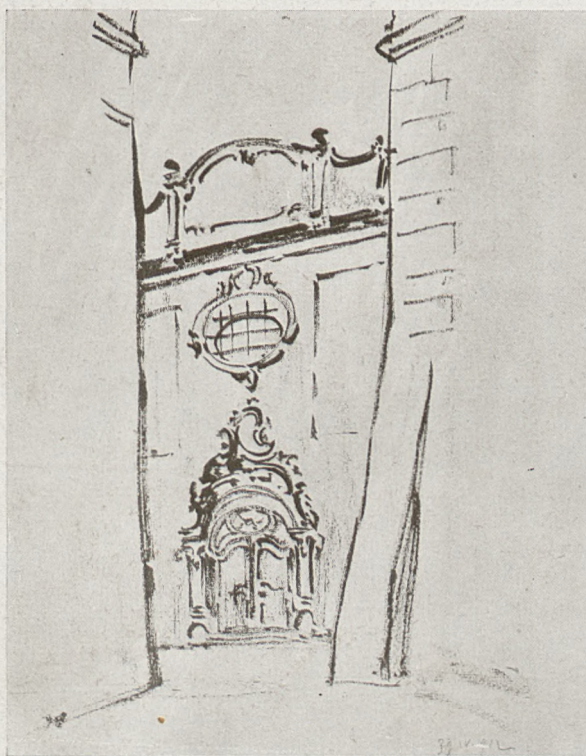
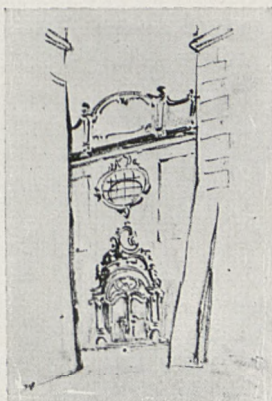


ARKADY



ROK IV • NR • 3
M A R Z E C



NA OKŁADCE RYSUNEK
ST. NOAKOWSKIEGO

ARKADY

M A R Z E C

1 9 3 8

T R E Ś Ć

Peregrinus: Rycina ludowa we Francji

Ks. Szczesny Dettloff: O dwóch krakowskich nagrobkach
brązowych

Projekty sarkofagu Marszałka Józefa
Piłsudskiego

Jerzy Wolff: Malarze naiwnego realizmu w Polsce

L. Nitschowa: Kurpianka

Jan Gralewski: Wystawa Szwedzka w I. P. S.

Peruwiańska tkanina z Paracas

Pod Arkadami

*

R e d a k t o r :
WANDA FILIPOWICZOWA

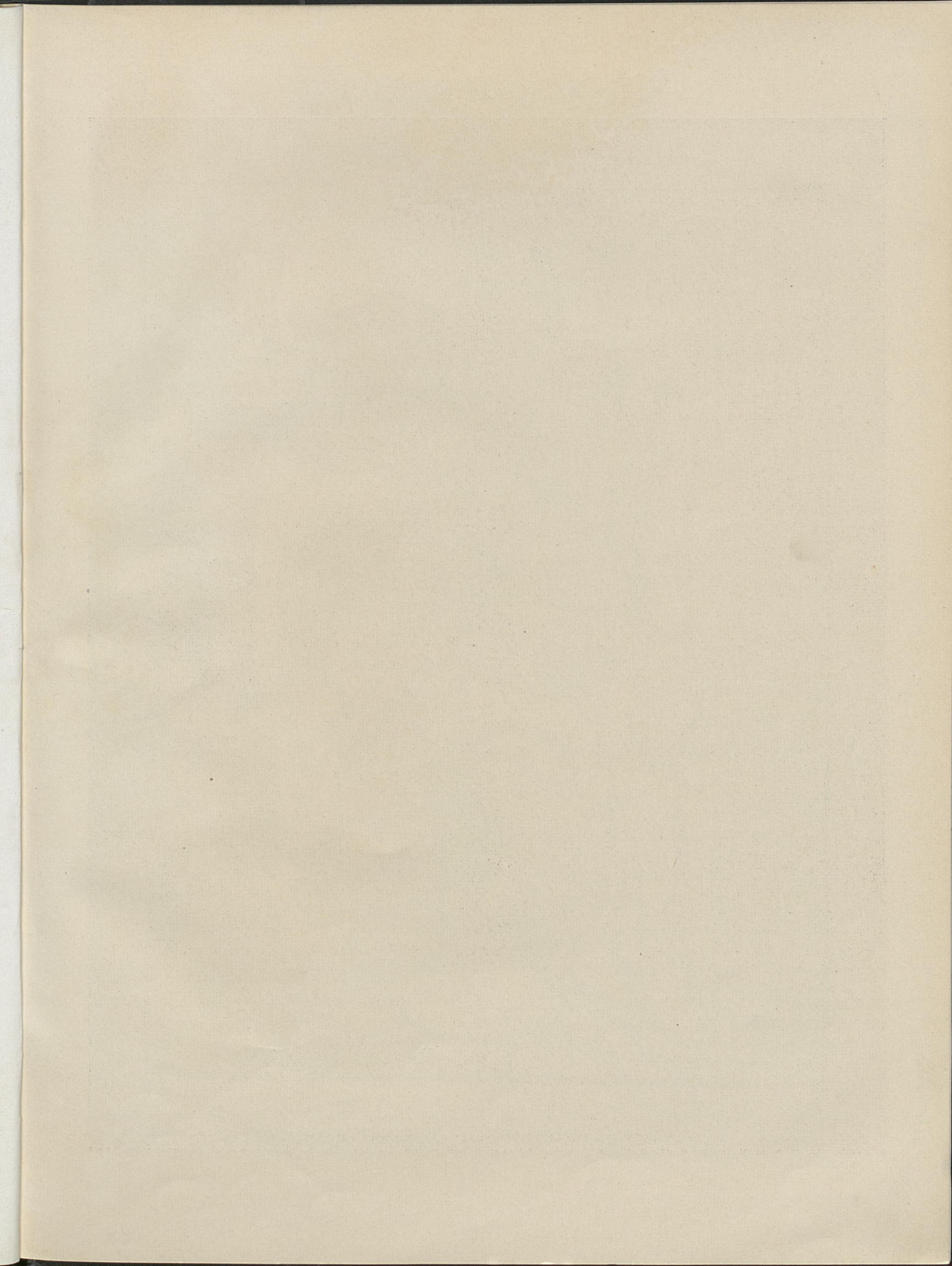
Opracowanie graficzne
H e n r y k a M u n d a

*

CENA ZESZYTU 3 ZŁ.

Druk tekstu, ilustracyj jedno
i wielobarwnych oraz okładkę
wykonano
W DRUKARNI PAŃSTWOWEJ
w
Warszawie

Farba czarna Wytwórni Chemicznej
Farb Drukarskich „Imprima” w Warszawie
Papier z fabryki J. Franaszek S. A.
Klisze Zakładów Chemigraficznych R. Borkenhagen w Łodzi





l'arrestation du roi a en lieu a varennes a 5 lieux des frontieres de france sur les une heures après minuit au moment ou l'on venoit d'en être prevenu par M. drouet maitre de poste de St. menchoult qui a rendu un service essentiel à la france. quel surprise pour ces illustres fugitifs de ce voir arreté au milieu de la nuit par deux braves garde nationneaux qui on brave les menace d'un détachement de hussard & de dragons qui protegoient leur fuite & qui avoient été commandez par le traitre bouillé, dans un instant le roi a été reconnu & a été conduit chez M. sauce Md. ehandellier & procureur de la commune de varennes & lui a demandé en grace de le sauver lui & sa famille A ORLEANS CHEZ LETOURMI



Portret ks. Józefa Poniatowskiego

Epinal

RYCINA LUDOWA WE FRANCJI

Zainteresowanie dla ilustracji ludowej we Francji datuje się od szeregu lat. Oddawna już można było napotkać zbieraczy, którzy gorliwie gromadzili t. zw. „images d'Epinal”, — duże, różnobarwne ryciny, przedstawiające, w sposób dostępny dla wszystkich i treściowo zajmujący, rozmaite wydarzenia aktualne lub ilustrujące utwory literackie, cieszące się najszerszą poczytnością wśród mas. Był to początkowo jeden z rzadkich i prawie że cudacznych gatunków kolekcjonerstwa. Dzisiaj, pod wpływem nowych upodobań, które się tak wyraźnie zaznaczyły i w malarstwie lat ostatnich, zamiłowanie do obrazka ludowego przybrało charakter naturalny. Cóż dziwnego? Po długim i wyłącznym nastawieniu na oddawanie wrażeń optycznych z zupełną obojętnością wobec tematu nadeszła chwila, w której ten ignorowany i zapomniany temat musiał wziąć odwet. Zaczęło się od tego, że naiwne i zupełnie po amatorsku wykonane malowidła drobnego urzędnika komory celnej Henri Rousseau [„Rousseau le Douanier”, † 1910], znalazły uznanie najbardziej wybrednych miłośników sztuki współczesnej. To wystarczyło, aby natychmiast pojawił się kierunek świadomie naśladowający to, co u Rousseau'a było spontanicznym i nawskroś szczerym uzewnętrznieniem przeżyć artystycznych człowieka nietkniętego przez współczesną kulturę estetyczną. Nic nie ma trudniejszego, jak udawać naiwność; to też próby naśladownictwa w tym kierunku miały wynik odstrasżający. Z tym większym zapalem zwrócono się więc do ryciny ludowej, w której ani treść ani forma nie mogą wzbudzić żadnych zastrzeżeń co do szczerości. W niedalekiej przyszłości Paryż wzbogaci się nowym Muzeum Sztuki i Tradycji Ludowej. Na razie w Muzeum Sztuki Zdobniczej w Luwrze została urządzona tymczasowa wystawa ludowej ryciny i ceramiki, dwóch działów przyszłego Muzeum. Złożyło się na nią kilka zbiorów prywatnych; m. in. zbiory pp. Duchartre i Saulnier, którym zawdzięczamy piękną książkę o rycinie ludowej: „L'Imagerie populaire”,

lostronnie. Wśród rycin XVIII w. znajdujemy szczególnie piękne drzeworyty, przedstawiające np. króla Ludwika XV w całej postaci, w wielkości prawie że naturalnej. Technika drzeworytu wywodzi się od starej, datującej z XVI w. techniki weneckich drzeworytów. Piękna barwność, z przewagą błękitu [bleu royal] nadaje całości wygląd wykwintny i okazały. Trudno sobie wyobrazić piękniejszą dekorację domu wiejskiego, niż taki ogromny i kolorystycznie tak szlachetny drzeworyt.

Jeśli ryciny XVIII w. mają przede wszystkim charakter ozdobnej dekoracji i świadczą o tym, że łączność między „wielką sztuką” i sztuką ludową jeszcze nie była zerwana, to, z początkiem XIX w., a ściślej mówiąc, z chwilą wybuchu rewolucji francuskiej, zaczyna się wyraźna rozbieżność między tym, co jako „sztuka” obchodzi tylko pewną, stosunkowo niewielką warstwę ludzi wykształconych i tym, co jako rycina popularna ma zaspokoić zapotrzebowania estetyczne lub ciekawość wzrokową szerokiej masy. Właśnie rewolucja nadała rycinie popularnej charakter aktualności. Obrazek, przedstawiający „Uciezkę króla do Varennes” może tu służyć jako przykład charakterystyczny. Resztki tradycji stylistycznej XVIII w. krzyżują się tu z tradycją bardziej starą [np. sposób, w jaki jest przedstawione miasto] i z koniecznością dziennikarskiego pośpiechu w przedstawieniu aktualnego wydarzenia. Można być pewnym, że we Francji 1791 r., jeszcze słabo umiejącej czytać i pisać, obrazek ten miał większe znaczenie informacyjne i agitacyjne, niż mowy członków Zgromadzenia Narodowego. Niemniej zajmujące są ryciny z emblematami rewolucji, — frygijską czapką, chorągiewkami trójkolorowymi i toporami liktorskimi. Upiększano nimi pokoje, wywieszano nad bramami domów, żeby zadokumentować swą lojalność. Mimo rewolucyjnej treści symbolów ryciny te najdłużej pozostają pod urokiem tradycji sztuki dekoracyjnej ancien régime'u, zapożyczają motywy z heraldyki królewskiej, a w swych barwach najbardziej są zbliżone do skali kolorystycznej drzeworytów starej Francji.

Z czasem aktualność zaczyna grać coraz to większą rolę. Nie ulega wątpliwości, że generał Buonaparte, jako pierwszy konsul, a później jako cesarz Francji, zdawał sobie sprawę z doniosłości propagandowej rycin popularnych. Świadczy o tym ogromna ilość rycin, głoszących sławę armii i jej licznych zwycięstw, odnoszonych po całym świecie. Ciekawa rzecz, że sporadycznie odradzająca się we Francji tęsknota za Napoleonem najłatwiej daje się stwierdzić na terenie ryciny ludowej, która reaguje, jak czuły barometr na najmniejszy odruch sympatii lub reminiscencji romantycznej i natychmiast przetwarza je w obfity materiał ilustracyjny. Nie potrzebuje przy tym wysilać się na nowe pomysły. Stare deski drewniane lub stalowe, ze starymi rysunkami, tak samo — a może i lepiej — osiągają cel. Chodzi przecie o treść



Bitwa Polaków z Rosjanami

Epinal, ok. 1832 r.

i o szczerzy i bezpośredni stosunek do niej, a nie o takie lub inne wykonanie.

Fala sympatii dla Polski, która doszła do szczytu w latach 1830 — 1832, nie była tylko modnym hasłem, ani też nie ograniczała się do sfery towarzyskiej. O tym, jak głęboko sięgała, jakie warstwy ludności przenikała i wzruszała, świadczą niezwykle liczne ryciny popularne na tematy polskie. Oto kalendarzyk na rok 1832, wydany w Rouen. U góry ilustracja, przedstawiająca „Bitwę Polaków z Rosjanami u stóp murów Warszawy dnia 8 września 1831 r.”. Następuje, jak zwykle, krótki ko-

Poniatowski z żoną i synem

Paryż





Pożegnanie
ks. Józefa
z rodziną



Śmierć
ks. Józefa
Paryż



Żona
ks. Józefa
dowiaduje
się o śmierci
męża
Paryż

mentarz rzeczowy: „Stwierdzono, że Rosjanie pod Warszawą ponieśli straty okropne i dostali się do miasta dopiero po tym, jak zapelnili trupami fosy, otaczające miasto. Rzeź była okrutna: Rosjanie liczyli 16 — 17.000 ofiar, Polacy 1.000 i kilka armat. Rosjan było 90.000, Polaków — 24.000”. A następnie, wedle tradycji, głos zabiera poezja i oto co mówi:

LES POLONAIS.

[Air du Château d'Elvire]

Pendant deux grands jours de bataille
On vit tous ces vaillants guerriers
Braver le fer et la mitraille
Et cueillir de nouveaux lauriers.
C'est sous les murs de Varsovie,
Criaient encore les Polonais,
Vaincre ou mourir pour la Patrie
Frappons, ne nous rendons jamais.

Zanim przejdziemy do innych obrazków, rzućmy okiem na „bitwę”, a szczególnie na „mury Warszawy” i uprzytomnijmy sobie, że właśnie takie przedstawienie lepiej przemawiało do tysiąca współczujących serc, niż topograficznie i rzeczowo wierna ilustracja. Jak wielki rozgłos miała ta bitwa, widzimy stąd, że i Epinal pośpieszył wydać obrazek batalistyczny na ten temat. Utrzymany w tradycji batalij napoleońskich, jest on znacznie mniej wymowny, niż mała rycina kalendarzowa.

W związku z tymi rycinami musimy zatrzymać się na osobie ks. Józefa Poniatowskiego, który w owym czasie stał się ulubionym bohaterem francuskiej ryciny ludowej. Złożyło się na to jednocześnie wiele przyczyn: sympatie dla Polski, tęsknota za Napoleonem i jego sławą, bohaterska śmierć ks. Józefa, który zginął w obronie Francji, Napoleona i Polski. Portrety ks. Józefa w aureoli symbolów napoleońskich i z przedstawieniem jego bohaterskiej śmierci rozchodziły się po całej Francji. Ale na tym nie koniec. Serce ludowe chciało, by ks. Józef stał się uosobieniem wszystkich cnót, jakie lud chce widzieć w swych bohaterach, a przede wszystkim cnót rodzinnych. Bohater musi być czułym mężem i wzorowym ojcem. Cóż stąd, że ks. Józef nie miał dzieci i nie był żonaty! Rycina ludowa musi dać to, czego od niej

wymagają. Toteż widzimy, jak książę Józef z ojcowską dumą wskazuje żonie na syna, który już marzy o czynach wojennych. Na innej rycinie widzimy pożegnanie księcia z rodziną. Bohaterska śmierć księcia, wzorowana na znanym obrazie Verneta — ale jakże przeinaczonym! — i scena odnalezienia jego zwłok są dalszymi epizodami tej epopei. Kończy się ona oznajmieniem żonie ks. Józefa jego zgonu. Temat ten, a zwłaszcza epizody z życia rodzinnego, miały ogromne i długotrwałe powodzenie. Coraz to nowe wydania, które się ciągną aż do r. 1870, dodawały nowe epizody. Na wystawie, poświęconej ikonografii ks. Józefa, urządzonej przez Bibliotekę Polską w Paryżu w r. 1935, zebrano aż 29 seryj [składających się zwykle z 4-ch obrazków] rycin ludowych, poświęconych ks. Józefowi i jego rodzinie. Znajdujemy tam takie tematy, jak np. scenę „zaręczyn” ks. Józefa: w fotelu siedzi starszy pan i, wskazując na córkę, mówi do ks. Józefa: „Je vous donne ma fille pour gage de votre bravoure et de votre valeur”. Jest też obrazek z mogiłą ks. Józefa; zapłakana wdowa składa wieniec róż na urnę, obok, na klęczkach, modli się synek. Przy Napoleonie III ów „syn” zdołał podrosnąć i w mundurze husarskim, na rumaku, w pozie marsowej, wyrusza do walki: „comme son illustre père il combat pour l'affranchissement de sa Patrie, pour l'honneur et la liberté”.

Równolegle z ryciną aktualną, w tych samych warsztatach i dla tej samej publiczności, produkują się ryciny na tematy religijne lub rodzajowe. I tu widzimy, że stara tradycja jest główną siłą ryciny ludowej. Święty Mikołaj, wskrzeszający trzech chłopców, temat szczególnie lubiany we Francji, nie zmienia swego wyglądu i swojej postawy od wieków. Rycina, którą tu podajemy została wykonana w Epinal ok. r. 1820, nie ulega jednak wątpliwości, że powstała ona jeszcze w XVI w. i że nawet technika drzeworytu wskazuje na pierwowzór z tegoż wieku. Naogół ryciny pobożne są najbardziej konserwatywne; prawie zawsze są one osnute na pierwowzorach renesansowych i, rzecz godna uwagi, zwracają się przeważnie do wzorów włoskich. Możliwe, że dobitna kompozycja obrazów włoskich bardziej odpowiadała uproszczonej optyce rycin ludowych, niż mniej wyraźna struktura obrazów francuskich. Są jednak i w tej dziedzinie zabawne próby modernizacji. Żywot św. Genowefy z Brabantu, przedstawiany w rycinach popularnych niezliczoną ilość razy, został w XIX w. przetransponowany na styl romantyczny. Stroje, typy, pozy i otoczenie [np. widok zarośniętych leśnych lub zamku] przypominają wystawę opery lub melodramatu „historycznego” z epoki r. 1830.

Siła tradycji najmocniej daje się odczuwać w grafice użytkowej. Cyferblat zegara służy do naklejania na tanie zegary, wyrabiane np. w Besançon i do niedawna [a może jeszcze i dzisiaj?] był zamawiany w wielkich ilościach przez zegar-

mistrzów, którzy go naklejali na tarczę zegarową. I tu mamy kompozycję nieomal że „klasyczną”, tylko że stroje zostały w pewnej chwili [koniec XVIII w.] i to bardzo warunkowo, dopasowane do mody współczesnej.

Najpiękniejszym okazem grafiki użytkowej jest, bez wątpienia, t. zw. „litre funéraire”. Są to dość wielkie drzeworyty, drukowane czarną farbą na szarym papierze. Służyły do upiększenia katafalku i domu zmarłego; były szczególnie rozpowszechnione w Bretanii. Nie zmieniały w niczym swego wyglądu w ciągu wielu wieków i są, zatem, jedynym



Św. Mikołaj, wskrzeszający trzech chłopców. Epinal, 1820 r.

może okazem monumentalnego drzeworytu, jaki zdołał utrzymać się prawie do naszych dni.

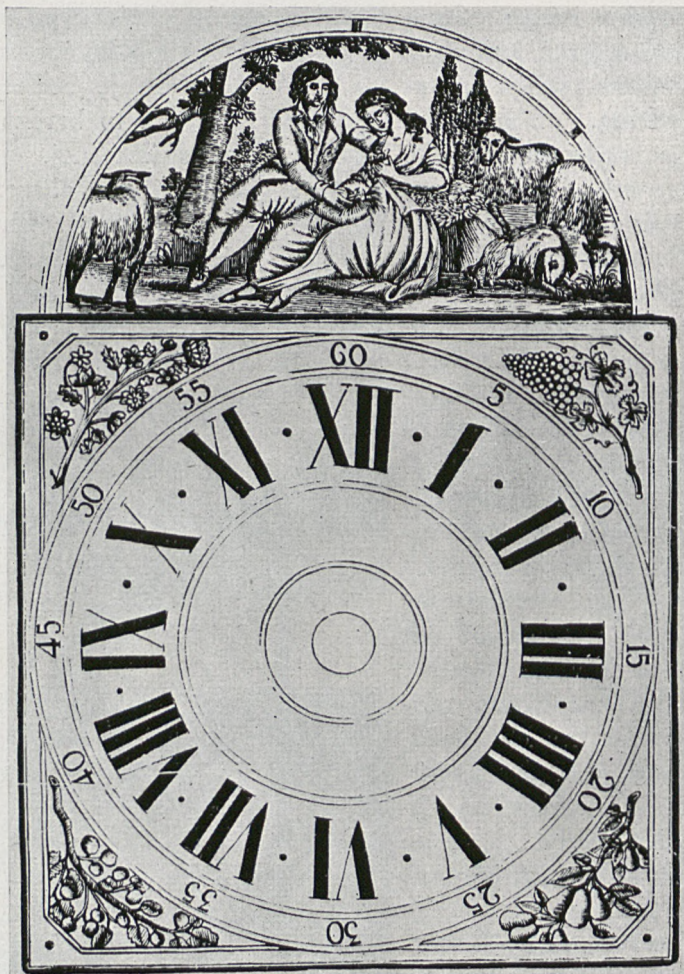
Pozostaje jeszcze jedna dziedzina, której rycina ludowa poświęca może największą uwagę. Są to tematy, które wiekami cieszyły się miłością mas ludowych. Historia syna marnotrawnego, walka kobiet o spodnie [jako symbol dominacji], „świat na wywrót” [le monde renversé], — oto tematy, które, jak się okazuje, i w XIX w. miały także wzięcie, jak za czasów Boscha i Breughla. Szczególną zaś popu-

larnością cieszył się Żyd wieczny tułacz, w realną egzystencję którego święcie wierzone. Jest to może najczęściej powtarzany temat. Rysunek pozostaje mniej więcej jednakowy: stary brodaty Żyd w stroju z XVIII w. Zmieniają się tylko napisy. Zawsze ściśle jest podawana data: takiego to dnia i takiego to roku widziano go w Paryżu, lub w Brukseli, lub w Avignonie. Nazwę miasta wstawiano dowolnie, w zależności od tego, gdzie rycinę sprzedawano. Tekst pod rysunkiem jest, jak zwykle, „une complainte”, „gorzkie żale”, naiwne wierszydła, które śpiewano na jakiś znany motyw. Izak Laquedem, tak się bowiem nazywa wieczny tułacz, opowiada w sposób wzruszający historię swego życia, a słuchacze ronią łzy nad jego smutnym losem. W chwilach wzrastania ogólnego dobrobytu sympatia względem tułacza zwiększa się. Podczas pierwszego Cesarstwa, kiedy Francja, po burzy rewolucyjnej, zaznała spokoju i pomyślności, nastrój dobrodusznej gościnności zaszedł tak daleko, że zamieniono uświęconą zwyczajem „complainte” takimi wierszami:

Passant sa vie
A voyager, le Juif Errant,
De voir Paris eut grande envie.
Il y voudrait joyeusement
Passer la vie.

Terre promise,
Asile d'un peuple d'heureux,
Ce bon viellard, plein de franchise,
Dit que la France est à ses vœux
Terre promise.

Dans ta Patrie,
Français, protégé par les lois,
Ton sort est bien digne d'envie.
En ce jour l'Hebreu a fait choix
De ta Patrie.



Cyferblat zegara

Epinal, ok. 1840 r.

„Litre funéraire”. Epinal, XVIII w.



W XIX w. zwraca się rycina popularna do ilustracji znanych utworów literatury. Zgon Wirginii [Paul et Virginie], wzruszające przygody „la belle Zélie” zajmują coraz to więcej miejsca. Napoleon III i piękna cesarzowa Eugenia korzystają z bogatego spadku tradycji napoleońskiej w rycinie popularnej, tylko że teraz lakoniczny styl pierwszego Cesarstwa wpada w przeładowaną małosłowną ornamentacją gadatliwość. Technika maszynowa zaczyna zacieśniać drzeworyt; już nie wieś i nie prowincja, ale Paryż dostarcza tanim kosztem i w olbrzymich nakładach obrazy aktualne. Ostatnim przejawem wygasającej tradycji ryciny ludowej, przeniesionej już na bruk stołeczny, są stare plakaty teatralne. Plakat premiery przeróbki scenicznej znanego romansu Zoli „Nana”, przedstawia w sposób drastycz-

ny najbardziej sensacyjne sceny tego dramatu. Zdobia go również cztery portrety bohaterki; na ostatnim Nana ma czarną twarz [od ospy]. Tak się kończy historia ryciny ludowej: nie lud, lecz miejski proletariatus stał się ostatnim odbiorcą i ofiarą tej, wykorzystanej dla celów reklamowo-komercyjnych i ostatecznie tym spaczonych, sztuki.

W dobie obecnej sztuka ta już nie istnieje.

Reprodukcja mechaniczna z fotografii zniszczyła doszczętnie rycinę ludową.

I oto teraz, gdy ją utracano, zaczęto ją cenić; ze wzruszeniem odkryto, że była ostatnim schroniskiem wiekowych tradycji artystycznych, że nawiązywała do wielkich epok sztuki europejskiej, że, wreszcie, stanowiła jedyny może zakątek sztuki, w którym [jeszcze w XIX w.] treść i forma tworzyły zgodną i harmonijną całość.

PEREGRINUS



Kraków, Katedra. Nagrobek Piotra Kmita. Fot. St. Kolowiec Kraków

O DWÓCH KRAKOWSKICH NAGROBKACH BRĄZOWYCH

Rok temu przedstawiłem czytelnikom Arkad bogaty skarb średniowiecznych brązów nagrobnych, zachowanych w Wielkopolsce, a pochodzących z norymberskiej pracowni Piotra Fischera st. Jest ich tam sześć, w tym cztery tego mistrza, własnoręczne z okresu, kiedy po śmierci swego ojca Hermanna st. [zm. w r. 1488] tworzył jeszcze sam, aż do czasu mniej więcej, gdy w warsztacie jego do głosu dochodzić zaczął najzdolniejszy z jego synów, Hermann mł. [ok. r. 1504], którego poznaliśmy już jako twórcę świetnej płyty A. Szamotulskiego w Szamotułach [po r. 1511]. Po r. 1504 bowiem zauważyć można nadciągające



A. Dürer. Ołtarz Paumgartnerów [skrzydła].
Monachium, St. Pinakoteka

przemiany w kompozycji i formie brązów, które wyszły z rotgisarni Vischerowskiej w pocz. XVI w., a które trudno przypisać wyrosłemu z tradycji gotyckiej i do niej przywiązanemu staremu Piotrowi mimo, że do końca swego życia [r. 1529 zarządzał warsztatem a przeżył zarówno Hermanna jak i młodszego od niego Piotra.

Traf szczęśliwy zrzucił, że owe przemiany szczególnie dobrze i łatwo studiować możemy w Polsce i to na jednym miejscu, mianowicie w Krakowie. W tamtejszych to bowiem kościołach przechodzą się brązowe płyty nagrobne z pocz. XVI w., niewątpliwie pochodzenia norymberskiego, które, dawniej przypisywane Piotrowi Vischerowi st., dziś wszystkie z pełną słuszością oddane zostały najstarszemu z jego synów, Hermannowi mł. Jest ich siedem, a z nich aż trzy patrycjuszów krakowskich Salomonów, reszta Piotra Kmity, kard. Fry-



deryka Jagiellończyka, Kallimacha [częściowo] i nieznanego kanonika katedralnego. Nie podobna mi w jednym krótkim artykule omówić

wszystkich tych świetnych i zajmujących brązów krakowskich, nasuwających liczne refleksje artystyczne. Przypatrzymy się więc na razie tylko dwu z nich, ale za to w szczególności, na oryginałach przeważnie mało obserwowanych — mianowicie płycie nagrobnej Piotra Kmity i tumbie kard. Fryderyka Jagiellończyka z Katedry na Wawelu. Pierwszy zmarł w kwietniu r. 1505, po którym to terminie niebawem nagrobek jego powstał, drugi w r. 1503, choć bogata „tumba” — składająca się: z rytowanej płyty głównej z postacią dostojnika, wpuszczonej w posadzkę przy stopniach u wejścia do części ołtarzowej prezbiterium Katedry, nadto z reliefowego brązu frontowego z dedykacją Zygmunta Starszego oraz z również reliefowych boków dekoracyjnych przy tychże stopniach — wystawiona została dopiero w r. 1510, jak głosi napis dedykacyjny. Brąz nagrob-

Römhild, Kościół parafialny,
Nagrobek hr. Hermana VIII
von Henneberg i jego żony.



ny Kmity jest drugim z rzędu znanym nam dziełem Hermanna Vischera mł. w Krakowie. Mniej więcej rok wcześniej powstał rytowany nagrobek Eme-rama Salomona w kościele mariackim, oparty na kompozycjach Piotra st. takich, jak poznański Paniewski. Nie miał Hermann, gdy pod okiem ojca w pracowni norymberskiej tworzył brąz nagrobny Kmity, jeszcze nawet lat 20. Cóż więc dziwić się pewnemu brakowi samodzielności, jaki tam spostrzegamy — nie w koncepcji całości, bo ta zdradza wyraźne wylamywanie się z przyjętych w warsztacie Vischerowskim pomysłów kompozycyjnych — lecz w szczegółach, zapożyczanych u innych. Z takich to właśnie „pożyczek” robiono niegdyś zarzut braku artyzmu u Vischerów, twierdząc, jakoby byli jedynie odlewaczami podług wzorów obcych. A były to, trzeba to podkreślić, czasy badań nad twórczością rotgisarskiej rodziny norymberskiej, kiedy poza Piotrem st. nie odróżniano w niej żadnej zgoła samodzielności czy odmien-



Kraków. Katedra. Płyta główna z tumby kardynała Fryderyka Jagiellończyka
 Fot. St. Kolowicz — Kraków

ności twórczej ani Hermanna mł. ani też Piotra mł. Istotnie pomnik Kmity nazwać by można kompilacją z wzorów innych artystów. Sama postać wojewody

bowiem wzięta jest w ruchu kontrapostycznym i akcesoriach z figur św. Eustachego i Jerzego [chorągiew na skrzydłach ołtarza Paumgartnerów Dü-



Kraków. Katedra. Św. Piotr z nagrobka Kmity.

Fot. St. Kolowicz — Kraków.

rera, namalowanego przez tego mistrza rok wcześniej. Figury asystujące św. Piotra i Pawła w obramieniu po bokach nie odbiegają w zasadniczej konfiguracji zbyt daleko od postaci apostołów Piotra st., znanych nam już z gotyckiego projektu do mauzoleum św. Sebalda dla Norymbergi [r. 1488], czy też apostołów przy tumbie arcyb. Ernesta w Magdeburgu [r. 1495], są więc tylko pewnego rodzaju, zdawać by się mogło, rekwizytem warsztatu vischerowskiego. A przecież całość ujęcia naszego nagrobka krakowskiego mówi nam o artyście, korzystającym jedynie z tych wzorów dla specjalnych, odrębnych celów, dla silniejszej koncentracji głównej myśli twórczej: wyodrębnienia postaci rycerza spośród otoczenia i akcesoriów. Ten dürerowski Kmita sam jeden przyciąga nasz wzrok; reszta to dodatki ożywcze, przy których nie zatrzymujemy się zbyt długo, by śledzić ich różnorodność tak, jak narzucała się ona w apostołach, brokatowym tle czy bogactwie archi-

tektury brązów starego Piotra Vischera.

Tych rekwizytowych niemal [na płytach poznańskich] apostołów jest tu wszystkiego dwóch, patro-nów zmarłego. Stoją pod architekturą baldachimową, nie zwracającą szczególnej uwagi, skromną i prostą, na konsolach, lekko wysuniętych w trójkątach. Pod nimi płaskie wnęki, ozdobione naturalistycznymi motywami roślinnymi — motywami nie zwykłymi, ale, jak zobaczymy, z rozmysłem zastosowanymi do przewodniej myśli twórczej młodego rzeźbiarza. Nie interesuje też nas owo klasycznie vischerowskie tło brokatowe, bo odsuwa je w tył silna plastyczność stojącego w wyrazistym kontrapoście rycerza i powiewająca nad jego głową w ostro podciętych fałdach chorągiew. I ten właśnie czynnik, pozornie podrzędny, a przecież podkreślający wyraźnie uplastycznienie całości, nie pozwala nawet na więcej zdecydowane wystąpienie trójlistnego, jakby gotyzującego górnego obramienia architektonicznego o motywie źle zrozumianej dekoracji renesansu włoskiego, którego oddźwięk widoczny jest również w temacie małych, płasko rzeźbionych, a żywo poruszonych figurek walczących ze sobą centaurów, w obu górnych klinach nagrobka. Jeżeli już te akcesoria zdradzają zmiany, jakie dokonały się w koncepcji twórczej nagrobnej rzeźby w warsztacie vischerowskim ok. r. 1505, dobitniej jeszcze wyrażać je będą postacie nagrobka Kmity. Dlaczego figurę wojewody Hermann wziął od Dürera? Bo odpowiadała najlepiej jego zamysłom, skierowanym ku nowym formom kompozycji i plastyczności, które przewyciężyć miały gotycki tradycjonalizm jego ojca. I tak ta plastyczność Kmity jest wynikiem nie tylko dość znacznej wypukłości płaskorzeźby, ale przede wszystkim swobodnego ustawienia figury en trois quarts, przejętego z dürerowskiego malowanego Paumgartnera, choć nie ze wszystkim udatnie przenie-

sionego w rzeźbę — bo moment statyczny zaciemniony został na naszej płycie herbem pomiędzy nogami rycerza, a prawej ręce w przedramieniu brak w ruchu swobody i zaokrąglenia plastycznego — ale za to zdecydowanie przełamującego dotychczasową frontalność postaci nagrobnych Piotra st. W dwa lata później powtarza młody artysta ten sam eksperyment na tumbie hr. Hermanna VIII von Henneberg — z większym powodzeniem artystycznym. Ta tendencja oswobodzenia ruchu postaci widoczna jest na naszym nagrobku krakowskim również w figurach św. Piotra i Pawła z obramienia. Zaciążyła na nich niewątpliwie forma, używana w pracowni vischerowskiej. Ale nie trudno dostrzec w wyłamywaniu się ich z pęt architektury, jak również w swobodnym traktowaniu przejętych formułek warsztatowych [w rzucie szat] nowego ducha twórczego. Lecz inna jeszcze ważniejsza cecha, o którą poprzednio potrąciłem po krótko, odróżnia nasz utwór krakowski od prac starego Vischera: wyraźna tendencja naturalistyczna, uwydatniająca się w dobitnym podkreśleniu portretowości postaci, i to nie tylko głównej, ale także asystujących. Twarz Kmity to portret z życia. Miejsce abstrakcyjnej idealizacji portretów ojcowskich zajął tu twór indywidualnej obserwacji, nie z autopsji pewno — boć Hermann wojewody krakowskiego nigdy nie widział — ale niewątpliwie, jak to działo się zazwyczaj, na podstawie czy to maski pośmiertnej czy też dostarczonej „visierung” [wizerunku]. W każdym razie ten Kmity to nie ogólnie tylko pojęty typ rycerza, jak np. poznański Łukasz z Górki, ale charakter sprecyzowany: tak istotnie mógł wyglądać ten na swój czas „mocny człowiek”. A nawet wyraźniej jeszcze występuje ta indywidualizacja naturalistyczna w twarzach obu św. patronów: pewien smutek czy cierpienie w dosadnie scharakteryzowanej, po-



Kraków. Katedra. Św. Paweł z nagrobka Kmity.

Fot. St. Kolowice Kraków

chylonej głowie i w rysach św. Piotra, a siła woli we wzniesionej o wieszczym wzroku głowie św. Pawła. Tamten jakby skulony, przygnieciony brzemieniem oddanej mu władzy [nie tylko pochYLENIE głowy, ale i podkasanie płaszcza wzmacnia to wrażenie], drugi zaś wyprostowany [szaty spadające], prawdziwy miles Christi. Jest w tych dwóch postaciach coś z zapowiedzi daleko późniejszych „Czterech apostołów” Dürera. Widać, że nawet takie podrzędne figury interesowały młodzieńca, któremu szło o wniesienie pewnych idei postępowych do pracowni ojcowskiej. W tym świetle zatem inaczej osądzać będziemy pozorny brak samodzielności młodego Hermanna, posługującego się — zresztą zwyczajem czasu, który na takie zapożyczanie się u innych artystów pozwalał — bądź to Dürerem, bądź też dorobkiem pracowni ojca. To posługiwanie się szczegółami z prac obcych rozgrzeszało młodego

rzeźbiarza wobec pragnienia, by wnieść do dorobku pracowni nowe zagadnienie twórcze, podawane artystom przez wdzierający się na północ poprzez Alpy renesans włoski, któremu wszakże Hermann bez zastrzeżeń poddać się nie chciał, próbując, podobnie jak Dürer, zaszczerpić idee twórcze Odrodzenia wyczerpanemu z soków żywotnych drzewu sztuki rodzimej.

Jakby nawrotem do dawnego typu Vischerowskich nagrobków „graficznych” w rodzaju poznańskiego dla biskupa Uriela z Górki jest częściowo drugi brąz krakowski, który mam tu omówić: „tumba” kardynała Fryderyka Jagiellończyka, arcybiskupa gnieźnieńskiego, a syna króla Kazimierza. Tumbę — bo tak cały ten zespół niezwykle w pomysłę nazwać można — postawił swemu bratu Zygmunt Stary w 5 lat po nagrobku Kmity. Pozorne to cofnięcie się w formie twórcy głównej płyty nagrobnej spowodowało przypuszczenie, jakoby poszczególne części tumbi powstały w różnych terminach; a mianowicie płyta z postacią kardynała tuż po jego śmierci w r. 1503, reszta zaś w r. 1510. Przeczy temu jednakże fakt, że naokół głównego brązu biegnie legenda w dystychach o takim samym charakterze majuskuł łacińskich, jaki wykazuje napis na tablicy dedykacyjnej, która sama tylko podaje datę zgonu królewicza oraz rok zadedykowania jej przez królewskiego brata. Poza tym w technice rytowniczej widoczny jest taki postęp w stosunku do dawniejszych podobnych prac warsztatu vischerowskiego, że można go wytłumaczyć jedynie daleko już posuniętą dojrzałością wieku i praktyki twórcy. Pouczy nas o tym dokładniejsze przypatrzenie się poszczególnym częściom tumbi.

Kompozycja i forma całości płyty głównej musiały być artyście przepisane: wzorem miał być „flandryzujący” brąz Uriela z Górki. Cóż z niego zrobił Hermann Vischer? Poznajemy te same zasady twórcze, jakie zaobserwować mogliśmy na nagrobku Kmity. Zespół architektoniczny poddany został pod przemożne panowanie postaci Kardynała, olbrzymiej przytłaczającej otoczenie, wydobywającej się dobitnie z tła brokatowej zasłony, a nie respektującej nawet środkowej osi architektury ponad

głową. Ta potężna w swej plastyczności figura nie zlewa się, jak biskup Uriel, prawie z otoczeniem i nie stoi wątpliwie wśród obramienia architektonicznego, lecz podporządkowuje je sobie bez reszty właśnie tą swoją siłą plastyczną i monumentalnością, która tu zajęła miejsce żywego poruszenia Kmity. Architektura otaczająca, niby to gotycka, lecz zaprawiona motywami romańskimi nad głową królewicza, jest dość skromna, a równocześnie zwarta przez redukcję swego rozczłonkowania w porównaniu z obramieniem architektonicznym biskupa poznańskiego, przy czym jej siłę plastyczną osłabiają jeszcze przysłaniające ją częściowo tarcze herbowe z insygniami kardynalskimi i arcybiskupimi. Nadto przerywają jej pęd strukturalny wysmukłe postacie św. Wojciecha i Stanisława pod baldachimami, motyw znany nam już w podobnym układzie z nagrobka Kmity. I w tym to motywie

Kraków. Katedra. Św. Wojciech z płyty głównej tumbi kardynała Fryderyka Jagiellończyka
Fot. St. Kolowiec Kraków



zespołowym posługuje się artysta znów Dürerem. Znamy ten zespół trzech biskupów z drzeworytu tego mistrza z r. 1508 [także dowód, że płyta powstała po tym czasie, a nie po r. 1503], na którym wyobrażeni są św. biskupi: Mikołaj, Ulryk i Erazm. Postaci środkowej nie użył Hermann do swych celów zupełnie; miał wzór wygodniejszy w postaci Uriela z Górki. Natomiast nęciły go figury boczne drzeworytu, które wszakże uprościł w rysunku wewnętrznym i zwarł w wydłużonych i wyprostowanych konturach, a równocześnie scharakteryzował samodzielnie w typach. Nigdy zastrzeżeń, jako koncepcja niezależna od wzorów obcych, nie budziła reliefowa płyta dedykacyjna tumbi Fryderyka. A przecież i tu przezierają pewne wrażenia z prac dürerowskich. Siedzącą na tronie po stronie lewej Madonnę adoruje klęczący kardynał, prezentowany jej przez żywo kroczącego a pociągającego za rękę

Kraków. Katedra. Św. Stanisław z płyty głównej tumbi kardynała Fryderyka Jagiellończyka

Fot. St. Kolowicz Kraków



swój symbol, zmartwychwstałego Piotrowina — szkielet, św. Stanisława biskupa. Kompozycja niezwykle ożywiona i pełna temperamentu artystycznego, jakiego w takim nasileniu ruchu i formy nie spotykamy nigdzie u współczesnych artystów. Profilowy portret Fryderyka nie pozwala zidentyfikować go co do podobieństwa z podobizną en face na płycie rytowanej. Ale twarz św. Stanisława w reliefie jest zupełnie upodobniona do twarzy asystującej tam rytowanej figury św. biskupa. Szkielet Piotrowina zdradza pilne studium anatomiczne rzeźbiarza, na swój czas doskonałe. Ikonograficznie cała ta kompozycja nie jest zasadniczo niczym nowym. Zna ją i rozpowszechnia już od drugiej połowy XIV w. rzeźbiarstwo francusko-niderlandzkie w licznych epitafiach, na których starodawny ten temat ożył na nowo przez monumentalną konfigurację dedykacyjną Clausa Slutera, z portalu w Dijon. Doszła i do Polski rzeźbiona [Sienna r. 1432, Bodzentyn r. 1452] i malowana [epitafium Jana Kota z Torunia po r. 1454].

I w Niemczech znajdują się na tę koncepcję dość liczne przykłady średniowieczne, że wymienię tu tylko rzeźbione epitafium Marxa von Nussdorff [po r. 1479] w Laufen bawarskim, czy we frankońskim Nördlingen dedykacyjny obraz Fr. Herlina z r. 1488; w Augsburgu zaś, który z Norymbergą w bliskich zostawał stosunkach artystycznych, zachowało się w Katedrze podobne do naszego krakowskiego w założeniu kompozycyjnym kamienne epitafium Diema z r. 1471 [Madonna siedzi z boku po lewej, zmarły klęczy, prezentowany przez swego św. patrona, po prawej — podobnie, jak w Bodzentynie]. Mimo tych szeroko rozpowszechnionych wzorów potrafił jednakże Hermann Vischer tchnąć w swoją kompozycję ducha, który wyniósł ją wysoko ponad używany szablon.

W koncepcji krakowskiej szczególnie uderza rytmika mas, zgrupowanych po obu stronach klęczącego kardynała, swobodnie ujętych a przecież zrównoważonych: tronuująca Madonna przed baldachimową, podtrzymywaną przez dwa aniołki, zasłoną brokatową jest dość silna w swym plastycznym volumen, by obie



A. Dürer. Drzeworyt tytułowy z „Życia N. P. Marii”.

A. Dürer. Drzeworyt trzech św. biskupów



kroczące poza adorującym królewiczem postacię zdołały przechylić równowagę na swą stronę. Podział tych mas jest ściśle odmierzony: linia, dzieląca relief na dwie równe części, biegnie pionowo dokładnie przez złożone ręce Fryderyka, 'odsuniętego zresztą od grupy Matki Boskiej na pewną odległość tak, że łączy go z nią — oprócz stykających się na posadzce szat jego z rozłożystą suknią Madonny — jedynie zadziwiający kontakt duchowy, potęgowany przez gest prezentacyjny św. Stanisława. Gdyby nie było tego właśnie czynnika duchowego, można by wydzielić całą tę partię kompozycji z Madonną jako osobny obraz; wtenczas jednakże nie byłby zrozumiała spuszczonego wzroku Matki Boskiej, a tym mniej wyciągnięta ku kardynałowi lewa rączka Dzieciątka.

Mimo to podaję tu ten wykrój z całego reliefu, a to dlatego, że mówi się o nim szczególnie często, jako o inspirowanym przez sztukę włoską. Cóż w tej koncepcji jest wybitnie włoskie? Może — z daleka — typ Madonny. W każdym razie nie Bambino, którego akt poprzedzają już nagie chłopki z tarczami herbowymi na poznańskim epitafium Bernarda Lubrańskiego [po r. 1499] Piotra Vischera st., a także nie skrzydlate aniołki z balustrady. Są one raczej zbliżone do Dürerowskich, np. z ekslibrisu Pirkheimera [ok. r. 1503], aniżeli do włoskich geniuszków czy amoret. Szeroko z gotycka rozrzucone szaty N. P. Marii o fałdach ostro podciętych również wpływów włoskich chyba nie zdradzają, a tym mniej opona brokatowa o wzorach gotyckich, znany motyw pracowni vischerowskiej, poza tym używany w sztuce północno-europejskiej bardzo często w zasadniczo podobnej formie [np. na wspomnianym obrazie Herlina, nawet na epitafium Kota].

Natomiast nie ulega wątpliwości, że postać Madonny inspirowana została przez powstałą w tymże r. 1510 — jako ilustracja karty tytułowej cyklu „Życie N. P. Marii” — „siedzącą Matkę Boską” Dürera. I tu szczególnie dobrze zaobserwować możemy, jak 24-letni młodzieniec, zapożyczający się gdzie indziej u doświadczonego i znacznie starszego swego ziomka bez skrupułów, próbuje wyzwolić się z tego przemożnego wpływu, choć czarowi jego ducha i formy nie przestaje ulegać. Jest więc w tym reliefie krakowskim tyle z ducha sztuki włoskiej, ile go widzimy w „starofrankońskiej” niemieckości dzieł Dürera.

O ile płyta dedykacyjna tumby Fryderyka Jagiellończyka wykazuje i kompozycyjnie i formalnie zupełną jednolitość, boki nagrobka składają się z czynników pod tym względem nie całkiem skoordynowanych ze sobą. Na każdej z tych płyt bocznych widzimy kompozycje, odpowiadające sobie w zasadniczym rozmieszczeniu figur, czysto zresztą dekoracyjnym, których podstawowym motywem po

obu stronach są aniołowie, trzymający w rękach tarcze herbowe, zawieszane na skórzanych rzemykach, potraktowanych niezmiernie naturalistycznie w obserwacji materiału. Pod tymi wielkimi aniołami i nad nimi rozmieszczone są małe aniolki i skrzydlate putti, grające na gęślikach, bijące w dzwonki czy igrające na delfinach.

Wobec zwartej i jednolitej kompozycji płyty dedykacyjnej naszej tumbi boki jej sprawiają wrażenie czegoś przypadkowego w swoim zespole dekoracyjnym. Odnosimy wrażenie, że zamierzone były pierwotnie tylko oba wielkie anioły, całkiem gotyckie, o rozwianych dekoracyjnie szatach, a wszystkie owe putti znalazły się tam jedynie jako późniejsze wypełnienie pustych pól. I otóż widzimy, że zderzają się dwa światy myśli twórczej, gotyk i renesans; na jednej i tej samej płaszczyźnie z taką bezwzględnością, jakiej u Hermanna Vischera nigdzie nie spotykamy. Są wprawdzie dwie pary takich nagich chłopiąt porozmieszczane w klinach płyty głównej na tumbie römheldzkiej [po r. 1507] ale podobnie niezdarne w ruchu i formie jak nasze krakowskie.

Z ducha Hermanna poczęte są za to świetne centaury z nagrobka Kmity, czy fantastyczne ptaki na innych brązach krakowskich. Nasze więc putti z tumbi Fryderyka nie mogą być pomysłem tego samego artysty, Hermanna.

Kto je stworzył? Wiemy, że młodszy brat Hermanna, Piotr [ur. w r. 1487] od samego początku swej twórczości skłaniał się ku renesansowi bez zastrzeżeń, jakie miał samodzielniejszy w myśleniu twórczym Hermann — ale i to wiadomo, że rozwój artystyczny tegoż Piotra postępował dość powoli. Jako pierwsze bowiem poważniejsze dzieło, przyznano temu drugiemu synowi Piotra st. w założeniu swym całkiem renesansowe epitafium ścienne proboszcza Antoniego Kressa w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze [po r. 1513]. Na naczółku tegoż nagrobka znajdują się dwa putti, które najwyraźniej zapowiadają owe liczne wesołe bambini z mauzoleum św. Sebalda, uznane dziś wszystkie za pomysły Piotra mł. Bliskie więc pokrewieństwo w typie i formie naszych niezdarnych jeszcze krakowskich z putti pomnika Kressa, a w motywach i ruchach z owymi z mauzoleum św. Sebalda wskazuje na to, że te nieorganiczne dodatki dekoracyjne z boków tumbi Fryderyka Jagiellończyka zaliczyć trzeba do pierwszych prac Piotra mł., któremu brat widocznie przydzielał częściej podobne zadania dekoracyjne, kiedy widzimy je stosowane już kilka



Kraków. Katedra. Płyta frontowa z tumbi kardynała Fryderyka Jagiellończyka
Fot. St. Kolowiec Kraków

Kraków. Katedra. Madonna z płyty frontowej tumbi kardynała Fryderyka Jagiellończyka
Fot. St. Kolowiec - Kraków





Fot. St. Kolowiec — Kraków

Kraków. Katedra. Lewy bok tumby kardynała Fryderyka Jagiellończyka

lat wcześniej przy tumbie römhildzkiej, choć w obu wypadkach we formie jeszcze niewyrobionej. Uważać zatem można te putti na nagrobkach Hermanna von Henneberg, tumbie kard. Fryderyka i epitafium Kressa za etapy, wiodące stopniowo do kształtowania później z taką maestrią przez Piotra mł., przemiłych i zabawnych jego bambini z mauzoleum św. Sebalda. Dwa te nasze krakowskie nagrobki pozwoliły nam zajrzeć do głębi duszy artystycznej

Hermannna Vischera mł. i jej zamierzeń, przerwanych niestety przedwczesną śmiercią [r. 1517] tego najzdolniejszego z pracowników w warsztacie Piotra st. Uzupełnia ten obraz brąz szamotulski, który omówiłem swego czasu łącznie z innymi płytami wielkopolskimi. Ugruntuje go zaś jeszcze więcej przypatrzenie się reszcie nagrobków brązowych krakowskich z tego okresu, które omówić zamierzam w artykule osobnym. Ks, SZCZĘSNY DETTLOFF

Kraków. Katedra. Prawy bok tumby kardynała Fryderyka Jagiellończyka

Fot. St. Kolowiec — Kraków



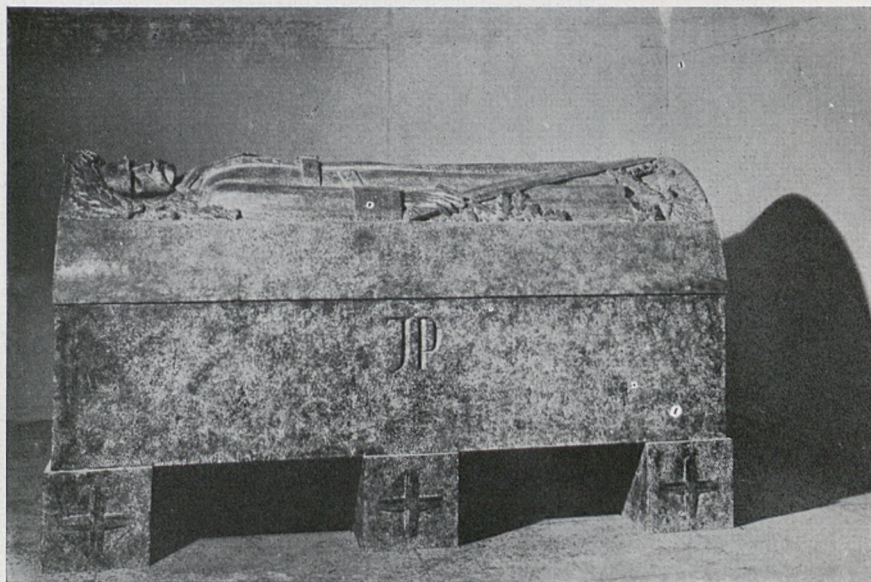
PROJEKTY SARKOFAGU MARSZAŁKA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

W wyniku pierwszego powszechnego konkursu na sarkofag Marszałka Józefa Piłsudskiego wyróżniono osiem prac. Autorów tych prac zaproszono do konkursu ściślejszego. Trzech autorów prac wyróżnionych w rezultacie tego ściślejszego konkursu, zaproszono do ponownego wykonania projektów w wielkości naturalnej. Dwie reprodukowane przez nas prace z tego ostatniego konkursu wyróżniono, a autorom zlecono przygotowanie wykonanych projektów. Jeden z tak otrzymanych projektów będzie ostatecznym

obok i u góry:
całość i fragment projektu
Mikołaja Kułaka



obok i u dołu:
całość i fragment projektu
Jana Szczepkowskiego





Nikifor

Dworzec kolejowy

MALARZE NAIWNEGO REALIZMU W POLSCE

N I K I F O R

Analiza przeżyć, związanych ze sztuką, zarówno przeżyć twórczych jak odtwórczych jest rzeczą niesłychanie trudną, wystarczy jedna próba ścisłego ujęcia sprawy, by dojść do przeświadczenia, że materiał, który chcemy poddać analizie, jest płynny i nie da się ująć w schematy. Analizę należałoby rozpocząć od rozgraniczenia dwóch dziedzin przeżycia, mianowicie strony emocjonalnej i racjonalnej. Odbiorca ma wobec dzieła sztuki do czynienia z odczuciem, ale forma przeżycia jako całości zależna jest w wielkiej mierze od tego, co wie o sztuce w ogólności i o danym dziele w szczególności. W procesie tworzenia fundamentalną bezsprzecznie rolę gra smak, w najszerszym i najlepszym zrozumieniu, ale rezultat pracy uzależniony jest bardzo mocno od stopnia świadomości zdobytej przez twórcę.

Przeżycie artystyczne czy estetyczne prowadzi bardzo często do zapytania „dlaczego?” i wtedy następuje rozumowanie, które ma na celu wyjaśnić nam logicznie, dlaczego ulegliśmy czarowi, dlaczego poddaliśmy się wrażeniu piękna danego obiektu. To rozumowanie, choćby najbardziej trzeźwe,

oparte jest, gdyż zeń wogóle pochodzi, na odczuciu, bazie obcej samemu rozumowi, irracjonalnej i subiektywnej. Konia z rądem temu, kto drogą rozumowania udowodni, że dana plama jest zimna w stosunku do sąsiedniej, a przecie gra zimnych i ciepłych tonów stanowi zasadniczy problem malarstwa — L. Chwistek w swoim ciekawym artykule drukowanym w „Przeglądzie Współczesnym” odróżnia wobec sztuki przeżycia artystyczne od przeżyć estetycznych, podając jednocześnie Michała Anioła jako typowy przykład artysty, którego dzieła wywołują przeżycia artystyczne, tymczasem ja np. reaguję na Michała Anioła właśnie w sposób estetyczny a nie artystyczny. [Przeżycia moje zidentyfikowałem ściśle z klasyfikacją autora artykułu]. Gdybym nie był wyjątkiem, bardzo solidne rozumowanie p. Chwistka zaczęłoby chwiać się poważnie.

Gdybyśmy chcieli wyrobić sobie zdanie o współczesnym malarstwie polskim na podstawie sprawozdań krytycznych z ostatniego, dajmy na to, Salonu w Ipsie wpadlibyśmy w wielką rozterkę duchową, zdania bowiem były najzupeł-

niej podzielone nawet u ludzi, należących do jednego artystycznego obozu. Pierwsze wrażenie wobec takiej niemożności uzgodnienia poglądów to prawie desperacja, ale po namyśle dochodzimy do przeświadczenia, że przecież nie może być inaczej. Piękno przeżywamy subiektywnie i to stanowi największy urok przeżycia. Czyż uświadomienia zatem mogą być identyczne, skoro punkty wyjścia są tak różne, jak indywidualizm jednostek? Aksjomatu, że dwa i dwa równa się cztery, nikt osobiście nie przeżywa i dlatego wszyscy się nań godzą, ale też pozostają obojętnymi wobec tej prawdy. Kiedy się wie, ile prawdziwego szczęścia dać może zrozumienie piękna, żal ogarnia, że nie można zapalać otoczeniu, że własną temperaturą nie rozgrzejemy nikogo. I w dziedzinie sztuki istnieje absolutna prawda to jest absolutne piękno. Wieki, które nad ludzkim dziełem przepływały, zbliżają nas do tej prawdy, odrzucając to, co fałszywe, ale osobisty kontakt z najbardziej sprawdzonym pięknem to zawsze rzecz jednakowo subiektywna i trudna. Jakże odczuwa Tycjana ten, kto zawiesza „Złożenie do grobu” w reprodukcji obok obrazka kupionego na ulicy za trzy złote, choć te dwa zjawiska są nie do pomyślenia równorzędne? Uczenie, wyjaśnianie, przekonywanie rozszerza pogląd pewnych warstw, są inne — świat prymitywu — które samorodnie określają swój stosunek do piękna. Tu wszelkie zetknięcie z osiągnięciami „homo sapiens” jest niebezpieczeństwem. Jeden z moich przyjaciół



Nikifor

Rytro

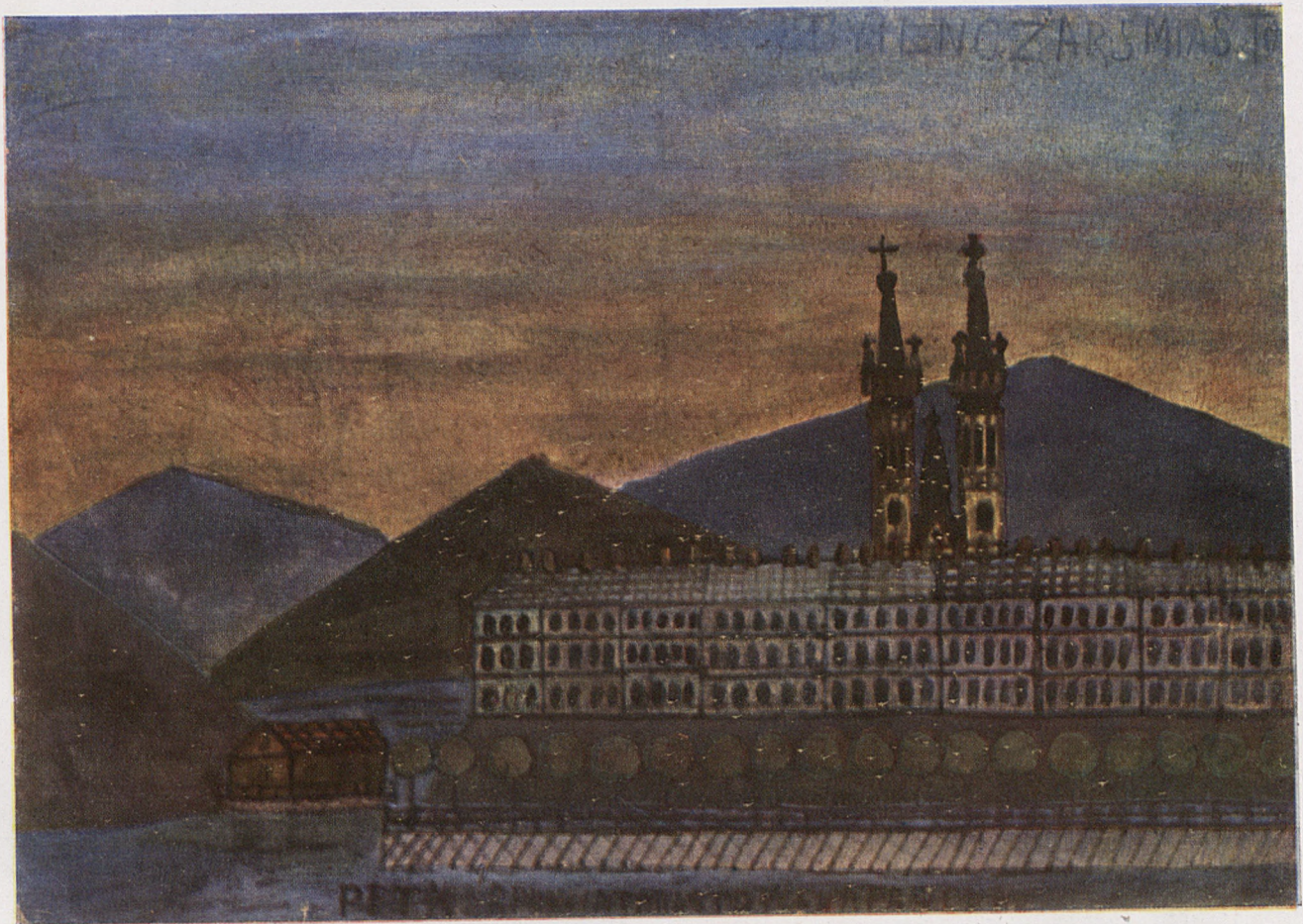
powiedział kiedyś do mnie żartem, że należałoby na wzór prawa, które zakazuje otwierania szynków w pewnej odległości od kościoła, wydać prawo, zakazujące fundowania szkół artystycznych w odległości mniejszej, niż dwieście kilometrów od nieskażonych ośrodków twórczości ludowej. Żart wydaje mi się niezmiernie trafny. Kiedy stajemy wobec sztuki tak zwanej prymitywnej, niekoniecznie ludowej, i prymitywnej w znaczeniu aktualnym nie historycznym [prymityw włoski czy flamandzki to była sztuka inteligentna w pewnym stadium swego rozwoju], odczuwamy od pierwszego wejrzenia, że mamy do czynienia ze sztuką, powstałą z innego niż, nasz światopogląd, ze sztuką wyraźnie w stosunku do nas egzotyczną. Odczuwamy, że to, co moglibyśmy o naszej własnej twórczości powiedzieć w sensie jej analizy, tam mogłoby się okazać fałszem. Zetknięcie z taką sztuką wyrabia w nas przekonanie, że przejście bezpośrednie ze świata jednej kultury artystycznej do świata drugiej jest rzeczą niemożliwą, przekonanie zresztą poparte mnóstwem przykładów. Ostatnie czasy, kiedy chorowano na sztukę ludową i prymitywną i kiedy poszukiwano w niej sił odżywczych, zrodziły całe

szeregi pożałowania godnych pseudo-naiwnych twórców. Nieustannie widzimy również, jak oplakane rezultaty daje aktywne zainteresowanie się miasta sztuką ludową. Sztuka rodzi się z pewnego światopoglądu, jest jego wyrazem; sztuka jest pełna i dojrzała wtedy, gdy światopogląd stwarza koło nas atmosferę, jest jakby kulą, pośrodku której żyjemy. Kiedy powierzchnia kuli jest całkowita, kiedy nie ma w niej rys ani dziur, wtedy możliwa jest równowaga twórcza. Światopogląd zakopiańskiego górala z początków zeszłego wieku był całkowicie sformowany, góral taki był pełnym człowiekiem, promień jego zainteresowań nie przekraczał może odległości spod Tatr do Nowego Targu, ale w granicach tego horyzontu był panem własnego domu, jego pojęcia religijne, etyczne i społeczne były jednolitą bez żadnych luk całością. Twórczość plastyczna, wypływająca z tęsknoty za pięknem, równowagi tej nie mąciła. Kiedy przyszedli na zakopiański teren ludzie, którzy zapragnęli nauczać, którzy chcieli oświecać tych, co byli po swojemu oświeceni, po to, by się do swych pupilów dostać, zmuszeni byli kulę, w której tamci żyli, rozbić. I oto wykształcenie, które zniweczyło jeden pełny światopogląd, nie było w stanie w olbrzymiej większości wypadków stworzyć na jego miejsce innego równie pełnego, dając przez to społeczeństwu całe zastępy wykołheńców, ludzi niepełnych. Chłop może stać się twórcą inteligentnym równorzędnym inteligentowi „z urodzenia” pod warunkiem, że odbędzie całą drogę pomiędzy dwoma światopoglądami, a nie jej połowę. Kwestia urodzenia nie jest tu bynajmniej decydująca. Jest rzeczą znaną, że pośród wielkiej rzeszy malujących prymitywistów znikomą jest ilość twórców, którzyby w pełni wypowiedzieli swój światopogląd to jest takich, którychby postawić można obok wielkiej sztuki inteligentnej [dzieła pełne są sobie równorzędne] We Francji, gdzie maluje co trzeci osobnik, w drugiej połowie zeszłego wieku pełnię wyrazu w sztuce „naiwnego realizmu” osiągnął jeden tylko Henri Rousseau, w wieku dwudziestym Utrillo, którego zresztą trudno zaliczyć do najbardziej typowych prymitywistów. Na to, by osiągnąć pełnię twórczości artystycznej, trzeba zdobyć świadomość w granicach swego światopoglądu, najwidoczniej twórcom prymitywnym trudniej ją zdobyć, niżeli artystom inteligentnym i to jest najważniejszy powód, dla którego wielka sztuka prymitywna jest bądź co bądź rzadkością. Drugą poboczną przyczyną może być, w szczególności na naszym terenie, trudność zorientowania się w artystycznym dorobku prymitywnych artystów, którzy rozrzucony po prowincji, nie wystawiają swoich prac [wystawy organizowane specjalnie dla nich zdarzają się rzadko], sprzedają je systemem domokrewnym albo nie sprzedają wcale. Jeśli szczęśliwy przypadek nie zetknie takiego twórcy z kimś, kto mógłby zalety jego sztuki ocenić, dzieło całego życia może najzupełniej uciec uwagi, pozostając bezpowrotnie w rękach posiadaczy, którzy nie przywiązują doń żadnego znaczenia.

Szczęśliwy traf zetknął w Krynicy jednego z moich znajomych z malarzem, synem głuchoniemej żebraczki, zapisanym w księgach imieniem Nikifor, nazywanym powszechnie „Matejko z Krynicy”. Nikifor w ciągu zimy prowadził żywot koczowniczy, jeżdżąc na „gape” po całym kraju albo wędrując piechotą z podróżną skrzyneczką pełną malarskiego towaru na sprzedaż. Stałe pied-à-terre posiadał w Krynicy. Znajomy mój, który prowadził w ciągu lata w Krynicy pensjonat, kupował jego prace, płacąc za nie gotówką [artysta nie przyjmował papierowych pieniędzy, skutkiem tego pięć złotych srebrem miało wartość, a papierowa dwudziestozłotówka żadnej] albo obiadam. Nikifor nie uznawał klusek ani pierogów, sądząc, że jako artysta ma prawo do mięsa sześć razy na tydzień. Malował dziecinnymi akwarelami z guziczków na starych kajetach szkolnych, na papierach z pakowania, rozkładając cały swój kram publicznie, pod gołym niebem w parku. Ze swych krajoznawczych wędrowek przy-

woził rysunki ołówkowe, robione pod bezpośrednim wrażeniem widzianego motywu; w parku za stołem kolorował je, karmiąc wyobraźnię już tylko wspomnieniem często odległym. Ze sztuką tą zetknęliśmy się, ja i moi przyjaciele malarze przed paru laty w Paryżu, zetknięcie było olśniewające, pamiętam dotąd chwilę, kiedy w pracowni Janów Cybisów stanąłem po raz pierwszy wobec tych małych akwarelek i zaskoczony wrażeniem, jakie na mnie wywarły, dotąd nie ochłonałem z podziwu. Uderzyła mnie w tych pracach niezwykła dojrzałość i taka odrębność, że byłem jak urzeczony. Zamałowano w ciągu wieków niezliczoną ilość kawałków płótna i deski, a te kawałeczki papieru nie przypominały właściwie nic, com dotąd widział. Wartość ich, czar, jaki z nich emanuje i niezwykłość płyną wcale nie z jakiegoś silenia się na oryginalność, wcale nie z historycznej deformacji barwnej czy linearnej. Te małe obrazeczki są proste jak natura; jedyności ich polega wyłącznie na tym, że najzupełniej szczerze zobaczono rzeczywistość innymi niż wszyscy oczyma.

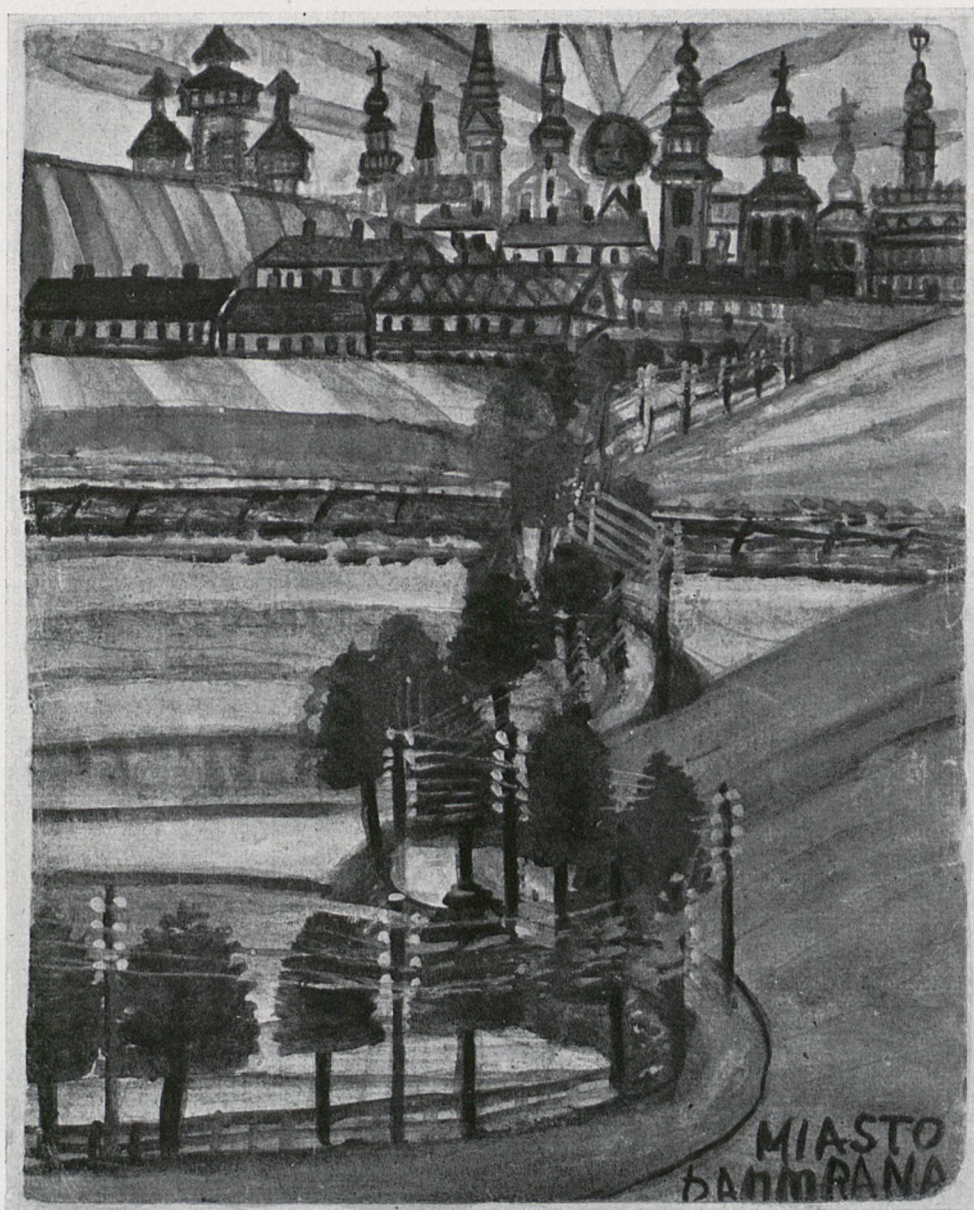
Zawsze wobec Nikiforów mówię sobie — jaki świat jest tajemniczo piękny, ile oblicz posiada natura, oblicz może całkowicie nieznanych, które ludzkości ukażą artyści, którzy przyjdą po nas. Jakże mi żal, że nie zobaczę wszystkiego, co kiedyś będzie stworzone. Wrażenie inności motywuje tu świadomość, że sztuka ta jest kwiatem i wyrazem światopoglądu całkowicie nam, inteligentom, niedostępnego. Niezmierzone bogactwa, odkryte w twórczości niedowarzonego żebraka, którego gotowi bylibyśmy posądzać o wielką szarość wewnętrzną. Sztuka jest przejawem życia pewnych warstw duszy. Jakież musi być tajemne życie duszy, nazwanej przez nas prymitywną, skoro z niej powstają arcydzieła? Dojrzałość tej sztuki różni ją zasadniczo od sztuki dziecka, to nie jest malarstwo dziecinne doprowadzone do doskonałości, to jest zjawisko całkowicie odrębne, jej dojrzałość każe nam przypuszczać, że w procesie tworczym działać musiała prócz intuicyjnego odczucia piękna, prócz podświadomości także refleksja to znaczy świadomość. Jaka świadomość? Napewno inna, niż nasza własna, stąd rezultat tak bardzo różny. O naturze tej świadomości nie dowiemy się, sądzę, nigdy nic. Są wokół nas inne tajemnice równie niezbadane, życie psychiczne niemowlęcia, świat snu... To, że ktoś o swych psychicznych przeżyciach nie umie nic opowiedzieć, nie jest, wydaje mi się, dowodem, by ich świadomość nie była mu dana. Próbowano kiedyś zbudować teorię, że ludy prymitywne widzą mniejszą ilość barw, niż człowiek cywilizowany, biorąc za przykład Arabów, którzy wobec wyraźnie fioletowych skał mówili, że są szare. Kwestia widzenia, czy nomenklatury? Gdyby komuś z nas, artystów inteligentnych, kazano namalować, powiedzmy, bitwę pod Grunwaldem, ogarnęlibyśmy, myślę, całość zdarzenia i nas z kolei ogarnąłby lęk wobec tak wielkiego zadania. Później w toku pracy wyszedłszy od całości postępowalibyśmy ku coraz drobniejszym elementom kompozycji, artysta prymitywny wychodzi z fragmentu, z poszczególnych elementów, cząstka po cząstce, składa całość. H. Rousseau, przystępując do malowania swoich puszcz podzwrotnikowych, zaczynał od wyszukania w albumie botanicznym roślin, których miał użyć w swojej pracy. Ilustracje z podręcznika powiększał nawet czasem sposobem mechanicznym i przenosił na płótno, ustawiając je w odpowiednim porządku. Koncepcję całości w zarysach miał napewno w trakcie pracy. Ale jaki był proces jej powstawania? Napewno inny od naszego, skoro kierunek ewolucji dzieła był przeciwny naszemu. O tym, że tak było, świadczy charakter jego obrazów, są to bez wątplenia składanki. Ale równocześnie na pytanie Vollarda, w jaki sposób otoczył swoje drzewa taką ilością powietrza, odpowiedział — „przez obserwację natury”. — Obserwował bardzo ściśle, tylko inaczej niż my. Nikifor malował kiedyś na swoim posterunku w parku Zakład Zdrojowy czy jakiś inny budynek, biegając



Nikifor

Zachód słońca





Nikifor

Miasto

co jakiś czas, by sprawdzić swoje poprzednie obserwacje i tak fragment po fragmencie budował cały dom. Jest w takiej pracy pewna forma świadomości zupełnie swojej, stąd wrażenie egzotyki, ale jest także w ilości bez wątpienia dominującej instynkt, ten sam pierwotny instynkt, który stanowi fundament i naszej sztuki. Platformą porozumienia i zrozumienia jest świat odczucia, stąd bliskość prymitywu przy całej jego inności. W absolutnej wrażliwości Nikifora na barwę, którą porównać można do absolutnego słuchu, przeglądają się, jak w zwierciadle, nasze własne marzenia malarskie, w jego realizacji chromatycznej odnajdujemy siebie bez żadnych zastrzeżeń tak, jak odnajdujemy się w każdej innej wielkiej sztuce. Zachwyt jest jak ptak, nie zna ani politycznych, ani społecznych granic. Prymityw buduje swoje konstrukcje barwne inaczej, niż my, ale ulega tym samym prawom, rządzącym kolorem, jakim i my ulegamy dlatego, że te prawa są i wieczne i wcale nie subiektywne. Nikifor pracuje zawsze w gamach, każdy jego obrazek jest rozwiązaniem problemu zestawienia przynajmniej trzech elementów barwnych; zestawienia są przytem bardzo nieraz dziwne i nieomylnie szlachetne.

Dziwność ich spowodowana jest abstrakcyjnością jego malarskiego podejścia, ale abstrakcyjność ta nie ma nic wspólnego z nierealnością, jego świat jest zawsze najzupełniej konkretny, jest to tylko konieczne oderwanie się od przedmiotu jako punktu wyjścia po to, by przedmiot odtworzyć poprzez malarstwo. Te fioletowe domy, te nieba, o których, zdawałoby się, filozofom się nie śniło, tak są realne, że można by oznaczyć nie tylko miesiąc, ale godzinę malowania pejzażu z zupełną dokładnością. Mało jest pejzażystów, którzyby naturę tak głęboko, tak od wewnątrz pojęli, zachód słońca urasta tutaj do potęgi symbolu i wydaje się nam, że obcujemy tutaj jakby z najgłębszą treścią, z istotą letniej zorzy wieczornej. Pejzaż ma charakter lokalny; ci, którzy znają Podkarpacie, mogliby pewno oznaczyć, z jakim miasteczkiem mamy w nim do czynienia, a jednocześnie są tam czynniki, które każą myśli wybiegać poza jakąkolwiek miejscowość. Nikifor w swoich obrazkach wyobraża ziemię, którą Bóg uczynił piękną, przeżywając dla niej zachwyt tak głęboki, że wypełnia on jego duszę bez reszty. W swych figuralnych kompozycjach ulega wpływom malarstwa, które jest dlań dostępne, to znaczy malarstwa bi-

zantyjskiego, bo Nikifor jest Łemkiem i greko-katolikiem. Kompozycje o charakterze religijnym są z reguły malowane dwustronnie na jednym papierku, sugestia najwidoczniej scen z kościelnych chorągwi, które są też dwustronnie zdobione. Z malarstwa „uczonego”, które mu pokazywano, do gustu przypadł mu tylko El Greco i Van Gogh, pierwszy może po części ze względu na swój wschodnio-chrześcijański charakter, drugi pewno z racji wielkiej prostoty, zrozumiałej dla maluczkich. Mam przed oczami rodzaj jakby wzoru na okładkę do mszału, pośrodku, w medalionie, dwaj Aniołowie służą ukrzyżowanemu Chrystusowi, reszta pola jest czerwona i czarna. Z kartki zwykłego papieru, może ze szkolnego kajetu, Nikifor zdołał uczynić rzecz cenną nie tylko w barwie, ale i w materiale. Papier, zamalowany farbą z guziczka, zmienia się we wspaniałą, spatynowaną skórę, w starą makatę, w fajans — tu znów obie wielkie sztuki, prymitywna i inteligentna, zbliżają się ku sobie w kuliście dla pięknego tworzywa. W „Ukrzyżowaniu” czerwień tła jest modulowana, cztery są pola czerwone, ale czerwienią coraz to inną, grającą; nie ma nigdy w pracach Nikifora łatwego zasmakowania kolorem, powierzchnia cała żyje bez żadnych pustek i mielizn.

Namalował piekarza za swoją ładą i z lady tej uczynił malarską piosenkę, osnutą na temacie jasnej żółci, delikatnych różów i błękitu. Piekarz w niebieskiej bluzie z wyszwarcowanym wąsem patrzy bystro na wchodzącego klienta, na półkach z pieczywem stoją popiersia — pewno sławnych piekarzy. Kompozycja zamknięta jest od góry szlakiem, którym pokojowy malarz obramował swoją robotę, każdy

jest ogniwiem w arabesce, którą Nikifor gra na papierze, jak Menuhin na skrzypcach. Arabeska zawsze znaczone jest kolorem, zatem nie graficzna a malarska, kolorem także wywołany nastrój sali, w której król Salomon gra na harfie. Oranżem, błękitem i fioletem malarz sugeruje nam wrażenie, że to wszystko było kiedyś bardzo dawno, w półlegendzie i że pieśń musiała być poważna, nawet smutna. Pod lasem na Podkarpaciu leży wieś czy miasteczko, domki uszeregowane tworzą zabawny poziomo biegnący ornament, ku lasowi biegną pionowo bruzdy chłopskich pól, pokrytych śniegiem, las jest ciemny, groźny, wilki w nim mieszkają na pewno. Te wilki to nie literatura, to kolor tak do nas przemawia.

A widoki miast, reminiscencje Krakowa czy Lublina z wieżami o cudacznych, przebogatych hełmach, ubrane jak pierniki, z koronami u szczytu, ptakami, rycerzami, domy różowe, niebieskie, żółte, fioletowe o okienkach znaczonych różnym kolorem. Każdy gzyms, każdy pilaster i obramienie wzbogaca kompozycję

Obcuję z tą sztuką od paru lat i nie znużyłem się nią, owszem odkrywam w niej coraz nowe wartości. Nie nuży à la longue tylko to, co jest wielkie. Wielkość była w Rousseau-le-Douanier obok śmiesznej jego naiwności, jest wielkość w Nikiforze, synu głuchoniemej żebraczki, o twarzy dziwacznej podobnej do twarzy jednej ze starych rzeźb, zdobiących katedrę w Reims. Lecz rzeźba ma oczy zamknięte, Nikifor ma je szeroko otwarte na świat, ale jego tajemnica to nie tylko te oczy nieomyślne. Jego tajemnica leży poza nimi.

J. WOLFF

Nikifor

Miasto





Ludwika Nitschowa



Kurpianka

Projekt figurki porcelanowej

WYSTAWA SZWEDZKA W I.P.S.

Jesteśmy zawsze głodni tego, co cudzoziemskie, dla wszelkich „zagraniczników” mamy słabość, z powodu której robiliśmy sobie niejednokrotne wyrzuty. Na czym ta słabość polega — łatwo odgadnąć. Jest to po prostu ciekawość, zwana pustą lub próżną. Jest ona, jak wiadomo pierwszym stopniem do piekła, ale także, jak twierdzi psychologia, podstawową dyspozycją poznawczą, pierwszym stopniem do zrozumienia rzeczy i spraw nieznajomych. Dyspozycja to zatem sama w sobie bynajmniej nie

Proj. arch. E. Svedberg. Fotel i stolik orzechowy inkrustowany fornierem z korzenia jesionu. Materiał na obicie fotela i dywan proj. A. Sampe-Hultberg. Wyk. A. B. Nordiska Kompaniet





Proj. arch. E. Svedberg. Bujak dziecięcy brzozowy
Wyk. A. B. Nordiska Kompaniet

ujemna. Odpowiednio nastawiona może ona być przyczyną znacznych korzyści, o czym wiedzą dobrze narody, które miały ludzi tak ciekawych, jak np. Kolumb. Anglicy mają nawet maksymę, która mówi, że świat to księga, a ten, kto w domu siedzi zna tylko jedną jej stronicę [książka ta ma ten walor, że się dobrze, bo w domu, kończy i tym zachęca do czytania].

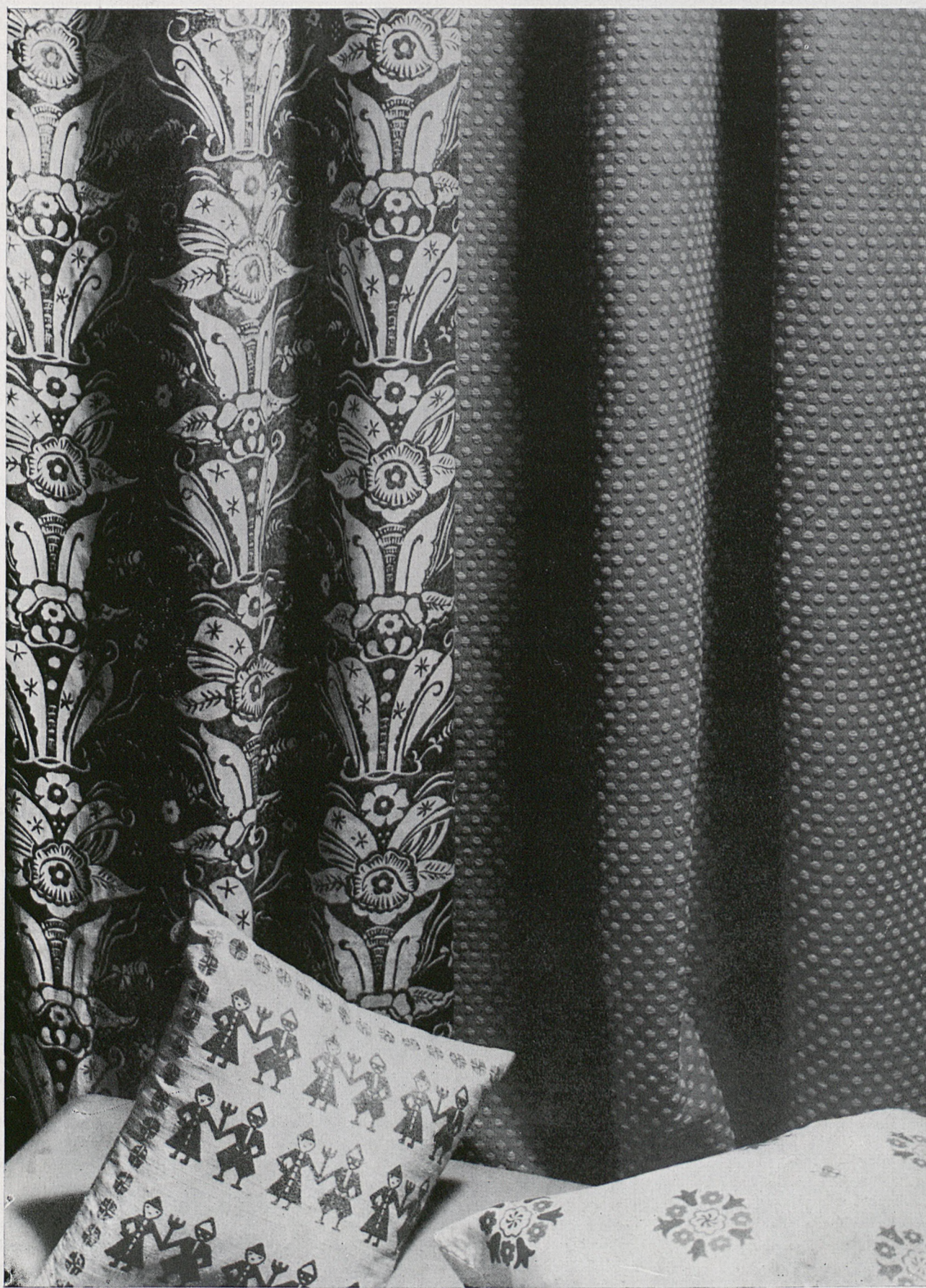
Ta angielska maksyma wypisana, na jednym z eksponatów szwedzkiej wystawy w IPS-sie, widnieje tam jakby na przekór samej sobie, bo oto dzięki tej wystawie mamy okazję u siebie w domu odczytać jedną z nieznanych stronic księgi świata.

Wystawa szwedzka może się spodziewać powodzenia. Sprzyja temu i to, że choć Szwecję mało znamy, mamy jednak dla niej sympatię. Polska i Szwecja mają wspólne karty w historii. Jest tam i Kirchohn i „potop” i bitwa pod Warszawą. Spotykaliśmy się najczęściej jako przeciwnicy, ale tego rodzaju spotkanie nie przeszkadza sympatii. Chesterton powiada, że przeciwnicy w boju to, bądź co bądź, towarzysze broni. Dlatego myliliśmy się, ktoby sądził, że lektura „Potopu”, który poznajemy we wczesnych latach młodości, wzbudza w nas uczucie nienawiści do Szwedów.

Młodość, jak średniowiecze, jest epoką ideałów rycerskich, a w myśl chrześcijańskiego ideału rycerskości walka możliwa jest tylko między przeciwnikami, którzy się nawzajem szanują. Pokonanie wroga, który nie da się szanować, budzi niesmak i odrazę, podczas gdy walka z godnym przeciwnikiem jest zawsze budująca, bez względu na wynik. Młody czytelnik „Potopu” od takiego znawcy wojennego rzemiosła, jak pan Wołodyjowski, dowiaduje się o Szwedach, że „doskonały to żołnierz”, a *Carolus Gustavus* przedstawia mu się jako wódz znamienity. Młody czytelnik „Potopu” zawdzięcza nadto Szwedom wiele bohaterskich uniesień. Dlatego to, jeśli mamy uczucia sympatii względem Szwedów, zawdzięczamy je przede wszystkim lekturze Sienkiewicza. Kto zaś w jeszcze wcześniejszej młodości czytał iście „Cudowną podróż” Selmy Lagerlöf, a nieco później epopeję Heidenstama ten wie, że Szwecja to kraj, w którym przyroda urzeka, a rycerskość graniczy z bohaterstwem. Wystawa szwedzka może więc liczyć na powodzenie, a jest godna poznania, pokazuje bowiem, jakie wyniki można osiągnąć przy umiejętnej organizacji życia artystycznego. Szwedzki przemysł artystyczny tworzony jest planowo. Współpraca artystów z przemysłem jest w tym kraju sprawnie zorganizowana i to, co oglądamy na wystawie, to nie indywidualne wysiłki pracujących na własną rękę i odosobnionych jednostek, ale owoce produkcji zespołowej i ilościowo bogatej. Wystawcami są nie poszczególni artyści, ale fabryki, wielkie warsztaty, produkujące masowo dla rynków, które, jak widać, mają duże zapotrzebowanie na ich wyroby.

Poznajemy więc na wystawie przemysł we właściwym znaczeniu tego słowa, produkcję w pewnym sensie przeciętną, mocno związaną z potrzebami życia. Tym się tłumaczy ta cecha charakterystyczna szwedzkiego przemysłu artystycznego która najbardziej rzuca się w oczy — jego użytkowość, czy, jak to Szwedzi określają w samej nazwie prądu artystycznego, którego wyrazem jest wystawa — funkcjonalność. Wiele

Proj. arch. E. Svedberg. Fotele i stolik. Wyk. A. B. Nordiska Kompaniet. Lampa proj. i wyk. L. Jobs



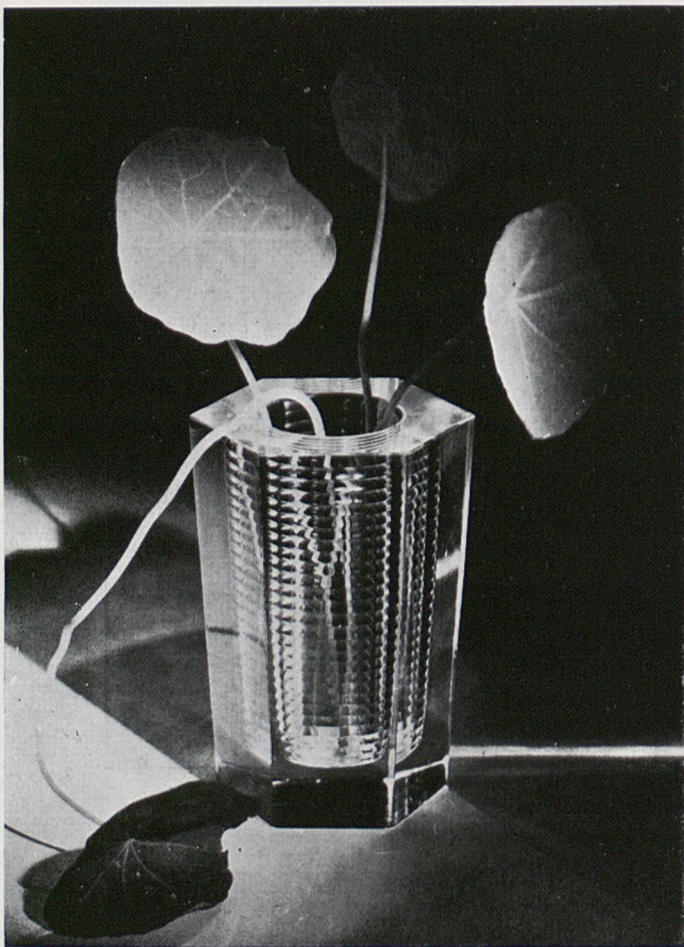
Proj. A. Sampe-Hultberg. Wyk. A. B. Nordiska Kompaniet

Materiały drukowane i wełniane



Proj. Öhrström. Wyk. Orrefors

Butelka i flakony



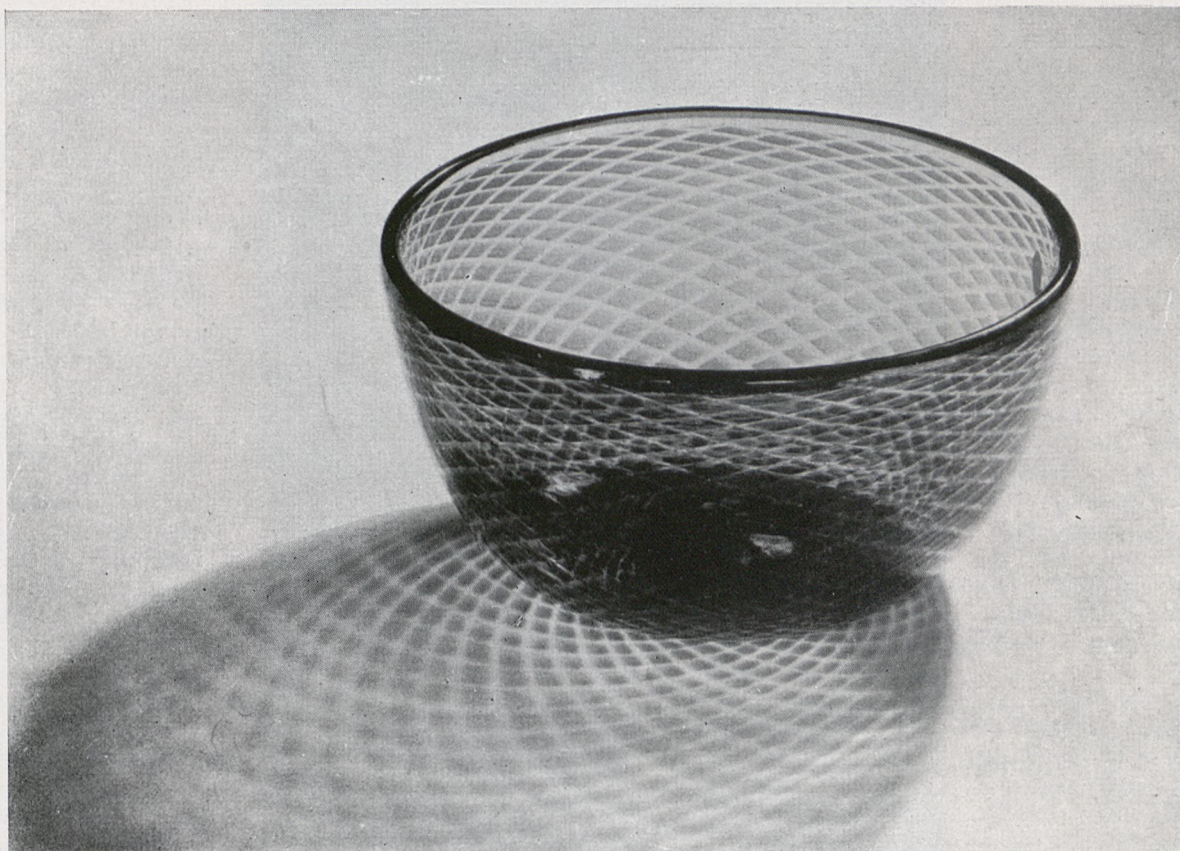
nowoczesnych dzieł sztuki stosowanej to ciekawe i pełne fantazji, ale często ryzykowne eksperymenty formalne, które nieraz zbyt mało liczą się z wymaganiami życia. Spotyka się także nieraz meble, bardzo przyjemne dla oka, ale tak zbudowane, iż, zdawałoby się, trzeba jeszcze odpowiednio nagiąć ich nieprzychylne dla naszych pleców oparcia, ułożyć do ręki poręczę, by prócz przyjemności estetycznej dały nadto przyjemność wygodnego ich używania. Są to eksperymenty, które w próbie życia musiałyby ulec modyfikacjom. Wystawa szwedzka nie jest pokazem eksperymentów. Gdyby się na niej szukało jaskrawo efektownych pomysłów i fantastycznych nowości, można by bodaj doznać pewnego zawodu, ale taka postawa względem szwedzkiego pokazu nie byłaby właściwa. Ekspozyty szwedzkie są tworzone dla życia, każdy fotel, każde krzesło na tej wystawie ma kształty tak dla człowieka, powiedziałbym, uprzejme, tak zachęcające i tak obiecujące wygodę, że wprost zaprasza, by na nim usiąść. A to jest najwłaściwszy sposób estetycznej kontemplacji fotela.

W życiu sztuki stosowanej potrzeba zarówno eksperymentatorów - artystów, jak i rzemieślników i przemysłowców. Pierwsi tworzą style, prowadzą sztukę naprzód, ku nowym formom, drudzy wprowadzają te formy w życie i upowszechniają. Otóż na wystawie szwedzkiej widzimy upowszechniony przemysł artystyczny — meble typów standardyzowanych, przystosowane do potrzeb średnio zamożnego nabywcy, tanie, w dużych ilościach produkowane porcelanowe i fajansowe serwisy przeznaczone na codzienny użytek, tkaniny i szkła, dzięki umiejętnej propagandzie, dzięki objazdowym wystawom, które kaptują dla tego przemysłu zarówno nabywców jak i kupców detalistów — wprowadzone już dziś do domu przeciętnej szwedzkiej rodziny. Dlatego wystawa szwedzka jest chlubnym świadectwem kultury estetycznej życia codziennego w tym kraju.

Oprócz tanich wyrobów masowych, pokazano tu także i bardziej zbytkowne, bardziej wyszukane obiekty. I te cechuje szlachetna prostota, umiar i powściągliwość formy. Zdaje się więc, że te właściwości uważać można za charakterystyczne cechy narodowej sztuki szwedzkiej. Tym bardziej, że szwedzki przemysł artystyczny ma silne związki z rodzimą tradycją.

W życiu sztuki szwedzkiej w ostatnich dziesiętnościach lat odbywało się ciągle falowanie tradycjonalizmu i wpływów obcych. W latach 70-tych ub. wieku wielu artystów szwedzkich przebywało stale w Paryżu i był to okres kosmopolityzmu. W następnym pokoleniu wędrownicy do Paryża były równie częste, ale teraz artyści jechali tam tylko po naukę, poczym wracali do kraju. Artyści ci, zgrupowani w stowarzyszeniu *Konstnärforbundet*, założonym w r. 1886, rozpoczęli nową, narodową erę w sztuce szwedzkiej. Następne pokolenie w początkach XX w. wystąpiło przeciw ich ideałom i nastąpił nowy okres wpływów obcych. Rytm tego falowania układał się jednak według następstwa pokoleń i oto już pokolenie z czasu wielkiej wojny wystąpiło znowu jako reakcja przeciw tendencjom poprzedników, opowiadając się za powrotem do natury i narodowego charakteru sztuki, jednak bez zamykania oczu na wydarzenia artystyczne na Zachodzie. Nawiązując do dawniejszej sztuki rodzimej, ulegali oni również wpływom *Sisley'a*, *Picassa* i *Rousseau*.

Lata wielkiej wojny były dla Szwecji latami pokoju. To, wraz z wojennym zamknięciem granic sprzyjało krzewieniu przemysłu artystycznego, który też rozwijał się w tym kraju w sposób bardziej ciągły, niż gdzieindziej. Gwałtowny wstrząs, jaki sztuka Europy przeżyła w latach powojennych, w Szwecji zaznaczył się z mniejszą siłą. Miano tu dużo czasu na to, by gromadzić i studiować zabytki dawnego przemysłu ludowego, które dawały nie tylko podniety twórcze, ale i znajomość rzemiosła. Szereg towarzystw, poświęconych organizowaniu i krzewieniu przemysłu artystycznego, rozwijał wszechstronną działalność,



Proj. Hald. Wyk. Orrefors

Misa, wazon i szklanka



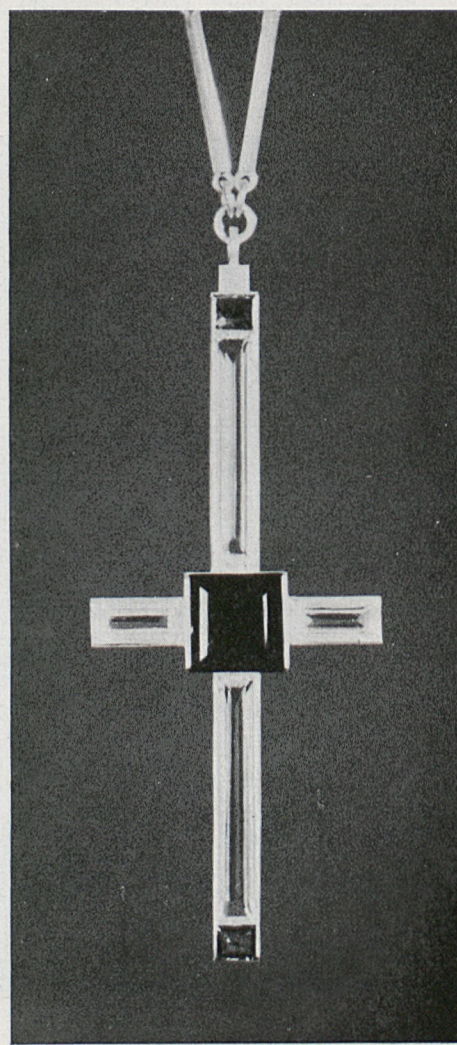
Proj. i wyk. Wiwen Nilsson
Kryształ górski i srebro



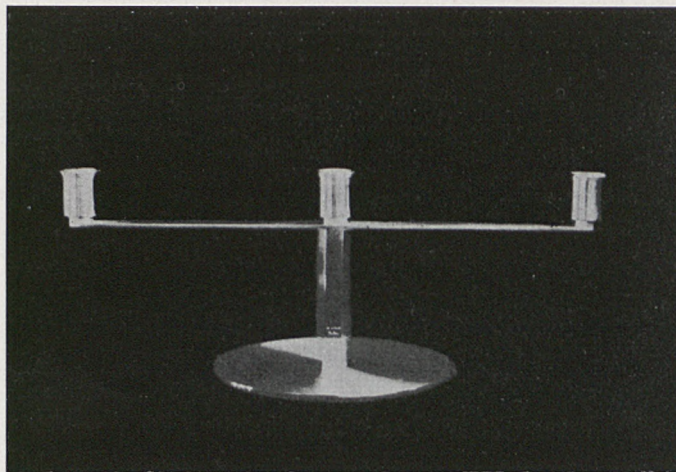
Proj. A. L. Thomson
Wyk. Gefle Porslinsfabriks A.B
Wazony ceramiczne

W ten sposób szwedzki przemysł artystyczny nawiązał silne związki z rodzimą tradycją i zyskał wyraźnie indywidualne oblicze. Charakteryzuje się ono, jak powiedziałem, prostotą umiarem i powściągliwością formy. W latach wojennych i powojennych czyniono także wysiłki w kierunku upowszechnienia przemysłu artystycznego przez podniesienie poziomu masowej produkcji fabrycznej. Etapami na tej drodze były duże wystawy sztuki stosowanej — pierwsza w r. 1914, stała się punktem wyjścia tego ruchu, druga w r. 1930 zdała sprawę z dotychczasowych wyników i przyczyniła się do bardziej planowego zorganizowania pracy w dziedzinie produkcji maszynowej. Dzisiaj każda fabryka zatrudnia artystów, projektujących wzory wyrobów, a niektóre z tych fabryk zyskały światowy rozgłos. Na wystawie w IPS-ie oglądamy meble standardowe z czterech fabryk, tkaniny z jedenastu mniejszych i większych warsztatów, ceramikę z ośmiu fabryk, z których każda charakteryzuje się odmiennymi cechami i rodzajem wyrobów, szkło z hut Orrefors

Krzyż z kryształ górskiego
i granatu afrykańskiego



i Stróbergshyttan, srebra i metale, skóry i oprawy książkowe z szeregu wytwórni o produkcji mniej lub więcej masowej. Szczególniejszą uwagę zwracają szkła, które charakteryzują się niezwykłą pomysłowością technicznych sposobów, podobnie jak i ceramika z fabryki Gustavsberg, odznaczająca się ciekawą techniką. Zwrócenie tendencji wynalazczych, jeśli tak można je nazwać, ku zagadnieniom techniki raczej, niż ku ekstrawagancjom formalnym, można bodaj również pochytywać za charakterystyczne. W tej dziedzinie interesującym zjawiskiem jest wykorzystanie cyny, jako materiału do wyrobu naczyń, szkatulek, posążków. Metal ten, dawniej będący w powszechnym użyciu, ma piękną „fakturę” i pozwala osiągnąć oryginalne efekty. Zainteresowanie się sprawami techniki powoduje również pewne, świadomie wprowadzane, związki ceramiki szwedzkiej z chińską. Widać je w wyrobach fabryki Jobs Keramik. Natomiast fabryka T o b o S t e n g o d s v e r k s t a d, również świadomie, nawiązuje do starej ceramiki mykeńskiej. Próżna ciekawość może znaleźć na wystawie wiele rzeczy godnych poznania. Zapewne, wstrzemięźliwość tej sztuki



Proj. i wyk. Wiwen Nilsson

Srebrny lichtarz

może zrazić niejednego amatora t. zw. „nowoczesności”, niejednego może też razić fabryczny charakter wystawionych wyrobów, ale to właśnie jest pouczające — mamy tu bowiem do czynienia, jak zaznaczyłem, z artystycznym przemysłem upowszechnionym. Tylko takie upowszechnienie przemysłu artystycznego przyczynia się do podniesienia kultury estetycznej środowiska. Nie sprzęty wyjątkowej urody w domach znawców, ale wnętrza mieszkań przeciętnego człowieka, świadczy o kulturze estetycznej społeczeństwa, a przede wszystkim o jednolitości tej kultury we wszystkich war-

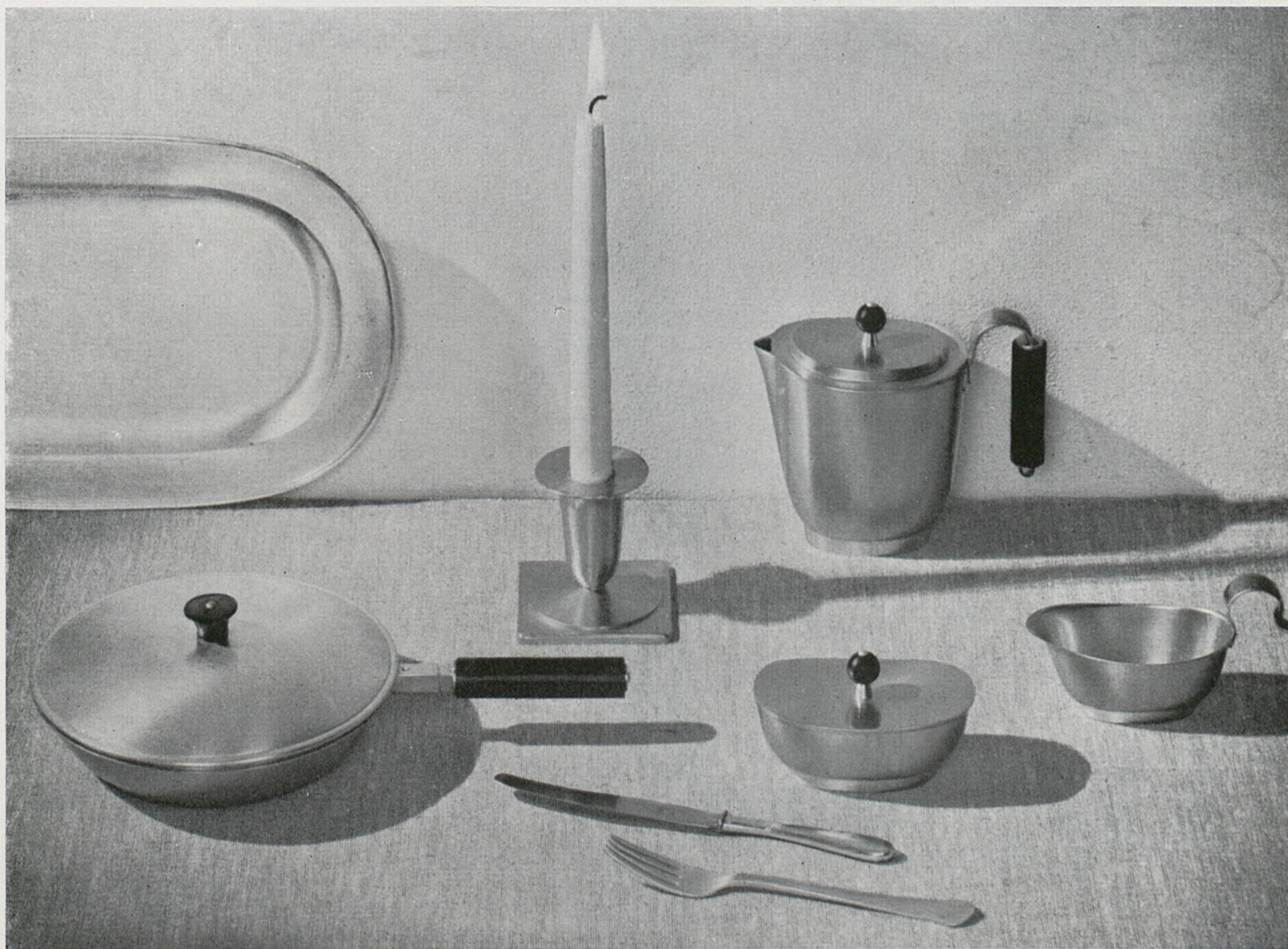
stwach. Szwecja ma duży dorobek w tej dziedzinie. Dorobek ten zawdzięcza organizacji działania i wystawa w IPS-ie zachęca do bliższego zapoznania się z systemem tej organizacji i jej środkami.

Umieszczone w pierwszej sali wystawy wielkie fotomontaże i bogato ilustrowane książki, zachęcają do poznania samego kraju. Przedstawia się tu oczom zwiedzającego kraj o pięknej, dla nas nieco egzotycznej przyrodzie i ciekawych zabytkach architektury i sztuki. Sala tak jak i cała wystawa, urządzona jest z doskonałym zmysłem propagandowym.

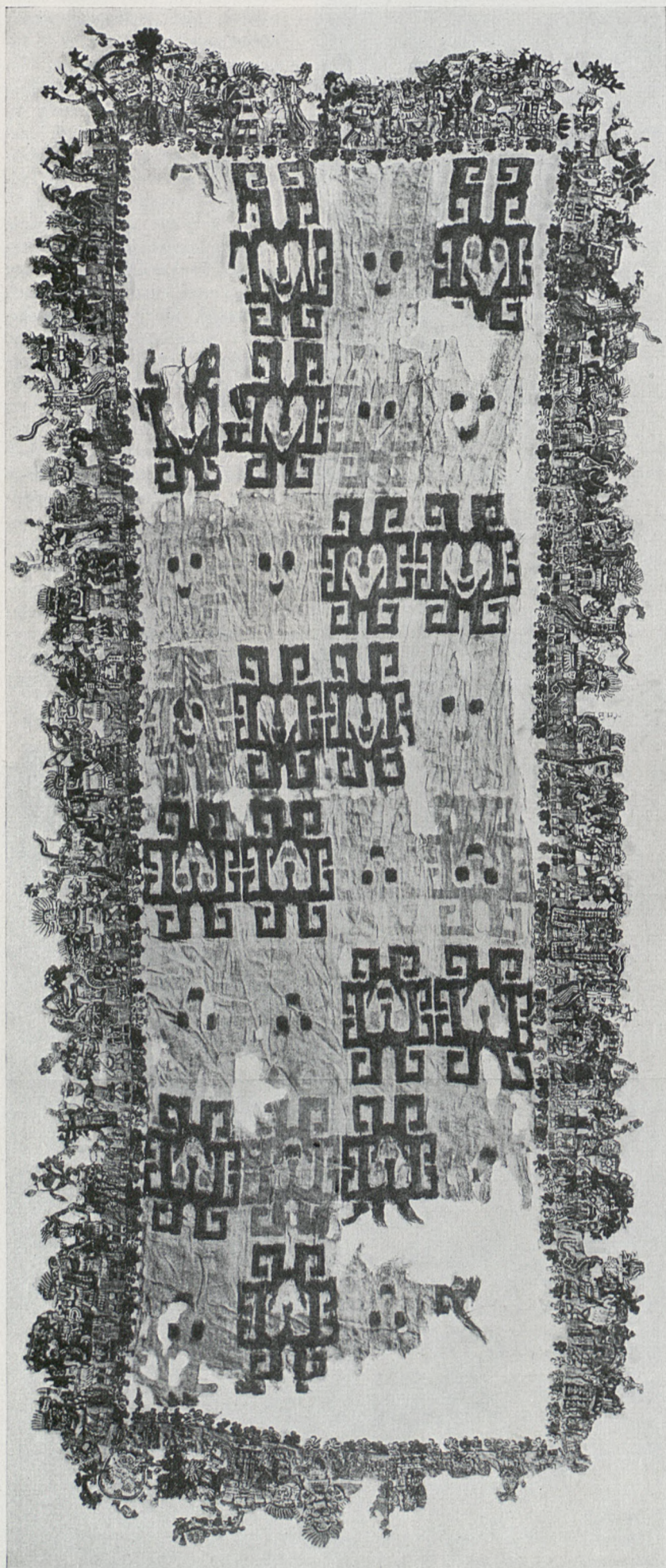
JAN GRALEWSKI

Proj. J. Ängman. Wyk. Guldsmeds A. B. Stockholm

Platery



T K A N I N A PERUWIAŃSKA Z P A R A C A S



W pawilonie peruwiańskim na Wystawie Paryż 1937 zwracała uwagę śliczna tkanina wełniano — bawełniana używana przed wiekami przy religijnych obrządkach.

Oryginalnie barwną arabeską pokryte pole tkaniny otoczone jest gęstą frendzlą złożoną z symbolicznych wyobrażeń bogów, roślin i żywiołów. Wszystkie te symbole utrzymane w gamie bardzo jaskrawych ale przepięknie zharmonizowanych kolorów wykonane były techniką, nad której rozpoznaniem napróżno biedzili się francuscy znawcy haftu i tkactwa. Tkanina należy do zbiorów Segnora Domino Canepy i opisana jest już w wielu pracach badaczy starych kultur peruwiańskich. *]

*] „Paracas” a contribution to the study of pre-Incaic textiles in ancient Peru by Jean Levillier, Paryż. 1928.



Fragment tkaniny należącej do wykopalisk z 1925 r.
wydobytych w Cabeza Larga i Cerro Colorado
na półwyspie Paracas w Peru

Wykonano wg barwnej akwareli signority Eleny Izcue

P O D A R K A D A M I

PLASTYKA W EUROPIE wrzesień 37 — luty 38. Okres półroczny, który ma objąć niniejsze sprawozdanie, ma granice zupełnie przypadkowe. Nie stanowi on całości jednolitej, a tylko dowolnie wybrany wycinek, który równie silnie i w równie ciągły sposób wiąże się z bezpośrednią przeszłością, jak i z bezpośrednią przyszłością. Przegląd życia sztuki w tym okresie nie da się tedy ująć w syntetyczne rysy. Sprawozdawca musi się ograniczyć do wymienienia poszczególnych wydarzeń, wskazując co najwyżej na te ich cechy, które wydają się charakterystyczne. Największą manifestacją współczesnej sztuki francuskiej był w omawianym okresie Salon Jesienny. Krótkie, ale treściwe uwagi o tej wystawie podaje na łamach „Beaux — Arts” redaktor naczelny tego pisma, Raymond Cogniat. Zaznacza naprzód, że obawiano się, iż Salon ten wypadnie słabo, ponieważ nastąpił zbyt szybko po tym wielkim wysiłku, jaki włożono w wystawę światową w Paryżu. Tymczasem — Salon Jesienny był wystawą tak dobrą, jakiej nie widziano od wielu lat. „Więcej świeżości, więcej życia, niż rutyny” — pisze Cogniat — „Poprzez sale snuje się logicznie mała historia malarstwa współczesnego od dzieł, noszących ślady wpływu kubizmu, aż po ów neo-realizm, który z każdym dniem zdobywa sobie coraz więcej miejsca. Wszędzie widać tę samą wolę pracy poważnej. Zdaje się, że minął już czas łatwych akrobacji, improwizacji i hazardu... Wszystkie te wysiłki to znakomite środki do tego, by Salonom przywrócić życie, nadać im atrakcyjność i rozmaitość, których im bardzo potrzeba, ponieważ od kilku lat ulegały coraz to postępującej powolnej agonii.”

„Le Salon des Surindépendants” otrzymał na łamach „Beaux — Arts” recenzję mniej entuzjastyczną. Z recenzji tej, pióra Jacques Bonjean, przytoczymy tylko charakterystyczne uwagi na temat abstrakcjonizmu, poczynione z okazji szeregu dzieł abstrakcyjnych, wystawionych na tym Salonie. „Abstrakcja jest w użyciu bardziej niebezpieczna niż chloroform. Usypia ona łatwo artystę, który nie rozporządza, dla obrony, maską ochronną silnej indywidualności. Można nieskończoną ilość razy malować ten sam dzbanek na tym samym stole, a zawsze będzie przed nami stół i dzbanek, których można się dotknąć, które można inaczej ustawić, aby namalować je raz jeszcze z innego punktu widzenia. Ale nie można namalować dwa razy tego samego snu. Wybór, jakiego dokonywa się w tej dziedzinie, jest sądem na jeden raz.” Recenzent, jak się zdaje, usposobiony krytycznie w stosunku do sztuki abstrakcyjnej, znajduje jednak na omawianej wystawie kilka dzieł abstrakcyjnych, odznaczających się „oryginalnością, która stanowi pierwszy warunek wartości sztuki”.

*

Najgłośniejszą wystawą sztuki nowoczesnej była niewątpliwie wystawa surrealistów, otwarta w styczniu r. b. Przyjęto ją z wielkim zainteresowaniem, ale raczej z humorem niż na serio. Otwarcie tej wystawy było sensacją dnia. Wedle słów felietonisty „Beaux — Arts” na wernisażu obecny był „cały Paryż — Czesi, Niemcy, Japończycy, Anglicy, a także niektórzy paryżanie: Yolande Laffon, Polette Pax, Gil Marchoux, kustosz muzeów — wszyscy oni byli tak uprzejmi, że próbowali zrozumieć surrealizm.” Ale jakże go zrozumieć? Raymond Cogniat tak go tłumaczy: „dramat przedmiotów bez użytku i bez rzeczywistości, ich beznadziejna i tajemnicza ekspresja, gdy kazano im służyć celom, do których nie są przeznaczone”. Kto to zrozumie, dodaje wspomniany felietonista, ten wie dokładnie, co to surrealizm i całkiem naturalnymi wydadzą mu się pokazane na wystawie półnagie manekiny, po udach których waleśają się ślimaki. I dodaje w nawiasie: „mówiąc między nami, słyszałem, że mistrz Salvador Dali byłby bardzo wdzięczny temu, kto by mu wskazał sposób na to, by ślimaki zaczęły biegać.” Podaje też słownik surrealistyczny: trwoga — filująca lampa z oczami z rapierów, parasol — ptak niebieski, który szczerzł... Gdy się ten słownik pozna sercem, wstępuje się w stan łaski surrealistycznej, która pozwala zrozumieć surrealistyczną sztukę.

Zastanawiano się jednak nad surrealizmem także i w sposób poważny. Bernard Champigneulle, który na łamach „L'Amour de l'Art” ogłosił cykl artykułów p. t. „L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui”, sprawą wpływu surrealizmu na zjawisko wymienione w tytule zajmował się jeszcze w marcu r. ub. Podobnie i z okazji wystawy ukazały się głosy serio. Tak np. na łamach „Marianne” surrealista Maurice Henry próbuje wytłumaczyć, na czym polega zawily ten „izm” [a może raczej sur — czy super — izm] i podaje jego historię.

Na temat surrealizmu wiele by można powiedzieć. To jedno wszakże warto podkreślić: surrealizm to powrót do przedmiotu. Powrót opaczny, jakby na rękach i głowie, ale powrót niewątpliwy. Surrealizm to już nie sztuka abstrakcyjna. Tworzy on przedmioty nie z rzeczywistości dnia codziennego, ale ze świata marzeń i snów, ze świata podświadomych pragnień. Wedle wspomnianego już Maurice Henry w surrealizmie przedmioty przezwyciężyły formę malarską, „wypadły z obrazów, które wiązały je w swych ramach, odzyskały normalne proporcje i poczęły żyć samodzielnie”. Ale przedmioty te, włączone do zwykłej rzeczywistości, zdają się istotnie przeżywać beznadziejny dramat, o którym mówi Cogniat.

Powrót do przedmiotu zaznacza się więc nie tylko w neo-realizmie, objawia się rozmaicie. Oto bowiem i wystawa „Sztuki okrutnej”, otwarta w grudniu r. ub., może być pochytywana za objaw tego powrotu. Z okazji tej wystawy Jean Cassou pisze, — że aż do lat ostatnich sztuka była w stosunku do rzeczywistości okrutna tylko na sposób negatywny. Chciała ją ignorować. W rezultacie była raczej obojętna niż okrutna. Ale rzeczywistość uczyniła wszystko, co mogła, by się narzucić jej uwadze. Jest tak krzyżująca i okropna, że przykuwa uwagę. „Powrót do przedmiotu? Powiedzmy, ale do jakiego przedmiotu! Świat widzialny nigdy nie dostarczał oczom tyle okropności. I jeśli odtąd sztuka, godząc się na to, by się zajmować obserwacją rzeczywistości, obróci swą dawną kapryśną i spekulatywną obojętność w okrucieństwo, okrucieństwo to będzie naprawdę, pozytywnie okrutne, pełne zacieklności, zgrozy i wstrętu.” Autor ma tu niewątpliwie na myśli rzeczywistość wojny domowej w Hiszpanii, bo tej to właśnie okrutnej rzeczywistości poświęcone są dzieła Picasa, zajmujące znaczną część wystawy. Charakterystyczne jest, że wydarzenia polityczne w jego kraju odwoływały Picasa od abstrakcyjnej spekulacji a zwróciły ku rzeczywistości. Zdaje się jednak, że Picaso nie potrafił osiągnąć w tej nowej fazie swej twórczości stanowiska naprawdę ludzkiego. Występuje nie jako człowiek, ale jako członek partii politycznej. Obok dzieł Picasa, składających się na hiszpańską odmianę sztuki okrutnej, zaznaczył się na wystawie kierunek drugi, niemiecki, reprezentowany przez Grosza. Ta odmiana wywodzi się z ekspresjonizmu, pierwsza natomiast z tendencji surrealistycznych. Przedmiotowe skłonności surrealizmu zaznaczyły się więc i na tej wystawie.

*

Powrót do przedmiotu na sposób współczesny zaznacza się zatem w neo-realizmie i w tendencjach surrealistycznych i ekspresjonistycznych. Jest on tu spowodowany przez samą naturę żywych prądów. Natomiast nie należy przeceniać programowych wystaw „przedmiotowych”, które pod wspólnym tytułem gromadzą dzieła najbardziej różne. Wystaw takich odbyło się kilka. Najciekawszy był paryski „V Salon współczesnego portretu” [listopad 37]. Z okazji tej wystawy mówiono o odrodzeniu sztuki portretowej we Francji. Były też dwie wystawy sztuki sportowej [we wrześniu i listopadzie] i wystawa p. t. „Expo w oczach artystów” [grudzień]. Wystawy takie organizowano nie tylko we Francji.

W Londynie odbyła się w październiku wystawa „Morze w sztuce”. Przyjęto ją z ciekawością, ponieważ pejzaż morski nie jest dziś popularny w żeglarskiej i tradycjonalistycznej Anglii. I, jakoby, wystawa przeszła oczekiwania. „Wśród wielu wystawiających — pisze krytyk „The Studio” — niewielu

było takich, których znajomość morza okazała się większa, niż zdolność tworzenia dzieł sztuki."

*

Duży rezonans miały dwie, równocześnie otwarte wystawy: „Arcydzieł sztuki francuskiej” [patrz „Arkady” Listopad—Grudzień 1937] i „Sztuki niezależnej”. Pierwsza obejmowała sztukę francuską od najwcześniejszych czasów, aż po Renoira, Cézanne’a, Gauguina, Van Gogha, druga przedstawiała trzydziestoletni okres życia „Salonu Niezależnych”, lata 1895—1925. Poczynając od Henri Rousseau sięgała ona aż do czasów przedostatnich. Reprezentowane tu były: post-impresjonizm, fowizm, kubizm, wreszcie surrealizm. Obie wystawy można było zwiedzać równocześnie [w październiku], pierwszą w Palais de Paris, drugą w Petit Palais. Stanowiły one razem wielką retrospektywę całego rozwoju sztuki francuskiej.

W ten sposób podsumowano ten generalny przegląd sztuki francuskiej, jaki przeprowadzono w ciągu lat ostatnich, i zakończono szereg wystaw retrospektywnych, organizowanych przez redakcję „Beaux — Arts”. Wystawy te, urządzone planowo celem przedstawienia genealogii sztuki dzisiejszej, obejmowały przede wszystkim manifestacje poszczególnych kierunków poimpresjonistycznych. Ostatnią z tego cyklu była wystawa surrealistów.

*

Oprócz tych wystaw retrospektywnych, które organizowane były w celu dostarczenia materiału dla dyskusji nad sztuką współczesną, miała Francja cały szereg wystaw historycznych z tą dyskusją nie związanych. Znaczna ilość wystaw retrospektywnych jest zjawiskiem bardzo znamienym. Tym bardziej, że jest to zjawisko powszechne, występujące nie tylko we Francji. Podczas gdy „produkcja” sztuki przeżywa, może zresztą nieraz zbyt przesadnie podkreślany, kryzys, „konsumpcja” zaspakaja swe potrzeby sztuką dawnych epok.

A przyznać trzeba, że wystawy retrospektywne przynoszą strawę pełnowartościową. Nie można się dziwić temu, iż wystawom tym poświęca się w prasie artystycznej tyle uwagi, że czasopisma, poświęcone sprawom sztuki współczesnej, przybierają nieraz pozory biuletynów historii sztuki. I tak: we Francji była we wrześniu wystawa El Greca [kolekcja króla Rumunii oraz szereg obrazów, sprowadzonych z Włoch i z Ameryki], Puvise de Chavanne’a w Lyonie, „Wielkich i małych mistrzów pierwszego cesarstwa” [listopad], wystawa szkiców mistrzów francuskich od Dawida do Milleta, a potem, w styczniu, samego Milleta, którego się pono na nowo odkrywa. Nakoniec, niejako pendant do wystawy Greca, wystawa Goyi, otwarta w styczniu. Zgromadzono na tej wystawie wszystkie znajdujące się we Francji obrazy tego malarza, chociaż w projekcie była wystawa o wiele obszerniejsza i obejmująca innych także mistrzów hiszpańskich. Miano bowiem przywieźć do Francji arcydzieła ze zbiorów madryckich. Jednakże rząd czerwonej Hiszpanii ostatecznie na to się nie zgodził.

Wielkim powodzeniem cieszyła się też wystawa iluminowanych rękopisów w „Bibliothèque Nationale”. Otwarta była równocześnie z wielką wystawą mistrzów francuskich i stanowiła jej uzupełnienie. Wystawę tę zwiedzały rzęsy nadspodziewanie liczne. Po długim czasie jej trwania zrobiono ciekawy eksperyment. W każdym rękopisie odwrócono po parę kart i oto — powstała nowa wystawa, ukazały się nowe arcydzieła.

W tymże okresie w Holandii była wielka wystawa Fransa Halsa w Haarlemie oraz wystawa dawnych mistrzów malarstwa holenderskiego w Dieren [wrzesień]. W Brukseli była wystawa szkiców Rubensa, Niemcy miały niedawno wystawę obu Cranachów, we Włoszech otwarto w styczniu wystawę piemontskiej sztuki baroku [w Turynie].

Ale najciekawszą bodaj z wystaw retrospektywnych jest trwająca obecnie w Londynie wielka wystawa malarstwa XVII w. Zebrano na tej wystawie dzieła mistrzów tej epoki, znajdujące się w prywatnych zbiorach arystokracji angielskiej. Wszyscy wielcy malarze XVII w. są tu reprezentowani. Wiek XVII był w Anglii wiekiem zagranicznych „wojażów”. Z wędrowek tych przywożono liczne dzieła sztuki, a że w tymże okresie wędrowali też i artyści, więc prywatne galerie angielskie bogate są w dzieła z tej epoki.

Wystawa ta nie jest oczywiście kompletnym obrazem sztuki XVII w. Ale jest dokumentem smaku artystycznego siedemnastowiecznych Anglików — a o przedstawienie tego smaku epoki chodziło organizatorom. Choć więc z punktu widzenia historii sztuki w XVII wystawa ta jest fragmentaryczna, to jednak stanowi całość jako wyraz kultury artystycznej ów-

czesnej Anglii. Jest to wystawa narodowa, choć nie wystawa narodowej sztuki.

Publicysta miesięcznika „The Studio” pisze z okazji tej wystawy, że sztuka w. XVII stanowi kontrast w stosunku do sztuki współczesnej. Zarówno stosunek do koloru w malarstwie i do materiału w rzeźbie, jak i ekstrawagancje bezużytecznego ornamentu barokowego w architekturze w zestawieniu ze sztuką współczesną stanowią jaskrawe przeciwieństwa. „Jesteśmy tak dalecy od sztuki XVII w. — pisze „The Studio” — że sztuka ta jest dla nas czymś nowym. Można ją na nowo odkrywać, a ona wysilek ten wynagradza”.

*

W szczególny sposób przedstawia się stan rzeczy w Niemczech. Świat artystyczny w tym kraju pogrążony jest w namiętnej dyskusji na temat „sztuki zdegenerowanej”. Dyskusję tę poprzedziła zorganizowana w Monachium wystawa „sztuki zdegenerowanej”. Wystawa ta obejmowała działy: Objawy duszy żydowskiej, Inwazja bolszewizmu w sztuce, Kobieta niemiecka wydana na pośmiewisko, Jak żydzi widzą chłopów, Szaleństwo jako metoda etc. Była to wystawa sztuki współczesnej. Obecnie toczy się dyskusja nad tym, których malarzy dawnych należy wykluczyć z galerii niemieckich, jako twórców sztuki zdegenerowanej. Ostatnio odbyła się w Berlinie konferencja dyrektorów muzeów w celu wskazania im, co należy zrobić, by zbiory ich były zorganizowane zgodnie z ideologią narodowego socjalizmu. Na konferencji tej organizator wystawy monachijskiej Haasen wygłosił odczyt, w którym pouczał, że degeneracji [Entartung] należy szukać nie tylko w sztuce współczesnej, ale także w sztuce dawnej. Zdaniem prelegenta z punktu widzenia kształcenia rasy i krwi trzech malarzy nie odpowiadają zdrowemu i zrównoważonemu gustowi niemieckiego ludu. Są to: Van Gogh, któremu zarzuca się jego chorobę umysłową, Matthias Grunewald, który jest pozbawiony heroizmu i dotknięty psychozą grzechu pierwotnego, wreszcie — Rembrandt, malarz ghetta. „Odrzucamy Rembrandta, malarza ghetta”, wołał Haasen.

To ostatnie zdanie wywołało skandal. Odezwały się głośnie protesty, kategorycznie tłumione przez prezydium zebrania. Dyrektor Kaiser-Friedrich Museum napróżno prosił o głos. Ostatecznie ośmiu dyrektorów, a między nimi Robert Schmidt, dyrektor Schloss-Museum w Berlinie, opuściło zebranie. Zorganizowali oni akcję obrony Rembrandta, znaleźli poparcie ludzi wpływowych w partii, jak profesora historii sztuki na uniwersytecie berlińskim Pindera, i wystosowali odpowiednie pismo do ministra oświaty.

W wyniku tych wydarzeń świat artystyczny Berlina podzielony jest na dwa, ostro zwalczające się obozy.

*

Na zakończenie kilku wiadomości szczegółowych.

W Paryżu otwarto nowy Salon — Międzynarodową Wystawę sztuki współczesnej. W styczniu odbyła się pierwsza taka wystawa.

*

Do objawów znacznego od szeregu lat zainteresowania sprawami techniki artystycznej zaliczyć należy zorganizowany w Paryżu [w październiku] pierwszy międzynarodowy kongres sztuki witrażowej. Kongres rozpatrywał zarówno sprawy historyczne, kwestie konserwatorskie jak również zagadnienia współczesnej sztuki witrażowej.

*

Ciekawą inicjatywę podjął we Francji G. Le Bourgeois. Zgromadził on ze wsi i miasteczek francuskich rzemieślników, wykonywujących swój zawód według tradycyjnych sposobów rękodzieła, jakby się w Polsce powiedziało — chałupników, którzy tracą grunt pod nogami, na skutek konkurencji produkcji maszynowej. W imię hasła „Redonner à l’artisan la joie et l’orgueil de son métier” zorganizował dla nich warsztaty w Rambouillet. Już w ramach wystawy światowej znalazł miejsce pokaz produkcji tych warsztatów pod nazwą „Artisans 37”.

*

W styczniu r. b. ukazał się ostatni zeszyt czasopisma „La Revue de l’Art”. Pismo to, założone w r. 1897, przestaje wychodzić w 41 roku swego istnienia. „La Revue de l’Art” redagowana była przez André Dessarrois i Guillaumea Jeannéau.

JAN GRALEWSKI



Inicjał z „Rzeczy o malarstwie Cennina Cenniniego” w wydaniu Samuela Tyszkiewicza

„RZECZ O MALARSTWIE“ CENNINA CENNINIEGO.
Tłumaczenie polskie Samuela Tyszkiewicza.

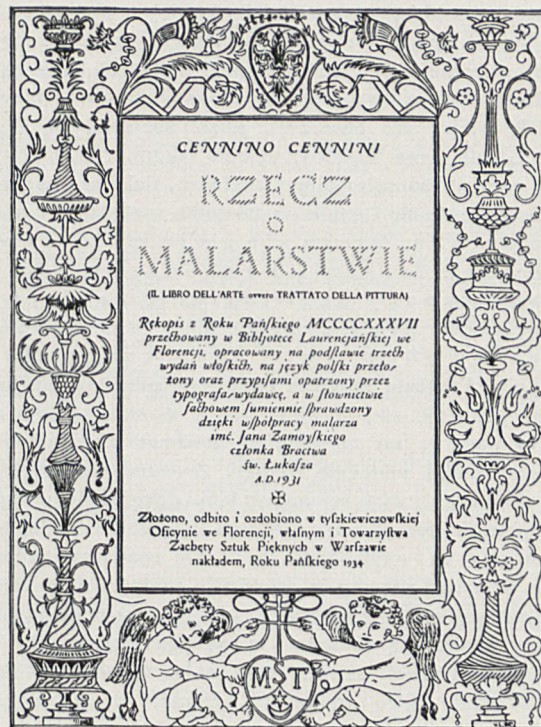
Szukanie analogii w przeszłości i chętnie nawiązywanie do czasów, które miały kiedyś w malarstwie przejściowe, i niepełne zdobycze, ale przygotowały grunt dla rozwoju malarstwa pełnowartościowego, charakteryzuje okresy w malarstwie, nie znajdujące jeszcze w sobie samych całkiem pozytywnych, określających wyników. Z tego względu książka Cennina, ukazująca czas tak bliski naszemu, powinna być szczególnie interesująca dla współczesnych.

Historia sztuki zamyka zwykle malarski dorobek epok wielkimi nazwiskami [często wielkościami ze względu na płodność ilościową a nie jakościową]. Dla naszej kontroli powstają muzea, w których ewolucja, jako pewna konieczność następstw, jest jasno widoczna. Poznając je, można docenić rolę tych okresów w malarstwie, które nieraz ciężkimi zmaganiem przygotowują odpowiednie podłoże dla spontanicznej twórczości wielkich talentów, mogących wypowiedzieć się bez reszty.

Czasy Cennina to wedle niektórych historyków sztuki „upadek smaku” i „powierzchniowe rozkoszowanie się barwą”. Spróbujmy tę surową konkluzję przetłumaczyć na język malarski. Był to okres po Giotcie, druga połowa XIV wieku aż do początków wieku XV, okres płaskiego rozkolorowania, ukochania barwy ponad wszystko. Pierwsze osiągnięcia plastyczne Giotta, polegające na wydobywaniu światłocieniem formy, przenikają do ówczesnego malarstwa, równocześnie z wpływami kolorystycznymi szkoły sienneńskiej.

Wprawdzie nie potrafiono jeszcze rozwinąć podówczas zdobyczy Giotta, ani wzbogacić koloru sienneńczyków i mistrza ich Simone Martini, ale jednak usiłowania te znalazły wyraz w pięknych freskach Taddea Gaddi w Santa Maria Novella i Agnolo Gaddi w Santa Croce we Florencji. Zupełnie jasnym jest, że na tym gruncie wyrasta taki talent, jak Masaccio, który udoskonalając formę Giotta, genialnym instynktem łączy najistotniejsze pierwiastki malarskie i zapoczątkowuje przyszłą erę wielkiego Renesansu. Malarstwo współczesne, wzbogacając grę kolorystyczną i budując obraz jako płaszczyznę, grającą wewnątrz tak kolorem jak i ustosunkowaniem form, syntetyzuje najbardziej malarskie elementy i kontynuuje tym samym zagadnienia, postawione przez Cézanne’a i impresjonistów. Zasługi Cézanne’a co do konstruowania kolorem formy i rozplanowania jej w uproszczonych bryłach w obrazie wydają się tym większe, jeśli zważymy, że rozwija on swe problemy równoległe z impresjonistami, którzy wprawdzie rozświetlili przed nami wspaniałe barwne wizje natury, ale wiązali je zbyt luźno z formami, ujętymi w płaszczyźnie płótna. Kubizm, sprowadzając uproszczone formy Cézanne’a jedynie tylko do zimnego schematu, koniecznego jako ogólna podbudowa każdego obrazu, nie potrafił pogłębić Cézanne’owskich zdobyczy konstrukcyjnych. Wobec wszechwładnego dziś panowania koloru w malarstwie wprowadzenie nowych pierwiastków kompozycyjnych w budowie obrazu przez Bonnard’a, który przy tym zjednoczył walory kolorystyczne impresjonistów i konstrukcyjne Cézanne’a, można by nazwać zapowiedzią malarstwa pełnowartościowego.

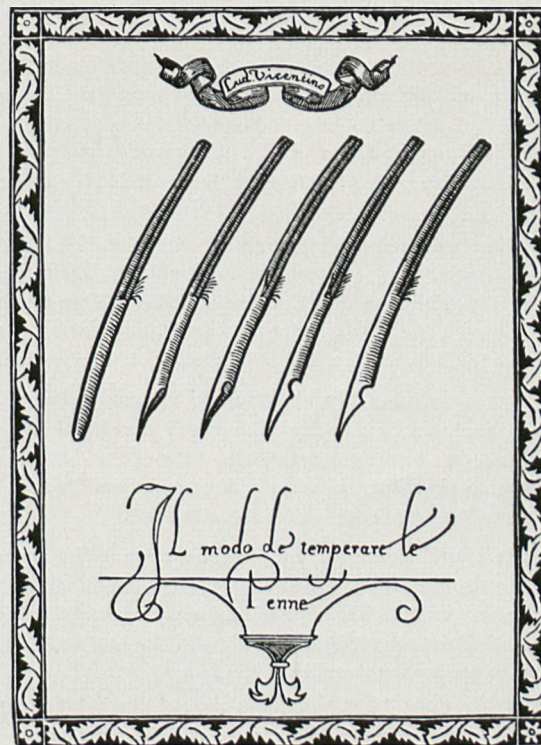
Książka Cennina jest ciekawa nie tylko jako dokument historyczny i zbiór wskazań i przepisów z zakresu techniki malarskiej. Posiada ona wdzięk naiwności i prostoty człowieka rozmiłowanego w rzemiośle malarskim aż do drobiazgowości, a przy tym dostosowującego całe niemal swoje życie do ascezy, której wymaga sztuka. Oto jego słowa: „Strójcie się przódzy w szaty takowe, a mianowicie: miłość, pokorę, posłuszeństwo i wytrwałość”^{1]}; albo: „żywot twój winien być zawsze pocziwy, tak jakbyś miał studiować teologię, filozofię czy też inne nauki”^{2]}; i jeszcze: „lecz ponad wszystkich są ci godni chwały, co z miłości i szlachetności ku wzmiankowanej sztuce podążają”^{3]}.



K a r t a t y t u ł o w a

„Rzecz o malarstwie” Cennina Cenniniego
w wydaniu Samuela Tyszkiewicza

P l a n s z a



Wywyższanie sztuki i przystępowanie do niej z pietyzmem, jak do najświętszej sprawy, zaczynając niemal każdą pracę malarzką od wezwania do Marii Panny i Świętych, charakteryzuje ducha religijnego, panującego nieodłącznie w sztuce pod koniec XIV wieku we Florencji, gdzie kształcił się Cennini u Agnolo Gaddi, syna Taddea, ucznia Giotto. Niezwykle ciekawym i wprost zdumiewająco trafnym, jak na owe czasy, jest wypowiedzenie się Cennina o stosunku malarza do natury: „jest to sztuka, która się zwie malarstwem, wymagająca fantazji i rękoczynu, aby wyndajdywać rzeczy niewidziane, kryjące się pod wygląd prawdziwych, i utrzymywać je ręką tak, by udowodnić, że to, czego nie ma, istnieje”. Fantazja malarza czyli jego odrębna, indywidualna wizja pokazuje rzeczy niewidziane w naturze, tak sugestywnie utrwała je na obrazie, że stwarza zupełnie nowe, niespotykane dotąd widzenie natury. Zrozumienie stanowiska artysty wobec rzeczywistości malarzkiej, docenianie indywidualnej wizji staje się dla nas jeszcze bardziej rewelacyjnym, jeżeli zważymy, że wypowiada się w tym malarz rzemieślnik, kształcony u swego mistrza w rzemiośle malarzkim począwszy od robienia pędzli, gruntowania płócien, rozcierania farb, wykonujący malarzką robotę w przygotowaniu do fresku, aż do trudnej sztuki używania kolorów. Cennini, jak sam o sobie pisze „maluczki członek w cechu malarzkim praktykujący”, nie zostawił po sobie żadnego dzieła poza obrazem wątpliwej autentyczności w Uffiziach, zbyt uszkodzonym, żeby można ocenić jego walory. Toteż jego głęboka wiedza malarzka wynikała tylko z wielkiego umiłowania i znajomości zawodu po długoletnim szkoleniu się u mistrzów. Stąd tak wnikliwe docenianie studiów i doniosłości rozumu w pracy malarzkiej: „Zasię później przyjdzie na cię czas, jeśliś od natury choć trochę fantazją obdarzony, że posiedziesz swoją własną manierę, a będzie musiała być dobrą, gdyż ręka twoja, gdyż intelekt twój przywykłe zbierać kwiaty, z trudem cierni by się imaly”.^{4]} Poza tymi głębokimi myślami wplatany we wskazania o przygotowywaniu materiału malarzkiego, Cennini poświęca całą niemal książkę studium nad kolorem. Mimo, że pojęcie koloru jest u Cennina jeszcze niekiedy prymitywne, ogranicza się bowiem często do przypadkowego zamalowywania pięknymi barwami obrysowanych płaszczyzn jedynie tylko dla radości oka, jednak wydaje się, że Cennini rozumie najistotniejszą stronę niezależności wizji malarzkiej od natury, pisząc „rób które chcesz fioletowe, które popielate, inne zielone, inne zaś szare i w ten sposób jakiego chcesz koloru”^{5]} Zamiłowanie do odcieni niebieskich, fioletów i zieleni, kolorów stanowiących w obrazie gamę zimną, przypomina żywo ulubione problemy harmonii zimnych w malarstwie współczesnym. Refleksem tych upodobań z końca XIV wieku są późniejsze, bardziej wyszukane, przepiękne tonacje obrazów i fresków Fra Angelica.

Malowanie na murze al fresco nazywa Cennini „najsłodsza i najpowabniejszą pracą ze wszystkich, jaka bywa”, i rozwodzi się nad nim w kilku rozdziałach, dając najdokładniejsze przepisy i przestrogi, zarówno co do zaprawiania muru, jak i używania farb na fresku.

Receptatorstwo Cennina wydaje nam się czasem naiwne, kiedy mówi on o malowaniu „wody albo rzeki z rybami lub bez”, albo o malowaniu „twarzy młodocianej i starej” a jednocześnie wzrusza nas to skrzętne notowanie kaprysów zależności barw, podyktowane bezgraniczną radością z koloru.

Dla malarza współczesnego, wtajemniczonego tylko teoretycznie w alchemię malarzką, rzadko znającego rzemieślniczą pracę, „Rzecz o malarstwie”, obejmująca całokształt technik, łącznie ze zdobnictwem, daje sposobność do zastanawiania się nad istotą pracy malarzkiej.

Ukazanie się w roku 1933 polskiego przekładu książki Cennina o malarstwie, do tej pory mało znanego w Polsce, powinno wzbudzić

szersze zainteresowanie. Przekładu dokonał Samuel Tyszkiewicz, typograf, stale mieszkający we Florencji, którego „Oficina” rozpoczęła właśnie jedenasty rok istnienia i może się poszczycić wieloma pięknymi wydawnictwami. Pomocy fachowej z zakresu chemii farb malarzskich udzielił tłumaczowi art. mal. Jan Zamojski z Bractwa św. Łukasza. „Rzecz o malarstwie” jest tłumaczona z dużym wdziękiem słownictwa staropolskiego, dostosowanego do stylu średniowiecza, co podnosi urok książki. Ukazała się ona w dwu pięknych wydaniach; mniejsze bez iluminatury inicjałów, drugie, większe, ilustrowane drzeworytami, zdobione inicjałami iluminowanymi cynobrem, oprawione w pergamin ze złoceniami. Traktat Cennina o sztuce poprzedza słowo wstępne profesora historii sztuki we Florencji, Adolfa Venturi, oraz bardzo rzeczowa przedmowa krytyczna docentki Uniwersytetu florenckiego, Marii Pittaluga. WANDA MARKIEWICZÓWNA

Cennino Cennini, syn Andrzeja Cennini, urodził się w Colle di Val d'Elsa w Toskanii. Daty urodzenia i śmierci nie są znane. Osiedlił się w Padwie, gdzie figuruje jako malarz w dokumencie z 1398 roku. Tam zapewne pisał swoje dzieło o malarstwie w początkach Quattrocenta. Kształcił się u Agnolo Gaddi [1330—1396] przez dwanaście lat, nie jednak z jego malowideł nie zachowało się do naszych czasów. Agnolo Gaddi, syn Taddea [1300—1366]. Obaj byli najwybitniejszymi malarzami florenckiego Trecenta, mistrzami słynnej szkoły giottystów. Taddeo Gaddi był przez 24 lata uczniem Giotto.

- 1] Rozdział 3. „Cnoty w jakie zaopatrzyć się trzeba”.
- 2] Rozdział 29. „Jakim powinien być żywot malarza”.
- 3] Rozdział 2. „O powołaniu do sztuki”.
- 4] Rozdział 27. „Rysowanie według mistrzów”.
- 5] Rozdział 87. „Malowanie zabudowań”.



Stefan Mroczewski

Inicjał

Towarzystwo Bibliofilów Polskich w Warszawie przygotowuje „Legends Warszawy” w drzeworytach Stefana Mroczewskiego. Tekst literacki Ewy Szelburg — Żarembiny.

★

W artykule Peregrinusa o rycinie ludowej używaną przez autora terminologię „rycina ludowa” w paru miejscach zastąpiliśmy określeniem „popularna”. Chodziło nam o zwrócenie uwagi czytelnika na istotną treść słowa „populaire”, które przetłumaczone na „ludowe” może niesłusznie sugerować pojęcie ludu wiejskiego.

NA MARGINESIE WYSTAWY W SALONACH REPREZENTACYJNYCH MSZ. W końcu grudnia r. 1957 Komitet Propagandy przy MSZ urządził pokaz dorobku naszych szkół zawodowych z zakresu dekoracji stołu. Trudno ominąć sposobność zrobienia tu dygresji na temat roli Komitetu Propagandy i MSZ w naszym życiu artystycznym. Gospodarka talentami plastycznymi pozostawia u nas wiele do życzenia. Nawet bardzo zdolni malarze, rzeźbiarze, graficy zamiast pracować w zakresie swej sztuki — z braku zamówień — zarobkują w biurach, szkołach lub zakładach litograficznych.

Nie wchodząc w przyczyny tego zjawiska, stwierdzamy, że taka gospodarka marnuje nie tylko talenty — ale i pieniądze państwowe, wyłożone na kosztowne kształcenie później niezużytkowanych plastyków.

Na tle tej sytuacji nadzwyczaj dodatnio zarysowuje się działalność Komitetu Propagandy i MSZ w zakresie spraw artystycznych.

Nasz udział w międzynarodowych wystawach, wygląd naszych placówek zagranicznych, wystawy urządzane przez T. O. S. S. P. O. i wiele innych przedsięwzięć posłużyły do zużytkowania twórczych sił polskich artystów.

W M. S. Z. zdano sobie sprawę zarówno z wielkich możliwości sztuki polskiej, jak i z jej propagandowych walorów. Zrozumiano również, że współczesna generacja plastyków może więcej jeszcze, niż pieniędzy, potrzebuje okazji artystycznego wyżycia się i atmosfery poparcia przedsięwziętych poczyniń.

Mebel, tkanina, rzeźba, obraz, świecznik czy makata traktowane są w M. S. Z. jako okazja do manifestowania naszego stanu posiadania w zakresie kultury plastycznej.

Z radością więc można stwierdzić, iż ta życzliwość dla spraw sztuki szczęśliwie nie faworyzuje wyłącznie tylko tak zw. „sztuki czystej”. Wiele energii i pracy poświęcono także

trosce o wygląd wszystkich szczegółów wnętrza w przekonaniu, iż często imponderabilia decydują o reprezentacyjnym charakterze imprez lub placówek zagranicznych.

Komitet Propagandy przy M. S. Z. postawił sobie za zadanie wykorzystywanie każdej okazji do pokazywania krajowej wytwórczości. Nie ograniczono się przy tym tylko dla demonstracji przedmiotów już istniejących, ale drogą obstalunków wywoływano także tworzenie nowych, potrzebnych form.

Spośród różnorodnych akcji Komitetu omawiany pokaz jest właśnie dowodem działalności tego rodzaju.

Spółdzielnia absolwentek żeńskich szkół zawodowych — znana już „Inicjatywa” i Szkoła Koronkarska w Zakopanem, zachęcane przez Komitet, opracowały szereg kompletów nakryć stołowych. Rezultaty tej pracy okazały się doskonałe. Z krajowych surowców — dla realnych potrzeb — skomponowano nowe, rodzime formy plastyczne. Obeszło się przy tym bez fałszywej pseudoludowości; nie legitymowano się też tradycyjnymi motywami, à la pasy słuckie, konfederatki, czy kontusze.

Każdy, kto spojrzal na te eksponaty, odczuwał odrębność naszych możliwości plastycznych.

Wszystkie pokazane obiekty osiągnęły maksimum wyrazu przy największej prostocie użytych środków; wykwinny umiar wyrażał się w ogólnym użyciu haftów lub koronek, — artystyczne wycucie — w harmonijnych barwach i wyszukanych kontrastach powierzchni.

Krajowy len zastosowany został w przeróżnych postaciach. Doskonale zużytkowano piękne samodziały ludowe.

Podkreślono także walory lnianej nitki w pięknych koronkach. Poza tym można stwierdzić jeszcze jedną bardzo cenną zaletę: wszystkie komplety doskonale odpowiadały swemu przeznaczeniu. Było to niewątpliwym wynikiem stałej współpracy Komitetu Propagandy z warsztatami wytwórczymi.

Podkreślić także trzeba należyte ujęcie zagadnień tego

Pokaz dekoracji stołów w M. S. Z.

Nakrycie

Serweta z szarego płótna, haftowana





Zastawa na 2 osoby
Komplet koronkowy wykonany przez
Szkołę Koronkarską w Zakopanem

Z pokazu dekoracji
stolów w M. S. Z.

rodzaju wystawy. Nie tylko zgromadzono ładne eksponaty — ale podkreślono ich walory w pięknych i celowych kompozycjach stolów.

Eksponaty pokazane „w akcji” stanowiły kompozycje, w których ceramika „Ładu”, kute metalne Grunwalda, świeże kwiaty i owoce, zastawa stołowa — zostały znakomicie zharmonizowane z pokazywanymi serwetkami i bieżnikami [lauframi]. Każdy stół stanowił interesującą kompozycję plastyczną, każdy posiadał odrębny wyraz.

Przejawiło się tu wiele talentu i kultury plastycznej pani Jadwigi Prażmowskiej — artystki-malarki, pracującej z niezwykłym zapałem w Komitecie Propagandy przy M. S. Z. Pięknie urządzona wystawa zainteresowała licznie zebranych gości, a ich zachwyt szybko skryształizował się poważnymi zamówieniami. Omawiany pokaz raz jeszcze stwierdził, iż piękno jest niezależne od kosztowności tworzywa i pojawia się tylko tam, gdzie pracują ludzie zdolni i wrażliwi.

Szkoda, że w naszym „klimacie” tak wiele talentów marnieje, choć wszyscy wiemy, iż mogłoby być inaczej — gdyby wszędzie wytworzyła się tak przyjazna dla sztuki atmosfera.

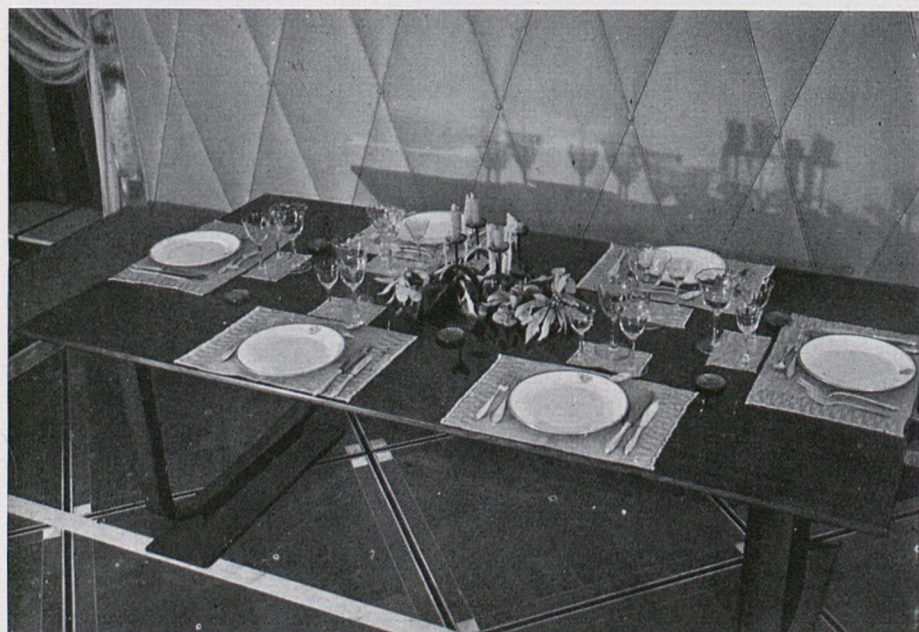
W. T.



Fragment środkowy niżej
reprodukowanego stołu

Z pokazu dekoracji
stolów w M. S. Z.

Zastawa na 6 osób
Serwety haftowane w motywy
srebrno-różowe na szarym płótnie,
kwiaty różowe



Inż. Arch. W. Weker. Dom mieszkalny w Warszawie

Budowę wyk. Tow. Inżynieryjno - Budowlane „Trawers”
Haciewicz i Serwiński, Inż. Sp. firm., Warszawa.

Roboty kamieniarskie na Celolicie wyk. F-ma Inż. Czesław
Pukiński, Warszawa.

Płyty budowlano-izolacyjne „Mastewal”.

Konstrukcje żelazne i balustrady wyk. f-ma J. Krygiel
i S-ka, Warszawa.

Roboty malarskie wyk. lakierami „Temperol” Polskiej
Fabryki Lakierów I. C. Koch, Sp. z o. o., Warszawa.



fot. E. Koch

T. Gronowski
Firma M. Apfelbaum i Ska w Warszawie

Inż. Arch. W. Weker. Dom mieszkalny w Warszawie



Akustyczna izolacja stropów wykonana płytami „Insulite”
dost. przez firmę „Eximia”, Warszawa.

Okucia budowlane wyk. Fabryka Okuć Budowlanych
Bracia Lubert S. A., Warszawa.

Izolacja płytami ze lnu „Marunit” wytw. Władysław
Gajewski, Warszawa.

Dźwigi osobowe wykonała Fabryka Maszyn „Moc”, daw-
niej Bystydzieński i Sopoćko, Sp. Akc., Warszawa.

Roboty marmurowe i alabastrowe wyk. f-ma
„Marmury Świętokrzyskie”, Warszawa.

Kuchnie gazowe firmy Herzfeld & Victorius, S. A., Gru-
dziądz.





fot. Ru-an

Otto Pfefferkorn Projekt wnętrza
Fragment salonu mebli firmy O. Pfefferkorn w Warszawie



Arch. E. Nowak. Fragment pokoju sypialnego
w y k. M. R o b a k M y s ł o w i c e

P r o s i m y o w z n o w i e n i e p r e n u m e r a t y n a d r u g i k w a r t a ł 1 9 3 8



dar dla Armii...

Tow. Naft. »Galicja«

Na lotnisku wojskowym w Skniłowie pod Lwowem odbyła się w dniu 27 stycznia b. r. piękna uroczystość przekazania Armii samolotu szkolnego, ufundowanego przez Zarząd i Pracowników Koncernu Naftowego „Galicja”. Do zgromadzonych przedstawicieli władz wojskowych i cywilnych przemówił imieniem „Galicji” wiceprezes rady nadzorczej b. m. Twardowski, a odpowiedział imieniem Dcy O. K. VI płk. Fiałkowski oraz płk. Prauss. Na zdjęciach uwidoczniony jest zaofiarowany samolot, noszący nazwę „Galtol” według marki olejów silnikowych wyrobu Rafinerii „Galicja”.

Dowiadujemy się, że po za tym samolotem, „Galicja” ufundowała na F.O.N. 4 ciężkie karabiny maszynowe, które w najbliższym czasie zostaną przekazane pułkowi Strzelców Podhalańskich. Akcja Zarządu i Pracowników f-my „Galicja” jest wymownym wyrazem zrozumienia potrzeb obronności Państwa.



Umeblowanie lokalu
świadczy o kulturze
duchowej jego miesz-
kańców [Oskar Wilde]

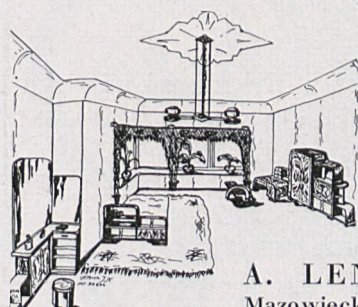
ST. RADELICKI

NOWY ŚWIAT 30
róg Pierackiego
KOSZYKOWA 67
MIEDZIANA 10
PIERACKIEGO 17

UMELOWANIA WYTWORNE STYLOWE.
ULTRA MODERNE, POLECA FIRMA

J. CIEŻKOWSKI.

NOWY ŚWIAT 39 I PIĘTRO, TEL 620-99
MEBLE GOTOWE, ZAMÓWIENIA, BEZPŁATNE
PORADY NA MIEJSCU, ATELIER WNETRZ, PRO-
JEKTY I ARCHIT. WŁASNE ZAKŁ. STOLARSKIE.



WYKWINTNE MEBLE

stolarskie i tapicerskie
własnego wyrobu, gotowe
i na zamówienia oraz

PROJEKTY WNETRZ

mieszkaniowych, sklepo-
wych i wykonanie

poleca:

A. LENCZEWSKI i S-ka
Mazowiecka 10. Warszawa. Tel. 3.35.96

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE ROMANA X. SANGUSZKI

w Tarnowie

STOLARKA BUDOWLANA I POSADZKA DĘBOWA

Przedstaw. w Warszawie: „POLSKI PARKIET”, Żłota 46,
tel. 3-03-09 i 8-54-81

ZAKŁAD WYROBÓW ARTYSTYCZNYCH W BRĄZIE, SREBRZE I ZŁOCIE

W. GONTARCZYK

WARSZAWA, MIODOWA 17 i 19, TEL. 521-84

ROBOTY
KOŚCIELNE
WYROBY
ARTYSTYCZNE
I STYLOWE



ORDERY
I ODZNAKI
WOJSKOWE
WYKUWANIE
W BLASZE
[REPOUSSÉ]

NAGR. MEDAL SREBRNY PARYŻ 1925. WARSZAWA 1924
PARYŻ MEDAL ZŁOTY 1937

W. GONCIARZ

WYTWÓRNIĄ MEBLI

PROJEKTY

WARSZAWA, WRONIA 69

TEL. 650-07



APFELBAUM

SALONY
WYKWINTNYCH
FUTER

CENTRALA:
MARSZAŁKOWSKA 125

ODDZIAŁ:
HOTEL EUROPEJSKI



OBICIA MEBLOWE POLSKI LEN
ręcznie drukowane
RĘCZNIE TKANE MATERIAŁY
NA OBICIA MEBLOWE „CHINZE”
FIRANKI etc.

MICHAŁ WEITZ

Kraków, Floriańska 25. Telefon 148-40

KONCESJONOWANE BIURO ELEKTROTECHNICZNE

Inż. J. PRYŁUKIER

WARSZAWA ŻŁOTA 65a TEL. 587-52

Po słońce,
radość życia,
zdrowie i siły
do dalszej
pracy
jedziemy na
olejach samo-
chodowych
GALKAR - LUX



Kominek marmurowy nad piecykiem stalopalnym

„CARRARA”
PRZEMYSŁ MARMUROWY
właśc.: Edmund Wojciechowski.
POZNAŃ, PRZEMYSŁOWA 27,
Tel. 60-49.

Mechaniczna obróbka marmurów.
Architektura wewnętrzna. Prace
budowlane w marmurze i kamieniu
naturalnym. Dla elektryfikacji:
płyty rozdzielcze itp.

»MARMURY ŚWIĘTOKRZYSKIE«



Jan Idzikowski inż. arch.
Zarząd: Warszawa, Al. 5-go Maja 2. Tel. 5.99-92

Obróbka i sprzedaż:
granitów, marmurów
alabastrowych
piaskowców

Specjalność:
architektura i rzeźba
restauracja i konser-
wacja zabytków

m. Jaskółski

Poznań, Przemysłowa 27
Tel. 25-75. Rok założ. 1905

ZAKŁAD SZKLARSKI — SZLIFIERNIA SZKŁA

WYKONUJE:

OSZKLENIA BUDOWLANE, LUSTRA

WYKONANIE SOLIDNE

CENY UMIARKOWANE



STANISŁAW NOWAKOWSKI

Zakład Brązowniczo - Galwaniczny
Warszawa,

Wspólna Nr 6. Telefon 8-89-38

wykonywa: ozdoby salonowe i kościelne, podarki jubi-
leuszowe, wyroby platerowane, zastawy sto-
lowe, złączenia tak w ogniu jak i galwanicznie.

Reparuje i odnawia brązy i platery.

W I T R A Ż E

WYKONUJE OD 1902 ROKU

KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW,
OSZKLEŃ I MOZAIKI



S. G. ŻELEŃSKI

KRAKÓW, Aleja Z. Krasińskiego 23

Telefon Nr 106-16 PKO. Nr 405-506

Higiena — to zdrowie Wiele higienistów twierdzi, że jedynie mechanicznie wykonane opakowanie proszków daje gwarancję całkowitej higieny.

Maszynowo — bez dotyku rąk wykonane proszki „Migreno-Nervosin” z Kogutkiem w torebkach [nowe opakowanie] dają tę gwarancję.

Dbając więc o własne zdrowie, żądajcie proszków z Kogutkiem tylko w mechanicznie wykonanych torebkach, — gdyż dzięki temu unikniecie narażenia zdrowia na przykre niespodzianki.

J. SROCZYŃSKI

FABRYKA MEBLI ART.

POZNAŃ

MARSZ. FOCHA 4

TEL. 72 - 40

ODDZIAŁ w WARSZAWIE

UL. MARSZAŁKOWSKA 150

r. Kredytowej.

TEL. 508-48



BIULETYN GIEŁDOWY

DOSTARCZA

notowań wszystkich giełd
i rynków świata

TELEFONICZNIE

zaraz po zamknięciu
giełdy

INFORMACJE

Miodowa 22

tel. 11-80-15, 11-80-11

ZJEDNOCZONE ZAKŁADY STOLARSKIE

WŁAŚC.: JAN WITAJEWSKI

POZNAŃ, UL. WYBICKIEGO 13/14, TELEFON 75-40

OKNA — DRZWI — ARCHITEKTURA WNEȚRZ



ZAKŁADY ARTYSTYCZNE
WITRAŻÓW

„POLICHROMJA”

wł.: art. mal. H. Jackowski
i arch. A. Rejman

Poznań, Piaskowa 3
Telef. 52-64

ROK JUBILEUSZOWY
1912 — 1937

Witraż fundowany przez J. E. ks. Biskupa Okoniewskiego do
kaplicy w Bierzgowie [Pom.]. Projekt i wykonanie „Polichromja”

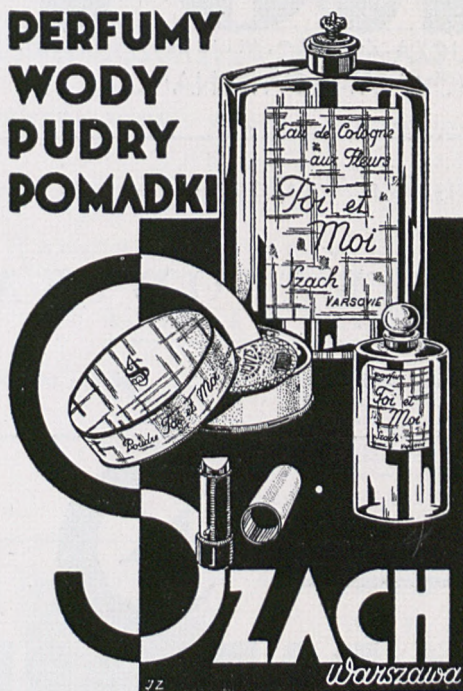


Jedwab
do
szucia



FABRYKA
W
WARSZAWIE

PERFUMY
WODY
PUDRY
POMADKI



W czasie
wizyt i zabaw
konieczny



Puder URODA
FR. PULS S.A. WARSZAWA



Wytworne perfumy
i wody koloniskie



puder witaminowy
idealnie przylegający
Cocktail



OROSA WARSZAWA
J.P.Z.O.O.

stoje do konserw



LECH
POZNANSKA HUTA SZKLA

PRZEPROWADZKI

MIEDZYMIASTOWE
PODMIEJSKIE



WARSZAWA TREBACKA 1 TEL. 240-45

PUDER, PERFUMY
WODA KWIATOWA



"LE NARCISSE BLEU"
de Mury
PARIS



ZAWSZE MODNE

A K W A R D Y N A ZAKŁAD MALARSKI

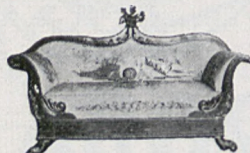
Wytwórnia art. malarskich [i sprzedaż art. malarskich]
pod kierunk. dypl. mistrza malarskiego J. DOMAŃSKIEGO
wykonuje roboty malarskie i malarstwo, remonty domów
i mieszkań oraz poleca sprzedaż farb, lakierów i art. malarskich
Warszawa, sklep ul. Alberta 1 nr 8 [d. Niecała] t. 516-87
mieszkanie prywatne: Wileńska 19, telefon 10-08-65
Wytwórnia i składy, ul. Wileńska 15.

E. J. Radziszewski i Syn, Introligatorzy
Warszawa, M. J. S. 23, tel. 533-15.
Albumy, Teki, Adresy, itp. Galanterja.
Oprawy do treści dzieł,
od najwykwintniejszych do skromnych.
Projekty i rysunki własne.
Sztuka introligatorstwa dla Inteligentów.

Firma odznaczo-
na medalem
na P. W. K.
w Poznaniu

ARTYSTYCZNA WYTWÓRNI
A M STYLOWYCH
GODEL PAŃSTWOWYCH
OPRAWA OBRAZÓW I LUSTER
F. BURDYŃSKI
W A R S Z A W A
ul. Bracka 18 Telefon 277-76

ISTNIEJE
od 1890 roku



JAN CZAJA
ANTYKWARIAT
WARSZAWA, UL. WARECKA 3
TEL. 6-71-44.

IGNACY GRÜNFELD

FABRYKA MEBLI I BIURO ARCHITEKTURY WNETRZ

KATOWICE FABRYKA, KARBOWA 50, TEL. 500-28 i 510-50.
MAGAZYN MEBLI, MŁYŃSKA 12 [RÓG STAWOWEJ] TEL. 550-28



PIECE STAŁOPALNE
MAJOLIKOWE
KOMINKI STYLOWE
JAN STACHIEWICZ
BUDOWA PIECÓW KAFLOWYCH
Warszawa, Okólnik 3a. Tel. 524-40
IIURT KAFLE DETAL



ARTYSTYCZNA WYTWÓRNI
kilimów — tkanin miękkich
obici meblowych
LUDWIKI GRUENEROWEJ
Kraków, Św. Tomasza 26. Tel. 124-59.
Zamieszczone na str. 69 w numerze 3/37 r.
miesięcznika „Arkady” kilimy zostały
wykonane w naszej pracowni.

W. PUCHAŁSKA i Ska

Warszawa
Marszałkowska 65
tel. 966-49

Pp. architektom
r a b a t y



Urządzenia metalowe
wnętrz i wystaw.
Meble stalowe
i niklowane.
Specjalne okucia
budowlane.

KILIMY artystyczne, TKANINY kilimowe, miękie,
DYWANY ręczne, pierwszej jakości
poleca Wytwórnia artystycznych tkanin
„K O B I E R Z E C”
Kraków, ul. Szewska 22
Na składzie również dywany fabryczne, chodniki, kokosy itp.
Wł. firmy Dr LEOPOLD BROZDOWSKI



WARSZAWA-KRUCZA-49-RÓG-AL-JEROZOLIMSKIEJ
KRAKÓW-STAROWISŁNA-10

CERAMIKA. POLSKIE SAMODZIAŁY. KILIMY



W. KRAKOWSKA

Al. Ujazdowskie 50

telefon 906-92

SKŁAD
DYWANÓW PERSKICH



YOUSOUF PARVARI

WARSZAWA, UL. WARECKA 9. TELEFON 692-86
EKSPERTYZA, KUPNO, SPRZEDAŻ i KOMIS.

NAJWYKWINTNIEJSZE MATERIAŁY DEKORACYJNE:



DYWANY, CHODNIKI KOKOSOWE,
SUKNA KOLOROWE, VELOURY,
OBICIA MEBLOWE, WYCIERACZKI
i t. p.

PRZEMYSŁ DYWANOWY

J. M. KLEINERMAN

FABRYCZNY SKŁAD

WARSZAWA, DŁUGA 44. TEL. 11-98-78

Jan Matuszewski

FABRYKA TRYKOTAŻY
MAGAZYN WŁASNE:

Marszałkowska 102

Nowy Świat 40

Marszałkowska 154

Chmielna 33

Marszałkowska 56
NOWOŚCI SEZONOWE

L. KAMLER

WYTWÓRNIA MEBLI



PROJEKTY WNETRZ

WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKA 117.

TEL. 6.22-40 i 8.92-42.



WARSZAWSKA WYTWÓRNIA
MEBLI STYLOWYCH

WŁADYSŁAW KUCICKI

Marszałkowska 145, w podwórzu tel. 304-68
poleca w dużym wyborze: sypialnie, sto-
lowe pokoje, panińskie komplety, salony
oraz pojedyncze przedmioty CENY NISKIE

ZAKŁAD
STOLARSKI

JÓZEF SZLUBOWSKI

WYRÓB MEBLI: stylowych, artystycznych i nowoczesnych,

URZĄDZENIA SKLEPÓW.
PRZYJMUJE WSZELKIE ROBOTY
W ZAKRESIE STOLARSTWA

Warszawa, Leszno 50. Tel. 11-40-08

ANTYKI I DZIEŁA SZTUKI

N. SAKIEL

WARSZAWA, ul. Mazowiecka Nr. 9.

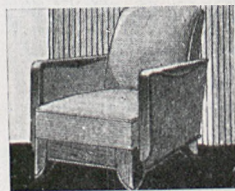
TELEFON 5.11-53.



ANDRZEJ SOCHACKI

MEBLE
TAPICERSKIE
I DEKORACJE

WARSZAWA
NOWOGRODZKA 25. Tel. 9-05-58



ZAKŁAD TAPICERSKO-MEBLOWY

STEFAN TARAS

WARSZAWA, MOKOTOWSKA 58
[sklep] Tel. 9-52-36

POLECA: GARNITURY KLU-
BOWE, FOTELE POJEDYŃCZE,
TAPCZANY TAPICERSKIE
I HIGIENICZNE, OTOMANY.



A. RYSIŃSKI i W. ŚWIERKOWSKI

ZAKŁAD STOLARSKI
WNETRZ i MEBLI
STYLOWYCH i NOWOCZESNYCH

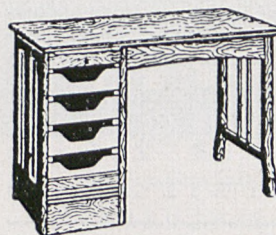
Warszawa, Młynarska 18. Tel. 683-96



„Nowoczesny budynek wymaga nowo-
czesnych zabezpieczeń instalacji elek-
trycznych przy pomocy Wylączników
Elektrycznych Samoczynnych typu WELS,
wyrobu firmy „ELEKTROAUTOMAT”

Warszawa, Dzielna 72,
telefony: 11-94-77 i 11-94-88.

Prospekty i oferty franco na żądanie.



ZAKŁADY
PRZEMYSŁOWO-STOLARSKIE
MECHANICZNA WYTWÓRNIA
MEBLI BIUROWYCH
S. KALWARY
WARSZAWA, ŻYTNA 24/26
TELEFON 2-54-25
TERMINOWA DOSTAWA ROBÓT
SPECJALNYCH



Telefon 520-87

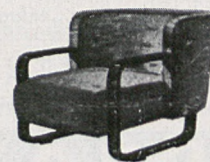
Okazyjna sprzedaż Dziel Sztuki
i mebli własnej wytwórni
Poleca w wielkim wyborze: Meble sty-
lowe i nowoczesne, przyjmujemy zamó-
wienia. Obrazy najwybitniejszych polskich
i obcych malarzy. Dywany perskie i fran-
cuskie, Brązy, Srebro, Kryształ, Porce-
lanę, Żyrandole i t. p. Licytacje
w pierwszych dniach każdego miesiąca.

Kupno. Komis. Zamiana.

ZAKŁAD STOLARSKO-TAPICERSKI ALEKSANDER NIEWIADOMSKI

Warszawa, Elekoralna 6. Tel. 224-08

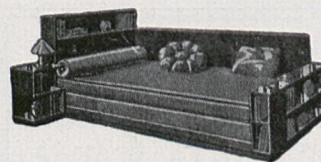
wykonywa wszelkie roboty w zakresie
stolarstwa i tapicerstwa wchodzące
DUŻY WYBÓR GOTOWYCH MEBLI



ZAKŁAD TAPICERSKO-MEBLOWY

HENRYKA BIELAWSKIEGO

Warszawa, Zielna 17. tel. 628-61 sklep od frontu



POSIADA NA SKŁADZIE:
tapczany higieniczne
i tapicerskie, fotele klubo-
we oraz przyjmuje wszel-
kie obstalunki i reperacje
po cenach konkurencyjnych

CHRZEŚCIJAŃSKA WYTWÓRNIA MEBLI NOWOCZESNYCH,
STYLOWYCH ORAZ URZĄDZEŃ SKLEPOWYCH I BIUROWYCH

„JAN MALETKO”

Ceny konkurencyjne. Warunki dogodne
TELEFON 2-14-35. WARSZAWA, KROCHMALNA 69

WYTWÓRNIA SZYLDÓW, STEPLI i WYROBÓW METALOWYCH W. DRABIKOWSKI i J. WAPIŃSKI

Sp. z ogr. odp.

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 1, TELEFON 606-15

wykonywa wszelkiego rodzaju

SZYLDY, LITERY, TABLICE, NAPISY, HERBY, STEMPLE,
ROBOTY GRAWERSKIE — BRĄZY, LATARNIE DOMOWE

KILKADZIESIĄT KOMPLETÓW

MEBLI NOWOCZESNYCH I STYLOWYCH

PROSIMY OBEJRZEĆ W SALONACH REPR.
WIELKOPOLSKICH FABRYK MEBLI

„WNETRZE” WARSZAWA

RYŚIA 1 RÓG MARSZAŁKOWSKIEJ 144
ZAMÓWIENIA W/G PROJEKTÓW WL. I POWIERZONYCH



Najlepszej jakości meble stalowe siedzenia samochodowe, sprzęty wystawowe i urządzenia sklepowe dostarcza firma

»**WSCHÓD**« Sp. z o. o.

Zadziele ad Żywiec

TELEF. ŻYWIEC Nr 49



BIURO HYDROLOGICZNO-INŻYNIERSKIE

RYCHŁOWSKI i S-ka, Sp. z o. o.

Warszawa, ul. Mokotowska 24, tel.; 810-24 i 965-15

Badania gruntu pod budowlę. Laboratorium gruntoznawcze.

Analizy gruntu fizyko - mechaniczne. Ekspertyzy.



FRANCISZEK

OŻAROWSKI

Izolacja rur i kotłów par. 85%-wą magnezją NEWALLS. Płyty i otuliny „celozet” własnego wyrobu. Lakiery rdzoodporne

BITUMASTIC

Traugutta 3. Warszawa, tel. 295-72



NAJLEPSZE PŁYTY
BUDOWLANO-IZOLACYJNE

INŻ. J. BARTOSZEWSKI i W. BALCER

WARSZAWA, KREDYTOWA 16. TEL. 690-41



ZAKŁADY WYROBÓW MECHANICZNYCH
I KONSTRUKCJI ŻELAZNYCH

J. KRYGIEL i S-ka

z o. o.

Warszawa, ul. Redutowa Nr 10. Tel. 653-18
[Wola, dom własny]

Konstrukcje budowlane, spawane szafy żelazne do akt itp.

Ryszard Pilarczyk, Bielsko

FABRYKA WYROBÓW ŻELAZNYCH

Wszelkie konstrukcje żelazne. Żelazne konstrukcje dachów i sufitów. Żelazne okna, drzwi, bramy, schody kręte, nadświetlniki do oszklenia bez kitu oraz roboty antikorodalowe

FABRYKA OKUĆ BUDOWLANÝCH

Bracia LUBERT

Sp. Akc.

Warszawa, Złota 34

Telef.: 6-90-10, 6-47-35,
5-28-66, 303-08 i 303-71

NOWOCZESNE OKUCIA

TEODOR FELKEL

Sp. z o. o.

Katowice II, Krakowska 5. Tel. 316-58

Fabryka obróbki marmuru, granitu i szkła
Roboty budowlane okładzinowe
Zakład szklarsko-budowlany

SALBERT i GIERICH Sp. z o. o.

ZAKŁAD
WITRAŻÓW

Medal srebrny

ŚWIĘTOCHŁOWICE

SZKLARNIA
ARTYSTYCZNO-
BUDOWLANA



UL. BYTOMSKA 6a

TELEFON Nr 400-85



ZAKŁADY MARMUROWE
i GRANITOWE oraz WY-
TWÓRNA SZTUCZNEGO
KAMIENTA i WYPRAW
FASADOWYCH

Sp. z o. o.

KATOWICE, UL. PADEREWSKIEGO 27. Tel. 318-97.

MARIAN PETEREK

PRZEDSIĘBIORSTWO

robót terrazzowych [lastrico]
sztucznego kamienia ksyololitowych
i układanie flizów [glazury] i kamionki.

Telefon 160-70 Kraków, Cystersów 26.

KAMIENIOŁOMY GRANITU „ZDZIŁÓW” w KLESOWIE

Inż. **A. CZEŻOWSKI**

Warszawa, ul. Filtrowa 69, Telefon 8.54-33.

Licówki mostowe i architektoniczne, pomniki, bloki, płyty
pilowane, stopnie

POLBITUM

PRZEDSIĘBIORSTWO
ROBÓT IZOLACYJNYCH

KATOWICE, STYCZYŃSKIEGO 3, TEL. 345-42

Wykonywa: izolacje budowlane wodoszczelne, ołowiano-
bitumiczne Patent Rz. Polskiej nr 24637,
termiczne, akustyczne, roboty asfaltowe.

Inż. RYSZARD BORGER

WYTWÓRNA SZTUCZNEGO KAMIENTA

Posadzki ksyolilitowe i terrazzowe, stopnie
ze sztucznego kamienia [polerowane], okla-
dżiny ścienne, fasady, roboty asfaltowe,
sztukatorskie, kamieniarskie i t. p.

BIELSKO, Śląsk Cieszyński

Nr TELEF. 32-89 i 23-55

UL. SIXTA 6

BIURO TECHNICZNE

Dypl. Inż. **ANTONI ROŻNOWSKI**

Zaprzysiężony znawca na okręg Sądu Okr. w Katowicach

Katowice, ul. Kościuszki 42a. Tel. 332-17

Ogrzewania centralne, wentylacja, odemglenia,
wodociągi kanalizacja, urządzenia zdrowotne.
Reorganizacja warsztatów i przeds. Przemysł.
Porady i orientacyjne kosztorysy bezpłatnie.

GAZOWE
PŁYTY
KAPIELOWE
GAZOWE
KUCHNIE, KUCHENKI, ŻELAZKA,
PIECYKI DO OGRZEWANIA i t. p.
ODLEWY ŻELIWNÉ, WYROBY
TŁOCZONE i BLACHY

ATIS



ROK ZAŁOŻ. 1967
NAJWYŻSZE
NAGRODY
NA WYSTAWACH

FABRYKA **JAN SERKOWSKI** SP. AKC.
WARSZAWA
NOWOLIPIE 18

TELEF. B. SPRZEDAŻY 11-04-13
ODLEWIA I B. TECHN. 11-43-97

TROCAL FELZYTIN SKALENIT

wysokość i siła, malować, wykończyć

szlachetne
wyprawy

I. Singer Zakł. Przem. „FELZYTIN i TROCAL”

Warszawa, Kredytowa 18. Tel. 5-18-48
Gdynia, Śto-Jańska 71. Tel. 34-34
Katowice, Mariacka 25. Tel. 3-15-99.



Zakłady Przemysłu Korkowego

B-cia E. i H. BALICCY

IZOLACJE KORKOWE:

Budowlane chłodnicze przeciwakustyczne i t. p.

IZOLACJE OD WILGOCI

Niszczenie grzyba, Karbolineum i Grzybojad.

Fabryka Wyrobów Izolacyjnych

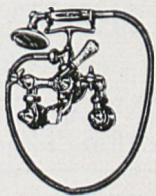
Warszawa, Syreny 3. Tel. 203-40

FABRYKA WYROBÓW METALOWYCH

H. SZULECKI, A. GRACZYK i Ska
Sp. z o. o.

Warszawa, Wspólna 46, front [róg Marszałkowskiej]

WYKONUJE: budowlane konstrukcje żelazne, okładane metalem, dekoracje metalowe wnętr. Urządzenia sklepowe frontów i wystaw. Balustrady metalowe na schody. Urządzenia wnętr: banków, biur, barów, cukierni itp. Meble stalowe niklowane, oraz wszystkie prace wchodzące w zakres wyrobów metalowych, chromo-niklowanych ciągnionych i tłoczonych



ZAKŁADY MECHANICZNE „ŚWIT”

Inż. Helwich, Janiszewski i Ska

Warszawa, Kazimierzowska 81
Telefony: 4-06-77 i 4-06-50

Wytwórnia armatur

ZAKŁAD ARTYSTYCZNYCH WYROBÓW Z BRĄZU I METALI

S. G. ROSMAŃSKI

WARSZAWA, PIUSA XI 20. TELEFON 9-57-93

WYKONYWA: URZĄDZENIA WYSTAW I BUFETÓW

Brązy, stylowe, nowoczesne, kościelne, meblowe, żyrandole i t. p.

ODNAWIANIE

REPARACJE



I.C. KOCH
SP. Z O. O.

Poleca znane ze swej dobroci
wykwintne emalie i lakiery olejne
do celów dekoracyjnych i wnętr

„TEMPEROL”

Warszawa, ul. Piaskowa 6
Telefony: 11-02-40 i 11-51-27

CYNKOGRAFIA ARTYSTYCZNA

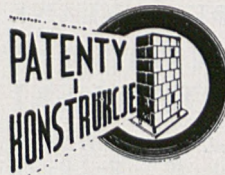
Warszawa, ul. Przejazd 9. Telefon 11-54-33

WYKONUJE KLISZE DO „ARKAD”

JUŻ ZOSTAŁA OTWARTA NOWOCZESNA

ZDUŃSKA WZOROWNIA
WACŁAWA NOWACKIEGO

Długa Nr 46 w podwórzu
Tel.: 11-55-02 i 11-58-27



Na składzie: Dział komin-
gotowe przenośne ków i pieców
piecyki i kucharki kaloryferowych

«DUROLITH»

plyta budowlana z welny drzewnej
spojona cementem — ogniotrwała

Stosuje się do ścian działowych, nadbudówek, wypełnienia
szkieletowych konstrukcji. Izolacja cieplna i dźwiękowa

Sprzedaż:

„EXIMIA” W-wa, Kredytowa 16. Tel. 6-56-98

HURT

„SUPREMA”

DETAL

Płyty budowlane do ścian działowych i izolacji zewnętrznej. Do-
skonala izolacja cieplna i głosowa. Nowoczesny materiał budow.

Fabryczny skład D. T. H.

BRACIA B. i ST. MARUSZEWSKY

Spółka jawna

Warszawa, ul. Puławska 43/45. Telefon 4-07-25

STROPY SUPREMA

O NAJWYŻSZYCH WARTOŚCIACH IZOLACYJNYCH
TAK PRZECIWAKUSTYCZNYCH JAK I TERMICZNYCH
PRZEDSTAWICIELSTWO

B-cia B. i ST. MARUSZEWSKY,

SPÓŁKA JAWNA

WARSZAWA, PUŁAWSKA 43/45. TEL. 427-25

Inżynier JAN WEBER BUDOWLANA
SPÓŁKA AKCYJNA

Warszawa ul. Ś-to Krzyska Nr 20 m. 9

Telefon dla działu budowlanego jest: 2.17-32

„ „ „ kamieniarskiego 2.51-38

MARMURY KIELECKIE

piaskowce, granity, bazalty, alabastry, marmury zagran.

Fabryka w Warszawie: ul. Kopińska Nr 25, telefon Nr 9.93-59

Fabryka w Kielcach: ul. 3. Maja Nr 25, telefon Nr 10-01

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE „WUKO”

Zarząd: Warszawa, ul. Szkolna 2 Tel: 647-87, 685-59 i 685-53

polecają do krycia dachów i izolacji:
tektury bitumiczne, lepniaki, masy izolacyjne,
asfalty, lakiery bitumiczne itp artykuły.

Specjalności:

ALUMIT — tektura bitumiczna z powłoką
aluminium

JUTEX — juta bitumiczna do izolacji
konstrukcyj żelbetowych

COMPACT — masa wodoszczelna do izolacji
konstrukcyj żelbetowych



» I Z O L A C J A «

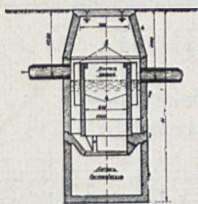
W A R S Z A W A,
HOŻA 55. TEL. 8-55-58

MATERIAŁY PRZECIW WILGOCI I WODZIE ZASKÓRNEJ
PREPARATY IMPREGNUJĄCE I ODGRZYBIAJĄCE
Z I M N E B I T U M Y
IZOLACJE AKUSTYCZNE I CIEPŁOCHRONNE

BIURO INŻYNIERYJNO-BUDOWLANE

Inż. W. FILANOWICZ
i B. SUCHOWOLSKI

W WARSZAWIE, ul. KS. SKORUPKI 7
T E L E F O N 9-19-56



Wytwórnia i budowa urządzeń
do oczyszczenia wód ściekowych

„DYWIDAG”

KATOWICE, UL. WITA STWOSZA 4.

— M. Lempicki S.A. —

TELEFONY:

WARSZAWA	SOSNOWIEC	KATOWICE	WILNO
9-89-90	6-26-09	3-31-42	20-38

BUDOWNICTWO OGÓLNE
WODOCIĄGI — KANALIZACJE
CENTRALNE OGRZEWANIA
ROBOTY FUNDAMENTOWE



»GUDRONIT«

IZOLACJE Zał.
BUDOWLANE 1875
roku

Warszawa, Krakowskie Przedmieście 17
Telefony: 611-45, 650-45 i 10-10-45

TOW. ELEKTR.

„ELBERYD” Sp. z o. o.



4004

Fabryka Armatur Elektrycznych
KATOWICE, KOŚCIUSZKI 42
Tel. 300-63

Armatury luksusowe wewnętrzne dla
oświetlenia głęboko-rozproszonego
„ELLUX”



4008

Katalogi, cenniki i kosztorysy na żądanie

URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE
ST. MICHNOWSKI

WARSZAWA, Al. 3-go MAJA nr 2. TELEFON 580-57

W y k o n y w a:
INSTALACJE ELEKTRYCZNE SIŁY, ŚWIATEŁ,
SYGNALIZACJI, PIORUNOCHRONÓW i t. p.



C E N Y
Z N I Ż O N E

B-cia ŁOPIEŃSCY

Sp. z o. o.

Fabryka: Hoża 55, tel. 9-17-89
Sklep: Kr. Przedm. 15, tel. 6-21-90

WYSOKI POZIOM
WYKONANIA WYROBÓW
z BRĄZU i innych METALI

PRZEDSIĘBIORSTWO
BUDOWLANE

Inż. W. HANNA

Warszawa

Chmielna 26

Tel. 2-47-90.

Biuro Inżyniersko-Budowlane
Inż. ZYGMUNT ZARZECKI

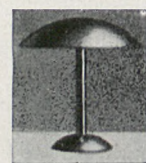
Warszawa, Lwowska 19. Tel. 9-40-85

ZAKŁAD ELEKTROTECHNICZNY

wł. AUGUSTYN FOKS

Chorzów I, ul. Powstańców 10

WYKONYWANIE: urządzeń oświetlających i wszelkiego
rodzaju słabo i silno prądowych. Dzwonki
alarmowe przeciwko kradzieży. Telefony domowe i t. d.



CENTRALA ŚWIATŁA
I ŚLĄSKA FABRYKA
WYROBÓW METALOWYCH

Sp. z ogr. odp.

KATOWICE, UL. GLIWICKA 21/23.
Wykonuje nowoczesne oświetlenia.

Elektryczne dźwigi szwajcarskiego systemu



Sowitsch—SCHLIEREN

dostarcza wyłączne przedstawicielstwo:

TOWARZYSTWO MAHAG, S-ka z o. o.

Kraków, św. Jana 1.

Telefon 140-40

BIURO ELEKTROTECHNICZNE

inż. KAROL WOYZBUN i S-ka

Warszawa, ul. Lipska 40, tel. 10-00-19

WYKONYWA PROJEKTY I INSTALACJE ELEKTRYCZNE
SILNEGO I SŁABEGO PRĄDU



Fabryka żyrandoli i oświetleń nowoczesnych

«ELEKTROS» Sp. z ogr. odp.

Warszawa, Marszałkowska 151. Tel. 205-69.

PROJEKTY OŚWIETLEŃ WNĘTRZ



FABRYKA ŻYRANDOLI ELEKTRYCZNYCH

A. MARCINIAK S. A.

FABRYKA, WARSZAWA, UL. WRONIA 23.

Sklep Warszawa, Bracka 4, tel. 9.60-55

Oddział w Bydgoszczy ul. Długa 6, tel. 13-43

Redakcja: Królewska 5. Tel. 279-18 Administracja: Miodowa 22. Tel. 11-80-13. Konto P. K. O. Nr 6967. Prenumerata w kraju: roczna zł. 32 — półroczna zł. 16. — kwartalna zł. 8. — zagranicą: roczna zł. 44 — półroczna zł. 22. — kwartalna zł. 11. — Administracja Ogłoszeń: Miodowa 22, tel. 11-80-13, 11-80-11. Ceny ogłoszeń: Strona zł. 600.—, 1/2 strony zł. 320.—, 1/4 strony zł. 170.—. Adresowe zł. 50. Na ogłoszenia barwne oferty na żądanie.

Wydawca: Polska Agencja Telegraficzna.

Wydział Wydawnictw Specjalnych.

Redaktor odpowiedzialny: Wanda Filipowiczowa

PRINTED IN POLAND