

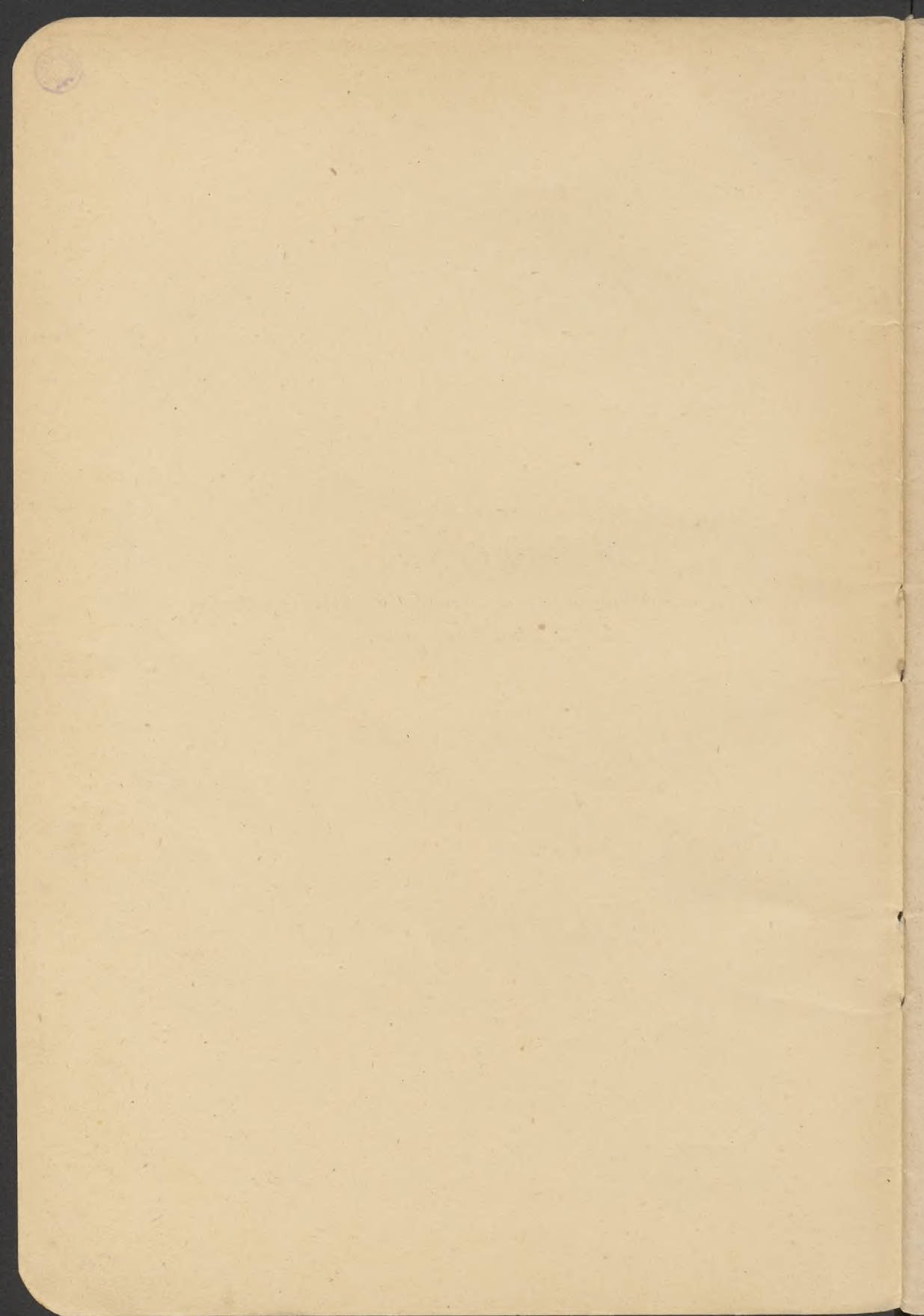
# PRZEWODNIK VI



PO WYSTAWIE  
TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

WYDAWNICTWO ZRZESZENIA POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

WARSZAWA  
1925.



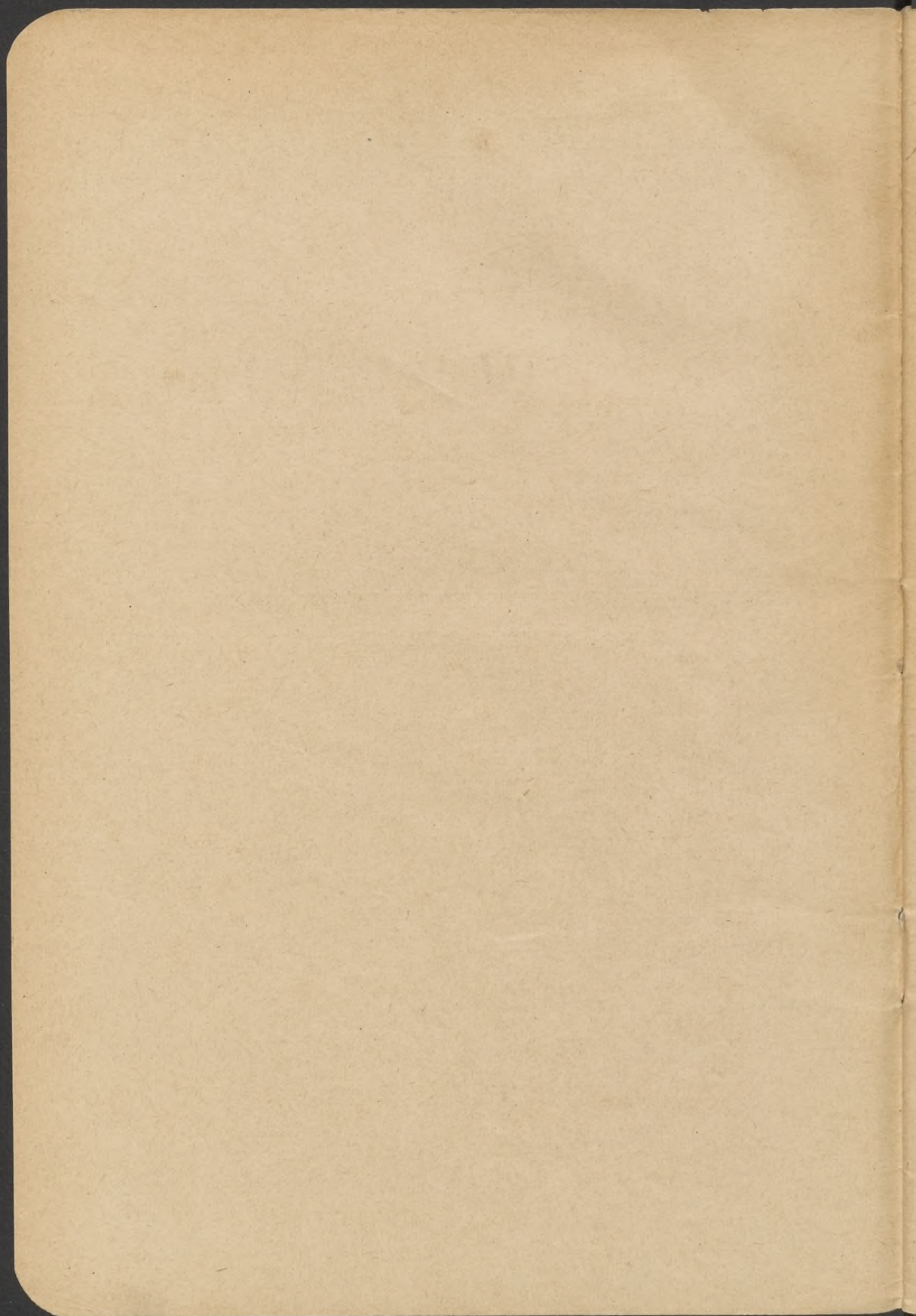
1713 (A)

№ VI.

# PRZEWODNIK

PO WYSTAWIE TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

PAŹDZIERNIK 1925 ROKU,



WYDAWNICTWO ZRZESZENIA  
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

№ VI.

# PRZEWODNIK

PO WYSTAWIE TOWARZYSTWA  
ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

## TREŚĆ:

O KOMPOZYCJI I STYLU W MALARSTWIE, PRZEZ STEFANA  
POPOWSKIEGO. — KATALOG WYSTAWY „KOMPOZYCJA  
FIGURALNA”. — Ś. P. LUCJAN BĘBNOWSKI, PRZEZ S. P. —  
KATALOG PRAC Ś. P. LUCJANA BĘBNOWSKIEGO. — KATA-  
LOG PRAC BRONISŁAWA KOPCZYŃSKIEGO. — KATALO-  
G PRAC ALEKSANDRA MANNA. — KATALOG PRAC WŁADYSŁ.  
PIĄTKOWSKIEJ.—KATALOG PRAC WIKTORA STĘPSKIEGO.—  
KATALOG PRAC STANISŁ. SZYGELLA.—KATALOG WYSTAWY  
BIEŻĄCEJ. — ERRATA.

W A R S Z A W A  
PAŹDZIERNIK 1925 ROKU



13977

Druk K. Kopytowski i S-ka, Warszawa.

## O KOMPOZYCJI I STYLU W MALARSTWIE.

Pokutuje jeszcze w niektórych umysłach mniemanie, że kompozycją jest rozmieszczenie figur w obrazie. Że tylko szereg postaci ludzkich, ukostjumowanych odpowiednio i rozstawionych w pewnym do siebie stosunku w zależności od anegdoty obrazu, może być nazywany kompozycją. Jest to stare pojęcie, wylęte z dawnych metod akademickiego „nauczania“ sztuki i nazbyt już błędne. Pochodzi z tych czasów, kiedy sztukę dzieliło się na rodzaje, wedle treści zewnętrznej i wedle tych rodzajów nadawano malarstwu rangi wartościowe. A więc pierwszym, najszanowniejszym stopniem w tej gradacji było malarstwo religijne, potem historyczne, potem historyczno-rodzajowe i batalistyczne. Dalej malarstwo czysto rodzajowe, portretowe, kraj-obrazowe, architektoniczno-zabytkowe i w końcu t. zw. „martwa natura“ (w nawiasie: nature morte). Kto choć trochę rozumie istotę sztuki, łatwo dojrzy, że ta scholastyczna klasyfikacja nazbyt już trąciła szkolarstwem i pedanterją, że ci co ją utworzyli, i ci co jej się trzymali, pomieszal wartości i pojęcia. Klasyfikacja jest błędna i w ocenianiu wartości artystycznych stanowczo należy ją odrzucić, choć podstawy na których ją wzniesiono, mają pewne racje.

Wartością w obrazie jest talent autora, zdolność zamknięcia w wyrazie i kształcie tych uczuć, które autor pragnie wypowiedzieć. A więc siła i moc przekonywająca, którą autor potrafi przelać w swe dzieło jest wykładnikiem i probierzem tej wartości

By zaś tę siłę i moc przekonywającą zdobyć, by umieć ją wyładować na płótno w takim stopniu, by porwała ona widza, autor musi być głęboko i bezwzględnie szczerym. Wybór przedmiotu w jego dziele musi być tedy uwarunkowany uczuciem i nastrojeniem artysty i bezpośrednio z jego psychiki w danej chwili się rodzić. Dalej, w samym tworzeniu dusza artysty musi zespolić się z przedmiotem, talent jego musi z całym napięciem odnajdywać najodpowiedniejsze środki do stworzenia właściwej formy i wyrazu, a intelekt kontrolować napięcie uczucia i środki plastyczne, którymi posiłkuje się talent.

Na to więc, by stworzyć dzieło wielkie, potężne równie siłą uczucia jak i skalą talentu, twórca musi posiadać zespolone w sobie potężne zasoby uczucia, intelektu i zdolności twórczych. Taki w przypływie woli twórczej waży się na rzeczy wielkie, sięga najwyższych szczytów, dostępnych ludzkim uczuciom i równocześnie stwarza dla nich potężnie zbudowane formy; wyobraźnią przenika po za świat codziennych wrażeń, umie odnaleźć w zbiorowisku kształtów pospolitych natury, doskonałe, skończone w swej formie wzory.

Twórzyć taka jest twórczością najprzedniejszą, posiada znamiona sztuki najdostojniejszej, a posiada je nie ze względu na podjęty temat, jeno przez skalę twórczą.

Nie sam temat, lecz duchowy stosunek autora do jego dzieła stanowi o dostojności dzieła. Gdy Michał Anioł tworzy swoje freski na ścianie Kaplicy Sykstyńskiej, za motyw biorąc najwyższe twory i misterja Boże, duch jego podnosi się i olbrzymieje do wyżyn zamierzonego tematu. Nie przez to, że maluje tam Stwórcę, proroków, Sybille, staje się on kompozytorem najwyższej dostojności; ale przez to, że natężenie wysiłku twórczego urasta w nim do potęgi wybuchu wulkanicznego, że każdy najprostszy motyw tego olbrzymiego dzieła: architektura, ornamentacje, emblematy i akcesorja, jako całość kompozycyjna, dostrojone są do potęgi rozplanowania całości i do epickiego zbudowania postaci. Potęgą malarza i rysownika łączy się tam w doskonałej harmonji z potęgą uczucia twórcy i dostojnością tematu, a raczej, te dwie pierwsze potęgi nadają dostojność tematowi. Pod ręką małego człowieka ten sam temat skurczył



by się do rozmiarów błażej anegdoty, teatralnej „feerie“, a może nawet, w razie płaskości duszy autora, do farsy w rodzaju żakowskich jasełek.

To samo można dostrzec, gdy od sztuki t. zw. religijnej przejdziemy do t. zw. historycznej. Znowu temat jest niczem, a twórca wszystkiem, znaczenie dziejowe tematu samo przez się, ma tylko znaczenie uboczne i względne w zależności od skali uczucia i talentu artysty. Wszyscy wiemy, że Matejko nie przez to był wielki, iż z największem upodobaniem malował na tematy wydarzeń dziejowych Polski. I nie przez to także, że kompozycje swe rozmieszczał na olbrzymich płaszczyznach płótna, ani też przez to, że wypełniał te płaszczyzny mnóstwem figur w akcji. Jego „Stańczyk“, obraz rozmiarem mały, ma tylko jedną postać, zwartą w skupieniu, bez ruchu, a jest jednym z największych arcydzieł Matejki i doskonałą w konstrukcji kompozycją. Wielkość Matejki, jako artysty polega na tem, że w swych upodobaniach duchowych stał on na wysokości epicznej tematu i równocześnie na tę samą wysokość sięgały jego zdolności i środki artystyczne. Stąd płynęła ta wielkość i dostojność jego stylu.

Tu tedy powinno nam się wyjaśnić, jaką drogą mogło dojść do zgoła błędnego pojęcia, że temat nadaje walor sztuce, albo że liczba figur w obrazie mówi o bogactwie kompozycji. Widzimy, że ani temat, ani liczba figur, lecz dostojność stylu dzieła jest znamieniem wielkości. Styl i patos musi wzrastać w prostym stosunku do potęgi tematu. Artysta który ma przyrodzoną skłonność do przebywania w najwyższych regionach myśli i uczuć, niewątpliwie zawsze będzie dążył do tematów, które same przez się ogarniają te wyżyny. I jeżeli tylko pozna, że talent jego daje mu możność wzbijania się tak wysoko, niewątpliwie cały swój wysiłek artystyczny skieruje ku malowaniu tematów, dostrajających się do wyżyn jego ducha. Czuciem twórczem znajdzie on zawsze styl właściwy, godny dzieła i jego.

Matejko, nie tylko wtedy gdy maluje Joannę d'Arc, to najprzedziwniejsze zjawisko ludzkie Średniowiecza, zdobywa się na styl przedziwny i potężny, ale nawet wtedy gdy komponuje ornamentacje kwietne do polichromji kościoła Panny Marji

w Krakowie, przepaja te kwiaty i ozdoby stylem przedziwnym, jak gdyby z cichych szmerów modlitwy i gromowego brzmienia organów pochwyconym. Czujemy, że ornamenta te kreśliła ręka człowieka głęboko wierzącego, dla którego objawienia kościoła są najwyższymi wartościami ducha. Natomiast wielki Rubens, mistrz kształtu i barw, ciała i krwi, przepelniający życiem niezrównanem swe obrazy, gdy ze zwyczaju, czy dla dochodu na zamówienie bierze się do tematów religijnych, traci swą szczerłość. Siega po wzory kompozycyjne do dawnej sztuki, kompiluje i łąta, czyli przestaje być twórcą. Ten wielki pan, dyplomata, dworak i zmysłowiec nie jest w stanie dostroić swej duszy do egzaltacji ducha chrześcijaństwa, do tej przeczystej niebiańskiej błogości, w której stale przebywała dusza „braciszka“ Angelico i brata Francesco z Asyżu. Brat Angelico odnalazł w swem wyobrażeniu nieba i świętych styl przedziwnie prosty i podniosły. Święci Rubensa są to pocziwe spaśne Flamandy, więcej o piwie i wygodzie ciała myślący, niż o ekstazie religijnej. Wyobraźnia jego ani uczucie nie umieją się przedostać po za linię pogodnego umiłowania dostatku i dosytu, po za wyraz mieszczańskiej uczciwości i praworządności. Natomiast jakże on zna, kocha i odczuwa wszystkimi porami skóry roskosz i dosyt zmysłów. Jakie szerokie tereny na tem polu znajduje jego wyobraźnia malarska. Jakże harmonijnie zestrojony jest i szczery w swych dziełach, przesyconych barwą i przepychem zmysłowego świata, w jego treści najgrubszej. W nich odnajduje swój wspaniały, nierównany styl, harmonję niezwykłą między uczuciem i formą, niemal doskonałą w skojarzeniu barwy, plastyki i wyrazu. I również z jak przedziwnie trafną intuicją odnajduje styl dworacko-dyplomatyczny, powierzchowny i błachy w formie twórczej, a pochlebczo-przesadny w koncepcji i wykonaniu. Mówię tu o obrazach dla Marji Medycejskiej, tych malowanych pochlebstwach, które układny umysł dworaka-dyplomaty wykonał ręką mistrza-kolorysty. Ten nieszczery, afektowany styl nadługo jeszcze potem będzie się błakał po dworach królewskich, jako wzór powtarzany i naśladowany przez rzesze malarzy-dworaków.

Nawiasem wyjaśnić tu muszę, że używając wyrazu „styl“, nie mam na myśli pojęcia które obecnie najczęściej z tym

wyrazem się łączy, a oznacza ducha i smak epoki, np. styl romański, Odrodzenia, lub style Ludwików.

Aczkolwiek smak epoki oddziaływał zawsze na twórczość malarską choćby przez proste naśladownictwo, tu używam go w sensie, zbliżonym do pojęcia literackiego, jak łatwo czytelnik mógł powyżej sam wywnioskować, a więc, jako najszczerzej wypowiadającą się osobowość, jako harmonję doskonałą między naturą twórcy i jego dziełem.

Ów styl jest w obrazie niemal wszystkim, bo przenika on wszystko. Ów styl rodzi w nas właśnie rozkosz artystyczną, albo pozostawia obojętnymi. I co dziwne, zostawia nas obojętnymi często nawet wtedy, gdy i temat wybrany do obrazu jest sam przez się ciekawy i umiejętność malarska nie razi nas swą niemocą. Czujemy, że obraz jest poprawny, ale nudny, że że pomimo ciekawego tematu, artystycznie jest zimny i nie porywa nas wcale. Przestaje być nieraz zgoła dziełem sztuki, a staje się wyrażoną po malarsku publicystyką. Takim, na przykład, był rosyjski malarz, Wereszczagin. W obrazach jego widać rozumowanie na pewien temat a nie uczucie żywe. Po przez barwy i kształty przebija się tendencja z mózgu rodem, która tylko do mózgu przemawia, a nie rozgrzewa i porywa uczucia. Nie ma szczerości twórczej, która rozplómienia autora, potęguje jego środki artystyczne i za pomocą tych środków przelewa w widza uczucie autora. Wereszczagin jako malarz zdobywa się zaledwie na styl publicysty albo agitatora — ideowca. A w znaczeniu artystycznym jest to poziom (bez względu na górnosc tematu), po za którym idzie już tylko dział po malarsku wyrażanej propagandy.

I odwrotnie, skromne środki malarskie, jak gdyby cudownym sposobem, potęgują się pod cudownym wpływem uczucia i zespala ją w formę pełną wyrazu.

Znamy próbki malarskie Artura Grottgera. Są one ubogie, tak ubogie, że artysta sam się ich zczasem wyrzekł, w subtel-nem poczuciu, że do jego zamiarów twórczych służyć mu nie mogą. Zwrócił się on do kredki i ołówka, do materiału o wiele skromniejszego od malarstwa. Między uczuciem swym a ręką, między skromnym ołówkiem a wizją wstrząsających obrazów,

rozsadzającą pierś artysty, ustanawia on harmonję przedziwną, stwarza styl, napozór nikły a jednak potężny, swój własny, przedziwnie skojarzony z tematem, i stylem tym w kompozycjach swoich, wypowiada, a raczej wyszłochuje psalmy bólu zdeptanego narodu i przekleństwo kainowe ludzkości. Grottger jest jednym z nielicznych w sztuce świata artystów, którzy potrafili tak skromnymi środkami artystycznymi osiągnąć taką pełnię harmonji między intencją twórczą a rezultatem artystycznym. Wielbiony przez Niemców Kaulbach jest raczej filozofującym dekoratorem, a dzieła jego nie posiadają ani w części tego uczucia, co dzieła Grottgera.

Przedziwnym też wyrazem i stylem swoistym odznaczają się w polskim malarstwie Michałowski i Juljusz Kossak. Michałowski malował i zostawił mało, zato niezliczone w swej ilości dzieła Kossaka—ojca, mogą służyć za wzór niezrównanego w swym wyrazie, doskonałego stylu. Pogoda ducha i rodość życia są w doskonałym zespole z cudowną zdolnością utrwalania w pamięci zjawisk i sokolą czujnością wzroku malarskiego, a kojarzą się w tej nawskroś artystycznej organizacji z żywą wyobraźnią i głęboką szczerością. Artysta z takimi właściwościami musi tworzyć łatwo i dużo, bo nadmiar wrażeń i pomysłów rozsądza go. Kossak odnajduje, stwarza swój styl. Porzuca żmudne olejne malarstwo, wystarcza mu papier, ołówek i lekko znaczone farbami wodnemi płaszczyzny. Pamięć, niby liczne teki studjów służą mu za materiał, a przedewszystkiem za materiał kompozycyjny służą mu: przebogata wyobraźnia i gorące serce. Więc tworzył, tak łatwo i lekko, jakby wypowiadał niefrasobliwe przeżycia w kole dobrych przyjaciół. Jego akwarelowe kompozycje są jako piosenki pełne humoru, plastyki i życia. Nic w nich nie znajdzie pozy, przymusu, szkołarstwa, natomiast pełne są prawdy, szczerości i umiłowania malowanego przedmiotu. W kompozycjach Kossaka ojca zanalizować można, jak nigdzie lepiej, te trzy pierwiastki, które są warunkiem koniecznym dobrej sztuki: Głębokie uczuciowe przejęcie się przedmiotem, który stanowi temat obrazu; wielki zasób plastycznej znajomości przedmiotu; i trzecie, wrodzoną i pogłębioną przez studia umiejętność wyrażania środkami artystycznymi wybranego przedmiotu w obrazie.

Te trzy elementy, związane ściśle, niby tlen, azot i wodór w powietrzu, ze sobą w jedność, są niezbędnym warunkiem dobrej i wielkiej sztuki. Brak jednego z tych pierwiastków, nawet przy dostatej obecności dwu innych, już z procesu twórczego czyni coś, co jest kalekie i chroma, co musi szukać podpórek, recept i przepisów posiłkowych.

I od najdawniejszych czasów istnienia sztuki aż do dni dzisiejszych, zawsze tam gdzie sztuka kwitła i gdzie ją rozumiano, w dziełach po niej w spuściźnie do nas doszłych znajdziemy stwierdzenie tego faktu. Trzy te pierwiastki, stanowiące konieczny warunek dobrej sztuki, nie równe są w swem znaczeniu. W kilku przykładach z malarstwa starałem się wykazać, jakie olbrzymie znaczenie w twórczości posiada zespół tych czynników, jak wpływa on na wartość artystyczną dzieła. Ale w szeregu współrzędnych, najpierwszym, najniezbędniejszym czynnikiem, jest i musi być zawsze wrodzona zdolność wykonania. Im większa jest ta zdolność wrodzona a także rozwinięta przez wprawę i studia, tem większą swobodę i rozmach zyskują dwa inne czynniki. Tego ani dowodzić nie trzeba, ani zaprzeczyć nie można. Kto się nie urodził z organiczną zdolnością do ujmowania rzeczy i zjawisk w plastyczne kształty, ten za żadną cenę wysiłków, plastykiem być nie może. Ten, kto tych wrodzonych zdolności nie kształci i nie rozwija przez studia, sam nakłada pęta na swą twórczość. Ale wyobraźmy sobie teraz człowieka, który tę zdolność posiada i nawet ją bardzo przez pracę rozwiniął, a nie posiada dwóch następnych elementów, albo posiada je nikłe i uśpione. Którego wrażliwość, uczuciowość i intelekt są na poziomie ludzkiego prymitywu, a jedynie zdolności plastyczne są jego udziałem. W dawnych epokach, kiedy sztuki plastyczne były fachowym zawodem, umiejętnością, niby dziś jubilerstwo lub giserstwo, człowiek taki stawał się dzielnym współpracownikiem, pomocnikiem takiego, któremu bogactwa ducha pozwalały być twórcą. Wykonywał coś, co było koncepcją innego ducha, wykonywał w granicach mu dostępnych, według planu urodzonego w innej głowie. Wola mistrza kierowała nim, jak oko kieruje lufą karabinu.

Dziś ambicje ludzkie i chaos pojęć o sztuce, zatarły, choć

tylko pozornie, te różnice. Tam, gdzie nie starcza ducha, zastępuje go recepta, albo praktyka szkolna, która na wszystko ma znaleźć radę, albo tak zwany „nowy kierunek“, „prąd“, który z góry określa sposoby tworzenia wedle wzoru takiego, a takiego apostoła. I wnet znajdują się ludzie dowodzący, że „kompozycja“ obrazu jest umiejętnością, którą nabywa się wedle takiej a takiej (zawsze najlepszego stempla) recepty, że „styl“ musi być wzięty od takiego, a takiego, modnego dziś (najczęściej w Paryżu) twórcy — apostoła, Matisa, Piccasso, czy innego. Pomijając wątpliwą powagę w Paryżu tych lub innych nazwisk, bo nie chodzi tu nazwiska, każdy z tych artystów sam przez się jest godzien szacunku i uwagi jako twórca, bez względu, czy nas pociąga, czy też nie, a właśnie godzien jest szacunku dla tego, że umiał być sobą. Ale czemuże są ci, którzy idą lub gotowi są iść za nimi w ten sposób, by naśladować ich właściwości i cechy zewnętrzne?

W sztuce naśladować kogoś można tylko w intencjach, a nie w zewnętrznych cechach. Właśnie tak jak Słewiński, który wielbiąc Gauguin'a, wcale od Gauguin'a nie chciał brać nic z jego malarstwa, a natomiast czuł się mu bliski przez wspólne poglądy na świat, życie i sztukę. Ambicja ludzi małych marzy o podobieństwie do wielkich, a podobieństwo to widzi w cechach zewnętrznych, wtórnych. Mimikryzm artystyczny, nigdy może, jak teraz właśnie, nie mnożył się tak bujnie po świecie.

Tak łatwo jest dziś znaleźć receptę na wielkiego. Wystarczy, kogoś, kogo okrzyczano wielkim, najowierzychowniej naśladować, a raczej karykaturować. Poprzednia recepta na wielkość, wytworzona przez akademje sztuki, polegała na klasyfikacji tematów, umiłowanych przez wielkich mistrzów. — Chcesz być wielkim, miej że ambicję twórczą imać się tematów, którym hołowali mistrzowie Odrodzenia! — I takie mając nauki w uszach, uprawiali uczniowie wszelakich akademji „wielką sztukę“, choć ani oni sami, ani ich nauczyciele nie mieli dokładnego pojęcia, na czym „wielkość“ owej sztuki polega. Oczywiście, na temacie, przedewszystkiem religijnym, a potem historycznym, a może też na wielkości płótna, jak malowali mistrzowie. I jeszcze na

„kompozycji“, to znaczy na ustawianiu i przebieraniu w kostjum modela, na akcesoriach i na użyciu (ogłednem i przyzwoitem) nagiego ciała, gdzie się to da, a także na podpatrywaniu manjery mistrzów. Tedy tylko prawdziwie szczere talenta, tylko ludzie o silnej indywidualności i mocnem uczuciu, wychodzili z tych wylęgarni genjuszów bez szwanku. Dziś zapewne zmieniło się już wiele, a zwłaszcza pogląd na wartościowanie na zasadzie tematów, ale sam system się nie zmienił, co gorsza, wkroczył tam chaos pojęć, panujący dziś w poglądach na sztukę. Ścisłe pojęcie, co jest koniecznym warunkiem i co jest niezmienną wartością w sztuce, zostało mocno zachwiane. A przede wszystkim, zagmatwanym i zatartym został zasadniczy sens znaczenia sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa. Już to samo, że sztuka na podobieństwo artykułów mody, ma być czemś importowanem, odradzającym się przez wpływy obce, idące z zagranicy, jest pojęciem, które znaczenia jej zaprzecza. Można różne definicje tworzyć o sztuce, rozmaicie jej istotę i naturę tłumaczyć, ale jedno jest pewne, że musi ona wyrastać korzeniem z duchowego podglebia narodu, musi sokami tego ducha się żywić.

Boć to, co rozumiemy pod wyrazem sztuki, jest przede wszystkim, wrodzoną człowiekowi, duchową potrzebą odnajdywania w życiu pierwiastku radosnego, miłego, pięknego, a nawet, gdy pójdziemy dalej, wzniosłego, jednym słowem, tych stanów uczucia, które realne życie codzienne stwarza rzadko i nie u wszystkich na wysoką skalę. Sztuka daje nam możliwość, bez względu na to realne, często szare, a najczęściej ciężkie życie, odnalezienia tych uczuć, szukania ich na każdy raz i odbierania w ilościach nieograniczonych. To wszystko dać może sztuka, która w swej treści uczuciowej jest równie szczera, dostępna i zrozumiała, jak w swej formie zewnętrznej. Ale jak rzekłem, ta sztuka nie może być z importu, nie może być sezonową nowością, jak suknia z firmy paryskiej. Musi ona odradzać się z tradycji, i ani na chwilę nie zrywając z nią łączności, rozrastać się i żywić sokami rasy. Dla tego z taką uwagą trzeba szukać szczerości i uczucia w sztuce, tych dwóch niezbędnych czynników, które czynią ją zrozumiałą i rasowo rodzimą.

Artysta tematy może czerpać skąd chce i jakie chce. Malować, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość; dotykalne wrażenia i wyśnione wizje wyobraźni. Może na swym obrazie stwarzać Bogów czy ludzi, zwierzęta, czy krajobrazy. Może wiązać je w kompozycje najbardziej dziwne i urojone, a wypowiadać się stylem, najbardziej upodobaniom swoim właściwym, ale pod jednym warunkiem, że w swych uczuciach i upodobaniach będzie głęboko szczerym i niezależnym od narzuconej mody.

Stef. Popowski.

---



WYSTAWA PRAC

„KOMPOZYCJA FIGURALNA”.

BAGIEŃSKI STANISŁAW.

1. Ranny Ułan — ol.
2. Bacność! nieprzyjacieli — ol.
3. Artylerja konna — ol.

BORUCIŃSKI MICHAŁ.

4. Pieśń miłosna — tempera.
5. Warneńczyk — tempera.
6. Walka — tempera.

BUKOWSKA MOLLY.

7. Minione lato — ol.

BULEWSKI TADEUSZ.

8. Mignon — ol.
9. Jeńcy — ol.

CHOREMBALSKI WAWRZ.

10. Powrót rybaków — ol.

CIEŚLEWSKI TADEUSZ.

11. Nad księgą — ol.

CZEPITA MICHAŁ.

12. Baśń wiosenna — ol.
13. Tryptyk „Echa leśne” — ol.

GORSKI KONSTANTY.

14. Wywłaszczenie — ol.  
15. Rok 1915 — ol.

HILLENBRAND ALEKSANDER.

16. 1-y fragment z jarmarku — ol.

JASIŃSKI ZDZISŁAW.

17. Kwiaciarka — ol.  
18. Święto Matki Boskiej Zielnej — ol.

KOPCZYŃSKI BRONISŁAW.

19. Polska jesień 1914 — ol.

KOSSAK WOJCIECH.

20. Bitwa pod Raszynem — ol.

KOTOWSKI JAN.

21. Przed plebanją — ol.  
22. Po pracy — ol.  
23. W miasteczku — ol.

KRAŚNIK ZDZISŁAW.

24. W kruchcie — akw.  
25. Żebraczki — akw.

LASOCKI KAZIMIERZ.

26. W pracowni artysty — ol.

MALCZEWSKI JACEK.

27. Polska 1903 rok — ol.

MARKOWICZ ARTUR.

28. Szachiści — ol.  
29. Troska matki — pastel.  
30. Modlitwa — pastel.

MASŁOWSKI STANISŁAW.

31. Niedola — ol,

NOWINA-PRZYBYLSKI WAŁAW.

32. Obrona Lwowa — ol.  
33. W starym dębie — ol.  
34. Zdobywczy — ol.

PILLATI GUSTAW.

35. Powrót z kościoła — ol.  
36. Powrót z pola — ol.

PIOTROWSKI WAŁAW.

37. Mars — ol.

ROZMUS GEZA.

38. Wojna — ol.

RYBKOWSKI TADEUSZ.

39. Święcone (okolica Kołomyi Śniatyna) — ol.

SARNOWICZ ALEKSANDER.

40. Budząca się miłość — olejny.

SLUPSKI FELIKS.

41. Niewolnice — ol.  
42. Irysy — ol.

STABROWSKI KAZIMIERZ.

43. Ulica w Tunisie — tempera.  
44. Scena z życia ulicznego w Kairouanie — temp.

SZCZYGLIŃSKI HENRYK.

45. Budząca się wiosna — ol.

SZTENCEL MAURACY.

46. Szkic — Otello i Jago — ol.

SZYGELL STANISŁAW.

47. Autoportret — ol.

WIŚNIEWSKI BRONISŁAW.

48. Wiosna — ol.  
49. Taniec wiosenny — ol.

WODZINOWSKI WINCENTY.

50. Dzień Zaduszny w Katedrze Wawelskiej — ol.  
51. Msza weteranów z roku 1863 — ol.  
52. Na wieczny spoczynek — ol.

ZAWADZKI STANISŁAW.

53. Stańczyk z 1915 r. — ol.  
54. Śmierć i dziewczyna — ol.

KOMPOZYCJA FIGURALNA — RZEŻBY.

BRZEGA WOJCIECH.

55. Wiosna ślepca — gips.

RUDLIICKI WŁADYSŁAW.

56. Raniony — gips.  
57. Śpiący grajek — gips.

ŻURAKOWSKI ALEKSANDER.

58. Z sokołem — drzewo.  
59. Doświadczenie — gips.  
60. Z wagą — drzewo.

## Ś. P. LUCJAN BĘBNOWSKI

1861 † 1919 r.

Zmarły artysta był wielce złożoną organizacją psychiczną. Miał on niemal wszystkie dane ku temu, by stać się wybitnym malarzem i zająć poczesne miejsce w sztuce polskiej.

Posiadał rzetelny talent i wybitną, wszechstronną inteligencję. Posiadał uczuciowość i wrażliwość na zewnętrzny świat zjawisk, namiętne zamiłowanie do sztuki i benedyktyńską pracowitość w studjach.

Gorzał w nim niewygasający ogień zapału do wszystkiego co piękne, mądre i szlachetne — zapał ten kładł on w każdą pracę, której się w danej chwili poświęcał.

Ukończywszy gimnazjum w rodzinnej Warszawie, oddał się studjom przyrodniczym, potem na uniwersytecie lwowskim studjował z zapałem medycynę. Po kilku latach poważnej i usilnej pracy na fakultecie medycznym, ogarnia go zapał do sztuki, wraca więc do Warszawy i pracuje dniami całymi w ówczesnej szkole rysunkowej i na kursach malarskich Wojciecha Gersona.

Przez swój zapał i talent, jaki wykazał, Bębnowski stał się niebawem jednym z najulubieńszych uczniów Gersona, a wśród współkolęgów zyskał ogólne uznanie najwybitniejszego adepta sztuki i duchowego przewodcy. Lecz jakaś drobna rysa w jego psychice, może nieśmiałość, albo brak ufności w swe siły, sprawiała, że trwał on ciągle w eksperymentach i studjach, że powstające w wyobraźni większe pomysły artystyczne, rzucane na papier doraźnie kompozycje i sceny, nie mogły w artyście obu-

dział mocy twórczej do tyła, by w dzieło skończone się zamienić. „Jeszcze nie gotów, jeszcze muszę dużo studjów wykonać” — mawiał nagabującym go kolegom.

Więc szkice i pomysły, rzucone na gorąco, marniały i ginęły, a Bębnowski zaciekał się w studjowaniu i rozmyślaniach filozoficznych. Żył jak anachoreta, samotnie i ustronnie, w surowym wegetarjanizmie. Jedyne urozmaicenie i rozkosz jego życia były wyjazdy na wieś, od czasu do czasu, gdzie zetknięcie bezpośrednie ze szczerą przyrodą napawało go szczęściem niewypowiedzianem. Każdy kwiatek, każdy robaczek w trawie, każdy ptaszek, ćwierkający wśród liści, przepelniał go zachwytem i wzruszeniem. Czuł się wtedy zupełnie szczęśliwy. Tak żył latami całymi i takim go zabrała śmierć w jego ubogiej pustelni, skromnego i nieufającego sobie, lecz zawsze wiernego sztuce, zawsze kochającego ludzi i przyrodę. Szczątki jego pracy artystycznej, część studjów i szkiców, odszukane i zebrane przez siostrę zmarłego artysty, składają się na obecną jego wystawę pośmiertną.

S. P.

KOLEKCJA PRAC

Ś. P. LUCJANA BĘBNOWSKIEGO.

61. W zbożu — kredka.
62. Chrystus na wsi (legenda — kredka.
63. Chrystus pod kuźnią — kredka.
64. Czarownica — kredka.
65. Matka Boska w lesie — kredka.
66. Zesłanie — rok 63 — kredka.
67. Świtezianka — kredka.
68. Łąka — ol.
69. Przy obroku — ol.
70. Studjum konia — ol.
71. Żniwo — ol.
72. Widok na wieś — ol.
73. Krzaki leśne — ol.
74. Studjum — ol.
75. Bale — ol.
76. Studjum dziewczyny — ol.
77. Droga w lesie — ol.
78. Brzozy — ol..
79. Jesień — ol.
80. Pejzaż № 1 — ol.
81. Motyw wiosenny — ol.
82. Odpoczynek — ol..
83. Jesienią — ol.
84. Na maskaradzie — rys.
85. Opatrywanie rannych — rys.

KOLEKCJA PRAC  
BRONISŁAWA KOPCZYŃSKIEGO.

AKWARELE.

86. Neapol — Stary zamek.  
87. „ Zatoka.  
88. Rzym — Z via del Colosseo.  
89. „ Ul. więzienia Św. Piotra.  
90. „ Stara ulica.  
91. „ Z Monte Pincio.  
92. „ Stara dzielnica.  
93. „ Część Foro Romano.  
94. „ Foro Romano.  
95. Stary Rzym.  
96. Siena — Część rynku.  
97. Florencja — Ponte Vecchio.  
98. Wenecja — Z placu Św. Marka.  
99. „ Kwiecisty pałac.  
100. „ Zakątek.  
101. „ Wejście do pałacu.  
102. „ Most Św. Apostołów.  
103. „ Ulica.  
104. „ Średniowieczny pałac.  
105. „ Stare mury.  
106. „ Ponte Rialto.  
107. „Wenecja“.  
108. „ Squero di S. Trovato.  
109. Pompeja — Fragment.  
110. Chioggia — Barka.



KOLEKCJA PRAC  
ALEKSANDRA MANNA.

AKWARELE.

- |      |                     |
|------|---------------------|
| 111. | Kazimierz № I.      |
| 112. | ” ” II.             |
| 113. | ” ” III.            |
| 114. | ” ” IV.             |
| 115. | ” ” V.              |
| 116. | ” ” VI.             |
| 117. | Krzemień № I.       |
| 118. | ” ” II.             |
| 119. | ” ” III.            |
| 120. | Dworek № I.         |
| 121. | ” ” II.             |
| 122. | Barki na Wiśle.     |
| 123. | Rynek w Kazimierzu. |
| 124. | Targ w Krzemieńcu.  |
| 125. | Rudery.             |

KOLEKCJA PRAC  
WŁADYSŁAWY PIĄTKOWSKIEJ.

OLEJNE.

- |      |                                 |
|------|---------------------------------|
| 126. | Gwoździki.                      |
| 127. | Róże na białem tle.             |
| 128. | Wiosenne kwiaty.                |
| 129. | Żółta spirea.                   |
| 130. | Róże w wazonie majolikowym.     |
| 131. | Toaletka babci.                 |
| 132. | Kwiat jabłoni.                  |
| 133. | Róże białe w wazonie.           |
| 134. | Żółte kwiaty na tle niebieskim. |
| 135. | Martwa natura z różami.         |
| 136. | „ „ z ponsowemi różami.         |
| 137. | Garść różyczek.                 |
| 138. | Maki ponsowe.                   |
| 139. | Przerwana melodja.              |
| 140. | Zwiędłe róże.                   |
| 141. | Główka.                         |
| 142. | Bratki.                         |
| 43.  | Białe róże — akwarela.          |

KOLEKCJA PRAC  
WIKTORA STĘPSKIEGO.

OLEJNE.

144. Motyw z Sandomierza,  
145. Podcienia w Krośnie.  
146. Dom Długosza w Sandomierzu.  
147. Targ.  
148. Wiatrak.  
149. Targ w Sandomierzu.  
150. Kościół Św. Jakóba w Sandomierzu.  
151. Stara baszta w Bieczu.  
152. Wieża farna w Bieczu.  
153. Krosno.  
154. Poranek w Sandomierzu.  
155. Kościół Św. Pawła w Sandomierzu.  
156. Brama Krakowska w Lublinie.  
157. Stary dworek.  
158. Brama Grodzka w Lublinie.  
159. Klasztor Po-Dominikański w Lublinie.  
160. Ulica Jezuicka w Lublinie.  
161. Wieża Trynitaraska w Lublinie.  
162. Brama Opatowska w Sandomierzu.  
163. Stary zameczek obronny na Kresach.

KOLEKCJA PRAC  
STANISŁAWA SZYGELLA.

OLEJNE.

- |      |               |
|------|---------------|
| 164. | W polu.       |
| 165. | Potok.        |
| 166. | Narew.        |
| 167. | Wylew.        |
| 168. | Zalane łąki.  |
| 169. | Jabłonka.     |
| 170. | Stogi.        |
| 171. | Piaski.       |
| 172. | Pejzaż № 1.   |
| 173. | Wysepka.      |
| 174. | Rzeka Narew.  |
| 175. | Brzegi Narwi. |
| 176. | Pejzaż № 2.   |
| 177. | „ № 3.        |
| 178. | „ № 4.        |
| 179. | „ № 5.        |

## WYSTAWA BIEŻĄCA.

CZAJKOWSKI STANISŁAW.

180. Szabas — ol..

CZERNICKI MIECZYŚLAW.

181. Miłe wspomnienia — ol.

DOMARADZKI STEFAN.

182. Odwilż — ol.  
183. Po zachodzie — ol.  
184. Pejzaż — ol.  
185. Nów — ol.

GĄSIENICA SZOSTAK JAN.

186. Orszak weselny — ol. na szkle.  
187. Pyrace — ol. na szkle.

GRABOWSKI ADAM.

188. Bez — akw.

GRODZICKA STYCZYŃSKA MARJA.

189. Portret pośła Sadzewicza — ol.

GRUBIŃSKI JAN.

190. Zima — ol.  
191. Wieczór — ol.

HABRIKOWA JADWIGA.

192. Ostatnie promienie — pastel.

HILLENBRAND ALEKSANDER.

193. Rybak — ol.  
194. II. Fragment z Jarmarku — ol.

IWANOWSKI BŁAŻEJ.

195. Azalje — akw.

KOWALEWSKI BRONISŁAW.

196. Malwy — ol.  
197. Pod słońce — ol.

KRZYŻANOWSKI WŁODZIMIERZ.

198. Przed kazaniem — pastel.

LASOCKI KAZIMIERZ.

199. Portret Pani Inżynierowej R. — ol.  
200. Ogród — ol.

LINDEMAN EMIL.

201. Róże I — ol.  
202. „ II — ol.  
203. Peonje I — ol.  
204. „ II — ol.

NAŁĘCZ WŁODZIMIERZ.

205. Uśmiech słońca — ol.

PRUSAK WACŁAW.

206. Portret artystki Pani K. — ol.

SARNOWICZ ALEKSANDER.

207. W oczekiwaniu — ol.  
208. Kaczeńce — ol.

ZAWADZKI STANISŁAW.

209. Portret Pana Z. — ol.

ZIOMEK TEODOR.

210. Przedwiośnie — ol.  
211. Polana w śniegu — ol.

R Z E Ź B Y.

STEFANOWICZ JAN.

212. Model projektu gmachu „Osiedla Artystów  
Plastyków“.

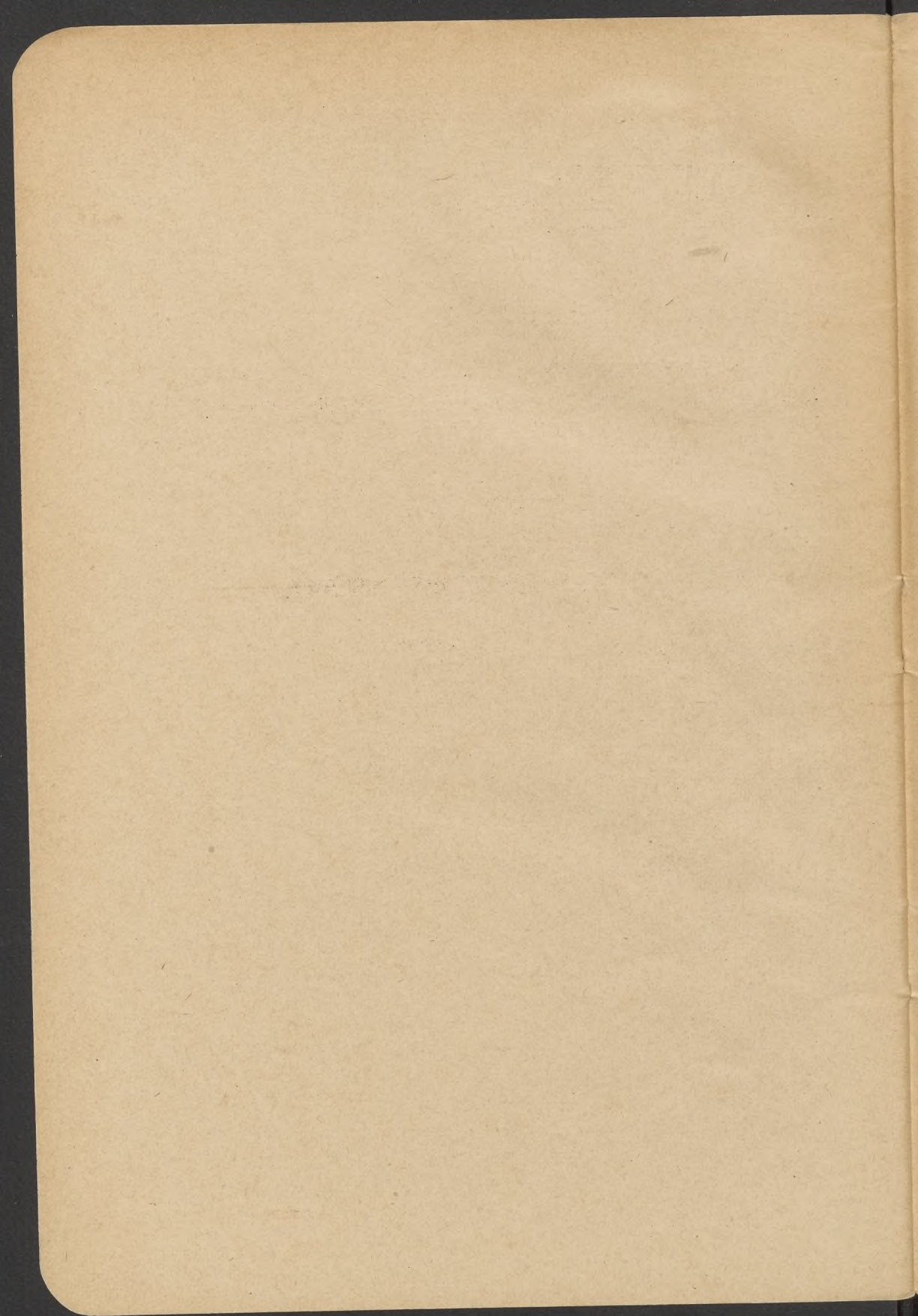
PELC RUDOLF.

213. Portret — gips.

GRAFIKA DYBCZYŃSKIEGO BRONISŁAWA.

214.	Drzeworyt	I
215.	”	II
216.	”	III
217.	”	IV
218.	”	V
219.	”	VI
220.	”	VII
221.	”	VIII
222.	”	IX
223.	”	X

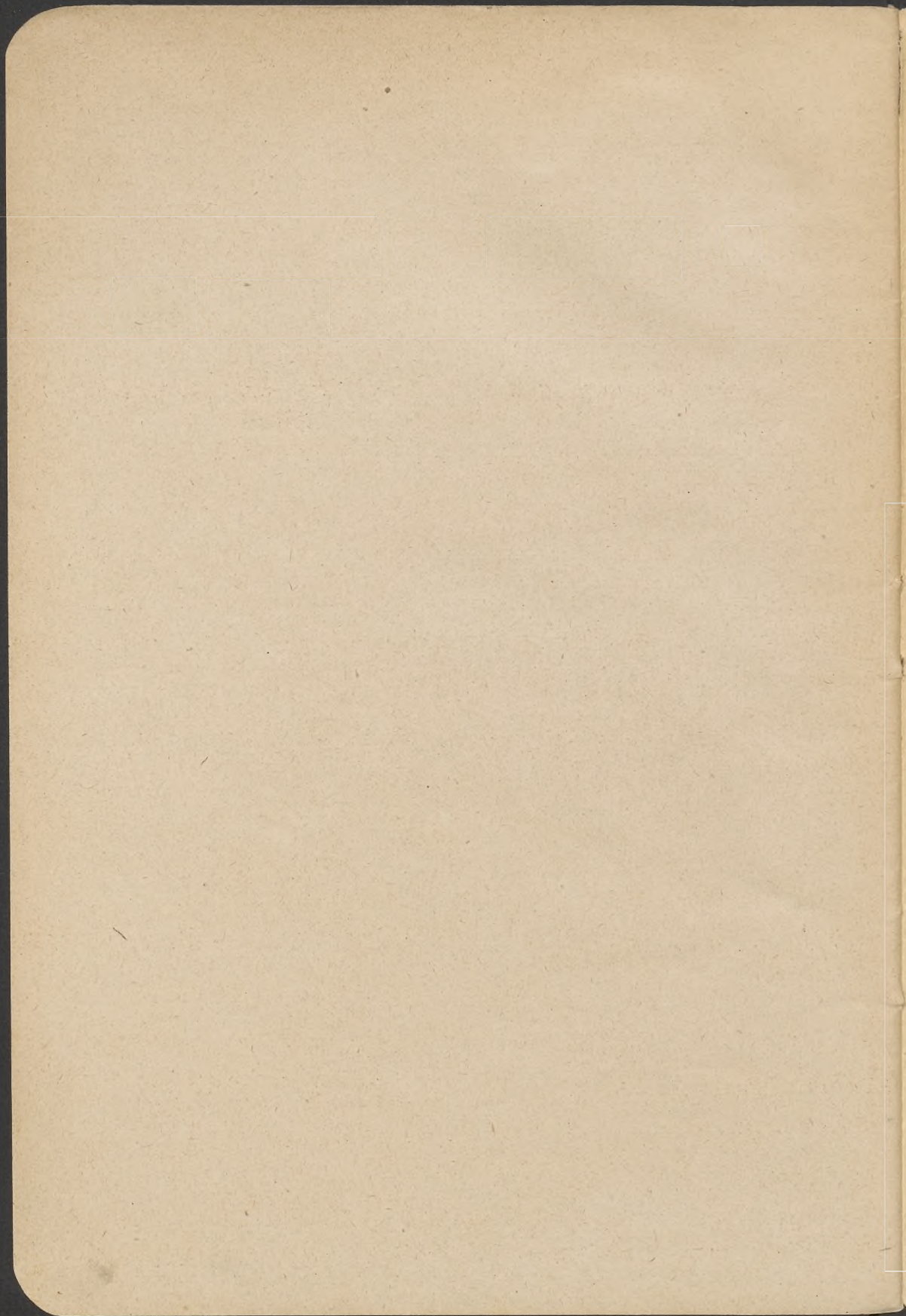


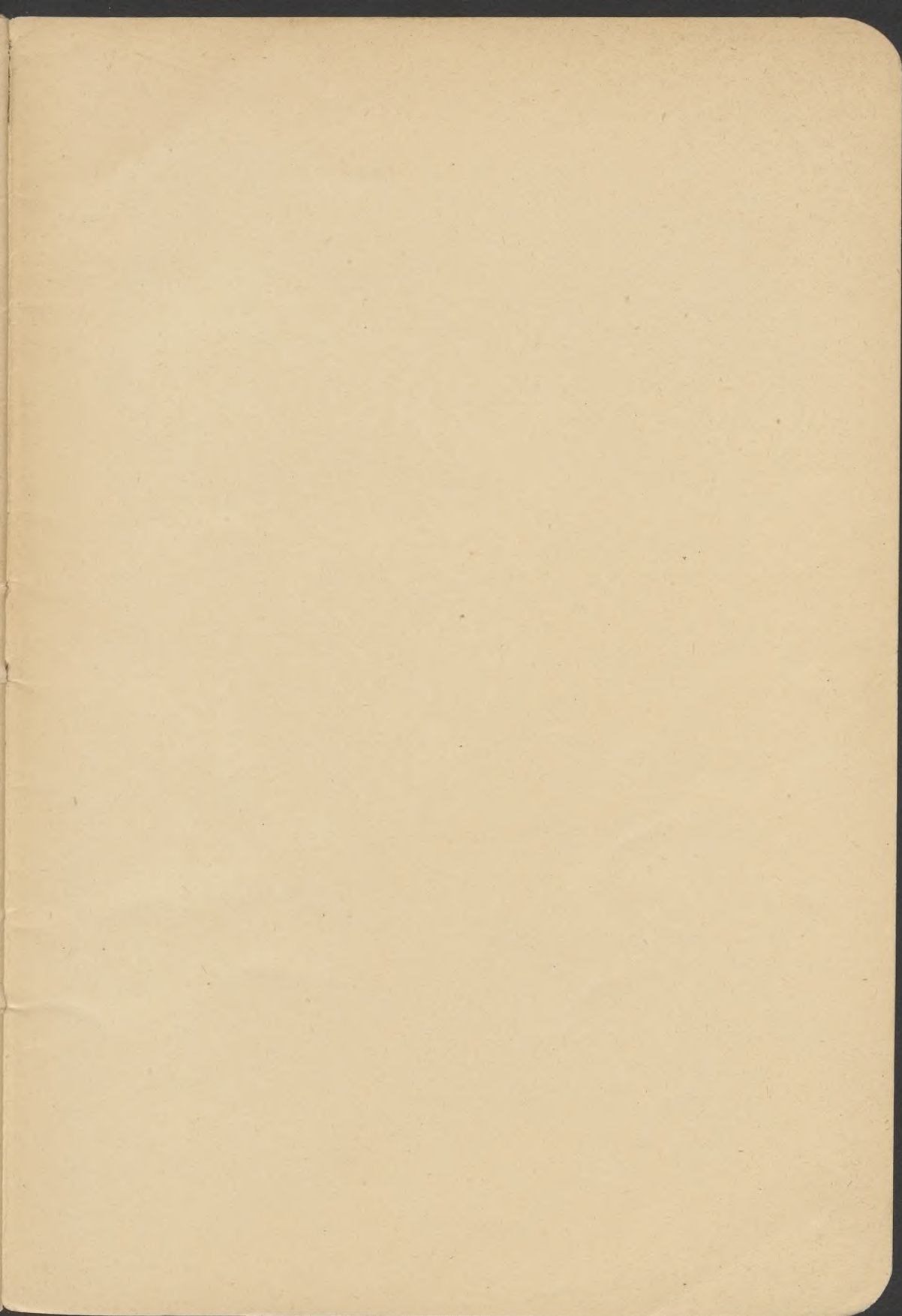




## ERRATA.

W zeszycie poprzednim (V) „Przewodnika po Wystawie“, w artykule „Twórczość Władysława Słewińskiego“ — korekta przeoczyła między innymi, kilka razy powtarzający się błąd zenerski w nazwisku malarza Gauguin — zostawiając n zamiast u, co niniejszem prostujemy.





JZ SP  
1713 14

