

05391/1938

ARKADY



ROK IV • NR • 8
S I E R P I E Ń

BIBLIOTEKA
UNIVERSYTESKA



N A O K Ł A D C E
RYSUNEK DZIECKA
[Basia Kotarbińska; lat 5]

ARKADY

S I E R P I E Ń

1 9 3 8

T R E Ś Ć

J. Wolff: Aleksander Gieryski

A. Lauterbach: Rzeźby pałacu Brühlowskiego

S. Głowacki: Reformator baletu

J. Puciata-Pawłowska: Arasy

S. Sienicki: Każde dziecko rysuje

J. Natansonówna: Stare angielskie ogrody

N. Samotyhowa: Portrety rysunkowe
Edwarda Głowackiego

*

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



F a r b y W y t w ó r n i C h e m i c z n e j
F a r b D r u k a r s k i e h „I m p r i m a” w W a r s z a w i e
P a p i e r z f a b r y k i J . F r a n a s z e k S . A .
K l i s z e Z a k ł a d ó w C h e m i g r a f i c z n y c h R . B o r k e n h a g e n w Ł o d z i

A L E K S A N D E R G I E R Y M S K I

Nie tylko w stosunku do artystów, zmarłych młodo, przed czasem, ale również wobec dzieła, pozostawionego przez tych, którzy niejako zamknęli w swym życiu cykl ludzkiego istnienia, nasuwa się problem, w grę wchodzi zjawisko sił niewyladowanych całkowicie w realizacji, energii potencjalnej, która nie zmieniła nigdy postaci. Dzieje się tak dlatego, że twórczość, która jest realizacją pewnego zamierzenia, to forma walki — ducha z materią. Usiłujemy wyrazić w materii to, co w niej całkowicie wyrazić się nie da, bo najgłębiej przeświadczeni jesteśmy, przeświadczenie to zrośnięte jest z naturą człowieka, że każdej treści wewnętrznej odpowiadać musi forma zewnętrzna, że

A. Gierymski: W altanie

Wł. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Klisza: „Głos Plastyków“



wtedy dopiero osiągnięta zostanie prawdziwa ziem-
ska pełnia. I dlatego także, że porozumienie się
z bliźnim jest dla nas zasadniczo koniecznością
życiową i że zrozumienie ze strony bliźniego ma
ogromną wartość nawet dla jednostki zupełnie
wyjątkowej. A dla porozumienia się nieodzowna
jest forma zewnętrzna.

Jeśli istotą tragedii jest walka, w której nie od-
nosimy zwycięstwa, proces twórczy ma wszelkie
cechy tragedii, gdyż o całkowitym zwycięstwie,
mowy tu być nie może. Napięcie zaś owego tra-
gizmu jest wprost proporcjonalne do sumy sił
wewnętrznych, których twórca nie zdołał prze-
tworzyć na kolor, formę, dźwięk czy słowo, ale
tego nie zdołamy niczym wymierzyć, ani nie
zdołamy dowieść w sposób naukowy, że artysta,
choćby żył, jak Tycjan, bardzo długo, zabiera ze
sobą do grobu całe światy niewypowiedziane nie
tylko z braku czasu — zjawisko to możemy jedy-
nie odczuć. Poza zasadniczą niemożliwością pełnej
realizacji w sztuce niejako kongenialną, nieod-
łączną od człowieka w ogóle, istnieje cały szereg
przyczyn zewnętrznych, które hamują twórczość
czy też ją wykrzywiają; do tych przyczyn należą
między innymi: epoka, w której artysta się uro-
dził, środowisko, z którego wyszedł, edukacja, która
przypadła mu w udziale.

Każde zetknięcie z nieznanym dotychczas dziełem
tego czy innego plastyka stanowi nowy etap na
drodze do coraz doskonalszego poznania, każde jest
nowym przyczynkiem i komentarzem, kapitalne
natomiast znaczenie ma wystawa zbiorowa możli-
wie pełna. Miałem dotąd wrażenie, że znam
nieźle dzieło Aleksandra Gierymskiego, tymczasem
obecna wystawa w Muzeum Narodowym w War-
szawie narzuciła mi nowe o nim pojęcie, nieco
odmienne od tego, jakie wytworzyłem sobie, skła-
dając obraz ogólny z fragmentów, rozspanych po
muzeach polskich i zbiorach prywatnych. Dzięki
wystawie, obraz, jaki dziś mamy przed oczyma,
wyższy jest w artystycznej hierarchii od obrazu
z wczoraj. Dzieło Gierymskiego wychodzi z ognio-
wej próby zespołowej jeszcze pełniejsze blasku,
a tak dzieje się tylko z twórczością niepospolitych
artystów. Dopiero obecna wystawa, mimo że
nie jest kompletna, mimo że brak tu płócien ta-
kich, jak „Wieczór nad Sekwaną”, pozwala nam
zbliżyć się do prawdy, to znaczy sformułować
z pełną właściwie już znajomością sprawy sąd, iż
Aleksander Gierymski był wielkim malarzem i odczuć
równocześnie, że była to jedna z najtragiczniej-
szych postaci w malarstwie dziewiętnastego wieku.
Nie znam bodaj artysty tych czasów, w którego
pracach rzucalaby się tak bardzo w oczy wielka
suma nagromadzonych energii, przy równoczesnej
świadomości ze strony dzisiejszego widza, że dzieło
dokonane jest tylko częściowym wyrazem ogromu
możliwości, jakie tkwiły w Gierymskim. „Scena

sądu z Kupca weneckiego”, malowana jeszcze w mo-
nachijskiej Akademii przez dwudziesto-paroletniego
chłopaka, jest pracą, która stanowi zapowiedź zu-
pełnie niezwykłą. Jeśli, budując na tej podstawie
nasz rachunek prawdopodobieństwa, nie dozna-
jemy, w miarę lat upływających i wobec żadnego
z płócien, ani chwili zawodu, to dlatego, że ca-
łość życiowego plonu mówi jasno o tym, iż speł-
nione tu zostało absolutnie wszystko, na co danego
człowieka w danych warunkach było stać. To
jest siła, która promieniuje z płócien, zgromadzo-
nych na wystawie, siła, która budzi najgłębszy
szacunek. Z dramatem tego niepospolitego istnie-
nia stykamy się z chwilą, kiedy przyjmujemy,
i to z zupełną słusnością, założenie, że człowiek
ten w innych warunkach byłby się wypowiedział
dużo pełniej — jeszcze wspanialej. „Kupiec we-
necki” świadczy, że Gierymski truciznę, jaką sta-
nowiła monachijska edukacja, potrafił przefiltro-
wać dużo lepiej, niż inni. „Kupiec” mógłby na-
wet stworzyć złudzenie, że z trucizny żaden osad
nie pozostał, gdyby nie to, że widzimy go w wielu
płótnach późniejszych. Ale poza edukacją była
w życiu Gierymskiego inna jeszcze sprawa, która
stanowiła przeszkodę nie do pokonania dla nor-
malnego rozwoju psychicznego i, co za tym idzie,
twórczego — sprawa stosunków kulturalnych w Pols-
ce. Fakt położenia na jednym z płócien, przedsta-
wiających „pomarańczarkę”, zamiast „Warszawa”
napisu „Idiotenburg” nie jest gestem historyka.
Fakt ten ma głęboką wymowę — jeśli to był żart,
to żart tak bolesny, że gdyby powiedzenie to nie
było już dziś komunałem, gdybym powiedzeniu
temu mógł przywrócić dziewiczość — napisałbym,
że słowo „Idiotenburg” znaczone było własną krwią.
Dla człowieka, który rozumiał bardzo wiele, ro-
zumiał zatem i to, że ziemia swoja, w najszers-
szym znaczeniu wyrazu, stanowi konieczną pod-
stawę dla dzieła, konflikt śmiertelny z własnym
społeczeństwem musiał stworzyć rozdarcie ducho-
we, od którego się naprawdę umiera. Książka St.
Witkiewicza o A. Gierymskim jest jednym wiel-
kim jękiem i jedną skargą na ówczesną naszą
obojętność dla spraw sztuki, wypływającą z du-
chowego lenistwa, a sentencja, że lepiej było
w Polsce być koniem wyścigowym niż artystą,
mogłaby stanowić jej motto.

Cézanne, który żył długie lata w wielkim osa-
motnieniu, niezrozumiany przez otoczenie, poza
oparciem o współczesnych mu artystów, o tych,
których szanował, znajdował je także w poczuciu,
że jest jednym z ogniw wspaniałego łańcucha
sztuki francuskiej. W chwilach, kiedy się czuł
najbardziej sam na prowansalskiej ziemi, mógł
mocą wyobraźni otoczyć się całym zastępem po-
przedników, możliwość ta miała dla niego duże
znaczenie. Jeśli się nawet czuł chwilami osobiście
niepotrzebny, mógł znaleźć pociechę w przeświad-



Aleksander Gierymski

Ksiądz pijący wino

Wł. p. A. Natansonowej w Warszawie



A. Gierymski

Święto „Trąbek”

Wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

czeniu, że Francja jednak zawsze potrzebowała sztuki. Dla Gierymskiego, choć miał wśród Polaków przyjaciół i admiratorów, nie wszystkie te źródła otuchy były dostępne, nie mógł on się czuć ogniwem, bo łańcuch polskiej sztuki nie istniał, nie mógł także tłumaczyć sobie, że dzieło jego jest niezrozumiałe i niepotrzebne tylko chwilowo, bo nie widział zbiorowej potrzeby wielkiej sztuki w naszej przeszłości kulturalnej. Odczuwał doskonale, że entuzjazmy, jakie wzbudzały u nas dzieła Matejki, Grottgera i Chelmońskiego, umotywowane były ich stroną tematową i zachwyty te w konsekwencji musiały mu być obce i antypatyczne, wiedział bowiem, że droga do zrozumienia plastyki nie wiedzie poprzez temat. Nie znalazłszy możliwości porozumienia z widzami w kraju, szukał za granicą nawet nie możliwości porozumienia, gdyż najpotrzebniejszy jest zawsze oddźwięk u swoich i brak tego oddźwięku najbardziej boli — szukał tam atmosfery, klimatu, stworzonego przez całe pokolenia artystów. Monachij-ska edukacja nie zwróciła go niestety ku temu, co wtedy było żywe w sztuce, to znaczy ku młode-

mu malarstwu francuskiemu. Francuzów „odkrywał” samodzielnie wiele lat później. Z lat szkolnych, jak tego dowodzi „Kupiec wenecki”, wyniósł kult dla sztuki włoskiej, we Włoszech będzie się zawsze czuł najlepiej, ale tu znów leży źródło pewnych powikłań. Włochy w drugiej połowie dziewiętnastego wieku to były dla malarza, poza pejzażem i folklorem, tylko muzea. Z Paryżem, gdzie byłby znalazł środowisko żywych artystów, nie był Gierymski związany latami młodości. W Paryżu czuł się mimo wszystko obco, z Paryża nie uczynił sobie drugiej Ojczyzny, gdyż pobyty jego tam są zbyt późne; w czterdziestu paru latach życia psychika traci już elastyczność, zdolności mimikry słabną. Życie upłynęło mu na ustawicznej włóczędce, w pogoni za tym, co miało mu wypełnić pustkę uczuciową, powstałą skutkiem niedostatków naszej ówczesnej atmosfery kulturalnej. Mylił się po części Witkiewicz, pisząc, że Gierymski w swym dziele nie wyraził stanu własnego ducha, że wstydliwie ukrył przed okiem postronnych historię własnych szamotań wewnętrznych. Gierymski ze swego psychicznego dramatu nie czynił publicznej spowiedzi,



A. Gierymski

Pejzaż

Wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

był na to zbyt dumny, nie byłby tego w żadnym razie uczynił za pośrednictwem anegdoty [niby drugi Böcklin], był na to za bardzo malarzem. Ale jego historię zarówno fizyczną, jak i duchową, przynajmniej to, co w jego psyche było najważniejsze i zasadnicze, odczytać można jasno z obrazów. I to nie jest opowiadanie człowieka, który stroił w słowa i siebie i opowieść. Tutaj na wystawie możemy, zapuszczając sonde, odkryć rzeczy takie, których sam twórca ustami może nie wypowiedział nigdy. Dzieli nas od Gierymskiego już pewien dystans, taki, że stwierdzić teraz możemy i stwierdzamy, że nawet te strony jego twórczości, które nam są obce, nawet pomyłki, nawet błędy wypływają tu przeważnie li tylko z czystej jak kryształ pasji człowieka aż do ostatnich granic możliwości uczciwego w pracy. My, młodzi, francuskiej edukacji zawdzięczamy to, że Gierymskiemu oddać możemy należną cześć, stawiając go na pierwszym miejscu wśród polskich malarzy, dostrzegłszy i oceniwszy należycie olbrzymie zalety dzieła. Na sprawiedliwy stosunek do tego polskiego artysty zdobyło się nie pokolenie najbliższe mu, tylko to właśnie, któremu zarzuca się, jakże często, psychiczne wynarodowienie — najwidoczniej mamy także i w Polsce takie twórczości, których blask nie blednie wobec tego, co stworzyli obcy. Nie blednie choćby ów młodzieńczy „Kupiec wenecki”, który z jednej strony każe przypuszczać,

że Gierymski musiał wiele przyglądać się quattrocentistom weneckim, Carpaccio'wi w pierwszym rzędzie, z drugiej przywodzi na pamięć malarstwo Degasa z okresu „Semiramidy”, choć można być pewnym, że autor „Kupca” nie zetknął się wtedy jeszcze z dziełami Francuza. „Kupiec” wykazuje wpływy, czy pokrewieństwa, a nic mimo to nie traci, owszem, porównania każą tym więcej podziwiać olbrzymią wiedzę, jaką dysponował młodziutki wówczas artysta. Jeżeli patrząc na to płótno, mówimy sobie „majsterszytek akademicki”, to tylko dlatego, że wiemy, iż powstało ono jeszcze na gruncie Akademii, gdyż z akademizmem tak, jak się to słowo powszechnie rozumie, nie ma ono nic wspólnego. Jest to dzieło tak dojrzałe przemyślane pod najróżniejszymi kątami widzenia, że gdyby nie data autentyczna, chciałoby się je przesunąć o lat kilkanaście. Jego *sui generis* doskonałość, to znaczy osiągnięcie najlogiczniejszego i tym samym zupełnie jasnego sformułowania problemu, pozwala nam odtworzyć myślową drogę, po jakiej szedł twórca. Należałoby na wstępie postawić sobie pytanie: o co w danym wypadku chodzi? Jest to dzieło tematowe, osnute na tle pewnej anegdoty, więc punktem wyjścia dla rozumowania musi być anegdota. Scena Sądu. Scena taka dzieli zawsze aktorów na dwie grupy — na sędziów i „strony”. Trzeba w obrazie ten podział utrzymać i zaznaczyć. U Gierymskiego trybunał zajmuje miejsca siedzące po lewej stronie



A. Gierymski: Piazza delle Erbe w Weronie

Wł. p. A. Natansonowej w Warszawie

i w głębi, strony stoją wzdłuż chodnika, biegnącego równoległe do podstawy obrazu. Wśród sędziów dominują czerwienie, cała gama czerwieni; reszta postaci ubrana jest w suknie zielone, brązowe i błękitne, jedna z nich tylko jest czerwona [w drugim planie], żeby czerwienią zamknąć kompozycję od prawego boku. Łącznikiem pomiędzy grupą siedzącą i stojącą jest sam kupiec wenecki, jedyna tutaj postać klęcząca, przez wyjątkowość swej pozycji zwraca ona od pierwszego wejrzenia uwagę widza tak, jak być powinno, gdyż kupiec jest jedną z dwu czołowych postaci sceny. Drugą jest oskarżony, stojący tuż za oskarżycielem. Na niego autor kieruje uwagę patrzącego w inny sposób — poprzez kolor stroju. On jeden jest ubrany w ultramarynową szatę. Ultramaryna jest wśród błękitów błękitem najciemniejszym, tutaj przykuwa oczy przez swą jedyność. Podziwu godna jest logika, z jaką Gierymski wyciąga plastyczne wnioski z anegdoty. Dzięki tej logice „Scena sądu” zasługuje na to, by stać się klasycznym wzorem słusznego stosunku artysty do anegdoty i tematu w ogóle. Scena rozgrywa się we wnętrzu i rzecz dzieli się znów na dwa zasadnicze elementy — architekturę i postać ludzką. Architektura reprezentuje statykę, człowiek element ruchu. Tak sprawę rozwiązał już ongiś Velasquez w swoim portrecie Alessandra del Borro. Gierymski również buduje architekturę na prostych pionowych i poziomych, grupę ludzką w pierwszym

rzędzie na krzywych i na ukośnych; opozycja pełna wyrazu plastycznego i — poprzez plastykę — myślowego. Architektura obrzeżona jest od góry i dołu, niby koronką, dwoma pasami ornamentu: arabeski, którą pokryte są w górze ściany, i kolorowego desenu kamiennej podłogi. Stojące postacie grupują się na ciemno-zielonym chodniku, co stwarza pomiędzy nimi więź bardzo mocną, marmurowe kolumny, którymi podzielona jest pionowo kompozycja, dzielą na grupy masę ludzką. Ściany o pięknym zimno-szarym zabarwieniu stanowią wspaniałą „repoussoir” dla ubranych w kolorowe szaty ludzi. Nasyce nie barwy jest tu niemal ostateczne, z intensywnego zabarwienia lokalnego stworzono przez szlachetne zestawienia tkaninę o wyjątkowym bogactwie, płótno nie jest wcale wypilowane, a nic by tu już dodać nie można w sensie rzeczowej ścisłości. Marmur jest marmurem i ciałem ciałem, a myślimy w pierwszym rzędzie wcale nie o przedmiocie, tylko o malarstwie. Obraz jest namalowany z taką precyzją, że osiągnięta tu została czystość nieźródłowa, czystość Carpaccia, niemal Fra Angelica. Anegdota jest. Wszystko, zdawałoby się, z niej się wywodzi i jej służy, a jednocześnie anegdota koryzy się i ustępuje na plan drugi wobec sztuki. Młodzieńcowi, który zamknął lata szkolne takim dziełem, wolno było sięgać po najwyższe laury. I sięgał po nie Gierymski zawsze, tylko nie po złocene laury przemijającego światowego uznania.

Laur zdobył pracą o najwyższym poziomie wymagań od samego siebie i natężeniem woli takim, że musiało się wobec niego skruszyć przedwcześnie życie. Obecna wystawa mówi jasno o wysokiej „qualité” dzieła i, ilustrując wszystkie fazy twórczości, mówi także o dużej skali wysiłków. Gierymski, pozostając zawsze sobą, odbija w swych płótnach wrażenia doznane, zachwyty nad sztuką cudzą, czy też zainteresowania cudzym wysiłkiem. Wyszukiwanie wyraźnego wpływu w tym, czy innym okresie nie jest rzeczą łatwą i nigdy kwestii nie wyczerpuje, gdyż dla artysty na miarę Gierymskiego kośćcem jest zawsze wątek własny. Droga, którą kroczy, wije się, ale to jest zawsze jego droga. Zresztą w danym wypadku mamy do czynienia z twórcą, zajmującym na tle ówczesnego malarstwa europejskiego stanowisko całkiem izolowane.

Poprzez „Kupca” przezierają Włosi, ale co przeziiera poprzez „kreis” altany? Francuzi? Manet? Czy znał już ich wtedy tak blisko? Studium do „Altany”, „Włoski ksiądz”, jedno z najpiękniejszych płócien wystawy, jest pracą, gdzie kolor kroczy równorzędnie z walorem, gdzie barwa osiąga wielki blask, a materia niezmierną cenność, ale równocześnie zdajemy sobie sprawę, że i „Ksiądz” i śliczne „Begonie” to są etapy, a że metą jest wielka „Altana”. Wcale nie dlatego, że obraz jest dużych wymiarów i że reszta płócien była doń studiami, tylko ze względu na wyraźne tu rozwinięcie problemu chromatycznego. Jeśli „Ksiądz” był mistrzowskim zagranem niby na jednym instrumencie, wielka „Altana” jest utworem na pełną orkiestrę. „Zachęta” wiesza ją tak, że nie można jej właściwie obejrzeć ani z bliska, ani z daleka; w Muzeum oglądamy to płótno dawno znane, jak rzecz zupełnie nową. Porównanie, jakie się wobec tego obrazu narzuca — to bukiet kwiatów, róż, czy piwonij, nie wiem, ale bardzo pięknych kwiatów. „Altana” jest najbardziej triumfalnym płótnem wystawy i, mimo wszystkie zarzuty, jakie

by jej można uczynić, króluje bezsprzecznie teraz w Muzeum. Zagadkowa i nęcąca jest jej historia. Z tego, co pisze o niej Witkiewicz, można by wnioskować, że kompozycja obecna jest częścią, może środkiem, jakiejś innej, większej całości. Tymczasem obraz, który mamy dziś przed oczyma, świadczyłby o tym, że tu coś dodano raczej, niż ujęto. Wyraźnie dodany wydaje się pas u podstawy, są w tym pasie fiolety, których nie ma wyżej w terenie i pas z lewego boku. Płótno było malowane bardzo długo, przemalowywane prawdopodobnie wiele razy; kompozycja musiała zmieniać się kilkakrotnie, w definitywnej wersji są postacie, których z całą pewnością nie było na początku. Spod odprysniętej farby na policzku damy w żółtej sukni wyjrzała warstwa dolna, błękitna, która nie jest podmalowaniem. Zgrubienia farby na całej powierzchni niezgodne są z rysunkiem obecnych postaci. Scena drugo-planowa musiała być wmalowana w późniejszych stadiach pracy, gdyż partie zieleni ponad głowami ludzi, siedzących w głębi, pozostały dotąd pierwszoplanowe. Uchylony rąbek tajemnicy kusić nas będzie odtąd. Fotografia w oświetleniu pod bardzo ostrym kątem i roentgen mogłyby tu wiele rzeczy wyjaśnić.

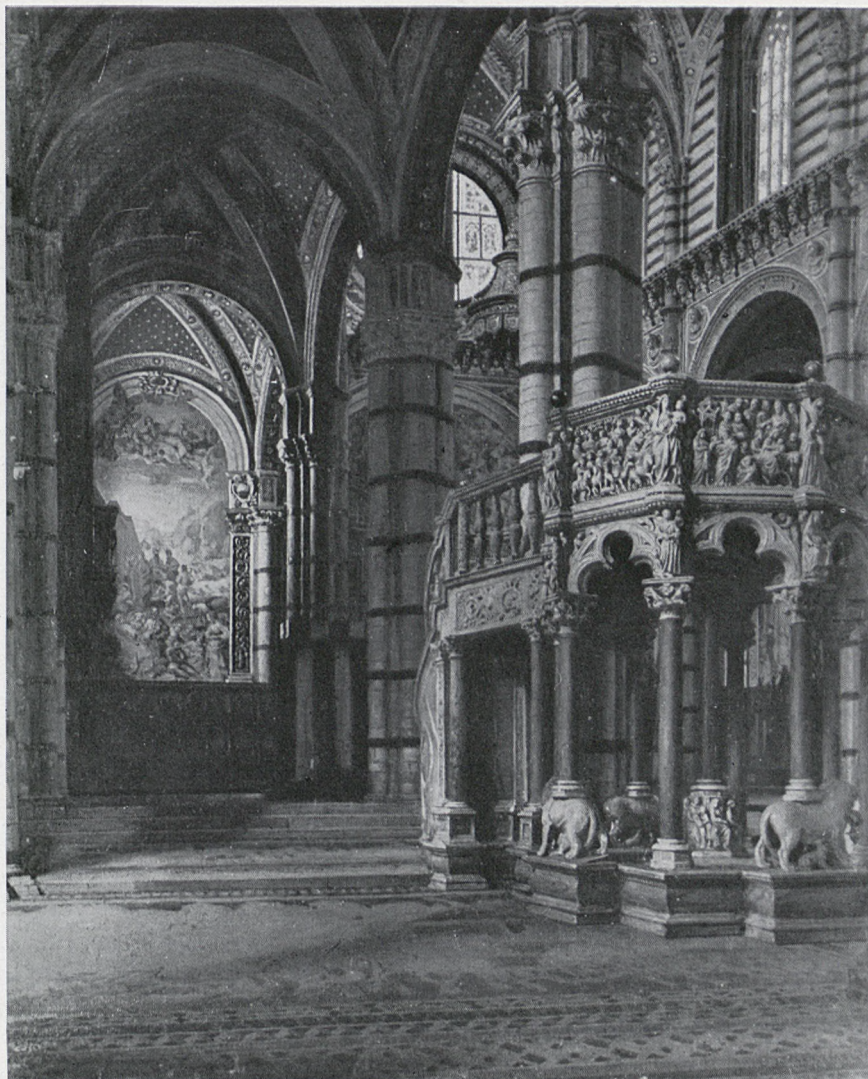
W „Altanie” Gierymski rozstrzygnął problem światła chyba przede wszystkim kolorem, osiągając nieporównaną świetlistość samej barwy, nieporównaną jej intensywność i kosztowność. „Altana”, jako całość, ma pewne braki, na przykład lewy pierwszy plan, to znaczy basen ze służącym w czerwonej liberii, zawija się jakby do tyłu, ale są tam wartości wprost kapitalne, choćby takie partie, jak obie kobiety, jedna w żółtej, druga w różowej sukni, choćby begonie na pocentkowanej słońcem ziemi, kratka opleciona zielenią i pejzaż daleki, przeświecający niebieskawo przez kratkę, roziskrzona atmosfera, w której zanurzone są formy, światło, które nie odbiera przedmiotowi nic konkretnego, nie umniejsza jego wagi, nie zjada.

A. Gierymski: Piazza del Popolo w Rzymie

Wł. p. St. Dziewulskiego w Warszawie



A. Gierymski
Wnętrze katedry
w Sienie



Wł. p. J. Kor-
niłowiczowej
w Warszawie

Kiedy nasycimy już oczy obrazem, widzianym z daleka, podejźmy bliźutko i oddajmy się wielkiej rozkoszy śledzenia cał po calu malarskiej tkaniny. Wędrując wzrokiem od złotawego kapelusza, leżącego na ławce, poprzez szary, mieniący się metalicznie, frak pana z pierwszego planu, poprzez jego trzewiki cudnie malowane, jego pończochy i nogawki spodni, z których każda inna jest w kolorze [ponad nimi widać skrawki niebieskiej, ślicznej kamizelki]; poprzez obrus na stole i karafkę z winem [obrus jest inny, niż w „Księdzu”], przez różowy strój pani i liście zielone na jego tle dopłyniemy wreszcie do kolorowego lampionu u góry na lewo. Równocześnie z „Altaną” malowana jest „Siesta włoska”. Gierymski miał podobno czasem na warsztacie jednocześnie kilkanaście obrazów. W „Sieście” są znów jakby pokrewieństwa z Monticellim, pokrewieństwa ani świadome, ani umyślne, raczej tylko nastroju, ale te reminiscencje i bawią i cieszą, rozszerzając ściany wystawy do granic zachodniego świata sztuki, z którym Gierymski tak mocno uczuciowo był związany. Lata następne po „Altanie” i „Sieście” to okres „Przystani na Solcu”, „Bramy na starym mieście”, „Trąbek”. W dwóch pierwszych płótnach ciężko nad artystą Monachium:

„Solec”, mimo swe duże walory, nie jest wolny od sosu, a „Brama” i od sosu i od trochę przykrej ilustracyjności. Gierymski popełnia na przestrzeni całego życia kiedy niekiedy pewne błędy smaku—nie chodzi tu wcale o smak specyficznie francuski, chodzi raczej o smak przez wielkie S, o nasiąknięcie tak do szpiku kości tradycją kulturalną, aby stać się zabezpieczonym przeciw lapsusom w postaci choćby niektórych prac z bronowickiego okresu. Artystyczne wykształcenie niemieckie mogło dać wiele wiadomości z dziedziny rzemiosła, ale nie kształciło smaku, gdyż Niemcy nie są narodem plastycznie kulturalnym. Malarstwo ich kończy się właściwie na szesnastym wieku, z przyczyn na pewno innych niż brak zdolności.

O ile w „Solcu” brązy użyte są nieco w postaci sosu, o tyle brązowe małe „Trąbki” z r. 84 rozwiązują cudnie malarski problem w granicach zwężonych, zdawałoby się, do minimum. Wszystko tu sprowadza się do zestawienia trzech elementów: brązy splecione są z zimnymi szarościami i jasną żółcią. Jest cała gama brązów, cała gama szarości i lekki akord żółtych tonów. Monachium jest daleko, artysta wypowiada się, chcia-

loby się, mimo wszystko, co się o jego życiu i pracy wie, powiedzieć — jak gdyby ptak śpiewał. Tyle jest w tym płótnie lekkości. Tak się odczuwa, że powstało w jakiejś szczęśliwej chwili, trwającej, nie wiem, może całe miesiące. Kiedy nam coś sprawi tak wielką radość, nie możemy uwierzyć, by twórca nie odczuwał, pracując, tej samej radości, nasz własny stan przeszczepiamy retrospektywnie na artystę dawno zmarłego.

Twórczość Gierymskiego dzieli się na różne epoki, od nokturnów, którymi rozpoczął nawet jeszcze pobyt w Paryżu, przechodzimy do zupełnie boudinowskich pejzaży, jak widok Lyonu, lub „placu de la Concorde”. Byłoby śmiesznie pytać, ile jest tych epok, ile jest różnych „manier” i jeszcze śmieszniej na takie pytanie odpowiadać. Nie chodzi tu ani o szufladki, ani o liczby. Widz sam doskonale się zorientuje w wielkim zasięgu zainteresowań, w wielkiej skali dzieła Gierymskiego. Pomiedzy jedną epoką, a drugą nie ma żadnej sztywnej przegrody, tylko jest przeżycie, jest przemyślenie własnego wątku i sztuki, z jaką się stykał. Jeśli to nawet było zrzucanie skóry, to człowiek zawsze pozostawał ten sam, ze swą kolosalną pasją naturalisty. Ze Sieny pisał, że znużony jest notowaniem tych niezliczonych szczegółów architektonicznych wnętrza katedry. Jeśli nie rozwiązał zadania inaczej, rzecz uogólniając, na czym płótno zyskałoby niewątpliwie, to na pewno dlatego, że się bał, by uogólnienie nie stało w kolizji z uczciwością. Hasło „Maluję tak, jak widzę” na pewno przyjąłby za swoje. Sądził, że to „jak widzę” stwarza zobowiązania, od których nie wolno odstąpić pod groźbą utraty honoru. Witkiewicz pisze, że jeśli którąś ze swych prac uważał za rzecz słabą, to jednogłośnie zachwyty choćby całej ludzkości nie byłyby w stanie jego przekonania zmienić. Niemal we wszystkich „epokach” narodziły się płótna, stanowiące szczyty dzieła Gierymskiego, niemal wszystkie „manier” dały początek pracom, w których wypowiada się on, ile to było po ziemsku możliwe, dlatego że taka czy inna „maniera” nie jest tu czymś sztucznie sobie narzuconym, a wypływała z głębokiego przeświadczenia. Dlatego pomiędzy obrazem tak wypracowanym jak „Trąbki”, a tak swobodnym jak mały, cudny „S. Marco w Wenecji” jest oczywisty związek. Dlatego między „Altaną”, tak nic nienaiwną, a „Widokiem z tarasu pracowni na Via Flaminia” i „Kutrem nad brzegiem morza”, a „Motywem z Wenecji” nie ma żadnej antynomii, owszem jest żelazna wewnętrzna łączność. Nie ma na wystawie i nie ma na pewno wśród innych płócien Gierymskiego, rzeczy puszczanej. Artysta odczuwał wobec dzieła taką odpowiedzialność, jak ktoś, przekonany, że stwarza organizm żywy i, że niedola stworzenia, jeśli wypłynie z organicznej wady, obciąży sumie-

nie stwórcy. Nawet, kiedy chodzi o taką właściwie tylko notatkę, jak „Bazylika S. Marco”, o obrazek, namalowany w ciągu jednego, może dwóch posiedzeń. Taką doskonałość osiąga się tylko wtedy, gdy w czasie pracy umysł kontroluje każdy ruch pędzla, każde położenie farby na płótnie. W ślicznym, wiszącym obok „Piazza d’Erbe w Weronie” z tego samego okresu, ciemne akcenty mają często wartość raczej waloru, tutaj natomiast gra barwą każda plamka, cienie w architekturze znaczone są brązem, zielenią, błękitem, prawie purpurą, białawe, niebieskie niebo ogarnia, otula jakby kopuły o lokalnej barwie tak skromnej, drogą zestawienia z niebem podniesione do rzędu jednego z najpiękniejszych fragmentów dzieła Gierymskiego. Złoto mozaik mieni się w bladym wiosennym, czy jesiennym słońcu, płóciennie promienieje blaskiem niby pejzażyk Corota, a środki użyte były przecież takie proste, a tony lokalne tak skromne. To oko artysty tak ściśle widziało przyrodę, a umysł doznania wzrokowe tak pięknie zorganizował. Dobre malarstwo nasuwa zawsze pojęcie szlachetności, wrażliwość na kolor jest właściwie wrażliwością na szlachetność. Wiem, że plastyczne doznania przenikają do naszego wnętrza za pośrednictwem oczu. Nie wiem natomiast, dlaczego piękno plastyczne kojarzy się tak ściśle z pojęciem „szlachetność”. Patrząc na płótno, którym jestem zachwycony, doznaję takich mniej więcej wzruszeń, jak wobec dobrego uczynku, może dlatego, że Prawda jest jedna i że wszystko jest wielką jednością.

Chyba najdziwniejszym z wystawionych obrazów jest „Widok z tarasu pracowni przy Via Flaminia w Rzymie”. O niejednym płótnie wystawy można by powiedzieć, że prawie graniczy z „kiczem”, niejedno robi wrażenie niby chodzenia po linie nad przepaścią, ale żadne nie ma tak prawie perwersyjnego smaku i uroku, jak właśnie to. Jest cukierkowe, zgrzytliwe i przepiłowane — nie prawda, jest tylko pozornie, przy powierzchownym doń stosunku — cukierkowe, zgrzytliwe i przepiłowane. Właśnie ta pozorność taka jest pociągająca, właśnie to stanowi jego urok, że tutaj trzeba odrzucić pozory, że pod cieniutką warstwą złudnej, niemal rozbijającej naiwności odkrywamy głębię. Autor „Kupca” i „Altany” nałożył, by nas zmistyfikować, maskę pacykarza z ulicznej wystawki, ale maska nas nie zwiodła; my po całej postaci, po ruchach, poznaliśmy świetnego artystę — i rzecz kończy się wielkim wybuchem radości. Niebo w tym pejzażu jest intensywnie niebieskie, różowe nad horyzontem, z różowym obłokiem w górze płótna, zestawienie ryzykowne, znane z kartek pocztowych z Rivieri francuskiej. Tylko, że tutaj znaleziono pomiędzy różami, „farbkowym” błękitem i zieleniami terenu stosunek o takiej finezji, że podobnych gatunkowo



A. Gierymski

Kaskady

Wł. p. A. Gutnajera w Warszawie

wzruszeń należałoby szukać chyba tylko w twórczości Rousseau - le - Douanier. „Kicz” jest tu nie tylko o miedzę, jest bliżej, a przecież zdajemy sobie sprawę, że „Widok z tarasu” jest arcydziełem. W tej antytezie, w tym igraniu z niebezpieczeństwem jest coś, co drażni nerwy, dziwny gatunek zachwyty na tym tutaj właśnie polega. Dostrzegamy niemal każdy listek roślin, które wyścielają, jak dywan, pola. Widzimy każdą gałązkę i każdą prawie igielkę pini, obrastających urwisko. Widoczna jest każda grudka ziemi na żółtym, stromym zboczu, a jednocześnie szczegół tak jest podporządkowany całości, że ten mały obrazek jest jednym z tych, gdzie forma jest największa. U dołu tuż koło ramy biegnie poziomy pas chyba czystej, szmaragdowej zieleni, zmieszanej z błękitem pruskim, z lewej strony nieco dalej roślinność zabarwiona jest na ton wiosennej, żółtawej zieloności, wśród roślin przegląda ziemia czerwona jak puzzola, miejscami jak caput mortum. Gierymski z dysonansów splota tu całość, grającą miękkim, pełnym tonem, bez zgrzytów, czystą,

jak świat w pierwszym dniu stworzenia. Taką czystość osiągnęli prymitywi włoscy. Byłoby nonsensem chcieć go koniecznie umieszczać na drabinie obok innych współczesnych mu malarzy, tu nie chodzi o wyznaczony ten, czy inny, szczebel. Jeżeli weźmiemy pod uwagę całość twórczości nie można go równać z największymi Francuzami, ale poszczególne szczytowe dzieła stoją bardzo, bardzo wysoko.

Na to, by móc soki czerpać z jak najbogatszych pokładów, na to, by mieć pełne znaczenia poczucie, że stanowimy ogniwo w ludzkiej, nie tylko polskiej, sztuce, zrosiliśmy się i uznali za tradycję swoją nie tylko Francuzów; naszymi przodkami są i Grecy i Egipcjanie. Teraz do pełnej chwały tradycji włączamy i Gierymskiego, a on nam jest bezsprzecznie rasowo najbliższy.

Francuzi nazywają Napoleona—professeur d'énergie. Naszym nauczycielem może stać się także i Aleksander Gierymski dlatego, że najpiękniejsze cnoty, zdobiące prawdziwego artystę, uprawiał w stopniu heroicznym.

JERZY WOLFF

Artykułu powyższego nie mogliśmy zilustrować wyczerpująco z powodu zastrzeżenia sobie przez Komisariat Wystawy Gierymskiego wyłączności prawa reprodukcji kilku obrazów



Fasada główna. Tympanon, zwieńczenie szczytu i rzeźby na balustradzie

RZEŻBY PAŁACU BRÜHLOWSKIEGO

Architektura baroka i rokoka w najszerszej mierze sprzyjała rzeźbie. Renesans był jeszcze konstruktywny, kanciasty, twardy — barok raczej modelowany i miękki, o liniach łagodnych, zaokrąglonych. Rzeźba figuralna w renesansie zachowywała swą samodzielność, była dodatkiem do architektury. W baroku stała się jej częścią integralną. Kolumna w renesansie jest elementem nośnym, w baroku jest często elementem plastycznym, używanym dla wzbogacenia i urozmaicenia płaszczyzny oraz dla efektów światłocienia. Renesans potrafi być surowy i powściągliwy. Surowy barok jest biedny, niepełny, niedomówiony. Gadatliwość tego stylu jest jego cechą, a językiem pomocniczym jest rzeźba. Stąd też nadzwyczajny rozwój ilościowy rzeźby w okresie XVII i XVIII stulecia. W Polsce barok jest stosunkowo skromny, a bogactwo rzeźby figuralnej wprowadza dopiero epoka saska [rokoko] i to zarówno w architekturze kościelnej jak świeckiej. Pałac Brühlowski

należy pod tym względem do najlepszych u nas przykładów.

Ani jeden pałac warszawski [oprócz Wilanowa] nie jest tak bogato ozdobiony rzeźbą jak pałac Brühlowski. Już siedziba Ossolińskich posiadała rzeźby figuralne na zewnątrz i wewnątrz, o czym mówi Jarzębski [1643], a tradycja ta trwała dalej w pałacu Lubomirskich — Sanguszków i później Brühla.

W okresie Sanguszków gmach posiadał rzeźbiony tympanon z figurą na szczycie, cztery figury w niszach parterowych i cztery popiersia w owalnych wnękach na pawilonach narożnych. W pałacu Brühla rzeźby na pawilonach częściowo zmieniono lub usunięto, natomiast wzbogacono akcent rzeźbiarski w środkowym ryzalicie, w szczególności zaś nad tympanonem i na balustradzie głównego gzymsu, w okiennych polach łukowych, na filarach przy wejściu i na konsolach balkonowych. Rzeźby te o wyraźnym charakterze zdobniczym miały na celu

zdetalizowanie fasady oraz nadanie jej lekkości i malowniczości, z wyraźnym odwróceniem się od akcentu pewnej surowości, jaki posiadała wcześniejsza fasada Sanguszkowska. Koncepcja ta jest zrozumiała wobec znacznego zwiększenia bryły gmachu przez nadbudowę piętra i zastosowanie wysokiego łamanego dachu. Pragnąc ulżyć masie, architekt rozczłonkował ją pilastrowaniem i rzeźbą dekoracyjną.

Niezwiązane dawniej z głównym korpusem oficyny zostały złączone półkolistym murem z wnęką, a ryzality oficyn otrzymały półkoliste płasko-rzeźbione tympanony, akcentujące osiowość.

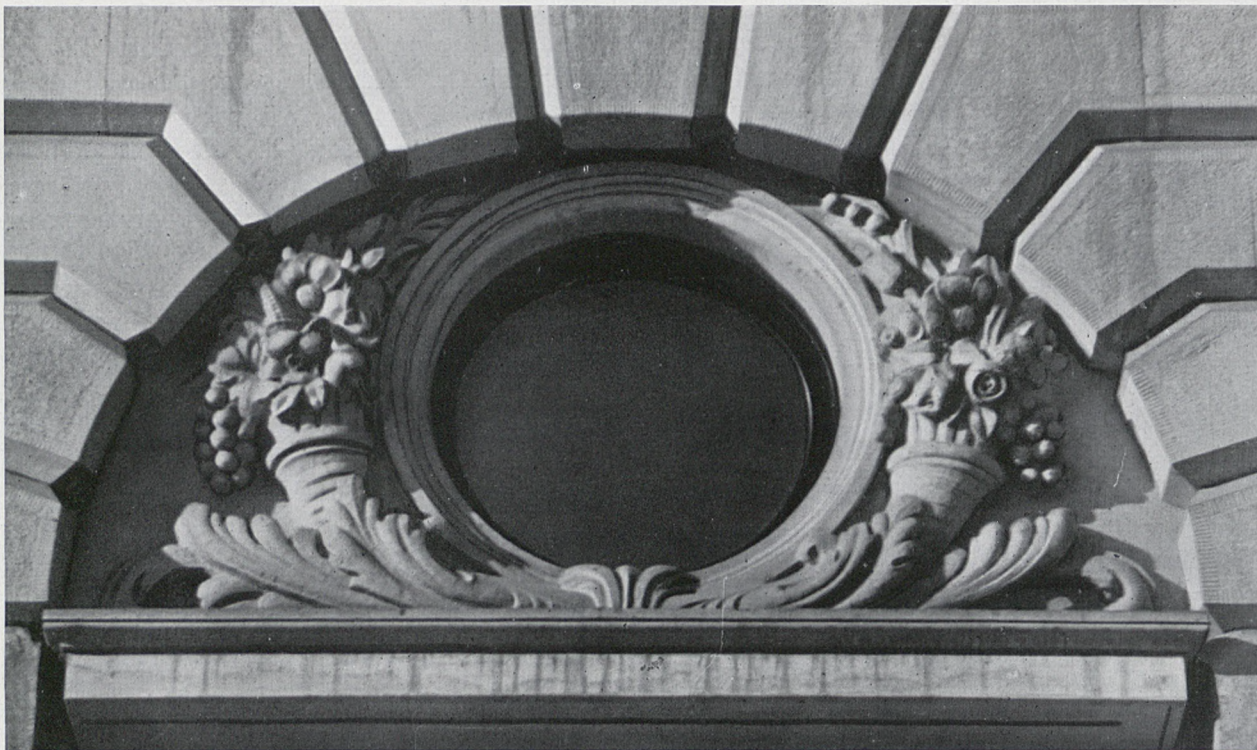
Niezwykle bogato i pomysłowo rozwiązano bramę. Wydłużony dziedziniec nakłaniał do wyzyskania perspektywy i pozostawienia o ile możliwości widoku na pałac. Żądanie to, ważne pod względem architektonicznym i urbanistycznym, zostało rozwiązane w sposób wzorowy. Bramę tworzy sześć słupów, zdobnych płaskorzeźbą, zakończonych wydatnym bogato profilowanym gzymsem i dźwigających figury alegoryczne. Figury te, bardzo typowe dla epoki, ruchliwe, wytworne i patetyczne, są prawdopodobnie

dziełem Gottfrieda Knöfflera [1713 — 1779], znakomitego rzeźbiarza drezdeńskiego, który celował przede wszystkim w rzeźbie dekoracyjno-architektonicznej, a w Dreźnie ozdobił taras pałacu Belvedere i pałac hr. Cosel. Artysta ten był profesorem akademii drezdeńskiej. W późniejszej fazie swej twórczości nakłaniał się do klasycyzmu, a to pod wpływem Lorenza Matielli [1688 — 1748], który w Dreźnie pracował dla Brühla. Matielli nie może jednak być autorem czterech figur w niszach [później przeniesionych i ustawionych między kolumnami tarasu wejściowego od ogrodu], skoro zmarł przed rozpoczęciem przebudowy [1748]. Według Gurlitta, jako autor, mógłby wchodzić w rachubę Pierre Coudray [1713 — 1770], o którym Brühl wspomina w jednym ze swych listów, a który pono też w Warszawie pracował, oraz Franciszek Ksawery Deibel, wymieniony w słowniku Kellera. Lecz dziś można już twierdzić niemal z całą pewnością, że są one dziełem Gottfrieda Knöfflera, który jest autorem bardzo pokrewnych figur w parku zamkowym w Alt-Döbern. Figury dzieci

Drezno

Rzeźby na filarach bramy pałacu hr. Cosel





F a s a d a g ł ó w n a. P r z e ż r o c z e n a d o k i e n n e

[putti] na gzym-sie, koronującym fasady pałacu Brühlowskiego od dziedzińca, zdradzają tak bliskie pokrewieństwo z figurami dzieci na filarach bramy pałacu hr. Cosel w Dreźnie, że, na zasadzie podobieństwa koncepcji, wyrazu, ruchu i modelunku, muszą być uważane za dzieło tego samego rzeźbiarza, to jest Gottfrieda Knöfflera. Po śmierci Lorenza Mattielli [1748], głównego rzeźbiarza pałacu Brühla w Dreźnie, miejsce jego zajął Gott-

F a s a d a g ł ó w n a. K o n s o l a b a l k o n o w a



fried Knöffler, który od r. 1749 dalej prowadził prace rzeźbiarskie przy pałacu Belvedere. Jak wiadomo, pałac ten został zburzony przez Fryderyka II w czasie wojny siedmioletniej. Z rzeźb pozostały tylko dwie figuralne fontanny, obecnie ustawione w hallu t. zw. Ständehausu, dzieło Lorenza Mattielli, oraz dwa sfinksy z nimfami i delfinami, dzieło Gottfrieda Knöfflera. Ponieważ siedziba Brühla w Dreźnie została zburzona przez Frydery-

ka II, a premier przeniósł się do Warszawy, jest więcej niż prawdopodobne, że prace rzeźbiarskie przy pałacu warszawskim powierzył Knöfflerowi. W pracach snycerskich, w szczególności boazeriach, mógł brać udział Józef Deibel [1716 — 1793], ojciec Franciszka Ksawerego, znany snycerz drezdeński, który dla dworu i dla Brühla pracował przez długie lata. Jeżeli w architekturze pałacu dominuje wpływ francusko-drezdeński, to w rzeźbie przeważa włosko-drezdeński. Lorenzo Mattielli był jednym z wielu, którzy w dalszym ciągu przenosili włoski barok na Północ. Od r. 1714 do 1738 pracował w Wiedniu, wykonywując wielką ilość rzeźb w pałacach i kościołach, a w Dreźnie, prócz głównego jego dzieła, to jest monumentalnych rzeźb na kościele dworskim, [Hofkirche], wykonał figu-

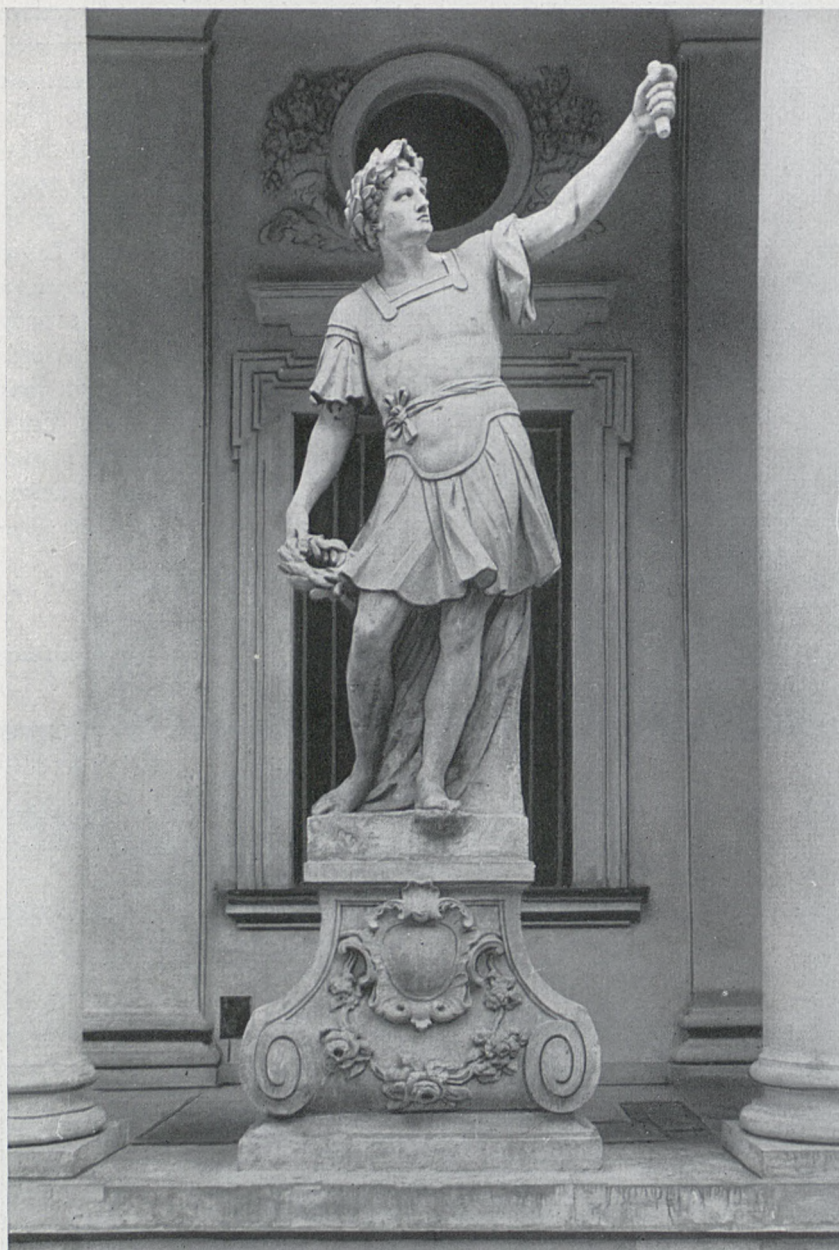
ry w ogrodzie pałacu hr. Moszyńskiej oraz w pałacu hr. Brühla. Szkoła Mattielliego przejawiała się w rzeźbach Knöfflera, w szczególności w figurach, umieszczonych w niszach oraz na filarach bramy pałacowej. Rozrzutność i bogactwo rzeźbiarsko-dekoracyjne odpowiadało duchowi baroka, który trwał również w plastyce rokoka. Późniejszą tendencję do klasycyzmu szkoły północno-włoskiej [Mattielli był rodem z Vicenzy] określano, jako „la correzione e la venerabilità degli antichi, la vivezza espressiva e la bizzarria dei moderni”. Pokrewieństwo charakteru rzeźb na środkowym ryzalicie pałacu Brühla z rzeźbami na fasadzie pałacu Cosel w Dreźnie, oraz pokrewieństwo między bramą naszą a bramą pałacu Cosel jest uderzająco bliskie. W jednym i drugim wypadku filary wspierają gru-

Fasada główna



Figury w niszach





Fasada od ul. Fredry

Figura między kolumnami portyku

powe figuralne rzeźby, przy czym filary boczne przytykają i tu i tam do murów czołowych pawilonów, z którymi tworzą architektoniczno-rzeźbiarską całość. Jakkolwiek różnica architektury czołowych pawilonów przy bramie w Warszawie i Dreźnie jest oczywista, pomysł jest pokrewny, a polega w zasadzie na architektoniczno-rzeźbiarskim skomponowaniu bramy razem z wąską czołową ścianą bocznych oficyn w charakterze pylonów, do których przyparte są naróżne filary, nie odgrywające roli samodzielnej, lecz stanowiące jak gdyby przejście od rzeźb na bramie do rzeźbionych kartuszków, wieńczących

czoło obrzeżnych oficyn. Filary połączone są kratą z prostych prętów, a tylko oś bramy akcentuje kuty wieńczący ornament rokokowy z monogramem i koroną hrabiowską. Knöffler wyszedł z baroku i taki jeszcze charakter wykazują jego figury czterech pór roku w parku zamkowym w Neusorge [1749 — 51]. Dopiero pod wpływem kierunku, idącego z akademii wiedeńskiej [R. G. Donner] oraz pod wpływem 79 figur na drezdeńskiej Hofkirche [Lorenzo Mattielli] Knöffler zwraca się ku klasycyzmowi w jego rokokowej redakcji. Zresztą kulminacyjny punkt baroka był już dawno w całej Europie przekroczony, a tęsknota za klasycyzmem ujawniła się na nowo. Można tu wspomnieć, że właśnie w tym czasie ukazała się rozprawa Winckelmanna „Gedanken über die Nachahmung der Griechen” [1755], a królewskie zbiory drezdeńskie nabyły szereg rzeźb antycznych z kolekcji włoskich [Chigi i Albani], co nie pozostało bez wpływu na rzeźbę drezdeńską. Tendencje klasycystyczne ujawnił Knöffler w szczególności w figurach parku zamkowego w Alt Döbern oraz w figurach ś.ś. Pio-

tra i Pawła w kościele w Kaditz. Pokrewny charakter posiadają figury na słupach bramy naszego pałacu, a w szczególności figury w niszach parterowych głównego korpusu. Nie ulega więc wątpliwości, że rzeźby zdobnicze na fasadzie gmachu są również dziełem Knöfflera. Sprawa figur w niszach nie przedstawia się jasno. Na rysunku drezdeńskim z okresu przed przebudową Brühla naszkicowane są figury w niektórych niszach. Ponieważ jednak nie można stwierdzić czy rysunek drezdeński jest zdjęciem z natury, czy też raczej projektem restauracji gmachu, nie można mieć pewności, czy już wówczas figury te istniały, czy też były projektowane i później wykonane. Na sztychu Tirregaille'a [1762] oraz Rizzi-Zanoniego [1772] wszystkie wnęki na fasadzie zastąpione są oknami, z czego wynikało by, że na fasadzie w ogóle nie było miejsca na figury. Lecz sztychy te nie były najwidoczniej robione z natury, tylko z projektu restauracji pałacu, gdyż wnęki przyziemne przetrwały do ostatnich czasów, co można stwierdzić na dawniejszych fotografiach. Figur było zapewne osiem, z których sześć dotrwało, z tej liczby cztery umieszczono w XIX w. między kolumnami portyku od ul. Fredry, dwie zaś stały w westybulu rosyjskiego Urzędu Telegrafu. Obecnie od ul. Fredry pozostały dwie, cztery zaś przeniesiono do nisz parterowych fasady od dziedzińca. O tym, że nisze są właściwym miejscem dla tych figur, świadczą ich wymiary, frontalna kompozycja oraz rokokowe kamienne cokoly.

Monografistka tego artysty*] charakteryzuje jego prace zdobnicze w ten sposób: „Knöffler füllt die Felder der Fassaden mit Ranken und Kartuschen, mit Helmen und allerlei Kriegseemblemen, bekrönt



Fasada od ul. Fredry

Figura między kolumnami portyku

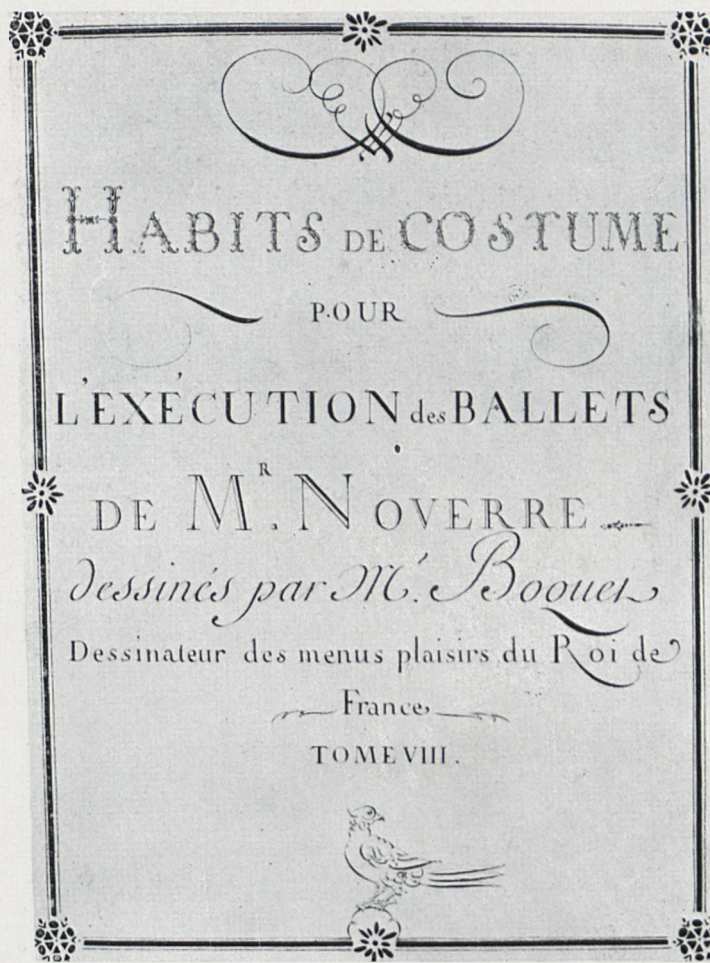
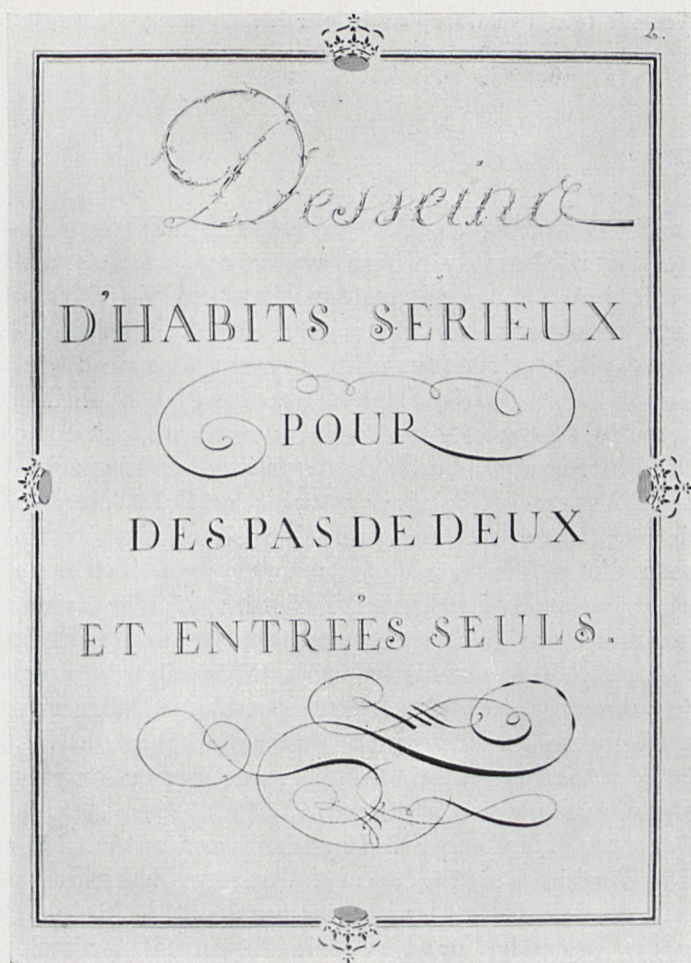


S k r z y d ł o b o c z n e . T y m p a n o n n a d r y z a l i t e m

Pfeiler und Giebel mit Puttengruppen und fügt er in die Nischen der Höfe reizvolle Brunnen". Odpowiada to charakterowi rzeźb ornamentacyjnych naszego pałacu. Bodaj najcharakterystyczniejszym tematem Knöfflera są „putti”. Motyw ten, klasyczny dla rokoka, wyzyskiwany przez artystę w najróżniejszych odmianach, a głównie, jako motyw, zwieńczający słupy ogrodzenia, gzymsy, poręcze schodów, supraporty itp. znany był we Włoszech, Francji, Niemczech i Flandrii od 17 wieku. Knöffler stosował go również przy fontannach pałaców Cosel i Hoym w Dreźnie. Pałac hr. Cosel w Dreźnie uchodzi słusznie za typ saskiej architektury rokokowej. Dekoracja rzeźbiarska tego pałacu, wykonana przez Knöfflera, jest najbardziej zbliżona do pałacu Brühlowskiego i wskazuje, że w obu wypadkach należy szukać tego samego artysty. ALFRED LAUTERBACH

F a s a d a g ł ó w n a . R z e ź b a k l u c z o w a n a d ł u k i e m o k i e n n y m





Dwie karty tytułowe z t. X i VIII rękopiśmiennego dzieła w 11 tomach J. G. Noverre'a p. t.: „Théorie et pratique de la Danse”. Wszystkie ilustracje do poniższego artykułu zaczerpnięte są z tego dzieła, pochodzącego ze zbiorów króla Stanisława Augusta — dziś w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fotografie J. Bułhakówny

REFORMATOR BALETU

Jean Georges Noverre [1727 — 1810], słynny we wszystkich stolicach Europy, faworyzowany przez najwspanialsze dwory baletmistrz pisał o sobie u schyłku długiego i pracowitego żywota: „Wywołałem w sztuce tańca rewolucję tej samej doniosłości, a może nawet rozleglejszą niż ta, którą p. Gluck wywołał w muzyce”.

My teraz, zdając sobie sprawę z głębi i zasięgu wpływów Glucka na rozwój opery, możemy z lekka wzruszyć ramionami i pobłażliwie się uśmiechnąć. Ale nie bądźmy znów zbyt surowi, zwłaszcza że skromność nigdy nie bywała zaletą kapłanów Terpsychory.

Współczesny Noverre'owi Vestris [starszy] twierdził z przekonaniem, że trzech jest tylko genialnych ludzi na świecie: Fryderyk Wielki, Voltaire i on, Vestris, pierwszy tancerz królewskiej Akademii tańca w Paryżu i „diou”^{1]} de la danse. Wyrazy uznania, których parającemu się piórem młodemu Noverre'owi nie szczędziły współ-

czesne znakomitości, mogły także stępić ostrze autokrytyki. Garrick nazywał go „Szekspirem tańca”, a stary komplementarz Voltaire tytułował go w listach geniuszem. Wprawdzie francuski „homme de génie” to nie to samo co polski „geniusz”, podobnie jak francuskiemu „aimer” daleko do polskiego „kochania”, ale i taki wyraz holdu spod pióra samego Voltaire'a mógł wystarczyć do przewrócenia w głowie młodemu kabotynowi.

Towarzyszyło mu zresztą prawdziwe i zasłużone powodzenie. Po pierwszych udanych debiutach baletmistrzowskich w Lyonie i w paryskim teatrze jarmarcznym^{2]} zaangażował go Garrick do swego londyńskiego teatru „Drury Lane”. Niestety był to okres silnego zaognienia stosunków politycznych między Anglią a Francją i ulica londyńska postanowiła nie dopuścić do występów francuskiej trupy baletowej. Pierwsze cztery przedstawienia odbyły się wśród piekielnych gwizdów i hałasów,



*La Décoration représente l'ancre
et les Forges de Vulcain; les Cyclopes
Savoyards occupés à forger des Armes pour
Énée...*

SCENE I.

*Vénus vivement affectée de la Blessure qu'Énée a reçue
dans son dernier Combat contre Turnus et convaincu d'ailleurs
de la haine implacable dont Turnus accablait les Troyens, avait
engagé Vulcain à fabriquer des Armes semblables à celles*

ale jeszcze dzięki przewadze arystokratycznej publiczności, zajmującej parter, zdołano je jako tako doprowadzić do końca. Gorzej się ułożyły rzeczy na piątym spektaklu. Arystokracja poszła na inauguracyjne przedstawienie opery włoskiej, więc motłoch galeryjny, zrzucając z góry parę ławek na głowy nielicznych parterowców, z łatwością opanował dół sali i ruszył do ataku na scenę. Tu jednakże okazało się, że Garrick był równie dobrym strategiem jak aktorem i dyrektorem. Momentalnie zniknęły dekoracje, pootwieraly się zapadnie, z urządzenia przeciwpożarowego trysnęły na atakujących strumienie wody, a z garderób wysypał się cały personel teatralny, uzbrojony w kije, szable i halebardy. Atak odparto, galeria podała tyły, ale o kontynuowaniu przedstawień w tych warunkach nie mogło być mowy.

Noverre wrócił na stały ląd i znalazł wkrótce wspaniały warsztat pracy w nadwornym wirtemberskim teatrze w Sztuttgarcie. Dzięki Noverre'owi odgrywał ten teatr przez siedem lat rolę ówczesnego jakby „Bayreuthu” czy „Meinin-

Winieta tytułowa do opisu baletu historycznego: „Eneas i Lavinia”

gen” tanecznego. Ale finanse małego państewka nie mogły długo wytrzymać fantastycznych budżetów nadwornego baletu. W dodatku antydemokratycznie nastrojony „Obersthofmeisteramt” pilnował, żeby nikt z „gemeine und geringe Leute” [sic! słowa urzędowego okólnika] nosa do teatru nie wetknął i nawet przez dziurkę od klucza strzępka tych wspaniałości nie zobaczył. A przecież właśnie z tych prostaków ściągano siódmą skórę na pokrycie słonych wydatków na gaże dla p. Noverre'a, jego żony, jego siostry, na jego powóz, mieszkanie, ileś tam wiader wina, sążni drzewa opałowego etc. etc.—trudno zliczyć, co hojna dłoń serenissimusa z kieszeni poddanego do kieszeni ulubieńca przesypywała. Obdzierany poddany coraz krnąbrniej i groźniej pomrukiwał, więc z obustronnym żalem mecenasa i artysty idylla musiała się skończyć.

Rozpoczęły się pełne blasku dni wiedeńskie. Maria Teresa, Józef II, cały dwór cesarski darzą mistrza sympatią, wszystkie arcyksiężniczki biorą lekcje, między nimi Maria Antonina, przyszła



Kostium Neptuna do baletu: „Porwanie Prozerpiny”

królowa Francji; zamażpójście panny Noverre traktowane jest przez agentów dyplomatycznych nieledwie jak sprawa państwowa, słowem raj na ziemi. A w końcu szczyt, śniony, marzony od najmłodszej młodości, wreszcie w 50-tym roku osiągnięty — stanowisko pierwszego baletmistrza w operze paryskiej.

Dar wdzięcznej uczennicy z monarszego tronu łaskawie udzielony okazał się jednak w praktyce bardzo niestrawną pigułą. „Nemo propheta in patria”. Pamiętano Noverre’owi w ojczyźnie jarmarczne debiuty, za nic miano powodzenie u zagranicznych barbarzyńców. Ale przede wszystkim zrewoltowało całą baletową parafię niebywale, niesłychane naruszenie świętych, zasiedziały praw drugiego baletmistrza i pierwszego tancerza, Gardela i Daubervala. Jak świat światem, a opera operą, zawsze na miejsce ustępującego pierwszego baletmistrza wchodził dotychczasowy drugi, a tego miejsce zajmował znów „premier danseur”. A tu jakiegoś przybysza wysuwa wola „austriacki” przed nich obu na pierwsze miej-



La Décoration représente une grande Colonnade ornée des Travaux d'Hercule, et terminée par un Arc de Triomphe.

SCENE I.

Un bruit de guerre se fait entendre, et une foule de peuple annonce le retour d'Hercule. Ce héros paraît sur un char traîné par les Colures des différentes Nations qu'il a vaincues, ses Compagnons chargés de trophées de ses victoires marchent à ses côtés, ses



sce. Nie, do tego dopuścić nie można. I zatrząsły się kulisy od sarabandy intryg. Uprowadzając grzeczną dyrekcję żądała od Noverre’a coraz to nowych projektów baletów, które ginęły potem w szufladach biur. Gdy pod naciskiem z góry musiano w końcu dopuścić do premiery, naznaczano ją na ten sam dzień, kiedy było przyjęcie u dworu, żeby nikt z protektorów nie mógł przyjść, dawano co najgorsze dekoracje, co najstarsze kostiumy, w dzień przedstawienia wszystkie premiers sujets były niedysponowane, końca temu nie było. Walka trwała 3 lata, Noverre pobierał olbrzymią gażę 12.000 fr. i wściekał się z przymusowej bezczynności. Wreszcie wytargował sobie dożywotnią rentę i rozgoryczony ustąpił z pola. Noverre był nie tylko doskonałym praktycznym choreografem i inscenizatorem, ale równocześnie i utalentowanym pisarzem, teoretykiem, umiającym głęboko wnikać w istotę swej sztuki, ciętym, nieraz gwałtownym polemistą, oraz pełnym twórczej fantazji autorem tekstów baletowych. Nie pamiętam już, gdzie i kto określił balet, jako

Kostium Prozerpiny do baletu: „Porwanie Prozerpiny”

K o s t i u m
M a n d a r y n a



d o b a l e t u
„P a s d e d e u x”

„teatr teatru”, niby jako kwintesencję teatralności. Konwencja na konwencji jedzie i konwencją pogania. Byle było albo bardzo ładnie, albo bardzo wesoło, albo okropnie płaczliwie. Różnie z tym bywało. Raz widz dopominał się na gwałt o jak

A l e g o r y c z n a
p o s t a ć N i e z g o d y



z b a l e t u
d o H e n r i a d y



Plansza z t. XI dzieła J. G. Noverre'a p.t.: „Théorie et pratique de la Danse”.
Dzieło to pochodzące ze zbiorów króla Stanisława Augusta znajduje się w Gabinecie Rycin Bibl. Uniwersyteckiej
w Warszawie



Kostium Afrykanina z cyklu tańców do tragedii, opery i komedii



Kostium Indianina do baletu „Pas de deux”

najwięcej niby prawdy, potem znów dawał się okłamywać na funty i to mu się bardzo podobało. Ale to, co zastał i z czym się codziennie musiał stykać Noverre, przekraczało już naprawdę granice zdrowego rozsądku. Kostiumy baletników w XVIII wieku to były całe budowle na rusztowaniach gorsetów, „paniers” i „tonnelets”. Naiwne i niesmaczne alegorie: wiatry dźwigały na głowach duże miechy, naokoło spódnicy muzyki dyndały skrzypce, lutnie i gitary, architekt paradował z korynckim kapitelem na głowie, a papierowe kolumny tworzyły inexprimable. Jeszcze w r. 1772 Vestris starszy zemdlął za kulisami pod ciężarem kolosalnej peruki, maski i miedzianego słońca, które okrywało jego piersi. Potem specjalności wirtuozów: Mlle Prévost musi tańczyć passe-pied, Mlle Camargo tambourin, Mr. Dupré chaconne bez względu na treść libretta; chodzi o to, że każde z tych państwa musi swój popisowy numer zaprezentować. A pierwszy tancerz nie może wyjść na scenę wcześniej jak w ostatnim akcie. Ubliżyłoby to jego godności. Cóż mówić o samym tańcu? Symetryczno-mate-

matyczna geometria ruchowa. Odsunięcie jednej nogi od drugiej na więcej niż 18 cali jest występkiem przeciw etyce i obyczajności. Skoki i piruety mogli wykonywać tylko silni mężczyźni, bez trudu dźwigający kilogramy włosów, wstążek, jedwabów, kwiatów na krępującym ruchy drewniano-tekturowo-drucianym rusztowaniu.

Tym wszystkim nieprawdopodobieństwom Noverre wypowiedział zaciętą wojnę. Nie pierwszy i nie jedyny, ale najgorętszy i najbardziej autorytatywny. Atak godził głównie w dwa punkty. W brak, względnie ubóstwo treści literackiej, oraz w nienaturalność kostiumu i gestu. Więc z jednej strony walka o „ballet d'action” [balet z akcją, jak piszą dawne polskie afisze], o „sceny sytuacyjne, obrazy z dobrze przygotowanymi efektami teatralnymi, żywą akcję”.

„Piękny obraz nie jest niczym więcej jak kopią natury. Piękny balet jest samą naturą, upiękkszöną nadto wszystkimi środkami sztuki” — deklamuje z emfazą młody entuzjasta w swoich jeszcze w Lyonie wydanych „Lettres sur la danse et sur les ballets”.

A w innym miejscu grzmi: „Poniszczyć obrzydłe maski, podpalić śmieszne peruki, znieść niewygodne „paniers”, wygnać jeszcze niewygodniejsze „tonnelets”, zastąpić rutynę smakiem, projektować kostiumy szlachetniejsze, prawdziwsze”... O ile jednak w pismach jego brzmiały fanfary surm rewolucyjnych, o tyle w praktyce rozumny realista dał w dudkę oportunizmu, przeciw wodzie nie płynął, postacie swoich baletów ozdobił w ulubione pióropusze [inwentarz Menus Plaisirs du Roy z r. 1770 wymienia 6888 pióropuszków] i rozpiął na „paniers” gazowe i jedwabne draperie. Jako dowód tej „ugodowości” Noverre’a, może służyć prześliczna pamiątka po nim, którą posiadamy w Warszawie w Gabinecie Rycin U. J. P. Jest to rękopis jego „Listów”, o których wyżej wspominałem, kilkanaście librett baletowych z odnośnymi partyturami muzycznymi i przeszło 400 projektów kostiumów, robionych akwarelą. Wspaniała ta kolekcja dostała się Uniwersytetowi J. P. wraz z całym gabinetem rycin

Stanisława Augusta, król otrzymał ją w darze od samego Noverre’a. W chwili mianowicie, gdy tłuste sztuttgarckie lata zaczęły chudnąć, a wiedeńska kancelaria nadworna nie śpieszyła z odpowiedzią na pokorne supliki o engagement, baletmistrz ofiarował swoje usługi królewskiemu mecenasowi na Zamku warszawskim. Dołączone do listu, tekstów i nut akwarelki są pędzla Ludwika Boqueta. Typowy ten rokokowy „petit maître”, stały dostawca królewskich „menus plaisirs”, jest dla Noverre’a ideałem współpracownika, który „pojął i przyswoił sobie jego poglądy”. Tymczasem, jak to czytelnik może sprawdzić na kilku obok podanych próbach, naturalizmu czy realizmu nie ma w nich śladu. Na kartach w „maroquin rouge” oprawnych, w królewskie herby zdobnych foliałów fruwa rój motyli figurynek, jakby prosto z pieca sewrskiej wytwórni wyjętych. Niewątpliwie jednak w porównaniu do niedawnej przeszłości postęp był znaczny. W takich kostiumach można było przynajmniej tańczyć.

STANISŁAW GŁOWACKI

^{1]} Miało znaczyć „dieu”. Vestris był Włochem z pochodzenia i do końca życia nie zdołał się porządnie po francusku nauczyć.

^{2]} Podczas jarmarków paryskich Foire de St. Germain i Foire de St. Laurent dawano przedstawienia teatralne na wysokim poziomie artystycznym, na których dwór królewski chętnie bywał.

Kostium karlicy z baletu „Pas de deux”



Kostium karła z baletu „Pas de deux”





Kraków, Wawel

Seria Dziejów Noego: Noe w rozmowie z Bogiem

ARASY ZYGMUNTA AUGUSTA^{1]}

Zygmunt August, mecenas sztuki, znakomity przedstawiciel humanizmu na tronie, miłośnik i zbieracz klejnotów, żywił wielkie zamięłowanie do arasów. Stał się też inicjatorem zakupu wspaniałych, kosztownych arasów; na jego zamówienie i polecenie tkacze Brukseli wykonywali je według kartonów wybitnych artystów flamandzkich.

Zbiór arasów Zygmunta Augusta, który w chwili jego śmierci składał się z 356 sztuk, ozdobił wspaniałe wnętrza zamku wawelskiego; ściany wielkich sal pokrywano ogromnymi arasami figuralnymi, mniejsze komnaty zawieszano tkaninami groteskowymi i krajobrazowo-myśliwskimi. Świetna kompozycja wnętrza wawelskich jako całości, ozdobionej zespołami tkanin dekoracyjnych o kształcie z góry dostosowanym do architektury komnat — to rezultat smaku i kultury artystycznej króla.

Arasy te, po polsku zwane oponami, służyły nie tylko do stałej dekoracji, przewożono je do miejsc czasowego pobytu dworu, używano dla chwilowej ozdoby przygodnej siedziby czy postoju — zdobiono też nimi sale zamku Knyszyna, Tykocina, Niepołomic i Warszawy.

Na zbiór arasów Zygmunta Augusta składało się kilka serii różnego rodzaju. Najważniejsze wśród arasów wawelskich to opony figuralne, przetykane złotem, obwiedzione bordiurą. Składają się na nie serie p. t. Dzieje Adama i Ewy, Dzieje Noego czyli Potop; zakupione później Dzieje Wieży Babel i zaginione Dzieje Mojżesza. Najwyższym poziomem artystycznym odznaczają się dwie pierwsze serie.

Autorowie omawianej pracy w zbiorach zagranicznych Niemiec, Hiszpanii, Italii odnaleźli arasy, analogiczne do arasów wawelskich, pochodzące z okresu, zawartego między drugą ćwiercią XVI wieku a połową XVII-go. Jak wykazuje wnikliwa analiza porównawcza, wszystkie te arasy wykonane były na podstawie tych samych pierwowzorów w Brukseli, przy czym jednakże arasy wawelskie wysuwają się na pierwszy plan zarówno co do czasu swego powstania, jak i wartości artystycznej. Logiczne przeprowadzenie kompozycji, głębia przestrzeni, w której pomieszczono postacie, szerokie tło, połączenie wreszcie szeregu scen w jeden obraz w arasie „Szczęśliwość Rajska”, który w powtórzeniach następnych został

^{1]} Mieczysław Gębarowicz i Tadeusz Mańkowski. Arasy Zygmunta Augusta. Wydawnictwo Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa. Rocznika Krakowskiego tom XXIX. Rok 1937



Kraków, Wawel. Seria Dziejów rajskich: Ucieczka Kaina przed gniewem Bożym

rozbity na osobne obrazy, oto walne argumenty, które każą uznać serię wawelską za najpoprawniejsze odtworzenie autentycznych pierwowzorów, służących bezpośrednio tkaczowi do wykonania tkanin, za tak zwaną *editio princeps*, czyli pierwsze, autoryzowane ich wydanie. Kimże był autor projektów krakowskich arasów figuralnych? Według zgodnej opinii nauki obcej i polskiej był nim Michał Coxien, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli romanizmu niderlandzkiego XVI wieku, zwany przez współczesnych Rafaelem flamandzkim. W ocenie wartości sztuki Coxiena istnieje bardzo interesująca sprzeczność: o ile współczesne i następujące po nim generacje wynosiły sztukę tę na wyżyny, o tyle nauka nowoczesna do tej pory w jednostronnych swych sądach krzywdziła tego artystę. Źródła tej rozbieżności z niezwykłą wnikliwością wyjaśnia jeden z rozdziałów omawianej książki. Oto, jak się okazuje, surowość sądów wypływała z oceniania sztuki Coxiena, w braku rysunków sporządzonych przez niego do tkanin, na podstawie samych arasów, które, będąc dziełem zbiorowym techniki odtwórczej, pierwotny projekt artysty bardzo silnie zmieniały. W twórczości Coxiena natomiast istnieje szereg pozycji wybitnie dodat-

nich — oto artysta ten odznacza się dobrym zrozumieniem charakteru tkaniny dekoracyjnej: arasy, tkane według jego wzorów, nie są obrazami sztalugowymi, tłumaczonymi na język tkacki, ale kompozycjami, przeprowadzonymi konsekwentnie w duchu dekoracji ściennej. W analizie twórczości Coxiena wykazują autorzy ciekawe harmonizowanie w niej rodzimych pierwiastków niderlandzkich z włoskimi. Niderlandzką jest owa nieomal botaniczna dokładność, z jaką traktowane są drzewa, kwiaty, zwierzęta, włoskim zaś jest umiar i przejrzystość kompozycji, wysunięcie postaci ludzkiej na pierwszy plan. Odbija się tu wpływ trzech mistrzów, którzy oddziałali na Coxiena: Van Orleya, Rafaela i Michała Anioła.

Prócz tkanin figuralnych na wielki zbiór arasów Zygmunta Augusta składały się tkaniny z przedstawieniem zwierząt na tle krajobrazu oraz arasy tak zwane „groteskowe”.

Podczas gdy arasy figuralne służyły reprezentacji, podkreślały wspaniałość siedziby króla, to krajobrazowe były jakby wyrazem osobistych umiłowań myśliwskich króla, miały mu przypominać miłą rozrywkę polowań. Zwierzęta i krajobraz, traktowane z właściwym artystom flamandzkim realiz-

mem i wyczuciem dekoracji, stanowiące tło i uzupełnienie arasów figuralnych — tworzą kompozycje samoistne — jedyne okazy tego rodzaju w całym tkactwie wieku XVI.

Podobnie, jak omawiane arasy są rozwinięciem motywów tła wielkich arasów, tak znów tkaniny „groteskowe” zużytkowują motywy, zawarte w ich bordiurach.

Wśród arasów tego typu naczelną rolę odgrywają wielkie rozmiarami zasłony z inicjałami króla, herbowe z emblematami Polski i Litwy. Dodatkowo niejako, choć również interesującą pozycję w tym zbiorze stanowią pokrycia na meble o motywach wazonów z kwiatami.

Jak studia autorów omawianej pracy wykazują, projektodawcą arasów myśliwskich był Willem Pons, który współpracował prawdopodobnie z Michałem Coxienem, opracowując krajobraz, postacie zwierząt w wawelskich seriach figuralnych; autorem zaś tak zwanych tkanin groteskowych, według dużego prawdopodobieństwa był Cornelis Floris, którego twórczość wiązała się z działalnością Cornelisa Bosa, znajdując przykład w groteskowych bordiurach arasów figuralnych. Wszystkie te nazwiska, które ujawnia studium arasów wawelskich, charakteryzują sztukę flamandzką połowy XVI wieku.

Różne były koleje losu zbioru arasów po śmierci Zygmunta Augusta, kilkakrotnie zagrożą Polsce ich utrata. „Panowie koronni”, stojący na straży interesu Rzeczypospolitej, szlachta, obradująca na

sejmikach doceniała, na szczęście, wartość arasów. Wykupione z zastawu w Gdańsku, gdzie je oddał Jan Kazimierz — nie uniknęły po ostatnim rozbiorze rosyjskiej niewoli. Dzisiaj, rewindykowane z Rosji arasy Zygmunta Augusta w liczbie 136 ozdabiają nadal komnaty wawelskie, świadcząc o wysokiej kulturze artystycznej Polski renesansowej. Jak wykazały badania prof. Gębarowicza i dr Mańkowskiego, wawelskie arasy figuralne zajmują miejsce wśród najpiękniejszych tapiseryj renesansu i są godne stawiać obok słynnych arasów watykańskich, paryskich i t.p., arasy zaś myśliwskie stanowią jedyne tego rodzaju zabytki tkactwa XVI stulecia.

Studium o arasach Zygmunta Augusta naświetliło wszechstronnie problemy, związane z tym zagadnieniem. Rozległe badania autorów w archiwach polskich i zagranicznych, oraz w muzeach i zbiorach tak nieraz trudno dostępnych, jak domu królewskiego w Hiszpanii i Skarbca katedralnego w Cuenca i wielu innych, pozwoliły na wszechstronne ujęcie tematu i definitywne ustalenie autorstwa projektów, według których wykonane zostały arasy. Praca ta, traktowana na szerokiej płaszczyźnie naukowej, przynosi szereg zdobyczy dla nauki, uchyla mylne sądy, panujące do tej pory w odnośnej literaturze. Twórczość i osobowość Michała Coxiena zyskuje pełne światło, podobnie jak wiążący się z jego sztuką problem romanizmu flamandzkiego i roli rozwojowej, jaką odegrał ten kierunek w sztuce, jako ogniwo pośred-

Kraków, Wawel

Seria Dziejów Noego: Wyjście z arki

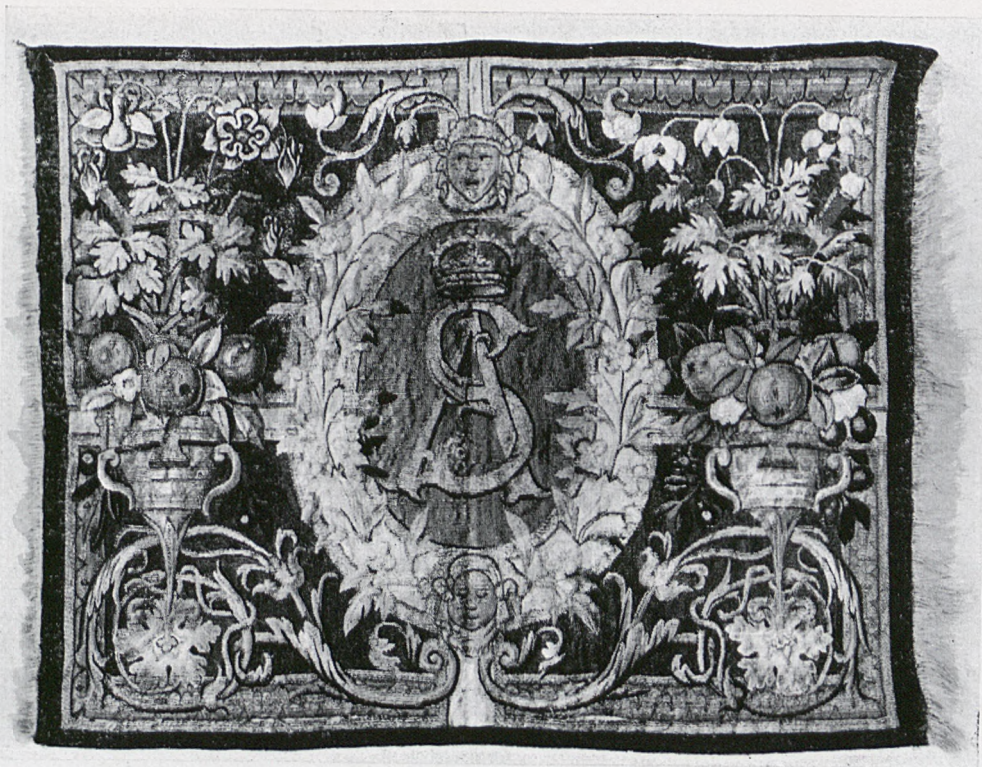
Fot. A. Pawlikowski





Kraków, Wawel. Z serii arasów myśliwskich: „Smok i lampart” i „Biegnące łanie”





Kraków, Wawel
Fot. A. Pawlikowski

A r a s o w e
pokrycie krzeseł

niczące między renesansem i barokiem. Dzięki inwencji badawczej autorów sprostowany został nie-słuszny pogląd nauki niemieckiej, według której płótna, znajdujące się w Galerji stuttgarckiej o analogicz-nym do arasów wawelskich temacie mają być kartonami do tychże tkanin, wykonanymi przez Coxiena. Jak się okazuje, płótna te nie są ani dziełem Coxiena, ani projektami arasów wawelskich, lecz kopiami, wykona-nymi prawdopodobnie na zamówienie brata obu żon Rakuskich Zygmunta Augusta. Zamykamy cenne i wy-czerpujące studium o arasach Zygmunta Augusta ze świadomością, że piękny ten zbiór przedstawia się wyjątkowo na tle wszystkich analogicznych zbiorów za granicą, a wprost wyjątkowo w zakresie werdiur i „grotesek”, które nie mają odpowiedników na Zachodzie.

JADWIGA PUCIATA-PAWŁOWSKA

Kraków, Wawel

Aras z herbami





Rysunek farbami klejowymi

Przedszkole; lat 5

K A Ź D E D Z I E C K O R Y S U J E



Rysunek z wyobraźni. Szkoła powsz. kl. II

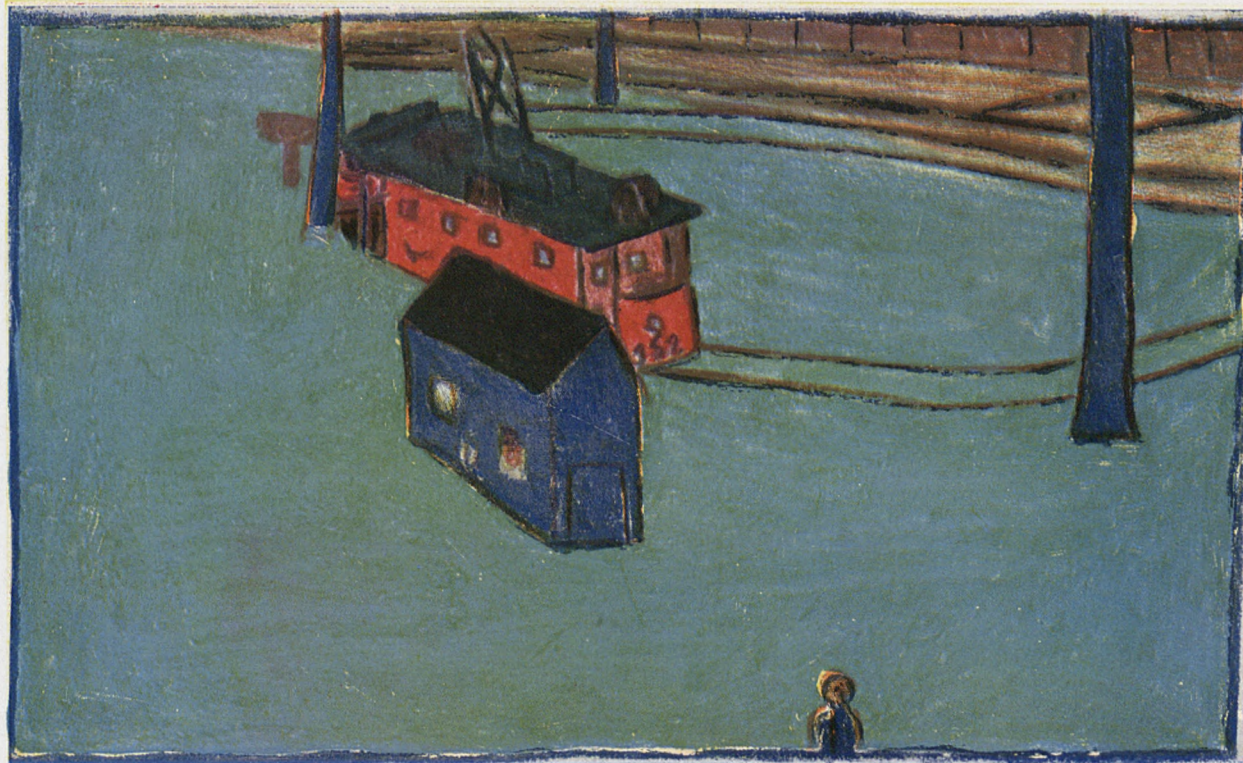
Rysunek z wyobraźni

Szkoła powszechna; kl. II



szłej indywidualności artystycznej jest obojętność dziecka na tematy podsuwane przez starszych, największym dowodem wczesnego zmanierowania jest kopiowanie wzorów podanych przez otoczenie.

Znałem takiego chłopca, który mając 7—8 lat przerysowywał z ilustrowanych książek różne obrazki. Robił to nawet z zadziwiającą dokładnością, a że czasem w kąciку posługiwał się pewnie kalką, o tym otoczenie nie wiedziało. Był uważany za „artystę”. Zawsze w duchu bolałem nad tym chłopcem, pozba-



Rysunek z wyobraźni

Szkoła powszechna; kl. III

wionym w swym młodym życiu szczęścia „dzieciństwa rysunku”. Wróćmy jednak do tej prawdziwej dziecięcej wyobraźni. — Istnieje ona u wszystkich prawie dzieci, każde z nich rysuje: jedno gorzej, drugie lepiej, jedno na płocie i murze, inne na ojcowskim papierze lub w luksusowych szkicownikach. Szczodrze szafuje dziecko swą wyobraźnią, porównując się na najtrudniejsze tematy nad którymi łamią sobie głowy wielcy wtajemniczeni. Dziecko musi w tym okresie znaleźć sposób wypowiedzenia swych myśli i przeżyć, — nie umie tego zrobić pismem ani rymowanym słowem — ilustruje więc swoją opowieść. Taki podsłuchany, opowiadany — rysunek: „tu ulica, auta, - dużo aut” — dziecko rysuje, — „szofer jedzie i nie widzi, że z boku nadjeżdża auto, - trach” - i znów drugi rysunek ilustrujący wypadek na jezdni. Pomiedzy dwoma rysunkami rozgrywa się w wyobraźni dziecka cały film scen pośrednich. Często opowieść dłuższa jest ilustrowana szeregiem scenek, również przeplatanych mówionymi opowiadaniem. Okres rysunków z wyobraźni łączy się z pierwszymi latami szkoły powszechnej. Przed tym jednak, w dzieciństwie swych 4—7 lat, dziecko pragnie również wyrazić swe przeżycia w nieśmiały próbach bazgrot i mazanin. Kredka dana do ręki dziecku robi swoje; dziecko otwiera szeroko oczy i widzi, że „to coś” co trzyma w ręku daje plamę na gładkiej powierzchni. Pierwsze próby rozmachu, po tym jakieś schematy, czegoś, co może oznaczać dla dziecka różne formy, zwykle zresztą nie rozumiane przez widza. Powoli dziecko ośmiela się, widzi to, co samo narysowało i usiłuje godzić swe rysunki z wyobraźnią. Dziecko w domu w tym okresie nie ma zwykle pola do swych bazgrot, w przedszkolu ułatwiają mu „zabawę plastyczną” przede wszystkim przez danie mu do ręki „kryjącej techniki” — więc farby klejowej i dużego pendzla, grubej kredki itp. Od pierwszych klas szkoły powszechnej trzeba ułatwić dziecku jego prace rysunkowe przez podsuwanie mu różnych tematów, i pobudzanie własnej inicjatywy w ich wyborze. Chodzi o to, by dziecko nie zasklepiało się w ulubionych tematach np. aut, wojska,



Rysunek z wyobraźni

Szkoła powszechna; kl. II

koni itp. Okres początków nauki religii, przyrody, historii itd. — daje dziecku możliwość szerokiego wyboru tematów. W szkole i w do-

mu dziecko dużo czasu poświęca rysunkowi a rola pedagogów i otoczenia w domu polega na uszanowaniu jego twórczości na nie

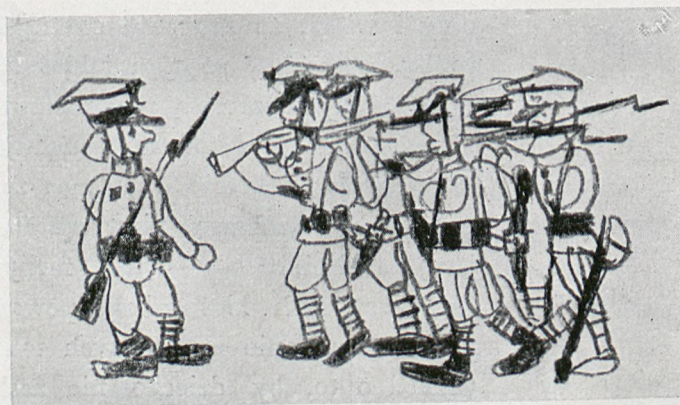
Rysunek z wyobraźni

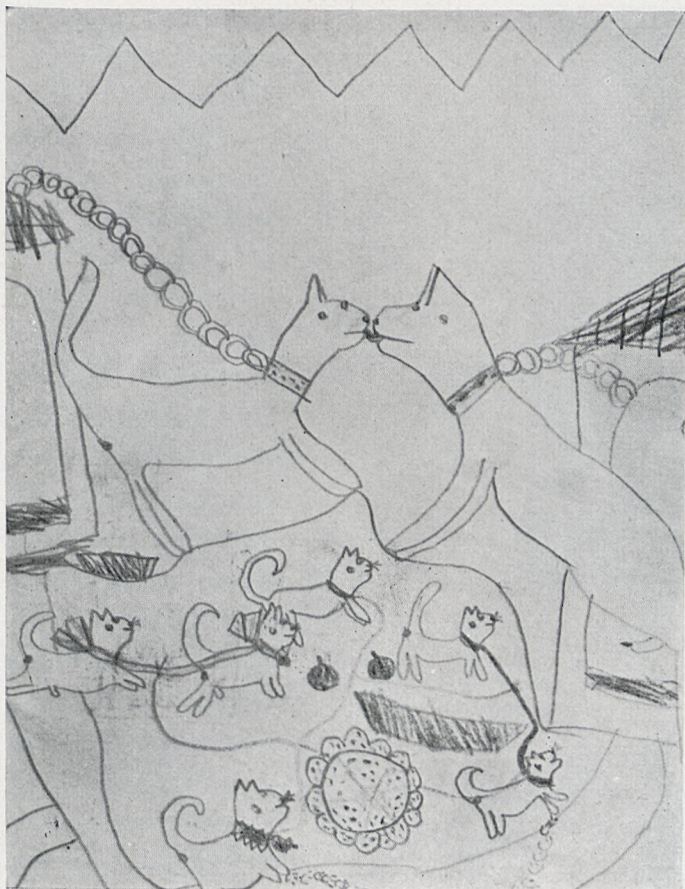
Szkoła powszechna; kl. II



Rysunek z wyobraźni

Przedszkole





Rysunki z wyobraźni. Przedszkole



ZABAWY DZIECI.

Rysunek z wyobraźni. Szkoła powszechna — kl. IV

Szkoła powszechna — kl. VI. Rysunek z natury — patykiem

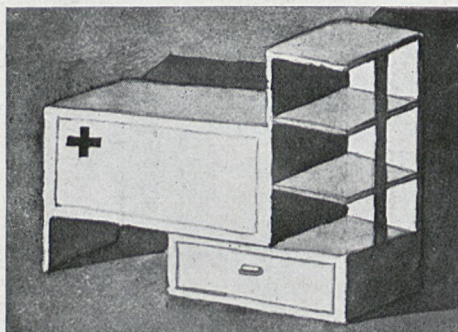


Rysunek z wyobraźni. Szkoła powszechna — kl. IV





Gimnazjum kl. II ogóln.
Rysunek z natury i kompozycja
na temat obserwacji



Szkoła powszechna kl. VI
K o m p o z y c j a

zniechęcaniu dziecka do jego niedoskonałych schematów i uproszczeń. Istotną pomocą jest pokazywanie dziecku przy rozmowach z nim części składowych brył, ułatwiając mu ich odtworzenie przez układanki z prostych elementów np. z kawałków rwanego papieru — drzewa i ulistwienia, z patyczków lub zapalek — domy i okna itp. Przez zwracanie uwagi na świat otaczający, wdrażamy dziecko do rysunku pamięciowego wykonywanego w jakiś czas po obserwacji i omówieniu. Jest on koniecznym uzupełnieniem rysunku z wyobraźni i pozwoli go doskonalić. Rozwijanie obserwacji, łączenie jej z życiem jest wytyczną dla nauczania rysunku jako czynnika harmonijnego rozwoju ogólnie kształcącego.

Tak pojęty rysunek odręczny jest nie tylko pomocą w nauce przedmiotów ogólnie kształcących:

Kl. III Gimnazjum ogóln.
S t u d i u m
z n a t u r y



historii i przyrody, religii i polskiego — lecz również ma otworzyć oczy dziecku na świat otaczający, na jego proporcje i zjawiska, na konstrukcje i ich logikę.

W wieku 10 — 11 lat następuje okres przełomowy w życiu dziecka. Zaczyna ono dostrzegać błędy w owym rysunku, napotyka na trudności w realizacji form świata widzialnego — stąd powstaje nie wiara we własne siły i często zupełne zniechęcenie do rysunku. Czasem łączy się to z kolizjami domowymi, zawiedzonych ambicji artystycznych otoczenia i krytyki w stosunku do dawnego pupila. Tymczasem właśnie w tym okresie, trzeba dziecku pomóc przełamać jego zniechęcenie i wprowadzić umiejętnie w studia z natury. Szko-

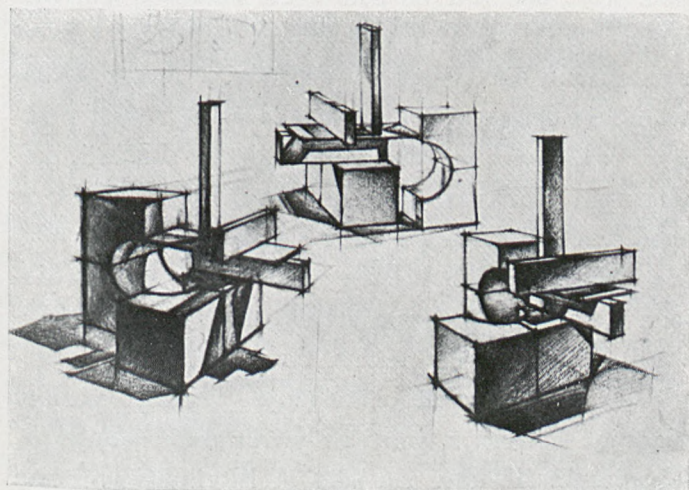
ła powszechna od 3-iej klasy zaczyna wdrażać dzieci do poznawania natury i jej odtwarzania metodą rysunku poobserwacyjnego.

Dziecku pokazany zostaje przedmiot, wyjaśniona jego budowa, kolor itd. po usunięciu przedmiotu następuje rysunek z pamięci. W miarę zdobywania przez dziecko wiadomości pogłębia się i metody poznawania przez rozszerzanie wrażeń na słuch, powonienie, wreszcie na wyrobienie zmysłu kinestetycznego tj. ruchowomięśniowego, — czynnika który pozwala nam poznawać ciężar materiału co wpływa następnie na jego przedstawienie plastyczne. Trudnym momentem nauki rysunku zarówno dla dziecka — w wieku lat 12 - 14 — jak i dla pedagoga jest przedstawienie per-



Wydz. architektury. II rok studiów. Rysunek montażu z materiałów

Wydział architektury. I rok studiów. Szkice montażu brył białych

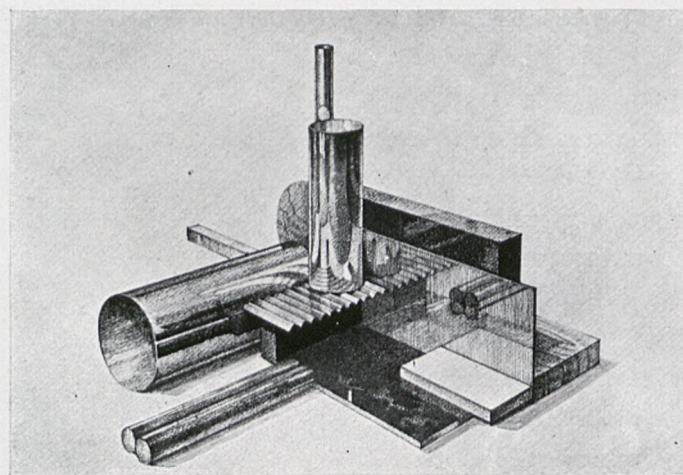
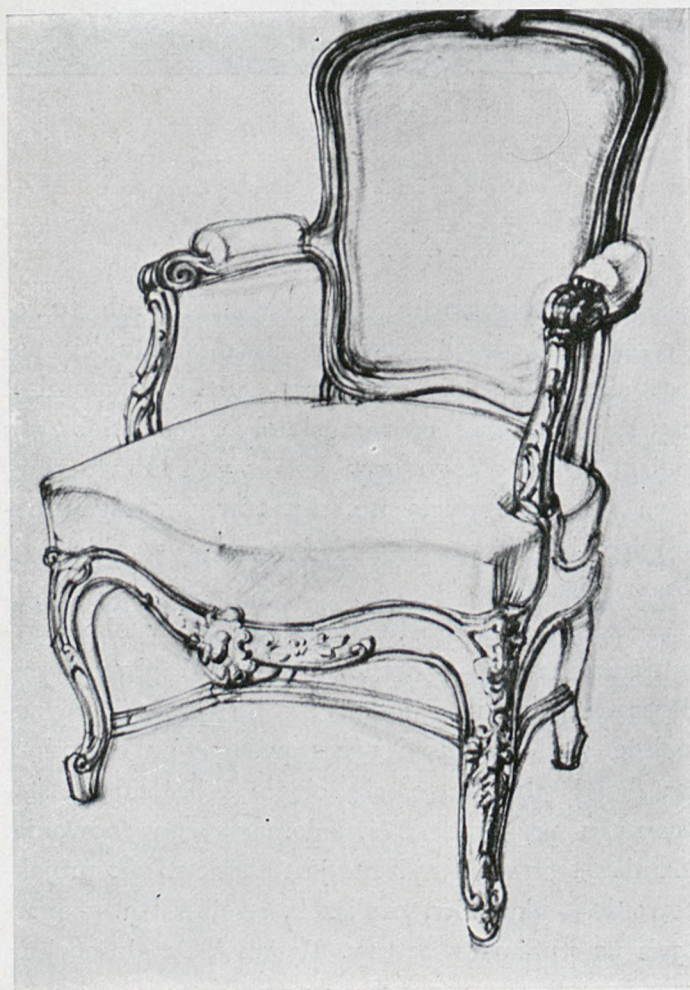


spektywy. Nauczanie na schematach lub teoretycznych wzorach stwarza duże trudności porozumienia ucznia z nauczycielem. Natomiast nauka w terenie na zasadzie obserwacji większych obiektów np. zbiegu szyn kolejowych lub we wnętrzu przez obserwację np. otworów, większych mebli itp. i tą metodą poglądową daje zwykle najlepsze rezultaty.

Wreszcie dziecko wchodzi całkowicie w okres rysunku z natury — wchodzi w progi gimnazjum. Rysunek wyobraźniowy zostaje przez nie zupełnie zaniechany, a przez pedagogów odsunięty na drugi plan licząc się ciągle z brakami dostatecznego poznania do świadomego komponowania. Zamiast tego wprowadzane jest elementarne projektowanie — plakatów, kapliczek, strojów itp. — opartych na studiach z natury. Rysunek w gimnazjum

jest przedmiotem nadobowiązkowym, tylko chętni uczą się go czasem licząc się z przyszłym zawodem, który wymagać będzie przy studiach wyższych znajomości rysunku odrębnego. Za to uczniowie nie są krępowani stopniowym przechodzeniem kursu i mogą być zaliczani do grupy mniej lub bardziej zaawansowanej, zależnie od zdolności i przygotowania. Usunięcie obowiązku nauczania rysunku odręcznego w gimnazjum było przedmiotem wielu gorących dyskusji, nawet walki o ten przedmiot w imię całokształtu ogólnego wykształcenia. Rysunek dla przyszłych artystów-malarzy, grafików lub rzeźbiarzy bezwątpienia mógłby być przedmiotem nadobowiązkowym, bo dla ich talentów zawsze istnieje droga studiów. Wszystkim jednak rysunek otwiera oczy na świat otaczający, na jego zjawiska, proporcje i szczegóły każdego dzieła natury. Pamiętam swe przeżycia w obcej szkole w której zdawałem szereg egzaminów nie opanowawszy dobrze obcego języka. Nadrabiałem wszystkie języko-

Wydział architektury. II rok studiów. Szkice i rysunki mebli

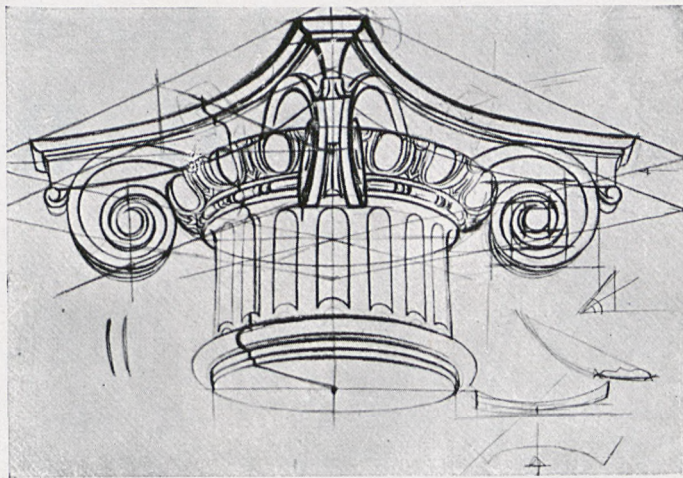


Wydział architektury I rok studiów
Rysunek montażu materiałów różnych

we braki — rysunkiem na tablicy. W wielu innych wypadkach rysunek ułatwia zanotowanie wrażeń historykowi sztuki, jest pomocą przy wyjaśnieniu wykonania rzemieślnikowi itd.

Ciekawą wystawę ilustrującą współczesne metody nauczania rysunku począwszy od przedszkola, po przez szkołę powszechną i gimnazjum ogólnokształcące, aż do wyższego zakładu naukowego — wydziału architektury, zorganizował Polski Komitet Międzynarodowej Wystawy Pedagogicznej w Genewie wraz z Zakładem Rysunku Odręcznego Politechniki Warszawskiej. Ekspozyty z tej wystawy służą jako ilustracje do tego artykułu, — ale istotnym jego dopowiedzeniem mogą być wyjątki z przemówienia na otwarciu wystawy prof. Zygmunta Kamińskiego: „bez obawy wygłoszenia paradoksu pozwolę sobie zaryzykować twierdzenie, że człowiek nie władający rysunkiem, obserwuje, spostrzega a więc widzi świat otaczający tylko częściowo, ułamkowo, nie zupełnie. Zadaniem nauczania rysunku jest zdjąć mu to bielmo z oczu, dać mu na całe życie zdolność spostrzegania i obserwacji zjawisk świata kształtów i barw w możliwie całkowitym bogactwie... Rysunek bowiem jest drugą mową człowieka — jest tym pięknym środkiem porozumienia między ludźmi, koniecznym wówczas, gdy słowa mówione lub pisane wystarczyć nie mogą i stają się bezsilne”.

Dla pewnej grupy ludzi rysunek staje się — chlebem powszednim — podstawą do życia zawodowego. Wkraczamy tu na teren studiów akademickich w których obowiązuje wyższy poziom osiągnięć a wraz z tym i indywidualne metody pedagogiczne. Trudno mi jako architektowi poruszać



Wydział architektury. I rok studiów. Rysunek głowicy

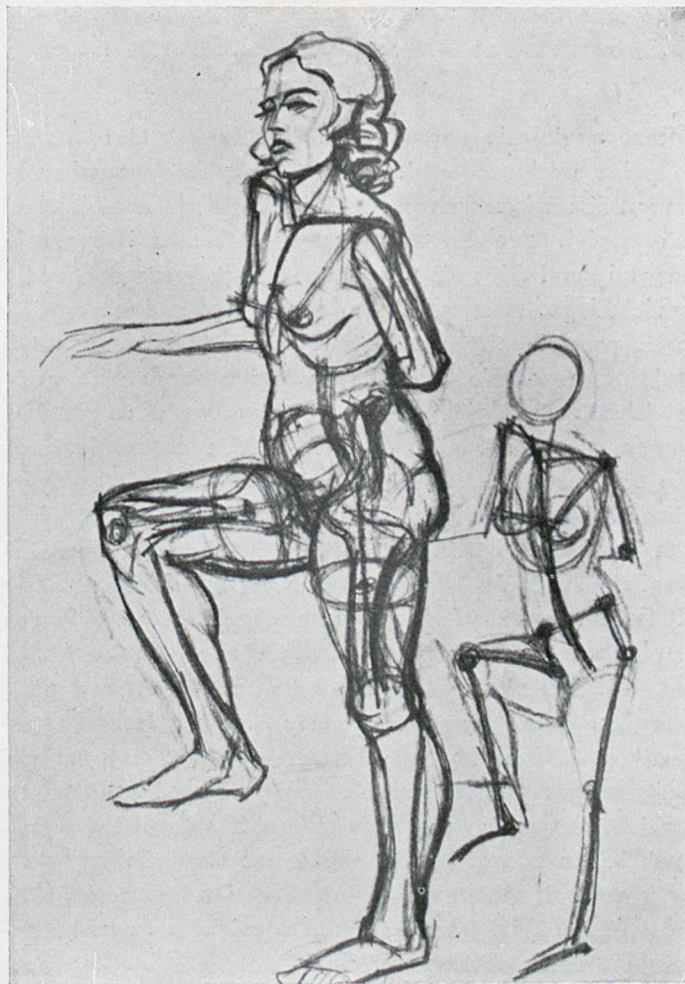
sprawę rysunku w szkolnictwie artystycznym. Zwrócę natomiast uwagę na kilka charakterystycznych momentów w nauczaniu rysunku odrębnego przyszłych architektów. Sam fakt wstąpienia na wydział architektury — upoważnia do przypuszczeń że student ma „zdjęte bielmo z oczu”, że potrafi patrzeć. Następuje jednak w studiach pewne przewartościowanie dotychczasowych pojęć. Obserwacja natury która dotąd otwierała oczy na wszelkie zjawiska każe teraz umieć je uważnie przemyśleć. Bielmo, które zostało zdjęte, trzeba mieć w zapasie by nim w pewnych chwilach wzrok przysłonić i zwrócić uwagę na rzeczy istotnie ważne, na charakter i całość obiektu. Studia brył architektonicznych czy to montowanych z prostych bloków, czy z materiałów różnego rodzaju, czy wreszcie jako elementów architektury i rzeźby klasycznej — są wykonywane z dokładnym poznaniem konstrukcji, ustawienia i wzajemnych proporcji. Rozmieszczenie rysunku w ramach papieru, wymagane w tym samym stopniu jak się wymaga od architekta dobrego usytuowania budynku lub rozmieszczenia mebli we wnętrzu, jest doskonałym sprawdzianem opanowania kompozycji. Od studiów materiałów i szczegółów rzeźby po przez studia mebli, przedmiotów użytkowych i wnętrz dochodzi się do studium postaci ludzkiej i głowy. Istotną nowością w metodach nauczania rysunku jest elastyczność używanych modeli. Z różnych brył materiałów montowane są zespoły — każdorazowo inne, każdorazowo dające nową koncepcję zarówno dla rysujących jak i dla uczących. Studia uwzględniają przede wszystkim stadium szkicowa-

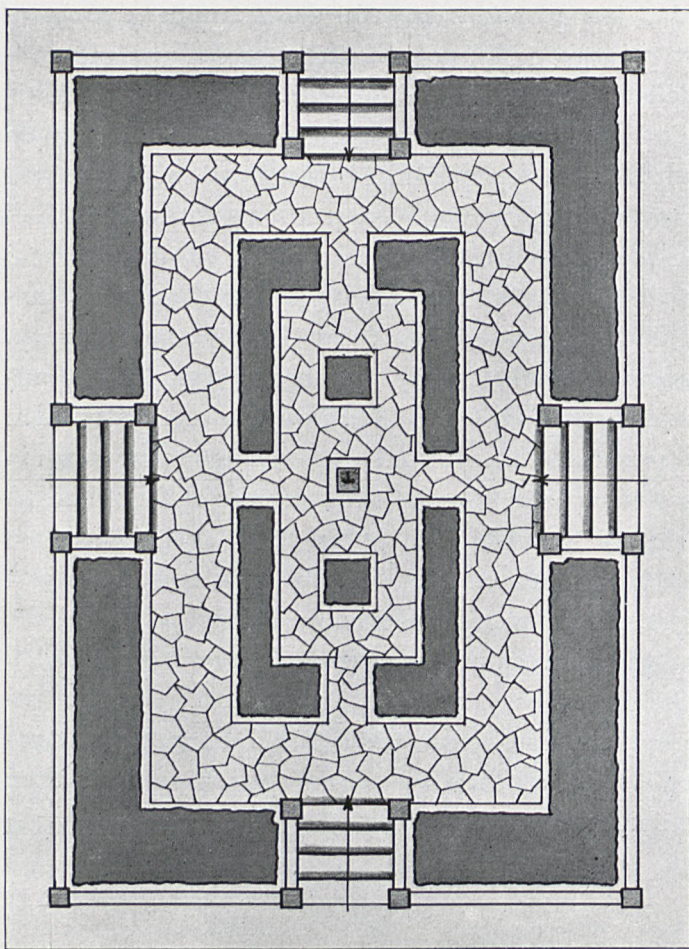
nia, jest to jakby powrót do rysunku „poobserwacyjnego” gdyż wymagane jest szkicowanie modeli ze wszystkich stron [z boków, z góry, z dołu] nie zmieniając miejsca obserwacji. Zmusza to do poznawania konstrukcji i zestawień brył, a tym samym istotnie pogłębia studium natury.

Z powyższych uwag widzimy jak we współczesnej pedagogice rysunku dalecy jesteśmy od tych metod, które kazały niewolniczo kopiować ornamenty, od zapelniania całych płaszczyzn rysunku zdobniczymi wzorami nie związanymi z materiałem i przedmiotem, wreszcie od ścisłego przenoszenia z papierowych wzorów jakoby idealnych form i barw. Dalecy jesteśmy, a jednakże i dziś jeszcze są szkoły w których te metody pokutują, a wielu jest i domowych pedagogów którzy paczą młode, rwące się do rysunku umysły złą radą i złą krytyką. Otwórzmy oczy swoje nie tylko na świat otaczający, ale i na jego umiejętną interpretację w rysunku, a zobaczymy, że w uproszczeniach tkwi źródło jego piękna.

STEFAN SIENICKI

Wydział architektury. III rok studiów. Studium aktu





Plan typowego starego angielskiego ogrodu

Stare angielskie ogrody czyli Old English Gardens są to pełne uroku zakątki. Znajdują się one prawie we wszystkich większych parkach w Anglii, jako oddzielne ich części. Prawie zawsze przy pałacach i dworach na wsi znaleźć można coś w rodzaju starego ogrodu angielskiego. Nieraz widuje się go i w małych ogródkach przy domkach robotniczych, które zresztą tutaj stoją na poziomie ogródków wielu naszych willi podmiejskich. Oczywiście, gdy „Stary Ogród Angielski” jest narzucony bardzo nowoczesnemu otoczeniu, razi nie tylko oko czulego na tradycje Anglika, ale każdego obserwatora, wrażliwego na estetykę i piękno. Jak wyglądają i z jakich czasów pochodzą „The Old English Garden” — trudno jednym zdaniem określić. Historia ich ciągnie się przez długie lata, a forma w ciągu tego czasu przechodziła różne przeobrażenia. Jak widać z najprostszego schematu „starego angielskiego ogrodu”, jest to typowy t. zw. „formal garden” czyli foremny ogród o kształcie geometrycznym i symetrycznym. Zegar słoneczny w środku. Czasem zamiast zegara t. zw. „pond” czyli sadzawka, a raczej basen z wodą [pochodzi to od stawków rybnych przy starych klasztorach], lub wazon z kwiatami, albo inna ozdoba, jak np. domek dla gołębi z drzewa, kamienia, marmuru lub ołowiu.

S T A R E O G R

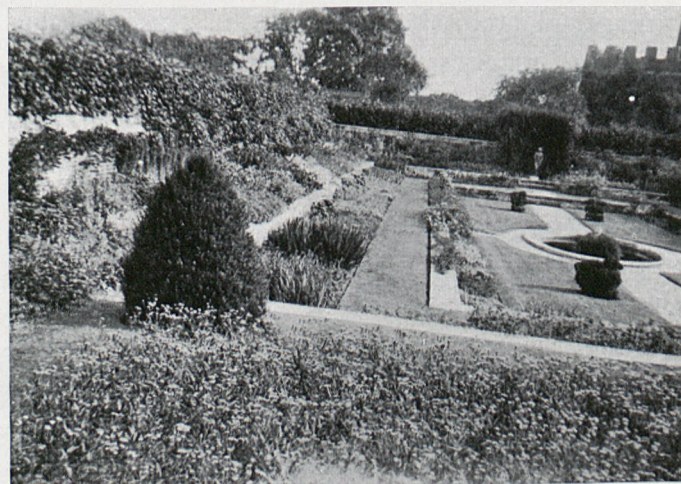
Zwykle ten punkt centralny otoczony jest rabatami z róż, irysów, gwoździków lub innych przez tradycję uznanych dla tego celu kwiatów. Poza tym bylinowe rabaty, wszystko zaś otoczone alejkami, pergolami lub po prostu murem z pnącymi roślinami na nim. Mur poprzecinany schodkami. Ogródek tego rodzaju znajduje się zwykle niżej od pozostałego ogrodu, stąd potrzeba schodków.

Krótki szkic historyczny na ten temat da podkład do zrozumienia nastroju takiego tradycyjnego angielskiego ogródka.

Dopiero za Tudorów [początek panowania Tudorów 1485 r.] zaczynają się rozpowszechniać w Anglii ogródki z kwiatami ozdobnymi. Przedtem zdarzały się one wyjątkowo przy wielkich klasztorach, a kwiaty były w nich hodowane jedynie dla użytku przy ceremoniach kościelnych. Z tych czasów, należy przypuszczać, pochodzi kształt prostokąta: z trzech stron mur, z czwartej klasztor. Obronne mury były wówczas potrzebne.

W XV w. zaczynają wchodzić w użycie altany, fontanny i labirynty z żywopłotu. Kwiaty, najczęściej wówczas spotykane, to: malwy, piwonie, gwoździki, lawenda, zioła wonne, róże czerwone i białe. Z czasów Tudorów datuje się początek ogrodów bez muru. Spoty-

Stary angielski ogródek w Hampton Court

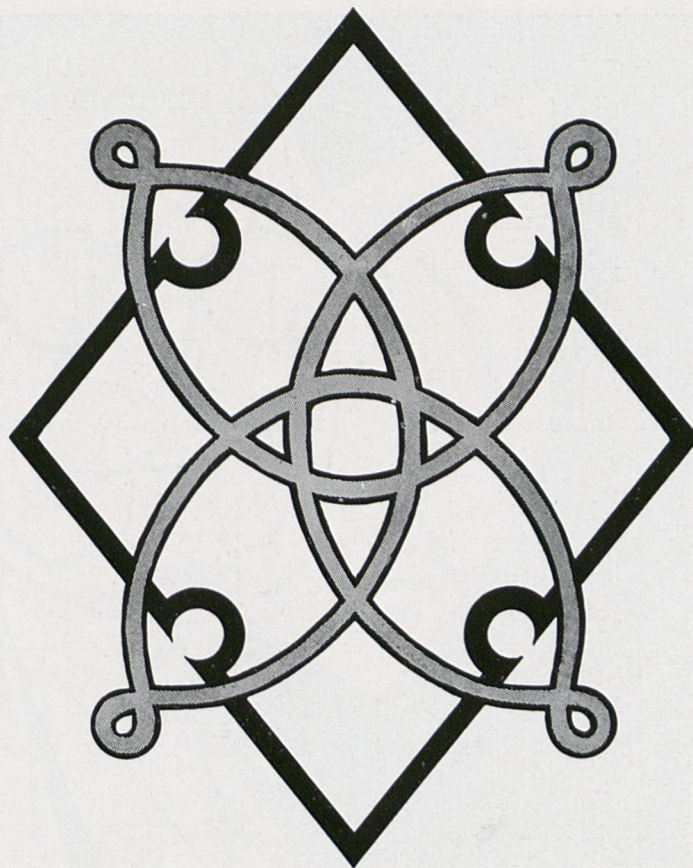


ANGIELSKIE ODY

kamy wówczas strzyżone krzewy w postaci szpalerów, mury zastępujących. Stają się modne wzniesienia i nierówności terenu.

Rzeczywisty postęp rysunku ogrodu w Anglii nastąpił za czasów królowej Elżbiety u schyłku panowania Tudorów, a więc w końcu XVI, na początku XVII w. Jeden z ogrodników wykonał w r. 1924 w Hampton Court w Londynie klomb, ściśle według rysunku ogrodów angielskich z czasów królowej Elżbiety. Jest to t. zw. „Knott Garden” czyli ogród o liniach, splecanych w węzły. Zastosowane tu zostały dwa rodzaje roślin: lawenda i santolina. Obie mają liście szaro-srebrne, przytem santolina drobniejsza i jaśniejsza. Proste alejki i ścieżki, tworzące desenń równych prostokątów, były szeroko rozpowszechnione za królowej Elżbiety. Od tych czasów datuje się moda kratowanych deseni w ogrodzie. Zdobyły w tym czasie prawo bytu rośliny pnące, jak: clematis, jasminus [pnąca roślina o żółtych kwiatach, kwitnąca rok cały, do dziś bardzo często spotykana w Anglii], pachnące krzewy, jak bez i jaśmin [Philadelphus]. Z biegiem lat wprowadzano do tych ogrodów coraz nowe rodzaje roślin. Dużo później powstały klomby w dzisiejszym znaczeniu tego słowa ze zmienianiem kwiatów co sezon.

Stary angielski ogródek w Bateria Park



Schemat „Knott Garden” z wystawy ogrodniczej 1924 r. w Hampton Court

Rozwój zagranicznych ogrodów ozdobnych nie pozostał bez wpływu na t. zw. „Old English Garden”, zwłaszcza wyraźnie zaznaczyły się wpływy francuskie i holenderskie w postaci t. zw. „French Garden” i „Dutch Garden”. Styl „francuskich” ogrodów wyraża się przeladowaniem ornamentami, które sami Anglicy uważają wprost za modę rozrzutną. „Holenderski” ogród, do dziś dnia spotykany, odznacza się sposobem strzyżenia drzew i krzewów w postaci zwierząt, owoców itp. Styl tak powstały przeplątał z powrotem morze i przyjął się w Holandii jako „ogród angielski”.

W XIX w. rozpoczęła się walka między zwolennikami starych foremnych ogrodów angielskich a prądami nowymi, których wyraziciele zaczęli wprowadzać całkowitą swobodę w formie ogrodu i pozwolili roślinom rosnąć w sposób naturalny [Inigo Thomas i Sir Reginald Blomfield przeciw Williamowi Robinsonowi].

Był więc okres niszczenia wprost starych ogródków. Dzisiaj, sprawa ta, nie stoi tak „na ostrzu noża”, i zaznacza się wybitna tendencja do stosowania „starych ogrodów angielskich”, zwłaszcza w ich najprimitwiejszej formie, gdyż jak wiadomo, najlepiej się podobają w dobie obecnej linie proste i kształty niewyszukane.

JANINA NATANSONÓWNA

PORTRETY EDWARDA



Leon Wyczółkowski

Od pierwszych rysunków, wystawionych przed dwudziestu laty w Zachęcie, Głowacki określił swój temat: człowiek, człowiek wyrazisty. Zaczęło się od karykatury. Kolekcja głów znanych osobistości. Na nie-dużym białym kartonie — śmiała, rozmaicie nasilona linia, niemal ciągła, zamykała owal, wykreślała zasadnicze rysy twarzy, świadomie wyznaczała jej charakter. Własna wystawa u Garlińskiego na temat Ludzi Europy postawiła Głowackiego w pierwszym szeregu karykaturzystów polskich; następny udział na Salonie Karykaturzystów, zorganizowanym przez Związek Artystów Plastyków, wzmocnił tę pozycję.^{1]} I oto nazwisko Edwarda Głowackiego stało się synonimem pracy w zakresie karykatury. Równocześnie wszakże, i to ważniejsze, widziało się jego oszczędny i precyzyjny rysunek, czule, a zarazem spokojne władanie linią, niezawodne nią uderzanie w istotność charakteru i wyrazu osoby portretowanej. Seria pięciu Skamandrytów, znajdująca się w Państwowych Zbiorach Sztuki, stała się początkiem cyklów karykatur, nie, raczej portretów ekspresyjnych pisarzy, poetów, muzyków, aktorów, malarzy, uczonych i polityków Polski i Europy. Prac tych Głowacki nie pokazał na żadnej zbiorowej wystawie. Liczne ich reprodukcje zamieszczały przed kilku laty „Tygodnik

RYSUNKOWE GŁOWACKIEGO



Ilustrowany“ i „Pion“ i zamieszczają dotychczas rozmaite czasopisma^{2]}. Z uważnego oglądania tych prac można dojść do wniosku, że artysta oddala się od właściwej karykatury, zmierzając ku czemuś innemu. Przesada i deformacja, jakich tu używał, miała bowiem na celu raczej ukazanie człowieka spotęgowanego, niż przytrzymanie go na gorącym uczynku brzydoty, małości lub nieporadności. W nastawieniu psychicznym tej sztuki nie czujemy złośliwego spojrzenia; Głowacki nie chce stawiać delikwenta przed krzywym zwierciadłem satyry, ani pod pręgierzem szyderstwa. Ludzie w jego rysunkach nie śmiesz, raczej zastanawiają. Artysta bierze ich na serio i wkłada przy obserwacji więcej dobrej wiary niż nieufności. Skłonny jest widzieć w ludziach bohaterów, nie zbrodniarzy. Zresztą ciąży całą swą istotą ku emersonowskim „przedstawicielom ludzkości“ i winienby może zająć się stworzeniem ich ikonografii. Z takiej dyspozycji wewnętrznej rodzi się w formie synteza i szczególniejszy rodzaj idealizacji: pewna tendencja do monumentalizowania i do drapowania, wydobywanie wartości dekoracyjnych z samej aparycji człowieka oraz porządkowanie, waloryzowanie, potęgowanie lub wyszlachetnianie zewnętrznych ludzkich znamion. Rządzi tu nieświadomie zasada: „La vie est pour

Władysław Skoczylas



U góry: Wojciech Jastrzębowski



U dołu: Stanisław Lentz

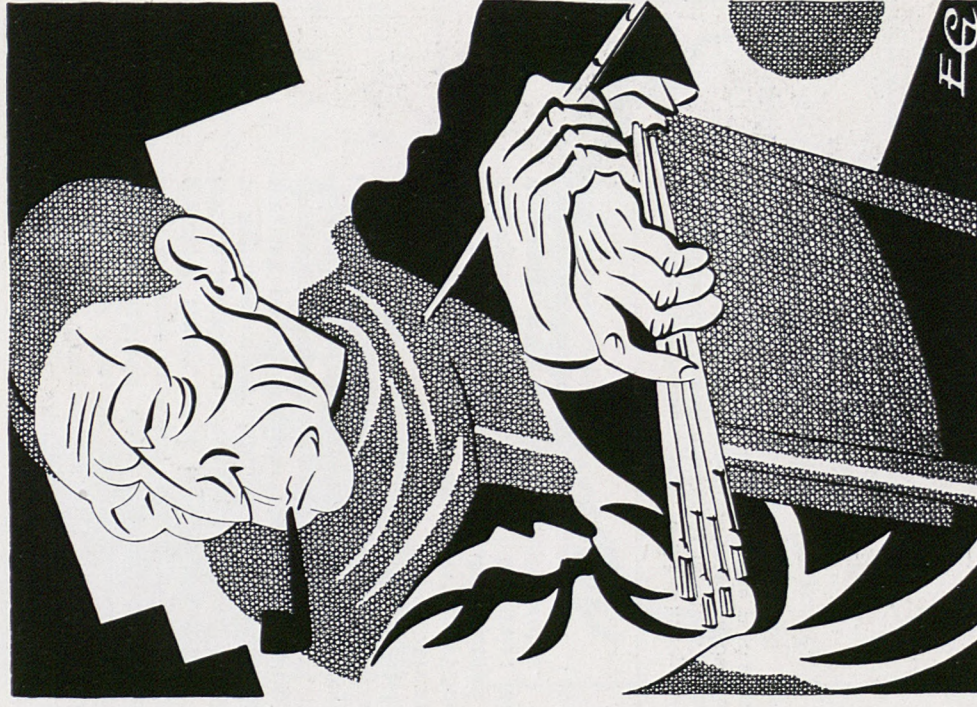
U góry: Jacek Malczewski

U dołu: Tadeusz Pruszkowski





U góry: Wacław Borowski U dołu: Felician Kowarski



U góry: Rom Witkowski U dołu: Tadeusz Kuliewicz



monter et non pas pour descendre“ [Verhaeren]. Słowem, jest to swoisty klasycyzm. Takiej postawie sprzyja, a może właśnie taką warunkuje gatunek linii Głowackiego. Przyrodzoną jej właściwością jest synteza, śmiałość, kaligraficzność. W rysunku tym nie ma więc zadziorów, drżenia, ani chwiejności. Jest on owocem decyzji, niekiedy dojrzewającej długo, ale eksplodującej jednym rzutem; nie zrodził się z porywu nerwów, ale z wybredności intelektu i z dążenia do skończonej, eleganckiej formy. Stąd jego dokładność i czystość, stąd jego lapidarność. Każda linia jest tu kształtotwórczą i psychicznie ewokującą, a czarno-białe płaszczyzny wiążą się w logiczną całość. Kompozycja w pracach Głowackiego zajmuje równe i ważne miejsce, jak poszukiwanie wyrazu psychicznego. Ostatnie znane mi jego portrety rysunkowe, chociażby niedawno reprodukowany w „Wiadomościach Literackich“ portret Struga, dają człowieka na białym-czarnym abstrakcyjnym tle o bardzo pomysłowej grze płaszczyzn i wielorakiej fakturze kreskowań, stwarzających rodzaj atmosfery plastycznej wokół portretowanego. Chłodna, intelektualistyczna sztuka Głowackiego powstaje z wewnętrznego fermentu, z poszukiwań i niepokoju. Głowacki nie tworzy łatwo. Absorbują go zagadnienia artystyczne, szeroko zakrojone. Ten teoretyzujący syntetyk jest w pracy wewnętrznej dociekliwym analitykiem. Tą drogą zdobywa wiedzę. Artystycznie wiele wie i wiele umie; ale wiedza bywa hamulcem. Powoduje wzrost wymagań, stawianych samemu sobie. Sądzę wszakże, że rzeczy, powstałe pod czujną kontrolą świadomości, ważne i oglądane w zwierciadle surowej samokrytyki, mają szanse trwania.

NELA SAMOTYHOWA

^{1]} Uchwałą Sądu Konkursowego, w skład którego wchodził m. in.: prof. S. Noakowski, Głowacki otrzymał za całokształt twórczości nagrodę m. st. Warszawy [1928].

^{2]} Trzyletnia wystawa w dziesięciu miastach Stanów Zjedn. A. P., a poprzednio w Caen, Wiedniu i Sztokholmie zjednały Głowackiemu uznanie zagranicy.

E d w a r d G ł o w a c k i



CERAMIKA . POLSKIE SAMODZIAŁY . KILIMY



W. KRAKOWSKA

Al. Ujazdowskie 30

telefon 906-92

**SKŁAD
DYWANÓW PERSKICH**



YOUSSEF PARVARI

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

===== FABRYKA POSADZEK DRZEWNYCH =====

CZESŁAW DAMIĘCKI

dawniej TOMASZ DAMIĘCKI i S-ka

Warszawa, Grażyny 15 Mokotów. Telefony : 4-11-50, 9-81-85
POSADZKI KLEPKOWE, TAFLOWE ZWYKŁE i OZDOBNE



**PAŁAC
TREBACZA 2 SZTUKI**

Telefon 520-87

Okazyjna sprzedaż Dziel Sztuki
i mebli własnej wytwórni

Poleca w wielkim wyborze: Meble stylowe i nowoczesne, przyjmujemy zamówienia. Obrazy najwybitniejszych polskich i obcych malarzy. Dywany perskie i francuskie, Brązy, Srebro, Kryształ, Porcelanę, Żyrandole i t. p. Licytacje w pierwszych dniach każdego miesiąca.

Kupno. Komis. Zamiana.

Wiatrak
stoi
bez
wiatru
handel
bez
REKLAMY



FABRYKA
W
WARSZAWIE

Jan Matuszewski
FABRYKA TRYKOTAŻY
MAGAZYN WŁASNE:

Marszałkowska 102

Nowy Świat 40

Marszałkowska 154

Chmielna 33

Marszałkowska 56

NOWOŚCI SEZONOWE



Piękno naszego kraju poznajemy najlepiej z bliska – jadąc autem. Bez defektu motoru, o ile na wysokowartościowych olejach samochodowych
GALKAR-LUX

Inż. R. Białkowski i H. W. Hoffman

Przedsiębiorstwo Budowlane

Warszawa, Zgoda 6 m. 5. Telefon 3-10-63

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.

MARUNIT krajowe płyty ZE LNU

JEDYNE DOBRZE
TEUMIĄCE I OCIEPLAJĄCE

WYTWÓRNIA W MARUNIE POD ŻYRARDOWEM
BIURO: WARSZAWA, KOPERNIKA 15. TEL. 6-88-15

W Ł A D Y S Ł A W G A J E W S K I

» L U M R A D «

właśc.: A. MICHAŁIK

Poznań, ul. Dąbrowskiego 60. Tel. 78-51.

Produkuje: Skrzynki pocztowe w różnych wykonaniach, zatwierdzone przez Dyрекcje Poczty i Telegrafów

DŹWIGI CICHOBIEŻNE OSOBOWE WERTHEIMA TOWAROWE SZPITALNE i SPECJALNE

BIURA BUDOWY I OBSŁUGI:

Warszawa, ul. Solec 103. Tel. 597-59 i 597-49.

Gdynia, ul. Marsz. Piłsudskiego 5. Tel. 37-47.

Kraków, ul. Straszewskiego 25. Tel. 124-87.

Łódź, ul. Sakramentek 22. Tel. 258-85.

Łódź, Al. Kościuszki 17. Tel. 141-05.

Największe bezpieczeństwo i wytrzymałość. Cichobieżny ruch bez wstrząsów i wibracji. Precyzyjne wykonanie wszystkich części. Dobór najlepszych materiałów. Minimalne zużycie prądu — oto główne zalety dźwigów WERTHEIMA, które zjednały sobie liczną klientelę.

12000 dźwigów w ruchu.

URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE

Inż. SEWERYN KRAKOWSKI

WARSZAWA, WARECKA 9. TEL. 235-91.

OGRODNIK-BOTANIK S. MIKANOWSKI

Zakłada parki, ogrody, pasieki według najnowszych planów. Zakłada balkony wraz z korytkami.

Co dziecku
zdrowie
daje?

Świeżego powietrza
Ożywczące tchnienie,
I czysta woda,
I słońca promienie
I... coś jeszcze:

Krem

URODA



FR. PULS S.A. WARSZAWA

KALENDARZ POGOTOWIA RATUNKOWEGO

NA ROK 1959

UKAŻE SIĘ 1 LISTOPADA 1958.

W. PUCHAŁSKA i Ska

Warszawa
Marszałkowska 65
tel. 966-49



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

Pp. architektom
r a b a t y

GAZOWE
PIECE
KAPIELOWE
GAZOWE

ATIS



ROK ZAŁOŻ. 1887
NAJWYŻSZE
NAGRODY
NA WYSTAWACH

KUCHNIE, KUCHENKI, ŻELAZKA,
PIECYKI DO OGRZEWANIA i. p.
ODLEWY ŻELIWNÉ, WYROBY
TŁOCZONE i BLACHY

FABRYKA JAN SERKOWSKI SP. AKC.
WARSZAWA
NOWOLIPIE 18
TELEF. 8. SPRZEDAŻ 11-04-12
ODLEWNIA i B. TECHN. 11-48-77



Warsz. Fabryka Płytek Cementowych

Inż. S. RADZIWIŃSKI

Warszawa, ul. Wilanowska 22, tel. 9.60-54

Płytki lastricowe i cementowe
hydraulicznie prasowane na fasady
Płytki cementowe na tarasy i podłogi

PIECE STAŁOPALNE MAJOLIKOWE KOMINKI STYLOWE

JAN STACHIEWICZ

BUDOWA PIECÓW KAFLOWYCH

Warszawa, Okólnik 3a. Tel. 524-40
HURT KAFLE DETAL



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

ARTYSTYCZNA WYTWÓRNI
RAM STYLOWYCH
GODEŁ PAŃSTWOWYCH
OPRAWA OBRAZÓW I LUSTER

F. BURDYŃSKI

W A R S Z A W A

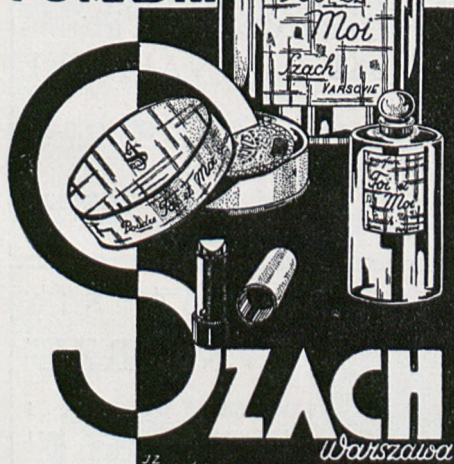
ISTNIEJE
od 1890 roku

ul. Bracka 18

Telefon 277-76



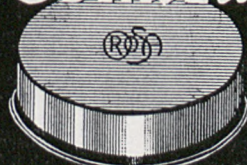
PERFUMY
WODY
PUDRY
POMADKI



Wytworne perfumy
i wody kolońskie



puder witaminowy
idealnie przylegający
Cocktail



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

ANTYKI I DZIEŁA SZTUKI

N. SAKIEL

WARSZAWA, ul. Czackiego Nr. 6

TELEFON 5.11-53.

ROCZNIK POLITYCZNY
I GOSPODARCZY P. A. T.

JUŻ OD SZEREGU LAT
JEST JEDYNYM

INFORMACYJNYM
PODRĘCZNIKIEM

O ŻYCIU POLSKIM
WE WSZYSTKICH
JEGO DZIEDZINACH

Warszawa, ul. Miodowa 22,
telefony: 11-80-19, 11-80-13

PRZECHEWANIE MEBLI
W. WĘGIELEK
i S-KA



WARSZAWA
TREBACZA 1

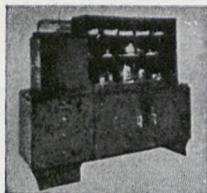
TEL. 240-45 240-46



BIULETYN GIEŁDOWY P. A. T. WARSZAWA, MIODOWA 22.
TELEFON Nr 11-80-15
PRENUMERATA ZŁOTYCH 15 MIESIĘCZNIE

CYNKOGRAFIA ARTYSTYCZNA

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



WARSZAWSKA WYTWÓRNI MEBLI STYLOWYCH WŁADYSŁAW KUCICKI

Marszałkowska 145, W podwórzu tel. 304-68
poleca w dużym wyborze: sypialnie, stołowe pokoje, panieńskie komplety, salony oraz pojedyncze przedmioty CENY NISKIE



ANDRZEJ SOCHACKI

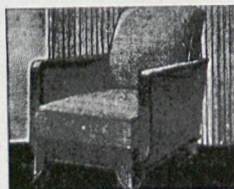
M E B L E
TAPICERSKIE
I DEKORACJE

W A R S Z A W A
NOWOGRODZKA 25, Tel. 9-05-58

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



ZAKŁAD TAPICERSKO-MEBLOWY

STEFAN TARAS

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

POLECA: GARNITURY KLUBOWE, FOTELE POJEDYŃCZE, TAPCZANY TAPICERSKIE I HIGIENICZNE, OTOMANY.

W I A D O M O Ś C I PORTU GDYŃSKIEGO

ORGAN URZĘDU MORSKIEGO W GDYNI

Administracja: Warszawa, Miodowa 22, tel. 11.80-15

KONCESJONOWANE BIURO ELEKTROTECHNICZNE

Inż. J. PRYŁUKIER

WARSZAWA ŻŁOTA 65a TEL. 587-52

L.KAMLER

WYTWÓRNI MEBLI



PROJEKTY WNETRZ

WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKA 117.

TEL. 6.22.40 i 8.92.42.



Fragment salonu WIS
WNĘTRZE I SZTUKA w Warszawie



WNĘTRZE I SZTUKA
SP. Z O.O.

N O W A W I S
PLACÓWKA

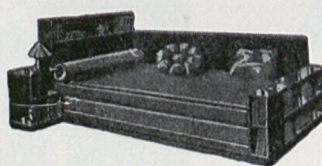
WNĘTRZE I SZTUKA sp. z o. o.
Warszawa, Moniuszki 2a, tel. 327-98
Projektowanie i urządzenie wnętrz

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 klubowe oraz przyjmuje wszelkie 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, STEPLI 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, STEPLE,
ROBOTY GRAWERSKIE — BRĄZY, LATARNIE DOMOWE



WYTWÓRNI „WNĘTRZE”

WARSZAWA, RYSIA 1
MARSZAŁKOWSKA 151

MEBLE GOTOWE
PROJEKTY



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

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

Kominek marmurowy nad piecykiem stałopalnym

»MARMURY ŚWIĘTOKRZYSKIE«



Jan Idzikowski inż. arch.
Zarząd: Warszawa, Al. 3-go Maja 2. Tel. 5-99-92

Obróbka i sprzedaż:
granitów, marmurów
alabastrów
piaskowców

Specjalność:
architektura i rzeźba
restauracja i konser-
wacja zabytków

BIURO SPRZEDAŻY I UKŁADANIA POSADZEK
DĘBOWYCH ORAZ TAFEL ADROWANYCH

„ALFA”

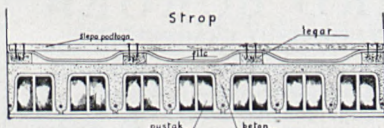
[wł. N. Szafir] Warszawa,
Trębacka 4. Telef. 529-42
Projekty i kosztorysy na żądanie



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-
łowe, złocenia tak w ogniu jak i galwanicznie.
Reparuje i odnawia brązy i platery.



FILC JUTOWY
„TERM-AKUSTIK”
Najlepsza izolacja cieplna
i przeciwakustyczna
stropów, ścian i rur

Przedsięb. Robót Izolacyjnych **„REDEL i S-ka”** Sp. z o. o.
Warszawa, Mokotowska 46-a, telefon 8-94-95.

„MONITOR POLSKI”

Dziennik Urzędowy Rzeczypospolitej Polskiej
WARSZAWA, UL. MIODOWA 22, TELEFON 11-80-15
Prenumerata kwart. w kraju zł 15,— za granicą zł 20.—

PRACOWNIA ART. SZTUKATERII I STIUKÓW
EDMUND MARCINKOWSKI
WARSZAWA. SZLENKIERÓW 14, TELEFON 240-83.
WYPRAWY SZLACHETNE, SZTABLATURY,
OKŁADZINY FASAD GRANITOLEM POLEROWANYM

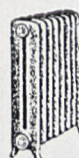
W I T R A Ż E



WYKONUJE OD 1902 ROKU
KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW,
OSZKLEŃ I MOZAIKI

S. G. ŻELEŃSKI

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



BIURO TECHNICZNE
ZAJĄCZKOWSKI, SZEWCZYKOWSKI i S-ka
Inżynierowie

Warszawa, Miedziana 10 [dom własny]
OGRZEWANIA CENTRALNE
WODOCIĄGI, KANALIZACJE



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



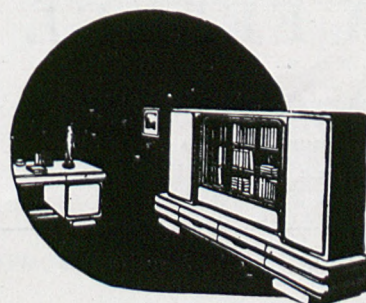
J. PAWLAK

ZAKŁAD MALARSTWA
DEKORACYJNEGO I ARTYSTYCZNEGO

TEL NR 61-43

POZNAN

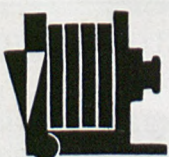
GRUNWALDZKA 23



WARSZTATY
MEBLI STYLOWYCH

MARIAN
ŁANIECKI

Poznań - Swarzędz,
ul. Podgórna 11. Telefon Swarzędz 32



CHEMIGRAFIA POLSKA

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

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

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 NE WALL S.
Płyty i otuliny „celozet” własnego wyrobu. Lakiery rdzoodporne
BITUMASTIC
Traugutta 3. Warszawa, tel. 295-72



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.

T.R.E.

TOWARZYSTWO
ROBÓT
ELEKTRYCZNYCH

S-ka z ogr. odp.

WARSZAWA, WSPÓLNA 61 m. 11, TEL. 8-20-42 i 9-69-46

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

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

PRZEDSIĘBIORSTWO BUDOWLANE Inż. W. HANNA

Warszawa

Raszyńska 3

Tel. 2-47-60.

SALBERT i GIERICH Sp. z o. o.

ZAKŁAD
WITRAŻÓW

Medal srebrny

ŚWIĘTOCHŁOWICE

SZKLARNIA
ARTYSTYCZNO-
BUDOWLANA



UL. BYTOMSKA 6a

TELEFON Nr 400-85

m. Jaskólski

Poznań, Przemysłowa 27

Tel. 25-73. Rok założ. 1905

ZAKŁAD SZKLARSKI — SZLIFIERNIA SZKŁA

WYKONUJE:

OSZKLENIA BUDOWLANE, LUSTRA

WYKONANIE SOLIDNE

CENY UMIARKOWANE



ZAKŁADY MARMUROWE
i GRANITOWE oraz WY-
TWÓRNIA SZTUCZNEGO
KAMIENIA i WYPRAW
FASADOWYCH

Sp. z o. o.

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

MARIAN PETEREK

PRZEDSIĘBIORSTWO

robót terrazzowych [lastrico]

sztucznego kamienia ksyololitowych

i układanie flizów [glazury] i kamionki.

Telefon 160-70 Kraków, Cystersów 26.

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

WYTWÓRNIA SZTUCZNEGO KAMIENIA

Posadzki ksyolitowe i terrazzowe, stopnie

ze sztucznego kamienia [polerowane], okła-

dziny ścienne, fasady, roboty asfaltowe,

sztukatorskie, kamieniarskie i t. p.

BIELSKO, Śląsk Cieszyński

Nr TELEF. 32-89 i 23-55

UL. SIXTA 6

BIURO TECHNICZNE

Dypl. Inż. ANTONI ROŻNOWSKI

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 WNĘTRZ

TROCAL FELZYTYN SKALENIT

wysokowartościowy materiał wodoszczelny

szlachetne

wyrówny

I. Singer Zakł. Przem. „FELZYTYN 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 przeciawkustyczne i t.p.
IZOLACJE OD WILGOCI
Niszczenie grzyba, Karbolineum i Grzybojad.
Fabryka Wyrobów Izolacyjnych
Warszawa, Syreny 3. Tel. 203-40

HURT „SUPREMA” DETAL

Płyty budowlane do ścian działowych i izolacji zewnętrznej. Doskonała izolacja cieplna i głosowa. Nowoczesny materiał budowlany.

Fabryczny skład D. T. H.

BRACIA B. I ST. MARUSZEWSCY

Spółka jawna

Warszawa, ul. Puławska 43/45. Telefon 4-07-23

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 wewnątrz. Urządzenia sklepowe frontów i wystaw. Balustrady metalowe na schody. Urządzenia wewnątrz: banków, biur, barów, cukierni itp. Meble stalowe niklowane, oraz wszystkie prace wchodzące w zakres wyrobów metalowych, chromo-niklowanych ciągnionych i tłoczonych



ZAKŁADY MECHANICZNE „ŚWIT”

Inż. Helwich, Janiszewski i Ska

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

Wytwórnia armatur

KLINKIER fasadowy i posadzkowy w różnych kolorach, TERRAKOTA i glazura, ZAPRAWA SZLACHETNA „TERRABONA”, PRZEWODY WENTYLACYJNE, kominowe, pustaki stropowe

„CERMAT” Sp. z o. o.

Warszawa, ul. Ks. Skorupki 7/12
Telefony: 9.75-57 i 7.22-63

MONITOR POLSKI

DZIENNIK URZĘDOWY RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

Warszawa, ul. Miodowa 22

Tel. 11 80-15



BRACIA JENIKE

FABRYKA DŹWIGÓW SP. AKC.

WARSZAWA, ZARZĄD: JEROZOLIMSKA 20

Telefony: 220-00 i 629-64

Dźwigi elektryczne osobowe i towarowe
Dźwigniki wszelkich typów i udźwigów

Inżynier JAN WEBER BUDOWLANA

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. Kosińska Nr 25, telefon Nr 9.93-59
Fabryka w Kielcach: ul. 3. Maja Nr 25, telefon Nr 10-01

«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

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

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE „WUKO”

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

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

Specjalności:

ALUMIT — tektura bitumiczna z powłoką aluminiową i miedzianą.

JUTEX — juta bitumiczna do izolacji konstrukcyj żelbetowych.

COMPACT — masa wodoszczelna do izolacji konstrukcyj żelbetowych.



BIULETYN GIEŁDOWY

Polskiej Agencji Telegraficznej

CODZIENNY INFORMATOR
SFER GOSPODARCZYCH POLSKI

PRZYNOSI CODZIENNIE NOTOWANIA
Z WSZYSTKICH GIEŁD I RYNKÓW ŚWIATA

PROWADZI TELEFONICZNĄ OBSŁUGĘ
GIEŁDOWĄ W CAŁEJ POLSCE

DODATKI DO BIULETYNU GIEŁDOWEGO
DAJĄ OBRAZ PRACY POSZCZEGÓLNYCH
GAŁĘZI PRZEMYSŁU I HANDLU

Prenumerata 15 zł mies.

Warszawa, Miodowa 22, tel. 11-80-15

BIULETYN GIEŁDOWY

Polskiej Agencji Telegraficznej

» I Z O L A C J A «

WARSZAWA, HOŻA 55.

TEL. 8-55-58

MATERIAŁY
PRZECIW WILGOCI
I WODZIE
Z ASKÓRNEJ



PREPARATY
IMPREGNUJĄCE
I ODGRZYBIAJĄCE
ZIMNE BITUMY

IZOLACJE AKUSTYCZNE I CIEPŁOCHRONNE

PRZEDSIĘBIORSTWO ROBÓT KAMIENIARSKICH
WŁ. PRZECŁAWSKI i J. WOJCIECHOWSKI

Warszawa: Al. Jerozolimska 20 m. 21. Tel. 310-26.

Wykonują: Kamieniarskie roboty budowlane, licowanie pias-
kowcem, granitem, marmurem, alabastrem.

Warsztat, składy, bocznicą: Oświęcimska 5 [Ochota] tel. 210-35.

T. SOSNOWSKI

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

Wyroby lastrykowe i ze sztucznego kamienia

— M. Lempicki S.A. —

TELEFONY:

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

BUDOWNICTWO OGÓLNE
WODOCIĄGI — KANALIZACJE
CENTRALNE OGRZEWANIA
ROBOTY FUNDAMENTOWE



» GUDRONIT «

IZOLACJE Zał.
BUDOWLANE 1875
roku

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

Biuro Inżynieryjno-Budowlane
Inż. ZYGMUNT ZARZECKI

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

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.

BIURO URZĄDZEŃ ELEKTRYCZNYCH
INŻYNIER E. BŁĘDOWSKI

Instalacje elektryczne, kosztorysy i projekty
Warszawa, Żórawia 27 Telefon 9-50-30



B-cia ŁOPIEŃSCY

Sp. z o. o.

Fabryka: Hoża 55, tel. 9-17-89

Sklep: Kr. Przedm. 15, tel. 6-21-90

WYSOKI POZIOM

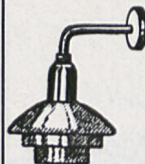
WYKONANIA WYROBÓW

z BRĄZU i innych METALI

C E N Y
Z N I Ż O N E

TOW. ELEKTR.

„ELBERYD” Sp. z o. o.



4004

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

Armatury luksusowe wewnętrzne dla
oświetlenia głęboko-rozproszonego
„ELLUX”



4008

Katalogi, cenniki i kosztorysy na żądanie

J. THIELMANN

PRZEDSIĘBIORSTWO
POKRYWANIA DACHÓW

właśc. J. Szymczak

Poznań, Wąły Kazimierza
Wielkiego 4,6, telef. 1752

„TEKTURA DACHOWA”

właśc. E. i N. Szymczak

Fabryka Papy Dachowej
i Przetworów
Snołowcowych

Poznań, Wąły Kazimierza
Wielkiego 4/6, tel. 1752, 4880

ZAKŁADY ROMANA X. SANGUSZKI
PRZEMYSŁOWE

w Tarnowie

STOLARKA BUDOWLANA I POSADZKA DĘBOWA

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

ZAKŁAD ELEKTROTECHNICZNY

wł. AUGUSTYN FOKS

Chorzów I. ul. Powstańców 10

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



CENTRALA ŚWIATŁA

I ŚLĄSKA FABRYKA
WYROBÓW METALOWYCH

Sp. z ogr. odp.

KATOWICE, UL. GLIWICKA 21/23.

Wykonuje nowoczesne oświetlenia.

DŹWIGI OSOBOWE I CIĘŻAROWE

S T I G L E R
Konservacja dźwigów

Wszystkie części
zamiennie stałe na składzie

FABRYKA DŹWIGÓW ELEKTRYCZNYCH Sp. z o. o.
Warszawa, ul. Czackiego 1, telefony 505-29 i 336-03



Fabryka żyrandoli i oświetleń nowoczesnych

«ELEKTROS» Sp. z ogr. odp.

Warszawa, Marszałkowska 151. Tel. 205-69.

PROJEKTY OŚWIETLEŃ WNĘTRZ

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.— kwartalne zł 8.—
za granicą: 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

10.747/106
BIBLIOTeka
UNIWERSytecka
w TORUNIU