



NIKE

NIKE

NIKE

NIKE

NIKE

NIKE

NIKE

# NIKÉ

REVUE CONSACRÉE A LA CULTURE ARTISTIQUE POLONAISE

I

V A R S O V I E

PUBLICATION DE L'INSTITUT DE PROPAGANDE DE L'ART

SUBVENTIONNÉE PAR LES FONDS NATIONAUX DE CULTURE

1937

# NIKE

CZASOPISMO POŚWIĘCONE POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ

I

W A R S Z A W A

WYDAWNICTWO INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

Z ZASIĘKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

1937

## SOMMAIRE

NOTE DE LA RÉDACTION

I. *WOJŚŁAW MOLE* – L'ART ET LA SOCIÉTÉ. REMARQUES D'UN HISTORIEN D'ART

II. *MICHAŁ WALICKI* – APRÈS L'EXPOSITION DE L'ART GOTHIQUE POLONAIS A L'INSTITUT  
DE PROPAGANDE DE L'ART

*KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI* – LES ÉTUDES SUR JOSEPH CHELMONSKI.  
TROIS LIVRES DE CROQUIS INCONNUS

*HELENA BLUM* – WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS ET SON OEUVRE

III. *JULIUSZ STARZYŃSKI* – L'IMPRESSIONNISME ET LE PROBLÈME DE STYLE DANS L'ART MODERNE

*JÓZEF CZAPSKI* – CEZANNE ET LA PEINTURE CONSCIENTE

*HENRYK STAŻEWSKI* – IMPORTANCE ET INFLUENCES DE CEZANNE

*AUGUST ZAMOYSKI* – SUR LA SCULPTURE

*MARIA TWAROWSKA* – LE STYLE DE TADEUSZ KULISIEWICZ

IV. *JÓZEF DUTKIEWICZ* – LE CONTRÔLE DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

*JAN GRALEWSKI* – LE MOUVEMENT ARTISTIQUE EN EUROPE 1935-6

*ZOFIA NIESIOŁOWSKA-ROTHERTOWA* – UN NOUVEAU LIVRE SUR WYSPIANSKI

COMPTE-RENDU DE L'ACTIVITÉ DE L'INSTITUT DE PROPAGANDE DE L'ART 18.VI 1930 – 1.IV 1937



II. 197. P.

k. 920/46.

## SPIS RZECZY

OD REDAKCJI

I. *WOJSEAW MOLE* – SZTUKA A SPOŁECZEŃSTWO. UWAGI HISTORYKA SZTUKI

II. *MICHAŁ WALICKI* – PO WYSTAWIE POLSKIEJ SZTUKI GOTYCKIEJ W INSTYTUCIE  
PROPAGANDY SZTUKI

*KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI* – ZE STUDIÓW NAD TWÓRCZOŚCIĄ JOZEFA CHEŁMOŃSKIEGO.  
TRZY NIEZNANE SZKICOWNIKI

*HELENA BLUM* – TWÓRCZOŚĆ WŁADYSŁAWA SKOCZYŁASA

III. *JULIUSZ STARZYŃSKI* – IMPRESJONIZM I ZAGADNIENIE STYLU W SZTUCE NOWOCZESNEJ

*JÓZEF CZAPSKI* – O CEZANNE'IE I ŚWIADOMOŚCI MALARSKIEJ

*HENRYK STAŻEWSKI* – ZNACZENIE I WPLYWY CEZANNE'A

*AUGUST ZAMOYSKI* – O RZEZBIENIU

*MARIA TWAROWSKA* – TADEUSZ KULISIEWICZ. CHARAKTERYSTYKA STYLU

IV. *JÓZEF DUTKIEWICZ* – KONTROLA PRODUKCJI ARTYSTYCZNEJ

*JAN GRALEWSKI* – PLASTYKA W EUROPIE 1935-6 R.

*ZOFIA NIESIOŁOWSKA-ROTHERTOWA* – NOWA KSIĄŻKA O WYSPIANSKIM

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI Z OKRESU od 18.VI 1936 do 1.IV 1937

Redaktor

J U L I U S Z S T A R Z Y Ń S K I

Opracowanie graficzne

S T A N I S Ł A W O S T O J A - C H R O S T O W S K I

## Od Redakcji

Pismo, którego pierwszy rocznik oddajemy do rąk Czytelnika, służyć ma rozwojowi polskiej kultury artystycznej. Ma ono stać się ogniskiem sumiennej myśli o sztuce.

Sztuka polska o samodzielnym narodowym wyrazie, biorąca udział w dorobku europejskiej kultury artystycznej — oto jest cel naszych dążeń i myśl przewodnia rozważań, które pojawiać się będą na łamach „Nike”.

W sztuce wyraża się duchowa wielkość narodu i siła atrakcyjna jego kultury. Z tej zależności wynika dla nas obowiązek walki o miejsce i rolę sztuki wśród sił budujących kulturę Polski współczesnej.

„Nike” powstaje jako organ Instytutu Propagandy Sztuki. Zgodnie z programem ideowym Instytutu pismo to ma odzwierciedlać i tłumaczyć dążenia sztuki współczesnej, nawiązywać wątek tradycji i troszczyć się o społeczne oddziaływanie rzetelnych wartości artystycznych.

Z zakresłonego programu wynika następujący podział treści:

Część pierwsza obejmuje zagadnienia ogólne. Znajdą się tu rozważania o roli sztuk plastycznych w całokształcie kultury, prace z teorii i socjologii sztuki oraz poszukiwania metodycznych podstaw oceny dzieł sztuki.

W dziale drugim, w związku z wystawami retrospektywnymi, czy też niezależnie od nich, omawiane są wciąż żywotne wartości sztuki dawnej oraz twórczość artystów nieżyjących.



Część trzecia jest poświęcona wyłącznie zagadnieniom dnia dzisiejszego. Obok teoretyków artyści plastycy mają tu możliwość swobodnego wypowiedzenia się o sztuce, przy czym spotykać się będą ludzie o poglądach rozbieżnych, nie zawsze też całkowicie zgodnych ze stanowiskiem Redakcji.

Dział czwarty zawiera informacje o ruchu artystycznym w Polsce i za granicą, omówienia wydawnictw i sprawozdania z działalności Instytutu Propagandy Sztuki.

Jako wynik dotychczasowej pracy wydajemy pierwszy rocznik „Nike”, którego publikacja dochodzi do skutku dzięki pomocy Funduszu Kultury Narodowej. Od poparcia Czytelników zależy będzie dalszy rozwój pisma, a zwłaszcza jego przekształcenie w periodyk o większej aktualności. Rozpoczynamy naszą pracę z wiarą w życzliwość i współudział ze strony tych wszystkich, którym sprawa rozwoju polskiej kultury artystycznej leży na sercu, oraz tych, dla których sztuka stanowi istotną potrzebę życia wewnętrznego.



I



# Sztuka a społeczeństwo

## Uwagi historyka sztuki

### I.

Zagadnienie stosunku między sztuką a społeczeństwem nie jest aktualne dopiero od dzisiaj. Istniało ono zawsze, a szczególnie silnie musiało się nasuwać i przybierać formy konkretnego rozwiązania w związku z mniej lub więcej konsekwentnie rozbudowanymi doktrynami ustroju społecznego. Na czele przedstawicieli tych doktryn społeczno-artystycznych bez kwestii można by postawić Platona. Zresztą gdziekolwiek w dziejach kultury zjawia się jakaś doktryna społeczna, wszędzie i zawsze wiąże się albo bezpośrednio z zagadnieniami i społecznymi zadaniami sztuki, albo co najmniej pośrednio na stosunek społeczny względem sztuki oddziaływa. Nie brak tego rodzaju zjawisk w całym zasięgu dziejów sztuki chrześcijańskiej, począwszy od sztuki starożytności; nawet w rzadko zajmującej się sprawami sztuki średniowiecznej literaturze wyraźnie reprezentowane są właśnie kierunki ideowe, dążące do określenia funkcji sztuki w społeczeństwie chrześcijańskim. W związku zaś z rozwojem ruchów socjalnych w czasach nowszych oraz doktrynami z nim złączonymi, kwestie te jeszcze częściej bywały poruszane i rozmaicie oświetlane, a pod adresem sztuki i jej roli stawiano najróżnorodniejsze postulaty oraz głoszono poglądy mniej lub więcej dogmatyczne, np. w rodzaju doktryn Proudhona, Tołstoja, lub w końcu marksizmu, albo niemieckiego narodowego socjalizmu.

Na przestrzeni wieków doktryny te stanowią materiał dokumentarny, ilustrujący dzieje formułowania zasadniczych poglądów na zagadnienie nie zawsze rzeczywistych, nieraz dość problematycznych, w każdym zaś razie teoretycznych stosunków między sztuką a społeczeństwem. Przeważnie chodziło przy tym nie tyle o stwierdzenie takich lub innych faktów, lecz o postulaty, które miały być dopiero urzeczywistnione. Jest to niezawodnie materiał niezmiernie ważny, rzucający dużo światła na dziejową rolę sztuki w poszczególnych grupach społecznych i środowiskach,—dochodzi on jednak do wyrazu tylko w doktrynach i krytyce, które mogą się wprawdzie odbić także w samej sztuce, same przez się jednak o rzeczywistości artystycznej jeszcze niewiele mówią. Tymczasem właśnie rzeczywistość ta i jej fakty przede wszystkim są ważne dla oceny właściwego stosunku między sztuką a społeczeństwem. Ale i w tej dziedzinie historyk napotyka na dokumenty, w których odzwierciedlają się badania i poglądy długiego sze-

regu pokoleń. Począwszy od przepisów o konieczności pobożnego przygotowania się malarza bizantyńskiego przed rozpoczęciem nowego dzieła, jakie zawiera Hermeneja ze św. Góry Athos, — poprzez początki historii sztuki we Włoszech w epoce odrodzenia, aż do pism teoretycznych baroku i okresów późniejszych oraz korespondencji artystów (np. Poussina), — wszystko to zawiera bardzo ważne nieraz wskazówki i wzmianki, lub nawet całe ustępy, oświeclające poglądy autorów, będących artystami lub blisko ze sztuką związanych, na rolę i funkcję sztuki w społeczeństwie. Nie brak i tutaj doktryn apriorystycznych, które z natury rzeczy musiały wyrastać w związku z każdorazowym, ogólnym nastawieniem duchowym epoki. Zabarwiały one w silnym stopniu także właściwą już, naukową historię sztuki, począwszy od Winckelmanna, Burckhardta i Taine'a, aż do czasów najnowszych.

Chcąc więc zabierać głos w kwestii wzajemnych stosunków i związków między sztuką a społeczeństwem, znajduje się historyk sztuki już wobec bardzo obfitej interpretacji zagadnienia, a zarazem wobec niezmiernie różnorodnego materiału źródłowego, który sam przez się w dużej mierze już jest historią. Materiał ten wprawdzie niejedną stronę zagadnienia oświetla, zarazem zaś jest najwymowniejszą ilustracją stwierdzenia, że interpretacja owych związków i wzajemnego oddziaływania sztuki i społeczeństwa w ciągu historii ulegała bardzo silnym wahaniom i zmianom, przy czym była zależna nie tylko od duchowego nastawienia samych autorów, lecz w nie mniejszym stopniu także od psychiki grup społecznych, których byli przedstawicielami. Z drugiej zaś strony te same źródła i materiały najlepiej świadczą o tym, jak bardzo różnorodna była społeczna funkcja i znaczenie sztuki w poszczególnych epokach i środowiskach. Nie doktryny przecie, lecz rzeczywisty przebieg faktów decyduje o rzeczywistości historycznej.

Toteż historyk wszelkie swoje wywody powinien opierać na faktach, co w odniesieniu do naszego tematu znaczy, że odpowiedzi na problem stosunków istniejących między sztuką a społeczeństwem nie należy szukać w dzisiejszych, lub dawniejszych doktrynach apriorystycznych, lecz w faktycznym przebiegu owych związków w ciągu historii. Nie należy jednak przeoczać, że historia związana jest także z dniem dzisiejszym, że odpowiada na pytania, które stawia terażniejszość. A do zagadnień terażniejszości niewątpliwie należy temat „sztuka a społeczeństwo”. Żyjemy przecie w gwałtownie zmieniającym się świecie. Końca wszystkich przeobrażeń, których jesteśmy świadkami, wprawdzie przewidzieć nie możemy, w każdym jednak razie oblicze kultury o podstawach indywidualistycznych ustępuje coraz wyraźniej miejsca kulturalnym dążeniom bardziej kolektywistycznym, pod niejednym względem przypominającym średniowiecze. Obserwujemy to w każdej dziedzinie, a także i w sztuce, dla której znamienne są nie tylko nowe formy, lecz wraz z nowymi właściwościami materialnymi

i techniczno - produkcyjnymi przede wszystkim zwrot ku zbiorowym zasadom ideowym i przeznaczeniowym. „Sztuka a społeczeństwo” jest więc hasłem dnia, a nie mniejsze jest znaczenie hasła dalszego „sztuka a państwo”. Z hasłami tymi wiążą się jednak także doktryny, które nie są tylko doktrynami przebudowy społecznej, lecz równocześnie także dogmatami - nakazami dla wszelkiej w ogóle twórczości, więc również artystycznej. Mają być one jedynie dozwolonymi kluczami do prawowiernej interpretacji wszelkich zjawisk życiowych. Oznacza to, że przejawy artystyczne rozpatrywane są przede wszystkim właśnie pod kątem widzenia związków zachodzących między sztuką a społeczeństwem. Wobec tego ostatniego punktu historyk sztuki nie może pozostać obojętnym, zawiera on bowiem zasady pewnej metody tłumaczeń zjawisk artystycznych.

Ażeby ograniczyć się tylko do jednego przykładu, wystarczy wspomnieć o marksistowskiej interpretacji sztuki i jej rozwoju, w danej chwili wyłącznie miarodajnej dla wszelkiej nauki o sztuce w Rosji sowieckiej. Jest ona jak najściślej związana z obecną rzeczywistością sowiecką, naturalnie w ramach, w których rzeczywistość ta stanowi realizację doktryny marksistowskiej. W dziedzinie, która nas tutaj obchodzi, doktryna ta pociąga za sobą dwa znamienne następstwa: z jednej strony stwarzanie nowej sztuki, odpowiadającej nowemu ustrojowi społecznemu, opartej na materialistycznym poglądzie na świat i zarazem z niego wynikającej, — a z drugiej strony swoistą interpretację faktów i dziejów sztuki, których sens tłumaczony jest jako artystyczne odbicie i wyraz walki klas społecznych; metodą zaś naukową, prowadzącą do ich zrozumienia, jest materializm dialektyczny. Otóż pierwszy z tych punktów dla bezstronnego badacza niewątpliwie stanowi ciekawy temat obserwacyjny; daje mu przecie sposobność śledzić, jak w praktyce przebiega tego rodzaju urzeczywistnianie w sztuce doktryn apriorystycznych, jakkolwiek jasne jest przy tym, że istota tej nowej sztuki zależy będzie nie tyle od nowych doktryn, ile od talentów twórczych. Ważniejszy jest jednak dlań punkt drugi, wobec którego nie może pozostać tylko obojętnym obserwatorem. Nikt oczywiście nie może zaprzeczyć wielkiego znaczenia, jakie posiada podbudowa polityczno - gospodarcza ustrojów społecznych dla twórczości artystycznej oraz dla ukształtowania i kierunku poszczególnych artystycznych kultur; toteż szczególne podkreślenie i uwypuklenie momentów natury gospodarczej w dziejach sztuki niewątpliwie może się przyczynić do wyjaśnienia bardzo ważnej strony historii sztuki i to przede wszystkim właśnie w zakresie związków między sztuką a pierwiastkami społecznymi. Ale stąd do monistycznej koncepcji wszelkich w ogóle zjawisk historycznych i dopatrywania się w dziełach sztuki jedynie dokumentów walki klasowej prowadzi droga bardzo daleka. Nie można jej przebyć, jeżeli zamyka się oczy na niezmiernie skomplikowany całokształt duchowych składników i czynników twórczości artystycznej. Na jak wielkie trudności, z powodu monistycznego ujęcia nierozwiązalne,

natrafia tego rodzaju metodyczne postępowanie, ilustrują najlepiej sowieckie prace naukowe, tym zagadnieniom poświęcone<sup>1)</sup>. Jest to zresztą zrozumiałe. Doktrynę dogmatyczną można wprawdzie mniej lub więcej konsekwentnie wprowadzać w życie, stwarzając przedtem odpowiedni dla niej grunt, co ma miejsce w dzisiejszym budowaniu swoistej kultury w Sowietach, — nie można natomiast za pomocą tych samych dogmatów wytłumaczyć dziejowych zjawisk artystycznych, które wyrosły w zgoła odmiennych kulturach. W perspektywie historycznej doktryna marksistowska jest tylko jedną z licznych dogmatycznych doktryn społeczno - artystycznych. Jak każda z nich, oświetla i ona niejedną kwestię i odgrywa w praktyce artystycznej dużą rolę, zwłaszcza że została uznana za doktrynę oficjalną władzy, która się nią posługuje. Stawiając jednak wszędzie na pierwszym miejscu jako wyłącznie decydujący twórczy czynnik element gospodarczo - społeczny, który w rzeczywistości artystycznej tej roli absolutnej nie odgrywa, tym samym już doktryna ta zacieśnia granice swojej estetyki, a także estetyki społecznej.

W całości więc zagadnienie stosunków między sztuką a społeczeństwem składa się z ogromnej ilości kwestii różnorodnych, nie dających się sprowadzić do wspólnego wszystkim mianownika i to choćby ze względów metodycznych. Pomijając nawet aktualne próby normowania i kierowania funkcją i zadaniami sztuki w społeczeństwie, które w każdym razie wiążą się z żywymi problemami polityki i ustroju społecznego, poszczególne strony kwestii tych wchodzą w zakres różnych dziedzin naukowych i już z tego powodu wymagają różnorodnego traktowania metodycznego. Dzieje doktryn społecznych w odniesieniu do sztuki stanowią w gruncie rzeczy rozdział historii ruchów ideowych, a krytyka poszczególnych doktryn należy z jednej strony do filozofii społecznej, z drugiej zaś do psychologii sztuki. Od strony grup społecznych i ich właściwości przystępuje do tych kwestii socjologia, zaś dla historii sztuki wraz z nauką

<sup>1)</sup> sowiecka literatura teoretyczna o sztuce i jej dziejach jest już bardzo obszerna, przy czym w dużej mierze o charakterze dyskusyjnym i polemicznym i to nie tylko w odniesieniu do nauki „burżuazyjnej”, lecz w niemniejszym stopniu również do przedstawicieli różnych odcieni najbardziej przekonanych marksistów i bezapelacyjnych wyznawców materializmu dialektycznego, którzy zwalczają się między sobą. Odnosi się wrażenie, że w ciągu ostatnich lat rozbieżności między interpretacjami różnego rodzaju wprawdzie się zmniejszyły, w każdym razie ogólny poziom tych dyskusji zyskał na rzeczowości. (Nie mówię tutaj o właściwej historii sztuki w Sowietach, lecz tylko o literaturze teoretycznej). Tym niemniej zasadnicze trudności nadal pozostają te same. Występują one zwłaszcza wyraźnie tam, gdzie idzie o mechaniczne przeniesienie kategorii i kryteriów, uzyskanych w zakresie materializmu ekonomicznego, na dziedzinę procesów twórczych, istotnych wartości i kryteriów artystycznych dzieła sztuki. Sprzeczności wewnętrzne tych doktryn „monistycznych” doprowadzone są miejscami wprost do absurdu i to zwłaszcza w krytycznych wstępach do rosyjskich przekładów dzieł Dwořaka i Wölfliina, gdzie mowa jest w gruncie rzeczy o wszystkim, tylko nie o sztuce.



o sztuce miarodajne są w pierwszym rzędzie same fakty, tj. punktem wyjścia dla nich jest rzeczywistość artystyczna w postaci dzieł sztuki oraz ich związków genetycznych, rozpatrywanych pod kątem widzenia pierwiastków społecznych. Żadna z tych metod sama dla siebie nie wyczerpuje zagadnienia w całości; każda z nich pokazuje tylko tę jego stronę, która jest jej dostępna.

Toteż wywody poniższe nie chcą być niczym innym, jak tylko przyczynkiem historyka sztuki do kwestii w całym tym kompleksie najważniejszych, mianowicie: jak przedstawia się w świetle historii sztuki sprawa związków między sztuką a społeczeństwem oraz gdzie należy szukać właściwych dla nich kryteriów, jak realizował się w historii stosunek między sztuką a władzą oraz jak wygląda w perspektywie historycznej planowość w dziedzinie sztuki.

## II.

Problem związków zachodzących między sztuką a pierwiastkami społecznymi jest problemem drażliwym i niebezpiecznym. Nie ulega wprawdzie najmniejszej wątpliwości, że związki takie tkwią już w samym założeniu wszelkiej sztuki, która bez nich w ogóle nie byłaby do pomyślenia. Jasne jest również, że rozpatrywanie dzieł sztuki pod kątem widzenia socjologicznym jest konieczne, idzie przecież o sprawy i zjawiska, które z jednej strony umożliwiają i stwarzają atmosferę, w jakiej dzieło sztuki powstaje, z drugiej zaś powodują, że dzieło sztuki jako takie z kolei samo w mniejszym lub większym stopniu staje się elementem społecznym. A jednak wszelkie tego rodzaju pierwiastki dzieła sztuki ani nie stwarzają, ani do jego istoty jako dzieła sztuki nie należą. Co więc dla socjologii może być pożytecznym, a nawet koniecznym, dla nauki o sztuce może się okazać nieistotnym. Idzie przecież o elementy pozaartystyczne, których wciąganie do badań w związku z kwestiami artystycznymi może doprowadzić do nieporozumień i to nie tylko pod względem metodycznego stawiania zagadnień, lecz nawet w odniesieniu do zasadniczych pojęć, którymi ma się operować. Szczególne zaś niebezpieczeństwo tkwi w tym, że socjologiczna analiza dzieła sztuki wydobędzie z niego tylko odosobnione momenty i rysy, wyrwane z organicznej całości, do której należą, co w rezultacie zniekształci przedmiot, poddany badaniu, i zniszczy jego sens, dając mu fałszywe znaczenie. Zniszczy więc dzieło sztuki jako takie, a do jego zrozumienia nie doprowadzi, ponieważ dzieło sztuki zawsze i wszędzie może być rozumiane tylko jako całość.

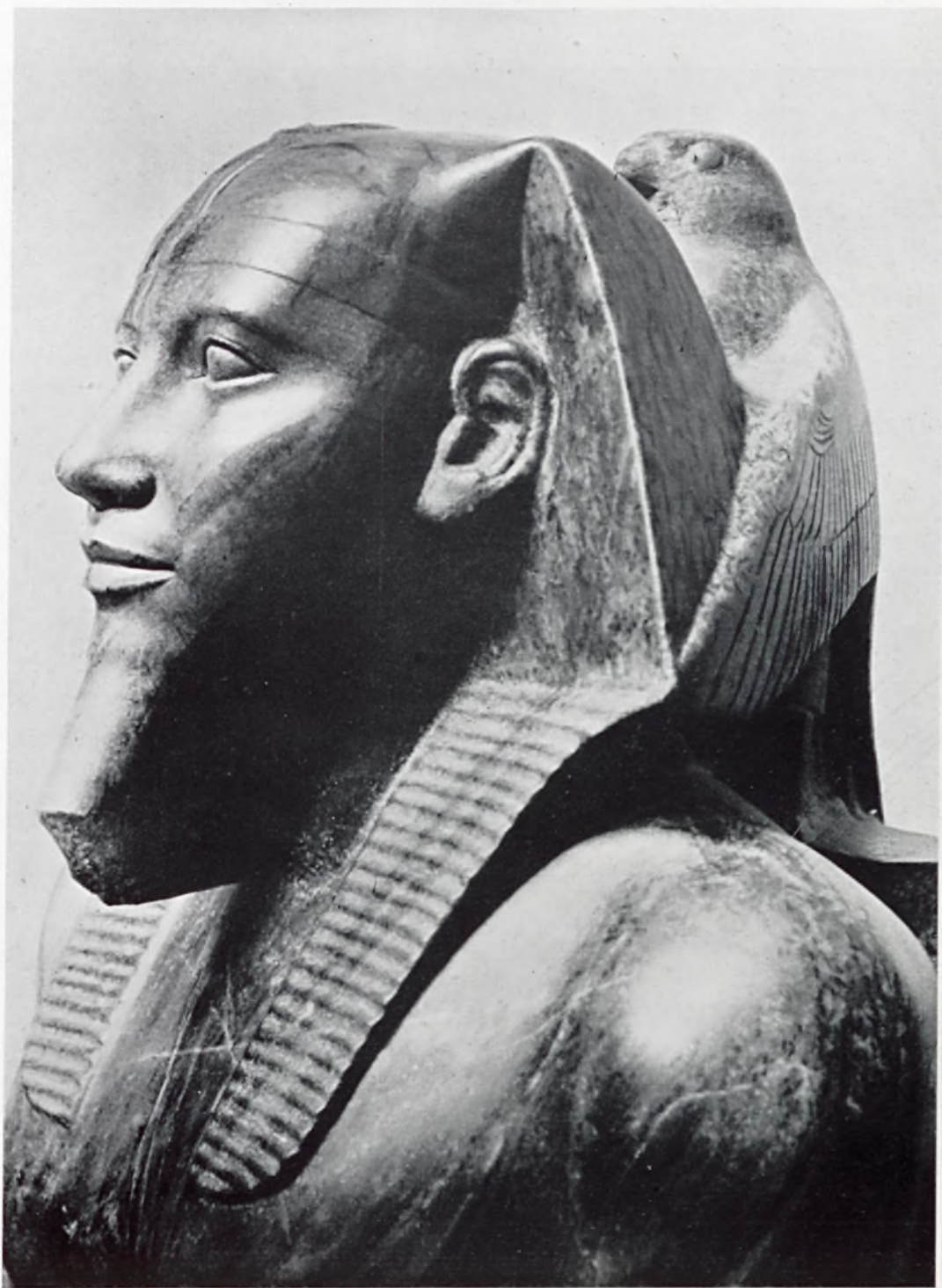
Czy nie ma wyjścia z tej trudności? Jeżeli jest, zawarte jest w samym charakterze i rodzaju związków, jakie zachodzą między dziełami sztuki a ich podkładem społecznym. Trzeba sobie tylko uświadomić, że mówiąc o tym wszystkim, często mamy na myśli różnorodne zjawiska, chociaż posługujemy się dla nich wspólną nazwą. Już mó-



wiąc bowiem ogólnie o sztuce, miewamy nieraz na myśli zjawiska różnego gatunku i ciężaru. Mimo woli i nieświadomie określamy tą nazwą czasem po prostu kulturę artystyczną, obejmującą nie tylko poszczególne dzieła sztuki, lecz całą atmosferę i wszelkie warunki materialne i duchowe, w której owe dzieła powstają, genetycznie są z nią związane oraz przez jej pryzmat są interpretowane. Przy tym ostatni ten punkt nie dotyczy jedynie stosunku względem każdorazowej, żywej twórczości aktualnej, lecz jest miarodajny także dla stosunku wobec wszelkiej w ogóle sztuki, także czasów minionych. Ale nawet jeżeli ograniczamy pojęcie sztuki do samych dzieł sztuki, mogą nasze zainteresowania się nimi mieć bardzo różnorodne przyczyny, punkty wyjścia i cele. Zainteresowania te mogą być przede wszystkim dwojakiego rodzaju: albo odnoszą się do wartości, znaczenia i pozaartystycznej treści dzieł sztuki, do ich strony dokumentarnej, albo wyłącznie do właściwej ich treści, walorów i znaczenia artystycznego, do ich całości jako do jednorazowego, nigdy i nigdzie nie powtarzającego się wyrazu przeżycia i procesu twórczego artysty.

Że wszystkie te sposoby ustosunkowania się względem kultury artystycznej i dzieł sztuki są uzasadnione i mogą stanowić punkt wyjścia dla badań naukowych, nie ulega żadnej wątpliwości. Pomijając nawet najbardziej banalny i wulgarny stosunek w odniesieniu do dzieł sztuki, przy którym całe zainteresowanie skierowane jest tylko ku wartości tych dzieł jako wyrobów o pewnej wartości materialnej i pieniężnej, — nie należy zapominać, że owa pierwsza, wspomniana powyżej grupa zainteresowań jest punktem wyjścia dla absolutnej większości badań naukowych nad zjawiskami artystycznymi. Dzieła sztuki stanowią przecie niezwykle cenny, autentyczny materiał źródłowy dla badań w kierunku materiału, techniki i zagadnień konstrukcyjnych, zarazem zaś są najwierniejszymi źródłami i dokumentami historycznymi we wszystkich dziedzinach kultury materialnej i duchowej. Z nich czerpie swoje dane archeologia i nauka o realiach. Na te same grupy zainteresowań opierają się wszelkie dociekania ikonografii, przynajmniej ikonografii tradycyjnej, ograniczającej się do stwierdzenia zewnętrznych faktów obrazowych, — religioznawstwa opartego o dokumenty obrazowe, — dziejów obyczajów itp. A nawet historia sztuki bynajmniej nie wszędzie i nie zawsze wykracza poza granice tego rodzaju zainteresowań. I ona bowiem ogranicza się często do krytycznego ustalenia faktów historycznych oraz zewnętrznych faktów formalnych, określając na podstawie podobieństw formalnych cechy i granice stylów oraz rozbudowując w ten sposób związki genetyczne między nimi, a tym samym także już samą historię sztuki.

Byłoby absurdem chcieć pomniejszać dokonaną w ten sposób pracę, jej wyniki i znaczenie. Z drugiej strony nie ulega jednak wątpliwości, że nie są tym wyczerpane wszystkie możliwości badań naukowych nad zjawiskami sztuki, oraz że wymagają grun-



Tabl. 1. Głowa króla Chefrena (IV dynastia) z diorytu. Kairo. Muzeum.

*Photo Les Archives Photographiques.*



Tabl. 2. Polowanie na ptaki wodne. Malowidło ściennie z grobu tebańskiego (XVIII dynastia). Londyn, Muz. Bryt.

townego i zasadniczego uzupełnienia. Konieczność ta wynika już z samego faktu, że dzieło sztuki jako takie stanowi coś więcej, aniżeli sumę wszelkiego rodzaju różnorodnych materialnych, duchowych i formalnych pierwiastków; jako końcowy wynik procesu twórczego jest ono zwartą i nierozzerwalną całością. Wobec tego też badania naukowe powinny dążyć do celu, by całość tę zachować i traktować ją właśnie jako całość, której podporządkowane są, zlewając się z nią, wszelkie szczegóły jej wewnętrznej struktury. Dopiero opierając się na rozbiorze tak pojętych całości powinny one dążyć do odkrycia i ustalenia związków genetycznych a tym samym do rozbudowy historii sztuki. W ramach takiej koncepcji wszelkie pierwiastki, pochodzące z innych dziedzin kultury i wchodzące w dzieło sztuki, naturalnie nabierają odmiennego oświetlenia, aniżeli w przypadkach badań dokumentarycznych, poprzednio omówionych; z jednej strony związek ich z dziełem sztuki jest organiczny, z drugiej zaś dzieło sztuki nie przedstawia się tylko pod jednym, takim czy innym aspektem (np. historycznym, religijnym, ikonograficznym, etnograficznym, psychologicznym, socjologicznym itp.), lecz pozostaje tym, czym jest w swej istocie i całości.

Nie tutaj oczywiście miejsce na omawianie problemów i rozwiązań trudności metodologicznych, które tego rodzaju stawianie kwestii wywołuje; należy ono do zadań rozbudowy teoretycznych podstaw nauki o sztuce<sup>1)</sup>. Dla naszych celów wystarczy w zupełności już samo powyższe stwierdzenie i charakterystyka naukowych możliwości oraz punktów wyjścia krytycznego traktowania zjawisk artystycznych. Już stąd mianowicie wynika, że analogiczne możliwości i zarazem konieczności istnieją także dla naukowego traktowania problemu wzajemnych związków, zachodzących między sztuką a pierwiastkami społecznymi. Jasne jest przecie, że w dziedzinie kultury artystycznej obustronne, wzajemne oddziaływanie pierwiastków społecznych i artystycznych odbywa się na bardzo szerokim tle, przy czym jednak same dzieła sztuki jako takie, t. j. istotne ich cechy i wartości w znikomym tylko stopniu mogą być brane pod uwagę. Inaczej przedstawia się sprawa, gdy bierze się dzieła sztuki jako dokumenty ilustrujące właśnie owe związki między elementami społecznymi a sztuką, oddziaływanie tych dzieł na grupy społeczne oraz ich funkcje w społeczeństwie. Możliwości są w danym wypadku liczne i obszerne. Niemniej jest naturalne, że stwierdzenie tego rodzaju faktów również pozostaje poza granicami analizy istotnej, artystycznej struktury dzieł sztuki, oraz że takie traktowanie problemu, ściśle mówiąc, nie wchodzi do nauki o sztuce, lecz raczej pozostaje w ramach nauki socjologicznej. To też, by móc na te problemy odpowiedzieć z punktu widzenia nauki o sztuce, koniecz-

<sup>1)</sup> Ciekawą próbę tego rodzaju podjął w ostatnich latach H. SEDLMAYR, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft. Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, Berlin 1931, str. 7 — 32.

ne jest uzupełnienie poprzednich sposobów przez to, że staniemy na stanowisku nierozzerwalności wewnętrznej struktury dzieła sztuki i bierzemy ją za punkt wyjścia szczegółowszej analizy.

Na wstępie należy jednak choć krótko scharakteryzować podłoże, formy i kolejność momentów natury społecznej, na których mogą się opierać związki między sztuką a społeczeństwem. Społeczeństwo nie jest pojęciem abstrakcyjnym; konkretnie przedstawia się w postaci poszczególnych grup społecznych i właśnie z grupami społecznymi mamy wszędzie do czynienia, gdzie mowa jest o związkach między społeczeństwem a sztuką. To też momenty owe wynikają z właściwości poszczególnych grup, które zawsze stanowią całości o aspektach bardzo urozmaiconych i różnorodnych. Według schematu J. St. Bystronia, obejmującego wszystkie tego rodzaju ewentualności, a przy tym zupełnie neutralnego, gdyż do niczego z góry niezobowiązującego, cechy każdej grupy uwydatniają się i zależne są: 1) od jej składu etnicznego; 2) od jej przejawów w przestrzeni, przy czym oczywiście szczególnie ważne są ruchy kolonizacyjne i migracyjne; 3) od jej struktury myślowej i wspólności intelektualnej, ich rozwoju i przeksztalczeń; 4) od jej psychologii socjalnej; 5) od jej problemów organizacyjnych. — Schemat ten, sztuczny, jak każdy w ogóle schemat, pomyślany naturalnie tylko jako pomocniczy „system koordynat”, mający umożliwić orientację w chaosie zjawisk, może doskonale przysłużyć się do przejrzystszej pod kątem widzenia socjologicznym segregowania faktów artystycznych w całym zasięgu ich dziejów. Należy przy tym tylko stale pamiętać o tym, że rzeczywistość życiowa poszczególnych aspektów grup społecznych wcale nie rozdziela, lecz wszystkie razem wiąże je w nierozzerwalnych całościach. Obejmuje zaś ten schemat w gruncie rzeczy wszystko, co jest wynikiem takich, czy innych czynników, lub procesów o charakterze ogólniejszym, znamionym dla poszczególnych grup społecznych, z pominięciem oczywiście twórczości indywidualnej. W przeniesieniu do dziedziny przejawów artystycznych znaczyło by to, że należało by się dopatrywać związków z elementami społecznymi we wszystkim, co znajduje się poza twórczością indywidualną i to naturalnie również w utworach indywidualnych. Tak przynajmniej przedstawia się kwestia ze strony teoretycznej, gdy nie bierze się jeszcze pod uwagę samych przejawów działalności artystycznej, t. j. poszczególnych dzieł, a także rzeczowych i genetycznych związków, które między nimi istnieją.

Posługując się tym schematem, można by więc wznieść i szeroko rozbudować rusztowanie „socjologicznego” gmachu historii sztuki wszystkich czasów i przestrzeni, w którym powinno by się znaleźć wszystko, co w sztuce w ten, lub inny sposób wiąże się ze społecznym podkładem grup, wśród których ona powstaje, istnieje i wywiera swoje działanie. Jasne jest przy tym, że im mniej rozczłonkowana i zróżnicowana,

im bardziej odosobniona od pozostałych jest cała kultura społeczna jakiegoś środowiska, tym wyraźniej odbijają się w sztuce z jednej strony pierwiastki wniesione do niej przez poszczególne grupy społeczne, a z drugiej bardziej widoczna jest funkcja, którą ona pełni w strukturze społecznej. Im mniej zaś jakaś kultura jest w sobie zamknięta, im bardziej wzbogaca i rozrasta się jej struktura społeczna przez własny rozwój oraz mieszanie etniczną i żywy kontakt ze światem o odmiennych podstawach i kierunkach życiowych, tym bardziej komplikuje się również ów stosunek, jaki zachodzi między sztuką a społeczeństwem. Równocześnie zaś, im większą rozpiętość dziejów sztuki ogarniamy myślą, tym bardziej wzrasta w nas nie tylko świadomość nieskończonej ilości artystycznych możliwości, lecz także zrozumienie faktu, że stosunek, jaki istnieje między sztuką a społeczeństwem, względnie pozostałymi przejawami życia społecznego, bynajmniej nie wszędzie i nie zawsze bywa ten sam. Wynika to również ze stopnia zróżniczkowania kulturalnego, jaki w poszczególnych fazach i środowiskach osiąga całokształt kultury duchowej danego społeczeństwa; od tego mianowicie zależy funkcja i rola sztuki w całokształcie form życia i kultury oraz sama jej istota. Biorąc np. sztukę czasów przedhistorycznych lub t. zw. ludów pierwotnych, nie trudno stwierdzić, że cała ich sztuka tak silnie i nierozdzielnie związana jest z pozostałymi ujawnieniami i funkcjami życia zbiorowego (np. z religią, kultem, mitem, magią i t. p.), że traktowanie jej z osobna jako zjawiska dla siebie byłoby do pewnego stopnia niedorzeczne, gdyż niewątpliwie jako „sztuka” w ogóle nie dochodzi do świadomości. W społeczeństwach zróżniczkowanych sztuka tych związków wprawdzie nigdy całkowicie nie zatracą, ale z drugiej strony stają się one coraz luźniejszymi, sama zaś twórczość artystyczna oraz jej utwory wytwarzają i zdobywają znaczenie same dla siebie. Jest jednak jeszcze coś, czego uczy nas historyczny przebieg sztuki: sztuka wszędzie i zawsze jest z życiem związana, równocześnie jednak formy jej — a dostrzegamy ją tylko po przez formy—żyją także swoim własnym życiem, które kieruje się własnymi, wewnętrznymi prawami.

Wobec tego wszystkiego być może nie będzie od rzeczy, jeżeli rozważania te zilustruję na dwóch przykładach z dziejów sztuki starożytnej, za pomocą których łatwiej i wyraźniej można się wypowiedzieć, aniżeli za pomocą rozmyślań ogólnych. Pierwszy przykład to sztuka starożytnego Egiptu, będąca wynikiem najbardziej jednolitej kultury artystycznej, pochodzącej od pierwotności przedhistorycznej do stopnia rozwoju wysokiego, ale w sobie zamkniętego (tabl. 1 i 2), — drugi to kultura artystyczna epoki cesarstwa rzymskiego, niezmiernie zróżnicowana i bogata.

Sztuka egipska wykazuje w ciągu swego przebiegu dziejowego znaczne różnice między poszczególnymi fazami rozwoju (ażeby to sobie uprzytomnić, wystarczy np. porównać architekturę starożytnego państwa z budownictwem państwa średniego), ale jej

proces historyczny jest przy tym zupełnie w sobie zamknięty. Niewiele też zmienia się charakter środowiska i życia, z którego ona wyrasta. Pomijając nawet fakt bardzo znamieny, że granice między poszczególnymi gałęziami sztuki w ciągu całego istnienia kultury staroegipskiej nie są jeszcze ściśle rozdzielone i że architektura wraz z rzeźbą i malarstwem stanowią nierozzerwalną całość, wszystkie one i rzeczowo i ideowo rozwijają się na tym wspólnym podłożu, które już w samym zaraniu kultury egipskiej stało się wykładnikiem rzeczywistości egipskiej. Rzeczywistość ta w ciągu wieków oczywiście daleko odbiegła od rzeczywistości pierwotnej, tak jak również sztuka wieków pierwszego tysiąclecia prz. Chr. uległa ogromnemu zróżnicowaniu w porównaniu ze sztuką pierwszych dynastii lub epoki wielkich piramid. Zarazem jednak nie trudno stwierdzić, że zróżnicowanie zarówno w jednej, jak i w drugiej dziedzinie odbywało się ciągle w określonych ramach, poza które nie wykraczało. W ciągu bowiem całej historii kultury staroegipskiej pozostaje normatywnym dla całego życia rozbudowanie zasad tradycyjnych, które już od samego początku zostały zrealizowane w systemie religii i kultu. Można by powiedzieć, że tak, jak architektura wchłaniała w siebie i nierozłącznie wiązała ze sobą plastykę i malarstwo, tak samo i religia wraz z kultem mieściła w sobie wszystko, co łączyło się z życiem i rzeczywistością. W religii znajdowały jednolitą interpretację wszelkie zjawiska, począwszy od zagadnienia bytu i stosunku człowieka do absolutu, a skończywszy na systemie ustroju państwowego i społecznego oraz na konieczności zmagania się z losem i siłami przyrody. Co zaś w religii było systemem i doktryną, w daleko bardziej rozbudowanych formach kultu stawało się widomą praktyką życiową, której wyrazem w dużym stopniu była także sztuka. Stąd też to dziwne w pierwszej chwili zjawisko, że szukając rzeczowych i ideowych podstaw sztuki staroegipskiej, w końcu zawsze dochodzi się do jej podstaw kultowych i religijnych, w których w ogóle wszystko się zbiega. Ale stąd też zjawisko, które może jeszcze bardziej zadziwiać: mianowicie że w figuralnej sztuce egipskiej z jednej strony dochodzi do wyrazu jak najbardziej pozytywny, realistyczny stosunek do człowieka i rzeczywistości, z drugiej zaś strony odbija się w niej w pełni mistyczny strach przed niezbadaną tajemniczością potęg, rządzących życiem i człowiekiem. Podwójne to nastawienie przewija się czerwoną nicią przez całe dzieje sztuki egipskiej, a w metamorfozach, jakim z biegiem czasu ulegają poszczególne jej typy, odzwierciedlają się fazy, jakie w ciągu historii przechodziła mentalność społeczeństwa egipskiego.

Ograniczając się do sztuki figuralnej, można by ją pokrótce następująco scharakteryzować. Z jednej strony zdaje się ona być na wskroś przepojona dążeniem ku najwierniejszej obserwacji zjawisk rzeczywistych i plastycznemu ich odtwarzaniu, z drugiej zaś przekracza granice tej obserwacji, wznosząc swoje utwory ponad każdorazo-

wą rzeczywistość do znaczenia niezmiennych symbolów, istniejących ponad wszelką przypadkową, wizualną rzeczywistością. W ten sposób wszystko, począwszy od obrazów bóstw - symbolów i portretów faraonów - bogów, aż do portretów, których wierności domagała się wiara w życie pośmiertne oraz do pozostających w ideowym związku z tą wiarą plastycznych reprodukcji szczegółów życiowych, malowanych i płasko-rzeźbionych: kultowych, mitycznych, historycznych kompozycji i scen z życia codziennego, — wszystko to wiąże się w zwartą całość, której korzenie tkwią w religii; ona zaś z kolei jest odzwierciedleniem poglądu na świat, wytworzonego przez społeczeństwo egipskie. Tak jednak, jak pomimo tej spoistości pomiędzy poszczególnymi grupami społecznymi istnieją różnice, które w następstwie coraz bardziej wyrabiającej się hierarchii społecznej, w ciągu dziejów jeszcze silniej się wzmagają, tak samo zarysowują się analogiczne różnice w samej kulturze artystycznej i jej formach. Nie trudno przecie także w Starym Egipcie odróżnić charakter i strukturę sztuki dworskiej od sztuki, będącej sztuką organizacji kapłańskich, lub od sztuki możnowładców, albo szerokich mas ludowych. Wszelkie tego rodzaju różnice są jednak tylko odmianami zasad, które wszystkie mieszczą się w ramach jednolitego poglądu na świat, charakterystycznego dla całej kultury staroegipskiej. Są one znikome wobec zasadniczego nastawienia duchowego i formalnego tej sztuki. I to jest być może w całej tej sztuce zjawiskiem najbardziej zastanawiającym, że także jej zasób formalny — zwłaszcza w zakresie plastyki i malarstwa — tylko minimalnym ulega zmianom, że w ciągu swej długiej historii sztuka ta rozwija tylko tradycyjne zasady, które tym samym okazują się niemniej organicznie związanymi z całą strukturą kulturalną kraju i jej społeczeństwa, jak ich podbudowa ideowa. Zarazem zaś nawet na tym, tak bardzo odosobnionym gruncie egipskim staje się jasnym, że przywiązania do form tradycyjnych nie można wytłumaczyć jedynie wrodzonym konserwatyzmem społeczeństwa egipskiego, lecz wewnętrznym, autonomicznym życiem samych form artystycznych. Wstrząsy, które Stary Egipt w ciągu swoich dziejów przeżywał, były przecie bardzo gwałtowne i prze-rwały kilkakrotnie całe życie społeczne i kulturalne kraju, stwarzając nieraz zgoła nowe warunki bytu, zmieniając rolę poszczególnych grup w zbiorowej całości — tymczasem zmiany form w sztuce, zawsze jednako z życiem związanej, nigdy nie przekraczały granic logicznego i konsekwentnego rozwoju stale się utrzymujących tych samych podstaw formalnych. Trwało to tak długo, jak długo Egipt pozostał sobą. Z chwilą bowiem, w której dolina Nilu ostatecznie wychodzi ze swojego odosobnienia, by stać się częścią wielkiego świata hellenistycznego, tradycyjne formy artystyczne wprawdzie nie przestają całkowicie istnieć, ale posługuje się nimi tylko jeszcze sztuczny archaizm. Z samym zaś życiem i społeczeństwem zatracają związek, a stopniowo także w ogóle rację bytu. Nawet ich własna podbudowa duchowa dochodzi do wyrazu w no-



wych formach, czego klasycznym przykładem są choćby malowane portrety fajumskie, które zastąpiły dawne portrety zmarłych. Ażeby się jednak to wszystko mogło stać, musiały się przed tym zmienić aspekty egipskich grup społecznych. W obrazie więc, który daje nam sztuka staroegipska, wyraźnie występują możliwości i fakty, łączące sztukę z grupami społecznymi. Zarazem jednak sztuka ta nigdzie nie przekracza granic swego własnego charakteru zbiorowego, raz na zawsze ustalonego i w sobie zamkniętego, gdyż nie tylko jej podbudowa ideowa i zasadnicze nastawienie względem świata zjawisk, lecz także jej formy wyrażeniowe w różnej mierze zrodziły się, rozwijały się i zamarły wraz z całą atmosferą, którą wytworzyło społeczeństwo egipskie.

Zanim jednak z przykładu tego wyciągniemy wnioski ogólniejsze, nie od rzeczy będzie zaznajomić się z przykładem drugim, o charakterze zgoła odmiennym (tabl. 3). W sztuce epoki imperium rzymskiego wszystko jest inne, zwłaszcza wszystko to, co odnosi się do stosunku między sztuką a społeczeństwem. Nie ma w niej jednego środowiska twórczego, miarodajnego dla działalności artystycznej na terenie olbrzymiego państwa, ani niema żadnego obszaru kulturalnego, izolowanego od obszarów o odmiennym obliczu kultury, ani w końcu jednego tylko zasadniczego stanowiska sztuki wobec świata zjawisk i człowieka. Istnieją wprawdzie pewne wspólne rysy, nadające sztuce epoki pozory spójności duchowej i formalnej, ale z jednej strony sztuka posługuje się formami, które wyrosły pierwotnie jako produkty kultury artystycznej społeczeństw o różnych nieraz strukturach i aspektach, z drugiej zaś strony każde z wielkich ówczesnych środowisk kulturalnych wkłada do owych form tradycyjnych odmienną treść i dążenia, interpretując i przekształcając je po swojemu. Wspólny podkład stanowi wprawdzie sztuka hellenizmu, ale już w niej samej istnieją obok siebie liczne odmiany, do których dołączają się jeszcze elementy zgoła innego pochodzenia.

Dla kultury artystycznej epoki cesarstwa rzymskiego znamienne jest w każdym razie ogromne zróżnicowanie jej podstawowych elementów społecznych, które wyraża się w niemniej zróżnicowanych funkcjach sztuki w życiu społecznym. Podkład religijny i kultowy bynajmniej nie przestał odgrywać bardzo ważnej roli. Przeciwnie, jest on aż nadto widoczny i wyraźny w wielkim rozmachu architektury sakralnej, przy czym dawny jednolity typ świątyni greckiej i jej odmian uległ daleko posuniętej ewolucji a zarazem zjawiał się w typach nowych, dla których nie było właściwych wzorów greckich. Analogiczne zjawiska wykazuje stan plastyki i — o ile można wnioskować z zachowanych fragmentów i tekstów źródłowych — również malarstwa. Ale politeizm ówczesnego świata śródziemnomorskiego nie był jednolitym, ani też nie wyłącznym wyrazicielem poglądu na świat i stosunki między ludźmi. Nie był on jednolity, gdyż niejednym spośród coraz liczniejszych kultów wyrósł pierwotnie, zwłaszcza na Wschodzie, na gruncie, nie mającym nic wspólnego z kulturą religijną świata grecko - rzym-

skiego. A kultom tego rodzaju z natury rzeczy także w sztuce odpowiadały swoiste zasady formalne, będące odbłaskiem odrębnego podłoża kulturalno-społecznego. Wchodząc zaś w politeizm epoki cesarskiej i zlewając się z jego społeczeństwem, kultury te nie tylko przyczyniają się do większych lub mniejszych zmian w strukturze etnicznej i religijnej społeczeństwa imperium, lecz wnoszą także do jego sztuki religijnej nowe pierwiastki ideowe i formalne. Klasycznym przykładem tego rodzaju jest m. in. kult Mitrasy. Mistycyzm tego wschodniego kultu wnosi wraz z ideą odkupienia nie tylko nowe, odosobnione pierwiastki, lecz właściwie całkiem nowe tłumaczenie stosunków między człowiekiem a światem oraz nowe zasady wartościowania postępków życiowych. Zupełną analogię można zanotować również w sztuce, którą kult ten się posługuje. Jego obrazy kultowe wzorowane są wprawdzie na figuralnej sztuce hellenistycznej, ale formy hellenistyczne uległy w nich zupełnemu przekształceniu, które odpowiadało nowemu stosunkowi do świata: dynamiczne ujęcie kompozycji hellenistycznych ustąpiło miejsca zasadniczej statyce. W związku z tym wszystkim zbyteczne było by dodawać, że również pierwotne chrześcijaństwo pod tym względem stanowi tylko osobną odmianę wśród licznych ówczesnych przemian religijno-społecznych. Jego pochodzenie i najstarsze dzieje sprawiły, że pod względem społecznym wiązało się ono z najrozmaitszymi grupami, rozproszonymi po obszarach imperium i poza jego granicami, oraz że wszędzie nasiąkało właściwościami owych grup, co wyraźnie odbiło się także na charakterze jego najstarszej sztuki. Gdy zaś rozrosło się w potęgę i stało się podbudową całej wielkiej, nowej kultury, weszły wraz z nowymi także owe pierwsze wiązania społeczne do jego średniowiecznej struktury.

Społeczne zróżnicowanie idei i życia religijnego oraz ich odbicia w sztuce nie odnosi się jednak tylko do wzbogacenia ilości i rodzaju kierunków religijnych i poszczególnych kultów. Już sam podstawowy charakter religii i jej funkcji w społeczeństwie jest inny, aniżeli w Starym Egipcie. Epoka cesarstwa rzymskiego nie na darmo wchłonęła w siebie hellenizm i wraz z nim zasady i pierwiastki duchowe kultury greckiej. Pomijając nawet rysy innego rodzaju, wystarczy na tym miejscu przypomnieć choćby trzy cechy o zasadniczym znaczeniu, które greckie grupy społeczne wniosły do dziedziny religii: uczłowieczenie i idealizm, połączone z myślą krytyczną wolnej jednostki i wolnego społeczeństwa. Były one podstawą greckiego stosunku do zagadnień świata i życia, a zarazem także podbudową wyobraźni artystycznej i jej realizacji. Z jednej strony pociągnęło to za sobą zróżnicowanie struktury religijnej wśród społeczeństwa, gdzie zależnie od charakteru i miejsca poszczególnych grup w społeczeństwie zaistniały obok siebie różne stopnie i formy religijności oraz interpretacji zasad religijnych, począwszy od dawniejszych form prymitywnych, a skończywszy na pełnym uduchowieniu religijnej myśli. Z drugiej strony, zwłaszcza w związku z rozwojem myśli

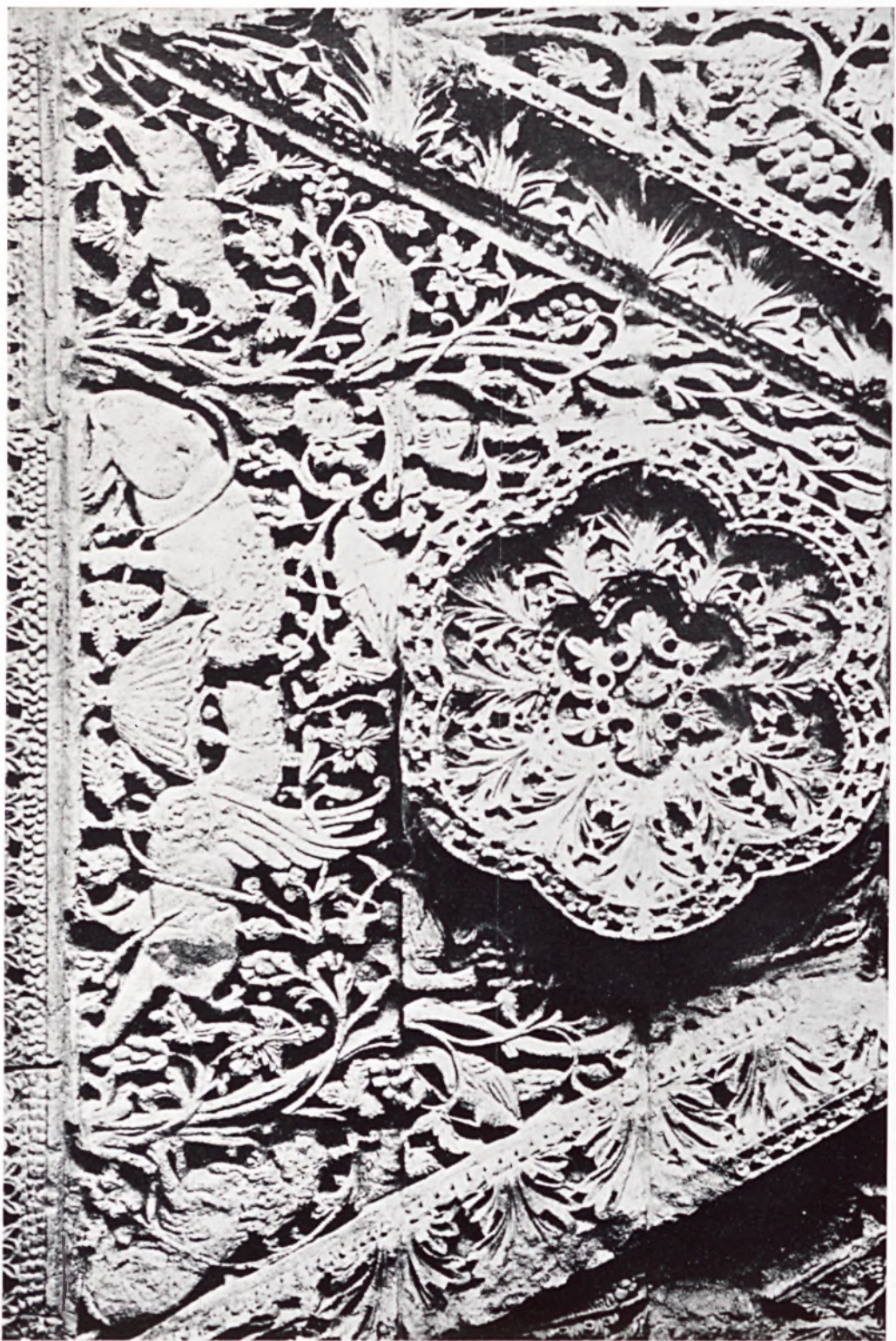
krytycznej, coraz bardziej wzmacniającego się indywidualizmu społecznego i coraz silniejszych tendencji uczłowieczenia pierwiastków religijnych, religia w dużym stopniu stała się jedynie formą zewnętrzną, zawierającą treść już tylko ludzką. W następstwie tego wszystkiego punkt widzenia religijny przestał być w praktyce wyłączną formą myśli i etyki indywidualnej i społecznej, a miarą wszystkiego stał się człowiek. Zupełnie analogiczne procesy przechodziła także sztuka grecka, jak najściślej z tymi przemianami związana. Uczłowieczenie bóstw znajduje swoją realizację także w plastyce, przy czym ich idealistyczna etyzacja doprowadza do szczytowych utworów okresu klasycznego. Mit religijny zamienia się stopniowo na tematykę, przepojoną życiem i od kultu oderwaną, równocześnie zaś wkracza do sztuki także już samo życie, które jest tylko jeszcze zewnętrznym, a i to nie zawsze, związane z nalotem religijnym.

Tak było już w samej Grecji. Proces ten nie zatrzymał się jednak na tym stopniu. Do jakiego stopnia dochodzi on w okresie hellenistycznym, najlepszym dowodem są przekształcenia, którym uległo całe życie duchowe i artystyczne w epoce aleksandryjskiej. Wszystko to zostało przejęte przez Rzym, toteż zrozumiałe jest, że dla rozwoju sztuki w epoce cesarskiej religia, pomimo jej roli, jako ważny czynnik społeczny, nie miała ani wyłącznego, ani decydującego znaczenia. Rozglądając się wśród zabytków dorobku artystycznego tej epoki, łatwo można zauważyć, że także w zakresie sztuki pozareligijnej Rzym tylko dalej rozbudowuje i jeszcze bardziej różnicuje to, co rozpoczęło się już w Grecji a znalazło swój dalszy ciąg w hellenizmie. Wśród czynników o charakterze społecznym, które tutaj wchodzi w rachubę, na plan pierwszy wysuwa się władza państwowa oraz podtrzymywana przez nią ideologia państwowa i społeczna, bardzo często łącząca się z elementami i formami kultu i religii (np. w postaci kultu geniusza cesarza), włączając w to naturalnie także względy i potrzeby praktyczne. Ścisły związek z tymi czynnikami tłumaczy aż nadto wyraźnie rozmach budownictwa rzymskiego, poczynając od pałaców cesarskich, licznych świątyń bóstw państwowych i gmachów publicznych, a skończywszy na konsekwentnie przeprowadzanej urbanistyce wraz z forami, bazylikami, termami i budowlami użytku publicznego. W ślad za dworem cesarskim idą wielkie rody, za nimi mieszczaństwo i in., tak że zróżnicowanie w strukturze społecznej odpowiada także podobne zjawisko w kulturze artystycznej.

A jednak bylibyśmy w błędzie, gdybyśmy w tego rodzaju, całkiem zresztą naturalnym, zróżnicowaniu sztuki epoki rzymskiej dopatrywali się już wszystkich jej cech społecznych. Nie mniej ważne i bardzo charakterystyczne są czynniki dalsze, wyrosłe i wyhodowane wśród specjalnych grup społecznych; odnoszą się one nie tylko do żywej twórczości współczesnej, lecz w niemniejszym stopniu także do sztuki czasów minionych i do wszelkiej sztuki w ogóle. I w tym zakresie Rzym nie jest na wskroś



Tabl. 3. Fryz z Ara Pacis. Orszak Augusta, kapłani i członkowie rodziny cesarskiej. Z lat 13—9 prz. Chr. Florencja. Uffizi.



Tabl. 4. Fasada zamku puszczyńskiego Mszata w Transjordanii (VI w. po Chr. lub nieco później). Typowy przykład nieobrazowej sztuki zdobniczej. Berlin. Muzea Państwowe.

oryginalny, gdyż tylko nadal rozwija pierwiastki zapoczątkowane już w Grecji i w hellenizmie; nigdy przed tym jednak elementy te nie odegrały tej roli i nie zajmowały tyle miejsca, co wtedy. Dzieła sztuki mianowicie przestają być oceniane wyłącznie tylko jako utwory użytkowe lub kultowe. Z jednej strony dzieła sztuki dawnej stają się zabytkami historycznymi, — powstaje nawet osobna literatura przewodnikowa i egzegetyczna, która je tłumaczy; z drugiej zaś strony — i to jest szczególnie ważne — *dzieło sztuki oceniane jest właśnie jako utwór sztuki, dla swoich walorów estetycznych, przez co w rezultacie wyrwa się niejako z całokształtu wiązań z pozostałymi czynnikami i pierwiastkami*. Decydującym dla oceny staje się czynnik najistotniejszy, estetyczny. Pomimo podrzędnego niejako stanowiska społecznego artysty w ciągu całej starożytności, ocena jego miejsca i znaczenia pod względem społecznym podnosi się bardzo wydatnie a dzieło sztuki staje się zrozumiałe jako wynik głębokich przeżyć psychicznych oraz procesu twórczego, stawianego na równi z innymi procesami twórczej myśli. Jako ważny czynnik w kulturze artystycznej zjawia się *znawstwo połączone z historią sztuki oraz krytyka sztuki*, w których z natury rzeczy dochodzą do głosu opinie i poglądy, będące odbiciem pewnego procesu kulturalnego w określonych warstwach społecznych, a drogą wychowania i propagandy przenikające do umysłowości całych pokoleń. Co zaś z tym wszystkim idzie w parze: zjawia się także *pośrednictwo i handel dziełami sztuki*, czynnik bardzo ważny, którego w społecznych aspektach kultury artystycznej bynajmniej lekceważyć nie należy.

Tak mniej więcej wyglądały — w najogólniejszych tylko rysach — podkład społeczny sztuki w epoce cesarstwa rzymskiego. Którąkolwiek jej dziedzinę się bierze, jakąkolwiek grupę dzieł, czy o przeznaczeniu i zabarwieniu religijnym, użytkowym, państwowym, albo w końcu nawet zgoła estetycznym, — wszędzie i zawsze da się stwierdzić jej związek z takim, czy innym aspektem poszczególnych grup, z których składa się niezmiernie bogato zróżnicowane społeczeństwo imperium rzymskiego.

Ale co właściwie z tego wszystkiego wynika? Czy nie nasuwa się tu wielkie i ważne zastrzeżenie, które stanowczo ogranicza możliwość dopatrywania się pierwiastków natury społecznej wszędzie tam, gdzie spotykamy się z artystycznymi przejawami o charakterze ogólnym? Nie ulega przecie wątpliwości, że w tych związkach artystyczno-społecznych istota sztuki ani nie jest cała zawarta, ani się w nich nie wyczerpuje. Świat sztuki, zamknięty w dziełach sztuki, stanowi w rezultacie jednak świat, wznoszący się ponad wszelkie związki i zależności społeczne; życiowo jest on z nimi wprawdzie związany, przedstawia jednak rzeczywistość zupełnie innego poziomu. Wystarczy przecie wspomnieć o tym, jak rzadki jest stosunkowo bezpośredni związek między sztuką a rzeczywistością społeczną w dziedzinie, w której najprędzej należało by się go spodziewać, mianowicie w zakresie tematów sztuk figuralnych. Rzadko tylko wielkie przejścia,

najbardziej wstrząsające życiem całych narodów, znajdują bezpośrednio swoje odbicie w sztuce. Ich echa — tam, gdzie w tematyce w ogóle istnieją — w przeważnej ilości wypadków realną bezpośredniość znacznie redukują: w decydującej interpretacji wiążą ją tylko z określonymi postaciami (np. z postaciami faraonów w Egipcie), albo zamieniają ją na ujęcie zgoła symboliczne (również w Egipcie), alegoryczne (w Grecji i w hellenizmie), albo ograniczają ją do poetyckich aluzji i trawestacji, nie będących w żadnym bezpośrednim związku z rzeczywistością (spora część monumentalnej i pomnikowej plastyki greckiej), lub w końcu zupełnie pomijają ją milczeniem (malarstwo holenderskie XVII w., jakkolwiek posiada charakter realistyczny).

Daleko ważniejszy jest jednak moment dalszy. Cała sztuka dochodzi do wyrazu za pośrednictwem form, w których bogactwie jest cała objęta. Formy jednak nie są czymś dowolnym, lecz stanowią świat dla siebie, podlegający własnym wewnętrznym prawom. Prawa takie niewątpliwie rządzą życiem tego wszystkiego, co nazywamy stylem, — stylem poszczególnych artystów, stylem generacji, stylem epoki, a także wszelkimi przemianami, jakie sztuka pod względem formalnym przechodzi w ciągu historii. Przypatrując się tym przemianom, nie można nie żałować, że ś. p. prof. V. Birnbaum nie zdążył już głębiej uzasadnić i rozwinąć odkrytego przez siebie t. zw. prawa transgresji, ciekawego zwłaszcza ze względu na przytoczone powyżej dwa przykłady: sztuki staroegipskiej i epoki cesarstwa rzymskiego<sup>1)</sup>. Gdy bowiem sztuka egipska w ciągu całego swego istnienia rozwija i wyżywa się w granicach zasięgu kultury egipskiej i nigdzie indziej nie znajduje swojego dalszego ciągu, realizując do ostatka swój „program” oraz podporządkując swoim formom całą twórczość artystyczną, — w przeciwieństwie do niej sztuka rzymska stanowi dalszy ciąg rozwoju „programu” formalnego, który ani w Grecji, ojczyźnie tego programu, ani w rozszerzającym go hellenizmie nie mógł być całkowicie zrealizowanym. Wynika z tego wszystkiego, że *obok bezpośrednich i pośrednich związków i zależności od struktury i aspektów poszczególnych grup społecznych, w sztuce w dużym stopniu znaczenie decydujące posiadają same formy, względnie programy formalne, którym samo życie, t. j. także odbicie owych pierwiastków społecznych musi się podporządkować.*

Nie znaczy to wprawdzie, jakoby życiem sztuki i jej rozwojem rządził absolutny determinizm formalny. Także formy są przecie utworem człowieka, który się nimi posługuje. Przez ciągle gromadzenie i wzbogacanie się w zasięgu jednej kultury stają się one jednak jej istotną częścią składową, stanowiąc jej styl wyrażeniowy i zasób tradycji; do nich dostosowuje się coraz dalsza twórczość, dodając do nich coraz to no-

<sup>1)</sup> V. BIRNBAUM, Doplněk k vývojovým zákonům? Památky Archaeologické, Skup. hist. N. ř. Nr. II. 1932, str. 1 — 2.

we elementy formalne, zamieniające się z kolei na „tradycje”. Dostosowywanie to trwa jednak tylko tak długo, jak długo istnieje równowaga między formą a rzeczywistością programu, czyli tendencji artystycznych, odpowiadających smakowi artystycznemu grup społecznych oraz artystów. Gdy równowaga ta jest zachwiana, odziedziczony nakaz formalny przestaje działać i rodzą się nowe formy, by z kolei przejść fazy możliwych urzeczywistnień i w końcu znowu ustąpić nowym prądom.

W rezultacie więc życie społeczeństwa a życie sztuki to dwa światy, biegnące wprawdzie równoległe do siebie, ale w dwóch różnorodnych płaszczyznach. Pierwiastki społeczne w sztuce zawsze istnieją oraz ze swej strony dzieło sztuki potencjalnie zawsze przejmuje rolę społeczną, budząc reakcję pozytywną, albo chociażby negatywną, ale przechodzenie pierwiastków społecznych do sztuki nie odbywa się bezpośrednio. Między rzeczywistością społeczną a rzeczywistością sztuki znajduje się płaszczyzna wydoskonalień psychicznych, w której wrażenia i doświadczenia życiowe krystalizują się w nastawieniach poznawczych, uczuciowych i estetycznych. Dopiero ta dziedzina duchowa staje się decydującą i umożliwia związki między sztuką a społeczeństwem w obu kierunkach: od społeczeństwa do sztuki i odwrotnie. W obu tych kierunkach istnieje jednak droga jeszcze dalsza i ważniejsza.

Nie wolno mianowicie nigdy zapominać o tym, że dzieło sztuki ostatecznie zawsze jest wynikiem procesu twórczego artysty - jednostki oraz że także wszelkie pierwiastki społeczne przedostają się do sztuki tylko przez pryzmat jego indywidualności. A ponieważ społeczeństwo również nie jest pojęciem oderwanym, określającym bezbarwną i bierną masę, lecz składa się z jednostek o rysach indywidualnych, mniej lub więcej wyrobionych i podlegających zmianom, odbija się ta właściwość psychiczna społeczeństwa także w jego odnoszeniu się do sztuki. Wspólne warunki wytwarzają wprawdzie wspólne właściwości poszczególnych grup społecznych, wyrażające się w nich w aspektach, o których była mowa na początku tego rozdziału; wyrasta z tego wspólna, aczkolwiek bardzo skomplikowana psychika poszczególnych grup i w rezultacie pewien wspólny „styl” życiowy, którego odpowiednikami są również upodobania artystyczne. Ale jakkolwiek na tego rodzaju psychicznych cechach zbiorowych opiera się całokształt kultury i postawy estetycznej grup i środowisk społecznych oraz równocześnie odrębność każdej z nich w porównaniu z innymi, to z drugiej strony życie sztuki uwarunkowane jest przede wszystkim rozbieżnościami w dziedzinie estetycznej, jakie istnieją w ramach tej samej grupy społecznej. Decydująca jest w niej niewątpliwie ogólna postawa estetyczna; nie jest ona jednak stała i trwała, lecz ulega mniej lub więcej silnym zmianom i wahaniom, które nie są zależne jedynie od współdziałania pierwiastków niezmiernie skomplikowanej, materialnej, biologicznej i duchowej.



wej struktury danej grupy, lecz w nie mniejszym stopniu także od upodobań twórczych indywidualności artystów, odbijających się w dziełach sztuki. Sztuka sama może wprawdzie płynąć prądami równoległymi z prądami estetycznych upodobań społeczeństwa, czego przykładami są zwłaszcza dzieje sztuki okresów o społecznym charakterze kolektywistycznym. Ale nawet tutaj było by wielką pomyłką nie chcieć widzieć decydującej inicjatywy twórczych jednostek, bez której np. dzieje całej architektury średniowiecznej i wielki jej rozkwit byłyby niezrozumiałą zagadką. Ale twórczość artystyczna bywa też w ciągu całych okresów oparta na indywidualizmie. Czy przeto jest mniej związana z pierwiastkami społecznymi? Na pewno nie, gdyż, jak słusznie zauważono<sup>1)</sup>, właśnie indywidualizm ten stanowi dla tego rodzaju okresów i społeczeństw charakterystyczną cechę społeczną. A jeżeli między indywidualnością artysty, względnie jego utworem a społeczeństwem dochodzi do nieporozumień, co jest zresztą często tylko nieporozumieniem dwóch pokoleń, — jeżeli Michał Anioł i Rembrandt na tym tle przeżywają tragedie życiowe, jeżeli dzieła Maneta są wyśmiane, — należy przyczyn tego zjawiska szukać właśnie w owych wspomnianych powyżej przemianach w upodobaniach estetycznych w łonie grup społecznych.

Jaka więc wobec tego wszystkiego prowadzi droga do wykrycia tego, co w życiu sztuki jest twórcze z pierwiastków społecznych?

Na samym początku zostało podkreślone, że analiza, która dążyłaby do wyodrębnienia z dzieła sztuki pierwiastków społecznych, rozbiłaby dzieło sztuki jako takie, przez co minęłaby się z celem. Traktując zatem dzieło sztuki jako całość, nie trudno stwierdzić podwójny jego charakter: z jednej strony jest ono w ścisłej zależności od całokształtu struktury grupy społecznej, wśród której powstaje, od wszelkich pierwiastków, zmian i drgań, pulsujących w tej strukturze. Ale z drugiej strony istota dzieła sztuki jako takiego zawarta jest w strukturze form wyrażeniowych, podlegających ich własnym prawom wewnętrznym, — wobec czego związki między pierwiastkami społecznymi a sztuką nie mogą być bezpośrednie, lecz pierwiastki te przedostają się do dzieła sztuki dopiero poprzez pryzmat poznawczej, uczuciowej i estetycznej postawy twórcy - artysty. Postawa ta oczywiście w mniejszym lub większym stopniu zawsze jest także odbiciem duchowej postawy społeczeństwa, toteż refleksy jej w samej sztuce same przez się mogą być wynikiem procesu biernego, nieraz zgoła automatycznego. Istnieje jednak element społeczny rzeczywiście twórczy, który przede wszystkim decyduje o wewnętrznym życiu sztuki i obliczu kultury artystycznej: jest nim *smaak este-*

<sup>1)</sup> CH. LALO, La relativité des goûts et l'esthétique sociologique. Revue d'art et d'esthétique, I—II, 1935, str. 73 nn.

tyczny grupy społecznej. Chcąc więc budować gmach rozwoju sztuki pod kątem widzenia twórczych pierwiastków społecznych, dochodzących do wyrazu w walorach artystycznych dzieł sztuki oraz ich przyswajaniu ze strony społeczeństwa, należy sztukę rozpatrywać ze stanowiska niezmiernie złożonych procesów psychiki jednostkowej i społecznej, których wynikiem są: geneza, życie i zanik smaku estetycznego poszczególnych grup społecznych.

### III.

Z punktu widzenia społecznego przedstawia się więc dzieło sztuki, a wraz z nią cała w ogóle sztuka, jej ocena i zarazem rola czynna, jako zależna od współdziałania długiego szeregu czynników bezpośrednich i pośrednich. Wśród pierwszych rolę przodującą w każdym razie zajmuje *indywidualność artysty*; ponieważ jednak związana jest ona ze społeczeństwem, nie może wobec tego nie być pryzmatem, przez który przechodzą i w którym odbijają się zbiorowe cechy grupy społecznej, do której artysta należy. Grupa społeczna sama przez się bezpośrednio twórczą nie jest, mimo to bierze jednak udział w życiu sztuki jako współtwórca oraz jako odbiorca i to przez swoje upodobania estetyczne, które daną twórczość albo akceptują i tym samym przyczyniają się do wzmocnienia jej kierunku, albo ją odrzucają. Zrozumiałe jest oczywiście, że także owe upodobania ulegają ewolucji pod wpływem działania sztuki. Zbiorowe upodobania estetyczne są jednak ze swej strony same wynikiem współdziałania bardzo różnych czynników natury materialnej, biologicznej i psychicznej, przy czym nie ma między nimi stałej równowagi, a wzajemny ich stosunek oraz przewaga jednych nad drugimi znacznym ulega zmianom. Jest to zresztą jeden z faktów, który być może najsilniej podważa wszelkie monistyczno-dogmatyczne tłumaczenie dziejów sztuki; jasne jest przecie, że w poszczególnych okresach dziejowych nie tylko o samej sztuce, ale także o podstawowych, dominujących pierwiastkach owych zbiorowych upodobań estetycznych różne decydowały momenty.

Jeżeli jednak naogół można powiedzieć, że procesy tego rodzaju odbywają się mniej lub więcej nieświadomie lub podświadomie, istnieją jednak wypadki, w których są one nie tylko wynikiem świadomego wyboru, lecz nawet więcej: twórczość artystyczna jest całkiem świadomie kierowana. Sztuka wtedy staje się narzędziem; dzieło sztuki przestaje być dziełem przypadku, dla którego kryterium pod względem społecznym jedynie miarodajnym jest estetyczne upodobanie grupy społecznej, lecz służy pewnym, z góry określonym celom, wybranym i kierowanym tendencyjnością, mogącą być krótko oznaczoną jako „polityka artystyczna”. Przejawy takiej polityki artystycznej otaczają nas na każdym kroku, przybierając najrozmaitsze formy i kierunki, dążące

do bardzo różnych celów. Wiążą się one z kwestiami nauczania sztuki i wychowania artystycznego, organizacji szkół przemysłowo-artystycznych i akademii, organizacji zespołów artystów, — przede wszystkim zaś łączą się z kwestiami stosunku poszczególnych organizmów społecznych, zwłaszcza państwa, względem sztuki, oraz z doktrynami, o których była mowa na początku. Najsilniej jednak występują tego rodzaju przejawy w czasach powojennych, zwłaszcza w państwach, które u siebie zainaugurowały nowe formy ustroju społecznego. Tak np. w Sowietach nowemu ustrojowi i jego ideom ma służyć nie tylko budownictwo, które całkiem naturalnie musi się dostosować do nowych potrzeb życia społecznego, lecz wszystkie w ogóle gałęzie twórczości artystycznej, przy czym z jednej strony wysuwane są na pierwszy plan motywy i tematy, mogące służyć propagandzie marksizmu i jego urzeczywistnienia w Sowietach, z drugiej zaś gloryfikacji nowych form ustrojowych. W nieco innej płaszczyźnie dochodzą analogiczne zjawiska do głosu w Niemczech; w wysokiej mierze posługuje się sztuką także włoski ustrój faszystowski, korzystając dla swoich celów nie tylko ze sztuki współczesnej, lecz, w myśl swej ideologii, wykorzystując również wielką tradycję artystyczną Włoch i starożytnego Rzymu.

Wszystkie te i podobne do nich objawy są niewątpliwie tylko jednym spośród licznych, możliwych przejawów wzajemnego stosunku między sztuką a społeczeństwem, w którym społeczeństwem jest grupa społeczna, będąca zarazem władzą, posługującą się sztuką dla wyraźnie określonych celów własnych. Wszelkie zaś tego rodzaju przykłady można ostatecznie sprowadzić do kwestii, w chwili dzisiejszej w każdym razie niezmiernie aktualnej: *sztuka a władza*.

Cóż może o niej powiedzieć historia sztuki? Jasne jest przecie, że także w tej kwestii istotna strona zagadnienia związków między sztuką a społeczeństwem pozostaje wciąż ta sama. To też historia sztuki w danym wypadku przede wszystkim na jedno powinna odpowiedzieć, mianowicie: jak odbiła się przewaga tego rodzaju pierwiastka społecznego, pierwiastka „władczego”, na samej sztuce i jej dziejach.

Zjawiska tego rodzaju nie mogłyby oczywiście istnieć, gdyby nie to, że w świecie artystycznych form wyrażeniowych znajdują oddźwięk emocjonalny wszelkie momenty życiowe, począwszy od najmniej uchwytnych poruszeń uczuciowych, a skończywszy na najbardziej wyrozumowanych koncepcjach intelektualnych. Właściwość ta stwarza niewyczerpane możliwości. Poprzez nią docierają do sztuki pierwiastki ideowe i emocjonalne, a sztuka sama staje się odbiciem danych, takich czy innych ugrupowań społecznych, wśród których wyrasta. To też nic dziwnego, że im bardziej któreś z ugrupowań jest zorganizowane i równocześnie świadome swoich celów, tym prędzej i w silniejszym stopniu dąży do tego, by celom owym podporządkować także działalność artystyczną.

Ujmując sprawę pod kątem widzenia całego rozwoju dziejowego sztuki, można by nawet kwestię tę postawić całkiem zasadniczo i zapytać wraz ze Strzygowskim<sup>1)</sup>, czy nie istnieją w ogóle dwa rodzaje sztuki: jedna podlegająca naturalnym prawom rozwoju i „jedynie istotnie twórcza”, druga zaś tylko „sztuczna”, hodowana w zasięgach „kultur cieplarnianych”, które są zarazem kulturami władczymi. Z tą hipotezą, a zwłaszcza z jej koncepcją zasięgów owych dwóch rodzajów sztuki, wprawdzie bardzo trudno się zgodzić, niemniej nie da się zaprzeczyć, że zawiera ona obok przypuszczeń czysto hipotetycznych także szereg spostrzeżeń ścisłych i bardzo doniosłych. W każdym bowiem razie w ciągu całego przebiegu dziejów istnieją w twórczości artystycznej dwa zgoła odmienne od siebie kierunki zasadnicze, z których jeden nie zna tendencji wypowiedzania się za pomocą obrazów, gdy tymczasem twórcza wyobraźnia kierunku drugiego przede wszystkim dąży do ujęcia obrazowo - figuralnego. Słuszne jest też spostrzeżenie dalsze, że w perspektywie przeszłości historycznej (i prehistorycznej) kierunek pierwszy reprezentowany jest zwłaszcza w krajach zamieszkałych przez ludność koczowniczą i koczowniczo - wojowniczą, albo w ogóle ludność o społecznym ustroju plemiennym, co mniej więcej odpowiada krajom „wschodnim” i „północnym” Strzygowskiego, położonym poza obrębem najstarszych, wyższych kultur państwowo-społecznych. W tych ostatnich natomiast najpierw dokonały się stopniowo poszczególne fazy rozwoju wyższych ugrupowań społecznych, począwszy od klanu, a skończywszy na wielkich imperiach, jak np. w Egipcie i Mezopotamii oraz od organizacji plemiennych do państwa - miasta, jak w Grecji. Równoległe z tym rozwojem szły także fazy rozwoju kultury duchowej, m. in. również sztuki, dla której we wszystkich tych środowiskach znamienne są tendencje obrazowe. I jeszcze jedno jest pewne: że ta sztuka obrazowa w ciągu całej historii, wychodząc z centrów południowych, w coraz silniejszym stopniu opanowywała pozostałe przestrzenie „północne i wschodnie”, stając się w okresach nowszych prawie synonimem sztuki rzeźbiarskiej i malarskiej. Uznając wszystko to, nie można jednak przyjąć tłumaczenia propagowanego przez znakomitego wiedeńskiego uczonego. Różnice w zasadniczej postawie sztuki obrazowej i zdobniczo - znaczeniowej bez kwestii łatwiej są zrozumiałe jako wynik różnic samych struktur społecznych, warunków życiowych, horyzontów duchowych i samej psychiki z tym wszystkim związanej. Zwłaszcza specyficzna psychika niektórych ugrupowań społecznych zdaje się tutaj odgrywać rolę decydującą, co chyba najlepiej ilustruje sztuka niektórych odłamów semickich; są one nie tyle „wrogo” nastawione względem sztuki figuralnej, ile raczej pozbawione wyobraźni plastycznej, co

<sup>1)</sup> Poglądy te zostały poraz pierwszy najdobitniej sformułowane w dziele „Altai-Iran und Völkerwanderung”, 1917. Są zarazem charakterystyczne dla kierunku wszystkich późniejszych jego badań.

odbija się nie tylko w samym malarstwie i rzeźbie, lecz w nie mniejszym stopniu także w ich poezji. Co się zaś tyczy owych narodów „północnych” i ich eksponentów irańskich, sztuka ich wprawdzie jest przede wszystkim zdobnicza i równocześnie znaczeniowa, ale z drugiej strony zawiera ona bez kwestii także możliwości w kierunku rozwoju figuralnego. Jakkolwiek zdobniczo - znaczeniowy jest np. styl zwierzęcy, reprezentowany w sztuce scytyjskiej, syberyjsko-ałtajsko-irańskiej i północno-chińskiej, niemniej jest on sztuką figuralną, tylko że ograniczoną do warunków życiowych społeczeństw w pierwszym rzędzie koczowniczych oraz zrozumiałą w związku z prawnym podłożem kultu zwierząt. W odniesieniu do tych dawnych osiągnięć sztuki nie można niewątpliwie powiedzieć, że sztuka ich, jakkolwiek przeważnie obrazowa nie jest, nie jest nią dlatego, że rozwija się w warunkach naturalnych, które niby są jedynie twórczymi, lecz raczej, że nie jest nią dlatego, ponieważ życie społeczne grup, do których należy, nie otworzyło jeszcze przed nią horyzontów obrazowych, mogących być nową podniętą dla jej wyobraźni. Potencjalnie więc zarodki obrazowo - przedstawieniowe mogą istnieć także w tego rodzaju osiągnięciach, a o losach ich rozstrzygają dzieje danych grup społecznych. Nie znaczy to jednak, jakoby nie było zasadniczych różnic między tymi dwiema postawami sztuki. Istniały one zawsze i antagonizm ich odbijał się wyraźnie nawet w dziejach sztuki europejskiej, trudno je jednak łączyć z zależnością lub niezależnością od władczych pierwiastków w sztuce. Ostatecznie bowiem i sztuka islamu jest sztuką władczą, służącą wielkim, silnym organizacjom wyznaniowym i świeckim; a jednak figuralną staje się tylko tam, gdzie narzucają jej obrazowość tradycje miejscowe, przedislamskie: w najstarszym okresie w Syrii, oraz jeszcze później w Mezopotamii i Persji. Poza tym zachowuje bezobrazowość, nie przestając być przez to władczą. Nie należy przy tym zapominać, że ta jej niefiguralność może być wynikiem nie tyle samej postawy twórczej, ile raczej doktryny o podłożu religijnym, co jest w gruncie rzeczy właśnie objawem władczym (tabl. 4).

Ograniczając się jednak do sztuki europejskiej oraz pozostawiając na boku kwestie mniej lub więcej subtelnego rozróżniania istoty sztuki figuralnej i czysto zdobniczej, jako też ich stosunku do kierunków władczych, nie trudno stwierdzić kilka bardzo charakterystycznych rysów faktycznego przebiegu dziejów. Cały istotny rozwój europejskiej kultury artystycznej w czasach historycznych wiąże się jak najściślej ze wzrostem tendencji do kształtowania figuralnego z jednej, a z drugiej strony z zależnością, jaka łączy te dążności z duchowymi i materialnymi potęgami społecznymi, w których konkretyzuje się historia Europy. Proces ten rozpoczyna się już w Grecji starożytnej, gdzie sztuka jest nie tylko odbiciem najszczytniejszego idealizmu religijnego i etycznego, lecz zarazem także jedną z najwspanialszych form, którymi posługuje się władza jako przedstawicielka społecznego ładu, ustroju i potęgi, by w nich się zamani-



Tabl. 5a. Miniatura z Ewangeliarza z Kells (pocz. VIII w.). Typowy przykład sztuki irlandzkiej. Dublin, Trynity College.



Tabl. 5b. Miniatura rękopisu t. zw. szkoły pałacowej (pocz. IX w.). Przykład sztuki karolińskiej. Akwizgran, Skarbiec katedralny.



Tabl. 6. Koronacja cesarza Romana IV i Eudoksj (1067—1070). Kość słoniowa. Przykład wład-  
czej sztuki bizantyjskiej. Paryż, Bibl. Narodowa.

*Foto Giraudon.*

festować. Nie ma przy tym żadnej istotnej różnicy między poszczególnymi formami tej władzy, względnie rządu; w tej kwestii bowiem rola sztuki pozostaje zawsze ta sama, bez względu na to, czy władza jest autokratyczna, królewska, czy też panującym jest ustrój demokratyczny. Świątynie, rzeźby i malowidła monumentalne, całe akropole miast — to nie tylko hold złożony bogom, to zarazem świadectwa odniesionych zwycięstw i szczęśliwych posunięć politycznych, to monumentalizacja uroczystych chwil w życiu narodu i uświetnienie faktycznego stanu rzeczy, skonkretyzowanego w potęgę władzy, to podniesienie jej blasku. Dotyczy to w równej mierze działalności artystycznej na terenie „międzynarodowym”, t. j. w miejscach, gdzie cała Grecja współzawodniczy ze sobą. Świątynie, skarbcce, pomniki plastyczne w Delfach i Olimpii — to nie w najmniejszej mierze wyrazy potęgi organizmów władczych, które je ufundowały. A co w Europie zapoczątkowała Grecja, zostało jeszcze bardziej rozbudowane przez potęgę epoki hellenistycznej i Rzymu. Najciekawszym przykładem splotu różnorodnych elementów jest pod tym względem jednak przebieg i rozwój sztuki starożytności. Ponieważ stan ówczesny stał się punktem wyjścia dla całej europejskiej sztuki średniowiecznej i na długo zaciążył nad jej rozwojem, należy się nieco dłużej przy nim zatrzymać.

Dwie cechy społeczne są dla najstarszego chrześcijaństwa przede wszystkim znamienne: jest ono w swoich początkach ruchem na wskroś religijnym, czysto duchowym, równocześnie zaś zasady jego związane są z poglądami, które odwracają się od oceny tradycyjnych wartości społecznych i kulturalnych, wytworzonych przez kulturę starożytną. Punkt ciężkości wszelkich wartości przeniesiony jest do dziedziny etyczno - duchowej, czysto spirytualistycznej, co w praktyce oznacza nie tylko obojętność wobec kulturalnych zdobyczy przeszłości i teraźniejszości, lecz społeczne zrównanie wszystkich warstw i jednostek wobec wartości transcendentnych, jedynie rzeczywistych, których punktem centralnym jest idea zbawienia, — a dalej podniesienie do równości także wszystkich maluczkich i upośledzonych. To też w najstarszym chrześcijaństwie nie ma żadnego wyraźnego programu kulturalnego, a najmniej w sztuce. Dla pierwszych chrześcijan sztuka niewątpliwie nie była w ogóle żadną kwestią, zbyt była odległa od świata ich potrzeb, pragnień i dążeń. Kiedy jednak po kilku pokoleniach sztuka sama przez się zaczęła przenikać z otaczającego świata do chrześcijaństwa, zaczęła całkiem naturalnie w umysłach chrześcijańskich budzić zastrzeżenia i obawy. Z jednej strony działały tutaj dawne zakazy sztuki figuralnej, odziedziczone po religii żydowskiej, z drugiej zaś wzbudzała sztuka zastrzeżenia, jako wyrażeniowa forma, zbyt silnie związana z materią. Życie okazało się jednak silniejsze od pryncypializmu, a chrześcijaństwo, zewsząd otoczone wysoką kulturą artystyczną późnej starożytności, w dodatku zdobywające coraz więcej adeptów wśród warstw tą kulturą prze-



siągniętych, bez sztuki już się obejść nie mogło. Powstawała ona samorzutnie w najrozmaitszych środowiskach, gdzie znajdowały się gminy chrześcijańskie, nawiązując z natury rzeczy do sztuki miejscowej i jej tradycji, do jej podstawowych sposobów wyrażeniowych i jej estetyki. Odrzucała ona tylko elementy, sprzeczne z duchem chrześcijańskim, a na miejsce ich stawiała swoje własne potrzeby i tematy. W rezultacie w ciągu pierwszych wieków odbywał się wszędzie tam, dokąd chrześcijaństwo docierało, t. j. na obszarach imperium rzymskiego i na Bliskim Wschodzie, stopniowy proces spajania tradycyjnych form artystycznych z duchem i treścią chrześcijańską. Wtedy już wyrasta chrześcijański symbolizm znaczeniowy, wytwarza się nowa ikonografia, malarstwo i rzeźba historyczna, pierwsze kompozycje dogmatyczne, powstają podstawy architektury kościelnej, wynikające z nowych potrzeb religii i kultu. Nie ma w tym nic dziwnego, że w tej podbudowie całej późniejszej sztuki chrześcijańskiej istnieją obok siebie elementy najróżnorodniejszego pochodzenia. Jest to tylko logicznym następstwem warunków, wśród jakich rosło w pierwszych wiekach chrześcijaństwo.

Wśród tego procesu rozwoju sztuki, o tendencjach miejscami bardzo rozbieżnych, dochodzi jednak stopniowo do zwrotu dążącego do unifikacji. Zwrot ten nie pochodzi od samej sztuki, lecz od czynników zewnętrznych: od Kościoła i od państwa. Kościół w coraz większym stopniu staje się skonsolidowaną organizacją, a równocześnie i władzą duchowną, która z natury rzeczy musi dążyć do usunięcia wszelkich rozbieżności w swoim organizmie i rozbudowuje swoją władczą hierarchię, a równocześnie podporządkowuje sobie coraz surowiej wszystko, co może być w jakimkolwiek sensie związane z jego doktrynami i przejawami życia religijnego. I oto sztuka, z punktu widzenia pierwszych chrześcijan będąca dziedziną obojętną, z kolei zamienia się w sprawę żywotną. Architektura kościelna wynika sama przez się z potrzeb organizacyjnych kultu, rzeźba zaś i malarstwo stają się wprost ważnym narzędziem, a nawet bronią w ręce Kościoła. W dziedzinie tej wyraźnie widoczne są ślady walki: od samego bowiem początku ścierają się z sobą dwa przeciwne prądy, dwie ideologie; pierwsza dąży do utrzymania tradycji pozahellenistycznej, nie uznającej przedstawień obrazowych jako sprzecznych z podstawowymi tendencjami spirytualizmu chrześcijańskiego; w gruncie rzeczy jest ona obrazoburczą, ogranicza sztukę religijną w praktyce do dekoracji i symbolizmu znaczeniowego. Druga wręcz przeciwnie usiłuje wykorzystać sztukę dla celów własnych, jako środek obrazowego unaoczniania prawd, zawartych w nauce religijnej. Zwycięskim okazał się w końcu kierunek drugi, jakkolwiek nie obeszło się bez kompromisów; ich wynik widoczny jest w łączeniu dwójakiego rodzaju elementów w dziełach sztuki oraz w coraz silniejszym przenikaniu pierwiastków spirytualistycznych do ujęć figuralnych. Dla faz przejściowych tego pro-

cesu pouczającą ilustracją jest zwłaszcza znany list św. Nilusa do eparcha Olimpiodora z IV w.<sup>1)</sup>, w którym opisany jest dawniejszy sposób ozdabiania ścian kościelnych scenami dekoracyjnymi, nie mającymi żadnego ideowego związku z chrześcijaństwem, a równocześnie zalecony jest nowy sposób ozdoby, zawierający sceny z biblii i ewangelii. A w myśl ojców Kościoła malarstwo staje się pismem obrazowym dla wiernych. I w gruncie rzeczy nigdy już potem, w ciągu całego średniowiecza, nim być nie przestaje.

Jest to wszakże tylko jedna strona tej roli, którą Kościół, jako władza duchowna, w sztuce pierwszych wieków odegrał. Po zwycięstwie chrześcijaństwa w IV w. Kościół nie jest już tylko organizacją wiernych, której znaczenie leży jedynie w zarządzaniu prawdami religijnymi, — jest on czymś, co ma wartość i znaczenie także w życiu doczesnym, jest rzeczywistą potęgą, wydającą orzeczenia we wszystkich sprawach życiowych. Każda zaś potęga potrzebuje także widomego blasku zewnętrznego, a blasku takiego dodaje sztuka. I otóż w rezultacie sztuka Kościoła po zwycięstwie staje się sztuką służącą nie tylko samym prawdom religijnym, lecz także będącą wyrazem potęgi Kościoła jako władzy, staje się po prostu widowym jej znakiem. Nic więc dziwnego, że w kształtowaniu się sztuki kościelnej decydującym okazał się obok dążeń unifikacyjnych, reprezentowanych w doktrynach i dogmatach, liturgice i całym kulcie, także fakt, że Kościół posiadał swoją sztukę oficjalną, „władczą”. A ponieważ główny punkt ciężkości całego jego życia znajdował się w obrębie basenu śródziemnomorskiego, na wskroś przesiąkniętego tradycjami sztuki władczej hellenistyczno-rzymskiej, mogła z tego wszystkiego wyrosnąć tylko figuralna sztuka chrześcijańska, oparta w pierwszym rzędzie o tradycje śródziemnomorskie, która bardzo w czas przeważała nad tendencjami odmiennymi i stała się podstawą całego późniejszego rozwoju sztuki w ramach kultury chrześcijańskiej.

Kościół nie był jednak jedynym czynnikiem, który w tym procesie odegrał rolę przodującą. Nie mniejsze bowiem było znaczenie państwa. Właściwy rozwój potęgi Kościoła zaczął się z chwilą uznania go przez państwo rzymskie i z równoczesną chrystianizacją domu cesarskiego. Przewartościowanie wszelkich wartości tradycyjnych przez chrześcijaństwo pociągnęło za sobą m. in. także chrystianizację idei władzy cesarskiej, a tym samym i państwa. Podporządkowało ono osobę cesarza idei państwa bożego, nie usunęło jednak wszystkiego, co wiązało się z faktyczną władzą cesarza w objawach zewnętrznych i wyrażało się m. in. w kulcie geniusza cesarskiego, a w transpozycji chrześcijańskiej — świętej jego osoby. Dalszy ciąg kultu cesarza, aczkolwiek w formach chrześcijańskich, trwał nadal, trwał zresztą tak długo, jak długo utrzymała się koncepcja „pomazańca bożego” i całkiem naturalnie znajdował swoje odbicie także w sztuce.

1) Por. m. in. V. MOLE, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej*. Lwów 1931, str. 201.

Tylko z tego punktu widzenia można sobie wytłumaczyć specjalną ikonografię „religii cesarskiej”<sup>1)</sup>, która stanowiła jakby *pendant* do ikonografii kościelnej i wzajemnie z nią się uzupełniała. Jest to jednak tylko jedna strona oddziaływania władzy cesarskiej na sztukę chrześcijańską; bez porównania ważniejsza była strona druga. Państwo rzymskie połączyło się z chrześcijaństwem i związało z nim swoje losy, toteż w dziedzinie artystycznej normatywną stała się jego sztuka reprezentacyjna, która przejęła względem państwa funkcje władcze i reprezentacyjne dawnej państwowej sztuki rzymskiej. I to samo już w dużej mierze tłumaczy, dlaczego sztuka bizantyńska, pomimo wszelkich przemian rozwojowych, tak ściśle związana jest z tradycjami rzymskimi oraz dlaczego istnieje w niej ciągłość elementów hellenistycznych, gdy tymczasem te same tradycje są coraz słabsze na obszarach, które odrywają się od państwa bizantyńskiego.

Dzieje chrześcijańskiej sztuki „władczej” oczywiście nie kończą się z epoką wczesnobizantyńską. Władze Kościoła i państwa, w ciągu całego średniowiecza, jak najściślej związane z ideą imperium rzymskiego, stają się czynnikiem najbardziej decydującym dla całego rozwoju sztuki w średniowiecznej Europie. Wystarczy już krótki rzut oka na niektóre zjawiska, by się o tym przekonać. Jednym z głównych wczesnych środowisk chrześcijaństwa w Europie północnej jest Irlandia, która nie tylko u siebie zaprowadza nową wiarę, lecz szerzy ją także daleko naokoło. Jej najstarsza sztuka chrześcijańska, najlepiej znana z rękopisów, utrzymana jest w tradycjach miejscowej sztuki; jako sztuka dekoracyjna nie zna ona ujmowania obrazowego, a wyraża się jedynie za pomocą dynamicznego układu motywów ornamentacyjnych. Zasadom tym podporządkowuje początkowo nawet motywy figuralne, które przejmuje ze wzorów greckich i zamienia je tym samym na swoisty rodzaj ornamentyki. Ale sztuka południowa okazuje się silniejszą, ponieważ związana jest z władzą kościelną i z całą jej kulturą. Jeszcze wyraźniej odbywa się ten proces wszędzie tam, gdzie wchodzi w grę wraz z władzą Kościoła także władza świecka, czego najlepszym przykładem jest sztuka karolińska. Schodzą się w niej różnorodne elementy: północne tradycje zdobniczo - znaczeniowe, stare już podówczas tradycje sztuki chrześcijańskiej, reprezentowane przez Kościół w postaci sztuki religijnej i zarazem sztuki reprezentacyjnej, a co niemniej ważne — idea cesarstwa rzymskiego, którego odrodzeniem miało być wskrzeszone ponownie imperium w postaci państwa Karola Wielkiego. Wynik tego zetknięcia się różnych światów dla sztuki jest bardzo charakterystyczny: wzorem staje się południowa sztuka kościelna i państwowo-świecka, sztuka figuralna. Zwycięska

<sup>1)</sup> O kwestiach tej ikonografii referował na Międzynar. Zjeździe Bizantynistów w Sofii w r. 1934 A. GRABAR ze Strasburga p. t. *L'iconographie sacrée des empereurs byzantins et l'art des iconoclastes*. Podczas druku powyższej rozprawy praca ta ukazała się p. t. *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*. Paryż 1936.

jest tradycja, związana z tym wszystkim, co w ówczesnej umysłowości oznaczał antyk: co prawda nie antyk pogański, lecz starochrześcijański, w dużej mierze jeszcze żywy w władczej sztuce bizantyńskiej — wschodnio-rzymskiej. Zanikają pierwiastki tradycji miejscowych, utrzymując się najsilniej w dziedzinie dekoracyjnej, gdzie były najbardziej na miejscu. Tylko stopniowo zdobywają znaczenie w działalności artystycznej w ogóle, ale już nie jako twórcza zasada wszelkiej sztuki, lecz jedynie jako swoista interpretacja zasad władczej sztuki w malarstwie oraz typów i konstrukcji monumentalnych w architekturze (tabl. 5a, 5b i 6).

Procesy tego rodzaju oczywiście nigdzie nie odbywają się zupełnie gładko i bez tarć. Nawet Bizancjum przeżyło okres, jedyny w takich rozmiarach w dziejach powszechnych, w których spór o sztukę stał się jednym z głównych zagadnień bytu państwowego, a rozegrał się właśnie w zakresie sztuki „władczej”, mianowicie spór obrazoburczy. Jakikolwiek były jego głębsze przyczyny, jakkolwiek rolę odegrały przy tym motywy postronne, chociażby i natury polityczno-gospodarczej, w każdym razie nie ulega kwestii, że wywołany on został przez zbytne wzmocnienie się figuralnej sztuki religijnej i przesadny, aż do bałwochwalstwa sięgający kult obrazów świętych,—a dalej, że w istocie toczył się o zasady: czy sztuka religijna ma być figuralna, czy tylko symboliczno-znaczeniowa. Spór ten w gruncie rzeczy nie był niczym innym, jak próbą odrzucenia figuralnej sztuki władczej i powrotu do pradawnych tradycji sztuki anikonowej, żywotnych zwłaszcza w ormiańskich częściach Kaukazu, skąd pochodzili cesarzowie ikonokłasci. Trudno jednak sztukę obrazoburców uważać za mniej władczą od sztuki ich przeciwników, zwłaszcza że wraz ze sztuką religijną bynajmniej nie zwalczali oni figuralnej władczej sztuki i ikonografii cesarskiej. Jeżeli przykład ten mógłby się w pierwszej chwili wydawać zbyt odosobnionym i właściwym tylko dla dziejów sztuki wschodnio-chrześcijańskiej, należy pamiętać, że również losy sztuki władczej zachodnio-europejskiej obfitują w zjawiska niemniej charakterystyczne. Tak np. formy sztuki karolińskiej, jakkolwiek całkowicie opartej na wzorach południowej sztuki figuralnej oraz jednolicie skierowanej, trwały niezmiennie tylko tak długo, jak długo trwała władza, która je narzuciła. Kierunek główny pozostał wprawdzie i nadal miarodajnym, ale coraz bardziej nasiąkał odmiennym poczuciem formalnym.

Sztuka ikonoklastów i sztuka karolińska są to typowe dwa przykłady działania polityki artystycznej, kierowanej przez władzę, względnie przez naczelnych jej przedstawicieli. Uwaga poświęcona w tych wypadkach sztuce, naturalnie nie jest oderwana od całokształtu polityki i programu kulturalnego, z którym najściślej się wiąże. Nie jest też owa polityka dziełem przypadku lub wynikiem widzi mi się osób, programem tym kierujących, gdyż zależna jest od splotu najróżnorodniejszych czynników rozwoju życia kulturalnego. Niemniej wszelka tego rodzaju polityka z natury rzeczy musi wybierać

w istniejącej sztuce ten kierunek, który wydaje jej się najodpowiedniejszym; tym samym zaś kierunki odmienne nie tylko od siebie odsuwa, lecz musi je czasami nawet zwalczać. W ten sposób władcze posługiwanie się sztuką opiera się na pewnej, mniej lub więcej wyraźnie zaznaczonej planowości, za pomocą której realizuje swoje zamierzenia.

Słowo „planowość” w sztuce może być bardzo wieloznaczne, toteż w związku z kwestią, przez nas omawianą, z góry należy tutaj wyłączyć właściwości, które wynikają już z samych zasad planowego, formalnego kształtowania dzieła sztuki i jego stylu, jak np. współzależność malarstwa i architektury itp. Wyłączyć należy również zagadnienia planowości cech, będących w związku czy to z przeznaczeniem dzieła sztuki, czy też z powstaniem i tradycyjnością typów. Już nieco inaczej natomiast przedstawia się kwestia podłoża ideowego, którym sztuka jest przesiąknięta, a gdzie tendencje władcze najłatwiej dochodzą do wyrazu. Ażeby na razie jeszcze zatrzymać się w pobliżu przykładów już przytoczonych, wystarczy wspomnieć chociażby o stronie ikonograficznej sztuki wczesnobizantyńskiej, ikonoklastycznej i karolińskiej. Wszystko tutaj regulowane jest z góry dyktowanym planem, wszędzie miarodajna jest ideowa interpretacja i potrzeba władzy kościelnej. W sposobie, jak i do jakich granic ilustrowana jest biblia, jak przedstawiane są prawdy dogmatyczne, jak rozmieszczone są poszczególne kompozycje na ścianach wnętrza kościelnego, — a tam, gdzie w rachubę wchodzi osoba panującego, w sposobie jego przedstawienia, — wszędzie miarodajna jest ideologia państwa chrześcijańskiego oraz rola w nim cesarza i to w ścisłym tłumaczeniu prawowierności religijnej i państwowej. Gdy zaś dowiadujemy się o tym, jak Karol Wielki sprowadza z Rawenny do Akwizgranu pomnik Teodoryka Wielkiego i ustawia go przed swoim pałacem jako podobiznę władcy, jest to z punktu widzenia przeobrażeń, jakie zaszły w umysłowości wczesnego średniowiecza, niezmiernie ciekawy fakt, ilustrujący odnoszenie się tej epoki do tradycji antycznych, — z drugiej zaś strony przedstawia właśnie to zdarzenie bardzo charakterystyczny rys ówczesnej planowej propagandy idei władczej za pomocą sztuki, który niewiele się różni od wskrzeszania starożytnego Rzymu przez faszyzm włoski. Gdzie formy kultury artystycznej władczej tak daleko odbiegały od poziomu tradycji i możliwości rodzimych, jak to było w „barbarzyńskich” częściach państwa Karola Wielkiego, propaganda ta miała stosunkowo łatwe zadanie i wynik walki między nią a tym, co mogła jej przeciwstawić tradycja rodzima, był już z góry przesądzony. Inaczej było jednak w Bizancjum, gdzie władcza sztuka ikonoklastów i jej propaganda trafiała na opór tradycji bez porównania silniejszych. Sztuka figuralna nie tylko zachowywała, gdzie tylko mogła, swoje zasady, lecz sama również walczyła i to również za pomocą propagandy, propagandy słownej i pisanej, a także malowanej, opierającej się w dużej mierze na karykaturach, jak o tym świadczą miniatury tego czasu.

W średniowiecznej kulturze artystycznej istnieją więc już wszystkie elementy, charakterystyczne dla dążności świadomie prowadzonej polityki artystycznej, za pomocą której władza posługuje się sztuką dla swoich celów. Cele te leżą poza potrzebami zgoła estetycznymi, aczkolwiek z upodobaniami estetycznymi się łączą. Charakteryzuje je specyficzny podkład ideowy, który ma być propagowany za pomocą sztuki, ułożony i wykonywany nieraz według ściśle ułożonego programu, jak również dążenie do podkreślenia i wypuklenia znaczenia władzy oraz do dodania jej za pomocą zbytku artystycznego blasku, co wszystko razem wymaga świadomego wyboru kierunku artystycznego. Zbyteczne było by podkreślać, że nie brak w tych przejawach polityki artystycznej także pociągnięć planowych natury praktycznej, ułatwiających dojście do celu <sup>1)</sup>.

Nie należy jednak przeoczać faktu, że sztuka średniowieczna nie może służyć jako typowy przykład dla wszelkich możliwości, związanych z procesami sztuki władczej. Sztuka w życiu społeczeństw średniowiecznych odgrywa wprawdzie bardzo ważną rolę. Bez znajomości sztuki i jej procesów rozwojowych niejedna strona psychiki człowieka średniowiecznego była by dla nas niezrozumiała. Ale w naszym obrazie średniowiecznej kultury artystycznej, zwłaszcza okresu starszego, brak pewnego szczegółu bardzo istotnego: nie zawiera on bowiem rysów, które pozwoliłyby nam dostrzec wyraźniej oblicza samych artystów. Niewiele pomogą tu tłumaczenia, jedynie zresztą możliwe, że sztuka średniowieczna jest sztuką zbiorową, w której znaczenie jednostki twórczej ustępuje na plan drugi, że znika ona w zbiorowości stanu, do którego należy, że—dalej—sztuka kieruje się normami pozaartystycznymi. Otóż niewątpliwie charakter tej sztuki jest zbiorowy i indywidualność artysty nie zajmuje w niej miejsca, o jakim w okresach nowszych do pewnego stopnia decyduje własny wybór drogi przez artystę, — niemniej jednak rozwój sztuki średniowiecznej i jej wartości, jak każdej sztuki, polegają ostatecznie na twórczości jednostek i coraz to nowych realizacjach odmiennych dążeń, a życie jej na różnicach, jakie między nimi zachodzą. Ale nie tylko ów charakter zbiorowy i bezimienny artystów zakrywa przed nami ich właściwe rysy; zasłania nam je przede wszystkim charakter władczy sztuki, narzucający i zakreślający granice, poza które sztuka nie sięgała. W rezultacie nie możemy dostrzec sporów i nieporozumień między sztuką władczą a odmiennymi dążeniami twórczymi, o ile w ogóle miały one miejsce. Dostępne nam jest jedynie stwierdzenie samego faktu istnienia różnych tendencji i uporządkowanie ich w czasie i przestrzeni.

W całej pełni można śledzić zjawiska tego rodzaju dopiero w epoce nowożytnej.

<sup>1)</sup> Por. J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paryż 1923, gdzie zebrane i oświetlone są kwestie, odnoszące się do spraw tego rodzaju w Bizancjum: zakładanie fabryk państwowych, przywileje dla artystów osiedlających się w Konstantynopolu, monopole państwowe dla wyrobów tkackich, zastrzeżenie dla niektórych wyrobów zbytkownych, których używanie jest wyłącznym przywilejem dworu, itd.

Ponieważ dokładna ich charakterystyka byłaby równoznaczna z opisem sporej części całego rozwoju sztuki czasów nowszych, wystarczy, jeżeli dla naszych celów ograniczymy się do wzmianek o tym, co różni je od właściwości okresów starszych. Sztuka „władcza” oczywiście istnieje nadal; istnieje ona wszędzie i zawsze, gdzie znajdują się siły, które mogą się sztuką posługiwać, czy to dla propagandy idei, jakie reprezentują, czy też dla nadania sobie blasku zewnętrznego. Zrozumiałe jest jednak, że pierwiastki władcze musiały przyjąć formy inne; ustały przecie normy absolutne, miarodajne dawniej dla całego życia ustrojowego, — jednostka ludzka zaczęła zdobywać nową wagę i znaczenie, a co najważniejsze: także w sztuce jednostka twórcza stała się czynnikiem świadomym swej roli i mocy. Zmieniły się zresztą i charakter i treść samych potęg władczych. Czasami władzami tymi są komuny miejskie i różne organizacje cechowe itp., a rola ich w odniesieniu do sztuki ogranicza się do roli fundatorów i wyboru artystów. Sztuka bynajmniej źle na tym nie wychodzi, jak o tym świadczy długi szereg arcydzieł, począwszy od pierwszych przeblysków renesansu, poprzez Rajskie drzwi Baptysterium florenckiego, aż do malowideł Tintoretta w Scuola di San Rocco. Czasami władzą jest sam Kościół, a wtedy końcowym wynikiem długiego zmagania się z elementami świeckimi w sztuce jest sztuka przeciwreformacji. Sztuka ta posiada wprawdzie nie jeden rys wspólny ze sztuką średniowiecza: stawia granice indywidualności artysty, przepisuje mu własną ikonografię, postępuje planowo, żąda od sztuki wiernej służby idei, którą propaguje. A jednak jest inna i to przede wszystkim dlatego, że artysta w swym dziele daje coś więcej ponad przepisany program; daje bowiem samego siebie, swoją własną, nieskrępowaną interpretację przeżyć religijnych w ramach stylu epoki i środowiska. Czasami władzą, decydującą o sztuce jest panujący: papież, tyran, czy książę miasta i kraju, pan feudalny, albo Ludwik XIV. A tutaj — ile osobistości, tyle upodobań, tyle polityk artystycznych i tyle rodzajów planowości, sięgających nieraz bardzo daleko, bo aż do zakładania szkół i akademii, w których kierunek wybrany ma być dla twórczości miarodajny. Najważniejszym zjawiskiem w całej sztuce nowoczesnej jest jednak to, że przewaga tendencji władczych nad innymi jest bardzo względna i że zajmują one raczej tylko miejsce współrzędne wśród licznych tendencji innych, dla których miarodajne jest własne upodobanie estetyczne.

Jaki był jednak skutek oddziaływania pierwiastka władczego na losy sztuki i jej istotne wartości? Typowym przykładem jest spór obrazoburczy i jego wynik. Zapoczątkowaniem tego sporu była chęć przekreślenia wszystkiego, co w ciągu wieków sztuka chrześcijańska stworzyła, oraz narzucenia jej sztuki niefiguralnej jako jedynie dozwolonej. Próba ta nie udała się, gdyż skończyła się powrotem sztuki figuralnej. Nie obeszło się jednak bez kompromisów, gdyż pewne elementy obrazoburcze, zwłaszcza w zakresie ideowym, oddziaływały na późniejszą doktrynę obrazów świętych i ich



Tabl. 7. RIGAUD, Portret Ludwika XIV. Paryż, Louvre.

*Foto Les Archives Photographiques.*





Tabl. 8a. POUSSIN, Et in Arcadia ego. Paryż, Louvre.

*Foto Les Archives Photographiques.*



Tabl. 8b. GEORGES DE LA TOUR, Hold pastercy. Paryż, Louvre.

*Foto Les Archives Photographiques.*

istoty. Z drugiej zaś strony religijna sztuka epoki poikonoklastycznej w stopniu jeszcze większym, niż przedtem, była odbiciem tendencji władczych i to z przewagą pierwiastka kościelnego. Pierwiastek ten, pomimo zacieśnienia programu artystycznego, jaki narzucił sztuce, nie przeszkodził jej dojść do okresów największej świetności w epokach t. zw. renesansu Macedońskiego i renesansu Paleologów. Rola elementu władczego w sztuce karolińskiej była odmienna; niczego on przecie nie zwalczał, dokonał natomiast wyboru spośród artystycznych możliwości, popierając go autorytetem władzy, czym jednak w dużym stopniu zadecydował o dalszym rozwoju sztuki średniowiecznej na całym zachodzie Europy. Trudno było by w zasięgu całej w ogóle sztuki średniowiecznej wskazać na dzieło, zajmujące ważne miejsce w dziejach rozwoju sztuki, które nie było by w związku z różnorodnymi tendencjami władczymi, przy czym pojęcie władzy naturalnie nie ogranicza się do Kościoła i dworu cesarskiego, lecz w równej mierze obejmuje także wszelkie inne władcze organizmy. Faktyczna rola elementów władczych w czasach nowożytnych jest zbyt wyraźna, by trzeba ją było szeroko uzasadniać. Rozkwit renesansu i baroku włoskiego oraz ich ekspansja w Europie, przepych sztuki weneckiej, rozkwit sztuki francuskiej XVII w., a zwłaszcza sztuka, związana z nazwiskami trzech Ludwików (tabl. 7), — wszystko to są objawy, których bez współdziałania pierwiastków władczych w ogóle nie można sobie wyobrazić.

A jednak one ani nie obejmują całego przebiegu dziejów sztuki nowożytnej, ani nie pochodzą od nich impulsy, z którymi łączy się geneza najwyższych nasileń europejskiej twórczości artystycznej. Jak to już było wspomniane, rola niejednej władzy renesansowej, a także późniejszej, ogranicza się jedynie do roli mecenasa sztuki. Tak np. malarstwo Tycjana, jakkolwiek w dużym stopniu, zwłaszcza w dziedzinie portretu, związane z władzami, zawdzięcza im tylko zamówienia obrazów na dany temat. Czasami znowu, jak np. w stosunku papieży rzymskich do Michała Anioła, rzuca się w oczy przymus i wywalczenie utworu, który sam przez się bynajmniej nie jest odbiciem tendencji władczych fundatora, lecz jedynie własnego wewnętrznego świata artysty. Cały zaś szereg artystów i to najwybitniejszych, których dzieła dla rozwoju sztuki największe posiadają znaczenie, pozostaje w ogóle poza sferą działania elementów władczych. Tak np. pomimo miejsca centralnego, które Poussin zajmuje w klasycyzmie francuskim, nie ma on żadnych związków z francuską sztuką władczą swojej epoki (tabl. 8a). Poza tego rodzaju tendencjami istnieje i rozwija się całe malarstwo holenderskie, a przede wszystkim Rembrandt, którego sztuka indywidualistyczna jest wprost zaprzeczeniem wszelkiej postawy władczej. Poza prądami panującymi i faworyzowanymi powstaje i kwitnie naturalistyczny kierunek malarstwa francuskiego XVII w. z braćmi Le Nain i G. de La Tour na czele (tabl. 8b). Przykłady te można by mnożyć w nieskończoność. Ale i te, które zostały przytoczone, wystarczą, by wykazać, że rola pierwiastków

władczych w rozwoju istotnie twórczych kierunków sztuki nowoczesnej (a na pewno sztuki w ogóle) jest dosyć względna. Znaczna i duża jest jednak w innym sensie. Albowiem jedynie sztuka władcza mogła spowodować powstanie wielkich, monumentalnych kompleksów oraz narzucić swój styl szerokim obszarom, przez co stwarzała zarazem i wielki styl kultury artystycznej. W pierwiastkach władczych tkwi zwarta jednolitość sztuki średnio-wiecznej na wschodzie, jako też na zachodzie; one umożliwiły genezę nie tylko samych pomysłów, lecz jeszcze w większym stopniu realizację wielkich katedr średnio-wiecznych, — z nich rodzi się jednolita urbanistyka miast renesansowych i barokowych i na nich opiera się np. koncepcja i przeprowadzenie wielkich kompleksów architektonicznych Wersalu, Zwierzyńca drezdeńskiego itp. To, w czym zawarte jest jednak historyczne znaczenie tego rodzaju koncepcji, to nie sama architektura, lecz połączenie wszystkich gałęzi sztuki w zwartą i jednolitą całość artystyczną. W tym właśnie tkwi największe i istotnie twórcze znaczenie sztuki władczej, a zarazem także najważniejsze zadanie wszelkiej realnej polityki artystycznej.

Tym samym jest także już dana odpowiedź na pytanie, które zostało postawione na początku tego rozdziału. Czynniki chcące realizować wielkie nieraz plany, wynikające z biegu i form życia współczesnego, z natury rzeczy zmuszone są do zajęcia się stroną artystyczną owych planów. Było by dobrze, gdyby kierownicy tych poczynań zdawali sobie sprawę, że dzieje sztuki pod tym względem niejednego mogą ich nauczyć. Nie znaczy to, że historia miałaby im dostarczyć wzorów, broń Boże. Zawiera ona jednak niejedną naukę, godną zastanowienia, a także niejednen przykład odstraszający. Ostatni ten punkt dotyczy zwłaszcza wypadków, gdy zapomina się o najistotniejszej podstawie wszelkiej sztuki, t. j. o indywidualności artysty i chce się ją podporządkować prądom „władczym”, albo nawet tylko popularnym.

Sztuka jest wprawdzie odbiciem oblicza społeczeństwa, ale oblicze to samemu społeczeństwu nie zawsze dogadza. Największe dzieło sztuki może się społeczeństwu wydawać niegodną karykaturą i farsą, jak wydawały się utwory Maneta, najwierniejszego malarza rzeczywistości, dziełami szarlatana. Toteż zawsze należy pamiętać, że we wszelkiej twórczości, cokolwiek mówiono by i powtarzano by bez końca o społeczeństwie jako jej podstawie, jednak pozostaje prawdą:

„Au commencement de toute chose humaine, au vraie commencement, n'est ni le Verbe, ni le sens, ni la force, ni l'action, mais bien l'Esprit, mais bien le Moi, dont tout part et auquel tout aboutit”<sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> VICTOR BASCH, Esthétique, art et science de l'art. Revue d'art et d'esthétique, I—II. 1935, str. 40.

# L'art et la société

Remarques d'un historien d'art

## I.

Le problème des relations entre l'art et la société, tout actuel qu'il soit, n'est pas du tout nouveau; son histoire remonte jusqu'à Platon et ne rejoint les temps modernes qu'à travers toutes les doctrines sociales. Ces doctrines forment un matériel documentaire très précieux, mais ne disent pas grand' chose de la réalité artistique elle-même. On n'en parle non plus directement dans les doctrines plus ou moins aprioristiques, procédant du côté de l'art, dans lesquelles se révèlent les opinions des artistes eux-mêmes, des théoriciens et des savants d'art. La réalité historique des rapports entre l'art et la société n'est formée que par le cours réel d'événements et son témoignage seul peut être considéré par l'histoire d'art. Dans ce cas-là l'histoire d'art répond à une question actuelle, mais c'est justement à cause de cela, si l'on pense au mot d'ordre: art et société — et à son espèce plus récente: l'art et l'Etat, qu'il faut compter avec les doctrines aprioristiques, résultant des doctrines de reorganisation sociale. Car ces doctrines-là comprennent non seulement des commandements dogmatiques pour toute création artistique en général, mais sont aussi considérées comme la seule base régulière et solide pour l'interprétation de toutes les manifestations de la vie. Elles peuvent donc, à cause de leur étroitesse, entraver, au lieu de l'aider, la tendance à comprendre et à universellement éclaircir le problème des relations entre l'art et la société. Nous en trouvons un exemple-type dans la forme de la doctrine du matérialisme dialectique adoptée par la science soviétique. Celle-ci, en exposant partout l'élément économique et social en unique critérium, restreint ainsi les limites de son esthétique. Donc, en effet le problème des relations entre l'art et la société se compose d'une quantité de questions diverses que l'on ne peut réduire au même dénominateur, même par exemple à cause des difficultés d'adopter une méthode. Une méthode peut éclaircir seulement ce côté du problème lequel elle est susceptible d'atteindre. Ainsi le présent essai ne prétend à autre chose qu'à être une glose d'historien d'art à deux questions suivantes: quel est l'aspect des relations entre l'art et la société du point de vue d'histoire d'art et où il faut chercher les critères efficaces pour apprécier ces relations — et encore comment étaient réalisés dans l'histoire les rapports entre le pouvoir et l'art et les procédés organisés dans ce domaine.

## II.

Dans l'examen de ces problèmes la difficulté capitale consiste certainement en cela que l'analyse sociologique d'une oeuvre d'art tend à en séparer les éléments de nature sociale, donc se trouvant en dehors de l'art. Ainsi, elle les arrache d'un tout organique auquel ils appartiennent et détruit celui-ci en tant qu'oeuvre d'art, sans néanmoins faciliter sa compréhension, car partout et toujours une oeuvre d'art ne peut être comprise que comme un tout.

Il est vrai qu'une oeuvre d'art possède toute une série d'aspects sous lesquels elle est accessible à l'examen de l'histoire d'art. Ils peuvent concerner soit sa place dans le tableau général de la culture artistique, soit ses importances documentaires diverses (dans les domaines du matériel, de la technique, de la culture matérielle, de l'archéologie, des circonstances réelles, de l'iconographie, des emprunts de forme et de style etc.). Evidemment, tout cela est important. Une oeuvre d'art est pourtant quelque chose d'au-dessus de la somme d'éléments de toute sorte: matériels, spirituels et de forme, et, comme résultat final d'un processus créateur, elle forme un tout compact et indivisible. Aussi l'examen scientifique doit se proposer de sauvegarder une oeuvre d'art dans sa totalité intégrale, à laquelle sont subordonnés, en se fondant en elle, tous les détails de sa structure intérieure.

Nous observons quelque chose de pareil dans la société, ou plutôt dans les groupements sociaux concrets: car tout schéma tendant à souligner les aspects différents des groupements particuliers divise ce qui en effet forme un tout indivisible.

Il est pourtant inévitablement clair que moins la culture sociale d'un milieu est démembrée et différenciée, que plus elle est isolée, plus nettement se distinguent dans son art les apports des groupement sociaux particuliers d'un côté et de l'autre la fonction de l'art dans la structure sociale est plus évidente. Et, moins une culture est enfermée en elle-même, et, plus sa structure sociale s'enrichit et s'élargit par son propre développement, par les alliages ethniques et par un vif contact avec le monde dont les bases et les directions de la vie sont différentes, plus se compliquent aussi les relations entre l'art et la société. L'histoire d'art nous enseigne autre chose encore. Il est vrai que partout et toujours l'art est lié à la vie, mais en même temps ses formes (et nous ne le percevons que par ses formes) ont une vie propre à elles, et qui est dirigée par ses propres lois intérieures.

Deux exemples peuvent servir d'illustrations des considérations ci-dessus. L'art de l'ancienne Egypte qui est le résultat de la culture artistique la plus homogène, menant de la primitivité préhistorique jusqu'à l'apogée très haut, mais enfermé en lui-même—et la culture artistique de l'Empire Romain, extrêmement riche et différen-

ciée. L'analyse de ces deux exemples-là confirme il est vrai que partout dans l'art on peut constater sa liaison avec un tel aspect d'un groupement particulier, néanmoins le monde de l'art que contiennent les oeuvres d'art forme un monde s'élevant au-dessus de toutes liaisons et dépendances sociales. Il est caractéristique par exemple que les liaisons directes entre l'art et la réalité sociale sont relativement rares en ce qui concerne les thèmes de l'art figural. Il y existe un phénomène ultérieur, incomparablement plus important. A côté des relations et des dépendances directes et indirectes de la structure et des aspects des groupement sociaux particuliers, dans l'art les formes mêmes ou bien les „programmes” de forme ont une importance décisive et la vie, qui reflète, elle aussi ces éléments sociaux-là, est contrainte de leur être subordonnée.

Ce n'est pas équivalent à un déterminisme de forme absolu, car l'application des éléments nouveaux aux traditions ne dure qu'autant qu'existe l'équilibre entre la forme et la réalité des tendances artistiques correspondant au goût artistique des groupes sociaux et des artistes.

En effet la vie de la société et la vie de l'art ce sont là deux mondes avançant il est vrai parallèlement l'un à l'autre, mais sur des plans disparates. Ils ne sont liés que par le plan de sublimations psychiques; sur ce plan-là des impressions et des expériences de vie se cristallisent par des attitudes de connaissance, de sentiments et d'esthétique. Et seulement ce domaine spirituel devient décisif et rend possibles les relations essentielles entre l'art et la société dans les deux directions: de l'art à la société et vice-versa. Etant donné pourtant qu'une oeuvre d'art est toujours le résultat d'un processus créateur dans l'artiste-individu, aussi tous les éléments sociaux ne pénètrent dans l'art qu'à travers l'attitude de connaissance, de sentiments et d'esthétique de celui-là. Cette attitude est évidemment toujours plus ou moins le reflet de l'attitude spirituelle de la société, aussi ses reflets dans l'art peuvent être l'effet d'un processus intrinsèque passif, parfois tout simplement automatique. Il existe pourtant un élément social réellement créateur, lequel décide plus que les autres de la vie intérieure de l'art et de l'aspect général de la culture artistique: c'est le goût artistique du groupe social. Si l'on veut donc élever l'édifice de l'art sans négliger les éléments sociaux créateurs qui s'expriment dans les valeurs artistiques des oeuvres d'art et dans leur perception du côté de la société, il faut examiner l'art du point de vue des processus compliqués de la psychique individuelle et sociale, dont les résultats sont la genèse, la vie et la décadence du goût esthétique des groupements sociaux particuliers.

## III.

Les processus animés par la collaboration d'éléments sociaux et artistiques se développent de la manière plus ou moins inconsciente ou bien subconsciente. Mais il arrive aussi que la création artistique est dirigée d'une façon tout à fait consciente et l'art devient un instrument au service de certains buts définis, dirigé par la „politique artistique”. Cette politique revêt des formes et des directions les plus diverses. En ce moment on peut la remarquer avec la plus grande netteté dans les pays où les doctrines sont devenues la substruction idéologique des régimes sociaux nouveaux: en U.R.S.S., en Italie et en Allemagne. De tels symptômes ne forment certainement qu'un seul aspect des relations entre l'art et la société, parmi plusieurs aspects possibles. Cette fois-ci la société est représentée par le groupe qui est en même temps le pouvoir employant l'art pour la réalisation de ses propres buts. On peut donc ramener tous les exemples de cette espèce à la question brûlante: l'art et le pouvoir. Mais aussi pour cette question-là l'essentiel du problème restant invariable, l'histoire d'art doit tout d'abord résoudre le dilemme: comment la prépondérance de l'élément dominateur a agi sur l'art et sur son histoire. Il est évident à l'avance que plus un groupement social est organisé et en même temps conscient de ses buts, plus vite et plus fort il tend à se subordonner aussi l'activité artistique.

Après un court aperçu sur l'hypothèse de Strzygowski sur le principe de deux genres d'art: l'art n'obéissant qu'aux lois de développement naturel, ornemental—symbolique et ignorant la conception d'images et l'art dominateur, méridional et figural — l'analyse ultérieure est bornée à l'art de l'Europe. Il est caractéristique que le développement essentiel de la culture artistique d'Europe est très étroitement lié à l'accroissement des tendances de création figurale d'un côté, et de l'autre à la dépendance des puissances spirituelles et matérielles dans lesquelles s'est concrétisée l'histoire de l'Europe. Ce processus-là, inauguré déjà en Grèce, fut renforcé et élargi par les puissances de l'époque hellénistique et par Rome. Toutefois l'exemple le plus intéressant de l'enchevêtrement d'éléments divers est l'histoire et le développement de l'art primitif chrétien. L'analyse des directions et des bases de cet art explique clairement le rôle dominateur joué par l'Eglise dans le processus d'unification de ses courants différents et dans son évolution vers l'art ecclésiastique représentatif. En même temps le rôle dominateur de l'Etat romain à partir de la christianisation de la cour impériale se fait voir nettement. L'exemple de l'art chrétien primitif d'Irlande est particulièrement important; tout d'abord il conserve ses principes de conception purement ornementale, mais au fur et à mesure qu'il se développe sous l'influence dominante de l'Eglise il devient un art figural. La querelle d'iconoclastes à Byzance

démontre d'une façon éclatante les luttes inévitables pendant les événements de cette espèce et le rôle énorme joué par les éléments dominateurs dans la construction des bases de l'art médiéval en général est le mieux caractérisé par l'art dominateur Carolingien. A Byzance ainsi qu'à l'époque Carolingienne nous voyons déjà nettement le „plan” de politique artistique. Ainsi pourrait-on dire que tous les éléments caractéristiques de la politique artistique consciemment dirigée existaient déjà dans l'art médiéval, s'il ne manquait dans cet art un détail très essentiel: nous n'y voyons presque pas les traits individuel des artistes eux-mêmes.

Ce défaut est contrebalancé par une analyse sommaire du rôle des éléments dominateurs dans l'art des temps modernes. Il en résulte que dans cet art-là la prépondérance des tendances dominatrices est très relative et que celles-ci ont l'importance égale à de nombreuses autres tendances pour lesquelles le goût artistique propre est compétent.

Quel était cependant le résultat de l'action d'éléments dominateurs en ce qui concerne les sorts historiques de l'art et ses valeurs réelles? Entre les limites de l'art médiéval entier il serait difficile d'indiquer une oeuvre, occupant une place importante dans le développement de l'art et qui eût été en dehors des tendances dominatrices diverses. Dans les temps modernes le rôle réel des éléments dominateurs est tellement net que sans ceux-ci on ne pourrait imaginer ni l'apogée de la Renaissance, ni le Barocco italien et leur expansion en Europe, ni l'état florissant de l'art français au XVII<sup>e</sup> siècle etc. Et pourtant ces éléments n'embrassent pas tout le cours historique de l'art moderne et les impulsions auxquelles s'attache la genèse des points culminants de la création artistique européenne n'en proviennent pas. Le rôle du pouvoir y est parfois borné au rôle de mécène et de fondateur, parfois aussi l'oeuvre qui selon les désirs du fondateur devait être l'expression de sa puissance n'est que le reflet du monde intérieur de l'artiste. Et toute une série d'artistes demeure en dehors de la sphère d'activité des éléments dominateurs (Poussin p. ex.). La peinture hollandaise est en dehors de cette sphère et surtout Rembrandt dont l'art individualiste est tout simplement la négation de toute attitude dominatrice.

Nous voyons cependant l'importance créatrice des éléments dominateurs en cela qu'ils ont rendu possible la formation de l'art médiéval uni et homogène en Orient et en Occident et des conceptions urbanistiques uniformes et des grands projets de la Renaissance et des périodes ultérieures, procédant ainsi à la fusion de tous les genres artistique en un tout artistique compact. C'est là en même temps le rôle capital de toute politique artistique.

Et s'il s'agit des directives que l'expérience de l'histoire d'art peut donner aux éléments réalisant les plans du présent dans le domaine de la politique artistique,



on peut les résumer par la phrase suivante: l'art est le reflet de l'état de la société, mais la société elle-même n'est pas toujours ravie de cet état-la. Et, tant que dans la création artistique c'est l'individualité du créateur et non la popularité du courant qui est l'élément définitif et décisif—ni le pouvoir ni ses plans ne doivent gêner cette individualité.

## II



MICHAŁ WALICKI

# Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki

(Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe.  
Rezonans społeczny)

## I.

W kolejności zapoczątkowanych przez Instytut Propagandy Sztuki planowych pokazów retrospektywnych, w kwietniu i maju 1935 r. miała miejsce wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Myśl jej zorganizowania, rzucona na jednym z posiedzeń warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, spotkała się z życzliwym i gorącym poparciem ze strony Instytutu, który zadeklarował daleko idącą pomoc materialną dla realizacji dzieła. Uzyskanie pewnego subsydium od Funduszu Kultury Narodowej—który już od pierwszej chwili powstania inicjatywy odniósł się do niej ze szczególnym zrozumieniem — zadecydowało ostatecznie o realnych podstawach tego zakrojonego na szeroką skalę przedsięwzięcia. Po przeszło półrocznych pracach przygotowawczo-organizacyjnych wystawa doszła do skutku na wiosnę 1935 r. — jako wynik połączonych wysiłków T. O. n. Z. P. i IPS, w silnym oparciu o pomoc ze strony Funduszu Kultury. Najdostojniejszy protektorat Pana Prezydenta Rzeczypospolitej na wystawie tej—zorganizowanej pod patronatem Ich Eminencyj ks. kardynałów—wyróżnił w sposób wymowny społeczne jej znaczenie. Patrząc wstecz, z perspektywy rocznego z górą oddalenia od dnia otwarcia wystawy na tok i rozwój jej prac organizacyjnych, doznajemy szczególnego wrażenia. Architektonika naszego pokazu wypadła niewątpliwie odmiennie od tego idealnego obrazu gotyckiego tumu, o wzniesieniu którego wszyscy marzyliśmy. Nieprzezwyciężone trudności, jakie spiętrzyły się przed Komitetem Wystawy w dziele pozyskania większej ilości obiektów z województwa krakowskiego i kieleckiego tłumaczą w dostatecznej mierze niekompletny jej charakter.

Z nawiązką wynagrodziło ten zawód pozyskanie cennych, wielokrotnie nieznanych dzieł z obszarów diecezji wrocławskiej, tarnowskiej, chełmińskiej i gnieźnieńskiej oraz z zasobów chwilowych Państwowej Pracowni Konserwatorskiej. Pomyślnie zrealizowanie wystawy zawdzięczać należy życzliwej i obywatelskiej pomocy, zarówno ze strony instytucyj jak i poszczególnych osób.

Zanim przejdziemy do omówienia naukowego i społecznego rezonansu wystawy polskiej sztuki gotyckiej, stwierdzić wypada, że sprawa technicznej organizacji przewożenia zabytków, która budziła wątpliwości u niektórych spośród zaproszonych do

udziału w wystawie instytucyj — stała na wysokości zadania. Rzeźby, owinięte ligniną, przełożone wiórami i słomą, umieszczane były w pakach o specjalnych przegródkach. Obrazy, zabezpieczone dokładnie papierem i odpowiednio usztywnione, przewożone były w pakach o kasetowej konstrukcji. Wieka pak zaśrubowywano w celu uniknięcia wstrząsów przy odbijaniu. Każdy z transportów (nie wyłączając powrotnych) jechał pod opieką specjalnie przydzielonego konwojenta. Złożenie obiektów przed wystawą w magazynach Muzeum Narodowego zapewniło rzeźbom i obrazom należyte i bezpieczne przechowanie. Po zamknięciu wystawy wreszcie — kilkanaście obrazów i rzeźb na skutek decyzji władz konserwatorskich przekazano do Państwowej Pracowni Konserwatorskiej, celem dokonania żmudnych i kosztownych prac zabezpieczających. Przeprowadzenie tych robót uwieńczył w sposób najbardziej przez organizatorów pożądaną historię Wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w Warszawie.

W ciągu trwania wystawy staraniem Polskiego Związku Historyków Sztuki wygłoszony został cykl wykładów. W dniu 2.V. konserwator główny p. Jerzy Remer mówił „O młodości zabytków i ich starych wrogach”; w dniu 7.V. odbył się odczyt doc. dr Michała Walickiego „Oblicze artystyczne polskiego gotyku”; w dniu 9.V. odczyt ks. prof. dr Szczęsnego Dettloffa „Wit Stwosz a współczesny mu świat artystyczny”. Ostatni wykład poświęcony był prelekcjom prof. Jana Rutkowskiego kierownika Państwowej Pracowni Konserwatorskiej oraz p. Bohdana Marconiego, konserwatora obrazów Muzeum Narodowego w Warszawie, którzy mówili o zagadnieniach restauracji i konserwacji dzieł malarstwa gotyckiego. Wykład połączony był z dyskusją i ściągnął, podobnie jak poprzednie, znaczną ilość słuchaczy.

## II.

REWIZJA KATALOGU. Ekspozowany materiał zabytkowy opracowany został w szeregu wypadków w sposób dość sumaryczny, ku czemu skłaniał krótki, bo zaledwie trzytygodniowy termin pozostający na napisanie tekstu katalogu. Znaczna część obiektów na długi czas jeszcze przedtem była przedmiotem bliższych i monograficznych nieledwie studiów autora; pewien jednak odsetek tych dzieł, zwłaszcza rzeźb, wszedł w obieg dopiero z chwilą otwarcia wystawy, pozyskując dzięki temu jedynie najogólniejszą charakterystykę. Głosy nielicznych recenzentów dorzuciły z kolei przygarść polemicznego materiału, który oczekuje dotąd definitywnej już odpowiedzi.

Zajmijmy się na wstępie tą grupą spostrzeżeń, jakie wysunęła do rozpatrzenia polemika specjalna, ściślej mówiąc, jedyna recenzja naukowa, jaka pojawiła się o wystawie: mam na myśli obszerne sprawozdanie pióra dr Tadeusza Dobrowolskiego, kon-

serwatora śląskiego, wydrukowane w Roczniku Krakowskim. Recenzja ta, utrzymana w tonie przychylnym i obiektywnym, przyniosła szereg spostrzeżeń, wzmacniających lub też częściowo osłabiających stanowisko autora katalogu. Wnioski dr Dobrowolskiego podbudowane są obficie zacytowaną literaturą specjalną, co, łącznie z obiektywizmem naukowym recenzenta, czyni tym pilniejszą potrzebę odpowiedzi <sup>1)</sup>. Z uwag generalnej natury przytoczona recenzja wysunęła postulat jednolitości opisów, stwierdzając nie bez słuszności potrzebę w miarę elastycznego a przecież ustalonego ramowo schematu. Przytoczone przeze mnie w katalogu przykłady katalogów podobnych wystaw — z których układem zdążyłem się zaznajomić — pozwolą stwierdzić, jak dalece odbiega typ katalogu opracowywanego w trakcie lub przed ekspozycją od typu naukowego, powystawowego katalogu - pamiętnika. Obfitość luk występujących w niektórych z tych katalogów przekracza znacznie niedociągnięcia warszawskiej publikacji.

Przejdźmy jednak do spraw bardziej zasadniczych — a mianowicie do kwestii datowania i wzajemnych relacji stylistycznych w obrębie materiału zabytkowego, do których to kwestii obaj przywiązujemy specjalną wagę.

a) *Datowanie*. *Sine ira et studio* wypadnie mi bronić pewnych propozycji terminologicznych i chronologicznych, aczkolwiek do obalenia niektórych przyłożę rękę z dr Dobrowolskim. Pomijam tu pozycje drobniejsze, mniej ważne, zatrzymując się na dziełach wyżej stojących w hierarchii wartości artystycznych. W rzędzie ich wysuwa się na czoło Madonna Bolejąca z Rzezawy, której określenie na lata około 1400 podtrzymywałbym chętnie, widząc w niej dzieło o wyraźnych tradycjach konserwatywnych w duchu XIV w.; uwydatniły się one zwłaszcza w traktowaniu głowy o zwiększonym woluminie i płaskim modelunku twarzy, oraz w krępej, masywnej budowie figury. Zestawienie z posągami św. Elżbiety z portalu mogunckiej katedry (pocz. XV w.) podkreśli starczość kierunku reprezentowanego przez naszą rzeźbę <sup>2)</sup>. Ciekawe spostrzeżenie Dobrowolskiego w odniesieniu do figurek z Ptazkowej, przesuwające czas ich powstania na koniec XIV w., warte jest dalszej dyskusji i ponownej rewizji wypowiedzianych dotąd w tej mierze sądów. Nie podzielałbym natomiast zgoła wątpliwości co do postaci Chrystusa upadającego pod krzyżem z Nowego Miasta, w którym dr Dobrowolski upatruje raczej twór XVI czy XVII stulecia niż rzeźby XV w. Publikowane na tym miejscu zdjęcie figury z tyłu (tabl. 12a i b) pozwoli na lepsze skonfrontowanie — niżli to dawała niezbyt szczęśliwie ujęta fotografia w katalogu — z grupą podobnych figur

<sup>1)</sup> T. DOBROWOLSKI: Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie. Kraków 1935 (odb. z Rocznika Krakowskiego, t. XXVI).

<sup>2)</sup> BACK F.: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910, tabl. X. 2. II—I.

datujących się z lat około 1420 <sup>1)</sup>. Na załączonym zdjęciu wyraźniej występuje zwłaszcza typowy lejowaty rzut załamujących się fałd sukni Chrystusa, stanowiący na równi z opracowaniem zarostu na tyle głowy pewną wskazówkę co do przyjętego przeze mnie datowania zabytku. Również na tym zdjęciu występuje z większą czytelnością typowa ruchowa linia pochyłonego torsu z nader znamienym skróceniem przedtułowia. Wątpliwości rozprasza ostatecznie zestawienie grupy z Nowego Miasta z przypisaną H. Multscherowi grupą z kościoła klasztorowego w Heiligkreutztal. Pominąwszy zdecydowanie bliski związek, zachodzący między tymi rzeźbami, warto jeszcze podkreślić specjalnie charakter rzeźby, przedstawiającej Szymona z Cyrenaiki, co z kolei każe podać rewizji pogląd na datę wykonania tejże figury w grupie pomorskiej.

Odsuwając na razie sporną kwestię datowania ołtarzyka ze Szczawnicy, do której to kwestii zamierzam powrócić na innym miejscu, — przechodzę z kolei do malowanych skrzydeł ołtarza w Siennie, które istotnie należy przenieść do epoki późniejszej niż początek XV w. Lokując te fragmenty w obrębie połowy tego stulecia dr Dobrowolski ma najzupełniejszą rację, co trzeba podkreślić zupełnie niedwuznacznie. Zgadzam się z nim również co do zasadniczej charakterystyki spóźnionego przebiegu form stylowych w Polsce, której malarstwo jeszcze w połowie XV stulecia zachowuje na ogół rysy właściwe niemiecko-czeskiemu malarstwu lat 1420—1430 <sup>2)</sup>. Mimo zastanawiających elementów kompozycyjnych w rodzaju sceny Niesienia Krzyża oraz Ukrzyżowania (w tej ostatniej grupa Marii Mdlejącej) — należy istotnie przesunąć daty powstania tego obrazu ku połowie XV w. (1440—1450), na co wskazuje — dodam to od siebie — charakter wyciskanego tła, nawiązujący do Tucherowskiego ołtarza oraz głowa Marii ze sceny Nawiedzenia, ujawniająca mutatis mutandis — pewne flamizujące tendencje <sup>3)</sup>. Następną z kolei „opóźniająca” opinia dr Dobrowolskiego, wypowiedziana w stosunku do skrzydeł malowanych z Nowego Sącza, wydaje mi się możliwą, nie umiałbym jednak na razie przychylić się do niej w sposób zdecydowany.

<sup>1)</sup> Por. BAUM J.: *Deutsche Bildwerke des Mittelalters*. Stuttgart. 1923, 81. F. BACK. o. c. 26 s. tabl. XXV. G. WEISE: *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums*. Reutlingen, 1924, 15. — Obawy co do gotyckiego charakteru figury Chrystusa z naszej grupy rozproszy zapewne porównanie z figurą pochodzącą z Liège, opublikowaną przez hr. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA: *Sculptures conservées au Pays Mosan*. Verviers 1928, 108. — Por. również: Dr K. V. LANGE: *Die Werke Multschers und des Meisters von Messkirch in Kloster Heiligkreutztal*. Württembergische Vierteljahrsheft für Landesgeschichte. N. F. XVIII Jh. 1909, t. IV, str. 455 i nast. Stuttgart.

<sup>2)</sup> Zacytowana przez T. Dobrowolskiego data oksfordzkiego Modlitewnika Warneńczyka (około 1435) jest prawdopodobnie omyłką drukarską, cf. W. PODLACHA: *Miniatury rkp. zwanego Modlitewnikiem Warneńczyka...* Lwów 1928, 46 (Madonna tronuująca przerysowana ze sztychu Schongauera B. 30, z lat 1474—79).

<sup>3)</sup> Por. A. BURROUGHS: *Campin and Van der Weyden Again*. *Metropol. Mus. Studies*, IV, 141, 1933.

Po rozpatrzeniu — pozytywnym i negatywnym — zastrzeżeń wypowiedzianych ze strony mojego recenzenta przychodzi czas na auto-recenzję. Wypada mi w pierwszym rzędzie wycofać się z datowania Madonny czchowskiej, która powstała raczej około 1470 r. niż u schyłku w kręgu lat około 1500 r., jak to napisałem w katalogu. Płynne naogół kryteria tajemniczego okresu rzeźby (nie tylko polskiej) lat 1450—1470 częściowo tłumaczą ów lapsus. Wyjaśnień dostarcza zestawienie z jednym ze spiskich ołtarzy 4 Dziewic, publikowanym przez Divalda<sup>1)</sup> — nie pozbawionym zresztą znaczenia i dla szczawnickiego ołtarza. Również wycofałbym się z datowania herm świerczyńskich, nie umiając wszakże wyznaczyć im daty zastępczej.

b) *Relacja stylistyczna i więź grupowa.* Obraz geografii artystycznej, jaki zarysował się w świetle częściowego tylko materiału zabytkowego, zebranego na wystawie oraz po odleżeniu się wrażeń i przeprowadzeniu niejednej dyskusji, wymaga obecnie utrwalenia pewnych przynajmniej jego fragmentów. Należy mieć jednak w pamięci, że nie udało się na organizowany pokaz zgromadzić większej ilości krucyfików tęczowych oraz rzeźbionych tryptyków, pomijając już fakt słabego obesłania wystawy przez zabytki Małopolski.

Znany dotąd charakter rzeźby pomorskiej nie tylko wystąpił z należytą siłą argumentacji, lecz co więcej pozyskał kilka retuszów, przez co całość obrazu nabrała wyrazistych i nowych akcentów. Zdefiniowane na innym miejscu<sup>2)</sup> francuskie reminiscencje Chrystusa ze Starogardu wytrzymały ogniową próbę krytyki, dorzucając tym samym nie odszukany dotąd strumień do źródeł artystycznych natchnień Pomorza pocz. XIV wieku. Na przestrzeni trzech dalszych ćwierci tego stulecia przewija się barwny korowód inspiracji bądź też lokalnych przeróbek prądów płynących z Nadrenii i Westfalii, Niemiec północnych i Śląska (Pietà), by wreszcie u schyłku stulecia skrzepnąć w wyraźnie sformułowaną grupę pomorską. Ten ostatni okres (około 1500 r.) ujawnia dodatkowo związek z plastyką frankońską, co stwierdzić możemy chociażby w posągu Madonny w Glorii z Chełmży<sup>3)</sup> oraz w postaciach Golgoty również z Chełmży, bliskich grupie z Miejskiej Galerii we Frankfurcie<sup>4)</sup>. Dość żywa wymiana wartości, a może i ludzi, cechowała również stosunki Pomorza z Saksonią. Materialnym dowodem tego związku jest poliptyk toruńskiego Kościoła P.M., a swoistą wymowę posiada również wzmianka o Mikołaju z Torunia (Claus aus Thorn) — pracującym na pocz. XV stulecia w Brun-

1) K. DIVADL: *Mágarorszag Csúcsiveskori Szárnyasoltari*. Budapest 1911, II, 34.

2) M. WALICKI: *Ze studiów nad plastyką XIV w. w Polsce*. Biuletyn Hist. Sztuki i Kult. Warszawa 1933, R. II, Nr 1, str. 23—34.

3) Dobrowolski widzi w niej związek ze sztuką Leinbergera.

4) A. STANGE: *Die Entwicklung der deutschen Mittelalterlichen Plastik*, München 1923, tabl. 38.



świuku <sup>1)</sup>. O ile północno-zachodni szlak tych filjacji układa się jasno i mocno podbudowany jest przy tym zadawnioną tradycją osadniczą, handlową i kulturalną — o tyle znów pewne niejasności kryje trasa południowa, zorientowana ku krajom alpejskim i Italii. Geograficznemu wytyczeniu tej drogi sprzeciwia się skomplikowana technika migracji elementów stylistycznych, rozprzestrzeniających się nie tylko i nie wyłącznie drogą mechanicznego procesu z Zachodu na Wschód. Nie często uchwytny, zawsze przecież niezwykle aktywny czynnik, jakim był żywy człowiek, jest tutaj decydującym motorem w procesie przenoszenia i wymiany pojęć w formie plastycznej. By nie pozostać gołosłownym, przytoczę tu wiele mówiący fakt, że czołowe dzieło plastyki kamiennej Pomorza — jakim (obok Pięknnej Madonny Świętojańskiej) jest posążek wapienny Brzemiennej Madonny z Muzeum Toruńskiego — wykazuje niewątpliwy związek z twórczością styryjskiego warsztatu Hansa von Judenburg, jak stwierdza to posążek frankfurcki z lat 1400—1410 <sup>2)</sup>; podobnie zresztą i wpływ sztuki Konrada z Soest, tak czytelny w obrazie lignowskim, wymaga dyskusji która by wykazała jak dalece może tu być mowa o przejęciu elementów tego stylu bezpośrednio z Westfalii, czy też bardziej oddaloną drogą <sup>3)</sup>.

Pamięć o możliwości powstawania zbliżonych stylistycznie obiektów w warunkach o podobnej „temperaturze kulturalnej” — nie powinna nas opuszczać przy badaniu spuścizny naszego średniowiecza. Niejedna z figur wystawionych niedawno w salach I.P.S. reprezentowała w swoim czasie typ wytwórczości, którą określić możemy dość drastycznie mianem „dewocyjno-jarmarcznej”. Sprzedawane po targach miejskich dla celów kultu, przywożone nie zawsze z najbliższego ośrodka, tworzyły one artykuł nabywany masowo. Poszczególne typy ikonograficzne — jak chociażby głośny przykład Madonny z Alttötting — obserwowane były z konserwatywnym uporem, przekraczającym daleko chronologiczne granice narodzin i pierwszej fali rozpowszechnienia się tej koncepcji. Silnie oddziaływały obok tego wrażenia odniesione z oglądu głośnych, szybko się popularyzujących koncepcji pierwszoplanowych majstrów, specjalnie sugestywne, ilekroć wchodził na warsztat temat nowy lub śmiało ujęty w dydaktycznej swej formie. Zestawienie z Riemenschneiderem ciśnie się mimowolnie na usta, w chwili gdy ogarniamy spojrzeniem figury św. Marii Magdaleny z Samarzewa, czy też z Olchówki. Analogie, jakie tu wyczuwamy, złożyłbym jednak raczej na karb wspólnoty, względnie oddziaływania zasadniczej struktury pomysłu kompozycyjnego, którego techniczne i formalne przeprowadzenie odbiega daleko od dotyku dłuta würzburskiego

<sup>1)</sup> C. HABICHT: Die Mittelalterliche Malerei Niedersachsens. Strassburg 1919, 6.

<sup>2)</sup> F. KIESLINGER: Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Wien 1923, t. 32.

<sup>3)</sup> Repr. w „Oberrheinische Kunst” II, 1925—27, tabl. 71.



Tabl. 9a. I. P. S. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Sala II.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 9b. I. P. S. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Sala III, główna.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 10. Chrystus ukrzyżowany. Rzeźba z kościoła w Starogardzie. Pocz. XIV w.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 11. Matka Boska Bolesna z Rzeszawy. Około 1400 r. Tarnów. Muz. Diecezjalne.

*Foto E. Koch.*

Tabl. 12 a i b. Figura Chrystusa z pochodu na Golgotę,  
z kościoła w Nowym Mieście. Pocz. XV w.

*Foto E. Koch.*



Mistrza. Podobnie bodaj przedstawiałaby się rzecz i z grupą Pietà, której liczne przykłady napotykamy coraz to częściej w Polsce. Nie sposób jest spierać się, że podobnie jak Pietà ze Świerczynek reprezentuje typ westfalski, inna zaś, z Gościeszyna — śląski, tak też i długi szereg pozostałych da się częściowo przynajmniej podzielić na zróżnicowane odmiany. Wszakże nierównie rzadziej wystąpi tu zjawisko zależności formalnej natury, dominować natomiast będzie przynależność do określonych kręgów wyobraźniowych, biorących swój rodowód z inspiracji literackiej lub osobistej struktury uczuciowej. Że na ukształtowanie poszczególnej grupy mógł w sposób bardzo wydatny wpłynąć poszczególny tekst literacki — zaświadczy o tym w pierwszym rzędzie szeroko założona grupa Pietà z Gościeszyna, będąca wręcz ilustracją tekstu Jana de Caulibus <sup>1)</sup>, nader znamienna w swej historyczno-narracyjnej redakcji. Wszakże już Pietà z Biecza — mimo iż zasadniczy jej schemat ciąży wyraźnie ku pewnym rozwiązaniom niemieckim — nie posiada przecież bezpośredniego odpowiednika w ich kręgu (tabl. 13). Osobliwy gatunek mistycznego napięcia, jakim nasycona jest Pietà biecka, zapewnia jej również niezależne stanowisko w szeregu tych Niobid gotyckich, jakie powstawały u zarania XV w. Jej antynaturalistyczny w wysokim stopniu charakter utrudnia zestawienie nawet z zachowanymi tekstami poetyckimi. Lecz czyż do ogromnej większości Piet polskich nie dalby się zastosować — w charakterze bezpośredniego źródła inspiracji — ów tekst XV-wieczny, który słusznie może uchodzić za oryginalną polską parafrazę ulubionych w zachodniej Europie „Żalów Matki Bożej pod Krzyżem”. Związany jest on wprawdzie bezpośrednio ze sceną samego Ukrzyżowania, tkwi w nim wszakże zapowiedź obrazowania Piety:

„Posłuchajcie, bracia miła,  
Chcę wam skorzyć, krwawa głowa;  
Usłyszycie mój zamątek,  
Jen mi się stał w wielki piątek.

Pożałuj mię, stary, młody,  
Boć mi przyszły krwawe gody:  
Jednegociem syna miała  
I tegociem ożelała.....

Synku, bych cię nisko, miała,  
Niecoć bych ci wspomagała:

<sup>1)</sup> cf. M. WALICKI: Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce. Życie Sztuki II, Warszawa 1935, III.

Twoja główka krzywo wisa, toć bych ją podparła;  
Krew po tobie płynie, toć bych ją utarła;  
Picia wołasz, piciać bych ci dała,  
Ale nielza dosiąć twego świętego ciała”<sup>1)</sup>.

Natomiast początek XVI w. posiada już dokładny kontekst literacki oparty na istniejących niewątpliwie, acz zaginionych starszych pierwowzorach:

„Zdrowaś Panno, z Krzyża zjętego  
gdyś całowała Syna swego,  
lutościwie Go oblapiając,  
rany Izami obmywając...”<sup>2)</sup>.

O snuciu się dawnej tradycji wzmiankuje ustęp z pieśni o Męce Pańskiej z XV w., którego redakcja przywodzi na myśl, że autor miał w pamięci współczesne grupy rzeźbione Pietà („Vesperbild”):

„Jezus z Krzyża zejmowan w nieszpornej godzinie,  
Matka piastowała ciało swego syna...”<sup>3)</sup>.

To samo w obrazowaniu XVI w.:

„Czasow nieszpornych by z Krzyża zeymowan  
Przez swoje sługi swego stworzenia Pan;  
Matuchna iego ciało piastowała,  
Rzewno płakała”<sup>4)</sup>.

Dla wyjaśnienia dodajmy, że sprawa oddziaływania dzieł plastyki na powstanie paraleli poetyckiej, względnie odbijania się wrażeń wzrokowych w kształtowaniu obrazów literackich, poruszana była niejednokrotnie<sup>5)</sup>.

Posłużmy się jeszcze innym przykładem. Rozpowszechniające się w Polsce w trzeciej ćwierci XV stulecia obrazy Madonny w gaju różanym (Cerekiew, tabl. 16, Przydo-

<sup>1)</sup> M. BOBOWSKI: Polskie pieśni katolickie do końca XV w. Kraków 1893, 48.

<sup>2)</sup> L. BERNACKI: Pierwsza książka polska. Lwów 1918, 279.

<sup>3)</sup> M. BOBOWSKI, o. c. 85.

<sup>4)</sup> M. BOBOWSKI, o. c. 380. O związku przedstawienia Piety z modlitwą niesporną cf. A. PASSARGE: Das deutsche Verperbild im Mittelalter. Köln 1924, 3 s.

<sup>5)</sup> Por. np., H. BRANDT: Kunsthistorisches bei einem Mystiker des fünfzehnten Jh. Repert. f. Kunstwiss. 1933. 297 s 2.

nica, Paczółtowiec, Szczyrzyc) wykazują moim zdaniem nie tyle zależność od czeskich pierwowzorów (Děstna, Litomierzyce) — ile raczej zdają się być:

1) związane ze wspólnymi tekstami poezji hymnologicznej; 2) opierają się zarówno w Polsce, jak i częściowo w Czechach, na uniwersalnym schemacie „Koronowanej Asumpty” w gaju różanym, o którego popularności świadczą m. in. zabytki ksylograficzne, jak np. jeden z czeskich drzeworytów XV w. 1); 3) wykonywane były wyłącznie w charakterze obrazów wotywnych lub małych obrazów tryptykowych przeznaczonych z reguły do wiejskich lub małomiasteczkowych kościołów oraz do kościołów klasztornych.

Mistyczna liryka, płynąca z tej kompozycji, czyniła ją tematem wdzięcznym dla oratoriów zakonnych, treść zaś i łatwość dekoracyjnych rozwiązań zapewniała „czytelność” — a zatem czynnik niezbędny przy komponowaniu obrazu przeznaczonego do prowincjonalnej, małomiasteczkowej lub wiejskiej świątyni. Fakt ten nasuwa wdzięczne pole do rozważań wkraczających w socjologiczną stronę odbiorczości dzieł sztuki w późnym średniowieczu. Dodajmy wreszcie, że żadne spośród zachowanych w Polsce przedstawień tego typu nie wykazuje ścisłego związku — poza ogólnymi ramami — z zachowanymi zabytkami czeskimi — by móc ostatecznie stwierdzić niezależność praw rządzących powstawaniem dzieł tego typu. Natomiast istotnego oparcia dostarcza znów tekst jednej z nierymowanych pieśni polskich, interesujący, jeśli nie oryginalnością samego wątku poetyckiego (o czym słusznie należy wątpić), to przynajmniej współczesną tym obrazom adaptacją uniwersalnych a przede wszystkim czeskich motywów poetyckiej metafory religijnej:

„Jakożto Mojżeszow kierz gorzał a przytem swą przyrodność zieloności imiał,  
tak ty panną zostałaś, jak anioł powiedział.

Aronow kwitł jest pręt uwiedły przeciw swemu prawu, a także runo Ge-  
deonowo dziwno z nieba zmokło; takiś ty panno nigdyś męża nie poznała,  
porodziłaś Jezu Krysta” 2).

Ta przydługa nieco dygresja ma na celu podkreślić — mocniejszym mimo swej ogólności konturem — zjawisko autonomiczności pewnych praw rządzących sztuką prowincjonalnych ośrodków. Przechodząc do rzeczy wybitniejszych, nieraz bardzo indywidualnych w swej ekspresji, eksponaty zebrane na wystawie podzielić można na dwie grupy: 1) rzeczy ujawniające ściślejszy związek ze sztuką sąsiednich krajów; 2) rzeczy

1) J. CIBULKA: Korunovana Assumpta na pŭlmésici, Sbornik... K. Mádla. Praha 1929, 105.

2) M. BOBOWSKI, o. c. 44 (pieśń pochodzi z drugiej połowy XV w.).



niezależne w swym wyrazie, autonomiczne, o wysokiej i bezwzględnej wartości artystycznej. Próbowalbym ująć to w sposób następujący:

Największe pole do dyskusji pod kątem ścisłych związków ze sztuką zachodnioeuropejską przedstawia malarstwo i rzeźba Pomorza. Oczywiście i bardzo wydatne te związki błędą przecież przy bliższym wpatrzeniu się i dłuższym obcowaniu z obiektami. Bo że „Piękna Madonna” toruńska lub toruńska „Madonna Brzemienna” (obie nie wystawione) są reprezentantami dających się bliżej określić pracowni działających poza granicami państwa polskiego — zdaje się być to rzeczą oczywistą. W tym charakterze można dorzucić kilka innych jeszcze pozycji (m. in. może obraz Lignowski). Bezpośrednio ze sztuką frankońską wiążą się figury Kalwarii z Chełmży i Madonna w Glorii z Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Natomiast niesamowity Chrystus starogardzki nie posiada już zupełnie odpowiednika w inwentarzu sztuki stref pogranicznych, ani też dalszych (tabl. 10); Trójca Św. ze Świerczynek, nawiązując ogólnikowo do koncepcji Rogera van der Weyden, bliższa jest rzeźbie leodyjskiej <sup>1)</sup> niż rzeźbom Riemenschneidera, góruje wszakże znacznie siłą wyrazu i konsekwentną architektoniką nad znanymi rzeźbami ze zbliżonego stylistycznie kręgu. Podobnie przedstawia się rzecz i z malarstwem. Monumentalny poliptyk Mariacki z Torunia osobliwym gatunkiem swego eklektyzmu, a zwłaszcza uderzającą rasowością włoskiego tonu, rozpatrywany jako całość jest znów zjawiskiem odosobnionym. „Zdjęcie z Krzyża” (1495) z toruńskiego kościoła św. Jana, obok słabych akcentów wiążących ze sztuką krakowską, jest znów odosobnionym dziełem artystycznej myśli i ducha XV wieku. Pochodzące z tegoż kościoła „Cierniem koronowanie” frapuje holenderskimi reminiscencjami, wymykając się całkowicie z orbity sztuki niemieckiej — i tylko trzeci obraz z tegoż cyklu: „Biczowanie” łatwiej da się włączyć w łańcuch genetyczny zjawisk malarstwa niemieckiego. W konsekwencji stwierdzamy istnienie na terenie Pomorza specjalnego gatunku postawy artystycznej, której nie określałbym, rzecz prosta, jako uosobienia polskich dyspozycji plastycznego kształtowania. Jest to wszakże zupełnie odrębna „ziemia sztuki gotyckiej”, precyzująca o wiele ściślej swój daleko posunięty krytycyzm wobec prądów zachodnich, niż np. tereny graniczące ze Śląskiem a nawet Wielkopolską. Zasługuje ona całkowicie na miano odrębnej sztuki polskiego Pomorza. Tu godzi się jeszcze podkreślić, że późniejsza faza tej twórczości (druga połowa XV w.) indywidualizmem swych ujęć góruje wydatnie nad wcześniejszym, bardziej eklektycznym okresem krzyżackiego Pomorza. Nie tłumaczyłbym tego zjawiska wyłącznie przejściem od uniwersalistycznych tendencji okresu około 1400 r. do indywidualizującego realizmu drugiej połowy stulecia. Różnice, jakie tu odczuwamy, leżą w zgoła odmiennej już sferze wartościowania.

1) M. G. TERME: *L'art ancien au pays de Liège*. 1905, tabl. 56, III, pl. 5 (Akt Carystusa).

Sztuka dzisiejszej Wielkopolski reprezentowana była na wystawie w nader skromnym zakresie. Krytyczny sąd o zachodzących w niej przemianach i wartości osiągniętych zdobyczy należy odłożyć na czas późniejszy. Zorganizowana ostatnio regionalna wystawa gotycka w Poznaniu ułatwi niewątpliwie to zadanie. Zabytki wystawione na pokazie warszawskim podtrzymują na ogół sądy sformułowane już dawniej o tym rozdziale sztuki polskiej. Do lokalnej produkcji należą okazałe figury Madonn z Trzemeszna i Janowca oraz Zaśnięcie N.M.P. z Krotoszyna (?). Fascynującym na równi z krucyfiksem ze Starogardu zjawiskiem jest Tronująca Madonna z Ołoboku, bardzo ciekawa z uwagi na obecność austriacko-nadreńskich pierwiastków. Cały szereg dzieł manifestuje swą przynależność do kręgu śląskich wpływów, rzadziej natomiast ujawnia się związek ze sztuką krakowską. W dziale malarstwa krakowski rodowód swej formy ostatecznie ujawnił — przez porównanie z innymi obrazami — ołtarz z Dolska. Przykładem oddziaływania grafiki niderlandzkiej (tym ciekawszego, że powstałego w oparciu o niespotykany dotąd w Polsce pierwowzór) — dostarczył obraz „Wniebowzięcia N.M.P.” (Nr 183), wzorowany na Mistrzu J. A. v. Zwolle... Zagadkowo, jak dotąd, przedstawia się obraz Madonny w Ogrodzie („Hortus conclusus”) z Gościeszyna, w którym upatrywałbym naśladownictwo częściowo wzorów niderlandzkich (Haarlem) i górnoreńskich.

Drobna ilość zabytków zebranych z wojew. poznańskiego usuwa się na plan dalszy przed twórczością południowych ziem historycznej Wielkopolski, wchodzących w skład dzisiejszego wojew. łódzkiego. W dziale rzeźby czołowe miejsce zajmuje „Piękna Madonna” z Sieradza, dzieło mogące uchodzić śmiało za bardzo polski odpowiednik ogólnoeuropejskiej generacji „Pięknych Madonn”. Wnikliwa, acz nie pozbawiona naiwności, lekka deformacja twarzy nie zatraciła cech słowiańskość, lecz raczej je uwydatniła. Bardziej naturalistycznie rozwiązał ów problem etnicznego typu Mistrz Piety z Drobina w Muzeum Płockim, dając ze swej strony pierwszorzędną polską odpowiednik tego kręgu przedstawień. Większe jeszcze niespodzianki zgotowało malarstwo. W warunkowo przypisanym Franciszkowi z Sieradza obrazie „Wniebowzięcia” z Warty zobaczyliśmy najwspanialszy bodaj polski obraz gotycki, bardzo różny w swej „zakonnej” redakcji od innych obrazów: sąsiedztwo innych dzieł cechowego malarstwa podniosło jeszcze wyraźniej specyficznego gatunku dualizm warteńskiego Wniebowzięcia, oscylującego między rodzimym realizmem i mistycznymi prądami, bliskimi w swej tonacji dziełom kolońskiego Mistrza Apoteozy Marii (tabl. 18). Współczesny mu nieledwie ołtarz z Żernik (Blizanów) przy końcu trwania wystawy począł „wpasowywać” się w dotychczasowy inwentarz naszego malarstwa XV wieku, sadowiąc się ostatecznie w jego ramach, jako łącznik między sztuką cechową południowej Wielkopolski i Krakowa. W tym względzie możemy już dziś wskazać na interesujące powinowactwa for-

malne, jakie zachodzą między postacią św. Jana z tego tryptyku i analogiczną figurą ze sceny Ukrzyżowania z Pontyfikału Erazma Ciołka — oraz figury św. Mikołaja z postacią z tryptyku w Moszczenicy. Wreszcie drugi niepospolity twór naszego malarstwa: ołtarz ogromny fary warteńskiej zdaje się spełniać podobną rolę w odniesieniu do naszych stosunków artystycznych pocz. XVI w. Silne podłoże sztuki Schüffeleina, prześwitujące w malowidłach tego tryptyku, stłumione jest przecież elementami właściwymi całemu bodaj malarstwu polskiemu tego czasu, w pierwszym rzędzie krakowskiemu (Bodzentyń). Dr Dobrowolski słusznie w swej recenzji osłabił zbyt silnie podkreślony związek tego dzieła z ołtarzem bodzentyńskim. Tu godzi się podnieść, że ów współczynnik sztuki niemieckiej, jaki stłumionym nurtem pulsuje w ołtarzu fary warteńskiej, w podobny sposób został przerobiony i podporządkowany oderwanym rytmom plastyczno-barwnym, jak to uczynił na innym miejscu z motywami sztuki Jörga Breu — anonimowy mistrz szamotulskiego tryptyku.

W zakresie rzeźby i malarstwa Małopolski plon wystawy nie nasuwał dalej sięgających spostrzeżeń. Najważniejszym bodaj rezultatem będzie słuszne wyodrębnienie przez dr Dobrowolskiego warsztatu Mistrza Rodziny N.M.P. Dalej, utrzymała się, jak sądzę, autonomiczna grupa sądecka (tabl. 17). Podawano ostatnio parokrotnie w wątpliwość, czy cała ta grupa nie jest tylko rozproszoną po prowincji spuścizną krakowskiego malarstwa, jako że w samym Krakowie parę zaledwie dzieł z początku XV-stulecia da się odnaleźć, nierównie większa natomiast ich ilość skupiona została na terenie ziemi sądeckiej. Sformułowanie podobnego pytania metodycznie jest słuszne, konfrontacja wszakże z materiałem zabytkowym usuwa w cień wątpliwości. Między Epitafium Wierzbicy z Branic (1425) poprzez Epitafium Jana z Ujazdu (1465), aż do poliptyku dominikańskiego (ok. 1460) snuje się nić rozwojowa, nawiązująca konsekwentnie do naddunajskiej sztuki. W przeciwieństwie do nierównie słabszej, odmiennej skali zapożyczeń formalnych w przykładach sądeckich, Epitafium Wierzbicy łączy się dość ściśle z jednym ze styryjskich epitafiów <sup>1)</sup>, ołtarz zaś dominikański wiąże się z tajemniczą sztuką austriackiego Mistrza ołtarza Albrechta. Malarstwo Sądecczyzny natomiast grawituje jedynie ku sztuce spiskiej, przy czym wymiana inspiracji jest obustronna, specjalnie zaś silnie występują tu cechy samorodne, acz niewątpliwie o rysach sztuki wybitnie prowincjonalnej. Nawet w obrębie drugiej połowy XV stulecia nie umiałbym odnaleźć trwalszej paraleli między sztuką krakowską a sądecką. Rzecz inna, że zagubiona karta sztuki polskiej, jaką jest malarstwo krakowskie końca XIV i początku XV w., należy do strat najboleśniejszych.

<sup>1)</sup> Epitafium Ulricha Reicheneckera (1410). Na związek ten zwrócił już uwagę K. RATHE: *Inkunabeln österreichischer Zeichenkunst. Mittel. d. Ges. für vielfältigende Kunst. Wien 1932, Nr 1, 24, nota 5.*

Stosunek sztuki Krakowa do artystycznej twórczości innych ośrodków średnio-wiecznego życia polskiego należał do typu nadrzędnych. Supremacja stołecznego miasta była niewątpliwa, urok jej oddziaływania znaczny. Mimo to możemy już dzisiaj stwierdzić istnienie równoległych ośrodków produkcji cechowej, z których najwyższy poziom poza Krakowem osiągają Kujawy i południowa Wielkopolska. O ile wszakże łatwo możemy ustalić znaczenie i oddziaływanie takich pracowni, jak Mistrza ołtarza olkuckiego lub bodzentyńskiego — o tyle znów trudniejsze będzie ustalenie tego związku w obrębie dzieł skromniejszych. Mam tu na myśli niewątpliwie trafne zestawienie ołtarza z Opatówka (kaliskie) z ołtarzem z Tuchowa, które to pokrewieństwo występuje bardzo wyraźnie. Ale dorzućmy do tego tzw. „Wartenberger Altar” ze Śląska <sup>1)</sup>, a otrzymamy od razu trójkąt topograficzny: Śląsk — Wielkopolska — Kraków, przy czym będziemy musieli rozstrzygnąć: 1) Czy Kraków był tu stroną dającą, czy też Śląsk; 2) a może zachodzi tu związek przypadkowy, samorzutnie ukształtowany w wyniku zbliżonych warunków i wymagań popytu <sup>2)</sup> i stage'u fachowego malarza. Podobnych przykładów można mnożyć więcej. Pewne tezy zostały już w tym względzie wysunięte <sup>3)</sup>, a od przebiegu dalszej wymiany poglądów zależeć będzie ostateczne ich sprecyzowanie.

Z tematów, jakie wysunęła ubocznie Wystawa Warszawska, dotknąć jeszcze należy tajemniczego dość obrazu Zaśnięcia N.M.P. z warszawskiego Muzeum Narodowego (Nr 188). Obraz ujawnia niewątpliwie związek z warsztatem ołtarza z Bodzentyń, pochodzi, jak się zdaje, z okolic Kieleckiego. Do Muzeum przeszedł z rozproszonych zbiorów po ś. p. Kolasińskim. Jasną na pozór sprawę wikła fakt opublikowania przez O. Benescha i d e n t y c z n e g o obrazu karyntyjskiego Mistrza z 90 lat XV w. <sup>4)</sup> Austriacki uczony nie podał metryki tego dzieła, możemy więc przypuszczać, że znał nasz obraz z fotografii lub z okresu aukcji kolekcji Kolasińskiego. Jest to, jak się zdaje, przypuszczenie najbardziej wiarogodne. Zaliczenie przez dr Benescha obrazu naszego do kręgu sztuki austriackiej ciekawe jest z tego względu, iż związki sztuki podkrakowskiej z malarstwem austriackim stają się coraz bardziej uchwytnie.

Poza „udaną”, jak sądzę, obroną grupy sądeckiej, ku czemu sposobność dała wystawa I.P.S. — drugim ważnym rezultatem było wydobycie i pokazanie naoczne bardzo wartościowej grupy kujawskiej oraz południowo-wielkopolskiej. Zagubione metryki

1) BRAUNE U. WIESE: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters Leipzig. s. a.

2) Por. M. WALICKI: Ze studiów nad rozwojem indywidualizmu i problemem narodowości. Życie Sztuki, t. I. Warszawa.

3) M. GĘBAROWICZ: Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi. Katowice 1935, 21. (odb. z pracy zbiorowej „Polski Śląsk”).

4) O. BENESCH: Der Meister des Krainburger Altars. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wien 1932, VIII, 65, fig. 114.

pochodzenia obrazów z Muzeum Diecezjalnego we Włocławku uniemożliwiają wytyczenie ich terytorialnego rozmieszczenia, co dzieje się niewątpliwie ze szkodą dla sprawy badań historycznych nad całokształtem naszego średniowiecznego malarstwa. Na razie zadowolić się musimy ogólnikową wiadomością o pochodzeniu tych dzieł z terenu kujawskiej diecezji. W ich liczbie znajdujemy dzieła o wysokim na ogół poziomie i różnorodnych tendencjach stylistycznych: począwszy od obrazu Zaśnięcia N.M.P. z Muzeum we Włocławku (Nr 157), poprzez dwa skrzydła z postaciami św. Niewiast (Nr 158), Tronującą Madonnę (Nr 159), kończąc zaś na wspaniałym obrazie wotywnym Lubrańskiego (Nr 175) i malowanej en grisaille figurze św. Anny na jednym ze skrzydeł (Nr 176). Nie tu jest miejsce na podejmowanie bardziej wyczerpującej analizy tej grupy. Na razie poprzestać chciałbym na dorzuceniu pewnej uwagi, dotyczącej szczegółów technicznych, a mianowicie wykonywania złożonych teł w paru z tych obrazów. Tak więc tło skrzydeł tryptyku Nr 176—wyciśnięte sztańcą w formie kwadratów mieszczących na przemian motywy czworoliścia i pięciopunktowej rozety, zbliżonej do kostki domina—uderza swym konserwatyzmem, sięgającym miniatorskich wzorów i nie posiada odpowiednika w jakimkolwiek bądź innym znanym mi obrazie cechowym. Bardziej jeszcze uderza technika tła w obrazie Zaśnięcia N.M.P. (Nr 157), nie sztańcowanego, lecz wyciskanego odręcznie, w którego liściastych zwojach odnajdujemy postać anioła, dmącego w trąbę: figuralny motyw będący, jak dotąd, zupełnym unikatem w swoim zakresie. Brak precedensów każe bacznie przyrzeć się tym szczegółom i mieć je na uwadze przy ogólniejszej kwalifikacji grupy.

Dział rzeźby mazowieckiej nie przyniósł większych niespodzianek. Brak zachowanych dzieł malarstwa cechowego był tu specjalnie dotkliwym — zwłaszcza zaś dała się odczuć nieobecność na wystawie tryptyku ceglowskiego, jednego z ciekawszych dzieł malarstwa polskiego w ogóle. Względy konserwatorskie nie pozwoliły na ekspozycję zabytku. Jako częściowa rekompensata może posłużyć świadomość, że dzieło to posiada obszerną i wnikliwą monografię pióra dr Starzyńskiego, któremu też zawdzięcza nauka polska odkrycie imienia twórcy tryptyku ceglowskiego Mistrza Łazarza. Z działu rzeźby — reprezentującego zresztą wyłącznie sztukę Mazowsza na wystawie — jedno tylko dzieło wysokim swym poziomem zwróciło ogólną uwagę zwiedzających i badaczy. Mam na myśli Madonnę z Muzeum Diecezjalnego w Warszawie (Nr 73), zdradzającą słabe pierwiastki stylu Stosza (tabl. 14). Dr Dobrowolski w cytowanej parokrotnie recenzji podniósł słusznie jej związek z Madonną Hansa Seyfera z Heilbronn. Ze swej strony rozszerzyłbym jeszcze krąg analogij przez włączenie Madonny z Muzeum w Lör-rach o cechach szwabsko-górnoreńskiej szkoły <sup>1)</sup>. Jak dotąd oczekuje rzeźba warszawska pracy monograficznej.

<sup>1)</sup> Por. komunikat WIEHELMA w „Oberrheinische Kunst” 1926—27, II (Berichte), 46, tabl. 100.



Tabl. 13. Pietà z Biecza. Koniec XIV w. Tarnów. Muz. Diecezjalne.

*Foto E. Koch.*



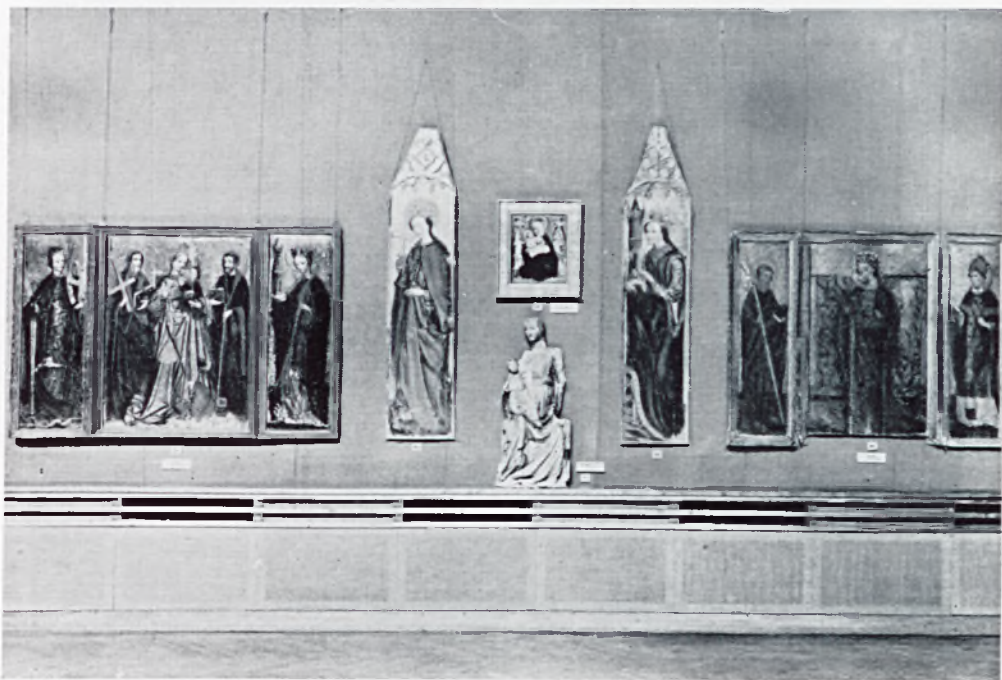
Tabl. 14. Madonna z Muz. Diecezjalnego w Warszawie. Fragment. Koniec XV w.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 15a. I.P.S. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Sala rzeźby.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 15b. I.P.S. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. Fragment sali głównej.

*Foto E. Koch.*





Tabl. 16. Madonna z wizji św. Jana. Obraz z kościoła w Cerekwi. Około 1450 r.

*Foto E. Koch.*

Wypowiedziane powyżej uwagi nie pretendują do bardziej całościowego ujęcia problemów wyrosłych z wystawy warszawskiej, bądź też towarzyszących ogólnemu rozwojowi sztuki późno-gotyckiej w Polsce. Uwagi te podyktowane zostały wyłącznie poczuciem autokrytycyzmu jednego z głównych organizatorów wystawy i bezpośrednio odpowiadającego za definicje zawarte w katalogu. „Odleżenie się” katalogu (pisanego na termin w nader krótkim czasie) umożliwiło obecnie podzielenie się wątpliwościami, które nasunęło długie współżycie z materiałem wystawowym oraz zgromadzenie dalszych argumentów ku obronie naczelných, jak mierniam, tez wysuniętych w tekście lub wstępie katalogu. Na ile wystawa warszawska spełniła swe zadanie, zawiadła, czy też usprawiedliwiła nadzieje świata naukowego — trudno mi o tym sądzić. To pewna, że szerokim sferom zwiedzających dostarczyła nowego i mocnego przeżycia, które się odbiło wyraźnym echem w prasie, rozmowach i polemikach. Wzbudzony, żywy rezonans społeczny był piękną nagrodą za trudy wystawowe: „F e c i, q u o d p o t u i: f a c i a n t m e l i o r a p o t e n t e s”.

### III.

ZSUMOWANIE POKŁOSIA RECENZYJNEGO należy zamknąć w szczupłych dość granicach. Specjalny charakter wystawy zmusił był krytyków do zaznajomienia czytelników w sposób mniej lub więcej udatny z elementarnymi zasadami nowoczesnego wartościowania sztuki średniowiecznej. Ton dydaktyczny, w najlepszym zresztą znaczeniu tego słowa, dominował na łamach prasy: za trud należytej egzegezy należy się recenzentom prawdziwa wdzięczność zarówno od czytelników i widzów, jak i ze strony organizatorów.

Zanim scharakteryzujemy bliżej pewną ilość wypowiedzi przekraczających ramy ogólniejszych komentarzy, stwierdzić należy na wstępie, że sama wystawa, sądząc z odcinków prasy i liczby zwiedzających (przeszło 8.000 osób), stała się istotnie wydarzeniem niepospolitej wagi i źródłem różnorodnych silnych wzruszeń. Konstatując ów fakt z prawdziwą i głęboką radością, warto na tym miejscu przypomnieć podobne objawy, jakie towarzyszyły pierwszej zbiorowej wystawie sztuki sienneńskiej oraz w nowszych już czasach — wystawie średniowiecznego rosyjskiego malarstwa. W świadomości ogółu umocniło się przeświadczenie o narodzinach jakiejś nowej sztuki, rozległego i pięknego krajobrazu ziemi gotyckiej.

Tę właśnie wartość rewindykacji i rozszerzenia horyzontów dawnej kultury polskiej ogół recenzentów wyczuł w sposób bardzo wyraźny:

„Narody pragną nie tylko wykazać szlachetność pochodzenia ich tworców ducha. Znacznie większą rolę w sporach odgrywa dawność, ciągłość, trwałość wartości kulturalnych. Wszystkie narody starają się

odnaleźć jak najdawniejszy indygenat szlachectwa ich sztuki, w najdawniejszych budowlach romańskich czy starochrześcijańskich starają się odkryć ich rodzime właściwości, na ścianach, okrytych starym i zniszczonym tynkiem, wyskrobać zamierzchłe czasy, ukryte w malowidłach ściennych i często, bardzo często udaje się im w miejscach najbardziej zapomnianych odkryć dowód kultury znacznie starszej, niżby ktokolwiek ośmielił się przypuszczać. I nagle zaczyna się rozrastać obszar dawnej kultury narodu i imponuje sobie i obcym, wykazując szlachetną wielkość swoją i tych zapomnianych rodów, których wielkość opierała się właśnie na tym, że hodowały kulturę... Historia sztuki poszerzyła granice kultury polskiej, zubożyła dorobek jej sztuki o odnalezione i stwierdzone dzieła, uczyniła właśnie to, czego od niej żądał Wilde: stworzyła nową sztukę tam, gdzie, zdawało się, że nie było zupełnie nic<sup>1)</sup>.

Sam tytuł nadany wystawie „Polska sztuka gotycka” spowodował rozbitcie się głosów krytycznych na dwa obozy. Większość recenzentów uznała samodzielność znamion sztuki polskiego gotyku, podkreślając również jej bogatą geografję. Wystarczy tu wymienić recenzje W. Husarskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Czasie”, M. Wallisa w „Wiadomościach Literackich”, K. Winklera w „Dziś”, J. Bajkowskiego w „Prosto z Mostu”, J. Kleczyńskiego w „Kurierze Warszawskim”. Wątpliwości co do polskich cech tej sztuki sformułowały ostro pisma niemieckie, jak „Oberschlesische Kurier” oraz „Frankfurter Zeitung” — powołując się zresztą na znaną i bardzo tendencyjną książkę K. Lückego o udziale niemieckiego elementu w dziele budowy kultury polskiej. Krytyka polska zajęła w paru wypadkach stanowisko wyczekujące, bądź też przeszła w kierunku podkreślenia pewnego uniwersalizmu sztuki gotyckiej, wypowiadając się za terminem „sztuki gotyckiej w Polsce”.

Podobne postawienie sprawy mogłoby być uznane za słuszne pod względem metodycznym, gdyby nie zbyt silnie ujawniony sceptycyzm co do lokalnych odrębności tej sztuki. Zgadząmy się w zupełności z niemieckim historykiem sztuki Jerzym Dehio, gdy pisał o kryzysie w sztuce niemieckiej, spowodowanym inwazją obcych jej form włosko-renesansowej sztuki, które zmały czystą i wyrównaną melodię późnego gotyku. Świat renesansu, z jego estetycznym i antytranscendentalnym pojmowaniem formy, opartym na zmysłowym spostrzeganiu przedmiotów, był niewątpliwie całkowitą antynomią średniowiecznego poglądu na rolę sztuki. Uniwersalizm gotyckiej myśli powodował i powoduje stale wrażenie jedności jej wyjawów plastycznych. Uważniej i coraz to czujniej obserwujemy to niezmierzone i klasyczne niemal życie średniowiecza i coraz to wyraźniej rozróżniamy odmienny dźwięk poszczególnych instrumentów składających się na jego symfonię. Między postacią „Synagogi” z Reims a figurami portalów bamberskich oraz naumburskiego lectorium, leży przepaść podobnych rozmiarów, co i między sztuką Stosza a Riemenschneidera, obrazem kolońskiego Mistrza

<sup>1)</sup> MIECZYŚLAW STERLING. Przed wystawą polskiej sztuki gotyckiej. „Kurier Poranny”. 31.III.1935.

Apoteozy Marii a obrazem z Warty, ołtarzem Dürerowskim czy ołtarzem bodzentyńskim. Próbowałem na innym już miejscu rozpatrzyć podstawy odrębności sztuki polskiej gotyckiego okresu i oczywista nie mogę twierdzić, że podbudowałem swe tezy w sposób przekonywający. Inne prace posuną niewątpliwie naprzód ów problem. Wówczas czas będzie podjąć generalną dyskusję na ten temat. Ułatwi ją nam umowa, by rozpatrywać całą kwestię jedynie w płaszczyźnie analizy dzieł sztuki wysokiej miary z pominięciem zabytków o charakterze szerszej, dewocyjnej produkcji — bardziej związanych z archeologią średniowiecza, niż z historią sztuki.

Zabytków tego rodzaju nie zdołaliśmy zupełnie wyeliminować z wystawy, aczkolwiek trzeba przyznać, że tylko niewielka ich część — i to jedynie gwoli nawiązania pewnych brakujących ogniw rozwojowego łańcucha — znalazła się w salach I.P.S.'u. Prowincjonalizmem uderzały zwłaszcza zabytki mazowieckie — podkreślające plastycznie kulturalne opóźnienie tej dzielnicy w XV w. następujące po świetnym okresie XII i XIII stulecia. Obecność kilkunastu tych dzieł dała asumpt Tytusowi Czyżewskiemu do podkreślenia elementu ludowości tkwiącego w niektórych rzeźbach. Nie pozbawiona słuszności ta obserwacja spowodowana została włączeniem cyklu rzeźb mających większe znaczenie dla specjalisty niż dla widza, nieprzygotowanego w zakresie znajomości sztuki średniowiecznej.

Opinia plastyków o wystawie mogłaby należeć do najciekawszych, gdyby plastycyrecenzenci (Czyżewski, Bielska, Winkler, Podoski) odważyli się na mniej „sprawozdawczo-wyjaśniające”, bardziej natomiast „plastyczno-współczesne” stanowisko. Do najciekawszych należy artykuł L. Bielskiej<sup>1)</sup>, a to z tytułu wyraźnie określonego stanowiska autorki, reasumującej swe wrażenia z punktu widzenia współczesnego widza-artysty:

„Czyżby deformacja — tak bardzo we współczesności plastycznej lubiane słowo? Nic podobnego, po prostu celowe posługiwanie się widzianą rzeczywistością. Na pierwszym planie logika kompozycji — dzieło sztuki, jako autonomiczna całość, powstająca według własnych, przez artystę stworzonych praw. Natura, podpatrywana baczny spostrzegawczym okiem, potrzebna jedynie do mniej lub więcej umiejętnego opowiedzenia szczegółów... Na tym tle, wyrastającej niejako z tematu i z psychicznego nastawienia średniowiecza, obowiązującej irrealności obrazu powstaje doskonała abstrakcyjna kompozycja, a poprzez konieczność czytelnego podania tematu widzowi przychodzi dokładne posługiwanie się naturą w opowiedzeniu szczegółów przy równoczesnym podporządkowaniu ich układowi ogólnemu danej kompozycji, a co za tym idzie opowiedzenie tych detali w pewien sposób specjalny... Ta niezależność od natury przy równoczesnym oparciu się o nią, to właśnie umiejętne zespolenie elementów, realistycznego i abstrakcyjnego, cały — słowem — sposób podejścia człowieka do natury, jak również charakter twór-

<sup>1)</sup> LEOKADIA BIELSKA. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w I. P. S. „Droga”. Nr 5 R. 1935, str. 482-484.

czości plastycznej gotyku są niejako dowodem rzeczowym negacji potrzeby istnienia obiektywnej rzeczywistości dla sztuki w tej epoce.

I oto w tym właśnie miejscu spotyka się gotyk ze współczesnością. Najistotniejszą bowiem cechą współczesnej plastyki, jej punktem wyjścia i umotywowaniem jej bogatej różnorodności, przy stałym bądź co bądź nawet u najzacieklejszych abstrakcjonistów, indywidualnym opieraniu się w jakiegokolwiek bądź formie i proporcji o naturę, jest właśnie ta negacja potrzeby rzeczywistości obiektywnej. Różnica zasadnicza między średniowieczem a współczesnością polega na tym, że o ile dla gotyku ta negacja jest przejawem indywidualności zbiorowej, o tyle we współczesności jest ona znakomitą podstawą do rozwoju indywidualności jednostki<sup>1)</sup>.

Skoro już dotykamy stosunku między sztuką gotycką a dniem dzisiejszym, należy tu oddać głos Wiktorowi Podoskiemu, który najwięcej ze wszystkich poświęcił swej uwagi wystawie I.P.S.'u, w różnorodnych aspektach ukazując czytelnikom jej treść wewnętrzną i formalną. Z wypowiedzi Podoskiego godnym specjalnego zainteresowania wydaje mi się pewien ustęp z cyklu jego recenzji, w którym autor-krytyk i artysta twórca w jednej osobie podjął rozmyślnie jakby zaniedbywany z racji swej intymności problem stosunku sztuki do sfery przeżyć religijnych<sup>1)</sup>:

„Wspomniałem już na początku, że przeżycia, których nam dostarczą niejednokrotnie dzieła rozmieszczone na tej wystawie, nie zawsze będą natury wyłącznie estetycznej. Surowy krytyk współczesnej estetyki wystąpić tu może z pewnymi zastrzeżeniami. Powie zapewne: „Szanuję pańskie wzruszenia, ale niechże pan rozważy, czy one są wynikiem czystej kontemplacji dzieła sztuki i czy skala tego wzruszenia jest naprawdę odpowiednikiem skali jego wartości plastycznych? Widzi pan tu matkę cierpiącą, której pan współczuje (humanitaryzm), dalej: głęboko są w panu zakorzenione tradycje kultury chrześcijańskiej i one zapewne, jeszcze wraz z pana religijnością (nie znam jej natężenia), czynią zeń podatny grunt dla tego rodzaju przeżyć. Pięknie — ale mnie obchodzi inna kategoria przeżyć wywołanych wartościami jedynie plastycznymi bez żadnych domieszek”.

Zapewne, ale czyż mam za każdym razem, wobec każdego doznania dzielić je na cząstki zależnie od jego kategorii? Nie kwapię się do wykrywania, gdzie kończy się we mnie artysta, a zaczyna chrześcijanin. Czyż nie jest to najwyższym przywilejem plastyki, iż może zbliżać nas nie tylko do sztuki ale i do Boga? Czyż nie jest czystym szaleństwem myśleć inaczej? Czymże to zniewala nas wspomniane dzieło, czy jakimi sztuczkami? Pierwszy lepszy tępak tak rzeźby ukształtować nie potrafi.

Najczęstszym epitetem, w ustach dzisiejszego plastyka, są słowa: to smaczne, a tamto przyjemne. W owych czasach nie tworono dzieł dla pustej igraszki smakowitości. Dziś o pewnej gałęzi sztuki mówi się, że „użytkowa”, bo z inną (obrazami) nie wiadomo co robić. Wtenczas wszystko w sztuce było użytkowe: stółek dla ciała, obraz dla duszy. I dlatego artyści nie byli piątym kołem u wozu”.

Ustami dwóch przedstawicieli dzisiejszej polskiej plastyki sformułowane zostały dwa zasadnicze elementy średniowiecznej sztuki. Jeden — to trwałość postawy metafizycznej, której sklepienie poczęło się rysować od drugiej połowy XV w. począwszy,

1) WIKTOR PODOSKI. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej. „Myśl Narodowa”. 21.IV.1935.

a w swym arcyłudzkiem niepokoju i zwątpieniu bliskie jest wielu ludziom dzisiejszym. Niemniej zasadnicze spoiwo wiary we wszechobejmujący Boży Ład, władający organizmem wszechświata, rządziło tą sztuką raz niepodzielnie, to znów urywkowo — w tym ostatnim wypadku manifestując tęsknotę za wieczystą harmonią. Drugi — to związek tej sztuki z twórczością zbiorową, jej rola, jako funkcji kultury totalnej, rzetelność rzemiosła i surowa dyscyplina formy, wypływająca z jednolitych, a programowo etycznych i uzgodnionych poglądów na społeczną misję sztuki i jej stosunek do rzeczywistości. To samo, co odczuli plastycy na wystawie gotyckiej, mocniej jeszcze sformułowali historycy sztuki. Zagadnienie strukturalnego bogactwa świata gotyku, stwierdzenie jego siły psychicznej i uczuciowej egzekutywy stało się jednym z celów obszernego omówienia dr Janiny Rogowskiej-Doroszewskiej<sup>1)</sup>. Autorka ujawniła tu raz jeszcze swój, jak zawsze, wnikliwy i bardzo subtelny stosunek do całości średniowiecznych „imponderabiliów”. Godne największej uwagi wydaje mi się następujące sformułowanie ducha współczesności i ducha średniowiecza:

„Świat nowoczesny, rozkochany w jednostce, w szczególe, w chwili, w zdarzeniu i jednocześnie walczący z jednostką, z szczegółem, chwilą i zdarzeniem, zginąłby w chaosie, gdyby nie jeden ratunek: kanony porządkujące świat. Ale psychika nowoczesna boi się i unika kanonów wewnętrznych, woli kanony zewnętrzne, formalne. Stąd też i sztuka nowoczesna za porządkujący pierwiastek zjawisk przyjmuje pierwiastek czysto formalny. Wszystkie odłamy tej sztuki nie tylko klasycyzujące, ale i takie, jak impresjonizm, kubizm i tak dalej — to próby narzucenia coraz to nowych kanonów dla sposobów patrzenia na świat i dla sposobu odtwarzania różnorodności zjawisk. Sama różnorodność zostaje. Świat nowoczesny przypomina tego sultana, który przez tysiąc i jedną bezsenłą noc tysiąca i jednej bajki słuchał.

Świat średniowieczny — to świat jednej prawdy. Tej jednej swej prawdzie podporządkowuje on cały świat wewnętrzny i zewnętrzny, według tej prawdy go układa. Stąd kanony porządkujące świat, są natury wewnętrznej.

W sztuce wyraża się to uporządkowaniem przede wszystkim treści wyobrażeń, ujęciem ich w pewne wyraźnie zakreślone ramy. Są to kanony tematyczne (ikonograficzne, jak się je niesłusznie nazywa).

„Zresztą nie pierwsza sztuka chrześcijańska wprowadza kanony tematyczne. Znają je wszak i sztuki wschodnie, zna antyk grecki i rzymski, gdzie krzyżują się dwa systemy kanonów: treściowych i formalnych, każdy na innym założeniu oparty — jeden na mitologicznym, drugi na estetycznym. Znają je wszystkie sztuki pochodne od antyku. Tylko, że żadna sztuka poza chrześcijańską, średniowieczną nie dała tak konsekwentnie powiązanej struktury tematycznej, obejmującej całokształt zjawisk, w której nie ma miejsca na dwa różne systemy kanonów: jej kanon wewnętrzny, treściowy pociąga za sobą jako następstwo kanony zewnętrzne — formalne. Francja, przysyłając nam swe dzieła rzeźbiarskie, podała nam ustami swego świetnego przedstawiciela w dziedzinie sztuki, p. Louis Hautecoeur, hasło, pod którym wystawę tę urządziła, hasło klasyczne, bo, jak mówi Hautecoeur w przedmowie do katalogu wystawy: „ces qualités d'ordre, de calme, de mesure, d'observation, ne sont-elles pas des qualités classiques”. Istotnie wysta-

<sup>1)</sup> J. ROGOWSKA-DOROSZEWSKA. Z powodu wystawy polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki. „Verbum”. T. III. R. 1935.

wa współczesnej rzeźby francuskiej jaśniała klasycznym ładem, umiarem i spokojem, który zresztą załamany się tu i ówdzie w echach romantycznych rozterek.

Od polskiej sztuki gotyckiej nikt klasycyzmu nie oczekiwał. A oto i ona stanęła wobec nas zadziwiająca ładem, umiarem i spokojem, tylko że tam był klasycyzm formy,—tu jeśliby tak nazwać można—klasycyzm treści: ład, umiar i spokój ducha”.

Mógłby ktoś nie bez powodu zauważyć, że orbita przeżyć i pojęć, doknięta przez dr Rogowską-Doroszewską, jest dziś udziałem nie każdego człowieka i że wiele jeszcze trzeba serca i intelektu, by zdobyć pokrewne zrozumienie całej szlachetności tonu, jaki dźwięczał na tej wystawie. Wszakże w ogromnym i różnorodnym bogactwie średniowiecznego świata mieszczą się i inne jeszcze wartości normujące całokształt jego form życiowych. Totalność jego kultury znalazła najwspanialszy wyraz w sztuce, podejmującej zadania nie na miarę jednostki obliczone. Słusznie ujął to dr J. Starzyński <sup>1)</sup> kończąc swe sprawozdanie z wystawy słowami:

„Dziś, w dobie przełomowej, w epoce walki pomiędzy wybujałością jednostkowych indywidualizmów a normatywnymi dążnościami do budowy nowego ładu i nowej hierarchii społecznej — Instytut Propagandy Sztuki słusznie czyni, ukazując społeczeństwu naszemu nieprzebrane skarby sztuki gotyckiej, która tak pięknie umiała pogodzić doskonałość artyzmu z pełną użytecznością społeczną oraz umiejętnością przemawiania do szerokich mas”.

Poza głosami prasy stołecznej i prowincjonalnej — które zresztą ujawniły bardzo niejednolite zainteresowanie się dziełem wystawy — należy wspomnieć o innego jeszcze rzędu przejawach zaciekawienia zorganizowanym pokazem. Do najbardziej wartościowych zjawisk zaliczyć wypadnie cykl prac rysunkowych wykonanych przez uczniów gimnazjum państwowego im. Rejtana w Warszawie (klasa III—IV) pod kierownictwem i z inicjatywy profesora rysunku art. mał. Tadeusza Dąbrowskiego. W liczbie wielu zasług pedagogicznych prof. Dąbrowskiego, z rzadką umiejętnością dydaktyczną prowadzącego swój przedmiot, studia rysunkowe jego uczniów robione na wystawie stanowią wręcz niepospolitą pozycję. Zarówno wybór obiektów, jak i formalna ich transpozycja, ujawniły istotne zasugestionowanie się rysujących wystawionymi dziełami (ryc. na str. 71). Sposób ujmowania tematu wykazał ponadto głęboką wrażliwość młodzieży na a-naturalistyczne wartości sztuki gotyckiej i dobre rozumienie sensu plastycznej deformacji. W paru wypadkach zauważyć można było zjawisko jakby dalszej, świadomej, wtórnej deformacji, próbującej w sposób indywidualny pogłębić wymowę odtwarzanego obiektu. Świeżością parafrazy uderza zwłaszcza rysunek głowy Chrystusa ze Starogardu, mimo woli kojarzący się ze wspomnieniami niemieckiego ekspresjonizmu (ryc. na str. 75).

<sup>1)</sup> JULIUSZ STARZYŃSKI. Wystawa Polskiego Gotyku w I. P. S. „Pion” 20.IV.35. Nr 16 (81).

Inne jeszcze, bliższe sercu objawy ludzkiego wzruszenia można było obserwować. Zaświadczy o tym fakt bezpłatnej, dobrowolnej pracy kilku robotników (pakarzy), którzy zadeklarowali ją, prosząc jedynie o bilety na wystawę. Motywowali oni swą prośbę tym, że „rzeźby te nam się podobają i zdaje się, że je rozumiemy”. Z niezwykłą ostrością przemówiła tu raz jeszcze owa „claritas” sztuki gotyckiej, łatwość jej czytania i emocjonalnego przeżycia. A jeśli o to już chodzi — to wystarczy przypomnieć o małej wiązance fiołków, złożonej w kilka dni po otwarciu wystawy u stóp Złotej Madonny z Ołoboku. Drogim i pięknym — był ów hołd anonimowy, złożony urodzie Pani Miłej i Pocieszycielki.



Ryc. 1, 2 i 3. Prace graficzne uczniów III—IV klasy gimn. państw. im. T. Rejtana w Warszawie, podług dzieł na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w I. P. S.



# Après l'exposition de l'art gothique polonais à l'Institut de Propagande de l'Art

(Organisation. Revue des oeuvres et appendices.  
Résultats scientifiques. Résonance sociale).

## I.

L'exposition de l'art gothique polonais a eu lieu en Avril et Mai 1935, comme une partie du plan des démonstrations rétrospectives consécutives initiées par l'Institut de Propagande de l'Art. L'idée de son organisation est née à Varsovie, dans la Société pour la Protection des Monuments du Passé. L'Institut de Propagande de l'Art s'est chargé de travaux d'organisation en remboursant partiellement les frais de l'exposition. Les subsides accordés par le Fonds de la Culture Nationale ont permis de réaliser l'entreprise avec succès (pl. 9 et 15).

L'exposition a montré d'une manière assez complète les problèmes de la plastique gothique en Pologne. Les objets exposés provenaient des voïévodies de Varsovie, de Poznań, Kielce, Łódź, Lublin et de la Poméranie. Les objets de la région de Cracovie manquaient à la suite du refus des musées de Cracovie et du musée Silésien de les fournir; c'était-là le principal et unique peut-être défaut de l'exposition. Ce défaut-la était en partie recompensé par les magnifiques sculptures de la région de Kujawy et de la voïévodie de Łódź (limite historique méridionale de la Wielkopolska), lesquelles ont révélé pour la première fois l'art original et autonome de ces terrains.

En train de l'exposition l'Association Polonaise des Historiens d'Art a organisé une suite de conférences spéciales. On a remis plus de dix objets au Laboratoire de Conservation de l'Etat pour la restauration nécessaire, ce qui était un succès considérable de l'exposition. Un vaste catalogue scientifique avec illustrations, rédigé par le commissaire de l'exposition Dr. Michel Walicki, agrégé de l'Université Joseph Pilsudski, a paru le jour du vernissage.

## II.

Les nombreux comptes rendus de l'exposition ont fourni un abondant matériel de discussion concernant les oeuvres exposées. La présence simultanée de presque 200 objets d'art gothique dans les salles de l'exposition rendait possible un coup d'oeil général sur une grande collection de sculptures et peintures des XIV — XVI



Tabl. 17. Fragment obrazu „Zdjęcie z Krzyża” z Chomranic. Około 1440—50 r.  
Tarnów. Muz. Diecezjalne.

*Foto F. Koch.*



Tabl. 18. Fragment obrazu „Wniebowzięcie N. M. Panny” z kościoła w Warcie. Około 1480 r.

*Foto E. Koch.*

siècles, ce qui a imposé des idées neuves et affiné les problèmes avant l'exposition ébauchés à peine ou même seulement pressentis intuitivement.

Une vaste défense des positions du catalogue attaquées injustement selon l'auteur (la question de dates) se trouve dans le texte polonais. Mais en ce qui concerne certains points il faut donner raison aux réserves faites par les critiques. Il faut réellement par exemple placer les battants du triptyque de Sienna au milieu du XV siècle. Il faudrait également avancer un peu l'époque où furent créées les peintures de Nowy Sącz, ce fut sans doute vers 1430. J'ajouterais également une remarque d'auto-critique: la date de la statue de Madonna de Czychów et celle des hermès de Świerczynki devraient être changées; je proposerais 1470 environ pour la sculpture de Czychów. L'exposition de Varsovie a donné de solides bases pour l'élaboration de la géographie de l'art gothique en Pologne. Dans sa lumière, les divisions jusqu'ici schématiques ont été justifiées et un grand nombre de constatations nouvelles a élargi et rendu plus saillant le problème des régions artistiques.

Dans la division de la sculpture poméranienne l'exposition à l'Institut de Propagande de l'Art a précisé les notions un peu vagues de cet art que nous avons possédé jusqu'alors. La forme du plus ancien monument de cette sculpture, le Christ de Starogard (pl. 10) révèle une influence française, et les années ultérieures du même siècle nous montrent une rangée d'oeuvres aux reminiscences rhénanes, westphaliennes, saxonnes et silésiennes, mais où l'on voit toujours une transformation locale. Vers la fin du XV siècle on remarque nettement la pousée de mortifs francons (Calvaire de Chełmża) et aussi la suggestion des formes néerlandaises (Ste Trinité de Świerczynki). Les monuments peu nombreux mais magnifiques de la peinture poméranienne ne nous offrent pas une image complète de celle-ci. Mais en les comparant les uns aux autres on peut découvrir les nuances de leurs formes distinctes: eclectisme cosmopolite raffiné du polyptyque de l'Eglise de Notre Dame à Toruń, avec des reminiscences italiennes (fin du XIV siècle), le style s'approchant des formes hollandaises du Couronnement d'Epines du musée de Pelplin et les influences flamandes de la Descente de la Croix du même musée. Mais en même temps on a remarqué dans ce dernier tableau ainsi que dans le triptyque de St. Wolfgang les ressemblances avec la peinture cracovienne.

La production artistique de la Wielkopolska a été une révélation, surtout celle de ses régions méridionales (dans le sens historique). Dans le domaine de la sculpture le groupe de Belles Madones s'est fait remarquer très nettement (Janowiec, Trzemeszno, Sieradz); la Madonna de Sieradz représente la réplique polonaise d'une grande valeur du type de la Belle Madonna. Cette division-là avait un attrait particulier surtout grâce au grand nombre de groupes et statues, sans grands complets d'autel.

Il faut y mentionner surtout les Lamentations de Gościeszyn, une illustration plastique du texte de Jean de Caulibus. Parmi les peintures on a vu le „capo lavoro” de l’art gothique polonais l’Ascension de Warta, probablement l’oeuvre de François de Sieradz d’environ 1480 (pl. 18), ensuite le triptyque de Blizanów très délicatement peint (vers 1470) et enfin l’énorme triptyque de l’église de Warta (vers 1520) une liaison intéressante entre l’art cracovien et celui de Wielkopolska, inspirée par l’oeuvre graphique de Schüpflein.

L’exposition de Varsovie n’a ajouté que très peu de détails à la connaissance déjà approfondie de l’art gothique cracovien. Le groupe de peintures de confréries de Nowy Sącz, proches de l’art de Spisz et partiellement de l’art hongrois, est apparu avec netteté (pl. 17). Le haut niveau de la peinture cracovienne du début du XVI siècle et sa sympathie pour les inspirations de Dürer se sont manifestés une fois de plus. La thèse ancienne de la grande expansion et de l’influence puissante de cette école en train des XV et XVI siècles s’est également confirmée (autel de Opatówek).

La démonstration de la peinture de Kujawy contenant des positions d’une très grande valeur (les tableaux du musée de Włocławek, le tableau votif de l’évêque Lubrański) a été un autre grand succès de l’exposition. L’homogénéité et le haut niveau de ce groupe de tableaux demandera sans doute de lui consacrer un travail séparé.

La découverte de la décentralisation de l’art gothique en Pologne et de l’existence évidente et distincte de ses centres particuliers a été très utile. Ce phénomène-là va indubitablement altérer le côté méthodique des recherches scientifiques futures.

L’exposition de Varsovie a aidé à définir un autre fait d’une grande importance. On a prouvé l’existence de deux types de production: l’une artistique dans le sens pur de ce mot, et l’autre rapprochée plutôt d’un métier dévot. Le premier de ces deux groupes est composé des oeuvres individuelles dont la forme a une valeur durable et l’autre représente des compositions schématiques et populaires, étant parfois tout simplement des illustrations de la littérature religieuse qui leur correspondait. Certaines compositions de la Piété et des images de l’Ascension Apocalyptique (la Madonne de la vision de St Jean) appartiennent à ce groupe (pl. 13 et 16).

Il serait probablement inutile d’attacher cette longue série d’exemples de production normalisée dans un certain sens à des oeuvres individuelles de la plastique européenne et de rechercher des influences réciproques. Ce n’étaient-là que des résultats de la culture universaliste du Moyen Age, nés d’une manière parthénogénétique et indépendante dans les centres différents de la culture de l’Europe Centrale.

## III.

L'exposition a provoqué une résonance très vive de la presse quotidienne et hebdomadaire et quelques critiques purement scientifiques par Dr Tadeusz Dobrowolski, Prof. Szczęsny Dettloff et Prof. Marian Morelowski. La presse courante a souligné le rôle didactique de l'exposition et des commentaires intéressants et dignes d'être retenus abondaient.

On peut citer une série de dessins exécutés d'après les objets exposés par les élèves du Lycée Rejtana sous la direction du Prof. Tadeusz Dąbrowski comme un exemple de la repercussion dans le domaine de l'éducation. Les reproductions ci-jointes de ces dessins démontrent avec évidence combien l'art gothique est proche et suggestif pour la génération actuelle qu'il frappe par ses problèmes vitaux: relations entre l'individu et la collectivité et le problème de priorité de l'art sur les formes de la nature.



Ryc. 4. Głowa Chrystusa. Rysunek ucznia V kl. gimnazjalnej.

KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI

# Ze studiów nad twórczością Józefa Chełmońskiego

Trzy nieznane szkicowniki

Twórczość Józefa Chełmońskiego nie była jeszcze przedmiotem badań naukowych. Brak też celowego systematycznego zbierania faktów, z którymi można by zestawić to, co o nim w tej chwili myślimy, które by można powiązać w syntezę.

Pierwszym zamierzeniem moim, zgodnie z wytyczoną tu kolejnością, jest wskazanie pewnych faktów, dotąd znajdujących się poza obrębem naszej świadomości. Informując, spełniam niewątpliwie najważniejszy w tej chwili obowiązek. Treść tego, o czym mówić tu będę, zachęciła mnie do podjęcia w przyszłości pracy w dwu pozostałych kierunkach: nad zestawieniem pewnych faktów z naszymi o Chełmońskim sądami i powiązaniem ich w syntezę jednego bodaj okresu jego twórczości. To, co z tego podam obecnie, niech będzie uważane za dopuszczalną szkicową próbę, niezmiernie dla samego autora ważną, a zmierzającą do rekonstrukcji właściwego duchowego oblicza Józefa Chełmońskiego.

Z zazdrością można myśleć o historykach literatury, którzy mogą mieć „całego” autora u siebie, lub w księgozbiorach publicznych. Historyk sztuki, jeśli nie chce badać jedynie poszczególnych dzieł i ich najbardziej uchwytnych cech, lecz twórczość artysty w całej rozciągłości, zbyt często opierać się musi na materiałach pomocniczych, lub zgola na swej intuicji. Toteż nie trzeba udowadniać, jak wielkie znaczenie dla należytego poznania dzieła każdego artysty posiadać mogą łatwiejsze do gromadzenia i dostępne studia i szkice. Wobec znacznego rozproszenia obrazów Chełmońskiego winniśmy szczególnie cenić jego szkicowniki, pozwalające z łatwością ogarnąć na przestrzeni kilkudziesięciu jakichś kartek szereg kompozycji, a może nawet wskazujące zarodek czy podstawę jakiegoś okresu twórczości, którego dojrzałych owoców z trudem musimy szukać po Polsce i świecie.

Dziwne to jest — niewątpliwie — i posiada swoistą wymowę, że w chwili obecnej muszę informować jako o rzeczy zupełnie nieznaney, a w każdym razie ignorowanej, o szkicownikach, znajdujących się w dostępnych dla wszystkich zbiorach publicznych od jedenastu już lat.

Trzy szkicowniki Józefa Chełmońskiego, znajdujące się w zbiorach rycin i rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie, nie były dotąd przedmiotem badań naukowych. W kartach inwentarzowych muzeum nie mamy podanego określenia czasu, w którym służyły one artyście, ani też żadnej informacji, poza wskazaniem źródła zakupu, wymiarów i ilości kartek. Ze względów zapewne czysto gospodarczych określono je jako szkicowniki: Nr. 1, 2 i 3. Tej numeracji trzymać się również będę dla uniknięcia nieporozumień, aczkolwiek jest ona sprzeczna z rzeczywistym stanem rzeczy i stwarza fałszywe pozory kolejności. Muszę z góry zastrzec, iż w chwili obecnej zdołałem je zbadać jedynie częściowo, że nie uważam pracy za skończoną. Czas jednak nagli i przeszkody natury osobistej nie mogą tłumaczyć w tym wypadku opóźnień.

Przechodząc tedy do możliwie — w tej chwili — dokładnego opisu, zacznę od szkicownika najstarszego, przypadkiem oznaczonego numerem trzecim. Jest to szkicownik (określając pierwszą liczbą wysokość) o wymiarach 23 cm. na 31 cm. Dziś posiada 21 kart obustronnie zarysowanych, do których trzeba dodać i wewnętrzną stronę okładki. Papier na przemian niebieski, żółty i biały.<sup>1)</sup>

Szkicownik ten zawiera studia i szkice kompozycyjne ołówkowe, z wyjątkiem jednego rysowanego piórkiem, bardzo rzadko podkolorowywane gwaszem lub akwarelą.

Ze szkiców kompozycyjnych, które związać możemy z wykonanymi obrazami, na pierwszym miejscu wymienić należy szkic do znanego obrazu „Kuropatwy”, noszącego datę 1891 roku, a znajdującego się w Warszawie w zbiorach prywatnych. Z kolei zwracają uwagę dwa szkice kompozycyjne do obrazu „Zające”, namalowanego przez Chełmońskiego przed 1893 rokiem, jak świadczy jedyna drzeworytnicza reprodukcja z Tygodnika Ilustrowanego w tym roku wykonana. Praca ta, podobno dużych rozmiarów, zaginęła po wysłaniu jej przez artystę do Ameryki.

Jednym z popularniejszych dzieł Chełmońskiego, wielokrotnie reprodukowanym, jest niewątpliwie „Orka”. Obraz ten znajduje się obecnie w zbiorach hr. Raczyńskiego w Rogalinie. Wykonał go Chełmoński na zamówienie hr. Adama Krasińskiego w Woli Pękoszewskiej, majątku p. Górskich, odległym o parę mil od Kukłówki. Właściwym tematem zamówienia była „Praca”. Jak podaje p. Pia Górską w swych wspomnieniach o Chełmońskim, artysta wybrał „Orkę” i przygotowywał się do jej wykonania niezmiernie starannie. Nie obyło się przy tym bez pewnych prymitywizujących akcesoriów (długa płócienna koszula, socha i woły), mających zapewne podkreślić szlachetną prostotę tej pracy. Już to odbiega niewątpliwie od naturalistycznych metod pracy artys-

1) Zdjęcia fotograficzne reprodukowanych przez nas rysunków wykonała Zofia Kruze-Tomaszewska w pracowni fotograficznej Muzeum Narodowego w Warszawie.



tycznej. Wspaniała zaś kompozycja grupy oracza i wołów jest znakomitym przykładem idealizujących tendencji sztuki Chełmońskiego.

W szkicowniku Nr 3, z Muzeum Narodowego w Warszawie, znajdujemy pięć prób kompozycyjnych tego dzieła—w tym ostatecznie dojrzały i uformowany pomysł (tabl. 19b). „Orka” nie jest datowana, co również utrudnia datowanie szkiców. Pierwszy raz wystawiano ją w Krakowie w roku 1897. Zdaniem p. Pii Górskiej—przygotowania mogły przypaść na r. 1895. Z pomysłów i prób kompozycyjnych, nigdy na większą skalę nie zrealizowanych, można tu wymienić pięciokrotnie występującą grupę, przedstawiającą Anioła i dzieci wiejskie (tabl. 21b). Pomysł ten długo nurtował artystę i był przedmiotem jego rozmów. Niestety — do jego wykonania nigdy, o ile wiem, nie doszło. Oprócz wskazanych tu rysunków istnieje jeszcze olejny szkic o tym samym temacie, znajdujący się w prywatnych zbiorach dr Gutowskiego w Warszawie. (Reprodukowany w miesięczniku „Ziemia” z roku 1934, Nr. 10).

O projektowanej przez Chełmońskiego kompozycji z Aniołem i dziećmi wiejskimi wspomina w swej książce p. Górski. „Tematy religijne — czytamy w wymienionej pracy — coraz częściej zajmowały mistrza. Wymalował w tych czasach Wielki Piątek, wiem, że opowiadał mojemu ojcu o projekcie do wizji Ezechiela, a także do wiejskich dzieci z Aniołem. — Ale nie jestem pewny, czy co z tego będzie, — dodawał — bo tylko ten człowiek może malować anioły, kto wart je widzieć”. Ten godny uwagi, swoisty „realizm” Chełmońskiego, jakaś tęsknota duszy głęboko czującej, poetyckiej do rzeczy irracjonalnych — cudownych, znajduje zresztą odpowiednik w twórczości jego rówieśnika i przyjaciela — Piechowskiego. Pozwolę tu sobie na uboczną pozornie wzmiankę, przypominając, że Muzeum Narodowe w Warszawie posiada „Głowę Chrystusa” pędzla Piechowskiego, malowaną w r. 1886, jak głosi napis własnoręczny artysty, „według odbicia światła w szybie okna podczas Wilii Bożego Narodzenia”.

Przechodząc dalej w omawianiu bogatej treści szkicownika Nr 3, wspomnieć muszę z kolei o studiach z natury. Głównym bohaterem jest tu zwykły zając, którego różnorakie, chwytane widać „żywcem” podobizny wypełniają dziesięć stron, nie licząc tu i ówdzie naszkicowanej jego sylwetki. Studia kuropatw i ptactwa wodnego, koni i psów uzupełniają tu świat zwierzęcy, świat „małych”, otaczany w tym czasie przez Chełmońskiego ewangeliczną jakąś miłością (tabl. 20a i b).

Izolowana, niczym nie związana z treścią szkicownika, tkwi w nim, dość nieoczekiwane, postać rzeźbiarza Kurzawy, siedzącego w niedbalej pozie, pełnego jednak jakiejś głębokiej zadumy. Kurzawa zmarł w 1898 roku. Wizerunek ten, jeszcze daleki w swoim wyrazie od tragicznej postaci z rysunku reprodukowanego we wspomnianej już pracy p. Górskiej, zdaje się świadczyć, iż powstał w okresie poprzedzającym o kilka lat ostateczną klęskę życiową artysty.

Ścisłe określenie czasu, w którym Chełmoński posługiwał się omówionym szkicownikiem, jest niewątpliwie trudne. Zwracam jednak uwagę, iż za najniższą dopuszczalną granicę czasu, w którym szkicownik ten mógł znaleźć się w posiadaniu artysty, można uznać dopiero rok 1888 — choćby z tego względu, że na okładce znajdujemy nalepkę firmy „Wadowski”, w tym roku założonej. Zresztą, jak się zdaje, Chełmoński dopiero w 1888 roku wrócił z Paryża, a szkicownik ten pochodzi przecie z okresu poparyskiego. Należy przypuszczać, że posługiwać się nim zaczął ok. roku 1891-go. Co do granicy górnej—uważam, że z chwilą powstania „Orki” szkicownik spełnił swą rolę.

Biografa Chełmońskiego zainteresować by mogły bruliony listów, znajdujące się na okładce. Jeden z nich, pisany do Krakowa, świadczy o jakichś kłopotach z umieszczeniem córek na pensji. Drugi jest skierowany do jakiegoś malarza Francuza w sprawie studiów malarskich panny Ch.

Kolejność dwu pozostałych szkicowników może być sporna, chodzi bowiem o zupełnie małą różnicę czasu, jeśli w ogóle różnica ta istnieje. Osobiście wolę postawić na drugim miejscu szkicownik oznaczony numerem 2., przesuając na trzecie numer 1.

Szkicownik drugi, o wymiarach 22,5 cm. na 33 cm. posiada dziś 33 karty — w większości wypadków zarysowane obustronnie.

Raławice oraz związana z nimi postać Kościuszki są tematem, który tu zwraca największą uwagę (tabl. 21a). Swym malarskim rozważaniem nad historycznym tym wydarzeniem poświęcił Chełmoński w szkicowniku, o którym mowa, stron dwadzieścia pięć. Kościuszko na koniu, prowadzący wojsko do ataku, kosynierzy przy zdobytej armacie, wreszcie — modlitwa kosynierów przed bitwą, oto trzy drogi, po których błąkała się myśl artysty, utrwalona w tym szkicowniku, nim zatrzymała się na najbardziej niewątpliwie dramatycznym momencie modlitwy przed bitwą. Ostatecznie uformowanej kompozycji „Modlitwy przed bitwą pod Raławicami” nie mamy tu wprawdzie, możemy jednak śledzić ewolucję pomysłu w całości i fragmentach. Możemy też stwierdzić, iż zasadniczy kościec ideowy przetrwał wszelkie zmiany. Gdzieś daleko — nieomal poza pole widzenia odsunięta postać Kościuszki ze sztabem. Na pierwszym planie masa chłopstwa, otaczającego sztandary i pogrążonego w modlitwie, której przewodzi — jedyny w tej chwili wódz — ojciec zakonny, początkowo wysunięty przed wszystkich, później, jak w ostatecznej koncepcji, kornie tkwiący w szeregach klęczących. O ile jednak w obrazie postulat realizmu w odtwarzaniu historycznej rzeczywistości jest niewątpliwie przestrzegany, w szkicach znajdujemy fragmenty skłaniające nas do poszukiwania analogii raczej u Matejki — niż Kossaka, Styki czy Stachowicza („Modlitwa przed bitwą” 1889 r.). Dobrym tego przykładem jest w reprodukowanym tu rysunku postać klęczącego młodego chłopca — postać rycerza o postawie i geście bohaterów Matejki. Zrealizowana w obrazie uległa ta postać zasadniczej przemianie.

„Modlitwa przed bitwą pod Raclawicami” nosi datę 1906 r.. w tym samym roku wystawiona była w Krakowie. Obecnie stanowi własność Galerii Narodowej m. Lwowa. Muzeum Narodowe w Warszawie posiada natomiast olejny szkic do tego obrazu. Kończąc, muszę dodać jedną jeszcze uwagę: rzecz charakterystyczna, iż na wszystkich niemal szkicach wojsko zwrócone jest frontem ku prawej krawędzi obrazu, podczas gdy w kompozycji, znajdującej się dziś we Lwowie, zwrócił je artysta ku lewej.

Jeśli chodzi o samego Kościuszkę, kilkakrotnie występująca jego postać na koniu świadczy o przygotowaniach do później zrealizowanego konnego portretu wodza. O losach tego portretu osobiście nie posiadam bliższych informacji.

Z innych szkiców kompozycyjnych, wiążących się z obrazami, wymienić należy szkic do kompozycji „Pod Twoją Obronę”, namalowanej w r. 1906, znajdującej się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie — jako depozyt p. Wojciechowskiej.

Również ostateczny pomysł do „Królestwa pał-ów”, dotyczący pracy powstałej w 1906 roku, został utrwalony w tym szkicowniku. Obraz ten znajduje się w Warszawie w prywatnym posiadaniu.

Studium jakiegoś dworku przypomina mi obraz stanowiący własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Ogólnie biorąc — tematem dominującym w tym szkicowniku jest niewątpliwie modlitwa. Modlitwa kosynierów, dzieci pod krzyżem, pastucha na Anioł Pański, pielgrzymów na widok Jasnej Góry, chłopów w kościele. Długi szereg tych prób kompozycyjnych zamyka wspomniany już szkic do obrazu „Pod Twoją Obronę”, przedstawiającego Matkę Boską, ukazującą się w nocy wśród chmur. Pomysł ten nie był w sztuce Chełmońskiego odosobniony. Jak mnie poinformowała p. Górska, obraz o pokrewnym temacie, lecz odmiennym ujęciu malarskim, wysłany gdzieś w głąb Rosji — zaginął. Jeśli Chełmoński uważał, iż zadanie powołania artysty „polegać miało na tworzeniu dzieł ściśle podobnych do wewnętrznych zachwyty, będących jakby uzmysłowieniem duszy, zaczynającej żyć w obrazie” (J. Chełmoński „Wojciech Gerson”) — to rysunki, wypełniające karty szkicownika Nr 2, stanowią materiał niezmiernie cenny dla tych, którzy by chcieli zbadać i zrozumieć głębokie przemiany, jakie zaszły w duszy artysty w tym okresie, gdy porzuciwszy Paryż, osiadł na roli i zamknął się w „celi własnej duszy”.

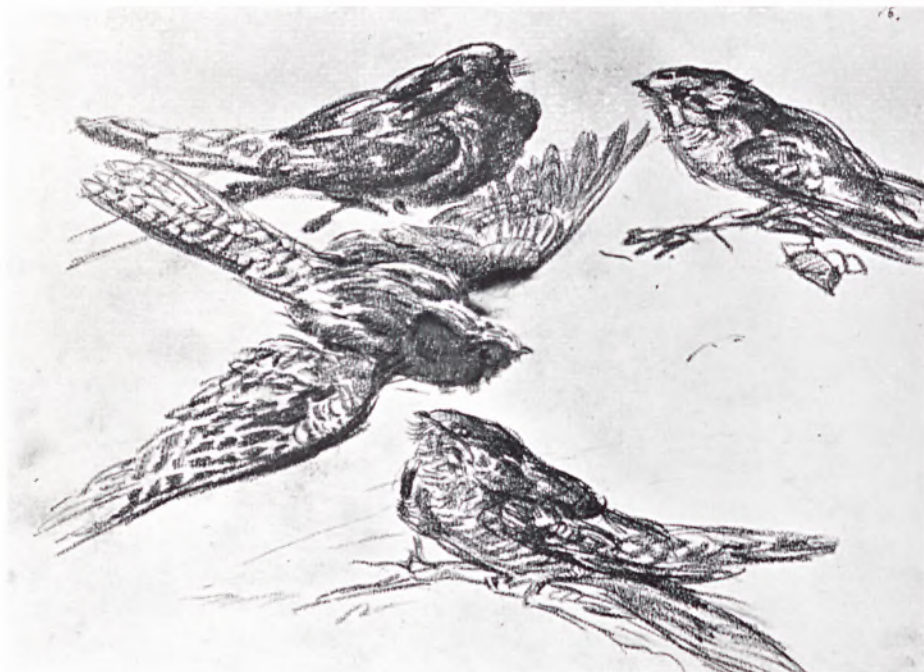
Z innych szkiców kompozycyjnych wymienię jeszcze Anioła z chłopcem grającym na skrzypcach, tratwy na Wiśle, stado idące o zmroku przez pole. Liczne studia pejzażowe, studia żurawi, czapli, kaczek i różnorodnego ptactwa wodnego dopełniają niemal już całkowicie obrazu całości. Datowanie tego szkicownika ułatwiają studia kompozycyjne do trzech znanych obrazów wykonanych w 1906 roku. Zapewne też szkicownik ten służył Chełmońskiemu w okresie, bezpośrednio poprzedzającym ich powstanie.



Tabl. 19a. J. CHEŁMOŃSKI. Kuropatwy. Studium do obrazu.



Tabl. 19b. J. CHEŁMOŃSKI. Orka. Szkic do obrazu.



Tabl. 20a. J. CHEŁMOŃSKI. Lelek. Studium ze szkicownika.



Tabl. 20b. J. CHEŁMOŃSKI. Studium ze szkicownika.



Tabl. 21a. J. CHEŁMOŃSKI. Raławice. Szkic do obrazu.



Tabl. 21b. J. CHEŁMOŃSKI. Anioł i dzieci. Studium.



Tabl. 22a. J. CHEŁMOŃSKI. Modlący się chłop  
przed Ostrą Bramą. Szkic.



Tabl. 22b. J. CHEŁMOŃSKI. Trójka. Szkic.

Ostatni z trzech omawianych tu szkicowników — Nr. 1 — zawiera dziś 26 kartek formatu 18,5 na 25 cm. Podstawą jego nieco późniejszego datowania może być szkic kompozycyjny „Zbieranie chrustu”. W Krakowie w zbiorach prywatnych znajduje się nieduży obraz olejny oparty na tym pomysle kompozycyjnym, malowany w roku 1907. Wspomina o nim również katalog wystawy „Sto lat malarstwa polskiego”, zorganizowanej w Krakowie w r. 1929.

Z poprzednio omówionym szkicownik ten wiąże w sposób wyraźny siedmiokrotnie występująca postać Kościuszki na koniu oraz podkreślony już przeze mnie motyw modlitwy. Zwłaszcza modlący się chłop w pozie starochrześcijańskiego oranta występuje tu nieodmiennie w dziesięciu aż kompozycjach, stojąc przed kapliczką, krzyżem, w kościele, przed Ostrą Bramą, na Jasnej Górze, sam i przed tłumem (tabl. 22a). Gersonowski, rzec można, idealizm formy wiąże się w tych kompozycjach z symbolicznymi — jak osobiście sędzę — tendencjami artysty. Zaznaczona na jednym z rysunków kula, na której wspiera się modlący, pozwala — zdaniem p. Górskiej — rozpoznać w tej postaci chłopca kalekę i włóczęgę, modela Chelmońskiego z Woli Pękoszewskiej. Oczywiście — nie tłumaczy ta uboczna uwaga istoty wymienionych pomysłów kompozycyjnych, z którymi nadto wiążą się dwa szkice, wyobrażające modlitwę pasterza na Anioł Pański oraz pielgrzymki przed Częstochową.

Obok tej niewątpliwie zasadniczej treści szkicownika Nr. 1, bardzo interesujący jest powrót do tematu targu na konie w dwu rysunkach, przypominających fragment ze wspinającym się koniem, stanowiący ośrodek kompozycji znanego obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, obrazu zresztą namalowanego już znacznie wcześniej, bo w r. 1886. Taki sam powrót do ulubionych ongiś tematów znajdujemy w czterech rysunkach pędzących zaprzęgów — trójek. Patrząc na konia z reprodukowanego tu rysunku (tabl. 22b), ma się wrażenie, iż przestał już być zwierzęciem, stając się upostaciowaniem żywiołu — jak rumak z „Szału” Podkowińskiego. W układzie jednak grupy tkwią pierwiastki dyscypliny klasycznej kompozycji, zawsze wiążącej jego pozornie rozpetane zaprzęgi, utrzymującej je świetnie w ramach płaszczyzny obrazu. Mimo woli przypominają się tu jakieś antyczne kwadrygi, a niewiele brakuje aby „czwórka” krakowską — lub „trójką” z omawianego tu szkicownika — mógł jechać promienisty Apollo.

Uzupełniając podane informacje, wspomnę jeszcze o rysunku, wyobrażającym Chrystusa i Magdalenę oraz scenę z powstania styczniowego, którą by można nazwać „Wartą nocną” lub „Powstańcami na postoju w polu”. Szereg studiów krajobrazowych, chłopów, jeźdźców i koni uzupełnia treść tego szkicownika, łącznie z paroma, nieczytelnymi w tej chwili dla mnie, próbami kompozycyjnymi.



Stan badań, a raczej rezultaty braku badań twórczości Józefa Chełmońskiego znane są niewątpliwie wszystkim. Nie mamy dotąd monografii Chełmońskiego — choćby w jakimś szkicowym zarysie i najtaniej wydanej. Nie mamy krytycznie opracowanego życiorysu, który by stworzył jakąś podstawę orientacyjną i usunął dowolność w operowaniu datami. Sięgając po przykłady, przytoczę tu dwa — wystarczająco, sądzę, wymowne. Jak wiadomo, nawet rok urodzenia podawany był niemal z reguły mylnie i dopiero w ostatnich czasach umożliwiono dokładne jego określenie przez opublikowanie metryki. Przytoczenie jednak tego tekstu w mało znanej jednodniówce, wydanej w Łowiczu w 1934 r. oraz później — w r. 1936 w „Ziemi”, nie usuwa nieporozumienia, gdyż w głównych źródłach informacji o sztuce i artystach polskich figuruje rok 1850, data chrztu zamiast daty urodzin, przypadających na dzień 7 listopada 1849 roku.

Znacznie większa rozbieżność panuje przy określaniu bardzo ważnej daty powrotu Chełmońskiego z Paryża. Świeykowski w Pamiętniku Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie podał rok 1884. Jaroszyński — w artykule opublikowanym w r. 1907 w „Bibliotece Warszawskiej” — rok 1888. Piątkowski wreszcie — w pośmiertnym życiorysie podanym do „Kurjera Warszawskiego”, a ogłoszonym 7 kwietnia 1914 roku, przesuwa datę powrotu do Polski na rok 1889. W późniejszych opracowaniach, dotyczących historii sztuki polskiej XIX st., znajdujemy zwykle niezdecydowane informacje bez cyfrowego określenia roku. A muszę to specjalnie podkreślić, iż nie jest kwestią zwykłej pedanterii określenie granicy, która oddziela dwa okresy twórczości Chełmońskiego: paryski i ten, który zapoczątkowuje potężna modlitwa ludu polskiego, w którym — miast pędzącego nocą zaprzęgu — olbrzymi Anioł „Ciszy nocnej” stąpa po bezgranicznej równi pól. Z obu stron zbyt lekko dotąd traktowanej daty leżeć może tajemnica, kryjąca przyczyny głębokich przemian, jakie zaszły w twórczości Chełmońskiego niemal zaraz po opuszczeniu Paryża.

Jak wspomniałem poprzednio — nie mamy dotąd monografii Chełmońskiego, a zatem nie doczekaliśmy się jakiejś pełniejszej charakterystyki człowieka i artysty, ani tym bardziej głębiej sięgającej analizy jego twórczości. Do charakterystyki dużo cennego materiału wnosi praca p. Pii Górskiej, oparta na osobistych wspomnieniach, obejmujących zresztą tylko kilka lat w okresie po 1893 roku. Jeśli chodzi o analizę twórczości Chełmońskiego, na której opierają się nasze o nim sądy, stosunek do tego zagadnienia w chwili obecnej jest bardzo dziwny i wymaga pewnych wyjaśnień.

Krytyka współczesna Chełmońskiemu spełniła na ogół swoje zadanie. A przypadła jej w udziale trudna praca utorowania artyście drogi w opinii, zawsze nieco odpornej, jeśli chodzi o zmianę kryteriów wartości dzieł sztuki. Że sukcesy zagraniczne ułatwiły znakomicie to zadanie, zasługa krytyki nie staje się mniejsza. Ona to bowiem wskazała miejsce, które w hierarchii artystów polskich Chełmoński dotychczas zajmuje; ugrun-

towała w podświadomości następnych pokoleń poczucie wielkich wartości, tkwiących w jego sztuce, dostarczyła potomności, do której należymy, różnorodnego materiału informacyjnego.

Wobec zupełnej obojętności krytyki i historii sztuki doby obecnej, trzymających się w tej sprawie, mówiąc językiem dyplomacji, zasady nieinterwencji, sąd nasz o Chełmońskim nie rozwijany i nie pogłębiany, pomimo całej swej powierzchowności, nabral pewnych cech dogmatycznych. Sądy „utarte”, zawsze jednak szkodliwe, stanowią często lekceważone, a ogromnej doniosłości hamulce psychiczne. Chełmońskiemu też, jak się zdaje, najbardziej zaszkodziło to, że — przy braku poważnych prac badawczych i materiału do tych badań — jest niewątpliwie jedną z popularniejszych postaci naszego malarstwa, postaci, rzecz można, reprezentacyjnych, oficjalnie określonych i umiejscowionych w dziejach sztuki polskiej. Twórczość jego została zamknięta w ramach rozdziału, zatytułowanego „naturalizm” czy „realizm” i w granicach tych powtarza się wciąż to samo o świetnym malarzu koni, spokrewnionym z Brandtem, Wierusz-Kowalskim czy Kossakiem, malarzu, który, powróciwszy do Polski, zmienił „specjalność” i został pejzażystą. Przy tej okazji nazywa go się „ojcem pejzażu polskiego”, wnikliwym odtwórcą życia pól naszych, miłującym ziemię ojczystą i jej lud.

Pomimo tyloletniej już walki od czasów Witkiewicza o właściwe kryteria oceny obrazów, pomimo odżegnywania się za dni naszych od tematu, od tego, co istnieje poza obrazem w rzeczywistym czy idealnym świecie, a zwłaszcza od kryterium opartego na hierarchii tych zjawisk, pomimo zwrócenia całej uwagi na formę, znajdujemy w tych sądach o dziełach Chełmońskiego więcej zainteresowania anegdotycznym ich pierwiastkiem, niżli istotną treścią twórczą w najszerszym znaczeniu. Ogólnie biorąc, nie ufając możliwościom formalnej analizy dzieł Chełmońskiego, a bojąc się badania w dziełach malarskich wszelkich czynników nieoglądalnych, nie umiano uzasadnić aprobowanych z góry cech wielkości, szukając ucieczki w nieco sentymentalnym ustosunkowaniu się — nietyle do jego twórczości — ile do obieranych przezeń tematów. Nie obniżając zatem, przynajmniej pozornie, roli Chełmońskiego w dziejowym procesie rozwoju sztuki polskiej, krytyka w chwili obecnej, zaniechawszy wszelkich co do jego twórczości dociekań, zdaje się wątpić, iżby mogła ona posiadać inną dziś dla nas wartość poza wartością ściśle muzealną. Trzeba zresztą dodać, iż przyczyniła się do tego pewna dezorientacja w określaniu związków duchowych, łączących stulecie nasze z wiekiem XIX-tym.

Wiele jest czynników kształtujących twórczość Chełmońskiego. Jednak, utrata rodzinnych Boczków, studia u Gersona i to, że wyszedł z pokolenia, które potrafiło wydać Adama Chmielowskiego, należały do czynników dominujących w walce, jaką ar-

tysta musiał stoczyć w swej sztuce z naturalizmem (mówię tu o pewnym kierunku dającym się umiejscowić w obrębie XIX stulecia), by wreszcie, pomimo zachowania (z pewnymi odchyleniami) naturalistycznych środków wypowiedzania się, wyjść poza jego duchową sferę.

Dzieląc los wydziedziczonych, którzy, opuściwszy ziemię ojców, szli budować swe nowe życie po miastach, Chełmoński za nich przemówił, utrwalił ich tęsknoty, utrwalił chwałę życia, „które było”. Twórczość jego zadość, niejako, czyniła, nurtującej artystę potrzebie powrotu do otoczenia poprzednich pokoleń. Cały też okres paryski charakteryzowało odtwarzanie — nie świata bezpośrednio dostępnego zmysłom, czego chciał naturalizm, ale raczej życia, jako pewnej treści dziejowej, co oddala w tym już momencie twórczość Chełmońskiego od tego kierunku.

Ulegając sugestywności własnej wizji, zdobywa się artysta na czyn powrotu na rolę. Datę opuszczenia Paryża i osiedlenia się na roli w Polsce można uważać za datę ostatecznego przekształcenia się twórczości Chełmońskiego.

Przystępując do badania tego okresu, należy pamiętać, iż ok. 1886 roku, na parę lat przed opuszczeniem przez Chełmońskiego Paryża, ujawnił się w literaturze francuskiej nowy prąd, będący w swej istocie reakcją przeciw naturalizmowi, określanym mianem symbolizmu. Kiełkujący podówczas symbolizm w malarstwie, miał wystąpić zdecydowanie niemal zaraz po wyjeździe artysty ze stolicy Francji. W przeddzień też przyjazdu Chełmońskiego do kraju, poczęły już do Polski przenikać nowe prądy, zrodzone z ducha czasu. Świta zaranie modernizmu, czy neo-romantyzmu, z którego wyjdzie „Młoda Polska”. Zaczyna się, mówiąc słowami prof. Stefana Kołaczkowskiego, „okres fermentu i tragicznej walki wewnętrznej”, ruch, o którym trudno powiedzieć, czy był „wyrazem dekadencji... czy też bolesnym porodem odrodzenia”.

W takiej to właśnie chwili, rozpoczyna Chełmoński swe całkowicie nowe życie, ku któremu zresztą szedł konsekwentnie w okresie poprzednim.

Stosunek malarstwa naszego do modernizmu, zwłaszcza w jego zaraniu, nie został jeszcze określony. Nie usiłując tedy rozwiązać tu tego zagadnienia, zwrócę uwagę na przemiany, jakie zaszły w końcowym etapie sztuki Podkowińskiego, na religijne, a następnie nastrojowo - symboliczne kompozycje zdecydowanego — zdawać by się mogło — realisty, jakim w wielu swych dziełach był niewątpliwie Piechowski. Wystarczy przypomnieć takie dzieła Podkowińskiego, jak: „Marsz pogrzebowy Chopina”, „Szał”, „Taniec szkieletów”, lub Piechowskiego: „Ukrzyżowanie”, „Głowa Chrystusa” (malowana według odbicia światła w szybie w dzień wigilijny), a wreszcie późniejsze: „Marsz żałobny”, „Puszczycy” i „Myśl”.

Chełmoński był przyjacielem Piechowskiego. Jeśli jednak chodzi o stosunki z ludźmi, których dokładne wyświetlenie mogłoby oddać usługi w badaniach nad jego twór-

czością, wymienić tu należy Adama Chmielowskiego — brata Alberta. Z tym artystą, malującym jeszcze w 1886 roku swą pełną tajemnic kompozycję „Ogród miłości”, (dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie) a w roku 1888 przywdziewającym habit zakonny, łączyły Chełmońskiego jakieś niedość jeszcze jasne, a bardzo bliskie związki.

„Pragnąłbym, — pisał doń brat Albert — jesienne włókna babiego lata, które nas wiążą, zmienić na łańcuch nie do rozerwania przyjaźni duchowej”. Niewątpliwie ta przyjaźń duchowa wywarła swój wpływ na głęboko czującą duszą Chełmońskiego.

Nie zamierzam tu dawać jakiejś pełniejszej syntezy twórczości Chełmońskiego w okresie po-paryskim, ani badać źródeł i zapładniających związków. Chodziło mi raczej o wskazanie pewnych możliwości i kierunków badań, które starałem się podawać również przy opisie z tego okresu pochodzących szkicowników. Chciałbym jedynie wskazać na głęboko sięgającą spirytualizację sztuki Chełmońskiego, o czym świadczą mogą liczne przykłady, zaczerpnięte z wspomnianych szkicowników. Muszę przy tym zastrzec, iż religijne i nastrojowo - symboliczne tematy nie przeważają bynajmniej — ilościowo — w całokształcie jego twórczości tego okresu. Przecież jednak nie same tematy decydują o stanie pewnego duchowego „nasylenia” jego sztuki.

W wyłącznie krajobrazowym malarstwie Chełmońskiego tkwi religijna jakaś wiara w wartość rzeczywistości, jakaś tęsknota metafizyczna wypływająca może z poczucia się częstką wszechświata, braterstwa z przyrodą, która mu była mistrzynią najwyższego uduchowienia.

Nie chciałbym też kończyć tych szkicowych, jak z góry zastrzegłem, uwag o twórczości Chełmońskiego, nie poruszając sprawy jej stosunku do sztuki europejskiej, a właściwie — jak obecnie zwykle się to rozumie — francuskiej. Tego rodzaju zagadnienie mogłoby stać się punktem wyjścia badań i ustalenia właściwego stosunku malarstwa naszego do kierunków naradzających się obficie we Francji, w 2-giej połowie XIX stulecia. Przy naszych — dziś przyjętych — normach ustalania „postępu” w sztuce współczesnej, należało by się dziwić, iż Chełmoński nie wykorzystał pobytu swego w Paryżu do nawiązania bliższego kontaktu ze świeżo narodzonym impresjonizmem. Wskazywałem już uprzednio na kolizje, w jakie wszedł Chełmoński w tym czasie, z pozornie przez się reprezentowanym naturalizmem dziewiętnastowiecznym. Wskazywałem też, iż po pewnej walce wewnętrznej doszedł do jego przewyciężenia. Naturalizm wieku XIX, wypływający z duchowej jego struktury, z jego zainteresowań analityczno - badawczych, będący odbiciem w sztuce zasady doświadczenia, wśród zjawisk, które zrodził, za rodzzonego syna uważać może impresjonizm w jego czystej, przintelektualizowanej formie sztuki, opartej na wynikach badań fizycznych (optyka), a bardziej jeszcze psychologicznych (badanie sfery wrażeń zmysłowych). Pójść śladami impresjonistów oznaczałoby dla Chełmońskiego unicestwienie samego siebie. Jeśli szu-

kać, nie związków — rzecz prosta, lecz pewnego wypływającego z ducha czasu pokrewieństwa, należałoby wskazać jako najbliższych Chełmońskiemu, (nie formalnie oczywista), tych symbolistów z Gauguinem na czele, którzy nie tylko dążyli do pogłębienia wewnętrznego swej sztuki, lecz szli zbliżonymi drogami ucieczki od świata do surowej Bretanii, na wyspę Tahiti, jak Chełmoński do Kuklówki. Szli z wiarą w wartość człowieka, któremu dane było współżyć z nietkniętą przez cywilizację europejską przyrodą, z pragnieniem upodobnienia się do niego.

Oczywista, iż analogii tych nie można posuwać zbyt daleko. Pomimo wszystko, pobudki i konsekwencje czynu były inne. Malarstwo polskie drugiej połowy XIX stulecia i początku XX-go związane było bardziej, niż francuskie, z pewną określoną szerokością i długością geograficzną i obarczone wielkimi obowiązkami sztuki narodowej. Twórczość Chełmońskiego nie stanowiła pod tym względem wyjątku.

## RÉSUMÉ

KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI

# Les études sur Joseph Chełmoński

Trois livres de croquis inconnus

L'article ci-dessous est consacré aux problèmes que nous offre l'oeuvre du peintre polonais Joseph Chełmoński (1849—1914). Cet artiste étudiait à l'école privée de Wojciech Gerson à Varsovie et plus tard à Munich. En 1875 il se rendit à Paris où il connut bien vite un succès considérable.

Mais, malgré cela il quitta bientôt la France pour s'établir à la campagne, non loin de Varsovie. L'auteur de l'article parle de l'évolution de la peinture de Chełmoński dans la période qui suivit 1888. Il s'appuie surtout sur les trois livres de croquis se trouvant au Musée National à Varsovie.

# Twórczość Władysława Skoczylasa

(1883 — 1934)



Ryc. 5. Wł. Skoczylas. Pietà. 1916.

okresie pozostało w zaniedbaniu. Skoczylas stał się niezaprzeczenie twórcą nowoczesnego drzeworytu w Polsce i w tej dziedzinie osiągnął wartości, które również na tle ogólnym grafiki europejskiej zachowują dużą oryginalność. W grafice wypowiedziała się najpełniej indywidualność artystyczna Skoczylasa i skryształowała się wcześniej niż w malarstwie.

W impresjonizmie usuwała się grafika na plan dalszy, mimo że powstał cały szereg dzieł stojących na wysokim poziomie artystycznym, związanych z aktualnymi podówczas problemami w sztuce. Istotne właściwości grafiki nie wpłynęły jednak na prze-

Przedwczesna śmierć Władysława Skoczylasa — gdy twórczość jego zdawała się być w pełni rozwoju — przypadła jednak w momencie dokonujących się pod wpływem młodszych, głębszych przemian w drzeworycie, w dziedzinie nierozdzielnie związanej z nazwiskiem Skoczylasa. Stanowisko nasze wobec sztuki Władysława Skoczylasa kształtuje się zatem już nie pod wpływem tylko wzruszeń bezpośrednich, lecz opiera się o głębsze podstawy, na jakie odległość czasowa zamkniętego w sobie rozwoju pozwala.

Kształtowanie się twórczości Skoczylasa łączy się z pierwszymi oznakami wszechzającej się w sztuce polskiej reakcji przeciw rozluźnieniu formy i wrażeniowemu ujęciu rzeczywistości, jakie sprowadził impresjonizm. Współudział Skoczylasa w krystalizowaniu się nowych dążeń artystycznych był niemały, tym bardziej że oparł się on o tworzywo, które w poprzedzającym

wartościowanie i zmianę zasad kształtowania impresjonizmu, gdyż była ona tylko odbiciem dokonanego już przewrotu w malarstwie; realizowano w niej jak gdyby na marginesie dominujące założenia artystyczne, które z właściwościami technik graficznych pozostawały w rozbieżności. Jedynie litografia i akwaforta umożliwiały do pewnego stopnia zajęcie się problemami, które wnosił impresjonizm, lecz mimo wszystko usiłowania te były tylko echem aktualnych haseł artystycznych. Drzeworyt ze swą zdecydowaną kreską i określoną płaszczyzną pozostawał wręcz w sprzeczności z dorażnością wrażeń impresjonistycznych, był przeto dziedziną w zupełności niemal zapomnianą, mimo impulsów, jakie płynęły z świeżo wtedy poznanego drzeworytu japońskiego.

Wszystko to miało ulec zasadniczej zmianie przy dokonującej się rewizji samych podstaw kształtowania w sztuce. Z chwilą, gdy wartości formalne wysunęły się na czoło zagadnień, otwierały się dla grafiki, a zwłaszcza drzeworytu nowe nieznanne możliwości. Zmiana podstaw kształtowania nie dotyczyła jednej tylko dziedziny. W przeciwieństwie do sztuki XIX w., w której zaznaczyła się preponderancja malarstwa, zwrot dokonujący się z wolna obejmuje wszystkie dziedziny sztuki. Nic tedy dziwnego, że grafika stała się znowu przedmiotem zainteresowań artystów, a zwłaszcza zaniedbywany dotychczas drzeworyt, którego możliwości formalne, natura materiału i techniki odpowiadały w pełni nowym tendencjom w kierunku określoności form i ich konstrukcji.

Wszczyzna się nowy rozdział w dziejach drzeworytu, który w ustalaniu się zasad kształtowania nie ustępuje innym dziedzinom sztuki, a pojawiające się nowe wartości nie są biernym tylko powtórzeniem usiłowań w malarstwie.

Dążenia te zaznaczają się ze specjalną siłą w sztuce niemieckiej, w mniejszym stopniu we Francji, gdzie zainteresowania skupiają się nadal przede wszystkim na malarstwie sztalugowym.

Niemniej drzeworytu francuskiego pominąć nie można ze względu na wybitne indywidualności, jakie się tam pojawiły. Najwybitniejszym z nich był Felix Vallotton, który poświęcił się drzeworytowi całkowicie przez przeciąg ośmiu lat, zdobywając odrębny system formalny o różnorodnych możliwościach. Styl Vallottona polega na operowaniu płaszczyznami czarno - białymi i ich układzie. W większości wypadków płaszczyzny pokrywają się z formami realnymi, choć artysta niejednokrotnie traktuje je syntetycznie lub zgoła dekoracyjnie. Działanie bezpośrednie bieli i czerni decyduje jednak o charakterze całości, tak że już same te walory, niezależnie od stosunku swego do otaczającej nas rzeczywistości, wywołują niekiedy odpowiednie sugestie, np. zgiełku i niepokoju, które budzi każde zbiegowisko ludzkie (*Les petits anges*, *Le couplet patriotique*).

Styl drzeworytów Vallotona nie liczy się zupełnie z naturą materiału, toteż mógłby być również zrealizowanym w innej technice graficznej. Vallotton nie uwzględnia charakteru tworzywa nawet wtedy, gdy posługuje się konturem, jako czynnikiem kształtującym, lub gdy wprowadza obok konturu dla wydobycia plastyki zespoły kresek (szrafy), w ich układzie i kierunku zaznacza się całkowita dowolność.

Natomiast Gauguin opiera się już świadomie o naturę materiału; chociaż zajmował się drzeworytem raczej ubocznie, stał się on jednak właściwym twórcą nowoczesnego drzeworytu we Francji. Niezależnie od twórczości malarskiej Gauguina, posiada jego drzeworyt swą odrębną wartość. Zmierzając do prymitywizowania form, przy ich równoczesnej określoności i zwartości, stara się Gauguin w odróżnieniu od Vallotona, wyzyskać właściwości materiału, którym jest miękkie drzewo; cięcia dłutka nie mogą tu być subtelne i miękkie, przeciwnie narzucają kontur twarde i kańciasty, co doskonale odpowiada zamierzeniom formalnym tego artysty. Uwzględnia on również nawet przypadkowe efekty, wynikające z chropowatości powierzchni deski i umie je wyzyskać dla swych celów artystycznych.

Podobnie jak w ogólnym rozwoju sztuki doby ostatniej, również i w dziedzinie grafiki rola artystów francuskich jest decydującą dla innych środowisk. Wpływ ich zaważył na całej współczesnej twórczości, w miarę jednak dalszej ewolucji, coraz to silniej zaznaczać się poczyna odrębność innych narodów, jako wpływ odmiennej psychiki. Zjawisko to obserwujemy najwcześniej w Niemczech, gdzie bezsprzecznie zmiana dokonuje się w coraz silniejszym oderwaniu od całokształtu rozwoju europejskiego. W charakterze sztuki niemieckiej w dobie ekspresjonizmu wyraża się w pełni dusza germańska, nękana nieustannym niepokojem dociekań metafizycznych. Toteż na rozwoju sztuki niemieckiej zaciąży szarpiąca swą ekspresyjnością sztuka Edwarda Muncha, Norwega, silnie z ruchem artystycznym w Niemczech związanego.

W technice drzeworytniczej Munch nie jest oryginalny, operuje bowiem, podobnie jak Vallotton, zespołami płaszczyzn czarno - białych. Czasem jednak umie on połączyć swe dążenia formalne z właściwościami materiału i za przykładem Gauguina wyzyskuje chropowatość klocka drzeworytniczego dla różnicowania efektów czerni i bieli. Kierunek jednak twórczości Muncha, syna Północy, jest zupełnie odmienny od francuskiej, a w jej podłożu psychicznym tkwią odmienne elementy rasowe.

Twórczość Muncha wywarła silny bardzo wpływ na dalszy rozwój sztuki w Niemczech. Jego grafika budziła zarówno u artystów, jak i w całym społeczeństwie niemieckim zainteresowanie dla drzeworytu. Zaważyła tu niewątpliwie zbieżność dążeń artystycznych z istotnymi cechami grafiki, jak i oddziaływająca po przez wieki, szczególnie silna w Niemczech, tradycja drzeworytu XV i XVI w.



Dominujące w sztuce niemieckiej tendencje ekspresjonistyczne znajdują pełne zrealizowanie w grafice, gdzie samo zestawienie elementów czarno - białych, niezależnie od kształtów realnych, staje się wyrazem idei artystycznej. Zmiana podstaw kształtowania w związku z aktualnymi dążeniami dokonuje się w Niemczech na terenie grafiki, niezależnie od innych dziedzin sztuki, choć w oparciu o identyczne podstawy. I tak artyści zrzeszeni w grupie „Die Brücke” (1906) zwracają swe zainteresowania równomiernie do grafiki i malarstwa, przy czym twórczość ich opiera się o istotne właściwości odrębnych dziedzin sztuki. Przed grafiką otwierają się więc nowe możliwości. Do grupy „Die Brücke”, o decydującym wpływie na dalszy rozwój sztuki niemieckiej, należą artyści tej miary, jak Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner i inni.

Na tle ogólnym wystąpi w właściwym oświetleniu znaczenie twórczości Skoczylasa dla rozwoju sztuki polskiej. Skoczylas jest nie tylko twórcą nowoczesnego drzeworytu w Polsce dzięki wykształceniu własnego systemu technicznego, niezależnie od współczesnej grafiki europejskiej, lecz równocześnie elementy formalne, zawarte w jego twórczości stają się wyrazem zmiany podstaw kształtowania. Tym samym grafika nie pozostaje na uboczu w rozwoju artystycznym polskim, lecz staje się ważnym czynnikiem, współdziałającym w dokonującej się przemianie. Uznanie grafiki jako jednego z czynników, składających się na wytworzenie owego stylu, jest o tyle uzasadnione, że na ukształtowanie formy wpływa też struktura materiału. Poszczególne dzieła Skoczylasa są tak związane z charakterem materiału, że są nie do pomyślenia w innej technice graficznej. To właśnie stanowi podstawę stylu tego artysty.

Skoczylas nie ogranicza się tylko do pewnego rodzaju drzeworytu, lecz uwzględnia różne jego możliwości, stąd też posługuje się zarówno deszczułką z drzewa twardego, jak i miękkiego. Klocek sztorcowy z drzewa twardego, bukszpanu, dozwala na wielką różnorodność cięcia, kierunek bowiem cięć ryłca niezależny jest od słoju drzewa. Artysta swobodnie może operować konturem i linią, linia może być twarda i kańczasta lub miękka i falista, zależnie od zamierzeń artysty. Również i kierunek całych zespołów i pasm linii jest dowolny; rodzaj materiału dozwala na zestawienie całych pasm linii i ich przeciwstawienia (*Profil górala*).

Inaczej jednak na desce z drzewa miękkiego, jak jabłoń, buk i grusza, gdzie dowolność cięć jest ograniczona przez kierunek słoju w drzewie. Stąd też drzeworyty wykonane na desce z drzewa miękkiego posiadają w twórczości Skoczylasa inny zupełnie charakter; kontur staje się bardziej twardy, kańczasty, zespoły linii układają się w kilku tylko kierunkach, uwarunkowanych przez cechy materiału.

Skoczylas umie też dla swych zamierzeń artystycznych wyzyskać inną właściwość drzeworytu. Drzeworyt bowiem, jako druk wypukły, wykazuje na odbitce kontury i płaszczyzny czarne, które powstają z zetknięcia z powierzchnią klocka, podczas gdy



Ryc. 6. Wł. SKOCZYŁAS. Pochód zbójników I. 1915.

partie białe odpowiadają wyciętym w głąb klocka wklęsłościom. Tym sposobem postępowania posługuje się Skoczyła w pewnej części swych drzeworytów i to zwłaszcza w tych, które pozostają pod silniejszym wpływem drzeworytu XV i XVI w., jako też drzeworytu ludowego.

Do drzeworytów Skoczyłasa ukształtowanych w ten sposób należą *Janosik* (postać

pierwszoplanowa, podczas gdy tło posiada inny charakter), *Pochód zbójników*, *Taniec zbójników I i II*, *Pochód zbójników II*, *Powstańcy z Chocholowa*. Nie zawsze jednak artysta pozostaje przy jednym tylko charakterze cięcia i posługuje się równocześnie drugim.

W drugim sposobie czynnikiem kształtującym są partie białe, rżnięte wkłęsłe, a partie na klocku wypukłe, na odbitce czarne, są tylko dopełnieniem i tłem. Różność cięcia stosuje artysta zarówno w drzewie twardym jak i miękkim; nie trzeba dodawać, jaką doniosłość posiada charakter cięcia na ukształtowanie formy. *Profil górala*, *Głowa junaka*, *św. Krzysztof*, *św. Sebastian*, *Z Bożej Łaski*, *Św. Trójca*, *Wojna*, *Baca Powrót z polowania*, *Pietà*, *Madonna*, *Ukrzyżowanie* — są przykładami najbardziej typowymi dla drugiej grupy drzeworytów.

Specjalnie jednak na drzewie bukszpanowym pozwala ten rodzaj na zupełnie nowe efekty, jak w *Ukrzyżowaniu*. Niezwykłą sugestywność posiada linia biała, kontrastująca z czarnym tłem, linia jest subtelna, niezmiernie precyzyjna, a równocześnie falista i rytmiczna.

Artysta opiera się w swych realizacjach o istotne właściwości drzeworytu, przenika jednak jego tajniki i podporządkowuje je swym dążeniom formalnym, które w sztuce jego stają się czynnikiem decydującym. Zagadnienie formy w twórczości Skoczylasa jest niemniej ważne w związku z rozwojem sztuki w Polsce, jak ustalenie jego systemu technicznego w dziedzinie drzeworytu nowoczesnego. Poznanie elementów formalnych sztuki Skoczylasa w drugim okresie jego twórczości, a więc w latach 1913 — 1928 prowadzi do charakterystyki stylu jego drzeworytu.

W drzeworycie realizuje Skoczylas dążenie do formy stałej, określonej i mimo różnorodności sposobów kształtowania nie odstępuje od tej zasady. Głównym czynnikiem kształtującym staje się kontur i linia, które artysta w zależności od danego problemu zestawia w coraz to inne zespoły i stosunki, jak i też zmienia odpowiednio charakter linii, raz twardej i kańciastej, to znów miękkiej i falistej.

Jedynie w oparciu o linię, jako czynnik kształtujący, przystępuje artysta do realizacji swych głów górskich. W drzeworycie *Profil górala* (1913) zawarte są wszystkie te cechy formalne, które w miarę pogłębiania koncepcji plastycznej jeszcze bardziej się udoskonala. W twórczości graficznej Skoczylasa można bowiem wyodrębnić większą grupę dzieł, w których przy dążeniu do formy stałej i określonej, osiąga artysta równocześnie jej bryłowatość, ujmując formę niemal po rzeźbiarsku. W wspomnianym już drzeworycie zaznacza Skoczylas zarys głowy zdecydowanym konturem, modelunek twarzy, czaszki, włosów, wydobywa przy pomocy linii i kresek, ułożonych równolegle, a występujących całymi pasmami. Przez odpowiedni układ pasm linii w różnych kierunkach, niekiedy równolegle do siebie lub przeciwstawionych



Ryc. 7. WŁ. SKOCZYŁAS. Taniec zbójników II. 1922.

pod różnymi kątami, zyskuje artysta bryłowatość kształtu. Sam motyw, głowa starego górala, poorana bruzdami i zmarszczkami, ściągła i sucha od wiatrów i słońca, już z natury swej odpowiada takiej koncepcji artystycznej. Skoczyła jeszcze bardziej potęguje możliwości zawarte w modelu, podporządkowuje je idei twórczej i stwarza schemat, zbudowany na strukturze kresek i linii. Przez przeciwstawienie partyj bardziej i mniej zróżnicowanych pogłębia plastykę kształtu. W *Profilu górala* partią najsilniej zróżnicowaną jest twarz, której przeciwstawia bardziej spokojny układ równoległych linii we włosach. Silny kontrast stanowi czerń w kołnierzu futrzanym, a równoległość linii w tle równoważy działanie kontrastów, zarazem zaś daje pożądane tło, na którym z całą wyrazistością zarysowuje się głowa.

Motyw głowy górala jest dość częsty w twórczości Skoczylasa, daje mu bowiem sposobność do coraz to innych odmian w jego ujęciu, wzrasta też dążenie do podkreślania plastyki. Zaznacza się to zwłaszcza w drzeworycie *Głowa junaka* (1919). Struktura kresek jest spokojniejsza, pasma poszczególne są wprawdzie silnie kontrastowane, ale ich ilość jest ograniczona. W *Głowie górala* (drzeworyt 1913) natomiast zespół poszczególnych pasm linii jest duży, lecz układ ich występuje pod kątem niezbyt odchylnym. Linie zdają się przenikać, a dla wydobycia pożądanego dla modelunku kontrastu, wprowadza artysta partie czarne w twarzy lub też różnicuje charakter cięcia. Różnice te są nieznaczne, nie narzucają się, nie mniej służą do pogłębienia efektu. W drzeworycie tym z powodu nadmiaru kontrastów, opartych o subtelnie różnicowane wartości jednostkowe, rozbija się charakter jednolity całości, lecz jako jedna z pierwszych realizacji artysty, posiada drzeworyt ten znaczenie pierwszorzędne.

Bryłowatość kształtu i wrażenie wglębne staje się również celem artysty w kompozycjach o bardziej złożonych motywach. Kontur i struktura kresek pozostają nadal czynnikami kształtującymi, artysta posługuje się jednak częściej partiami czerni — zresztą w drobnych rozmiarach — dla pogłębienia kontrastu. Drzeworyt *św. Krzysztof* (1915) wykazuje równomierne rozmieszczenie partyj kreskowanych i czerni, a obok linii równoległych prostych posiada linie faliste, występujące również w zespołach. Kontrastowanie kierunków pasm linii jest dość silne. W drzeworycie *św. Sebastian* (1915) kierunek pasm poszczególnych jest prawie jednolity, co przy odpowiednim stopniowaniu pasm czerni i białych konturów składa się na całość wglębnie rozczłonkowaną.

Środki dla uzyskania wrażenia trójwymiarowości kształtu wzbogaca artysta w ilustracjach do książki Wasylewskiego *Klasztor i kobieta* (1923), w których operując prócz pasm kresek partiami bieli i czerni zyskuje efekty wprost światłocieniowe. W drzeworytach zaś do *Dyla Sowizdrzała* zagadnienie perspektywy staje się dominującym.

Współdziałanie linii jako czynnika określającego wraz ze strukturą kresek nie wyczerpuje systemu kształtowania Skoczylasa. Linia sama staje się niekiedy wyłącznym środkiem kształtującym. Charakter linii zmienia się jednak wtedy zasadniczo, traci wszelką sztywość i twardość, nabiera dużo swobody, lekkości, igra poniekąd z trudnościami, wynikającymi z natury materiału. W realizacji swej są jednak te dzieła nie do pomyślenia w innej technice graficznej. W drzeworycie *Krucyfik*s (1915) posługuje się Skoczylas linią białą na czarnym tle. Występujące jeszcze w kilku partiach linie równoległe straciły na znaczeniu, jakie posiadały w owych zespołach ściśle skonstruowanych, a raczej sama linia przez swą subtelność, miękkość i falistość, przy równoczesnym rozczłonkowaniu kompozycji i pełnej ekspresji postaci Chrystusa, charakteryzuje dążenie artysty. Inaczej przedstawia się drzeworyt *Powrót z polowania*

(1921); prócz białej linii na czarnym tle, oswobodzonej z ścisłej struktury zespołów, wyodrębnia Skoczylas postacie jako partie białe, kontrastujące z czernią tła.

Do grupy tej zaliczyć jeszcze można *Walkę z niedźwiedziem* (1923).

W grafice Skoczylasa znaczny udział przyjmują również drzeworyty traktowane płaszczynowo, którą to tendencję należy przeciwstawić pierwszej grupie z dominującym dążeniem do bryłowatości. Czynnikiem kształtującym pozostaje nadal kontur i linia, z tą jednak różnicą, że rola główna przypada konturowi, a linie występujące równolegle w pasmach są już niejako tylko dopełnieniem, podobnie jak szrafy w drzeworycie XV i XVI w. Wśród najważniejszych dzieł Skoczylasa w tym rodzaju wymienić należy *Pochód zbójników* (1915), *Taniec zbójników I* (1919) i *Taniec zbójników II* (1922).

Gdy jednak Skoczylas posługuje się konturem jako linią białą na czarnym tle, wzrasta jej sugestywność, a szrafowanie zanika niemal w zupełności. *Pietà* (1916) jest najświetniejszym przykładem tego sposobu kształtowania. Linia zakreśla zarysy postaci i wszystkich szczegółów, które składają się na całość dekoracyjnie rozwiązaną. Z płaszczynowym traktowaniem formy łączy się jej schematyczne ujęcie i silny pierwiastek dekoracyjny, które to elementy stanowią podstawę twórczości Skoczylasa. Forma schematyczna wynika do pewnego stopnia z właściwości tworzywa, jakim jest deszczulka z drzewa miękkiego, na której kontur twardy i kańczasty jest łatwiej osiągalny.

Pierwiastek dekoracyjny nie jest wyłącznie związany z drzeworytami traktowanymi płaszczynowo, jak *Łowy*, *Taniec zbójników* – stanowi on w ogóle jedną z głównych zasad twórczości Skoczylasa. Nie można odmówić charakteru dekoracyjnego drzeworytom zmierzającym do podkreślenia plastyki (*św. Krzysztof*, *św. Sebastian*). Dążenie do dekoracyjności dominuje jednak w drzeworytach ujętych płaszczynowo. Ponadto wprowadza artysta motywy ornamentalne, które nie mają wprawdzie związku z poszczególnymi członami głównego motywu, lecz występują jedynie jako jednostki formalne (*Madonna*), po części zaś uzyskuje Skoczylas dekoracyjność przez stylizację szczegółów (*Pietà*). Przede wszystkim jednak zmierza on do dekoracyjnego charakteru całości przez jej odpowiednie rozczłonkowanie, w czym opiera się o kompozycję i rytm.

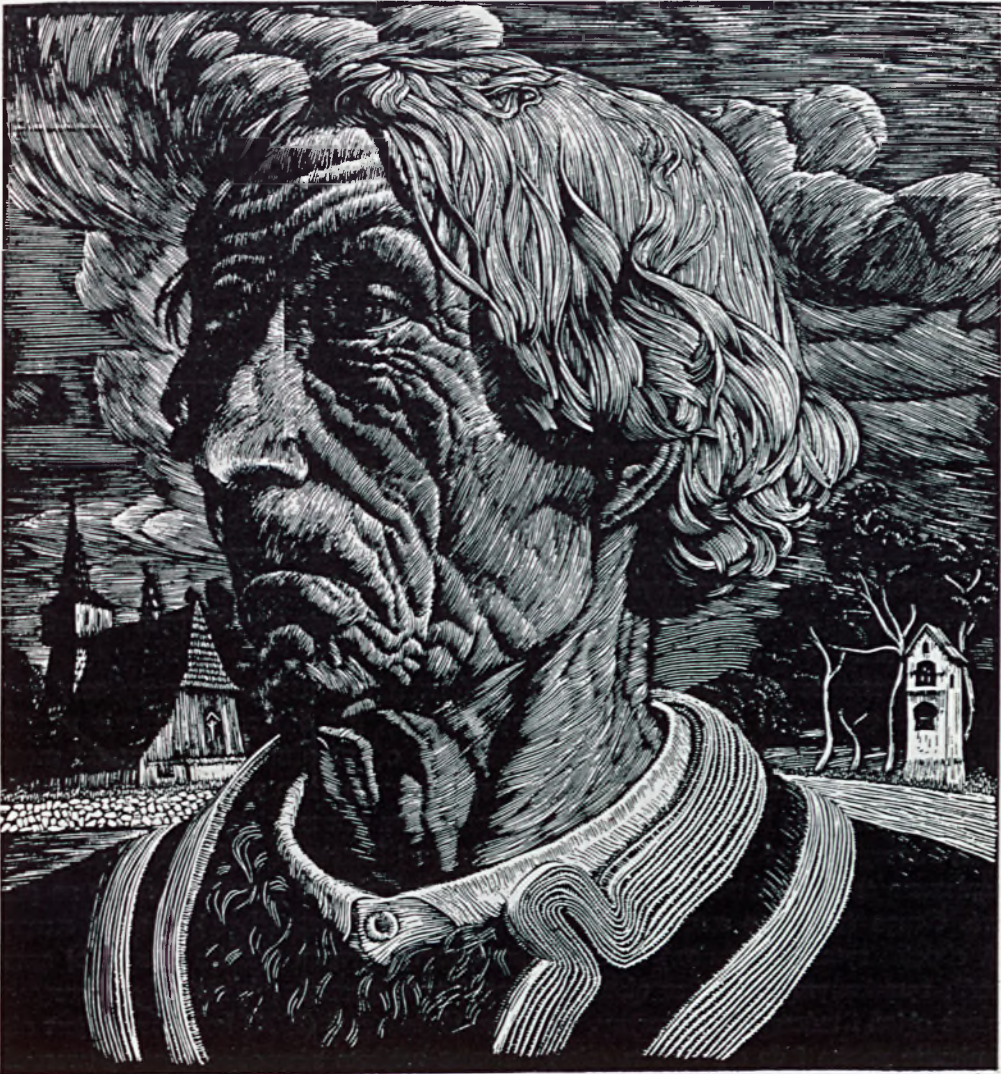
Kompozycja i rytm przedstawiają w całokształcie twórczości Skoczylasa problem pierwszorzędного znaczenia. Oba te elementy przenikają się wzajemnie, tak że trudno je rozdzielić. Kompozycja wynika niejako z zasadniczego dążenia artysty do uzyskania formy stałej, zwartej i określonej, w konsekwencji więc forma jego nie może mieć nic przypadkowego, niecelowego, wszystko w niej musi być przemyślane, oparte o ścisłe schematy. Dążeniom konstruktywnym podporządkowuje artysta wszystkie elementy, a więc zarówno kontur jak i strukturę kresek. Te swe zamierzenia realizuje już z całą konsekwencją w r. 1913 (*Profil górala*), a w dalszym rozwoju staje się kon-

strukturyzm podstawą każdej jego koncepcji. W rozczłonkowaniu całości o motywach bardziej złożonych posiada dążenie konstruktywne większe możliwości, każda jednostka formalna zostaje podporządkowana idei całości. W niektórych kompozycjach Skoczylasa konstrukcja da się ująć w schemat geometryczny, jak półkole, elipsa itp., a nawet gdy w kompozycji nie można się dopatrzeć figury geometrycznej, jest ona niemniej zwartą i przemyślaną. Już w samym wyborze motywów można odgadnąć pewne tendencje, co odnosi się zwłaszcza do lubowania się Skoczylasa w niezwykle dekoracyjnych strojach górali i zbójników tatrzańskich.

Podczas gdy w innych analogicznych przejawach twórczości można ustalić pewne powtarzające się schematy formalne i określić ich rozwój, wobec dzieł Skoczylasa staje się to niemożliwe. Artysta nie powtarza się nigdy w przeprowadzeniu konstrukcji; dysponuje on tak wielką różnorodnością pomysłów i bogactwem możliwości, że w każdym niemal drzeworycie znajdujemy inne rozwiązanie problemu. Powtarza się tylko niekiedy ogólny motyw kompozycyjny, jak *Taniec zbójników*, *Pochód zbójników*, lecz tak przetworzony, że stanowi on odrębną pozycję w ogólnym dorobku artystycznym. Wobec niemożliwości ustalenia pewnych stałych typów w schematach kompozycyjnych dzieł Skoczylasa posłużyć się można dla przeprowadzenia ich systematyki podziałem na podstawie motywu kompozycyjnego.

Przed przejściem jednak do systematyki form wypadnie jeszcze się zająć jednym z zasadniczych elementów twórczości Skoczylasa, bez czego zrozumienie jego sztuki staje się niemożliwe. Jedną z zasad, tkwiących u podstaw jego twórczości, jest rytm. Zdefiniowanie rytmu jako prawidłowości, przejawiającej się w powtarzaniu pewnej jednostki w równych odstępach, objaśnia nam istotę rytmu, nie mówi jednak nic o formach, w jakich rytm może występować. Ogólne określenie ustala tylko zasadę, możliwości jednak przejawiania się rytmu są wprost nieograniczone. Pogląd bowiem na całość rozwoju artystycznego w ogóle prowadzi do stwierdzenia, że rytm jako pewna prawidłowość występuje zwłaszcza w tych okresach sztuki, gdy celem jej staje się nie zbliżenie do przyrody, lecz podporządkowanie jej z góry ustalonej idei formalnej. Z chwilą, gdy dążeniem sztuki staje się stworzenie odrębnego świata form, opartego o własne prawa, rytm wysuwa się na czoło czynników kształtujących. Pozostaje więc rytm w twórczości Skoczylasa niejako w związku z jego postawą wobec rzeczywistości, z której czerpie poszczególne kształty i motywy, by je następnie wcielić jako elementy formalne do dzieła sztuki.

Formy, w jakich rytm występuje w drzeworytach Skoczylasa, można ująć w trzy grupy. Prawidłowość, która przejawia się jako powtarzanie pewnych jednostek w równych odstępach, zaznacza się w układzie kresek i linii, występujących całymi pasmami i to zarówno, gdy artysta modeluje przy ich pomocy bryłę, czy też gdy stanowią



Ryc. 8. Wł. SKOCZYŁAS. Głowa górala. 1913.

one tylko szrafowanie. Prawidłowość taka jest rytmiczna. Struktura linii w *Głowach góralskich* opiera się więc również o rytm, jako zasadę kształtowania. Także i wza-



jemne ustosunkowanie pasm linii może wpływać z rytmu. W grupie pierwszej linia działa dopiero w zespole rytmicznie, ale może ona również samoistnie przez swą falistość stać się rytmiczną (*Madonna*). Wreszcie w konstrukcji całości jak i w rozczłonkowaniu płaszczyzny odgrywa rytm znaczną rolę, znajdując tu duże możliwości.

Po ustaleniu podstaw sztuki Skoczylasa wypadnie się zająć analizą kilku przynajmniej jego dzieł.

Drzeworyty *Głów góralskich* z r. 1913, 1918, 1919, 1923, 1924, mimo identycznych podstaw kształtowania, nie są w żadnym wypadku tylko powtórzeniem tego samego motywu, lecz noszą na sobie stale piętno świeżości ujęcia. Różnią się te głowy nie tylko odmienną kompozycją, ale i struktura kresek jest inna. Charakter cięcia, następnie ustosunkowanie wielkości poszczególnych kresek, ich odstępów, jak i wzajemne relacje, związane są w każdym drzeworycie z nową koncepcją artystyczną. Również i w rozwiązywaniu kompozycji bardziej rozczłonkowanych nie powtarza się Skoczylas nawet wtedy, gdy posługuje się tym samym motywem. Artysta nie gubi się nigdy w nadmiarze szczegółów, np. w *Śpiących rycerzach* (1914), gdzie mimo dużej ilości osób kompozycja da się ująć w ścisły schemat; nie wychodzi ona poza obręb zakreślony ścianami skał, a całość da się wpisać w schemat półkola.

Jednolitość kompozycji występuje zwłaszcza w dwóch drzeworytach, *św. Krzysztof* i *św. Sebastian* z r. 1915. W obu tych dziełach rytm staje się głównym czynnikiem kształtowania.

Przetwarzanie tego samego motywu w różnych wariantach, co spotykamy dość często w twórczości Skoczylasa, świadczy dobitnie, jak doniosłe znaczenie posiada w jego rozwoju problem kompozycji niezależnie od przedmiotowej wartości motywu. Współdziałanie rytmu jako czynnika kształtującego ulega pewnej gradacji i wpływa na rozwiązanie kompozycji. Jednym z motywów powtarzających się w drzeworytach Skoczylasa jest *Taniec zbójników*. W pierwszej koncepcji *Tańca zbójników* (1920) umieszcza artysta postać główną nie na osi centralnej, lecz posuwa ją nieco na prawo. Grupa środkowa stanowi zwartą całość mimo asymetrii lewej i prawej strony. A chociaż rytm nie stanowi składnika kompozycji, artysta zyskuje pewną jej zawartość; rytmicznym tylko jest układ poszczególnych postaci, jak zbójnika skaczącego przez ogień i tańczącej dziewczyny. W *Tańcu zbójników II* (1922) kompozycja jest niezmiernie prosta i da się ująć w ścisły schemat trójkąta równobocznego, a twardość i kanciastość boków trójkąta łągodzi falista i rytmiczna linia w stylizowanych obłokach dymów. Całość kompozycji oparta jest na rytmie. Tkwi on nie tylko w ugrupowaniu osób i związaniu ich w jedną zwartą całość, ale i w układzie członków poszczególnych postaci i w zespole linii. Linia falista przeważa nad prostą i to zarówno w konturach jak w większych zespołach.



Ryc. 9. WŁ. SKOCZYŁAS. Św. Krzysztof. 1915.

Nie zawsze jednak należy w wariantach szukać dalszej ewolucji w kierunku dojrzewania i doskonalenia pewnej koncepcji formalnej czy konstrukcyjnej. Niektóre dzieła stanowią już w pierwotnej koncepcji ważny etap w rozwoju artystycznym. Odnosi się to zwłaszcza do drzeworytu *Pochód zbójników* (1915), który wnosi mimo identycznych elementów kształtowania, nieco inny akcent w całości twórczości. Kompozycja składa się z grupy pięciu zbójników, idących parami, pochód zaś zamyka piąty po lewej stronie. W rozczłonkowaniu kompozycji i wyzyskaniu cech stroju zbójnickiego zaznacza się dążenie do dekoracyjności. Dzięki współdziałaniu wszystkich czynników, które wzajemnie się równoważą, a nadto dzięki lapidarności konturów powstaje całość wprost monumentalna. Jeśli weźmie się pod uwagę, że zazwyczaj istotę monumentalności wiąże się z pojęciem wielkości i z trwałością materiału, musi się tym bardziej podkreślić wysiłki Skoczylasa, jako grafika, skazanego jedynie na czynniki formalne.

W dalszych wariantach tego motywu, *Pochód zbójników II* (1919) i *Powstańcy z Chocholowa* (1922), artysta oddala się od pierwszej koncepcji, rozwijając kompozycję pod względem rytmiczno - dekoracyjnym.

Jednym z motywów powtarzających się częściej w twórczości Skoczylasa jest kompozycja złożona z dwóch figur, jak *Leda* (1919), *Sztuka z jednorożcem* (1919), *Janosik z frajerką* (1919). W drzeworycie *Sztuka z jednorożcem* wkomponowuje artysta postać stojącej kobiety i wspartego o jej kolana jednoroźca, w schemat elipsy, co znajduje odpowiedniki w falistości linii konturów i szczegółów.

Wyłącznie o konstrukcję członów kompozycyjnych opiera się Skoczylas w drzeworytach *Łucznik* (1923) i *Walka z niedźwiedziem* (1923), z których pierwszy odznacza się niezwykłą zwartością, podczas gdy drugi w całości jest niejednolity.

Połączenie problemów kompozycyjnych z dekoracyjnym osiągnął artysta w drzeworytach *Powrót z polowania* (1921) i *Łowy* (1920).

Niejednokrotnie samo różnicowanie charakteru cięć w opracowaniu klocka staje się środkiem do rozczłonkowania kompozycji. Artysta wyzyskuje właściwości techniczne dla wartości formalnych, a nawet opiera się o nie wyłącznie, co zastosowuje w drzeworycie *św. Sebastian*, konsekwentnie jednak, zarzucając zupełnie inne czynniki kształtujące, stosuje tę metodę w drzeworytach *Baca* (1917) i *Żebrak* (1918).

W uświłowaniach swych pozostaje Skoczylas w wysokim stopniu samodzielnym, mimo pewnych stycznych, a nawet wpływów dawnego drzeworytu XV i XVI w., jak i rodzimej sztuki ludowej. Stosunek ten należałoby ostatecznie wyświecić, gdyż bezkrytyczne wyprowadzanie z nich drzeworytu Skoczylasa prowadzić może do pomniejszenia jego wartości. Podobnie jak drzeworytnicy XV i XVI w., operuje Skoczylas konturem i szrafowaniem. Tendencje do opanowania formy przy pomocy tego sposobu kształtowania zaznaczyły się już jednak wcześniej w grafice Skoczylasa—



Ryc. 10. WŁ. SKOCZYŁAS. Łucznik. 1923.

akwaforta, sucha igła — zanim artysta zwrócił się do techniki drzeworytu. Drzeworyt Skoczyłasa mimo wspólnych czynników kształtowania różni się jednak od dawnego. Odnosi się to zwłaszcza do dzieł plastycznie ujętych, w których kontur nie jest głównym czynnikiem; współmiernie działają przy nim dla wydobycia plastyki zespoły linii i kresek i to w sposób niepraktykowany w drzeworycie wczesnym. Również i charakter linii jest spokojny, zdecydowany, posiada swój indywidualny wyraz; linii tej nie łączy nic z niespokojną, poruszoną linią Dürera, u którego Skoczyłaśa pożycza niekiedy schematy kompozycyjne, jeśli nie wprost, to pozostaje przynajmniej pod pewnym ich wpływem (drzeworyty Skoczyłasa *Św. Trójca*, *Wojna*). Także i zespół linii w układzie włosów w pierwszej głowie *Profil górala* z r. 1913

przypomina podobne traktowania włosów w portrecie cesarza Maksymiliana w drzeworycie Dürera.

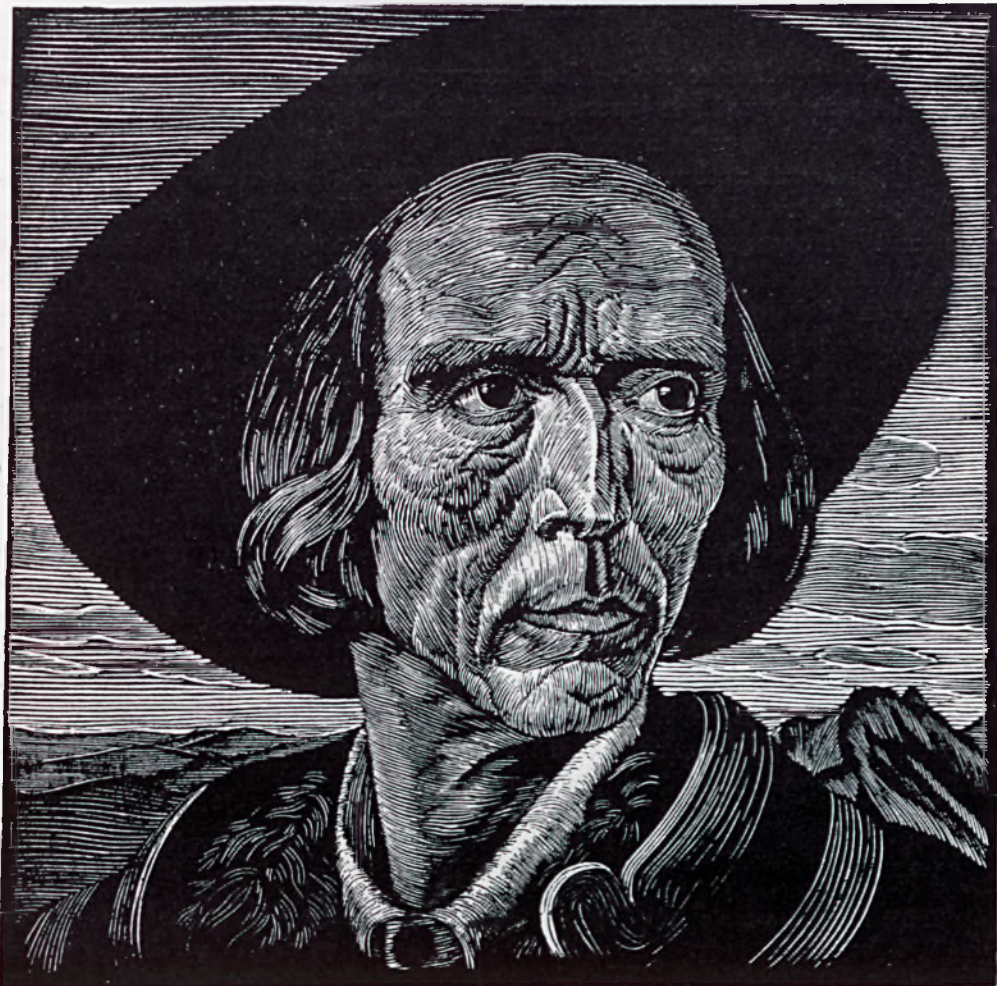
Stosunek Skoczylasa do dawnego drzeworytu charakteryzuje w pełni jedno z jego najdojrzałszych dzieł *Św. Krzysztof*, które posiada nawet pierwowzór w drzeworycie górnoreńskim z r. 1423<sup>1)</sup>. Koncepcja Skoczylasa nie powstała bez wpływu anonimowego drzeworytnika. Związek ten zaznacza się nie tylko w motywie kompozycyjnym i w typie ikonograficznym, ale nawet w ogólnym schemacie. Tym niemniej współdziałanie konturu i struktury kresek, odmienność techniki, wprowadzającej efekt białych linii na czarnym tle, a wreszcie skonstruowanie kompozycji, sprawiają, że motyw zapożyczony znajduje w dziele Skoczylasa nową, oryginalną realizację. Analogie nie wyczerpują całokształtu jego twórczości i nie są istotnym jej rysem.

Głębszy jest jednak stosunek Skoczylasa do sztuki ludowej polskiej, a zwłaszcza do drzeworytu. Nie pozostał on obojętny na przedziwny czar bezpośredniości sztuki ludu naszego, tym bardziej, że okres krystalizowania się jego indywidualności przypada na lata żywotnego wpływu „Sztuki Krakowskiej” i w atmosferze „Młodej Polski”, która przez zwrot do twórczości ludowej dążyła do unarodowienia sztuki w najgłębszym tego słowa znaczeniu, zresztą podobnie, jak to działo się i gdzie indziej.

Wcześniej też zwraca się Skoczylas do sztuki ludowej. W pierwszych już pracach jego znać zainteresowanie do modelu ludowego, zamiłowanie do świata legend i baśni. Toteż z chwilą zamieszkania artysty w Zakopanem (1908) otwiera się przed nim nowy świat. Z szkicownikami w ręku odbywa wtedy wędrówki, odkrywając coraz to nowe nieznanne skarby. „Przewędrował wtedy — jak notuje Woźnicki w swej monografii<sup>2)</sup> — całe Podhale, rysując spotykane po drodze kapliczki, kościółki, świątki przydrożne i sprzęty domowe”. Zetknięcie się bezpośrednio Skoczylasa z twórcami sztuki ludowej, przy tkwiących w nim predyspozycjach, nie mogło pozostać bez dalszych konsekwencji. Mimo jednak pewnych wspólnych zasad kształtowania sztuka ludowa nie zdecydowała o skryształizowaniu się indywidualności twórczej Skoczylasa. Dopiero w kilka lat później zwrócił się dojrzały już artysta, świadomy swych dróg i celów do tej skarbnicy, jaką jest w narodzie sztuka ludowa, przejmując jej elementy, by je przetworzyć i przyoblec w nowe zupełnie kształty. W pierwszym stadium twórczości przejawia się jego zainteresowanie do folkloru jedynie w wyborze motywu,

1) Drzeworyt ten pochodzi z rękopisu w klasztorze w Buxheim, drugi, późniejszy wariant znajduje się dziś w Zbiorach Państwowych w Berlinie.

2) ST. WOŹNICKI, Władysław Skoczylas. Monogr. Art. T. IV. Nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925.



Ryc. 11. Wł. SKOCZYŁAS. Głowa junaka. 1919.

w samym jednak ujęciu nie zdradza artysta żadnych chęci prymitywizowania. Zwraca tedy uwagę na dawne stroje zbójników tatrzańskich, które wprowadza jako motywy dla ich dekoracyjnego wyzyskania, *Janosik* (1914) i *Póchód zbójników* (1915). W miarę jednak ustalania się twórczości Skoczylasa poczynają się zaznaczać pewne

wspólne podstawy kształtowania, jak płaszczyznowe traktowanie, dążenie do dekoracyjności i schematyzowanie poszczególnych kształtów, w ścisłym i świadomym nawiązaniu do drzeworytu ludowego.

Sobą jednakowoż pozostaje Skoczylas nawet wtedy, gdy zapożycza ze sztuki ludowej pewne motywy kompozycyjne i ich schematy, lub też przejmuje elementy dekoracyjne i zastosowuje je w swych drzeworytach. W sztuce ludowej wskazać nawet można pewne określone źródła, z których artysta ten czerpał z pełną świadomością. Do tych źródeł należą malowidła na szkle, wzgl. drzeworyty, przedstawiające *Pochód zbójników*<sup>1)</sup> i *Taniec zbójników*<sup>2)</sup>, oparte o dawne legendy o zbójnikach tatrzańskich i sławnym herszcie Janosiku.

Związek ze sztuką ludową akcentuje Skoczylas często, jakby dla wykazania swej wobec niej samodzielności i odrębności, tak np. na okładce *Teki Podhalańskiej* wyd. w r. 1921 umieszcza wierną kopię drzeworytu ludowego „*Tańca zbójników*”, a równocześnie do samej teki włącza swój drzeworyt, oparty o ten sam motyw.

W swym drzeworycie *Taniec zbójników I* zachowuje Skoczylas nawet ogólny schemat pierwowzoru, stwarza jednak nowe podstawy dla konstrukcji całości. Sens istnienia każdej jednostki wypływa głównie ze związku z całością. Dążenie do konstrukcji potęguje się u artysty coraz bardziej, aż wreszcie w *Tańcu zbójników II* zrywa zupełnie z dawnym pierwowzorem. Motyw zaczerpnięty ze sztuki ludowej ulega zatem zupełnej transformacji, a w rezultacie powstaje dzieło w pełni oryginalne.

Pod silniejszym wpływem sztuki ludowej pozostaje Skoczylas w swych *Madonach*, choć w żadnym wypadku nie można wskazać pewnego określonego pierwowzo-

1) *Pochód zbójników* (malowidło ludowe na szkle, unikat w Muzeum Chałubińskiego w Zakopanem), przedstawia scenę z życia zbójników, dwu z nich niesie na drągu kociołek pełny zrabowanych pieniędzy.

2) *Taniec zbójników* (malowidło ludowe na szkle, dalej drzeworyt, unikat w posiadaniu dr Tadeusza Wolskiego w Warszawie). Właściwie jednak określenie tej sceny jako *Tańca zbójników* nie jest zupełnie ścisłe. Obraz ten, któremu K. STECKI w swej pracy „*Ludowe obrazy na szkle*”, Zakopane, Kraków 1914 — nadaje krótki tytuł „*Janosik*”, przedstawia scenę przyjęcia nowego towarzysza do bandy sławnego Janosika. „Nowy kandydant, zwany Surowcem, przedstawiony jest na środku obrazu w chwili, gdy skacze, dając dowód swej zręczności przez jednoczesne ucięcie ciupagą „wirchowca smreka” i odstrzelenie z trzymanego w drugiej ręce pistoletu „wiersicka jedlicki”. Po jednej stronie skaczącego stoi Janosik (zwykle w czerwonych spodniach) i wyciąga ku niemu flaszkę wódki, oraz jeden jeszcze zbójnik Cwajnoga, który gra na kobzie. Po drugiej stronie stoi trzech innych. Według innych wersji — jeden ze zbójników, którego odróżnić można po tym, że przedstawiony jest na obrazie z fajką w ustach, jest to szlachcic z dolin, Baczyński, który prawdopodobnie po burzliwym i nie zawsze zgodnym z literą prawa życiu, uciekł do Janosika”. (Według Steckiego op. cit.).

Co do czasu powstania obu tych malowideł zgodnie z opinią szeregu badaczy (Witkiewicz, Stecki Piwocki) przyjąć można drugą połowę XVIII i sam początek XIX wieku.



Ryc. 12. WŁ. SKOCZYLAS. Sztuka z jednorożcem. 1919.



ru. Artysta świadomie zupełnie prymitywizuje, zapożycza niektóre elementy dekoracyjne, jak np. motywy roślinne.

Organizacja artystyczna Skoczylasa jest jednak tak potężna, że nie ugnie się ona pod żadnymi wpływami, nawet gdy pochodzą one z tak bliskich źródeł, jak sztuka ludowa. W drzeworycie *Pietà* (1916) ogólny schemat kompozycji, płaszczyznowe traktowanie całości, schematyzacja kształtów, wprowadzenie niektórych elementów dekoracyjnych pozostają bezsprzecznie w związku z drzeworytami ludowymi, co przebiega nawet w typie głowy *Madonny*. A jednak Skoczylas przetwarza te elementy, nadając im odmienne znaczenie. Przez operowanie linią białą na czarnym tle zmienia się zupełnie charakter całości, jak i poszczególnych jednostek; ponadto traktując formę dekoracyjnie, pozbawia ją cech materialnych, linia działa niemal jak arabeska.

Jak zatem widzimy, stosunek Skoczylasa do sztuki ludowej, mimo niewątpliwych podnieć, których mu ona dostarcza, nie może pomniejszyć oryginalności jego dzieła, poszczególne bowiem elementy, które artysta zapożycza z twórczości ludowej, otrzymują inną rację istnienia.

Wpływy postronne nie ukształtowały twórczości Skoczylasa, pozostaje więc geneza jego sztuki do rozpatrzenia. Rozwiązanie tego problemu ułatwi poznanie prac graficznych z pierwszego jego okresu rozwojowego.

Do grafiki zwrócił się Skoczylas w r. 1910, gdy miał już za sobą kilka lat pracy w dziedzinie malarstwa i rzeźby. Rzeźbą zajmował się nawet poważnie, o czym świadczą studia w Wiedniu i w pracowni Bourdelle'a w Paryżu (1910). Okoliczność, która skierowała go do grafiki, była zrazu natury czysto zewnętrznej. Uprawianie bowiem malarstwa olejnego, dotychczas głównego jego przedmiotu zainteresowania, stało się z powodu pewnego rodzaju idiosynkrazji do farb olejnych niemożliwe. Fakt ten nazywano jednym z najszcześniejszych zrzążeń w sztuce polskiej, tym bardziej że działalność malarska Skoczylasa nie zdradzała początkowo zawiązków samodzielnego rozwoju. O losie pewnej idei decydują niejednokrotnie zdarzenia pozornie mało znaczne, zwrócenie się jednak Skoczylasa do grafiki z chwilą, gdy malarstwo było dla niego utrudnione, wskazuje na pewne intuicyjne przeczucie artysty.

Skierowując się do grafiki, waha się Skoczylas zrazu wobec licznych problemów artystycznych. Nie obce mu nawet impresyjne jeszcze traktowanie: *Mały Rynek w Krakowie* (akwaforta 1911), ani malarskie ujęcie rzeczywistości: *Kościół Dominikanów we Lwowie* (akwaforta 1912). Rozproszenie wysiłków i różnorodność zainteresowań były tym fermentem, który przyniósł zawiązki samodzielnej twórczości. Artysta posługuje się zrazu tylko akwafortą i suchorytem i obok dzieł, pozostających pod wyraźnym wpływem współczesnej grafiki zachodniej, zdradza już w pierwszych próbach pewne dążenia, które później rozwinie w pełni.



Ryc. 13. WŁ. SKOCZYLAS. Św. Sebastian. 1915.

Już w akwafortcie *Głowa starca* (1910) występuje, przy dążeniu do efektów światłocieniowych, celowość w układzie kresek i linii, które można niemal podporządkować pewnej strukturze. Równocześnie nie obca jest artyście pewna tendencja do uzyskania formy stałej i określonej, uniezależnionej od przypadkowych efektów oświetlenia, jak w linearnie traktowanej *Głowie górala* (akwaforta 1910).

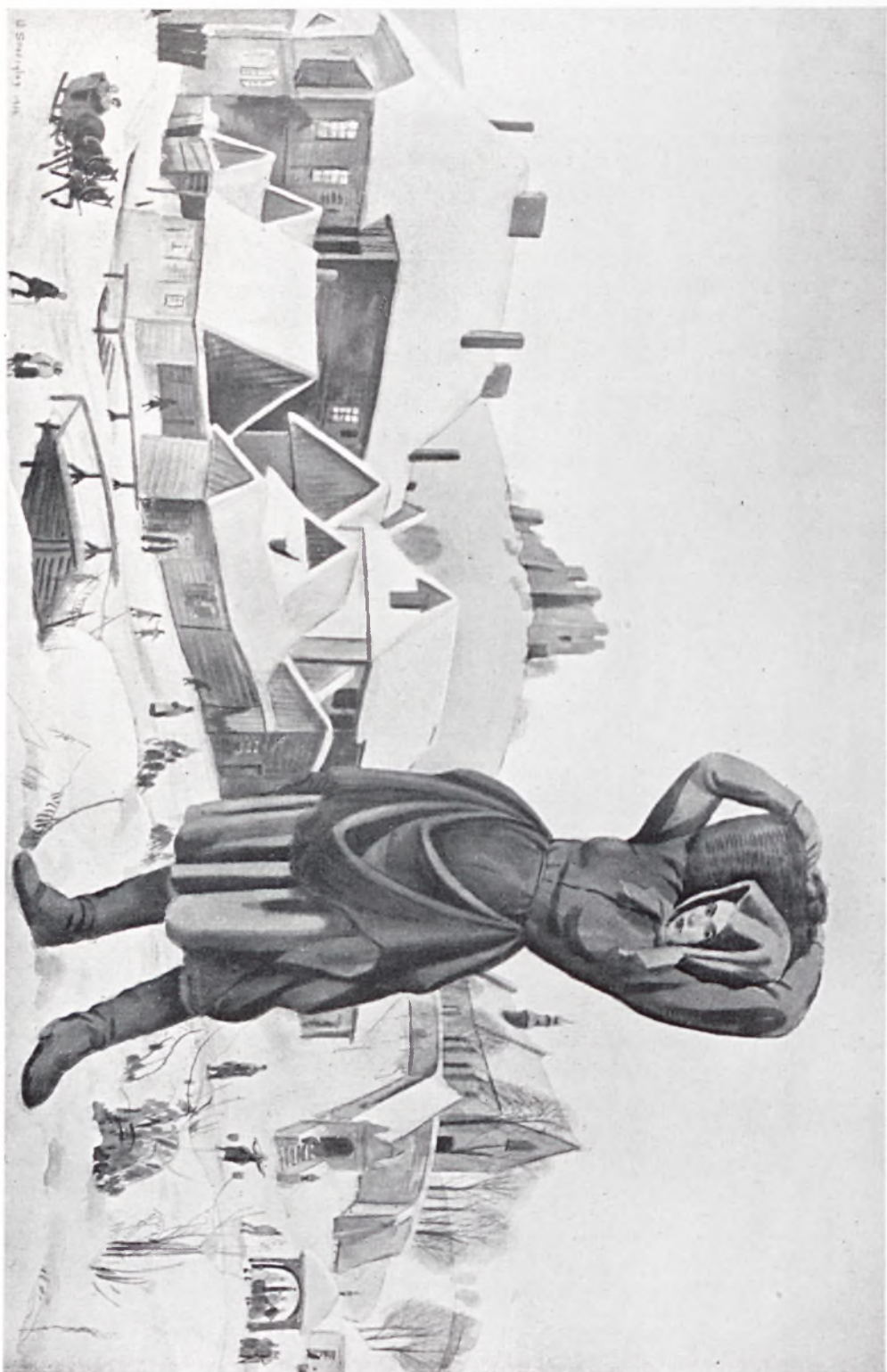
Wśród różnorodnych poszukiwań i prób przejawia się u Skoczylasa wcześniej związki własnego systemu formalnego. *Pielgrzym* (suchoryt 1912) i *Góral rozmodlony* (akwaforta 1912) stanowią w dorobku artystycznym Skoczylasa ważną pozycję. Struktura kresek w *Pielgrzymie* posiada już odrębny charakter, który przeradza się w swoisty system formalny. W jego ustalaniu opiera się Skoczylas początkowo o technikę, która dopuszcza wprawdzie ten sposób kształtowania, lecz sam charakter akwaforty zdaje się nie sprzyjać pełnej realizacji zamierzeń artysty. Toteż zapoznanie się z techniką drzeworytniczą powoduje przełom w jego twórczości. Odtąd bowiem tworzy w materiale, którego właściwości może uzgodnić ze swą koncepcją czysto artystyczną. Dlatego też wpływ środowiska lipskiego, gdzie studiował w Akademii Sztuk Graficznych pod kierunkiem prof. Bertholda (1913), pozostał czysto zewnętrzny. Berthold, doskonały technik, jako indywidualność artystyczna pozbawiony oryginalności, był tylko świetnym pedagogiem. Skoczylas wyniósł więc z czasu swego pobytu w Niemczech tylko opanowanie techniki, którą dotychczas się nie zajmował.

Wpływy zatem postronne nie oddziaływały decydująco na ustalenie się osobowości artysty; Skoczylas należy do tych rzadkich fenomenów twórczych, które umieją zachować swą niezależność w stosunku do podnieć zewnętrznych, wnoszą natomiast do sztuki nowe odrębne pierwiastki. Dzięki też temu twórczość jego jest nie tylko doniosłą dla sztuki polskiej, ale posiada również na terenie grafiki europejskiej odrębne stanowisko. W sztuce polskiej był Skoczylas przede wszystkim jednym z pierwszych, którzy torowali drogę nowym zagadnieniom, jakie wynikały ze zmiany podstaw kształtowania. Reakcja na impresjonizm spowodowała dążenie do formy określonej; krystalizuje się w jego twórczości konstruktywizm o odrębnym charakterze. Przy uwzględnieniu całokształtu życia artystycznego w Polsce i dążeń nowatorskich, zwłaszcza formizmu, następnie zaś grupy artystów zrzeszonych w „Rytmie”, ustala się pierwszorzędne znaczenie sztuki Skoczylasa. Stworzył on bowiem styl odrębny, oparty o system techniczny i program formalny; jemu jedynie przypada wielka, niezaprzeczona zasługa odrodzenia drzeworytu w sztuce polskiej, a znaczenia jego na terenie europejskim nie pomniejszy nawet porównanie z tak wybitnym artystą, jak Raoul Dufy.

W twórczości graficznej Dufy'ego tkwią nawet pokrewne elementy. Podczas gdy Gauguin wiedziony tęsknotą za prymitywem zwrócił się do egzotyki, Dufy udał się do Bre-



Tabl. 23. WŁ. SKOCZYŁAS. Łucznik. Akwarela. 1921.



Tabl. 24. WŁ. SKOCZYŁAS. Miasteczko w zimie. Akwarela. 1924.

Foto J. Białobłotna

tanii, gdzie do niedawna żywa była jeszcze tradycja rodzimego drzeworytu ludowego. Oddziaływanie tego ostatniego w postaci prymitywizowania i przeniesienia niektórych elementów formalnych, występuje zwłaszcza w drzeworytach Dufy'ego, powstałych jako ilustracje do poezji G. Apollinaire'a „Le Bestiaire”<sup>1)</sup>). Nie jest więc twórczość Skoczylasa odosobnioną w całokształcie sztuki europejskiej; Dufy i Skoczylas działają równocześnie w różnych środowiskach, niezależnie od siebie, toteż mimo pewnych wspólnych zasad kształtowania i oparcia się o folklor, stanowią odrębne fenomeny.

Narodowy charakter sztuki Skoczylasa wypływa w dużej mierze z jego szczerego i intymnego związku ze sztuką ludową; nikt jeszcze przed nim nie zbliżył się tak do jej istoty i nie przejął się do tego stopnia jej duchem, nie tracąc swej oryginalności. Czerpiąc z niej soki ożywcze, wnosi Skoczylas do sztuki bardziej wartościowe elementy, niż artysta, który przesycony kulturą zwraca się do prymitywów ludów pierwotnych, murzyńskich itp. i zapożycza od nich obce mu zupełnie wartości, nie mające nic wspólnego z jego rasą i duchem. Skoczylas nawiązuje do żywych w sztuce ludowej dawnych tradycji w pełnej świadomości, że przez ciągłość formalną kładzie podwaliny sztuki narodowej. Zagadnienie sztuki narodowej w ogóle jest teoretycznie trudne do rozwiązania. Wszelkie bowiem usiłowania zmierzające do ustalenia pewnych stałych kryteriów muszą zawieść, gdyż, tak jak aktywna jest żywotność narodu i trudno ją ująć w sztywne kanony, podobnie trudno jest ustalić warunki powstania sztuki narodowej. Charakter narodowy sztuki Skoczylasa płynie z jego aktywnego stosunku do twórczości ludowej, której elementy nabierają u niego innych wartości i zespala się z aktualnymi dążeniami sztuki. Nigdy bezduszne naśladownictwo, lecz zawsze dalszy twórczy rozwój.

Narodowy charakter sztuki Skoczylasa wynika nie z zewnętrznych czysto przesłanek, ale stanowi jej najbardziej wewnętrzny rys istotny. Toteż działają w niej pierwiastki, które sprawiają, że zrasta się ona organicznie z wyobraźnią polską. Do niej przemawiają owi górale i zbójnicy, obdarzeni taką mocą i życiem, dostojeństwem czy też siłą żywiołową, że wznoszą się ponad codzienność i nabierają wartości symbolów.

Dotychczasowe rozważania, zmierzające do charakterystyki twórczości Skoczylasa, opierają się na dziełach drugiego okresu, który należy już do historii sztuki polskiej. Skoczylas, realizując swe zamierzenia z całą konsekwencją, wyczerpał, zda się, wszystkie możliwości; dalszy rozwój w tym kierunku doprowadziłby do odrętwienia. Musiała zatem nastąpić zasadnicza zmiana stanowiska artysty wobec problemów formal-

<sup>1)</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré de gravures sur bois par RAOUL DUFY, Paris 1911.

nych. Skoczylas był zanadto silną organizacją twórczą, by poprzestać jeno na powtarzaniu uzyskanych dawniej wartości. Wrażliwość jego artystyczna domagała się zwrotu, którego potrzebę w związku z ogólnym stanem sztuki raczej podświadomie wyczuwał. W pewnym odłamie sztuki obudziła się równocześnie malarska koncepcja rzeczywistości. Zbyt blisko jesteśmy tej przemiany, by ustalić nazwiska artystów, którzy na nią wpłynęli. W związku z tymi tendencjami pozostają nowe wartości, które Skoczylas wprowadza do swego drzeworytu.

Drzeworyt Skoczylasa opiera się w drugim okresie jego twórczości o koncepcję linearną; artysta operuje tylko zdecydowanym przeciwstawieniem czerni i bieli. Łącznie ze zmianą podstaw kształtowania, dla przeprowadzenia odpowiedniej gradacji walorów, okazuje się potrzeba wprowadzenia pół tonów. Skoczylas wyzszykuje dotychczasowe doświadczenie, lecz dostosowuje je do nowych potrzeb. Tworzywem staje się klocek z drzewa twardego, bukszpanu, który pozwala na zupełną dowolność cięcia; artysta zmienia charakter struktury kresek dla uzyskania pożądanego efektu. Zastosowanie odmiennych ryłców umożliwia wielokrotność i różnorodność cięcia. Drzeworyt sztorcowy stanowi odtąd główny przedmiot zainteresowań artysty.

*Głowa Beethovena* (drzeworyt 1929) jest najlepszą realizacją nowych poczynąń twórczych artysty. Głowa genialnego muzyka wylania się z ciemnej płaszczyzny tła, twarz pozostaje częściowo w cieniu, gdy światło jest czynnikiem modelującym; powstają partie zupełnie ciemne, silnie kontrastujące z jaśniejszymi. Dla wydobycia zamierzonego efektu posługuje się artysta zespołem drobnych bardzo linii, układających się równolegle w pasmach w rozmaitych kierunkach. Zasada struktury pozostała niezmieniona, inna jest jednak wartość jednostkowa poszczególnych linii, która mała i nikła w stosunku do innych daje w zespole walory półtonów, a więc umożliwia ich gradację. Wartościowanie efektów świetlnych i barwnych i przeniesienie ich w walory czarno-białe doprowadzić może do rozbicia formy i jej rozluźnienia. Poczucie jednak zwartości bryły nie pozwala artyście na rozbicie formy, przybywa tylko dla jej modelowania nowy czynnik, światłocieniowy. W ostatnim nawet okresie twórczości Skoczylasa odzywa się przy kompletnej zmianie podstaw kształtowania dążenie do konstruowania.

W szeregu drzeworytów, przedstawiających widoki *Starego Miasta* w Warszawie i motywy architektoniczne z Włoch, operuje artysta półtonami, jako głównym czynnikiem kształtującym. *Motyw ze Starego Miasta* (1929) charakteryzuje w pełni ostatnie dążenia artysty, który dla zaznaczenia konstrukcji i zwartości piętrzących się budowli operuje szeregiem płaszczyzn. Płaszczyzny te nie są jednak jednostajne, lecz przedstawiają się jako powierzchnie zróżnicowane półtonami albo są równomiernie czarne, a pewne refleksy świetlne zaznacza się przy pomocy drobnych linii. Kontur nie jest czynnikiem kształtującym, nie zakreśla on płaszczyzn, które wynikają nato-

miast z zetknięcia się odmiennych partyj, zaznaczonych różną techniką, dzięki użyciu odpowiednich ryłców. Skoczyłas ogranicza zespoły linii równoległych, pozostawia je tylko jeszcze w partii chmur i nieba, wprowadza dla wydobycia efektów światłocieniowych drobne kreski i punkciki.

Temu przełomowi w sztuce Skoczyłasa, który dotyka samych podstaw kształtowania, towarzyszy równocześnie pewien wzrost pierwiastków duchowych. Wzmoczenie emocjonalnych wartości nie pozostaje w związku ze zmianą systemu formalnego.

Znaczenie momentu emocjonalnego w dotychczasowej twórczości Skoczyłasa jest znikome. Forma przede wszystkim była przedmiotem zainteresowań artysty; natomiast treść duchowa usuwała się na plan dalszy. Świadczyła o spokojnym obliczu duchowym artysty, nie znającego jak gdyby żadnych walk, niepokojów i wątpliwości. Uniesienia radości i impulsy uczuciowe rzadko tylko występują w tej twórczości poważnej i skupionej (*Taniec zbójników*, *Zaloty*, *Janosik z frajerką*); jest w tej sztuce coś, co nadaje jej charakter naprawdę monumentalny. Nie tylko wartość formalna dzieł, ale w wielkiej mierze równowaga duchowa i spokój artysty są tego przyczyną. Budzą się jednak u Skoczyłasa inne uczucia.

Stąd też geneza drzeworytu *Głowa Beethovena*. Intencją artysty nie było oddanie rysów twarzy genialnego muzyka, ale zbliżenie się do najtajniejszej jego istoty duchowej. Zasluchany we własne światy, oddzielony przymkniętymi oczyma od naszej rzeczywistości, zatapia się Beethoven w rozmyślaniach nad tajemnicą bytu. Jednak do poznania jej nie przychodzi łatwo, jeno przez walki i zmagania, własną męką zbliża się do wielkiej zagadki. Takim jest Beethoven oglądany przez pryzmat twórczości Skoczyłasa.

Drzeworyt Beethovena stanowi w rozwoju twórczości Skoczyłasa bez wątpienia jeden z punktów szczytowych. W dziele tym potęguje się niemal aż do tragizmu refleksja, poza tym jednak pozostaje stosunek Skoczyłasa do zjawisk zewnętrznych spokojnie kontemplacyjny. Emocjonalne jego przeżycia przenika liryzm, nawet wobec zjawisk najbardziej powszednich. W murach Starego Miasta odkrywa Skoczyłas prócz walorów konstrukcyjnych urok i czar, wypływający z wrażenia życia zakłętego w stare mury. Człowiek dzisiejszy przechodzi pośpiesznie obok tych dawnych zabytków, często mija je obojętnie, czasem podniesie wzrok, by odkryć jakiś niezwykły motyw lub piękno stylowe. Mało kto jednak odczuć jest w stanie ich urok i zrozumieć niemą ich mowę. Nie tylko wspaniałe gmachy o wyraźnym piętnie stylowym mogą wywołać zachwyt, lecz również zakątki zapomniane, zaniedbane, na które składa się szereg domów, z przypadkowymi dobudówkami, zawierają w sobie niepowszednie pierwiastki piękna.

W nastrojach, które zawarte są w ostatnich drzeworytach Skoczyłasa, jest coś romantycznego, niekiedy zaś w potęgowaniu pierwiastków realnych i przepojeniu ich uczuciem znać oddziaływanie nowoczesnej rzeczywistości.



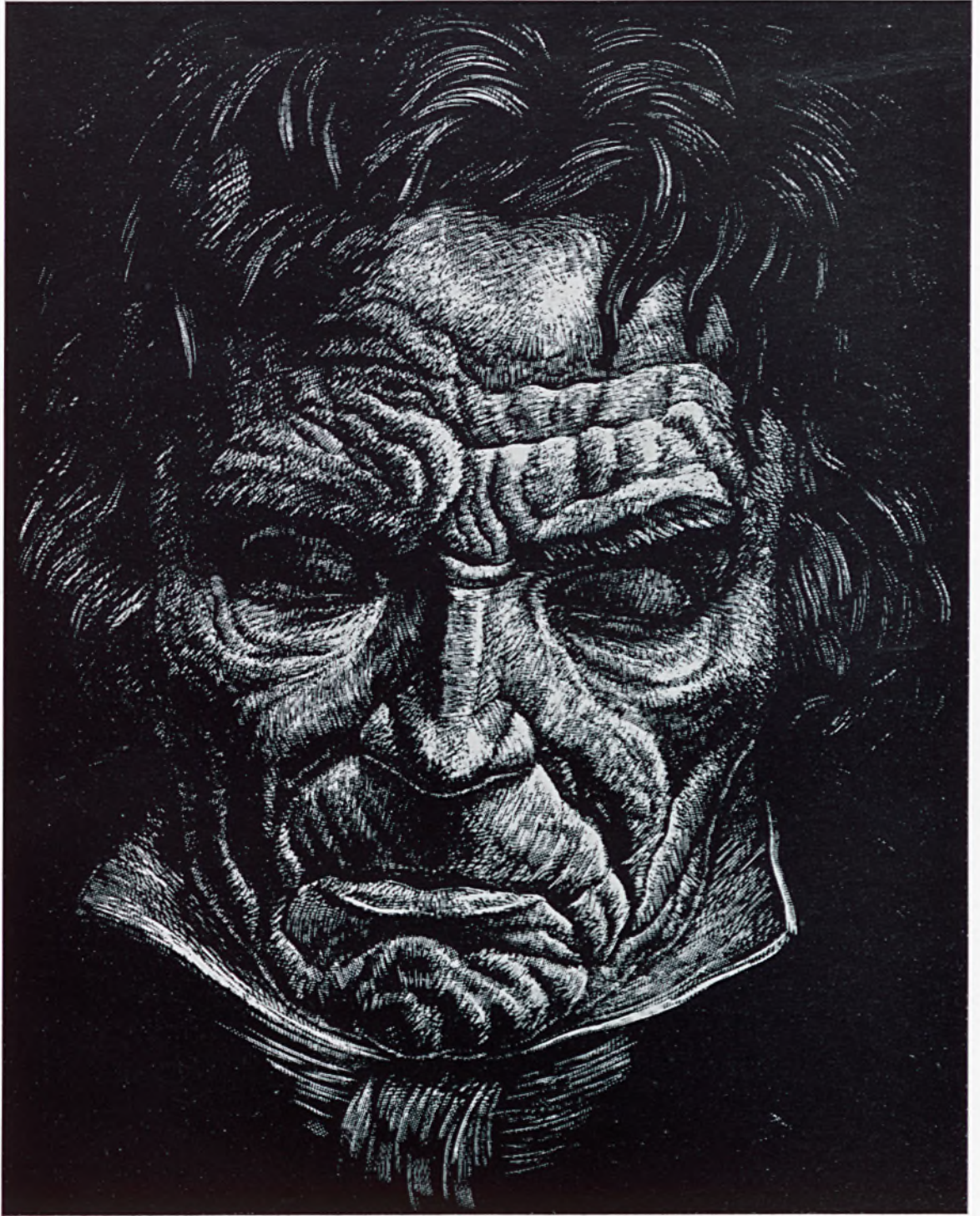
Uwzględniając całokształt twórczości Skoczylasa, nie można nie doceniać znaczenia przemiany stylowej dokonanej w ostatnim jej okresie. Spotęgowanie życia emocjonalnego zasługuje na pełną uwagę; odnosi się wprost wrażenie, że dzieła te ostatnie są jakby koniecznym dopełnieniem twórczości, w której przy pewnej heroizacji i monumentalizacji zjawisk zewnętrznych uczuciowość musiała ustąpić na plan dalszy. Po obiektywizmie nastąpiła reakcja subiektywizmu.

Twórczość malarska Skoczylasa posiada wszelkie cechy niezależności, mimo pewnych wspólnych elementów, które ją łączą z grafiką. Obie dziedziny rozwijają się bowiem wyłącznie w oparciu o odrębne sposoby kształtowania, które warunkuje rodzaj materiału i technika. Jedną z podstaw twórczości Skoczylasa stanowi w malarstwie, podobnie jak w grafice, realizowanie koncepcji formalnej przy równoczesnym wyzyskaniu właściwości materiału. Toteż przez powtórzenie tego samego motywu w drzeworycie i w akwareli, mimo zachowania nawet schematu kompozycyjnego, powstają dwa różne dzieła, gdyż czynniki, które je ukształtowały, są odmiennej natury.

W akwareli stworzył Skoczylas swój odrębny system kształtowania, przy czym wyzyskał pomijane dotąd możliwości. Usiłowania artysty napotykały jednak w dużej mierze na niezrozumienie, gdyż pozostawały one w jaskrawej sprzeczności z dotychczasowym traktowaniem akwareli, zwłaszcza w impresjonizmie. W związku jednak z zasadniczym dążeniem Skoczylasa do określoności kształtu, nie mogła go zadowolić plama barwna. Przejściowo starał się wprawdzie Skoczylas przez odpowiednie zlewanie większych plam osiągnąć konkretność kształtu, lecz po kilku próbach ustala swój odrębny sposób kształtowania. Jednostką kształtującą staje się nie plama, ale ściśle określona płaszczyzna barwna, która składa się na całość konstrukcji. Płaszczyzny te są zazwyczaj jednolite, ale artysta różnicuje stopień nasycenia barwy, jednak zawsze w ten sposób, by charakter jednostkowy płaszczyzny został zachowany.

Płaszczyzna barwna wykonana w technice akwarelowej posiada specjalne cechy, jak jasność, przejrzystość, a co za tym idzie — niezwykłą świetlistość tonu. Przez świetlistość tonu potęguje się siłę oddziaływania barwy, a wyzyskanie jej dla celów dekoracyjnych daje odrębne efekty, które znajdują pewną analogię w witrażu. W witrażu zwłaszcza średniowiecznym czynnikiem kształtującym była również określona płaszczyzna barwna. Inne są zapewne specjalne warunki witrażu, a jednak wyzyskanie przejrzystości i świetlistości barw wprowadza do malarstwa akwarelowego nowe elementy.

Malarstwo akwarelowe stanowiło już w latach 1906 — 1908 przedmiot zainteresowań artysty i wśród ówczesnych jego usiłowań można nawet stwierdzić pewne tendencje, warunkujące jego późniejszy rozwój. *Motyw z Szafuzy* (akwarela 1908): artysta zmierza do wydobycia zarysów domów i wież miasta przy pomocy płaszczyzn i konturu. W akwarelach więc wczesnych można odkryć pewne pierwiastki malars-



Tabl. 25. WŁ. SKOCZYŁAS. Głowa Beethovena.



Tabl. 26. WŁ. SKOCZYŁAS. Sandomierz.

stwa Skoczylasa, podczas gdy uświłowania jego w obrazach olejnych nie wychodzą poza ramy impresjonizmu w duchu Stanisławskiego i Fałata.

Systemu formalnego Skoczylasa nie ukształtowały wpływy postronne, artysta stara się jedynie o znalezienie odpowiednich możliwości realizowania dla swej idei. Stąd drzeworyt barwny *Wesele góralskie* (1913), w którym po raz pierwszy odsłania swą koncepcję formalną, kontynuowaną następnie w akwareli w latach od 1920. Przypomnienie tego drzeworytu jest tym ciekawsze, że motyw ten powtarza artysta w r. 1924 w *Krajobrazie zimowym* (akwarela). Skoczylas znajduje więc dopiero w akwareli odpowiednie możliwości, podczas gdy w drzeworycie operowanie płaszczyznami nie zadowalało go. W malarstwie odpowiada akwarela najpełniej intencjom Skoczylasa, a nawet gdy przygodnie zajmie się w latach późniejszych malarstwem olejnym (*św. Jerzy w walce ze smokiem*), nie osiąga odrębnych wartości.

Podstawę twórczości Skoczylasa w malarstwie stanowi połączenie dążeń formalnych z właściwościami techniki akwarelowej. Poza tym jednak nie wnosi Skoczylas do malarstwa odrębnych elementów. Dążenie do formy stałej i określonej, następnie zwarta konstrukcja, współdziałanie rytmu i niekiedy obecność pierwiastków dekoracyjnych stanowią również elementy twórczości malarskiej Skoczylasa. Jedynie oddziaływanie sztuki ludowej pozostaje nieistotne, z wyjątkiem kilku *Madonn*, w których zaznacza się prymitywizowanie w kierunku ludowości.

Skoczylas, zwracając się koło r. 1920 po długiej przerwie do malarstwa, posługuje się zrazu plamą barwną, stara się nią jednak zaznaczyć określoność kształtów (*Pejzaże*). We wszystkich akwarelach z tego czasu występuje przewaga tonów zieleni, błękitu i brunatnych. Już wtedy obrazy są komponowane, nie ma bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, zupełnie przygodnie odzywa się sporadycznie reminiscencja impresjonizmu.

Koncepcja formalna Skoczylasa przewycięża wreszcie dotychczasowe czynniki i wprowadza nowe. Dla wydobycia określoności kształtu posługuje się artysta konturami, powstałym przez ściemnienie tonów tej samej barwy, a plama zanika coraz to bardziej na rzecz określonej płaszczyzny. Do reprezentatywnych dzieł tego okresu należą akwarele *Łącznik* (1921), *Próba luku* (1921), *Walka ze Szwedami* (1921) i szereg *Pejzaży*, utrzymanych w tonach błękitno - niebiesko - szarych.

Ścisłość konstrukcji uzyskuje artysta zwłaszcza w kompozycjach figuralnych, w pełni może ją jednak dopiero rozwinąć, gdy wprowadza określoną płaszczyznę barwną. Zachowuje ona swą wartość jednostkową, nawet gdy artysta wprowadzi różnice w nasileniu tonu. Powstaje szereg *panneaux* dekoracyjnych: *Św. Hubert*, *Diana*, *Wianki* (1924) oraz pejzaże o motywach z Kazimierza, *Polskie miasteczko* (1924), *Rynek w Kazimierzu* (1924), *Z Kazimierza* (1924), *Zima* (1924) i *Pejzaże włoskie*. Nie tylko moty-

wy architektoniczne z Włoch, które już samym charakterem nadają się do konstruktywnego ujęcia, ale i rodzime motywy ulegają przeobrażeniom, które prowadzą nawet do deformacji.

Deformacje w kierunku kubizowania poszczególnych kształtów łączą się z pewnym pierwiastkiem psychicznym, który potęguje się koło r. 1930. Skoczylas stwarza pejzaże nastrojowe, a nawet posuwa się do ekspresji. Zespoły odpowiednich barw i tonów, zwłaszcza jasnych, zielonych, żółtych, ciemnych fioletów, błękitu i brązu, sugerują odpowiednie stany uczuciowe (*Wieczór w miasteczku*, *Żydzi w miasteczku*).

Dziela te zamykają działalność malarską Skoczylasa, akwarele z ostatnich lat bowiem nie należą do najlepszych jego prac; w ogóle w całym jego malarstwie poziom utworów jest bardzo nierówny, co może poniekąd przyczyniło się do rozbieżnych sądów o artyście.

Scharakteryzowanie stylu akwarelowego i zasad kształtowania pozwala na zrozumienie twórczości malarskiej Skoczylasa; choć łączą ją z grafiką wspólne elementy, sama wszakże podstawa, na której ta twórczość się rozwinęła, jest niezależna. Wobec tego malarstwo akwarelowe Skoczylasa jest samodzielnym wyrazem jego twórczości, jakkolwiek w ogólnym polskim rozwoju artystycznym nie posiada tego doniosłego znaczenia, co grafika, której przypadł udział w ustalaniu zasad konstruktywnych nowoczesnej sztuki polskiej.



# Władysław Skoczylas et son oeuvre

(1883 - 1934)

Skoczylas, le créateur de la gravure sur bois moderne en Pologne, a formé un système technique particulier dans la graphique européenne de son temps. Il a su un des premiers régler la valeur des coups des outils, selon le caractère du matériel — bois de fil ou bois debout—dans lequel il travaillait, et il a pu adapter en conséquence les propriétés de la xylographie aux tendances de son art. Les éléments formels de son oeuvre sont un des premiers indices d'un changement complet de principes, qu'a introduit l'art moderne. Grâce à Skoczylas la xylographie est devenue un facteur primordial de ladite transformation artistique en Pologne.

Pour caractériser le style de cet artiste, il est nécessaire de connaître les principes formels de son oeuvre pendant la deuxième période de son travail (1913 — 1928).

Skoczylas tend à créer une forme définie et stable et, ayant une fois découvert son style ne le quitte plus, malgré la variété des éléments techniques d'exécution dont il se servait. Il sait combiner les contours et les lignes en complexes variés selon le problème, il sait aussi changer le caractère des ses traits de burin, en les faisant tantôt durs et anguleux, tantôt mous et ondulants. Ces éléments apparaissent dans les premières „Têtes” de montagnards polonais (*Tête de montagnard de profil* 1913, *Tête de montagnard* 1913, *Baca* 1917, *Junak* 1919).

Ces têtes sont traitées par l'artiste de façon sculpturale, car il souligne leur volume en les modelant. L'artiste conserve cette tendance dans ses compositions à motif plus compliqué (*St. Christophe* 1915, *St. Sébastien* 1915, illustrations dans le livre „*Le couvent et la femme*” par Wasylewski — 1923).

Une grande partie des oeuvres de Skoczylas consiste en gravures sur bois développées sur deux plans. Les formes sont réalisées grâce aux contours et aux lignes, comme dans les gravures à trois dimensions, mais le contour joue un rôle principal, et les lignes parallèles en faisceaux ne sont qu'un complément, de même que les hâchures sur les gravures des XV-ème et XVI-ème siècles (*Marche des montagnards* 1915, *Danse des montagnards I*, 1919, et *Danse des montagnards II*, 1922).

Les gravures de ce genre possèdent un caractère schématique et de grandes va-

leurs décoratives, mais nous retrouvons ces valeurs dans toutes les gravures sur bois de Skoczylas, dont elles forment un des éléments principaux. Les effets décoratifs sont atteints grâce à la stylisation et l'introduction d'ornements indépendants de la composition principale, mais en outre et surtout la décoration consiste en une disposition appropriée de l'ensemble, découlant de la composition et du rythme. La composition dépend directement des tendances constructives de l'artiste, la forme de Skoczylas ne contient rien d'inutile, aucun élément introduit par accident, tout son travail est fait selon un plan défini et basé sur des thèmes concrets.

L'oeuvre de Skoczylas est individuelle au plus haut degré, malgré certains points communs avec l'ancienne xylographie des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, ainsi avec l'art folcloristique polonais. Certaines analogies des gravures de Skoczylas avec la xylographie populaire sont le résultat de causes profondes. Nous y voyons non seulement une identité de certains éléments de forme, mais aussi l'artiste emprunte au folklore des motifs de composition, toutefois il leur fait subir une transformation, qui dépasse de beaucoup les limites d'une stylisation. La nature de l'oeuvre de Skoczylas reste indépendante, l'artiste prend contact avec l'art du peuple, mais il conserve ses conceptions individuelles.

Une solution de continuité a lieu, car les formes empruntées au passé reçoivent une nouvelle vie. Nous ne constatons jamais d'imitation dépourvue d'idée, au contraire un développement continu a lieu.

C'est cette solution de continuité des formes qui est la cause principale du caractère national de l'oeuvre de Skoczylas. C'est une des valeurs les plus profondes et les plus importantes de l'artiste.

Les oeuvres créées pendant la II<sup>ème</sup> période artistique de Skoczylas appartiennent déjà à l'histoire de l'art. L'artiste, ayant réalisé ses plans avec une conséquence complète, il a épuisé toutes ses possibilités, ce qui a causé la nécessité d'un changement de sa position relativement aux problèmes de forme.

Après 1928, c'est à dire pendant la III<sup>ème</sup> période de son travail artistique, Skoczylas fait un effort pour introduire dans son oeuvre plus d'éléments empruntés à la peinture. Cette tendance est en accord avec celles qui apparaissent dans l'art de l'Europe occidentale.

Une gradation subtile des tons et des demi-tons remplace la technique précédente et permet d'atteindre les nouveaux buts, en même temps des nouveaux instruments et un matériel différent deviennent nécessaires. L'artiste se consacre presque exclusivement à l'usage systématisé du bois debout.

Les oeuvres de cette époque contiennent de beaucoup plus d'éléments spirituels et le niveau sentimental exprimé en elles devient de beaucoup plus haut. Ce-ci ferme

un grand contraste avec les oeuvres de l'époque précédente, qui étaient caractérisées par une prédominance des éléments de forme. Grâce à cette nouvelle tendance l'oeuvre entière est complétée et rehaussée; c'est la réaction du subjectivisme après une période d'objectivisme.

La peinture de Skoczylas est complètement indépendante, elle consiste en une combinaison de tendances formelles avec les propriétés de la technique de l'aquarelle. La peinture de Skoczylas ne contient pas d'éléments, n'apparaissant pas dans son oeuvre graphique. La place occupée par la peinture de Skoczylas dans l'évolution de l'art moderne polonais est de beaucoup inférieure à celle qu'il y a gagné par sa gravure sur bois.



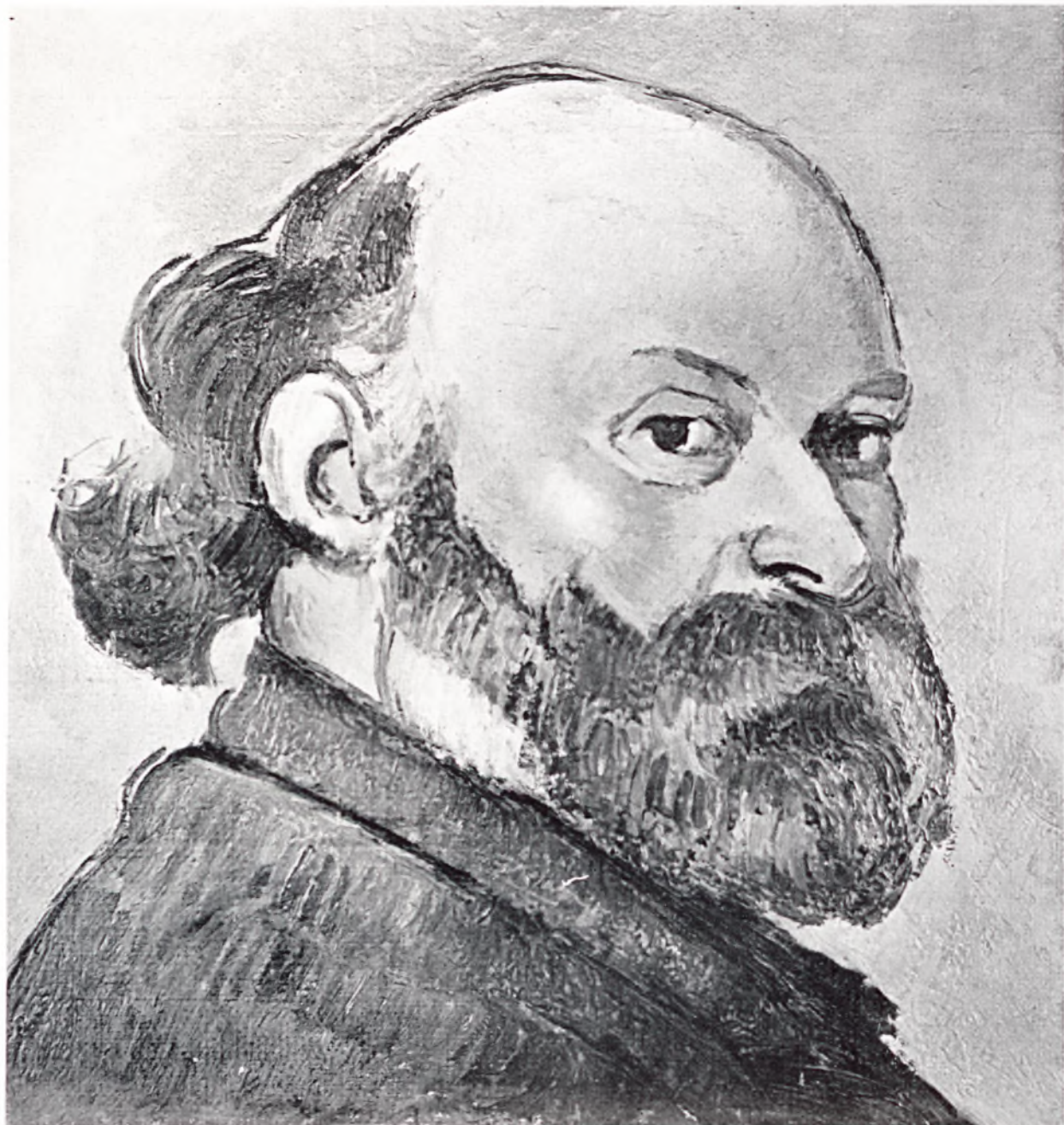
Ryc. 14. WŁ. SKOCZYLAS. Łowy. 1920.





III





Tabl. 27. PAUL CÉZANNE. Autoportret. Ze zbiorów J. Hessel w Paryżu.

*Foto Bernheim Jeune.*

## Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej

Impresjonizm należy już do historii. Czas usankcjonował jego rewolucyjne śmiałości, a mistrzowie tego kierunku weszli do panteonu sztuki. Ale problem impresjonizmu jest nadal aktualny i powraca we wszystkich rozważaniach, usiłujących dotrzeć do źródeł nowoczesnej kultury artystycznej i wyjaśnić jej drogi rozwojowe. Wydaje się, że nadszedł już czas, by rzeczowo ocenić rolę i dziejową zasługę impresjonizmu, wyróżnić wniesione przezeń wartości trwałe od cech przypadkowych i przemijających.

W chwili swego powstania ruch ten dla jednych był gwałtowną rewolucją, niszczącą zdrowe podstawy sztuki malarskiej; zarzucano impresjonistom brak czynnika poznawczego w pracy artystycznej, nadmierne zdawanie się na indywidualną wrażliwość twórcy. Inni przeciwnie uważali, że jest to właśnie odrodzenie najświetniejszej tradycji malarstwa europejskiego Wenecjan XVI wieku, szkoły hiszpańskiej i holenderskiej XVII stulecia — i wreszcie nawiązanie oraz kontynuacja wielkiej linii malarstwa francuskiego, która znaczy się nazwiskami: Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Chardin, Delacroix, Corot, Daumier <sup>1)</sup>).

Realizm Courbet'a podobnie jak i z niego się wywodząca sztuka Manet'a — był to jednak przede wszystkim potężny wysiłek w celu wyzwolenia się spod tyranii konwencjonalnych schematów historyzmu, stworzenia malarstwa, które stanowiłoby prawdziwe odbicie współczesnego życia swej epoki. Słusznie podkreślił to J. Rewald: „Mieszczaństwo francuskie, łatwo chłonna wszystkie nowe zdobycze w dziedzinie nauki i techniki, wzburzyło się przeciw nowatorstwu Manet'a, zrodzonemu przecież z tego samego ducha gorączkowej zdobywczości, przenikającej epokę. On również pragnął odkryć nowy świat, cały swój talent poświęcając poszukiwaniu nowej sztuki, która stałaby się godnym wyrazem tej twórczej epoki, którą kochał, bo do niej należał”<sup>2)</sup>). Słowa wypowiedziane o Manet'ie można by w całej rozciągłości zastosować także do jego młod-

<sup>1)</sup> C. MAUCLAIR. *Les maitres de l'impressionisme*. Paris 1923 (drugie wyd., str. 9 i nast.).

<sup>2)</sup> J REWALD., *Cézanne et Zola*. Paris 1936. Str. 38.

szych przyjaciół: impresjonistów. W ich malarstwie pierwiastki tradycyjne oraz szczerze i bezpośrednio widzenie natury zespala się z nowymi zasadami kolorystycznymi, pokrewnymi naukowemu zdobyciom współczesnej fizyki.

Obecność problemu impresjonistycznego w malarstwie epok dawniejszych niż wiek XIX—jest dziś zjawiskiem powszechnie uznanym<sup>1)</sup>. Wiemy, jak liczne węzły łączyły impresjonizm z tradycją tych zwłaszcza epok, dla których ideałem sztuki było jak najdoskonalsze złudzenie natury. Ale impresjonizm końca XIX wieku — to styl malarski całkiem nowy i oryginalny.

Impresjonistyczna koncepcja malarska, jak słusznie stwierdza R. Hamann<sup>2)</sup>, polegała na możliwie najwyższym spotęgowaniu doznań zmysłowych w obrazie, z zaniechaniem związków intelektualnych. Wyrazem tej dążności, widocznej już od pierwszych wystąpień dojrzałego impresjonizmu w dziełach Cl. Monet'a, było zastosowanie i rozwój techniki dywizjonistycznej, której użycie początkowo było raczej instynktowne, mniej zaś wynikające z założeń z góry powziętych. Dalsza ewolucja szła w kierunku coraz to większej ścisłości i prawidłowości kolorystyczno-światlnych zestawień. Ustalenia nowych zasad malarskich na tej drodze w ramach naukowej metody szukał tzw. neoimpresjonizm, którego twórcą był Seurat.

Przeprowadzając gruntowną reformę techniki malarskiej, impresjonizm przynosił również nowy stosunek do tematu, z gruntu odmienny nie tylko w porównaniu z klasycyzmem i romantyzmem, ale i w zestawieniu z zasadami obiektywnego realizmu<sup>3)</sup>. Z realizmem Courbet'a łączyło impresjonistów hasło tworzenia sztuki żywej, której tematem miało być bieżące życie codzienne: Courbet, po nim zaś Manet lub Degas hasło to w praktyce urzeczywistniali. Natomiast malarstwo młodszych impresjonistów stopniowo poczyniło się przeobrażać w jakąś sztukę oderwaną od rzeczywistości, zwykłemu śmiertelnikowi trudno dostępną. Wraz z ucieczką od przedmiotu idzie w parze ucieczka od człowieka. Coraz rzadziej trafiają się sceny rodzajowe z życia współczesnego tego typu, co np. Manet'a „Bar w Folies Bergères”, Degas'a „Giełda” lub Renoir'a „Le Moulin de la Galette”. Przeważającą natomiast pozycję zajmuje bezosobowo traktowany pejzaż oraz tzw. martwa natura: najzupełniej dowolne zespoły przedmiotów, które, pozbawione znaczenia same w sobie, mają stanowić jedynie kanwę dla artysty do roztoczenia jak najbardziej wyszukanych harmonii koloru i światła. Impresjonizm stwo-

<sup>1)</sup> Problemowi temu osobne dwu tomowe dzieło poświęcił W. WEISBACH: *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. Berlin 1910 i 1911.

<sup>2)</sup> R. HAMANN, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Mahrburg a. d. Lahn 1923 (drugie wyd.) Str. 24-25.

<sup>3)</sup> Rozgraniczenie pojęć obiektywnego i subiektywnego realizmu w malarstwie drugiej połowy XIX wieku przeprowadza M. DERI, *Die Malerei im XIX Jahrhundert*. Berlin 1920.

rzył nową zasadę kompozycji malarskiej, dla której punktem wyjścia nie są idee wynikające z tematu obrazu, lecz tylko kontrasty i harmonie kolorystyczne<sup>1)</sup>: nie ma znaczenia, co się maluje, ważne jest tylko, jak się maluje. „Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière” — mawiał Manet.

Ruch impresjonistyczny był wielkim wysiłkiem w celu usamodzielnienia malarstwa, zwłaszcza sztalugowego, usunięcia zeń wszelkich pierwiastków literackich, intelektualnych, psychologicznych lub symbolicznych<sup>2)</sup>. Obraz uniezależnia się również od wszelkich związków ze ścianą, którą ma zdobić, nie liczy się też z osobą przeciętnego widza, dla którego powinien być źródłem radości. Impresjonizm był niewątpliwie kierunkiem dość jednostronnym. Jego uwaga nazbyt wyłącznie ogniskowała się na „malarzkości”, rozumianej tylko jako oddanie się zagadnieniom światła i koloru. Trzeba jednak pamiętać, że rozluźniając dyscyplinę formy rysunkowo-plastycznej, w zamian za to tworzył nie mniej surowy ład logiki plam barwnych, rządzonych prawami optyki. Wskrzesał wielką kulturę kolorystyczną, dając rzetelną podstawę odrodzenia malarskiego rzemiosła. Twórców i mistrzów impresjonizmu nie należy obciążać błędami ich powierzchownych naśladowców.

Czym jednak był impresjonizm jako zjawisko dziejowe: czy tylko zagadnieniem techniki malarskiej, sprawą takiego a nie innego sposobu kładzenia farby? „Impressionismus ist nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung” — odpowiada jeden z jego najgorętszych wyznawców w Niemczech, Max Liebermann<sup>3)</sup>. Należałoby dorzucić: impresjonizm to szczególnie znamienity wyraz kończącego się XIX stulecia, to styl przełomu. Jego początki, czas najwyższego nasilenia i pierwsze przejawy zmierzchu można zamknąć w datach granicznych 1870—1900, choć jeszcze z początkiem XX wieku wykazywał znaczną żywotność.

Sprowadzając całe zagadnienie na grunt osobistego życia jednostki, uważamy, że dominujący dla tego stylu był typ człowieka o strukturze wrażliowca-impresjonisty. O ile w kulturze europejskiej wymienionego okresu rzeczywiście typ ten przeważał, nie należy stąd wyprowadzać wniosku o jego wyłączności. Natura bowiem rodzi nie schematy, ale żywych ludzi. Obok przeważających liczbą przedstawicieli typu impresjonistycznego, nadających ton kulturze tego okresu, żyją przecież ludzie o strukturze wewnętrznej klasyków czy romantyków, mocno związani z przeszłością. Są również i tacy, którzy rozbudowują w sobie obcy impresjonizmowi pierwiastek woli i konstrukcji,

1) O prawach rządzących kompozycją malarską impresjonizmu por. ST. ZAHORSKA, Zur Umwertung des Impressionismus. Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. Tom XXIII.

2) C. MAUCLAIR. Les maitres de l'impressionnisme. Str. 35 i nast.

3) Por. M. RAPHAEL. Von Monet zu Picasso. München 1919. Str. 52 i nast.

a przez to stają się jakby zwiastunami nowych czasów i nowego typu ludzkiego. Często są również jednostki, w których wnętrzu rozgrywa się wprost walka sprzecznych ze sobą pierwiastków, należących właściwie do różnych stylów. Błędem byłoby przeświadczenie o jakiejś absolutnej jednolitości poszczególnych epok stylowych<sup>1)</sup>. W praktyce upraszczamy sobie ich obraz, wyprowadzając określenie stylu na podstawie rozpoznania typu duchowości najbardziej dla danej epoki reprezentatywnego i zjawisk najbardziej znamienych.

Nasuwa się teraz pytanie: czy jest rzeczą właściwą tak daleko idące uogólnienie terminu „impresjonizm”, jako nazwy stylu. Bądź co bądź wyłonił się on dość przypadkowo na jednym tylko odcinku życia kulturalnego, którym jest sztuka, i to przede wszystkim jako określenie pewnej odmiany czy nawet wynalazku w dziedzinie techniki malarstwa. Przypadkowość powstania nazwy, która się tak szybko i powszechnie przyjęła, nie powinna nam w tym wypadku przeszkadzać, tą drogą bowiem ustaliły się nazwy wielu stylów. Jest przy tym faktem wielokrotnie już w dziejach stwierdzonym, że równoczesny rozkwit na wszystkich polach sztuki zdarza się tylko wyjątkowo. Dla impresjonizmu sztuką przodującą było niewątpliwie malarstwo, a zwłaszcza ten jego odłam, który nazywamy malarstwem sztalugowym.

Wybitnie malarski charakter rzeźby, a nawet architektury w okresie impresjonistycznym (1870—1900) — daje się stwierdzić w sposób niewątpliwy. Rzeźbę ówczesną przenika dążenie do koloru, co rozumieć należy jako najwyższe spotęgowanie światłocienia, przez zróżnicowanie powierzchni, nadanie jej nierówności i chropowatości, załamujących światło. Wyrazem tych dążeń jest przede wszystkim sztuka Rodin'a, który w odmiennym materiale umiał stworzyć efekty równoznaczne z rozedrganiem, płynnością, wzajemnym przenikaniem się plam barwnych malarstwa impresjonistycznego. Rzeźbę impresjonistyczną cechuje nieokreśloność konturu i sylwetowość ujęcia, wielka ilość planów i bogactwo profilów, przez co wzmagą się wrażenie malarskości.

O pokrewieństwie czy też wpływie malarstwa impresjonistycznego na ówczesną architekturę mówić należy z zastrzeżeniem o tyle, o ile rządząca nim zasada czystej zjawiskowości może mieć zastosowanie w architekturze, która z samej swej istoty musi obserwować wymogi użytkowości i statyki. O panowaniu koncepcji impresjonistycznej w architekturze u schyłku XIX wieku świadczy właściwe jej zatarcie struktury, która ginie w dekoracyjnym przeładowaniu, w przewadze linii okrągłych i falistych, form płynnych i nieokreślonych; znamienne jest również zamiłowanie do efektów polichromicznych.

W wyniku dotychczasowych rozważań stwierdzamy istnienie zgodności stylowej

<sup>1)</sup> Wewnętrzna niejednolitość stylów mocno podkreśla W. PINDER w dziele: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin 1928.



w sztukach plastycznych okresu impresjonistycznego. Nasuwa się teraz pytanie, na ile ten impresjonistyczny sposób widzenia znajdował uzasadnienie w kulturze danego czasu. Zagadnieniu temu osobne dzieło poświęcił R. Hamann<sup>1)</sup>. Analizując sztukę, muzykę, literaturę, filozofię, etykę, obyczajowość oraz ogólne warunki życia w Europie końca XIX wieku — ustala on zasadniczą zgodność objawów we wszystkich wymienionych dziedzinach i definiuje wspólny im impresjonizm, jako styl starczy, styl przekwitu pewnej kultury.

Psychologizm był podstawą impresjonistycznego poglądu na świat<sup>2)</sup>. Istnienie realnego świata zewnętrznego poddawał on powątpiewaniu, za jedyną natomiast prawdziwą rzeczywistość uważał to, co się zawiera w naszej świadomości i jest dostępne tylko doświadczeniu wewnętrznemu. W tym ujęciu impresjonizm można by nazwać postacią najdalej posuniętego subiektywizmu, skrajnego indywidualizmu. Polega on na utrwalaniu wrażeń jednostkowych, różnych od przeżyć innych ludzi, z całą ich przypadkowością, wynikającą z indywidualnej odrębności, punktu widzenia i chwilowego nastroju — nie szuka natomiast oparcia o powszechnie zrozumiałą, obiektywną rzeczywistość. Dzieje europejskiej kultury artystycznej od renesansu do impresjonizmu — to jeden wielki proces narastania i potęgowania się subiektywizmu.

Przez wysunięcie na czoło zasady doświadczenia wewnętrznego, impresjonizm stworzył nowe pojęcie prawdy, uniezależnił niejako sądy od faktów: „prawdą jest to, co widzę — jest tak, jak mi się wydaje”. Niebezpieczna to droga, która prowadzi do skrajnie subiektywnego wartościowania, do całkowitej względności pojęć. W zakresie ustroju państwa jej rezultatem jest polityczny i gospodarczy liberalizm, który często przeradza się w anarchizm. W etyce z niej wynika: kultura życia osobistego, jako najwyższy ideał, swobodne i nieograniczone wyżycie się jednostki, co z jednej strony rodzi wyrafinowany, pełen uroków hedonizm Oskara Wilde'a, z drugiej zaś rycersko-heroiczną koncepcję „Uebersch'a” Nietsche'go.

Ostateczną konsekwencją impresjonistycznej etyki jest całkowita swoboda moralna, postawienie człowieka poza granicami dobrego i złego. Stąd płynie jakaś swoista moralność piękna: estetyzm. Chcąc się wyróżnić w tych kategoriach, człowiek poczyną swe życie stylizować nawet na co dzień w poszukiwaniu, powierzchownej zresztą, oryginalności, niezwykłych przygód. Z drugiej znów strony wszechwładza estetyzmu sprawia, że świat sztuki odrywa się od rzeczywistości, od realnego życia. Powstaje teoria sztuki,

1) R. HAMANN. *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Pierwsze wyd. w 1907 r., drugie 1923.

2) Por. Z. ŁEMPICKI. *Oblicze duchowe wieku dziewiętnastego*. Warszawa 1933. Odbitka z kwartalnika „Kultura i Wychowanie”, R. I. z. 1, str. 19-21.

jako nadbudowy życia — sztuka rozumiana jako życie wyższe i doskonalsze. Z tą chwilą krąg ostatecznie już się zamyka.

Przy tak daleko posuniętym rozproszkowaniu i kulcie pojedynczych osobowości, coraz trudniejsze będzie porozumiewanie się, coraz radsze wypadki powszechnego, zbiorowego uznania jednej wartości. Sztuka wpada w zdradliwie zastawione sieci estetyzmu. Artysta głęboko przeświadczony o tym, że on tylko jeden posiadał widzenie prawdy, najzupełniej przestaje się liczyć z opinią odbiorcy, nie odczuwa żadnej społecznej odpowiedzialności za swą sztukę.

Oderwanie od ziemi, od związanego z nią naturalnego rytmu życia i pracy, stwarza tak właściwy impresjonizmowi i tak powszechnie u schyłku XIX wieku odczuwany nerwowy niepokój, brak oparcia o coś stałego, realnie istniejącego na zewnątrz człowieka. W tych czasach, gdy ludzie stanowią przeważnie zamknięte w sobie, do ostatecznych granic wyczulone, indywidualnie bytujące komórki — wielką rolę w życiu społecznym poczyna odgrywać warstwa pośredników: stan kupiecki w jak najszerszym tego słowa znaczeniu. W przeciwieństwie do konserwatywnego rolnika, kupiec z zasady jest wyznawcą liberalizmu, bez własnego zdania, co zresztą wynika już z jego roli, jako pośrednika pomiędzy producentem a konsumentem, ściśle nie związanego z żadną określoną grupą społeczną. Wraz z rozwojem stanu kupieckiego idzie w parze wzmożenie kultury, o ile tak nazwać możemy powszechne zwiększenie bogactwa, różnorodności i możliwości użycia. Kupiec sam nie wytwarza, nie ma zatem przywiązania do przedmiotu, z którym nie łączy go żadne związki uczuciowe, ani wspomnienia pracy i włożonego wysiłku twórczego. Podobna postawa istotnej obojętności względem otoczenia, z chwilą gdy rozpowszechni się w całym społeczeństwie, sprzyja rozwojowi bezwolnego estetyzmu, poszukiwaniu zadowolenia w uroczej powierzchowności wrażeń.

Na czym polega starczość impresjonizmu? Zarówno Hamann, którego wywody przytoczyliśmy, jak niezależnie od niego A. E. Brinckmann<sup>1)</sup> stwierdzili, że istnieją znamienne a pokrewne impresjonizmowi cechy, które powtarzają się u różnych mistrzów plastyki, literatury lub muzyki (M. Anioł, Tycjan, Rembrandt, Goethe, Beethoven) — w ich dziełach powstających pod koniec życia. Są to zazwyczaj utwory, w których przejawy znużenia graniczą z najwyższą artystyczną mądrością przeżytych doświadczeń.

Zasada impresjonizmu rządziła sztuką w ostatnim trzydziestolecu XIX wieku, a znajdowała ona odpowiednik w panującym systemie wartości duchowych ówczesnej kultury europejskiej. Wyprowadzone przez nas pojęcie impresjonizmu jako stylu życia i kultury tych czasów jest nadrzędne w stosunku do określenia pewnej grupy, kierun-

<sup>1)</sup> A. E. BRINCKMANN. *Spaetwerke grosser Meister*. Berlin 1925.

ku, czy doktryny malarskiej lub rzeźbiarskiej. To ostatnie mieści się bez reszty w pierwszym, ale go, rzecz jasna, nie wyczerpuje. Impresjonistyczna postawa życiowa artysty w malarstwie na przykład może się wypowiadać nie tylko w impresjonizmie „stricto sensu” z naczelną zasadą pleneru, palety spektralnej i techniki dywizjonistycznej, jakkolwiek on właśnie był najbardziej znamienym wyrazem epoki.

Impresjonizm ostatnich dziesiątków XIX wieku wydaje się ostatecznym wydzwiękiem tego cyklu przemian kulturalnych i artystycznych na podłożu duchowego subiektywizmu a estetycznego iluzjonizmu, który poczyna się już w renesansie. Wydaje się, że obecnie przeżywamy okres przełomu równie głęboki jak ten, który dzieli antyk od średniowiecza, a średniowiecze od renesansu. Ostra reakcja przeciw impresjonizmowi poczęła się niemalże już w chwili jego najświetniejszego rozkwitu: Gauguin, Van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec, podobnie jak Cézanne i Renoir w ostatnim okresie swej twórczości, wychodząc z impresjonizmu różnymi drogami, usiłowali przewyciężyć w sobie jego niepokojącą problematykę i wyjść na przeciw nowej sztuce, opartej na zupełnie nowych podstawach duchowych.

Odwrót od impresjonizmu w latach około 1910 był zjawiskiem powszechnym, przy czym zdawano sobie sprawę, że chodzi nie tylko o zmianę orientacji artystycznej, lecz o przeobrażenie ideowe poglądu na świat<sup>1)</sup>. To, co ze sobą niósł impresjonizm jako styl w sztuce i w życiu, wydało się słabością, którą należy przełamać. Pokoleniu znużonemu analityczną docieklivością impresjonizmu świtać poczęła wizja nowego świata sztuki, zbudowanego na czynnikach wiary i woli. Jedni wstąpili na drogę konstrukcyjnych wysiłków kubizmu, drudzy znów w ekspresjonizmie widzieli urzeczywistnienie nowych ideałów. Dziś te kierunki, dla których swego czasu likwidowano impresjonizm, należą również do przeszłości. Na drodze ku nowemu stylowi spełniły one swą rolę, przede wszystkim przeciwstawiając się dogmatom iluzjonizmu, za ideał sztuki uważającego naśladownictwo natury. Lecz ani kubizm, ani ekspresjonizm nie urzeczywistnił i nie dopełnił się w nowym stylu. Ich bowiem zerwanie z impresjonizmem mimo wszystko nie pociągnęło za sobą całkowitego przeobrażenia postawy duchowej w sztuce europejskiej, która nadal pozostała skrajnie subiektywistyczna. Dlatego też stosowane dość często, zwłaszcza przez niemieckich teoretyków sztuki, przeciwstawienie impresjonizmu (sztuka wrażenia) i ekspresjonizmu (sztuka wyrazu) — jako dwóch stylów—wydaje się przedwczesnym uogólnieniem. Jeszcze się nie utworzył ten styl, który można by nazwać ostatecznym przewyciężeniem impresjonizmu. I zapewne nie w tym się mieści sedno zagadnienia. Chodzi przecież o odrodzenie od podstaw całej kultury, dla której impresjonizm był tylko schyłkowym wydzwiękiem. W pełni stanie się to możliwe dopiero, gdy za-

1) Por. np. M. PICARD, *Das Ende des Impressionismus*. München 1916.

panuje nowy typ człowieka, w którego wychowaniu sztuka również powinna odegrać niepoślednią rolę.

Uczestniczymy w kształtowaniu się nowej kultury, w której surowy a rozumny ład i poczucie wspólnoty rządzą ma stosunkiem jednostki do zbiorowości narodu i państwa. Powstanie sztuka, będąca wyrazem, stylem tej kultury. Dziś już zdają się zarysowywać niektóre jego cechy: to przede wszystkim z gruntu zmieniona postawa artysty względem zbiorowości, poczucie związku i wielkiej społecznej odpowiedzialności za sztukę. Liczne objawy zdają się też wskazywać, że w systemie sztuk nadchodzącej epoki prymat przypadnie architekturze<sup>1</sup>). Impresjonistyczne rozluźnienie formy ostatecznie musi ustąpić surowej architektonice i konstrukcji. Trudno jednak przewidzieć, czy w sztukach plastycznych (malarstwo, rzeźba) proces ten potoczy się po linii wyłonionych z kubizmu kierunków abstrakcyjnych, których konsekwencją jest całkowite odejście od natury i człowieka na rzecz czystych form konstrukcyjnych. A może wypełni się duchowy testament Cézanne'a w malarstwie, a nauki Maillol'a i Despiau w rzeźbie — klasycyzm, świadome budownictwo formy, oparte o pogłębione zrozumienie natury i człowieka... W ten sposób wielkie i pozytywne zdobycze impresjonizmu w dziedzinie kultury malarskiej nie poszłyby na marne, lecz wniknęły i odrodziły się w nowym stylu.

## RÉSUMÉ

JULIUSZ STARZYŃSKI

## L'impressionnisme et le problème de style dans l'art moderne

Le courant impressionniste dans la peinture française de la 2<sup>e</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> s. était un grand effort vers l'affranchissement de la peinture, vers sa libération de tous facteurs littéraires, intellectuels, psychologiques ou symboliques. En affaiblissant la rigueur formelle plastique et linéaire, l'impressionnisme créait à sa place une discipline nouvelle, celle de la composition purement picturale, de la lumière et de la couleur,

<sup>1</sup>) Podobny pogląd wyraża n. p. P. LIGETI w dziele „Der Weg aus dem Chaos” (München 1931) lub H. Weigert w pracy „Die Kunst von heute als Spiegel der Zeit” (Leipzig 1934).



Tabl. 28. PAUL CÉZANNE. Portret Choquet'a. Mal. około 1876 r. Zbiory Bernheima mł. w Paryżu.

*Foto Bernheim Jeune.*



Tabl. 29. PAUL CÉZANNE. Portret żony. Mal. ok. 1887 r. Zbiory A. Pellerin w Paryżu.

*Foto Bernheim Jeune.*

une logique des tâches de couleurs, obéissant aux lois d'optique. Il rappelait à la vie la grande culture de la palette, donnant une base solide à la maîtrise de la peinture.

Mais l'impressionnisme était plus qu'un programme d'un groupe ou un courant dans la peinture. Il était l'expression très caractéristique de l'attitude du XIX-e s., approchant de sa fin; on pourrait le classer comme style de transition.

Pour les impressionnistes, l'art principal était évidemment la peinture, et particulièrement la peinture de chevalet; la sculpture et même l'architecture de cette époque, portent une empreinte frappante de l'art pictural. Du point de vue psychologique, on pourrait voir dans l'impressionnisme le subjectivisme poussé à l'extrême, l'individualisme à outrance. Son essence est de fixer l'impression individuelle, différant des impressions vécues par d'autres individus, de rendre leur caractère fortuit, imprévu, résultant du caractère unique de l'individu, du point de vue, de la disposition momentanée. Par contre, l'impressionnisme ne cherche pas à se baser sur la réalité objective, facilement perceptible. De cette attitude résulte la relativité de tous criteriums dans le domaine de l'art et de l'esprit, si caractéristique pour l'Europe du déclin du XIX-e s.

C'est ainsi que le cycle d'évolutions, qui naît à l'époque de la Renaissance, et qui se développe ensuite favorisé par le subjectivisme spirituel et l'illusionnisme esthétique, aboutit à l'accord final que fut l'impressionnisme.

Il semble permis de croire que nous voilà au seuil de changements aussi essentiels que ceux précurseurs du Moyen Age à l'époque du déclin de l'antiquité, ou bien ceux qui annonçaient la Renaissance succédant au Moyen Age. — La réaction générale contre l'impressionnisme au début du XX-e s. n'était autre chose qu'un pressentiment des temps nouveaux.

## O Cézanne'ie i świadomości malarskiej

Janowi Cybisowi poświęcam

Cézanne zapłodnił poprzez swoje malarstwo taką ilość kierunków, tyle różnorodnych talentów, jak chyba żaden malarz XIX wieku: Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Bernard, potem fowizm, kubizm, cały szereg postkubistycznych i postimpresjonistycznych kierunków; wszystko to jest „zaczepione” o dzieło samotnika z Aix.

I w Polsce odegrał Cézanne rolę decydującą w rozwoju dzisiejszej świadomości malarskiej, zakres jego wpływów u nas wciąż jeszcze wzrasta.

Przed wojną oddziałał on bardzo silnie na Pankiewicza, który w latach 1903—7 zapoznaje się z całym dostępnym w owe czasy dorobkiem artysty; Ślewiński odczuwał niechęć do Cézanne'a za skrajnie krytyczny stosunek mistrza do ubóstwianego przez Ślewińskiego dzieła Gauguina, niemniej skorzystał i on z Cézanne'a, jeżeli nie bezpośrednio, to w każdym razie *pośrednio* przez tegoż Gauguina. Ciekawe byłoby stwierdzenie, jakimi drogami doszło malarstwo Cézanne'a, jak wykorzystali w pracach swych jego doświadczenie Makowski, Mierzejewski i inni odwiedzający Paryż w owe lata malarze polscy.

W pierwszych latach powojennych formiści przede wszystkim popularyzują u nas imię Cézanne'a, wpływ jego na malarzy polskich jest wówczas przeważnie *pośredni*, poprzez kubizm i formizm.

Kubizm, który powstaje koło 1907—10 roku jako reakcja przeciw epigonom impresjonizmu, przeciw zatraconej woli kompozycji, malowaniu natury bez wyboru, a także przeciw wyłącznej supremacji koloru fowistów, uważał się za jedyne prawe dziecko Cézanne'a, ale cały „spadek” Cézanne'a zwięźtał do jego walorów konstrukcyjnych, do geometrycznego traktowania brył i kompozycji. Kubizm skrajnie ogranicza rolę koloru w obrazie, *wiedzę* o kolorze i w tym punkcie od Cézanne'a odchodzi.

Niedarmo Maurice Raynal, apologeta kubizmu, cytując we wstępie do retrospektywnej wystawy kubizmu (w 1935 r.) słowa krytyka sztuki Charles Blanc z 1860 roku: „W miarę jak malarstwo się podnosi, kolor staje się mniej potrzebny”<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Raynal miesza dwie różne sprawy: *wąskość* skali barwnej (np. u starego Tycjana) i jej *znaczenie*, które przy zwiężającej się skali bynajmniej się nie zmniejsza, a właśnie dochodzi do szczytu swej wagi, muzykalności i bogactwa.



Po wojnie święci kubizm w Paryżu swoje zwycięstwa, w opinii „awangardowej” impresjonizm jest „zlikwidowany”, postimpresjoniści zaś tej miary, co Bonnard, Vuillard, pracują w cieniu, głośni krytycy zarzucają im wsteczność<sup>1)</sup>.

Cézanne jest czczony jako ojciec kubizmu i pod tym kątem jest analizowany jego dorobek.

Kolo 1925 roku zaczyna narastać—równolegle z rozwojem pochodzących od kubizmu czysto abstrakcyjnych kierunków—reakcja antykubistyczna; znowu malarzy zaczyna przejmować zagadnienie koloru, odkrywają oni wówczas na nowo pogardzany impresjonizm. Nowe spojrzenie na impresjonistów ma już konieczny dla dojrzałej oceny dystans czasu. Nie to, co było najwięcej uwielbiane i nienawidzone u impresjonistów w okresie pierwszych ich walk (dogmaty „natury widzianej poprzez temperament”, palety spektralnej, dywizjonizmu), staje się osią nowego zainteresowania impresjonistami, ale mistrzostwo malarskie ich płócien, dźwięczność koloru, *autentyczność* ich wizji. W impresjonizmie widzą artyści z lat 1925 *punkt wyjścia* nowego ustosunkowania do koloru, *punkt wyjścia rewolucji kolorystycznej przez Cézanne'a dalej poprowadzonej, a przez kubizm zahamowanej*. Krystalizuje się *nowy* pogląd na dzieło Cézanne'a. W okresie panowania ciasnych formuł kubizmu i pokrewnych mu abstrakcyjnych kierunków, kiedy studiowanie z natury uchodziło nieledwie za zdradę<sup>2)</sup>, cezannowska konstrukcja płótna *kolorem*, oparta o widzenie i studiowanie natury, staje się na nowo odkrywczą i żłodziąca.

„Chude” w zestawieniu z Cézanne'm zaczynają się wówczas wydawać „szlagierowe” formuły Legera, ekwilibrystyka Picassa, a także neoklasycyzm Deraina, cieszące się wtedy właśnie w Paryżu niebywałym sukcesem.

Część polskiej młodzieży artystycznej, która w latach 1924—1930 przebyła w Paryżu swoje „Wanderjahre”, przeżywa bardzo silnie ten okres rewizji; przywozi ona do Polski z powrotem przede wszystkim kult Cézanne'a i to nowe ustosunkowanie do jego dzieła. Szereg artystów polskich wracających do kraju jest „zarażony” samą *postawą* malarską Cézanne'a: skrajną rzetelnością jego pracy, każdego położenia farby, *wolą* świadomości malarskiej, niechęcią do malarstwa czysto uczuciowego i bezmyślnego, jak również i czysto celebrialnego, abstrakcyjnego, dążeniem do związania przedmiotowości i abstrakcji, koloru i konstrukcji, świadomości i odczuwania, *wolą pełni malarskiej*.

1) Przypominam sobie artykuł z 1925 r. z powodu wystawy u Rosenberga, gdzie Bonnard, zestawiony z Legerem i Picassem, był porównany do biedaka na trycyklu nie mogącego dogonić Legera i Picassa, mknących we wspaniałych Rolls Roycach i Bugattich na wyścigu sztuki.

2) Krytyk Klingsor pisał słusznie, że w 1900 r. malowali *wszyscy* naturę, a że w 1928 *nikt* natury nie maluje.

Wzycie się w świat Cézanne'a wpływa również na kierunek szeregu prób rewizji malarstwa polskiego XIX wieku.

Właśnie po Cézanne'ie rzuca się w oczy miara i „kamienna” wprost konstrukcja, blask, napięcie i sens barwy płócien Aleksandra Gierymskiego, ujawnia się malarskie „nieistnienie” artysty takiego, jak Chełmoński, którego popularność dotychczas w cień usunęła, „zdławiła” Aleksandra Gierymskiego<sup>1)</sup>.

„Czy naprawdę Chełmoński robi rzeczy dobre w kolorze? — pisze z niedowierzaniem Gierymski do Witkiewicza (koło 1890 roku) — interesuje mnie to ze względu na niego, a także dlatego, że czytałem sprawozdanie Czesława Jankowskiego, w którym mnie już w porównaniu jak psa traktuje”.

Niewiele się zmieniło od tego czasu. Chełmoński jest sławny i popularny, Gierymski, otoczony „znudzonym szacunkiem”, ma nadal garstkę jedynie fanatycznych zwolenników.

Dla zwolenników Matejki i Chełmońskiego „twarda”, niezrozumiała była (i jest) mowa Cézanne'a, za to miał on wpływ odradzający dla tych, którzy go przeżyć potrafili: uświadomił im konstrukcyjne znaczenie „gry barwnej”, zatraconej przez większość malarzy od czasów Davida, odkrył cały świat problemów konstrukcyjnych, współzależność formy i barwy, nauczył ich świeżym okiem spojrzeć na malarstwo od Wenecjan do Gierymskiego.

Zdziwiłby się, kto nie zna bliżej świata malarskiego, jak pewne powiedzenia Cézanne'a, uwagi i myśli, tylokrotnie dyskutowane i cytowane, wrosły w krew artystów malarzy dzisiejszych, pozornie tak od siebie dalekich.

Od Pankiewicza do Czyżewskiego, od Makowskiego do Jana Cybisa i Waliszewskiego każdy po swojemu przeszedł oczyszczającą, surową szkołę Cézanne'a i właśnie w Polsce, gdzie tyle dziesiątków lat panowało niepodzielne malarstwo „ideowe” i „uczuciowe”, dzisiejszy kult Cézanne'a najlepszych polskich malarzy ma specjalną wymowę.

\*

Cézanne<sup>2)</sup> rozwija się równolegle i równocześnie z impresjonistami, poznaje ich osobiście już w 1863 roku, sam do śmierci mianuje się impresjonistą. W latach 1873—4 współpracuje z Pissarrem i do śmierci go podziwia, „l'humble et le colossal Pissarro”

<sup>1)</sup> Nikt nie myśli negować zasług „historycznych” Chełmońskiego, roli decydującej, jaką odegrał w walce z epigonami Delaroche'a w Polsce, we wprowadzeniu prądów realistycznych do Polski, roli analogicznej do Defreggera w Niemczech czy Kramskoja w Rosji, ale skonstatować musimy, że wszystkie wzruszające konie, mgły i gwiazdy Chełmońskiego, cały dorobek tego artysty pozbawiony jest jakiegokolwiek głębszej wagi malarskiej.

<sup>2)</sup> ur. w 1839 r. — um. w 1906 r.

nazywa go w rozmowie z Emile Bernarodem. Pissarrowsi zawdzięcza przerzucenie się od precyzyjnych o gęstej fakturze obrazów transpozycji z Hiszpanów i Delacroix, do bezpośredniego studiowania natury. Odtąd w tym studiowaniu widzi nieodzowny warunek pracy malarskiej, formuła Zoli jednak—„kawałek wszechświata widziany poprzez temperament”, która się przyjęła jako wyraz dążeń impresjonistów—Cézanne'owi nie wystarcza. „Temperament” musi być zorganizowany, zdyscyplinowany; „organizująca inteligencja jest najcenniejszą współpracowniczką wrażliwości w dziele realizacji”<sup>1)</sup> notuje Cézanne-syn ze słów ojca.

Dążenie do „Poussina z natury” tj. do obrazu, którego pełnię i równowagę tworzy nie tylko instykt artysty („tylko oko, ale—dobry Boże—jakie oko!” mawiał Cézanne o Monecie<sup>2)</sup>), ale i świadoma myśl konstrukcyjna jest punktem wyjścia nowego stanowiska wobec impresjonizmu.

Cézanne przerasta impresjonizm i otwiera mu nowe perspektywy rozwoju. Usiłując połączyć zdobycze impresjonizmu z tradycją malarstwa klasycznego, Cézanne nigdy nie wpada w epigonizm neoklasyków, ratuje go niezawodny instykt malarski. Ubóstwia on dawnych mistrzów, zwłaszcza Wenecjan, mimo to wie, że głównym źródłem natchnienia jest bezpośrednia wizja natury.

„Będąc w Paryżu chodziłem do Luwru co rano, ale skończyłem na tym, że się przywiązałem do natury więcej niż do nich (mistrzów). Trzeba sobie na nowo stworzyć wizję”<sup>3)</sup>. Podobny był w tym do Corota. Po powrocie z Włoch i obejrzeniu niezliczonych arcydzieł Corot oświadczył: „A teraz spytam się słońca Francji, jak mam malować”.

Ten stosunek do tradycji, żywy z nią związek przy jednoczesnym ominięciu największego niebezpieczeństwa tradycjonalistów—epigonizmu—stanowi jedną z najbardziej ważkich cech Cézanne'a.

Co rozumiał on przez słowo klasycyzm:

„Wyobraźcie sobie—mówi artysta—Poussina całkowicie „przerobionego” na naturze—oto klasycyzm w moim rozumieniu”. Trzeba stać się klasykiem poprzez naturę, to znaczy poprzez doznanie”<sup>4)</sup>.

Chodzi mu o obraz równie świadomy w kompozycji, jak np. „Apollo i Daphne” czy „Ocalenie Pyrrusa” Poussina<sup>5)</sup>, ale który powstał z bezpośredniego doznania natury,

1) Leo Larquier. „Le Dimanche avec Paul Cézanne”, Paris. L'Édition, 1925.

2) Ambroise Vollard. Paul Cézanne. Édition G. Crès. 1919.

3) Emile Bernard. Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres 1912. Société des Trentes.

4) Emile Bernard, jak wyżej.

5) oba w Luwrze.

nie zaś „abstrakcyjnie” według wzorów. Do wagi decydującej własnego doznania artysty powraca Cézanne wielokrotnie w swoich listach i wypowiedziach. Nie kopiowanie epigoniczne schematów klasycznych zaleca Cézanne, ale przeżycie klasyków od wewnątrz, jak własną przygodę, by zarazili nas swą postawą wobec świata, takie ich zasymilowanie, żeby móc nie myśleć w chwili tworzenia o niczym poza światem naszej wizji.

W liście do Bernarda pisze rok przed śmiercią:

„Teza do rozwinięcia — niezależnie jaki jest nasz temperament i nasza potęga w obecności natury — dać obraz tego, co widzimy, *zapominając wszystko, co się przed nami ukazało* <sup>1)</sup>). To zdaje się powinno pozwolić artyście na danie całej swojej osobowości małej czy wielkiej”<sup>2)</sup>.

Cézanne rozumiał, że zerwanie impresjonistów z wszelkiego rodzaju akademiami, ich niechęć do „zbędkarciałej” tradycji była słuszną, miał nienawiść do wszelkich akademii, a do Paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych szczególnie, i specjalnie pogardliwie przedrzeźniał jej nazwę — mianując ją „Bozards”<sup>3)</sup>.

„Artysta — mawiał — musi dziś wszystko sam odkrywać, bo są tylko bardzo złe szkoły, gdzie się fałszuje, ale niczego nie uczy”.

Niemniejszą aniżeli do szkół nieufność żywił Cézanne do tradycji pseudoklasycznej, ostrzegał on przed „prostym nosem Davida” i braniem raz jeszcze antyku na warsztat, „antyku i szkodliwego klasycyzmu Ingesa i Girodet”.

Plama barwna u Cézanne’a nie jest nie tylko kolorowaniem rysunku (Inges) ani nawet — jak u Corota — trzecim ostatnim etapem płótna (I — rysunek, II — walor, III — kolor), ale jest *podstawowym elementem konstrukcji* obrazu.

„Rysunek i kolor nie są czymś różnym — mówi Cézanne w rozmowie z Bernardem — malując rysujemy. Im bardziej kolor się harmonizuje, tym rysunek jest bardziej precyzyjny, kiedy kolor jest u szczytu bogactwa, wtedy forma osiąga pełnię”<sup>4)</sup>.

Rysunek m a l a r s k i Cézanne’a, „deformacja” płynąca z podporządkowania rysunku całości kolorem komponowanej, to wywrócenie kolejności „rysunek — kolor” — jest po dziś dzień przyczyną największych nieporozumień, gdy chodzi o Cézanne’a i o malarstwo pocezannowskie.

Cézanne reaguje przeciwko impresjonistycznemu roztapianiu brył w świetle i widzi w elementarnych, geometrycznych kształtach, stożkach, walcach te formy, do których każdy kształt w naturze można sprowadzić. Ale geometryzm Cézanne’a, punkt wyjścia

<sup>1)</sup> moje podkreślenie.

<sup>2)</sup> list z 23 października 1905 r. druk. w „Souvenirs” Bernarda.

<sup>3)</sup> École des Beaux Arts.

<sup>4)</sup> E. Bernard. „Souvenirs ...”.

kubizmu, jest u niego jedynie środkiem organizującym widzenie świata otaczającego, nie zaś (jak w kubizmie) środkiem do stworzenia abstrakcyjnego płótna.

„Literaci — pisze Cézanne do Bernarda w 1904 r. — wyrażają się poprzez abstrakcje, wtedy gdy malarz *konkretyzuje*<sup>1)</sup> rysunkiem i kolorem swe doznania i swe percepcje. Nigdy nie jesteśmy zanadto skrupulatni, ani zanadto szczerzy, ani zanadto poddani naturze...” (Jak dalekie i wrogie abstrakcjonizmowi stanowisko!).

„Nie wiemy nigdy, kto się z nas urodzi, czy Bougueraud nie narodził się z Rafaela?” pisze Cézanne. Odrzuciłby on równie kategorycznie kubizm, jak nie uznawał płaskich obrazów („*images chinoises*”) tak wielkiego malarza jak Gauguin, cechą bowiem zasadniczą jego sztuki było dążenie do pełni obrazu (*complexité*), złożonej z pozornie sprzecznych elementów. Cézanne chciał *łączyć* żywy kult tradycji z „jedynym” widzeniem twórcy, bezpośrednie doznanie natury z geometryczną konstrukcją płótna, złąć rysunek i kolor, wywracając dotychczasową ich kolejność; nie zadowolniając się jedynie płaszczyzną obrazu, żądał jednocześnie trzeciego wymiaru — głębi.

Wszystkie dotychczas od Cézanne'a idące kierunki *uchyliły się* od *całokształtu* tego zadania, które sobie samotnie artysta postawił i do śmierci bez wytchnienia wcielał. Cézanne'a „rozparcelowano”, odrzucono jego „*complexité*”, odrzucono to właśnie, co stanowiło *istotę* jego tragicznego wysiłku.

Miesiąc przed śmiercią pisze 68-letni starzec:

„Czy dojdę do celu tak poszukiwanego, o który tak długo się ubiegam? Pragnę tego, ale dopóki cel nie osiągnięty, trwa we mnie mętne uczucie niedomagania, które nie może zniknąć, dopóki nie dojdę do portu, tzn. nie zrealizuję czegoś, co się będzie rozwijać lepiej niż w przeszłości i przez to samo stanie się przekonywającym wyrazem teorii, które są zawsze łatwe. Jedynie zrobienie czegoś, co byłoby dowodem myśli, przedstawia prawdziwe trudności — a więc prowadzę dalej moje studia... jestem stary chory i przysiągłem sobie, że umrę malując”.

Ciągłe niezadowolenie z siebie, ciągła gotowość zaczynania „od początku”, pokora wielkiego artysty (Norwidowskie „Sam głosu nie mam — jestem znamię”) i bezgraniczne oddanie i wierność sztuce<sup>2)</sup> tworzą ascetyczną wielkość Cézanne'a, jego nie tylko *malarski*, ale i *moralny* testament, który się nam narzuca poprzez niezrównaną *jakość* malarską (*qualité*) jego płócien, poprzez każde cezannowskie położenie plamy barwnej.

Malarz, który raz przeżył Cézanne'a, zachowuje niezatarte wspomnienie tej plamy barwnej, jej *niedwuznacznego* świadomego położenia, to wspomnienie pozostanie dla

<sup>1)</sup> moje podkreślenie.

<sup>2)</sup> „Listy Pana — pisze do Bernarda — wyrwyją mnie z tej monotonii, którą rodzi pościg nieustanny za *jednym jedynym celem*”.

niego nieomylnym sprawdzianem własnej rzetelności malarskiej, gorzkim wyrzutem w chwili pracy o osłabionej samokontroli, o nie całkowicie „czystym” do sztuki podejściu, pomocą i otuchą w chwili *całkowitego* wysiłku.

„Pracuję uporczywie — pisze do Vollarda w 1903 r. — czyż czeka mnie los wodza narodu żydowskiego, a może będę mógł przecież wniknąć do niej (do ziemi obiecanej)”<sup>1)</sup>.

Czy Cézanne był rzeczywiście Mojżeszem nowego malarstwa, czy był jedynie twórcą *oderwanej*, samotnej próby stworzenia na nowo *pełnego* malarstwa?

Od miary talentu i miary charakteru współczesnych spadkobierców myśli Cézanne’a zależy odpowiedź na to pytanie.

JÓZEF CZAPSKI

RÉSUMÉ

## Cézanne et la peinture consciente

à Jean Cybis

Aucun peintre du XIX-e s. n'a initié autant de courants artistiques et influencé autant de talents divers que Cézanne: Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Bernard, puis le fauvisme et le cubisme, toutes sortes de courants postimpressionnistes et post-cubistes, tous tiennent de l'oeuvre de l'ermite d'Aix.

En Pologne Cézanne a joué un rôle prépondérant dans la formation de la conscience de la peinture moderne et le prestige de son oeuvre s'y accroît sans cesse. Pankiewicz qui plus que quiconque orientait les jeunes peintres polonais vers l'étude de la tradition française, a subi l'influence de Cézanne depuis 1905—7. Ślewiński<sup>2)</sup> en voulait à Cézanne d'avoir critiqué Gauguin avec tant d'intransigeance, mais il adorait Gauguin, et Cézanne a exercé son influence sur lui indirectement, à travers Gauguin. Il serait également intéressant de mesurer le rôle de Cézanne dans les oeuvres de Mierzejewski et de Makowski. Dans les premières années d'après guerre les „formistes” ont rendu le nom de Cézanne célèbre chez nous, mais son influence était alors aussi en majeure partie indirecte: elle s'exerçait à travers le cubisme et le „formisme”<sup>3)</sup>. Le

1) Ambroise Vollard. Paul Cezanne. Crès. 1919 r.

2) Ślewiński, peintre éminent, ami de Gauguin, il faisait parti du groupe de Gauguin à Pouldu et à Pont Aven et a gardé jusqu'à sa mort une admiration passionnée pour celui-ci.

3) Formisme — mouvement artistique polonais d'après guerre apparenté au cubisme.



Tabl. 30a. PAUL CÉZANNE. Martwa natura z butelką i cebulami.  
Mal. 1895—1909. Luwr.

*Foto Les Archives Photographiques.*



Tabl. 30b. PAUL CÉZANNE. L'Estaque. Mal. ok. 1874 r. Luwr.

*Foto Les Archives Photographiques.*



Tabl. 31. PAUL CÉZANNE. Martwa natura z koszem i owocami. Luwr. Mal. około 1883 r.





Tabl. 32. PAUL CÉZANNE. Kąpiące się kobiety. Mal. 1895 — 1900. Zbiory A. Vollard w Paryżu.

Foto Bernheim Jeune.



Tabl. 33. PAUL CÉZANNE. Martwa natura z niebieskim wazonem. Luwr.

*Foto Les Archives Photographiques.*

cubisme se croyait alors être le seul enfant légitime de l'oeuvre de Cézanne, mais c'était justement le cubisme qui a limité l'héritage de Cézanne à ses valeurs de construction, à la géométrie de la composition; il a diminué extrêmement le rôle de la couleur dans le tableau et la science même de la couleur.

Maurice Raynal a cité à propos de l'exposition rétrospective du cubisme (1935) les mots de Charles Blanc: „A mesure que la peinture s'élève, la couleur lui est moins nécessaire". Mais Raynal confond deux choses différentes: le retrécissement de l'échelle chromatique et l'importance de celle-ci, importance de la „modulation" de la couleur qui souvent atteint son comble de sonorité et de profondeur dans la gamme retrécie. Les dernières toiles de Titien peuvent en servir d'exemple.

Après la guerre le cubisme triomphe à Paris. Selon les enthousiastes de Picasso et de Léger l'impressionnisme est „supprimé"; de tels postimpressionnistes comme Bonnard et Vuillard sont traités de réactionnaires par la critique.

Je me souviens d'une critique de Bonnard parue à Paris dans une revue d'avant-garde vers 1925: ce maître y était traité de pauvre attardé ne pouvant suivre que de loin, sur son tricycle démodé, Léger et Picasso, ces derniers filant à la course de l'art en de magnifiques Bugatti et Rolls Royce.

Cézanne est alors vénéré et étudié avant tout comme précurseur du cubisme. Mais vers 1925 la réaction anticubiste commence; les peintres s'intéressent une fois de plus aux questions de la couleur et découvrent de nouveau l'impressionnisme méprisé. Ce nouveau regard sur l'oeuvre des impressionnistes a déjà le recul nécessaire pour un jugement plus mûr. Ce ne sont plus les dogmes des impressionnistes (nature vue à travers le tempérament, palette spectrale, divisionnisme) qui attirent le nouvel enthousiasme pour ces peintres, mais la perfection de leurs toiles, la sonorité de la couleur, l'authenticité de leur vision. On voit dans l'impressionnisme le point de départ d'une attitude nouvelle envers la couleur, le point de départ de la révolution coloriste continuée par Cézanne et arrêtée par le cubisme. Une opinion nouvelle sur l'oeuvre de Cézanne se cristallise. Au moment où les formules étroites du cubisme prédominaient encore, où l'étude d'après nature était regardée presque comme une trahison, la construction *par la couleur* des tableaux de Cézanne, *basée sur la vision et sur l'étude de la nature*, devient de nouveau importante et fertile.

Une partie de la jeune génération d'artistes polonais qui séjournait à Paris à cette époque prend part à la redécouverte des maîtres de l'impressionnisme et revient en Pologne vers 1930 en y apportant le culte de Cézanne et cette attitude nouvelle en face de ses oeuvres. Les formules de Léger, l'équilibrisme de Picasso, le néoclassicisme de Derain lui semblent „pauvres" en comparaison avec l'oeuvre de Cézanne. Elle admire dans Cézanne l'honnêteté extrême de son travail conscient, sa volonté de lier l'objecti-

tivité avec l'abstraction, la couleur avec la construction, la conscience avec la sensation, sa volonté de réaliser la peinture dans toute sa complexité. Il est frappant jusqu'à quel point certaines remarques ou même boutades de Cézanne, discutées et citées, sont aujourd'hui entrées dans la chair et le sang de maints jeunes peintres polonais. Les artistes polonais apparemment les plus distants, de Pankiewicz à Czyżewski, de Markowski à Jean Cybis et Waliszewski ont passé tous par l'école purifiante et sévère de l'oeuvre de Cézanne. Il s'ensuit tout un courant révisionniste de notre propre tradition picturale. Ce courant nous amène à une hiérarchie de valeurs nouvelles et avant tout à la constatation que les oeuvres de Michałowski (1802 — 1855) et d'Alexandre Gierzyński (1841—1901) ont une qualité si haute que les toiles de tels peintres polonais comme Matejko et Chelmoński n'y sont pas même comparables, malgré que Matejko et Chelmoński soient encore aujourd'hui traités par l'opinion courante comme égaux et même supérieurs à ces maîtres-là.

Jusqu'à sa mort Cézanne se nomme lui-même impressionniste. Il admire et collabore avec „l'humble et le colossal Pissarro” et sous l'influence de celui-ci abandonne sa première manière de peindre la matière épaisse, les transpositions noircies de Delacroix et des Espagnols, et commence à étudier directement d'après nature.

La formule de Zola adoptée par les impressionnistes: „un coin de la création vu à travers le tempérament” ne lui suffit plus. Le „tempérament” doit être organisé et discipliné. Il veut faire du „Poussin d'après nature”, c'est à dire des tableaux dont l'équilibre est formé non seulement par l'instinct de l'artiste mais aussi par l'idée constructive consciente — voilà le point de départ de son attitude nouvelle envers l'impressionnisme.

(„Monet ce n'est qu'un oeil, mais, Bon Dieu, quel oeil!” — dit-il).

Cézanne devance l'impressionnisme et lui ouvre des perspectives nouvelles. Il tend à lier les acquisitions de l'impressionnisme à la tradition de la peinture classique, mais ne tombe jamais dans l'épigonisme néoclassique — le sûr instinct de peintre le sauve. Il admire les maîtres anciens, mais il sait que la vision directe de la nature est la source principale de l'inspiration. Il cherche à faire un tableau aussi consciemment que Poussin a fait son „Apollon et Daphné”, mais il le veut créé par une sensation directe de la nature. „Il faut redevenir classique par la nature, c'est à dire par la sensation” — dit-il. La tache de couleur chez Cézanne n'est ni le dessin coloré (Ingres), ni même la troisième étape du travail de peintre, comme chez Corot (I — dessin, II — valeur, III — couleur), elle est l'élément principal de la construction du tableau.

„Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine — dit Cézanne à Bernard — plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude”.

Le dessin de Cézanne, cette „déformation” dont la cause est la domination de la composition entière, construite par la couleur, sur le dessin, est jusqu'aujourd'hui la source des plus grands malentendus. Cézanne rejette la manière impressionniste de dissoudre les formes dans la lumière et croit qu'on peut amener toutes les formes de la nature aux formes élémentaires: cônes, cylindres etc. Mais le géométrisme de Cézanne, ce point de départ du cubisme, n'est chez lui que le moyen d'organiser la vision du monde qui l'entoure et non pas le moyen de créer un tableau abstrait des cubistes.

Cézanne s'opposerait au cubisme, comme il n'acceptait pas les plates „images chinoises” du grand Gauguin, car son art consistait surtout dans la tendance à la complexité du tableau, composée des éléments en apparence contradictoires. Il voulait unir le culte de la tradition et la vision „unique” de l'artiste, la sensation directe de la nature et la construction géométrique de la toile, confondre le dessin avec la couleur. La surface plate du tableau ne le contentait pas: il demandait la troisième dimension — la profondeur.

Tous les courants artistiques nés jusqu'à présent de l'oeuvre de Cézanne ont éludé la tâche essentielle de cet artiste, cause de son drame solitaire. On s'est *partagé* Cézanne, en rejetant sa *complexité*, le principe même de son effort tragique.

Toujours mécontent de lui-même, toujours prêt à recommencer, toujours humble et fidèle à son art — voilà les marques de la grandeur ascétique de Cézanne, son testament de peintre et son testament moral qui nous est imposé par la qualité incomparable de ses toiles, par chaque tache de couleur, posée par lui. Un peintre qui a „vécu” Cézanne conservera toujours le souvenir de cette tache de couleur, de son attitude consciente et jamais équivoque. Ce souvenir lui servira de contrôle de sa propre honnêteté de peintre.

Cézanne a écrit à Vollard en 1903: „... je travaille opiniâtement, j'entrevois la terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux, ou bien pourrai-je y pénétrer?”

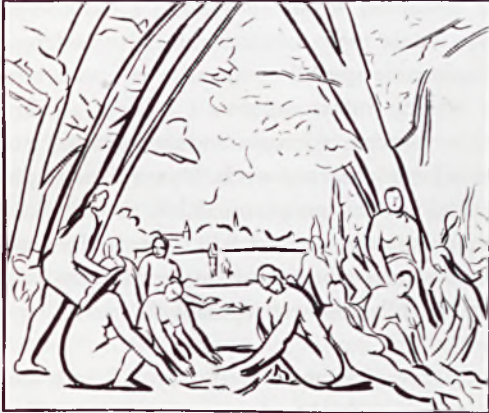
A-t-il été vraiment le Moïse de la peinture moderne, ou bien seulement l'auteur d'une tentative abstraite de créer de nouveau la peinture *complète*? La réponse à cette question dépend surtout du talent et du caractère des héritiers contemporains de la pensée de Cézanne.

## Znaczenie i wpływy Cézanne'a

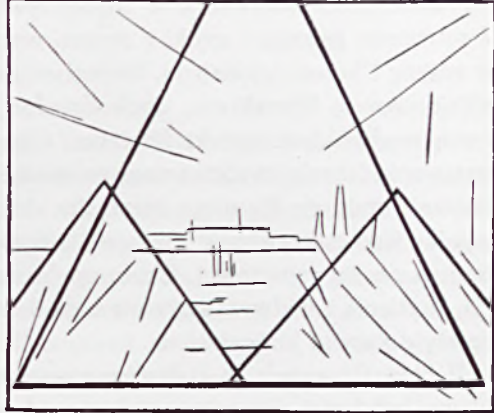
Cézanne, równie jak i Van Gogh, przyczynił się do wyjścia z malarstwa impresjonistycznego przez wprowadzenie budowy liniowej obrazu i rozkładanie mas, ciężaru i wagi koloru. Nie odrzucał całkowicie przedstawienia przedmiotu, lecz upraszczał go geometrycznie. Stożek, sześciąt i kulę uważał za formy najprostsze, najsilniej oddziaływające i najbardziej przyczyniające się do przejrzystej budowy obrazu. W większości obrazów Cézanne'a wszystkie linie schodziły się koncentrycznie w środku obrazu. Płaszczyznę płótna pokrywał kształtami o pewnej objętości, ale bez optycznego złudzenia przestrzeni, idącej w głąb płótna (jak np. złudzenie perspektywy powietrznej wywołanej przez kolor u impresjonistów). Pierwotny aspekt przetwarzał na strukturę ogólną i uzewnętrzniał ją. Formy, wzięte z natury, modelował na okrągło bez wewnętrznych detali. W ciele fizycznym, w przedmiocie, dostrzegał tylko jego stronę malarską. Nie widział w naturze przedmiotów, odgraniczonych od siebie konturem — istniało dla niego tylko przeciwstawienie światła i cieni i modelowane plamy w kontrastach barwnych. Zamiast odgraniczenia przedmiotu konturem zewnętrznym, dawał jego objętość. Zamiast przedmiotu narysowanego i później zakolorowanego, otrzymywał nierozzerwalną łączność linii, koloru i światła. Barwę impresjonistyczną podniósł Cézanne do wysokiego napięcia i zlokalizował. Światło i barwę uczynił elementem kompozycyjnym obrazu. Rozplanował i zrównoważył je pod względem ciężaru i pod względem nasycenia formy pigmentem.

Istotną treścią malarstwa impresjonistycznego, którego najczystszy, klasyczny i absolutny wyraz był Monet, jest drganie rozszczepionego promienia świetlnego. To drganie wypełnia sobą cały obraz i staje się typową fakturą Moneta. Kontury przedmiotów są ukryte, mimo to pod tą fakturą istnieją one wyczuwalne i widzialne dla nas. Charakter ich logiki wynika z charakteru odtwarzanego przedmiotu i wcale nie odpowiada bezkształtnej chropowatości faktury obrazu. Stąd ta dwoistość i nieskoordynowanie obrazu, rozpadającego się na treść malarską, fakturę i na narzucony przez przedmiot element linearny, który przeczy tej fakturze. U Cézanne'a widoczna jest taka sama dwoistość faktury i linii jak u Moneta. Monet właściwie nie wiedział,

co zrobić z linią. Ukrywał ją pod powierzchnią faktury, nie mogąc się pozbyć jej ostatecznie. Cézanne świadomie użył linii, jako środka budowy obrazu i wzbogacenia formy. Nieokreśloną i rozplywającą się formę impresjonistyczną uczynił Cézanne zwartą przez wprowadzenie najprostszych elementów: linii prostych i łuków.



Obraz Cézanne'a



Schemat kompozycji

Obraz daje wrażenie jedności, wywołane przez świadome operowanie środkami plastycznymi i przez jasność kompozycji. Kompozycja geometryczna składa się z wielkiego trójkąta, którego podstawa utworzona jest przez dolną granicę ciał siedzących postaci, a dwa boki trójkąta utworzone przez celowo pochylone ku środkowi konary drzew. Dwa małe trójkąty po bokach są utworzone przez grupy siedzących postaci. Szereg linii skośnych ciał i gałęzi, schodzących się koncentrycznie ku środkowi obrazu, daje kierunek w głąb. Na dalszym planie znajdujące się linie poziome horyzontu i pionowe drzew i małych postaci pośrodku wytwarzają rytm pionowo-poziomy, rytm najbardziej organicznego powiązania z brzegami obrazu, rytm pozbawiony wszelkiej przypadkowości.

Malarstwo Cézanne'a zapoczątkowało zasady malarstwa kubistycznego. Kubizm doszedł do większego zobiektywizowania formy, przekształcenia form natury. Uproszczenie kolorystyczne dochodzi do surowości i powściągliwości i jest reakcją przeciwko barwnej rozrzutności impresjonistów. Nową zdobyczą kubizmu staje się faktura, jako odpowiednik koloru. Te efekty wzrokowe, których nie możemy osiągnąć

ani przez kolor, ani przez walor, a które jednak istnieją w naturze, dadzą się wyrazić przez fakturę, tzn. przez różnorodność powierzchni tego samego koloru. Faktura staje się wartością poniekąd sama dla siebie.

Syntezę wartości artystycznych zdobywa się dziś przez odgadywanie i tłumaczenie sobie napięcia społecznego na podstawie dzieł sztuki. Każdy kierunek sztuki rozwijać się może przez odżywianie u źródeł żywej a zmiennej myśli społecznej i naukowej. Z zatracenia łączności sztuki z życiem wynikają dzieła mało uświadomione, wpadające w rutynę i konwencjonalizm. Impresjonizm doskonale spełnił swoją rolę w epoce rozwijającego się liberalizmu, dochodzącego do władzy mieszczaństwa i odkryć naukowych w dziedzinie optyki fizycznej. Cézanne w okresie rozwoju industrializmu, powstawania fabryk, zwrócił uwagę na geometryzm form maszynowych. Dyscyplina i opanowanie stały się dla niego niezbędne do architektonicznego planu dzieła sztuki. Stąd wynika jego odkrywczność i nowość, użytkowanie nowego materiału i dążenie do przebudowania rzeczywistości. Grunt społeczny jego sztuki manifestuje się sposobem czucia, myślenia i widzenia, zgodnie z duchem epoki. Dla nas współczesnych sztuka jego należy do epoki kończącej się.

Wpływ Cézanne'a na kubistów, z początku tylko częściowy, w następnych fazach kubizmu był lepiej rozumiany, jako zasada stworzenia jednolitego systemu formy. Ten system w kubizmie i kierunkach abstrakcyjnych stawał się coraz bardziej prosty i jasny. Oddalając się od natury, bezpośredniości i nieświadomości odruchów, sztuka dzisiejsza opiera się na dialektyce i na metodach podobnych do metod naukowych.

Sztuka ponadindywidualna, oderwana od bezpośredniej rzeczywistości i krótkotrwałych wrażeń dąży do urabiania samego człowieka, tworzenia innego świata. Stoi w jednym rzędzie z ruchami społecznymi. Głęboko przenika wartości stałe, niezmiennie i trwałe, poza aktualnością zewnętrzną i nie jest sztuką modną.

Ruchliwość i życiowość nowoczesnej sztuki wiedzie do poruszania wielkiej ilości zagadnień kulturalnych i artystycznych. W okresie impresjonizmu, rozwoju psychologii, sztuka zamykała się w dziedzinie subtelnych odchyłeń indywidualnych stanów uczuciowych, wynikających z temperamentu, przez co nie działała *organizująco* na całość kształtu życia społecznego. Był to okres secesji w architekturze. Cézanne stworzył *system formy*, podstawę dla przyszłego pokolenia do przebudowania człowieka w kierunku konstruktywnego myślenia i podstawę do rozszerzenia terenu działania sztuki. System dał z czasem możność sztuce wejścia w życie codzienne w postaci użytkowej i popularyzowania jej.



## Importance et influences de Cézanne

Ainsi que Van Gogh, Cézanne a concouru à l'exode des peintres de l'impressionnisme. Il a introduit la construction linéaire du tableau et la distribution des masses, du poids et de l'importance de la couleur. Il ne rejetait pas la représentation de l'objet, mais le simplifiait géométriquement. Il considérait le cône, le cube et la sphère comme formes les plus simples et qui rendent la construction du tableau la plus nette possible. Dans la majorité des toiles de Cézanne toutes les lignes se rencontrent d'une manière concentrique au milieu du tableau. Il couvrait la surface de la toile de formes d'un certain volume mais sans l'illusion optique de la profondeur. Il parvenait à une unité complète de la ligne, de la couleur et de la lumière et a fait de la lumière et de la couleur des éléments de composition dans le tableau.

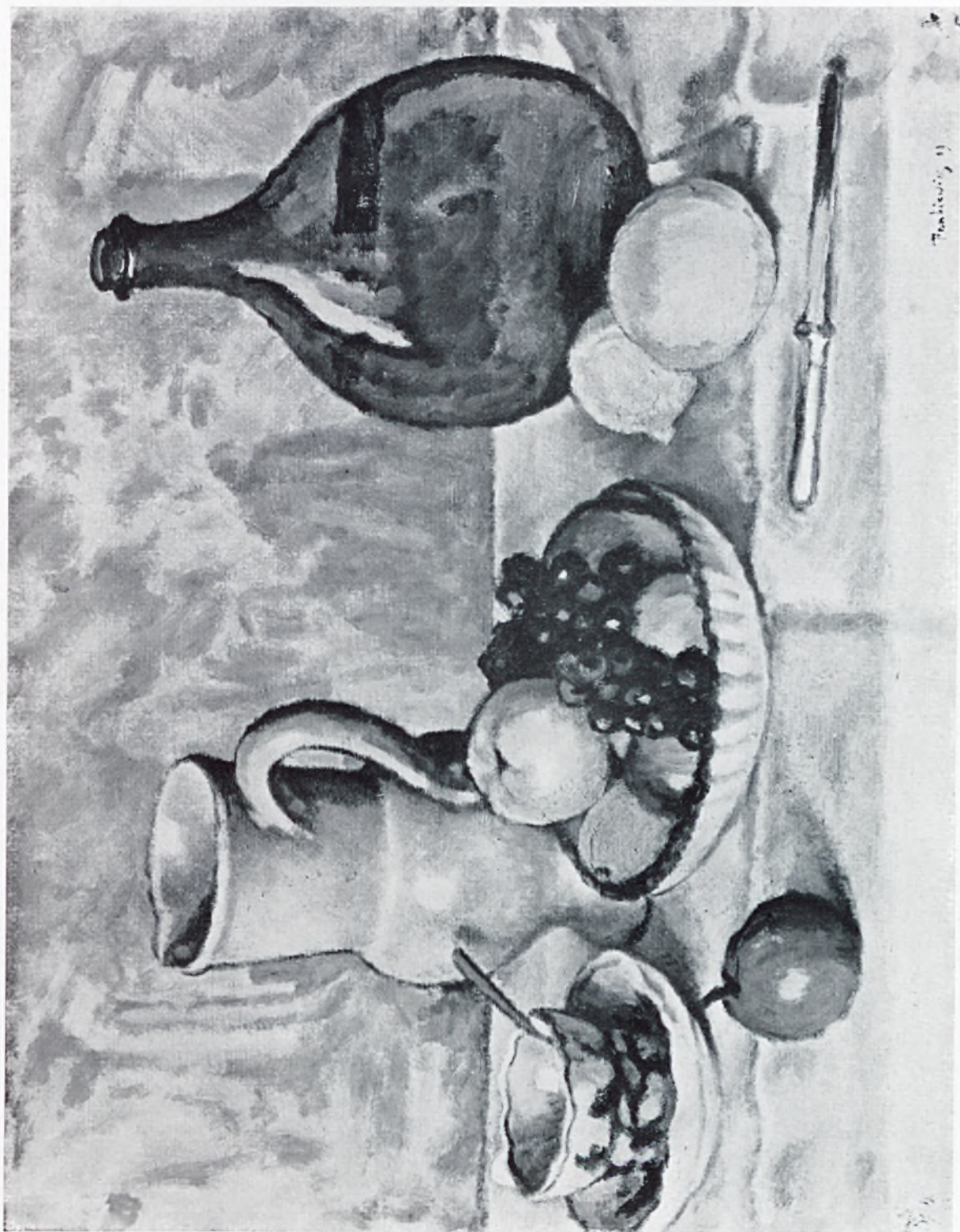
La vibration d'un rayon de lumière décomposé en couleurs principales est le sujet réel de la peinture impressionniste, dont l'expression classique, absolue et la plus pure était Monet. Cette vibration remplit toute la toile de Monet. Les contours des objets sont cachés, mais malgré cela ils existent, nous pressentons leur existence sous la matière colorée. Ainsi nous trouvons dans un tableau impressionniste des éléments contradictoires: le sujet, la matière et l'élément linéaire imposé par l'objet. Monet ne savait que faire de la ligne, il la cachait sous la surface de la matière, sans pouvoir s'en défaire définitivement.

Cézanne se servait de la ligne consciemment, comme d'un moyen de construction et d'enrichissement de la forme. De la forme impressionniste, indéfinie et flottante, il a fait une forme compacte et nette par l'introduction des éléments simples: lignes droites et arcs.

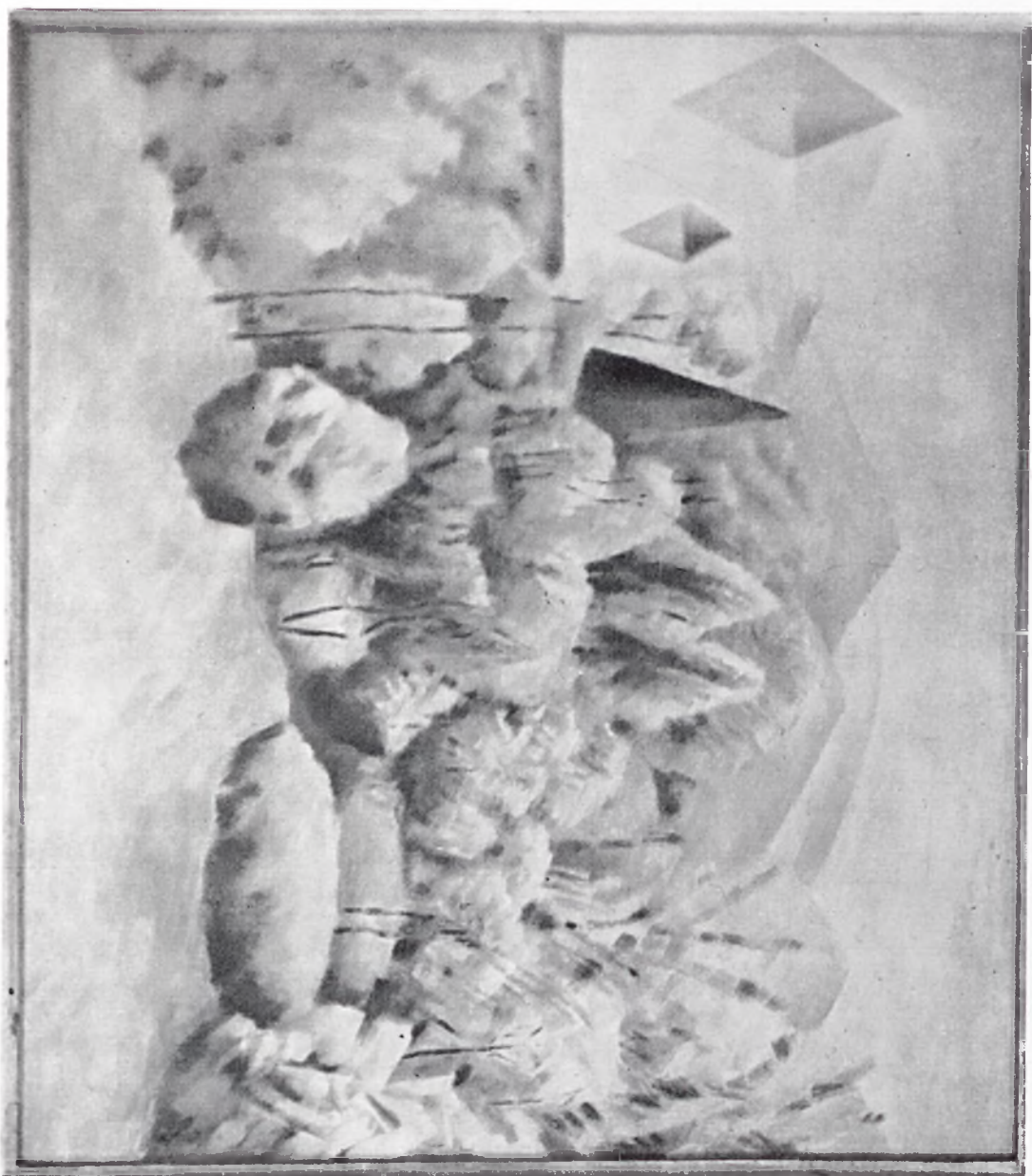
La peinture de Cézanne a initié le cubisme. Dans les oeuvres cubistes la forme devient plus objective, les formes naturelles sont transformées. Les couleurs simplifiées deviennent sobres et réservées, c'est une réaction contre la prodigalité des impressionnistes. La matière est une acquisition nouvelle du cubisme, mais elle n'est que la décomposition de la couleur poussée plus loin. Il y a des effets optiques qui existent dans la nature, mais qu'il est impossible de réaliser avec la couleur et la valeur

seulement, on ne peut les exprimer que par la matière, par la diversité des surfaces de la même couleur.

On arrive aujourd'hui à la synthèse des valeurs artistiques en devinant et s'expliquant la tension sociale par les oeuvres d'art. Tout courant artistique peut se développer en s'abreuvant aux sources de la pensée sociale et scientifique vivante. L'impressionnisme a parfaitement joué son rôle à l'époque du libéralisme naissant, où la bourgeoisie ascendait au pouvoir et où l'on faisait des découvertes dans le domaine de l'optique physique. A l'époque où l'industrie devenait toute puissante Cézanne a remarqué la géométrie des formes industrielles. La discipline et la conscience sont devenues pour lui nécessaires au plan architectonique d'une oeuvre d'art. Voilà ses découvertes et sa nouveauté; il emploie des matériaux neufs et tend à la reconstruction de la réalité. La base sociale de son art se manifeste dans sa manière de voir et de sentir, toujours d'accord avec l'esprit de l'époque. Pour nous son art appartient au déclin d'une époque. L'influence de Cézanne a créé le principe cubiste de système homogène de la forme. L'art contemporain, en s'éloignant de la nature, est basé sur la dialectique, et ses méthodes ressemblent à celles de la science. L'art non individuel, détaché de la réalité directe et des impressions de courte durée, tend à la transformation de l'homme même, à la création d'un monde nouveau. Il est parallèle aux mouvements sociaux et pénètre profondément les valeurs éternelles. A l'époque impressionniste il *n'organisait pas* la vie sociale. Cézanne a créé le *système de la forme*, une base, pour la génération suivante, de la transformation de l'homme, de la pensée constructive. Ce système-là a permis à l'art de prendre part à la vie quotidienne, de devenir utile et populaire.



Tabl. 34. JÓZEF PANKIEWICZ. Martwa natura.



Tabl. 35. J. MIERZEJEWSKI. Pejzaz. Własność p. St. Mierzejewskiej.

## O Rzeźbieniu

Uważam, że zasadniczą rzeczą w rzeźbie jest talent, który jest rzadszy, niż się zdaje.

Każda doskonałość składa się z całej mozaiki czynników, w rzeźbie najważniejsze są: umieć i widzieć, tj. ręka i oko.

UMIEĆ: tego się trzeba nauczyć. Niestety uczelnie współczesne (Akademie etc.) z punktu ucznia zniekształcają. Sam fakt, że akademie przeważnie przyjmują uczniów tylko z maturą, tj. chłopców w wieku około 18 lat, jest katastrofą. W tym wieku rzemieślnicza strona (ręka) powinna być ukończona, a nie dopiero rozpoczynana. W wieku lat 12, 13 trzeba chłopca oddać do warsztatu kowala lub stolarza. Wszelkie rzemiosło powinno być hermetyczne. To jest, że nikomu nie wolno dowiedzieć się, jak wygląda „B”, nim nie opanuje wiadomości „A”. Kto nie potrafi utrafić żaru żelaza, niech całe życie pozostanie przy miechu, wiadomości żadnych nie wolno demokratyzować, tj. uprzystępniać wszystkim, bo stwarza się czeredę bałwanów pretensjonalnych, tę szaloną ilość średniaków. Kto chce zostać rzeźbiarzem, musi najprzód być skończonym kowalem (choćby dlatego, że musi umieć sobie odkuć, odpiłować, zahartować etc. dłutka i wszelkie inne narzędzia, których się nie nabędzie w „handlu”, jak noże kuchenne), aby żyć się z tym podstawowym materiałem, jakim jest żelazo i stal, opanować uderzenie młotka, działanie pilnika (ferronerie d'art), robotę przy śrubstaku. Następnie musi poznać stolarkę, żeby wiedzieć, co jest drzewo, różne drzewa, warsztat stolarski, żyć się jak najintensywniej z piłą, pilnikiem, raszplą, sztamajzką i heblem. Kto mając lat 17, 18 — nie będzie panował w kuźni i stolarni, niech całe życie pozostanie pomocnikiem w tych warsztatach, lepiej zostać dobrym kowalem, niż złym rzeźbiarzem, tak mało jest dobrych kowali, a tak dużo pretensjonalnych półinteligentów i „artystów” o czystych rączkach, którzy nie potrafią nawet metra drzewa w lesie ułożyć lub szczap narąbać do kominka. Jakże wymagać umiejętności wykucia w bazalcie nogi lub ust, jeśli dobrodziej siekierą kołka nie zaciosze?

1) Niestety, uczyłem się na Zachodzie, nie znam wyrażeń rzemieślniczych polskich, więc trudno mi wszystko poruszyć, zresztą w myśl zasady masońskiej hermetyczności wiedzy, nie wnिकam dalej:

Na co rzeźbiarzowi matura, w ogóle poco takie „nauki” mądrymu chłopcu? Spotykałem często mądrych analfabetów, a tylu głupich doktorów. Lepiej dobrze kopać rowy lub rąbać kamienie na szosie (mamy tak kiepskie drogi), niż źle modelować w glinie.

Rzeźbiarz przyszły musi przebyć ze dwa lata w kamieniołomach, poznać sposoby wydobywania bloków, manipulować nimi, poznać siłę łomu i wagi, łupliwość przeróżnych kamieni i granitów, poczynawszy od szpicowania i szramowania.

Dopiero będąc skończonym kowalem i kamieniarzem, poznawszy stolarkę, a mając wtedy około lat 18-stu, wolno się dostać na pomocnika do warsztatu rzeźbiarza.

Ale w tym wieku ma się maturę, ma się przewrócone we łbie i dostaje do akademii z gliną w rękę, która całe życie trzymała dotychczas pióro, — a przed oczy modela żywego, kiedy dziś przeważnie w tym wieku nosi się już amerykańskie okulary, na oczach wymęczonych kuciem algebry, zamiast marmuru, a za profesora ma się przeważnie takich, którzy myślą, że jednym uderzeniem młotka mogą rozbić bloczek bazaltowy.

Będąc pomocnikiem (praticien) u starego rzeźbiarza w przeciągu kilku lat stopniowo zapoznaje się z tajemnicami rzemiosła (nie myśląc wcale o sztuce tworzenia). Precyzyjne wykuwanie przeróżnych form dłutek stalowych, które do każdego materiału mają inne kształty, inny hart (od sinego poprzez czerwonorudy do żółtego), inną stal — trzeba poznać hart w oliwie i w wodzie. Prócz tego różne stale — różnie się hartują, jedne trzymają się koloru, drugie prowadzi się długością zatopienia w wodzie. Ja np. na każdym dłutku (a mam ich przeszło tysiąc) znaczę adnotację w punktach, jakiego hartu wymaga, i zatrzymuję tę stal do tego kamienia lub do takiego granitu. Jeśli te rzeczy nie są ściśle przestrzegane, to dłułka zbyt suche w granicie pękają lub zbyt szybko się ścierają. Ważną też sprawą jest długość dłutka, bo w różnych materiałach różnie w rękę przy uderzeniu dłułka wibruje, a do niedostępnych miejsc potrzebne są dłułka wykręczone w haczyk aż do 40 cm długości. Na dowód, jak bardzo doniosłe są powyższe sprawy i wiele to wymaga wyczucia i praktyki, powiem tylko, że dobrze przygotowanych dłutek w diorycie zużyję przy odgrubianiu do 100 dziennie (przy wykańczaniu do 50), a źle przygotowanych dłutek podwójną ilość.

Cała gama dłutek „zasadniczych” do drzewa wynosi około 50 do 60 odmian. Dłułka powinny być wykończone jak instrumenta precyzyjne i z całą lubością, a nie podobne do olbrzymich gwoździ, jak to często w różnych pracowniach widywałem. Muszę tu wspomnieć o pięknych ornamentach i inkrustacjach, które miały trzonki dłutek mistrzów norymberskich lub złotników francuskich; można je oglądać w Muzeum Cluny w Paryżu. Przygotować swemu mistrzowi tak narzędzia — to był egzamin, który pozwalał dowiedzieć się dalszych tajemnic kunsztu. Przecie każdy taki trzonek więcej wart, jak setki dzisiejszych odlewów na glinie. Gliniarze robią dziś „portrety”, a nie potrafią naprawdę dobrego dłutka nawet odkuć. Nie wolno, że tak powiem, patrzeć

na naturę, nim się rzemiosła „naumie”. Jakże modelować akt, kiedy się nie wie, czy te wypačkane horrenda z materiałem się zżyją.

Będąc pomocnikiem w porządnym warsztacie rzeźbiarskim, stopniowo zaczyna się zapoznawać z ostrzeniem dłutek, bo to już nie prosta sztamajzka.

Widziałem amatorów, porywających się rzeźbić w drzewie takie materiały, jak sosnę (nie mówię o limbie). Widziałem rzeźbiony dąb, pełen zadziorów (bo „artysta” rachował potem na pilnik i „glanzpapier”), a dłućka pożał się Boże, z krzywą lub falistą fazą wyostrzone, a nawet szczerbate. Dłućka do drzewa ostrzy się kamieniami (odpowiednio szlifowanymi), rzeźbi się je poniekąd, nadając im odpowiednio sformowaną fazę; dłućko takie zrobić — to początek rzeźbienia dla ucznia.

Będąc pomocnikiem uczy się szlifu i poleru. To jest długi dział, którego nie podobna w artykule opisać, powiem tylko, że tego środka nadużywają przeważnie partacze. Formy wszystkie powinny być wydobyte do ostateczności dłućkiem, nie należy się bowiem spodziewać, by szlifowaniem nowe formy można było dobyć, — bo będą martwe. Używanie pilników jest bardzo niebezpieczne i tego „ułatwienia” należy używać, jak apteki.

Uważam, że do rzeźby nadają się tylko drzewa miękkie (lipa, gruszka, dąb, limba). I jeśli tylko nie są przeznaczone do polichromii (której nie znam dobrze, więc milczę) — używanie pilników i glanzpapierów uważam za grzech.

Dłućko powinno być prowadzone jak elastyczny hebel, odrzynając długie wióra przezroczystej cienkości, i każde pociągnięcie dłućka powinno pozostawiać swój ślad piękny, błyszczący. Do tego pucki się nie używa. Pucką uderzać wolno tylko przy początkowym odgrubianiu (pucka stalowa hartowana, pucka żelazna, pucka cynowa, pucka drewniana, by mieć suche, miękkie, lub watowate uderzenie). Następnie uderzać dłonią jak pucką, przy czym musi się panować lewą również łatwo jak prawą ręką, zależnie od kierunku słoju, by nie spowodować zadzioru (prócz gruszki np., która się tnie we wszystkich kierunkach, również jak niektóre drzewa egzotyczne). Wykańczać należy bez uderzenia, tylko ciągnąc w drzewie, przeto trzeba mieć bardzo pewną i silną rękę; jeśli się dłućko trzyma lewą ręką, to lewą się prowadzi i hamuje, a prawą pcha, jeśli się trzyma dłućko prawą ręką, to ta hamuje, a lewa pcha; jedna ręka drugiej przeciwdziała, w silnym napięciu, jak gdyby jedna ręka leżała na jednej szali wagi, a druga na drugiej; co jedna nadusi, to druga hamuje, by szala nie poszła zbyt wysoko. Zatuszowanie śladów dłućka pilnikiem, wydobyć form pilnikami to robią tylko ci, którzy nie panują w tej grze równowagi i którzy jednym pchnięciem, cięciem nie potrafią w pędzie wyrznąć wiór cienkości  $\frac{1}{10}$  części mm., a długości 10 do 15 cm. Ci dłućką — i dłućką, aż nie wydłućką, to jest dłućbanina, ale nie rzeźba.

Oczywiście w twardych drzewach tak pracować nie można, np. w egzotycznych, wyspiarskich drzewach, które niekiedy bywają twardsze od kamieni, ale takie uważam

za nienadające się do rzeźbienia. Te trzeba piłować, szlifować, te się raczej nadają na kule bilardowe, bo smaku dłutka w nich wygłaskać się nie da. Najsmaczniejsze drzewa dla rzeźbiarza zostaną zawsze Dąb (z Schwarzwaldy), Lipa i Limba. Oczywiście drzewa do szlachetności marmuru i granitu porównać nie można, drzewa zawsze zostaną materiałem trzeciej klasy. Jest to materiał dla rzeźbiarza o smaku dekoracyjnym, drzewo bowiem nie wytrzyma nigdy polerów, staje się wtedy niesmaczną gałką toczoną, natomiast będzie tylko zawsze piękne w sznycie, co znowuż nie pozwala na wykonanie portretu lub aktu. Snycerstwo nigdy nie było i nie będzie „wielką sztuką” — du grand art. Samo to, że drzewo „pracuje”, pęka i wichrzy się, że nie mamy go w odpowiednich dość dużych wymiarach, że przeto go zawsze z kilku części skleamy, że nie jest tak trwałe, że wieków i nawet dziesiątek lat na dworze nie pozostanie bez ujemnych zmian (czas natomiast w granicie robi zmiany dodatnie) — skazuje ten materiał, nadający się raczej do dekoracji i wnętrza, na drugie, bodaj trzecie miejsce i żaden rzeźbiarz kochający naturę i piękno ŻYWYCH kształtów ludzkich, tego materiału nie użyje, bo ten materiał nie daje dalszych możliwości wypowiedzenia się.

Granity, dioryty, bazalty — przeciwie do drzewa — dopiero przez szlif i poler nabierają KOLORU. Granit się nie kraje, nie rżnie, ale dłutkiem zgniata, tłucze, umartwia. Odprysk będzie wprawdzie żywy, krystaliczny, ciepły w kolorze, jak obłany wodą, ale odpryskami fakturować powierzchnię, to jest pewnego rodzaju uciekanie od ostatecznej prawdy i skończoności. Jest to operowanie przypadkami; może tak być traktowany szkic, piękny swą wrażliwością romantyczną. Ale skończyć, pchnąć do końca, — na tym terenie wykaże się dopiero mistrz, tak jak się poznaje przyjaciela dopiero w trudnościach.

Dłutko zostawia biały zgruchotany ślad, kaleczy, przeciwie więc do drzewa, kamień szlifu i poleru wymaga (bo to są bardzo różne dwie rzeczy) i tylko partacze zostawiają szpicowane lub co jeszcze gorzej buszardowane (sztokhamerowane) powierzchnie.

Reguła: drzewa polerować nie wolno, to jest ułatwianie, powierzchowne załatwienie sprawy; kamienie i granity szlifować i polerować trzeba — i tym nie zamazać powierzchni jest wielką trudnością, ale i koniecznością.

O ile w marmurach pilniki dadzą się zużyć — choć nie zalecam, bo to są retusze<sup>1)</sup> — to każdy twardy kamień pilnik zje w kilka minut; nie mówiąc już tu o kosztowności takiej pracy, to jest ona nonsensem. W bazalcie zresztą lub szwedzkim granicie żaden pilnik nie ugryzie, trzeba więc używać do szlifu kamieni najróżnorodniejszego gatunku i ziarna.

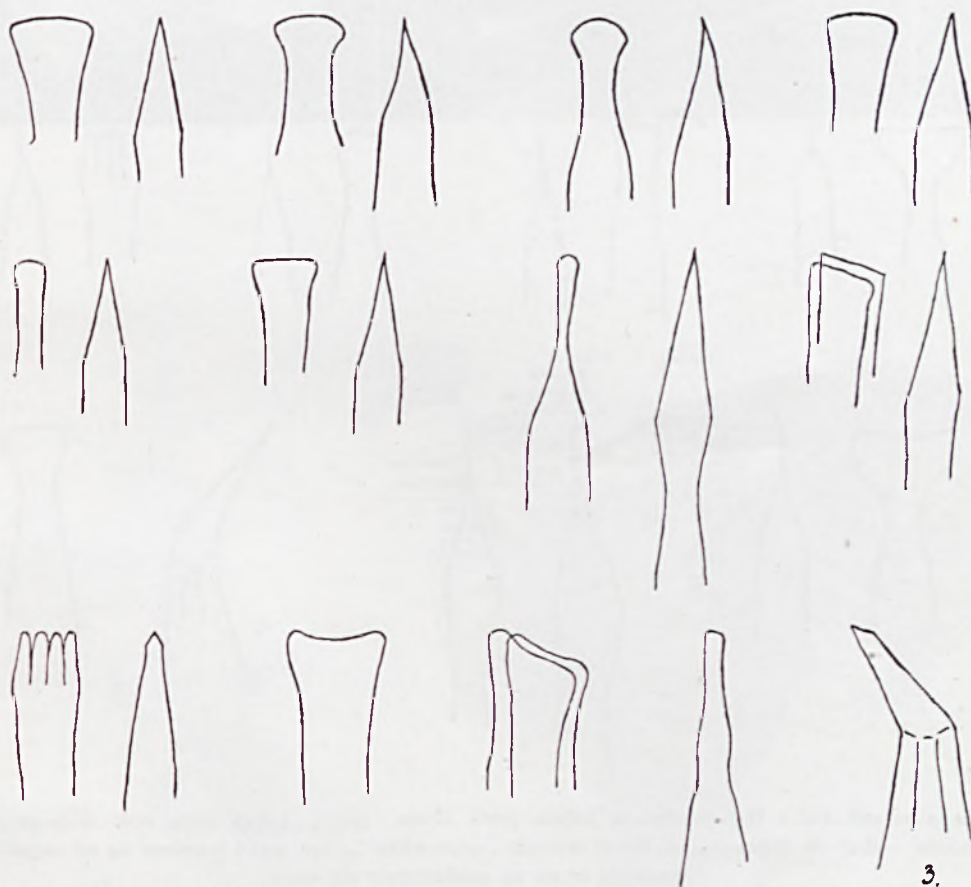
<sup>1)</sup> Jeżeli się już na to zdecydować, to lepiej zaostrzyć dłutko na ostrość brzytwy, na piętkę dłutka nadziać kulę drewnianą, którą się opiera o dno dłoni (zależnie od potrzeby prawej lub lewej ręki) i struga się jak dłutkiem w drzewie.



Kamieniom tym, na młynku tocząc, należy nadać odpowiednie formy; to są prehistoryczne narzędzia i od Asyryjczyków najwięcej się tu nauczyłem. Kamień taki staje się pilnikiem. Ma formę negatywu do formy, którą się szlifuje. Jakich kamieni należy używać i kiedy pracę dłutkiem należy uważać za skończoną? — To są pytania, na które żadne słowo nie odpowie, na to potrzeba lat całych nauki. Największej różnorodności form dłutek wymaga marmur.

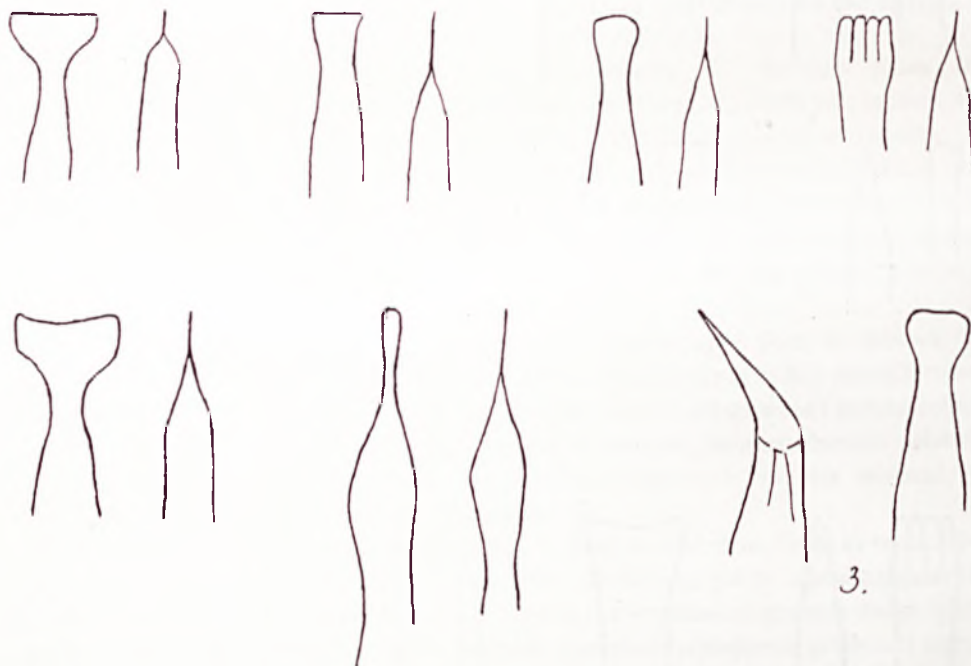
**GŁÓWNE SCHEMATY DŁUTEK DO MARMURÓW  
„SUCHYCH” PRYSKAJĄCYCH**

TABL. I.

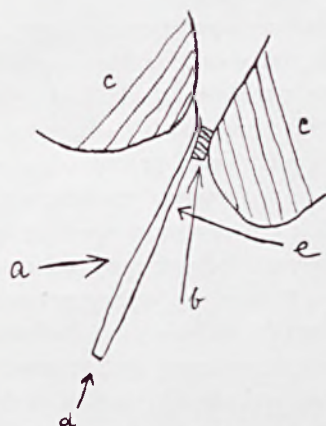


Marmuru mamy dwa zasadnicze gatunki: 1) pękliwy, suchy, odpryskliwy, jak z Verony np., lub czarny belgijski (podobne w obróbce do polskiego marmuru dębnickiego), 2) równy kararyjski, który zjada dłutka prawie jak osełka piaskowa. W pierwszym więc wypadku można mieć dłutka o ostrzach krótkich, w drugim zaś o ostrzach bardzo długich, cienkich jak pocztówka, bo przez ciągle ostrzenie prędko się ścierają i skracają i ciągle odkuwanie (zaklepanie) i ponowne wobec tego hartowanie dużo czasu zabiera. Jeśli więc ostatni centymetr dłutka jest cienki jak pocztówka, wystarczy jedynie co chwila zaostrić na osełce.

TABL. II.



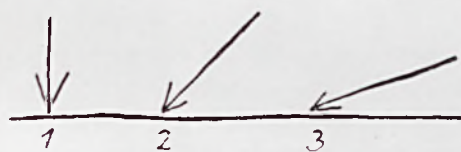
Rys. 3 na tabl. I-ej i II-ej przedstawia jedynie profil dłutka, rączka — łodyga musi mieć około 40 cm. długości — służy do dostawania się do tak zwanych „zakamarków” — ten model powtarza się we wszystkich szanetach, używa się najskuteczniej we dwoje.



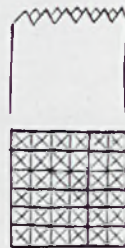
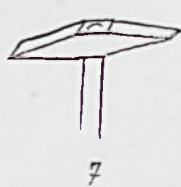
- c — c — materiał  
 b — klocek drewniany wsunięty do oparcia  
 a — kierunek nacisku ręką pomocnika  
 d — kierunek uderzenia pęką  
 e — kierunek nacisku drugiego pomocnika.

Im kamień twardszy, tym mniej powinno się używać dłutek, a tym więcej szpiców, a do granitów prawie wyłącznie szpiców, bo granitu i diorytu lub bazaltu się nie rżnie, tylko tłucze, i im bliżej wykończenia, tym prostopadłej powinno się trzymać szpic do powierzchni opracowywanej, i małymi uderzeniami z szybkością wibratora (trzy do czterech uderzeń na sekundę), wspierając kość kiści o materiał, kuć.

TABL. III.



1. Kierunek szpicu do obrabianego materiału przy wykańczaniu granitu.
2. Kierunek szpicu przy odgrabianiu granitu.
3. Kierunek dłutka do materiału przy marmurze.



4. Szpic do marmuru.
5. Szpic do granitu.
6. Szpicowate dłutko do granitu.
7. Młotek „tranchant” do wykańczania granitu; uderza się w gwiazdkę\*, lub ścina jak dłutkiem.
8. Boucharda 4-zębowa.
9. Boucharda 30-zębowa.

W ten sposób nakłuwa się setki i setki uderzeń na przestrzeni jednego cm kwadr. tak, że wreszcie zbija się tylko znikomy pyłek. W ten sposób można najdelikatniejszy modelunek i owale uzyskać o powierzchni prawie zupełnie już gładkiej. Aby zastąpić tę precyzyjną robotę, partacze używają w tym celu „bouchardy” — „shtockhamra”, który powinien być wykłuty z każdego warsztatu rzeźbiarza, pracującego w szlache-nych granitach lub porfirach. Z rysunku widać, że ordynarny sztokhamer, starannie wypilowany, posiada około 50 szpiców na dwóch cm kwadratowych (pierwszy nu-mer sztokhamra ma 4 szpice na cm kwadratowym). Jednym więc uderzeniem zbija się na równej płaszczyźnie do 50 punktów, — po prostu, by leniwy partacz zaoszczędził sobie 50 uderzeń pojedynczego szpica. Do owali i wklęsłości ci barbarzyńcy uży-wają wklęsłych lub owalnych sztokhamrów, o kaligraficznej symetryczności owalu, uderzając takim negatywem, STALE RÓWNYM, wykuwają z konieczności nieżywe symetryczne pozytywy. Rzeźba robiona takim instrumentem nie stworzy żywej po-wierzchni, wibrującej i wystudiowanej na każdym milimetrze kwadratowym. Sztok-hamra więc można używać do schropowacenia stopni schodowych, ale nie do wyszu-kania powierzchni policzka lub owalu wargi ludzkiej, w której są setki sferyczności. To się wydaje przesadą, bo tego niewprawne oko niedowidzi, szczególnie w ciemnym granicie, ale proszę wziąć palec i przejechać się po wardze greckiej głowy lub dłonią po udzie antycznym i wyczuje się formy, których się nie widzi, ale które to robią, że ta noga jest tak cudowna, że ci mistrzowie poświęcali dnie i tygodnie, by skuć głąbo-kość listka papieru.

Kto nie ma czucia w dłoni, niech weźmie antyczną rzeźbę do ciemnego pokoju i niech ją oświeci lampką elektryczną pod oczy, pod włos — i zobaczy wtedy niesły-chanie falistą powierzchnię, wypracowaną na każdym milimetrze kwadratowym (dla-tego zalecam pracować w pełnym słońcu, pracownie są przesadą, kuć można tylko na dworze i w jaskrawym świetle). Kto zna Grecję i Włochy, zrozumie, że w tym świetle można było kuć i widzieć.

W ciemnym pokoju, mając na daszku czapki świecę lub lampkę elektryczną, jak laryngolodzy, ruchami głowy od każdego kierunku można sobie pracę oświecić, ma-jąc przy tym obie ręce wolne do kucia. Nigdy nie należy pracować nad rzeźbą w jednym miejscu lub stale stojącą; figurę, którą się wykuwa, powinno się raz postawić, raz położyć, raz pochylić etc. W południe, gdy słońce u zenitu, figurę sto-jącą np. powinno się położyć i obracać na wszystkie strony przy pracy, żeby kontro-lować wszystkie kierunki światła. Wtedy nie będzie się można nigdy skarżyć na wystawie na złe światło, chyba na jego brak. Rzeźba powinna ze wszystkich stron, przy wszyst-kich kierunkach światła być dobrą, co ja nazywam: nie powinna się bać światła. Tu dopiero się zrozumie, jak idiotyczne jest modelowanie najprzód w glinie, a potem



Tabl. 36. A. ZAMOYSKI. Portret Zborowskiego wycięty w drzewie. 1923.

*Foto Marc Vaux.*



Tabl. 37. A. ZAMOYSKI. Stojąca kobieta wykuta w diorycie.

*Foto Marc Vauz.*



Tabl. 38. A. ZAMOYSKI. Stojąca kobieta. Bronz,  
stracony wosk. Wielkość naturalna.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 39. A. ZAMOYSKI. Fragment stojącej kobiety. Model wykonany w wosku na wątku wapiennym, przygotowany do odlewu w bronzie z wyparowaniem wosku.

*Foto A. Kertész.*



dopiero kopiowanie maszyną do kamienia. Czy można by figurę lepioną w glinie tak obracać po ziemi, jak figurę, którą się kuje wprost w kamieniu? Ale wracam do przekłętego sztokhamra, który powinno się wytruć, bo sztokhamer nie da nigdy żywej powierzchni, ale zawsze syntetyczną, stylizowaną, powodując to swą symetryczną powierzchnią, sztokhamra można używać do obkuwania kul na balustradach (tak jak tokarnie do toczenia słupów). Proszę porównać asyryjską lub romańską kolumnę wykutą szpicem, a dzisiejsze kolumny lub słupy granitowe, kute sztokhamrem pod cyrkiel lub kwadratowe kolumny szlifowane pod „winkiel” żarnami mechanicznymi. Żadna taka kolumna nie żyje. Będzie martwa jak drut, który wyszedł z walcowni. Proszę wziąć do ręki gwóźdź wykuty przez kowala, a kupny gwóźdź mechaniczny tłoczony — jeden jest żywym, drugi wstrętny, jak kiszka pasty do zębów wyciśnięta z tubki. Tak samo przy szlifowaniu, portret szlifując powinno się trzymać na kolanach, siedząc na niskim szwackim zydelku, by móc obracać głowę we wszystkich kierunkach, a pozuający model powinien siedzieć lub leżeć obok na ziemi, by móc położyć głowę na poduszce we wszystkich kierunkach, by móc usta, czoło, oczy, policzki zobaczyć nie tylko w tych profilach z jednej wysokości, ale również patrząc przez wszystkie fazy profiliów spod modelu, aż sponad modelu, jednym słowem z miliona punktów, tak jak fotografię można zaraz poznać, z jakiej wysokości była robiona, czy aparat był na wysokości kostki, kolana, pępka czy własnego oka. Jeżeli się nie chce szlifować głowy, trzymając ją na kolanie, bo woda spływa aż do stóp i człowiek wykąpany jest w błocie pyłu granitowego, to trzeba wziąć pieniek, wkopać go, u góry go wydrążyć i w tym wydrążeniu można pracę ustawić pod każdym kątem; dobrze jest do tego używać pni zgniłych wewnątrz, na rurę. Jeżeli się szpicem robi (wykluje) wszystko, co tylko można zobaczyć, wtedy się ścina chropowatości „tranchanem” (ja tak to nazywam), jest to młotek, jak wskazuje rysunek. Potem niedostępne miejsca opracować trzeba już dłutkiem zagiętym, ale ostrym jak brzytwa i cienkim (oczywiście trzeba na to specjalnej szwedzkiej stali „kindal” albo angielskiej od Schaffilda), które co kilkanaście uderzeń trzeba przeciągnąć przez osełkę. Przy tej końcowej pracy zużywa się do 300 dłułt dziennie, bo są cienkie jak pocztówki i ścina się nimi pyłek tylko. Teraz dopiero wolno się brać do szlifowania. Jakich należy używać kamieni? Partacze używają sztucznych, „carborundów”, których jest cała numeracja stosunkowo do grubości ziarna. Takie szlifowanie jest odpowiednie w pracach komercyjnych, do płyt grobowcowych itd. Używają ich więc graniciarze cmentarni (przez tę szkołę musi przejść każdy uczeń), ale do rzeźby figuralnej, gdzie nie ma jednostajnych płaszczyzn (chyba że ktoś stylizuje manierystycznie), ale ciągła, nieprawdopodobnie zróżniczkowana falistość, carborunda są zbyt „łapczywe”. Najlepsze są kamienie naturalne, które kolekcjonują i poszukują, i których mam całe zapasy, bo nie wszędzie je można odnaleźć. Toczę je na młynku,

by otrzymać odpowiednie formy ad hoc danej części szlifowanej rzeźby, o czym mówiłem wyżej (negatyw i pozytyw).

Kamieni tych poszukuję w żwirowniach i na plażach Morza Śródziemnego („hirondel de mer”), w okolicach St. Marie de Mer, około jeziora Berre w tych pustynnych pustkowiach nadmorskich, w Cassis, gdzie w dolinach nadmorskich (Calanque), które dawniej były zalewane morzem, są kamieniołomy kamieni zwanych „du grés” i pierre de Cassis. Są to aglomeraty kwarcowe, o nieskończenie drobnym ziarnie, coś w rodzaju polskiego piaskowca pińczowskiego, ale *nieskończenie* drobniejsze. W poszukiwaniach moich około Arles znalazłem biały jak śnieg kamień, podobny do sztucznej briquety niemieckiej, ale o wiele delikatniejszy, nie rysujący nic; używam też kamieni gottlandzkich. Z tego materiału należy sobie stworzyć skalę, począwszy od grubiej ziarnistych, aż do najdrobniejszych, aby trąć i szlifując dojść do gładkości powierzchni. Do szlifowania nigdy nie należy używać oliwy, jak to robią niektórzy, aby przy tym pociemnić granit (ale o tym pogadamy przy patynie) — tylko wodą. Morska woda oczywiście najlepsza, sól morska ma nieco efekt soli szczawiowej, ale łagodniejszy; daje ton matowy, połysk surowego jedwabiu.

Doprowadziwszy szlifowanie do końcowego stadium, oblawszy i wymywszy starannie pędzlem i gąbką swój granit, będziemy już mieli połysk i żywy ciemny kolor, gdzie ukłucia szpica muszą zaginać.

Teraz trzeba znów wrócić do dłutka i poprawiać niedociągnięcia, które uwidocznił szlif, potem znowu szlifować, znowu poprawiać dłutkiem i tak kilkanaście razy nawracać.

Teraz dopiero można przejść do polerowania, nie należy tego bynajmniej porównywać z polerowaniem płyt używanych na grobowce, flisy, lub w architekturze. Te polerowania odbywają się na równej płaszczyźnie za pomocą żarn pod wielkim naciskiem, a co innego zupełnie polerowanie głowy lub nogi o kolosalnym zróżniczkowaniu form. Tu trzeba robić wszystko ręcznie, bo nie ma maszyny, która wygłaskałaby owe formy, chyba że ktoś sobie ułatwia: syntetyzuje i stylizuje „płaszczyznami”. Takie rzeźby są gorsze od tyrolskiego stołu. Trzeba więc używać zupełnie innych środków, niż to się widzi w warsztatach graniciarzy, co jednak też trzeba umieć, jako szkołę przedwstępną.

By uzyskać poler, jest tyle środków i procedur, ile jest rodzaj kamieni. Każdy ma inne własności i wymaga innych dróg. Najtrudniejszy kamień do uzyskania poleru jest bezwzględnie marmur czarny belgijski, tzw. „noir fin”. Robiłem w życiu raz jeden tylko półnaturalnej wielkości figurę w tym marmurze i przysiągłem sobie tego więcej nie rozpoczynać: we dwoje pracowaliśmy nad samym polerem około dwóch miesięcy, pomijając to, że i pod dłutkiem to jeden z najtrudniejszych materiałów, pryska jak szkło i najmniejsza pomyłka znowu wymaga polerowania i trzeba wszystko po-

nownie rozpoczynać; aby uzyskać szczyt połysku użyłem 32 stopnie miału, a pamiętać należy, że przy przechodzeniu z jednego miału do drugiego należy po prostu jakby wysterylizować rzeźbę, by ani najdrobniejszy pyłek poprzedniego miału nie pozostał, bo każdy taki pyłek wytworzy rysę, a wtedy należy się znów cofnąć o jakieś 5 do 10-ciu numerów, aby zetrzeć rysę. Trzeba sobie stworzyć całą skalę miałów, od grubszego do zupełnego pyłu. Z pasków filcowych lub szmat zwinąć tampon i zeszyć lub związać, takimi tamponami mieszając z wodą miał (przy czym każdy tampon ma swój własny stopień miału) trzeć całymi dniami. Miały te przygotowuje się w młynkach, z regulującymi się żarnami, z różnych kamieni, które należy sobie dobrać i odszukać; w handlu jest około 60-ciu numerów proszków „emery”, podobne, jakich się używa do polerowania drogocennych kamieni, żadów, turkusów, rubinów. Ale nie każdy „emery” nadaje się do każdego granitu. Posiadam w mych zbiorach kilka kilogramów posegregowanych w blaszankach najróżnorodniejszych przeze mnie spreparowanych miałów, których nie odstąpiłbym za żadne pieniądze, bo to lata zbierania i poszukiwań w żwirowniach i piaskach nadmorskich. Nie należy używać żadnych chemikaliów, jak to czyni wiele firm kamieniarskich. Alchemia dzisiejsza, czyli raczej mechanizacja, wynalazła środki przyspieszające niezmiernie pracę polerowania, ale te polery są nietrwałe na powietrzu, śniedzieją i plamią się po kilku latach operacji słońca. Należy używać tylko CZYSTĄ wodę — i nie rachować na kwasy.

Niektóre granity, a szczególnie porfir wymaga zmielonych metali, jak cyny lub ołowiu i wielu innych, cała tajemnica polega na stworzeniu sobie odpowiedniej skali w stopniu zmielenia i mieć odpowiednie młynki z odpowiednimi żarnami. Tego opisać się nie da, tego trzeba się nauczyć, jak zresztą wszystkiego, a dziś właściwie własnym przemysłem, bo tradycje te zanikły i nie znam akademii na świecie, która by tego uczyła dobrze. Na tym nie koniec jednak, skończoną rzeźbę trzeba utrzymywać, bo granity i wszystkie prawie kamienie żyją i same pracują, czas je zmienia, a raczej one w czasie. Pomijając, że są kamienie liche, nieszlachetne, fałszywe, które w ogóle swego poleru na powietrzu nie utrzymują, żaden polski marmur, ani kielecki, ani nawet czarny dębnik; wszystkie w krótkim czasie zmieniają się na powietrzu do nie poznania. Trzeba mnie zrozumieć, polerem nie nazywam koniecznie samego połysku, ale WYDOBYCIE KOLORU odpowiedniego danemu granitowi, poler może być matowy, chodzi o to, aby nie wyjaśniał lub nie szerniał martwo z czasem; jest to pewnego rodzaju zafiksowanie najlepszego momentu jego barwy. Pamiętając o tym, że granit pod dłutkiem jest stłuczony i że w tym stanie wszystkie granity są szare, chodzi więc o to, by fiksację przez szlif i poler jego barwy (niekoniecznie połysku) na wieczne czasy utrwalić. Patyna nic tu nie pomoże, o tym jednak wspomnę później. Tak zwany czarny granit belgijski, który właściwie granitem nie jest, tylko jakimś obrzydliwym siar-

kowym kamieniem (przy robocie śmierdzi siarką) w drobne białe cętki i białe rogali — po spolerowaniu będzie piękny, hebanowy, ale po kilku latach na słońcu i deszczu robi się szary i włóknisty jak tektura, jak prawie wszystkie marmury polskie, jak nasz andezyt (znany gmach bankowy w Warszawie), i wreszcie wszystko zwietrzeje za sto lat i poodpada jak wyprawa, zlasuje się. We Francji wiele firm nieuczciwych sprzedawało i wykonywało prace architektoniczne z belgijskiego czarnego granitu i tym podobnych, sprzedając to za granit lub bazalt, bo tyle łatwiejszy i prostszy w pracy, niż prawdziwy granit; wszystkie te prace dziś już wyglądają ohydnie, jak z tektury wełnistej.

Tak samo pewnego rodzaju oszustwem jest patynowanie granitu i w ogóle wszelka patyna. Rzeźby muszą być czysto zrobione i wciąż czysto utrzymywane, myte mydłem, zwilżane eterem i terpentyną, a potem co dzień przez służbę tarte skórką irchową lub dłonią. Nie wiem, ale mam wrażenie, że rzeźby egipskie i antyczne często były polerowane jedynie tarcie dłoni niewolników przez długie tygodnie.

Patynę czas robi, ale jeśli rzeźbiarz ją chce przyspieszyć, to oszukuje czas i myli się, jeśli myśli tym poprawić swą pracę. Poprawić ją może tylko dłutkiem, i jeśli zacznie pąkać rdzawymi wodami marmury, aby udawać w kararyjskim pentelikon, lub odwarem grochu w pirenejskim (biały krystaliczny) udawać różowy mediolański, to niech idzie raczej na pomocnika do antykwarza — co zresztą też dobrze umieć, choćby dlatego, by samemu nie dać się oszukać.

Tak jak pewien, zresztą niezmiernie sympatyczny, ale nie znający się na rzemiośle kolega mnie radził, abym nasycił oliwą mój granit, aby go zmienić i tłuszczem nadać połysk i barwę ciemną, — ale cóż to za efemeryczny nędzny środek — oliwę słońce wygryzie i za kilka dni śladu nie ma, wszystko znowu szare, dlatego radzę najlepszy środek, i nie zawodny, zwilżyć swą rzeźbę i nacierać ją codziennie własnym potem.

### PUNKTACJA.

Co to jest punktacja, co jest maszyna punktacyjna, nie tłumaczę, bo dobry rzeźbiarz tego nie potrzebuje używać, chyba do replik, a wszyscy partacze, którzy ten system uprawiają, braku swego rzemiosła przy tej pomocy w żaden sposób nie ukryją.

Poza tym GORAĆO proszę tych Czytelników, których słowa me zainteresują, przeczytać mój artykuł „Dwa Tygodnie we Florencji”, który się ukazał w „Wiadomościach Literackich” w numerze gwiazdkowym 1935 roku. Trudno mi bowiem tu identycznie to samo przepisać, nie mam nic do dodania, co do mego w tym względzie przekonania. Powiem tylko, że punktacja (której jest też kilka systemów, a dzisiejszy krzyż trójramienny jest tylko najbardziej dokładny i mechaniczny, mogący być jedynie używany do replik) jest rewolwerem, który MOŻNA nosić w kieszeni — na wy-

padek, ale który zwykle się kończy pudłem. Jest to strychnina dla pobudzenia skurczów mięśniowych ciężko chorym i osłabionym na brak rzemiosła. Oczywiście, jak mówi Despiiau, że obojętne, jakim co sposobem zrobione, rezultat tylko jest ważny, ale z punktacji, według z gipsu zrobionego modelu, rezultat jest zwykle słaby — jak nas doświadczenie uczy.

Niestety większość „rzeźbiarzy” w ten sposób dziś pracuje, pozostawiając odkucie w kamieniu według swego gipsowego modelu za pomocą maszyny punktacyjnej pomocnikom. Tak wykonane prace powinien podpisać punktier, a nie „artysta”. „Artysta” w tym wypadku jest tylko PROJEKTODAWCĄ, ale nie rzeźbiarzem. Tacy ludzie są pasożytami. Oczywiście we wszystkim jest złoty umiar, przecie dla studiów gliny używać można lub wprost gipsu (ja osobiście mam wstręt do gipsu—idiosynkrazję). Ale dam przykład, który wszystkich przekona. Modelując np. stojącą figurę naturalnej wielkości, ustawić żywego modelu na turnikiecie, obrysować mu nogi kredą na tymże turnikiecie o ściśle określonych wymiarach podstawy, wziąć swoje rusztowanie do gliny na podstawie o tychże wymiarach, tu i tam w czterech rogach pod pion ustawić osiem łąt, po cztery, podzielić je ściśle podziałką, na tych łątach umieścić suwak, który raz na tej łącie, raz na tamtej da się ściśle umocować, do tego suwaka przymocować na ruchomych kolankach (rotule) wskazówkę, znaleźć punkt na modelu żywym i przenieść ściśle na modelowaną glinę lub gips. Chodzi o ustalenie proporcji naturalnych; ustalając w ten sposób około 50-ciu punktów, będzie się miało główne punkty wyjścia dla własnej lepszej kontroli, — ale po co na to używać gliny lub gipsu? Czyż nie jest prędzej i prościej zaraz wszystko ustalić w bloku kamiennym? Jakby nie podszedł człowiek do tego problemu, to zawsze się wykaże, że mądrzej i prędzej jest kuć wprost w kamieniu, nie używając gliny, przecież to samo można uczynić bez łąt i wskazówki, po prostu pionem o nitce z podziałkami i cyrklem; ja kuję portrety wprost z natury lub figury, i bez pionu i cyrkla bym się nie ruszył.

W tym sensie zawsze oczywiście można powiedzieć, że jest punktacja, ale nie tą bydlęcą mechaniczną maszyną, ustawioną z dokładnością 0,1 mm, — bo to tak, jakby przez kalkę rysować. Pozostawienie takiej roboty pomocnikowi, a samemu dając najwyżej kilka wskazówek, to jest atrofia dzisiejszego rzeźbiarstwa. Ja do szkicowania nawet wolę używać kamieni miękkich, jak wszystkie „pierre de batiment”, na przykład pierre d'Arles, Volvic etc. W Polsce można używać dolomitu, który się do szkicowania świetnie nadaje, jako miękki i równy materiał; stokroć wolę to robić w kamieniu, niż paprać się jak młynarz w gipsie — przecież jest to tak ohydnie tandeczki materiał, że w nim niczego pomyśleć nie można, przecie to materiał jak kreda, nie inspirujący człowieka podczas pracy do niczego, chyba tych, którzy nie myślą i którzy nie mają żadnej lubości materiału, to tak jakby się wymagało od dobrego tenisisty, by grał trze-

paczką, lub od dobrego jeźdźca, by siadł na krowie. Tylko pastuchy modelują w glinie i skrobią w gipsie. PRAWDZIWY PASTUCH KOZIKIEM WYRZYNA W DRZE-  
WIE. Są ludzie, którzy całe życie wolą wypychać brzuch kartoflami, a dobre suche  
wino używają za ocet.

## WIDZENIE.

By zrobić to, co się widzi, trzeba zobaczyć, — zobaczyć prawdę natury taką, jaka jest, i taką moc zrobić; kto dobrze widzi, dobrze robi. (Proszę z pamięci narysować słup Zygmunta na Placu Zamkowym, a potem z tym rysunkiem pójść na miejsce i porównać — to wtedy się przekonamy, jak niedokładnie się zobaczyło; zobaczyć — to znaczy mieć w głowie zafiksowane). Kto źle widzi, choć umiałby zrobić, źle robi, umiejętność roboty — to *tylko warunek* do tej najważniejszej sprawy, którą jest *oko* ludzi o genialnej autentycznej obserwacji.

Nie jestem okulistą, i nie chcę tu naruszać obcego mi terenu po amatorsku, ale mam przyjaciela, poważnego uczonego okulistę, od którego otrzymałem potwierdzenie słuszności mej teorii, dlatego odważam się na następujące wnioski, mówiące o spojrzeniu.

Mamy cztery zasadnicze gatunki wzroku: dalekowidzów, krótkowidzów, daltonistów i astygmatów.

O pierwszych dwóch gatunkach nie piszę, ale wyrażając się po prostu — jedni widzą lepiej daleko, drudzy lepiej blisko; to nas nie interesuje, bo wady te stanowią jedynie pewne utrudnienie przy pracy, znakomicie znormalizowane szklami. Daltoniści interesują malarzy szczególnie, bo jest to pewien brak wrażliwości na kolory. Ja osobiście wjeżdżając do portu nawet nie mogę rozróżnić latarni czerwonej od zielonej, obydwie mi się wydają równie żółte; wszystko to, co ludzie nazywają czerwonym, wydaje mi się czarnym, jasnoczerwone — szarym, jednym słowem mam zupełnie inną nomenklaturę kolorów, jak ludzie na ogół, a cały szereg kolorów różni mi się *tylko* walarami.

Astygmatyzm jest ważny szczególnie dla rzeźbiarzy. Ja osobiście mam 4 1/2 dioptrie astygmatyzmu na prawym oku, 2 1/2 na lewym. Jestem dalekowidzem, prócz tego prawe oko mam prawie niewidome tak, że zamykając lewe oko, czytać nie mogę, a na dwa metry żadnej osoby nie rozpoznam; dlatego astygmatyzm mój nie gra dominującej roli, bo jest silniejszy na oku prawie ślepy. O tym wszystkim dowiedziałem się dopiero dwa lata temu, nie zauważyłem tego nigdy, bo tak bardzo byłem do tego przyzwyczajony; pewnego razu bawiąc się cudzymi okularami, nałożyłem je na nos, i o dziwo — zobaczyłem nowy świat; spojrzawszy na gazetę leżącą przede mną spostrzegłem, że pa-

pier ma włosy i pory i że litery dziwnych nabrały kształtów. Poszedłem do mego przyjaciela okulisty, który z początku nie mógł zrozumieć, jak ja mogę pracować, posiadając de facto jedno oko i to dalekowidzące i astygmatyczne, twierdził, że wszystko musię deformować i widzieć płasko, pytał się, czy mi się nie zdarza źle określać odległości i przeto zderzyć się z osobą idącą naprzeciw mnie na ulicy, lub wyciągając rękę po jakiś przedmiot, że tak powiem, chybić i chwycić powietrze, określając źle odległość znajdującego się przedmiotu, że przecie nie mogę widzieć jednym okiem plastycznie itd. Każdy bowiem zna fenomen stereoskopu, pozwalający nam na plastykę, której pojedyncze zdjęcie fotograficzne nam nie da. Aparaty stereoskopowe mają soczewki rozstawione na szerokość oczu i robią równocześnie dwa zdjęcia z dwóch punktów różnego widzenia, co pozwala na pewnego rodzaju „okrążenie” przedmiotu i stwarza tę niebывалą plastykę, gdy oglądamy takie zdjęcie przez aparat stereoskopowy. Teraz dopiero zrozumiałem, dlaczego przy pracy wciąż kiwam głową, to w lewo — to w prawo, ponieważ tylko jednym okiem pracuję, więc używam go instynktownie raz jako prawe, raz jako lewe. Ale to jeszcze mniejsza sprawa. Sam astygmatyzm jest najciekawszy — jest to pewno od urodzenia ukształtowanie oka, dające stałą deformację widzianych rzeczy, linie równoległe wydają się astygmatom nierównoległe, słupy telefoniczne wydają się nie ustawione pod pion, zawieszane obrazy wydają nam się krzywo wiszące itp. Tysiąc można dać przykładów; astygmaci widzą świat jakby przez lustro sfalowane, wydłużają, zwężają lub zgrubiają. El Greco był astygmatą w wysokim stopniu charakterystycznym. Oczywiście astygmatyzm bywa różnego stopnia. Prócz astygmatyzmu jest jeszcze cały szereg innych deformacji wzrokowych, które optyka częściowo lub całkiem koryguje, do jednego ogólnego normalnego widzenia. Prowadzi to właśnie do podniesionego tu zagadnienia „indywidualnego spojrzenia” i wielości rzeczywistości. Stale mi się np. zdarza przy używaniu pionu, że mój pomocnik widzi nitkę pionu przechodzącą przez zupełnie inne punkty niż ja; to samo przy robocie z cyrklem: ja, dajmy na to, mierzę najgrubsze miejsce łydki lub ramienia, a każdy z nas inny rezultat otrzymuje, prawdopodobnie dlatego, że każdy z nas w innym miejscu mierzył, bo każdemu z nas inne miejsce najgrubsze się wydało; to samo przy każdej rzeczy, to samo jest przy strzelaniu do celu, przy ustawianiu sznura w ogrodzie dla wyznaczenia rabatów. Twierdę więc, że jest pewna ogólna (demokratyczna) norma widzenia i pewne odrębne wysoki. Które są matematycznie prawdziwe, nic mnie nie obchodzi, chodzi tylko, które są wybitniejsze spostrzeżenia z punktu widzenia sztuki. Ja twierdę, że żywa rzeźba będzie tylko ta, która będzie tak zrobiona, jak natura była zobaczona rzeczywiście. U Cézanne’a ten wysiłek jest wprost namiętny, wszystko, czego nie zobaczył, nie ustalił, jest przemilczane, to też to, co u Cézanne’a będzie się niektórym wydawało deformacją, będzie prawdziwe, autentyczne, bo tak było faktycznie zobaczone przez Cézan-

ne'a. A obrzydliwie pretensjonalnie będzie wyglądało, gdy jakiś partacz wymaluje wające się domy, które stoją prosto dla niego, jako i faktycznie, ale tylko tak zostały wyrysowane, bo się autorowi wydało oryginalniejsze. Despiau stale powtarza: „patrzę jak stróż”, „je ne fais, que ce que je vois”. Dlatego tak głupie mi się wydaje, gdy ludzie mówią „zastosował się do materiału”. Jeśli kto jest mistrzem rzemiosła, to w każdym materiale wszystko zrobi, to tylko kwestia zgrabnej ręki; nie człowiek stosuje się do materiału (bo wtedy wychodzą obrzydliwe stylizacje, „prymitywizmy”), tylko stosuje materiał do tego, co zobaczył i co chciał i umiał oddać. Autentyczny człowiek ma autentyczne widzenie. Prawdziwa Wielka Sztuka — była zawsze i będzie tylko ta, która nie przeznaczała, tylko najskrupulatniej to oddawała, co widziała, ale naturalnie wszystko zależy od tego *kto* patrzył. Wszelka stylizacja, upraszczanie — jest to nic innego, jak ułatwianie sobie pracy, powierzchowna obserwacja. Płaski naturalizm robi oczy, które płasko widzą i tenże sam człowiek płaski, chcąc nadać swej pracy „własne pismo”, jeśli zacznie stylizować, syntetyzować, to braku swego talentu tym nie ukryje. Dla tego lepiej z całą uczciwością to robić, co się widzi choćby najprymitywniejszymi środkami, dlatego sztuka murzyńska dla autentycznych Murzynów jest realizmem, jejmość robi z waszecia, nienaturalny kabotyn będzie równie nienaturalny w swej sztuce, jak w swej pustej głowie. Rzeźba to tak, jak pismo: pisma bywają pensjonarskie, pretensjonalne, udawalskie, buchalteryjno-kaligraficzne, niewyrobione, chlubberne, prymitywne itp., itd. Otóż w swym widzeniu złym czy dobrym najlepiej być tym, czym się jest — trudno. Ktoś powie:—no dobrze, ale nie podobna, żeby Egipcjanie widzieli tak, jak robili etc., otóż właśnie tak (nie mówię o rzeźbach, które stały się kanonem, jak Matka Boska z Lourdes, ale o tych kilkudziesięciu oryginałach egipskich, które do naszych czasów przetrwały, bo reszta są to repliki o mniejszych lub większych wariantach). Stylu jeszcze nikt nie stworzył ani nie wymyślił: czas i odległość styl robi. Weźmy każdy przedmiot użytkowy sprzed kilkunastu laty: stary kufer, zegarek, laskę, siodło, fotografię — te wszystkie przedmioty mają już styl, a przecież fotografię robiła soczewka „ściśle optycznie” skonstruowana — a jednak... Bo ta soczewka, która robiła dagerotypy, właśnie miała „swój astygmatyzm”, optyka ówczesna to uważała za swą rzeczywistość, selekcja odpowiadająca prawdzie oka danego, a dziś Zeiss „udoskonalił”. Dlatego tak wyśmienite jest powiedzenie, że trzeba patrzeć na naturę jak Grecy, ale nie widzieć dziś natury jak Grecy, bo będzie to „pastiche”, jak Thorwaldsen. Dlatego dla mnie Chrystusik podhalański jest najszczerzym realizmem widzianym przez rozkosznie, szczerze nieudolnego artystę, ale okropnym mi się wydaje, gdy raptem człowiek z miasta zaczyna pisać wiecznie o „grulach”, to jest nędza nieautentyczna, fałszywa inspiracja.

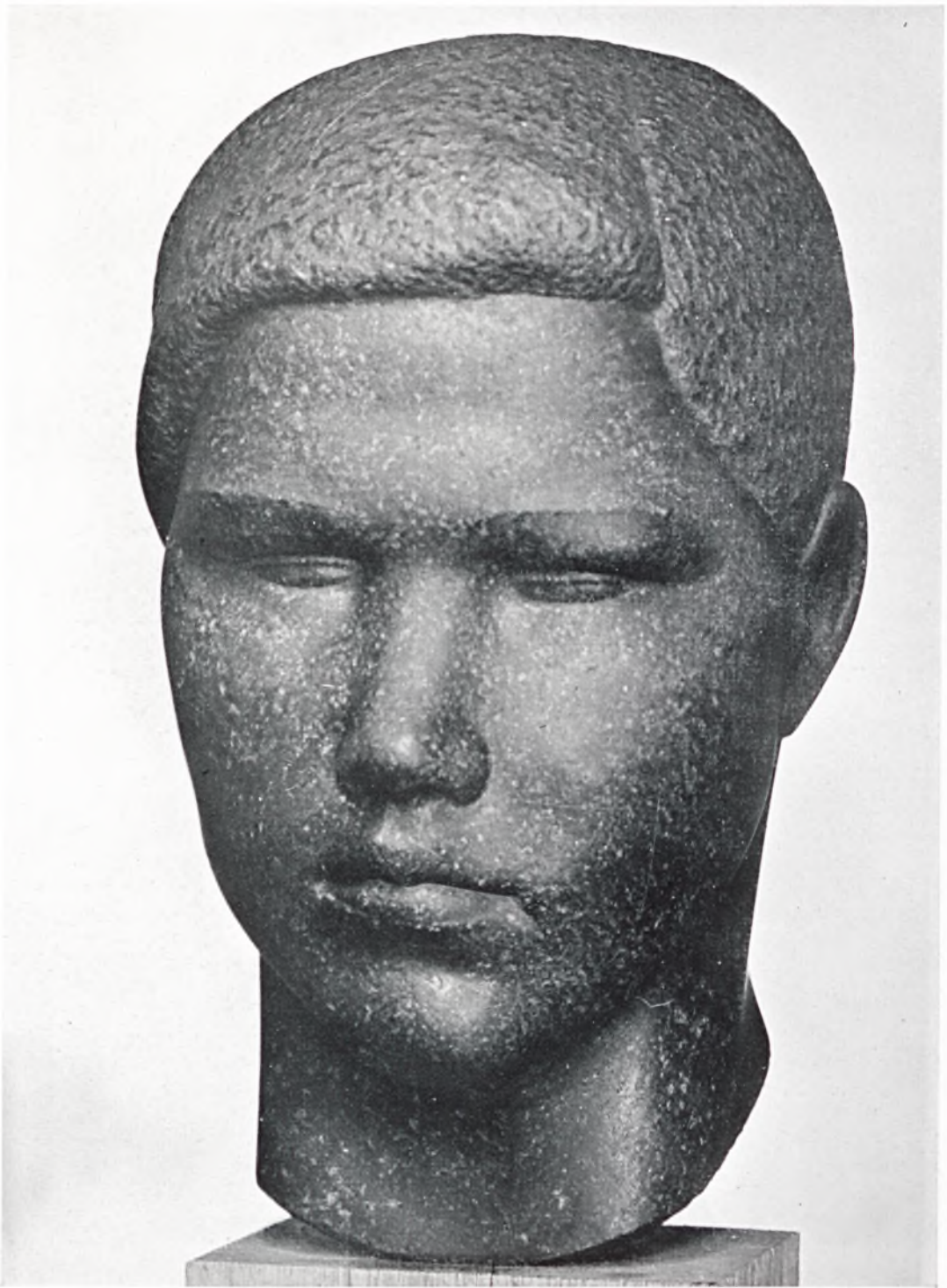
Sztuka chińska wysokiej epoki, nie mówię o baroku, ma styl dziś dla nas, ale nigdy nie była stylizowana, jest jak każda wielka sztuka tak zrobiona, jak była widziana, ale





Tabl. 40. A. ZAMOYSKI. Rzeźba wykuta w diorycie.

*Foto Marc Vauz.*



Tabl. 41. A. ZAMOYSKI. Głowa dziewczyny wiejskiej „Wierki” wykuta w granicie poleskim.

*Foto E. Koch.*



Tabl. 42. A. ZAMOYSKI. Głowa „Wierki”. Profil.

Foto Sz. Zajczyk.



Tabl. 43. A. ZAMOJSKI. Leżąca kobieta wylukta w granicie. Wielkość naturalna.

jakimi genialnymi oczyma. Znałem Chińczyka w Paryżu, który pierwszy raz był w Europie; otóż Rodin wydawał mu się strasznie stylizowany, a swoje malarstwo uważał za szczyt realizmu. Do jakiego stopnia każda epoka, każdy kraj ma swoją rzeczywistość, swój ideał piękna, swój „astygmatyzm” (natomiast wszystkie stylizowane rzeźby za kilkanaście lat będą ohydnie nas raziły swą manierą, jak monachijski „Jugendstil”) — wystarczy przypomnieć sobie Paderewskiego grającego Chopina i dziś np. Horowitza, a jednak nuty się nie zmieniły.

Dlatego uważam, że kultura oka, ciągła obserwacja natury, wybór takiego aktu, tego ruchu itd., który indywidualnie najbardziej odpowiada własnemu pięknu, ciągła praca z modelem jest jednym z najważniejszych elementów i wprost nie rozumiem tych, którzy są w stanie mieć przyjemność pracy bez modelu, którzy rzeźbią figury całe z własnej inspiracji, którzy mogą układać fałdy płaszcza, nie widząc go przed sobą, kierując się względami „kompozycji”. Natura sama się komponuje; wolę sto razy ostrą fotografię, bo to jest własna rzeczywistość (najlepszy tego dowód, że każdy fotograf inaczej identycznie tę samą rzeźbę mi sfotografuje), jak „artystów”, którzy „interpretują” naturę. Prawdziwie, autentycznie zobaczyć naturę jest właśnie wielką sztuką i bardzo trudno jest ją zobaczyć własnymi oczyma. Do tego stopnia, że nieomal powinno się rysować, nie patrząc na papier, a tylko na modela i nie wolno jednej kreski zrobić, której się w naturze nie zobaczyło, choćby była najprymitywniejszym sposobem zrobiona<sup>1)</sup>.

AUGUST ZAMOYSKI

R É S U M É

## Sur la sculpture

L'article, dont l'auteur est un sculpteur éminent, traite de la maîtrise de l'art de sculpter. M. Zamoyski fait part au lecteur de ses observations acquises au cours de son travail sur les moyens d'atteindre la perfection du coup d'oeil et du ciseau.

<sup>1)</sup> Tę cudowną świeżość proszę zobaczyć w rysunkach Cézanne'a zrobionych z rzeźb Michała Anioła; nie ma tam ani jednego retuszu. Jak banalne są owe płynne linie nie mające nic z naturą wspólnego.

# Tadeusz Kulisiewicz

## Charakterystyka stylu

Kulisiewicz stworzył swój styl w drzeworycie i w rysunku. W tym stylu nie wyczuwa się, aby artysta kiedykolwiek pozwalał sobie na manierę, spuszczał się na nawyk ręki. Sposoby jego są zawsze rzetelnymi środkami ekspresji.

Nie jest cechą stylu Kulisiewicza łatwo-płynność mowy plastycznej, taka lotność linii, jaką widzimy w rysunku Wyspiańskiego i w grafice Muncha. Prócz różnic indywidualnych trzeba tu uwzględnić różnicę postawy artystycznej dwóch pokoleń. Północni postimpresjoniści Wyspiański i Munch mieli jeszcze prawie impresjonistyczną bezpośredniość tworzenia, mieli śmiały rozmach ręki, rozkołysanej także przez nawyk do falistości secesji. Natomiast pokolenie dzisiejsze, do którego należy Kulisiewicz, tworzy znacznie ostrożniej, pod czujną kontrolą intelektu. Stąd kompozycja bardziej skomplikowana, o elementach bardziej wyszukanych. I nawet tam, gdzie jak u Kulisiewicza, tło wyjątkowo dziś mocnych uczuć domaga się śmiałości wypowiedzi, śmiałość ta jest powściągnięta hamulcami rozwagi.

Charakteryzując jeszcze styl Kulisiewicza przez negację można też stwierdzić, że ten artysta nie miewa na celu tego stopnia wirtuozowskiej precyzji technicznej, jaką np. w grafice dzisiejszego pokolenia osiągnął nade wszystkich Mrożewski, a to nie dlatego, aby Kulisiewiczowi w ogóle obcą była precyzja, lecz dlatego, że cechą jego stylu jest bardzo bogata inwencja techniczna, podsuwająca mu coraz nowe sposoby wypowiedzenia się. Jest on typem eksploratora, stawiającego sobie coraz to nowe zadania techniczno-kompozycyjne. Tworzy w różnych rozmiarach, od drobnych do niezwykle dużych kompozycji drzeworytniczych. Drzeworyt nadał mu się do układów statyczno-monumentalnych i do obrazów ruchu i wibracji światła, do efektu form plastycznych, rzeźbiarsko trwałych, i do efektu zmienności form, przepływu materii. A przy tym zawsze daje znać o sobie narzędzie i materiał, objawia się różnymi sposobami i z biegiem czasu coraz sugestywniej.

Należy może najpierw podkreślić jak najżywszy związek tego artysty z materiałem i narzędziem.

Hasło posłuchu dla „głosu materiału” zrodziło się w końcu stulecia w dziedzinie

przemysłu artystycznego, a przeniknęło za naszych czasów do tzw. sztuki „czystej”. Artysty świadomie dążą do wyzyskiwania w twórczości, a zatem akcentowania specyficznych możliwości ekspresyjnych danego materiału. Stąd już jeden krok prowadzi do tego, aby integralnym składnikiem wizji artysty stało się wierne przedstawienie materiału i techniki, czyli do swoistego realizmu materiałowo-technicznego. Ten realizm wystąpił niejako w zamian realizmu tematu i ujęcia już w drzeworycie Muncha, którego plansze sugerują szczególnie żywo wizje ciętego dłutem drzewa.

Sztuka Kulisiewicza wynika z podniet materiału i techniki nie mniej jak z podniet żywej przyrody. Wizja rodzi się w najżywszym kontakcie z materiałem; gdy jest drzeworytem, rozwija się i doksztalca w drzewie pod dłutem. Artysta rozpoczyna od korzystania z walorów techniki jako środków ekspresji, a stopniowo coraz silniej uwydatnia materiał i fakturę. W jego grafice przychodzi moment, że obraz drzeworytu staje w centrum wizji, odnosząc stanowcze zwycięstwo nad realizmem tematu.

Mimo to twórczość Kulisiewicza na pierwszy rzut oka robi wrażenie bardzo realistycznej w rozumieniu realizmu tematowego. Wyobraźnia artysty nasycona jest wrażeniami bystrego obserwatora, rozmiłowanego w zakątku ziemi podwójnie własnym, bo będącym wybraną przezeń cząstką ojczyzny.

We wstępie do teki drzeworytów „Szlembark” Wierzyński pisał: „Obrazy w niej zamknięte wiodą nas w podróż po tamecznym świecie... prowadzą przybysza od razu w głąb spraw i bytu tam osiadłych ludzi. „Szlembark” poszerza nas o nową przestrzeń człowieka i talentu, o nowy odcinek kraju i kultury”.

Ale stosunek Kulisiewicza do natury od pierwszych chwil twórczości jest swobodny i czynny. Wyobraźnia jego mało oddala się od świata empirii, lecz jego wizje ani ani co do tematu, ani co do przedstawienia nie pokrywają się z doznanymi wrażeniami. Łatwo zauważyć, że znamienne wąskie, zwarte sylwety jego postaci, często obciążone ciężkimi, szerokimi głowami (jakby wczesno średniowieczne), a tym bardziej ich wyraz uczuciowy nie znajdują potwierdzenia w rzeczywistym modelu. Wrażenia są tu podnietami. Punktem wyjścia w twórczości są formy liryczne dążące do zamkniętych, zrównoważonych układów. I dopiero rozwiązawszy problem lirycznej kompozycji, artysta znów „dotyka stopą ziemi”<sup>1)</sup>, zwraca się do empirii po jakiegoś szczegóły realistyczne promieniejące życiem. Najczęściej wtedy czerpie z natury rysy twarzy i charakter rąk ludzi i oblicza zwierząt. Ani w nastrojowych wstępach do tek drzeworytniczych „Bacówki” i „Metodego” pióra samego artysty, ani w pięknie wybranych

<sup>1)</sup> T. Cieślowski w swym studium o Skoczylasie (Władysław Skoczylas, Warszawa 1934, str. 30) pięknie przyrównał sztukę polską do Anteusza, który, walcząc z Herkulesem, odzyskuje siły dotykając stopami ziemi.

urywkach z listów Agnieszki, stanowiących wstęp do cyklu „Wieś w Gorcach” nie należy widzieć wskazań istotnego tematu. Te introdukcje są nam dane w zamian za jakąś garść z tamtych wrażeń, jakie były podniętą artyście do tworzenia. Mają one posłużyć czytelnikowi do przekształcenia się we wrażliwego widza w chwili, gdy wkraça w świat twórczości artysty. Te wstępy — ale też jedynie one — mogą jeszcze uchodzić za dokumenty świata zewnątrz artysty, za zwierciadło „odcinka kraju i kultury”. Natomiast drzeworyty Kulisiewicza poszerzają nas wyłącznie „o nową przestrzeń człowieka i talentu” samego ich twórcy — nie trzeba podkreślać, że to jest najważniejsze, to jest to, o co właśnie w sztuce chodzi.

Świat uczuć Kulisiewicza rozrósł się wszcz i w głąb i nabrał mocy w obliczu gór i rojącego się u ich stóp szarego biednego życia ludzkiego, nieświadomego swojego bohaterstwa. Artysta głęboko przeżywa wielkość i potęgę teatru świata. Ogarnięty urokiem wielkości będzie odtąd stale temu urokowi dawał wyraz w sztuce. Równorzędnie jednak rośnie w jego duszy fala współczucia — i oto osią jego twórczości staje się obraz szarego człowieka. Ale naprzekór swej nędzy oracze i pastusi wyrastają na kapłanów „obrzędu codziennej pracy”<sup>1)</sup>. I poprzez cierpliwe wytrwanie tych biedaków i poprzez wciąż odradzającą się wśród nich wolę życia artysta ujrzał i pokazał w swej sztuce wielki dramat istnienia, byt uparty i jego przemijanie i odradzanie się, bohaterstwo trwania i siłę wiecznej przemiany. Swoje współczucie transponuje poza siebie widząc w nim najistotniejszy motor życia, bez którego nie ma trwania i odrodzenia. Współczucie walczące z tragizmem losu spływa od Boga ku ludziom, od ludzi ku zwierzętom i roślinom, wiąże ludzi między sobą, łączy zwierzęta w zgodną społeczność. Przeradza się wreszcie w miłość wszystkiego, co jest, w optymistyczne przyświadczenie życiu mimo wszelkiego bólu i trudu. Jak kwiaty na ugorze wykwiata radość życia. Między tą radością a męką następuje wyrównanie i na tak głębokim podłożu zjawia się pogodny klasyczny spokój.

Kulisiewicz nie stara się czegokolwiek w swej sztuce dowieść, urabiać w widzu jakieś przekonania, nawet apostołować jakiś gatunek uczuć. Sztuka jego nie jest tendencyjna. Sztuka ta również bardzo mało opowiada, wielokrotnie kompozycja obywa się bez akcji, akcja zaś przybiera najczęściej formę czynności odosobnionej, nie przenoszącej się na innych ludzi, jak np. czynność chodzenia, zajęcie domowe i w polu. Nie o wiele wykracza poza tę formę samotniczą gra na instrumencie nawet w zespole

<sup>1)</sup> Tak pojął to już J. Warchałowski i pięknie wyraził, pisząc: Wir wissen bereits, dass die Menschen dort dem Künstler zum Symbol der Menschheit emporwachsen. Zum Symbol der ewigen Bürde, der ewigen Sorge, des ewigen Wiederholens derselben gleichsam hieratischen Bewegungen, die die Bedeutung dieses elenden Daseins, fast das Zeremoniell der alltäglichen Beschäftigungen feststellen. (Tadeusz Kulisiewicz. Ein polnischer Holzschnittkünstler, Gutenberg—Jahrbuch, Mainz 1931, str. 313-14).



i w innym rodzaju: czynność zwrócona na zwierzęta, jak dojenie owiec. Można mówić o akcji wzajemnej w motywach macierzyństwa, ale one właśnie mają tutaj charakter statyczny. W tych warunkach, tam nawet, gdzie podniętą twórczości mogły być okoliczności dające pole do potraktowania anegdotycznego, nie dochodzi do opowieści malarskiej, a wyłącznie do zobrazowania liryzmu, wyzwolonego przez dany bieg zdarzeń (np. „Chora krowa” w „Szlembarku”, „Orszak weselny”, „Pogrzeb” w „Gorcach”).

Kompozycje mają początkowo charakter na pół realnego portretu. Artysta ukazuje przedmioty wyodrębnione i akcesoria, tło. Traktuje tak nawet krajobraz — będzie to „Wieś w górach” w tece szlembarskiej: portret chaty na tle krajobrazowym. Artysta uwielokrotnia układy jednostkowe, tworząc też jakby pewien rodzaj portretów grupowych, jednakże bez stosunków wzajemnej zależności między członami grupy, co najwyżej przesłaniającymi częściowo jeden drugiego („Muzyka” w „Szlembarku”, „Owce” w „Bacówce”). Te człony dążą do upodobnienia się sobie, stają się elementami prostego a mocnego ładu rytmicznego („Biedacy”, „Dzieci z jagnięciem”, „Dziewczyny przy pracy” w „Szlembarku”, „Baca z juhasami”, „Dojenie owiec” w „Bacówce”).

Stopniowo wyłaniają się w twórczości Kulisiewicza nowe typy układów, takie, w których duże formy pierwszoplanowe przesuwają się na bok, sprzyjając zespoleniu planu pierwszego z tłem („Stara Tekla”, „Dziewczyny w polu” z cyklu „Wieś w Gorcach”); układy w rytmie skierowanym w głąb z członami malejącymi perspektywnie typu „ulicy” („Orszak weselny”, „Droga przez wieś” w tymże cyklu). Układ promienisty („W południe na koszarze”); układ wieńcowy („Muzyka” w „Gorcach”). Grupy już się wiążą przez stosunki zależności między członami („Zabawa dzieci”), choć w dalszym ciągu akcja indywidualna przeważa nad wzajemną, a statyka form stanowczo bierze górę nad dynamiką.

Ostatnio też rozwija się architektonika krajobrazu, który składa się teraz z wielu drobnych elementów szeroko rozpostartych, zawsze jednak scentralizowany przez jedną formę główną panującą nad całością.

Zauważamy, że wspólną znamioną cechą wszystkich tych układów stanowi ich monumentalizm. Monumentalizm osiągniany różnie, nie tylko przez układ całości, i stanowiące przeciwagę dłań, swoiste w różnych dziełach dozowanie realizmu, oraz żywość, zmienność faktury — są to cechy harmonizujące z kręgiem uczuć artysty i służące ich ekspresji.

W twórczości Kulisiewicza teka szlembarska zajmuje specjalne miejsce — będąc pierwszą w szeregu cykli, jest znakomitą dokumentem młodości talentu. Charakteryzuje ją rozpęd młodzieńczy, młode poczucie mistrzostwa, pewne trafności swych

intuicji, skąd niefrasobliwa gospodarka w bogatych zasobach zarówno sposobów technicznych, jak i tematów, nie wybór ścisły, jak potem, lecz właśnie przełamywanie rygorów, radosne garnięcie ku sobie motywów i środków. Każdy drzeworyt przynosi nowości w tematach i nowe motywy rzeczowe łączą się z nowymi motywami technicznymi. Już o tej tece Kulisiewicza pisał Podoski — a jest to głos artysty drzeworytnika z tej samej szkoły — że Kulisiewicz „na każdym kroku pełen jest niespodzianek”, „dokonywa czarodziejskich sztuk”, „zdumiewa i czaruje”. Podoski podnosi zwłaszcza giętkość i ruchliwość linii i szczególnie zmiękczenie obrzeży większych plam czarnych „tak, aby nie było widać kresek”<sup>1)</sup>. Niezmierna różnorodność jest jednak ujęta w karby przez zmysł monumentalności. Na pierwszy plan wysuwają się duże formy niemal rzeźbiarsko-plastyczne. Układy są mocno zamknięte, zrównoważone, często prawie symetryczne. Są powierzchnie traktowane szeroko, linie ciągnięte długo. Artysta stosuje częściowe uproszczenia, uogólnienia, zbratane w swoisty sposób z rysami przeniesionymi bezpośrednio z rzeczywistości, kapitalnymi studiami zwłaszcza twarzy i rąk. Wszystko służy liryzmowi o mocnym napięciu.

Drzeworyt z następnego cyklu „Bacówki” ma niejako dwa oblicza. Jedno — monumentalne: W temacie dostojny rytm obrzędu wciąż powtarzanej, koniecznej pracy. W formie — układ związany rytmami w szeregi i sploty, kolorystycznie jednolity w ogólnym tonie szarości na przemian z czernią. Kształty silnie wspierają się na bazie materiału przez to, że formy szare wylania z siebie i obejmuje czerń nietkniętych partii klocka, czerń bezpostaciowa, wyraźnie zaznaczająca swoją autochtoniczność. I sama szarość wciąż mówi o tym, że też właśnie pochodzi z deski — ciętej, dziobanej, draskanej, drażnionej, ścieranej, gładzonej, muskanej. Ale z tego już rodzi się drugie oblicze tego dzieła — szarość tworząca formy wibruje tak zawrotnie, że widz traci z oczu to, co dzieło czyni monumentalnym i poddaje się wrażeniu nieograniczoności, przepływu materii, zjawiania się i przemijania form niekonsolidujących się, coraz to innych. Temu wrażeniu sprzyja brak silnych kontrastów i wyraźnych rozgraniczeń, brak stałego elementu linii białej czy czarnej. Czarne nierówne ścieżki powstają z niewybrania powierzchni drzewa. Przedłużenie czarnego pola staje się półwyspem, przesmykiem, czasem ledwie dostrzegalnym wskaźnikiem kierunku, a potem znów się rozplywa w szerokiej czarnej plamie. Gdy teraz uwzględnimy rytmiczność układów, to i te rytmy okażą się nie tyle czynnikiem ładu ile ruchu, organizacją ruchu, a przez to jego spotęgowaniem. Do tego efektu uczuciowego służy wreszcie realizm tematowy — do głębi przekonywające obserwacje pastuchów, ich twarzy, postawy, gestów i studia zwierząt, przejmującego wyrazu pysków owczych. A migająca szarość w zestawieniu

1) W. Podoski. Uwagi o współczesnym drzeworycie, *Plastyka*, Warszawa 1930, Nr. 1.

z czernią daje żywą migotliwość przedmiotów w blasku południowego słońca — efekt świetlny bodaj silniejszy od kontrastu bieli i czerni.

W tece szlembarskiej przeważa monumentalizm, a z nim uczucie trwania, wyraz bytu, w „Bacówce” zwycięża zmienność, wyraz życia.

Ale w tym samym ujęciu technicznym monumentalizm przychodzi znów do pierwszego głosu w szczególnie sugestywnym obrazie siedzącej dziewczyny, który jest drzeworytem rozmiarów rzadko spotykanych (410 × 340 mm) i jednym z piękniejszych u Kulisiewicza. Faktura jednoznacznie tu mówi o macierzystym drzewie. Rytmu obejmują przedmioty z natury swej nieruchome: domostwa, drzewa, wzgórze w szeregach rytmicznych uchodzą w głąb. Wielka forma ludzka, wparta między ramy obrazu, występuje z czarnego obrzeża, jakby na tle własnego cienia, przesłaniając sobą połowę pola. Dziewczyna, przedziwnie nieruchoma, jest pogrążona w najcięższym zamyśleniu, którego efekt wzmagają jeszcze przez kontrast z wesołą urągliwością małych pastuchów i bydłęcia, ukazujących się na drodze w kącie obrazu — jakby trawestacja motywu pokłonu pasterzy.

„Mędrzec z Arles” wycięty według rysunku z katedralnej rzeźby romańskiej ma pokrewny układ i nastrój. Poza tym technicznie stanowi przejście do następnego cyklu „Metody”. „Mędrzec” — to ciekawy dokument artystyczny, bo motyw tematowy z kamiennej rzeźby, przeszedłszy przez dematerializujący go filtr rysunku, spotkał się z materiałem drzewa i oto wrócił efekt rzeźby, tym razem drewnianej, niby przydrożnego Chrystusa dumającego, na tle, które także wyobraża drzewo — niewyrównaną deskę. To tło spełnia tę samą rolę oparcia, co ściana za rzeźbą kamienną. Dalsze konsekwencje z tego sposobu wyciągnął artysta w „Metodym”.

W następnym cyklu „Metodego” monumentalizm przybiera formy szczególnie surowe. Razem z planszą z tegoż roku (1934) „Karolą” stanowi ten cykl pięciu drzeworytów najtragiczniejsze karty w dotychczasowej twórczości Kulisiewicza. W wizerunkach Metodego i Metoduli, wyrażających bohaterstwo cierpliwej męki i we wstrząsających obrazach dzieci — najbiedniejszych robaków ludzkich — artysta osiągnął szczególną ekspresję przez swoisty sposób umonumentalnienia nędzy i smutku, zakłęcia ich w bezruch i trwanie. Artysta upraszcza kompozycję, technikę stanowczo już ogranicza do użycia dłuta. „Metody” ukazują powrót do linii — pojawia się linia konturowa czarna lub biała, a surowe, proste równoległe tworzą przejścia od bieli do czerni w tonacji durowej. Ślad dłuta rozplywa się w płaszczyźnie białej, która tu jest światłem, przeciwstawiającym się czerności, będącej tu nade wszystko cieniem. Ten światłocien daje życie plastycznym kształtom człowieka, pojętym jako bryła wyraźnie określona i odcinająca się od tła mniej zdefiniowanych form. Przy tym linia falista konturu człowieka kontrastuje z przewagą linii prostych i powierzchniami kanciastymi w otoczeniu. Hie-

ratyczne, odosobnione postacie Metodego i Metoduli z dzieckiem na kolanach zrastają się jak posągi ze ścianą, ukazaną na pół realistycznie w surowych rytmach pionowych.

Jeżeli cykl „Metody” jest pomnikiem nędzy, to pomnikiem smutku jest, przychodzący po nim na uboczu od cyklów, duży drzeworyt „Karola”. Pochodząc cały z pracy dłuta świadczy o tej pracy śladami nierównych rowów, które, wyszukując kształt siedzącej dziewczynki, wiążą ją nierozzerwalnie z podłożem drzewa. Tragiczne napięcie wyrażone w spleceniu rąk, zaciśniętym kurczowo, znajduje odpowiednik w energii parcia narzędziem. Efekt tragiczny pogłębia ciężka fala czerni opływająca zwarte formy.

Nie mniej energicznie wykonana jest w tym czasie potężna głowa św. Anny. Od swego prototypu w rzeźbie romańskiej różni się niezmiernie wyrazem: na miejscu przygarniającej serdeczności występuje surowość nieubłaganej Sybilli.

Należąc do szczytowych wyrazów w dążeniu artysty do ekspresji monumentalnej „Karola” i „Św. Anna” stanowią dalszy krok od „Metodego”, tym, że artysta decyduje się tu na ściśle ograniczony wybór środków technicznych, akceptując wyłącznie najnaturalniejszy ślad dłuta. Ale właśnie w ramie takiego rygoru stwarza pełnię patetycznych efektów.

Potem następuje jakby konieczne odprężenie uczuciowe, moment spokoju. Lecz zaraz czujność artysty reaguje na to sprężeniem woli w kierunku odkrywania nowych zadań dla twórczego wysiłku. Kulisiewicz eksperymentuje. Mając już poza sobą liczne serie rysunków, w których wielokrotnie stosował oszczędność środków ekspresji, wazy się w drzeworycie na „herezję” wybrania powierzchni klocka aż do skąpej linii konturowej. Tylko nierówny, trochę kanciasty kształt konturów i na białych powierzchniach zaledwie widoczne obrzeża śladów dłuta zdradzają technikę („Dzieci przy płocie”). Pozostało to wszakże próbą jednorazową, po której artysta powraca do wyraźnych śladów żłobienia. A nawet miłość materiału i narzędzia wystąpi teraz bodaj najsilniej. Jednakże plansza jako całość pozostaje w tonie jasnym. Jest to może w związku ze stanem duchowym w tych chwilach (r. 1935), spokojnym, dostępnym wesołości. W związku z przejaśnieniem drzeworytu kształt w nim określa czarna linia konturowa, tylko artysta świadomie akcentuje jej charakter funkcyjny wobec cięć dłutem. Wpływa to decydująco na kształty przedmiotów wyobrażanych, których traktowanie odchyła się od realizmu przedmiotowego na rzecz realizmu materiałowo-technicznego. Zwłaszcza formy ludzi i zwierząt ulegają nowym sposobom stylizacji osiąganym dłutem, która nie wynika koniecznie z tej techniki, ale ją w pełni wyraża. Tworzy się odrębny, fantastyczny świat drzewnych ludzi i bydła, uproszczonych, a przedziwnie pełnych życia („Zabawa dzieci”, „Orszak weselny”, „Pogrzeb”, „Muzyka”, z cyklu „Wieś w Gorcach”). Jego twórca wyraża przezeń swoje rozpozgodzenie, nawet radość i swoją energię twórczą.



Tabl. 44. T. KULISIEWICZ. Anioł grający. 1930.

Foto Cz. Olszewski.



Tabl. 45. T. KULISIEWICZ. Siostry. 1935.

Foto Cz. Olszewski.



Tabl. 46. T. KULISIEWICZ. Agnieszka. 1936.

*Foto Cz. Olszewski.*



Tabl. 47. T. KULISIEWICZ. Głowa dziewczyny. 1936.

*Foto Cz. Olaszewski.*



Dalszy rozwój idzie znów w kierunku wzbogacenia formy. Artysta wyzyskuje wiele możliwości posunięć dłuta, nie naruszając zdobytej poprzednim twórczym wysiłkiem wyższej jednolitości dzieła. Drzeworyt staje się w większym stopniu dekoracyjnym. Ślady dłuta różnie normowane pokrywają powierzchnię wzorami. A wszystkie wzory są głęboko spokrewnione z drzewem. Artysta szuka pełni wyrazu materiału i nie zadowolnia się już śladami narzędzia, lecz obok nich wprowadza bogate motywy słojów drzewnych, drzewa rozdarte go, kory, lub raczej wciąż odmienne wariacje na te tematy. I to już nie jest realizm przedmiotowy, ani materiałowo-techniczny, to jest fantastyczna wizja jakby życia tkanek drzewa. To życie płynie strumieniem spokojnym, tak, jak życie uczuć człowieka w okresie dojrzałości duchowej („Kobiety w polu”, „Siostry”, „Macierzyństwo” z cyklu „Wieś w Gorcach”).

Poczucie dojrzałej siły stoi na straży optymizmu. Optymizm to nie tani, zdobyty wysiłkiem pracy i miłości przewycięża nietajoną biedę i mękę. Ma to swoje odpowiedniki tematyczne: Chrystus spod biczowania idzie sprawować opiekę nad wsią.

Równowaga duchowa wyraża się również w uspokojeniu form, uogólnianych, traktowanych szeroko, wmieszczonych w system dekoracyjny z trudną do zdefiniowania, choć wyczuwalną dozą bezpośredniego studium natury („Kobiety w polu”, „Stara Tekla”, „Siostry”). Najbardziej monumentalne są dwa „Macierzyństwa”, duże z cyklu „Wieś w Gorcach” i małe poza cyklem.

Szczególne znaczenie zyskują teraz krajobrazy o typie panoramicznym. Taki krajobraz jest jak gdyby syntetycznym widokiem świata i wyrazem całego poglądu na świat, ujęcie w zasadzie swej nieco podobne jak w wielkich krajobrazach Brueghel’a starszego. Artysta ogarnia szerokie widoki, nieraz z wysoka. Obserwuje całą hierarchię wielkości od największych, wszystko obejmujących, kopulastych kształtów gór, poprzez strome fały drzew, domy związane w grupy i szeregi, meandry parkanów, aż do poruszającego się tuż przy ziemi drobiazgu ludzkiego i bydła, także wplecionych w zespół rytmów. Całość ogniskuje jakaś specjalnie zaakcentowana forma centralna, czy to wąż drogi przelewającej się przez wieś, czy dzwonnica, czy drzewo górujące jak wieża, którego efekt monumentalny podnosi kokon nierealnego tła, uogólniającego kontur.

Wszystkie trzy omawiane ostatnio grupy, które moglibyśmy oznaczyć jako fakturą, dekoracyjną i krajobrazową, wchodzi w skład najzasobniejszego z cyklów Kulisiewicza „Wieś w Gorcach”. Ten najliczniejszy cykl jest mniej jednolity od poprzednich. Jest on złączeniem pod wspólnym tytułem większości dorobku drzeworytniczego dwóch lat 1935 i 1936, a nie od razu pomyślany jako całość. Są to jednak dzieła sobie bliskie, zwiastujące nadejście u artysty jego epoki klasycznej.

W ogóle trzeba podkreślić, że Kulisiewicz ma wybitny zmysł dla dzieł sztuki zespołowych. Stwarza harmonijną kompozycję nadrzędną — tekę drzeworytniczą —

gdzie z zestrojem plansz łączy się słowny liryczny wstęp, do drzeworytów figuralnych nawiązują wycięte w drzewie teksty tytułów, spisu rzeczy i wstępu, złożone z liter gałęzistych zespolonych ruchliwym tłem — wszystko objęte głęboko nastrojową barwą okładziny.

Lato 1936 przyniosło zaledwie parę drzeworytów. Jeden z nich „Dzieci przed chatą” wyróżnia się z całej twórczości drzeworytniczej Kulisiewicza małym rozmiarem, charakterem szkicu i zupełną bezpośredniością mowy lirycznej. Dwa inne („Dzieci nakryte płachtami w czasie deszczu”) znaczą dalszy etap w kierunku klasycznym. Zachowując zasadę zdobniczą poprzednich prac, artysta stosuje dekoracyjne ożywienie płaszczyn z wielkim umiarem. Rytm uzyskany przez powtarzanie motywu okryć z mokrych, zwisających płacht ma prostotę i powagę — jakby dostojność z czasów Giotta.

W sumie styl drzeworytów Kulisiewicza jest na wskroś liryczny ze zmiennym udziałem realizmu. Styl ten szczególnie charakteryzuje oscylacja między wyrazem trwania i przemiany i swoiste osiągnięcia coraz to nowych harmonijnych zestrojów monumentalności ze zmiennością. Efekt monumentalizmu wynika niejako na przekór zwykłej skromności mowy graficznej i płynie nie tyle z tematów, ile z układów, z ujęcia i nawet ze sposobów technicznych; zmienność dotyczy nade wszystko faktury. Ksylografia Kulisiewicza powstaje poza troską o rasowość drzeworytu i wielością swych odmian dowodzi, że nie może być recept na dzieło sztuki.

Twórczość Kulisiewicza ukazuje momenty niekrępowanej, nawet żywiołowej ekspansji i momenty dobrowolnej ascezy, rygorów, których rezultatem jest nowy wysiłek twórczy, podobnie jak wzmacnia się nurt rzeki w ścieśnionym łożysku. Okres podporządkowania się surowemu prawu, ustanowionemu sobie przez artystę, rozpoczyna „Metody” w 1934 r., wyznacza go dalej „Karola”, „Św. Anna”, wreszcie grupa jasnych drzeworytów z 1935 r. Jeszcze potem faluje natężenie woli normującej twórczość. W ostatnich drzeworytach objawia się nowe jej nasilenie.

Równocześnie z twórczością drzeworytniczą powstają rysunki Kulisiewicza. Powstają jako notatki, jako stadia pracy nad drzeworytem i wreszcie jako dzieła same dla siebie. Pierwszą wybitną grupę rysunków stanowi pseudo-cykl—zespół silnie związany tematycznie i fakturowo — rysunki rzeźb romańskich i gotyckich z katedr francuskich z roku 1930.

Mówiąc o tych rysunkach przede wszystkim najwyraźniej trzeba zastrzec, że nie należy z nich poznawać rzeźb — to nie są odtworzenia, nie są studia archeologiczne, w ogóle to nie są żadne studia. Nie zrodził ich pietyzm, ani ciekawość, ani chęć przejęcia jakich chwytów i sposobów, a tylko zachwyt jako podnieta twórcza. Stanąwszy wobec tych rzeźb artysta zrobił cudowne, wstrząsające odkrycie: ujrzał nadzwyczajne zespoły monumentalne, liryczne, które odczuł jako głęboko pokrewne własnym prag-

nieniom. I dlatego mógł tyle wcielić do własnych wizyj. Tyle — lecz nie wszystko. O fragmentaryczności powtórzeń, opuszczaniu motywów, uogólnianiu decydował tu nie pośpiech, lecz wybór. A co przeszło przez filtr duszy interpretatora, to uległo zmianie, która stworzyła nową istotność, nowe dzieło sztuki.

Artysta przyświadcza monumentalności i bogactwu ducha tych rzeźb. Panującym tonem uczuciowym rysunków jest ton ekstazy, występujący nawet w zamian innej barwy uczuć w rzeźbie. Wyraźna zmiana jest np. w „Nawiedzeniu” — wyraz bardzo ludzkiej serdeczności rzeźby z Chartres zastąpił rysownik ekstatycznym zapatrzeniem dwóch kobiet w Boską tajemnicę, więcej mówiącym o godności Matki Bożej, niż korona na Jej głowie, opuszczona w rysunku. Z nastrojem ekstatycznym wiąże się dematerializacja tych kompozycji, nadanie im charakteru zjaw, do czego interpretator swościście wyzyskał technikę rysunkową. Ale ten artysta musi dać swoim zjawom monumentalnym pełnię życia. Odzywa się jego realistyczna wyobraźnia, pobudzona jeszcze nieraz przez realizm gotycki — powstaje tendencja do uorganicznienia postaci rzeźbionych, nadania im cech istot żywych, miękkości, giętkości czy sprężystości ciał w ruchu, do wypatrzenia rysów indywidualnych, do zróżnicowania życia psychicznego (np. znakomity wyraz łapczywej chciwości Adama i Ewy).

Tworzą się za każdym razem inne, przedziwne zestroje tendencji tamtych rzeźb z dążeniem interpretatora, niebywałe powiązania kamienności, podkreślanej przez odrysowanie uszkodzeń, uszczerbków, z organicznością, sztywności z ruchem, dotykanej rzeczywistości kamienia i żywego ciała z nikłością widziadła. Jeżeli szukać natchnień pokrewnych tym wizjom życia pomników, to chyba w niezapomnianych twórcach poezji Wyspiańskiego.

Faktura tych rysunków stanowi odpowiednik swobody faktury drzeworytów z teki szlembarskiej. Pierwszy głos ma tu linia — szara, miękka z ołówka na płasko, lub twarda, cienka czarna z ostrza ołówka precyzującego kształt. Wtóruje przedziwo wijących się kreskach, nikłych jak nici pajęczne, wspomagane przez cienie z zatarcia ołówka i nawet ze zmieszania ołówka z tłustą kredką. O linii tej trzeba powiedzieć, że nie ma nic z chępliwej pewności siebie, nic z krasomówstwa. Woli być „zwykłą kreską”, czasem nie gładką, rwaną lub niezręcznie wciskającą się w papier, za to nieustannie widzącą, niż kaligraficzną a ślepą. Zapatrzona w wizję staje się sejsmograficznym śladem uczuć. Na ich wzburzenie reaguje rozfalowaniem i zwichrzeniem, łagodny żar ekstazy i jej blask nieziemski osiąga przez zespół miękkości ogólnego konturu, ostrych akcentów w szczegółach i wibracji drobnych kreskach.

W czasie tej samej podróży do Francji powstały widoki miasteczek francuskich. Mają one nastrój mniej natężony, fakturę mniej wyrafinowaną, za to swoboda jej posuwa się jeszcze dalej — dołączają się wzory dekoracyjne i barwy z kredek kolorowych

i akwareli — są to już kompozycje zbliżające się do malarstwa. Tematem są zaułki miasteczkowe, grupy domostw lub ich spiętrzenia z katedrą na szczycie, czasem przystań łódek. Przeważają jeszcze skupienia dużych form na pierwszym planie, prawie jednoplanowość. Swoboda i tendencja maksymalnego ożywienia wprowadzają do tych obrazów tajemniczy niepokój, tworząc z nich jakby strofy romantycznych ballad.

W dalszym ciągu po powrocie z Francji powstaje szereg dużych akwarel mających za temat postacie dzieci. Te akwarele wzbudziły przeciwko artyście falę sprzeciwu ze strony widzów i krytyki. Warto zauważyć, że ów sprzeciw, nawet gdy pochodził z ust artystów, nie był krytyką artystyczną, a tylko reakcją z punktu widzenia interesów życia praktycznego (i to ciasno pojętych), które u nas, nawet pomimo treningu, jakim jest obcowanie z różnymi „izmami” epoki współczesnej, wciąż jeszcze dyktuje sztuce swoje wymagania. Kulisiewiczowi zatem zarzucono, że jest malarzem dzieci chorych, degeneratów, potworków. Rzecz prosta, że owe postacie dzieci służyły artyście wyłącznie jako media do wyrażenia jego stanów psychicznych i właściwa krytyka powinna dać jedynie odpowiedź na pytanie, czy on osiągnął wyraz na tyle, aby dać dzieło sztuki.

Oto widzimy, że znane nam oblicze duchowe artysty na jakiś czas odmieniło się w niejkiej mierze, choć bynajmniej nie stało nam się „obcym”. Zarówno z tych kompozycji, jak i z małych rysunków tego okresu odczytujemy stan nerwowości, nadwrażliwości. Artysta zwraca się do postaci dzieci nie po to, aby z ich drobnych kształtów odczytywać budzącą się siłę przyszłego rozwoju, lecz po to, aby znaleźć obiekty najwrażliwsze i najdelikatniejsze, tak delikatne jak drobnolistne roślinki, chwijające się obok nich w doniczkach, jak nagle przebłyski uśmiechów na biednych twarzach. Formy tych brzydkich dzieci są tym bardziej chwiejne, że ich rozwój kieruje się ścieżkami bocznymi od „normalnego” traktu, co artysta jeszcze akcentuje, ujmując je, można rzec, w karykaturze lirycznej. Z tym wyrazem na pół realnej subtelności i aż bolesnej wrażliwości współdźwięczy blady koloryt i delikatna technika na pograniczu rysunku i malarstwa. A zaś nie zgrywają się z tymi subtelnościami i zwłaszcza z nikłością techniki duże rozmiary obrazów, przebijająca się mimo wszystko tendencja do monumentalizmu. Ona przeciwdziała urzeczzeniu widza urokiem tych dzieł. Dlatego chciałoby się nazwać te pseudoportrety zbyt czynnymi powiększeniami małych rysunków.

Obok nich Kulisiewicz tworzy w tym czasie pastelowe i akwarelowe krajobrazy zimy na Szlembarku także na pół malarskie i na pół zwiewne.

Wkrótce porzuca jedną i drugą formę, kontynuując natomiast i udoskonalając nieduży rysunek jednotonowy. Można śmiało powiedzieć, że technika takiego rysunku — ołówkowego, czy kredkowego — stanowi obok techniki drzeworytniczej drugą równo silną parę skrzydeł tego artysty. Tematem znów są przeważnie wyodrębnione po-

stacie dzieci i dziewcząt na tle lekko nakreślonego otoczenia. Dar żywych uproszczeń, uogólnień połączonych z partiami wnikliwie zaobserwowanymi w szczegółach ekspresyjnych przemawia tu jeszcze wyraźniej niż w drzeworycie. A jeśli w drzeworytach Kulisiewicza począwszy od „Bacówki” zaczyna się coraz mocniej zaznaczać skłonność do realizmu w stosunku do techniki i materiału, to w rysunku uwydatnia się ta sama skłonność przez wyraźne legitymowanie śladów ołówka i kredki, choćby najniklejszych, a także przez uskądzenie ich na rzecz niezarysowanego pola papieru. I to nie tylko w sensie tworzenia wolnej przestrzeni poza rysunkiem, czyli wylaniania fragmentarycznej kompozycji z masy „surowego materiału”, lecz przede wszystkim w sensie uczynienia z czystej powierzchni poważnego elementu konstrukcyjnego kompozycji, przez zagarnięcie jej do obrazu kilkoma nikłymi posunięciami czy dotknięciami ołówka. W zamian za głos materiału i techniki dematerializują się wyobrażane postacie, stają się lekkie jak widzenia senne, nie tracąc wszakże nic z pełni wyrazu życia.

O ile drzeworyty Kulisiewicza wydzwanianą mocne akordy tonów uczuciowych, o tyle rysunek staje się dziedziną nastroju. Wszystko to, co tam w kleszczach sprężonej męskiej woli, w ramach techniki sprzyjającej tendencjom artysty do monumentalizmu, zanikało i ustępowało miejsca bardziej zdecydowanym przejawom życia psychicznego, tutaj szmerze i śpiewa mową intymną, właściwą momentom zelżenia woli, spoczynku duchowego. Nerwowość przejawiająca się w stylu lat 1931—2 przemija i stopniowo ustępuje nerwowa splątana linia. Na jej miejscu ołówek artysty usidla niewymowny wdzięk młodości, doskonalc najzupełniej własne sposoby, jakimi są drgająca najcichszym życiem, „pajęczka” przędza kreskę i linia nieszybka, uważna, szukająca, to szara „cicha”, miękko-falista, prawie prosta, to znów w miejscach najwymowniejszych czarna, ze szczególną dotkliwością wnioskująca w papier, w każdym milimetrze ważna.

Kulisiewicz potrafił wiele z zapalem, gorliwie szukać. Z tego szukania sam chętnie spowiadał się widzowi w rysunkach bardzo „skończonych”, w których układ wchodzi — czujemy to, że niezbędnie — linie i snopy linii z nawarstwiających się stadiów poszukiwań. Sztukę Kulisiewicza kilkakrotnie już nazwano religijną, nie tyle ze względu na tematy<sup>1)</sup>, ile na treść uczuciową. Niemaloważną podstawę do tego sądu winna stanowić ta pilna uwaga na pograniczu iście chrześcijańskiej pokory, z jaką artysta patrzy na świat zewnętrzny i wewnętrzny i kształtuje swoją sztukę.

Rysunki Kulisiewicza pouczają widza, że są dwa gatunki linii wymownych: linie

<sup>1)</sup> Kulisiewicz rozpoczął od tematów religijnych. Wśród jego wczesnych prac drzeworytniczych znajdują się: Św. Franciszek (1927), Pietà (1927), Miłosierny Samarytanin (1927), Zdjęcie z krzyża (1928). Potem — rysunkowa seria parafraz rzeźb katedralnych.

szukające i linie stwierdzające. Tych pierwszych jest dotąd u niego znacznie więcej — te drugie śmiałe, szybkie, a bynajmniej nie wyuczone, zjawiają się od niedawna w rysunkach z lat 1934—5. One też są zwiastunem okresu dojrzałości. Czynem dojrzałego artysty jest rysunek, gdzie linia czy plama nie tłumaczy wizji, tylko jest nią, a zatem istnieje gotowa, choć niematerialna przed zejściem na papier. Taki rysunek ma naturalną lekkość, a zarazem — i to nie jest sprzeczność — z takiego budulca dopiero może powstać naprawdę rysunek, obraz monumentalny, bo forma pewna swej doskonałości, ostateczna, choćby powiewna, choćby wyrażająca najkrótsze lśnienie uśmiechu, zdaje się wiecznotrwać.

Ten charakter w znacznej mierze mają u Kulisiewicza rysunki z serii dużych głów dziewczęcych z 1935 r.; czasem linijne, przeważnie walorowe. W stosunku do akwarel z 1931 stanowią one przeciwieństwo także przez to, że nie tyle są duże rozmiarami, co szeroko pojęte. Najczęściej pole rysunku wypełniają głowy, czasem większe od rzeczywistych, znaczone miękką czarną kredką, na pół roztartą w plamach, niekiedy z domieszką sangwiny. Szczególnym urokiem darzy te dzieła istotnie osiągnięta harmonia między silną plastyczną konstrukcją głów a ich nastrojowością, mgłami lekkich zamyśleń, rozświetlanymi bladymi uśmiechami. Ta harmonia przywodzi na myśl przyrodę górską w zamglonych blaskach jesiennego ranka. Portrety linijne (jednym z najlepszych przykładów jest profilowy portret Agnieszki, op. 69) są niemniej dumną odmianą w stylu hieratycznym.

Jaki jest stosunek Kulisiewicza do tego arcyzmu, obok którego wyrastał na samodzielny twórca? Jest on uczniem Skoczylasa. Monografista Skoczylasa<sup>1)</sup> słusznie powiedział, że stworzył on ksylografię polską, nie tworząc szkoły. Miał on zapał inicjatora połączony z szacunkiem dla młodych sił.

Skoczylas osiągnął piękny, własny styl, jako wyraz żywej dynamiki, prężnego ruchu, siły może nieskomplikowanych, ale prawdziwych uczuć, namiętności<sup>2)</sup>. Wyraz tych uczuć pozostaje w nieustannej grze z hieratyzmem kompozycji dekoracyjnej, z niczym nie zachwianą prawidłowością rytmów, która stwarza dystans epicki, podobnie jak heksametr w eposie. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w twórczości Skoczylasa jest dwoistość, nierówność napięcia twórczego, jakby był on czasem naśladowcą własnego stylu. Jeżeli jego dzieła pełnowartościowe, mocne, musiały świecić jako ożywczy przy-

1) T. Cieślowski syn. Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce, Warszawa, 1934.

2) Nie mogę zgodzić się ze zdaniem T. Cieślowskiego, że Skoczylasowi „obcą jest dynamika”. (Tamże str. 31).

kład, to znów jego utwory manieryczne pobudzały uczniów do reakcji. Gdy zważył prócz tych czynników wybitne talenty uczniów Skoczylasa, nie dziw, że, złączeni w Stowarzyszeniu „Ryt”, od razu nie stanowili jednolitej grupy, imponując jako indywidualia twórcze żywą pasją do samookreślenia się i zarazem czujnością duchową.

Krytycy, na ogół bardzo u nas ciekawi „wpływów”, „wykryli” w twórczości Kulisiewicza zależności od Wyspiańskiego, Wąsowicza, Muncha, Kaethe Kollwitz i wreszcie od ekspresjonistów niemieckich i niemieckiego kierunku „nowej rzeczowości”. Należy sobie zdać sprawę z wagi tych sądów.

Jest rzeczą naturalną, że wczesne prace młodzieńcze wykazują jakieś zależności. Także u Kulisiewicza w takich drzeworytach, jak „Pietà” i „Św. Franciszek”, widzimy Skoczylasowski „grzebień” i wrzecionowate człony, a również niewątpliwy wpływ witrażów Wyspiańskiego. O stosunku do Wyspiańskiego można powiedzieć, że wielki poeta-malarz za pośrednictwem swej twórczości stał się w głębszym znaczeniu nauczycielem Kulisiewicza niż Skoczylas. Że młody Kulisiewicz wpatrywał się w witraże i ich projekty, świadczą o tym nie tylko wspomniane dwie prace, ale jeszcze „Kobieta z różańcem”, która właśnie jest najwcześniejszym z drzeworytów teki szlembarskiej. Nie ma to znaczenia, że i wśród późniejszych drzeworytów i rysunków Kulisiewicza jeszcze gdzieś trafi się parafraza czegoś z tematów, czy układu rysunków Wyspiańskiego. Ważniejszą była sprawa przezwyciężenia sugestii linii Wyspiańskiego. Coś z tej linii błąka się w „Szlembarku”, choć on jest niezwykle śmiałym manifestem nowej indywidualności artystycznej; a zwłaszcza ta sugestia zagraża szczeroci wczesnych rysunków. Ale wiemy to już, że Kulisiewicz wyzwala się z tego uroku, choć jest to dlań o wiele trudniejsze, aniżeli przezwyciężenie mowy drzeworytniczej Skoczylasa, wobec tego, iż Kulisiewicza z Wyspiańskim łączy bliżej niż powinowactwa duchowego. Wspólne im jest nade wszystko pragnienie przeżycia wielkości i dania jej wyrazu. Dlatego witraże mogły przyświecać „Szlembarkowi”, a ożywione posągi z poezji Wyspiańskiego może stanęły u kolebki koncepcji rysunków z rzeźb katedralnych. Drugie powinowactwo tych artystów stanowi potępienie przez nich martwoty, umiłowanie życia. I stąd zapewne u obu to zwrócenie się do postaci dziecka, szukanie w niej wyrazu życia najbezpośredniejszego, niczym nie otamowanego<sup>1)</sup>. Przy tym obu też charakteryzuje fakt, że nie „ożywiają” postaci ruchem, lecz przede wszystkim szukają wyrazu

<sup>1)</sup> T. Makowiecki mówi o Wyspiańskim, że „malarz tak gardzący martwymi maskami... musiał ukochać twarz dziecka. Zwłaszcza dziecko zupełnie małe, a jeśli starsze, to dziecko proletariackie nie ujęte korbami konwenansu, ogłady, wychowania, ale szczerze i do dna wyraziste — było najbliższe Wyspiańskiemu” (Stanisław Wyspiański, jako malarz (Wstęp do katalogu). Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Przewodnik 84. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1933, str. 16—17).

życia w samej formie. Ale z unikania martwoty musi też wynikać niechęć do naśladownictwa i maniery.

Bardzo często się zdarza, że krytycy szukając wpływów trafiają na bliższe lub dalsze pokrewieństwa i stąd — niejaki zbieżności. Podobieństwa formalne z grafiką Wąsowicza ukazują się sporadycznie w kompozycjach drzeworytniczych z plam białych i czarnych. Są to pojedyncze eksperymenty artysty-poszukiwacza i jako takie nie dowodzą istnienia żadnej zależności.

Do takich przypadkowych zbieżności zaliczam też podobieństwo, dość zresztą dalekie, dużych akwarel z 1930 r. z portretami dzieci Pascin'a<sup>1)</sup>. W czasie podróży do Francji w 1930 r. Kulisiewicz nawiązał znacznie żywszy kontakt ze średniowieczem niż z nową „szkołą paryską”.

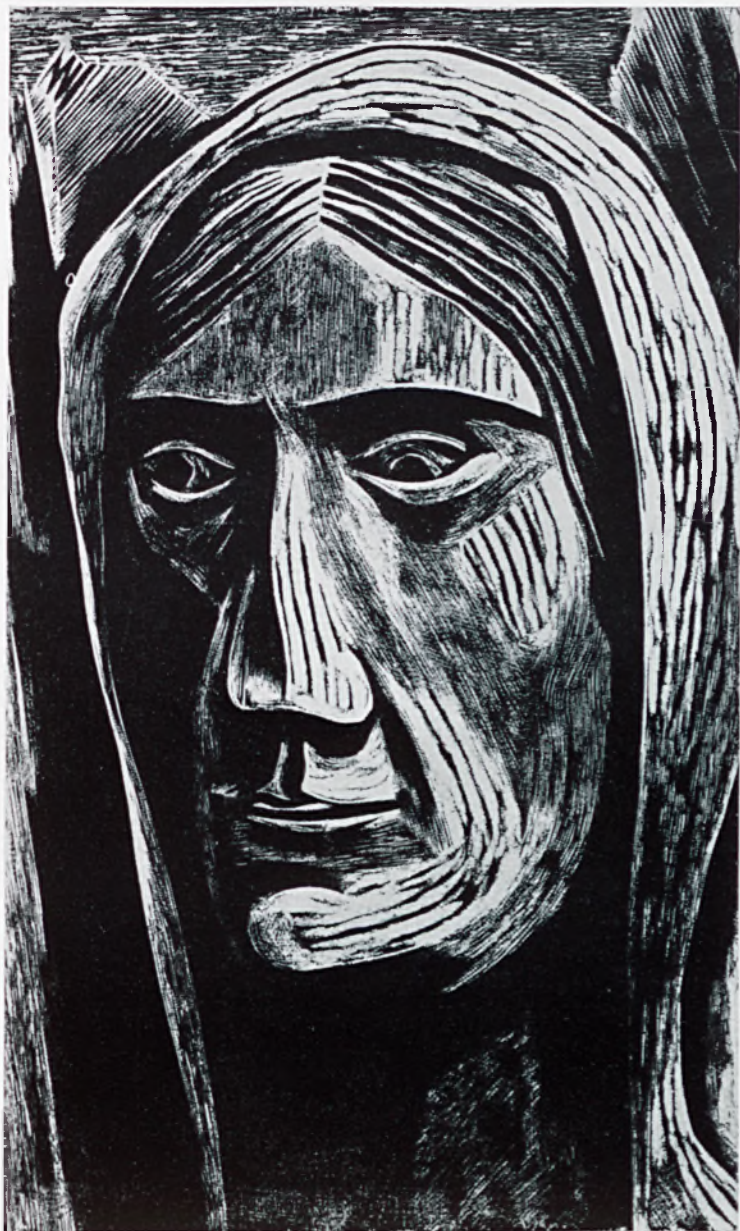
Trudno też liczyć się poważnie z twierdzeniem o wpływie Muncha na artystę, który go zna zaledwie z kilku reprodukcji. Delikatność faktury i nastrojowość rysunków Kulisiewicza stanowi niejako pendant do akwafort Muncha, mówi to o pewnym podobieństwie duchowym — wielkiej wrażliwości—ale na tym koniec. Bo wyrafinowana faktura Muncha jest inna niż Kulisiewicza, choć różnice są też subtelne (ale nie wypływają tylko z innej techniki). Faktura Muncha jest w służbie odmiennego wyrazu. A męczeński niepokój nerwowych i zmysłowych, arcyskomplikowanych nastrojów fin de siècle'u u Muncha różni je znacznie od bardziej lirycznych, prostych, „młodszych” nastrojów polskiego artysty. Tu zaznaczają się odmienności indywidualne, środowiska i epoki. O jednej z różnic formalnych między Wyspiańskim i Munchem z jednej strony, a Kulisiewiczem z drugiej, która wynika z przynależności tych artystów do dwóch różnych pokoleń, wspominałem już z okazji charakterystyki linii Kulisiewicza.

Jeżeli wpływ Muncha na Kulisiewicza okazuje się więcej niż problematyczny, to różnice między sztuką Kulisiewicza a grafiką Kaethe Kollwitz co do techniki i ujęcia biją w oczy. Dla wniosku o wspólności ducha nie podobna też znaleźć dostatecznych przesłanek. Nie wystarczy sam fakt współczucia artysty dla biedy i cierpienia. Jak wiemy, sztuka Kulisiewicza nie ma nic wspólnego z tendencją i anegdotą.

W ogóle pomawia się Kulisiewicza o wspólność ducha z całą nowoczesną sztuką niemiecką. Mówiono kilkakrotnie o jego ekspresjonizmie (np. „sztuka ta wywodzi się w prostej linii z niemieckiego ekspresjonizmu...”), czasem stwarzając rozróżnienie w obrębie gatunku: „ekspresjonizm, w Niemczech zabarwany patologią u Kulisiewicza nabiera cech sentymentu.” Kiedy indziej wymieniono razem Kollwitz, Dix'a, Beckmanna, Grosza i Barlacha, twierdząc, że sztuka Kulisiewicza wprawdzie jest inna

<sup>1)</sup> O podobieństwie do dzieł Pascin'a nie wyciągając zresztą wniosku o zależności wspominał T. Czyżewski (Wystawa K. Krzyżanowskiego, Kurier Polski, Warszawa, 1932, Nr 102).





Tabl. 48. T. KULISIEWICZ. Św. Anna. 1935.



Tabl. 49. T. KULISIEWICZ. Macierzyństwo. Z cyklu „Wieś w Gorcach”. 1936.



Tabl. 50. T. KULISIEWICZ. Dziewczyna. 1934.



Tabl. 51. T. KULISIEWICZ. Domy na uboczu.

co do techniki i form, ale wciąga nas w ten „obcy... krąg”, bo jest w niej duch „ogromnie pokrewny”, „ożywiający te liczne potworki z dużymi głowami, te smutne chorowite dzieci typowych degeneratów”.

Trochę groteskowo brzmią te oskarżenia artysty, który ze sztuką niemiecką prawie się nie stykał, a z drugiej strony doprawdy czas by już u nas przestać narzekać na tematy „patologiczne”.

Ekspresjonizm, kierunek, który zapewnił Niemcom pozycję w koncercie nowej sztuki europejskiej, miał swoich wielkich i małych przedstawicieli. To, co u wielkich było reakcją przeciwko przeżytkom i konwenansom, to u małych stawało się obrazoburstwem w imię bardzo ubogich szablonów, lub w najlepszym razie pogonią za niezwykłością („wunderbare Rarität”). Natomiast wielu ekspresjoniści w swoich licencjach i śmiałych fantazjach, nieraz dosłownie w barbarzyńskim przekształceniu widoku, graniczącym aż ze sponiewieraniem świata zmysłów, istotnie jednak znajdowali najintensywniejszą formę dla swych uczuć. A największy z nich Nolde łączył orgiastyczne bogactwo barw z formą swoiście uproszczoną, zmonumentalizowaną. Obrazy jego są pełne treści duchowej z przewagą uczuć heroicznych i jest on jednym z najwymowniejszych malarzy religijnych świata.

Ekspresjonizm stworzył mocną grafikę, umiając wyzyskać bezwzględność mowy czarno-białej dla wyrazu swojej psychiki.

Stowarzysząc się na krótko, ekspresjoniści działali raczej samotnie, osiągając w łonie jednego kierunku duże różnice indywidualne. Nie stanowią też zwartej grupy nowi realiści. Wśród nich Niemcy z północy, jak Dix, Grosz, bliscy są ekspresjonistom przez pogardę dla świata zmysłów, choć się nim posługują. W stosunku do tamtych daje się jednak zauważyć raczej obniżenie lotu.

Na ogół wszakże w ciągu ostatnich trzydziestu lat w Niemczech wybitnie rozwija się sztuka, w której wymownie objawia się duch protestanckiej surowości i na wskroś niemieckiej mieszaniny heroizmu z brutalnością. Ale to nie ma nic wspólnego z duchem sztuki Kulisiewicza.

Każda rzetelna sztuka jest nowością. Czy wrażenie obcości, jakie na niektórych wywarła twórczość Kulisiewicza, nie wynikało z trudności apercypowania wybitnej nowości? Sztuka Kulisiewicza jednak duchem i formą należy do rodziny duchowej, jednoczącej się na przekór wszystkim „izmom”, w której do plejady wodzów zaliczamy Michałowskiego, Matejkę, Chelmońskiego, Wyspiańskiego, Mehoffera, Wyczółkowskiego, Dunikowskiego, Stryjeńską, Szukalskiego... Sztuka, która powstaje w tym kręgu, jest potężna w ekspresji (co nie znaczy: ekspresjonistyczna), bogata w środki artystyczne, żywiłowo-dekoracyjna, na silnej bazie realizmu. W niej również odradza się wciąż duch heroizmu, ale nigdy — światoburczy. W tej rodzinie Kulisiewicz uczył

się mowy plastycznej i znajdował własną, do jej dorobku nawiązał swoją inność. W rzędzie najlepszych grafików polskich zdobywa obecnie należne miejsce w sztuce europejskiej i rozszerza znów duchową Polskę, włączając do niej wkład swojej kultury artystycznej i kraj swej twórczości — „nową przestrzeń człowieka i talentu”.

Tadeusz Kulisiewicz urodził się w Kaliszu, dnia 13-go listopada 1900 r. Ukończywszy gimnazjum w rodzinnym mieście wstąpił w r. 1922 do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, gdzie był uczniem Wł. Roguskiego i E. Wronieckiego: pod kierunkiem tego ostatniego zapoznał się z grafiką, uprawiając na razie lineoryt i litografię.

W r. 1923 przyjechał do Warszawy i wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych — rysował u Miłosza i Mieczysława Kotarbińskich i studiował techniki graficzne u W. Skoczylasa. Ukończył studia w r. 1927.

Od r. 1926 jest członkiem Stowarzyszenia „Ryt”, założonego przez Wł. Skoczylasa.

Na Szlembark wyjechał po raz pierwszy na wakacje w r. 1926. W r. 1928 otrzymał I-ą nagrodę w Salonie Związku Grafików Polskich, a następnie subsydlum z Departamentu Kultury i Sztuki, które pozwoliło mu spędzić pół roku na Szlembarku. W r. 1930 Kulisiewicz wystawił w salonie Garlińskiego rysunki i drzeworyty (z nich 12 złączył później w tekę szlembarską), które od razu zjednały mu rozgłos. W tymże roku na wiosnę udaje się do Francji, a potem znów w ciągu 8-u miesięcy przebywa na Szlembarku. W marcu i kwietniu 1932 r. Instytut Propagandy Sztuki wystawiał rysunki z Francji i ze Szlembarku.

Od r. 1933 Kulisiewicz wszedł do grona wykładowców w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadząc rysunek wieczorny w pracowni prof. Mieczysława Kotarbińskiego.

Kulisiewicz brał udział w wystawach sztuki polskiej za granicą organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Za swą twórczość uzyskał już szereg odznaczeń. Prócz wspomnianej już I-jej nagrody w Salonie Związku Grafików, otrzymał medal srebrny na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w r. 1929 i w tymże roku nagrodę m. Krakowa na wystawie malarzy warszawskich urządzonej przez Związek Artystów Plastyków. Na międzynarodowej wystawie w Wenecji (Biennale) w r. 1930 król włoski zakupił dwa jego drzeworyty („Zdjęcie z krzyża” i „Dziewczyna w czarnej chuście”). Wreszcie w r. 1933 otrzymał Kulisiewicz nagrodę i dyplom honorowy na I-jej Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów w Warszawie (w Instytucie Propagandy Sztuki). W kwietniu 1936 r. Kulisiewicz otrzymał nagrodę artystyczną m. Łodzi.

#### WAŻNIEJSZE Z DOTYCHCZASOWYCH GŁOSÓW O T. KULISIEWICZU :

E. Woroniecki, *La gravure sur bois moderne en Pologne*, Byblis. Paris, 1929 i odtbitka.

M. Wallis (Wstęp do katalogu). *Wystawa prac Tadeusza Kulisiewicza*. Marzec—kwiecień 1930. Salon Czesława Garlińskiego, (Warszawa, 1930).

Tenże, *Książki o sztuce*. Drzeworyty Kulisiewicza, Robotnik, Warszawa 1931, Nr 451.

W. Podoski, *Uwagi o współczesnym drzeworycie*, *Plastyka*, Warszawa 1930, Nr 1.

T. Cieślewski syn, *Ludzie szlembarscy*. Posłowie do wystawy drzeworytów Tadeusza Kulisiewicza, *Ziemia*, Warszawa, 1930, Nr 9.

J. Warchałowski, *Tadeusz Kulisiewicz*. *Ein polnischer Holzschnittkünstler*, *Gutenberg-Jahrbuch* 1931 (Mainz 1931) i odtbitka.

N. Samotyhowa, *Sztuka w oczach laików*, *Droga*, Warszawa, 1932, Nr 12 i odtbitka.

T. E., Cztery spojrzenia artystów, Walka, Warszawa 1932, Nr 120.

J. Kot, Trzej drzeworytnicy, Wiadomości bibliofilskie, Warszawa 1933, Nr 5.

Wystawa polskiej grafiki użytkowej w Pradze Czeskiej 21.IV.—13.V.1934 (wytłoczono jako rękopis. Warszawa 1934).

W. J. Goryńska, Contemporary wood-engraving in Poland. The Print Collector's Quarterly, London 1935, Nr 4.

T. Cieślewski syn, Z dziejów „Rytu”. W dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”, Plastyka, Warszawa 1936, Nr 1. (8—9).

Tenże, Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu. (Warszawa 1936).

Prócz tych prac niniejszy artykuł uwzględni recenzje z wystaw, a przede wszystkim wśród recenzji z wystawy w Salonie Cz. Garlińskiego w r. 1930, te, których autorami są: T. Czyżewski, Kurier Polski, Warszawa 1930, Nr 88, J. Kleczyński, Warszawa, Kurier Warszawski, 1930, Nr 93, St. Pięnkowski, Myśl Narodowa, Warszawa 1930, Nr 14, W. Podoski, Plastyka, Warszawa 1930, Nr 1, N. Samotyhowa, Kobieta Współczesna. Warszawa 1930, Nr. 15, Fr. Siedlecki, Dzień Polski, Warszawa 1930, Nr 88, M. Sterling, Wiadomości Literackie, Warszawa 1930, Nr 16, M. Treter, Gazeta Polska, Warszawa 1930, Nr 88, M. Wallis, Robotnik, Warszawa 1930, Nr 81; oraz spośród recenzji z wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki w r. 1932, te, które pisali: T. Czyżewski, Kurier Polski, Warszawa 1922, Nr 102, W. Husarski, Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1932, Nr 17, J. Kleczyński, Kurier Warszawski, Warszawa 1932, Nr 99, H. Morkowiczówna, Kultura, Warszawa 1932, Nr. 20, W. Podoski, Myśl Narodowa, Warszawa 1932, Nr 18, N. Samotyhowa, Kobieta Współczesna, Warszawa 1932, Nr 15, Fr. Siedlecki, Dzień Polski, Warszawa 1932, Nr. 86, M. Sterling, Wiadomości Literackie, Warszawa 1932, Nr 17, L. Strakun, Kultura, Warszawa 1932, Nr 20, M. Treter, Gazeta Polska, Warszawa 1932, Nr 92, M. Wallis, Robotnik, Warszawa 1932, Nr 163, K. Winkler, Kurier Poranny, Warszawa 1932, Nr 94, tenże Polska Zbrojna, Warszawa 1932, Nr 102, R. Zrębowicz, Kultura, Warszawa 1932, Nr 20.

\*

Oddany do druku w momencie otwarcia nowej wystawy prac Kulisiewicza w Instytucie Propagandy Sztuki w listopadzie 1936 r. artykuł niniejszy nie uwzględni już głosów krytyki, będących oddźwiękiem tej wystawy.

## R É S U M É

MARIA TWAROWSKA

# Le style de Tadeusz Kulisiewicz

Les gravures et les dessins de Kulisiewicz ont un style indépendant, propre à l'auteur. L'art de Kulisiewicz n'est pas maniéré.

Kulisiewicz est plutôt un explorateur des problèmes de technique et de composition, toujours nouveaux. La technique et les matériaux jouent un rôle important dans son

art. Sa vision d'une gravure sur bois s'achève sous le burin et dans le bois. Il y a des moments où la gravure elle-même devient pour l'art de Kulisiewicz un sujet aussi ou même plus important que le sujet représenté par l'artiste; le réalisme technique en remporte sur le réalisme proprement dit. L'attitude de Kulisiewicz en face de la nature est en général dégagée et active. Il est facile de constater que les silhouettes caractéristiques, étroites et compactes, de ses personnages, souvent portant une tête lourde et large (comme dans l'art pré-médiéval), et surtout l'expression sentimentale de ceux-ci ne peuvent être confirmées par l'existence réelle. Les oeuvres de Kulisiewicz ne sont pas des études directes d'après nature. Les formes lyriques devenant complètes et équilibrées servent de point de départ à son art. Et c'est seulement après avoir résolu les problèmes de composition lyrique qu'il revient à l'observation, en quête de quelques détails: traits de la figure, forme des mains. En faisant de Szlembark, un pauvre village de montagnes, le thème principal de ses oeuvres Kulisiewicz ne tient pas du tout à photographier cette terre, ces gens et leur culture indépendante. Il exprime plutôt sa propre vie intérieure, sentimentale et profonde, et dont l'importance pour les hommes est incontestable.

En regardant les montagnes et la vie monotone et humble qui grouille près d'elles Kulisiewicz est frappé par la grandeur du monde et par la grandeur dramatique de l'existence humaine qui disparaît et renaît sans cesse. Les pauvres gens de Szlembark s'élèvent dans son art à la hauteur des champions du labeur et de la résistance dans la lutte continuelle contre la misère anéantissante.

La compassion profonde de l'artiste lui fait voir dans les âmes des gens de Szlembark une aussi grande force de compassion, celle qui lie les hommes les uns aux autres et à tout ce qui est vivant. Cette force-là est selon lui le promoteur de la vie. La compassion devient peu à peu dans l'âme de l'artiste l'amour de tout ce qui existe et il atteint alors la douce sérénité classique.

L'art de Kulisiewicz n'est pas tendencieux. On y trouverait aussi très peu d'élément narratif. La composition se passe souvent de l'action, ou bien est limitée à une seule action particulière. Les compositions sont d'abord plutôt des portraits. Peu à peu les oeuvres s'enrichissent et deviennent complexes; on voit alors des scènes à plusieurs personnages dans un paysage développé. L'architecture du paysage se développe aussi.

Le fort lyrisme de Kulisiewicz a choisi le style monumental. Dans les thèmes — le rythme rituel du travail, toujours répété et nécessaire, en peut servir d'exemple. Dans la forme — les compositions équilibrées et fermées, parfois presque symétriques ou bien étant des combinaisons de rythmes souvent solidement basées sur la noirceur des parties du bois intactes, sont aussi monumentales. Un don extraordinaire d'observation et les inventions concernant la matière permettent à l'artiste de donner à ses



compositions une expression forte et vivante. On pourrait dire que l'oscillation entre les expressions constantes et changeantes et les harmonies toujours nouvelles du monumentalisme et des variations sont caractéristiques pour le style de Kulisiewicz.

Le recueil „Szlembark”, premier des cycles de gravures sur bois, est un exemple parfait de la jeunesse d'un talent. Nous y trouvons l'impétuosité juvénile, la richesse de motifs et de moyens techniques. Mais dans le „Szlembark” cette diversité est bien disciplinée par le sens de monumentalisme, tandis que dans le cycle suivant, la „Bacówka” — vie des bergers dans les hauts pâturages — les effets variés sont plus forts, les formes apparaissent et passent. Kulisiewicz y arrive à ces effets-là surtout par son métier, délicat et riche.

Dans le cycle „Metody” le monumentalisme devient extrêmement sévère; l'artiste simplifie sa composition et limite sa technique à l'emploi du burin seulement. Ce cycle est un monument de la misère et des souffrances, dont l'atmosphère est ascétique et l'expression simple et puissante.

Entre les deux cycles ci-dessus Kulisiewicz a fait séparément deux belles gravures sur bois: „Jeune fille assise” (une de ses plus grandes gravures 410 × 340 mm) et „Le sage d'Arles” d'après le dessin d'une statue de cathédrale romane. Une grande énergie d'incision caractérise les gravures ultérieures „Karola” et „S-te Anne”.

Il s'ensuit une période d'expérimentation, où le bois s'éclaircit, la forme est indiquée par le contour d'une ligne noire, mais toujours résultant des mouvements du burin. Les formes des objets, des animaux et des hommes subissent une nouvelle stylisation exécutée avec le burin — c'est là un réalisme technique frappant. Plus tard l'artiste enrichit sa forme, la rend plus décorative, mais il trouve les motifs de ces ornements dans le bois-même.

Le paysage panoramique acquiert alors une importance spéciale, il devient comme une image synthétique du monde et une expression de l'attitude de l'artiste envers le monde, un peu comme chez Breughel le Vieux. Les gravures de cette époque (années 1935 et 1936) font partie du cycle „Le village dans les Gorce”.

Dans ses dernières oeuvres de l'été 1936 Kulisiewicz atteint la simplicité grave et sereine du style classique.

Il fait aussi des dessins, d'abord comme de simples notes, des étapes de la gravure et ensuite comme des oeuvres indépendantes.

En 1930, pendant son voyage en France Kulisiewicz fait une série de dessins d'après les sculptures romanes et gothiques des cathédrales françaises. Ce ne sont pas des représentations fidèles de ces sculptures, ni même des études de leurs fragments, mais des paraphrases libres, où l'on voit, à côté de l'admiration pour l'art médiéval, des tendances d'un artiste moderne. L'extase y est le ton sentimental dominant, rempla-

çant même les sentiments différents de la sculpture. L'atmosphère extatique impose la dématérialisation de ces compositions et l'artiste s'y sert à sa guise de la technique de dessin. Mais il veut donner de la vie à ces créations, il leur donne des expressions diverses, accentue la mollesse des corps et l'élasticité des mouvements, et tout cela en un jeu continu avec la matière pierreuse des sculptures paraphrasées.

Du même voyage en France l'artiste rapporte quelques vues des bourgades françaises — dessins colorés parfois avec des crayons ou bien des couleurs à l'eau. De retour en Pologne il fait une série de grandes aquarelles représentant des enfants, et aussi des paysages d'hiver de Szlembark — pastels et aquarelles. Mais bientôt il abandonne ces formes semi-picturales pour continuer et perfectionner le dessin.

Kulisiewicz est aussi fort en dessin qu'en gravure. Les personnages d'enfants et de jeunes filles, avec l'entourage légèrement tracé au fond, sont les sujets de ses dessins. Là aussi l'artiste s'intéresse aux matériaux, il respecte les traces du crayon les plus délicates et introduit dans la composition une tache de papier blanc par quelques traits imperceptibles. Le dessin de Kulisiewicz est extrêmement délicat, plein de sentiment. L'artiste admire le charme inexprimable de la jeunesse. Il se sert d'un tissu de petits traits impalpables comme une toile d'araignée, et d'une ligne grise, „humble”, légèrement ondulée, presque droite, ou bien, dans les endroits les plus expressifs, d'une noirceur pénétrante, entrant profondément dans le papier et dont chaque millimètre est important.

En 1935 Kulisiewicz a fait une série de têtes de jeunes filles avec du crayon noir, parfois un peu de sanguine. Ces dessins sont aussi pleins de sentiment que les précédents; les têtes d'une construction plastique robuste et d'une grande sûreté de la ligne ont un caractère monumental. Pour les dessins comme pour les gravures de Kulisiewicz la période classique de son oeuvre commence.

La mûre oeuvre de Kulisiewicz est tout à fait originale, exempte d'imitations. Elève de Skoczylas, Kulisiewicz a adopté l'attitude sérieuse de celui-ci envers la gravure sur bois et ne s'est pas laissé maniérer. L'influence de Wyspiański a été plus profonde; il existe entre eux une parenté spirituelle, le même désir de la grandeur dans l'art et le même amour de la vie. Tous les deux admirent l'enfant en y voyant l'expression la plus directe et la plus vraie de la vie.

On a essayé de trouver dans l'oeuvre de Kulisiewicz des traces de l'influence de Pascin, de Munch ou bien de l'expressionnisme allemand. Mais après une comparaison soignée il faut rejeter ces suppositions. L'art de Kulisiewicz appartient par son esprit et par sa forme à une grande famille spirituelle dont la parenté s'est formée en dépit de tous les „...ismes” et dont Michałowski, Matejko, Chełmoński, Wyspiański, Mehofffer, Wyczółkowski, Noakowski, Dunikowski, Stryjeńska, Szukalski ... et autres

sont les chefs. Leur art est d'une expression puissante (ce qui veut pas dire expressionniste), riche en moyens artistiques, naturellement décoratif, planté sur une base de réalisme solide. Parmi eux Kulisiewicz apprenait à parler le langage plastique et trouvait le sien propre, son originalité est apparentée à leurs acquisitions. L'art de Kulisiewicz étant un art vrai doit être nouveau et l'est, différent de tout ce qui était fait avant et autour de lui.

\*

Tadeusz Kulisiewicz est né à Kalisz le 13 Novembre 1900. Il a commencé ses études artistiques en 1922 à l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs à Poznań, puis a continué à l'Ecole des Beaux Arts de Varsovie jusqu'à 1927. Depuis 1926 il est membre de l'association „Ryt” fondée par Skoczylas. En 1926 également il a visité pour la première fois le village montagnard de Szlembark, lequel est devenu la source de ses inspirations. En 1930 il a fait un voyage en France. Depuis 1933 il est membre du corps enseignant de l'Académie des Beaux Arts de Varsovie. Ses oeuvres lui ont gagné plusieurs prix et un succès bien mérité.



# IV



## Kontrola produkcji artystycznej

Wydaje się od dawna rzeczą nęcącą podejść do zagadnienia ruchu i produkcji plastycznej, współczesnej, poprzez nastawienie społeczno-gospodarcze. Czyżby to było odstępstwem od uprzywilejowanego traktowania nadrzędności sztuki?

Z coraz to mocniejszym natężeniem narzuca się zasada śledzenia socjologicznych podstaw rozwoju sztuki historycznej i współczesnej. — Niewątpliwie ten system ujęcia ma swoje źródło w przyspieszonym rozwoju nauk społecznych i silnej filtracji systemów socjalnych. Pożytek wszakże ujmowania socjologicznego problemów artystycznych jest bezsprzecznie duży. Pozwala on na odkrycie i oglądanie niedostrzegalnych dotychczas i ukrytych korzeni, warunkujących wzrost i rozkwit sztuk plastycznych w pewnych epokach i krajach, ukazuje składniki biologiczne, co wpłynęły na rozwój formy twórczej i wypełniły ją treścią duchową i ponadrealną. Przez eliminację czynników ubocznych, drobiazgową analizę struktury duchowej i materialnej danej epoki, wreszcie analogie tejże struktury w pewnych krajach, a nawet okresach, — otrzymujemy, dla powstania każdej formy artystycznej, zjawiska towarzyszące. Style, a nawet powstanie i upadek niektórych gałęzi plastyki są ściśle związane z układem socjalnym i treścią duchową epoki.

Plastyka późno gotycka, niemiecka XV wieku i malarstwo holenderskie wieku XVII mają za podłoże rozwój bogatego stanu mieszczańskiego, który już to swoje upodobania religijne, już to życiowe, — radzi ubierać w formę zbliżoną do ulubionej rzeczywistości, bogatą i wyszukaną, wypełnioną treścią przystępną. — Tak powstaje „Schöne Madonna” i tzw. „Gesellschaftstücke”. Ówczesna produkcja artystyczna przeznaczona jest na szeroki rynek zbytu, obliczona dla klienta o standartowych upodobaniach.

Powszechna zamożność i liczebność mieszczaństwa sprzyja mnożeniu się warsztatów artystycznych i podniesieniu ich działalności.

Na innych znowu podstawach wspiera się — dla kontrastu — rozwój plastyki barokowej XVII—XVIII wieku, zwłaszcza kościelnej. — Na urobienie jej pojęć formalnych wpływa ożywiająca ją zwarta i imponująca idea akcji kościelnej, — na równi

z olbrzymimi środkami materialnymi uruchomionymi przez Kościół lub protektorów świeckich. Dynamika ujęcia nowej rzeczowości, użycie olbrzymiego aparatu środków technicznych, rozwinięcie skomplikowanego aparatu wiedzy ikonograficznej i dogmatycznej odpowiadają znakomicie ogromowi mocy pieniężnej, prostocie zadania i nakazowi jednostkowej woli. Jakkolwiek wartości kontemplacyjne spadają niewspółmiernie w plastyce XVIII-wiecznej, to wzrasta jednocześnie potężnie moc atrakcyjna i propagandowa nowych form. Jak i w przykładzie poprzednim — sztuka spełnia znakomicie zadanie, powierzone jej z zaufaniem przez układ stosunków socjalnych epoki.

Oba przytoczone wyżej przykłady ilustrują w sposób przystępny relacje zjawisk artystycznych z socjalnymi. Relacje te — przy pewnej uwadze — dają się postrzegać w każdej epoce i środowisku — i niewątpliwie zaobserwowane zostały już od dawna w sposób przekonywający w filozofii sztuki. Chociaż przeto w czasach nowszych odwraca się pochodność tych zjawisk, upatrując raczej wyłączne znaczenie w historii sztuki jako historii ducha, to jednak aktualną się wydaje potrzeba wiązania zjawisk socjalnych i artystycznych w sposób, który umożliwiłby — na podstawie obserwacji przeszłości — powzięcie wniosków co do współczesnej sytuacji sztuki. — Wstępem do jej określenia jest bezsprzecznie charakterystyka rozwoju sztuki w wieku XIX-ym, w oparciu o rozwój stosunków socjalnych.

W projekcji procesów sztuki wieku dziewiętnastego wszystko zdaje się kroczyć drogą normalnego rozwoju ku postępowi formalnemu, — przynajmniej w przyjętym sposobie patrzenia; a zatem od realizmu Millet'a i Courbet'a — poprzez impresjonizm Manet'a, Degas'a, Monet'a, Renoir'a, — ku neoformalizmowi Cézanne'a; od Cézanne'a — poprzez dekoracjonizm Van Gogha, Matisse'a — ku nieskrystalizowanym poszukiwaniom malarskim ostatniej doby. W przyjętym schemacie malarstwa francuskiego charakteryzującego wiek XIX, nie uwzględniono setek tysięcy malarzy wszystkich krajów, idących w ogonie malarstwa francuskiego, jakkolwiek w ujęciu socjologicznym oni właśnie przysłaniają pozorną widzialność. Skąd właśnie rozwój taki? — Jakie przesłanki socjalne składają się na pointylizm Seurat'a i rządzą skubizowaną formą Picasso'a czy Braque'a? — Oko znawcy ujęte podniecającą poezją formy nie szuka usprawiedliwienia, — oko laika obojętne i pomijane nie szuka ani poezji, ani usprawiedliwienia.

I oto w tym, zresztą spowszedniałym dziś, zjawisku — dopatrywać się należy pierwszych poważnych różnic dzielących wiek dziewiętnasty od wieków poprzednich.

Po raz pierwszy zaczyna następować podział na wtajemniczonych i niewtajemniczonych. Jedni, nieproporcjonalnie nieliczni w stosunku do liczebności warstw kulturalnych i oświeconych, kroczą za „postępem” malarstwa, — reszta pozostaje w tyle. Zanika — powszechny dla epok ubiegłych — uniwersalizm wartości emocjonalnych sztuki.



Podstawy socjologiczne tego stanu rzeczy są łatwo dostrzegalne. — Rodzący się w pierwszej połowie XIX wieku kapitalizm daje okazję przedstawicielom warstw zamożnych do — nieskrępowanej względami ogólnie społecznymi — indywidualizacji upodobań artystycznych. Inicjatywę kierowania gustem ujmują w swoje ręce rentierzy i kapitaliści. Gust ich formuje się w atmosferze szybkiej rentowności pieniądza, swobodnego rozwoju hasel demokratycznych, gwałtownego tempa postępu techniki. Tworzy się snobizm postępu w sztuce. — Organizuje się jednocześnie rynek i giełda dzieł sztuki. Jasnym jest, że wytwórczość artystyczna zaczyna ulegać prawom giełdy i obrotu towarowego. Otwiera się pole dla spekulacji handlowej i twórczej w sztuce. Zaczyna się lansowanie pewnych artystów i waloryzacja pewnych kierunków i szkół. Tworzą się instytucje pośrednictwa i grosistów wpływających niemal zdecydowanie na formowanie opinii i notowania giełdy artystycznej. Oni to przejmują częściowo inicjatywę z rąk odbiorców — kapitalistów, pozostawiając im rolę kolekcjonerów gromadzących kapitały sztuki współczesnej w swych galeriach prywatnych. Oni także, kierują opinią salonów oficjalnych — dzierżąc w większości zarządy ich w swoich rękach. Tak zorganizowany popyt szuka na rynku towaru ciągle świeżego i nowego. Nastawienie eksploatacji ówczesnej twórczości artystycznej ma niewątpliwie analogie w dziewiętnastowiecznej gospodarce przemysłowej, inwestycyjnej i kolonialnej Europy. Produkcja artystyczna stara się nadążyć wymaganiom rynku. Zorganizowane formy zbytu i rozpowszechniania produkcji zwalniają artystę od konieczności, a nawet możliwości kontaktu ze społeczeństwem i związania swej twórczości z jego dążeniami uczuciowymi. Wytwarza się stąd u artystów dążność do oderwanej spekulacji, niezwiązanej z podłożem socjalnym, dążność przeradzająca się u żywszych i czynniejszych w psychozę poszukiwania nowych form.

Niewiele, bardzo niewiele artystów, jak Cézanne, Van Gogh, Picasso we Francji, czy wiedeńska „Secesja”, stara się wyłamać z zorganizowanych form giełdy sztuki XIX wieku. I oni jednakże pozostają w sferze działań spekulatywnych, nadając jedynie błyskawicznemu rozwojowi zjawisk artystycznych pewne prawa i kierunek. Ich udział w powstaniu nowych form w sztuce jest wielki i doniosły. Tym donioślejszy, że możliwości rozwoju formalnego malarstwa — po sześciu wiekach ekspansji i ostatnich czasach gwałtownej spekulacji — wydają się ograniczone.

Wypada jeszcze zdać sobie sprawę z roli, jaką odegrały salony Niezależnych. Zwiększony niebywale popyt na dzieła sztuki w Europie dziewiętnastowiecznej dał powód do nadzwyczajnego wzrostu podaży i produkcji artystycznej. Proste — że podaż była pokryta z nadwyżką, która właśnie szukała dróg zbytu poza oficjalnymi salonami. Ci, których twórczość idąc drogą radykalnej spekulacji wybiegała daleko naprzód przed zdobycze formalne już przyjęte, — nie znajdując narazie zrozumienia — niezadowolone-

ni—tworzyli własne formacje i salony tzw. „Niezależnych”. — I ich twórczość zresztą stawała się z czasem przedmiotem handlu, obrotów giełdowych i wahań ogólnej koniunktury, kiedy wolniej za nimi podążający klient ogarnął już nowe zdobycze. W salonach Niezależnych skupiali się — oczywiście — najzdolniejsi i najśmielsi. Ich znaczenie zeszło — w czasach późniejszych i najnowszych — do roli seminariów scholastycznych, w których ćwiczone pewne tematy abstrakcyjne, niezależne od woli i dążeń ludzkości.

Tak więc sztuka dziewiętnastego i początków dwudziestego wieku, popadając w zależność od spekulacji handlowych, przestała być funkcją prądów umysłowych i społecznych, ożywiających Europę. Brak stałej inspiracji od wewnątrz, — ożywczych idei wypływających z potrzeb duchowych i materialnych ludzkości, gwałtowna spekulacja formalna, podważyły szerokie możliwości atrakcyjne sztuki nowoczesnej. Krążąc raczej siłą bezwładu i przyzwyczajenia w układzie naszych ruchów kulturalnych, wyzbyła się wszelkich powszechnych wartości, budujących i dydaktycznych, znamienych dla jej istnienia w wiekach ubiegłych. Rodzą się uzasadnione obawy czy i ograniczone i ubogie środki wypowiedzania malarstwa w ogóle są władne odpowiedzieć treści duchowej współczesności. Historia sztuki zanotowała przecież czas powstania w dogodnych warunkach nowożytnego malarstwa. A jeżeli warunki nie odpowiadają?

Krocząc wytkniętą ścieżką myśli — skorośmy doszli do pewnych wniosków na płaszczyźnie socjologicznej — godzi się zważyć kilka, wiążących się z powziętymi wnioskami, zagadnień. Oto: czy malarstwo sztalugowe niezawisłe — samo dla siebie — ma widoki istnienia i rozwoju? — Jaki jest stosunek nowoczesnej architektury do malarstwa i czy rokuje ona możliwości rozwojowe malarstwu dekoracyjnemu? — Czy elementy formalne nowoczesnej architektury wzrosły na tych samych przesłankach pojęciowych, co elementy nowoczesnego malarstwa? — Czy w rozwoju ich dałoby się wykreślić pewne linie izometryczne tak, jak w rozwoju tychże sztuk w historii? — Możliwości rozwoju treści wzruszeniowej malarstwa czy ucierpiały wskutek powstania i postępu kina, fotografii, udoskonalonych technik reprodukcyjnych?

Każde z tych pytań godne jest osobnego rozważenia. Dla dobra przyjętego sposobu ujęcia i ostrości socjologicznego spojrzenia, pragnę jednak — mimo świadomość doniosłości tych zagadnień — pominąć je milczeniem. Pragnę również zwrócić uwagę na względy materialne i liczbowe współczesnego malarstwa w Polsce i postępujące za nimi wnioski. Produkcja artystyczna w Polsce — po uwzględnieniu ilości artystów, salonów, wystaw, dzieł wystawianych — wyraża się według przypuszczalnych obliczeń w sposób następujący:

ilość artystów malarzy, rzeźbiarzy . . .	około	4.000
produkcja roczna rejestrowana (na wystawach) licząc przeciętnie 2—3 dzieł . . .	”	10.000
produkcja roczna nierejestrowana licząc przeciętnie po 10 dzieł . . . . .	”	40.000
	<u>R a z e m . . .</u>	<u>50.000</u>

Cyfry te oparte o statystykę miałyby wartość dokumentu. Nie należy się jednak łudzić, że nawet gdybyśmy byli w posiadaniu statystyk oficjalnych salonów, to wobec trudności precyzowania określić: artysta, dzieło sztuki, nie otrzymalibyśmy nigdy ścisłych danych odnoszących się do produkcji artystycznej nieoficjalnej „chałupniczej”. Należy też wobec tego oprzeć się na rachunku prawdopodobieństwa.

Zwracając uwagę na stosunek produkcji do współczesnego rynku plastycznego, otrzymalibyśmy cyfry następujące:

stosunek dzieł sprzedanych w obrocie oficjalnym		
około 5 t. j. . . . .		500
ten sam stosunek w obrocie prywatnym		
około 5 t. j. . . . .		2,000
	<u>R a z e m . . . .</u>	<u>2.500.</u>

Cyfry te wydają się bliskie rzeczywistości. Na 50.000 dzieł sztuki powstałych przeciętnie w ciągu roku, około 47.000 pozostaje na składach u artystów za szafami i na strychach. Ilość ta, nawet jeśliby tylko była prawdopodobna, jest niezwykle groźna i nakazuje zastanowienie. Najniżej nawet szacując materiał i pracę na 10 zł od sztuki, otrzymujemy pokażną sumę około 5 milionów złotych. Wnioski te wydają się oczywiście absurdalne. Ta strona sytuacji sztuki troskliwie ukrywana za parawanem irracjonalizmu twórczości nie była nigdy niestety podpatrzona. A jednak od dawna chyba obserwuje się fakt, że ten dumping artystyczno-wytwórczy mający swe przesłanki prestiżowe zabija podstawy istnienia samych artystów. Liczba samodzielnie się utrzymujących i żyjących z malarstwa artystów zbliża się z wolna do zera. Stosunek jej do czasów przedwojennych nie mówiąc o epokach ubiegłych wygląda jak 1 : 50. Toteż znakomita większość artystów pracuje dla samej sztuki, jako amatorzy.

Ten poczet smutnych liczb nie upoważnia jeszcze do powzięcia ostatecznych wniosków. Komplikacja współczesnego życia gospodarczego, neutralizuje do pewnego stopnia ostrość wyrazów powyższych danych, mimo to jednak wiążą się one w sposób zastanawiający z przesłankami natury ogólnie socjalnej, jakie na innym miejscu wprowadziłem, łączą się one również z obserwacją pewnych objawów duchowych.

Nie podobna bowiem ukryć, iż całe powyższe rozumowanie—nawet najściślejzymi poparte cyframi—miałoby wartość powierzchownej gołosłowności, jeśli pominęlibyśmy milczeniem problem istoty twórczości artystycznej w ogóle. Nie ma potrzeby uzasadniać, że sam problem socjologiczny nie rozwiązuje istoty twórczości. Nie używając nawet skomplikowanych określeń przyjętych systemów estetycznych czy filozofii sztuki, stwierdzić możemy, że istnieje niezależny imperatyw, o podstawach irracjonalnych, uzasadniający ludzkości konieczność poszukiwania specjalnych form plastycznych dla wyrażenia pewnych pragnień i treści duchowej. Imperatyw ten przywykliśmy z krótką nazywać wolą twórczą. Otóż nawet gdyby przyjąć jak najbardziej pesymistyczne założenia co do współczesnych warunków twórczości plastycznej, nie da się obalić ani znieść tego właśnie imperatywu twórczego. Jest — i to musi być założeniem.

W poprzednim ustępie posłużyłem się danymi dotyczącymi Polski. Należy i w dalszym ciągu rozważań obejmujących zagadnienie twórczości ograniczyć się do naszego terenu. Warto podkreślić, jak samo przeniesienie i symulowanie procesów zachodzących na innych terenach, co się u nas przeważnie dzieje, nie wystarcza do utrzymania słuszności ich istnienia. Podstawy problemów plastycznych w Polsce wobec skromnej stosunkowo, a w dodatku mało jeszcze właściwie znanej, naszej tradycji artystycznej są wyjątkowo kruche. Należy i trzeba oprzeć je na silniejszym związku z rozwojem ogólnych problemów życiowych.

Trzeba jednak przy tym pogłębić nieco sam bieg wnioskowania dając miejsce problemom zasadniczym. Szkoda, że problemy te nie były dotychczas ruszane przez naszą krytykę artystyczną. Wytwarza się bowiem sugestia, iż kryzys zagadnień plastycznych obejmuje problemy czysto formalne,— że jest tylko powierzchownym. Że wszystko poza tym tj. system urządzania wystaw, publiczność, krytyka, artyści wyczekujący łaskawej recenzji, idzie właściwym torem i iść będzie po wieczne czasy. A właśnie ten stan rzeczy wspiera się na ustalonej tradycją pozycji, jaką zajmuje wśród pojęć o sztuce—imperatyw twórczy. Szacunek, jaki on budzi, nie pozwala wątpić w słuszność form, w jakich się przejawia.

Jest bardzo pojętnym zaprzeczyć tym właśnie poglądom. Wskazać, że nasuwają się przypuszczenia — nie kwestionując istnienia woli twórczej — według których obecne zagadnienia twórczości artystycznej ujmowane są w formy dla epoki nieaktualne i przestarzałe. Że w stosunku do zagadnień socjalnych — w całym kompleksie socjologicznym — rozwój problemów artystycznych nie powinien pozostawać w ramach przyjętych form, ale raczej szukać swej roli w zastosowaniu do nowych form życia. Że, jak się to dzieje w współczesnej architekturze, pojęcie „funkcjonalizmu” wkroczyć winno i w świat malarstwa i rzeźby. Że dotychczasową treść potencjalną

sztuk plastycznych należało by zamienić na treść kinetyczną niewątpliwie bliższą prądom epoki. Jak formę epoki renesansu wiernie, dajmy na to, wypełnia treść ówczesnych sztuk plastycznych, tak sztuka dzisiejsza nijak nie stanowi rdzennej części współczesności.

Uwagi powyższe mają charakter czysto teoretyczny. Przedmiot ich jednak narzuca nam się codziennie z jakąś bolesną, beznadziejną natarczywością. Widać, że każda pomoc, jaką się naprędce obmyśli, każdy środek rozwiązania, jaki się narzucić będzie chciało, pozostanie tylko bezwartościowym paliatywem. Obserwacja, sumienne studium i drążenie podstaw społecznych, stały miernik socjologiczny w ujmowaniu współczesnych zjawisk na polu sztuk plastycznych, oto przede wszystkim jedyne środki dla wyciągnięcia wniosków. Po takim przygotowaniu dopiero wnioski wystąpią same w różnych sferach, ogólnego zagadnienia, współczesnej sztuki. — Obejmą całą dziedzinę produkcji artystycznej, wysuną się w sprawach szkolnictwa artystycznego, podniosą się nad poziomem i kierunkiem krytyki artystycznej. Nici tych wniosków przewijać się muszą przez palce instytucji mających za zadanie opiekę i krzewienie sztuki współczesnej. Ich treść będzie zarazem programem działania.

## Plastyka w Europie 1935-6

W roku 1922 *Maurice Raynal* umieścił w czasopiśmie „*L'Esprit Nouveau*” artykuł o Salonie Niezależnych. Znajduję tam taką opinię:

„Chwałą Salonu Niezależnych będzie niewątpliwie to, że widział on narodziny wielkich prądów artystycznych epoki. Po impresjonizmie, który odprężył prawa techniki malarskiej, znaczny postęp w wolnym wyrażaniu zmysłowej radości z barwnych kształtów — przyniesie „fowizm”, a „orfizm” będzie prowadził te same tendencje ku idealizmowi. Kubizm utemperuje to, co w tych dążeniach było ekscysem wrażliwości zmysłowej i postawi zasadę nowej organizacji świata plastycznego. Puryzm wreszcie będzie regulatorem, któremu uda się pogodzić tę koncepcję z respektem dla najbardziej normalnych elementów wrażliwości plastycznej. Salon Niezależnych w roku 1922 raz jeszcze stwierdza żywotność tych tendencji”.

Tak było w roku 1922. Sądzę, że nie od rzeczy jest przypomnieć to na wstępie kroniki, która ma dotyczyć czasów ostatnich. Te bowiem charakteryzują się takimi objawami, które na tym tle wystąpią wyraźniej — prawem kontrastu.

Oto w roku ubiegłym tygodnik „*Beaux-Arts*” zorganizował taki szereg wystaw historycznych: *Seurat, ses amis et la suite d'impressionnisme*, — *Gauguin, l'Ecole de Pont-Aven*, — *l'Academie Julian et le Symbolisme — le Salon entre 1880—1900*, — *les Fauves et l'Atelier Gustave Morreau*, — *les Cubistes*. Dodajmy jeszcze wystawę „*Les Peintres Instinctives*”, a przede wszystkim wielką wystawę *Cézanne'a*, która miała miejsce w maju 1936 r. Tak duża ilość wystaw retrospektywnych zwraca uwagę. Tym bardziej jeśli się zważy, jak wielkie zainteresowanie napotkały one w świecie sztuki i krytyki, jaka była proporcja zainteresowania się nimi w stosunku do echa wystaw sztuki współczesnej. I jakże jasno rysuje się ten ciąg wystaw retrospektywnych na tle chaotycznego obrazu wydarzeń współczesnych. Ktoś, kto pragnie wyrobić sobie pogląd na sytuację dzisiejszą, z radością zatrzymuje na nich uwagę, jako na gruncie pewnym i dającym okazję rozejrzenia się dookoła. Można, jak się zdaje, stwierdzić na pewno, że to właśnie było przyczyną powszechnego zainteresowania się tymi wystawami, przyczyną ich aktualności.

Francja, od której zaczynam tę kronikę, jest ciągle jeszcze artystyczną stolicą świata. Jest ośrodkiem falowań, które z niej właśnie rozeszły się w tych, dziś już retrospektywnie oglądanych czasach, falowań, które daleką już drogę odbyły, splątały się i two-

rzą dziś sieć pogmatwaną i drżącą. Aby sieć ta stała się nam czytelną, trzeba na nią patrzeć z Francji.

Francja jest stolicą i na to właśnie się skarży. *Jacques Emile Blanche*, który w angielskim czasopiśmie „*The Studio*” (czerwiec, 1935) zamieścił artykuł p. t. „Paryż — wirująca turbina sztuki”, w ten sposób charakteryzuje życie artystyczne tego miasta artystów:

„Paryż stał się czymś w rodzaju europejskiej stacji kolejowej. W katalogach wystaw 60% nazwisk to nazwiska cudzoziemców. Ta magiczna atrakcyjność Paryża zwróciła na siebie dość baczna uwagę. Stan rzeczy w świecie sztuki jest niepokojący — nadprodukcja i jako skutek anarchia. Tysiące malarzy i rzeźbiarzy pracuje ciężko, odpłacają pracownię i sale dla swych wystaw, a nigdy nie sprzedają swych prac. Stoją oni w jednym szeregu wraz z innymi bezrobotnymi. A cóż może dać z siebie artysta, jeśli nie ma poczucia, że jego praca jest komuś potrzebna, jeśli nie może zasiąść do niej z poczuciem zaufania i bezpieczeństwa?”

Punkt widzenia tu ekonomiczny. Ale autor słusznie zwraca uwagę na to, jak ekonomiczna strona kwestii wiąże się ściśle z owym poczuciem, że artysta i jego sztuka są lub nie są samotne i w opuszczeniu. *J. E. Blanche* szeroko omawia tę stronę zagadnienia twierdząc, że chaotyczna fizjonomia współczesnej sztuki francuskiej jest w tym właśnie anarchicznym swym wyrazie odbiciem warunków życia artystycznego środowiska. Konkluduje następującą cytata z artykułu *Paul Valery'ego* w „*Le Minotaure*”:

„Prawie wszystko, co sztuce przeszłej dawało trwałość — teraz straciliśmy. Nikt nie pracuje dziś z tą myślą, że to, co robi teraz, może być oceniane w dwieście lat później. Niebo, Piekło i Potomność straciły reputację... Obecnie dzieło sztuki musi być coraz to bardziej bardziej „awangardowe”, musi być tworzone coraz szybciej i szybciej i zawsze musi być cokolwiek nowsze”.

Podobny nastrój wyraża też następujące zdanie *Vlaminck'a*, które trudno przełożyć nie tracąc nic z jego nastroju i nie odsłaniając tej swobody słowa, którą pod osłoną argot śmiało można tu przemycić:

*À l'heure actuelle où tout est fardé, maquillé, à cette heure où l'on croit surpasser la vie, où tout est surtaxe, superclasse, surenchère et surréalisme, certains mots perdent leur vrai sens. Je ne sais plus employer les mots: Art, Artiste. („Beaux-Arts” Nr 157, 1936).*

W roku ubiegłym odbyło się w Paryżu zebranie znakomitszych przedstawicieli prądów artystycznych i literackich. Byli tam między innymi *Aragon*, *Léger*, *Lhote*, *Lebasque*, *Mendis-France*, *Jean Cassou* i *Le Corbusier*. Uznano zgodnie, że malarstwo współczesne weszło w okres stagnacji. *Cassou* wołał z trochę melodramatycznym patosem:

„Nie jesteśmy wolni — nie wolno nam malować co i jak chcemy. Musimy powstać i odzyskać naszą wolność tworzenia. Tycjan malował kogo chciał i jak chciał. Kto może dziś mieć taką swobodę inspiracji, jak on? Któż odważyłby się dziś namalować nagi portret pana *Laval'a*?”

Ostatni z tych wykrzykników może wydać się nieuzasadnionym wobec wolności, jaką się rzadzi surrealizm. Ale on to właśnie jest może najjaskrawszym przykładem tej

swoistej niewoli, która jest tu przyczyną skarg. W chwili bowiem, gdy prądy do niedawna jeszcze żywotne tracą energię twórczą, która dawała im moc narzucania praw, energię płynącą z tego, co stanowi ich zapładniającą intuicję, z tą chwilą pozostają z nich martwe doktryny, zdrętwiałe „izmy” i one to sprawują swoistą dyktaturę. W tym sensie w niewoli jest i surrealizm, w niewoli *à rebour*, bo wynika ona z doktrynalnie ustanowionej zasady ... wolności. Ale, co najważniejsze — jakże daleko jesteśmy od spokojnej pewności słów, zacytowanych na wstępie. Rok 1922 wydaje się bardzo odległy.

W takim położeniu, gdy twórczość „nowoczesna”, wchodząc w okres stagnacji, traci potrosze prawa do miana twórczości, pozostaje słowna dyskusja między „izmami”, w poszukiwaniu zaś konkretnych wartości plastycznych wzrok zwraca się ku przeszłości, ku tym czasom, kiedy to, co dziś zdaje się zamierać, było właśnie w pełni żywotnego rozwoju. Wynika stąd nastrój rachunku sumienia, chęć prześledzenia wczorajszych dróg, które wiodły do dnia dzisiejszego. Pochód sztuki, w twórczych etapach idącej spontanicznie, zostaje zwolniony, jeśli nie zatrzymany, do głosu dochodzi refleksja. Tą atmosferą trzeba bodaj tłumaczyć znamienne zjawiska, jakimi były wspomniane już wystawy retrospektywne. Zainteresowanie nimi świadczy o tym, że dawały one silne przeżycia artystyczne, tak poszukiwane w chwili, gdy współczesność dostarcza raczej materiału do słownej dyskusji.

Ale, rzecz znamienita, i te wystawy miały niewątpliwie charakter dyskusyjny, choć była to już rozprawa nie słów, ale artystycznych środków wyrazu. Cykl wystaw zorganizowany przez redakcję „*Beaux-Arts*” w tym właśnie sensie pomysły były przez organizatorów, a dodajmy jeszcze i takie, jak wystawa „*Włoskich Futurystów*” w *Galerie Bernheim jeune*, lub wystawa *Jane Poupelet* w *Galerie Luxembourg*, a także i wystawy *Bonnard’a* w *Galerie Bernheim jeune* i w *Galerie de Frenne*, *G. de Chirico’a* w *Galerie de Niveau* oraz wystawę *Vlaminck’a*, które na tym tle nabierają specjalnego znaczenia. Ale i inne wystawy retrospektywne wzięły udział w tej niemej dyskusji — takie, jak wystawa „*peintres de la realite*”, wielka wystawa sztuki włoskiej w roku ubiegłym, a w bieżącym wystawa sztuki flamandzkiej, wystawy *Cézanne’a* i *Corot’a*, oraz szereg innych tego typu. Dzięki wystawom *Cézanne’a*, *Corot’a* i realistów osiągnięto daleki zasięg perspektywy, obejmującej duży szmat historii malarstwa francuskiego. Znaczenie tych wystaw było tym bardziej doniosłe, że układały się one w obraz o zwartej kompozycji. *Jacques de Laprade* w ten sposób zaczyna swój artykuł o wystawie *Corot’a* („*Beaux-Arts*”, 21,II,36):

„Nie ze względów kurtuazyjnych, ani też nie z uwagi na łatwość przedsięwzięcia zorganizowano tę pomyslną wystawę. Po wystawach sztuki włoskiej i flamandzkiej, któż nie życzyłby sobie wystawy francuskiej? I przy najbardziej rygorystycznej selekcji, któż nie dojrzałby miejsca, jakie zajmował *Corot*? Nie,



sztuka francuska nie była w latach ostatnich zaniedbywana. Po wystawie „*peintres de la realité*”, wystawa Corot'a wiąże nas z prawdziwą tradycją naszej sztuki narodowej”.

O tyle też mniej oderwany jest we Francji charakter toczącej się dyskusji słownej. Ale znaczenie jej wykracza poza Francję. Warto przytoczyć parę jej fragmentów, aby choć pobieżnie zarysować atmosferę, z której ta dyskusja wynika.

Oto, co pisze *Jacques de Laprade* na łamach „*Beaux-Arts*” z okazji wystawy kubistów, jednej z cyklu wystaw zorganizowanego przez to pismo:

„Kubizm jest pierwszą od lat 50 rewolucją malarską, która się udała. *Seurat* pozostał całkowicie nie zrozumiany. Wpływ *Gauguin'a* nie miał innych następstw ponad poparcie pewnego dekadenceckiego symbolizmu. „Fowiści” nie wnieśli do sztuki prawd obiektywnych. Kubiści zaś, słuchając lekcji swej szachownicy, pierwsi zrozumieli, że trzeba iść szybko, aby uderzyć mocno. Przeciwno impresjonizmowi, który nie był jeszcze pokonany, wysunęli oni w swej doktrynie *des balbutiements eclatants*. Było to rzucenie w klótnie malarskie *d'un mot d'ordre*, nie był to jednak ani system, ani program, ani doktryna. Nowy sztandar zaledwo wzniesiony, podarł się w strzępy. Kubizm istniał o tyle, o ile były dzieła malowane przez kubistów. A to dlatego, że rewolucja intelektualna nie prowadzi automatycznie do twórczości malarskiej. *La toile est là qu'il faut couvrir*. Między pojęciami intelektualnymi a realizacją plastyczną zdarzają się niespodzianki”.

Istotę rewolucji, dokonanej przez kubizm, określa *de Laprade* w sposób następujący:

„Przed próbami kubizmu natura i stworzenia były nie tylko stałymi tematami malarstwa — stanowiły jedyny zbiór napięć uczuciowych, które inspirowały dzieło sztuki: chodziło tylko o inspirowanie pewnego liryzmu, a liryzm ten odnosił się w nas do realiów, które były dla niego pretekstem. Oto zaś w przeciwieństwie osiągnięcie przez kubizm pełnej wolności: ciasnego więzienia jego czystych konstrukcyj intelektualnych”.

Jeszcze jedna cytata:

„Szczególny los kubizmu! — woła *de Laprade*. — Zdobył on sztukę zdobniczą i architekturę, nasze wnętrza, teatry i ulice. Oddział na wszystkie prawie sztuki. Czyż trzeba mówić, że wstrząsnął malarstwem? Ale chociaż znalazł to usprawiedliwienie praktyczne, które wskazuje na głęboką zgodność z duchem epoki, to jednak nie wydaje się przez to mniej złożony i niewytłumaczalny i to w samej dobie swego powstania, w chwili kiedy dążył do tego tylko, aby być doktryną malarską. A to dlatego, że racje swoje argumentuje w sposób najmniej jasny, że opiera się na pewnej „*paraphysique*”, że sam przedmiot jego wydaje się najbardziej nieuchwytny”.

Atmosfera, której świadectwem są te cytaty, bardziej ogólny wyraz znalazła m. in. na łamach „*L'amour de l'art*” w artykule *René Huyghe*, opatrzonym znamienym tytułem: „*Après l'art moderne*”. Sam tytuł mówi już wiele o stanowisku autora, które zarysowuje on bliżej w sposób następujący:

„Krytyka współczesna jest w położeniu dość trudnym: idee płyną tak szybko, że gra ich ewolucji zdaje się załamywać. Dawniej rytm pokoleń regulował ten wzrost prądów idei przeciwstawiając się i jednocząc skutecznie; rzadkością było, aby dwa pokolenia występowały jednocześnie. Nasze czasy są bardziej skomplikowane. W okolicach roku 1900 występowali „tradycjoniści”, potem w walce z nimi „moderniści”, których koncepcje różniły się, ale którzy zgadzali się ze sobą co do potrzeby sztuki no-

wej, wyrażającej nowy czas. Około 1925 r. sytuacja była jeszcze względnie prosta: z jednej strony ta „awangarda”, a z drugiej ci „reakcyjniści”; ale reakcyjniści nie są jeszcze wyeliminowani, kontynuują swe trwanie, sztuka nowoczesna nie zdążyła jeszcze dać się poznać wszędzie, a oto już zjawia się nowe pokolenie; ta sztuka „nowoczesna”, która nie przez wszystkich została przyjęta, nie zadawała już tego nowego pokolenia. Sądzić, że ci młodzi przechodzą w ten sposób do postawy reakcjonistów i stanowią wspólną z nimi stronę, byłoby najgrubszym błędem; różnią się oni od sztuki „nowoczesnej” nie dlatego, żeby mieli pozostawać z t a m t e j s t r o n y, ale dlatego, że znajdują się już nazbyt a u d e l à, aby się zadowalać rozwiązaniami sprzed lat dziesięciu. Zdają sobie oni sprawę ze wszystkich owocnych wkładów tej sztuki, ale również ze wszystkich jej niedostateczności i ekscesów”.

Zanim jednak przejdę do sprawy młodego pokolenia, muszę wrócić do wystawy „realistów” i *Corot'a*. Wystawa „realistów” miała znaczenie szczególnie doniosłe. Nie tylko dlatego, że była to potrosze historyczna rewelacja, ale przede wszystkim może dlatego, że zawierała dzieła będące wyrazem orientacji artystycznej, stanowiącej w stosunku do epoki po-impresjonistycznej — biegun zgoła przeciwny.

Oto bowiem nie nowa „rzeczowość” prowadząca do bezosobowego obrazu — przedmiotu, ale żywe i indywidualne widzenie rzeczywistości:

„artyści, którzy czerpią inspirację z życia, w przeciwieństwie do artystów klasycznych lub pseudo-klasycznych, którzy wiążą się z pewnymi abstrakcyjnymi normami piękna. „Malarze rzeczywistości” nie kopiują natury: posługując się rzeczywistością, stwarzają świat nowy”.

W ten sposób scharakteryzowano tych ludzi na łamach „Beaux-Arts”.

Jednakże żywe zainteresowanie tą wystawą, która stała się wydarzeniem artystycznym o pierwszorzędym znaczeniu, zdaje się świadczyć o tym, że struna, która dźwięczy w tej sztuce, znalazła w obecnej atmosferze echo dość wdzięczne. Szukając zaś wytłumaczenia tego stanu rzeczy natrafia się na objawy pewnej nowej tendencji, która zresztą wiąże się dość logicznie z ową atmosferą refleksji i rachunku sumienia. Jest to tendencja nawiązująca właśnie do przedmiotu, rysująca się opozycyjnie w stosunku do sztuki abstrakcyjnej.

Tu warto przytoczyć kilka zdań z artykułu *Jacques de Laprade*, z okazji wystawy *Corot'a* (*Beaux-Arts*):

„Wystawa jest tym bardziej pomyślna, że po wielu zmiennych kolejach nasza młoda szkoła pejzażystów chce dziś nawiązywać do *Corot'a*. Ale co najciekawsze, pomyślność tej wystawy wynika z charakteru paradoksalnego, jaki odzyskuje sztuka *Corot'a* w naszych czasach. Oto wystawa malarstwa, na której każde dzieło jest kreacją duchową, gdzie wszystko jest liryzmem i uczuciem, gdzie technika jest tak pewna i tak subtelna, że słyszy się tylko śpiew i że w komentarzu, jaki chce się zrobić, jest się skłonny usunąć na drugi plan wszystko to, co dziś nazywa się malarstwem: expresję bez przedmiotu”.

Pojawienie się tej tendencji wśród najmłodszego pokolenia malarzy powitane zostało przez część krytyki nieomal entuzjastycznie jako nowy humanizm w sztuce, polegający na uznaniu, że ludzkie wartości są tym właśnie, o co w sztuce chodzi, w przeciwieństwie do czystej plastyki, odwołującej się tylko do „wrażenia”, lub — bardziej jeszcze — rzeczowości czy sztuki abstrakcyjnej. Tę to właśnie tendencję ma na myśli

cytowany wyżej René Huyghe, gdy mówi o nowej postawie młodego pokolenia. Charakteryzuje on ją bliżej:

„... rozrost sztuki „nowoczesnej”, zanadto wyspecjalizowanej w swym wysiłku uzdrawiania, jest nowym etapem do przewyciężenia. W miejsce koncepcji ciasnej, redukującej sztukę do jednego tylko aspektu jej złożoności, podstawią się dziś sztukę całkowicie otwartą na wszystkie bogactwa zmysłowe i intelektualne, sztukę już nie baczącą na te (dotychczasowe) troski polemiczne, mogącą więc bez niebezpieczeństwa rozwinąć nareszcie szerszą zdolność rozumienia otaczającej nas rzeczywistości, zarówno aktualnej, jak i przeszłej”? Pytanie: Za czy przeciw sztuce „nowoczesnej” — okazuje się przedawnione. Należy ono do pokonanej przeszłości, jesteśmy już po sztuce „nowoczesnej” — *a p r è s l' a r t m o d e r n e*, a w obliczu nowych problemów, które są mimowolnym wynikiem działania tej właśnie sztuki „nowoczesnej”... Zarzucamy sztuce „nowoczesnej” nie to, że chciała być wyrazem swego czasu, ale że nie była czasu tego wyrazem spontanicznym, tylko zbyt rozmyślnym i nadto świadomym... Nasza epoka wytworzyła sobie rozumową koncepcję nowoczesności, związaną często z cechami najbardziej zewnętrznymi i najbardziej epizodycznymi, sfastrygowała estetykę maszyny i przez to koncepcja ta była sztuczna i oderwana, trudna do pojęcia, gdy chciała być instynktowną. Reakcjonistom mówimy, że trzeba być posłusznym prawu ewolucji i nie upierać się przy podnoszeniu ruin, które się rozpadają, awangardzistom zaś, że oddali sztuce drogocenną przysługę dając jej radość wyzwolenia się z przedawnionych więzów, ale, że według nas są zbłąkani, a to z tej przyczyny, że musieli budować od jednego zamachu na oczyszczonym terenie to, co powinno się było formować pod długotrwałym wpływem faktów”.

Ta zarysowana dość szczegółowo postawa zawiera także opozycyjny stosunek względem architektury „nowoczesnej”, czemu dał wyraz Eugène Marsan na łamach tejże „*L'amour de l'art*”. Oddawszy hołd zbawiennej rewolucji, dokonanej przez tę architekturę, twierdzi on, że w ślepych zapatrzeniu się w maszynę, w posłuszeństwie względem prymatu użyteczności i tylko użyteczności zaszła ona w ślepią ulicę. Zarzuca on jej racjonalistyczny schematyzm, który podporządkowując wszystko użyteczności, doprowadził zewnątrz budowli do roli jedynie granicy między wnętrzem a otoczeniem. I poza to, jak twierdzi, architektura „nowoczesna” — wyjść nie umie. Drogę zaś wyjścia widzi w rozluźnieniu węzłów zależności zewnątrz od wymagań wnętrza, w rozwinięciu fasady, która, będąc funkcją wnętrza miałyby także pewne własne cele i środki w osiągnięciu harmonii.

Atmosfera tak przychylna dla wystaw „realistów” i Corot'a zdaje się pozostawać w ścisłym związku z ową postawą zatrzymania się w drodze i chęcią do refleksyjnej dyskusji.

Jedno z drugim godzi się konsekwentnie — oba te tony współdźwięczą harmonijnie. Przejście od refleksji i dyskusji do owej postawy humanistycznej, rysuje się dość jasno.

Od doktryny, od tego co się myśli o widzeniu świata—do rzeczywistych przeżyć wrażliwości zmysłowej, które na to widzenie świata się składają. Stąd droga ku przedmiotowi jest prosta i niedaleka. Chodzi tu, słowem, o otworzenie oczu na rzeczy-

wistość, o proste i wrażliwe widzenie. Świat wewnętrzny bowiem, o którym się mówi, że on to ma być przedmiotem sztuki, jest wszak wynikiem obcowania ze światem zewnętrznym — są one nierozłączne.

Tak by można rysować sobie te rzeczy. Ale to wszystko domysły. *La toile est là qu'il faut couvrir*. Na to zaś trzeba jeszcze poczekać. Być może, że odpowiedź da tu nowopowstała organizacja i jej salon — Salon Nowej Generacji, który ma mieć cele nie tylko odkrywcze, ale i wychowawcze. Siódmego stycznia r. ub. otwarty został pierwszy taki salon. Obok wielu innych — jak Salon przez duże S, Salon Niezależnych, *Le Salon des Surindependents*, *Le Salon d'Automne*, *Le Salon des Tuilleries* itd. — powstaje jeszcze jeden. Wiele z nich ma złą opinię, tak że na wierzchu ostaje się bodaj tylko *Le Salon des Surindependents*, gdyż salon Niezależnych niezależność swą ograniczył do przyjmowania obrazów bez jury. Szczególniej salony oficjalne „cieszą się” złą opinią, a dużą ilością płócien. I tu czas wspomnieć o jeszcze jednym zjawisku, które także rysuje się konsekwentnie w obrazie całości.

Oto ta refleksyjna pauza, która zdaje się tak charakterystyczną, daje okazję do wpływania na powierzchnię dla płytkiej łatwej miernoty. I to jest odwrotna, ciemna strona owej tendencji reakcyjnej w stosunku do sztuki nowoczesnej. Jeden z publicystów „*L'Amour de l'art*” tak tę sprawę przedstawia:

„Kubizm i surrealizm doszły do impasu, wyczerpały swe możliwości i oto miernota podnosi głowę. Publiczność i prasa zgotowały im gorące przyjęcie. Zdrowy sens mieszczański, zachwiany przez powiew szaleństwa w latach zawrotnej koniunktury, objawia się z nową siłą. Formy wyrazu, oparte na eklektyzmie i na sztuce wykorzystywania odpadków, jednoczą głosy tej większości, która, w braku elity, dyktuje swoje prawa. Bezsilność usprawiedliwiona i podniesiona do poziomu dogmatu znajduje gorących obrońców. W przekonaniu, że po burzy następuje uciszenie, opinia publiczna przy końcu wichury, z radością przyjmuje pozory odpoczynku od artystów, którzy umieją dostosować się do jej poziomu i nie wymagają od niej żadnego poważnego wysiłku”.

Do tych to artystów, lansowanych przez *Salon d'Automne*, należy Roland Oudot, który w „*Revue du XX-e siecle*” ogłosił takie wyznanie wiary:

„Nie żyjemy w epoce wielkiego entuzjazmu, rodzenia się wielkich, nowych idei. Po wielkim szaleństwie, rozlicznych awanturach, teraz uciszeni, robimy rachunki i dosyć na zimno (nie jest to nasza wina) oddajemy się mimo woli drobnym pracom dodawania i odejmowania”.

Tak więc podczas tej refleksyjnej pauzy, gdy jedni nie mają już bodaj nic nowego do powiedzenia, inni nie zdążyli jeszcze nic nowego powiedzieć, na plan pierwszy wysuwają się jeszcze inni, którzy tę atmosferę sporządzania bilansu wykorzystują dla „drobnych prac dodawania i odejmowania”. Te objawy budzą już głosy wołające na trwogę. Świadczy o tym taki np. tytuł artykułu na łamach „*Beaux-Arts*” w r. ub.: „*Faut-il fermer l'Ecole des Beaux-Arts?*” Trzeźwym zaś wołaniem o reformę jest ogłoszony tamże przez malarza Robert Fernier adres do artystów francuskich w sprawie reformy „*Société des Artistes Français*”.

Ale jeszcze jedno zjawisko, a obraz całości będzie bodaj kompletny. Na tym mrocznym tle jaśniejszym promieniem rysują się pewne wysiłki ku odkryciu sekretów dobrego rzemiosła, wychodzące z kręgu owej najmłodszej generacji, która, zdaniem René Huyghe, stoi już poza sztuką nowoczesną. Jest to wedle J. E. Blanche'a zjawisko w tym kręgu naturalne. Nawracając bowiem do owej humanistycznej sztuki przedmiotowej, ludzie ci, wychowani na efektach techniki fowistów, czy *pointillistes'ów*, przejmujący ślepo błyskotliwe sposoby *Derain'a*, czy gwałtowne efekty, „dziką szpachtelę” *Vlaminck'a* — teraz, zasiadając na serio do malowania obrazów, spostrzegają, że brak im do tego techniki. Jest też wedle niego rzeczą naturalną, że w tych warunkach, wysiłki ich ku wykryciu sekretów rzemiosła prowadzą do „raczej kokociej zręczności, która, jak dotąd, jest głównym wynikiem”.

Tej pesymistycznej opinii przeczą jednak pewne wydarzenia z tej dziedziny, jak „Salon malarstwa ściennego”, zorganizowany przez nowopowstałe stowarzyszenie artystów, mające na celu ścisłą współpracę malarstwa i rzeźby z architekturą. Wystawa ta, przyjęta z dużym zainteresowaniem i bardzo przychylną krytyką w „*Beaux-Arts*”, ma ponoć świadczyć o odrodzeniu tej techniki i tego rodzaju malarstwa i o dobrych wynikach związania sztuki z konkretnymi, życiowymi zadaniami.

Omówiłem tak obszernie wydarzenia francuskie, że dla innych krajów niewiele już pozostało mi miejsca. Jednakże tak szerokie omówienie życia artystycznego Francji wydało mi się z kilku powodów niezbędne i pożyteczne. Przede wszystkim chodziło mi o jakiś punkt zaczepienia dla orientacji w pogmatwanym obrazie współczesnego życia sztuki. Ale nie tylko o to. Francja, zawdzięczając swemu, od dłuższego czasu, przodującemu stanowisku, ponosi w pewnym sensie odpowiedzialność za to, co się dziś w sztuce dzieje. Jest rzeczą oczywistą, że każdy naród rozwiązuje żywotne zagadnienia sztuki na swój sposób i na swój własny rachunek. Ale skoro nigdzie jeszcze te zagadnienia nie zostały w sposób decydujący rozwiązane — zobaczmyż przynajmniej, jak te rzeczy wyglądają w ich światowym ognisku. To wszystko jednak ma znaczenie bądź co bądź drugorzędne. Najważniejsze jest to, że atmosfera analogiczna do francuskiej występuje dziś w różnych stopniach napięcia niemal wszędzie — we Francji zaś gra krzyżujących się czynników jest może najkompletniejsza, najwyraźniejsza i w pewnym sensie typowa. Można tedy tam zaobserwowane zjawiska przenieść z mniejszym lub większym przybliżeniem i do innych krajów.

Zjawiskiem naczelnym i bodaj powszechnym jest owa atmosfera refleksyjnego zastanowienia się nad chwilą obecną w świetle wątków historycznych, które tę chwilę przygotowały. Jakiś impas, w którym pojawia się poczucie, że oto coś dobiega chyba kresu, a nic nowego na to miejsce jeszcze nie wpłynęło.

We Francji zjawisko to występuje w najpełniejszej może postaci. Najwyraźniejszy przynajmniej jest tu czynnik historycznej refleksji, przeprowadzanej konsekwentnie aż do chwili obecnej. I gdzie indziej jednak występuje on również. Jest rzeczą charakterystyczną, że w każdym niemal kraju odbyło się w ostatnich czasach po kilka nieraz wystaw retrospektywnych, jakkolwiek wystawy te miały, poza Francją, mniej cech świadomego śledzenia przeszłości, wynikały zaś raczej z zainteresowania poszczególnymi postaciami artystów, z chęci szukania przeżyć artystycznych w przeszłości, gdy współczesność dostarcza ich niewiele. Belgia miała swą wielką wystawę historyczną, obejmującą całość dziejów malarstwa i doprowadzoną do czasów obecnych, Włochy m. in. wystawę dzieł Tycjana w Wenecji, w Niemczech z wielkim zainteresowaniem przyjęta została wystawa *Adolfa Menzel'a* i *Maxa Liebermanna*, a w roku 1936 *Hansa Baluschek'a* w Berlinie, w Monachium zaś odbyła się wystawa portretu od r. 1880 do dnia dzisiejszego; w Anglii odbyły się w roku 1936 wystawy *Gainsborough'a* i *Whistlera* (w *Glasgow*), w Czechosłowacji wielkim wydarzeniem artystycznym stała się wystawa sztuki gotyckiej za okres od r. 1350—1550.

O chęci zdania sobie również sprawy ze współczesnego stanu sztuki, świadczą bardzo liczne wystawy gościnne obcej sztuki współczesnej. W Monachium odbył się cały szereg wystaw zagranicznych, następujących po sobie w nieprzerwanym szeregu, a wystawa sztuki polskiej oceniana była przez krytykę jako jedna z najciekawszych. Wystawa rzeźby francuskiej, którą oglądaliśmy w Warszawie, pokazana była także w Belgii, w Niemczech i w Czechosłowacji. Sztuka włoska pokazana była w Brukseli, w Warszawie, w Bułgarii, w Rumunii, w Budapeszcie i w Rydze (grafika). W Warszawie, oprócz wystaw sztuki włoskiej i rzeźby francuskiej, była jeszcze retrospektywna wystawa sztuki belgijskiej. Ta ożywiona wymiana zdań, wzajemne prezentowanie sobie dorobku sztuki współczesnej, świadczy bodaj równie silnie, jak liczne wystawy retrospektywne, o owej postawie refleksyjnej.

Wszędzie też bodaj w rozmaitym natężeniu i w różnych postaciach występują znamiona postawy opozycyjnej w stosunku do sztuki „nowoczesnej”, a zwrotu ku przedmiotowi. I to w obu odmianach — pod postacią owego problematycznego jeszcze „nowego humanizmu” jak i formie wypływającego na powierzchnię płytkiego eklektyzmu, o zabarwieniu tradycjonalistycznym w ujemnym sensie.

W Niemczech na jednej z wystaw w Monachium zwracał uwagę pejzażysta *Max Rauch*, reprezentujący reakcję (tę godną szacunku) na „sztukę nowoczesną” i szukający inspiracji w sztuce szesnastego wieku, która prowadzi go do pewnej indywidualnej manieri. W tym też kierunku działają wpływy polityczne, które w totalnie zorganizowanym państwie niemieckim już w roku ubiegłym zdążyły odbić się wyraźnie na sztuce. Poza czynnikiem organizacyjnym — każdy artysta musi być członkiem Izby

Kultury, ciała, którego zwierzchnicy mianowani są przez Goebbelsa — wyraźny jest wpływ ideowy narodowego socjalizmu, zwracający uwagę artysty właśnie ku przedmiotowi i tematowi. Z drugiej zaś strony włączenie do kryteriów oceny pewnych założeń programowych stwarza tu okazję (choć nie konieczność) do wydobycia się na powierzchnię owej miernoty, która we Francji ujawnia się na tle innych nieco okoliczności. Czynniki organizacyjny może oddziaływać pomyślnie. Jednym z przejawów jego rozmachu jest budowa wielkiego pałacu Sztuki w Monachium. Kosztem 8 milionów marek zabuduje się tu 11.000 m kw. powierzchni. „Święto cieślów” odbyło się tam w końcu r. 1935 w obecności F ü h r e r a. Niedawnym zaś przykładem działania tego czynnika była Olimpiada w Berlinie — boć wszystko w roku ubiegłym działo się w Niemczech pod znakiem kół olimpijskich. W dziale sztuki zgromadzili Niemcy na Olimpiadzie 107 dzieł 74-ech artystów z dziedziny malarstwa i grafiki, rzeźby i architektury. Dział sztuki niemieckiej był jednak nie tylko ilościowo imponujący — wysoki poziom i odrębny charakter ich sztuki daje do myślenia. Jeśli zaś zważymy, że sztukę swą oglądali tam Niemcy w zestawieniu ze sztuką obcą, to i tu można się doszukiwać objawów tendencji do wymiany zdań i artystycznych wartości. Była to wystawa ograniczona tematem, dlatego nie dająca pełnego obrazu sztuki biorących w niej udział krajów. Ale i tę tematowość można by tu poczytywać za znamienne.

W jaskrawszym stopniu zwrot ku „przedmiotowi” występuje we Włoszech. Orientację ułatwia tu centralistyczna organizacja życia sztuki. W każdym większym mieście uczniowie akademii sztuk pięknych należący do *Gruppo Universitario Fascito* mają wystawy swych prac. Najlepsze prace wybierane są na główną wystawę G. U. F. w Rzymie tzw. wystawę littorialną. Tego rodzaju organizacja ułatwia wyrobienie sobie ogólnego zdania o prądach nurtujących w młodym pokoleniu malarzy. W związku z ostatnią wystawą littorialną krytyka podkreśla wysoki poziom prac, oraz ten fakt znamieny, że

„młode pokolenie nie zaprzęta sobie głów dociekaniem estetycznymi. Pokolenie to odrzuciło to wszystko, co redukowało malarstwo i rzeźbę do intelektualnych ćwiczeń, sprawiających przyjemność tylko nielicznym. Wyrażając fakty, jest ono prymitywne, naiwne i szczerze w swych dążeniach”.

Podobnie jak w Niemczech i tu czynniki organizacyjny oddziaływać może potężnie. Przeznaczenie specjalnych funduszy w budżecie na budowę wielkich zespołów urbanistycznych, jednoczących we wspólnym wysiłku wszystkie gałęzie sztuk plastycznych — daje już doniosłe wyniki. Ostatnim tego przykładem jest dzielnica Uniwersytecka w Rzymie, czy choćby ukończony w roku ubiegłym nowy dworzec kolejowy we Florencji.

Włosi podkreślają dobitnie wpływ faszystów na rozwój sztuki w ich kraju. Antonio Maraini we wstępie do katalogu wystawy sztuki włoskiej w I. P. S. — pisał:

„Mówić o sztuce włoskiej znaczyło jeszcze w końcu ubiegłego stulecia to samo, co mówić o sztuce lombardzkiej, weneckiej, tokańskiej, neapolitańskiej itd.: słowem, o sztuce regionalnej. Te odrębności, których przyczyny tkwiły korzeniami w tradycjach lokalnych tak wielu małych Italii, oddzielonych jedna od drugiej, zaczęły tracić swoją rację bytu i znaczenie swoje, odkąd zdobyta jedność polityczna skierowała się do ukształtowania jedności społecznej i duchowej całej Ojczyzny od Alp po Sycylię. Ewolucja ta nie była jednak sprawą ani łatwą, ani też szybką. Można by rzec, że dokonała się ona w istocie dopiero teraz, po latach sześćdziesięciu i więcej, to znaczy, po wysiłkach dwóch generacji, za generacji trzeciej: tej właśnie, której przypada w udziale zwycięska wojna i rewolucja faszystowska”.

A dalej takie wyznanie, idące na rękę mym uogólnieniom:

„Jeżeli wolno być samemu sędzią własnych spraw, to nam się wydaje, że wyrazem odrębności naszej sztuki najbardziej wyrazistym i typowym będzie poszukiwanie równowagi w ustosunkowaniu się do rzeczywistości i do natury, poprzez które artyści italscy szukają powrotu do nawiązania kontaktu z życiem, porzucając teorie mózgowe, narzucone przez modę szkoły paryskiej. A poszukiwanie to jest widomym znakiem zdrowej reakcji moralnej i intelektualnej, którą stworzył wychowawczy czyn faszyzmu. Nie, żeby narzucił on jakiegokolwiek *credo* artystyczne, ale że dał artystom miejsce i funkcję w życiu narodu, łącząc artystów w Syndykaty Sztuk Pięknych i powołał ich do wielkiej sztuki dekoracyjnej, powierzając im pracę w nowych wielkich budowach państwowych. Odnowieni w poczuciu własnego powołania i naukowo rozbudzeni w zamiłowaniu do swojej pracy, malarze, rzeźbiarze i graficy zwracają się w Italii na nowo do ludu, od którego przez zbyt wiele lat byli oddaleni przez konwentykle wyrafinowanych znawców, wyszukanych gustów. Dzisiaj starają się oni być zrozumianymi przez lud, a nawet stać się jego wyrazicielami”.

Jeśli istotnie artyści znaleźli tu „miejsce i funkcję w życiu narodu”, to w jakże innej są sytuacji niż ci młodzi Francuzi, którzy wedle cytowanych wyżej słów *J. L. Blanche'a* cierpią na brak poczucia, że są komuś na coś potrzebni.

Poszukiwanie kontaktu z rzeczywistością równie jaskrawo występuje w Sowietach. W „Iskustwie” ukazał się artykuł *S. Dinamowa*, p. t. „Styl Sztuki Sowieckiej”, w którym tendencja realistyczna wskazana jest jako dominująca: młode pokolenie

„przeciwstawia się formalizmowi, który w malarstwie zniekształca prawdziwy *relief* życia i tworzy tylko sieć chaotycznych strzępów, zamiast pejzażów i żywych ludzi, nudne schematy zamiast radosnej i heroicznej rzeczywistości. Zwraca się ono ku realizmowi, ale byłoby naiwnością sądzić, że formalizmowi przeciwstawia się tutaj metoda bez żadnej koncepcji ogólnej, ograniczająca się do prostego kopiowania natury”.

Postawa ta uzasadniana jest specjalną teorią sztuki, „którą proletariat wytworzył w oparciu o doktrynę Marxa — Engelsa — Lenina”. Cechy tej tendencji realistycznej podkreśla krytyka w związku z wystawami młodych artystów, m. in. w związku z wystawą młodych w Moskwie w roku ubiegłym. Entuzjastyczne oceny, w których to, że „temat socjalny stał się dla młodego pokolenia niezbędnym” podnoszone jest jako główna zaleta — nie budzą jednak zaufania co do ich obiektywizmu, a ogólny ton aplauzu na urząd utrudnia zorientowanie się w sytuacji. Istotny stan rzeczy gubi się tu wśród wielosłownych teoretycznych uzasadnień i w sztucznym świetle propagandowego optymizmu.



Podkreślone w związku z Francją zainteresowanie technicznymi zagadnieniami rzemiosła ma także, jak się zdaje, cechę powszechności. We Włoszech zainteresowanie to wyraża się podobnie jak we Francji, w rozwoju malarstwa ściennego, a ponadto techniki temperowej, która na wystawach „*Gruppo Universitario Fascito*” wybijała się zarówno ilościowo jak i jakościowo, co krytyka podkreśla ze specjalnym naciskiem. Rozwój malarstwa ściennego pozostaje tu niewątpliwie w związku z prowadzeniem na wielką skalę przedsięwzięć budowlanych, sprzęgających współpracą malarstwo, rzeźbę i architekturę. W Sowiecie te zagadnienia traktowane są na sposób *piatiletki*:

„Młodzi opanowali kolor — pisze „*Iskustwo*” w związku z jedną z wystaw — teraz staje przed nimi zagadnienie bardziej złożone i odpowiedzialne. Jest to zagadnienie przedstawiania każdego zjawiska we wszystkich jego korelacjach między powierzchnią a woluminem”.

W Niemczech to dążenie wraz z tendencją do wiązania sztuki z konkretnymi zagadnieniami żywymi występuje w sposób szczególniej może jaskrawy. Bodaj, że wszelkie inne tendencje występują tu raczej wtórnie, na marginesie tych rzeczowych zainteresowań i wysiłków, stanowiących, jak się zdaje, główną siłę motoryczną ewolucji w sztuce tego kraju. Pisma niemieckie pełne są takich zagadnień, jak „*Gedanken zur Porträtplastik*”, „*Gedanken zur modern Innenarchitektur*”, „*Kunst im Schiff*”, „*Was enworte ich von meinem Architekten?*” itp. Polemika zwalczających się ugrupowań doktrynalnych, refleksja ogarniająca ogół przemian sztuki współczesnej nie występuje w niemieckiej prasie artystycznej prawie wcale — dominują konkretne zagadnienia. I właśnie przez rozwiązywanie owych konkretnych zagadnień zdają się Niemcy postępować w ewolucji, w sposób może mniej błyskotliwy, bardziej powolny, ale, kto wie, czy nie bardziej gruntowny.

To słabe natężenie polemiki teoretycznej, tak wyraźne w Niemczech, ma zresztą, jak się zdaje, również cechę powszechności — pominąwszy Francję i Sowiety. Najbardziej może zbliża się tu do Niemiec — Czechosłowacja.

Przechodząc od stanu rzeczy we Francji do innych krajów powiedziałem, że Francja ponosi odpowiedzialność za to, co się dziś w sztuce dzieje. Nie zdaje się, aby narody wyglądały od niej zbawienia w ślepym zapatrzeniu na tę stolicę świata sztuki. Na pewno nie czynią tego Niemcy, Włochy ani Sowiety, przejęte totalnym zapalem totalnego tworzenia. Włochy szukają bodźców w tradycji starożytnego Rzymu i jak on budują monumentalne zespoły — *via del Impero* na cześć Mussoliniego. Niemcy sięgają raczej do starogermańskich tradycji. Co do Sowieców, te, odrzucają tradycję, chcą czerpać siły twórcze z abstrakcji doktryny, ale rzecz znamienita i tam sztuka się nacjonalizuje. Kraje te wyrzekają się wpływów Francji i zdaje się im, że znalazły na swój sposób „kamień artystyczny” swego czasu. Czy to prawda? Można tu śmiało mówić o intencjach, ostrożnie o dokonaniach. Nie tylko tu jednak sztuka kroczy drogą tak

wyraźnie odległą od ścieżek Francji. Dzieje się podobnie również w Hiszpanii, Szwecji, Danii itd.

Ale jeszcze słów parę o Anglii. Właśnie o Anglii, która tak mało ma dziś w sztuce do powiedzenia. Jednakże stan rzeczy w tym kraju jest interesujący. Dzięki swej „insularity”, mającej wpływ i na sztukę, nie przeszła Anglia nigdy gwałtownego zwrotu ku sztuce abstrakcyjnej, więc też teraz mniej ma powodów do refleksji, a zwrot ku przedmiotowi, jeśli występuje, nie rysuje się jaskrawo. Może dlatego właśnie, że brak tu kontrastowego tła sztuki abstrakcyjnej. W Anglii dzieje się wszystko tradycyjnie i nie potrzeba wystaw retrospektywnych dla uświadomienia sobie łączności z przeszłością. Wyrazem tego jest choćby działalność towarzystwa krzewienia sztuk zdobniczych, wywodzącego się jeszcze od *Rosetti'ego*. Towarzystwo to prowadzi ożywioną działalność — ostatnio zwrócono szczególną uwagę na przemysł porcelanowy. Zagadnienia przemysłu artystycznego, meblarstwa itd. znajdują w Anglii wiele miejsca w prasie artystycznej. Malarstwo i rzeźba nawet w najbardziej zaawansowanych swych odłamach mają charakter tradycjonalistyczny. Jest to kraj, w którym robi się rzeczy rzetelnie. Może nas razić konserwatyzm współczesnej sztuki angielskiej, tym bardziej zaś pewna jej mało twórcza ociążałość, często z braku żywotności tworzenia wynikające zapadanie w przeżyte formy — ale uznać musimy duży i ciągły wysiłek w krzewieniu pewnych gałęzi sztuki, jak np. ceramiki, meblarstwa, wyrobów metalowych itd. Uznać trzeba celowość takiej inicjatywy, jak powierzanie gmachów szkół uczniom Akademii Sztuk Pięknych dla dokonania dekoracji ściennych — choć może wyniki nie przypadłyby nam do smaku. I po pewnym zżyciu się z nią można w współczesnej sztuce angielskiej odkryć szereg rzeczy godnych szacunku.

Co zaś najważniejsze, to że przy całej swej konserwatywnej rezerwie, Anglia dziś zdaje się też sumiennie przeprowadzać rachunek zdobyczy sztuki czasów przedostatnich, choć tu ta refleksja mniej może wygląda na rachunek własnego sumienia. Zwraca swe oczy ku Francji. Jest rzeczą charakterystyczną, jak wiele wystaw sztuki francuskiej — współczesnej i wczorajszej — odbyło się w tym roku w Anglii. Oglądano tu więc *Degas'a*, *Van Gogh'a*, *Gauguin'a*, a ze współczesnych *Matisse'a*, *Cocteau*, *Derain'a*, *Braque'a*, *Lhote'a*, *Segonzac'a*, *Dufy'ego* itd. Była też wystawa p. t. „*Od Ingres'a do Matisse'a*”, a o chęci czynienia zestawień świadczy parę wspólnych wystaw artystów francuskich i angielskich. I choć trzeźwa Anglia odtrąca skrajne prądy idące z Francji — „*The Studio*” zamieściło w jednym z tegorocznych numerów ostro chłoszczący artykuł p. t.: „*Surrealism criticised*” — to jednak publicysta tegoż „*The Studio*” stwierdza:

„Przemóżny urok Paryża nigdy nie był w Londynie tak widoczny, jak w okolicach Bożego Narodzenia (1935 r.). Na próżno szukam słów do wyrażenia tego szczególnego *cachet*, tego „*indefinable something*”, jakie stolica świata sztuki zdaje się nadawać żyjącym i pracującym tam malarzom wszystkich szkół i wszystkich narodowości”.

Pismo to zresztą, w ubiegłym i w poprzednim roku, zamieściło obszernie artykuły o współczesnej sztuce francuskiej. Wszystko to świadczy o żywym i świadomym kontakcie między Paryżem a Londynem.

Tu tedy pracuje się także nad znalezieniem współczesnego wyrazu artystycznego. I, co ważne, — widać tu pracę *środkową*. Wysiłki w tym kierunku widać w takich wydarzeniach, jak wystawa *Gainsborough'a*, lub wystawa sztuki stosowanej *Ruskina*. Przykład zaś Anglii jest tu o tyle ważny, że wskazuje on drogę *ku i n d y w i d u a l n y m* rozwiązaniom powszechnych zagadnień — inną, a o podobnym kierunku, jak te, którymi kroczą Niemcy, Włochy lub Sowiety. Zważmy zaś, że i droga, po której idzie Francja, niedaleko od tamtych odbiega — boć przecie chodzi tu o dyskusję, może dziś abstrakcyjną, ale jednak o tradycję sztuki francuskiej opartą.

ZOFIA NIESIOŁOWSKA-ROTHERTOWA

# Nowa książka o Wyspiańskim

(Tadeusz Makowiecki. Poeta-Malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa 1935. Biblioteka Pamiętn. Literackiego. T. 3)

Książka dra Makowieckiego jest pozycją bardzo ważną w krytycznej polskiej literaturze współczesnej.

Odnaczona świetną nagrodą Akademii Umiejętności, została oceniona w wielu sprawozdaniach historyków literatury, jako najlepsza książka o Wyspiańskim\*). — Recenzja sięgająca poziomu tej pracy musiałaby przeciwstawić — trudowi badawczemu i głębokości przeżycia tematu — co najmniej równe wysiłki myślowe i równą erudycję. Specjaliści w dziedzinie badań nad Wyspiańskim dodadzą zapewne jakiś szczegół, sprostują inny; na tym miejscu chodzi jednak o zwrócenie uwagi, że jest to wyczerpująca monografia podstawowego zagadnienia w twórczości Poety-Malarza i zarówno ci, którzy interesują się Wyspiańskim-poetą, jak ci, których zajmuje malarstwo, znajdą tam wiele nowych prawd i bogaty materiał do refleksji.

Studium dr Makowieckiego wyszło z ambitnego założenia, aby dwutorowość twórczą autora „Wesela” zbadać i przedstawić w całej pełni. Po raz pierwszy odgałęzienia tematu poruszanego dorywczo, zawsze gdy mówiono o Wyspiańskim, zostały najsurowiej wyrysowane i opracowane metodycznie.

Podjęcie takiego tematu wymaga dwoistego przygotowania i nawet specjalnych uzdolnień badającego. Zagadnienie twórczości artystów, którzy pozostawili wartościowe dzieła w dwóch albo trzech dziedzinach sztuki jest fascynujące i nie — wyjątkowe. Zazwyczaj podziwiamy skalę talentu takich renesansowych twórców, ale pytanie jaki jest i czy istnieje związek między dwoma, trzema rodzajami sztuk, uprawianych przez jednostkę twórczą — nie znajduje odpowiedzi. Dr Makowiecki nie miał wzorów, jak należy badać takie zjawiska, cytowane przez niego rozprawy o Victorze Hugo i Hoff-

\*) St. Kołaczkowski, Marchołat Nr 2. Styczeń 1936. — M. Kridl, Rocznik literacki 1936 za r. 1935. Warszawa 1936. — Recenzja Jana Dürra w „Ruchu Literackim” Nr 4. 1936 i polemika z autorem w „Ruchu Lit.” Nr 5. 1936 — ukazały się po napisaniu i złożeniu Redakcji „Nike” danych uwag. Recenzent podał kilka drobnych uzupełnień i sprostowań w szczegółach dotyczących życia i dzieł Wyspiańskiego, naogół wypowiada jednak sądy jednostronne i nieprzekonywujące tak, że nie mogą zmienić mego stanowiska wobec omawianej książki.

mannie posiadają inny charakter. Nowość ujęcia i oryginalność jest niewątpliwą zaletą jego książki. Czytelnik musi przyznać, że z równą precyzją zbadany został materiał poetycki i malarski; że autor posiada umiejętności historyka sztuki i literatury.

Na przestrzeni dziesięciu rozdziałów, doskonale skomponowanych, obcujemy z Wyspiańskim zamyśleni nad tajemnicami jego sztuki i zasugestionowani żywością wykładu. Ostrość myślenia, wnikliwa intuicja i talent pisarski złożyły się na książkę mądrą i piękną.

Zasadniczym celem autora jest wykazanie, że istnieje związek między twórczością poetycką i malarską Wyspiańskiego i że jest to typowa, istotna cecha tej osobowości artystycznej. Obracamy się ciągle na pograniczu między dziełami poezji i malarstwa, oglądamy z kolei obrazy jakby na dwóch sąsiednich ścianach, a na ekranie notowane są wnioski o zbieżnościach i rozbieżnościach obu grup i zarysowuje się ewolucja osobowości, która jednoczyła dwa artyzmy w sposób jedyny i niepowtarzalny.

Studium takie ma charakter porównawczy, zmierza do wniknięcia poprzez cechy dzieł w psychikę twórcy. Stanowisko antyformalistyczne, chociaż właśnie forma i artyzm są przedmiotem badań. Utwory Wyspiańskiego porównywane są pod względem tematu, treści i formy. Takie rozróżnienie trzech elementów w dziele sztuki służy do uporządkowania materiału, chodzi jednak w rezultacie zawsze o całość, o to, że wizje artysty malarskie i poetyckie utrwalone w różnych materiałach są od siebie zależne, oddziałują wzajemnie na swoją genezę i że nawet wówczas, gdy są rozbieżne — inne jest malarstwo i poezja — to rozwój ich przebiega po liniach jednorodnych. Przebieg tych linii nie jest prosty, ale pełen ząbieni, skrętów i odcieni. Najkrócej można by go streścić w ten sposób: pewna grupa rysunków Wyspiańskiego są to ilustracje do wybranych utworów poetyckich, do Maeterlincka, Iliady, Dziadów — istniejące i bardzo liczne zamierzone. Ilustracje te są nową wizją plastyczną, powstałą pod wpływem poezji; są właściwą interpretacją tekstu literackiego, opartą na studiach, nie — dowolną. Rysunki te działają nastrojem i wyrazem, zwłaszcza wyrazem twarzy i gestów występujących figur. Pewna grupa dzieł poetyckich („Batory pod Pskowem”, „Zygmunt August”, „Hedwigis” akt II i III, „Akropolis”) daje właściwą interpretację dzieł malarskich i wprowadza w tekst literacki bezpośrednio wizję malarską, jako żywy obraz. Cechami interpretacji literackiej jest wierność szczegółów, przeżytych według wzoru malarskiego i niejako podporządkowanie mu wyrazu słownego.

Autor uważa tę dyspozycję do ilustrowania i interpretowania za niezmiernie charakterystyczną dla Wyspiańskiego. Z niej wyprowadza postaci fantastyczne, mityczne, nadludzkie, które tak często występują w dramatach; według autora jedynie po to, aby zilustrować wewnętrzny stan psychiczny bohaterów akcji. Jest to zbyt szerokie uogólnienie i zaciemnia słuszną uwagę autora, że Wernyhora w „Weselu”, Hermes, Kora i Demeter w „Nocy Listopadowej” mają swoją własną rolę w akcji, nie tylko ilustracyjną.

Następnie rozważa autor te dzieła Wyspiańskiego malarskie i poetyckie, które wzajemnie od siebie zależą, a więc witraż „Śluby Jana Kazimierza” i scenę dramatyczną „Królowa Korony Polskiej”. — Ujęcie literackie zależne jest od wizji malarskiej, niejako ją „urealniam” w słowie. Z zestawienia obrazów takich, jak Moczar i Sezam, z obrazami poetyckimi w Legendzie okazuje się, że artysta, który żył w tym okresie w świecie fantazji, przede wszystkim wzrokowej, interesował się kwiatami i życiem głębin wodnych, obrazy poetyckie daje w tych samych tematach i podobnie przestyliżowane. Najważniejsze są w tej grupie porównania kartonów do witrażów Wawelskich z Rapsodami. — Oba cykle wyrosły z tych samych założeń historiozoficznych, prócz tego wizje malarskie oddziaływały na poetycki wyraz (Kazimierz Wielki, św. Stanisław, Henryk Pobożny).

W dwóch rozdziałach, poświęconych kompozycjom scenicznym, rozpatruje autor dzieła właściwie należące do plastyki, bo realizować je można środkami plastycznymi na scenie, tylko że stworzył je Wyspiański w słowie, w uwagach inscenizacyjnych, dekoracyjnych, kostiumologicznych itd. Rozwój tych kompozycji uchwycony został nadzwyczaj trafnie: od kompozycji warstwowej i komponowanej warstwowo — do głębokiej i jednolitej; od wyraźnego oświetlenia do przyciemniania kolorytu, od pewnego konwencjonalizmu w dekoracjach do realnej prostoty (antyk w „Protesilasie i Laodamii” i w „Powrocie Odyssa”). Od wielości szczegółów, tła, kostiumu, gestów do zaznaczenia akcentów. Od statyki — do dynamiki obrazów. W ostatnich dramatach dekoracja staje się akompaniamentem do słów i ma jeden cel: najwyższe spotęgowanie ekspresji.

Związki kompozycji scenicznych ze sztuką obcą, częściowo znane, inne wskazane po raz pierwszy, dowodzą niesłychanie głębokiego wżycia się poety w sztukę plastyczną; następowało świadome i nieświadomione przenoszenie wizji — które zawdzięczał obrazom i rzeźbom, poznanym w Luwrze i w innych zbiorach — do dramatów, tak że stały się koniecznym składnikiem całości poetyckiej.

Omówiona dotychczas część studium ściśle porównawcza przekonywa, że pewne dzieła poetyckie i malarskie Wyspiańskiego tłumaczą się w pełni dopiero przez wzajemne uzupełnianie. Nie znaczy to, że nie można kontemplować kartonu Witrażu Wawelskiego bez równoczesnej pamięci o Rapsodzie. Owszem — można, ale pełne przeżycie wizji malarskiej czy poetyckiej będzie miał ten, kto pozna obydwie dzieła.

Osobne miejsce zajmują w książce rozważania o stosunku Wyspiańskiego do Matejki i Malczewskiego. I tu dowiemy się, jakie to wizje poetyckie autor „Wesela” zawdzięczał wizjom malarzy. Chodzi jednak o to, że przeniknięty został po raz pierwszy do głębi wewnętrzny kompleks Matejki w życiu i twórczości Wyspiańskiego. Ten rozdział ma wartość samoistną, niezależną od tematu, ale wiążącą się z nim, ponieważ został tu zobrazowany wpływ mistrza na ucznia w okresie młodzieńczym, kiedy Wyspiański w malarstwie chce kontynuować Matejkę; wyzwała się następnie jako malarz

od wpływów Matejki i tworzy własny styl, tylko linia Wyspiańskiego wijąca się, niespokojna przypomina linię Matejkowską, jak bardzo daleki refleks, jest bowiem inna i własna. Kontynuatorem wielkiej narodowej sztuki Matejki staje się Wyspiański w dramatach, sięgnąwszy przez poezję po berło „rządu dusz”.

Dramat jest formą jednoczącą różne rodzaje sztuki i w tym więc wyraża się dwu- a nawet trzytorowość twórczości Wyspiańskiego, bo i muzykę trzeba by tu włączyć. Doniosła rola w tych dramatach przypadła Matejce - malarzowi, jest to więc znów znamienne dla twórczości poety-malarza.

Rozdział o Matejce dzieli studium na dwie połowy: pierwsza była ściśle porównawcza, analityczna; druga zmierza ku syntezom i rzutuje na ekran zarysy rozwoju osobowości artysty, — ku syntezom mówiącym przede wszystkim o artyzmie Wyspiańskiego. Już nie wybrane grupy dzieł poddaje autor rozważaniom, ale pamięta o wszystkich dramatach, lirykach, studiach i o 500 z górą pozycjach malarskich. Te same cechy artyzmu i w tych samych terminach ujmują poezję i malarstwo Wyspiańskiego. Historyzm i autentyzm, unikanie szablonu i fikcji niezgodnej z rzeczywistością lub mitem, — te cechy zbierze autor w pojęciu specyficznego realizmu, który jest i w malarstwie i w poezji — przeduchowiony, odmaterializowany, skierowany ku perspektywom wiecznym. Wśród tych rozważań o realizmie i widmowości Wyspiańskiego daje autor niezwykle przenikliwe charakterystyki jego portretów, monologowych, indywidualizujących, ekspresyjnych. Określa typowe dla Wyspiańskiego skróty, deformacje, akcenty na rysach ważnych, szkicowość i sposób stylizowania.

Dr Makowiecki jest autorem Wstępu do Katalogu wystawy dzieł malarskich Stan. Wyspiańskiego w Zachęcie w 1933 r. Ten wstęp i wypowiedzi w ostatniej monografii wnoszą do literatury o Wyspiańskim-malarzu wybitny dorobek wiedzy i intuicji. Do najgłębszych pokładów sięga autor, wysnuwając artystyczne konsekwencje poglądu na świat poety-malarza. Podstawowym zagadnieniem osobowości Wyspiańskiego mają być, według tych rozważań, pojęcie życia jako płomienia, ognia, który trawi płonące przedmioty i znenawidzone pojęcie śmierci jako martwoty i nicości, wiążące się z obrazem wody, i wreszcie pojęcie życia pozagrobowego, „co trumien gład zdruzgoce”. Pomimo bardzo trafnej analizy tych pojęć, wydaje się, że rola ich została wyolbrzymiona i zatarła działanie innych nurtów osobowości, które tętnią w tragicznych wizjach Wyspiańskiego. Nie można powiedzieć: życie i martwota, a nie dobro — zło, bo właściwie między świętością i złem toczy się walka w życiu, którego „nie ma krom przez grzech”. Dwa zasadnicze bodźce twórcze to — według Makowieckiego — instynkt docierania do istoty każdego zjawiska i do przyjmowania wszystkich konsekwencji z tego wynikających. Doszukiwanie się nurtów osobowości poety-malarza szło poprzez jego sztukę; odsłonięte zostały perspektywy metafizyczne nie tylko w dramatach, ale

i w malarstwie, przez określenia takie, jak upiorność portretów, na których „postać przedstawiona są płasko, blado, jak cienie”, przez związanie częstego motywu Macierzyństwa z pojęciem życia, przez charakterystykę linii i barwy w malarstwie Wyspiańskiego.

Na zakończenie wlicza autor rozbieżność między malarstwem i poezją Wyspiańskiego, różnice materiału, skali i treści, dzieli wreszcie twórczość poety-malarza na okresy.

Pierwszy okres — to dominanta malarstwa (1892—7). Od 1897 zaczyna się dążenie do przemiany, rośnie poczucie mocy twórczej, a jednocześnie w życiu zamykają się przed Wyspiańskim drogi do tworzenia wielkich kompozycji malarskich. Nowa estetyka i właściwy Wyspiańskiemu od czasów młodości instynkt teatralny skłaniają go do formy dramatu, który od mniej więcej 1900 roku stanie się tą formą, w której wypowiedzą się największe ambicje poety i treść najbardziej skomplikowana. Lata 1902—7 określa autor jako zmierzające ku szczytowi rozwoju — w poezji znajdują wyraz sprawy metafizyczne, wieczne, bohaterowie są mniej historyczni, kompozycje i sceny wizyjne i ekspresyjne. W malarstwie nie ma tzw. „literatury”, następuje i tu zmierzch autentyzmu, przeduchowanie ekspresji. W Widokach na Kopiec Kościuszki nie tylko linia dramatyczna i wymowa, ale i barwa, i światło tworzą inne, nowe widzenie świata.

Po zamknięciu książki tak bogatej i subtelnej powstaje jednak pytanie, czego brak, na co jeszcze trzeba czekać, gdy wymienia się nazwisko Wyspiański. Autor monografii unika wartościowania, nie mówi, jakie dzieła i dlaczego są cenne, wydaje się jednak, że pewien ślad oceny jest w formułowaniu takich wniosków, jak np. ten, że lata 1902—1907 są pełnią potęgi i znaczą się w dramatach perspektywą wieczności, w malarstwie — zerwaniem z literaturą (poza tzw. lalkami Bolesławowskimi) i rozwojem wyrazu czysto malarskiego. Mimowoli rodzi się pytanie, jak oceniać poprzednią twórczość i czy sprzęgnięcie dwóch sztuk wychodziło im na dobre, czy też nie? Odnosi się także wrażenie, że współzależność poezji i malarstwa mocniejsze i świetniejsze rezultaty dała właśnie w poezji. Autor jakby obawia się doprowadzić analizę do jakiegoś zwornika ujmującego szeregi spostrzeżeń w jeden sąd. Przy bardzo wielu okazjach mówi autor o rozwoju artyzmu Wyspiańskiego i w dramatach, i w kompozycjach scenicznych i w malarstwie ku coraz potężniejszemu ekspresjonizmowi. Wystarczy zestawić reprodukowane na tabl. XIV portrety Henryka Opieńskiego z autoportretem z ostatnich lat życia, lub „Meleagra” i „Powrót Odyssa”, aby potwierdzić, że tak samo jest na terenie każdej z dwóch sztuk.

Monografia o „Poecie-Malarzu” ma charakter badań nad jednostką twórczą i dąży do wydobycia jej cech indywidualnych; w dziełach podkreśla odrębność stylu, który formował się w specjalnych przebiegach wizji malarskich i poetyckich. Twórczość



Wyspiańskiego dostarczyła bardzo bogatego materiału do analizy korelacji dwóch odrębnych sztuk. We wstępie, który uzasadnia podjęcie tematu i założenia metodyczne, wspomina autor o innych jeszcze poetach-malarzach polskich, którzy tworzą w dwóch dziedzinach i sprawa korelacji w ich twórczości powinna być zbadana. Są to: Słowacki, Lenartowicz, Norwid, Kraszewski, Noakowski. Zapoczątkowanie badań z pogranicza dwóch rodzajów sztuki może przyczynić się nie tylko do pogłębienia wglądu w osobowości artystów, ale i do szerszego ujęcia cech i wartości artystycznych dzieł, ich wyrazu i stylu. W studium dra Makowieckiego przejrzyście występuje pewien rys metodyczny, a mianowicie jednakowe terminy służą opisom utworów poetyckich i dzieł malarskich. Opisom, w których chodzi o charakterystykę sztuki. — Okazuje się, że nie ma jakiejś przepaści między różnymi rodzajami sztuki, pomimo wszelkich odmian materiału, techniki etc.

Istnieje natomiast płaszczyna, na której można zrozumieć ten fakt, że obraz i wiersz jednego autora, a jeszcze szerzej pewne obrazy i wiersze, pochodzące z jednej epoki — wiążą się z sobą wzajemnie, uzupełniają, tworząc obraz osobowości jednostki i obraz sztuki pewnego okresu.

We Wstępie do Katalogu Wystawy w Zachęcie dr Makowiecki wiąże Wyspiańskiego z współczesnym malarstwem francuskim; padają nazwiska Degas, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Gauguin, Cézanne, na innym miejscu prerafaelici angielscy.

Jak dotąd, otwarte pozostaje zagadnienie pełnego określenia związku malarstwa, a nawet poezji Wyspiańskiego z epoką; może pewne cechy charakterystyczne dla korelacji obu sztuk w jego dziełach są wynikiem ducha czasu, pewne cechy sztuki tłumaczą się nie tylko na gruncie osobowości, ale i w zestawieniu ze stylem epoki. Tak np. dyspozycja do ilustrowania i interpretowania wizji poetyckich przez malarskie i odwrotnie właściwa jest bardzo wielu malarzom i poetom współczesnym Wyspiańskiemu. W Anglii — prerafaelitom, we Francji takim artystom, jak Moreau, Puvis de Chavannes, w Polsce np. Witold Pruszkowski i Witold Wojtkiewicz. Od innej strony można by to powiedzieć o poetach z przełomu dwóch wieków, u nas o poetach Młodej Polski, rozkochanych w wizjach malarskich z wielkich dzieł sztuki i w jednoczeniu różnych sztuk.

Ewolucja Wyspiańskiego — od malarstwa w duchu Matejki poprzez stylizację linearną do coraz potężniejszego ekspresjonizmu linii i barw — reprezentuje doskonale drogi rozwoju malarstwa z okresu wczorajszego.

Książka dra Makowieckiego ukazała się dopiero teraz, gdy bliskie już 30-lecie śmierci poety-malarza. Głęboka wartość tego studium i naukowa i pisarska, siła budzenia refleksji o innych, nieobjętych tematem tajemnicach tej dwoistej twórczości, stosunek autora do tematu pełen żaru — świadczą o tym, jak zwycięskie jest życie Wyspiańskiego.



Sprawozdanie z działalności  
Instytutu Propagandy Sztuki

z okresu  
od 18.VI 1930 do 1.IV 1937



## W S T Ę P

Dnia 11 czerwca 1930 r. Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Sławomir Czerwiński, w porozumieniu z Ministrem Spraw Wewnętrznych, powołał dwunastu członków Instytutu Propagandy Sztuki, którzy razem z dwunastoma dokooptowanymi stworzyli pierwszą Radę I. P. S.

Powstanie Instytutu Propagandy Sztuki było wywołane głęboką potrzebą życia artystycznego. Brak instytucji pośredniczącej między sztuką plastyczną a społeczeństwem, kierowanej przez artystów, sprawiał, że byli oni pozbawieni istotnego wpływu na politykę wystawową, społeczeństwo zaś nie знаło rzeczywistego stanu dzisiejszej plastyki w Polsce. W wyniku nieprzyjęcia postulatów artystów przez Komitet Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w r. 1924, poważna grupa artystów utraciła możliwość wystawiania swych prac. Ważnym momentem były również trudności związane z doбором materiału na polskie wystawy zagraniczne, a dalej potrzeba urządzania rewanżowych wystaw cudzoziemskich, których dotąd z braku odpowiedniego terenu Polska nie mogła organizować.

W tych warunkach grupa artystów i ludzi pracujących w kręgu sztuki na czele z Michałem Borucińskim, śp. Henrykiem Grombeckim, Wojciechem Jastrzębowskiem, śp. Władysławem Skoczylasem, śp. Karolem Stryjeńskim, Mieczysławem Treterem i Jerzym Warchałowskim, w pracach zogniskowanych w zarządzie stowarzyszenia art. plast. Rytm. i na gruncie sekcji plastycznej T. S. S. P. O., przygotowała podstawy realizacyjne instytucji, rządzonej niezależnie przez artystów, opartej na podkładzie społecznym, poddanej opiece Państwa.

System propagandy I. P. S. jest dwukierunkowy: Instytut jest miejscem, na którym artyści pokazują społeczeństwu rezultaty walki o rozwój form i świadomości plastycznej; jednocześnie Instytut organizuje w społeczeństwie odbiór tych wartości kultury, które się osiąga poprzez plastykę. Temu celowi służą wystawy, odczyty, publikacje — ze sztuki zarówno przeszłej jak dzisiejszej, własnej jak obcej.

I. P. S. działa w obrębie kraju.

Dotychczasową formą prawną I. P. S. jest stowarzyszenie. Instytutem rządzi Rada złożona z 24 członków, która wybiera Prezesa i sześciu członków Komitetu Głównego.

Komitet Główny reprezentuje Instytut i kieruje jego pracami w myśl zasadniczych uchwał Rady. Organem wykonawczym Komitetu Głównego jest Dyrektor. Rada i Komitet Główny wylaniają spośród siebie komisje specjalne, do których bywają powoływani zawodowcy lub znawcy spoza Instytutu. Co roku ustępuje 1/3 członków Rady w kolejności starszeństwa wyboru. Na ich miejsce Rada powołuje większością głosów następnych i przedstawia ich do zatwierdzenia Ministerstwu W. R. i O. P. Wszyscy członkowie Rady, Komitetu Głównego i Komisyj pracują bezinteresownie. Rada odbyła 33 posiedzenia, Komitet Główny 151 posiedzeń, ustalając program i środki działania instytucji.

Pierwszym prezesem Rady I.P.S. był Wojciech Jastrzębowski, drugim śp. Władysław Skoczylas, po Jego śmierci do chwili obecnej — Bohdan Pniewski. Pierwszym dyrektorem Instytutu był Karol Stryjeński.

Władysław Skoczylas i Karol Stryjeński byli głównymi realizatorami idei Instytutu Propagandy Sztuki i stworzyli program, z którego Instytut czerpie do dziś. Jako współtwórca Instytutu zasłużył się również śp. Henryk Grombecki.

\*

Pierwsza Rada opracowała w r. 1930 następujący program I.P.S.:

- 1) wystawy oświetlające zagadnienia z zakresu sztuki polskiej;
  - 2) wystawy większych zrzeżeń artystycznych;
  - 3) indywidualne wystawy artystów;
  - 4) wymienne wystawy sztuki obcej;
  - 5) wystawy okrężne malarstwa, rzeźby, grafiki, architektury i sztuki dekoracyjnej — na prowincji;
  - 6) wystawy na przedmieściach;
  - 7) wystawy reprodukcji dla wsi: w szkołach i domach ludowych;
- ponadto ówczesna Rada uznała konieczność doprowadzenia do skutku rozpoczętych starań o własny budynek wystawowy.

Wykonanie tego programu było podjęte w pełnym zakresie. W roku 1931, na zasadzie umowy z Zarządem m. Łodzi, został założony stały Oddział I.P.S. w tym mieście, prowadzony bez przerwy do dzisiaj. W pierwszej połowie tego samego roku wysłano na prowincję trzy pełne wystawy, obejmujące rzeźbę, malarstwo, grafikę, tkaniny. Jednak już 12 czerwca 1931 r., z powodu niewystarczających środków pieniężnych, Rada postanowiła na najbliższą przyszłość ograniczyć działalność I.P.S. jedynie do wystaw w Warszawie i Łodzi, kierując cały wysiłek Zarządu na budowę własnego pawilonu wystawowego. Tymczasowa siedziba w Kamienicy Baryczków na Starym Mieście, nie odpowiadająca warunkom współczesnej ekspozycji, była traktowana jako prowizorium. Przerwa w organizacji wystaw okrężnych trwała do r. 1935, w którym po raz drugi

Instytut zrobił próbę rozwiązania tego problemu: w oparciu o miejscowe społeczeństwo. Próba dała wynik mały, ponieważ towarzystwa przyjaciół sztuki, a tym mniej związki artystów, nie rozporządzają środkami na branie udziału w wysokich kosztach transportów i ubezpieczeń. Nasza współpraca w tej chwili sprowadza się do dwóch miast: Lwowa i Lublina, w których Instytut ma swoich delegatów.

Z trudem skompletowana, wskutek znikomości materiału dobrych druków, wystawa reprodukcji dla wsi, została wypożyczona do użytku szkolnictwa, do czasu kiedy organizacyjna pomoc z terenu nie pozwoli jej odzyskać własnej drogi.

\*

Dzięki staraniom śp. Władysława Skoczylasa, Ministerstwo W. R. i O. P. wydzierżawiło Instytutowi na lat dziesięć dotąd zajmowany plac przy ul. Królewskiej, z warunkiem zbudowania na nim pawilonu wystawowego. Instytut ogłosił konkurs zamknięty na prowizoryczny budynek wystawowy, zapraszając do udziału prof. J. Czajkowskiego, prof. dr L. Niemojewskiego, prof. E. Norwertha i prof. K. Stryjeńskiego. Jednocześnie powołał komisję fachowców w osobach arch. F. Lilpopa, prof. arch. C. Przybylskiego i arch. R. Millera. W wyniku konkursu Komitet Główny powierzył prof. K. Stryjeńskiemu wykonanie ostatecznego projektu z zastosowaniem się do dyrektyw komisji fachowców. Budynek został w grudniu 1931 r. oddany do użytku wystawowego.

Koszt prowizorycznego budynku razem z instalacjami wyniósł 255 tys. zł. Subwencje Ministerstwa W. R. i O. P. do chwili ukończenia budowy wynosiły 140 tys. zł. Na resztę tj. ok. 85 tys. zł Instytut wystawił krótkoterminowe weksle, które Władysław Skoczylas i Karol Stryjeński żyrowali osobiście. (Różnicę sum stanowią zobowiązania długoterminowe i bonifikaty). Spłata zobowiązań z budowy i późniejszej przebudowy, dzięki świadczeniom Ministerstwa W. R. i O. P., Funduszu Kultury Narodowej, Funduszu Pracy i wysiłkom własnym, została ukończona.

Organizacja finansowa I.P.S. zmierza do samowystarczalności. Główne aktywa w rocznym budżecie Instytutu stanowią: wpływ z biletów wstępu, który wynosi przeciętnie 18 tys. zł, dochód z lokali czynszowych—25 tys. zł oraz subwencja Ministerstwa W. R. i O. P. w sumie 24 tys. zł, w zamian za którą I.P.S. oddaje do dyspozycji Ministerstwa, dla użytku szkół, 1.600 rocznych biletów wstępu. Roczny budżet I.P.S. wynosi przeciętnie 70 tys. zł. W tych ramach Instytut mieści koszty działalności wystawowej, administracji, konserwacji budynku oraz spłatę zobowiązań. W ciągu sześciu lat Instytut spłacił własnymi siłami ponad 30 tys. zobowiązań z budowy. Dla stabilizacji pracy są to jednak warunki ciężkie.

Ministerstwo W. R. i O. P., Fundusz Kultury Narodowej, M.S.Z. i Miasto drogą specjalnych zasiłków popierają poszczególne realizacje I. P. S.

Program wystawowy I.P.S. ma układ następujący: na 10 okresów w ciągu roku przypadają: 1 wystawa o charakterze opracowania zagadnień, 1 lub 2 retrospektywne, 1 aktualna, poświęcona związkom i zależnościom między sztuką a życiem bieżącym, np. rzemiosłu, uszlachetnianiu pewnych dziedzin produkcji, kulturze fizycznej; 1 wystawa obca lub międzynarodowa, 2 związków lub większych stowarzyszeń artystycznych, 2 okresy wystaw indywidualnych artystów, 1 salon. W układ ten życie wprowadza pewne odchylenia i przesunięcia.

Przegląd wystaw I.P.S. wykazuje szereg pozycji zdobytych dużym wysiłkiem. Wystawy Polskiego Gotyku i Malarstwa Warszawskiego I poł. XIX w., opracowane metodami historyczno-naukowymi, odbiły się głębokim rezonansem artystycznym, naukowym i społecznym i powiększyły naszą i obcą wiedzę o sztuce polskiej. I i II Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów mają znaczenie dla utrwalenia tradycji polskiej w sztuce, w której posiadamy talenty oryginalne. W przeglądzie tym wyróżniają się retrospektywne wystawy artystów polskich: Piotra Michałowskiego, Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego, Władysława Podkowińskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Stanisława Noakowskiego, Xawerego Dunikowskiego, Jacka Mierzejewskiego, Leopolda Gottlieba i in. oraz „Salon Listopadowy” w r. 1930, który dał przekrój całego współczesnego malarstwa, rzeźby i sztuki dekoracyjnej.

Wśród wybitnych wystaw należy wymienić Współczesną Rzeźbę Francuską o zasadniczym znaczeniu dla kształtowania artystów i dla kultury społecznej oraz retrospektywne wystawy sztuki belgijskiej, włoskiej i duńskiej.

Instytut dał możliwość wystąpienia na zasadach autonomicznych dwóm zrzeszeniom artystycznym, grupującym prawie ogół artystów polskich: Związkowi Zaw. Pol. Art. Plastyków i Blokowi Zaw. Art. Plastyków.

Instytut organizuje doroczne salony, które są odbiciem bieżącej produkcji artystycznej w Polsce. Prawie co roku także Instytut zmienia metody przygotowania tej wystawy (co do kwalifikacji przez jury lub przez autorów, jury z ramienia I.P.S. lub z wyboru artystów, udziału artystów w organizacji), — szukając w tych doświadczeniach lepszej formy organizacyjnej salonu.

Poza wystawami Instytut organizuje odczyty i stałe wykłady dla nauczycieli oprowadzających wycieczki szkolne.

Instytut ogłasza konkursy na tematy czysto artystyczne lub związane z potrzebami społeczno-gospodarczymi, często na zamówienia przemysłu. Instytut przywiązuje wagę do prac poświęconych kulturze form plastycznych życia codziennego. Zorganizował konkurs na urządzenia mieszkań i nadal współdziała w organizacji wystaw i konkursów wewnątrz, oraz wystaw i konkursów grafiki użytkowej. Instytut dąży do organizowania



przepływu funduszy od społeczeństwa do artystów. Zestawienie sum przekazywanych rocznie artystom z tytułu nagród, konkursów, zamówień i sprzedaży ich dzieł kończy poniższe sprawozdanie.

\*

W obecnej fazie Instytut obejmuje tylko plastykę. Niemniej w założeniach jego leży współpraca z instytucjami i jednostkami, które pracują twórczo w innych dziedzinach sztuki. W przemówieniach inauguracyjnych w r. 1931 współpracę tę deklarowali Instytutowi Karol Szymanowski i Ferdynand Goetel — reprezentanci muzyki i literatury. Instytut ma za sobą 6 koncertów muzyki współczesnej oraz 3 audycje i szereg odczytów na tematy z literatury.

\*

Ostatnią wewnętržno-organizacyjną pracą I.P.S. jest rozbudowa statutu. Praktyka ubiegłych siedmiu lat znacznie przekroczyła ramy prawne, które zakreślili organizatorzy. Jest to miarą ich zasługi i jej zadośćuczynieniem. Dla stabilizacji I.P.S. na podstawach naukowych i społecznych, które tkwią w jego założeniu jako instytutu, powoływania nowych agend, prowadzenia badań praktycznych—Instytut musi mieć podstawę społeczno-prawną. Tę szeroką podstawę może dać Instytutowi nowy statut. Instytut podjął w Ministerstwie W.R. i O.P. starania o wprowadzenie go w życie drogą ustawy.

Sprawozdanie to jest pierwszym, które Instytut publikuje. Jest ono raczej zestawieniem dat, cyfr i ważniejszych wydarzeń. Właściwe sprawozdanie z działalności Instytutu, ze względu na materiał jego pracy, powinno mieć charakter monograficzny, co dziś jeszcze byłoby przedwczesne.

Do społeczeństwa należy ocena pracy, którą się legitymujemy.



## CZŁONKOWIE RADY INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

od założenia Instytutu do chwili obecnej

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 1.  | <i>Prof. Edmund Bartłomiejczyk</i>        | 18.VI.1930 — 21.XI.1935                |
| 2.  | <i>Wacław Borowski</i>                    | 18.VI.1930 — 24.VI.1932                |
| 3.  | <i>Michał Boruciński</i>                  | 18.VI.1930                             |
| 4.  | <i>Prof. Tadeusz Breyer</i>               | 18.VI.1934                             |
| 5.  | <i>Michał Bylina</i>                      | 18.VI.1934                             |
| 6.  | <i>Prof. Stanisław Ostoja-Chrostowski</i> | 18.VI.1934                             |
| 7.  | <i>Bolesław Cybis</i>                     | 24.IX.1932                             |
| 8.  | <i>Jan Cybis</i>                          | 26.X.1936                              |
| 9.  | <i>Prof. Józef Czajkowski</i>             | 18.VI.1930 — 21.XI.1935                |
| 10. | <i>Józef Czapski</i>                      | 24.IX.1932 — 26.X.1936                 |
| 11. | <i>Prof. Stefan Filipkiewicz</i>          | 24.VI.1932 — 19.XII.1933               |
| 12. | <i>Jan Goliński</i>                       | 18.VI.1934 — 26.X.1936                 |
| 13. | <i>Zygmunt Grabowski</i>                  | 13.V.1933 — 26.X.1936                  |
| 14. | <i>Śp. Henryk Grombecki</i>               | 18.VI.1930 — †11.I.1933                |
| 15. | <i>Prof. Władysław Jarocki</i>            | 18.VI.1930 — 30.V.1933                 |
| 16. | <i>Prof. Wojciech Jastrzębowski</i>       | 18.VI.1930                             |
|     | Prezes Rady od                            | 18.X.1930 — 21.IX.1931                 |
| 17. | <i>Prof. Zygmunt Kamiński</i>             | 12.VI.1931                             |
| 18. | <i>Apoloniusz Kędziński</i>               | 18.VI.1930                             |
| 19. | <i>Prof. Mieczysław Kotarbiński</i>       | 9.III.1932 — 21.XI.1935                |
| 20. | <i>Prof. Felicjan S. Kowarski</i>         | 12.VI.1931 — 18.VI.1934;<br>21.XI.1935 |
| 21. | <i>Prof. Henryk Kuna</i>                  | 18.VI.1930                             |
| 22. | <i>Dr Alfred Lauterbach</i>               | 18.VI.1930 — 26.X.1936                 |
| 23. | <i>Dr Stanisław Lorentz</i>               | 21.XI.1935                             |
| 24. | <i>Bp. Jakób Mortkowicz</i>               | 12.VI.1931 — 9.VIII.1931               |
| 25. | <i>Prof. dr Lech Niemojewski</i>          | 18.VI.1930 — 12.VI.1931                |
| 26. | <i>Prof. Edgar Norwerth</i>               | 18.VI.1930 — 24.VI.1932                |

- |     |                                      |                              |
|-----|--------------------------------------|------------------------------|
| 27. | <i>Prof. Leonard Pękalski</i>        | 26.X.1936                    |
| 28. | <i>Prof. Bohdan Pniewski</i>         | 13.V.1933                    |
|     | Prezes Rady od                       | 3.VII.1934 do chwili obecnej |
| 29. | <i>Prof. Tadeusz Pruszkowski</i>     | 18.VI.1930                   |
| 30. | <i>Śp. prof. Czesław Przybylski</i>  | 12.VI.1931 — 18.VI.1934      |
| 31. | <i>Śp. prof. Władysław Skoczylas</i> | 18.VI.1930 — †8.IV.1934      |
|     | Prezes Rady od                       | 21.IX.1931 — †8.IV.1934      |
| 32. | <i>Śp. prof. Karol Stryjeński</i>    | 18.VI.1930 — †20.XII.1932    |
| 33. | <i>Doc. dr Juliusz Starzyński</i>    | 19.VI.1936                   |
| 34. | <i>Franciszek Strynkiewicz</i>       | 13.V.1933                    |
| 35. | <i>Jan Szczepkowski</i>              | 18.VI.1930 — 18.VI.1934      |
| 36. | <i>Prof. Ludomir Śleńdziński</i>     | 18.VI.1930                   |
| 37. | <i>Kazimierz Tomorowicz</i>          | 26.X.1936                    |
| 38. | <i>Doc. dr Mieczysław Treter</i>     | 18.VI.1930                   |
| 39. | <i>Prof. dr Michał Walicki</i>       | 21.XI.1935                   |
| 40. | <i>Jerzy Warchałowski</i>            | 18.VI.1930                   |
| 41. | <i>Wacław Wąsowicz</i>               | 21.XI.1935                   |
| 42. | <i>Władysław Woydyno</i>             | 18.VI.1930 — 12.VI.1931      |
| 43. | <i>Stanisław Woźnicki</i>            | 18.VI.1930 — 21.XI.1935      |
| 44. | <i>Gen. Kordian Zamorski</i>         | 24.VI.1932                   |

## KOMITETY GŁÓWNE

- 1930—1931 *prezes Wojciech Jastrzębowski, vprezes Karol Stryjeński, członkowie Komitetu: Michał Boruciński, Władysław Jarocki, Jan Szczepkowski.*
- 1931—1932 *prezes Władysław Skoczylas, vprezes Karol Stryjeński, członkowie: Michał Boruciński, Władysław Jarocki, Wojciech Jastrzębowski, Jan Szczepkowski.*
- 1932—1933 *prezes Władysław Skoczylas, vprezes Jan Szczepkowski, członkowie: Michał Boruciński, Władysław Jarocki, Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Treter, Stanisław Woźnicki, gen. Kordian Zamorski.*
- 1933—1934 *prezes Władysław Skoczylas, vprezes gen. Kordian Zamorski, członkowie: Michał Boruciński, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński, Felicjan Kowarski, Henryk Kuna.*

- 1934—1935 *prezes Bohdan Pniewski, wprezesa Zygmunt Kamiński i gen. Kordian Zamorski, członkowie: Michał Boruciński, Jan Goliński, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kuna.*
- 1935—1936 *prezes Bohdan Pniewski, wprezesa Zygmunt Kamiński i gen. Kordian Zamorski, członkowie: Michał Boruciński, Tadeusz Breyer, Jan Goliński, Wojciech Jastrzębowski.*
- 1936—1937 *prezes Bohdan Pniewski, wprezesa Zygmunt Kamiński i Stanisław Ostoja-Chrostowski, członkowie: Michał Boruciński, Tadeusz Breyer, Wojciech Jastrzębowski i Michał Walicki.*

## KOMISJA REWIZYJNA

<i>Stefan Benzeł</i>	2. V.1931
<i>Śp. Juliusz Herman</i>	2. V.1931 — †1.IV.1933
<i>Jerzy Kuncewicz</i>	2. V.1931
<i>Andrzej Nowak</i>	24.VI.1932
<i>Leopold Wellisz</i>	12.VI.1933

## DYREKTORZY

<i>Władysław Woydyno</i> <i>dyrektor tymczasowy</i>	15.VI.1930 — 1.III.1931
<i>Karol Stryjeński</i>	1. I.1932 — †20.XII.1932
<i>Szczęsny Rutkowski</i>	1. V.1933 — 31.V.1935
<i>Juliusz Starzyński</i>	1.IV.1935

Rada I. P. S. odbyła 33 posiedzenia  
 Komitet Główny I. P. S. odbył 151 posiedzeń.

## WYSTAWY

WYSTAWA	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
1. <i>Sztuka Ludowa</i>	—	12580	22.IX.30—16.XI.30	16 repr. j. b.
2. <i>Salon Listopadowy</i>	274	15214	29.XI.30—16.II.31	24 repr. j. b.
3. <i>Wystawa Bieżąca:</i> Pokaz polskiej architektury współczesnej (fotografie). Prace nagrodzone i wyróżnione na konkursie na Pomnik Zjednoczenia Ziemi Polskich w Gdyni. Konkurs na rzeźbę o temacie sportowym. Pokaz tkanin wykonanych w warsztatach więz. w Fordonie pod kier. art. Julii Grodeckiej czł. Spółdzielni „Ład”. Przegląd reprodukcji malarstwa polskiego przeznaczonych na wystawy objazdowe.	—	2228	28.II.31 — 15.III.31	bez katalogu
4. <i>Salon Wiosenny im. Józefa Piłsudskiego</i> Wystawy: Portretów Marszałka. Pośmiertna Trzech Legionistów Włodzimierza Koniecznego, Kazimierza Młodzianowskiego i Wilhelma Wyrwińskiego. Bieżąca.	333	5538	19.III.31—18.V.31	1 repr. j. b.
5. <i>Wystawa Sztuchów:</i> angielskich, francuskich, niderlandzkich, niemieckich, włoskich i in.	925	5616	13.VI.31—18.X.31	bez katalogu

WYSTAWA	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
6. „Sport w Sztuce” Wystawa przygotowawcza do X Olimpiady Sztuki.	114			bez katalogu
Józef Klukowski (rysunki zwierząt).	50	3203	31.X.31 — 11.XII.31	1 repr. j. b.
7. Salon Zimowy 1931—1932	293	10979	19.XII.31 — 5.II.32	22 repr. j. b.
8. Tow. Art. Polsk.: Sztuka Xawery Dunikowski	129			
wystawa zbiorowa	120	8217	13.II.32 — 20.III.32	
9. Konrad Krzyżanowski wystawa retrospektywna	73			
Tadeusz Kulisiewicz	91			
Rafał Malczewski	29			
Grupa Art. Plast.: Dziesięciu z Krakowa	43			
Grupa Art. Plast.: Łoża Wol- nomalarska	75			
Stow. Polskich Art. Graf.: Ryt.	70	6474	24.III.32 — 3.V.32	16 repr. j. b.
10. Salon Wiosenny „Rytmu”	135	2978	6.V.32 — 8.VI.32	Wydawnic- two: Wia- d o m o ś c i Plastyczne, zawierające katalog wy- stawy i kro- nikę artysty- czną; 33 repr. j. b.
11. Leon Wyczółkowski wystawa retrospektywna	149	5576	12.VI.32—21.VIII.32	

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
12. <i>Sztuka Dziecka</i> wystawa konkursu na pra- cę dziecka				
<i>Sztuka Dyletantów</i> wystawa prac z konkursu: „Szukamy nowych ta- lentów”	203	7261	24.IX.32—13.X.32	8 repr. j. b
13. <i>Władysław Podkowiński</i> wystawa retrospektywna	44			
<i>Tadeusz Noskowski</i> wystawa pośmiertna	27			
<i>Grupa Akwarelistów</i>	42			
<i>Wienczysław d'Erceville</i>	26			
<i>Rajmund Kanelba</i>	25			
<i>Medalierzy Czescy</i>	206	4053	15.X.32 — 10.XI.32	
14. <i>Tytus Czyżewski</i>	41			
<i>Edward Wittig</i> wystawa zbiorowa	28	3231	12.XI.32—11.XII.32	
<i>Nieznany obraz J. Chelmoń- skiego</i>				
15. <i>III Salon Zimowy 1932—1933</i>	227	5508	17.XII.32 — 5.II.33	24 repr. j. b.
16. <i>Stanisław Lentz</i> wystawa pośmiertna	44			
<i>Stow. Art. Plast.: Szkoła War- szawska</i>	100	3215	8.II.33 — 26.II.33	



WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
17. <i>Sztuka Artystów Z.S.R.R.</i>	222	18009	4.III.33 — 9.IV.33	2 katalogi (II wydanie wskutek zmiany wy- stawy po włączeniu sztuki Z. S. R. R. Ukrainy) I — 24 repr. j. b. II — 32 repr. j. b.
	247			
18. Ludomir Śleńdziński wystawa zbiorowa	80			
Wileńskie Tow. Art. Plastyków „Krypta Królewska Bazyliki Wi- leńskiej”	96			
	18	3431	13.IV.33 — 7.V.33	
19. Józef Pankiewicz wystawa retrospektywna	181			6 repr. barw. 7 repr. j. b.
Grupa: Pryzmat	50	3446	11.V.33 — 7.VI.33	
20. Grupa Plastyków Nowoczesnych	113			
Konstanty Mackiewicz	22			
Grupa: Kolor	17			
„Kazimierz Dolny w malarstwie”	58	2207	10.VI.33 — 9.VII.33	
21. „Sztuka i Turystyka”	—	5090	15.VII.33 — 3.IX.33	bez katalogu
22. I. Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	698	15236	9.IX.33 — 25.X.33	49 repr. j. b.

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEŁZ.	OKRES	KATALOGI
23. Wystawa Związku 5 Stowarzyszeń Artystycznych (w 10-lecie Warsz. Akademii Sztuk Pięknych)	216	4638	28.X.33 — 29.XI.33	44 repr. j. b.
24. Wystawa Kola Plastyków Legionowego Instytutu Studiów	516	3768	3.XII.33 — 1.I.34	49 repr. j. b.
25. IV Salon Zimowy 1934	291	4102	5.I.34 — 4.II.34	12 repr. j. b.
26. Retrospektywna Wystawa Sztuki Ukraińskiej (oraz kolekcja współcz. mal. i graf.)	102 119	3252	11.II.34—11.III.34	5 repr. j. b.
27. Grupa K. P. (Komitet Paryski) Zenon Kononowicz (pejzaże żułowskie) Leon Dołżycki Maksymilian Feuerring Magdalena Gross	167 167 26 23 13	3358	16.III.34—23.IV.34	18 j. b.
28. Piotr Michałowski wystawa retrospektywna Cech Art. Plast.: Jednoróg Maria Gorełówna Wacław Wąsowicz	105 40 9 55	3084	28.IV.34— 27.V.34	
29. Koło Artystów Grafików Reklamowych (K. A. G. R.) Wacław Zawadowski Kazimierz Rutkowski Emil Schinagel	50 15 18	2070	30.V.34—24.VI.34	

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
30. Wystawa Książki Sowieckiej, Ilustracji i Plakatu	—	7410	5.VII.34—30.VII.34	bez katalogu.
31. „Życie Polskie w Malarstwie” retrospektywna wystawa II poł. XIX w.	142	6649	4.VIII.34—16.IX.34	8 repr. j. b.
32. II Międzynarodowa Wystawa Plastyczek	255	3771	1.X.34—30.X.34	45 repr. j. b.
33. Sto Lat Sztuki Belgijskiej	146	6495	4.XI.34—2.XII.34	8 repr. j. b.
34. Władysław Skoczylas wystawa pośmiertna	415	4694	6.XII.34—4.I.35	Katalog monograficzny opracował T. Cieślowski syn. 58 repr. j. b. + 7 kresek.
35. Współczesna Sztuka Włoska	280	4469	7.I.35—31.I.35	16 repr. j. b.
36. V Salon Zimowy	307	3685	3.II.35—25.II.35	12 repr. j. b.
37. Współczesna Rzeźba Francuska (oraz rysunki i akwarele rzeźbiarzy)	101 43	11842	2.III.35—28.III.35	24 repr. j. b. 2 wydania katalogu.
38. Polska Sztuka Gotycka	192	9865	5.IV.35—16.V.35	Katalog monograficzny opracował dr Michał Walicki. 105 reprodukcji. j. b.

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
39. <i>Zofia Stryjeńska</i>	108			
<i>Rafał Malczewski</i>	34			
<i>Aleksander Jędrzejewski</i>	18			
<i>Efroim i Menasze Seidenbeut- lowie</i>	25			
<i>Grupa Art. Plast.: Łoża Ma- larska</i>	79	3198	23.V.35—12.VI.35	
40. <i>Leopold Gottlieb</i>				
wystawa pośmiertna	185			8 repr. j. b.
<i>Jacek Mierzejewski</i>				
wystawa retrospektywna	77			9 repr. j. b.
<i>Tytus Czyżewski</i>	47	2890	15.VI.35—13.VIII.35	2 repr. j. b.
41. <i>Stanisław Ostoja-Chrostowski</i>				
drzeworyty o <i>Józefie Pił- sudskim</i>	46			
<i>Zdzisław Czermański</i>				5 repr. j. b.
dwie serie rysunków: <i>Józef Piłsudski na Syberii</i> <i>Józef Piłsudski 1914—1935</i>	25			
<i>Leokadia Bielska</i>	27			
<i>Kazimierz Libin</i>	52			
<i>Józef Tom</i>	56	5298	10.IX.35—8.X.35	
42. <i>Grupa Art. Wielkop.: Plastyka</i>	171			
<i>Józef Czajkowski</i>	73			
<i>Henryk Grunwald</i>	77			
<i>Tymon Niesiołowski</i>	40	2883	12.X.35—4.XI.35	

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
43. Grupa Art. Plast. : Pryzmat	57			
Krakowskie Zrzeszenie Art. Plast. :				
Zwornik	81			
Karol Larisch				
wystawa pośmiertna	49			
Konrad Winkler	33	2391	7.XI.35—1.XII.35	
44. Stanisław Noakowski				
wystawa retrospektywna	204			1 repr. b. i 8 j. b.
Stow. Polsk. Art. Graf. : Ryt	120			8 repr. j. b.
Grupa Malarzy Lwowskich	60	5118	5.XII.35—1.I.36	
45. Salon Plastyków Związków Za- wodowych Polskich Artystów Plastyków	226	3610	4.I.36—26.I.36	24 repr. j.b.
46. Sztuka Wnętrza				
wystawa Grupy „Ład” (zesp.)	18			
Sztuka Hafciarska	24	11143	2.II.36—23.II.36	
47. Salon Plastyków Bloku Zawodo- wych Artystów Plastyków	192	6228	29.II.36—22.III.36	34 repr. j.b.
48. Sztuka Duńska	220	4638	26.III.36—15.IV.36	19 repr. j.b.
49. „Sport w Sztuce”				
wystawa przygotowawcza do XI Olimpiady Sztuki	137	4167	18.IV.36—14.V.36	24 repr. j.b.
50. Wystawa Dekoracji Stołów				
zorganizowana przez Komi- tet Propagandy przy M.S.Z. Kolo Artystów Grafików Reklamowych (K. A. G. R.)	—	13222	21.V.36—27.V.36	

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
51. Stanisław Szukalski Szczep: Rogate Serce	209 287	1727	30.V.36—1.VI.36	16 repr. j. b.
52. Litografie J. N. Strixnera wg. sztuki flamandzkiej XV—XVI w. Konkurs na rzeźbę religijną do współcz. wnętrza mieszk. Krystyna i Juliusz Studniccy Władysław Jahl	68 83 38 8	1918	11.VI.36—29.VI.36	2 repr. j. b.
53. Malarstwo Warszawskie I poł. XIX w.	175	5047	4.VII.36—27.IX.36	Pamiętnik wystawy opracował dr Jerzy Sienkiewicz 44 repr. j. b.
54. Ludomir Janowski wystawa retrospektywna Jan Szczepkowski wystawa zbiorowa Konstanty Mackiewicz Wacław Zawadowski Stefan Mrożewski Ludwik Tyrowicz	44 25 24 47 72 67	2895	1.X.36—20.X.36	1 repr. b. i 2 repr. j. b.
55. Tadeusz Makowski wystawa zbiorowa Stow. Plast.: Szkoła Warszawska Stow. Plast.: Grupa Czwarta Stanisław Grabowski Jacek Żuławski Hanna Jasińska Aleksander Żyw	27 51 47 26 23 21 21	5381	(22.X-5.XI.36) (6.XI-17.XI.36) (6.XI-17.XI.36) 22.X.36—17.XI.36	7 repr. j. b.

WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
56. August Zamoyski				
wystawa zbiorowa	17			2 repr. j. b.
Tadeusz Kulisiewicz				
wystawa zbiorowa	99			8 repr. j. b.
Władysław Lam	26			
Witold Leonhard	37			
Władysław Jahl	31			
Grupa Grafików Francuskich	85	5463	21.XI.36—14.XII.36	5 repr. j. b.
57. II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	593	10951	19.XII.36—2.II.37	50 repr. j.b.
58. Salon Malarcki I. P. S. 1937	162	15646	5.II.37—14.III.37	39 repr. j.b.

Objasnienie skrótów: repr. — reprodukcja; j.b. — jednobarwna.

#### ZESTAWIENIE ROCZNEJ FREKWENCJI NA WYSTAWACH.

Półrocze 1930/31	30022
Rok 1931/1932	33553
Rok 1932/1933	56305
Rok 1933/1934	45170
Rok 1934/1935	57527
Rok 1935/1936	52624
Rok 1936/1937	71055

#### WYSTAWY NA PROWINCJI

1. lipiec, sierpień	1930	Wystawa grafiki i tkanin	Zakopane
2. marzec	1931	»Ryt, Ład, rzeźby Henryka Kuny«	Poznań
3. kwiecień, maj	1931	»Salon Listopadowy«	Kraków

2, 3. maj, czerwiec, lipiec	1931	»Ryt, Ład, rzeźby Henryka Kuny«, »Salon Listopadowy« (połączone)	Lwów
4. czerwiec, lipiec	1931	»Salon Wiosenny«	Wilno
5. wrzesień, październik	1932	Wystawa objazdowa z Instytutem Reduty	34 miasta północno-wschodnich województw
6. styczeń, luty	1936	Stanisław Noakowski, Stow. Polsk. Art. Graf. »Ryt«	Lwów
7. luty, marzec	1936	Stanisław Noakowski Stow. Polsk. Art. Graf. »Ryt«	Lublin
8. maj	1936	Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków	Lwów
9. kwiecień	1936	Salon Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (wybór)	Lublin
10. czerwiec, lipiec	1936	Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków (wybór)	Lublin

## WYSTAWY ZAGRANICĄ

		FREKWENCJA	SPRZEDAŻ
22.VII — 31.VII.1932	Wystawa grafiki polskiej w Montevideo	6.000	Zł 158.00
26.XI.32—7.I.33	Wystawa polskiego malarstwa i grafiki w Edynburgu		167.63
3.V — 21.V.1933	Wystawa grafiki polskiej w Buenos Aires	5.000	1.493.70
	Wystawy dla Polskiego Komitetu Olimpijskiego na X i XI Olimpiady Sztuki:		



- lipiec — sierpień 1932 X Olimpiada Sztuki w Los Angeles  
(I. P. S. zakwalifikował prace następujących artystów:  
w dziale malarstwa: W. Borowskiego, M. Borucińskiego, M. Byliny, E. Gepperta, J. Korolkiewicza, J. Kubickiego, R. Malczewskiego, J. Umińskiej; w dziale grafiki: E. Bartłomiejczyka, T. Gronowskiego, J. Hladki, J. Konarskiej, E. Manteuffla, L. Nadelmanówny, M. Obrębskiej, W. Podoskiego, K. Szrednickiego, Z. Czecha i J. Skolimowskiego, S. Osieckiego, A. Stypińskiego, w dziale rzeźby: W. Jastrzębowski, A. Karnego, A. Kenara, J. Klukowskiego, F. Masiaka, O. Niewskiej, K. Tchoraka, F. Strynkiewicz, w dziale architektury: E. Norwertha).
- lipiec — sierpień 1936 XI Olimpiada Sztuki w Berlinie  
(I. P. S. zakwalifikował prace następujących artystów:  
w dziale malarstwa: E. Arcta, W. Bartoszewicza, M. Byliny, P. Dadleza, Z. Grabowskiego, J. Jełowickiego, A. Jędrzejewskiego, J. Klukowskiego, F. Kowarskiego, J. Kubickiego, M. Łunkiewiczowej, R. Malczewskiego, K. Mackiewicz, J. Ożmina; w dziale rzeźby: K. Dąbrowskiej, J. Klukowskiego, F. Masiaka, O. Niewskiej, M. Wnuka i B. Wojtowicza; w dziale grafiki: S. Ostoja-Chrostowski, B. Krasnodębskiej-Gardowskiej, S. Mrożewskiego, W. Podoskiego, M. Rużyckiej, A. Soltana, K. Szrednickiego, W. Telakowskiej; w dziale architektury: R. Gutta i A. Szniolisa. Poza konkursem, w dziale tkanin: L. Kintopfa).

## AKADEMIE

- 5.IV 1933 Poświęcona pamięci prof. Karola Stryjeńskiego.

## AUDYCJE LITERACKIE

- 25.V 1933 Wieczór ku uczczeniu 50-ej rocznicy zgonu Cypriana Norwida  
9.I 1934 Wieczór poświęcony pamięci Jerzego Lieberta  
26.X 1934 Wieczór autorek polskich  
zorganizowany przez Polskie Zjednoczenie Kobiet Pracujących Zawodowo na II Międz. Wystawie Plastyczek.

## O D C Z Y T Y

1.	10.IX.1932	<i>Wacław Husarski</i> Cézaïrne, Van Gogh, Gauguin; geneza ich sztuki, jej wpływ, jej podłoże społeczne .. .. .	95
2.	15.IX.1932	<i>Mieczysław Sterling</i> W stulecie urodzin Edwarda Maneta 1832 — 1883 .. .. .	97
3.	27.IX.1932	<i>Mieczysław Treter</i> O sztuce polskiej wśród obcych .. .. .	43
4.	6.X.1932	<i>Roman Zrębowicz</i> Koryfeusze palety najnowszej .. .. .	94
5.	14.X.1932	<i>Władysław Skoczylas</i> Sztuka naiwna (twórczość dziecka, pracźowieka, ludowa, murzyńska, samouków) .. .. .	165
6.	20.X.1932	<i>Józef Czapski</i> Wrażenia z sezonu malarskiego w Paryżu .. .. .	122
7.	27.X.1932	<i>Stanisław Marzyński</i> Współczesne wnętrza (dawniej, wczoraj, dziś) .. .. .	149
8.	1.XI.1932	<i>André Salmon</i> Montmartre de Picasso .. .. .	150
9.	3.XI.1932	<i>Alfred Lauterbach</i> Sztuka barbarzyńców .. .. .	61
10.	17.XI.1932	<i>Mieczysław Sterling</i> Jan Matejko w życiu codziennym .. .. .	60
11.	24.XI.1932	<i>Józef Czapski</i> Wpływy a sztuka narodowa .. .. .	107
12.	26.XI.1932	<i>Valdemar George</i> La crise de l'art et la crise de l'homme. Vers un nouvel humanisme .. .. .	70

13.	1.XII.1932	<i>Bolesław Woytowicz</i> Uwagi o współczesnej harmonii w muzyce.. .. .	19
14.	8.XII.1932	<i>Władysław Skoczylas</i> Grafika, sztuka demokracji .. .. .	85
15.	19.XII.1932	<i>Zofia Stryjeńska</i> Bożki Słowiańskie .. .. .	200
16.	5.I.1933	<i>Mieczysław Wallis</i> Wyspiański jako plastyk .. .. .	27
17.	11.I.1933	<i>Stefania Zahorska</i> Kryzys wewnętrzny malarstwa .. .. .	87
18.	19.I.1933	<i>Stanisław Szczepański</i> Kryterium prawdy w malarstwie .. .. .	74
19.	26.I.1933	<i>Jerzy Remer</i> Tragedia arcydzieła (z prac konserwatorskich przy ołtarzu Wita Stosza) .. .. .	71
20.	9.II.1933	<i>Roman Koloniecki</i> O Pawle Valéry czyli o duszy greckiego architekta .. .. .	34
21.	16.II.1933	<i>Ludwik Hieronim Morstin</i> Sztuka, artyści a państwo .. .. .	100
22.	21.II.1933	<i>Mieczysław Wallis</i> O Stanisławie Lentzu .. .. .	25
23.	23.II.1933	<i>Władysław Strzemiński</i> Zasady formy .. .. .	70
24.	9.III.1933	<i>Jerzy Sienkiewicz</i> O Tadeuszu Makowskim .. .. .	97
25.	10.III.1933	<i>F. T. Marinetti</i> L'Italie d'aujourd'hui et le futurisme mondial: arts plastiques, architecture, musique .. .. .	190

26.	16.III.1933	<i>Konrad Winkler</i> Drogi i manowce krytyki warszawskiej .. .. .	45
27.	23.III.1933	<i>Konstanty Mackiewicz</i> Kryzys sztuki .. .. .	76
28.	30.III.1933	<i>Jerzy Stempowski</i> Kryteria ekonomiczne naturalizmu i surrealizmu .. .. .	118
29.	6.IV.1933	<i>Mieczysław Roman Frenkel</i> Niemiecka literatura o żołnierzu i oblicze powojenne Niemiec	7
30.	13.IV.1933	<i>Leon Chwistek</i> Tragedia naturalizmu .. .. .	150
31.	27.IV.1933	<i>Edward Woroniecki</i> Uniwersalizm a narodowość w sztuce .. .. .	45
32.	4.V.1933	<i>Eugeniusz Malaniuk</i> O literaturze ukraińskiej .. .. .	28
33.	11.V.1933	<i>Roman Zrębowicz</i> Od M-me Récamier do Lady Chatterley .. .. .	149
34.	18.V.1933	<i>Józef Czapski</i> O Józefie Pankiewiczu .. .. .	105
35.	22.VI.1933	<i>Wacław Husarski</i> Prawda i legenda o Kazimierzu Dolnym .. .. .	16
36.	21.IX.1933	<i>Roman Zrębowicz</i> Współczesny drzeworyt .. .. .	42
37.	26.IX.1933	<i>Aleksy Krawczenko</i> Sztuka w Z.S.R.R. .. .. .	142
38.	28.IX.1933	<i>Wacław Husarski</i> Zarys polskiej grafiki .. .. .	47

39. 1.X.1933 *Aleksy Krawczenko*  
Grafika i książka w Z.S.R.R. .. .. . 139
40. 5.X.1933 *Mieczysław Treter*  
Międzynarodowy zjazd historyków sztuki w Sztokholmie .. 41
41. 9.XI.1933 *Tadeusz Pruszkowski*  
O wielką popularną sztukę .. .. . 211
42. 16.XI.1933 *Władysław Strzemiński*  
Czy kryzys sztuki jest kryzysem strukturalnym czy koniunkturalnym? .. .. . 57
43. 11.I.1934 *Roman Lewandowski*  
Życie artystyczne w Wiedniu .. .. . 50
44. 18.I.1934 *Władysław Skoczylas*  
Sztuka w Z.S.R.R. .. .. . 257
45. 25.I.1934 *Jan Albin Herbaczewski*  
Życie artystyczne Litwy .. .. . 69
46. 1.II.1934 *Alfred Lauterbach*  
Muzea, publiczność, wychowanie .. .. . 31
47. 15.II.1934 *Ilarion Święcicki*  
Sztuka ukraińska .. .. . 80
48. 22.II.1934 *Władysław Skoczylas*  
Salony doroczne, ich braki i zalety .. .. . 72
49. 1.III.1934 *Jerzy Stempowski*  
Zagadnienia współczesnej literatury polskiej .. .. . 146
50. 8.III.1934 *Tadeusz Pruszkowski*  
O sztuce łotewskiej .. .. . 65
51. 27.III.1934 *Konrad Winkler*  
Prawo kontrastu w sztukach plastycznych .. .. . 33

52.	5.IV.1934	<i>Andrzej Pronaszko</i> Teatr przyszłości .. .. .	51
53.	19.IV.1934	<i>Józef Czapski</i> 40 lat temu i dzisiaj w malarstwie .. .. .	129
54.	6.XI.1934	<i>Paul Lambotte</i> Villes anciennes et trésors d'art du passé en Belgique .. .. .	159
55.	28.XI.1934	<i>Nela Samotyhowa</i> O malarstwie belgijskim .. .. .	43
56.	30.XI.1934	<i>Maria Werten</i> Wystawy polskie w Ameryce .. .. .	25
57.	10.I.1935	<i>Antonio Maraini</i> Sztuka italska 1800 — 1900 (w jęz. franc.) .. .. .	135
58.	25.II.1935	<i>Konrad Winkler</i> Na antypodach myśli, uczucia i stylu. (Sztuka sowiecka a zagadnienie sztuki narodowej) .. .. .	55
59.	7.III.1935	<i>Paul Jamot</i> La sculpture française .. .. .	225
60.	13.III.1935	<i>Pierre Francastel</i> Rodin et la sculpture française d'aujourd'hui .. .. .	179
61.	21.III.1935	<i>Juliusz Starzyński</i> O klasycyzmie rzeźby francuskiej .. .. .	85
62.	2.V.1935	<i>Jerzy Remer</i> O młodości zabytków i ich starych wrogach .. .. .	50
63.	7.V.1935	<i>Michał Walicki</i> Oblicze artystyczne polskiego gotyku .. .. .	180
64.	9.V.1935	<i>Ks. Szczęsny Dettloff</i> Wit Stosz a współczesny mu świat artystyczny .. .. .	107
65.	27.III.1936	<i>Erick Struckmann</i> O sztuce duńskiej (w jęz. niem.) .. .. .	101

66. 14.X.1936 *Tadeusz Cieślowski syn*  
Czarodziej rylca. Słów kilka o ksylografii Stefana Mrożewskiego 50
67. 22.X.1936 *Roman Zrębowicz*  
Toledo — miasto El Greca .. .. . 66
68. 5.XI.1936 *Roman Zrębowicz*  
El Prado .. .. . 68
69. 12.XI.1936 *Marian Szyszko-Bohusz*  
O twórczości plastycznej dziecka .. .. . 62
70. 8.III.1937 *Stanisław Ossowski*  
Społeczne podłoże nowoczesnej kultury artystycznej .. .. . 113
71. 11.III.1937 *Mieczysław Sterling*  
Rzeczywistość i wizja malarska w sztuce XX wieku .. .. . 140
72. 13.III.1937 *Juliusz Starzyński*  
Impresjonizm jako zagadnienie stylu .. .. . 99

## K O N C E R T Y

- I. 16.I.1932 *I z cyklu muzyki współczesnej Koncert Kompozytorski Karola Szymanowskiego*  
wykonawcy:  
Karol Szymanowski, Irena Dubiska, Bolesław Kon, Stanisława Korwin-Szymanowska, Kwartet Polski
- II. 18.V.1932 *Koncert Muzyki i Pieśni Schuberta*  
wykonawcy:  
Józef Kamiński, Marian Neuteich, Stanisława Korwin-Szymanowska, Ignacy Rosenbaum, Warszawski Kwartet Smyczkowy

- III. 8.XI.1932 *II z cyklu muzyki współczesnej Koncert Najmłodszej Muzyki Polskiej*  
Roman Maciejewski, Marian Neuteich, Antoni Szałowski
- w y k o n a w c y:  
Kazimierz Kranc, Jerzy Lefeld, Roman Maciejewski, Wa-  
claw Niemczyk, Warszawski Kwartet Smyczkowy
- IV. 13.XI.1932 *Koncert Kompozytorski Aleksandra Tansmana (poza cyklem)*
- w y k o n a w c y:  
Aleksander Tansman, Z. Hennertowa, R. Werner
- V. 20.XII.1932 *III z cyklu muzyki współczesnej Koncert poświęcony Muzyce*  
*Francuskiej. Debussy, Honegger, Milhaud, Poulenc, Ravel*
- w y k o n a w c y:  
A. Hermelin, M. Kaupe, J. Rosenbaum, Warszawski Kwar-  
tet Smyczkowy
- VI. 6.X.1934 *Wieczór Kompozytorek Polskich zorganizowany przez Polskie Zjednocze-  
nie Kobiet Pracujących Zawodowo, na II Międzynarodowej Wystawie*  
*Plastyczek.*
- VII. 2.XII.1934 *Wieczór Muzyki Belgijskiej*  
*De Boeck, Franck, Grétry, Jongen, Lekeu, Rasse*
- w y k o n a w c y:  
St. Argasińska - Choynowska, J. Kamiński, I. Rosenbaum,  
M. Szaleski, Warszawski Kwartet Smyczkowy
- VIII. 11.III.1935 *Wieczór Współczesnej Muzyki Francuskiej*  
*Caplet, Chausson, Debussy, Fauré, Honegger, Ravel, Roussel*
- w y k o n a w c y:  
St. Argasińska - Choynowska, R. Halber, L. Kmitowa,  
B. Prokopowicz, I. Rosenbaum, M. Szaleski, E. Wojakowski



## WYDAWNICTWA INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

## SZLEMBARK

Teka zawierająca 12 kompozycji drzeworytniczych *Tadeusza Kulisiewicza* ze wstępem *Kazimierza Wierzyńskiego* wydana w 130 egz. numerowanych na papierze chińskim w Warszawie, w lutym 1931 r.

## NAGRODY SPORTOWE

15 reprodukcji jednobarwnych przedstawiających wzory nagród sportowych Warszawa, 1932.

## PREMIE ROCZNE INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

w r. 1932	drzeworyt oryginalny	Władysława Skoczylasa
w r. 1933	„	„ Edmunda Bartłomiejczyka
w r. 1934	„	„ Stanisława Ostoja - Chrostowskiego
w r. 1935	„	„ Tadeusza Kulisiewicza
w r. 1936	„	„ Stefana Mrożewskiego

## KONKURSY

## KONKURS NA RZEŻBĘ O TEMACIE SPORTOWYM .

ogłoszony przez Ministerstwo W. R. i O. P. za pośrednictwem I. P. S.

Data rozstrzygnięcia: 16 luty 1931 r. w Kamienicy Baryczków.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciel Dep. Sztuki Min. W. R. i O. P.: prof. W. Skoczylas, przedstawiciel Instytutu Propagandy Sztuki: dyr. J. Szczepkowski, przedstawiciel Akademii Sztuk Pięknych w W-wie: prof. W. Jastrzębowski (przewodniczący), przedstawiciel Związku Artystów „Rzeźba”: St. Jackowski, przedstawiciel Spółdzielni Rzeźbiarskiej „Forma”: K. Tchorek, przedstawiciel Polskiego Komitetu Olimpijskiego: mjr F. Sterba.

Nadesłano 69 prac.

Dwie I-sze równorzędne nagrody po 3.000 zł

*Alfons Karny*

*Antoni Kenar*

Trzy II-gie równorzędne nagrody po 2.000 zł

*Franciszek Strynkiewicz*

*Franciszek Masiak*

*Stanisław Horno-Popławski*

### KONKURS NA DRZEWORYT LUB LITOGRAFIĘ

*przedstawiającą postać Józefa Piłsudskiego*

Data rozstrzygnięcia: 9 marca 1931 r. w Kamienicy Baryczków.

Sąd Konkursowy:

*Prof. W. Skoczylas, Tadeusz Gronowski, prof. W. Jastrzębowski, prof. K. Stryjeński, gen.  
K. Zamorski.*

Nadesłano 32 prace.

I-ej i II-ej nagrody nie przyznano.

Dwie III-cie równorzędne nagrody po 1.000 zł

*prof. Edmund Bartłomiejczyk*

*Henryk Jaworski*

Autorzy prac zakupionych, po 500 zł

*Józef Tom i Siemiątkowski*

*Józef Tom i Eugeniusz Geppert*

*Wacław Borowski*

*Konrad Srzednicki*

*Zdzisław Eichler*

KONKURS SEKCJI LITERACKIEJ  
obchodu imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego

Data rozstrzygnięcia: marzec 1931 r.

Sąd Konkursowy:

*J. Kaden Bandrowski, J. Parandowski, L. H. Morstin.*

I nagroda 2.000 zł

*Jerzy Zagórski, Wilno*

II-giej i III-ciej nagrody nie przyznano.

KONKURS SEKCJI MUZYCZNEJ  
obchodu imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego

Data rozstrzygnięcia: 17 marca 1931 r.

Sąd Konkursowy:

*Delegaci Państw. Konserwatorium Muzycznego w Warszawie: prof. G. Fitelberg, prof. J. Lefeld, prof. W. Raczkowski, prof. K. Sikorski.*

*Delegaci Ministerstwa W. R. i O. P.: J. Miketta, Sz. Waljewski.*

Nadesłano 39 prac.

Nagrody nie zostały przyznane.

## KONKURS NA PRACĘ GRAFICZNĄ O TEMACIE SPORTOWYM

Data rozstrzygnięcia: 8 lipiec 1931 r.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciel Dep. Sztuki: dyr. W. Skoczylas, przedstawiciel I. P. S.: prof. W. Jastrzębowski, przedstawiciel Polsk. Komitetu Olimp.: płk. K. Głabisz, przedstawiciel Stow. Polsk. Art. Grafików „Ryt”: St. Ostoja - Chrostowski, przedstawiciel Zw. Polsk. Art. Grafików: E. Czerwiński.

Trzy równorzędne nagrody po 500 zł

Janina Konarska, Warszawa  
Edward Manteuffel, Warszawa  
Wiktor Podoski, Warszawa

## KONKURS NA OBRAZ O TEMACIE SPORTOWYM

Data rozstrzygnięcia: 23 października 1931 r. w lokalu I. P. S.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciel Wydz. Sztuki Min. W. R. i O. P.: prof. W. Skoczylas (przewodniczący), przedstawiciel Akademii Sztuk Pięknych: prof. T. Pruszkowski, przedstawiciel Stowarzyszenia „Sztuka”: prof. K. Sichulski, przedstawiciel Stowarzyszenia „Rytm”: St. Rzecki, przedstawiciel P. U. W. F. i P. W.: por. E. Federowicz, przedstawiciel Polsk. Komitetu Olimp.: mjr dypl. F. Sterba, przedstawiciel I. P. S.: prof. W. Jastrzębowski.

Nadesłano 66 prac, z których jedną poza konkursem.

Nagroda P. U. W. F. i P. W. i I-sza nagroda 1.500 zł

Jadwiga Umińska, Warszawa

## Nagroda I-sza 1.500 zł

*Prof. Felicjan S. Kowarski, Warszawa*

*Rafał Malczewski, Zakopane*

## Pięć II-gich równorzędnych nagród po 1.000 zł

*Wacław Borowski, Zakopane*

*Michał Bylina, Warszawa*

*Eugeniusz Geppert, Warszawa*

*Józef Korolkiewicz, Warszawa*

*Prof. Władysław Jaroński, Kraków*

## KONKURS NA PRACĘ GRAFICZNĄ Z DZIEDZINY SPORTU

Data rozstrzygnięcia: 25 stycznia 1932 r., w lokalu I. P. S.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciel I. P. S.: *prof. W. Jastrzębowski, przedstawiciel Wydz. Sztuki: radca W. Woydno, przedstawiciel Polsk. Komitetu Olimp.: płk. K. Głabisz, przedstawiciel Stow. Polsk. Art. Grafików „Ryt”: St. Ostoja - Chrostowski, przedstawiciel Zw. Polsk. Art. Grafików: E. Czerwiński.*

## Pięć równorzędnych nagród po 500 zł

*Prof. Edmund Bartłomiejczyk*

*Janina Konarska*

*Leonia Nadelmanówna*

*Konrad Szrednicki*

*Wanda Telakowska*

## KONKURS NA PROJEKTY URZĄDZENIA WNĘTRZ

ogłoszony przez I. P. S.

za pośrednictwem Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich

Tematem konkursu były wnętrza dostępne i dostosowane do potrzeb średnio zamożnej rodziny lub pojedynczego człowieka.

Data rozstrzygnięcia: 4 i 22 kwietnia 1932 r., w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego.

Sąd Konkursowy na posiedzeniu w dniu 4 kwietnia:

Cz. Przybylski (przewodniczący), J. Czajkowski, R. Miller, B. Pniewski, J. Szczepkowski, J. Szanajca.

Obecni na posiedzeniu Rady Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich w dniu 22 kwietnia (na którym dokonano otwarcia kopert zawierających nazwiska autorów projektów nagrodzonych):

L. Niemojewski (przewodniczący Rady), R. Miller, A. Paprocki, J. Szanajca (członkowie Rady).

Przyjęto 77 prac, w tym 107 projektów.

Nagroda I-sza 1.000 zł

Barbara Brukalska, Warszawa

Ośmioro II-gich równorzędnych nagród po 500 zł

Henryk Milej

Stefan Sienicki, Warszawa

Bolesław Szmidt, Warszawa, Janusz Juraczyński i Julian Dumnicki (dwie nagrody)

Nina Jankowska, Warszawa

Maria Bielska i Halina Karpińska, Warszawa

Stanisław Marzyński, Warszawa

Przemysław Kocowski, Warszawa

## KONKURS NA KRYTYKĘ WYSTAWY

Instytut Propagandy Sztuki ogłosił w marcu 1932 r. za pośrednictwem tygodnika „Kultura” konkurs na sprawozdanie krytyczne z 9-ej wystawy (Konrad Krzyżanowski, retrospektywna wystawa w 10-lecie śmierci, Tadeusz Kulisiewicz, Rafał Małczewski, Grupa Dziesięciu z Krakowa, Grupa Art. Plast.: Łoża Wolnomalarska i Stow. Polsk. Art. - Graf.: Ryt).

Celem konkursu było stworzenie typu recenzji przeznaczonej dla szerokiego ogółu inteligencji i nadającej się do druku w tygodniku poświęconym sprawom sztuki. Przez rozpisanie konkursu I. P. S. chciał pobudzić młode siły plastyczne i pisarskie do sprecyzowania swych opinii i wrażeń oraz dać im możliwość wystąpienia publicznego.

Data rozstrzygnięcia konkursu: 7 maja 1932 r.

Sąd Konkursowy:

*Józef Czajkowski, Karol Frycz, Karol Stryjeński, Mieczysław Treter, Kazimierz Wierzyński, Romuald Witkowski, Władysław Zawistowski.*

Nadesłano 36 prac.

Dwie równorzędne nagrody po 150 zł

*Leopold Strakun*

*Roman Zrębowicz*

Nagroda 100 zł

*Hanna Mortkowiczówna*

Poza nagrodzonymi 12 prac zostało wyróżnionych.

## KONKURS NA PRACĘ DZIECKA

Jako przygotowanie do wystawy „Sztuka Dziecka” Instytut Propagandy Sztuki ogłosił konkurs na pracę dziecka od 4 do 14 lat.

Tematy były następujące, do wyboru:

- 1) ilustracja do bajki wydrukowanej w warunkach konkursu;
- 2) ilustracje z własnych przeżyć: nasza wycieczka, w klasie podczas lekcji, na podwórzu lub boisku podczas przerwy, cośmy robili na koloniach letnich;

- 3) ilustracje na temat: jak dzisiaj ludzie pracują. Praca w polu, przy budowie, na kolei, w garażu, na lotnisku, w kuchni, w sklepie, na ulicy, w domu, w szkole, w biurze, w warsztacie;
- 4) zabawna przygoda Wojtka-gapy.

Format pracy: 20-24 na 30-40 cm. Rodzaj papieru i kolor dowolny. Wykonanie ołówkiem zwykłym, kredkami kolorowymi, wycinanką, farbami wodnymi lub klejowymi.

Praca musiała być bezwzględnie samodzielna, to znaczy obmyślona i wykonana bez pomocy starszych. Autorstwo pracy miało być określone przez imię i nazwisko, wiek, adres i środowisko (zajęcie ojca i matki).

#### Sąd Konkursowy:

*Delegat Min. W. R. i O. P., delegat Powsz. Stow. Nauczycieli Rysunku, prof. Wł. Skoczylas, prof. W. Jastrzębowski, F. Roliński, I. Bobieńska, A. Martynowiczówna, M. Obrębska, W. Telakowska.*

Data rozstrzygnięcia: 11 października 1932 r.

Konkurs był ogłoszony w tygodniku dziecięcym „Płomyk” i dwutygodniku „Płomyczek”.

Na konkurs nadesłano 3.000 prac. Materiał konkursu został podzielony na trzy kategorie według wieku dzieci: od 4 do 6 lat, od 7 do 10 i od 11 do 14. 240 najlepszych prac zostało umieszczonych na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki. Konkurs dał wynik bardzo bogaty i stał się cennym przyczynkiem do poznania sztuki dziecka. Materiał konkursu był używany do wystąpień polskich na międzynarodowych wystawach sztuki dziecka lub szkolnictwa artystycznego w Stanach Zjednoczonych, Z. S. R. R. itd.

### KONKURS NA AFISZ I MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWY DRZEWORYTÓW przeznaczony dla zagranicy

Data rozstrzygnięcia: 11 marca 1933 r.

Nadesłano 22 prace.



Sąd konkursowy przyznał 5 nagród po 50 zł

*Edmundowi Bartłomiejczykowi*

*Stanisławowi Ostoja-Chrostowskiemu*

*Tadeuszowi Cieślewskiemu (synowi)*

*Mieczysławowi Jurgielewiczowi*

*Wacławowi Wąsowiczowi*

i przeznaczył do wykonania projekt St. Ostoja-Chrostowskiego (z sumą 200 zł na wycięcie w drzewie).

#### KONKURS NA PROJEKT POLICHROMII

*kościola Mariackiego p. w. Narodzenia N. M. P. (byłej Katedry Unickiej)*

*w Chełmie Lubelskim*

*ogłoszony przez Komitet Restauracji Kościoła*

Data rozstrzygnięcia: 28 i 29 stycznia 1935 r., w lokalu I. P. S.

Ze względu na nierozrwalną łączność tego konkursu z konkursem na projekt ołtarza wielkiego w tymże kościele oraz dla ułatwienia i przyspieszenia pracy jury obu konkursów połączyły się i obradowały wspólnie.

#### Sąd Konkursowy:

*Delegat J. E. ks. bisk. lubelskiego: ks. prof. dr Z. Obertyński, delegaci Komitetu Restauracji Kościoła: ks. prob. J. Jakubiak, arch. Fąfrowicz, dr K. Piwocki, delegaci Związku Zawodowego Art.-Rzeźbiarzy: prof. T. Breyer, Z. Trzcńska - Kamińska.*

*Prof. B. Pniewski (przewodniczący), prof. Z. Kamiński, dr St. Świerz - Zaleski, prof. K. Tichy, prof. M. Walicki.*

*Dokooptowani: główny inicjator konkursu prof. M. Kotarbiński, przedstawiciel Ministerstwa W.R. i O.P.: dr J. Sienkiewicz.*

Przyjęto 43 prace.

Nagroda I 5.000 zł

*Felicjan S. Kowarski i Jan Sokółowski, Warszawa*

Nagroda II 3.000 zł

*Witold Miller, Warszawa*

Nagroda III 2.000 zł

*Leonard Pękalski i Adam Kossowski, Warszawa*

Nagroda IV 1.000 zł

*Łudwik Gardowski, Warszawa, Adam Stalony-Dobrzański, Kraków  
i Stanisław Westwalewicz, Kozienice*

Nagroda V 1.000 zł

*Maria Obrębska, Warszawa*

Autorzy prac wyróżnionych przez zwrot kosztów po 500 zł

*Antoni Michalak i Stanisław Teisseyre, Lwów*

*Wacław Palessa i Kazimierz Holewiński, Warszawa*

*Aleksander i Janina Rakowie, Warszawa*

*Tadeusz Terlecki, Kraków*

*Władysław Zych, Warszawa*

*Władysław Cichoń, Chrzastowice, p. Brzeźnica k. Skawiny*

Realizacja z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej.

### KONKURS NA PROJEKT OLTARZA WIELKIEGO

*w kościele Mariackim p.w. Narodzenia N. M. P. (byłej Katedry Unickiej)*

*w Chełmie Lubelskim*

*ogłoszony przez Komitet Restauracji Kościoła*

Data rozstrzygnięcia: 28 i 29 stycznia 1935 r., w lokalu I. P. S.

Ze względu na nierozrwalną łączność tego konkursu z konkursem na projekt polichromii w tymże kościele oraz dla ułatwienia i przyspieszenia pracy jury obu konkursów połączyły się i obradowały wspólnie.

## Sąd Konkursowy:

Delegat J. E. ks. bisk. lubelskiego: ks. prof. dr Z. Obertyński, delegaci Komitetu Restauracji Kościoła: ks. prob. J. Jakubiak, arch. Fąfrowicz, dr K. Piwocki, delegaci Związku Zawodowego Art.-Rzeźbiarzy: prof. T. Breyer, Z. Trzcńska-Kamińska.

Prof. B. Pniewski (przewodniczący), prof. Z. Kamiński, dr St. Świerż - Zaleski, prof. K. Tichy, prof. M. Walicki.

Dokooptowani: główny inicjator konkursu: prof. M. Kotarbiński, przedstawiciel Min. W.R. i O.P.: dr J. Sienkiewicz.

Przyjęto 17 prac.

Nagrody nie zostały przyznane.

Autorzy prac wyróżnionych przez zwrot kosztów

po 1.000 zł

Zygmunt Otto, Warszawa

Ludwik Gardowski, Warszawa, Adam Stalony-Dobrzański, Kraków

i Stanisław Westwalewicz, Kozienice

500 zł

Stefan Zbigniewicz, Kraków

Realizacja z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej.

KONKURS OGŁOSZONY NA ŻYCZENIE PREZYDENTA M. ST. WARSZAWY dla artystów plastyków, architektów, rzeźbiarzy i malarzy—na projekt uczczenia dziełem sztuki plastycznej 20-lecia wskrzeszenia żołnierza polskiego i wyruszenia do walki o niepodległość Polski pod wodzą Marszałka Józefa Piłsudskiego

Data rozstrzygnięcia: 20 lutego 1935.

## Sąd Konkursowy:

Prezydent m. st. Warszawy St. Starzyński, przewodniczący, Viceprezydent m. st. Warszawy: J. Pohoski, delegat Akademii Literatury: Z. Nałkowska, delegat Akademii Sztuk Pięknych: prof. M. Kotarbiński, delegat Wydz. Arch. Politechniki Warsz.: prof. R. Świerczyński,

delegat Wojsk. Instytutu Naukowo-Oświatowego: kpt. A. Kowalski, delegat Legionowego Instytutu Studiów: inż. arch. T. Nowakowski, delegat Instytutu Propagandy Sztuki: prof. T. Breyer, delegat Stow. Architektów Rzplitej Polskiej: inż. arch. J. Jankowski.  
3-ch członków Sądu zaproszonych przez Prezydenta Miasta: prof. W. Jastrzębowski, L. Nitschowa, inż. arch. A. Jawornicki.

Nadesłano 40 prac.

#### Nagroda I 4.000 zł

Inż. arch. Stanisław Marzyński przy współpracy art.-rzeźb. Stanisława Komaszewskiego

#### Nagroda II 2.100 zł

Art. mal. Mieczysław Jurgielewicz

#### Trzy III-cie nagrody po 1.300 zł

Inż. arch. Tadeusz Wojciechowski, inż. arch. Karol J. Kocimski  
i art.-rzeźb. Marian Wnuk

Inż. arch. Jan Goliński i art.-rzeźb. Franciszek Strynkiewicz

Art.-rzeźb. Władysław Szynkler i art.-rzeźb. Borys Zinserling

#### Zakupione przez Miasto

Gobelin Katarzyny Nowakówny

Projekt art.-rzeźb. Karola Tchorka i art.-rzeźb. Bazylego Wojtowicza

Projekt art.-rzeźb. Franciszka Masiaka.

#### ORGANIZACJA ZBIOROWEJ PRACY

*nad projektami ołtarza i polichromii wnętrza kościoła w Grzegorzewicach*

Komisja powołana do zorganizowania pracy w składzie: prezes I.P.S. prof. B. Pniewski, konserwator główny J. Remer, radca Min. W.R. i O.P. dr J. Sienkiewicz, dyrektor I.P.S. doc. dr J. Staryński i artysta rzeźbiarz Fr. Strynkiewicz—powierzyła wykonanie dwóch równoległych projektów ołtarza wraz z całym sprzętem ołtarzowym inż. arch. Janowi Golińskiemu i inż. arch. Janowi Zachwatowiczowi.

W dniu 23 sierpnia 1935 r. Komisja rozpatrzyła projekty arch. Zachwatowicza (2 alternatywy) i arch. Golińskiego i przyznała obydwóm honoraria po 350 zł. Za podstawę wykonania przyjęto projekt inż. arch. J. Golińskiego, który ma być podług wskazówek Komisji przepracowany wspólnie z arch. J. Zachwatowiczem.

Następna faza pracy obejmie polichromię wnętrza kościoła.

Realizacja z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej.

KONKURS NA RZEŹBĘ RELIGIJNĄ  
*przeznaczoną do współczesnego wnętrza mieszkalnego*

Data rozstrzygnięcia: 9 czerwca 1936 r.

Sąd Konkursowy:

Prof. T. Breyer, przewodniczący, B. Cybis, Z. Trzcńska - Kamińska, ks. dr Jan Morawiński,  
F. Strynkiewicz, doc. dr J. Starzyński, J. Szczepkowski, prof. M. Walicki.

Nadesłano 83 prace.

Nagroda I 750 zł

*Józef Below, Warszawa*

Nagroda II 500 zł

*Kazimierz Pietkiewicz, Warszawa*

Nagroda III 250 zł

*Wanda Śledzińska, Kraków*

Wyróżnienia ze zwrotem kosztów po 100 zł

*Józef Balicki, Warszawa*

*Jan Ciemiechowicz, Warszawa*

*Maria Piekarczówna, Kraków*

*Alojzy Poznański, Warszawa*

*Stanisław Repeta, Poznań*

## Wyróżnienia bez zwrotu kosztów

Władysław Adamiak, Warszawa  
 Józef Balicki, Warszawa  
 Janina Czarkowska, Warszawa  
 Adolf Głett, Żurawno  
 Elwira Zachert-Mazurczykowa, Warszawa  
 Władysław Przystasz, Lwów  
 Stanisław Surdel, Warszawa  
 Karol Tchorek, Warszawa  
 Władysław Wasiewicz, Warszawa

Realizacja z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej.

## II. KONKURSY NA TEMATY PROPAGANDOWE I REKLAMOWE

## KONKURS NA AFISZ DLA FIRMY „CHLORODONT”

Data rozstrzygnięcia: 14 grudnia 1932 r., w lokalu I. P. S.

## Sąd Konkursowy:

Prof. W. Jastrzębowski, przewodniczący, M. Boruciński (w zast. prof. K. Stryjeńskiego),  
 prof. Z. Kamiński, prof. W. Skoczylas, T. Gronowski, przedstawiciel firmy „Chloro-  
 dont” — inż. W. Scherer.

Nadesłano 138 prac.

## Nagroda I 350 zł

Władysław Sowicki, Kraków

## Nagroda II 250 zł

Jerzy Hryniewiecki, Warszawa

2 prace wyróżnione, zakupione przez firmę „Chlorodont”

Aleksandra Raka, Warszawa

## KONKURS NA PLAKAT „PAŃSTWOWEJ ODZNAKI SPORTOWEJ”

Data rozstrzygnięcia: 4 kwietnia 1933 r., w lokalu I. P. S.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciele I. P. S.: *prof. E. Bartłomiejczyk, prof. W. Skoczylas, gen. K. Zamorski, przewodniczący, przedstawiciel P. U. W. F. i P. W. por. E. Federowicz.*

Nadesłano 97 prac.

Dwie I-sze równorzędne nagrody po 250 zł

*Felicjan Kowarski i Tadeusz Gronowski  
Bolesław Sura!o*

## Nagroda II

*Tadeusz Lipski*

Prace wyróżnione przez zakup

*Jadwigi Hładkówny  
Aleksandra Raka*

## KONKURS NA PLAKAT ARTYSTYCZNY DLA FIRMY „ASMIDAR”

Data rozstrzygnięcia: 16 czerwca 1933 r., w lokalu I. P. S.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciele I. P. S.: *prof. E. Bartłomiejczyk, prof. W. Jastrzębowski, prof. W. Skoczylas, przewodniczący.*

Przedstawiciele firmy „Asmidar”: *S. Głogowski, H. Z. Ostowski, A. Wieniewicz oraz z głosem doradczym L. Straszewicz.*

Nadesłano 50 prac.

I nagroda nie została przyznana.

Całą sumę przeznaczoną na nagrody podzielono w następujący sposób:

Dwie II-gie równorzędne nagrody po 350 zł

*Edward Manteuffel, Warszawa*

*Bolesław Surallo, Warszawa*

Dwie III-cie równorzędne nagrody po 300 zł

*Zygmunt Strychulski i Jan Szancer, Kraków*

*Zygmunt Glinicki, Warszawa.*

#### KONKURS NA PLAKAT ARTYSTYCZNY DLA FIRMY „ELIDA”

Data rozstrzygnięcia: 24 sierpnia 1933 r., w lokalu I. P. S.

Sąd Konkursowy:

*Arch. J. Gelbard, prof. Z. Kamiński, dyr. Z. Lityński, dr M. Treter, prof. W. Skoczylas.*

Nadesłano 215 prac.

Nagroda I 900 zł

*Tadeusz Gronowski*

Nagroda II 600 zł

*Jan Poliński*

Trzy III-cie równorzędne nagrody po 500 zł

*Leonia Nadelmanówna*

*Zygmunt Glinicki*

*Maciej Nowicki i Stanisława Sandecka*



KONKURS NA PLAKAT REKLAMOWY DLA SP. AKC. w BIELSKU  
WŁÓCZKI—WEŁNY „TRÓJKĄT W KOLE”

Data rozstrzygnięcia: 4 października 1933 r., w lokalu I. P. S.

Sąd Konkursowy:

T. Gronowski, prof. Z. Kamiński, arch. P. M. Lubiński, dyr. W. Schön, E. Schönowa,  
prof. W. Skoczylas.

Nadesłano 76 prac.

Nagroda I 450 zł

Jan Poliński, D. Wróblewska i Tadeusz Dzięgielewski.

Nagroda II 350 zł

Jerzy Skolimowski i Andrzej Stypiński

Nagroda III 300 zł

Bolesław Surallo

Dwie IV-te równorzędne nagrody po 200 zł

Zygmunt Glinicki i Felicjan Kowarski

Jerzy Hryniewiecki i Stefan Osiecki

Prace zakupione przez dyrekcję firmy „Trójkąt w kole”  
po 100 zł.

M. Nowickiego i S. Sandeckiej

I. Kuczborskiej

A. Bowbelskiego i Z. Górskiego

## KONKURS NA PROPAGANDOWY PLAKAT ARTYSTYCZNY DLA P. K. O.

Data rozstrzygnięcia: 21 lutego 1934 r.

Sąd Konkursowy:

Z ramienia I. P. S.: *prof. W. Jastrzębowski, prof. Z. Kamiński, prof. Wł. Skoczylas, z ramienia P. K. O.: nac. Wł. Maliszewski, dyr. T. Wasung.*

Nadesłano 134 prace.

Dwie I-sze równorzędne nagrody po 300 zł

*Edmund Ernest  
Wojciech Meyer*

Nagroda II 300 zł

*Marek Żuławski*

Cztery III-cie równorzędne nagrody po 250 zł

*Teodor Kleindienst  
Ignacy Łosicer  
Jadwiga Hładkówna i Antoni Wajwód  
Tadeusz Trepkowski i Mieczysław Przybylski*

KONKURS NA PROPAGANDOWY PLAKAT ARTYSTYCZNY  
DLA POLSKIEGO TOWARZYSTWA EUGENICZNEGO

Data rozstrzygnięcia: 7 listopada 1934 r. w lokalu I. P. S.

Sąd Konkursowy:

Z Instytutu Propagandy Sztuki: *prof. Z. Kamiński, E. John (przewodniczący), J. Mucharski, z Dep. Służby Zdrowia Min. Op. Społ.: dr H. Palester, z Towarzystwa Eugenicznego: dr M. Szczodrowska, dr L. Wernic.*

Nadesłano 39 prac.

Nagroda I 400 zł

*Henryk Jaworski i Antoni Łyżwański, Warszawa*

Nagroda II 300 zł

*Stanisław Kostecki, Warszawa*

Nagroda III 150 zł

*Maria Kotkowska, Warszawa*

Nagroda IV 150 zł

*Marek Żuławski, Warszawa*

KONKURS NA PLAKAT PROPAGANDOWY DLA SP. AKC. EKSPLOATACJI  
SOLI POTASOWYCH

*ogłoszony w porozumieniu z Kołem Artystów Grafików Reklamowych*

Data rozstrzygnięcia: 4 października 1934 r.

Sąd Konkursowy:

*Z ramienia Koła Artystów Grafików Reklamowych: prof. E. Bartłomiejczyk, J. Tom; z ramienia Sp. Akc. Ekspł. Soli Potasowych: dyr. E. Roniewicz, z ramienia Związku Izb i Organizacji Rolniczych: dr B. Dederko.*

Nadesłano 48 prac.

Nagroda I 800 zł

*Edward Manteuffel i Antoni Wajwód*

## Nagroda II 500 zł

*Stanisław Kostecki i Janusz Alchimowicz*

## Nagroda III 200 zł

*Jan Słomczyński*

## Praca przeznaczona do zakupu

*Władysław Baranowskiej*

KONKURS NA PROJEKTY REKLAM WYROBÓW BROWARU KSIĄŻĘCEGO  
W TYCHACH

a) na afisz reklamowy b) na tablicę reklamową, c) na wywieszkę wagonową, ogłoszony  
w porozumieniu z Kołem Artystów Grafików Reklamowych

Data rozstrzygnięcia: 29 kwietnia 1935 r.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciele I. P. S.: prof. Z. Kamiński (przewodniczący), M. Boruciński, J. Mucharski,  
delegaci Zarządu Przemusowego Majątków i Zakładów Przemysłowych ks. Pszczyńskiego:  
dyr. inż. A. Ehrenberg, inż. arch. T. Łobos.

Nadesłano 152 prace, z których na afisz reklamowy 72, na tablicę reklamową 36,  
na wywieszkę wagonową 44.

a) w konkursie na afisz reklamowy:

## Nagroda I 600 zł

*Tadeusz Trepkowski, Warszawa*

Nagroda II 400 zł

*Stanisław Kostelecki, Warszawa*

Nagroda III 200 zł

*Bolesław Herman, Warszawa*

*b) w konkursie na tablicę reklamową:*

Nagroda I 400 zł

*Stanisław Kostelecki, Warszawa*

Nagroda II 300 zł

*H. Dąbrowska i Jan Słomczyński, Warszawa*

Nagroda III 200 zł

*Teodor Kleindienst, Warszawa*

*c) w konkursie na wywieszkę wagonową*

Nagroda I 400 zł

*Janusz Alchimowicz i Jan Słomczyński, Warszawa*

Nagroda II 300 zł

*Henryk Jaworski i Władysław Koch, Warszawa*

Nagroda III 200 zł

*Henryk Jaworski, Warszawa*

## Prace zakupione przez Browar Książęcy w Tychach

po 200 zł

*Rosińskiego i Lipińskiego**Krupowicza i Łużyckiego**Rechorowskiego i Brzozy*

po 100 zł

*Alchimowicza**Słomczyńskiego*

## KONKURS NA PROJEKTY ETYKIET NA PUDEŁKA DLA SP. AKC. DO EKSPLOATACJI PAŃSTW. MONOPOLU ZAPALCZANEGO W POLSCE

Daty posiedzeń Sądu Konkursu: 11 i 12 lutego 1937 r.

## Sąd Konkursowy:

Przedstawiciel I.P.S.: *prof. Z. Kamiński, delegaci Koła Artystów Grafików Reklamowych: E. John, T. Piotrowski, delegaci Sp. Akc. do Ekspł. Państw. Monop. Zapalcz. w Polsce: H. Rewkiewicz, inż. Tore Widen.*

Nadesłano 151 prac.

## Nagroda I w grupie A, 600 zł

*Edmund Bartłomiejczyk, Warszawa*

## Nagroda II w grupie A, 400 zł

*Jadwiga Hładki-Wajwódowa, Warszawa i Maria Obrębska, Warszawa*

## Nagroda III w grupie A, 250 zł

*Edward Manteuffel, Warszawa*

## Zakupiono po 150 zł prace

*Tadeusza Gronowskiego*

*Jerzego Skolimowskiego i Andrzeja Stypińskiego*

*Józefa Pakulskiego.*

## Nagroda I w grupie B, 250 zł

*Tadeusz Gronowski.*

## Nagroda II w grupie B, 150 zł

*Antoni Wajwód.*

## Prace zakupione po 50 zł

*Antoniego Kudły*

*Stanisława Łuckiewicza.*

## N A G R O D Y

## SALON LISTOPADOWY 1930

Daty posiedzeń Sądu rozdania nagród: 28 i 29 listopada 1930.

## Skład Sądu:

*Prof. Wł. Skoczylas, przewodniczący, prof. X. Dunikowski, prof. T. Pruszkowski, prof. K. Stryjeński, dr M. Treter.*

## Nagroda Prezesa Rady Ministrów 2000 zł

HENRYK KUNA, Warszawa, za „Portret Kamila Witkowskiego”, brąz nr kat. 176

## Nagrody ministra W. R. i O. P. 1.000 zł

- WACŁAW BOROWSKI, Zakopane, za „Akt” ol., nr kat. 5
- MICHAŁ BORUCIŃSKI, Warszawa, za obraz temp. „Letni wieczór”, nr kat. 7
- HENRYK GROMBECKI, Warszawa, za „Portret Marsz. Daszyńskiego”, akw., nr kat. 32
- WŁADYSŁAW JAROCKI, Kraków, za obraz ol. „Dziwny włóczęga”, nr kat. 49
- APOLONIUSZ KĘDZIERSKI, Warszawa, za akwarelę „Rybak”, nr kat. 58
- LUCJAN KINTOPF, Warszawa, za tkaniny, nr nr kat. 251, 252, 253, 254
- FELICJAN S. KOWARSKI, Warszawa, za „Pejzaż Wilanowski” ol., nr kat. 72
- RAFAŁ MALCZEWSKI, Zakopane, za obraz ol. „Październik”, nr kat. 89
- FRYDERYK PAUTSCH, Kraków, za „Pejzaż” ol., nr kat. 104
- MENASZE SEIDENBEUTEL, Warszawa, za „Martwą naturę” ol., nr kat. 132
- LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI, Wilno, za „Portret pani H. S.” ol., nr kat. 146
- ZYGMUNT WALISZEWSKI, Paryż, za „Martwą z zającem” ol., nr kat. 153
- WOJCIECH WEISS, Kraków, za obraz ol. „Modelka”, nr kat. 157
- ROMUALD WITKOWSKI, Warszawa, za „Martwą naturę” ol., nr kat. 160

## Nagrody ministra W. R. i O. P. 500 zł

- HELENA BUKOWSKA, Warszawa, za tkaninę „Kola” nr kat. 239
- JULIA GRODECKA, Warszawa, za tkaninę „W gwiazdy”, nr kat. 245

## Nagroda miasta stoł. Warszawy 500 zł

- BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA, Warszawa, za drzeworyt dwubarwny „Stary port”,  
nr kat. 202



## II SALON ZIMOWY 1931/32

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 16 stycznia 1932.

## Komisja Nagród:

Z ramienia Komitetu Głównego I. P. S.: T. Breyer, A. Kędzierski.  
Z wyboru zebrania artystów wystawców: W. Jastrzębowski, K. Stryjeński, W. Weiss (przewod.).  
Z ramienia Funduszu Kultury Narodowej do nagród tej instytucji: dr T. Makowiecki.

## Nagrody honorowe w formie napisu „Nagroda r. 1931”

WACŁAW BOROWSKI, Zakopane, za obraz ol. „Przyjaciółki” nr kat. 17  
MICHAŁ BORUCIŃSKI, Warszawa, za „Portret pani F.”, tempera, nr kat. 18  
BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA, Warszawa, za drzeworyt „Sieci”, nr kat. 256  
HENRYK KUNA, Warszawa, za „Portret K. Wierzyńskiego”, gips, nr kat. 269  
RAFAŁ MALCZEWSKI, Zakopane, za obraz ol. „Pochmurny dzień”, nr kat. 132  
MENASZE SEIDENBEUTEL, Warszawa, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 194  
LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI, Wilno, za obraz ol. „Dziewczyna z wiankiem”, nr kat. 223  
ZYGMUNT WALISZEWSKI, Kraków, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 236  
ROMUALD KAMIL WITKOWSKI, Warszawa, za obraz ol. „Dynie”, nr kat. 239

## Nagroda Prezesa Rady Ministrów 1.500 zł

FELICJAN S. KOWARSKI, Warszawa, za obraz ol. „Wioślarze”, nr kat. 103

## Nagrody Ministra W. R. i O. P. 500 zł

JERZY FEDKOWICZ, Kraków, za „Akt”, ol., nr kat. 43  
STANISŁAW RZECKI, Warszawa, za rzeźbę w cynku „Magdalena”, nr kat. 275

## Nagroda Ministra Spraw Wewnętrznych 1.000 zł

TADEUSZ PRUSZKOWSKI, Warszawa, za „Portret malarza”, ol., nr kat. 172

## Nagroda Ministra Spraw Zagranicznych 1.000 zł

ALFONS KARPIŃSKI, Kraków, za „Portret pani L.”, ol., nr kat. 87

## Nagroda Miasta Stoł. Warszawy 1.000 zł

JAN SZCZEPKOWSKI, Warszawa, za supraportę, gips, nr kat. 281

## Nagrody Funduszu Kultury Narodowej 500 zł

MIECZYSLAW SCHULZ, Warszawa, za obraz ol. „Wnętrze”, nr kat. 198

BAZYLI WOJTOWICZ i ALFONS KARNY, Warszawa, za projekt konkursowy Pomnika Gen. Sowińskiego, gips, nr kat. 289

## Nagroda Państwowego Banku Rolnego 1.000

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS, Warszawa, za akwarelę „Na cmentarzu”, nr kat. 204

## Nagrody P. K. O. 500 zł

JAN CYBIS, Warszawa, za obraz ol. „Owoce i kwiaty”, nr kat. 26

JÓZEF SZPERBER, Warszawa, za obraz ol. „Marynarz”, nr kat. 219

## Nagroda P. Fr. Szenkierowej 300 zł

EMIL KRCHA, Kraków, za „Pejzaż z Ostendy”, ol., nr kat. 113

## III SALON ZIMOWY 1932/33

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 12 stycznia 1933 r.

## Komisja Nagród:

Z ramienia Komitetu Głównego I.P.S.: E. Bartłomiejczyk, T. Breyer, W. Jastrzębowski, M. Kotarbiński.

Z wyboru zebrania artystów wystawców: T. Czyżewski, F. Kowarski, W. Skoczylas (przewodniczący).

## Nagroda honorowa w formie napisu „Nagroda Honorowa 1932/33”

JAN SZCZEPKOWSKI, Warszawa, za Ołtarz, drzewo, nr kat. 223

## Nagrody Prezesa Rady Ministrów 500 zł

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ, Warszawa, za „Głowę Jana Kasprowicza”, brąz, nr kat. 224

WACŁAW BOROWSKI, Warszawa, za obraz ol. „W pracowni”, nr kat. 12

## Nagrody Ministra W.R. i O.P. 500 zł

KAMIL WITKOWSKI, Warszawa, za „Martwą naturę”, ol. nr kat. 198

LUDWIKA z KRASKOWSKICH NITSCHOWA, Warszawa, za „Portret p. Skłodowskiej-Curie”,  
brąz, nr kat. 216

## Nagrody Min. Spraw Zagr. 500 zł

JADWIGA SIMON-PIETKIEWICZOWA, Młociny pod Warszawą, za obraz temperą „Domy i ludzie”,  
nr kat. 103

TADEUSZ POTWOROWSKI, Rudki, woj. poznańskie, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 110

## Nagroda Miasta Stoł. Warszawy 500 zł

ZYGMUNT GRABOWSKI, Warszawa, za „Akt”, ol., nr kat. 47

## Nagrody Państw. Banku Rolnego 500 zł

WŁADYSŁAW JAROCKI, Kraków, za obraz ol. „Zimowy poranek”, nr kat. 61

WACŁAW TARANCZEWSKI, Poznań, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 145

## Nagroda Prezesa P.K.O. 500 zł

LEON DOŁŻYCKI, Poznań, za „Portret córek”, ol., nr kat. 26

WYSTAWY UCZESTNIKÓW OBOZÓW SPORTOWYCH DLA ARTYSTÓW  
IM. KAROLA STRYJEŃSKIEGO

Z inicjatywy prof. Karola Stryjeńskiego ze strony I. P. S. oraz płk. Kilińskiego i pplk. Ziętkiewicza ze strony Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego, latem 1932 r. przydzielono kilkudziesięciu artystów studiujących w wyższych uczelniach artystycznych całego kraju do obozów letnich PUWF i PW.

Pobyt artystów w obozach był organizowany na zasadzie subwencji PUWFu, którą artyści obowiązani byli zwrócić w formie jednej pracy z zakresu rzeźby, malarstwa lub grafiki na temat sportowy, wykonanej w obozie.

Dla uczczenia pamięci prof. Karola Stryjeńskiego, jako inicjatora zbliżenia sztuki ze sportem i kulturą fizyczną, PUWF postanowił organizować kursy sportowe dla artystów jako samodzielne obozy im. Karola Stryjeńskiego (Rozwinięciem tej idei była budowa Domu Artystów im. Karola Stryjeńskiego na Głodówce w Tatrach, zrealizowana przez PUWF i PW przy udziale Tow. Przyj. Warsz. Akademii Sztuk Pięknych). Wyniki prac artystów na obozach stanowiły odrębne pokazy na wystawach I. P. S.

*I. listopad 1932. Wystawa prac uczestników letnich obozów PUWFu*

Nagrody PUWFu na tej wystawie wynosiły 1.000 zł.

*II. maj 1933. Wystawa prac uczestników obozu zimowego im. Karola Stryjeńskiego*

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 24 maja 1933.

Skład Sądu:

Prof. F. S. Kowarski, przewodniczący, prof. W. Jastrzębowski, del. PUWFu: por. E. Federowicz.

Dwie równorzędne nagrody I po 100 zł

Antoni Kenar i Marek Żuławski

Osiem równorzędnych nagród II po 50 zł

Jadwiga Hładki, Stanisław Komaszewski, Irena Kuczborska, Felicja Lilpop, Maria Obrębska, Maria Rużycka, Maria Szulczewska, Marian Wnuk

Dwa zakupy po 50 zł

Abrahama Frydmana i Henryka Siedlanowskiego

III. listopad 1933. Wystawa prac uczestników obozów letnich im. Karola Stryjeńskiego

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 18 listopada 1933.

Skład sądu:

Prof. W. Jastrzębowski, przedstawiciel I.P.S., prof. F. S. Kowarski, przedstawiciel Warsz. Akademii Sztuk Pięk., por. E. Federowicz, przedstawiciel PUWFu.

Nadesłano około 300 prac, w tym 2 rzeźby.

Nagroda I 100 zł

Franciszek Bartoszek

Dziewiętnaście równorzędnych nagród II po 50 zł

Grażyna Frybesówna, Abraham Frydman, Hanna Jasińska, Stefan Just, Irena Kuczborska, Tadeusz Lipski, Hanna Lutyk, Maria Obrębska, Ludwika Pinkusewicz, Stefan Plużański, Eugenia Różańska, Maria Różycka, Mieczysław Szarle, Maria Szulczewska, Bronisław Tyll, Władysław Wołkowski, Fiszel Zylberg, Jacek Żulawski, Marek Żulawski

## I MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DRZEWORYTÓW

Data posiedzeń Sądu rozdania nagród 23 i 25 września 1933:

Skład Sądu nagród:

Prof. Wł. Skoczylas, przewodniczący, prof. E. Bartłomiejczyk, prof. St. Ostoja-Chrostowski, prof. W. Jastrzębowski, A. Krawczenko, doc. dr M. Treter, L. Wellisz, H. Wilder.

A U S T R I A : Lobisser Switbert — (dyplom honorowy)

B E L G I A : Hendrickx Joseph — (wzmianka zaszczytna)

C Z E C H O S Ł O W A C J A : Fiala Vaclav — (nagr. Min. Spraw Zagr. i dyplom), Mudroch Bedrich — (wzmianka zaszczytna), Rambousek Jan — (dyplom), Svabinsky Max — (dyplom)

F R A N C J A : Carlègle Emile — (*dypłom honorowy*), Latour Alfred — (*dypłom honorowy*), Ouvre Achille — (*wzmianka zaszczytna*), Salvat François — (*wzmianka zaszczytna*), Soulas Louis Joseph — (*nagr. Min. Spraw Zagr. i dypłom honorowy*), Ben Sussan René — (*wzmianka zaszczytna*)

H O L A N D I A : Franken J. — (*wzmianka zaszczytna*)

I T A L I A : Balduini Adolfo — (*dypłom honorowy*), Dessy Stanislao — (*dypłom honorowy*), Delitala Mario — (*wzmianka zaszczytna*), Morbiducci Publio — (*wzmianka zaszczytna*)

K A N A D A : Phillips Walter J. — (*wzmianka zaszczytna*)

Ł O T W A : Puzirevskij Nikolajs — (*dypłom honorowy*)

N I E M C Y : Klemm Walther — (*dypłom honorowy*)

P O L S K A : Bunsch Adam — (*wzmianka zaszczytna*), Cieślowski Tadeusz (syn) — (*nagr. M. W. R. i O. P. i dypłom honorowy*), Gardowski Ludwik — (*wzmianka zaszczytna*), Goryńska Wiktoria — (*wzmianka zaszczytna*), Hładki Jadwiga — (*dypłom honorowy*), Jurgielewicz Mieczysław — (*wzmianka zaszczytna*), Konarska Janina — (*nagr. P. K. O. i dypłom honorowy*), Krasnodębska-Gardowska Bogna — (*nagr. Funduszu Kultury Narodowej i dypłom honorowy*), Kulisiewicz Tadeusz — (*nagr. M. W. R. i O. P. i dypłom honorowy*), Mrożewski Stefan — (*nagr. P. K. O. i dypłom honorowy*), Podoski Wiktor — (*nagr. M. W. R. i O. P. i dypłom honorowy*), Póltawski Adam — (*nagr. M. W. R. i O. P. i dypłom honorowy*), Rużycka Maria — (*dypłom honorowy*), Telakowska Wanda — (*nagr. M. W. R. i O. P. i dypłom honorowy*), Tyrowicz Ludwik — (*wzmianka zaszczytna*), Wąsowicz Waclaw — (*wzmianka zaszczytna*)

S T A N Y Z J E D N . : Nason Thomas — (*nagr. m. st. Warszawy i dypłom honorowy*), Kent Rockwell — (*dypłom honorowy*), Cook Howard — (*wzmianka zaszczytna*)

S Z W A J C A R I A : Müller Giovanni — (*dypłom honorowy*), Patocchi Aldo — (*wzmianka zaszczytna*)

S Z W E C J A : Bernhard Waldemar — (*dypłom honorowy*)

W Ę G R Y : Molnár Paul — (*nagr. L. Wellisza i dypłom honorowy*)

U K R A I Ń S K A R E P. R A D : Kassian Wasyl — (*nagr. Stow. Zakł. Graf. i dypłom honorowy*), Sachnowskaja Olena — (*nagr. Min. Spraw Zagr. i dypłom honorowy*)

Z. S. R. R. : Eceiztow Jerzy — (*dypłom honorowy*), Faworskij Włodzimierz — (*nagr. „Pologne Littéraire” i dypłom honorowy*), Gonczarow Andrzej — (*dypłom honorowy*), Krawcow A. — (*wzmianka zaszczytna*), Moczalów Sergiusz — (*dypłom honorowy*), Mitrohin Dymitr — (*wzmianka zaszczytna*), Pawłow Jan — (*nagr. L. Wellisza i dypłom honorowy*), Pikow M. — (*nagr. m. st. Warszawy i dypłom honorowy*), Piskarew Mikołaj — (*nagr. Min. Spr. Zagr. i dypłom honorowy*), Staronossow Piotr — (*wzmianka zaszczytna*), Szilingowskij Paweł — (*wzmianka zaszczytna*).

Poza konkursem wystawiali: Edmund Bartłomiejczyk, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Aleksy Krawczenko i śp. Władysław Skoczylas.

## IV SALON ZIMOWY 1934

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 26 stycznia 1934 r.

## Komisja Nagród:

Z ramienia I. P. S.: M. Boruciński, M. Bylina, Z. Kamiński, J. Szczepkowski.  
Z wyboru zebrania artystów wystawców: J. Below, T. Breyer, L. Pękałski, W. Skoczylas  
(przewodniczący), H. Stażewski.

Nagroda Prez. Rady Ministrów 600 zł

HENRYK KUNA, Warszawa, za „Portret prof. T. Zielińskiego”, brąz, nr kat. 10

Nagroda Prez. Rady Ministrów 400 zł

ALFONS KARNY, Warszawa, za trzy studia głów, brąz, cement, gips patynowany, nr nr kat. 3, 4, 5

Nagroda Ministra W. R. i O. P. 600 zł.

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ, Warszawa, za rzeźbę „Dziewczyna”, gips, nr kat. 28

Nagroda Ministra W. R. i O. P. 400 zł

STANISŁAW KOMASZEWSKI, Warszawa, za rzeźbę „Odyniec”, gips, nr kat. 8

Nagrody Ministra Spraw Zagr. 250 zł

JAN GOLUS, Warszawa, za obraz ol. „Temat z Wołynia”, nr kat. 56

TYMON NIESIOŁOWSKI, Wilno, za „Pólaki”, ol., nr kat. 158

ALEKSANDER RAFAŁOWSKI, Warszawa, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 177

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI, Warszawa, za obraz ol. „Sąd Parysa”, nr kat. 211

Nagrody Funduszu Kultury Narodowej 250 zł

JULIUSZ STUDNICKI, Przemyśl, za „Pejzaż”, ol., nr kat. 203

KAROL TCHOREK, Sadowne nad Bug., za rzeźbę „Kolendnicy”, gips, nr kat. 31

## Nagrody Prezydenta Miasta St. Warszawy 250 zł

ZYGMUNT WALISZEWSKI, Warszawa, za obraz ol. „Uczta”, nr kat. 230

EDWARD KOKOSZKO, Warszawa, za obraz ol. „Bliźniaki”, nr kat. 114

## Nagrody Prezesa P. K. O. 250 zł

WACŁAW WĄSOWICZ, Warszawa, za obraz ol. „Głowa”, nr kat. 232

DAWID PFEFER, Otwock, za rzeźbę w brązie „Głowa”, nr kat. 19

## V SALON ZIMOWY 1935

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 14 lutego 1935.

## Komisja Nagród:

*Komisarz Salonu: prof. Z. Kamiński (przewodniczący).*

*Jury malarstwa i grafiki: prof. E. Bartłomiejczyk, B. Cybis, Z. Grabowski, prof. F. Kowarski, prof. M. Walicki, Z. Waliszewski.*

*Jury rzeźby: prez. M. Lubelski, Fr. Strynkiewicz, dyr. J. Szczepkowski.*

*Delegat Ministerstwa W.R. i O.P.: dr J. Sienkiewicz.*

## Nagroda Honorowa w dziale rzeźby

HENRYK KUNA, Warszawa, ze grupę w brązie „Trzy Marie”, nr kat. 236

## Nagroda Prezesa Rady Ministrów 1.500 zł

ALFONS KARNY, Warszawa, za trzy rzeźby: „Portret Emila Młynarskiego” brąz, „Granit” i „Portret Mariusza Maszyńskiego”, brąz, nr nr kat. 231, 232, 233

## Nagroda Ministra Spraw Wewn. 500 zł

JADWIGA HORODYSKA, Żurawno, za trzy prace w brązie: „Zwiastowanie”, „Fatum” i „Chłopiec”, nr kat. 227, 228, 229



## Nagroda Ministra Spraw Zagr. 500 zł

JULIA KEILOWA, Warszawa, za rzeźbę w drzewie „Nina”, nr kat. 234

## Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 500 zł

BAZYLI WOJTOWICZ, Warszawa, za „Portret p. Z. K.”, gips, nr kat. 256

## Nagroda Prezesa Banku Polskiego 500 zł

STANISŁAW HORNO-POPLAWSKI, Wilno, za „Akt”, gips patynowany, nr kat. 248

## Odznaczenia w dziale rzeźby

MARIA GOREŁÓWNA, Warszawa

ZOFIA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA, Warszawa

IRENA PIECHOCKA, Warszawa

ADAM SIEMASZKO, Warszawa

## Nagrody Honorowe w dziale malarstwa

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI, Warszawa

ROMAN KRAMSZTYK, Paryż

JÓZEF PANKIEWICZ, Paryż

TADEUSZ PRUSZKOWSKI, Warszawa

## Nagroda Ministra W.R. i O.P. 1.500 zł

WACŁAW WĄSOWICZ, Biała Podlaska, za całokształt pracy artystycznej

## Nagroda Ministra W.R. i O.P. 500 zł

STEFAN MROŻEWSKI, Amsterdam, za cztery drzeworyty z cyklu „Parcifal”, nr nr kat. 24, 25, 26, 27

## Nagroda Ministra Spraw Wewn. 500 zł

MIECZYŚLAW SZYMAŃSKI, Warszawa, za obraz ol. „Siostry”, nr kat. 193

## Nagroda Ministra Spraw Zagr. 500 zł

TYTUS CZYŻEWSKI, Warszawa, za „Portret Krytyka”, ol. nr kat. 24

## Nagroda Prezydenta Miasta Stoł. Warszawy 1000 zł

MICHAŁ BYLINA, Warszawa, za obraz ol. „Mikolajów”, nr kat. 13

## Nagroda Prezydenta Miasta Stoł. Warszawy 500 zł

LUDOMIR JANOWSKI, Warszawa, za „Autoportret”, ol. nr kat. 57

## Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 500 zł

EUGENIUSZ ARCT, Warszawa, za obraz ol. „Wisła pod Kazimierzem”, nr kat. 5

## Nagroda Prezesa Państw. Banku Rolnego 700 zł

EDWARD KOKOSZKO, Warszawa, za „Pejzaż”, ol. nr kat. 77

## Nagroda Prezesa P. K. O. 500 zł

ALEKSANDER RAFAŁOWSKI, Warszawa, za dwa obrazy ol. „Ulica Senatorska w Kazimierzu” i „Akt”,  
nr nr kat. 152, 153

SALON PLASTYKÓW  
ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW  
STYCZEŃ 1936

Daty posiedzeń Sądu rozdania nagród: 18 i 20 stycznia 1936

Komisja Nagród:

Prof. F. Kowarski (przewodniczący), J. Czapski, T. Cybulski, St. Kramarczyk

## Nagroda Honorowa Związków Z. P. A. P.

JAN CYBIS, za „Martwą naturę”, ol. nr kat. 20

## Nagroda Ministra Spraw Wewn. 500 zł

WACŁAW WAŚOWICZ, Biała Podlaska, za obraz ol. „*Wiejscy gracze*”, nr kat. 169

## Nagroda Ministra Spraw Zagr. 500 zł

TYTUS CZYZEWSKI, Warszawa, za obraz ol. „*Wnętrze*”, nr kat. 24

## Nagroda Prezydenta Miasta Stoł. Warszawy 750 zł

HANNA RUDZKA-CYBISOWA, Kraków, za obraz ol. „*Ogród*”, nr kat. 123

## Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 500 zł

ZENON KONONOWICZ, Warszawa, za obraz gwaszem „*Zatoka rybacka w Chałupach*”, nr kat. 58

## Nagroda Państw. Banku Rolnego 300 zł

WACŁAW TARANCZEWSKI, Poznań, za obraz ol. „*Wnętrze*”, nr kat. 157

## Nagroda Prezesa Banku Polskiego 250 zł.

WACŁAW ZAWADOWSKI, Aix en Provence, za obraz ol. „*Lekeja*”, nr kat. 191

## Nagroda Prezesa P.K.O. 250 zł

WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI, Lwów, za „*Pejzaż*”, ol. nr kat. 67

## Odznaczenia honorowe równorzędne z nagrodami pieniężnymi

SASZA BLONDER, Kraków, za „*Kompozycję*”, ol., nr kat. 9HENRYK GOTLIB, Kraków, za obraz ol. „*Adam Polewka, Leon Kruczkowski i Lech Piwowar—przy stole*”  
nr kat. 41JAN HRYNKOWSKI, Kraków, za „*Pejzaż letni*”, ol., na kat. 52TADEUSZ POTWOROWSKI, Grębanin, woj. poznańskie, za obraz ol. „*Kwiaty*”, nr kat. 111ZBIGNIEW PRONASZKO, Kraków, za obraz ol. „*Trzy akty*”, nr kat. 115CZESŁAW RZEPIŃSKI, Kraków, za „*Kompozycję*”, ol., nr kat. 130ZYGMUNT WALISZEWSKI, Kraków, za „*Kompozycję*”, ol., nr kat. 166

SZTUKA W NĘTRZA  
WYSTAWA GRUPY „ŁAD”, LUTY 1936

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 17 lutego 1936 r.

Komisja Nagród:

Prof. W. Jastrzębowski (przewodniczący), prof. J. Czajkowski, J. Warchalowski, przedstawiciel Min. W. R. i O. P. — dr J. Sienkiewicz, prezes I. P. S. — prof. B. Pniewski, prezes Bloku Z. A. P. — E. Kokoszko.

Nagroda Ministra W. R. i O. P. 500 zł

ZESPÓŁ ARTYSTÓW „ŁAD” z racji zorganizowania wystawy w I. P. S. w 10-lecie swej działalności artystycznej.

Nagroda Ministra Spraw Zagr. 150 zł

KRYSTYNA DYDYŃSKA, Warszawa, za wnętrze i dywan-kilim

Nagroda Ministra Spraw Zagr. 125 zł

ZOFIA CZASZNICKA, Warszawa, za pokrycia meblowe

MARIA SIGMUNDOWA, Warszawa, za tkaniny na ścianę, pokrycia meblowe i dywan

Nagroda Ministra Spraw Zagr. 75 zł

MARIA CZERMIŃSKA-SAWICKA, Warszawa, za kredens i urządzenie wnętrza

WŁADYSŁAW ZYCH, Warszawa, za dywan

Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 150 zł

HALINA KARPIŃSKA, Warszawa, za firankę, makatę jedwabną, pokrycie mebli i fragment gabinetu

Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 100 zł

MARIA BIELSKA-KUNCZYŃSKA, Blinów woj. lubelskie, za fotele.

## Nagroda Funduszu Kultury Nar. 100 zł

JAN KURZAŃKOWSKI, Warszawa, za *fotel i ozdoby choinkowe*

## Nagrody Funduszu Kultury Nar. 75 zł

JAN KAISER, Warszawa, za *stół*

JANINA GRZĘDZIELSKA, Smyga, Wołyń, za *fotel i stolik*

## Nagroda Prezydium M. St. Warszawy 100 zł

ROMAN SCHNEIDER, Warszawa, za *komplet sosnowy*

## Nagrody Prezydium M. St. Warszawy 75 zł

ELEONORA PLUTYŃSKA, Warszawa, za *tkaninę narzutową*

HENRYK GRUNWALD, Warszawa, za *lampę*

## Nagroda K. K. O. Pow. Warsz. 125 zł

JULIA GRODECKA, Fordon, za *kilimy*

## Nagroda K. K. O. Pow. Warsz. 75 zł

WANDA SZCZEPANOWSKA, Warszawa, za *farbiarstwo i tkaninę*

## Nagroda K. K. O. Pow. Warsz. 50 zł

ZOFIA MARKOWSKA, Warszawa, za *obicia meblowe*

## Nagroda Bloku Z. A. P. 100 zł

MIECZYŚLAW SZYMAŃSKI, Warszawa, za *panneau dekoracyjne (projekty gobelinów)*

*Hors concours*

Prof. JÓZEF CZAJKOWSKI (członek Komisji), MARIAN SIGMUND (komisarz Wystawy),  
CZESŁAW KNOTHE

*Nagrody przyznane Warsztatom Stolarskim*

Nagrody Min. Przem. i Handlu, 100 zł

W. GAJEWSKI, zakład stolarski  
 J. DRAŹKIEWICZ, zakład stolarski  
 W. FREUND, zakład stolarski  
 CZ. STERNIŃSKI, zakład stolarski  
 Z. SEMETKOWSKI, zakład stolarski

Nagrody Prezydium Zarządu M. St. Warszawy, 100 zł

MALETKO i PIENKOS, zakład stolarski  
 „GARDE-MEUBLE”, zakład stolarski

SALON PLASTYKÓW  
 BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW, MARZEC 1936

Data rozstrzygnięcia: 9 marca 1936.

## Komisja Nagród:

Rektor T. Pruszkowski (przewodniczący), prof. T. Breyer, prof. Z. Kamiński, W. Podoski,  
 dr M. Treter, J. Zamoycki.

## Nagrody Honorowe Bloku Zawodowych Artystów Plast.

## w dziale malarstwa

BOLESŁAW CYBIS, Młociny pod Warszawą, za obraz temp. „Primavera”, nr kat. 14

## w dziale rzeźby

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ, Młociny pod Warszawą, za popiersie R. Mielczarskiego, gips, nr kat. 181  
 ALFONS KARNY, Warszawa, za rzeźbę w granicie „Noakowski”, nr kat. 164

## w dziale grafiki

STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI, Warszawa, za sztych na drzewie „Smętek”, ilustracja do książki M. Wańkowicza, „Na tropach Smętki”, nr kat. 115

## Nagroda Ministra Spraw Wewn. 500 zł

JAN GOTARD, Kazimierz Dolny, za obraz ol. „Babka z syfonem”, nr kat. 27

## Nagroda Ministra Spraw Zagr. 500 zł

JERZY JEŁOWICKI, Warszawa, za obraz ol. „Husaria”, nr kat. 33

## Nagroda Prezydenta Miasta Warszawy 750 zł

ANTONI MICHALAK, Lwów, za „Portret p. Hofmanowej”, ol., nr kat. 53

## Nagroda Funduszu Kultury Narodowej 500 zł

BERNARD FRYDRYSIAK, Warszawa, za obraz ol. „Kuznia”, nr kat. 21

## Nagroda Prezesa Państw. Banku Rolnego 300 zł

EUGENIUSZ ARCT, Warszawa, za obraz ol. „Ogród”, nr kat. 3

## Nagroda Prezesa Banku Polskiego 250 zł

EDWARD KOKOSZKO, Warszawa, za „Portret p. Krammowej”, ol., nr kat. 42

## Nagroda Prezesa P.K.O. 250 zł

BOLESŁAW BAAKE, Warszawa, za obraz ol. „Rynek w Kazimierzu”, nr kat. 5

## Odznaczenia honorowe równorzędne z nagrodami pieniężnymi

## w dziale malarstwa

MICHAŁ BYLINA, Warszawa, za „Studium do portretu Marszałka”, ol., nr kat. 12

HENRYK JAWORSKI, Warszawa, za „Martwą naturę”, ol., nr kat. 31

ELIASZ KANAREK, Warszawa, za „Portret dziewczynki”, ol., nr kat. 37

JEREMI KUBICKI, Warszawa, za obraz ol. „Piechota”, nr kat. 48

STEFAN PLUŻAŃSKI, Warszawa, za obraz techniką mieszaną „Procesja”, nr kat. 57  
 TERESA ROSZKOWSKA, Warszawa, za obraz temp. „Uliczka w Neapolu”, nr kat. 68  
 KONRAD SŁOMCZYŃSKI, Warszawa, za obraz ol. „Zdjęcie z Krzyża”, nr kat. 84  
 IRENA WILCZYŃSKA, Warszawa, za obraz ol. „Podwórko Kazimierskie”, nr kat. 95

w dziale rzeźby

JÓZEF KLUKOWSKI, Warszawa, za rzeźbę w granicie „Lew”, nr kat. 166  
 LUDWIKA NITSCHOWA z KRASKOWSKICH, Warszawa, za portret p. Ż., brąz, nr kat. 171

w dziale grafiki

TADEUSZ CIEŚLEWSKI, syn, Warszawa, za sztych na drzewie „Polska leży nad morzem”, nr kat. 121  
 JADWIGA HŁADKI, Warszawa, za ilustrację, temp., nr kat. 129  
 MIECZYŚLAW JURGIELEWICZ, Warszawa, za drzeworyt „Kompozycja”, nr kat. 132  
 ALEKSANDER RAK, Warszawa, za akwafortę „Praczniki”, nr kat. 145

w dziale tkanin

ZOFIA CZASZNICKA, Warszawa, za makatę jedwabną „Rybki”, nr kat. 183

*Hors concours*

LEON WYCZÓŁKOWSKI, Warszawa, IGNACY ŁOPIEŃSKI, Warszawa, TADEUSZ PRUSZKOWSKI, Warszawa, ZOFIA KAMIŃSKA, Warszawa, ZYGMUNT KAMIŃSKI, Warszawa, HENRYK KUNA, Warszawa

WYSTAWA „SPORT W SZTUCE”, KWIECIEŃ — MAJ 1936

Daty posiedzeń Sądu rozdania nagród i wyboru eksponatów na XI Olimpiadę: 27 i 28 kwietnia 1936 r.

Komisja nagród i wyboru eksponatów do reprezentowania plastyki polskiej na XI Olimpiadzie w Berlinie:

Przedstawiciele I.P.S.: M. Boruciński, prof. Z. Kamiński, H. Kuna, H. Stażewski, F. Strynkiewicz, J. Szczepkowski, W. Wąsiewicz (przewodniczący).



Przedstawiciele Polskiego Komitetu Olimpijskiego: płk. K. Głabisz, inż. J. Grabowski  
Przedstawiciel Min. W. R. i O. P.: dr J. Sienkiewicz  
Przy obecności dyrektora I. P. S. doc. dr J. Starzyńskiego.

Ministerstwo W. R. i O. P. za pośrednictwem Polsk. Komitetu Olimp. zadeklarowało na nagrody sumę 5.000 zł.

I nagroda w wys. 2.000 zł nie została przyznana.

Dziewięć nagród w ogólnej sumie 3.000 zł Komisja rozdzieliła jak następuje:

Malarstwo 750 zł

FELICJAN S. KOWARSKI, za obraz temperą na desce „Łuczniczka”, nr kat. 31

Malarstwo 250 zł

ZYGMUNT GRABOWSKI, Warszawa, za obraz ol. „Polo”, nr kat. 20

Malarstwo 200 zł

PAWEŁ DADLEZ, Kraków, za obraz ol. „Walka o piłkę”, nr kat. 15

Rzeźba 500 zł

FRANCISZEK MASIAK, Warszawa, za rzeźbę kutą w miedzi „Pływak”, nr kat. 124

Rzeźba 250 zł

JÓZEF KLUKOWSKI, Warszawa, za rzeźbę w kamieniu „Piłka”, nr kat. 121

Rzeźba 250 zł

MARIAN WNUK, Lwów, za rzeźbę „Na mecie”, gips, nr kat. 135

## Grafika 300 zł

STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI, Warszawa, za „Dyplom nadający godność Komandora Honorowego gen. E. Śmigłemu-Rydzowi przez Oficerski Yacht-Klub R. P.”, drzeworyt, nr kat. 80

## Grafika 200 zł

STEFAN MROŻEWSKI, Londyn, za drzeworyt „Dawniej i teraz”, nr kat. 88

## Architektura 300 zł

inż. arch. ROMUALD GUTT i inż. arch. ALEKSANDER SZNIOLIS, Warszawa, za Pływalnię w Ciechoćniku, nr kat. 137

*Prace wybrane przez komisję nagród do reprezentowania plastyki polskiej na XI Olimpiadzie w Berlinie*

## Malarstwo

EUGENIUSZ ARCT, Warszawa, — „Hokej”, ol., nr kat. 1

WŁODZIMIERZ BARTOSZEWICZ, Warszawa — „Spadochron”, ol., nr kat. 2

MICHAŁ BYLINA, Warszawa, — „Spacer”, ol., „Przeszkoda” ol., „Galop”, ol., nr nr kat. 10, 11, 12

PAWEŁ DADLEZ, Kraków — „Walka o piłkę”, ol., nr kat. 15

ZYGMUNT GRABOWSKI, Warszawa — „Polo”, ol., nr kat. 20

JERZY JEŁOWICKI, Warszawa, — „Bieg myśliwski”, ol., nr kat. 25

ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI, Łuck — „Cykliści”, ol., na kat. 27

JÓZEF KLUKOWSKI, Warszawa — „Polo”, ol., nr kat. 30

FELICJAN KOWARSKI, Warszawa — „Łuczniczstwo” (3 kompozycje), temp. na desce, nr nr kat. 31, 32, 33

JEREMI KUBICKI, Warszawa, — „Cykliści”, ol., nr kat. 38

MARIA EWA ŁUNKIEWICZOWA, Warszawa — „Football”, ol., nr kat. 42

RAFAŁ MALCZEWSKI, Zakopane — „Powrót”, ol., nr kat. 45

KONSTANTY MACKIEWICZ, Łódź — „Mecz bokserski”, ol., nr kat. 47

JÓZEF OŹMIN, Poznań — „Zapasy” ol., 2 akwarele: „Podwójny nelson” i „Boks”, nr nr kat. 49, 50, 52

## Rzeźba

KRYSTYNA DĄBROWSKA, Rzym — „Marynarz”, brąz, nr kat. 109

JÓZEF KLUKOWSKI, Warszawa — „Piłka”, kamień, nr kat. 121

FRANCISZEK MASIĄK, Warszawa — „Łyżwiarka” i „Pływak”, kute w miedzi, nr nr kat. 123, 124

- OLGA NIEWSKA, Warszawa — „Atleta”, cement, nr kat. 126  
 MARIAN WNUK, Lwów — „Na mecie”, gips, nr kat. 135  
 BAZYLI WOJTOWICZ, Poznań, — „Łuczniczka”, brąz, nr kat. 136

## Grafika

- STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI, Warszawa, — „Dyplom Y. Klubu R. P. dla gen. E. Śmigłego-Rydza”, drzeworyt, nr kat. 80  
 BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA, Warszawa, — „Ślizgawka”, drzeworyt, nr kat. 84  
 STEFAN MROŻEWSKI, Londyn, — „Dawniej i teraz”, drzeworyt, nr kat. 88  
 WIKTOR PODOSKI, Warszawa, — „U mety”, drzeworyt, nr kat. 90  
 MARIA RUŻYCKA, Warszawa, — „Na grani”, drzeworyt, nr kat. 91  
 ALEKSANDER SOŁTAN, Warszawa, — „Regaty”, litografia, nr kat. 94  
 KONRAD SRZEDNICKI, Warszawa, — „Yacht”, litografia, nr kat. 95  
 WANDA TELAKOWSKA, Warszawa, — „Postój”, „Camping”, „Sport i przyroda”, drzeworyty barwne, nr nr kat. 98, 99

## Architektura

- inż. arch. ROMUALD GUTT i inż. arch. ALEKSANDER SZNIOLIS, Warszawa — „Pływalnia w Ciecho-cinku”, — 6 fotografii, nr kat. 137

## II. MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DRZEWORYTÓW

Daty posiedzeń Komisji Nagród: 7 i 8 stycznia 1937 r.

## Skład Komisji:

I. Łopieński (przewodniczący), M. Bylina, prof. St. Ostoja - Chrostowski, prof. Z. Kamiński, doc. dr Mieczysław Treter, Hieronim Wilder.

## Delegaci:

Wł. Woydyno — Ministra W. R. i O. P., płk. dypl. Wł. Wielowieyski — Ministra Spraw Wojsk., A. Półtawski — Polskiego Związku Grafików.

A U S T R I A : Emil Bröckl — (dypl. hon.), Anna Bormann — (zaszcz. wyr.), Alfred Richter — (zaszcz. wyróżnienie).

B E L G I A : Joseph Hendrickx — (zaszcz. wyr.)

BULGARIA: Wesselin Staikoff — (nagroda Redakcji „Wiadomości Literackich”, zł 100, i dypl. hon., nr kat. 70), Preslaw Karszowski — (zaszcz. wyr.)

CZECHOSŁOWACJA: Cyril Bouda — (dypl. hon.), Vaclav Fiala — (dypl. hon.) i Karel Svobinsky — (zaszcz. wyr.)

ESTONIA: Hando Mugasto — (nagroda Polskiego T-wa Księgarni Kolejowych „Ruch”, zł 300, i dypl. hon., nr kat. 113 — 116), Laigo Arkadio — (dypl. hon.) i Edouard Wiiralt — (zaszcz. wyr.)

FRANCJA: Philippe Burnot — (nagroda Leopolda Wellisza, zł 250, i dypl. hon., nr kat. 127 — 130), Jean Chièze — (nagroda Leopolda Wellisza, zł 250, i dypl. hon., nr kat. 131 — 134), Jacques Boullaire — (dypl. hon.), Louis Jou, (zaszcz. wyr.), Jacques G. A. Rouillet — (zaszcz. wyr.), Louis Joseph Soulas — (zaszcz. wyr.) i Georges Tcherkessof — (zaszcz. wyr.)

HOLANDIA: Jan Franken — (zaszcz. wyr.) i Jan Wiegers — (zaszcz. wyr.)

ITALIA: Giuseppe Biasi — (dypl. hon.), Italo Zetti — (dypl. hon.), Ardaù Cannas Battista — (zaszcz. wyr.), Dessy Stanislaò — (zaszcz. wyr.), Giuliani Attilio — (zaszcz. wyr.), Pettinelli Diego — (zaszcz. wyr.)

JAPONIA: Shinsui Ito — (zaszcz. wyr.), Shoson Ohara — (zaszcz. wyr.)

JUGOSŁAWIA: Iwanowic Ljub — (zaszcz. wyr.)

KANADA: H. Eric Bergman — (dypl. hon.), Phillips Walter J. — (zaszcz. wyr.)

KOREA: Unsoung Pai — (dypl. hon.)

ŁOTWA: Plepis Janis — (zaszcz. wyr.)

NIEMCY: Grete Schmedes — (nagroda Prezesa P. K. O., 500 zł, i dypl. hon., nr kat. 296 — 299), Karl Michel — (dypl. hon.), Karl Rössing — (dypl. hon.), Bangemann Oskar — (zaszcz. wyr.), Bölsche Rudolf — (zaszcz. wyr.), Heilenmann Julius — (zaszcz. wyr.), Lebek Johann — (zaszcz. wyr.), Pape Hans — (zaszcz. wyr.), Straub Irmingard — (zaszcz. wyr.) i Vinseneber Herbert — (zaszcz. wyr.)

POLSKA: Stefan Mrożewski — (nagroda Prezesa Rady Ministrów, 1.000 zł, i dypl. hon., nr kat. 392), Edmund Bartłomiejczyk — (nagroda Ministra W. R. i O. P., 500 zł, i dypl. hon., nr kat. 318), Edward Manteuffel — (nagroda Ministra Spraw Wojsk., 500 zł, i dypl. hon., nr kat. 382 — 385), Tadeusz Kulisiewicz — (nagroda Funduszu Kultury Narodowej, zł 500, i dypl. hon., nr kat. 374 — 377), Tadeusz Cieślowski syn, nagroda Prezydenta m. stol. Warszawy, zł 300, nr kat. 335), Jan Wałach — (nagroda Prezesa Banku Gosp. Kraj., zł 300, nr kat. 426), Bogna Krasnodębska - Gardowska — (nagroda Prezesa Banku Gosp. Kraj., zł 200, nr kat. 369), Janina Konarska — (dypl. hon.), Stanisław Brzeczkowski — (zaszcz. wyr.) Nił Chasewicz — (zaszcz. wyr.), Zofia Fijałkowska — (zaszcz. wyr.), Jadwiga Hładki — (zaszcz. wyr.), Stanisław Jakubowski — (zaszcz. wyr.), Leon Kosmulski — (zaszcz. wyr.), Władysław Lam — (zaszcz. wyr.) i Paweł Steller — (zaszcz. wyr.)

STANY ZJEDNOCZONE A. P.: Rockwell Kent — (nagroda im. Władysława Skoczylasa, 1.000 zł, i dypl. hon., nr kat. 449 — 450), Asa Cheffetz — (dypl. hon.), Nason Thomas — (zaszcz. wyr.), Pinto Angelo — (zaszcz. wyr.), Pont Charles — (zaszcz. wyr.)

SZWAJCARIA: Eglin Walter — (zaszcz. wyr.), Patocchi Aldo — (zaszcz. wyr.), Thaler Willy — (zaszcz. wyr.)

SZWECJA: Bernhard Waldemar (zaszcz. wyr.)

WĘGRY: Conrad Jules — (zaszcz. wyr.), Gaborjani-Szabr Kalman — (zaszcz. wyr.), Molnar C. Paul — (zaszcz. wyr.)

WIELKA BRYTANIA: Eric Gill — (nagroda Ministra Spraw Zagranicznych, zł 1.000 i dypl. hon., nr kar. 541 - 544), Gertrude Hermes — (dypl. hon.), Clare Leighton — (dypl. hon.), Gibbings Robert — (zaszcz. wyr.), Greg Barbara — (zaszcz. wyr.), Miller Parker Agnes — (zaszcz. wyr.), Nash John — (zaszcz. wyr.), Webb Clifford — (zaszcz. wyr.)

HORS CONCOURS: Stanisław Ostoja-Chrostowski i Adam Półtawski.

*Nagrody Zakładów Wydawniczych otrzymali:*

I. Nagrodę Firmy M. Arct w Warszawie

R. Hamann, Historia Sztuki

Paweł Steller, Polska

II. Nagrodę księgarni „Biblioteka Polska” w Warszawie

„Stanisław Wyspiański”

Nason Thomas, Stany Zjednoczone A. P.

III. Nagrodę Księgarni Gebethner i Wolff w Warszawie

3 komplety Monografii Artystycznych

Miller Parker Agnes, Wielka Brytania

Plepis Janis, Łotwa

Lam Władysław, Polska

IV. Nagrodę Księgarni „Książnica-Atlas” Warszawa-Lwów

St. Mierczyński, „Muzyka Podhala”

Webb Clifford, Wielka Brytania

J. Kochanowski, „Satyr” i „Zgoda”

Chasewicz Nił, Polska

## V. Nagrodę T-wa Wydawniczego J. Mortkowicz w Warszawie

Drzeworyt Ludowy w Polsce

Gibbings Robert, *Wielka Brytania*

Polskie Malarstwo Nowoczesne

Jules Conrad, *Węgry*

## VI. Nagrodę Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie

Album sylwetek portretowych z czasów Stanisława Augusta

Kosmulski Leon, *Polska*

Albrecht Dürer, 24 kartony facsim.

Bölsche Rudolf, *Niemcy*

Alfred Richter, *Austria*

## VII. Nagrodę Leopolda Wellisza

Feliks Jasiński, wyd. polskie

Fijałkowska Zofia, *Polska*

Hładki Jadwiga, *Polska*

Jakubowski Stanisław, *Polska*

Feliks Jasiński, wyd. francuskie

L. J. Soulas, *Francja*

Roulet Jacques, G. A., *Francja*

Giuliani Attilio, *Italia*

Cieślewski T. syn, Monografia o Wł. Skoczylasie

Brzęczkowski Stanisław, *Polska*

Rockwell Kent, *Stany Zjednoczone A. P.*

## SALON MALARSKI I. P. S. 1937

Daty posiedzeń Sądu rozdania nagród: 1 i 2 marca 1937 r.

## Skład Sądu Rozdania Nagród:

Dziek. Z. Kamiński (przewodniczący), prof. F. S. Kowarski, prof. T. Pruszkowski, prof. M. Walicki

## Delegaci:

Dr Jerzy Sienkiewicz — Ministra W. R. i O. P., dyr. dr St. Lorentz — Prezydenta m. st. Warszawy, prof. M. Katarbiński — Funduszu Kultury Narodowej, prof. B. Pniewski — Funduszu Kultury Narodowej.

## Nagroda Ministra W. R. i O. P. 3.000 zł

JÓZEF PANKIEWICZ, Paryż, za „Autoportret”, ol., nr kat. 97.

Nagrody Prezesa Rady Ministrów i Ministra  
Spraw Wewn. 1.000 zł

MICHAŁ BYLINA, Warszawa, za „Rok 1581”, ol., nr kat. 17

WACŁAW TARANCZEWSKI, Poznań, za obraz ol. „Czytająca”, nr kat. 136

## Nagroda Ministra Spraw Zagr. 1.000 zł

JAN CYBIS, Kraków, za obraz ol. „Dziewczyna”, nr kat. 20

## Nagroda Ministra Opieki Społ. 500 zł

MICHAŁ BORUCIŃSKI, Warszawa, za obraz temp. „W Karpatach”, nr kat. 11

## Nagroda Prezydenta m. st. Warszawy 1.000 zł

LEONARD PEKALSKI, Warszawa, za „Martwą naturę” ol., nr kat. 100

## Nagroda Funduszu Kultury Narod. 500 zł

RAFAŁ MALCZEWSKI, Zakopane, za obraz ol. „Halny”, nr kat. 87

## Nagroda Prez. Państw. Banku Roln. 300 zł

TERESA ROSZKOWSKA, Warszawa, za obraz temp. „Barany”, nr kat. 111

## Nagroda Prezesa P. K. O. 250 zł

JÓZEF CZAPSKI, Warszawa, za obraz ol. „Gółbie nad Wisłą”, nr kat. 23

## Nagroda Instytutu Propagandy Sztuki 250 zł

LUCJAN ADWENTOWICZ, Międzyzlesie k. Otw., za akwarelę „Badanie chorych”, nr. kat. 1

## WYKAZ SPRZEDAŻY DZIEŁ SZTUKI

OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.

## Półrocze 1930/1931

2. Salon Listopadowy	21.187.50	6.707.—	—	—
----------------------	-----------	---------	---	---

## Rok 1931/1932

## 4. Salon Wiosenny

im. Józefa Piłsudskiego

Wystawy: Portretów  
Marszałka. Pośmiertna  
Trzech Legionistów Włod-  
zimierza Koniecznego,  
Kazimierza Młodzianow-  
skiego i Wilhelma Wyr-  
wińskiego. Bieżąca.

12.650.—	1.480.—	—	—
----------	---------	---	---



	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
6. „Sport w Sztuce” wystawa przygotowawcza do X Olimpiady Sztuki. Józef Klukowski (rysunki zwierząt)	1.310.—	300 —	—	—
7. Salon Zimowy 1931/1932	—	6.805.—	—	—
8. Tow. Art. Polsk. „Sztuka” Xawery Dunikowski	—	3.140.—	—	—
poza wystawami	—	1.000.—	—	—

## R o k 1932/1933

9. Konrad Krzyżanowski wystawa retrospektywna Tadeusz Kulisiewicz Rafał Malczewski Grupa Art. Plast.: Dziesięciu z Krakowa Grupa Art. Plast.: Łoża Wolno- malarska Stow. Polsk. Art. Graf.: Ryt	—	5.390.—	—	—
10. Salon Wiosenny „Rytmu”	—	530.—	—	—
11. Leon Wyczółkowski wystawa retrospektywna	—	1.320.—	—	—
12. Sztuka Dziecka wystawa konkursu na pra- cę dziecka Sztuka Dyletantów wystawa prac konkursu: Szukamy nowych talentów	—	285.—	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
13. <i>Władysław Podkowiński</i> wystawa retrospektywna <i>Tadeusz Noskowski</i> wystawa pośmiertna <i>Grupa Akwarelistów</i> <i>Wienczysław d'Erceville</i> <i>Rajmund Kanelba</i> <i>Medalierzy czescy</i>	850.—	500.—	—	—
14. <i>Tytus Czyżewski</i> wystawa zbiorowa <i>Edward Wittig</i> wystawa zbiorowa <i>Nieznany obraz J. Chelmońskiego</i>	—	350.—	—	—
15. <i>III Salon Zimowy 1932/1933</i>	1.850.—	500.—	—	—
16. <i>Stanisław Lentz</i> wystawa pośmiertna <i>Stow. Art. Plast. : Szkoła Warszawska</i>  poza wystawami	5.250.—  1.455.—	1.495.—  917.—	—  —	—  —
R o k 1933/1934				
18. <i>Ludomir Śleńdziński</i> wystawa zbiorowa <i>Wileńskie Tow. Art. Plastyków</i> <i>„Krypta Królewska Bazyliki Wileńskiej”</i>	—	895.—	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
19. Józef Pankiewicz wystawa retrospektywna Grupa: Przymat	900.—	1.550.—	—	—
20. Grupa Plastyków Nowoczesnych Konstanty Mackiewicz Grupa: Kolor „Kazimierz Dolny w malarstwie”	—	100.—	—	—
21. „Sztuka i Turystyka”	400.—	330.—	—	—
22. I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	1.480.—	4.432.—	270.—	10.317.—
23. Wystawa Związku 5 Stowarzy- szeń Artystycznych (w 10-lecie Warsz. Akade- mii Sztuk Pięknych)	1.300.—	845.—	—	—
24. Wystawa Kola Plastyków Legio- nowego Instytutu Studiów	2.850.—	250.—	—	—
25. IV Salon Zimowy 1934	2.300.—	1.355.—	—	—
poza wystawami	1.159.—	291.—	—	—
R o k 1934/1935				
27. Grupa K. P. (Komitet Paryski) Zenon Kononowicz (pejzaże żułowskie) Leon Dolżycki Maksymilian Feuerring Magdalena Gross	850.—	1.470.50	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
28. <i>Piotr Michałowski</i> wystawa retrospektywna <i>Cech Art. Plast. Jednoróg</i> <i>Maria Górelówna</i> <i>Wacław Wąsowicz</i>	500.—	940.—	—	—
31. „ <i>Życie polskie w malarstwie</i> ” retrospektywna wystawa II poł. XIX w.	5.300.—	—	—	—
32. II <i>Międzynarodowa Wystawa</i> <i>Plastyków</i>	540.—	270.—	1.175.—	1.215.—
33. <i>Sto lat sztuki belgijskiej</i>	—	—	3.425.—	4.582.50
34. <i>Władysław Skoczylas</i> wystawa pośmiertna	1.385.—	4.095.—	—	—
35. <i>Współczesna Sztuka Właska</i>	—	—	2.300.—	110.—
36. <i>V Salon Zimowy 1935</i>	2.700.—	—	—	—
poza wystawami	165.—	118.—	—	—
R o k 1935/1936				
39. <i>Zofia Stryjeńska</i> <i>Rafał Malczewski</i> <i>Aleksander Jędrzejewski</i> <i>Efroim i Menasze Seidenbeutelowie</i> <i>Grupa Art. Plast. : Łoża Malarska</i>	—	11.640.—	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
40. <i>Leopold Gottlieb</i> wystawa pośmiertna <i>Jacek Mierzejewski</i> wystawa retrospektywna <i>Tytus Czyżewski</i>	4.000.—	240.—	—	—
41. <i>Stanisław Ostoja-Chrostowski</i> drzeworyty o Józefie Pił- sudskim <i>Zdzisław Czermański</i> dwie serie rysunków: Józef Piłsudski na Syberii Józef Piłsudski 1914-1935 <i>Leokadia Bielska</i> <i>Kazimierz Libin</i> <i>Józef Tom</i>	500.—	800.—	—	—
42. <i>Grupa Art. Wielkop. : Plastyka</i> <i>Józef Czajkowski</i> <i>Henryk Grunwald</i> <i>Tymon Niesiołowski</i>	600.—	805.—	—	—
43. <i>Grupa Art. Plast. : Pryzmat</i> <i>Krakowskie Zrzeszenie Artystów</i> <i>Plast. : Zwornik</i> <i>Karol Larisch</i> wystawa pośmiertna <i>Konrad Winkler</i>	1.435.—	255.—	—	—
44. <i>Stanisław Noakowski</i> wystawa retrospektywna <i>Stow. Polsk. Art. Graf. : Ryt</i> <i>Grupa Malarzy Lwowskich</i>	440.—	100.—	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
45. Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków	2.000.—	—	—	—
46. Sztuka Wnętrza wystawa Grupy „Ład” Sztuka Hafciarska	—	56.—	—	—
47. Salon Plastyków Bloku Zawodowych Artystów Plastyków	3.420.—	105.—	—	—
poza wystawami	100.—	—	—	—
R o k 1936/1937				
48. Sztuka Duńska	—	—	—	35.—
49. „Sport w Sztuce” wystawa przygotowawcza do XI Olimpiady Sztuki	—	185.—	—	—
52. Litografie J. N. Strixnera wg sztuki flamandzkiej XV—XVI w. Konkurs na rzeźbę religijną do współczesnego wnętrza mieszkal- nego Krystyna i Juliusz Studniccy Władysław Jahl	275.—	—	—	—

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
54. Ludomir Janowski wystawa retrospektywna				
Jan Szczepkowski wystawa zbiorowa				
Konstanty Mackiewicz				
Wacław Zawadowski				
Stefan Mrożewski				
Ludwik Tyrowicz	765.—	360.—	—	—
55. Tadeusz Makowski wystawa zbiorowa				
Stow. Plast. : Szkoła Warszawska				
Stow. Plast. : Grupa Czwarta				
Stanisław Grabowski				
Aleksander Żyw				
Hanna Jasińska				
Jacek Żuławski	1.190.—	970.—	—	—
56. August Zamojski wystawa zbiorowa				
Tadeusz Kulisiewicz wystawa zbiorowa				
Władysław Lam				
Witold Leonhard				
Władysław Jahl				
Grupa Grafików Francuskich	10.000.—	330.—	303.05	263.80
57. II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	490.—	1.863.—	669.—	22.359.—
58. Salon Malarzski I. P. S. 1937	1.790.—	480.—	—	—

ZESTAWIENIE ROCZNYCH SUM OSIĄGNIĘTYCH ZE SPRZEDAŻY  
DZIEŁ SZTUKI

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy prywat.	Zakupy państw.	Zakupy prywat.
Półrocze 1930/1931	21.187.50	6.707.—	—	—
Rok 1931/1932	13.960.—	12.725.—	—	—
Rok 1932/1933	9.405.—	11.287.—	—	—
Rok 1933/1934	10.389.—	10.048.—	270.—	10.317.—
Rok 1934/1935	11.440.—	6.893.50	6.900.—	5.907.50
Rok 1935/1936	12.495.—	14.001.—	—	—
Rok 1936/1937	14.510.—	4.188.—	972.05	22.657.80

Uwaga: Rok sprawozdawczy obejmuje okresy wystaw w roku budżetowym. Pierwsze półrocze rozpoczyna się od 22.IX.30 r.

## I M P R E Z Y,

którym I. P. S. udzielił gościny

- 16.XII 1933 Koncert na cel ukończenia Domu Artystów na Głodówce.  
 18.II 1934 Koncert pieśni ukraińskiej (w związku z wystawą Sztuki Ukraińskiej.).  
 20.II 1934 Koncert muzyki francuskiej organizowany przez Alliance Française.  
 23, 25 i 26.III 1934 3 przedstawienia teatru eksperymentalnego „Cricot” z Krakowa.  
 Odczyty prof. Zajcewa, prof. Benesica, p. Emiliani i in.

## I M P R E Z Y,

którym I. P. S. udzielił poparcia

- kwiecień 1933 Wycieczka artystyczna do Włoch  
 grudzień 1933 Wycieczka artystyczna do Z. S. R. R.



## IMPREZY DOCHODOWE

lipiec 1932 — wrzesień 1934	Café I. P. S.
8.II 1932	Raut
28.II 1933	„Śledź u artystów”
18.V 1933	Bal „Wiosna u artystów”
13.II 1934	„Śledź u artystów”.

## SUMY PRZEKAZANE ARTYSTOM

z tytułu nagród, konkursów, pośrednictwa w zamówieniach i sprzedaży dzieł sztuki.

1931 — 1932	52.700 zł			
1932 — 1933	33.000			
1933 — 1934	50.496	37.497 (polskim)	12.999 (obcym)	
1934 — 1935	65.633.50	52.826 „	12.807.50 „	
1935 — 1936	40.676			
1936 — 1937	65.027.85	37.998	27.029.85	

## ODDZIAŁ W ŁODZI

Od 25.I.31 r. do 31.III.32 r.

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ WYST. PRAC	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
1. „Ład”, ceramika i tkaniny	27 107			
Stow. Art. Graf. „Ryt”	89			
Henryk Kuna	11	1930	25.I.31—18.II.31	

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ PRAC WYST.	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
2. Salon Listopadowy				
obrazy	107			
rzeźby	11			
tkaniny	11	3148	22.II.31—29.III.31	
3. Cech Art. Plast. „Jednoróg”	82			
Grupa Art. Plast. „Kolor”	53	1188	12.IV.31—14.V.31	
4. „Szkola Warszawska”	63	980	17.V.31—7.VI.31	
5. L. Adwentowicz	15			
T. Czyżewski	29			
L. Pękalski	30			
A. Rafałowski	23	1000	11.X.31—10.XI.31	
6. M. Boruciński	15			
Wł. Skoczylas	35			
W. Weiss	74	1400	15.XI.31—27.XII.31	
7. Zrzeszenie Art. Plast. w Łodzi	220	2000	3.I.32—3.II.32	
8. „Bractwo św. Łukasza”	60	1500	7.II.32—8.III.32	
9. St. Dybowski	33			
N. Korzeń	22	800	13.III.32—31.III.32	
		<u>13946</u>		

Od 1.IV.32 r. do 31.III.33 r.

9. St. Dybowski	33			
N. Korzeń	22	400	1.IV.32—17.IV.32	
10. Salon Wiosenny	84	1144	1.V.32—29.V.32	
11. „Nowa Generacja”	107	1044	12.X.32—11.XI.32	
12. S. Mrożewski	81			
Wystawa Dyletantów	27	1126	13.XI.32—11.XII.32	

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ PRAC WYST.	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
13. Zrzesz. Art. Plast. Łódzkich	133			
Pośmiertna W. Krzyżano- wskiego	15	1000	17.XII.32—5.II.33	
14. Salon zimowy	95	1200	19.II.32—16.III.33	
15. „Loża Wolnomalarska”	64			
T. Cieślewski syn	58	500	19.III.33—31.III.33	
		6414		

Od 1.IV.33 do 30.III.34.

15. „Loża Wolnomalarska”	64			
T. Cieślewski syn	58	165	1.IV.33—12.IV.33	
16. „Szkola Warszawska”	93	833	23.IV.33—21.V.33	
17. R. Kanelba	24			
E. Kokoszko	24			
K. Mackiewicz	22	1200	3.IX.33—1.X.33	
18. Grupa Plastyków Nowocz.	77	750	8.X.33—5.XI.33	
19. N. Alexandrowicz	43			
N. Szpigel	64			
T. Gronowski	26	1700	12.XI.33—10.XII.33	
20. Zw. Zaw. Pol. Art. Pl. w Łodzi	108	850	17.XII.33—21.I.34	
21. Salon Drzeworytów				
Polska	165			
Z. S. R. R.	72			
Z. S. R. R. Ukrainy	10	3290	28.I.34—4.III.34	
22. Salon Warszawski	104	1000	11.III.34—31.III.34	
		9788		

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ PRAC WYST.	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
Od 1.IV.34 do 30.III.35				
23. J. Pankiewicz	64			
A. Cukierówna	21			
M. Obrębska	35	1420	15.IV.34—3.VI.34	
24. Koło Art. Graf. Rekl.	—	1272	17.VIII.34—2.IX.34	
25. St. Grabowski	25			
R. Kramsztyk	15			
W. Wąsowicz	61			
H. Kuna	2	1352	16.IX.34—28.X.34	
26. II Międzynarodowa Wyst. Plastyczek	257	1557	8.XI.34—3.XII.34	
27. Związki Zaw. Pol. Art. Plast. w Krakowie, Lwowie i Łodzi	57 28 90	746	16.XII.34—19.I.35	
28. Pośmiertna Władysława Sko- czyłasa	320	3925 5000	23.I.35—1.III.35	Fund. Pra- cy zakupił 5.000 bile- tów
29. Salon Warszawski	182	1000	10.III.35—31.III.35	
		16.272		

## Od 1.IV.35 do 31.III.36

30. Blok Zaw. Art. Plast.	122			
R. Rozental	30	1087	7.IV.35—30.IV.35	
31. R. Malczewski: „Czarny Śląsk”	25			
L. Bielska	20			
A. Jędrzejewski	14	850	16.VI.35—14.VII.35	

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ PRAC WYST.	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
32. Pośmiertna Jacka Mierzejewskiego	77	1000	10.IX.35—8.X.35	
33. Wystawa prac o Marszałku Piłsudskim: St. O. Chrostowski Z. Czermański	46 25	3829	13.X.35—3.XI.35	
34. T. Czyżewski H. Grunwald T. Niesiołowski	32 26 33	849	10.XI.35—3.XII.35	
35. Krak. Zrzesz. Art. Pl., „Zwornik” Grupa Art. Plast. „Pryzmat”	75 53	710	8.XII.35—7.I.36	
36. Zw. Zaw. Art. Plast. w Łodzi	105	864	12.I.36—4.II.36	
37. Salon Plastyków Związków Zaw. Polsk. Art. Plast.	226	10982	9.II.36—15.III.36	w mies. tym Fundusz Pracy zakupił 10.000 biletów.
38. Pośmiertna Stanisława Noakowskiego Stow. Art. Graf. „Ryt” Zespół Graf. „Czerń i Biel”	204 120 82	1133	22.III.36—31.III.36	
		<u>21.304</u>		
1-sza Zbiorowa Wystawa Pol. Związku Zaw. Łódz. Art. Plast. w Łodzi	257	1206	5.V.35—11.VI.35	wystawa bez jury I. P. S.
		<u>22.510</u>		

TYTUŁ WYSTAWY	IŁOŚĆ PRAC WYST.	IŁOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
Od 1.4.36 do 31.3.37				
38. Pośmiertna Stanisława Noakowskiego	204			
Stow. Art. Graf. „Ryt”	120			
Zespół Graf. „Czerń i Biel”	82	3148	1.IV.36—26.IV.36	
39. Blok Zawodowych Art. Plast.	121	989	3.V.36—1.VI.36	
40. Koło Art. Graf. Rekl. i Druk Funkcjonalny	—	561	7.VI.36—30.VI.36	
41. L. Janowski	21			
L. Tyrowicz	66			
K. Mackiewicz	27			
S. Mrożewski	71			
W. Zawadowski	34	912	25.X.36—29.XI.36	
42. Szkoła Warszawska	51			
Grupa IV.	47			
St. Grabowski	26			
J. Żuławski	23			
A. Żyw	21			
H. Jasińska	21	611	6.XII.36—3.I.37	
43. Zw. Zaw. Pol. Art. Plastyków w Łodzi	141	684	10.I.37—7.II.37	
44. Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	300	5420	11.II.37—31.III.37	
		12325		
2-ga Zbiorowa Wystawa Pol. Związku Zaw. Łódz. Art. Plast.	160	1665	6.IX.36—18.X.36	wystawa bez jury I. P. S.
		13990		

## SPRZEDAŻ DZIEŁ SZTUKI

Od 25.I.31 do 31.III.32

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYSTÓW POLSKICH	
		Nabywcy pryw.	Zarz. Miejski w Łodzi
1.	Spółdzielnia „Ład”, Stow. Art. Graf. „Ryt” i rzeźby H. Kuny	1056.—	
2.	Salon Listopadowy	465.—	
3.	Cech Art. Pl. „Jednoróg” i Grupa Art. Mal. „Kolor”	1172.—	350.—
4.	„Szkoła Warszawska”	2470.—	800.—
5.	L. Adwentowicz i in.	100.—	
7.	Zrzeszenie Art. Plast. w Łodzi	895.—	
8.	„Bractwo św. Łukasza”	50.—	
		6208.—	1150.—

Od 1.IV.32 do 31.III.33

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYSTÓW POLSKICH	
		Nabywcy pryw.	Zarz. Miejski w Łodzi
9.	N. Korzeń	150.—	
11.	„Nowa Generacja”	220.—	
12.	St. Mrożewski	95.—	150.—
13.	Zrzeszenie Art. Plast. w Łodzi	405.—	
		870.—	150.—

## Od 1.IV.33 do 31.III.34

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ART. OBCYCH
		Nabywey pryw.	Zarz. Miejski w Łodzi	Nabywey prywatni
15.	T. Cieślowski syn		40.—	
16.	„Szkoła Warszawska”	150.—		
17.	R. Kanelba	1130.—		
	E. Kokoszko	400.—		
19.	N. Alexandrowicz	860.—	200.—	
	N. Szpigel	600.—		
21.	Salon drzeworytów	571.—	325.—	35.—
		3711.—	565.—	35.—

## Od 1.IV.34 do 31.III.35

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYST. POLSKICH		OD ARTYST. OBCYCH
		Nabywey prywatni	Nabywey prywatni	Nabywey prywatni
23.	M. Obrębska	107.—		
	A. Cukierówna	200.—		
25.	St. Grabowski	200.—		
	W. Wąsowicz	772.—		
	R. Kramsztyk	500.—		
26.	II Międzynarodowa Wystawa Plastyczek	80.—		460.
28.	Pośmiertna wystawa Wł. Skoczylasa	430.—		
29.	Salon Warszawski	220.—		
		2559.—		460.—



## Od 1.IV.35 do 31.III.36

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYSTÓW POLSKICH	
		Nabywey prywatni	
30.	Blok Zaw. Art. Plast. R. Rozental	320.—	120.—
31.	R. Malczewski L. Bielska	1420.—	100.—
37.	Salon Plastyków Zw. Zaw. Pol. A. P.	330.—	
38.	Pośmiertna St. Noakowskiego	50.—	
		<u>2340.—</u>	
	1-sza Zbiorowa Wystawa Polsk. Związku Zaw. Łódz. Art. Plast.	90.—	
		<u>2430.—</u>	

## Od 1.IV.36 do 31.III.37

NR WYST.	TYTUŁ WYSTAWY	OD ARTYST. POLSK.	OD ARTYST. OBCYCH
		Nabywey prywatni	Nabywey prywatni
38.	Pośmiertna S. Noakowskiego	100.—	
	Zespół Graf. „Czerń i Biel”	235.—	
	Stow. Art. Graf. „Ryt”	160.—	
41.	L. Tyrowicz	75.—	
	K. Mackiewicz	1165.—	
	S. Mrożewski	180.—	
	„Szkoła Warszawska”	580.—	
	St. Grabowski	100.—	
43.	Zw. Zaw. Pol. Art. Plast. w Łodzi	25.—	
44.	Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	212.—	3174.—
		<u>2832.—</u>	<u>3174.—</u>
	2-ga Zbiorowa Wystawa Polsk. Związku Zaw. Łódz. Art. Plast.	920.—	
		<u>3.752.—</u>	

## O D C Z Y T Y

1.	25.I.1931	<i>Kazimierz Wierzyński</i> Wieczór Autorski .. .. .	50
2.	31.X.1931	<i>Władysław Strzemiński</i> „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne” .. .. .	70
3.	29.XI.1931	<i>Wł. Dobrowolski</i> „Życie sportu a teatr” .. .. .	40
4.	30.I.1932	<i>Wł. Strzemiński</i> „Punkt wyjścia sztuki nowoczesnej” .. .. .	50
5.	13.II.1932	<i>Henryk Stażewski</i> „Zagadnienie konstrukcji w sztuce nowoczesnej” .. .. .	50
6.	20.III.1932	<i>Marian Piechal</i> Wieczór Autorski .. .. .	45
7.	28.IV.1932	<i>Albert Gleizes</i> „Art et science” .. .. .	50
8.	6.XI.1932	<i>Marian Piechal</i> Wieczór Autorski .. .. .	85
9.	11.XII.1932	<i>Tadeusz Peiper</i> Wieczór Autorski .. .. .	80
10.	18.XII.1932	<i>Marian Piechal</i> „Stanisław Wyspiański” .. .. .	35
11.	27.III.1933	<i>Konrad Winkler</i> „Drogi i manowce krytyki artystycznej” .. .. .	40
12.	6 i 7.IV.1933	<i>Stefania Zahorska</i> „Film amerykański a film sowiecki, 2 linie rozwoju” .. ..	400
13.	16.IX.1933	<i>Konstanty Mackiewicz</i> „Łódź i jej sztuka” .. .. .	87

- |     |              |   |     |
|-----|--------------|---|-----|
| 14. | 8 i 9.X.1933 | Marian Piechal<br>„Norwid i socjalizm”, „Norwid i Żydzi” .. .. .                  | 60  |
| 15. | 28.X.1933    | Władysław Strzemiński<br>„Kryzys sztuki jest kryzysem strukturalnym” .. .. .      | 55  |
| 16. | 18.XI.1933   | Adam Ważyk<br>Wieczór Autorski .. .. .  | 35  |
| 17. | 7.XII.1933   | Wieczór literacki Autorów Łódzkich .. .. .  | 126 |
| 18. | 21.I.1934    | Grzegorz Timofiejew<br>„Literatura w świetle najnowszych badań marxizmu” .. .. .  | 80  |
| 19. | 21.I.1934    | Władysław Skoczylas<br>„Grafika, sztuka demokracji” .. .. .                       | 80  |
| 20. | 4.II.1934    | Konstanty Mackiewicz<br>„Sztuka polska a sztuka sowiecka” .. .. .                 | 75  |
| 21. | 18.II.1934   | Grzegorz Timofiejew<br>„Wieczór poezji sowieckiej” .. .. .                        | 341 |
| 22. | 4.III.1934   | Rafał Len<br>„Powieść współczesna” .. .. .  | 190 |
| 23. | 7.IV.1934    | Jerzy Stempowski<br>„Zagadnienia współczesnej literatury polskiej” .. .. .        | 55  |
| 24. | 29.IV.1934   | Grzegorz Timofiejew<br>„Żeromski w świetle społecznym” .. .. .                    | 40  |
| 25. | 28.X.1934    | Grzegorz Timofiejew<br>„Trzy miłości” .. .. .                                     | 75  |
| 26. | 9.II.1936    | „Łódź w reportażach”<br>B. Pawłowicz, R. Len, A. Kasproicz, G. Timofiejew .. .. . | 180 |
| 27. | 22.II.1936   | Władysław Strzemiński<br>„Surogaty sztuki” .. .. .                                | 60  |





II. 197. B

