



JÓZEF PIŁSUDSKI

STANISŁAW CZACKI (ol.)

(Wł. Franciszka Jordana, Kraków)

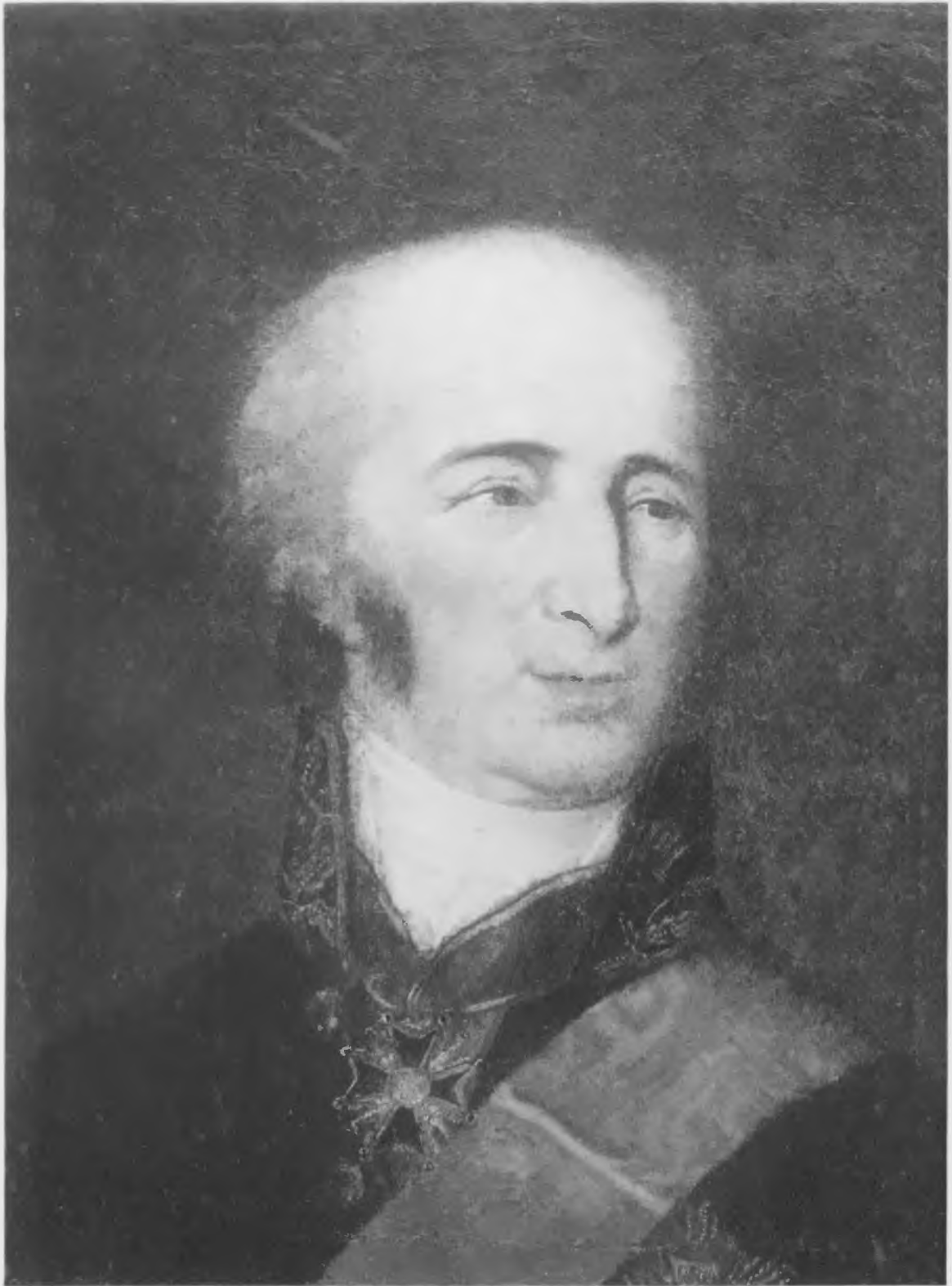
(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



GIOVANNI BATTISTA LAMPI

JÓZŁFA Z MNISZCHÓW SZCZĘSNOWA POTOCKA Z CÓRKĄ (ol.)
(Wł. Fr. Hr. Potockiego Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF PIŁSCHMAN

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego. Kraków)

TADEUSZ CZACKI (pastel)

(Wystawa „Stary Portret” T. wa Przyi. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



FRYD. HENRYK FÜGER

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego, Kraków)

IAN IACEK TARŃOWSKI (ol.)

(Wystawa „Stary Portret“ T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF GRASSI

JANUSZ ST. ILIŃSKI, INSP. KAWALERJI (ol.)

(Wł. Adama Hr. Zamoyskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF GRASSI

FRYDERYK MOSZYŃSKI MARSZAŁEK W. KOR. (ol.)
(Wł. Hr. Szembeków, Poreba)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



MARCIN KOEBLER

KRÓL STEFAN BATORY (ol.)
(Wł. Zgromadzenia XX. Misjonarzy, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



FRANCISZEK XAWERY FABRE

ST. MALACHOWSKI, MARSZAŁEK SEJMU CZTEROLETNIEGO (ol.)
(Wł. Hieronima Hr. Tarnowskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przył. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



GIOVANNI BATTISTA LAMPI.

JÓZEFA Z MNISZCHÓW SZCZĘSNOWA POTOCKA (ol.)
(Wł. Fr. Hr. Potockiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JUSTUS SZUSTERMANS

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego. Kraków)

PORTRET MŁODZIENCA (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Pizyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



SZKOŁA FRANCUSKA

X. ELEONORA FRYDERYKOWA MICHAŁOWA CZARTORYSKA (ol.)
(Wł. Marji Epstein. Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



MARCELO BACCIARELLI (?)

KRÓL ST. PONIATOWSKI (pastel)

(Wł. Hieronima Hr. Tarnowskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JOZEF GRASSI

(Wł. Edwarda hr. Tyszkiewicza, Kraków)

TFKLA KS. JABŁONOWSKA (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JEAN BAPTISTE GREUZE

(Wł. Fr. Hr Potocki, Kraków)

STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



TOMASZ DOLLABELLA ST. TENCZYŃSKI. SYN JANA WOJEWODY KRAKOWSKIEGO (ol.)
(Wł. Krystyny hr Potockiej, Krzeszowice)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF GRASSI

ANTONINA ELEONORA Z KOMOROWSKICH ILIŃSKA (ol.)

(Wł. Adama Hr. Zamoyskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)

DOMENICO Theotocopuli, zwany El Greco.

W kościołach kastylskich, w Eskorjalu, w Prado, w Luwrze, w Starej Pinakotece poznaje się jego obrazy na pierwszy rzut oka. Wszystko w nich jest niezwykle, dziwne, niesamowite: wyszukane, żywe, irrealne kolory — zimne, ostre, kłujące zielenie i błękity, jaskrawa cytrynowa żółć, gorejący szkarłat, w połączeniu z popielatą szarością, czernią i bielą; niespokojne pełzające światło; małe główki, przypominające kształtem gruszki lub rzodkwie, o wysokich czołach, odstających uszach i śpiczastych podbródkach; ciała wydłużone bez miary; histeryczne gesty; gwałtowne akrobatyczno=cyrkowe ruchy; szkicowy rysunek; nerwowe prowadzenie pędzla; licencje perspektywiczne; pionowa kompozycja, w której wszystko dąży, jak płomień, do góry.

Jak w obrazach Greca, tak w nim samym wszystko jest osobliwe, dziwne, paradoksalne.

Malarz, doprowadzający już w drugiej połowie XVI w. do ostatnich granic rozwirzenia barok, wzrastał w tradycjach sztuki bizantyjskiej.

Żarliwy katolik, gloryfikator kościoła, malarz wielkich misterjów i cudów katolicyzmu, wychowywał się w obrządku wschodnim.

Najświetniejszy w malarstwie tłumacz duszy hiszpańskiej z okresu Filipa II, Loyoli, św. Teresy i Cervantesa, piewca dumnych hidalgów i urodziwych Kastyljanek, poeta melancholijnego Toledo, był z pochodzenia Grekiem, kształcił się w Italii.

Zapomniany wkrótce po śmierci, zmartwychwstaje po trzystu latach jako jeden z największych malarzy wszystkich czasów, jako genialny antycypator dążeń i prądów, panujących w sztuce współczesnej.

M Ł O D O Ś Ć

Kirjaks Theotocopoulos urodził się około r. 1545 w Kandji na Krecie, która podówczas znajdowała się pod panowaniem weneckim. Wychowywał się w środowisku greckim, w obrządku wschodnim. W młodym wieku emigruje do życiuradej Wenecji, gdzie kształci się na malarza. Chłonie chciwie oczyma bujny przepych kolorytu Tycjanów, Bassanów, Weronezów, Tintoretów. Z Kirjaksa robi się teraz Domenico, z Theotocopoulosa — Theotocopuli.

Później przebywa jakiś czas w Rzymie, gdzie dzięki protekcji minjaturzysty Julio'a Clovio jest domownikiem kardynała Aleksandra Farnese i mieszka we wspa= niałem Palazzo Farnese. Patrzy na największe cuda Rzymu renesansowego, ale o wiele silniejszy oddźwięk budzą w nim powstające właśnie wtedy pierwsze kościoły i ołtarze w stylu nowym, który podówczas nazywał się *maniera moderna*.

* Studium niniejsze stanowi rozdział książki p. t. „Hiszpanja”, która ukaże się nakładem F. Hoiesicka w Warszawie.



GRECO

(Toledo, Santo Tomé)

POGRZEB HRABIEGO ORCAZA, część dolna (ol.)



POGRZEB HRABIEGO ORGAZA (wycinak)

(Toledo, Santo Tomé)

GRECO

Okolo r. 1575 Theotocopuli ciągnie do Toledo. Co skłoniło go do zamiany papieskiego Rzymu na Toledo — owe dziwne miasto, zbudowane na granitowej skale, okrążonej z trzech stron falami żółtego Tajo, z którego nakrótko przedtem Filip II przeniósł stolicę państwa do Madrytu? Może słyszał o miłości sztuki i hojności prałatów toledańskich? Może liczył na to, że Filip II powoła go do współpracy nad ozdobieniem wznoszonego właśnie Eskorjału?

Malarstwo w Toledo nie stało podówczas wysoko i Theotocopuli, wykształcony na najlepszych wzorach włoskich, przybywający z głównych ognisk sztuki ówczesnej, mógł liczyć na to, że łatwo da sobie radę z konkurentami. Jakoż wkrótce po swem przybyciu maluje »Wniebowstąpienie Marji« dla kościoła Santo Domingo el Antiguo, następnie zaś »Obnażenie Chrystusa z szat« — dla katedry. Dzieło to, odbiegające znacznie od tradycji kościelnej, dopiero po kilkuletnich sporach i targach zostaje przyjęte przez kapitułę.

Pierwsze lata pobytu w »hiszpańskim Rzymie« musiały być ciężkie dla Theotocopuli'ego. Musiał się udzierać i procesować z kanonikami i proboszczami o swe honorarja. Malarze miejscowi patrzeli z niechęcią i zawiścią na obcego, cudzoziemca o długim nazwisku, którego nikt nie umiał spamiętać, »El Greco«, może nawet niegdyś schizmatyka, co im chleb odbierał. Kapituła i Inkwizycja szykanowały go, dopatrując się w jego obrazach sprzeczności z tradycją i Pismem Świętym.

Przeciwagą tych goryczy były Grecowi — przezwisko to przylgnęło do niego — rozkosze twórczości i miłości. Miał on wtedy kochankę, która nazywała się Dona Jeronima de las Cuevas i która urodziła mu syna Jorge (Jerzego) Manuela. Doszukiwano się jej w portrecie pięknej, młodej kobiety w gronostajowym futrze, t. zw. »Greczynce«, tak samo jak w podobnym do niej pacholęciu z »Pogrzebu hrabiego Orgaza« widziano ośmioletniego Jorge Manuela.

Greco zapewne liczył wtedy jeszcze na przeniesienie się z umierającego Toledo do jakiegoś innego miasta. Nadzieje na zawiązanie bliższych stosunków z miłującym sztukę królem zaczynają się w tym czasie jakgdyby ziszczać. Greco maluje dla króla »na próbę« obraz p. t. »Adoracja Imienia Jezus« (zwany również »Snem Filipa II«). Dzieło to — późnogotyckie w kompozycji, weneckie w kolorystyce — spodobało się Filipowi II i wkrótce potem zamawia on u Greca obraz większych rozmiarów p. t. »Męczeństwo św. Maurycego« do ołtarza tego świętego w kościele Eskorjału.

Greco pracuje nad tym obrazem cztery lata i tworzy dzieło, w którym po raz pierwszy jest całkiem sobą. Ale oryginalna kompozycja, śmiałe połączenie strojów i nagości, niezdolnie żywe kolory i ostre światła nie przypadły do gustu rozkochanemu w sztuce renesansowej i późnogotyckiej królowi. Kazał on wypłacić malarzowi przyrządzone honorarjum, ale obrazu na ołtarzu nie umieścić i dalszych zleceń Grecowi nie dawał.

W ten sposób nadzieje Greca na wielkie zamówienia ze strony króla, może nawet na stanowisko malarza nadwornego, spełzły na niczem. Stosunki między królem a malarzem urwały się na zawsze.



GRECO

PORTRET NIEZNANEGO MĘŻCZYZNY (ol., 0,70 x 0,62)
(Madryt, Muzeum Prado)

Niepowodzenie »Św. Maurycego« zadecydowało o dalszym losie Domenica Theotocopuli. Pozostaje on w zdetronizowanym, chylącym się ku upadkowi Toledo. Żywa się, zrasta z biegiem czasu do tego stopnia z wizygocko=maurytańsko=kastylskim rycersko=księżowsko=mniszem Toledo, że dzisiaj dla nas »Toledo« i »Greco«, to pojęcia nierozłączne.

STAROŚĆ

Jak wielu artystów renesansu i baroku, Greco był jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem, architektem oraz teoretykiem tych trzech sztuk. Rzeźbił kunsztowne, ozdobione grupami figuralnymi ramy do swych obrazów, kreślił plany budowli, napisał traktat o malarstwie, rzeźbie i architekturze, o którym współcześni wyrażali się z uznaniem. Z rzeźb w drzewie zachowała się tylko jedna (Matka Boska w otoczeniu aniołów, wręczająca ornat św. Ildefonsowi: Toledo, Seminario); plany architektoniczne i traktaty o sztuce (które stanowiłyby komentarz bezcenny do twórczości samego Greca) zginęły bez śladu.

Był przytem człowiekiem bardzo wykształconym. W swej bibliotece posiadał 27 dzieł greckich: Homera, Eurypidesa, Ksenofonta, Arystotelesa, Demostenesa, Izokratesa, Ezopa, Hipokrata, Lucjana, Plutarcha, Stary i Nowy Testament, Ojców Kościoła; 67 dzieł włoskich, między innemi Petrarkę, Arjosta, Patrizziego, neoplatoników renesansu, jakiś traktat o malarstwie, 19 książek o architekturze; 17 dzieł w »narzeczu romańskim«.

Mieszkał, podobnie jak nieco później Rembrandt w Amsterdamie, w dzielnicy żydowskiej, z tą wszakże różnicą, iż w dzielnicy tej od stu lat nie było już Żydów, przynajmniej takich, którzyby wyznawali judaizm jawnie; opodał przeszlicznej synagogi Szymona Lewi'ego, budowli maurytańskiej z hebrajskimi inskrypcjami, służącej wtedy jako kościół rycerzom zakonu Calatrava'y.

Lubił zbytek. Potrzebował dokoła siebie tej atmosfery zmysłowego przepychu, która podnieca fantazję i pobudza do twórczości. Apartamenty jego składały się z dwudziestu czterech komnat: może chodził po nich, tam i z powrotem, obmyślając kompozycję swych obrazów. Dom jego wychodził nie na jedną z długich, wąskich, wschodnich uliczek toledańskich, lecz na rozległy taras, zakończony urwiskiem, pod którym w dole kotłuje się i pieni w swem skalistym łożu »Złote Tajo«.

Kochał muzykę. Trzymał płatnych muzykantów, którzy mu przygrywali do obiadu, pragnął bowiem używać wszystkimi zmysłami.

Obcy, cudzoziemiec, »Greczyn«, sam zdobył sobie Toledo, Kastylię, Hiszpanję. O swe honorarja walczył jak lew. Pierwszy domagał się zwolnienia artystów od podatków i uzyskał wyrok przychylny. Nawet Inkwizycji stawiał czoło. Człowiek o niezmożonej żywotności, o olbrzymiej energii i ekspansywności. Jedna z bujnych, zachłannych, tytanicznych natur wczesnego baroku, młodszy brat Michała Anioła i Tintoretta.

Przy swej płodności zarabiał dużo, ale wydawał jeszcze więcej; brnął w długi; wierzyciele nie dawali mu spokoju.



GRECO

(Monachium, Stara Pinakoteka)

MADONNA (ol.)

Sztuka jego wkońcu przyjęła się. Przeorowie i proboszczowie nie tylko Toledo, ale i parafij sąsiednich zamawiali u niego obrazy do kościołów. Miał uczniów i naśladowców. Ale dla większości pozostał, zwłaszcza jako człowiek, przedmiotem zgorszenia, manjakiem, szaleńcem. Przeciętni mieszkańcy Toledo nie mogli mu darować tego, że był przybyszem. Rozumiał i cenił go naprawdę jedynie kwiat towarzysstwa tolekańskiego, zwłaszcza garstka pokrewnych mu duchem i stylem artystów, jak poeci Don Luis de Gongora i Fray Hortensio Felix Paravicino. Żył samotnie ze starą służącą i jeszcze starszym służącym, pochłonięty pracą, zatopiony w swych wizjach, stając się z biegiem czasu coraz większym oryginałem i odludkiem. Oslodą starości był mu jego syn i uczeń Jorge Manuel. Może też sycił nostalgię długimi rozmowami w języku ojczystym, prowadzonymi z dwoma rodakami, Diogenesem Parramonio'em i Konstantym Focas'em.

Kiedy Domenico Theotocopuli miał sześćdziesiąt lub sześćdziesiąt pięć lat, odwiedził go młodszy o kilkanaście lat od niego Franciszek Pacheco, Sewiljanin, miły, zrównoważony człowiek, malarz, a przytem uczony, erudyta, polihistor, teoretyk i historyk sztuki (późniejszy nauczyciel i teść Velazqueza). Pacheco podróżował wtedy po Hiszpanii, zbierając materiały, notatki, »fiszki« do swego dzieła o malarstwie. Będąc w Toledo, postanowił odwiedzić samotnika i dziwaka, którego obrazy spotykało się wtedy w kościołach kastylskich na każdym kroku i o którym krążyło tyle gadek, anegdot i legend.

Honory domu w imieniu sędziwego gospodarza czynił Jorge Manuel. Jorge Manuel oprowadzał gościa po pokojach, pokazał mu salę, w której Greco przechowywał w małym formacie kopje olejne wszystkich swoich obrazów i skrzynię, pełną figurek glinianych, które Greco lepił sobie, podobnie jak mistrz jego Tintoretto, żeby malować podług nich ciała ludzkie.

Rozmowa Pacheca z Greco'iem obracała się głównie dokoła teorii sztuki. To, co mówił Greco, było paradoksalne: może umyślnie chciał zepatować, zgorszyć pocziwego Pacheca. Utrzymywał »przeciw Arystotelesowi i wszystkim starożytnym«, że »malarstwo nie jest sztuką«: powiedzenie, które brzmi dość enigmatycznie. Twierdził, że »koloryt stoi wyżej od rysunku« i że Michał Anioł był wprawdzie »dzielnym człowiekiem (*un buen hombre*), ale nie umiał malować«.

Pełen uczuć sprzecznych opuszczał Pacheco dom Greca. To, co widział i słyszał, napełniło go napół zachwytem, napół przerażeniem.

W kilka lat po tych odwiedzinach, 7 kwietnia 1614 r., Greco umiera. Sporządzony przez Jorge Manuela Theotocopuli'ego w pięć dni po zgonie ojca inwentarz wymienia 115 obrazów skończonych, 15 szkiców, 150 rysunków oraz liczne modele z gliny i wosku.

Jorge Manuel Theotocopuli był, podobnie jak jego ojciec, malarzem i architektem. Jako malarz imitował, bez większego talentu, manjerę ojca. Jako architekt odznaczył się zwłaszcza wybudowaniem kopuły nad kaplicą mozarabską w katedrze tolekańskiej. Wnuk Greca, Gabriel de los Morales, wstąpił w r. 1622 do klasztoru Augustynów w Toledo.



GRECO

KARDYNAŁ GASPARY DE QUIROGA (oil, 1170 x 1058)
(London, National Gallery)

Malarstwo Greca łączy się z ową wielką falą podniecenia religijnego, która przeszła po Europie Zachodniej w drugiej połowie XVI w. i która znana jest pod nazwą kontrreformacji. Fala ta — ostatni wielki ruch religijny w Europie Zachodniej — da się pod wieloma względami porównać z falą podniecenia religijnego, która przeszła po Europie w drugiej połowie XIII w. Jak tamta wydała zakony żebracze i gotyk, tak ta jezuityzm, mistykę św. Teresy i barok.

Greco jest, narówni z Tintorettem i Rubensem, wielkim malarzem kontrreformacji, gloryfikatorem kościoła rzymsko-katolickiego. W swych licznych obrazach ołtarzowych przedstawia misterja i cuda katolicyzmu — Niepokalane Poczęcie i Zwiastowanie, Wniebowstąpienie i Koronację Matki Boskiej, Tróję Świętą i Zesłanie Ducha Świętego. Maluje męczeństwa świętych, apostołów i Ojców Kościoła, maluje św. Franciszków, św. Dominików, św. Antonich Padewskich, pogrążonych w adoracji, w zachwyceniu, w ekstazie, w transie, z rękoma złożonemi na piersi, z oczyma rozgorączkowanemi, wlepionemi w krucyfiks lub wzniesionemi w niebo.

Maluje precudowne Madonny, jak ta w Prado o wielkich oczach i bezkrwistych wargach, albo jak Mater Dolorosa, znajdująca się jako depozyt w Starej Pinakotece, w srebrzystej mantyli i zielonobłękitnej sukni, o bolesnie=stężalej, kredowobiałej, mieniącej się żółtymi i lila refleksami twarzy, o oczach jak dwie czarne jamki i drobnych, ciemnopurpurowych, jakby spieczonych gorączką ustach, z kurczowo splecionemi ze sobą rękoma.

W dziełach tych czujemy ów żar, który trawił duszę Hiszpanów z epoki kontrreformacji, z epoki Loyoli i św. Teresy. Przedziwnie wyraża w nich Greco namiętny i ponury katolicyzm hiszpański, tak różny od pogodnie zmysłowego katolicyzmu włoskiego.

MALARZ HISPANJI FILIPA II

W swych obrazach kościelnych Greco daje wyraz potężny egzaltacji religijnej Hiszpanów z epoki kontrreformacji. W długiej serji portretów pokazuje nam — ich samych.

Dzięki Grecowi poznajemy najdokładniej wytworne »towarzystwo« toledańskie z epoki Filipa II — grandów i hidalgów, kardynałów i prałatów, gubernatorów i wojskowych, teologów i lekarzy, humanistów i poetów. Przeważa typ o twarzy ściągłej, suchej, o wysokim czole, odstających uszach i śpiczastej bródce, ale w obrębie tego typu ile odmian indywidualnych! Jak wspaniale maluje Greco tych Hiszpanów, jak świetnie oddaje ich powagę, ich dumę, ich dystynkcję, ich wdzięk i czar osobisty! Niektóre z tych portretów są niezrównane, jak n. p. grupa hidalgów w »Pogrzebie hrabiego Orgaza«, jak portrety kilku osobistości nieznanych w Prado, jak portret starca, uważany bez podstaw dostatecznych za autoportret Greca (Madryt, A. de Beruete), jak portret niemego humanisty Antonio'a de Covarrubias (Toledo, Museo del Greco) lub »Portret malarza« (Sewilla, Muzeum prowincjonalne) — młodego człowieka o smolistych, niepokojąco żywych oczach, o drobnej kobiecej ręce, o palcach



GRECO ZESŁANIE DUCHA ŚWIĘTEGO (ol., między 1604 a 1614, 2,75 x 1,27)
(Madryt, Muzeum Prado)

delikatnych i nerwowych. Grek, Bizantyńczyk, potomek rasy starej i wyrafinowanej, malował z upodobaniem portrety umysłowców, ludzi o duszach kulturowanych i wrażliwych.

Jako portrecista Greco rozporządza skalą ogromną. Na obu krańcach tej skali stoją zaś — z jednej strony piękna i tajemnicza młoda kobieta w gronostajowym futrze, o wielkich oczach i pełnych ustach, o ręce subtelnej i nerwowej, t. zw. »Greczynka« (Londyn, Sir John Stirling — Maxwell), z drugiej — niesamowity Wielki Inkwizytor Don Fernando Nino de Guevara (Nowy York, H. O. Havemeyer), patrzący na nas surowo i groźnie poprzez okrągłe rogowe okulary — przenikliwe studjum fanatyzmu, uporu, okrucieństwa, »arcydzieło wyrazu, zwiastujące piekielną sztukę Goyi« (Husarski).

Jak w swych portretach dystynkcję hidalgów kastylskich, tak w swych *Madonnach* Greco opiewa odrębną urodę Kastylijanek o bladej cerze i wielkich migdałowatych oczach.

Wreszcie w szeregu widoków Toledo, które bądź stanowią dzieła samodzielne, bądź pojawiają się jako tła w kompozycjach figuralnych, Greco odkrywa tajemnicze i melancholijne piękno prastarej stolicy kastylskiej.

W ten sposób pierwszym poetą dziwnego i smutnego Toledo i pierwszym w malarstwie wyrazicielem duszy hiszpańskiej stał się człowiek, urodzony na Krecie, wykształcony we Włoszech, do końca życia uważany przez swe otoczenie za Greka, podpisujący się na swych obrazach po grecku i greckimi literami, a więc uważający się sam za Greka, rozczytujący się w autorach greckich i utrzymujący do ostatka stosunki z Grekami.

Przypadek może tylko na pozór paradoksalny. Wrażliwość nasza na charakter otoczenia, w którym wzrosliśmy i w którym stale przebywamy, jest przeważnie niewielka. Natomiast w kraju obcym narzucają się nam silnie rysy charakterystyczne pejzażu i ludzi, które uchodzą uwadze mieszkańców tego kraju. Tem się zapewne tłumaczy, że Flamandczyk Watteau uchwycił lekkość i grację francuskiego rokoka, że Giorgione z Castelfranco i Tycjan z Cadore, górale z wiosek alpejskich, przybysze z *terra ferma*, odkryli czarodziejską, pełną oparów atmosferę Wenecji, że Polak z kresów Conrad — Korzeniowski odczuł poezję mórz egzotycznych i heroizm żeglarski. Tem się może tłumaczy również, że Kreteńczyk Kirjaks Theotocopoulos odkrył powagę i dostojeństwo hidalgów kastylskich, odrębną, pełną swoistego aromatu urodę Kastylijanek i melancholijne piękno Toledo.

E W O L U C J A A R T Y S T Y C Z N A

Greco był Grekiem. Pozostał nim, w pewnych pokładach swej duszy do końca życia. Ale nie Grekiem z okresu Fidjasza i Praksytelesa (z którymi Murillo, a nawet Velazquez poprzez renesans włoski więcej mają wspólnego od niego), lecz Grekiem z okresu późnego bizantynizmu. Zamłodu patrzył na ikony bizantyjskie. Pewien utajony bizantynizm można wyczuć w wielu jego utworach. Pionowość postaci i formatu (wertykalizm); znajdowanie się wielu głów na jednym poziomie



GRECO

UKRZYŻOWANIE (między r. 1586 a 1594)
(Madryt, Muzeum Prado)

izokefalja: najbardziej uderzające przykłady w »Pogrzebie hrabiego Orgaza« i w »Zesłaniu Ducha Świętego«; dwupiętrowość kompozycji; uroczysta powaga; wielkie oczy, pociągłe, wychudłe twarze Chrystusa i świętych: wszystko to są zapewne mniej lub więcej świadome reminiscencje bizantyjskie.

W Wenecji Theotocopuli styka się ze sztuką włoską późnego gotyku, renesansu i wczesnego baroku.

Julio Clovio poleca go jako »ucznia Tycjana«. Nie należy tego brać zbyt dosłownie. Blisko dziewięćdziesięcioletni Tycjan stał wtedy u szczytu sławy i Clovio chciał może przedstawić swego pupila w najlepszym świetle. Greco zawdzięcza to i owo, zwłaszcza w kolorystyce, Tycjanowi późnemu, Tycjanowi wczesnego baroku. Natomiast Tycjan wczesny, Tycjan giorgionizujący, Tycjan renesansu pozostał mu wewnętrznym obcy: podobnie jak cały świat cinquecenta z jego spokojem, umiarem, harmonią.

Obrazy weneckie i rzymskie Theotocopuli'ego znajdują się pod wpływem Bassana, Weroneza i Tintoretta. Zwłaszcza Tintoretto ze swym temperamentem wściekłym i rozmachem szalonym, *il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura* (Vasari); Tintoretto rozbijacz, łamacz tradycji i kanonów renesansowych, pionier baroku, wywiera na nim wrażenie olbrzymie. Od bizantyzmu Domenico przechodzi wprost do baroku, przeskakując przez renesans.

Pierwsze znane nam obrazy Theotocopuli'ego, »Uzdrowienie ślepego« (muzea w Dreźnie i w Parmie) i »Wypędzenie handlarzy ze świątyni« (Londyn, Lord Yarborough; Richmond, Sir F. Cook), to niejako wypracowania w stylu Tintoretta, coprawda już z pewnemi dziwnymi wybujałościami i przejawskawieniami. Domenico przejmuje tutaj nie tylko gwałtowne ruchy i niespokojną kompozycję, ale nawet typ fizyczny postaci i tła architektoniczne Tintoretta. Malowany w Rzymie portret Julio'a Clovio przypomina, zwłaszcza w traktowaniu kształtu, portrety senatorów weneckich Tintoretta.

W obrazach, powstających po przybyciu do Toledo, poprzez pierwiastki weneckie i bizantyjskie przeświecają już rysy stylu własnego. W »Obnażeniu Chrystusa z szaty« (Toledo, katedra) dopatrywano się reminiscencji późno-gotyckich i bizantyjskich, ale jedno i drugie jest prawie bez znaczenia wobec pierwiastku zupełnie nowego w malarstwie ówczesnym – świadomego posługiwania się asymetrią kompozycji, niespokojnymi rytмами łamanych linii oraz intensywnymi kolorami – gorejącym szkarłatem szaty Chrystusa, jadowitymi zieleniami, jaskrawą żółcią jako czynnikami emocjonalnymi i ekspresyjnymi. W postaci rycerza w zbroi, w postaciach świętych niewiast, w zarzuconych na włosy mantylach, spotykamy już tutaj również owe tak znamienne później dla Greca typy Hiszpanów i Hiszpanek.

W przedostatnim dziesiątku XVI w. Greco tworzy dwa dzieła potężne – »Męczeństwo św. Maurycego« (Eskorjał) i »Pogrzeb hrabiego Orgaza« (Toledo, Santo Tomé).

Niezwykła, asymetryczna kompozycja, niepokojąco – wydłużone postacie, piękne głowy rycerzy kastylskich (pełną czaru jest zwłaszcza głowa samego świętego



GRECO

CHRZEST CHRYSUSA (ol., między
r. 1586 a 1594, 3·50 x 1·44)
(Madryt, Muzeum Prado)

o niezmiernie szlachetnych rysach i melancholijnym wejrzeniu), intensywne kolory (głęboki błękit tuniki) i niespokojne oświetlenie, tworzą w »Św. Maurycym« całość przedziwną.

Niemniej fascynującym dziełem jest »Pogrzeb hrabiego Orgaza«. W dwóch kondygnacjach toczą się dwie akcje równoległe. Na ziemi, św. Stefan i św. Augustyn, w bogatych szatach kapłańskich, unoszą zwłoki rycerza, hrabiego Orgaza, zakute w błyszczący pancerz stalowy. Cudowi temu przygląda się, w uroczystym skupieniu, kilkunastu hidalgów w czarnych szatach i białych kryzach, księży w ornatach i mnichów w habitach. Na ich pociągłych, subtelnych, uduchowionych twarzach maluje się powaga i smutek. Oczyma duszy widzą oni jednocześnie to, co dzieje się w niebie, a co jest przedstawione w górnej części obrazu: jak hrabia Orgaz, nagi, wyzwolony już z więzów doczesnych, klęka na jedno kolano przed udzielającym mu posłuchania, odzianym w białą szatę Chrystusem. Po prawicy Chrystusa Matka Boska. Dokoła na obłokach grupują się apostołowie i święci, unoszą się skrzydlaci aniołowie.

Kontrast dolnej i górnej części obrazu jest uderzający. Dół malował Greco — realista, górę Greco — wizjoner. W części dolnej przeważa gama barwna portretów Greca — czerń i biel. W części górnej panują przezroczyste, sine i zielonkawe tony, biel, głęboki błękit, szkarłat, jaskrawa żółć — gama jego obrazów kościelnych. Na ziemi obrządek żałobny dokonywa się w uroczystym skupieniu. Orszak hidalgów przypomina rząd świętych w jakimś malowidle bizantyjskim. Natomiast w niebie, gdzie Chrystus udziela audjencji hrabiemu Orgazowi, panuje niepokój, rozruch, wir i szal baroku. Obłoki kłębią się. Aniołowie przelatują pędem.

»Pogrzeb hrabiego Orgaza« daje pojęcie o niezwykle bogactwie geniuszu Greca. Grupa hidalgów, ze swymi subtelniemi, pełnemi ducha i inteligencji twarzami i ślicznymi arystokratycznymi rękoma, o szczupłych, nerwowych palcach, to jeden z najpiękniejszych portretów zbiorowych, jakie istnieją. Niemniej godną podziwu jest strona malarska i kolorystyczna obrazu. Malowane z niezmierną brawurą, szeroko, szkicowo, »impresjonistycznie«, ornaty świętych i księży mienia się cudownie różnymi, pomarańczowymi, zielonkawymi tonami, odbitymi od czerni i bieli orszaku hidalgów. Wreszcie wizja części górnej, to jedno z arcydzieł malarstwa religijnego baroku.

Ewolucja dalsza Greca idzie w kierunku coraz bardziej wybujałego i rozwichrzonego baroku. Nietylko w doborze tematów i sposobie ich ujęcia, ale również w formie jest sztuka Greca wyrazem owego podniecenia religijnego, jakie towarzyszyło kontrreformacji. Nietylko pociąg do przedstawiania cudów i wizyj, dążenie do maksymalnej gwałtowności ruchu i maksymalnej gwałtowności uczucia, brak umiaru, ale również kompozycja asymetryczna, ostentacyjnie — nieregularna i podporządkowanie rysunku malarskiej wizji całości łączą Greca z malarstwem baroku.

Wychodzą teraz na jaw pewne pierwiastki głębsze, które Greco przejął od Tintoretta i po swojemu rozwijał dalej. Jak Tintoretto, Greco lubuje się w najbardziej wymyślnych skrótach głowy i ciała, z góry i z dołu, w ruchach gwałtownych,



GRECO

GŁOWA ŚW. MAURYCJO (oil, 0.25x0.20)
(Wł. William van Horne, Montreal)

wybuchowych, akrobatyczno=cyrkowych, n. p. w postaciach, spadających głową w dół (>Zmartwychwstanie<, Prado, >San José<, Toledo, La Magdalena>, w gestach patetycznych i historycznych. Jak Tintoretto umieszcza często na pierwszym planie postacie widziane z tyłu i z nader bliska (>Pogrzeb hrabiego Orgaza<; >Zesłanie Ducha Świętego<, Prado, >Uczta w domu Szymona<, niegdyś Paryż, kolekcja księcia Wagram>. Jak Tintoretto posługuje się światłem — niespokojnym, pełzającym, prze=skakującym z przedmiotu na przedmiot — jako czynnikiem nastrojowym i ekspresyjnym.

Z biegiem czasu kształty postaci, zwłaszcza w obrazach ołtarzowych Greca, stają się coraz bardziej wydłużone, wyciągnięte, rozdęte, powykęcane, »zdeformowane«. Oczy i usta — coraz bardziej wymowne, ręce — coraz bardziej nerwowe. Pomięte draperje, kłębiące się, podobne do płomieni obłoki powtarzają, jak echo, podkreślają kontynuują kształty i ruchy postaci. Kolory stają się coraz bardziej wyszukane, trudne do zdefiniowania, coraz bardziej fantastyczne, irrealne, niesamowite. Światło coraz bardziej niespokojne i upiorne. Logika stosunków przestrzennych zatracą się, zostaje całkowicie podporządkowana nastrojowi i ekspresji. Faktura staje się coraz bardziej pośpieszna, szkicowa, nerwowa.

Spiera się o to, czy te wydłużenia, skrzywienia, deformacje pochodzą z pewnej anomalii fizjologicznej, z pewnej wady wzroku, może nawet z pewnej anomalii psychologicznej, czy też są wynikiem świadomych intencji artystycznych Greca, podobnie jak deformacje malarzy współczesnych. Za tym poglądem ostatnim przemawia, jak mi się zdaje, okoliczność, że w pierwszym dziesiętku XVII w. powstają jednocześnie obrazy ołtarzowe o postaciach powyciąganych i zdeformowanych i portrety, w których ujęcie kształtu jest najzupełniej realistyczne. Widocznie więc Greco uważał swój styl malarski od tematu i charakteru dzieła.

Głównymi dziełami religijnymi Greca z tego okresu ostatniego są: >Zesłanie Ducha Świętego< (Prado), >Zwiastowanie< (Toledo, San Nicolás), >Chrystus na Górze Oliwnej< (Paryż, Durand=Ruel), >Wniebowstąpienie Matki Boskiej< (Toledo, San Vicente), Wyraz olśnienia i zachwycenia na twarzach, gwałtowne gesty rąk, wydłużone postacie, falujące draperje, płomienie i obłoki dążące wzwyż, dezorganizacja przestrzeni, niespokojne światło, niesamowite kolory: wszystko w tych dziełach podnosi niezwykłość nastroju, podkreśla nadprzyrodzony, ponadrozumowy, cudowny charakter tego, co dzieje się przed nami. W przewspaniałym >Toledo podczas burzy< (Nowy York, H. O. Havemeyer) Greco pokazuje nam Toledo, tę >Górę domów<, pałającą i migocącą przy zielonkawym świetle błyskawic, wywołuje przy pomocy zygzakowatych linii, drżącego światła i dziwnego kolorytu nastrój pełen niepokoju, tajemniczości i zgrozy, nastrój apokaliptyczny, daje bodaj pierwsze w malarstwie zachodnim dzieło ekspresjonistyczne niereligijne. Natomiast w >Otwarcu piątej pieczęci< (Paryż, Ignacio Zuloaga), ilustracji do Apokalipsy, i w >Laokoonie< (Stara Pinakoteka) Greco tworzy dziwne arabeski przy pomocy smukłych, wyciągniętych nagich ciał męskich i kobiecych, lubuje się w niespokojnych rytmach linearnych, które po wiekach staną się źródłem inspiracji dla Cézanna i jego następców.

Niektóre z tych ostatnich dzieł Greca robią wrażenie jakichś potężnych erupcji



GRFCO

DAMA W GRONOSTAJACH, TAK ZW. „GRECZYŃKA” (ol., 0·62×0·51)
(Wł. Sir John Stirling-Maxwell, Londyn)

wewnętrznych, tytanicznych prób wyrażenia tego, czego już nie można wyrazić przy pomocy środków malarskich.

Greco dążył świadomie do stylu jaknajbardziej indywidualnego, chciał być oryginalnym za wszelką cenę. Jest on pod tym względem zwiastunem najbardziej bezgranicznego, najbardziej nieokiełzanego indywidualizmu i subiektywizmu, jaki spotykamy następnie jako wyjątek u późnego Rembrandta, zaś jako zjawisko powszechne dopiero na początku XX w.

W ten sposób Greco na początku XVII w. nietylko doprowadza do ostatnich granic rozwichrzenia barok, nietylko wyciąga ostatnie konsekwencje z założeń sztuki barokowej, ale antycypuje tendencje, które dopiero po trzystu latach zapanują w malarstwie zachodnim.

DZIEJE POŚMIERTNE

Sądy nasze o wielkich malarzach zmieniają się w ciągu wieków, przede wszystkim w zależności od panujących prądów artystycznych. Ile razy zmieniały się już nasze sądy o Rafaelu, Velazquezie, Rembrandcie! Tadeusz Zieliński napisał pasjonującą książkę p. t. *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. Niemniej zajmujące książki można byłoby napisać o dziejach pośmiertnych Rafaela lub Rembrandta — o prze-wartościowaniach, jakim ulegali ci malarze w ciągu stuleci. Coś podobnego, na małą skalę, pragnę podjąć tutaj w stosunku do Greca.

Pod koniec życia Greco był wziętym malarzem kościelnym. Po śmierci Paravicino i Gongora opiewali go w kwiecistych sonetach. Gongora sławił go jako geniusza, »który niegdyś dawał płótnu życie, drzewu ducha, którego czarodziejski pędzel Irys obdarzyła barwami, Febus światłem i Morfeusz cieniami Hadesu«. Velazquez studiował jego srebrne szarości i w »Koronacji Matki Boskiej« przejął jego schemat kompozycyjny. Ale ta sława nie przekroczyła nigdy granic Kastylji lub, w najlepszym razie, Hiszpanji.

Z czasem przestano go cenić, nawet w jego przybranej ojczyźnie. W dziełach jego widziano tylko fantasmagorie, rojenia chorej wyobraźni, »niedorzeczne karykatury« (tak wyraził się w roku 1881 Federigo de Madrazo, ówczesny dyrektor Prado). Poza Pirenejami wiedzano o nim mało, do czego przyczyniała się, między innymi, ta okoliczność, że większość jego obrazów znajdowała się w dalekiej, nie-dostępnej Hiszpanji. Około r. 1900 w obszernych wielotomowych historiach sztuki jest o nim głucho. W tym samym czasie, kiedy słodkawi święci Murilla paradowali w Baedekerze z dwiema gwiazdkami, arcydzieła Greca, »Męczeństwo św. Maurycego« i »Pogrzeb hrabiego Orgaza«, nie miały ani jednej.

Greco jest zupełnie zapomniany.

Ale oto w chwili najbardziej niespodzianej następuje zmartwychwstanie.

Cézanne, jeden z pionierów malarstwa współczesnego, kopiuje i parafrazuje znane mu jedynie z reprodukcji obrazy Greca, między innymi t. zw. »Greczynkę« (repr.: Jul. Meier-Graefe: *Paul Cézanne*. München 1910. S. 41). Niespokojne rytmy linearne uwysmuklonych nagich ciał w niektórych późnych dziełach Greca, jak



GRECO

TOLEDO PODCZAS BURZY (1614?, ol., 1 21×1,06)
Wł. H. O. Havemeyer, Nowy York

»Otwarcie piątej pieczęci« i »Laokoon«, wywierają wpływ niewątpliwy na »Kąpiących się« i »Kąpiące się« Cézanna.

W końcu XIX w. zajął się Greco'iem niemiecki historyk sztuki Karol Justi – w swym wielkim dziele o Velazquezie oraz w dwóch rozprawach, *Die Anfänge des Greco* i *Der Greco in Toledo* (tytuł tej rozprawy ostatniej jest za szeroki; obejmuje ona tylko początki działalności Greca w Toledo; w tem ograniczeniu się zawarta jest już ocena). Justi daje mistrzowską charakterystykę Greca, ale odnosi się do niego przeważnie ujemnie; nazywa przypadek jego »monumentalnym przypadkiem zwyrodnienia artysty – bez paraleli w dziejach sztuki«, okres wenecki uważa za najlepszy.

W r. 1908 ukazało się, pełne entuzjazmu dla Greca, oparte na żmudnych badaniach muzycznych i archiwalnych, dzieło Manuela B. Cossio *El Greco* (Madрид 1908), w r. 1910 rozprawa Fr. de B. de San Roman y Fernandez'a *El Greco en Toledo o' nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotokópuli* (Madрид 1910).

Sam Cézanne wszakże jest na razie jeszcze mało znany, badania uczonych niemieckich i hiszpańskich nie przenikają poza szczupły krąg specjalistów. Zasługa odkrycia Greca dla szerokiej publiczności przypada dopiero w udziale dwum pisarzom: Juliuszowi Meier-Graefemu i Maurycemu Barrèsowi. Meier Graefe, herold impresjonizmu francuskiego, apostoł Cézanna i Hansa von Marées'a, zwiedził Hiszpanję w r. 1908 i w r. 1910 wydał książkę p. t. *Spanische Reise*, w której bez miary wynosi Greca (i bez miary poniża Velazqueza). Jednocześnie Barrès w swej książce *Greco ou le secret de Tolède* delectował się przedziwnościami i niesamowitościami Greca, kosztował w charakterze estety jego egzaltację i »mystykę«, dośzukiwał się związków między jego sztuką, a ukrytą pod pokostem katolicyzmu semicką, maurytańsko-żydowską duszą Toledo. W dziejach renesansu Greca książki te mają znaczenie przełomowe. Barrès zwłaszcza przyczynił się do spopularyzowania Greca wśród publiczności, czytającej beletrystykę francuską, t. j. w całym świecie.

Niezwykłość, niesamowitość, *morbidezza*, związek z przedziwnym Toledo, czynią teraz Greca ulubieńcem wszystkich estetów, dekadentów, poszukiwaczy nowych dreszczów. Jego żarliwy katolicyzm, jego »mystyka« pociągają dusze znużone i stęsknione za wiarą. Greco staje się modny.

Mniej więcej w tym samym czasie zostaje wreszcie uznana wielkość Cézanna. Fale reakcji przeciw impresjonizmowi i realizmowi wzbierają. Wychodzi na jaw pokrewieństwo Cézanna z Greco'iem. Greco zostaje uznany za wielkiego poprzednika malarstwa współczesnego.

Snobizm rozdyma ten kult Greca do rozmiarów niebywałych. Mnożą się książki, rozprawy i studia o nim. Ceny jego obrazów idą raptownie w górę. Rozpoczyna się grekomanja i grekolatryja.

Fale tej sławy docierają wkońcu do Hiszpanji. Z piwnic, ze składów, z muzeów prowincjonalnych wydobywa się zapomniane dzieła Greca i umieszcza w Prado, w oddzielnej sali. W Toledo markiz de la Vega Inclán restauruje stary dom, wy=

chodzący na *Paseo del Transito*, w którym Greco miał mieszkać i urządzić w nim coś w rodzaju muzeum sztuki stosowanej pod nazwą *Casa del Greco*, obok zaś wznosi małe *Museo del Greco*, w którym gromadzi kilkanaście dzieł mistrza. *Paseo del Transito* zostaje przemianowane na *Plaza del Greco*, w r. 1914 staje na nim pomnik Greca. Nazwa jednej z uliczek, wiodących do katedry – *Calle del Barco* – zostaje zmieniona na *Calle de Maurice Barrés*.

Punktem kulminacyjnym wpływu Greca na malarstwo współczesne są lata 1914–1922. Wstrząśnienia i przeżycia związane z wojną, z głodem, z ręką, z przewrotami politycznymi i społecznymi, niepokój i podniecenie lat wojennych i powojennych, w którym nie brakowało również pierwiastków podniecenia religijnego, wydają, zwłaszcza w Niemczech, sztukę ekspresjonistyczną, pokrewną pod wieloma względami ekspresjonizmowi gotyckiemu i barokowemu. Malarze pragną znowu wypowiedzieć, wykrzyczeć siebie, swe ekstazy i prostracje, swój głód Boga, swe upojenie życiem, swój strach przed śmiercią. Greco, twórca obrazów, w których podniecenie religijne znalazło wyraz potężny; Greco, autor »Toledo podczas burzy«, gdzie niepokój wewnętrzny został przeniesiony na pejzaż; Greco, deformator i dezorganizator rzeczywistości; Greco, ekspresjonista baroku, staje się, obok Matiasza Grünewalda, ekspresjonisty późnogotyckiego, z którym posiada wiele rysów wspólnych – niesamowitą fantastykę koloru i światła, egzaltację wyrazu i histerję gestów, wielkim patronem ekspresjonizmu współczesnego.

Dzisiejszemu pokoleniu malarskiemu, a przynajmniej tej jego części, która głosi hasła rzeczowości, opanowania, intelektualizmu, która dąży znowu do stylu linearno-rzeźbiarskiego, do ostrego, precyzyjnego, drobiazgowego rysunku, do kompozycji spokojnej, statycznej, opartej na pionach i poziomach, do kolorytu dyskretnego i starannej faktury, Greco ma niewiele do powiedzenia. Ale w historii sztuki pozostanie on już zapewne na zawsze, jako jedna z wielkich postaci malarstwa zachodniego.*

MIECZYSLAW WALLIS

* Głównymi źródłami naszej wiedzy o życiu Greca są jego obrazy, napisy i podpisy na jego obrazach, list miniaturzysty Julio'a Clovio, datowany z Rzymu 16 listopada 1570 r., do kardynała Aleksandra Farnese, materiały archiwalne (zwłaszcza akta Inkwizycji, kapituły toledońskiej, kościołów Santo Domingo el Antiguo i San Tomé w Toledo, dworu królewskiego), sonety pochwalne Paravicina i Gongory, relacje współczesnych: Pacheca, Martinez, Siguënza'y i Palomina.

Pisząc studjum niniejsze miałem pod ręką książki i rozprawy następujące: Carl Justi: *Die Anfänge des Greco*. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, 1897 oraz *Der Greco in Toledo*. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, 1897, przedrukowane w dziele *Miscelaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*. Berlin 1908. S. 109–213 i S. 219–242. Maurice Barrés: *Greco ou le secret de Tolède*. Paris 1922. – I. Meier-Graefe: *Spanische Reise*. 7–11 Aufl. Berlin 1923. – Hugo Kehr: *Die Kunst des Greco*. München 1914. – Manuel B. Cossio: *El Greco*. El Arte en España. Nr. 10. Barcelona. – Prócz tego miałem możliwość korzystania z cennej, niedrukowanej dotąd rozprawy o Grecu Wacława Husarskiego, za co Mu tutaj serdecznie podziękować pragnę.



GRECO

PORTRET STARCA (ol., 0-59 x 0-46)

(Wł. A. De Beruete, 4, Madryt)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W salach Muzeum Narodowego otwartą została z początkiem maja wystawa prac nauczyciela tutejszej szkoły przemysłowej, p. Mondrała. Wystawa zajmuje cztery sale i zawiera obrazy olejne (przeważnie dawniej malowane pejzaże z Bretanii i z nad Atlantyku) tudzież grafikę.

W sali Domu katolickiego otwartą została wystawa prac F. Sieńskiego.

KALISZ

= W auli gimnazjum państwowego otwartą została w połowie kwietnia wystawa prac warszawskich malarzy, jak: Wł. Skoczylas, St. Bagiński, F. Szewczyk, Tad. Cieślowski (senior), St. Popowski, Rafał Węgrowicz, Br. Kowalewski, J. Olszewski, A. Terpiśławski, Cz. Nowocien, A. Rölwenscheff, R. Reinthal, St. Przesłaiński, Wł. Karecki, Jan Kotowski, Cz. Wasilewski, W. Nowina Przybylski, Gustaw Pilatti, W. Choremalski, St. Zawadzki, M. Nowicka, Fr. Schwoch, M. Trzciński i wielu innych.

KATOWICE

= Wystawa austriackich malarzy została otwartą w początku maja w Domu Związkowym

przy kościele N. P. M. Otwarcia wystawy, którą zorganizował wiedeński historyk sztuki dr. Otto Schneid, dokonał austriacki wicekonsul dr. Wojnowich. W wystawie biorą udział: Dobrowsky, pani Funke, Harflinger, Harta, Huber, Hauser, Kaufmann, Kokoszka, Laske, Gergely, Jungnickel, Lesznai, pani Salwendy, Mayer-Marton, Sergjusz Pauser i inni.

LWÓW

= Lwowski Salon wiosenny został otwarty w niedzielę 4 maja w salach Pałacu Sztuki, na placu Targów wschodnich. Pałac ten nazywać się ma prawo (niestety!) pałacem Sztuki tylko na wiosnę, w końcu lipca przechodzi na własność Targów wschodnich: zarząd miasta nie zawahał się zderzeć napis na frontonie pałacu »Sztuce polskiej«, napis, który tam tkwił od r. 1894, t. j. od czasu »Powszechnej Wystawy Krajowej«. Wszelkie starania niezmordowanego Tow. Przejaciół Sztuk Pięknych o cofnięcie tego szkodliwego zarządzenia Prezydium miasta rozbijają się o brak rozumienia wartości sztuki w życiu, zlikwidowano dawną radę miejską, wprowadzono komisarza, nic się nie zmieniło. Lwów oficjalny sztuki nie potrzebuje i wykreślił ją z programu swoich zainteresowań. To też z tem

większym podziwem i sympatią należy oceniać bohaterskie wysiłki lwowskiego T=wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, by nie dopuścić do zupełnego zaniku artystycznej kultury Lwowa.

Otwarcie odbyło się uroczystie, poprzedzone piękną przemową prof. dr. Władysława Kozickiego. Wystawa obejmuje prace prawie wyłącznie lwowskich artystów i dzieli się na dwie grupy: wystawę lwowskiego Związku artystów plastyków i t. zw. wystawę ogólną, czyli wystawę prac artystów niestowarzyszonych.

Pośmiertną wystawą zbiorową uczczono słuszenie pamięć przedwcześnie zmarłej lwowskiej malarki Anny Harland Zajączkowskiej. Zgromadzone 113 obrazów i szkiców olejnych, nadto gwasze, akwarele, rysunki, zdobniczą grafikę książkową, pomysły na kilimy i hafty, wreszcie rysunki szkolne uczennic Zmarłej (gimn. państw. im. królowej Jadwigi we Lwowie). W ten sposób mamy możliwość wszechstronnej oceny jej talentu, oraz rozmaitości jej zainteresowań, możemy też śledzić jej rozwój artystyczny od naturalistycznych studiów, robionych pod wpływem monachijskiej szkoły, aż do stylu ostatniego, który ujmuje rzeczywistość w szerokie syntetyczne uproszczone i stylizowane płaszczyzny i w koloryt o barwach gładkich, nasyconych, lśniących jak emalia. Nadaje to pejzażom artystki (głównie z południowej Słowiańszczyzny, z Francji i Turcji) miłą fantastykę baśniową, a portretom, wśród których cełuje zwłaszcza portret męża i prof. Rozena, swoisty idealizm, transponujący elementy podobieństwa i wyrazu na walory dekoracyjne.

Zmysł dekoracyjny zaznacza się również dodatnio w licznych ozdobach książkowych i ilustracjach, zwłaszcza do »Ptaków« Arystofanesa w przekładzie Jedlicza i do »Odysei« w przekładzie Wittlina, a także w adresach honorowych dla Focha, Przybyszewskiego, ks. J. Lubomirskiego i innych, jak niemniej w pełnych smaku zawsze projektach ozdobnych tkanin.

Wśród artystów zrzeszonych w »Związku artystów plastyków« największą kolekcję prac wystawił Paweł Gajewski. Część obrazów, malowanych z dużym temperamentem, należy do obrazów naturalistycznych. Są to przeważnie akty kobiece, muskularne, jędrne, energicznie modelowane, brunatne w kolorze. W drugiej grupie swych obrazów artysta odwraca się od naturalizmu, szuka elementów konstrukcyjnych, archaizuje i upraszcza formę. W cyklu projektów na konkurs dekoracji sali sejmowej w Warszawie usiłuje rozwiązać problem monumentalnej dekoracji.

Marja Wodzicka dała szereg obrazów o tematach huculskich, malowanych w duchu neoklasycyzmu.

Architekt Zygmunt Harland debiutuje jako rzeźbiarz dwoma portretami kobiecimi; są to zgrabne statuetki, cięte w drzewie i polichromowane. Poza tem wystawił szereg prac z zakresu przemysłu artystycznego (ceramika, toczone patery na owoce, puławy, grafika książkowa). Marcin Kitz dał pełne życia, choć powierzchowne, notatki z życia kresowych miasteczek, Józef Pieniążek przedstawia piękno i sentyment kościołów drewnianych Orawy i Spiszu (olejne i akwarelowe studia), tudzież architekturę »Starej Bydgoszczy« w tece akwafort. Pomysłowy kalendarz z ilustracjami przysłów ludowych dał w drzeworycie Władysław Żurawski.

Rzeźbę przedstawia Janina Reichertówna i Józef Starzyński.

W wystawie t. zw. ogólnej biorą udział: Iwan Trusz (kolekcja trzydziestu kilku prac p. t. »Łąki i pola«), Bronisława Rychter Janowska, Zofia Albinowska-Minkiewiczowa, Marja Giżbert, Józefa Kirchner, Leon Getz, Zygmunt Kałuski, J. Kuśmidorowicz, St. Kopystyński, Julia Smolkówna, M. Pobisz, Zefir Cwikliński, Aniela Czarnowska, F. Mroziński, M. Harasimowicz, Bednarski, Borzemski, Erb, Freund, Frisch, Hornung, Pikor, Wasilkowski, Rutkowski.

Wystawia i W. Hofman (»Smieciarze«). Dalej mamy K. Olpińskiego, H. Lang, J. Chudzikowską, Korbłową, Hawela i t. d.

Od tej grupy, odcina się mała grupa młodych artystów, którzy uwzględniają prądy nowsze: Mieczysław Wysocki w portretach interesuje werwą i radosnym temperamentem malarskim. Należy tu dalej Andrzej Gaik, Janusz Janowski, Stanisław Teisseyre i Wacław Breiter.

Zbiór prac graficznych dał Ludwik Tyrowicz, Bruno Schulz dał kolekcję rysunków i grafiki odbijanej na płytach szklanych, interesujące ilustracje, nacechowane ropsowskim satanizmem. Poza tem Janina Nowotnowa (drzeworyty), Kazimierz Łotocki, Józefa Kratochwil-Widomska, Halina Szulcowa i Kamila Rosenfeld (rysunki węglem).

Rzeźby wystawiły trzy panie: Zofja Baltarowicz-Dzielińska, Luna Drekslerówna i Helena Rippłówna. Jest i »lewe skrzydło«: Ludwik Lille wystawił szereg prac konstrukcyjnych, robionych pod wpływem Lege'a. Pod tym samym wpływem pozostaje Aleksander Riemer i Henryk Streng. Najbardziej samodzielny z tej grupy jest Jerzy Janisch, okazujący talent kolorystyczny. W grupie tej zanotować jeszcze należy Margit Reichówną, Romana Sielskiego, Emila Kunkego, Henryka Langermana.

W westybule wystawiono pokuckie malcwanki na szkło, kilimy zakopiańskie, kosowskie i lwowskie, tkaniny warszawskie i podlaskie, hafty kaszubskie i huculskie i t. d. Dział ten zorganizował »Patronat przemysłu ludowego we Lwowie«.

Całość wystawy, choć o poziomie niezbyt wysokim, świadczy chlubnie, jak zaznaczyliśmy wyżej, o wysiłkach Dyrekcji T=wa Przyj. Sztuk Pięknych, by kulturę Lwowa, mającą tak piękne tradycje, utrzymać i dalej rozwijać.

— Dnia 16 maja z inicjatywy grupy artystów plastyków lwowskich odbyło się zgromadzenie wszystkich plastyków, pracujących na terenie m. Lwowa. Uchwalono jednogłośnie, po ożywionej dyskusji, utworzyć Syndikat Artystów Plastyków w Ziemi południowo-wschodnich, przyjęto regulamin i statut, który w najbliższym czasie złożony będzie do zatwierdzenia w Urzędzie wojewódzkim. Wszelkich informacji w sprawach Syndikatu udziela Paweł Gajewski, nauczyciel Państwowej Szkoły przemysłu artystycznego ul. Snopkowska, Lwów.

LUBLIN

— Pomnik Jana Kochanowskiego. W sprawie tej *Sztuki Piękne* zabierały głos w Roczn. V., str. 402, nie wyrażając zbytniego entuzjazmu co do konkursu, który ogłoszony został przez komitet lubelski (vide Roczn. VI, str. 63). Rezultat potwierdził nasz pesymizm.

Czytamy w *Głosie Lubelskim* Nr. 134 (r. 1930) następujące uwagi o wyniku konkursu:

»Lublin powziął piękną myśl upamiętnienia śmierci J. Kochanowskiego pomnikiem, by w ten sposób złożyć hołd poecie. Zainteresowano ogół, szukano i wybrano miejsce. Bez dyskusji uznano, że powinien być piękny, najpiękniejszy, a więc niech będzie wybrany z pomiędzy dobrych i najlepszych, a więc jedyna droga to konkurs.

Niestety nie wszyscy rzeźbiarze mogli wziąć w nim udział, wyłączono bowiem ogromną ich większość, powierzono tę pracę młodym rzeźbiarzom, którzy świeżo opuścili uczelnie, którzy niewątpliwie są zdolni, ale którzy dopiero praktyką i pracą nad sobą pogłębią swoją wiedzę, rozwiną zdolności. Rzeźbiarze ci grupują się w spółdzielni »Forma«.

I oto nasuwa się myśl czy twórczość artysty może się mieścić w ramach komercyjnych, bo charakter spółdzielni jest nierozdzielny z reklamą (Prospekt spół-

dzielní »Forma«, z ofertami, przetargami, najspieszniejszą, terminową pracą, co pociąga za sobą i gorsze materiały i pobieżne wykonanie, nie mówiąc już o natężeniu myśli.

Z takiej atmosfery spółdzielczej natchnienie ucieka.

Rzeźbiarze wyłączeni mogli i winni zaprotestować, winna to uczynić krytyka i ośrodki artystyczne. I na pewno tak postąpią.

A teraz pytanie: dlaczego którykolwiek z rzeźbiarzy jest wyłączony. Zamknięte konkursy są bardzo niebezpieczne — nie są konkursami.

Jakie trudności ma Wilno z pomnikiem Mickiewicza, który normalnie przeszedł przez konkurs, ale który nie wytrzymał próby. Ogół się wypowiedział przeciwko niemu, sprawa jest nadal otwarta i będzie nowy konkurs, może nie jeden jeszcze.

Wystawione i nagrodzone prace, pomijając to, że są tworem jakby jednej ręki (materiał, sposób wykonania i jednakowe wymiary) świadczą, że są płodami pracownianami, t. zn., że autorzy nie obliczyli ani za interesowali się, gdzie będzie stał pomnik, na jakim tle, bo przecież powinni się uzupełniać wzajemnie. Autorzy powinni się wczytać, wpatrzeć i wczuć nie tylko w Kochanowskiego, ale i w jego epokę i w trybunalski gród, powinny więc być dołączone rysunki perspektywiczne.

A trzecia rzecz to kwestja, jaki winien być pomnik: figuralny czy tylko architektoniczny. Wszystko przemawia za tem, aby miasto ubogie w pomniki właśnie wystawiło figuralny. Niech kosztuje 100.000, ale niech trwa jak kolumna Żygmunta, jak pomnik ks. Józefa.

To też słusznie pisze *Głos Lubelski* (Nr. 127, z 11. V. 1930), że »konieczne jest wypowiedzenie się opinii publicznej w sprawie, która interesuje nie tylko ogół mieszkańców Lublina, lecz całe społeczeństwo polskie. Stawianie pomnika Kochanowskiemu nie można mierzyć miarą lubelską, trzeba nadać temu pomnikowi ramy szerokiego zainteresowania ogólnopolskiego, by w postaci pomnika cała Polska złożyła hołd pamięci swego pieśniarza.

Przyznać należy, że popełniono błąd zasadniczy: zbyt późno zainteresowała się całą sprawą opinja publiczna. Dopiero wystawienie projektów pomnika wysunęło zastrzeżenia. Są one najzupełniej uzasadnione, bowiem trudno pomyśleć sobie którąkolwiek z form projektowanych na miejscu, na którym ma stanąć: przed Trybunałem.

Sądźmy, że każda z nich zeszpeci tylko całość Rynku, który po odnowieniu stylowem stanowić będzie niewątpliwie cenną część zabytkową miasta. Do tego odnowienia wcześniej czy później dojść musi, nie można więc stwarzać faktów dokonanych zgóry stawiających estetykę tej milej i drogiej oku polskiemu całości pod znakiem zapytania.

Niewątpliwie, że sprawa pomnika Kochanowskiego w Lublinie nie jest sprawą lokalną i że Lublin za mało jest jeszcze wyrobiony artystycznie, by mógł sprawę tę załatwić sam, bez porady i pomocy obcej.

= Sala lubelska w Muzeum. W Muzeum miejscowem otwarty został osobny pokój, »sala lubelska«. Znajdują się tam portrety i podobizny wszystkich postaci historycznych, wodzów, hetmanów, historyków, polityków, pisarzy, poetów, malarzy i muzyków, bądź urodzonych, bądź działających, oraz stale lub chwilowo przebywających w Lublinie i w województwie lubelskiem. Dalej wszystkie stare widoki Lublina, Puław, Zamościa, Naleczowa i innych miast. Serje osobistości magnackich znanych na tym terenie, jak Zamojscy, Potoccy, Czartoryscy i t. d. Dawne cenne druki i wydawnictwa z drukarni regionalnych. Następnie dyplomy i rękopisy z podpisami Michała Korybuta, Jana Zamojskiego, Stefana Czarnieckiego, Stan. Małachowskiego i wielu innych, a wszystko da-

rowane w Lublinie. Pamiątki po W. Polu, po Stefanie Czarnieckim. Osobliwości ściśle lubelskie, pieczęcie rządowe, cechowe i różne inne okazy.

Wszystkie te rzeczy były dotychczas w przeważnej części pochowane, a wydobyte obecnie, dają możliwość zapoznania się z historycznymi osobami i kulturą Lublina. Sala ta będzie stale uzupełniana okazami także z doby najświeższej i współczesnej, a nadto będzie co pewien czas zmieniana.

V A R I A

= Kramarze w świątyni. Pod tym tytułem zamieścił w *Le Figaro* (rok 1928) jeden z najbardziej znanych francuskich publicystów z zakresu sztuki *Camille Maclair*, artykuł, który poniżej w całości zamieszczamy. Jest on doskonałą ilustracją (mimo daty opublikowania go) niezdrowych stosunków, które się w Paryżu wytworzyły w świecie sztuki. Dość powiedzieć, że Paryż, który przed 30 laty miał co najwyżej kilkanaście handlów z obrazami, dzisiaj posiada do tysiąca rozmaitych, wykwintnych i całkiem skromnych, lokali wystawowych, rozrzuconych po całym Paryżu, od Wielkich Bulwarów, przez Boétie, Faub. St. Honoré, rue de Seine, rue des Beaux Arts, Boul. Montparnasse i t. d. Właściciele tych lokali wytworzyli istną giełdę, nie zważając w przeważnej części na istotne wartości, ale interesując się przede wszystkim możliwościami zarobku. Sztuczną reklamą, wydawnictwami luksusowymi i t. d. wyśrubowują ceny »towaru« ekspedując »klientom« (przeważnie Amerykanom), po czem przestają się już danym malarzem interesować. Wyszukują drugiego, trzeciego i t. d.

To obecnie jest rzecz codzienna. Rezultatem tego jest fakt, który rdzennie francuskich malarzy i Francuzów interesujących się sztuką zaczyna w wysokim stopniu niepokoić, że »rynek« paryski a w ślad za tem i nowojorski zaczyna być coraz bardziej zapełniony nie dziełami rasowych Francuzów, ale na gwałt naturalizowanych przybyszów, którzy w ten sposób groźne niebezpieczeństwo przedstawiają nie tylko dla francuskiej kieszki (a na to Francuz, bourgeois czy artysta, jest czuły), ale i dla ducha, dla charakteru francuskiej sztuki.

Artykuł p. Camille Maclair jest następujący:

»Handlarze obrazów »dzikich«, surrealistów, ekspresjonistów, swoim uroczystem i kompletnem zebraniem przypominając ową znaną radę zgromadzenia szczurów, postanowili bojkotować — z powodu mych artykułów — dzienniki *Figaro*, *Gaulois* i *l'Ami du Peuple*.

Komersanci nie znoszą swobodnej krytyki rupiecia, które zmuszeni jesteśmy oglądać na publicznych drogach. Nie wolno więc przechodzić ulicami de Seine, La Boétie i innemi tym, którzy uważają, że śmieszne są odaliski p. Henri Matisse, o kolorze porzeczek i pistacji, albo tym, którzy sądzą, że nagości pp. Derain i Favory są malowane częściowo materiałem, który zachwalał Diafoirus, częściowo pomidorami, materiałem przyzwoitszym: że pijane pejzaże p. de Vlaminck są zrobione z sadzy, z zielonej łupy orzechów i łoju; że p. Van Dongen jest Carolus epileptyków i że p. Picasso, który ma także talent, kpi sobie z niemniej zimną krwią z poczczywych ludzi; że p. Dufy co najwyżej maluje mile wzory na tkaniny, którzy wreszcie są zdania, że możnaby oczekiwać, aby p. Marie Laurencin raz jeden, raz jedyny, wbrew swemu zwyczajowi, zrobiła nos swoim lalkom z bawełny. Jeżeli publicysta nie umie utrzymać języka za zębami, naraża się na wściekłość synów owych handlarzy, którzy broniąc rodzinnych sklepów, zagrożonych przez krytyków sztuki, rzucają interdykt na gazety.

Mam nadzieję, że *Figaro*, *Gaulois* i *l'Ami du Peuple* przeżyją tę katastrofę. Co do mnie, nie posiadam

się z radości. Co za przyznanie się, co za potwierdzenie pożytku i doniosłości moich uwag, i jakaś radość dla ludzi o zmysle piękna, którzy uważając się jeszcze za wolnych, mogą śmiać się przed niektórymi wystawami sklepowymi Paryża! To przeszło moje oczekiwania! I chcąc podziękować panom handlarzom, będę miał przyjemność poddać ich gromom cały szereg dzienników i czasopism francuskich i zagranicznych, gdzie — od szeregu lat — wykładam te same idee i te same fakty przytaczam, gdyż uważam za stosowne bronić czcigodną sztukę francuską przeciw kompromitacji, w którą ją strąca grupa ludzi, ogłaszających się za wyłącznych przedstawicieli »sztuki żywej« i ostrzec poważnych kolekcjonerów i debiutujących zbieraczy przed bluffem fikcyjnych sprzedaży licytacyjnych, podstępnych knowań i oszukańczych opinii.

Pozwólcie panowie, aby przeciwnik, którego nie znacie, bo nie miał nigdy z wami osobistych stosunków, przedstawił się wam w krótkich słowach.

Niezawisły obrońca »dobrego«, bez majątku i nie przykładający żadnej wagi do pieniędzy, nie można go kupić ani sprzedać, czysty do tego stopnia, że żadne oszczerstwo go nie zatrwoży, jedyny jego zbytek, że nigdy nie kłamie, trzydzieści pięć lat studiów w muzeach Europy, przeszło dwadzieścia tomów o sztuce starożytnej i współczesnej, które świadczą, że autor ich — książki te tłómaczone są na siedm czy ośm języków — zna się trochę na sztuce. Jedyny powód mego wystąpienia: głęboka miłość i szacunek dla sztuki i dla mistrzów, wielki wstręt do tych, którzy ją sabotują i nią frymarczą. Mój stosunek do sztuki jest bardzo prosty. Zwalczam rutynę i nie niszczyć tego, co uwielbiałem. Przeciwnie, nie mogę za następców owych wielkich twórców, ale przytem bardzo postępowych, do których miałem zaszczyt zbliżyć się w mej młodości, za następców Maneta, Moneta, Puvisa, Fantina, Degasa, Rodina, którzy długie lata wystawiali ściągając na siebie smutne naigrawania, uważać owych początkujących lub rzemieślników — bo że oni chronologicznie po wyżej wymienionych następują, byłby to powód dziecinny — którzy sprzeniewierzyli się ich szczerości, ich mozolnej pracy, ich skromności, ich stoicyzmowi, wszystkim ich przykładom.

Nie mogę zgodzić się na zdanie, że kretowina jest dalszym ciągiem góry. Gdy należy robić »coś innego« — ja wymagam, aby to »coś innego« było jednak takież wartości, aby miało odpowiednik swój w pracy, w talencie, w stylu i w pięknie, a nie, aby — niby przypadkowo — odrzucało wszystko, co sprawia trudności. To, że sikun, lepianka czy kupiona na targowisku kompotjerka są »czemś innym« niż królewski burgund, pałac czy stara chińska porcelana, to nie wystarczy mi, aby je kochać tą samą miłością. Panowie staracie się sprzedać wszystko to jak najdrożej, to jest wasza rola: moja rola, robić różnicę, ja bowiem nie zajmuję się handlem, ale sztuką.

Ja nie uwzględniłem się, panowie, na żadnego z was pojedynczo. Ja oburzony jestem na was wszystkich jako całość za sposoby, którymi potrafiłicie doprowadzić obyczajne malarskie do nieznanego tu dotąd, ba nawet niepojętego stopnia zgnilizny, opierając waszą żądzę zysku na chaotycznej i krwistej produkcji generacji, która została wykołejona przez teorię. Ja wam zarzucam, żeście niemoc tej generacji pogorszyli zachęcając ją do produkcji serjami, żeście wprowadzili najgorsze zwyczaje spekulacji giełdowej do handlu dziełami sztuki, że usiłujecie sztuce naszej odebrać jej francuski charakter, że usiłujecie zapomocą fałszywego podbijania cen i przy współudziale publicystów, nie

posiadających ani uprawnienia estetycznego ani nie dających moralnej gwarancji, grać na zniżkę cen obrazów zmarłych malarzy rzeczywiście utalentowanych, przyczem jednak macie, tak jest!, ostrożność, aby po cichutku zabezpieczyć sobie możliwość ich odkupu na wypadek, gdyby korzystnem dla was było ich wskrzeszenie wobec krachu waszych lewicowców.

Przyprawia mię o chorobę woń pieniędzy, którą wy rozsiewacie w sztuce, tak mi drogiej, wasz talent rozwinąłby się bardziej jeszcze w dziedzinie nafty, kauczuku lub artykułów spożywczych. Wy ponosicie odpowiedzialność za poniżenie obrazu do wartości biletu loteryjnego i za bankructwo fizyczne i mentalne setek artystów omamionych przez waszą reklamę i wasze wysokie ceny, które wy wywracacie bez skrupułów, artystów, którzy, gdyby nie było waszej organizacji egoistycznej, chciwej i bezwzględnej, nie byłiby rzuceni w piekło forsownej produkcji, nie odbywszy przedtem terminatu, w piekło zawiedzionych nadziei. Staram się uchronić ich przed tą waszą przynętą i mam na to pewien sposób postępowania, który jest skuteczniejszy od waszego. Wyście zamienili stare jury akademickie, od dawna nadwątlone, na nieprzejednaną tyranię pieniędzy, w inny sposób dławiącego. Karygodność moralna waszych postępów jest tem większą, że tej waszej siły nie oddaliście w usługi piękna, lecz w usługi handlu lichym towarem, z ręcznie maskowanym — od czasu do czasu — wystawą jakiegoś rzeczywiście utalentowanego malarza. Chciałem wam przypomnieć, że należałoby zachować pewien choćby cień taktu w takim sojuszu — niestety! — handlu i sztuki, że istnieje sprawiedliwość trwała, że wielkie cienie, choć ich nie widzimy, są koło nas, są w świątyni i patrzą na kramy intruzów.

Ubolewam, moi panowie, że was nudzę, ale zaręczam wam, że i wasze dzieła i wasza wystawa nie zawsze mię bawią. Zdaje się, że w tej mojej lojalnej szermierce dotknąłem się waszej kieszeni: nie mierzyłem w nią. Wolno wam sprzedawać po ogromnych cenach obrazy, z których nic nie pozostanie, nawet materiał, którym zajmnie się czas i chemja, wolno wam w najwygodniejszy dla was sposób (dzięki zabawnemu autorytetowi tytułu »znawca«, który tyłu z pomiędzy was zdobyło sobie) ułokowywać wasze okropieństwa u snobów i kramarzy. Lecz byłoby pięknie z waszej strony, gdybyście przestali udawać protektorów sztuki »żywej« i wychowawców — zapomocą waszych sklepów — gustu publiczności.

NEKROLOGJA

= Edward Trojanowski zmarł dnia 22 maja 1930. Urodzony w r. 1873 w Kole (ziemia kaliska), studiował najpierw ś. p. Trojanowski w petersburskiej Akademii Sztuk P., poczem w Paryżu, w Akademii popularnego przed prawie pół wiekiem Julian'a (1839—1908). Wróciwszy w końcu ubiegłego stulecia do kraju osiadł w Krakowie, gdzie od r. 1900 wziął żywy udział w nowym ruchu, który obudził się w Polsce pod wpływem impresjonizmu i głoszonych wtedy hasła swobodnej, szczerej, niczem nieskrępowanej twórczości. Zaczął wystawiać w krakowskim T-wie Przyj Sztuk Piękn. widoki Paryża, Krakowa i jego okolic, studia typów ludowych i t. d. Już wtedy zaczął się interesować sztuką ludową, wtedy dopiero »odkrywaną«, zaczął sam zbierać rozmaite jej okazy i skrzętnie rysować wszystko, co godnego uwagi spotkał w swych wędrownych artystycznych. On to właściwie był pierwszym, który podniósł myśl założenia Towarzystwa polskiej sztuki stosowanej, myśl, która niedługo potem została zrealizowaną w r. 1901 przez grupę artystów.

do której prócz Trojanowskiego należeli: J. Bukowski, J. Czajkowski, K. Tichy, Dąbrowa Dąbrowski, J. Stanisławski, a wreszcie Jerzy Warchałowski.

Wiemy wszyscy, jak ogromną rolę odegrało to Towarzystwo w rozwoju nowoczesnej polskiej kultury w ogóle, a ugruntowaniu podwalin pod naszą sztukę dekoracji wnętrza w szczególności. S. p. Trojanowski brał jak najczynniejszy udział w pracach Towarzystwa w tym kierunku, dzięki czemu malarstwo jego musiało ustąpić na plan drugi.

Zaproszony jeszcze przed wojną do warszawskiej szkoły Sztuk Pięknych, przeszczepiał tam nowe, nieznane dotąd idee narodowej sztuki. W r. 1923, gdy szkoła ta warszawska, prywatna dotąd, im. Kierbedziowej, została objętą przez Rząd nasz, Trojanowski powołany został do niej ponownie jako profesor i pozostał na tym stanowisku do zgonu.

Szereg prac S. p. Trojanowskiego, wykonanych dla pawilonu polskiego na międzynarodowej wystawie Sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r., należał do cenniejszych prac działu polskiego. Wykonał polichromię kościoła w Gostynie i Małkini; jako znawca technologii malarstwa ściennego i restaurator tegoż był wzywany często do prac przy konserwacji Zamku warszawskiego, bełwiderskiego pałacu i t. d.

Był to człowiek w najszlachetniejszym, przedwojennym gatunku. Artysta subtelny, cichy a o dużej kulturze, zdający sobie dobrze sprawę z wartości i doniosłości, jaką ma dla każdego narodu własna, oryginalna sztuka, Trojanowski, który umiał też pięknie piórem władać, nawoływał nowe pokolenie do kontynuowania wysiłków, by twórczość współczesną na tory narodowe — w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu — skierować, — że przytem jednak należy pamiętać, że sztuka musi iść współzrędnie z życiem, z ewolucją społeczną i że sztuka musi się stać jednym z tych czynników, bez których nie ma postępu w życiu narodu, rozwoju jego duszy.

»Pamiętajmy, że nie tylko utrzymać musimy to, co dotychczas u nas w dziedzinie sztuki zdobyto, ale musimy iść równorzędnie 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 obcą stała, ale była z życiem jego codziennem, 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 kącików duszy narodowej, wyciągnąć z tych tajni wszystko, co duszę polską opromienia, co ją wśród obcych wyróżnia, co ją czyni godną, aby dziś, gdy oprawcy nasi odeszli, na nowo w rzędzie narodów żywych stanęła«.

Tak pisał S. p. Trojanowski. Oby słowa tego szlachetnego pioniera narodowej sztuki zyskały jak największy odgłos. Będzie to najtrwalszym pomnikiem tego, który — pozostawiając po sobie szczerzy żal — odszedł na wieki.

Cześć Jego pamięci!

K O N K U R S

= Konkurs na sztandar i znaczek pamiątkowy Szkoły Teletechnicznej. Szkoła Teletechniczna Dyrekcji Poczty i Telegrafów ogłasza niniejszym konkurs na sztandar i znaczek pamiątkowy Szkoły Teletechnicznej. Do udziału w konkursie Szkoła zaprasza wszystkich członków Związku Polskich Artystów Grafików.

Warunki konkursu:

1. Sztandar o powierzchni około 1,5 m² wykonany będzie z jedwabiu w hafcie wypukłym.
2. Barwy Sztandaru powinny wyodrębniać go z pośród większości istniejących.
3. Sztandar winien zawierać na jednej stronie napis: »Szkoła Teletechniczna przy Ministerstwie Poczty i Telegrafów«.
4. Motywy dekoracyjne sztandaru winny być zaczerpnięte z dziedziny teletechniki (telefonja, telegrafia). Poza tem pozostawia się zupełną swobodę kompozycji projektującemu.
5. Znaczek pamiątkowy (do noszenia na czapce lub w kłapie marynarki) o powierzchni nie przekraczającej 5 cm² ma być metalowy, emalowany.
6. Znaczek powinien zawierać litery ST (Szkoła Teletechniczna).
7. Pożądane jest, aby motyw znaczka był powtórzeniem (lub przypomnieniem) motywu zastosowanego na sztandarze.
8. Ponieważ znaczek będzie noszony przez słuchaczy oraz jej absolwentów, należy wprowadzić z odmiany znaczka: pierwszą — zwykłego znaczka dla słuchaczy; drugą — takiego samego znaczka z jakimś uzupełnieniem dla absolwentów.
9. Projekty sztandaru (obu stron) i znaczka mają być wykonane w kolorach; sztandar w skali 1:4; znaczek zaś w z egzemplarzach: jeden w skali 1:1 (naturalnej), drugi w skali 5:1 (powiększonej).
10. Oba projekty (sztandaru i znaczka) są traktowane łącznie jako jeden projekt.
11. Termin nadsyłania projektów upływa dnia 1 września 1930 r. Projekty zamiejscowe obowiązują data stempla nadawczego.
12. Projekty opatrzone godłem wraz z kopertą zapieczętowaną (również opatrzoną godłem) i zawierającą nazwisko, imię i adres projektującego należy przysyłać pod adresem: Szkoła Teletechniczna Dyrekcji Poczty i Telegrafów w Warszawie (Plac Napoleona).
13. Nagrody wynoszą: I-a 1.000 zł., II-a i III-a po 500 zł.
14. Prace nagrodzone przechodzą na własność Szkoły Teletechnicznej. Poza tem Szkoła zastrzega sobie prawo zakupu prac nienagrodzonych.
15. Autor projektu realizowanego obowiązany jest do nadzoru artystycznego nad wykonaniem projektu.
16. W skład Sądu konkursowego wchodzi:
a) Przedstawiciel »Ministerstwa Poczty i Telegrafów«, b) Delegat Departamentu Sztuki Min. W. R. i O. P., c) Przedstawiciel Związku Polskich Artystów Grafików, d) Przedstawiciel »Stowarzyszenia Teletechników Polskich«, e) Przedstawiciel Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, f) z przedstawicieli Szkoły Teletechnicznej.

Decyzja Sądu jest ostateczna i nieodwołalna.

Sąd konkursowy może powziąć uchwałę o nieodwołaniu konkursu do skutku.

17. Wynik konkursu będzie podany do wiadomości ogólnej we wrześniu r. b. przez ogłoszenie go w *Przeglądzie Teletechnicznym*.
18. Prace nienagrodzone winny być odebrane w ciągu października r. b. Po upływie tego terminu Szkoła nie odpowiada za przechowanie nienagrodzonych prac.
19. We wszelkich sprawach dotyczących konkursu, których ewentualnie niniejsze zawiadomienie nie wyczerpuje, należy zgłaszać się do Kierownictwa Szkoły Teletechnicznej (Warszawa, Plac Napoleona 10, telefon — Poczta. wewnętrzny 149).