

05551/1938

ARKADY



ROK IV • NR • 5
M • A • J



NA OKŁADCE RYSUNEK
STANISŁAWA NOAKOWSKIEGO

ARKADY

M A J
1 9 3 8

T R E Ś Ć

J. Żarnowski: Wystawa malarstwa angielskiego
w Paryżu

J. Wolff: Na marginesie formizmu

M. Walicki: Nowa kolekcja warszawska
Z mieszkań warszawskich

B. Lubiński: Estetyka samochodu

M. Kostanecki: Rozwój kształtów samochodu

J. K. S.: Lalki z pracowni Janiny Petry-
Przybylskiej

T. Przypkowski: Londyn — Fez — Stambul —
Funchal — Sofia — Warszawa

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



Sir Joshua Reynolds

Młody pasterz

[Hon. E. Wood, Temple Newsam]

W Y S T A W A MALARSTWA ANGIELSKIEGO W P A R Y Ż U

O sztuce angielskiej, a zwłaszcza o epoce jej krótkiego i świetnego rozkwitu w XVIII-tym i w początku XIX-go wieku, można powiedzieć, że jest ona ogólnie znana i jednocześnie prawie że nie-znana. Kilka obrazów, jak np. portret pięknej pani Siddons w dużym kapeluszu, lub „błękitny chłopiec” [The blue boy] Gainsborough, lub portret Nelly O'Brien Reynoldsa doczekały się najszerzej popularyzacji i reprezentują na całym świecie, w postaci niezliczonych reprodukcji, a zwłaszcza pocztówek, „gust angiel-

ski” w jego najbardziej dostępnej formie. Nieco inaczej przedstawia się sprawa, jeśli chodzi o malarstwo angielskie w ogóle, które poza Anglią, nie jest dobrze przedstawione w żadnym z wielkich muzeów europejskich. Zrozumienie dla istotnej wartości dzieł sztuki, które od dawien dawna było charakterystyczną cechą społeczeństwa angielskiego, sprawiło, że cały niemal zasób obrazów angielskich pozostał na miejscu. Ponieważ dotychczas muzea angielskie nie wypożyczały swoich skarbów, — a tym

W. Hogarth

„The Marriage à la Mode”.

Obraz drugi: „Nazajutrz”

Londyn, Tate Gallery





W. Hogarth. Przekupka krewetek. Londyn, National Gallery

bardziej na wystawy „na kontynencie”, prawdziwe pojęcie o malarstwie angielskim mógł sobie stworzyć tylko ktoś, kto miał sposobność zwiedzić Anglię, jej muzea i jej zbiory prywatne.

W tym roku, pod wpływem rozgłosu i sukcesu, jakie miały międzynarodowe wystawy sztuki starej w ciągu kilku ostatnich lat, zdecydowała się nawet Anglia odstąpić od uświęconego zwyczajem zakazu i za specjalną uchwałą parlamentu po raz pierwszy zezwoliła na czasowe przewiezienie dzieł sztuki angielskiej do Paryża.

Angielski komitet organizacyjny, od którego zależał wybór obrazów, skorzystał z tej pierwszej okazji w sposób wielce mądry. Oto, zamiast posyłać, jak to się, niestety, zwykle dzieje, obrazy najbardziej znane i popularne, przeprowadził swój wybór z punktu widzenia stosunku malarstwa angielskiego do głównych kierunków sztuki ogólnoeuropejskiej.

Z wielkiej ilości dzieł, charakterystycznych dla malarstwa angielskiego, zostały wybrane te, które, w ciągu XIX w. posłużyły za wzór dla nowych, najbardziej żywotnych kierunków Francji, a zatem i całej Europy. Odnosi się wrażenie, że mamy tu do czynienia ze sztuką, która pod wieloma względami poprzedzała najcenniejsze kierunki malarstwa euro-

pejskiego w XIX w., a zwłaszcza barbizończyków i impresjonistów. Nie ulega wątpliwości, że poszczególne dzieła Anglików, a zwłaszcza pejzaże Constable'a wywarły wpływ na malarstwo francuskie, byłoby jednak mylne z tego pierwszeństwa chronologicznego wyciągać wniosek, że to właśnie malarze angielscy byli inicjatorami nowych kierunków w malarstwie Francji. Mamy tu do czynienia z często spotykanym w historii sztuki faktem zjawiska prekursorycznego; polega ono na tym, że oryginalne i nowe formy, w których się wypowiedział artysta, jeszcze nie tworzą całokształtu optycznego, ale pozostają jakby fragmentarycznym tylko nagromadzeniem artystycznych pomysłów i sposobów, które muszą jeszcze doczekać się jednolitej syntezy, jaką im nada wielka osobistość twórcza. Synteza ta została znaleziona przez mistrzów francuskich XIX w.; zasługa zaś malarstwa angielskiego polega na tym, że ono w wysokim stopniu ułatwiło im drogę do pożądanego celu.

Warunki, w których rozwinęło się malarstwo angielskie, były zupełnie odrębne i, tylko uwzględniając je, możemy zdać sobie sprawę z jego istotnych zalet. Przede wszystkim należy pamiętać, że, w przeciwieństwie do innych krajów Europy zachodniej,

Anglia nie знаła nieprzerwanej tradycji artystycznej, ciągnącej się przez średniowiecze i czasy nowe. Po oryginalnym wysiłku twórczym, któremu zawdzięczamy wczesne miniatury książkowe oraz okazałe kościoły gotyckie, twórczość artystyczna tego kraju schodzi do poziomu skromnej sztuki lokalnej, nie mającej głosu w wielkim koncercie sztuki europejskiej. Jednocześnie zaś popyt na dzieła sztuki — i to w najlepszym gatunku — nie ustaje, a przeciwnie, z biegiem czasu, coraz to wzrasta. Wobec tego Anglia zaczyna żyć sztuką importowaną. W XVI wieku do Anglii przyjeżdża Holbein i od razu zdobywa nieograniczone uznanie dla swojej sztuki. Współczesna mu Anglia ujrzała siebie w jego portretach taką, jaką chciała siebie widzieć, toteż w historii kultury angielskiej pozostanie ten szwajcarsko-niemiecki malarz jako jedyny i niezrównany reprezentant artystyczny tej epoki. W XVII w. Flandria i Holandia dostarczają Anglii najlepszych artystów. Rubens maluje sufity dla Whitehallu, a van Dyck

staje się najbardziej charakterystycznym portrecistą dworu i arystokracji. Wpływ van Dycka staje się przemożny; nieprzymuszona elegancja, która była główną cechą jego wykwintnych portretów, tak dalece przypadła do gustu Anglii, że do dzisiejszego dnia można odnaleźć ślady jego wpływu w malarstwie angielskim.

Równocześnie zaś zamięłowanie do sztuki, a w pierwszej linii do malarstwa, sprawiło, że w braku produkcji własnej Anglicy zaczęli gorliwie zbierać obrazy sztuki „kontynentalnej”. Już w XVII w. powstają w Anglii pierwsze wielkie galerie obrazów włoskich, holenderskich, francuskich. Lord Arundel podróżuje po świecie, jako kolekcjoner, a Karol I uzbierał jedną z najpiękniejszych galerii obrazów, jakie знаła historia. Prawda, że po tragicznej śmierci króla Cromwell sprzedał jego galerię z licytacji i arcydzieła malarstwa włoskiego i flamandzkiego wróciły na kontynent, gdzie teraz są ozdobą Luwru i Prado w Madrycie; zrozumienie dla wartości artystycznych

W. Hogarth

Handlarz gorsetami

Chilham Castle, Sir Edmund Davis





Joshua Reynolds

Portret Kitty Fisher

Elton Hall, Mr. Granville Proby

nie wyszło jeszcze poza sferę arystokracji. W XVIII w. zamięłowanie do malarstwa jeszcze bar-

dziej wzrasta. Zbieranie dobrych i cennych obrazów staje się prawdziwą namiętnością tego kraju.

Toteż nigdzie nie spotykamy takiej ilości pierwszorzędnych galerij prywatnych, jak w Anglii. Żaden kraj nie dał już w XVIII w. tylu turystów o zabarwieniu czysto artystycznym. Podróż „na kontynent”, a zwłaszcza do Włoch należała do niezbędnych przesłanek wykształcenia estetycznego.

Z ogromnych wówczas zasobów malarstwa europejskiego najlepsze okazy systematycznie emigrowały do Anglii. Jeśli zapytamy, jakie mianowicie dzieła przypadły do gustu Anglikom, to zobaczymy, że z dzieł Renesansu włoskiego malarstwo Wenecji stoi na pierwszym miejscu. Palma, Veronese, a przede wszystkim Tycjan pociągają swoją barwnością, swymi zaletami czysto malarskimi. Z mistrzów barokowych Caracci, a przede wszystkim Guercino cieszą się w Anglii szczególnym uznaniem. Z późniejszych [współczesnych] malarzy — znowuż Wenecjanie: Tiepolo, Canaletto [który pracował w Londynie] i najbardziej malowniczy z nich, Francesco Guardi. Z Francuzów ceniono i zbierano Poussina, a zwłaszcza obrazy i rysunki Claude Lorraina. Sztuka tych Francuzów, u których pejzaż włoski jest widziany poprzez pryzmat zakochanego w Italii cudzoziemca, musiała szczególnie dogadzać ówczesnemu usposobieniu Anglików. Dalszy krok prowadził do malarstwa pejzażowego w ogóle, — krajobrazy holenderskich italianistów w pierwszej linii, a potem i pejzaże Holendrów kierunku „narodowego”, — Ruysdaela, Hobbemy, Everdingena zostały wcielone do tego, co Anglia uważała za najcenniejsze, prawie że za „swoje” malarstwo, z czego się szczyciła i co otaczała miłością i zrozumieniem. W takich to warunkach zjawia się na świat w XVIII wieku owa szkoła angielska, która w historii sztuki europejskiej zajmuje jeśli nie pierwszorzędne, to w każdym razie poczesne stanowisko. Bez tradycji rdzennie narodowej, ale wykształcone na najlepszych wzorach, jakie mogła dać sztuka europejska w ciągu kilku wieków, musiało być owo malarstwo, siłą rzeczy, eklektyczne, osnute raczej na sumie dorobku obcego, niż na własnej i bezpośredniej obserwacji świata widomego.

Już najstarszy z plejady malarzy angielskich XVIII w., William Hogarth [1697 — 1764] stoi całkowicie pod urokiem syntezy, znalezionej przez mistrzów holenderskich i flamandzkich. Malarstwo zdaje się być raczej epizodem przypadkowym w jego biografii, niż celem życia. Zaczął od rytownictwa; w poszukiwaniu zarobku wpadł na pomysł wydawania miedziorytów, które łączył w serie o charakterze satyryczno-moralizatorskim. Kiedy się okazało, że i to nie daje oczekiwanego zarobku, spróbował wykonywać swoje sceny rodzajowo-dydaktyczne w malarstwie olejnym. Taka jest geneza słynnych obrazków Hogartha, z których największym rozgłosem cieszy się cykl „The Marriage à la mode”. Obfitość szczegółów zanadto konkretnych i czasami całkiem drastycznych utrudnia dzi-



J. Reynolds Warren Hartings
Northwick Park, Capt. Edward Spencer Churchill

J. Reynolds Master Crewe
Londyn, The Marquess of Crewe



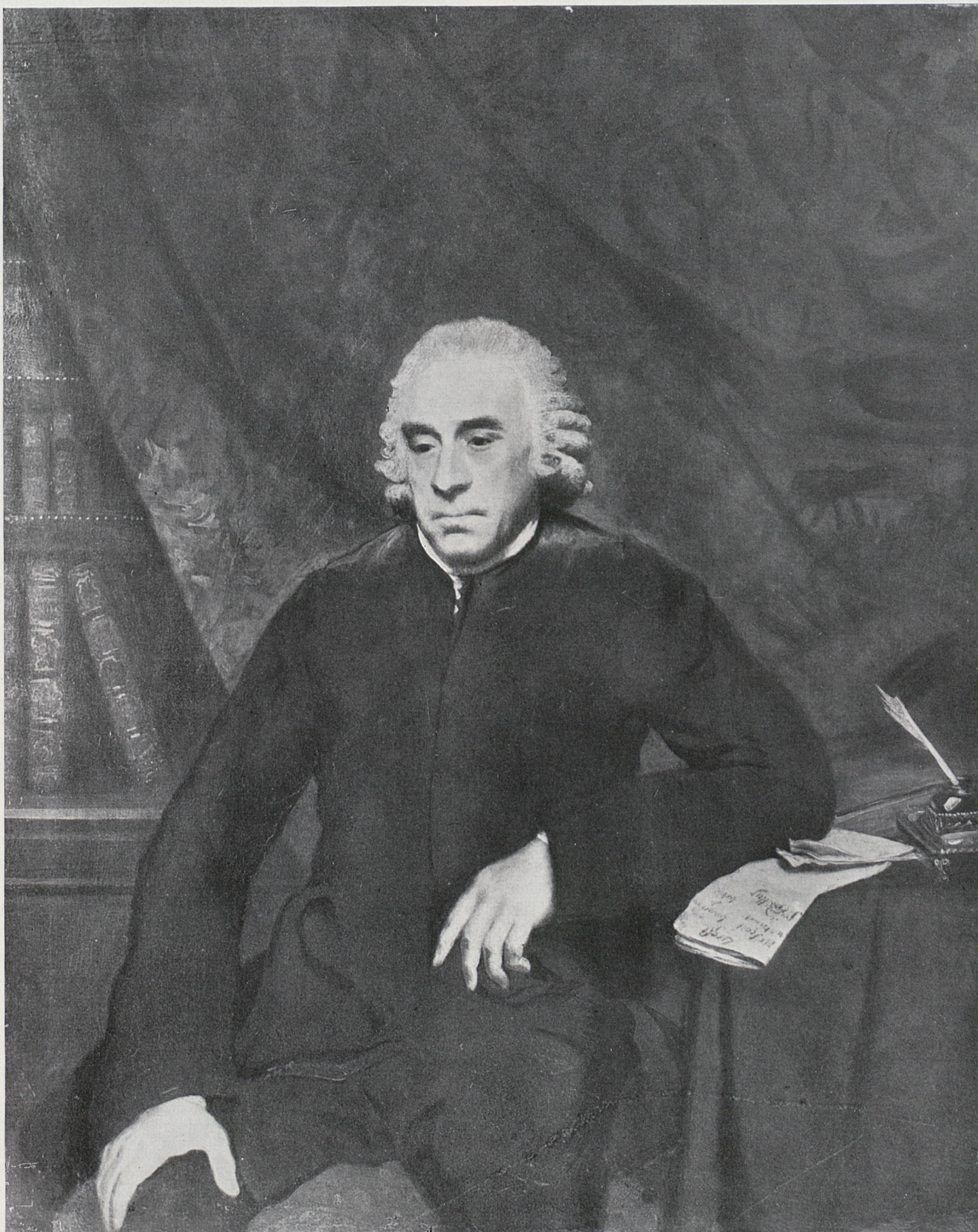
siejszemu widzowi słuszną ocenę zalet malarskich tego cyklu. Trzeba wciąż przypominać sobie, że w osobie Hogartha mamy do czynienia z przedstawicielem obcej nam mentalności, która pod wielu względami odziedziczyła temperament angielskiego XVII w. i łączy w sobie tendencje purytańskie z rubasznym humorem Falstafa. W przeciwieństwie do wszystkich innych malarzy współczesnych, nie należał Hogarth do kierunku arystokratycznego w sztuce. Tematem jego rodzajowych scenek był świat wędrownych aktorów, birbantów, wykolejonych egzystencji. Teatr współczesny pociągał go tak dalece, że świadomie wzorował na nim swoją twórczość. O swoich obrazach rodzajowych sam pisał, że „życzeniem moim było malować tak, żeby obrazy zbliżały się do przedstawienia scenicznego. Obraz mój to scena, postacie kobiet i mężczyzn — to moi aktorzy, którzy za pomocą gestów i postawy odgrywają niemą sztukę [„a dumb show”].

W obrazach „Małżeństwa wedle mody” aż do przesyty daje się odczuć to ekscentryczne nastawienie autora. Musimy jednak przyznać, że wykonanie świadczy o poważnych studiach nad techniką malarską Holendrów i że w całym ujęciu jest wielka analogia z twórczością Cornelisa Troosta, współczesnego Hogarthowi malarza holenderskiego. Prawdziwą miarę talentu Hogartha odnajdujemy jednak nie w tych, tematycznie zbyt podkreślonych scenach rodzajowych, a w jego szerzej i bardziej szkicowo traktowanych obrazach, jak np. w „Przekupce krewetek”, — wolnej improwizacji na temat portretów Fransa Halsy, lub w „Handlarzu gorsetami”, rodzajowej scenie, wykonanej w spokojnych i przejrzystych tonach Chardina. Ten ostatni obraz pozostał szkicem. Wiemy z analogicznych wypadków, że Hogarth nie spodziewał się uzyskać uznania publiczności, ani korzystnie sprzedać obrazu, jeśli nie doprowadzi go do stanu wykończenia wszystkich szczegółów i nie ozdobi masą aluzji satyryczno-moralizatorskich. Ten strach przed swobodnym wypowiedzeniem się i konieczność liczenia się z poziomem publiczności są wysoce charakterystyczne dla malarstwa angielskiego. Zobaczmy to jeszcze na innym, bardziej pouczającym przykładzie.

Sztuka Hogartha, która wywodzi się całkowicie od pierwowzorów holenderskich, — uwzględniając czasami i inne wpływy, — i która z samego nastawienia nie miała bezpośredniego stosunku do optycznych wrażeń z natury, zapoczątkowała karykaturę angielską. Sam zaś Hogarth był pochłonięty ideą o „pięknie” i napisał zajmującą, aczkolwiek nieco dziwaczną rozprawę p. t. „Analysis of beauty”. Jak przystało na Anglika tej epoki, ubóstwiał van Dycka, z którym nic wspólnego nie miał, i upiększył jego popiersiem drzwi swego domu.

Całkowicie pod wpływem van Dycka, a poniekąd i jego spadkobiercą był Sir Joshua Reynolds, pierwszy prezydent królewskiej Akademii sztuk pięknych

w Londynie. Historia sztuki nie zna bodaj drugiego przykładu wybitnego malarza, który w takiej mierze i zupełnie świadomie połączył w sobie wpływy wielce różnorodnych mistrzów przeszłości. Punktem wyjścia i właściwym podłożem pozostawał, od początku do końca, van Dyck. Formuła portretu reprezentacyjnego, stworzona przez tego mistrza, najzupełniej odpowiadała wymaganiom angielskiego gustu i zadanie polegało nie na tym, by ją zmienić, a na tym, by jej dorównać. Zresztą eklektyczny charakter sztuki van Dycka wprost zachęcał do wyjawienia i rozwijania ukrytych w niej pierwiastków wielkich mistrzów malarstwa Flandrii i Wenecji. Toteż Reynolds, idąc śladami van Dycka, odkrywa coraz to nowe źródła jego sztuki i wzbogaca nimi swoje własne malarstwo. Był to może ostatni z malarzy przeszłości, który zachował zmysł dla tego, co w Renesansie włoskim uważano za piękną i szczęśliwą „inwencję”. Toteż nie cofa się przed tym, żeby przenosić do swoich obrazów kompozycje, pejzaże, poszczególne postacie lub ważne akcesoria ze znanych obrazów wielkich mistrzów przeszłości. Tak, w portrecie hrabiny Spencer z córką mały kosmaty pies jest zapożyczony z tycjanowskiego portretu Federico Gonzaga w Madrycie, mały Lord Crewe stoi w pozie holbeinowskiego Henryka VIII, pejzaż na portrecie uroczej Miss Lloyd jest parafrazą pejzażu św. Hieronima Tycjana w Mediolanie itd. Mimo wszystko, szczegóły te nie rażą, ani nawet nie świadczą o braku pomysłowości: Reynolds potrafił organicznie wcielić je do swoich kompozycji i są one raczej oddaniem hołdu wielkim poprzednikom, niż korzystaniem z cudzej własności. Prawie każde dzieło Reynoldsa powstało pod wpływem silnego wrażenia, odniesionego przed innym obrazem. Oto naszkicowany tylko portret pięknej Kitty Fisher: szemat i ujęcie zbliżają się do francuskich portretów wczesnego XVIII w., skala kolorystyczna i technika malarska przypominają szkołę Rembrandta, a zwłaszcza Govaerta Flincka. Również francuskie reminiscencje [Largillière] ujawniają się w wykwintnym stroju i w pozie Warren Hastingsa, podczas gdy jasna, prawie że płowa tonalność twarzy nawiązuje do współczesnego Reynoldsowi Greuze’a. Najgłębsze jednak wrażenie wywarła na Reynoldsie Wenecja, a zwłaszcza Tycjan, jako kolorysta. Głębokie żarzące się barwy, gasnące w popielato-szarych cieniach, jakie spotykamy w najpiękniejszych portretach Reynoldsy, zawdzięcza on obrazom Tycjana. Mały Lord Crewe, mimo holbeinowskiego szematu pozy, jest widziany w barwach Tycjana; gorący karmin, który nadaje nutę dominującą temu portretowi, lub karmin ogromnej kotary na portrecie Joshua Sharpe świadczą o tym, jak dalece Reynolds przejął się kolorystyką Tycjana. Czerwony ton stał się ulubionym kolorem Reynoldsy. Bardzo mu było na rękę, że ówczesne mundury angielskie też były czerwone.



J. Reynolds. Joshua Sharpe

Cowdray Park, Sussex, The Viscount Cowdray



Th. Gainsborough „Przechadzka poranna”
Londyn, Lord-Rothschild

Th. Gainsborough Portret córek malarza
Londyn, National Gallery



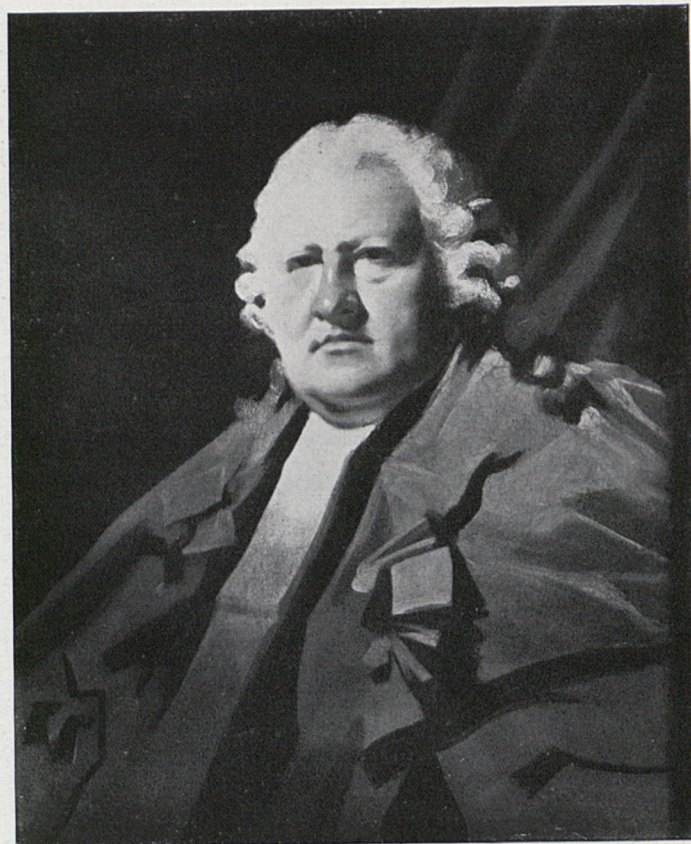
W portretach pułkownika Saint-Léger i Lorda Heathfield, komendanta twierdzy Gibraltaru, już nie karmin, a cynober stanowi nutę dominującą. Pod tym względem Reynolds oddala się już od Tycjana; efekt kolorystyczny jest bardziej jaskrawy, ale też i bardziej powierzchowny.

Dla zrozumienia istoty sztuki Reynoldsa, główną cechą której był eklektyzm, wielkie znaczenie mają jego rozprawy akademickie. Głębokie i cenne spostrzeżenia, świadczące o zdolności szczerego wczuwania się w przeróżne i nieraz zupełnie rozbieżne możliwości ekspresji malarskiej, wyraźnie wskazują na to, że artysta patrzył na świat oczyma znawcy i miłośnika sztuki; że sama przyroda przybierała w jego oczach „styl” jakiejś, już egzystującej sztuki. W tym zestawieniu paradoks Oskara Wilde’a, że „przyroda naśladuje sztukę”, nabiera nowego znaczenia: myśl ta była dla sztuki angielskiej bynajmniej nie paradoksalna.

Równocześnie z Reynoldsem żył i pracował Thomas Gainsborough, którego portrety cieszyły się bodaj jeszcze większym powodzeniem, niż dzieła Reynoldsa. W oczach współczesnych był on najdoskonalszym interpretatorem arystokratycznego portretu angielskiego i zawdzięczał światowy, po dzisiejszy dzień trwający, rozgłos kilku szczególnie efektownym i wytwornym portretom, jak np. już wspomniane „Blue Boy”, Mrs. Siddons lub portret uroczej Mrs. Robinson [„Perdita”] w Wallace Collection w Londynie. Do szeregu tych szczytowych dzieł salonowego malarstwa należy też mniej znana „Przechadzka poranna” [r. 1785], jedyny okaz tej kategorii, jaki pokazano na wystawie paryskiej. Oddając należne uznanie tej wyrafinowanej, wysoce konwencjonalnej i wybitnie dekoracyjnej manierze, podziwiając nieskazitelną transpozycję szematu van Dycka na bardziej powiewny i wiotki styl XVIII w., nie zapominajmy o tym, że Gainsborough w swych skromniejszych i mniej słynnych obrazach potrafił, w dziedzinie zarówno portretu, jak i pejzażu, zauważyć i oddać bardziej istotne cechy, niż czysto zewnętrzną elegancję i wytworność. Wczesny obraz, „Portret małżonków Andrews”, jest przykładem ostrej i rzetelnej obserwacji i dążenia ku bezpośredniemu stosunkowi do natury. Nie ulega wątpliwości, że i tutaj przyroda jest widziana poprzez pryzmat obcej sztuki. Jak i inni współcześni Angliści, rysował i malował Gainsborough z natury, nakłaniając ją do szematu hollenderskich pejzażystów. Wyjnants, Ruysdael i Hobbema, których dzieła znajdowały się w dworach i pałacach w okolicach Sudbury, w którym malarz spędził swoje młode lata, w znacznej mierze wpłynęły na uformowanie się jego stosunku do pejzażu. W tym wczesnym obrazie jest on jeszcze daleki od mistrzowskiej swobody i pewności siebie, jakimi zabłysnął później. Nie brak też widocznych błędów w rysunku postaci, — za małe ręce, za duże



Th. Gainsborough Portret żony malarza
Londyn, Courtauld Institute of Art



Sir Henry Raeburn Lord Newton
Edinburg, National Gallery of Scotland

Th. Gainsborough. Portret małżonków Andrews

Ashstead, Surrey, Mr. G. W. Andrews



głowy, zbyt wąska klatka piersiowa. Lecz nawet te braki nie przeszkadzają odnaleźć tu więcej skupionej obserwacji i prawdomówności, niż w pieniącym się wirtouzostwie portretów salonowych. Subtelny i wrażliwy talent tego malarza najpełniej wypowiedział się w portretach kobiecych; jednakże wśród szeregu pięknych i wyrafinowanie przystrojonych dam dodatnio wyróżnia się kilka portretów

„Wóz z żeńcami”, który w zbitej grupie ludzi zdradza silny wpływ obrazów van Ostade, stał się dla wielu malarzy XIX w. punktem wyjścia, o ile chodziło o przedstawienie postaci ludzkich w pejzażu i w ruchu; figurki na obrazie Gainsborough są jakby „podparte” brunatnym i czarnym konturem. Géricault, Delacroix i Dauterive podchwycili tę myśl i rozwinęli ją póź-



Th. Gainsborough. Wóz z żeńcami

Townhill Park, Lord Swaythling

intymnych, np. wczesny portret córek malarza [1760 — 61], lub znacznie późniejszy, spokojny i przenikliwy portret jego żony.

Sława portrecisty pięknych kobiet przyćmiła w świadomości współczesnych inną stronę twórczości Gainsborough mianowicie jego malarstwo pejzażowe. Dopiero Reynolds w mowie, wygłoszonej po śmierci Gainsborough, podniósł jego zasługi na tym polu.

niej w sposób bardziej samoistny i głęboki. Inni portreciści angielscy byli przedstawieni na wystawie dość skąpo. Romney, Lawrence i Raeburn ustępują pod każdym względem portretom Reynoldsa i Gainsborough. Znamienna dla całej tej sztuki tendencja kolorystyczna, która w pierwszej linii dbała o to, żeby dostarczyć pr z y j e m n e wrażenie optyczne, staje się u nich celem w sobie.



J. Constable. Szkic do obrazu „Wóz siana”

Londyn, Victoria and Albert Museum

J. Constable

Wóz siana

Londyn, National Gallery





J. Constable. Inauguracja mostu Waterloo w Londynie

Londyn, Victoria and Albert Museum

Jako wymowny przykład, może tu służyć portret Lorda Newtona, pędzla Raeburna. Swobodna technika i zdumiewająco „smaczne” zestawienie kolorów [czerwony, wiśniowo-różowy, czekoladowy; cienie zielone i błękitne] nasuwają asocjacje gastronomiczne. Artysta apeluje do widza-smakosza, który się będzie zachwycił techniką i fakturą i już nie będzie szukał w obrazie twórczej syntezy świata widomego. Jest to jedna z pierwszych oznak materializacji malarstwa w XIX w.; obraz „ugrzeża” na powierzchni płótna i ztraca swoją wartość transcendentalną.

Wystawa malarstwa angielskiego w Paryżu miała na celu przedstawić selekcję obrazów z dwóch stuleci: XVIII-go i XIX-go. Podział między tymi wiekami należało przeprowadzić dobitnie, toteż całe malarstwo XIX w. zostało umieszczone w salach górnego piętra Luwru. Okazało się jednak, że kilku malarzy XIX w. — i to najwybitniejszych — trzeba było dołączyć do grupy malarzy starszych, z którymi tworzą oni całość organiczną. Na pierwszym miejscu należy tu wymienić Constable’a, najwcześniejsze obrazy którego [na wystawie] datują się z lat 1808—10. W młodości malował on z natury i, rzecz dziwna, nie mógł sobie dać rady z farbami i z techniką malarską. Dopiero, gdy zwrócił się do studiowania i kopiowania krajo-

brazów Claude Lorraina, Ruysdaela, a z Anglików Wilsona i Gainsborough, zdołał przewyciężyć trudności i z biegiem czasu stał się nie tylko najbardziej „malarskim” pejzażystą Anglii, ale właśnie tym artystą, który miał wywierać największy wpływ na kolorystyczną technikę Francuzów.

Instynktownie szukał w starym malarstwie wzorów, które ułatwiłyby mu sformułowanie czysto malarzkiej i kolorystycznej wizji rzeczywistości. Szkic do obrazu „Inauguracja Waterloo Bridge w Londynie” jest jakby wolną transpozycją malowniczych widoków weneckich Francesco Guardi, malarza, którego najpierw ocenili właśnie Anglicy. U Constable’a, jak i dawniej u Hogartha, spotykamy zjawisko charakterystyczne dla mentalności angielskiej: tylko w szkicach pozwalał sobie ten malarz na zupełną swobodę szerokiej techniki; gdy chodziło o wykończony obraz, do którego liczne szkice były tylko przygotowaniem, uważał za swój obowiązek zachowywać pewne, uświęcone przez dawną tradycję formy. Nie ma bardziej pouczającego przykładu, jak zestawienie słynnego obrazu „Wóz siana” [The Hay-Wain, 1821] ze szkicem do niego, wykonanym w wielkości oryginału. Szkic, malowany jest na gruncie czerwonym [bolusowym] alla prima, prawie że bez rysunku; cały efekt polega na grze plam barwnych; farby są nałożone gru-

bą warstwą, więcej szpachtlą i palcami niż pędzlem. Obraz zaś powstał całkiem inaczej. Dokładny rysunek został z początku pokryty jednobarwną warstwą farby; dopiero gdy wszystko już było namalowane w *chiaroscuro*, zaczyna się „kolorowanie” barwami żywymi i mocnymi, ale ściśle dopasowanymi do granic, wyznaczonych przez rysunek. Wynika zatem, że artysta, rezygnując z bardziej mu bliskiego widzenia kolorystycznego, powraca do szematu Ruysdaela lub Hobbemy. Dzisiejszy widz ani chwili chyba nie zawaha się oddać pierwszeństwo szkicowi, uważając, że w wykończonym obrazie zostały poświęcone najbardziej cenne właściwości malarza. Jednakże i w obrazie pozostało jeszcze tyle walorów kolorystycznych i malarskich, że pojawienie się jego w Salonie Paryskim 1824 r. wywołało sensację, a Delacroix, który wystawił w tymże Salonie swój słynny obraz „*Massacre de Chios*”, w ostatniej chwili przemałował pod wpływem Constable’a pejzaż na swoim malowidle. W szkicach Constable’a można odnaleźć cały szereg momentów, które poprzedzają malarstwo pejzażowe Corota, Théodore Rousseau, a nawet impresjonistów. Widok „*Katedry w Salisbury*”, jeden z najbardziej udatnych, jest bezsprzecznie poprzednikiem wielu obrazów Cézanne’a, które przypominają zarówno w swym założeniu kompozycyjnym, jak też i w efekcie barwnym.

Jeśli w obrazach Constable’a można było stwierdzić tendencję ku koncentracji materii barwnej, — zaznaczyliśmy też, jaki odgłos miały jego dzieła w malarstwie francuskim, — to inny pejzażysta angielski, Joseph William Turner miał wielkie znaczenie dla malarstwa „*farby rozcieńczonej*”, a zwłaszcza dla wszystkich tych, co w XIX w. byli przejęci problemem światła i atmosfery. Sam Turner poszedł drogą obowiązkową dla malarza angielskiego; obrazy Claude Lorraina i niektórych Holendrów nadały jego twórczości charakter decydujący. Tylko że Turner, podobnie jak i Constable, poszedł dalej, niż malarze, na których się wzorował. Światło, przenikające przez mgliste powietrze, — główny temat obrazów Lorraina, — stało się i dla Turnera najważniejszym problemem sztuki. Nie zawahał się on stopniowo wyzbywać się skomplikowanych i tematycznie ważnych szczegółów krajobrazów lorrainowskich, żeby całkowicie poświęcić obraz akcji światła, walce promieni słonecznych z mgłą, efektom świetlnym pędzących obłoków lub śnieżnej burzy. Oddawał się swej sztuce całym sercem. Tak kazał raz przywiązać siebie, jak Odyseusz, do masztu wątego okręciku, żeby, z narażeniem życia, studiować widowisko rozszalałych żywiołów. W ten sposób powstał obraz „*Burzy śnieżnej na morzu*” [„*The Snow Storm*”]. Pomimo to obrazy Turnera, i to właśnie pod względem oddania „*akcji światła*”, nie dorów-

J. Constable

Widok Salisbury

Londyn, National Gallery



nywują dziełom Lorraina. Na przeszkodzie staje znowuż farba: jest ona zbyt materialna, zbyt konkretna i zupełnie nie zdatna do tego, żeby, jak w obrazach Lorraina, wywołać wrażenie nieskończonego przestworu. Zmaterializowana farba staje się żywiołem nieposłusznym woli artysty i nadaje nierówny stopień to zbyt namacalnej plastyczności, to znów nierealnej próżni poszczególnym częściom obrazu. W nieskończonym szkicu „Chichester Canal”, kompozycyjnie zależnym od Aerta v. d. Neera nie ma przejrzystej głębokości pejzażów tego Holendra; farba pozostaje farbą, a piękne efekty tonowania mogą co prawda wzbudzić zachwyt znawcy, ale już nie są w stanie oddać syntezy przestrzenno-barwnej.

Spośród mniej znanych malarzy XIX w., których umieszczono razem z mistrzami wieku poprzedniego, zasługuje na wyróżnienie William Etty [1787 — 1849]. Był to jeden z bardzo nielicznych Anglików, który studiował i malował nagie postacie ludzkie, temat, zakazany w purytańskiej Anglii. Jego obraz p. t. „Burza” [sprzed r. 1830]

zdradza styl i temperament, zbliżony do Delacroix, tylko że kompozycje tego rodzaju pojawiają się u tego ostatniego nieco później.

Druga część wystawy, poświęcona artystom XIX w., nie może pod żadnym względem dorównać pierwszej. Najlepsze dzieła tego okresu powstały pod wpływem Francuzów, do impresjonistów włącznie. Angielska tradycja malarska nadaje wszystkim obrazom zewnętrzną ogładę i miękkość. Grupa prerafaelitów z Rossettim, Millaisem i Holman-Huntem na czele dzisiaj wzbudza tylko zdziwienie, że można było te obrazy uważać za odzwierciedlenie ducha włoskiego Quattrocento. Zresztą, malarstwo angielskie drugiej połowy XIX w. nie odegrało prawie żadnej roli w ogólnym rozwoju malarstwa europejskiego. Krótki okres rozkwitu sztuki angielskiej, zaczynający się od Hogarta, kończy się na dziełach Turnera i Constable’a. Jest to też jedyny moment, w jakim malarstwo angielskie, przestając znaczenie sztuki lokalnej, staje się źródłem natchnienia dla malarstwa ogólnoeuropejskiego. Jak już zaznaczyliśmy, nie należy przeceniać tego

J. M. W. Turner

Burza śnieżna na morzu

Londyn, Tate Gallery





J. M. W. Turner

Chichester Canal

Londyn, Tate Gallery

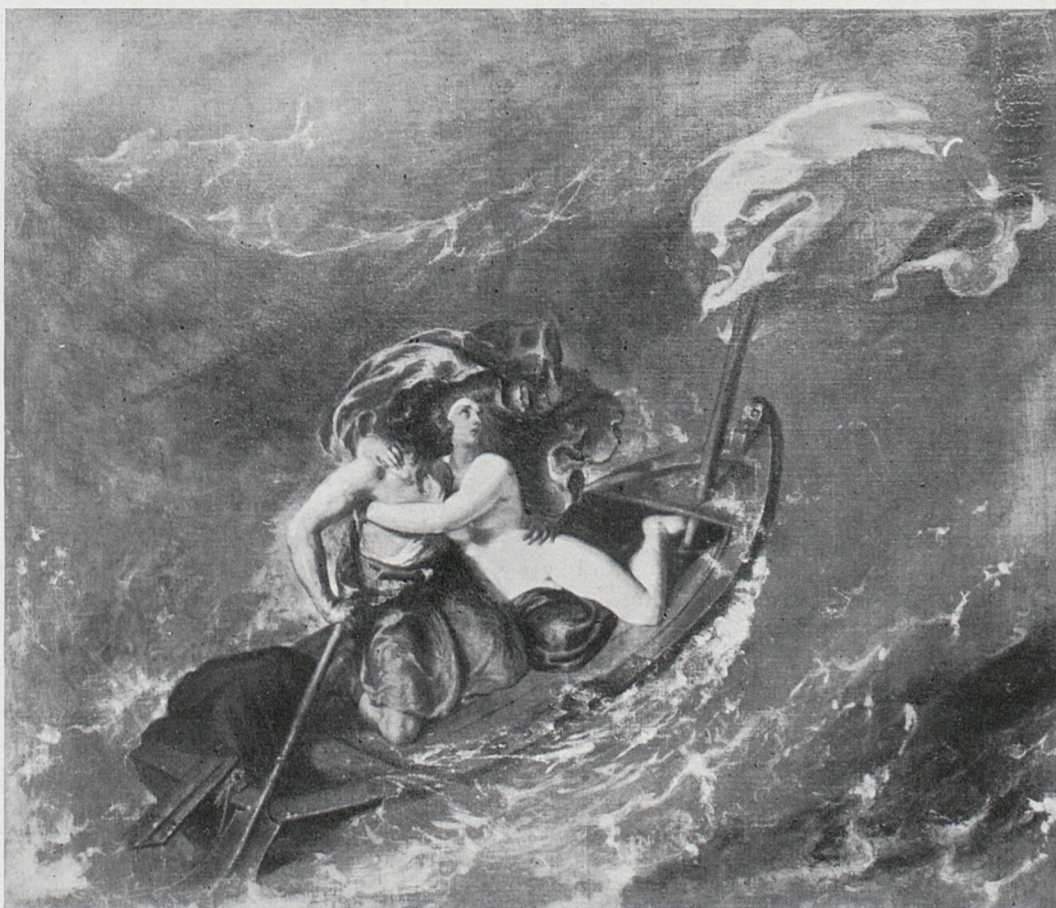
momentu: malarstwo angielskie nie było i nie mogło być „szkołą” dla Europy; było raczej tylko pobudzeniem do zastanowienia się nad wartościami

sztuki starej, do której sporadycznie powracało malarstwo XIX wieku w najbardziej twórczych chwilach swojej niepewnej egzystencji.

JAN ŻARNOWSKI

William Etty. Burza

Manchester, City Art Gallery





Z. Pronaszko. Portret I. Soliskiej [olej]. Klisza „Głosu Plastyków”

NA MARGINESIE FORMIZMU

„Głos Plastyków” poświęcił ostatni swój numer w dużej części ruchowi formistycznemu, zamieszczając cały szereg wypowiedzi formistów i ilustrując je reprodukcjami obrazów z epoki formizmu. Po wielu ongiś atakach, kiedy od chwili jego powstania dzieli nas już lat około dwudziestu, formizm jest à l'honneur. Wracają do niego wspomnieniem ludzie, których z tym ruchem łączą lata młodościowych walk i powracają do niego będąc wszyscy, którzy kiedyś zajmują się dziejami sztuki Polski odrodzonej, gdyż formizm jest tym okresem burzy i fermentu, z którego wyszło w dużej mierze dzisiejsze nasze malarstwo.

Jeden z formistów pisze w „Głosie Plastyków”, że gdyby formizm usunąć z historii jego własnej sztuki, sztuka

ta znalazłaby się jak gdyby zawieszona w powietrzu. Ci, którzy przed laty zawiązali towarzystwo polskich „ekspresjonistów” a potem „formistów”, w ogromnej większości stylowo formistami już dawno być przestali, ale malarstwo ich dotąd nosi piętno pochodzenia, sztuka ich byłaby często niezrozumiała, gdybyśmy nie znali formistycznego ogniwa jej ewolucji.

Formizm powstał z buntu przeciw otaczającej rzeczywistości, był plastycznym protestem, był ruchem rewolucyjnym, który za hasło przyjął zerwanie z naturalizmem. W dziejach sztuki zarówno nowej, jak starszej, zauważyć można całe okresy, kiedy linia rozwoju płynie łagodnie, bez wstrząsów, kiedy następcy, wyprowadzając logiczne wnioski z dzieła poprzedników, kontynuują ich wysiłki, kiedy narasta zgodnie, kondygnacja za kondygnacją, cały gmach. Do twórców tego typu należy między innymi Rafael, który, nie stwarzając nowego stylu, jest genialnym kontynuatorem nauczyciela swego Perugina; jest on tak frapujący dlatego, że się wznosi na ogromne wyżyny, że motywy już nienowe instrumentuje na wielką orkiestrę z maestrią niezwykłą. Tycjan kończy niektóre płótna Giorgione’a w jego stylu bez żadnego przymusu, gdyż własna jego sztuka wypływa z malarstwa tamtego i jest jakby naturalnym ciągiem dalszym dzieła rozpoczętego i przez śmierć przedwczesną przerwano w realizacji. Jakże innym zupełnie zjawiskiem jest choćby David, którego malarstwo jest negacją sztuki wieku osiemnastego. David świadomie przeciwstawia się panującemu stylowi — z tej antytezy wyjdzie wszystko prawie, co w dziewiętnastym wieku stworzono, to znaczy na Davida powoływać się będą, albo z jego spuścizną walczyć niemal wszyscy twórcy zeszłego wieku. Ingres, który był z „rodziny” Davida wpłynął na Degasa, David działa do dziś na tych, których sztuka wywodzi się z degasowskiego linearyzmu, działa bezpośrednio, albo przez Ingesa na Picassa i neoklasyków. Delacroix w czasie swej podróży do Maroka, widząc Arabów w burnusach, notuje w dzienniczku: „Uśmiełem się szczerze z Greków Davida”, gdyż wydawało mu się, że właśnie tam, w arabskiej Afryce, przesunęła się przed nim autentyczna wizja przeszłości klasycznej; z burnusów, które w jego oczach były dochowaną do naszych czasów formą greckiej chlamidy, kuje broń przeciw Davidowi. Cézanne nie miał nigdy dobrego słowa dla pseudoklasyków, w rozmowie z Emilem Bernard mówi ironicznie o powrocie do „prostych nosów Davida”.

W sztuce okresy stylowe połączone są, jak plamy barwne w obrazie, zarówno przez kontrasty jak i podobieństwa. Jeden z moich przyjaciół zauważył kiedyś bardzo słusznie, oglądając razem ze mną reprodukcje Giotto, że z Giotto w konsekwencji powstał nawet Cabanel. To, co młodym rewolucjonistom wydaje się zupełnym zerwaniem ze wszystkim, jest zawsze podświadomym nawiązaniem do czegoś, z drugiej strony burzyciel dzisiejszy inne ma oblicze, niż burzyciel sprzed lat stukilkudziesięciu. Wyrastamy z pewnego tła i jesteśmy z tym tłem związani tysiącem nici, niezależnie od tego, jaki jest nasz stosunek do własnej epoki, negatywny czy pozytywny. Rembrandt w sztuce holenderskiej w. XVII wyrasta pozornie, jak samotny obelisk; tymczasem dość spojrzeć na któregośkolwiek z jego uczniów, takiego Flincka chociażby, tkwiącego bardzo głęboko w stylu „małych” Holendrów i jednocześnie napiętnowanego wpływem „mistrza”, by zdać sobie sprawę, jak dalece Rembrandt należy stylowo do swoich czasów. Taine mówi, że poszczególne okresy, nosząc odrębny charakter, przedstawiają jakby prądy, płynące w tę czy w ową stronę i że szanse rozwoju ma talent, który swym na-

strojem pokrywa się z nastrojem epoki. Słuszność twierdzenia tego trudno sprawdzić o tyle, że terenem badań naszych są dzieła, stworzone przez talenty, które się rozwinęły; o tych, co zginęły w poczwarcie, nie wiemy nic. Jedno tylko ulegać nie może kwestii, to ów prąd duchowy, ogarniający swym zasięgiem nieraz cały kontynent europejski.

W okresie Wielkiej Wojny, na granicy dwóch epok strukturalnych wiał ponad Polską wiatr, który uwarunkował eksperyment formistyczny i sprawił, że połączyli swoje wysiłki ludzie, rozpoczynający pracę o bardzo podobnym charakterze, nieraz nie zupełnie o sobie nie wiedząc. Tytus Czyżewski był formistą na długie lata przed powstaniem słowa „formizm”, Pronaszkowie zetknęli się jeszcze przed wojną z jego sztuką, konstatując z radością, że ten wówczas nieznamy dąży po drodze ich własnemu malarstwu bardzo bliskiej. H. Gotlibowi, kiedy starał się w r. 1920 o salę w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, odpowiedziano ku jego wielkiemu zdumieniu: „Jest pan formistą, niech pan wystawia ze swoją grupą”. Zamoyski w czasie wojny w Berlinie na kursach rysunkowych usłyszał „Du zeichnest ja wie Picasso”, a Zamoyski nie znał nawet tego nazwiska. Dowodzi to, jak on sam zresztą pisze: „Jak bardzo poszukiwania te i eksperymenty były ogólnie w powietrzu”. Prąd ów w Polsce, mający zresztą pewne styczności z kubizmem francuskim, z futuryzmem włoskim i niemieckim ekspresjonizmem, zrodził się z protestu przeciw temu, co zalewało nasz ówczesny rynek artystyczny, to znaczy przeciw domorosłemu impresjonizmowi, czerpiącemu soki z wiedeńskiej „Secesji”, w której znów, jak w krzywym zwierciadle, odbił się autentyczny impresjonizm francuski. Formizm powstał z oburzenia na tani, płytki, akademicki naturalizm. „Lata wojny i związany z nią brak kontaktu z wielkimi środowiskami plastycznymi były korzystnym podłożem dla jego rozwoju. Sielankowy ten nastrój bezmyślności został zakłócony nagle rewolucyjną postawą grupy ludzi, chcących uczyć się myśleć plastycznie” — pisze J. Fedkowicz. O początkach formizmu tak opowiada Tytus Czyżewski: „Pewnego wieczoru [1917 r.] skomunikowali się ze mną dwaj malarze, bracia Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie. Postanowiliśmy we trzech założyć Towarzystwo skrajnych modernistów i przeciwstawić się tępotie i ogólnej śpiączce, jaka panowała wówczas w sztuce polskiej”. Do Towarzystwa tego przystąpili później: Leon Chwistek, Leon Dolżycki, Jerzy Fedkowicz, Henryk Gotlib, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiolowski, Konrad Winkler, St. Ignacy Witkiewicz i rzeźbiarz August Zamoyski. Po odczycie o celach i pracy Towarzystwa, wygłoszonym w warszawskim Klubie Artystycznym przez Zbigniewa Pronaszkę, przybyli grupie nowi członkowie w osobach: K. Witkowskiego, Wąsowicza, Szczuki i Zaruby. Z ruchem formistycznym sympatyzowali: L. Lille, H. Polański, M. Szczyrbula, K. Tomorowicz, J. Cybis, Z. Waliszewski i J. Jarema. Formiści wystawiali wspólnie w Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Warszawie; w wystawie warszawskiej wziął udział również Wł. Skoczylas. Pierwszą formistyczną wystawę otwarto w Krakowie 20 sierpnia r. 1919, pierwszymi sympatykami ruchu wśród niemalarzy byli: Leon Schiller, reżyser teatralny i Emil Breiter, krytyk literacki, ten ostatni był nawet autorem słowa „formizm”. Niemal równocześnie z ruchem formistycznym w plastyce powstaje zbliżony doń ideologią „futuryzm”

w poezji, tutaj inicjatorami i twórcami są: Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat i Anatol Stern. Około r. 1925 kończą się wspólne wystawy formistów i Towarzystwo się rozpada.

Formizm nie powstał z przyjęcia jakiejś wspólnej doktryny, ani takiej doktryny nigdy nie wypracował; formistów łączyło w pracy chyba tyleż elementów negatywnych co pozytywnych, to znaczy łączyła tych ludzi negacja tego, co ich w Polsce otaczało i dążenie do stworzenia nowych form i przez nie nowej, niewidzianej sztuki. O nieistnieniu ścisłych ram świadczy choćby duża rozbieżność ideologiczna poszczególnych enuncjacji w „Głosie Plastyków” zamieszczonych. „Od grafiki zaczynali wszyscy rasowi formiści” pisze L. Dolżycki. K. Winkler mówi: „Estetyka formistyczna stanowiła nową afirmację formy, gdzie jednak podstawowym elementem budowy w malarstwie i wzorem mierniczym w dziedzinie formy jest kolor. Wszyscy bowiem formiści przeszli przez impresjonizm, a stosunek do barwy, jako do źródła rozkoszy estetycznej, owo dążenie do żywej, intensywnej plamy kolorowej, było niewątpliwie cennym i żywotnym składnikiem malarstwa formistycznego”. Leon Chwistek sercem jest z kubistami, którzy „do harmonii barwnych odwrócili się tyłem i całą duszą rzucili się na budowanie obrazu z form prymitywnych i grubych, rezultat był ten, że odkryli rzeczywistość wyobrażeń wyższego typu”. H. Gotlib wspomina, o ówczesnej, młodzieńczej „pogardzie dla wszystkiego co było dotąd w sztuce”, L. Chwistek mówi o tym, że „nigdy nie było mowy o oderwaniu się od tra-

Leon Chwistek. Portret żony. [olej] 1919. Klisza „Głosu Plastyków”



Hipolit Polański
Kompozycja. 1924.
Klisza „Głosu Plastyków”



Jan Hrynkowski
Tancerka [olej]. 1919.
Klisza „Głosu Plastyków”



dycji wielkiej sztuki przeszłości”. Wśród wielu, jak widzimy, rozbieżności programowych formiści dążyli „do ustabilizowania i zorganizowania formy w obrazie”; by tego dokonać, by oderwać się od nieznośnego naturalizmu trzeciorzędnej sztuki, formizm odwraca się, przynajmniej tak się niektórym artystom wydaje, od natury.

Opowiadał mi kiedyś J. Cybis, że w czasie wspólnego pobytu z paru kolegami w Zakopanem nie wytknęli oni wszyscy niemal głowy na dwór, przynajmniej nie po to, by malować; natury w tamtych czasach nikt szanujący się nie malował. Adam Styka i jemu podobni obrzydzili nam całkowicie malarsko północną Afrykę. Tandeta naturalistyczna obrzydzić widać może chwilowo nawet naturę. Formizm nie był sztuką abstrakcyjną; ludzili się i ludzą wśród formistów ci, którzy sądzą, że się w swej sztuce od natury uniezależnili, że jej nie zawdzięczają. Ten, kto, uciekając przed „naturalistycznym schematem”, ucieka także od natury, w rezultacie zamienia wspaniałego, łaskawego władcę na okrutnego, małodusznego tyrana. Ten, komu natura wydaje się zbyt ciasna, kto kontakt z nią zastępuje li tylko marzeniem, skazany jest na życie w zadziwiająco ciasnym kółku własnych wyobrażeń. Naturalizm to nie jest konieczne schemat naturalistyczny, natomiast imaginacja, jako jedyne źródło natchnienia, daje nieuchronnie stokroć gorszy, nawet od schematu naturalistycznego, jałowy schemat mózgowy. Ten, kto nie czerpie z olbrzymiego zasobu przeżyć plastycznych, jakie daje natura, skazuje się na operowanie nikłym materiałem, jaki, wedle siebie, samodzielnie sklecił. Wyobraźnia bowiem nasza tak jest skonstruowana, że zrodzić się w niej nie może żadna prawdziwa, plastyczna abstrakcja; t. zw. sztuka abstrakcyjna



August Zamojski. Ich dwoje 1921. · Klisza „Głosu Plastyków”

posiłkuje się w najlepszym razie formami geometrycznymi, które są tylko schematycznym uproszczeniem realnych, ziemskich kształtów. Cézanne, który mówił o tym, że figurę ludzką można by sprowadzić do paru walców i kuli, nie interpretowałby swego powiedzenia w sensie jakiejś podróży w abstrakcję, podróz taką uważałby na pewno za zupełny nonsens. Dla niego uproszczenie to oznaczało tylko poszukiwanie najgłębszego sensu plastycznego formy. Sensu tego poszukiwali zresztą bardzo wiele setek lat przed nami, jakże szczęśliwie, choćby twórcy kariatyd Erechteionu i Hery z Samos. Dla nich, jak dla Cézanne'a, człowiek był kolumną-walcem — żywą kolumną. Najwspanialszą tajemnicą sztuki jest to, że tworzy życie. Gdzie nie ma życia, tam nie ma i piękna. Człowiek współczesny podlega tym samym, najogólniejszym prawom życia, co praszczur jego z jaskini. L. Chwistek twierdzi, że „schemat naturalistyczny”, stworzony jakoby przez renesans, przeżył się, gdyż wyczerpano wszystkie jego możliwości; mówi, że nie ma już dziś naiwnych „którzy braliby na serio teorię o zagłębianiu się w naturę przez całe życie i doszukiwaniu się w niej coraz to nowych tajemnic”. Według Chwistka „wszyscy wiedzą, że nic z tego nie wyjdzie”. Tymczasem wszyscy powinni wiedzieć, że wszystko, literalnie wszystko, co ludzkość wartościowego stworzyła, „wyszło” właśnie z zagłębiania się w naturę. Nie można chyba posądzać Japończyków o tworzenie według „schematu naturalistycznego, stworzonego przez renesans”, a mimo to twórczość ich wy-

plywa z najmądrzejszego, najsubtelniejszego zrozumienia natury. Malarstwo starożytnego Egiptu, w którym znajdujemy tyle zadziwiających pokrewieństw ze sztuką dalekiego Wschodu, mimo że z naturalizmem renesansowym nie ma nic wspólnego, jest aktem uwielbienia wobec natury. Na próby wytłumaczenia nam, że my, ludzie XX w. winniśmy się oderwać od natury w imię naszej modernistycznej inności, można by odpowiedzieć słowami R. de la Sizeranne, któremu tłumaczono, że krzesło dziś fabrykowane musi być zupełnie inne od dawnych z racji wielkich zmian intelektualnych, jakie zaszły ostatnio. Odpisał on: „Tak, tylko, że siada się jednak wcale nie na intelektcie”.

Formizm, jak każda inna sztuka, czerpał pełną garścią z natury, transponując po swojemu doznania wzrokowe i zawdzięczając przy tym bardzo wiele elementów nań się składających kubizmowi i futuryzmowi. Ewolucja, jakiej ulegli najbardziej wartościowi formiści, ewolucja ku pracy przed naturą, była wcale nie katastrofą i odstępstwem, lecz przeciwnie logicznym następstwem tego, czym formizm był dla tych, co jednak więcej malowali niż myśleli, myślenia przy tym bynajmniej nie zaniedbując. To, co dziś tworzy Tytus Czyżewski, najlepszy i najdojrzały w chwili obecnej polski malarz, nie stoi w żadnej sprzeczności z tym, co malował kiedyś, w heroicznych czasach formizmu; owszem „dziś” znajduje wymowne oparcie w swym „wczoraj”. Formizm dla tego rasowego malarza nie był nigdy wysuszoną sztuką „abstrakcyjną”, jego „wielopłaszczyznowe” obrazy, konstruowane z drzewa i polichromowanego kartonu, były dlań nie czym innym, jak tylko próbami rozwiązania wieczystych, zasadniczych problemów malarskich. Czyżewski wśród swych



Andrzej Pronaszko. Z cyklu: „Złożenie do grobu [olej]. 1913 — 16. Klisza „Głosu Plastyków”

towarzyszy dowodzi najdobitniej, że formizm miał sens, dowodzi tego sensem własnych prac.

Trudno tylko zgodzić się z L. Chwistkiem, że w formistycznych obrazach „bije w oczy prostota... pozbawiona cienia pozy”. To, co tam uderza w pierwszym rzędzie, to właśnie poza, rozbijanie formy na elementy niezmiennie lukowato uszeregowane czy powiklane, to jest wyraźna poza. Była ona zjawiskiem, zrozumiałym u ludzi, którzy za wszelką cenę chcieli i musieli, to była dla nich kwestia życia czy śmierci, być inni i nowi, ale z chwilą, kiedy oczyścili się w atmosferze tej inności, poza, którą zmuszeni byli na pewien czas przybrać, stała się im nieznośna i dalszym ogniwem rozwoju była „czytelna” praca przed naturą. Malarze, których karmiono za młodu bezwartościowym impresjonizmem epigonów, musieli zateśnić za wyraźnym, świadomym, linearnym podziałem płaszczyzny obrazu. Zresztą taki Seurat, który impresjonistyczną metodę chromatyczną poprowadził najkonsekwentniej i najdalej, rozszczepiając każdą plamę barwną na dwa elementy, grające ze sobą aż do granic możliwości i nawet czasem poza te granice, Seurat także, aby utrzymać konstrukcję płótna, wprowadza jasny, uproszczony jego podział. W sztuce, jak i w innych dziedzinach, obserwować można znane prawo o ruchu wahadłowym; dojście do ostateczności w pewnym kierunku powoduje wychylenie w stronę przeciwną. W malarstwie formistycznym rodzaj linearnego podziału przypomina witraż i to czasem wyraźnie secesyjny witraż Wyspiańskiego, barwnie sztuka ta z witrażem ma również bardzo wiele pokrewieństw. Czas ostudził już nas o tyle, że dziś możemy sobie zdać sprawę trzeźwo, że w formistycznym bilansie znajduje się sto-

sunkowo niewiele dzieł naprawdę wartościowych, formizm nie był ruchem, realizującym doraźnie swe zamierzenia. By wydać o nim sąd sprawiedliwy, trzeba zagadnienie ująć od strony innej, od sprawy nagromadzenia przezeń w atmosferze polskiej sztuki dużych zasobów energii potencjalnej, która wyladowała się już, albo jeszcze czeka na wyladowanie.

Formizm potrafił, po raz pierwszy w Polsce, stworzyć w dziedzinie plastycznej zbiorową atmosferę wielkiej gorącości — „wierzyło się wtedy, że stworzy się nowy porządek świata form i barw i narzuci ludziom nową radość życia”. Formiści „wywierali wpływ kolosalny, tak wielki, że w pewnych momentach wszyscy w Krakowie byli przekonani, że sprawy formizmu są najważniejsze i że od nich zależy cała przyszłość kultury”.

Malarze, którzy dziś w Polsce dojrzejewają plastycznie, zetknęli się ongiś z tą atmosferą, a była to atmosfera entuzjazmu, uczciwego wysiłku i bezinteresowności, zetknięcie z nią było, dla tych bardzo wówczas młodych ludzi niby pasowaniem, wprowadzającym ich w bractwo artystów, pracujących nie dla materialnych korzyści. To była jedna z najwyższych zasług formizmu. Dziś zagłębiamy się w naturę, wierząc, że kryje ona wciąż niezgłębioną tajemnicę, że daje niewyczerpany zasób możliwości. Naturalizm przestał być straszakiem, ale to, że nas kiedyś pasowano, nie straciło i nie straci znaczenia nigdy. Cézanne, który pozwalał u siebie gnąć jabłkom w martwych naturach dlatego, że nawet zgniłe miały dla niego wartość podniety, był wobec natury, jak dziecko, które, usypiając, pragnie wiedzieć, że matka, w pokoju obok, czuwa. Dziś taka postawa wydaje się nam właśnie bardzo piękna.

JERZY WOLFF



Tymon Niesiołowski
W kąpiele

[Olej]. 1915 — 16.
Kliska „Głosu Plastyków”



Tytus Czyżewski

Madonna. olej [r. 1920]

[własność prywatna]



Pannini

Architektura fantastyczna

NOWA KOLEKCJA WARSZAWSKA

Wzorem artystycznych magazynów Zachodu redakcja „Arkady” otwiera z dniem dzisiejszym łamy swęgo pisma dla szerokiego ogółu polskich zbieraczy i miłośników dawnej sztuki. Podyktowało tę inicjatywę przekonanie o konieczności popularyzacji artystycznych zasobów Polski, ukrytych niejednokrotnie w mało znanych a wysoce wartościowych zbiorach prywatnych. Było to pierwszą, nie wyłączną przecież pobudką naszego zamierzenia. Bo nie mniej ważnym wydaje się być uwzględnienie możliwości ożywienia tą drogą ruchu kolekcjonerskiego w Polsce, jak również stworzenie terenu, na którym mogliby się spotkać uparci a coraz to rządsi w naszych warunkach opiekunowie zabytków przeszłości, wyznawcy spokojnego piękna minionych lat. Potrzebujemy dziś bardziej, niż kiedykolwiek, skoncentrowania twórczego dorobku ludzkości, wiary w istnienie duchowych jej wartości i zasobów: czyż można wyłączyć z tej mobilizacji dóbr kulturalnych rozległy świat piękna i myśli ludzkiej, zaklęty w dziełach pędzla, dłuta czy rylca?

„Arkady” oddają ten dział swego pisma wszystkim zbieraczom w Polsce, w tej myśli, że zagospodarują się tu oni na dobre, poprowadzą wzajemne dysputy, ujawnią swe nowe zdobycze i odkrycia, podzielą się wreszcie przygodami, jakich doznali w poszukiwaniu rzeczy pięknych, polskich i obcych. I — że będą się tutaj czuli dobrze, współuczestnicząc w kształceniu trudnej sztuki miłości dla dawnej i młodej niezmiennie sztuki.

Lata powojenne zaważyły w sposób wysoce ujemny na losach i drogach kolekcjonerstwa dzieł sztuki w Polsce. Raz po raz dochodzą wieści o powolnej, lub co gorsza — naglej likwidacji zbiorów prywat-

nych, ulegających rozproszeniu, bądź przejściu w ręce niepowołanych nieraz nabywców. Zbiory pozostałe szczęśliwie w stanie nietkniętym — na ogół nie rozszerzają swego zakresu, utrzymując jedynie z wy-

siłkiem stan swego posiadania. Jest to już bardzo wiele, zważywszy na trwający niezmiennie od wielu lat proces nielegalnego ogałacania Polski ze zbiorów dawnej sztuki, uprawiany przez zagranicznych antykwariuszy [przy chętniej polskiej pomocy], a nie dość skutecznie powstrzymywany przez nasze muzea, ubogie w środki materialne. Za lat kilka bodaj że będzie można już ogłosić „Nie — białą” księgę strat, poniesionych przez naszą kulturę artystyczną w tym



„Mistrz syna marnotrawnego”
Chrystus w drodze do Emaus



Preti

Studium rodzajowe

zakresie. Już dzisiaj można wyliczyć dziesiątki niezmiernie bolesnych przykładów. Książka taka — o ile się ukaże — naprawdę będzie gorzką i krwawiącą. Ale że „sine sanguine non fit remissio” — miejmy tedy nadzieję, że zwykła to kolej ku lepszemu rzeczy porządkowi.

Dobrej tradycji warszawskiego kolekcjonerstwa zagraża dzisiaj poważne niebezpieczeństwo. Na szczęście, poczynają się pojawiać [od niedawna] nowi zbie-

racze, powstają nowe — nieliczne coprawda jeszcze, kolekcje. Prym wiedzie wśród nich arcyciekawy i piękny zbiór min. Adama Tarnowskiego, częściowo znajdujący się w Warszawie, częściowo goszczący w Sofii, w gmachu Poselstwa R. P. Wśród kilku innych poczesne miejsce zajmuje kolekcja dyr. Jerzego Sachsa w Warszawie, której kilkanaście

Hubert Robert

Scena u studni





Nieznany malarz

Igrające amorki

obrazów możemy tu reprodukować, zawdzięczając to uprzejmemu zezwoleniu ich posiadacza i szczęśliwego odkrywcy.

Zbiór dyr. Sachsa kształtował się w przeciągu ostatnich 10 — 12 lat. Przeważają w nim obrazy, przy czym znaczną część wśród nich stanowią obrazy szkoły flamandzkiej a zwłaszcza holenderskiej, czę-

ściej pojawiające się na polskim rynku antykwarskim, niż dobre dzieła sztuki francuskiej czy włoskiej. Zresztą i szkoły romańskie reprezentowane są tu kilku niepospolitymi dziełami. Parę pośród nich zasługuje wręcz na osobną publikację, toteż z rozmysłu pominiemy je chwilowym milczeniem.

Dwadzieścia kilka obrazów, składających się na trzon tego zbioru — to bardzo wiele, zważywszy wysoki i wyrównany ich poziom artystyczny. Nie



J. Weenix

Ogar nad powalonym dzikiem

B. Breenbergh

Ruiny



ma w tym zespole żadnego obiektu o „archeologicznej” tylko wartości. Porozmieszczane pieczołowicie na ścianach mieszkania, z wyraźną troską o dobre sąsiedztwo i najlepsze możliwe warunki, czują się tu niewątpliwie dobrze i swobodnie. Nie jest to prywatna galeria, lecz piękne mieszkanie człowieka, kochającego i rozumiejącego sztukę.

Na ogół do rzadkości należą u nas obrazy starsze ponad XVII stulecie. Tym większą niespodziankę



Monogr. „J. F.” c. d. nieczytelny i „P. V. P. F.”. Martwy zając wśród zastawy stołowej



Nieznany malarz

Zakochani

I. Storck

Widok miasta



sprawia dużych rozmiarów tondo z „Adoracją Dzieciątka” pędzla Bartolomea di Giovanni, naśladowcy kierunku Ghirlandaia [określenie pochodzi od dr. J. Żarnowskiego]. Twardo narysowana, skupiona Madonna, brzydka i kanciasta, o twarzy jakże interesującej swą zielonawą, zimną karnacją, dobrze wprowadza widza w neurasteniczny krąg schyłkowego quattrocenta wraz z jego znamienym stylem fin-de-siècle’u. [Najpiękniej o tym okresie pisał chyba W. Pater]. Jest to jedyny obraz starej szkoły włoskiej w tym zbiorze. Wśród kilku późniejszych zwraca uwagę duże płótno Panniniego „Architektura fantastyczna” oraz rzadkie studium rodzajowe Pretiego, przedstawiające oplakane skutki dokuczania małej myszce. Zważywszy, jak rzadko można znaleźć w naszych zbiorach prywatnych dobre przykłady Caravaggionizmu, z tym większym zainteresowaniem przyglądamy się temu małemu, z werwą malowanemu obrazkowi.

Kilka obrazów francuskich zbioru nie pozyskało dotąd pewnych atrybucyj naukowych. Publikujemy niektóre z nich gwoździ wywołania dyskusji, która przyczyni się niewątpliwie do ustalenia właściwego autorstwa. Jak dotąd, największe zainteresowanie zdaje się budzić „Scena u studni”, przypisywana chyba nie bez słuszności — Hubert Robertowi.

Niemniej interesującym jest płótno, przedstawiające „Igrające amorki”: zestawienie z jednym z rysunków dawnej paryskiej kolekcji H. Michel-Lôvy’ego nasuwa domysł, iż jest to dzieło naśladowcy kierunku Watteau.

Kolor i smak tej starannie zebranej kolekcji nadają przecież obrazy malarzy niderlandzkich, w pierwszym zaś rzędzie holenderskich.

Na plan pierwszy wysuwa się wspaniale zachowane malowidło [dąb] „Chrystus w drodze do Emaus” — dzieło nieznanego z imienia malarza niderlandzkiego z XVI w. nazwanego zastępczym mianem „Mistrza Syna Marnotrawnego”. Nazwa ta pochodzi od obrazu tego malarza, przedstawiającego powrót syna marnotrawnego. Obraz ten znajduje się w muzeum wiedeńskim [nr 773]. Być może, mamy tu do czynienia z Lenaertem Kroesem, uczniem Gillisa Coninxloo w Antwerpii. To pewne, że jest to jedna z bardziej zaciekawiających acz skromnych indywidualności na firmamencie sztuki niderlandzkiej XVI stulecia, — wręcz zastanawiająca uczuciową interpretacją pejzażu oraz wyrafinowaniem manierystycznej linii. Do wczesnego okresu malarstwa holenderskiego należy B. Breenbergh, reprezentowany tu niewielkim



Bartolomeo di Giovanni. Adoracja Dzieciątka

widokiem ruin. Podobne dzieła Breenbergha znajdują się w Muzeum Hannowerskim [nr 767] oraz Würzburgskim [nr 417]. Antykizujący sztafarz tego obrazka [niepróżno bawił nasz malarz w Rzymie!] osłabia czystość jego holenderskiej wymowy. Ale też tym wrażliwiej zarysowuje się jego odrębność w zestawieniu z innymi, par excellence holenderskimi malowidłami tego zbioru.

Przede wszystkim dwie świetne martwe natury. Jedna, podpisana przez J. Weenixa, przedstawia ogara, stojącego nad powalonym dzikiem. Druga — „Martwy zając wśród zastawy stołowej” sygnowana jest dwoma monogramami, których rozwiązanie napotyka na razie na poważne trudności. Gdyby nie ich obecność, miałoby się wrażenie, że jest to dzieło Adriaena van Utrecht. Być może, uda się z czasem ustalić inne, pełniej brzmiące i nawet wartościowsze nazwisko.

„Zakochani” nieznanego malarza z kierunku A. Cuyppa — reprezentują klasyczną postać holenderskiej idylli, jakże odmiennej od włoskich czy francuskich ujęć tego modnego dla baroku tematu. Baldinucciemu nie spodobałby się zapewne ten obraz, odtwarzający krzepkie, syte, mało powabne bytowanie. Co jak co, ale tu właśnie nasuwa się uporczywie termin „Stilleven”. Za to delikatność tonów młodej zieleni, za to pastoso rzeźbione dotyki pędzla. ...To jest naprawdę wysokiej klasy wiedza malarska.

„Widok miasta” malowany przez rzadko spotykanego malarza I. Storcka, stanowi z uwagi na postać autora łakomy kąsek dla każdego historyka sztuki niderlandzkiej. Z obrazów „poza-holenderskiego” kręgu warto wymienić wspaniale malowane „Kwiaty” Abrahama Mignon, prawdziwe arcydzieło „Klein-und Feinmalerei”, tak typowego dla niemieckiego malarstwa. Ikonograficzną przede wszystkim wartość bardzo poważnie reprezentuje portret Haendla, malowany przez hamburskiego malarza Paulsena w r. 1729. Wreszcie osobna wzmianka należy się „Scenie Tanecznej”, w której upatrywałbym dzieło hiszpańskiego naśladowcy Palamedesza [świadczy o tym zestawienie z obrazem Palamedesza niegdyś w zbiorach H. Molla w Kolonii], — oraz zagadkowemu „Oplakiwaniu Chrystusa”; jak się zdaje, jest to dzieło flamizującego neapolitańczyka lub hiszpana, poddanego urokowi wpływów van Dycka.

O dobrych europejczykach, Holendrach XVII wieku, pisał kiedyś w te słowa Sorbière: „...a jeśli Holendrzy posiadają więcej obrazów niż klejnotów i przekładają



Abraham Mignon

Kwiaty

A. Paulsen

Portret Haendla



Nieznany
malarz



S c e n a
taneczna

te malowidła ponad cenne kamienie, — to wynika to stąd, iż obrazy bardziej, niż wszystko

inne, cieszą wzrok i służą za najpiękniejszą ozdobę mieszkania”.

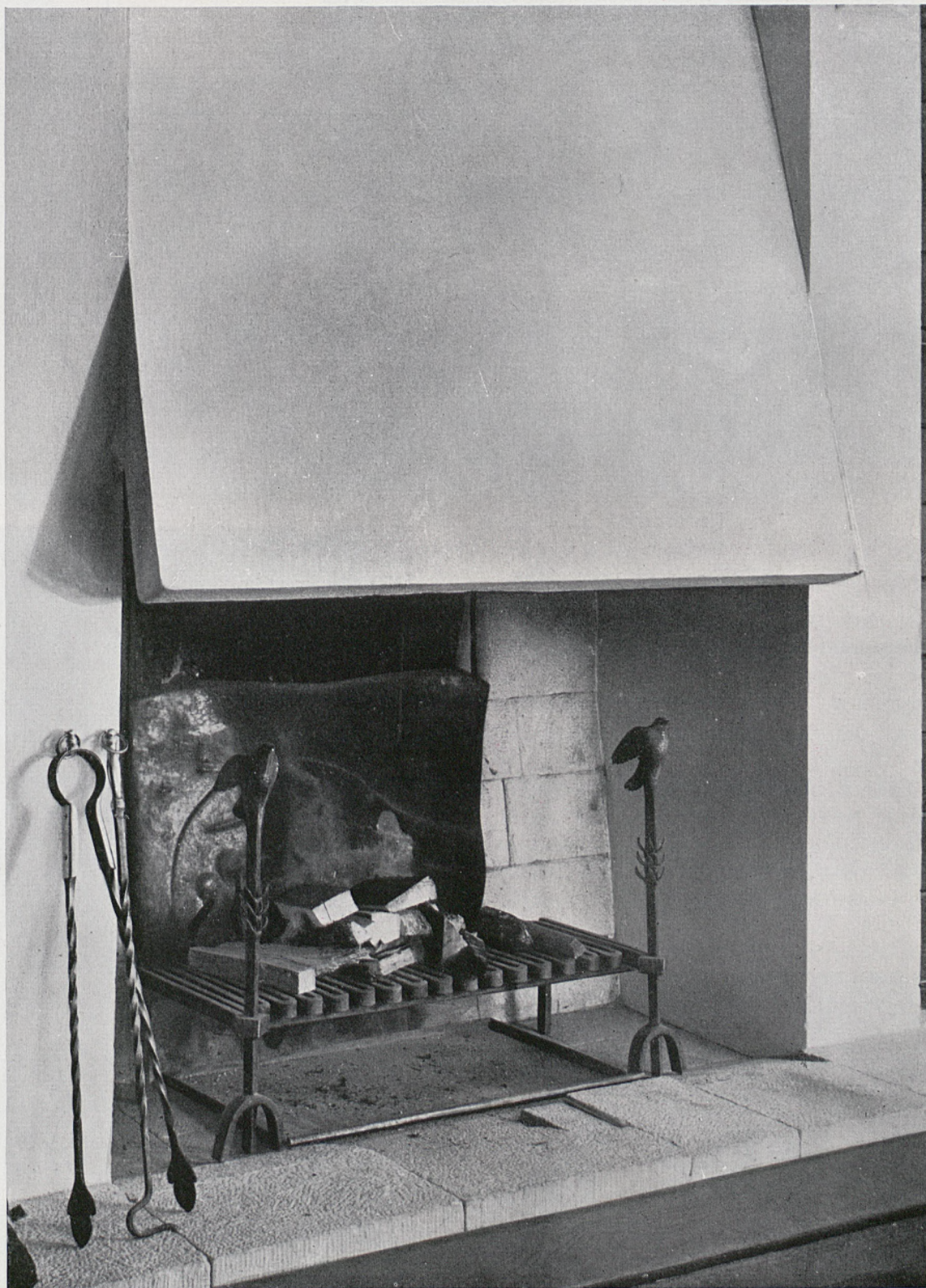
MICHAŁ WALICKI

Nieznany
malarz

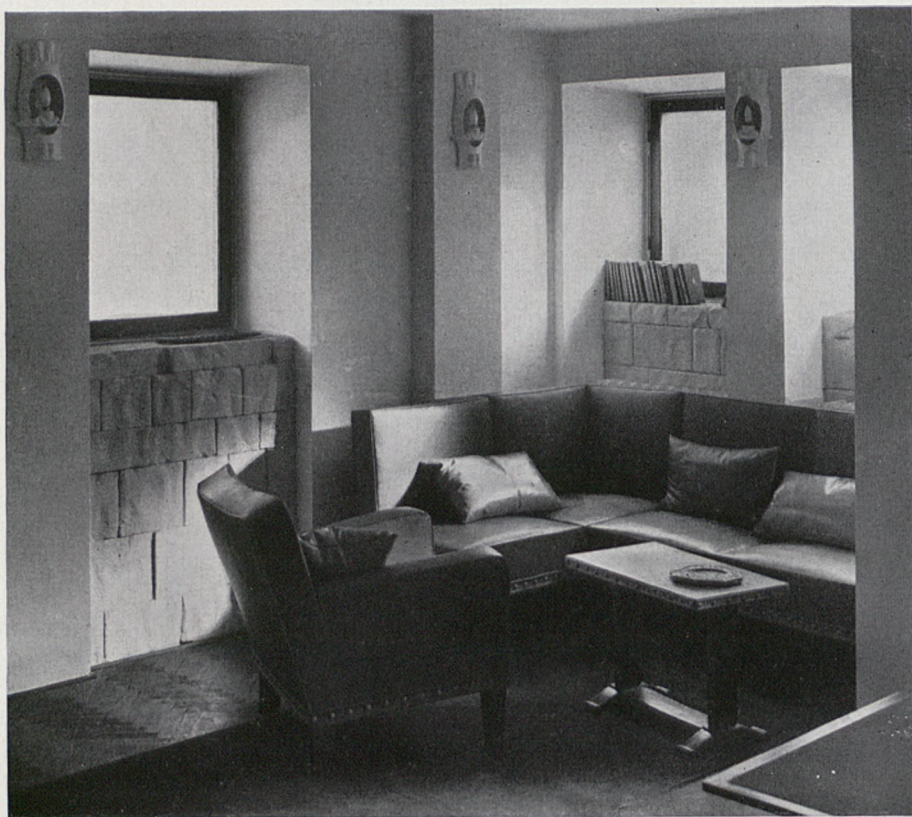


Oplakiwanie
Chrystusa

Z MIESZKAŃ WARSZAWSKICH



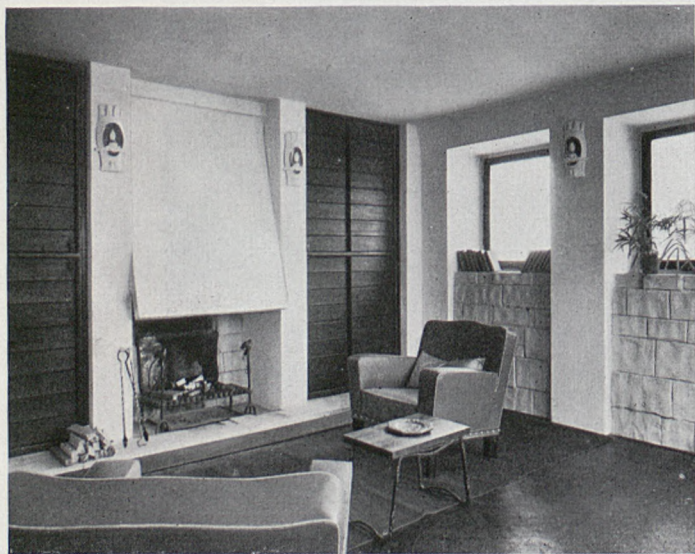
Inż. arch. J. Bogusławski. Kominek w gabinecie. Kamień: dolomit. Detale rzeźbiarskie: St. Sikora



Inż. arch. Jan
Bogusławski
Fragment gabinetu
[gabinet znajduje się
w suterynie; pilastry
konstrukcyjne żelbeto-
we] kinkiety z białego
cementu, złożone

Inż. arch. Jan
Bogusławski
Fragment szafy. Rzeź-
bione uchwyty drzwi:
Stanisław Sikora

Inż. arch. Jan
Bogusławski
Fragment gabinetu
z kominkiem. Szafy
z jesionu piaskowego.
Fotele w skórze żółtej
i czerwonej. Dywan
ciemnobrązowy



ESTETYKA SAMOCHODU

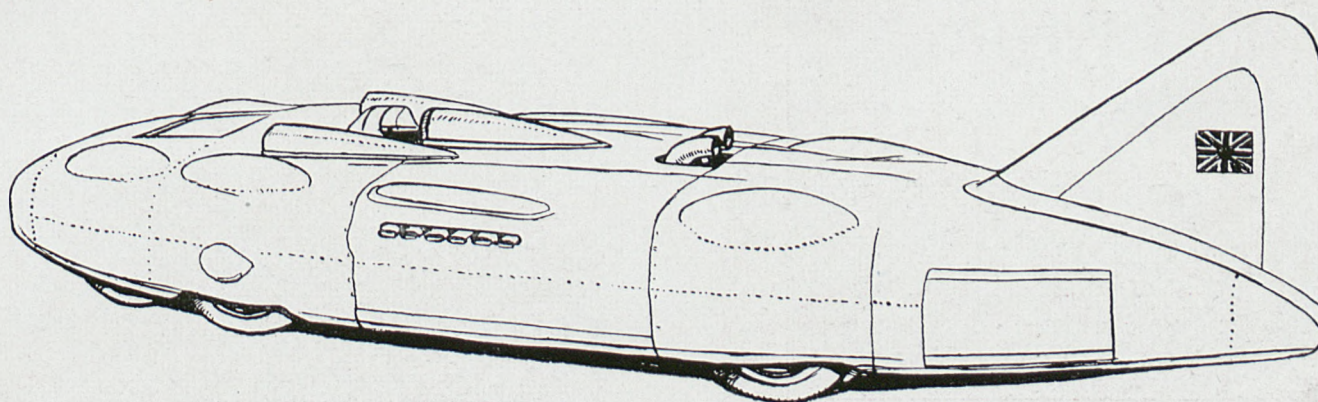


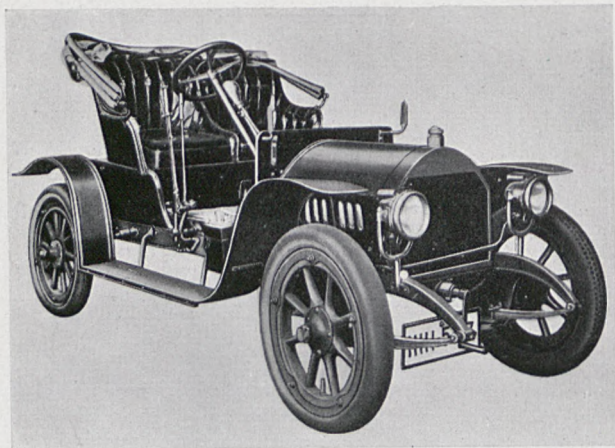
[wg *The Autocar*]

Kiedy pół wieku temu — Gottlieb Daimler zbudował swój pierwszy samochód, była to próba wyjścia poza fazę eksperymentu, próba stworzenia produkcji wozów mechanicznych, opartej na podstawach handlowych. Przewidywania genialnego inżyniera nie zawiodły. Rozwój przemysłu samochodowego wykazał tempo, niespotykane w historii techniki. Szedł, jak lawina, pęczniąc w biegu rekordami, ulepszeniami i wynalazkami, — porywając za sobą pracę tysięcy mózgów, setek tysięcy rąk roboczych i tworząc przemysł potężny, o nieograniczonych możliwościach rozwoju. — Od paru nieudolnych prób w latach osiemdziesiątych do milionów pojazdów mechanicznych; — od powoli poruszającego się „wozu bez koni” z roku 1886 — do aerodynamicznego bolidu,

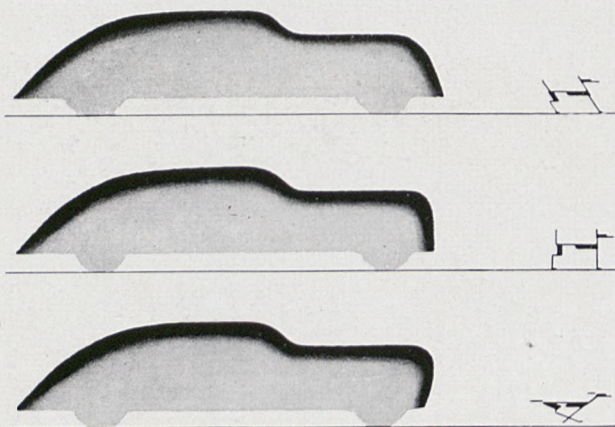
mnącego po lśniącej autostradzie w roku 1937. Sto, sto pięćdziesiąt, dwieście kilometrów na godzinę! — Campbell w 1935 osiąga szybkość 484 km na godz. a Eyston w 1937 — przeszło 500!

Równoległe z rozwojem przemysłu samochodowego wzrastało zainteresowanie wyglądem zewnętrznym produkowanych pojazdów. Przyczyny natury w pierwszym rzędzie handlowej stworzyły nowy dział sztuki stosowanej — sztuki upiększania samochodu. Artysta, rysownik, kolorysta rozpoczęli pracę równoległą do inżyniera-konstruktora we wspólnym dążeniu do stworzenia obiektu nie tylko przystosowanego w pełni do założeń technicznych, ale — możliwie estetycznego, zharmonizowanego w proporcjach, kolorystyce i fakturze nadwozia. Dziś praca

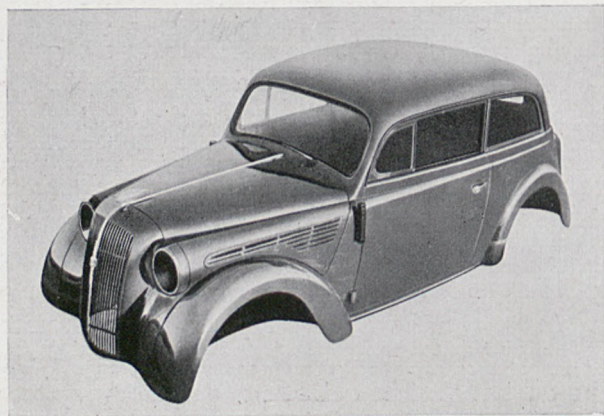




Opel „Sport”
z roku 1909



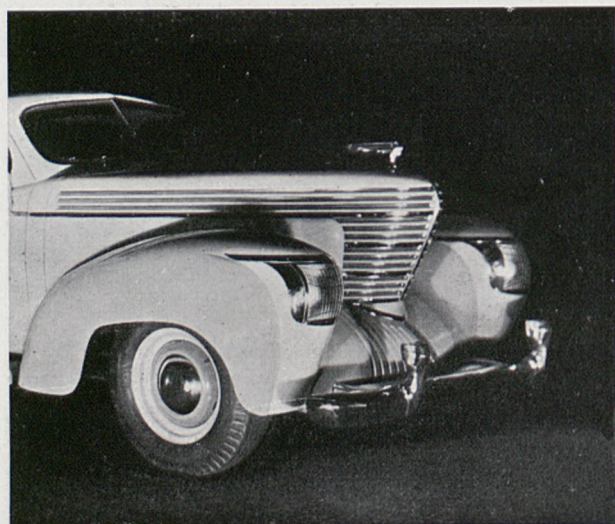
Ewolucja form
aerodynamicznych



Karoseria
samoniosąca
[k a d e t t]

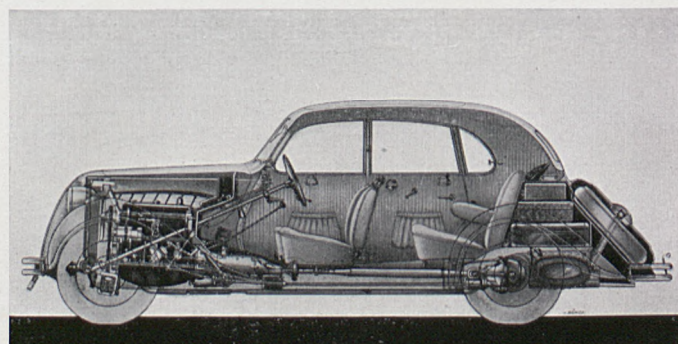
Poniżej:

Przykład
nowoczesnej
dekoracji przodu
[G r a h a m]



Z prawej:

Rozmieszczenie
elementów
współczesnego
samochodu



artysty w produkcji samochodów ma już ściśle określone miejsce i w biurach konstrukcyjnych wielkich wytwórni znajdujemy artystów, wyspecjalizowanych w nadawaniu samochodom „kształtu”, w „rzeźbieniu” nadwozia, w tworzeniu towaru, w którym doskonałość budowy i formy stają się równoległymi i ściśle zazębianymi wartościami.

Pierwsze samochody z końca ubiegłego stulecia miały głównie na celu uniezależnienie się od koni. Były to powozy, w których odjęto dyszel i orczyki i zamieniono trakcję żywą na sztuczną siłę poruszającą, nie wymagającą paliwa w okresach spoczynku, — gotową w każdej chwili do pracy. Chodziło o usunięcie stajni, a pozostawienie tylko wozowni. Szybkość nie była celem głównym. Stąd wygląd pierwszych samochodów zbliżony do istniejących i przez wieki ustalonych form pojazdów konnych. Silnik umieszczano, gdzie się dało: pod kozłem, pod tylnym siedzeniem, między kołami. Dopiero później przeniesiono go na oś przednią — jako pierwszy wyłom od tradycyjnej formy pojazdu.

Z rozwojem szybkości, jako zasadniczego elementu — i do pewnego stopnia — celu motoryzacji, wygląd „wozu bez koni” musiał ulec zasadniczym zmianom. Doczepiono szyby jako ochronę od wiatru, dodano budę, zakrywającą całość wozu, osłonięto boki, tworząc powoli zlepek elementów konstrukcyjnych brzydki i niezdarny, bo w założeniu swoim — mało użyteczny. Dopiero przedmiot w pełni przystosowany do danego celu, — zespół mechaniczny, którego wartości użytkowe są bliskie perfekcji, — tworzy bryłę doskonałą w proporcjach i swoistym stylu

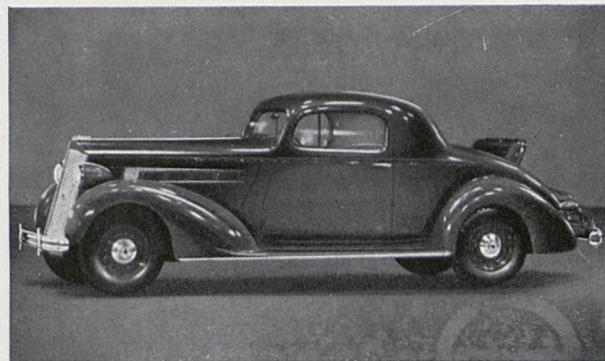
o liniach pięknych, bo bezbłędnych w swej użyteczności.

W rękach artysty leży wykończenie i ubranie maszyny w formę estetyczną bez obniżania jej sprawności mechanicznej. Kształt nadwozia, oparty na próbach aerodynamicznych, materiał, koloryt, zharmonizowanie poszczególnych elementów karoseryjnych — to podstawowe założenie sztuki w samochodzie.

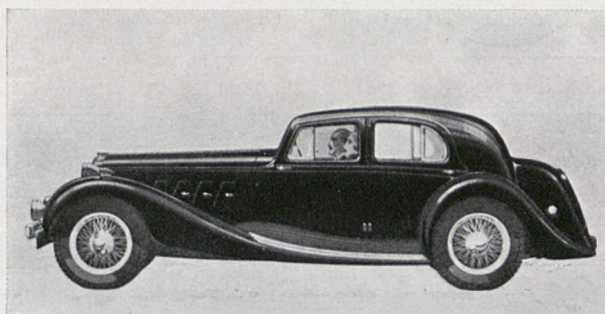
Główny cel nowoczesnego automobilizmu—to szybkość, a wrogiem szybkości nr 1 — to opór powietrza. Stąd kształty coraz bardziej aerodynamiczne, dążące do obniżenia oporu, do osiągnięcia większej szybkości przy zmniejszeniu ilości zużytego paliwa. W nowoczesnych konstrukcjach nadwozi przebija się tendencja do idealnej formy kropłowej i tę formę możemy przyjąć jako podstawowy motyw w nadwoziu. W przeciwdziałaniu tworzenia się próżni w tyle samochodu nadwozia przyjmują formy ostre w swoich tylnych zespołach. Wszystkie części wystające, jak błotniki, latarnie, nawet klamki nabierają form kropłowych względnie zostają zespolone z całością nadwozia.

Jak dotychczas, najmniejszy rozwój w kierunku aerodynamicznym widzimy w przedniej części samochodu [mniej ważnej niż linia tylna, jeżeli chodzi o pokonanie oporu powietrza]. Toteż zespół maski, latarni i błotników przednich trzyma się jeszcze podstaw konserwatywnych, występując nieraz w dość niefrasobliwych i nie zawsze pięknych kształtach, dając pole do działania artyście nie dość krępowanemu względami technicznymi. — Idealne linie opływowe mają znaczenie przy samochodach wyścigowych i rekordo-

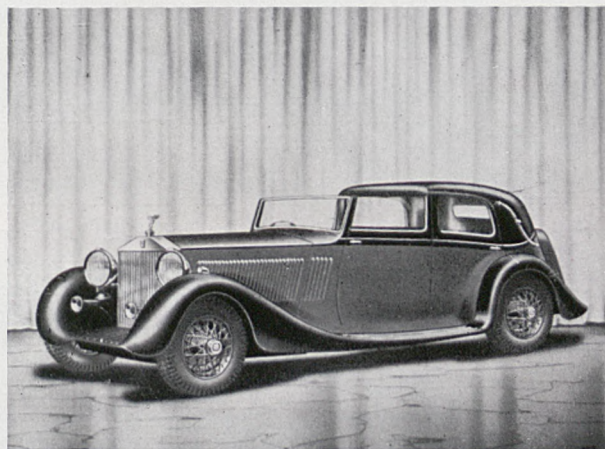
Typowe nadwozie amerykańskie



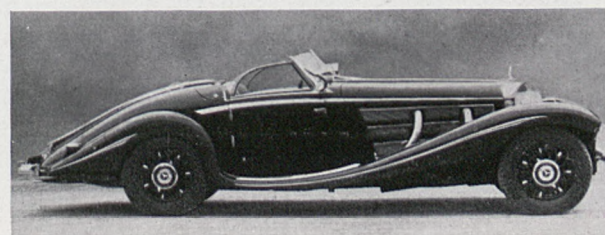
Typowy profil angielski



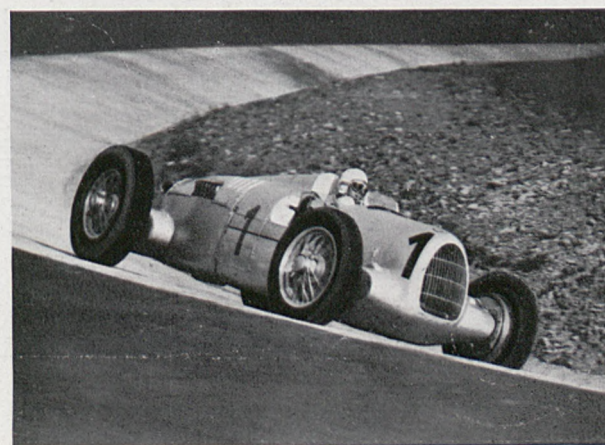
Rolls-Royce



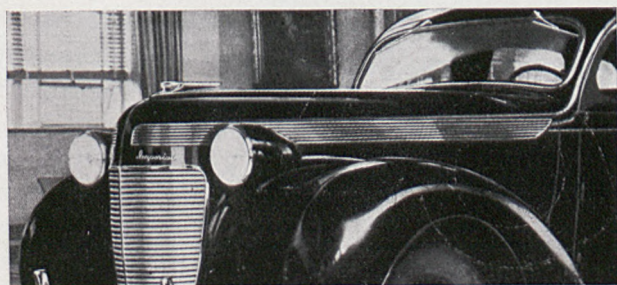
Nadwozie sportowe [Mercedes 540 z kompresorem]

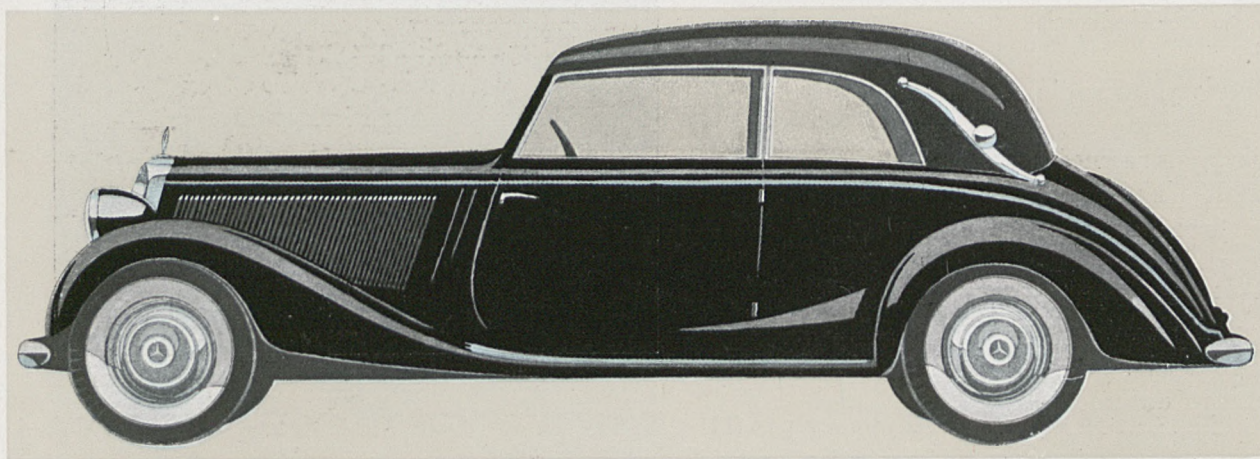


Oprofilowanie samochodu wyścigowego

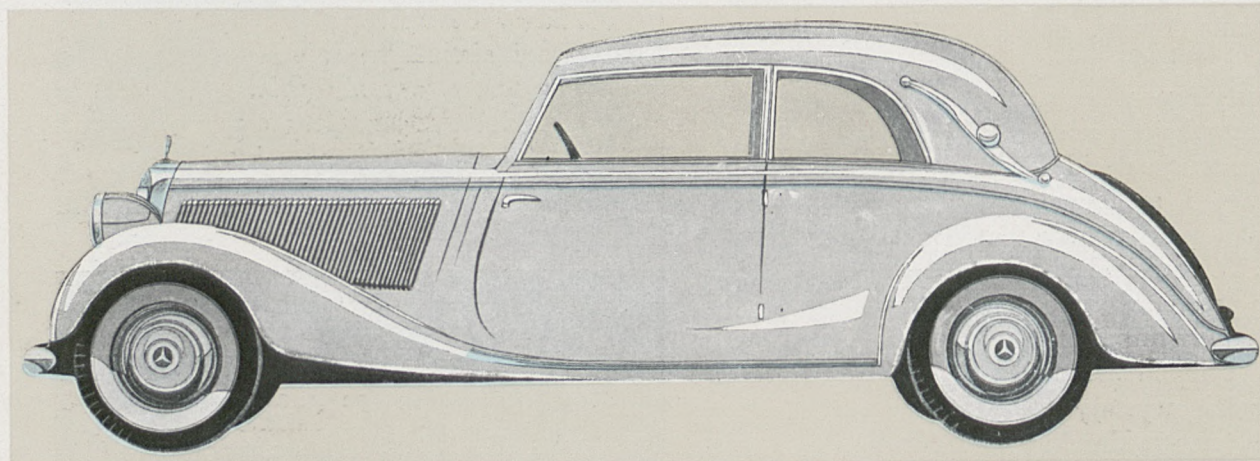


Maska samochodu Buick

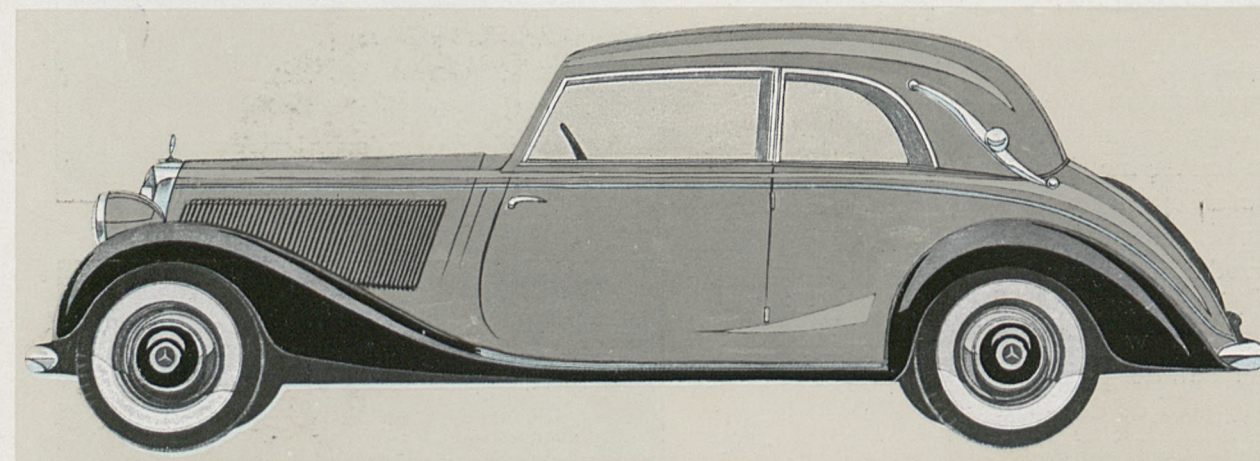




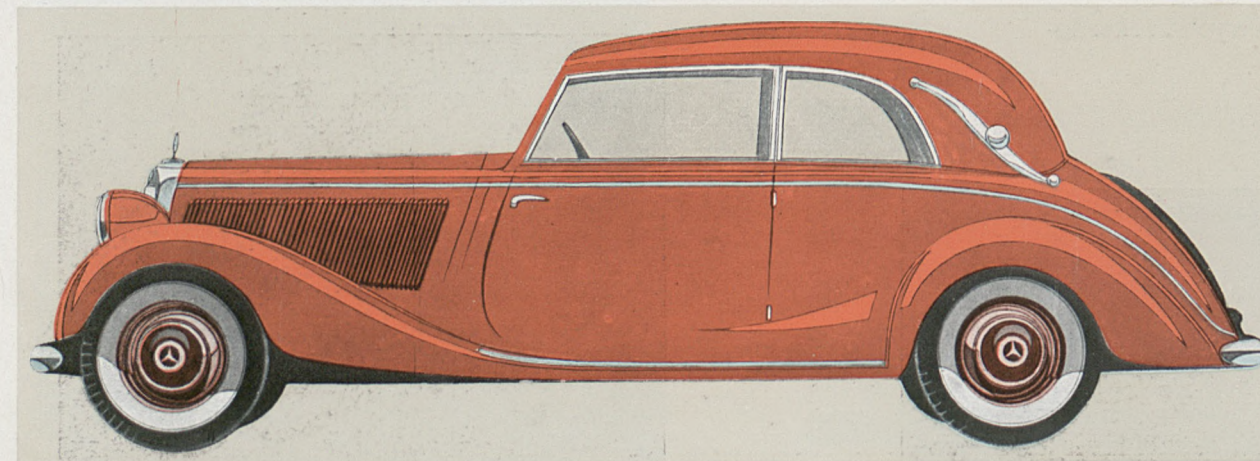
Użycie kolorowych lakierów daje możliwość



korektury linii nadwozia i dania swoistego

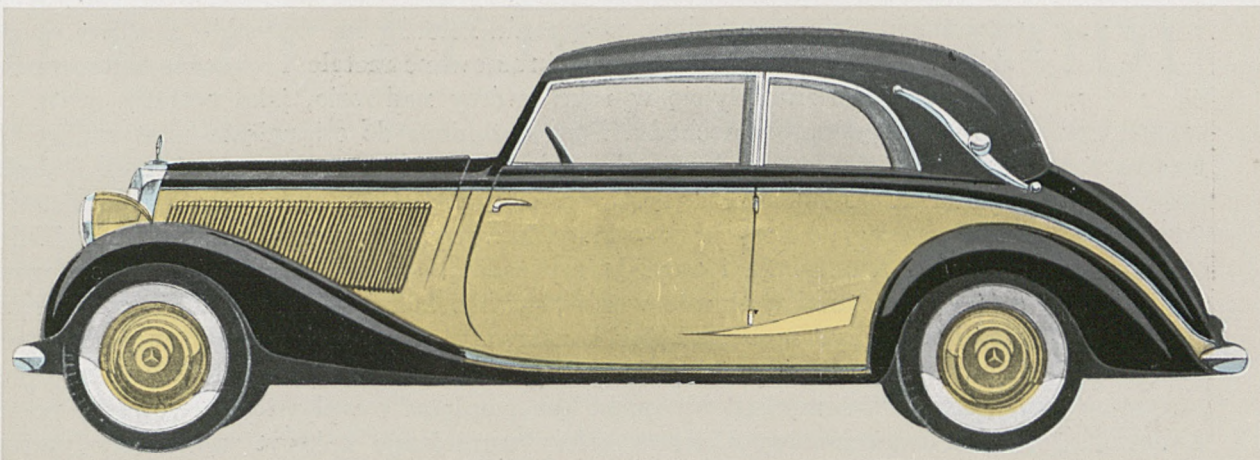


wyrazu bryle samochodu. [Mercedes-Benz. Typ 170 V.]

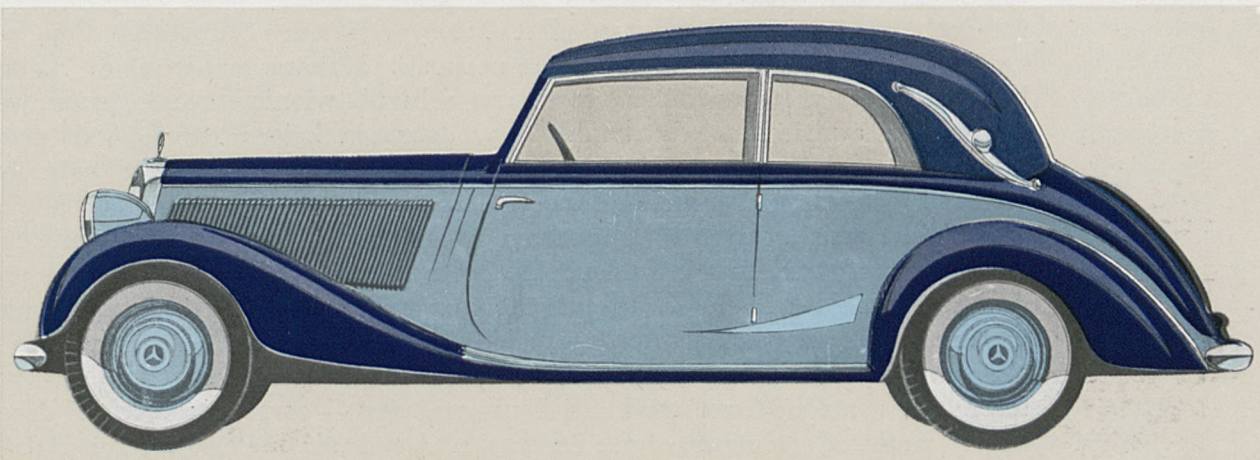


wych, nie mają jednak poważnego znaczenia w zastosowaniu do samochodów użytku codziennego. Chodzi tu więc raczej o względy handlowe, o estetykę towaru rynkowego, idącego zresztą w ślad za podstawowymi tendencjami budowy nadwozi, przeznaczonych wyłącznie dla szybkości. Artysta karoseryjny natrafia też na trudności rozwiązania zasadniczych form nadwozia przy narzuceniu mu do pewnego stopnia podstaw wymiarowych i konstrukcyjnych przez kolegę mechanika. Naprzykład rozmieszczenie chłodnicy i silnika decyduje o wymiarach i kształcie maski, wysokość ramy i wału kardanowego — o kształcie i użyteczności pudła. Widoczność z siedzenia kierowcy, łatwość wejścia, umieszczenie kół zapasowych, ochrona przed błotem, wszystko to są elementy, utrudniające rozwiązanie estetyczne i zarazem użyteczne. Różnice w podstawach konstrukcyjnych, konserwatyzm w proporcjach i rozmieszczeniu zespołów mechanicznych i różne gusty odbiorców stworzyły już pewne swoiste style w wyglądzie samochodów amerykańskich i europejskich, a nawet w formach samochodów, wytwarzanych w różnych krajach Europy. Dominującą

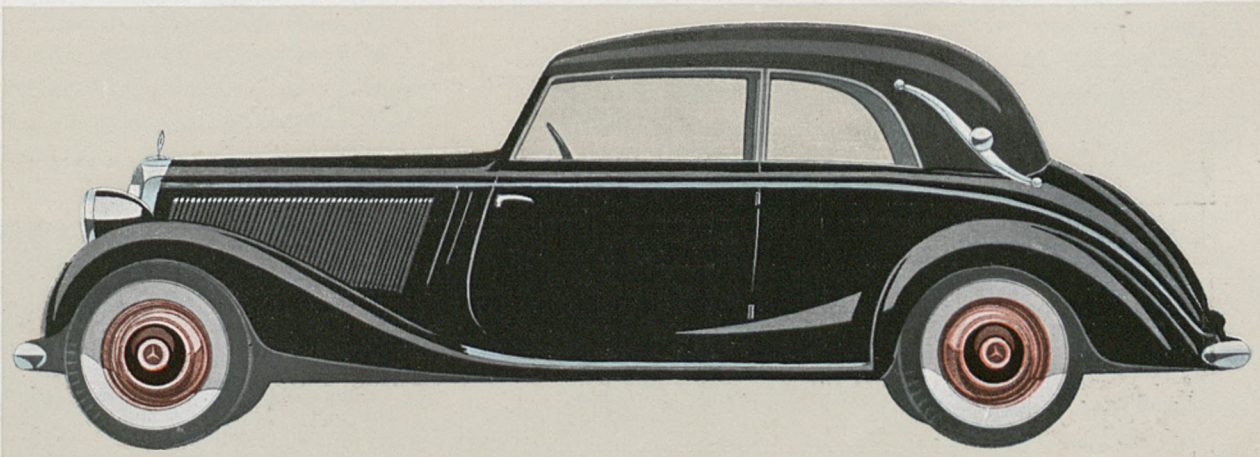
cechą samochodów amerykańskich jest duży wymiar [rezultat taniej benzyny], umieszczenie zespołów silnika i chłodnicy przed osią przednią i nadanie całości formy jakby pochylonej do przodu. Samochody angielskie odznaczają się mniejszymi wymiarami, większą prostotą formy i niską, przesuniętą do tyłu — maską. [Silnik i chłodnica za osią przednią]. Widzimy tu tworzenie się odrębnych stylów, odrębnej mody nie zawsze może opanowanej i wytwornej, za to często przejawionej w bogatej ornamentacji i przystosowanej się chętnie do złych gustów odbiorców. Wreszcie ostatni etap pracy artysty samochodowego — to wykończenie nadwozia i kolor. Były czasy, kiedy kolory jaskrawe uważano za niedopuszczalne. Ford jakoby powiedział, że każdy kolor jest dobry — byle był czarny! — Przy dalszym jednak zwiększeniu produkcji okazała się potrzeba reklamy, zachęcenia do kupna nie tylko jakością towaru, ale i jego krzykliwością. Schlebianie snobizmowi odbiorców wywołało wyścig w kierunku tworzenia samochodów, rzucających się w oczy wymyślną linią, bogatym wyposażeniem a przede wszystkim — kolorem. Kolory o



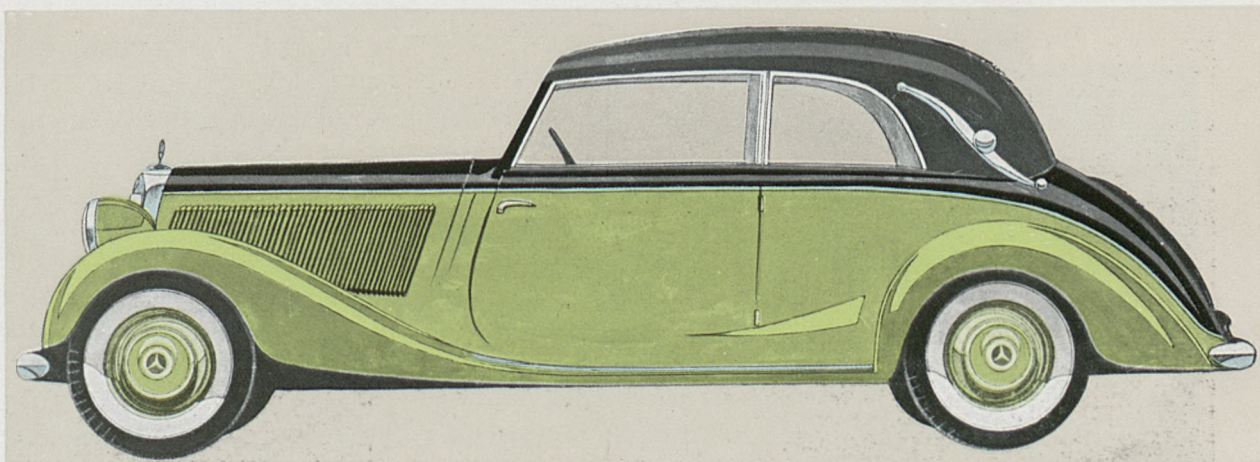
M o ż e m y t u z a o b s e r w o w a ć o d r ę b n y c h a r a k t e r



i u r o z m a i c e n i e f o r m y s a m o c h o d u w z a l e ż n o ś c i o d



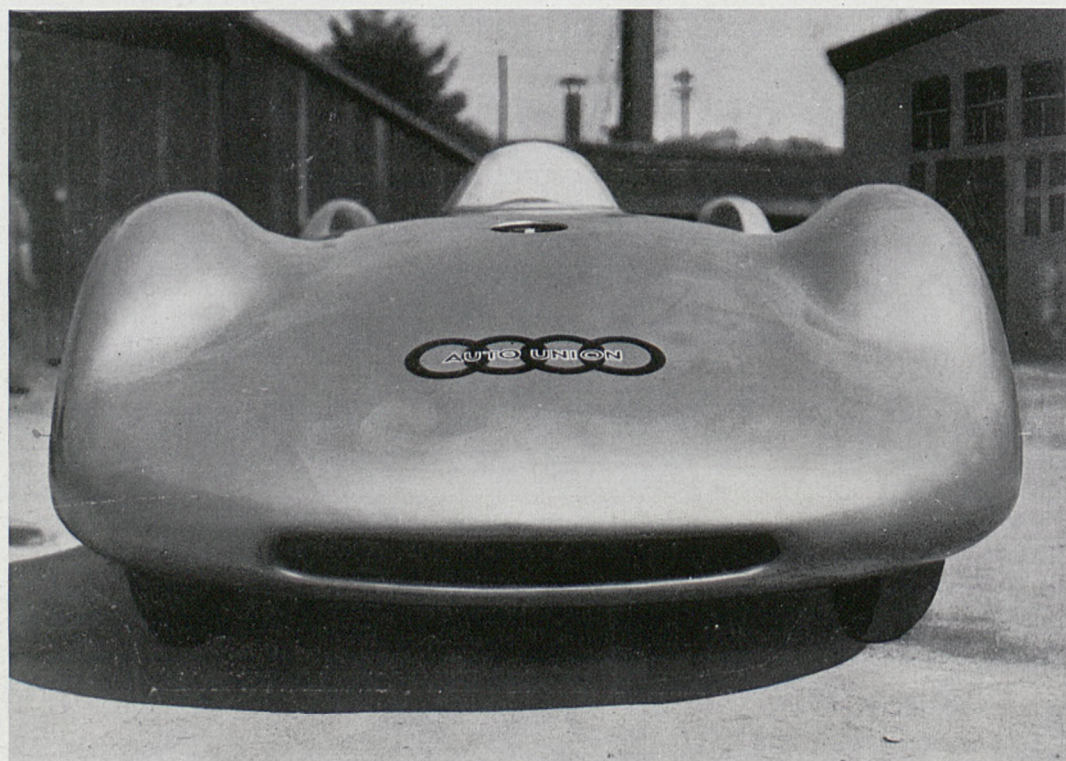
z a s t o s o w a n y c h k o l o r ó w . [M e r c e d e s - B e n z , T y p 1 7 0 V .]



wszystkich odcieniach palety, połączenia kolorów na wszystkie możliwe sposoby, lakiery metaliczne, polerowane i chromowane metale i wreszcie kolorowe skóry i obicia szybko znalazły się w ręku twórcy nadwozia, jako potężne atuty przy tworzeniu piękna samochodu. Poza dążeniem do osiągnięcia estetycznego wrażenia przy pomocy kolorowych nadwozi wchodzi tu w grę również i względy utylitarne. Kolory szary, brązowy, ciemno-zielony nadają się na błotniste i zakurzone drogi; kolory jasne— biały, kawowy, czerwony— na autostrady i klimat suchy, słoneczny. Są i tacy, którzy żądają, aby ich samochód zwracał uwagę, aby się wyróżniał w tłumie wozów, — więc kolory jaskrawe, żółty, cynober, niebieski, srebrny; są i spokojni konserwatyści, powagi reprezentacyjne w wielkich czarnych limuzynach; dla tych granat lub ciemny brąz to już mała rozpusta. „Kolorysta” samochodowy musi też pamiętać o wpływie kolorów na pozorny kształt samochodów. Ciemne kolory zmniejszają gabaryt wozu i nie powinny być stosowane do małych samochodów. Kolory jasne dają złudzenie powiększania wymiarów wozu. — Ciemna góra pudła i maski przy jasnych bokach i kołach, obniża i wydłuża, natomiast kolory stosowane odwrotnie dają wrażenie podwyższenia i zmniejszenia samochodu. Malowanie błotników na inny kolor, niż reszta nadwozia, ma często na celu ułatwienie robienia „zaprawek” po małych awariach, kiedy trudności w dobraniu koloru zmuszają do przelakierowania całości. Łatwiej i taniej przemalować błotniki, niż cały wóz. Stąd często błotniki czarne, bo czarny lakier najłatwiej poprawić bez konieczności lakierowania całych niezniszczonych płaszczyzn. Widzimy więc, że nie tylko względy estetyczne kierują tendencjami kolorystycznymi karosera. Względy praktyczne i żądania odbiorców, to potężne vox populi, jest czynnikiem dominującym choć często w kolizji z estetyką. W obecnej chwili samochód znajduje się jakby w fazie ustalania swojej zasadniczej formy. Założenia, stawiane konstruktorom, są coraz większe, trudności konkurencyjne — coraz ostrzejsze. Z drugiej strony pomoce techniczne i jakość oraz różnorodność materiałów coraz doskonalsze, z dnia na dzień rozszerzające możliwości twórcze artysty samochodowego. Sztuka w samochodzie zajmuje należne jej miejsce. Inż. BOHDAN LUBIŃSKI

Aerodynamiczne opprofilowanie samochodu rekordowego

[Auto-Union]



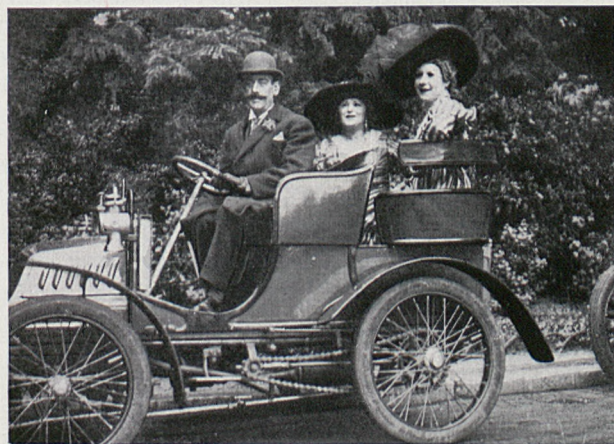
ROZWÓJ KSZTAŁTÓW SAMOCHODU

Kształtów samochodów używa się bardzo często, jako argumentu w dyskusjach o sztuce, a zwłaszcza o nowoczesnej architekturze. Prawie każdy „funkcjonalista” powtarza aż do znudzenia, że początkowy samochód był jedynie „wozem bez konia”, podczas gdy samochód dzisiejszy posiada kształty w każdym szczególe, wyprowadzone z logiki technicznej, i że właśnie dzięki temu posiada „nowe piękno”. Ale zastanawiającą jest rzeczą, że enuncjacje takie ukazują się co parę lub kilka lat. Zatem kształty, przytaczane jako „technicznie logiczne”, stają się coraz inne. Co więcej, po paru latach widzimy już, jak w kształtach, dawniej przytaczanych jako jedynie przystosowane do celu, było wiele szczegółów zbędnych i bynajmniej nie logicznych. I w świetle takiego zestawienia musi się nam wydać mocno wątpliwym twierdzenie skrajnych wyznawców „funkcjonalizmu” o tworzeniu „piękności technicznej” przez kształty logicznie przystosowane do swych celów technicznych i praktycznych, skoro później często okazuje się, że kształty te w istocie nie były logiczne.

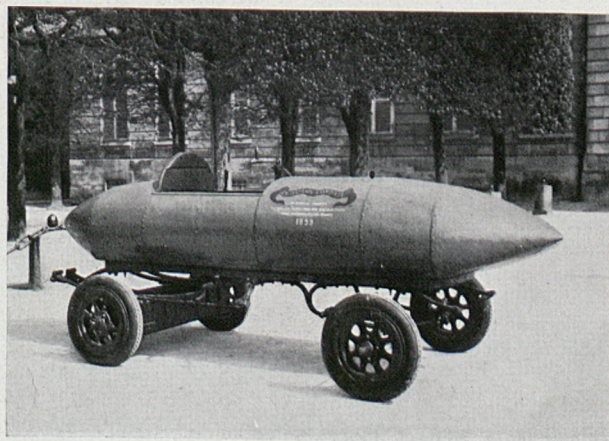
Na ogół można powiedzieć, że w rozwoju kształtów samochodowych odbywa się pewien stały postęp. Mianowicie następuje w nich stopniowo eliminacja kształtów, nie odpowiadających wymaganiom techniki. Innymi słowy, kształty samochodu stają się stopniowo coraz bardziej przystosowane do swego celu. Ale postęp ten odbywa się wśród bardzo wielu trudności, wytworzonych warunkami, w jakich odbywa się produkcja samochodów. Mianowicie w sprawach kształtów samochodów zabierają głos ludzie różnych specjalności, z których każdy reprezentuje inny punkt widzenia i każdy uważa się za najbardziej powołanego do ostatecznego rozstrzygnięcia. Na to, jaki kształt będzie najbardziej technicznie uzasadnionym, inaczej będzie się zapatrywał naukowiec, inaczej inżynier teoretyk, inaczej praktyczny konstruktor czy kierownik produkcji. A w końcu człowiek samochodowego Czynu przez duże „C” odnosi się do wszelkich nowości i wszelkich badań teoretycznych z pewną pogardą i nieufnością. Zatem „rycerz przemysłu” samochodowego wprowadzi inowacje w kształtach sa-

mochodowych dopiero wtedy, gdy na skutek powtarzania ich przez szereg lat przez teoretyków pozbędą się już swej „rewolucyjności”. Ponadto, wprowadzając zmiany, da do zrozumienia, że doszedł do nich swoim własnym „praktycznym rozumem”, popartym przez badania „swoich” inżynierów, a nie zawdzięcza ich żadnym „nierealnym mrzonkom” teoretyków. A znowuż „Jego Ekscelencja Sprzedawca” opiera się jakimkolwiek większym zmianom, zasłaniając się stale tym samym argumentem że „to się publiczności nie spodoba”. Godzi się zaś z nowością dopiero wtedy, gdy kto inny poniesie ryzyko jej pierwszego wprowadzenia. Bowiem kształty bardzo różne od dawniej używanych często nie mają powodzenia u nabywców. „E pur si muove”. Pomimo wszystkich trudności dokonuje się w kształtach samochodów stopniowy postęp. Ale nie odbywa się on bynajmniej równomiernie. Przeciwnie, odbywa się on skokami i cofnięciami. Jedną ze zmian, które najbardziej wpłynęły na wygląd dzisiejszego samochodu w odróżnieniu do dawniejszego, to jego obniżenie. Ma ono swe uzasadnienie w dążeniu do nadania samochodowi lepszej równowagi przez obniżenie jego środka ciężkości. Ale ta zmiana na pozór tak łatwo zrozumiała dokonała się wśród licznych przeszkód. Pamiętamy wszyscy, jakie oburzenie swoją „brzydota” wywołały niskie „Lancie” z lat dwudziestych. I znamy wszyscy te liczne dowcipy o wchodzeniu pod stół dla nauczania się wsiadania do nowego samochodu itp., ukazujące się do dziś dnia w pismach humorystycznych.

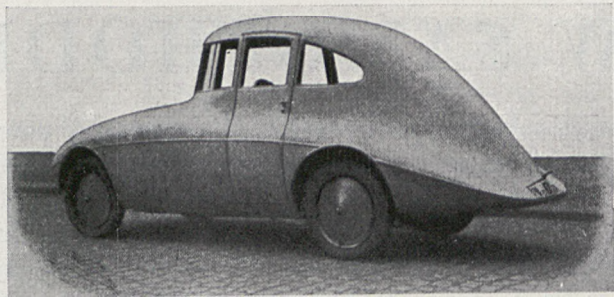
Druga ważna sprawa, dokonywująca się od szeregu lat i daleka jeszcze dzisiaj od zakończenia, to nadanie samochodowi kształtu możliwie zmniejszającego opór powietrza. Zajęto się tą sprawą ściśle, nawet w teorii, dopiero w latach dwudziestych. Przedtem prawie nie zwracano uwagi na fakt, jak wielki odsetek wszystkich oporów, pokonywanych przez samochód, wynosi opór powietrza. Wielkość oporu powietrza wzrasta przy tym wraz z szybkością samochodu, a więc ukształtowanie, zmniejszające ten opór, staje się szczególnie ważne dzisiaj, gdy przeciętny samochód



Z lewej:
Wczesny
samochód
pasażerski



Z prawej:
Samochód
wyścigowy
z r. 1917



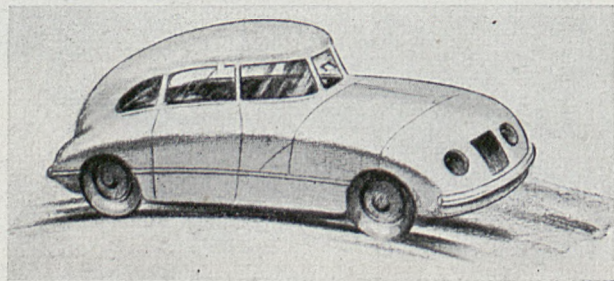
Wczesny samochód aerodynamiczny proj. inż. Jaray'a z r. 1923

może osiągać o wiele większe szybkości, aniżeli samochody dawniejsze. Wpływ takiego ukształtowania jest też bardzo znaczny. Zwiększa on szybkość osiągalną przy tej samej mocy silnika nieraz o 50 %. Przystosowywanie kształtów samochodu do zmniejszania oporu powietrza dokonywało się powoli już dawniej, ale dokonywało się raczej instynktem konstruktorów. Pierwszym krokiem w tym kierunku były jeszcze przed wojną karoserie typu, zwanego wówczas „torpedo”. Stanowiły one postęp pod tym względem w porównaniu z dawnymi typami o niskim motorze i wysokim „szprycwandzie”. Wprowadzona przez typ „torpedo” wysoka maska nad motorem jest uzasadniona z punktu widzenia zmniejszenia oporu powietrza. Ale z drugiej strony nie była ona potrzebna dla motoru, który był od niej zawsze o wiele niższy. Toteż wielu fachowców uważało ją za „błąd” techniczną, stosowaną ze „względów estetycznych”. Instynkt praktycznego konstruktora okazał się jednak w tym wypadku lepszym przewodnikiem, aniżeli rozumowanie teoretyczne na podstawie ówczesnego stanu wiedzy.

Natomiast dążące do tego samego celu karoserie, wprowadzone pod koniec wojny przez „Steyra”, mające rozcinać powietrze „jak nożem” swoją zaostrzoną chłodnicą i rozszerzającą się ku tyłowi, stanowiły w rzeczywistości wyraźne pogorszenie racjonalności kształtów. A znowuż typ karoserii, wprowadzonej w kilka lat później [w roku 1924] przez „Essexa”, mający wyrażać „techniczną rzeczowość” za pomocą kształtów prostokątnych i pozbawionych zaokrągleń, był przez to kształtem pod względem oporu powietrza jak najgorszym.

I ciekawe, że w tym samym kierunku „rzeczowego wyglądu” poszedł w swoim modelu karoserii [zastosowanym przez fabrykę Adler] funkcjonalista

Projekt samochodu aerodynamicznego inż. Jaray'a z r. 1933



Gropius w roku 1929, pomimo że teoria posiadała już wówczas o wiele lepsze wiadomości o tym, jaki kształt jest pod tym względem najkorzystniejszy. Mianowicie inżynier Zakładów Zeppelina Paul Jaray wyprowadził był już w roku 1923 pierwsze zarysy swojej teorii o właściwym kształcie samochodu, znanym pod nazwą „Stromlinienauto”. Realizacja tej teorii była jednak wyłącznie eksperymentalna.

Auto, skonstruowane według tej teorii, a pokazane na wystawie samochodowej w Berlinie w roku 1923, nie spotkało się z uznaniem ani ze strony przemysłu ani ze strony publiczności. Wcześniej jeszcze wystąpił z odmienną teorią samochodu t. zw. „kropłowego” inżynier Rumpler, stwarzający z samochodu kształt zaokrąglony od przodu a zaokrąglony od tyłu i pozostawiający koła na zewnątrz tak ukształtowanej karoserii. Ale i ten typ nie doczekał się realizacji [teoria Rumplera została zresztą w dalszym rozwoju mocno podana w wątpliwość].

Natomiast pierwsze ślady wprowadzenia kształtów, stworzonych przez te teorie, do samochodów, wyrabianych przez normalną produkcję przemysłową, znajdujemy dopiero koło roku 1930.

Jednym z pierwszych był tu amerykański Cord a za nim poszły kolejno już prawie wszystkie inne firmy. Ale prawie wszędzie są to jeszcze, jak dotychczas, jedynie ślady dążenia do zmniejszenia oporu powietrza racjonalnymi kształtami. Formy te są bowiem podyktowane przeważnie modą na taki a nie inny wygląd. Natomiast nie mają one często nic wspólnego z naukowo ścisłym wyprowadzeniem i na rzeczywisty opór powietrza mają wpływ albo bardzo nieznaczny, albo w ogóle żaden, a nawet nieraz szkodliwy. Typowym przykładem jest tu skośna krata przed chłodnicą, mająca rzekomo kierować prąd powietrza. Nie mniej typowym jest też malowanie linii „aerodynamicznych” na samochodach. Wątpliwe też jest, czy mają większe praktyczne uzasadnienie kształty aerodynamiczne przy samochodach, nie poruszających się nigdy z wielką szybkością [autobusy, samochody ciężarowe].

W każdym zaś razie dzisiejsze, wytwarzane przez przemysł, tak zwane „aerodynamicznie racjonalne” karoserie wyglądają jeszcze bardzo odmiennie, aniżeli naprzykład oparte ściśle na teorii Jaray'a samochody, których produkcję projektowała firma Adler. Na usprawiedliwienie ostrożności przemysłu trzeba powiedzieć, że istnieje dzisiaj cały szereg różnych teorii „najracjonalniejszego” kształtu samochodu, z których każda podaje się za nieomylną, ostatnie słowo. Nie jest zatem bynajmniej pewne, czy samochód najbliższej nawet przyszłości przybierze kształty, odpowiadające liniom Jaray'a, czy jeszcze dalej idącym teoriom amerykańskiego Buckminstera Fullera czy też będzie miał jeszcze całkiem inną formę. Ale wydaje się pewne, że będzie on wyglądał jeszcze bardzo różnie od samochodu dzisiejszego. I z pewnością zarówno wytwory dzisiejszych oportunistów, spekulujących na modę „aerodynamicz-

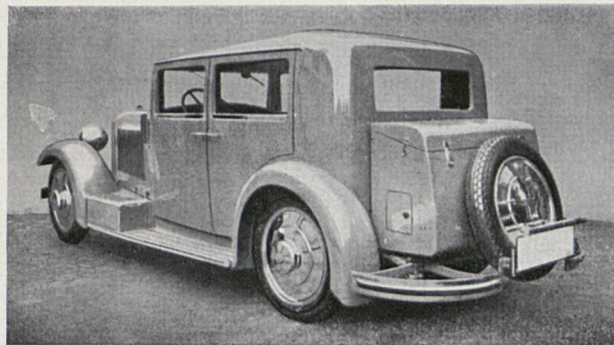
nymi" malowaniami i skośnymi kratami, jak i poważne w swoich poszukiwaniach dzisiejsze projekty teoretyków wydadzą się już za kilka lat śmieszne i naiwne. Czyżby zatem mieli rację przeciwnicy „funkcjonalistów”, że techniczna racjonalność form nie ma nic wspólnego z ich estetyką? Że piękno jest czymś niezależnym od logiki i że jest zależne jedynie od „gustu”? Można by łatwo dojść do takiego wniosku, zwalczając „funkcjonalistów” ich własną bronią. Można by zestawić ich zdania sprzed kilku lat o tym samym samochodzie, o którym twierdzili za czasów jego powstania, że jest piękny, bo jest technicznie racjonalny, a o którym twierdzą obecnie, że jest brzydki i śmieszny, bo ma kształty „romantyczne” i „dekoracyjne”, a technicznie nieuzasadnione.

Ale było by to za daleko idącym wnioskiem, gdybyśmy chcieli odmawiać całkowicie słuszności teorii funkcjonalistów na podstawie jednostronności niektórych ich zdań. Jednostronność ta polega mianowicie na nieuwzględnieniu tego, że nawet najracjonalniejsze wytwory techniki nie są nigdy w pełnym znaczeniu tego słowa doskonałe. Zawsze jeszcze istnieje możliwość dalszego postępu wiedzy i wynalezienia kształtów jeszcze lepszych. Kształt technicznie racjonalny jest zatem, nawet w najlepszym wypadku, jedynie o tyle racjonalny, o ile na to pozwala stan wiedzy czasu jego powstania.

Ale pomimo to racjonalność kształtu, dostosowanego w miarę swoich możliwości jak najlepiej do swego celu, wzbudza w nas podświadome zadowolenie naszego instynktu logiki, które stanowi najbardziej zasadniczą znaną nam podstawę przeżycia estetycznego. Zresztą, jak mówiliśmy, przeżycie estetyczne może być wywołane przez kształty wcale nie doskonałe.

Przeżycia estetyczne mogą także pochodzić z pewnych tylko elementów doskonałości, zawartych w tych kształtach. Mogą one nawet pochodzić z elementów tylko zbliżonych do doskonałości, i to nawet, jeżeli elementy te są otoczone wieloma elementami nieracjonalnymi czy „blagowanymi”. I może było by zbyt purytanicznym występowaniem n.p. przeciwko lekkiej przesadzie form „aerodynamicznych” przy autobusach itp. Poza tym dla niespecjalisty jest rzeczą często niemożliwą odróżnienie kształtów rzeczywiście logicznych czy nawet tylko usiłujących być logicznymi od kształtów, będących jedynie „blagą”, udającą logikę.

Zapominają też skrajni „funkcjonalisci” i o tym, że często zadowolenie, odczuwane na widok nowych kształtów, pochodzi w rzeczywistości z innych źródeł, aniżeli z zadowolenia instynktu logiki, chociaż sami nie zdajemy sobie z tego sprawy. Instynktowne spostrzeżenie logiki kształtów jest wprawdzie najbardziej podstawowym źródłem przeżyć estetycznych, ale trudno powiedzieć, że jest absolutnie jedyne. Zdarza się też często, że kształty naprawdę logiczne wydają nam się na pierwszy rzut oka „brzydkie”. Jesteśmy bowiem tak zaskoczeni ich nowością i nie-

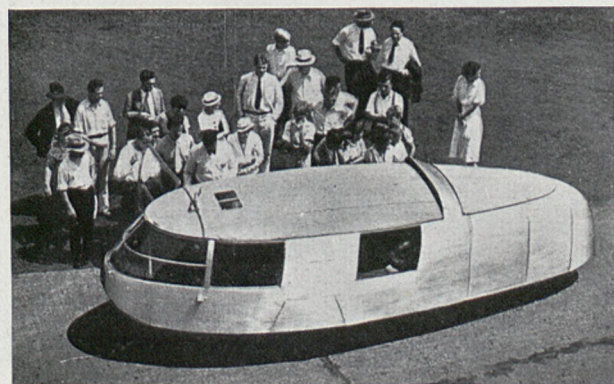


Limuzyna wg. projektu arch. Gropiusa z r. 1930

zwykłością, że nie możemy ocenić ich wartości estetycznej. Stąd zaś pochodzi powodzenie przedmiotów właśnie udających logikę i wprowadzających jedynie pewne szczegóły, imitowane z przedmiotu naprawdę logicznego, więc nie odstraszaających widza zbyt wielką niezwykłością. Stąd też pochodzi m. i. konserwatyzm przemysłu samochodowego, który boi się wprowadzać kształty zbyt odbiegające od tych, do których publiczność jest przyzwyczajona. I stąd też pochodzi to, że rzetelny artysta, którego jego „daimonion” pcha do tworzenia rzeczy najdoskonalszych, rzadko kiedy znajduje uznanie publiczności, której przyzwyczajenia za daleko wyprzedza. [Rzecz inna, że tragedia ta może mieć również i ten przebieg, że artysta próbuje tworzyć dla „poziomu rynku”, ale jego „daimonion” okazuje się na to zbyt silny, i artysta pomimo najlepszych chęci w tym kierunku nie potrafi stać się oportunistą].

Przy innych kształtach może się zdarzyć, że nie widzimy ich wartości estetycznej, ponieważ przyzwyczailiśmy się uważać je za staromodne. I może będziemy mieli szereg niespodzianek, gdy minie nasze dzisiejsze poczucie wyższości bezpośrednich następców i gdy spojrzymy na dawne „wozy bez koni”, jako na wytwór minionej epoki, a nie jako na „ubogich krewnych” samochodów dzisiejszych. Może nawet przekonamy się wówczas, że miały one, jak na swoje możliwości, o wiele więcej rzetelnych wartości technicznej logiki, aniżeli dzisiejsze karoserie, malowane w linie aerodynamiczne i skośne kraty przed chłodnicami, chociaż i te są dzisiaj źródłami wzruszeń czysto estetycznych. Arch. MICHAŁ KOSTANECKI

„Dymaxion”. Samochód proj. inż. BuckminsterFullera z r. 1933





L A L K I

Janina Petry-Przybylska
Prządka Lajkonik

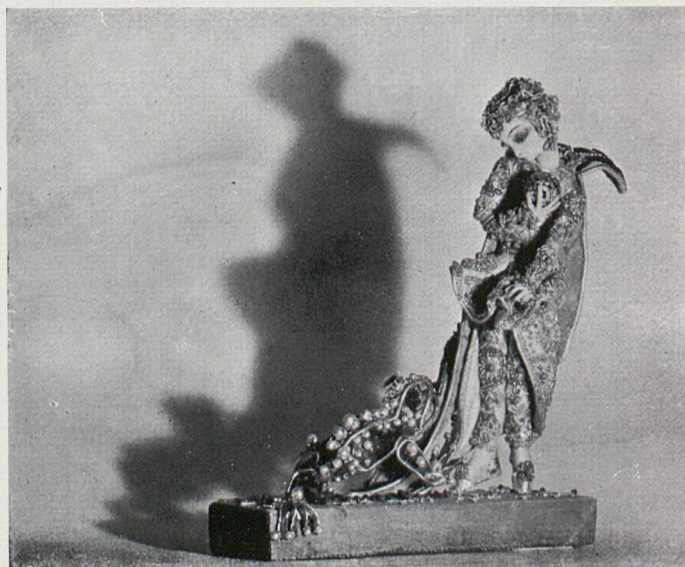


Znaczenie zabawki dla rozwoju duszy dziecinnej było zawsze ciekawe. Historia lalki jest niezmiernie trudna do ujęcia, już choćby tylko dlatego, że trzeba po prostu „szczęśliwej gwiazdy”, ażeby odnaleźć w mroku wieków te małe dziełka sztuki, jakimi były przeważnie antyczne zabawki, ocalałe z niszczycielskich rąk dziecinnych. Pozwólmy lalce dawnych czasów przedelfilować przed naszymi oczyma, a zobaczymy, w jaki sposób w ciągu stuleci ta sama zawsze istota lalki występuje pod coraz to inną postacią. Jako zasadniczą różnicę pomiędzy lalką współczesną a antyczną, zanotujemy fakt, że antyczne lalki nie były wyrobem maszynowym, a więc standardowym, jak dzisiejsze, — lecz posiadały indywidualny wyraz, nadany im przez rękę rzemieślnika-artysty. Następnie zobaczymy przede wszystkim, z jakiego materiału tworzona była lalka w ciągu wieków. Najtrudniej nam znaleźć zabawkę drewnianą średniowieczną, mimo iż drzewo było ulubionym materiałem tego okresu. Drzewo jednak próchniało i psuło się z czasem. Nikt nie konserwował go dla nas celowo. Toteż zabawka drewniana średniowieczna należy do wielkich rzadkości. Łatwiej jest natomiast [choć z pozoru brzmi to paradoksalnie] znaleźć lalkę drewnianą dziecka z okresów prehistorycznych i antycznych. Tajemnica tkwi w tym, że u ludów pierwotnych i antycznych składano często zabawki wraz z dziećmi do grobu. Zabawki i lalki z około 2.000 lat przed Chr., wykopane w Persji, Egipcie i Grecji, bądź to w grobach, bądź też w podwalinach świątyń, robiono z drzewa, kamienia, ołowiu i brązu.

Janina Petry-Przybylska



Królowna i żaba





Janina Petry-Przybylska

Św. Jerzy

Mechanizm poruszających się rąk i nóg lalki znajdujemy już w starym Babilonie. Prototypem poruszającej się lalki jest dla nas jednak staro-egipski robotnik, mielący ziarno. Na ogół w pierwszych okresach rozwoju lubił człowiek, jako zabawkę, przedstawiać zwierzę. W dalszym wszakże stadium własnej ewolucji człowiek sam staje się tematem dla zabawki, stwarzając swemu dziecku pomniejszoną własną rzeczywistość. Dla dziewczynki lalka staje się wzorem rzeczywistości w sensie bytu jakiegoś miniaturowego człowieka: jego strojów, jego stylu, jego obyczajów. Inaczej układa się psychologia chłopca. Dla niego lalką jest koń. Jego stosunek do zabawki jest życiowo aktualny.

Już w Egipcie chłopiec bawił się wózczykiem i kamiennym krokodylem; — dziewczynka lalką.

W Rzymie i Grecji przywozili bohaterowie Homera swym synom Koniki Trojańskie z dalekich wysp. Dziewczeta bawiły się lalkami, które czasem wyobrażały boginki, a zwyczaj kazał, aby dziewczyna w dniu swego ślubu składała w ofierze bogini swą lalkę. W katakumbach znajdowano takie lalki w grobach dzieciennych.

W Rzymie, gdy finezja kultury doszła do szczytu, powstały lalki dla dorosłych; były to arcydzieła, poruszające się mechanicznie, którymi zabawiano biesiadników podczas uczt. Wiemy o srebrnej lalce, która była atrakcją uczt Petroniusza. Arystofanes zaś w IV w. przed Chr. pisze o poruszającej się Wenus. Lalkami podobnymi bawiły się również małe dziewczynki, mimo iż tworzywo tych kukiełek było niejednokrotnie bardzo cenne: srebro i kość słoniowa. W tym stosunku tj. KOŃ i LALKA, układa się historia zabawki dziecięcej.

Z czasem koń chłopca zamieni się w samochód, tank, samolot. Ale lalki? Dziewczynka pozostanie wierną lalce. Platon pisze, że prawdziwy architekt buduje już w niemowlęctwie domy, instynktownie przez zabawkę przygotowując się do życia. Widocznie dziewczynka jest takim właśnie prawdziwym architektem w swej zabawie lalką. Jej lalka żyje. Ma rodzinę — dom — otoczenie. W wieku XV, XVI, XVII, XVIII dookoła tej małej osoby, wyobrażającej prawdziwą „lady”, powstaje nawet specyficzny przemysł artystyczny, robią dla niej meble, porcelanę, zaprzęgi, karoce. W Norymburdze zawodowi rzemieślnicy poświęcają tej wytwórczości cały swój czas, a moda na ich wyroby ogarnia Europę. Lalka tego okresu jest kapitalistką, osobą bogatą i mogącą obcować tylko z sobie równymi. Dom lalki XVIII wieku dochodzi nieraz do ceny... 1000 guldenów niemieckich i więcej. Wiek XIX i maszynowa produkcja demokracjiują i ten przemysł. Powstaje wyrób masowy, „dla wszystkich”. Ale jednocześnie lalka traci swoje oblicze indywidualne, staje się konwencjonalną i często nudną osobą. Toteż potrzeba „uartystycznienia” lalki,



Janina Petry-Przybylska
R y c e r z

nadania jej znowu charakteru odrębnego przenika niejednego artystę.

U nas na tym polu zaznaczają swój talent przeważnie kobiety. Nie tak dawno na wystawie w Paryżu wyróżniono nagrodami lalki p. Łazarskiej, a nieco później na wystawie światowej etnograficzne lalki p. Wasiewicza. Lalki z pracowni Janiny Petry-Przybylskiej, które dziś reprodukuje, należą do gatunku dzieł, który oscyluje pomiędzy artystycznym przemysłem, a czystą plastyką. Forma ich jest indywidualną organizacją elementów plastycznych takich, jak rzeźba, — oraz pierwiastków zdobniczych, operujących głównie fakturą i warsztatem, związanym z materiałem. Natura materiału jest tą granicą, na której czysta plastyka zmienia się w rękodzieło artystyczne, względnie w przemysł artystyczny. Rzeźba ze skóry, z sukna, ze

szkła; modelowana plastycznie i układana w programowy ruch i wyraz na szkielecie z drutu; polichromowana, malowana, szyta, haftowana i jednocześnie inkrustowana. Toteż, choćbyśmy szukali dla miniaturowych dzieł Janiny Przybylskiej rodowodu w prostej linii, nie znajdziemy go. Jest to rodzaj pośredni pomiędzy lalką, względnie zabawką artystyczną, miniaturą, filigranem i bibelotem. W sumie, możemy zaliczyć ten rodzaj do dekoracyjnej plastyki.

Lalki Przybylskiej są inne, niż wszystkie lalki współczesne, choć przez swoje założenie artystyczne należą do zwykłych lalek zdobniczych. Są one przeznaczone zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci. Dla dzieci przez swą fantastyczną tematykę i bogactwo kolorystyczne, dla dorosłych przez swą wartość artystyczną formalną i warsztatową, oraz tak swoisty charakter typu, iż — „szkoda ich dla dzieci”. — Charakter artystyczny, wynikły z prymitywizowanej formy, oraz po mistrzowsku wykonanej technicznej roboty, — czyni te lalki rękodziłem luksusowym, czyli, po prostu, bibelotem. Lalka dziecinna, indywidualum wyobraźniowe, które stało się symbolem wielkiego czaru uczuciowego, związanego z nazwą maleńkości, nigdy nie stanie się nam obojętną, choć „z niej” wyrośniemy. Podobnie nie zapominamy nigdy o lalce artystycznej, która inspirowała nam silne doznanie zachwytu. Lalki Przybylskiej posiadają wysoką

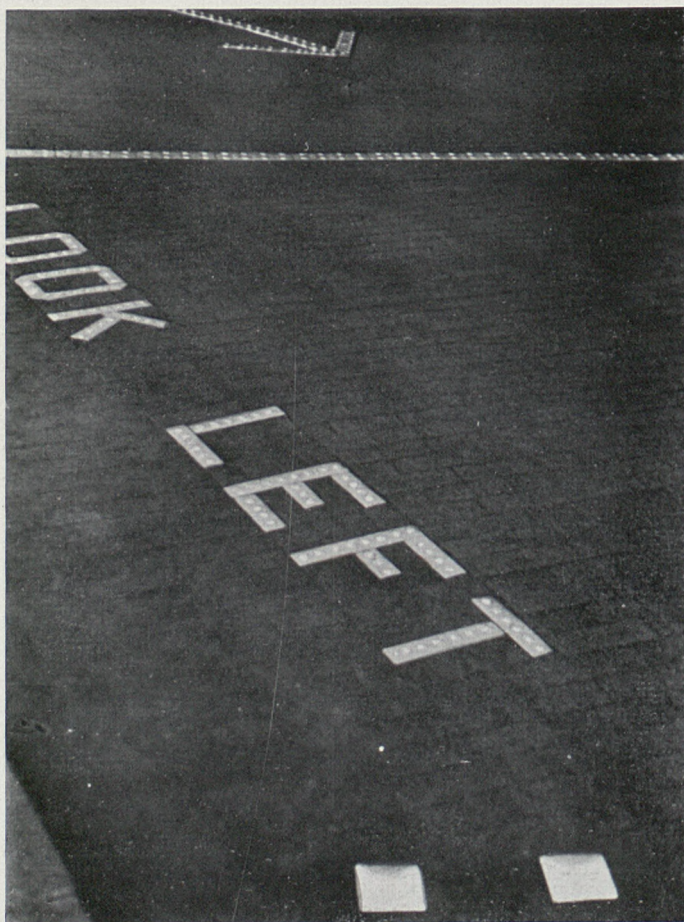
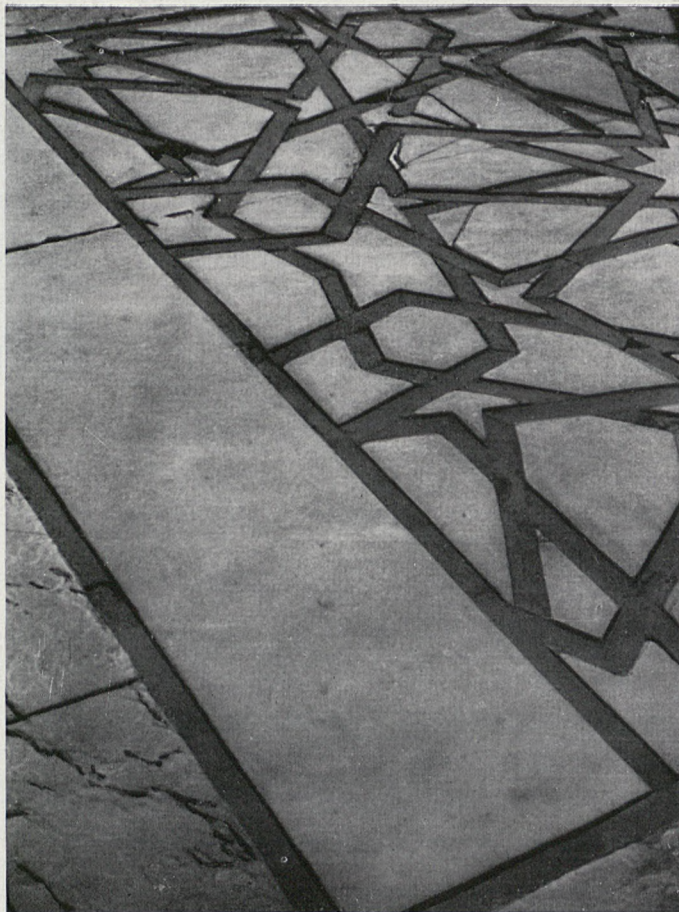
zdolność wywoływania podobnych przeżyć. Na dnie każdej jej koncepcji tkwi moment uczuciowy, który przez zdecydowaną i wyraźną interpretację sugestywnie nam się udziela. Artystka najchętniej otacza się tematyką bajkową. Jej typy zarówno należące do ogólnoludzkiej jak i słowiańskiej legendy, jej czarownice, rycerze, krasnoludki, królowny, smoki, Bartki, Janosiki należą do jednego świata przebogatej fantazji plastycznej. Przy oglądaniu tych „lalek” nasuwa się mimowolne marzenie, aby talent p. Przybylskiej został należycie zużytkowany, a pomysłowość jej mogła nadać piętno całej fabrycznej produkcji współczesnych lalek polskich.

J. K. S.

Janina Petry-Przybylska

Czarownica





LONDYN — FEZ — STAMBUŁ

Ulica to najpierwsza z rzeczy, jakie poznajemy w nowo widzianym mieście. Sposób jej ukształtowania, od wytyczenia ogólnego kierunku poczynawszy, poprzez zabudowania obramujących ją ścian domów, na nawierzchni skończywszy, zależy od warunków, jakie geograficznie czy historycznie formowały całe miasto, i świadczy o stopniu i rodzaju jego kultury. Gładkie drewniane kostki, po których gwoździe, pasy, strzały i napisy, wygładzone olbrzymim ruchem ulicznym metropolii, wskazują ostrożnemu pieszemu Anglikowi bezpieczną drogę wśród pojazdów: to Londyn. Nierówna, wydeptana tylko bosymi stopami tłumów powierzchnia ziemi, na którą padają wibrujące cienie ażurowych dachów, chroniących okryte w białe burnusy postacie przed skwarem afrykańskiego słońca: to Fez. Dekoracyjna sztuka Islamu nie wylądowała się w nawierzchniach afrykańskiej ulicy w tym stopniu, co w ścianach tamtejszych meczetów, za to we wspanialej



FUNCHAL — SOFIA — WARSZAWA

stolicy sultanów podporządkowała sobie kształty i barwy kamieni, tworzących ozdobne gwiazdy bruku dziedzińców meczetów Stambułu. Warunki naturalne, z twardych skał Madery falami morza i rzek odrywające i ogładzające miliony otoczków, pozwoliły utworzyć z nich jedyny w swym rodzaju bruk, po którym suną zaprzężone w powolne woływanie Funchalu. Pasy kostek żółtego klinkieru leciutko przerośniętego zieloną trawą z charakterystycznymi wysokimi gwoździami, tworzącymi linie demarkacyjne nie dla pieszych a dla pojazdów, którym poza nimi przez plac przejeżdżać nie wolno: to Sofia. Gładka wreszcie powierzchnia asfaltu metropolii z gwoździami dla pieszych, a obok nich z cieniem kwiatów, wnoszących w gwar nowoczesnej ulicy reminiscencje uroków natury, kwiatów, które dziesiątki naszych dawnych wiejskich pokoleń widziało przed oknami dworu i chaty, — to Warszawa.

Fot. Dr. TADEUSZ PRZYPKOWSKI



P O D A R K A D A M I

NIKE. — CZASOPISMO POŚWIĘCONE POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ. ROCZNIK I. Wydawnictwo Instytutu Propagandy Sztuki. Warszawa r. 1957.

Pierwszy rocznik nowego wydawnictwa artystycznego, „NIKE”, organu Instytutu Propagandy Sztuki, prezentuje się, objętościowo, niezwykle pokaźnie. Poważna forma wydawnictwa odpowiada powadze instytucji, która je podjęła, jako walne narzędzie i uzupełnienie swej akcji propagandowej. Czasopismo ma, jak zapowiada w przedmowie Redakcja, „odzwierciedlać i tłumaczyć dążenia sztuki współczesnej, nawiązywać wątek tradycji i troszczyć się o społeczne oddziaływanie rzetelnych wartości artystycznych”. W myśl tej zapowiedzi już pierwszy tom nowego wydawnictwa zawiera przed sprawozdaniem z siedmioletniej działalności Instytutu dwanaście dłuższych i krótszych prac, z których kilka omawia ogólniejsze zagadnienia plastyki, a inne dotyczą dawniejszej lub współczesnej twórczości artystycznej, polskiej i obcej. — Tę część rocznika otwiera większe studium prof. Mollego z Krakowa „Sztuka a społeczeństwo”. Prof. Molle ujmuje to zagadnienie, jako historyk sztuki. Stanowisko to nadaje jego pracy miejsce w piśmiennictwie polskim odrębne i — o ile wiem — nie mające precedensu, gdyż polscy historycy sztuki danym zagadnieniem dotąd prawie wcale się nie interesowali. Omawiała wprawdzie przedmiot ten mimochodem publicystyka polska, zwłaszcza w okresie pozytywizmu, lecz zainteresowania ówczesne obejmowały przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, literaturę piękną. Zagadnieniem wartości społecznych, tkwiących w sztukach plastycznych, jak i dotyczącym wzajemnego oddziaływania między sztuką a społeczeństwem, interesować się poczęła publicystyka polska dopiero u samego schyłku wieku ubiegłego i w początkach wieku naszego. Niewiele prac polskich z tego okresu, omawiających ten przedmiot, zasługiwałoby dziś na poznanie, lub choćby na wspomnienie. Godne jednak pamięci są prace Wł. Jabłonowskiego, z których jedną, „O poglądach na sztukę O. Wilde’a”, drukowała Biblioteka Warszawska, a drugą, „O estetyce J. M. Guyau” drukował miesięcznik „Ateneum” w ostatnich latach ub. wieku [lub w pierwszych naszego]. Na poznanie zasługują też prace Ign. Matuszewskiego, drukowane w warsz. Tygodniku Ilustrowanym w ostatnim dziesięciu lat ub. wieku, między nimi — o filozofii sztuki H. Taine’a, dalej „Estetyka jako czynnik wychowawczo-społeczny” i „Sztuka a społeczeństwo”. Za najpoważniejszą z dawniejszych prac o tym przedmiocie uznać wypadnie książkę dra Wł. Pilata „Socjologia sztuki” [Kraków 1907], której nieprzedawnioną cennością jest zwłaszcza podany w obszernym wstępie przegląd krytyczny najważniejszych publikacji o danym przedmiocie w literaturze europejskiej XIX wieku. Książka Wł. Pilata jest pracą socjologa, a nie historyka sztuki. Wracając jednak do pracy prof. Mollego, zauważyć należy, że historyczne ujęcie zagadnienia pozwoliło mu stanąć ponad lub raczej poza panującymi dziś doktrynami społecznymi, zając wobec jakichkolwiek jednostronnych metod badania zjawisk twórczości artystycznej stanowisko obiektywnie krytyczne. Dało mu też ono swobodę wyboru epoki historycznej, jako terenu dla interesujących go spostrzeżeń i rozważań, dość od czasów naszych odległej i dostatecznie już znanej, by można było o niej mówić swobodnie i obiektywnie. Artykuł doc. M. Walickiego „Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Ipsie”, uzupełniający lub prostujący niektóre z informacji, podanych w opracowanym przez tegoż autora katalogu wystawy gotyckiej w r. 1955 przynosi nie tylko pewne szczegóły nowe, dotyczące badań autora nad polską rzeźbą gotycką, ale i polemikę z dr T. Dobrowolskim na temat spornych dat powstania niektórych z wystawionych w swoim czasie dzieł. W następnym artykule, „Ze studiów nad twórczością Józefa Chelmońskiego”, omawia p. K. Molendziński trzy szkicowniki Chelmońskiego, znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Bezpośredni związek tych szkiców i studiów przygotowawczych z niektórymi z większych i znanych dzieł malarskich artysty daje autorowi artykułu pretekst do rozważań nad rolą Chelmońskiego w sztuce polskiej, stanowiskiem jego w historii sztuki, a stosunkiem współczesnej opinii polskiej do artystycznej spuścizny po tym malarzu. P. Molendziński dochodzi do wniosku, że stanowisko, jakie zdobył sobie artysta za życia, trwa po dzień dzisiejszy pozornie nienaruszone, pozornie, gdyż dzisiejsza opinia wraz z młodszą generacją artystów polskich dziełem życia Chelmońskiego wcale się nie interesującą, po prostu milczą o tym artyście, akceptując jakby ustalony tą biernością sąd o nim po-

kolenia poprzedniego. Jest faktem, że postać Chelmońskiego artysty i jego rola w sztuce polskiej czeka jeszcze na wszechstronne oświetlenie w opracowaniu monograficznym, na które artysta ten niewątpliwie zasługuje.

Po artykule p. Heleny Blum, zastanawiającej się nad rytmiką i narodowym charakterem twórczości plastycznej W. Skoczylasa i dochodzącej do ustalonego ogólnie wniosku, że „malarstwo W. Skoczylasa nie posiada w ogólnym polskim rozwoju artystycznym tego doniosłego znaczenia, co jego grafika”, następuje artykuł doc. J. Starzyńskiego „Impresjonizm i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej”. Autor, zgodnie ze znanym niemieckim historykiem sztuki i autorem książki „Der Impressionismus im Leben und Kunst”, R. Hamannem, widzi w impresjonizmie cechy, które pozwalają go traktować jako „styl życia i kultury” całego pokolenia, żyjącego i tworzącego w ostatnich kilku dziesiętkach lat XIX wieku. Równocześnie w jego wybujałym indywidualizmie i oderwaniu się od życia zbiorowego dostrzega oznaki upadku i przyczyny generalnego od wrotu od impresjonizmu w latach następujących tuż po wojnie światowej. Lecz miejsce, które zajmował impresjonizm w sztuce i kulturze europejskiej jeszcze na przełomie wieków XIX i XX, nie zostało dotąd zajęte. Autor twierdzi, że obecnie „uczestniczymy w kształtowaniu się nowej kultury, w której surowy ład i poczucie wspólnoty rządzić ma stosunkiem jednostki do zbiorowości narodu i państwa”. Spośród kilku następnych artykułów zasługuje na szczególną uwagę zawodowców praca A. Zamoyskiego „Rzeźbienie”. Bodajże pierwsza a i jedyna dotąd w naszej literaturze praca, ujmująca zagadnienie rzeźby artystycznej od strony rzeźbiarskiego rzemiosła zasługiwałaby też na wydanie książkowe. Napisana w sposób rzeczowy i treściwy, omawia narzędzia pracy rzeźbiarza, materiały i metody pracy rzeźbiarskiej, począwszy od punktacji w kamieniu. Autor akcentuje mocno konieczność ustawicznego kontaktu artysty-rzeźbiarza z naturą, z żywym modelem. W artykule p. M. Twarowskiej o artyście-grafiku T. Kulisiewiczu autorka dostrzega w twórczości Kulisiewicza wpływy St. Wyspiańskiego, zwalcza zaś opinię, nawiązującą grafikę Kulisiewicza do Muncha i współczesnego ekspresjonistycznego dżurwoty niemieckiego. Artykuł p. J. Dutkiewicz „Kontrola produkcji artystycznej” pozostaje ze względu na omawiane zagadnienie w dalekim pokrewieństwie z pracą prof. Mollego. Związek ten jest raczej dość luźny. W pracy prof. Mollego panuje wszechwładnie historyzm, siłący się na obiektywne ujęcie przedmiotu. P. Dutkiewiczowi zaś idzie o odsłonięcie tych zwykle ukrywanych wstydliwie, gdy rzecz idzie o sztukę współczesną, aktywnych sił socjalnych i ekonomicznych, które ją wprzegają do służenia ich interesom, wpływając decydująco na formy i kierunki produkcji artystycznej. Autor wymienia na końcu swego interesującego, żywo i z od wagą napisanego artykułu, wymowne swą nieprawdopodobną wysokością cyfry statystyczne produkcji artystycznej w Polsce w latach ostatnich, nie wyciągając z nich zresztą jakichkolwiek wniosków lub horoskopów na przyszłość. Ale wymowa tych cyfr jest i bez tego dostatecznie frapująca, by mogła nie zwrócić na siebie uwagi społeczeństwa i nie domagać się uzdrowienia patologicznego zjawiska. Rozważania te kończy uwaga autora, że klucz do uzdrowienia owego chorobliwego przerostu znajduje się przede wszystkim w polskim szkolnictwie artystycznym, wychowującym dziś ten nadmiar producentów wartości, których zaledwie drobny ułamek znajduje zbyt, a następnie w ręku krytyki artystycznej, która nie poczuwa się jeszcze dziś do odpowiedzialności za ten stan rzeczy. W artykule „Plastyka w Europie 1955—6” referuje p. J. Gralowski przegląd dochodzących do głosu we współczesnej krytyce artystycznej w poszczególnych krajach europejskich hasel i dążeń rewizjonistycznych w stosunku do dotychczasowej supremacji w plastyce kierunków i wartości, za których ojczyste zwykle się uważać Francję współczesną. Charakterystyczną jest przy tym dla tych hasel odwrotna rzecz, że nie tylko najgłośniej o sobie znać dają, ale i najczęściej się rodzą w państwach totalistycznych, więc w Niemczech, Italii i bolszewickiej Rosji. Słusznie też zaleca autor przyjmowanie tych hasel z wielką ostrożnością i krytycyzmem, zwłaszcza że i sztuka rodząca się w atmosferze inspirowanej i pielęgnowanej przez totalistyczne rządy nie wygląda zbyt zachęcająco. Zamyka rocznik ten referat p. Z. Niesiołowskiej-Rotherkowej o „Nowej [?] książce o Wyspiańskim” [wydanej w r. 1955] i sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki za okres siedmioletni.

p. s.

ARCH. MICHAŁ KOSTANECKI: TWÓRCZOŚĆ ARCHITEKTONICZNA TADEUSZA STRYJEŃSKIEGO NA TLE EPOKI. Kraków—Warszawa 1937. Odbitka z biuletynu Stowarzyszenia Architektów R. P. Arch. Tadeusz Stryjeński, któremu poświęcono tę pracę, był jednym z wybitniejszych architektów polskich, czynnych na terenie przedwojennej Galicji Zachodniej, a zwłaszcza w Krakowie. Poza wspomnianym terenem działalności jego w ogóle nie była znana, a nazwisko Stryjeński znane jest dziś współczesnym raczej jako nazwisko Karola Stryjeńskiego, zmarłego przedwcześnie przed kilku laty, wybitnego działacza na terenie sztuki, w swoim czasie kierownika szkoły sycerskiej w Zakopanem, następnie założyciela i kierownika Instytutu Propagandy Sztuki. Tadeusza Stryjeńskiego, ojca Karola, znało dobrze starsze pokolenie Krakowian, nie zawsze ciesząc się wznoszonymi przez niego budowlami, z których zwłaszcza z daleka widziany, czerwony budynek Izby Handlowo-Przemysłowej, z okropną wieżą z zegarem i skrzydlatym lobusem, oszpeca po dzień dzisiejszy jeden z najbrutalszych punktów Krakowa, jako odstraszający przykład ówczesnej degeneracji smaku. Autor studium o Tadeuszu Stryjeńskim dostrzega w działalności tego architekta pewne tendencje, które go zbliżają do architektury nowoczesnej i tworzą jak gdyby przejściowy etap pomiędzy secesją a architekturą dzisiejszą. Wywód p. Konstaneckiego sięga do źródeł kierunków, panujących w ówczesnej architekturze europejskiej, w której styl „secesyjny” był wyrazem rewolucyjnego nastawienia młodszej generacji architektów wobec panujących wtedy jeszcze powszechnie stylów tradycyjnych. Z tego wszystkiego, co sam autor o działalności T. Stryjeńskiego mówi, wolno wnosić, że była to w istocie twórczość eklektyka, nie oparta na żadnym twardym kościecu ideologiczno-estetycznym. Wpływ St. Wyspiańskiego, któremu autor przypisuje znaczenie poważniejsze w procesie przezwyciężenia przez Stryjeńskiego secesji, o ile wpływ ten rzeczywiście istniał, mógł nań oddziaływać chyba w kierunku odwrotnym, jak oddziaływał na arch. Mączyńskiego i innych, gdyż rzecz to wiadoma, że sam Wyspiański ulegał wyraźnie choć nieświadomie secesji i w tym podświadomym pokrewieństwie do trwał do końca swych dni. Cenna praca p. Kostaneckiego, opartej o gruntowną znajomość prądów i tendencji, przenikających architekturę europejską u schyłku XIX w., polega na tym, że przypomina ona współczesnym ów etap przejściowy, w którym architekt polski już był wypowiedział walke stylom tradycyjnym i przeżył w gorączkowo szukał nowych i bliższych życiu form, a w ten sposób przygotowywał grunt dla racjonalnej architektury nowoczesnej. p. s.

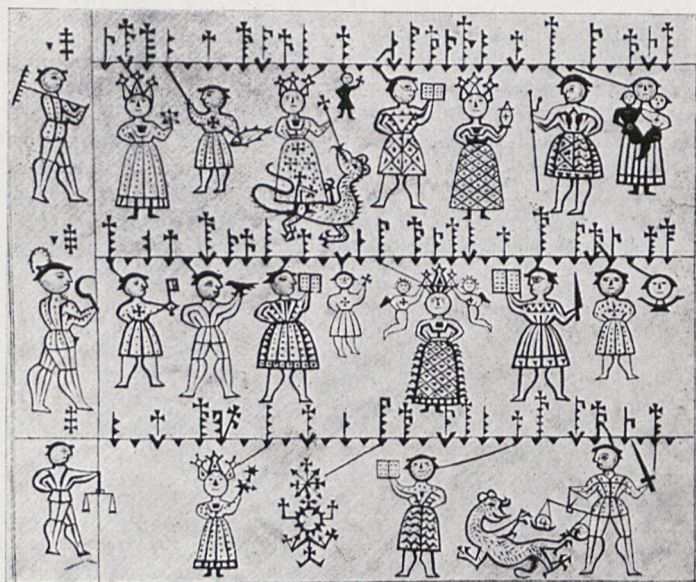
★

RZEŻBA WŁOSKA. ŚREDNIOWIECZE—ODRODZENIE. Album 103 reprodukcji, z wstępem objaśniającym Dra M. Sterlinga. Wydawnictwo Morkowicza. 1938. Setkę dobrych reprodukcji reprezentacyjnych arcydzieł dawnej rzeźby włoskiej uzupełnia wstęp, opracowany ze znajomością rzeczy przez dra Sterlinga. Po ogólnych wyjaśnieniach, charakteryzujących zasadnicze cechy rozwoju średniowiecznej rzeźby włoskiej, spośród których jako najbardziej istotną akcentuje autor tendencję do uniezależnienia się rzeźby od architektury, co wydobyla się na jaw w rzeźbie włoskiej już w głębokim średniowieczu, znacznie wcześniej, aniżeli w rzeźbie francuskiej, przechodzi do szczegółowego omówienia poszczególnych etapów rozwoju i twórczości reprezentatywnych mistrzów rzeźby włoskiej Odrodzenia. Ale i tutaj nie spuszcza autor z oczu owego zasadniczego procesu rozwojowego, w którego momencie szczytowym rzeźba europejska traci ostatecznie swój dawny, organiczny związek z architekturą. Książka daje dobry przegląd rozwoju rzeźby włoskiej na przestrzeni czterech wieków, przy czym jej szczególną zaletą jest to, że tekst uwzględnia należycie ilustracje. Album powinno znaleźć uznanie i rozpowszechnienie w szkolnictwie, jako doskonały podręcznik pomocniczy i materiał pokazowy w nauce historii kultury. p. s.

★

ANDRZEJ JURKIEWICZ: PODRĘCZNIK METOD GRAFIKI ARTYSTYCZNEJ. CZĘŚĆ PIERWSZA. KRAKÓW 1938. Nakładem własnym autora. Literatura polska, dotycząca grafiki artystycznej, obejmuje wprawdzie z półtorej setki większych i mniejszych druków, wydanych w ciągu całego stulecia, lecz wśród nich znajdziemy z pewnością nie wiele więcej ponad dziesiątek prac takich, z których mógłby czytelnik zaczerpnąć mniej lub więcej ścisłe informacje, dotyczące materiału, narzędzi i przebiegu pracy zawodowego rytownika. Ogół prac to katalogi zbiorów graficznych lub prac graficznych wybitniejszych rytowników, studia historyczne lub estetyczne, wreszcie słowniki rytowników polskich. Najwcześniejszą pracą, omawiającą

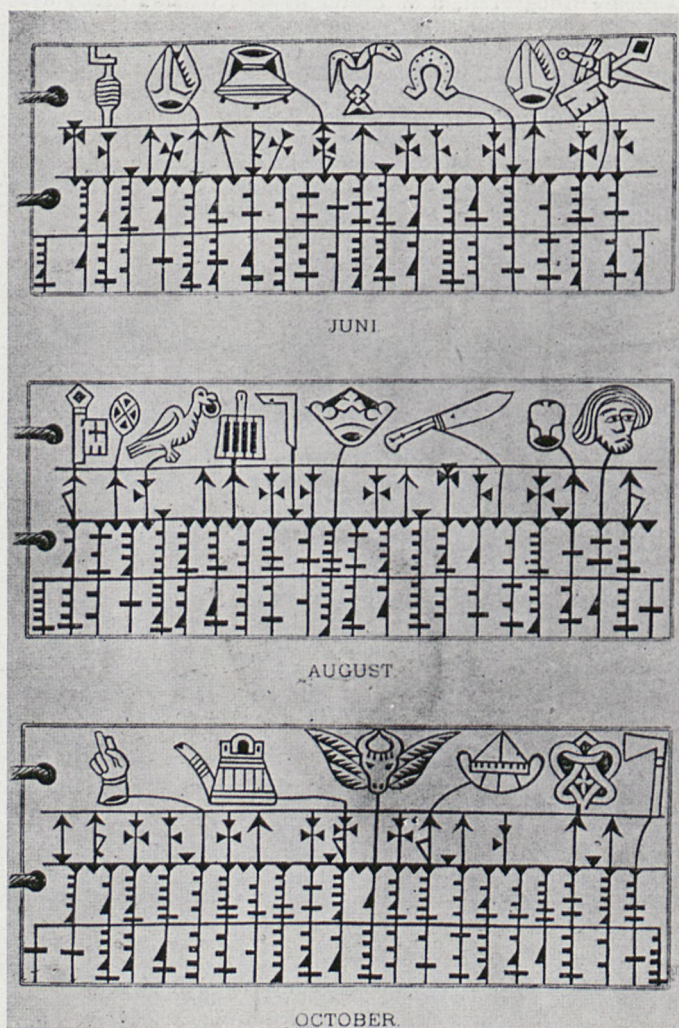
szczegółowo materiał, narzędzia i przebieg pracy zawodowego grafika, jest rozprawa Jana Sierzyńskiego „O litografii”, która przeleżała z górą sto lat w rękopisie, zanim doczekała się wydania drukiem przed laty dziesięciu, jako wydawnictwo zasłużonej Drukarni Z. Łazarskiego. Jedną z najdawniejszych prac, w której znaleźć można nieco drobnych wiadomości o narzędziach, materiale i pracy drzeworytnika, jest rozprawka J. I. Kraszewskiego, drukowana w r. 1841, w IV tomie czasopisma *Atheneum*, wydawanego w Wilnie, p. t. *XYLOGRAFIA*. W trzydzieści lat później poświęca nieco uwagi technice drzeworytniczej W. Gerson, w dłuższym artykule, wydrukowanym w tomie VI warszawskiego *Tygodnika Ilustrowanego* [r. 1878]. W tymże *Tygodniku* znajdziemy w 11 lat później zamieszczony artykuł Józefa Keniga o drzeworytnictwie, podający już znacznie więcej fachowych informacji, aniżeli prace Kraszewskiego i Gersona. Drugim w literaturze po pracy Sierzyńskiego „O litografii”—p o d r ę c z n i k i e m z a w o d o w y m była książka J. Ruffera „Kwasoryt”, wydana w Krakowie w r. 1909. Z tego rodzaju podręczniki zawodowe spełniają swą ważną rolę w pogłębieniu lub uzupełnieniu wiedzy młodych zawodowców i uczniów, świadczy o tym ich mnogość w literaturze wszystkich kulturalnych narodów europejskich, dbających o poziom wszelkiej pracy i produkcji. W Polsce niepodległej poczynają się tego rodzaju publikacje w latach ostatnich coraz częściej pojawiać. Wymieni tu można liczne artykuły o drzeworycie ś.p. W. Skoczylasa, prace W. Podolskiego, jak „Uwagi o drzeworycie współczesnym” i „Początki drzeworytu” oraz prace T. Cieślowskiego jun. o grafice F. S. Jasińskiego i „Drzeworyt w książce, tece i na ścianie”. Fakt, że wymienione publikacje wychodzą z pod pióra zawodowych artystów grafików, jest znamienny i dobrze rokuje o przyszłości grafiki artystycznej w Polsce. Na szerszą od wszystkich dotąd wymienionych skalę pomyślna jest praca p. A. Jurkiewicza, st. asystenta działu grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ma to być obszerny podręcznik, obejmujący wszystkie odrębne techniki graficzne, praktykowane przez współczesnych artystów-grafików. Całość ma się składać z 5 części, z których pierwsza tylko co wydana omawia materiał, narzędzia i przebieg pracy rytownika na miedzi, w szczególności przebieg pracy ryłcem, [miedzioryt], iglicą [suchoryt] i żrącym kwasem [akwaforta lub kwasoryt]. W części drugiej znajduje się metoda pracy na kamieniu [litografia], a w części trzeciej metoda pracy drzeworytnika. Wydana dotąd część pierwsza prezentuje się okazale. Doskonały papier w formacie albumowym, staranny druk, a przede wszystkim tablice, autentyczne odbitki z płyt przez autora rytowanych lub trawionych, nadają tej książce charakter wydawnictwa bibliofilskiego. Tablice ilustrują znakomicie poszczególne etapy pracy rytownika nad przygotowaniem płyty, a każdej z tablic towarzyszy szczegółowe objaśnienie etapu pracy na płycie i efektu w odbiciu na papierze. Objaśnienia te, drukowane w osobnych kolumnach, pomieszczone są w książce tak, że oglądając tablicę, czytelnik ma również odnośne objaśnienie przed oczami. Poprzedza tablice obszerny wstęp, omawiający szczegółowo metody pracy rytowniczej na płycie miedzianej, więc pracy ryłcem i „ruletką”, igłą [„suchą igłą”] i żrącym kwasem. Zamyka wstęp opis metody pracy przy sporządzaniu, czyli druku odbitek w ręcznej prasie i zasady sporządzania odbić kolorowych. Jedyne zastrzeżenie, jakiego ta pierwsza część ofiarnej pracy p. Jurkiewicza wzbudzić mogła, to niektóre z użytych w książce tej terminów. Broni jednak autora fakt, że słownictwo polskie w dziedzinie plastyki w ogóle, a w rytownictwie w szczególności, jest jeszcze dotąd głębia bardzo płytko przeoraną i skutkiem tego panuje tu jeszcze pełna anarchia słowotwórcza, podobnie jak jest z budownictwem po miastach polskich. I tak odczuwam pewne wątpliwości wobec użytego przez p. Jurkiewicza wyrazu „K o w a l n o ś ć” na określenie podatności czyli plastyczności miedzi. Następnie nie czuję zaufania do określenia wyrazem „W i ó r k o” zgrubienia, powstającego na samym brzegu kreski, podczas żłobienia na płycie kreski rytowniczą iglicą, zgrubienia, które Francuz określa wyrazem „la barbe”, a Niemiec wyrazem „der Grat”. „Wiórko” oznacza w rękodzielniczej terminologii polskiej te drobne cząstki materiału, które przy obróbce heblem czy dłutem z pod narzędzia odpadają; tymczasem przy żłobieniu iglicą kreski na miedzianej płycie wypychana iglicą część metalu nie wypada, ale pozostaje na brzegu jako owo zgrubienie. Niektóre też terminy, użyte w książce dla określenia tegoż samego narzędzia, zmieniają się, jak np. narzędzie, w którym przeciętny śmiertelnik dostrzeże popularne „radelko”, autor pracy nazywa raz „rolką”, drugi raz „ruletką”. Ustalenie terminologii graficznej powinno być pracą zbiorową przeprowadzoną drogą ankiety, w której rozstrzygające słowo powinny mieć polscy graficy i językoznawcy-filolodzy. Inicjatywa należy tu do związku plastyków i grafików. p. s.



Kalendarz obrazowy dla analfabetów, pochodzący z Brunico w diecezji Bressanone. [Miesiące: lipiec, sierpień, wrzesień]

WŁOSKIE CZASOPISMO POŚWIĘCONE GRAFICE. Spośród pism specjalnych, poświęconych grafice artystycznej [nie użytkowej] odpadły w ostatnich kilku latach różne efemerydy, które przetrwały dłuższy lub krótszy okres czasu, pozostały zaś tylko dwa pisma, ugruntowaną od lat kilkudziesięciu przeszłość za sobą mające. Wprawdzie w czasach niedawnych

Kalendarz obrazowy dla analfabetów. [Miesiące: czerwiec, sierpień i październik]



jedno z nich uległo radykalnej reorganizacji [Die graphischen Künste] zarówno w zakresie programu, układu, jak i formatu — drugie zaś po piętnastu latach egzystencji w Anglii, ponownie wywędrowało za Ocean [Print Collector's Quarterly], ale niemniej pewna ciągłość została utrzymana i oba te pisma opierają się już dziś na wyrobionej tradycji. Niedawno przybyło w tej dziedzinie nowe czasopismo, wydawane w Rzymie p.t. Maso Finiguerra. Rivista della stampa incisa. Kończy ono już drugi rok swego istnienia i wróżyć się zdaje trwalszą egzystencję, jakkolwiek zapowiadane po 5 zeszyty rocznie ukazują się w odstępach czasu dość nieregularnych. Ponieważ pismo to, mimo swego popularnego charakteru i przystępnej ceny, jest w Polsce prawie nieznane, podajemy nieco obszerniejszą o nim wiadomość. Zamierzeniem nowego pisma jest zaspokajanie zainteresowań zarówno fachowców, bliżej obeznanych z dziejami sztuk graficznych, jak i amatorów grafiki w szerokim zakresie. Redakcja nie stawia żadnego ściśle określonego programu, co z jednej strony ma tę zaletę, że czyniąc go elastycznym, umożliwia rozszerzanie zakresu omawianych tematów, czy cytowanych zabytków, z drugiej jednak strony nie precyzuje dość wyraźnie oblicza nowego czasopisma, które gawituje bądź ku grafice książkowej, bądź ku współczesnej grafice artystycznej, porusza sprawy z zakresu bibliofilstwa a nawet typografii i działalności wydawniczej. Językiem zasadniczym pisma jest oczywiście włoski, lecz artykuły są publikowane w czterech najbardziej dostępnych językach europejskich [francuskim, angielskim, niemieckim i włoskim]. Nazwę swą czasopismo zawdzięcza złotnikowi florenckiemu z XV w., Maso Finiguerra, któremu Giorgio Vasari przypisuje autorstwo wynalezienia techniki sztychowania na płycie metalowej. Mimo podważenia tej tradycji przez krytykę nowoczesną redakcja nowego czasopisma przyjęła niejako patronat artysty, którego tradycja uważała za nestora grafiki włoskiej. W roczniku I-ym ukazały się artykuły, dotyczące w znacznej większości grafiki retrospektywnej, przeważnie włoskiej, następnie niemieckiej. Wśród autorów widnieją nazwiska tak pierwszorzędných specjalistów z tej dziedziny, jak C. Dodgson, A. E. Popham, A. Schramm i wielu innych. O wczesnej grafice włoskiej pisze A. Blum, ilustrując artykuł interesującymi przykładami z niemal niedostępnej dotąd kolekcji E. Rotschilda, zapisanej testamentem przez zmarłego przed kilku laty właściciela do zbiorów Luwru. — Kilka ciekawych przykładów ikonograficznych z zakresu najstarszej grafiki ze zbiorów prowincjonalnych włoskich podaje redaktor czasopisma L. Donati. O kalendarzach, ilustrowanych znakami konwencjonalnymi dla użytku analfabetów, pisze G. Gerola [autor interesującej pracy, wydanej przed dwoma laty o włoskich zabytkach ikonografii królów polskich], publikując odnaleziony świeżo taki kalendarz, niezmiernie interesujący, nabyty do Muzeum w Trydencie; zdaniem autora pochodzący z końca XV lub początku XVI w. — W analectach znajdujemy drobne notatki aktualne, nekrologi, recenzje i dział, który przyczynić się może do ożywienia pisma, mianowicie pytania, skierowane do czytelników w sprawie poszukiwań naukowych — i odnośne wyjaśnienia, względnie krótkie odpowiedzi. Szkoda, że bibliografia artykułów, dotyczących grafiki, publikowanych w różnych czasopismach, podana w zeszycie I wydawnictwa — nie znalazła dalszej kontynuacji. Rocznik drugi przedstawia i terytorialnie i chronologicznie większy zasięg tematów. Wśród materiałów publikowanych na uwagę zasługują np. sygnalizowany przez A. E. Pophama nieznanymi sztych Jean Duveta „Ucieczka do Egiptu”; dalej szereg inkunabulów ksylograficznych włoskich, np. Storia de Sancto Grisedio, wyd. w Aquili w r. 1495; wreszcie inkunabuly niemieckie. O działalności typograficznej i wydawniczej Paola Fumagalli, „chalkografa” i wydawcy florenckiego w w. XIX, pisze obszernie syn jego, Giuseppe Fumagalli. — Słaba i nieciekawa współczesna grafika drzeworytnicza w Holandii bynajmniej nie czyni wrażenia zasługującej na uwagę sztuki nowoczesnej. Wreszcie znajdujemy w jednym z ostatnich zeszytów szczegółowe i interesujące sprawozdanie z kongresu międzynarodowego, jaki odbył się w lipcu r. ub. w Paryżu, niejako w ramach wielkiej wystawy paryskiej. Zarówno przebieg prac kongresu, jak i przyjęte wnioski, pożyteczną mogą być lekturą dla zainteresowanych, a to tym więcej, że pisma polskie ich nie podały, z tego zapewne powodu, że na kongresie tym Polska nie była reprezentowana i kontakt ze stałym organem wyłonionym na zjeździe w postaci „Office destiné à centraliser les renseignements concernant la gravure” — we Francji oraz podobnymi placówkami w innych krajach dopiero zaczyna się nawiązywać. Pierwszym zadaniem tej instytucji będą wystawy wymienne. Polskiego czytelnika zainteresują poza tym dwa artykuły, dotyczące zbiorów oraz produkcji artystycznej polskiej — mianowicie Z. Ameisenowej o drzeworycie, przypisanym przez autorkę Burgkmaierowi, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej — i H. Blumówny o współczesnym drzeworytnictwie polskim. S. M. S.

*Kobięcych ust kuszący czar
To jest Odolu dar*

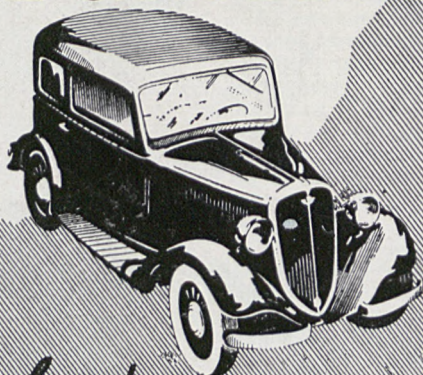


Zdrowie to piękno. Strzeżcie tego piękna, pielęgnując jamę ustną Odolem, gdyż Odol jest istotnym czynnikiem ochrony zdrowia. Higiena jamy ustnej i zębów jest nakazem wychowania i kultury, usta pielęgnowane Odolem są oznaką zdrowia i piękna.

Odol

**Odol zapewnia świeży oddech
i znakomitą higienę jamy ustnej**

DOBRE SAMOCHODY



budujemy
w **POLSCE**

Z DOSKONAŁYCH KRAJOWYCH SUROWCÓW

POLSKI FIAT

508

cena zł. 4.950 loco Warszawa
z dwoma ogumionymi kołami
zapasowymi i wyposażeniem

DOSTAWA NATYCHMIASTOWA

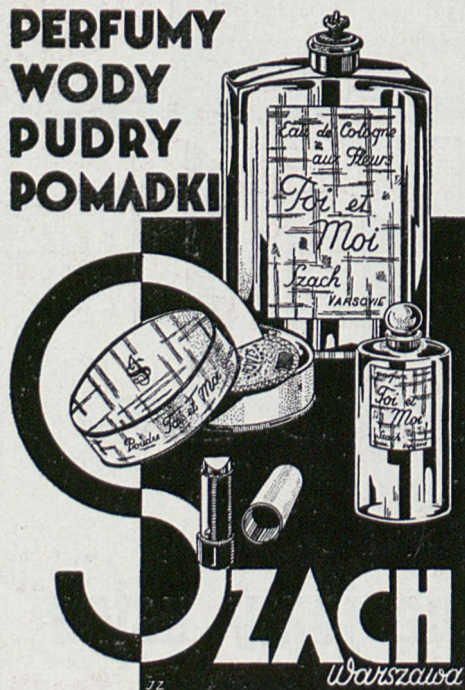


CHEMIGRAFIA POLSKA

WARSZAWA, LIPOWA 7^A, TEL. 602-40

Wykonywa klisze do druku:
kreskowe, siatkowe,
jedno i wielobarwne;
zdjęcia na offset,
litografie, fotolito;
odlewy, matryce;
rysunki.

**PERFUMY
WODY
PUDRY
POMADKI**



Wytworne perfumy
i wody kolońskie

**Cocktail
Opium**

puder witaminowy
idealnie przylegający
Cocktail



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

**PUDER, PERFUMY
WODA KWIATOWA**



PROSZKI
MIGRENO-NERVOSIN

Kogutek

ZASTOSOWANIE:
**GRYPA, PRZEZIEBIENIE
BÓLE GŁOWY, ZĘBÓW i t.p.**

ŻĄDAJĄC ORYGINALNYCH PROSZKÓW ZH. FABR. Z „KOGUTKIEM”
PATRZCIE **JAKIE PROSZKI WAM DAJĄ**
GDYŻ SA JUŻ NAŚLADOWNICTWA,
ŻĄDAJCIE PROSZKÓW „MIGRENO-NERVOSIN”
TYLKO W NOWYM OPAKOWANIU
TOREBKACH HIGIENICZNYCH.

Pfefferkorn



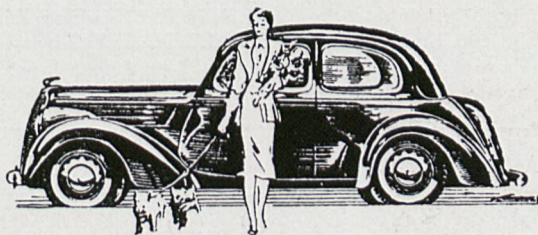
URZĄDZA

Wytworne Mieszkania

BYDGOSZCZ
WARSZAWA
KATOWICE

SLIWOWICA
oryginalna
HABERBUSCH i SCHIELE

do nabycia we wszystkich Handlach Win i Restauracjach



REWELACJA

NOWEGO SEZONU SAMOCHODOWEGO JEST

SKODA-POPULAR mod. 1938

1 ltr. poj. cyl. 27 KM

z silnikiem górnozaworowym,
nową maską, upiękzoną karoserją
i bogatszym wyposażeniem.

Odmiany wozów:

CABRIO-ROADSTER, CABRIOLET,
CABRIO-SEDAN, TUDOR, SEDAN,

POLSKIE TOWARZYSTWO ZAKŁADÓW SKODY

Spółka z ogr. odp.

Warszawa, ul. Złota Nr 68. Tel. 205-70, 354-28

Przedstawicielstwo na Warszawę i woj.
Warszawskie:

„AMPLION” TOW. TECHN. HANDL.
Warszawa, Plac Dąbrowskiego 8, tel. 610-56

Jedwab
do
szycia



FABRYKA
W
WARSZAWIE

SALON WYTWORNYCH MEBLI



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

ST. RADELICKI

NOWY ŚWIAT 30
róg Pierackiego
KOSZYKOWA 67
MIEDZIANA 10
PIERACKIEGO 17



Oczekiwana wiosna
nadeszła!... Wycieczki
za miasto własnym
autem! Wyjazd i po-
wrót bez defektu mo-
toru zapewnia
stosowanie olejów
samochodowych
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. Jaskólski

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.

KONCESJONOWANE BIURO ELEKTROTECHNICZNE

Inż. J. PRYŁUKIER

WARSZAWA

ZŁOTA 65a

TEL. 587-52

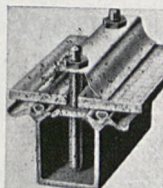
PRACOWNIA ART. SZTUKATERII I STUOKÓW

EDMUND MARCINKOWSKI

WARSZAWA. SZLENKIERÓW 14, TELEFON 240-85.

WYPRAWY SZLACHETNE, SZTABLATURY,

OKŁADZINY FASAD GRANITOLEM POLEROWANYM



«WEMA»

Ruda Śl.

świetlnie bezkitowe
listwy ochronne
wycieraczki metal.

Przedst.:

Warszawa,



Poznańska 21/15. Inż. WL. SZALKOWSKI. Tel. 815-21



OBICIA MEBLOWE POLSKI LEN
ręcznie drukowane

RĘCZNIE TKANE MATERIAŁY
NA OBICIA MEBLOWE „CHINZE”
FIRANKI etc.

MICHAŁ WEITZ

Kraków, Floriańska 23. Telefon 148-40



Zakład wyrobów artystycznych w brązie,
srebrze i złocie

W. GONTARCZYK
Warszawa, Miodowa 17 i 19 tel. 521-84

Roboty kościelne, wyroby artystyczne
i stylowe, orderzy i odznaki wojskowe,
wykuwanie w blasze [repoussé]

Nagr. Medal srebrny Paryż 1925. Warszawa 1924
Paryż Medal złoty 1937



J. PAWLAK

ZAKŁAD MALARSTWA
DEKORACYJNEGO I ARTYSTYCZNEGO

(LEONEX CECHE MISTRZÓW MALARZKICH W POZNANIU)

TEL NR 61-43.

POZNAN

GRUNWALDZKA 23.

FABRYKA HYDRAULICZNA

«WISŁA»

M. STRASBURGER i K. SASKI

egz. od 1882

WARSZAWA, KOPERNIKA 26. TEL. 6-00-62, 6-70-48

KANALIZACJA, WODOCIĄGI

OGRZEWANIA CENTRALNE

WENTYLACJE

PRALNIE PAROWE

PRZEPROWADZKI

MIEDZYMIASTOWE
PODMIEJSKIE



WARSZAWA • TREBACKA 1 • TEL. 240-45



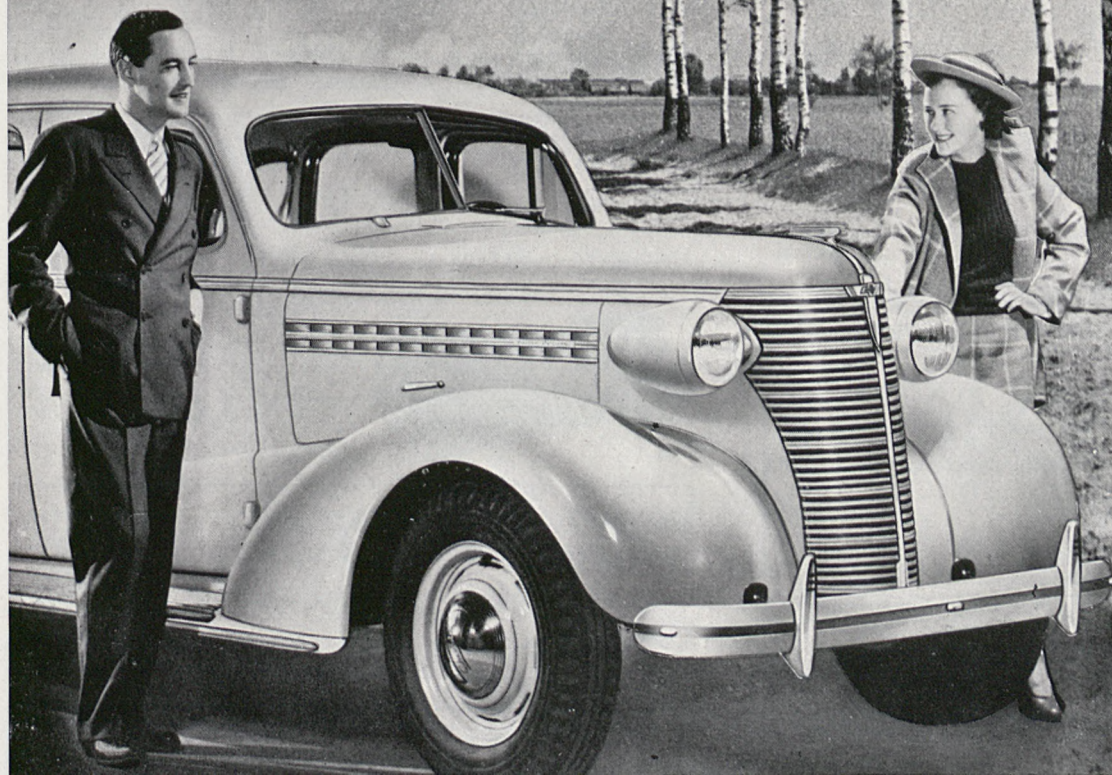
ANTYKI I DZIEŁA SZTUKI

N. SAKIEL

WARSZAWA, ul. Czackiego Nr. 6

TELEFON 5.11-53.

*Chevrolet
idealny wóz
użytkowy*



OD ZŁ. 7640

LILPOP. RAU i LOEWENSTEIN S. A.

W I T R A Ż E



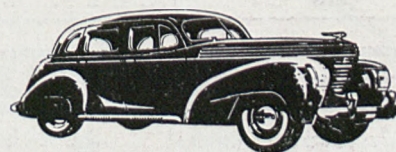
WYKONUJE OD 1902 ROKU
KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW,
OSZKLEŃ I MOZAIKI

S. G. ŻELEŃSKI

KRAKÓW, Aleja Ż. Krasińskiego 23
Telefon Nr 106-16 PKO. Nr 405-506

S A M O C H O D Y

GRAHAM



JEN. REP.: GENERAL TRADING, WARSZAWA,
SENATORSKA 52 TELEFONY: 506-10 i 2-68-61

CYNKOGRATIA ARTYSTYCZNA

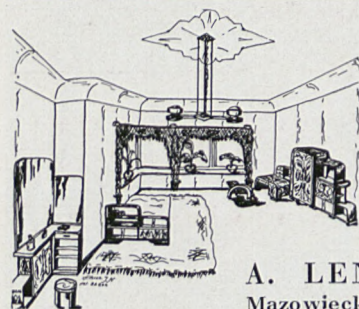
Warszawa, ul. Przejazd 9. Telefon 11-54-33
WYKONUJE KLISZE DO „ARKAD”



WARSZAWSKA WYTWÓRNI
MEBLI STYLOWYCH

WŁADYSŁAW KUCICKI

Marszałkowska 145, W podwórzu tel. 504-68
poleca w dużym wyborze: sypialnie, sto-
lowe pokoje, panińskie komplety, salony
oraz pojedyncze przedmioty CENY NISKIE



WYKWINTNE MEBLE

stolarskie i tapicerskie
własnego wyrobu, gotowe
i na zamówienia oraz

PROJEKTY WNĘTRZ

mieszkaniowych, sklepo-
wych i wykonanie

poleca:

A. LENCZEWSKI i S-ka
Mazowiecka 10. Warszawa. Tel. 5.35.96

IGNACY GRÜNFELD

FABRYKA MEBLI I BIURO ARCHITEKTURY WNĘTRZ

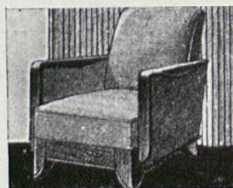
KATOWICE FABRYKA, KARBOWA 50, TEL. 500-28 i 510-50.
MAGAZYN MEBLI, MŁYŃSKA 12[RÓG STAWOWEJ] TEL. 350-28



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.

Najlepszej jakości meble stalowe, siedze-
nia samochodowe, sprzęty wystawowe
i urządzenia sklepowe dostarcza firma

»WSCHÓD« Sp. z o. o.

Zadziele ad Żywiec
TELEF. ŻYWIEC Nr 49



L. KAMLER

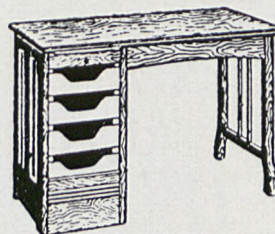
WYTWÓRNI MEBLI



PROJEKTY WNĘTRZ

WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKA 117.

TEL. 6.22-40 i 8.92-42.



ZAKŁADY
PRZEMYSŁOWO-STOLARSKIE
MECHANICZNA WYTWÓRNI
MEBLI BIUROWYCH
S. KALWARY
WARSZAWA, ŻYTNI 24/26
TELEFON 2-34-25
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.



WNĘTRZE I SZTUKA
SP. Z O.O.

NOWA WIS
PLACÓWKA

WNĘTRZE I SZTUKA sp. z o. o.

Warszawa, Moniuszki 2a, tel. 527-98

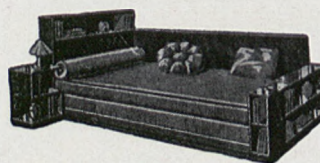
Projektowanie i urządzenie wnętrz

Antyki, Unikaty, Modele nowoczesne
Artystyczne zasłony na kaloryfery

ZAKŁAD TAPICERSKO-MEBLOWY

HENRYKA BIELAWSKIEGO

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



POSIADA NA SKŁADZIE:

tapczany higieniczne
i tapicerskie, fotele klub-
owe oraz przyjmuje wszel-
kie obstalunki i reperacje
po cenach konkurencyjnych

CHRZEŚCJAŃSKA WYTWÓRNI MEBLI NOWOCZESNYCH,
STYLOWYCH ORAZ URZĄDZEŃ SKLEPOWYCH I BIUROWYCH

„JAN MALETKO”

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

WYTWÓRNI SZYLDÓW, STEMPLI
i WYROBÓW METALOWYCH

W. DRABIKOWSKI i J. WAPIŃSKI

Sp. z ogr. odp.

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 1. TELEFON 606-13

wykonywa wszelkiego rodzaju

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



WYTWÓRNI

„WNĘTRZE”

WARSZAWA, RYSIA 1
MARSZAŁKOWSKA 151

MEBLE GOTOWE
PROJEKTY

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. 316-87
mieszkanie prywatne: Wileńska 19, telefon 10-08-65
Wytwórnia i składy, ul. Wileńska 15.

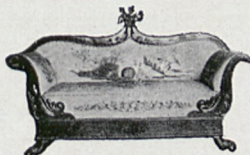
F.J. Radziszewski i Syn, Introligatorzy
Warszawa, Marynarski 23, tel. 533-15.
Albumy, Teki, Adresy, itp. Galanteria.
Oprawy do treści dzieł,
od najwykwintniejszych do skromnych.
Projekty i rysunki własne.
Nauka introligatorstwa dla Inteligencji.

Firma odznaczona
medalem
na P. W. K.
w Poznaniu

ARTYSTYCZNA WYTWÓRNI
R A M S T Y L O W Y C H
G O D E Ł P A Ń S T W O W Y C H
O P R A W A O B R A Z Ó W I L U S T E R
F. B U R D Y Ń S K I

I S T N I E J E
od 1890 roku

W A R S Z A W A
ul. Bracka 18 Telefon 277-76



J A N C Z A J A
A N T Y K W A R I A T
W A R S Z A W A , U L . W A R E C K A 3
T E L . 6 - 7 1 - 4 4 .

GAZOWE
PIECE
KAPIELOWE
GAZOWE
KUCHNIE, KUCHENKI, ŻELAZKA,
PIECYKI DO OGRZEWANIA i t. p.
ODLEWY ŻELIWE, WYROBY
TŁOCZONE z BLACHY

ATIS



BOX ZAŁOŻ. 1947
NAJWYŚSZE
NAGRODY
NA WYSTAWACH

FABRYKA **JAN SERKOWSKI** SP. AKC.
WARSZAWA
NOWOLIPIE 18
TELEF. B. SPRZEDAŻY 11-06-12
ODLEWIA I B. TECHN. 11-43-97



PIECE STAŁOPALNE
MAJOLIKOWE
KOMINKI STYLOWE
JAN STACHIEWICZ
BUDOWA PIECÓW KAFLOWYCH
Warszawa, Okólnik 3a. Tel. 524-40
HURT **K A F L E** 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. P U C H A L S K A i S k a

W a r s z a w a
Marszałkowska 65
tel. 966-49

Pp. architektom
r a b a t y



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

W. GONCIARZ

WYTWÓRNI MEBLI

PROJEKTY

WARSZAWA, WRONIA 69
TEL. 650-07



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

CERAMIKA. POLSKIE SAMODZIAŁY. KILIMY

W. K R A K O W S K A



Al. Ujazdowskie 30

telefon 906-92

S K Ł A D
DYWANÓW PERSKICH



YOUSSEF 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
MAGAZYNY WŁASNE:

Marszałkowska 102

Nowy Świat 40

Marszałkowska 154

Chmielna 33

Marszałkowska 56

NOWOŚCI SEZONOWE

MASTEVAL



NAJLEPSZE PŁYTY
BUDOWLANO-IZOLACYJNE

INŻ. J. BARTOSZEWSKI i W. BALCER
WARSZAWA, KREDYTOWA 16. TEL. 690-41



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

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE ROMANA X. SANGUSZKI

w Tarnowie

STOLARKA BUDOWLANA I POSADZKA DĘBOWA

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



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 Pilaczy, Bielsko

FABRYKA WYROBÓW ŻELAZNYCH

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

FABRYKA OKUĆ BUDOWLANYCH

Bracia LUBERT

Sp. Akc.

Warszawa, Złota 34

Telef.: 6-90-10, 6-47-35,
5-28-66, 303-08 i 305-71

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



Sp. z o. o.

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

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

MARIAN PETEREK

PRZEDSIĘBIORSTWO

robót terrazzowych [lastrico]
sztucznego kamienia ksyloolitowych
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. 343-42

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

Inż. RYSZARD BORGER

WYTWÓRNIĄ SZTUCZNEGO KAMIENTA

Posadzki ksylolitowe i terrazzowe, stopnie
ze sztucznego kamienia [polerowane], okła-
dżiny ściennie, 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

Zaprzyśiężony 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.

ZJEDNOCZONE ZAKŁADY STOLARSKIE
WŁAŚC.: JAN WITAJEWSKI

POZNAŃ, UL. WYBICKIEGO 13/14, TELEFON 73-40
OKNA — DRZWI — ARCHITEKTURA WNETRZ

TROCAL FELZYTIN SKALENIT

wysokowartościowy, malowany, wodoodporny
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 ciągniętych 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

WARSZAWSKA FABRYKA WSTAŻEK,
TASIEŃ GUMOWYCH I JEDWABI

Meisel, Steinberg i Rittenberg

ROK ZAŁOŻENIA 1880

Warszawa, Mokotowska 22

Telefon 8-89-20

JUŻ ZOSTAŁA OTWARTA NOWOCZESNA

ZDUŃSKA WZOROWNIA

WACŁAWA NOWACKIEGO

Długa Nr 46 w podwórzu
Tel.: 11-35-02 i 11-38-27



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

«D U R O L I T H»

plyta budowlana z wełny drzewnej
spojona cementem — ogniotrwała

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

Sprzedaz:

„EXIMIA” W-wa, Kredytowa 16. Tel. 6-36-98

HURT „SUPREMA” DETAL

Płyty budowlane do ścian działowych i izolacji zewnętrznej. Doskonala izolacja cieplna i głosowa. Nowoczesny materiał budowl.

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 9-95-59
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 685-55

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

Specjalności:

ALUMIT — tektura bitumiczna z powłoką
alumiową i miedzianą.

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

T. S O S N O W S K I

WARSZAWA. WIEJSKA 15. TEL. 9-36-45

Wyroby lastrikowe i ze sztucznego kamienia

— M. Lempicki S.A. —

TELEFONY:

WARSZAWA	SOSNOWIEC	KATOWICE	WILNO
9-89-90	6-26-09	3-51-42	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.



Fabryka Armatur Elektrycznych
KATOWICE, KOŚCIUSZKI 42
Tel 300-63

Armatury luksusowe wewnętrzne dla
oświetlenia głęboko-rozproszonego
„ELLUX”



4004

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, ŚWIATŁA,
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

Raszyńska 3

Tel. 2-47-60.

Biuro Inżynieryjno-Budowlane
Inż. ZYGMUNT ZARZECKI

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

ZAKŁAD ELEKTROTĘCHNICZNY

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 ELEKTROTĘCHNICZNE

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 WNETRZ



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. 15-45

Redakcja: Królewska 5. Tel. 279-18 Administracja: Miodowa 22. Tel. 11-80-13. Konto P. K. O. Nr 6867. 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. 11-80-15, 11-80-11.

Ceny ogłoszeń: Strona zł. 600.—, 1/2 strony zł. 300.—, 1/4 strony zł. 150.—. Adresowe zł. 50. Na ogłoszenia barwne oferty na żądanie.

Wydawca: Polska Agencja Telegraficzna.

Wydział Wydawnictw Specjalnych.

Redaktor odpowiedzialny: Wanda Filipowiczowa

PRINTED IN POLAND



K. 854/54