

NUMER 4
ROK II

KRAKÓW
KWIECIEŃ 1932

głos artystów

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



REMBRANDT VAN RIJN (1606—1669)

CENA 1 ZŁOTY



REMBRANDT: LISOWCZYK

DR. STANISŁAW ŚWIERZ-ZALESKI, KUSTOSZ ZBIORÓW NA WAWELU

REMBRANDT W POLSCE

Kult Rembrandta (1606—1669) w Polsce sięga czasów Stanisława Augusta.

Mieliśmy wprawdzie przedtem po zamkach i rezydencjach galerje obrazów i w inwentarzach ich widnieje nieraz nazwisko Rembrandta, czy były to jednak oryginały, czy raczej kopje, wobec zaginięcia samych obrazów, trudno dziś rozstrzygać.

Pierwszy Stanisław August pod wpływem wzmoczonego wpływu Rembrandta na malarstwo końca XVIII wieku był wielkim tego malarza kolekcjonerem w Polsce i w galerji swej, na 10 przypisywanych, posiadał 6, stwierdzonych Rembrandtów. Cyfra to poważna, a jeśli dodamy do tego kilka jeszcze innych Rembrandtów, współcześnie w Polsce znajdujących się, byliśmy wtedy nie na ostatniem miejscu w kulturze narodów.

Dzięki tym obrazom można było śledzić w Polsce cały rozwój tego największego, spekulatywnego geniuszu malarzkiego, jaki świat kiedykolwiek posiadał.

Od dzieł młodzieńczych aż do dojrzałych końca życia, obrazy te mówiły o wysiłku zrealizowania swej wizji i dania jej formy plastycznej, a przede wszystkim solidnej, mocnej materji malarskiej. Z tych dzieł większości już dziś w Polsce nie mamy, tembardziej więc należy je dziś przypomnieć, zestawione w porządku chronologicznym.

W latach młodzieńczych, od roku 1627 do roku 1631, Rembrandt maluje wiele portretów. Maluje rodziców, siostrę, a przede wszystkim siebie. Z tych lat dwa autoportrety, dotąd w posiadaniu polskiem, otwierają ten spis polskich Rembrandtów.

I. Pierwszym to portrecik publikowany po raz pierwszy przez Hofstede de Groot w *Onze Kunst* z r. 1909 i w spisie dzieł Rembrandta, opracowanym przez tegoż, wymieniony pod Nrem 379. (Reprodukowany w dziele Walentiner „Klassiker der Kunst, Rembrandts wiedergefundene Gemälde“, Tom XXVIII z r. 1923). Jest to dziś okrągły o średnicy 21 cm. obraz (przedtem był prostokątny) powstały około r. 1627

i przez obu wyżej wymienionych badaczy uznany za autoportret Rembrandta. Obraz ten stanowi jakby studjum fizjognomiczne, Rembrandt przedstawiony jest w popiersiu w ciemnej szacie, z głową obramioną bujnymi lokami włosów, spadających na uszy. Cały malowany prawie wyłącznie tonami żółtymi i brunatnymi, przeczemu włosy stylizkiem pędzla rysowane są w mokrej jesszeze farbie. — Rembrandt miał wtedy 21 lat, gdy portret ten malował. Portrecik ten pochodzący z galerji ks. Lichtensteinów w Wiedniu nabył Stanisław August w r. 1767. Wisiał w pałacyku Myślewice. Później po śmierci króla był około r. 1814 u ks. Józefa, prawdopodobnie „Pod Blachą“. Ze spadku po Stanisławie Auguste nabył go w r. 1815 hr. Tarnowski (może Jan Feliks Tarnowski), od którego dostał się do Ksawerego hr. Starzeńskiego, właściciela Sędziszowa i Góry Ropezyckiej. Galerja w Górze Ropezyckiej nabyta została wraz z kluczem Sędziszowskim i Górą Ropezyką przez Artura hr. Potockiego i przez Zofję z Potockich przeszła na Zdzisława hr. Tarnowskiego. Obraz, własność Zdzisława hr. Tarnowskiego, był wywieziony zagranicę (porównaj „Wiadomości Literackie“ Rocznik V. Nr. 3: „20.000 Dolarów za Rembrandta“). W roku 1926 powrócił do Krakowa, gdzie dotąd się znajduje.

II. O rok późniejszym jest drugi autoportret, będący w posiadaniu ks. Andrzezejowej Lubomirskiej we Lwowie. Olejny na desce, o wymiarze 43×34 cm. sygnowany jest u dołu z prawej strony f. R. H. 1628. Popiersie w $3/4$, w ryngrafie i chustce na szyi, w berecie na głowie, z lokami włosów dookoła twarzy, której połowa pogrążona jest w mroku, druga połowa oświetlona mocno. Pelen dramatycznej ekspresji środek malarski Rembrandta — światłocien, wylania się w tym portrecie z całą mocą i jest w tym portrecie Rembrandt już mistrzem światła. Nawpół otwarte usta nadały temu obrazowi nazwę portretu własnego artysty z otwartymi ustami. Od roku 1840 obraz ten znajduje się w Polsce. W tym roku nabył go dziadek obecnej właścicielki Adolf hr. Hussarzewski od pełnomocnego ministra holenderskiego w Wiedniu. Wystawiony w r. 1898 w Amsterdamie i na wystawie jubileuszowej R. w Leydzie w r. 1906, ma dziś dookoła siebie ogromną literaturę. (Bode Nr. 546. Repr. *Klassiker der Kunst*, Rembrandt, str. 29).

III. W ciągu kilku lat Rembrandt zaczyna być sławnym. Ludzie bogaci chcą mieć malowane przezeń swoje portrety. Uчени i kupcy cisną się do pracowni. Dr. Tulp chce się malować w otoczeniu swych asystentów w czasie lekcji anatomji. Kobiety pragną się portretować w przepychu swych klejnotów. Z tych lat, z r. 1633 posiadał szambelan C. Lachnicki w Warszawie portret kobiety, owalny, na drzewie, o wymiarach 67×50 cm., sygnowany całem nazwiskiem Rembrandt f. 1633. Jest to popiersie starszej kobiety w krezie i białym czepku na głowie. Obraz ten był jedynym dziełem autentycznym Rembrandta z pośród trzech, które posiadał Lachnicki. Dwa inne, nieuznane za autentyczne, zapisał Lachnicki do Galerji miejskiej w Warszawie (dziś Muzeum Narodowe). Natomiast ten autentyczny, wystawiony na sprzedaż, oferowany był Muzeum Narodowemu w Krakowie za śmiesznie niską cenę. Niestety ówczesny Zarząd Muzeum (było to na wiele lat przed dyrekturą obecnego dyrektora) zlekceważył ten obraz, miejscowi znawcy zakwestjonowali jego autentyczność i dziś jako jeden z klejnotów zdobi Metropolitan Museum w Nowym Yorku, dokąd się dostał z kolekcją Altmanna. (Repr. w *Klassiker der Kunst* Rembrandt str. 98 jesszeze jako własność Lachnickiego w Warszawie).

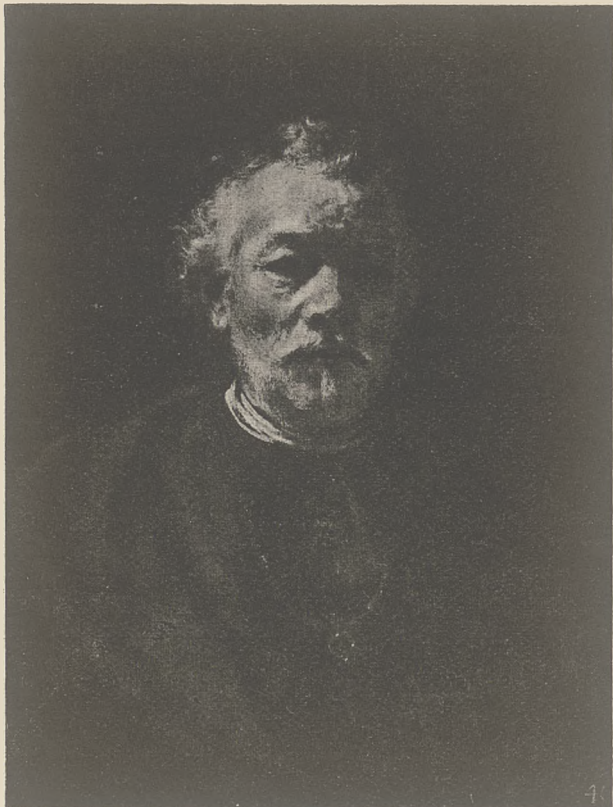
IV. Z roku następnego 1634, choć znacznie niższy co do artystycznej wartości od portretu z kolekcji Lachnickiego, jest portret męski, dziś w Zbiorach Państwowych w Łazienkach w Warszawie. Pochodzi z galerji Stanisława Augusta,

kupiony od Triebła „Pana Commerziehratha Triebła“, który z Berlina przywiózł do Warszawy na sprzedaż znaczną ilość obrazów i od którego nabył Stanisław August większość swych Rembrandtów. Wisiał w Łazienkach do r. 1895. W tym roku wywieziony do Ermitażu, wrócił dopiero w r. 1928, drogą rewindykacji. — Jest to owalny portret na drzewie, o wymiarach 71×53 cm. Przedstawia młodzieńca w wieku lat 20 w popiersiu, w szerokim koronkowym kołnierzu i w kapeluszu z szerokim rondem. Twarz oświetlona z lewej strony. Tło szare. Sygnowany Rembrandt f. 1634. (Repr. w *Klassiker der Kunst* Rembrandt, str. 195).

V. Na lata między rokiem 1638—1643 przypada największa ilość pejzaży Rembrandta. Są one, jak wszystkie dzieła Rembrandta, jak każde wielkie dzieło sztuki, wymaginowane, wizyjne, są inwencjami czysto idealnymi o pozorach realizmu, rzeczywistości i prawdopodobieństwa. Dzieją się w atmosferze abstrakcyjnej, jakby w oddalonej od nas perspektywie. Wśród nich dwa stoją może najwyżej. Jeden to pejzaż z milosierdnym Samarytaninem w Muzeum XX. Czartoryskich, drugi odkryty niedawno „pejzaż z dwoma mostami“, obecnie w kolekcji Goudstikkaera w Amsterdamie.

Pejzaż w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie malowany jest na desce o wymiarach $46\frac{1}{2} \times 66$ cm., sygnowany Rembrandt f. 1638. Kompozycja jest dramatyczna i pełna akcji. Na pierwszym planie drzewo, w cieniu którego seena z milosierdnym Samarytaninem. W głębi na lewo, na równinie oświetlonej blaskiem błyskawicy oddala się karoca zaprzężona w cztery konie. Na horyzoncie góry. Atmosfera jest ciężka, przepojona burzą, niebo na prawo prawie granatowe. Całość pełna mistycznego piękna. Obraz ten, jeden z klejnotów Muzeum XX. Czartoryskich ofiarowała do Puław, do Domku Gotyckiego, Aleksandra Potocka w r. 1813. Uroczyste wręczenia i podwieczorek, w czasie którego się ono odbyło, opisuje współczesny pamiętnikarz. Obraz, ewakuowany w czasie ostatniej wojny do Dreżna, wrócił do Krakowa po wojnie.

VI. VII. Rok 1641 przynosi Rembrandtowi chwile spokojniejsze. Oplakał śmierć matki zmarłej rok przedtem i śmierć trojga dzieci. Tem większa radość, gdy w roku tym rodzi mu się syn Tytus. Odnalazł straconą równowagę i żyje szczęśliwy w swym domu, przy Joodebree Straat w pośrodku dzielnicy żydowskiej, która mu dostarcza modeli. Z tego roku 1641 pochodzą dwa portrety, które należą do Galerji Stanisława Augusta Poniatowskiego, zatytułowane były według katalogu: „La mariée juive“ i „Le père de la mariée“. Oba o wymiarach identycznych 104×76 cm., malowane na płótnie i sygnowany Rembrandt f. 1641. Portret pierwszy to portret młodej dziewczyny, stojącej na wprost w $3/4$ postaci w framudze okiennej z rękami wspaniami na parapecie. Głowa nakryta szerokim, płaskim beretem. Portret drugi przedstawia starego uczonego, siedzącego za pulpitem do pisania z piórem w ręku nad księgą. Ubrany jest w ciemny płaszcz spięty łańcuchem i beret na głowie. Materja malarska obu portretów jest bogata. Artystycznie wyżej od męskiego stoi portret kobiety, pelen koncentracji w efekcie światłocienia. Co do męskiego, ostatnio podnoszone są pewne wątpliwości co do autorstwa Rembrandta. Oba te portrety nabył Stanisław August od wymienionego wyżej Triebła i oba pochodziły z galerji hrabiów Kamecke na Pomorzu. Wisiały w Łazienkach w „Galerie en bas“. Po ostatnim rozbiórze przeszły w ręce Kazimierza Rzewuskiego, pisarza polnego koronnego i w drodze spadku przez ciotkę tegoż Ludwikę, poślubioną w r. 1794 Józefowi Antoniemu Lanekorońskiemu przeszły w rodzinę hrabiów Lanekorońskich do ich galerji w Wiedniu, gdzie są pomieszczone. (Repr. *Klassiker der Kunst*, Rembrandt, str. 258).



REMBRANDT: BRAT ARTYSTY

VIII. Następny chronologicznie Rembrandt pochodzi również z galerji Stanisława Augusta. Jest to tak zwana w katalogu galerji: „Belle tête de Rembrandt peint en 1649“. Obraz nabyty również od Triebła przez króla i powieszony w Łazienkach. Według opinji Hofstede de Groot głowa ta jest portretem zmarłego w r. 1652 brata Rembrandta Adriana. Obraz malowany jest na płótnie o wymiarach 71 × 55 cm. i nie jest sygnowany. Adrian Harmensz Van Riju przedstawiony jest w popiersiu, w ciemnej szacie z medaljonem zawieszonym na złotym łańcuchu. Dookoła głowy siwe włosy namalowane zimnym, szarozielonym tonem. Światła twarzy malowane kolorem żółci z Neapolu, półtony koloru różu weneckiego i szarozielone cienie zamieniają tę głowę w jakąś niematerialną wizję kolorową (mam ten obraz dobrze w oczach z wystawy Rembrandta w Rzymie w r. 1928, dokąd przysłany był z Louvru). Nabywcą tego portretu w czasie rozsyпки królewskiej galerji w r. 1815, był hr. Raczyński Wincenty, wychowanek Korpusu Paziów. Kurlandzka linja Raczyńskich, do której należał W. Raczyński, była spokrewniona z Potockimi linji Tuleżyńskiej i obraz niewiadomo jaką drogą przeszedł do Potockich. Wypożyczony do Louvru w r. 1907 przez Feliksa Mikołaja Potockiego, został przez niego legowany testamentem Louvrowi w r. 1921. (Repr. Klassiker der Kunst Rembrandt, str. 334).

IX. Dla króla Stanisława Augusta nabył w Amsterdamie poseł polski w Holandji między rokiem 1790 a 1793 znany muzyk Michał Kleofas Ogiński, obraz znany przez wszystkich pod nazwą „Lisowczyka“. Jest to obraz malowany przez Rembrandta około r. 1655 i nosi pierwsze litery sygnatury Re... Malowany jest na płótnie w rozmiarach 115 × 133 cm. Przedstawia młodego oficera w stroju polskim na koniu, na tle pejzażu. Próbowano dopatrywać się w portretowanym syna Rembrandta, Tytusa. Po śmierci króla nabył obraz ten z wolnej ręki w r. 1814 z Łazienek, ks. Ksawery Drucki-Lubecki i odstąpił niewiadomo jaką drogą biskupowi i rektorowi uniwersytetu wileńskiego Hieronimowi Stroynowskie-

mu. Walerja ze Stroynowskich Tarnowska odziedziczyła z kolei obraz ten po stryju biskupie i tą drogą wszedł on w skład galerji hr. Tarnowskich w Dzikowie. W r. 1910 sprzedał go Zdzisław hr. Tarnowski za pośrednictwem firmy Knoedler & Co. do kolekcji H. C. Fricka w Nowym Yorku. Znany milioner zapisał całe zbiory wraz z pałacem miastu i po śmierci jego żony miss Helen C. Frick w r. 1932 miasto weszło w posiadanie zbiorów oszacowanych na 43 miliony dolarów (w tem 7 Rembrandtów).

W ten sposób „Lisowczyk“ wszedł bezpowrotnie w posiadanie publiczne fundacji amerykańskiej i nigdy już nawet drogą milionowej subskrypcji narodowej nie będzie mógł być odkupionym z powrotem. Sprzedaż tego obrazu, jednego z najlepszych Rembrandtów, o temacie polskim i pochodzącego z galerji założonej przez króla Stanisława Augusta, wywołała swego czasu poruszenie w całym kraju. (Repr. Klassiker der Kunst, Rembrandt, str. 435).

X. Obraz przedstawiający Chrystusa z łaską pielgrzyma, należał do największych arcydzieł Rembrandta, jakie Polska posiadała. Malowany na płótnie w rozmiarach 94½ × 81½ cm. stanowił pendant do „Zakonnicy“ z Muzeum w Epinal i należał do serji Ewangelistów z tych czasów. Nabył go dla Rogalina jeden z przodków Edwarda hr. Raczyńskiego a sprzedali go spadkobiercy tegoż po wojnie do kolekcji bankiera amerykańskiego Jules S. Bache w Nowym Yorku, gdzie „wystarczy sam, aby uczynić tę kolekcję sławną na świecie“. (Podałem o tej sprzedaży wiadomość w „I. K. C.“, w r. 1928). Sygnowany jest Rembrandt f. 1661. Pochodzi więc z najświetniejszej epoki mistrza, z ostatnich ośmiu lat życia. Rembrandt jest wtedy u szczytu swej malarskiej potęgi. To co namaluje przekracza granice malarstwa, choć z niego bezpośrednio i wyłącznie wychodzi. I rzecz dziwna, przytem te lata są dla niego w życiu tragiczne. Umiera mu druga żona Hendrikje Stoffels, potem jedyny syn Tytus. Sprzedają mu wszystko. Dom, obrazy, które całe życie gromadził, zbiory, tkaniny, klejnoty — cały przepych Wschodu, w który ubierał swoje modele. I w tych wszystkich smutkach życia



REMBRANDT: CHRYSZTUS JAKO PIELGRZYM

szuka zapomnienia i aby się uspokoić — maluje. Maluje kilka arcydzieł — między niemi tego Chrystusa z laską pielgrzymą.

Chrystusa z laską pielgrzymią, jakgdyby chciał zamknąć symbol swej kończącej się pielgrzymki na ziemi. I idą z tego arcydzieła słowa prawdy wiekuistej, która przewyższa wszystko, co w sztuce zrobiono, choćby się to nazywało Michałem Aniołem czy Rafaelem.

I w kilka lat potem dokonał tej pielgrzymki. Poszedł za Sasią, za Hendrikje, za synem Tytusem, poddając się prawom Stwórcy. Przyjął śmierć ze spokojną dumą mędrca, twórcy, posłusznego prawom wiekuistym.

Czemże jest jednak śmierć, skorupa doczesna, gdy się takie arcydzieła jak Chrystusa Rogalińskiego zostawia. Arcydzieło, w którym najgenialniejszy z malarzy wcielił w postać Chrystusa wszystko, co w niej boskie i wzbogacił ludzkość wcieleniem bezmiaru ofiary Chrystusowej, gdyż sam był wcieleniem ofiary i cierpienia, i przeznaczeniem jego było cierpieć i tworzyć, aby genjuszem swego malarstwa wskazywać ludzkości drogę do szczytów.

Był ten obraz chronologicznie najpóźniejszym z dzieł Rembrandta w Polsce i jednym z najgłębszych tego genialnego wizjonera. (Repr. *Klassiker der Kunst Rembrandt*, str. 454).

Tak więc w ciągu pierwszych lat XX w. utraciliśmy ilościowo połowę, a jakościowo najcenniejsze obrazy Rembrandta.

Tak uległy wywozowi Rembrandty Galerji Stanisława Au-

gusta, której historję wyświecił tak wyczerpująco dr. Tadeusz Mańkowski. Król marzył, że ze swoich zbiorów uczyni w Polsce rodzaj Louvru, że obrazy jego będą dostarczać uczniom malarstwa wzorów, kształcić ich smak i wzrok i szerzyć w społeczeństwie kult sztuki.

* * *

Bilans smutny, tem smutniejszy, jeśli się zważy także ubytki we wszystkich innych działach sztuki.

Winę ponosi tu przede wszystkim niedomaganie naszej dotychczasowej ustawy o wywozie dzieł sztuki. W tym kierunku wzorem powinny dla nas być Włochy. Kraj, jeden z najbogatszych na świecie w dzieła sztuki, posiada ustawę, która zakazuje bezwzględnie wywozu z kraju najcenniejszych zabytków sztuki. Ominięcie tego zakazu pociąga za sobą najsurowsze procesy i kary. Natomiast przy zezwoleniu na wywóz drugorzędnych dzieł sztuki państwo ściągą opłatę wynoszącą około 20% wartości.

Tak samo winien być u nas wydany bezwzględny zakaz wywozu dzieł sztuki uznanych dla kraju za cenne. Natomiast przy wywozie dozwolonych przedmiotów sztuki, powinny być pobierane opłaty w odpowiedniej wysokości, któreby szły na cele zakupów dla muzeów państwowych, obecnie pozbawionych wszelkich dotacji.

Gdy kraj ubożeje w zabytki przez wywożenie ich, niechaj przynajmniej wzamian za to wzbogacają się nasze muzea, ratując resztki ocalałych z zawieruchy skarbów sztuki.



REMBRANDT: PEJZAŻ Z MIŁOSIERNYM SAMARYTANINEM

JAN WIKTOR

ZABYTKI POLSKIE NA JARMARKU

Stała się rzecz niezwykła. W czasach Ciunkiewiczowej, Gorgonowej, Dorożyńskiego i Tasiemki, którzy są symbolami dni dzisiejszych, nareszcie coś zdołało poruszyć opinię publiczną, zwarjowaną tyłu brukowemi sensacjami. Tem coś była sprawa wywiczenia najcenniejszych obrazów, złożonych na Wawelu, jako depozyt przez p. Pinińskiego (najcenniejsze obrazy zagranicę, jakby śmietankę, a zbierane mleko dla „ojczystego kraju“). Cios był zbyt bolesny, to też wieść o tem odbiła się głośnie echem. Czytelnik przecierał oczy i z zdziwieniem pytał, dlaczego dopiero teraz wszczynają się awantury. Przecież to nie odosobniony wypadek. Niemal od pierwszego dnia niepodległości bezkarnie wywozi się dzieła sztuki, miniatury, obrazy, rzeźby, najszlachetniejsze zabytki. Co pewien czas pojawiały się artykuły bijące na alarm, co pewien czas wołano o pomoc w imię ratowania najwyższych dóbr. Tymczasem odpowiedzialne czynniki zachowywały się zupełnie obojętnie. Względy wyższej polityki nie pozwalały ukrócić zła, nie pozwalały pociągnąć do odpowiedzialności tego, który ustawy łamie. Wszelkie zakazy były tylko suchym chrzestem papieru, któremu może odpowiadał dźwięk wa, zabraniająca wywozu. Art. 18 ustawy z 1928 r. o opiece nad zabytkami wyraźnie mówi, że jeżeli grozi niebezpieczeństwo zniszczenia, uszkodzenia, lub wywozu zagranicę, w takim razie zabytek może być wywłaszczony na rzecz państwa, związków komunalnych, lub innych osób prawnych, które mają na celu opiekę nad zabytkami. (Podobna ustawa we Włoszech jest bardzo surowo przestrzegana). Gdy chłop, kornik i żetnie w lesie kilka gałęzi na opalenie zimnej izby i ogrzanie głodnych dzieci, to zostaje pociągnięty do odpowiedzialności za naruszenie cudzej własności. Gdy zaś właściciel tego lasu sprzeda mimo zakazu zabytek będący własnością ogółu (ustawa zabraniająca wywozu ogranicza prawa własności), popełni przestępstwo, złamie któryś paragraf, uchodzi mu to bezkarnie. Gdzież w takim razie poszanowanie prawa, które jest podobno podwaliną spokoju, ładu i sprawiedliwości. A przecież właściciel owego lasu, z taką zaciekłością i w kościele i w sądzie domaga się, aby ei maluczey szanowali prawo chroniące jego własność.

Przed paru laty, po wywiezieniu portretu chłopca Rembrandta i „Chrystusa jako pielgrzyma“, władze wydawały rozmaite dekrety, nieco zatrzęsło się urzędowe sumienie biurka, zielone stoliki usiłowały się oburzyć, miano przyspieszyć inwentaryzację zabytków ruchomych i nieruchomych, zaroilo się od projektów i ankiet i poto, aby nie uczynić. Za dużo energii wyładowano na gadanie, aby mogło coś wyrósć. Nie uczyniono, aby winnych pociągnąć do odpowiedzialności, aby łamiących ustawy nauczyć ich poszanowania. Kufry „dyplomatów“ i innych przemytników mogłyby bardzo wiele powiedzieć. Ogołocone ściany dworów i pałaców, obrabowane z tkanin szafy kościołów, są dostatecznym świadectwem rabunku i oskarżeniem rąk, które wydarły to, co przeszłość z tak wielkim trudem zdobyła.

Czasem tylko odezwie się głucha wieść, to sprzedano, tamto, za tyle a tyle dolarów, to ma jeszcze pójść — Halsy, Rembrandty, Rafaela etc. Graszają zagraniczni antykwaryjusze, przebiegają kraj, docierają do najdalszych zakątków i wynoszą obfite żniwo. To, co ojcowie zdobyli z ogromnym na-

kładem pracy, ze znanstwem miłośnika, to synowie sprzedają i zabytek znajduje dostateczne zabezpieczenie w Ameryce.

Rejestr pierwszorzędných płócien wywiezionych od 1919 r., jest ogromny. W czasie wojennego zamętu rabowano Polskę w bezprzykładny sposób. Czasy powojenne nie przestały czynić spustoszeń. Jeszcze dzisiaj nie umiemy obliczyć strat spowodowanych nie przez rozszalałą fluszcę, ale przez prawy obywateli, przez kwiat narodu.

W wielu wypadkach należy z pobłażaniem patrzeć na wywiezienie zabytku, jeżeli czynniki państwowe nie czynią nic dla ratowania, nieraz obraz jest jedynym ocaleniem przed głodową śmiercią. Rody magnaackie zubożały, jak n. p. Zamoycki, ale ten nie ratuje się wysprzedawaniem pamiątek po przodkach. Tak, czasy są ciężkie. Zamiast jednak szukać środków zaradczych, rozumnie podpierać zachwiane podwaliny, to idzie się po linii najmniejszego oporu i wysprzedaje się najcenniejsze rzeczy, to, co dopiero w ostatniej chwili powinno być deską ratunku. Można odkupić ziemię, można wznieść nowy dom, ale obraz sprzedany do Ameryki, to jakby szkatuła z klejnotami rzucona do morza. A gdy nie stanie pieniędzy za sprzedany zabytek, to co wtedy? Co wtedy? Niejednokrotnie jednak kapitały otrzymane za obraz idą do banków angielskich lub szwajcarskich.

Nieraz jednakże należałoby z całą bezwzględnością wystąpić przeciw analfabetom gnieżdżącym się w muzeach, w departamentach, dzięki którym niedołęstwu i nieuctwu społeczeństwo poniosło wiele niepowetowanych strat. Dość wspomnieć „Portret Wenejanki“ A. Dürera, datowany i podpisany A. D. 1505, który wywieziono na podstawie certyfikatu wywozowego. Obraz ten nabył dyr. Glück do muzeum wiedeńskiego w 1924 r. za cenę 400 dolarów (słownie czterystu dolarów), od pewnego obywatela warszawskiego. Ów obywatel chciał sprzedać muzeum polskimi, ale go wysmiano, że posiadał falsyfikat. Najkapitałniejsi byli znawcy w urzędzie konserwatorskim, otóż ei z drwinami powiedzieli „żeby pan przyniósł tuzin takich Dürerów, to damy panu pozwolenie na wywóz“. Czyż to nie pyszny temat do groteski?

Głosi się, że właściciele zabytków są zadłużeni, obciążeni podatkami, muszą się ratować wysprzedawaniem. Czemuż więc Państwo nie wyda dekretu, że skłonne jest przyjmować podatki także w sprawiedliwie oszacowanych inkunabulach, pikturach, rzeźbach i cymeljach. Jak ogromnie mogłyby się wzbogacić muzea i biblioteki państwowe.

Niestety nikt o tem nie myśli, nikt o to nie troszczy się. I zbiory pana Pinińskiego można było też uratować, nie znalazły się jednak na ten cel fundusze. A przecież wywieziony zabytek to niepowetowana strata, to niezagojona rana. Przerazić musi obojętność czynników odpowiedzialnych...

Mozół wieków i pokoleń ginie w barbarzyńskich rękach dni dzisiejszych, pustoszą tak niedawno bogate ściany domostwa polskiego, wysprzedawane przez marnotrawnych synów. W miejsce Rafaelów, Rembrandtów, Halsów, Dürerów powiesimy portrety Gorgonowej, Dorożyńskiego, Tasiemki, robione przez reportera. Ano trzeba się dostosować do nowoczesności...

HENRYK GOTLIB

PROJEKT USTAWY O PRZYMUSIE WYSTAWIANIA OBRAZÓW DAWNYCH MISTRZÓW

A) UZASADNIENIE

Dowodzić zapewne nie potrzeba, jak ważną jest rzeczą, ażeby w Polsce istniały pokazy dobrego malarstwa dostępne pracującemu artyście, jakoteż i konsumentowi sztuki, łaknącemu poznania dobrego i złego w malarstwie.

Tych pokazów ogólnie dostępnych czyli muzeów mamy w Polsce kilka. W muzeach tych reprezentowane jest najliczniej polskie malarstwo tak zwane współczesne, czyli pseudo-impresjonistyczne, zaś bardzo słabo zastąpione jest malarstwo dawnych mistrzów zarówno polskich jak i obcych. Wielkie malarstwo europejskie, jakoteż i pierwszorzędne egzemplarze polskiego malarstwa XIX wieku pochowane są natomiast po starych kamienicach, lub po zamkach i pałacach niedostępnych ogółowi. Dla przykładu dość wspomnieć o Aleksandrze Kotsisic, który dzięki naszym muzeom jest prawie nieznan lub znany z najgorszej strony, a którego najwspanialsze obrazy w zbiorach prywatnych w samym Krakowie, przekraczają cyfrę 50 egzemplarzy.

Niedość jest jednak stwierdzić potrzebę zorganizowania muzeum na wzór zagranicy, któreby objęło to, co mamy najlepszego z malarstwa w naszym kraju. Każdy bowiem zdaje sobie sprawę z trudności (napozór nie do przebycia) zorganizowania muzeum w obecnych czasach. W czasie, kiedy państwo ograniczać musi wydatki we wszystkich dziedzinach, propozycja obarczenia budżetu wydatkiem kilkudziesięciu czy kilkuset milionów dla stworzenia muzeum byłaby absurdalna.

Chodziłoby zatem o to, aby znaleźć taką drogę, która bez narażenia państwa na duże wydatki, lub na wydatki wogóle i bez naruszenia zasad prawnych zagwarantowanych konstytucją, prowadziłaby do rozwiązania tej sprawy. Próba takiego rozwiązania jest niżej nakreślony projekt ustawy „o obowiązku wystawiania obrazów dawnych mistrzów“.

Punktem wyjścia dla tego projektu jest fakt, ogółowi mało znany, że Polska jest nieodkrytą dotąd kopalnią dużych skarbów malarstwa wszystkich epok i narodów. Projekt opiera się na pełnem uszanowaniu prawa własności i stanowilby tylko pewne jego ograniczenie, usprawiedliwione względami na dobro ogólne. Rozpatrywany pod tym kątem widzenia, projekt nie kolidowałby z ustalonymi poglądami prawnymi; ustawodawstwo nasze bowiem, zwłaszcza powojenne, roi się od takich ograniczeń prawa własności w różnych dziedzinach (n. p. ochrona lokatorów, ochrona przyrody, ust. o reformie rolnej). Także w dziedzinie sztuki ograniczenie prawa własności znalazło swój wyraz, bardzo desadny w naszym ustawodawstwie.

Dekret Rady Regencyjnej z 1918 r., a więc z pierwszego roku odrodzonej państwowości polskiej, świadczy o uświadomieniu sobie już wówczas konieczności ustawowej ingerencji państwa w te sprawy. Obowiązujące obecnie Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 6. III. 1928 roku, „o opiece nad zabytkami“ wprowadziło zasadę ograniczenia własności prywatnej odnośnie do zabytków, posuwając się w usprawiedliwionych wypadkach do zupełnego wywłaszczenia.

Projekt niniejszy jest jedynie kontynuacją dążeń w tych ustawach wyrażonych (prawnie jest ich częściowem uzupełnieniem; n. p. obowiązek zgłaszania zabytków, nałożony jedynie na korporacje publ.-prawne, według art. 13, cytowanego rozporządzenia, projekt rozszerza odnośnie do zabytków malarstwa także na osoby fizyczne) i zgodny jest z duchem tych ustaw.

Projekt przewiduje mianowicie przymusowe coprawda, ale ograniczone tylko do 6-ciu miesięcy zdeponowanie obrazów w „Muzeum Państwowem“; ażeby zaś ów „przymusowy depozyt“ nie równał się praktycznie wywłaszczeniu, przewiduje projekt, że po 6-ciu miesięcznej „służbie wystawowej“, obraz powraca do właściciela, który może go sprzedać, zastawić, lub nawet po uzyskaniu pozwolenia wywieźć zagranicę.

Projekt zawiera kilka przepisów pomyślanych jako sankcje karne na właścicieli, którzy uchyliliby się od zarejestrowania lub obowiązku wystawienia swoich obrazów.

Sposób przeprowadzenia rejestracji nieopisany w projekcie, mógłby być uregulowany w specjalnem rozporządzeniu wykonawczem. Najpraktyczniej byłoby może rzecz tę oddać gminom, które miałyby obowiązek w określonym terminie materiał zebrany skierować do urzędów konserwatorskich, znajdujących się przy województwach, które z kolei przekazałyby cały materiał do Ministerstwa W. R. i O. P.

Projekt przewiduje urządzenie wystawy z 300—500 obrazów głównie dlatego, ażeby dla projektowanego muzeum nie trzeba było budować osobnego gmachu, lecz ażeby mógł być użyty któryś z istniejących już, a nadających się do tego celu budynków w Krakowie, lub Warszawie. — Z różnych względów najodpowiedniejszym na ten cel okazałby się może Wawel.

Ponieważ urzeczywistnienie projektu nie wymaga żadnych większych funduszy (poza niewielkimi kosztami związanymi z rejestracją i Komisją Rozpoznawczą) — administrację samego muzeum pokryłyby zapewne wpływy ze wstępów — przeto projekt ten nawet w wyjątkowo ciężkich warunkach obecnych może być uważany za realny.

B) PROJEKT USTAWY

§. 1. W ciągu sześciu miesięcy po wejściu w życie tej ustawy, przeprowadza się rejestrację obrazów malarzy zmarłych przed rokiem 1900 (mianowicie: obrazów olejnych, akwarel, gwaszów i pokrewnych technik), znajdujących się na terytorjum Rzeczypospolitej Polskiej. Rejestracji nie podlegają rysunki i dzieła sztuk graficznych. Również nie podlegają rejestracji te dzieła sztuki, które należąc do zbiorów prywatnych zorganizowanych jako muzea, dostępne są ogółowi publiczności, jakoteż i te, które zdeponowane są w zbiorach publicznych, jak wreszcie i te, które wpisane są w rejestr zabytków na podstawie Rozporządzenia Prezydenta Rzplitej z 6. III. 1928 r. o opiece nad zabytkami.

§. 2. W tym celu zarządy związków komunalnych, gmin wyznaniowych, osób prawnych kościelnych Kościoła katolickiego

kiego, wszelkie osoby prawno-publiczne i prywatne, jakoteż wszystkie osoby fizyczne, obowiązane są zawiadomić właściwe władze o będących w ich posiadaniu obrazach wymienionych w §. 1. tej ustawy.

§. 3. Komisja złożona z dwóch historyków sztuki i trzech artystów malarzy, wybiera z pośród dzieł zarejestrowanych dzieła trwalej wartości, nadające się do celów muzealnych. Członków Komisji wyznaczają: a) Polska Akademia Umiejętności, która mianuje dwóch historyków sztuki, b) Ministerstwo Oświecenia Publ. i Wyznań Relig., c) Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie i d) Związek Pol. Artystów Plastyków w Krakowie, które delegują po jednym artyście malarzu do rzeczonyj Komisji.

§. 4. Z dzieł wybranych w sposób określony w §. 3. urządza się wystawę 300—500 obrazów na przeciąg 6-ciu miesięcy; po którym to terminie dzieła zwraca się właścicielowi; poczem na ich miejsce wystawia się nowych 300—500 obrazów, znowu na przeciąg 6-ciu miesięcy itd. Dzieło raz wystawione w wyżej określony sposób nie może podlegać obowiązkowi wystawiania wcześniej, jak po upływie 5-ciu lat od ostatniego wystawienia.

§. 5. Koszty rejestracji i transportu na wystawę i z powrotem ponosi skarb państwa. Pełną odpowiedzialność za wystawione dzieła sztuki, a więc także za ewentualne uszkodzenia zarówno w czasie trwania wystawy jak i transportów ponosi skarb państwa.

§. 6. Od chwili wejścia w życie tej ustawy aż do ukończenia rejestracji wstrzymuje się całkowicie udzielania certyfikatów wywozowych na dzieła sztuki malarskiej artystów

zmarłych przed rokiem 1900. Po tym terminie przy udzieleniu pozwoleń na wywóz zagranicę mają pierwszeństwo te dzieła sztuki, które odbyły choćby raz swoją służbę wystawową według §. 4. Pozwolenie na wywóz nie może być udzielone dla tych dzieł sztuki, które, podlegając rejestracji według §. 1., zostały zatajone przez właściciela.

§. 7. Wystawa urządzona w sposób określony w §. 4. nosi nazwę „Wystawy Państwowej“. Dochody ze wstępów, których wysokość ustali kierownictwo wystawy służą do pokrycia kosztów administracji i kosztów Komisji określonej w §. 2.

§. 8. Rejestry obrazów zakwalifikowanych do wystawy prowadzić i utrzymywać będą urzędy konserwatorskie I. instancji, które przekażą wyniki rejestracji Ministerstwu W. R. i O. P.

§. 9. Sposób przeprowadzenia rejestracji określi rozporządzenie wykonawcze, wydane przez Ministerstwo W. R. i O. P., oraz Ministerstwo Spraw Wewn.

§. 10. Winni niezawiadomienia wbrew §. 2. tej ustawy właściwych władz o posiadaniu obrazów określonych w §. 1. będą karani grzywną od..... do..... złotych. Winni wywozu lub usiłowania wywozu obrazów objętych §. 1. w czasokresie wyznaczonym dla rejestracji ulegną karze aresztu do..... lub karze grzywny do..... zł.

Winni niedopuszczania właściwych władz lub organów do wykonania czynności przewidzianych w niniejszej ustawie, ulegną karze aresztu do..... lub karze grzywny do..... zł.

§. 11. Wykonanie niniejszej ustawy zleca się Ministerstwu W. R. i O. P. w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Wewn. i Ministerstwem Sprawiedliwości.



PAUL GAUGUIN: VAN GOGH PODCZAS MALOWANIA



VAN GOGH: PORTRET WŁASNY

VAN GOGH O HOLENDRACH

(W LISTACH DO EMILA BERNARDA)

W czasie korespondencji, z której wyjęte są rozważania Van Gogh'a o Holendrach, Emil Bernard jest pochłonięty prymitywami włoskimi. Bernard należy do inteligencji estetyzujących i spekulatywnych. Wrażliwy na nowe przejawy w sztuce, entuzjasta wszelkich rewelacji, (zawdzięczamy mu dużo ciekawych wspomnień z rozmów z Cézannem) — łatwo jednak stwarza sobie teoretyczne formułki. To też Van Gogh, dla którego sztuka zawsze wiąże się z życiem, traktuje swoją holenderską korespondencję jako uzdrawiające antidotum na nieco wymyślony stosunek Bernarda do malarstwa. Sam nietylko z pochodzenia, ale i z rasy malarzkiej Holender, perusza się tu na swoim własnym terenie. — Tekst niżej podany jest dosłownym tłumaczeniem kilku listów Van Gogh'a, ściślej mówiąc tych partji listów, w których Van Gogh omawia sprawę malarstwa holenderskiego.

J. Cybis.

Aby poznać artystów Północy, z Rembrandtem na czele, trzeba się zaznajomić nieco z ich krajem, trochę ciasną i intymną historją epoki i również obyczajami ich ojczyzny. Powtarzam, że ani ty, ani Baudelaire nie znacie dostatecznie Rembrandta. Ciebie szczególnie pragnąłbym zachęcić do oglądania przez długi czas wszystkich wielkich i małych Holen-

drów, nim sobie stworzysz jakiegokolwiek własne zdanie. Tu nie chodzi o rzadkie i drogie klejnoty, trzeba wybierać z pośród klejnotów. Między prawdziwymi dżamentami znajdzie się też niejedna fałszywy. Kiedy ludzie mówią o Holendrach, tracę ochotę otworzyć usta, pomimo że od 20 lat przeszło zajmuję się szkołą mojego kraju, tak bowiem fałszywie zazwyczaj

traktuje się kwestję, jak tylko mówi się o malarzach północy. Mój Boże, przyjrzyj im się choć trochę lepiej, tysiąc-kroć Ci się to oplaci.

Studjować Rembrandta to może najprostsza droga. Wpiew jednak kilka słów o Fransie Halsie: nie malował on nigdy Zbawiciela, Objawienia pastuszkom, Ukrzyżowania czy Zmartwychwstania, nie malował także nigdy gołych, zmysłowych, albo drapieżnych ciał kobiecych. Ciągłe tylko malował portrety, nigdy nic innego. Portrety żołnierzy, towarzystwa oficerskie, portrety radców magistrackich przy naradach, portrety matron o cerze różowej czy żółtej, w białych czepkach, w sukniach z czarnej wełny albo atlasu, w dyskusji nad budżetem domów sierocych czy szpitali. Malował pijaka zalanego, handlarzkę ryb, jako wesolą czarownicę, piękność cygańską, niemowlęta w poduszce, eleganta, bon vivant'a z podkręconym wąsem, o sztylpach i ostrogach. Malował siebie z żoną, jako młodożeńców w ogrodzie na darniowej ławce siedzących, po nocy ślubnej. Malował włóczęgów i roześmianych uliczników, muzykantów i grubą kucharkę. Nic innego nie umie, ale to co tworzy można porównać z Rajem Dantego, dziełami Michała Anioła i Rafaela, albo nawet z grekami, jest piękne jak Zola, tylko zdrowsze i pogodniejsze, ale tak samo prawdziwe. Bo też epoka jego była zdrowsza i mniej smutna.

A teraz czem jest Rembrandt? Tym samym: portrecistą! Powinniśmy sobie przedewszystkiem uprzytomnić ten słuszny, jasny i przejrzysty pogląd na tych dwóch mistrzów holenderskich, godnych siebie, nim się będziemy dalej zagłębiali w sprawę. Kiedy przejdziemy w wyobraźni całą tę wspólną republikę, którą nam jedynie ci dwaj płodni portreciści w wielkich konturach stawiają przed oczy, zostaje nam jeszcze sporo miejsca na pejzaże, wnętrza, zwierzęta i tematy filozoficzne. Każdą cząstkę wyobraźni napełni owym Fransem Halsem, który sportretował całą potężną, żywą i nieśmiertelną republikę. Nasyć również każdą cząstkę wyobraźni owym niemniejszym mistrzem holenderskiej republiki: Rembrandtem van Ryn, człowiekiem o wielkiej skali, tak samo naturalistycznym i zdrowym jak Hals. Wtedy zobaczymy wywodzących się z tego źródła — Rembrandta — jego bezpośrednich uczniów: Van der Meer z Delft, Fabricius, Nicolaus Maës, Pieter de Hooch, Bcl, jak również artystów, na których wywarł wpływ: Potter, Ruysdael, Ostade.

Wymieniłem Fabriciusa, którego znamy zaledwie z dwóch obrazów. Przytem nie wyliczam całej gromady dobrych malarzy, no i oczywiście djamentów fałszywych. A właśnie te fałszywe kamienie są laikowi francuskiemu najbardziej znane. Czy jestem zrozumiały? Staram się pokazać rozwiązaniu wielkie i proste: malarstwo ludzkości — albo powiedzmy raczej całej republiki zapomocą portretu — o wiele później będziemy mieli nieco do czynienia z magią, z obrazami religijnymi i aktami, to są rzeczy ogromnie interesujące, ale nie podstawowe.

Myślę, że kwestja Holendrów, którą obecnie roztrząsamy nie jest bez znaczenia. Skoro tylko mowa o męskości, oryginalności i naturalizmie, zawsze warto ich się poradzić.

Czy znasz malarza nazwiskiem Van der Meer? Namalował między innymi bardzo piękną, holenderską damę w ciąży. Gamę koloru tego dziwnego artysty tworzy niebieski, żółto-cytrynowy, perłowo-szary, czarny i biały. Można w jego niewielu obrazach znaleźć ostatecznie też całe bogactwo palety; ale zestawienie kolorów cytrynowo-żółtego, matowo-niebieskiego i jasno-szarego, jest tak samo charakterystyczne dla niego, jak czarny, biały, szary i różowy dla Velasqueza.

W pracowni Rembrandta, pod okiem tego niezrównanego sfinska, zdobył Van der Meer z Delft swoją tak nadzwyczaj solidną technikę, nigdy odtąd nieprześcignioną, a której się dziś gorączkowo poszukuje. Wiem, że my obecnie dążymy

do koloru, gdy oni szukali światłocienia i waloru. Co jednak znaczą te drobne różnice, kiedy chodzi przedewszystkiem o to, aby się silnie wypowiedzieć.

Tak, Holendrzy malują rzeczy jak są, pewnie nie wiele myśląc, jak Courbet malował swoje nagie piękności. Malowali portrety, pejzaże, martwe natury. To wcale nie jest najgłupsze. Ale gdybyśmy, ponieważ nie wiemy, co mamy robić, ich w tem naśladowali, to tylko dlatego, aby nie marnować tych trochę sił, jakie mamy w bezpłodnych, metafizycznych spekulacjach. Nie wpakujemy i tak chaosu w szklanekę wody, bo właśnie dlatego jest to chaos, że w żadną szklanekę naszego kalibru nie wejdzie.

Tak, jak to robili Holendrzy, ludzie z systemem, piekielnie mądry — możemy też tylko cząstkę z chaosu malować: konia, portret, jakąś staruszkę, jabłka albo pejzaż.

Holendrzy nie mieli żadnej wyobraźni i fantazji, natomiast ogromny smak i nieomylnie poczucie układu. Nie malowali żadnych świętych obrazów... Rembrandt jednakże! To prawda — ale on też jest jedyny i naprawdę biblijnie pojęte obrazy są stosunkowo rzadkie w jego twórczości; on też jedyny może malował obrazy przedstawiające Chrystusa i inne. Ale jego malarstwo religijne nie jest podobne do żadnego innego religijnego malarstwa, u niego jest to raczej rodzaj czarodziejstwa metafizycznego.

W następujący sposób malował anioły: zrobił wpierw swój własny portret, bezczubny z bawelnianą czapką na głowie. Pierwszy obraz z natury w lustrze. Marzy i marzy a jego ręka znowu maluje jego portret ale już z głowy, rozpaczliwy wyraz działa wstrząsająco. Drugi obraz. Marzy i marzy w dalszym ciągu i co się dzieje? Nie wiem! Ale jak Sokrates i Mahomed mieli swoich opiekuńczych duchów, tak Rembrandt maluje z tyłu za starcem, który do niego jest podobny, anioła z tajemniczym uśmiechem Leonarda... Pokażę Ci tu artystę, który marzy i z fantazji tworzy, twierdząc poprzednio, że charakterystyczną cechą Holendrów jest ta, że nie posiadają inwencji i fantazji. Jestem nielogiczny? Nie! Rembrandt niezego nie wymyślił; on znał i czuł dokładnie tego anioła i tego dziwnego świętego.

Zawsze jeszcze z największą przyjemnością chodzę w Luwrze do Holendrów, przedewszystkiem do Rembrandta, którego kiedyś tyle studjowałem. Następnie Potter. Ten Ci postawi na 4—6 metrowej płaszczyźnie białego ogiera, rżącego namiętnie, trwożnie, ponad nim ponure burzą zaciągnięte niebo a zwierzę stoi samotnie w seledynowej nieskończoności wilgotnej łąki. Wogóle w tych Holendrach są cuda, których z niezem innym porównać nie można.

W naszej północnej szkole jest Rembrandt panem i władcą, bo jego wpływ zaznacza się u każdego, kto się z nim zetknął. Widzimy naprzykład Pawła Pottera, malującego zwierzęta w chuci i namiętności, podczas burzy, w słońcu, w melancholji jesiennego pejzażu, podczas kiedy ten sam Potter był suchy i pedantyczny nim znał Rembrandta.

Rembrandt i Potter to dwaj ludzie, którzy się jak bracia razem trzymają, a mimo że Rembrandt nigdy obrazów Pottera pendzlem nie dotknął, nie przeszkadza, że Potter i Ruysdael zawdzięczają jemu najlepsze co jest w ich obrazach: to coś nieokreślonego, co przyspiesza biele naszego serca, kiedy nam się uda poznać jakiś kąt starej Holandji „a travers leur tempérament“.

Ach my szaleńcy, jakież my mamy używanie przez nasze oczy, nie prawda? Ale zato natura się mści na zwierzęciu w nas, nasze ciała wycieńczone, są często strasznym ciężarem. Tak już jest od Giotta, który był schorowanym człowiekiem. Ale jaką rozkosz dla naszych oczu, jaką radość sprawia nam bezczubny uśmiech starego Iwa Rembrandta, z głową chustą obwiązaną i z paletą w ręku.

KRONIKA

KRONIKA WARSZAWSKA

W Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie urządzono w terminie marzec — kwiecień, trzy wystawy zbiorowe: ś. p. Konrada Krzyżanowskiego (pokaz 79 prac), Tadeusza Kulisiewicza, Rafała Malczewskiego i 3 wystawy grup.

W pierwszej z tych grup, w „Łoży Wolnomalarskiej“, wystawiają: Bronisław Gujazdowski, Hanna Henneberg, Bolesław Herman, Edmund Jerzy Kaniewski, Janina Knothe, Antoni Kudła, Bronisław Linke, Leonia Nadelmannówna, Jadwiga Pietkiewiczowa, Mieczysław Szymański, Franciszka Weinles-Themerson, Feliks Topolski, Kazimierz Zielenkiewicz, Aleksander Żyw. — Drugą grupę stanowi „Dziesięciu“: Kazimierz Chmurcki, Eugenjusz Geppert, Henryk Gotlib, Teodor Grott, Wlastimil Hofmann, Alfons Karpiński, Ludwik Machalski, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński, Marcin Samlicki i Stanisław Popławski. — Wreszcie w grupie „Ryt“ wystawiają: Edmund Bartłomiejezyk, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Tadeusz Cieślewski (syn), Marja Dunin, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Ludwik Gardowski, Wiktorja Goryńska, Janina Konarska, Stefan Mrożewski, Józef Perkowski, Wiktor Podoski, Władysław Skoczylas, Konrad Szrednicki, Wacław Wąsowicz.

Poza tem 7 maja otwarto w Instytucie Propagandy Sztuki „Wiosenny Salon“, urządzony przez Stowarzyszenie „Rytm“. Na całość wystawy złożyły się prace członków „Rytmu“ i artystów zaproszonych do współudziału w wystawie.

Prawie równocześnie otwarto w „Zachęcie“ wystawę krakowskiej grupy „Jednoróg“. W wystawie tej biorą udział: Władysława Augustynowicz-Dąbrowska, Stanisław Dąbrowski, E. Elster, Jerzy Fedkowiec, Samel Finkelstein, Jan Hrynkowski, M. Jabłoński, Wł. Krzyżanowski, J. Krzyżański, Władysław Lam, Adam Malicki, Szymon Müller, R. Orszulski, Z. Radnicki, Tadeusz Seweryn i Stanisław Żórawski. W innych salach „Zachęty“ pomieszczono kolekcję blisko 100 drzeworytów Stefana Mrożewskiego z Paryża.

KRONIKA KRAKOWSKA

WYSTAWY W KRAKOWSKIM PALACU SZTUKI. Swoją letnią sezon otworzył Pałac Sztuki wystawą jubileuszową W. Wodzinowskiego, która pozwala ocenić wysiłek 40-letniej pracy artysty, powszechnie szanowanego dla swych zasług artystycznych i obywatelskich. Dla uczczenia jubilata urządził Związek Art. Plastyków w Krakowie bankiet, który zgromadził liczne koło kolegów i przyjaciół.

Obok Wodzinowskiego otwarto wystawy Cybisa, Rudzkiej-Cybisowej i Waliszewskiego, członków grupy Kapistów, którzy po wystawach w Paryżu, Genewie i Warszawie wystawiają w Krakowie po raz pierwszy. Ponadto w dalszych salach mieści się wystawa grafiki Tyrowicza ze Lwowa.

JUBILEUSZ WYCZÓŁKOWSKIEGO. Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych przygotowuje na czerwiec w rącej 80-lecia Leona Wyczółkowskiego wielką wystawę jego dzieł. Wystawa zajmie cały Pałac Sztuki a złożą się na nią obrazy olejne, pastele, akwarele, rysunki i grafika, ze zbiorów prywatnych krakowskich.

W związku z jubileuszem wyłonił się projekt nadania Wyczółkowskiemu obywatelstwa honorowego miasta Krakowa. W sprawie tej interwenjował w Magistracie szereg artystów. Niewątpliwie krakowska Rada miejska zrozumie, że Wyczółkowski zasłużył na to wysokie odznaczenie i członkowie Rady poprą te starania.

Dnia 13 czerwca odbędzie się w Pałacu Sztuki wręczenie jubilatowi pamiątkowego albumu. Przedtem radjostacja krakowska nada odezwt A. Schroedera o twórczości Wyczółkowskiego. Otwarcie wystawy dnia 12 czerwca.

Już obecnie, w chwili, kiedy oddajemy numer pod prasę, rozpoczęły się przygotowania do tych uroczystości.

NOWY WYDZIAŁ ZW. POL. ART. PLAST. W KRAKOWIE. Po Nadzwyczajnem Walnem Zebraniu w dniu 7 maja 1932 roku na posiedzeniu w dniu 10 b. m. ukonstytuował się Wydział Związku Polskich Artystów Plastyków jak następuje: prezes: Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz; wiceprezesi: Eugenjusz Geppert, Adam Gerżabek; sekretarz: Józef Pochwalski; zastępca sekretarza: Antoni Procajłowicz; skarbnik: Zygmunt Milli; gospodarz: Henryk Dietrich; członkowie Wydziału: Jan Cybis, Mieczysław Filipkiewicz, Jadwiga Gałczowska, Emil Krcha, Zbigniew Pronaszko; zastępcy: Jerzy Fedkowiec, Karol Förster, Andrzej Oleś, Kazimierz Rutkowski; komisja rewizyjna: Władysław Czajewicz, Adam Faliśzewski, Wiktor Poraj-Chlebowski, Tadeusz Szafran; sąd koleżeński: Stanisław Janowski, Leon Kowalski, Kazimierz Pochwalski, Wiktor Poraj-Chlebowski, Piotr Stachiewicz, Wincenty Wodzinowski.

NIEPOROZUMIENIE. Na wystawie „Zwornik“ miał miejsce charakterystyczny incydent. Powodem był obraz R. E. Szinagla pt. „Macierzyństwo“, mylnie zatytułowany w katalogu „Madonna“. Szinagel przedstawił dwa obrazy o wspomnianych tytułach. Gdy, ze względu na brak miejsca wycofano obraz p. t. „Madonna“, w bruljonie katalogu przez pomyłkę zamieniono tytuły, co pewnemu odłamowi prasy dało asumpt do wystąpienia przeciw autorowi.

ANTYKWARJAT ARTYSTYCZNY FR. STUDZIŃSKIEGO, przenosi się w tych dniach do Warszawy, do lokalu po antykwariacie naukowym Wildera. Temsamem traci Kraków placówkę o dużej ruchliwości artystycznej. P. Studziński brał nie tylko duży udział w urządzaniu Wawelu, nie tylko pierwszy w Krakowie urządził wystawę „100 lat malarstwa polskiego“ w swoim lokalu, ale miał też ambicję stworzenia z niego salonu sztuki nowoczesnej w sensie paryskich „marchand'ów“, urządzając wystawy „młodych“. Niestety kryzys pokrzyżował te plany.

W KOMITECIE REDAKCYJNYM „GŁOSU PLASTYKÓW“, nastąpiła drobna zmiana. Na miejsce Dra Tadeusza Seweryna, który wystąpił ze Związku Pol. Art. Plastyków w Krakowie, kooptował Komitet redakcyjny Dra Stanisława Świerż-Zaleskiego.

KRONIKA PARYSKA

PISANELLO I IMPRESJONISTI

Pośród wystaw, które ostatnio miały miejsce w Paryżu, do najciekawszych należą wystawy: Pisanella i impresjonistów.

Dawno już bowiem przypadek nie wykazał tak dobitnie i jaskrawo, takiego przymierza myśli „pomiędzy młodem i dawnymi laty“ w dziedzinie malarstwa, które wprost uderza widza, na wystawie Pisanella otwartej w Bibliotheque Nationale i na wystawie impresjonistów, mieszczącej się w galerji Durand-Ruel.

Zestawienie na pierwszy rzut oka paradoksalne. Dwa biegunowo różne światy, dwie epoki oparte na zasadniczo różnych podstawach; pierwsza na surowem podłożu średniowiecza, druga nawskróś nowoczesna. A jednak malarstwo

tych dwóch epok ma jedną zasadniczą cechę: jest ono zawsze wyrazem tęsknoty za oderwaniem się od realizmu. Z tych samych źródeł płynie też rezerwa w stosunku do naturalistycznego naśladowania natury, którą widzimy w dziełach Cézanne'a, Bonnard'a czy Matisse'a, używających natury podobnie jak Pisanello, tylko o tyle, o ile tego wymaga ich plastyczna, ich założenie malarskie.

To też wspominając o tych dwóch wystawach nie zestawiałem je zupełnie „przypadkowo“, ale zrobiłem to dlatego, że taki a nie inny stosunek do malarstwa widzę tutaj wszędzie, zarówno w sztuce starej jak i w czołowej sztuce współczesnej. I gdyby mię ktoś zapytał, jakie usiłowania i jakie problemy zajmują współczesny Paryż artystyczny w dziedzinie malarstwa, odpowiedziałbym krótko i bez wahania, że takie i te, które zawsze i odwiecznie nurtowały i charakteryzowały każde środowisko poważnej sztuki t. zn. problem podporządkowania swoich wrażeń odbieranych z natury, idei plastycznej, realizowanej indywidualnie, ale zmierzającej zawsze do używania natury dla stworzenia obrazu — a nigdy obrazu, dla stworzenia natury. Czesław Rzepiński.

GALERJA POLSKA

Od niedawna istnieje w Paryżu galerja polska, nosząca nazwę: Art et Artistes Polonais, która, aczkolwiek bardzo mała rozmiarami, spełnia dużą rolę propagandową, aranżując wystawy artystów-polaków. Galerja ta akcentuje na każdym kroku, iż jest galerją polską, czego zupełnie nie można powiedzieć o istniejących dotychczas galerjach, które są własnością polaków. Wspomniana galerja jest ośrodkiem, w którym na każdej wystawie gromadzi się Polonia i coraz szersze rzesze cudzoziemców, którzy często po raz pierwszy stykają się tutaj ze sztuką polaków.

Minjaturowa ta galerja, o ile popieraną by była przez odpowiednie czynniki polskie, rozwinąwszy się, stałaby się mogła z czasem poważnym czynnikiem propagandy sztuki polskiej, na terenie Paryża. Galerja ta rozpoczęła swoją działalność wystawą Olgi Boznańskiej, poczem odbyły się kolejno wystawy C. Zawadzińskiego, K. Brandla (ekslibrysy), F. Blacka (rzeźby), B. Biegasa, Z. Dziurzyńskiej-Rosińskiej,

St. Grabowskiego, J. Hirszłanga, P. Puciatyckiej oraz Fr. Hart. Każda z tych wystaw cieszyła się dużą frekwencją i powodzeniem i to nie tylko wśród kolonii polskiej.

PROTEST

W związku z tegoroczną wystawą sztuki malarskiej w Wenecji, na której również ufundowano polski pawilon sztuki, szereg zrzeszeń artystów wystosował poniżej przytoczony list do Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych:

„Do Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych na ręce W. P. komisarza sekcji polskiej dra Mieczysława Tretera.

„Wiadomość o ufundowaniu polskiego pawilonu sztuki w Wenecji przyjęło społeczeństwo z radością, jako poważną na arenie międzynarodowej placówkę propagandy naszych wartości artystycznych.

„Z tem większym zdziwieniem przyjął ogół artystów fakt, że na inauguracyjną wystawę tegoroczną, mającą w Wenecji „Biennale“ reprezentować najznamienniejsze cechy polskiej współczesnej twórczości plastycznej. „Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych“ zaprosiło znowu tę samą grupę artystów, stale lansowanych przez siebie, innych zaś pominęło w zupełności.

„Wobec powyższego faktu, podpisane zrzeszenia artystyczne protestują: przeciw przemianie polskiego pawilonu sztuki na wystawę tylko pewnych grup artystów, a ignorowanie innych zrzeszeń, których twórczość należy również do dorobku artystycznego odrodzonej Polski i oświadczają, że przeciwstawiać się będą wszystkimi środkami kapliczkowemu systemowi propagandowych wystaw, aranżowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych.

Za Związek Polskich Artystów Plastyków: Zbigniew Protnaszko, E. Geppert. — Za Cech Art. Plastyków „Jednoróg“: Jan Hryńkowski, Tad. Seweryn. — Za Zrzeszenie Art. Plastyków „Zwornik“: Kazimierz Rutkowski, J. Hoffman. — Za Grupę „Dziesięciu“: Teodor Grott, Vlastimil Hoffman. — Za „Plastykę“: Henryk Jackowski, Hannytkiewicz. — Za Związek Art. Plast. w Łodzi: S. Wegmer, Helena Loria.

LIST Z WARSZAWY

Dobrze jest dla sztuki, obyczajów i literatury, gdy w tych kwestjach tworzy się polemika. Jest ona dowodem zainteresowania się bądź sztuką czy literaturą, bądź kwestjami społecznymi. Martwota i /obojętność są atrybutami bezładu i śmierci. Obecnie u nas kwestje sztuki potrzebują reorganizacji i prawie przebudowy z gruntu. Nasza sztuka i wszystko to, co do niej się odnosi, leży jeszcze w powijakach i prawie w zupełnym bezładzie. Prymitywne stosunki i zapatrywania w kwestjach naszych muzeów, naszych szkół artystycznych, w kwestjach stanowiska artysty i jego stosunku do narodu i państwa, są u nas jeszcze bardzo nieeuropejskie.

Pracą artysty i literata interesuje się u nas bardzo mało ludzi. Stąd wynika, że prawie nikt nie kupuje obrazów i niewiele ludzi czyta książki. Stare pokolenie przyzwyczajone do lichych „produktów pędzla“ a la Zachęta, nie zdaje sobie sprawy z tego, że istnieje jeszcze na świecie inna, bardziej idealna i bardziej uduchowiona sztuka, niż mydelkowate „obrazy“ p. Czepity lub cielne krowy p. Lasockiego. Fran-

cuski kubizm przeszedł nad Polską jak burza gradowa, zostawiając gdzieś tam trochę ruin i połamanych geometrycznie belek.

Polski formizm wpłynął wprawdzie dodatnio na współczesną naszą sztukę i artystów, ale nie wzbudził u szerszej publiczności ani entuzjazmu, ani chociażby nikłego uznania.

Nowa sztuka polska stanęła przed publicznością jak Fryne przed bezzębnymi impotentnymi starcami... a ci starcy to „miłośnicy“ z Zachęty, krytycy z różnych podstarzałych, stołecznych Kurjerków i inni różni „zbawcy“ ducha ojczystego pradziadów — różne kraczące „Kraki“ i inne pokraki.

Ale już taki los przypadł nam młodym (szkoda, że jestem już po czterdziestce) — tak, przypadł nam, — dzisiaj polonez, jutro „t a m-t a m“. Nie będzie już „Niemiec pluł nam w twarz“, — gdyż jak mówi pewien mój artystyczny przeciwnik, importujemy en gros sztukę francuską.

W tych dniach (dowiedziałem się) odbyła się w „Zachęcie“ wielka awantura, czyli t. zw. doroczne walne zgroma-

dzenie. Starły się tam pono z sobą dwa skrajne a wrógie obozy, t. zw. „postępowcy“ i „konserwatyści“. Mówią, że doszło do takiej awantury, że prezes „Zachęty“ o mało nie zawezwał na pomoc Księcia Witolda z „Grunwaldu“ Matejki. A szkoda, byłoby na co patrzeć, gdyby te dzikusy dobrali się do „martwych natur“ i gołych „aktów“ naszej „modernity“.

Ale do tego nie doszło, gdyż konserwatywny rozsądek i umiarkowane lenistwo wzięły górę i wszystko skończyło się „po staremu“... Po staremu, to znaczy, że t. zw. zachętowi „amatorzy“ w wolnych od rękodzielniczych, a zawodowych zajęć chwilach będą nadal ryć i paskudzić naszą „niwę“ sztuki.

Dużo mówią tutaj w Warszawie o wielkiej wystawie międzynarodowej w weneckiej „Biennale“.

Polska sztuka od lat kilku tam nieobecna, znalazła się tam wreszcie i to we własnym pawilonie. Ale cóż z tego, pokazano Włochom znów tylko to samo: kilku profesorów,

członków Towarzystwa „Sztuka“ z krakowskiej Akademii i kilku profesorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Włosi znają ich już od lat dwudziestu i sądzą zapewne, że od tego czasu w polskiej sztuce nie się jeszcze nie zmieniło, że po dawnemu kochamy nasz lud i tęsknimy za... wolnością. Tak bowiem to wszystko wygląda. Pokazywać europejskiej publiczności przez lat dwadzieścia obrazy jednych i tych samych profesorów i z jednym i tym samym folklorem w temacie, jest to (obrazowo powiedziawszy) zdrzemnąć się przy kominku. A tymczasem inne narody świata dawno już mają co innego do powiedzenia w swej sztuce. Dowodem chociażby wystawa w tej samej „Biennale“ obrazów szkoły paryskiej — bardzo obszerna i bardzo uroczysta.

Ale trudno, długo jeszcze załatywać od nas będzie dziegciem i smorgońską akademią. A tymczasem każda klika w swym egoizmie ciągnie przysłowioną skórę osła na swą stronę.

Tytus Czyżewski.



TREŚĆ NUMERU:

DR. STANISŁAW ŚWIERZ-ZALESKI: REMBRANDT W POLSCE. — **JAN WIKTOR:** ZABYTKI POLSKIE NA JARMARKU. — **HENRYK GOTLIB:** PROJEKT USTAWY O PRZYMUSIE WYSTAWIANIA OBRAZÓW DAWNYCH MISTRZÓW. — **VAN GOGH** O HOLENDRACH (TLUM. JAN CYBIS). — **KRONIKA.** — **TYTUS CZYŻEWSKI:** LIST Z WARSZAWY.

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW” POWIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE KOMITETOWI REDAKCYJNEMU, W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ: JAN CYBIS, EUGENJUSZ GEPPERT, ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB, JÓZEF JAREMA, ZYGMUNT MILLI, ANTONI PROCAJŁOWICZ, ZBIGNIEW PRONASZKO, DYR. A. SCHROEDER, DR. STAN. ŚWIERZ-ZALESKI, PROF. DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW”. — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW”: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW”, PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW” WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOŚI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

PORADNIA ARTYSTYCZNA
ZWIĄZKU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRA-
KOWIE, PLAC ŚW. DUCHA L. 5 UDZIELA BEZ-
PŁATNIE WYJAŚNIEŃ STRONOM, KTÓRE
CHCĄ ZASIĘGNAĆ INFORM. W SPRAWACH:

ARCHITEKTURY, RZEŻBY,
MAŁARSTWA I GRAFIKI
TAK KOŚCIELNEJ, JAK I
ŚWIECKIEJ, ORAZ W SPRAWACH
PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO.

PORADNIA ARTYSTYCZNA OTWARTA CO-
DZIENNIE (Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I ŚWIĄT)
OD GODZINY 10-1 KRAKÓW, PL. ŚW. DUCHA
L. 5, DOM ARTYSTÓW I. PIĘTRO.

INFORMUJĄ W KAŻDYM DZIALE FACHOWCY.

KRAJOWE FARBY ARTYSTYCZNE
OLEJNE
TEMPERA
PLAKATOWE

SĄ WYRABIANE Z NAJLEPSZYCH BARWNIKÓW
DOSKONALE UTARTE

JAKOŚCIĄ NIE USTĘPUJĄ NAJLEPSZYM ZAGRANICZNYM

PROF. ANTONI BUSZEK I SKA
WARSZAWA, TAMKA 1 — TELEFON 27-360.

SĄ NA SKŁADZIE W ZWIĄZKU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE