

## S. p. Edward Trojanowski (1873—1930)

Kilka dni temu zmarł po długiej i uciążliwej chorobie s. p. Edward Trojanowski, profesor malarstwa dekoracyjnego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, jeden z najrzetelniejszych artystów, jakich Polska współczesna posiada, jeśli idzie o szczerze umiłowanie sztuki, o oddanie się całą duszą, o poważny sposób odnoszenia się do niej, o głęboką jej pojmowanie i znawstwo.

Urodzony w 1873 r. w Kole, w ziemi kaliskiej, s. p. Trojanowski studiował najpierw w petersburskiej Akademii Sztuk P., potem przeniósł się do Paryża, gdzie kształcił się czas pewien w prywatnej Akademii bardzo po pularnego przed czterdzięci laty malarza, Rudolfa Julian'a (1839—1908).

Już od 1900 roku brał artysta nasz żywy udział w nowym ruchu, który obudził się w Polsce pod wpływem impresjonizmu i głoszących wtedy hasła swobodnej, szczerzej, niczem niekropowanej twórczości.

Dał się naprzód poznać jako utalentowany pejzażysta. Zaczął wystawiać w Krakowskim Tow. Przyjaciół Sztuk P., nadsyłając liczne widoki Paryża, Krakowa i jego okolic, a czasem także studia typów ludowych, wieśniaczków z okolic Krakowa, żydów i t. p.

Już wtedy jednak s. p. Trojanowski zaczął się bardzo interesować najcenniejszymi okazami „odkrywanymi” wtedy polskiej sztuki ludowej, a stąd był już krok jeden tylko do żywego zajęcia się problemami polskiego stylu w rzemiośle i w przemyśle artystycznym.

Jak to przypominał niedawno J. Warchałowski w swej pięknej książce o „Polskiej Sztuce Dekoracyjnej” (Warszawa 1928, J. Mokrowicz), s. p. Edw. Trojanowski należał do owej nielicznej grupy artystów w Krakowie, jak J. Bukowski, Józef Czajkowski, K. Tichy i in., którzy przy pomocy miłośników, historyków sztuki i etnografów założyli w r. 1901 słynne i tak bardzo zasłużone w rozwoju nowoczesnej polskiej kultury artystycznej Towarzystwo, pod nazwą „Polska Sztuka Stosowana”. Artysta ten był wtedy jednym z najbardziej zasłużonych pionierów odrodzenia polskiego artystycznego rzemioła i przemysłu.

Jeszcze przed wojną, za czasów dyrektora s. p. K. Stabrowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk P., był protektorem w dziele sztuki dekoracyjnej i przeszczepiał te nowe, nieznanne jeszcze idee. W r. 1923, po wskrzeszeniu warszawskiej uczelni, powołany został do niej ponownie, jako profesor.

Na pamiętnej międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu, w 1925 r., prace s. p. Trojanowskiego, jak np. taśma i stół (wykonane przez B. Dąbkiewicza), pokoi biblioteczny, kilim (wyk. w Szkole inżynierów i architektów Tow. Popierania Przemysłu Ludowego w Warsza-

wie) — należały do cenniejszych okazów sztuki polskiej.

Był to człowiek w innym jakimś, szlachetnym, przedwojennym gatunku. Był to artysta subtelny, cichy, zdający sobie do brze sprawę z wartości i doniosłej wagi, jaką może mieć dla Polski odrodzonej i zjednoczonej dla polskiego społeczeństwa, własna i oryginalna sztuka.

W r. 1920, zaledwie uciżyła się wojenna zawierucha po strasznej nawaie bolszewickiej, s. p. Edw. Trojanowski, który umiał też pięknie piórem wyrażać swe artystyczne idee, wołał z zapalem w jednym z pism stołecznych:

Niechajże nowe pokolenie artystów zrozumie, że nie wolno im zamknąć się w czterech ścianach pracowni, ale przeciwnie, że musi iść współzgodnie z ewolucją społeczną, że sztuka musi się stać jednym z tych czynników, bez których niema najpiękniejszego postępu w narodzie, bo postępu w jego duszy...

Pamiętajmy, że nie tylko trzymać musimy to, co dotychczas u nas w dziedzinie sztuki zdobyto, ale musimy iść równocześnie z nowym prądem w narodzie i starać się, aby sztuka polska nie tak, jak dotychczas, coraz więcej oddalała się od narodu, aż mu się zupełnie obca stała, ale była z życiem jego codziennym, z największymi tajemnicami duszy polskiej związaną mocno i trwale. Pamiętajmy, że mamy być nie tylko odbiorcami teraźniejszości, ale twórcami przyszłości.

Niema sztuki bez miłości i tylko ci staną się prawdziwie polskimi twórcami, którzy od wschodu do zachodu granic poznają kraj swój ojczysty, potrafią zajrzeć do najgłębiej ukrytych kątów duszy narodowej, wyciągnąć z tych tajni wszystko, co duszę polską oświeca, co ją wśród obcych wyróżnia, co ją czyni godną, aby dziś, gdy oprawcy nasi odeszli, na nowo w rzedzie narodów żywych stanęła.

Oto fragment artystycznego credo tego artysty — obywatela.

Nie wszyscy wiedzą o tem, że s. p. Edw. Trojanowski, który był laureatem wielu konkursów na polichromię, który wykonał malowidła w kaplicy w Gostyninie i w Kościele w Małkini, był zarazem doskonałym znawcą technologii malarskiej i restauratorem dawnych ściennych malowideł, jako taki, brał s. p. Trojanowski żywy i bezpośredni udział w konserwacji i restauracji malowideł ściennych odkrytych pod warstwami późniejszych przemalowań zarówno w kilku salach Zamku Kr. w Warszawie, jak i we wnętrzu belwederskiego pałacu.

Strata, jaką poniosła polska sztuka i artystyczna kultura, wskutek przedwczesnej śmierci tego szlachetnego, niestrudzonego pracownika, prawdziwie człowieka idei — jest dotkliwa i bolesna. Oby znalazł godnych siebie następców!

MIECZYSLAW TRETER

## NOWE WYDAWNICTWA

### MONOGRAFIA POWIATU WŁOCŁAWSKIEGO

Ruch regionalistyczny w Polsce jest ruchem bardzo młodym — niemniej jednak wykazuje dużą żywotność i rozpęd w kierunku poznania i spopularyzowania tych dóbr, które bądź w głębi ziemi naszej drzemia, bądź na jej powierzchni w postaci martwej czy żywej się znajdują. Środkowym punktem zaś tego ruchu jest i pozostanie zawsze człowiek.

Na szpaltach naszych niejednokrotnie wskazywaliśmy na liczne już prace z dziedziny regionalizmu, przytaczając wzory woj. nowogrodzkiego, warszawskiego, śląskiego, lubelskiego i t. d.

Obecnie mamy do zanotowania fakt znacznie szczegółowszego ujęcia zagadnień regionalnych. Leży przed nami poważne, bodaj po monografii województwa śląskiego najpoważniejsze z tej dziedziny dzieło: „Monografia powiatu włocławskiego”, tom I, złożony z opracowanych już tematów przez Komitet regionalny. Znajdujemy tu szerokie omówienie sprawy gminy i klimatu powiatu, produkowanych roślin, opis systemów gospodarczych, ludności rolniczej, mniejszej własności, obraz konsumpcji nawo-

zów sztucznych, stanu zaopatrzenia w maszyny i narzędzia rolnicze, omówienie kwestii społecznej w rolnictwie, stan oświaty rolniczej, spółdzielczości, stan sanitarno-weterynaryjny, stan budynków, dróg, wreszcie oblicze polityczne powiatu.

Książka wyposażona w sporą ilość znakomitych reprodukcji, oraz w szczegółową mapkę powiatu daje nietylko pogląd na życie i zagadnienia powiatu, lecz wprowadza czytelnika głęboko w same źródła życia ludności powiatu, jej historię i odsłania szerokie możliwości realizowania zadań.

### DWUDZIEŚCI PIERWSZY ZESZYT „ŚWIATA”

Dwudziesty pierwszy zeszyt „Świata” otwiera ciekawa ilustrowana rysunkami Kędzińskiego ankietka p. t. „Piękno Warszawy”. Głos zabierały esteci i artyści, jak Apokimusz Kędziński, Aleksander Janowski, inż. Lech Niemcewicz i Tadeusz Cieślowski. Poza tym znajdujemy artykuł Jana Lorentowicza p. t. „Francuz o polakach”. Stefan Kleczkowski pisze wrażenia swoje z podróży przez Atlantyk. Kaz. Wroczyński daje wesoły „przypis na recenzję”. Trzeci zeszyt uzupełnia dział samochodowy oraz kolekcję feljtonów, notat, dowcipów, informacji wszelkiego rodzaju.

W dziale beletrystycznym „Świat” drukuje dwie powieści: Andrzeja Struga „Złoty krzyż” i Claud Anet’a „Mayerling”.

## Opera o Kolumbowej Wyprawie

Opera berlińska wystawiła niedawno ciekawe dzieło: „Krzysztof Kolumb” — tekst Pawła Claudel’a, muzyka Darjusa Milhauda. Wielki pisarz francuski wspólnie z czołowym modernistą muzyki francuskiej, stworzyli operę bardzo szczególniego rodzaju, eksperyment sceniczny, obecnie żywo omawiany w prasie codziennej i specjalnej Francji i Niemiec. Nie

znając utworu z przedstawienia, łowimy o nim sprawozdania, albo wypowiedzenie się autorów, które już same, jako informacja przedstawiają się ciekawie.

Claudel, poeta, dramaturg, mistyk, pisarz o tezie katolickiej, piszący dzieło sceniczne wspólnie z kompozytorem żydowskim, psychicznie od siebie bardzo różnym — oto wspólne, które wydawać

### Wystawa Grupy Art. „Kolor” (Salon Sztuki Cz. Garlińskiego)

Świeżo otwarta wystawa, obejmująca około 50 prac, posiada naogół dość jednolity charakter; jest to bezsprzecznie jej zaleta.

Tłumaczy się to przede wszystkim okolicznością, że wystawiają swe prace olejne i akwarelowe wyłącznie trzy młode malarki, rówieśnice, absolwentki warszawskiej Szkoły Sztuk P., tego samego kursu prof. T. Pruszkowskiego.

Fakt, że kurs ten wyłonił z siebie już trzecią z kolei grupę (pierwsza pod nazwą: „Bractwo Św. Łukasza”, druga: „Szkoła

blemów; zupełny niemal brak logicznej myśli kompozycyjnej zda się te obawy na przyszłość wyraźnie potwierdzać.

Prace figuralne E. Hirsberzanki nacechowane są tu i ówdzie kolorystycznymi zaletami, ale sposób ujęcia i traktowania bryły, jako zamkniętej w sobie, określonej formy, braku rysunkowe, czasem nawet portretowe kłamały, psują artystyczne wrażenie.

Pejzaże G. Hufnaglówny, choć tu i ówdzie ożywione żywą plamą, spowite są naogół w jakąś



E. Hirsberzanka — „Biała Kryza”

Warszawska”), świadczy doprawdy nader korzystnie o duchu panującym w tej uczelni, o żywotności kierownictwa kursu, o poziomie nauki i wyższej ponad przeciętną miarę skali młodych talentów.

Do grupy „Kolor” należą pp.: Elżbieta Hirsberzanka, Gizela Hufnaglówna i Mery Litauerówna. Ta ostatnia przoduje na wystawie, pod względem wartości czysto malarskiej swych prac dwom innym. Istotnie operuje

brudną mgłą kolorystyczną o zimnym tonie; są po malarzku ujęte i to stanowi ich zaletę; nie mają zdecydowanego własnego charakteru — i to stanowi ich stronę ujemną.

O całej grupie można powiedzieć, że artystyczny jej dorobek jest miłym zjawiskiem i symptomatyczną zapowiedzią na przyszłość. Zapowiedzią czego? Nie wiadomo dokładnie, gdyż wszystkie trzy malarki nie przejawiają jeszcze dostatecznie określo-



Gizela Hufnaglówna — „Sklepik”

ona więcej „kolorem”, aniżeli są tylko farbą. Wpływ dzisiejszej paryskiej faktury malarskiej jest tu zresztą bardzo widoczny. Artystka zdaje się posiadać w duży stopniu łatwość prowadzenia pędzla; na razie podkreśla ta właściwość specyficzną malarzki jej temperament, na przyszłość jednak, zagraża poprzestaniem na łatwych malarskich efektach, powierzchownością w traktowaniu artystycznych pro-

by się mogło oryginalne! We Francji artyzmy pozornie od siebie wręcz przeciwne, mają jednak swe ciekawe styżne. Odmienność rasy, środowiska

towarzystwa (Claudel jest dyplomata, obecnie posłem francuskim w Waszyngtonie!) tu niekiedy wspaniale znikają. Punktą jest raczej, że operę dwóch francuzów wystawił nie Paryż tylko — Berlin. O wystawienie następnego dzieła scenicznego Milhauda „Maxymiliana” (cesarza Meksyku) ubiega się Berlin i — Wiedeń! Przypominają się losy Berlioz’a i Bizet’a, których opery długo wzbudzały zainteresowanie w Niemczech i Austrii, zanim doczekały się uznania we Francji — po śmierci kompozytorów!

„Krzysztof Kolumb” Claudel-Milhaud’a jest próbą nowej operowości. Jedną z wielu. A właśnie Berlin jest dziś najdalej przystępny, najbardziej zaciekawiony tego rodzaju próbami. Każdy rok znaczy się tam większym eksperymentem operowym, każdy eksperyment tam może liczyć na inteligentną ocenę krytyki, na rozsądne zbilansowanie najbardziej nawet zagadkowych doświadczeń. W tych trudnych kwestiach rozstrzyga rzeczowość artystyczna (i liberalizm narodowościowy). Cesarz niegdyś zarzucał płochości Gallów sławną „rerum novarum cupiditas”. Berlin muzyczny ma dziś tę żądzę nowości, ale bynajmniej nie płocho. Pod tym względem znacznie przewyższa nieco zrezygnowaną kulturę wiedeńską, których krytyka muzyczna nie może się pozbyć melancholij wobec wpływu zdarzeń.

Do eksperymentu „Kolumba” przystąpił Claudel nie jako nowicjusz sceny, nowość zadania była mu tu świadoma. Na czym ona polega, wypowiedział Claudel w artykule głębiej wchodzącym w teorię i praktykę sceny.

„Krzysztof Kolumb” jest jeszcze operą, ale w nowym pojmowaniu tego słowa. Jak to mówił Wagner? — „Moja sztuka polega na zawarciu akcji w trzy sytuacje szczytowe, drastyczne, tak aby głęboka i rozgałęzioną treść wyjść mogła z całej zrozumiałości i dobitności”. Jak to mówił Verdi? — „Sztuka bez oryginalności i naturalnej prostoty, przestaje być sztuką”. Oto dwa typy rozwiązania zagadnienia operowego, jedno wychodzi od strony dramatu, drugie od strony muzyki. Claudel w oficjalnym wypowiedzeniu się o „Kolumbie”, sam wzywa cienie Wagnera. Nie chce być dramaturgiem w znaczeniu Wagnera. Błędem Wagnera było, że nie było u niego stopniowania pomiędzy rzeczywistością a jej przetworzeniem lirycznym, bo dramat, zapomocą narkotycznej muzyki, przenosił Wagner od razu w sferę marzenia-zjawy. „Nam chodzi przeciwnie, o pokazanie, jak dusza ludzka stopniowo, powoli przesiąka muzyką, jak z rytmu wyluszcza się fraza muzyczna, ze słowa melodia, poezja z brutalnej rzeczywistości, — chodzi nam o każdy wyraz dźwiękowy, począwszy od mowy i rozmowy rytmicznie podtrzymanej orkiestrą, aż do pełnego śpiewu głosów i instrumentów. Chcieliśmy dać muzykę nietylko w postaci skrytyzowanej, ostatecznej, ale także muzykę powstającą, jej wznoszenie się miarowe z głębi odczuwania”. Muzyka „Kolumba” jest skrajną stylizacją, nawet muzyka najbardziej od realności oderwana, np. fuga.

W związku z muzyką, dekoracja, obraz, tło, musi też zbliżyć się to do rzeczywistości, to do jej stylizacji. Nie trwa więc obraz w formie zastygłej ale ma płynąć, grać, falować zależnie od chwili, oddychać sytuacją, bawić oko swą grą. Sposób rozważania — film. I to nietylko film naturalistyczny ale także film absolutny, więc także film jako gra form czystych, bez konkretnych znaczeń. „Dlaczego nie otworzyć wrót do jeszcze nieukształtowanego świata, w którym znaczenia dopiero powstają, krystalizują się dopiero kształty i pojęcia? Dlaczego nie wyrazić subtelnych odcieni uczuć, pamięci, myśli, nieskończone tajemniczych mglistych związków? Tu się coś budzi, tam odrzynają się od swego tła bar-

wy i kształty, kwietnym wianem splatają i rozplatają się formy i pozory... To jest sztuka filmu, ale to przecież też istota muzyki!”

Claudel patrzy na czyn Kolumba z punktu widzenia człowieka dzisiejszego — Kolumb widziany z perspektywy późniejszej! Wiedź nie będzie to opera historyzująca — było scenicznych Kolumbów już sporo — ale opera, która ma potęgą pokazać wielkość, doniosłość czynu, odsłonić cały kompleks zdarzeń, zamiarów, uczuć, w których spowiciu czyn się stał. Wyprawa Kolumba miała być jakby księgą historii, czytanką dla dorosłych, opowiadaniem i znaczeniem, kolumbowymi jasełkami, zdarzeniem odbitem w zwierciadle misterium. Stał łącznikowa postać między sceną a słuchaczem: świadek, opowiadający, objaśniający zdarzenia, coś niby teste u włoskiego oratoriana, niby „ewangelista” z pasji Chrystusowej. Ten „opowiadający” już pojawiał się w ostatnich czasach w „Historji o żołnierzu” w „Oedipus Rex” Strawińskiego. Np. przed sceną buntu załogi „świadek” mówi: *Ici commence la grande scene, la fameuse scene de la revolte des marins...* Prócz niego chór łączy akcję z widownią, chór, który nie jest jednak dokładnie chórem greckiej tragedji, ale, jak w pierwotnym Kościele, pośrednikiem między kapłanem a ludem. Chór jest tu więc naprzemian „tłumem” w dramacie scenicznym i sędzią, świadomością, sumieniem ludzi, ludzkości, czasów. I zarazem — głosiciel woli autorów.

Dwa akty, dwadzieścia siedem obrazów, trzy godziny trwania. Gołąb — columba, symbol Ducha św., leci przez morze do Genui i zwiastuje marzącemu chłopcu Kolumbowi jego posłannictwo. Na „koncu świata” na wyspach Azorskich, otrzymuje on wiadomość o morzu za światem. Bohater uciskany przez swych wierzycieli, przez dworaków, szyderców, jest wreszcie kapitanem. I musi uśmierzać zbuntowanych żeglarzy, przeżywa męczeństwo. Małoduszni mu urągają, wiedzą wszystko lepiej od niego. A tu człowiek ten uwiązany do masztu karaweli odsłania tajemnicę nowej ziemi, wydany wściekłości ludzkiej gniewowi żywiołów już triumfuje! Potworna nie wdzięczność ludzi jest nagrodą jego. Tylko jedna kobieta go wielbi... W gospodzie w Valladolid Kolumb umiera. W tej chwili cała przeszłość jego zwraca się w jedną wielką równocześnieść. Zrywa się gołąb, symbol jego własny i symbol Ducha, przynosi umierającemu — jak niegdyś w czasie potopu — gałązkę zerwaną w świecie nowo wynurzonym.

Chór — dziennik, komentator, to uczuciowe pod koniec intonuje Alleluja. Jesteśmy w misterjum, akcja skreśliła w katolickie symbole Claudel’a...

Muzyka Milhaud’a spełnia rozmaite funkcje w „Krzysztofie Kolumbie”. Przebiega różne rodzaje ekspresji, różne nawet style historyczne. Słuszy mowie, intonuje ballady, raz jest wykładnikiem fabuły, dekoracją, nastrój, organem boskim. Jest naprzemian naturalistyczna, to znów stylizowana.

Rola filmu niezdecydowana — mówią sprawozdania. Film nie łączy się chemicznie z muzyką i sceną. Wrażenie drugiego aktu, gdzie przeważa alegoria — słabsze znacznie niż w poprzednim. Muzyka — pominiawszy epizody — w drugiej połowie chuda. Takie przynajmniej wrażenie wywarła na berlińskiej premierze, gdzie pod koniec gwizdy towarzyszyły oklaskom. Publiczność rozszalała się w „zgiełkliwym niezdecydowaniu”.

Ale ważność „Krzysztofa Kolumba” Claudel’a - Milhaud’a leży nie tyle w jego powodzeniu czy niepowodzeniu, ile w wyłomie jaki i to dzieło stanowi w gatunku operowym, doniosłość jego leży w szukaniu nowych form sceny muzycznej. Dla artystów i ludzi myśli eksperyment tego rodzaju jest nietylko, jak mówi Hamlet „zwierciadłem i żywą kroniką przyszłości”, ale sztuką nowych, przyszłych krajów. Żegluga ku nowej Ameryce, kolumbowymi wyprawami!...

K. STROMENGER