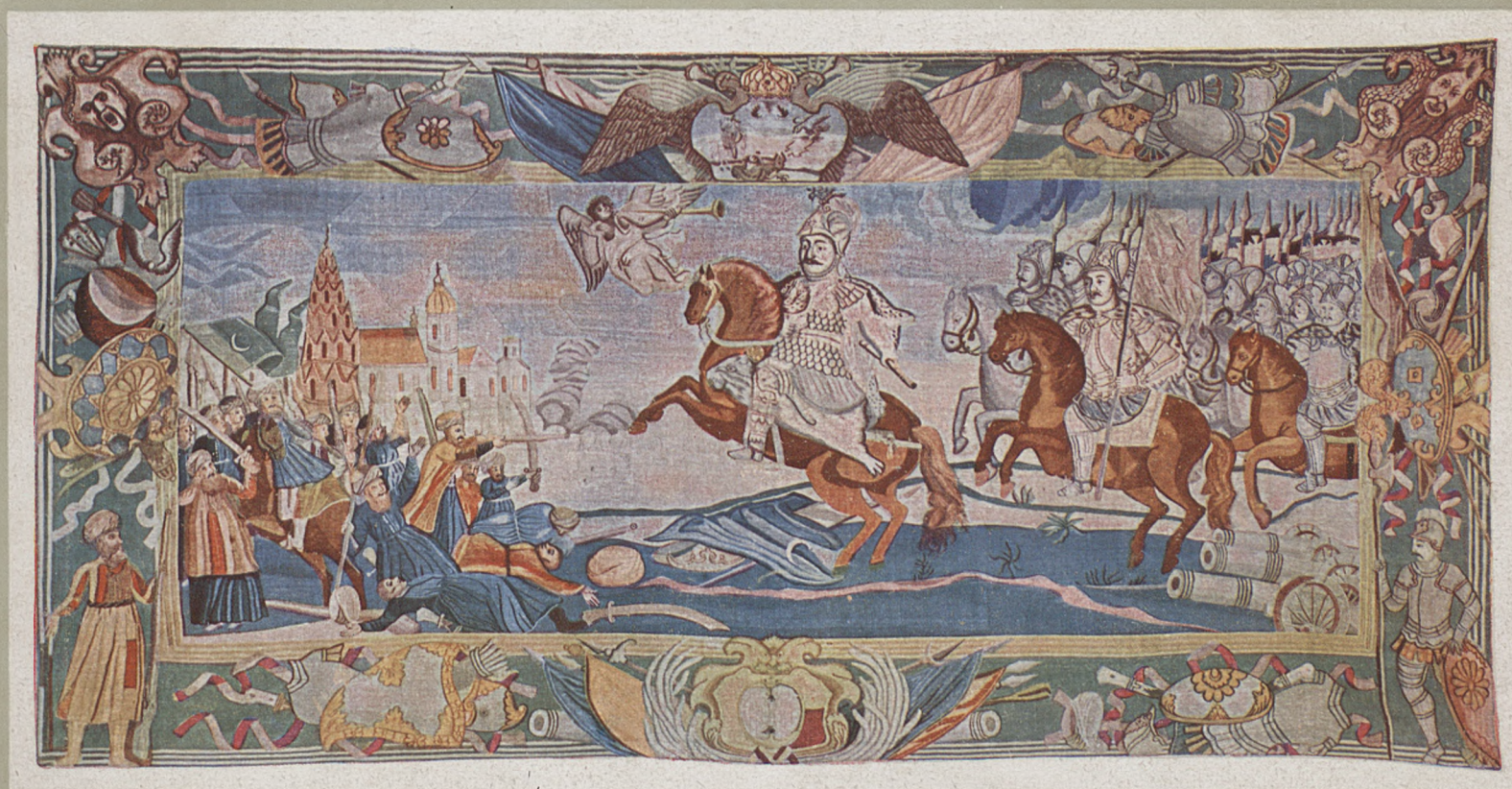


05591/1938
III

ARKADY



W R Z E S I E Ń • R O K I V • N R • 9



M I A S T O A R K A D
O D R O D Z E N I A : Z A M O Ś Ć

A R K A D Y

W R Z E S I E Ń
1 9 3 8

T R E Ś Ć

Jan Żarnowski: Forma i psychologia
portretu Odrodzenia

Jan Gralewski: Sztuka tkacka w Polsce

Carlo Carra: Biennale 1938

Józef Dutkiewicz: Miasto Arkad Odrodzenia

Pod Arkadami

*

R e d a k t o r :
W A N D A F I L I P O W I C Z O W A

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

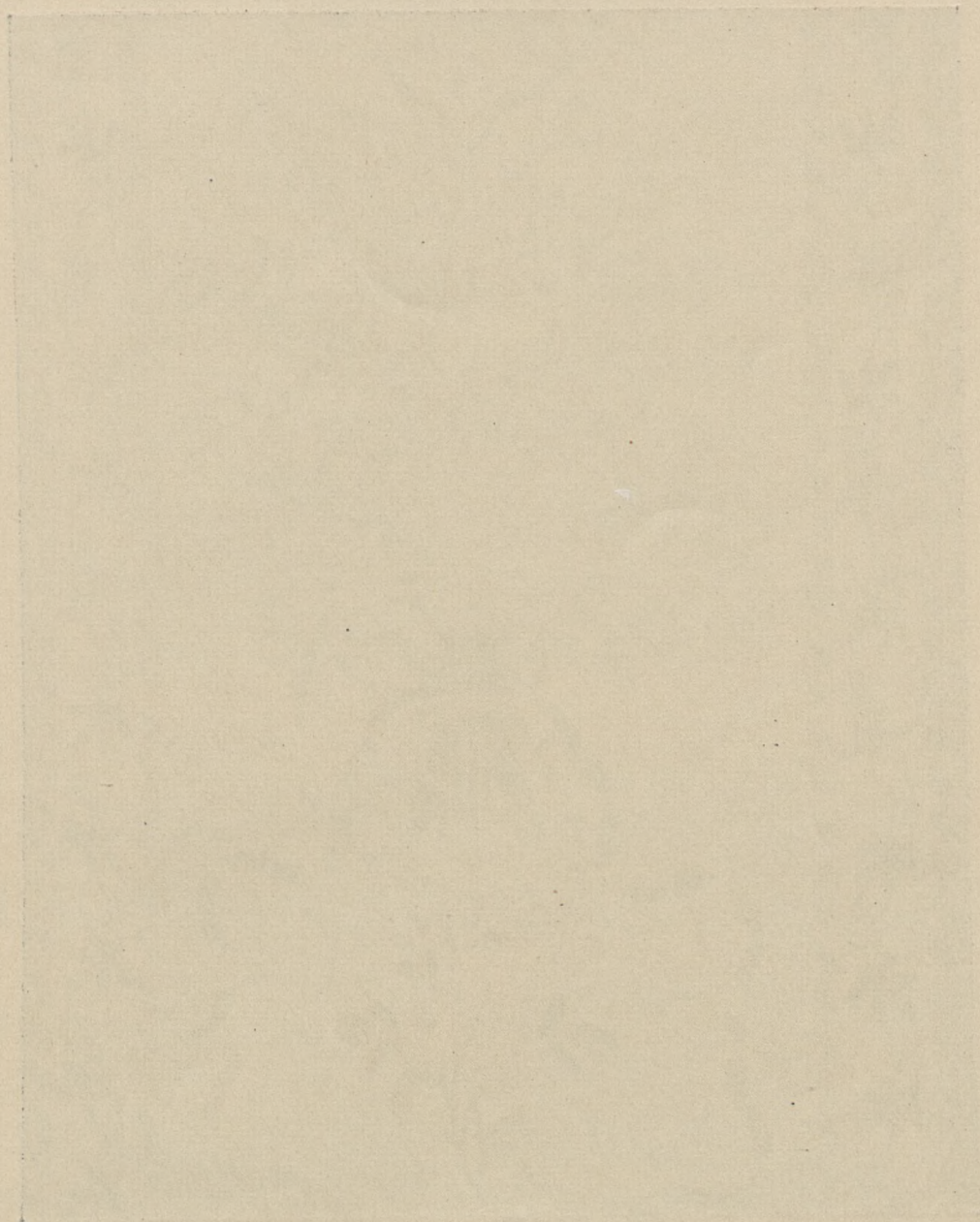
05391



III
I

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

K.756/51



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60637



Kobierzec strzyżony o motywach kwiatowych z herbami i monogramami Antoniego Tyzenhauza

Manufaktura tyzenhauzowska w Grodnie 1775 r.



Pierro della Francesca

Fryderyk książę Urbino

FORMA I PSYCHOLOGIA PORTRETU ODRODZENIA

I.

Malarstwo włoskie Pełni Odrodzenia stworzyło cały szereg wybitnych portretów, które uwieczniły wygląd znanych osobistości historycznych. O tym, jak wyglądali cesarz Karol V, papież Juliusz II i Leon X, Alfonso d'Este, książę Ferrary, poeta Ariosto lub pamphletista Aretino wiemy z dzieł Rafaela, Tycjana i innych mistrzów Odrodzenia. W obliczu tych portretów dzisiejszy widz oczekuje nie tylko wrażenia estetycznego wobec dzieła sztuki malarskiej, ale też rozwiązania pewnej zagadki psychologicznej. To, czego nie dopowiedziała historia, ma ujawnić i wytłumaczyć portret. Być może, artysta zdołał „podpatrzeć” i uwiecznić na płótnie to, co stanowi sam rdzeń charakteru portretowanego człowieka?

Nie zawsze portrety renesansowe spełniają te pokładane w nich nadzieje widza teraźniejszego. Psychologizm naszych czasów, osnuty na spostrze-

żeniach empirycznych lub literackich, nie nadaje się do sądu o epoce, która miała inne nastawienie psychologiczne, inną fizjognomikę, inną typologię, inne pojęcie o pięknie. Poza tym, same pojęcie „portretu”, dzisiaj takie powszednie i nie potrzebujące wyjaśnienia, nie było w XV w. wcale jeszcze ustalone. Typ portretu w tej formie, w jakiej miał przetrwać przez cztery wieki i dożyć do naszych dni, został dopiero stworzony właśnie w początku XVI w. Toteż dla zrozumienia zamiarów malarza, jak też i zgłębienia psychologicznej treści osoby przedstawianej, należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z tego, na jakim podłożu formalnym został stworzony ten lub ów portret; jakimi środkami mógł rozporządzać malarz, żeby oddać to, co stanowi istotę portretu: poza podobieństwem zewnętrznym wyjawiać treść wewnętrzną człowieka.

Żeby rzucić światło na to zagadnienie nie potrze-



Leonardo da Vinci: Mona Lisa

bujemy uwzględniać całą historię malarstwa portretowego w Europie. Możemy zatrzymać się na małym odcinku, który jest jednak decydujący dla dalszego rozwoju sztuki portretowej, odcinku terytorialnie ograniczonym do Włoch, a czasowo do pierwszej połowy XVI w. Nie zapominajmy przy tym, że portret znalazł właśnie w sztuce krajów północnych najbardziej chyba wyczerpującą realizację i że ze swej strony oddziaływał na uformowanie portretu włoskiego. Jednakże, dla postawionego przez nas pytania wystarczy zatrzymać się na momencie, w którym portret nowoczesny znalazł swoją klasyczną formę, która stała się niezmiennym punktem wyjścia dla czasów późniejszych.

Wybitnie indywidualistyczna epoka XV w. sprzyjała rozkwitowi malarstwa portretowego. Posiadamy z tej epoki pokaźną ilość pierwszorzędnych portretów. Prawie wszystkie mają tendencję do podkreślenia indywidualnie charakterystycznych cech osobistości i nie wahają się uwydatnić je w sposób najbardziej dobitny. Chodziło przede wszystkim o rysy twarzy, toteż ścisły i dokładny rysunek był w portrecie najważniejszym czynnikiem. Już samo słowo portret zawiera określenie ujęcia. Francuskie „portrait”, które zostało przyjęte przez wszystkie prawie języki, w starszym brzmieniu „pourtrait” albo „pourtraict”, pochodzi od pierwotnego określenia: „trait pour trait” — „rys w rys”. Zgodnie z genezą tego pojęcia, Quattrocento lubowało się w portretach o ostro wyciętym profilu: był to sposób uwydatnienia w konturze najbardziej wyrazistych rysów twarzy. Pisanello, Pollaiuolo, Botticelli, Piero della Francesca stworzyli cały szereg takich portretów.

Fakt, że istota portretu redukowana się do ścisłego i wiernego odtworzenia twarzy osoby przedstawionej miał to następstwo, że sam jego format był uzależniony od tej jedynej i przewodniej idei. Portrety Quattrocenta są, po większej części, popiersiami tylko, a ramiona i pierś zanikają wobec starannie uwydatnionej twarzy. Ręk, zazwyczaj, wcale nie ma. Głowa zajmuje 1/4 albo 1/3 całej powierzchni malowidła. Wepchnięta w ciasną ramę, wznosi się gwałtownie i sztywno na tle rozległego pejzażu, który zapełnia wąskie pozostawione mu po obu stronach postaci przesmyki, lub też jest widoczny przez wycięcie okienka. Między postacią, stojącą tuż „przy ramie” i dalekim krajobrazem nie ma jedności optycznej: dokładnie, do ostatniego szcze-



A. Baldovinetti: Madonna z Dzieciątkiem



Sebastiano del Piombo

Piękna rzymianka



Tycjan

„L'homme au gant”

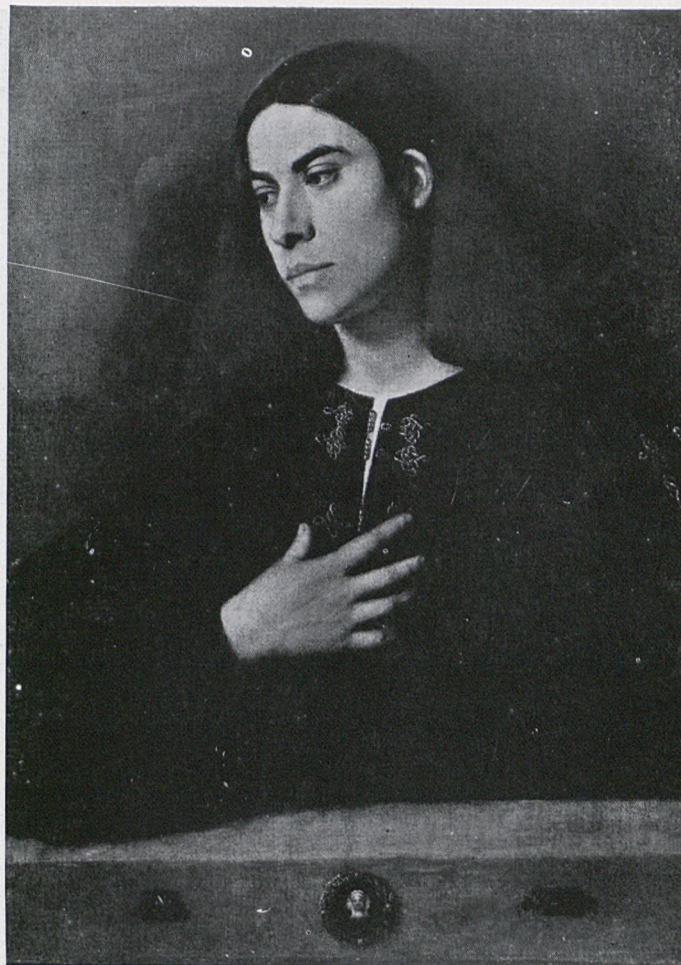
gółu widoczny pejzaż wymagałby innej akomodacji wzrokowej, niż widziana z tak bliskiej odległości twarz.

Efekt psychologiczny, jaki bez wątpienia leżał w intencji malarza, nie ujawnia się spontanicznie. Dopiero, jeśli zgodnie z samym procesem powstania obrazu, zaczniemy systematycznie i uważnie przypatrywać się poszczególnym rysom twarzy, potrafimy zrekonstruować to, co się składa na ogólny charakter osobistości. Będą to detale, o niesłychanej czasem wyrazistości, ale zawsze tylko detale. Całość, bezpośrednie uzewnętrznienie istoty człowieka, wymyka się spod władzy artysty.

Dalszy rozwój malarstwa portretowego we Wło-

szech wykazuje, że właśnie te, wymienione przez nas cechy były odczuwane jako braki, które stopniowo zostały przewyciężone. Liczne portrety końca XV w. i początku XVI-go świadczą o tym, że już nie sama twarz tylko, ale głowa i postać stały się tematem. Rozdźwięk pomiędzy zbyt blisko przysuniętą twarzą a zbyt dalekim tłem pejzażowym zostaje stopniowo wyrównany przez wprowadzenie wartości przestrzennych do sfery pierwszego planu. Postać zlekka odsuwa się w głąb; u dołu, pomiędzy nią a widzem, wyrasta parapet; pojawiają się ręce i nawet pierwsze, jeszcze bojaźliwe, próby gestu. Natomiast tło pejzażowe przysuwa się bliżej do postaci i kolory-

stycznie nie stanowi z nią już tak ostrego kontrastu. Nowy typ portretu, do którego musiały doprowadzić te poszukiwania, został stworzony w XV w. Powstała ok. 1503 r. Mona Liza Leonarda da Vinci jest czasowo pierwszą realizacją tego typu, który jako „portret nowoczesny”, pozostaje miarodajnym na przeciąg kilku stuleci. Różni się on zasadniczo od portretów epoki poprzedniej tym, że staje się równocześnie o b r a z e m, czyli, że w swej kompozycji uwzględnia formalno-estetyczne wymagania charakterystyczne dla całej sztuki Pełni Odrodzenia. Tu, już nie tylko twarz, ale i postać wchodzi w zakres tego, co artysta ma „portretować”. Głowa Mony Lizy zajmuje około 1/10 powierzchni obrazu, a szerokość do wysokości całego malowidła jest w stosunku zbliżonym do 5:8. Poza tym, zawsze pozostając w ramach stosunku 5:8, artysta buduje cały obraz, rytmicznie zaznaczając kadencję poszczególnych fragmentów całości: mały most w pejzażu zaznacza linię środkową, przez oczy portretowanej przechodzi linia odcinająca 1/4 obrazu od góry, dolna ćwierć jest wypełniona rękami, źrenica lewego oka leży na średnicy pionowej itd. W taki sposób powstaje pewna stała proporcja pomiędzy wymiarami malowidła i postacią, pomiędzy postacią i jej otoczeniem. Schemat kompozycyjny portretu Mony Lizy nie jest od początku do końca „inwencją” Leonarda; podobne kompozycje już egzystowały, tylko nie w dziedzinie portretu. Madonna z Dzieciątkiem Alessa Baldovinetti, którą możemy przytoczyć tu jako dopuszczalne źródło inspiracji Leonarda, zawiera w zarodku wszystkie pierwiastki kompozycyjne portretu Mony Lizy. I tu i tam mamy półpostać kobiecą na tle rozległego krajobrazu. I tu i tam ten krajobraz przedstawia szeroką dolinę z rzeką i łańcuch gór w oddali. Jednakże, u Baldovinetti, między dalekim pejzażem a postacią nie ma żadnego dystansu: Dzieciątko na parapecie, ręce i twarz Madonny i wszystkie, najmniejsze nawet szczegóły w dalekim krajobrazie są widziane jednakowo ostro. Mona Liza posiada więcej wartości przestrzennych, niż Madonna Baldovinetti. Chociaż u tej ostatniej mamy z przodu parapet, odsuwający nieco postać Madonny w głąb, jednakże głowa Mony Lizy, w stosunku do rąk, jest dalej odsunięta w głąb, niż głowa Madonny. Ręce jej są wykonane z większą precyzją optyczną niż twarz. Parapet został przeniesiony w tył, poza postać, żeby stworzyć widoczną i namacalną cezurę pomiędzy pierwszym planem a dalekim pejzażem. Ten ostatni zasadniczo wyróżnia się tym, że dolina z rzeką i dalekie góry stopniowo zanikają w błękitnym przymgleniu. Nie posiada też portret Leonarda jaskrawych barw Madonny Baldovinetti; delikatne stopniowanie odcieni łączy kolorystycznie i przestrzennie postać z pejzażem.



Giorgione

Antonio Broccardo

Rafał: Papież Leon X z kardynałami Juliuszem Medyceuszem i Ludwikiem de Rossi





Giovanni Cariani

Portret nieznanego mężczyzny

Dla należytego zrozumienia obydwóch dzieł należy jeszcze dodać dwie uwagi. Po pierwsze, portret Mony Lizy został nieco obcięty z prawej i z lewej strony. Na parapecie stały wąskie kolumnienki, po których jeszcze pozostały widoczne fragmenty podstaw; musimy zatem wyobrazić sobie postać, jako przebywającą na krytym tarasie [loggia], czyli w innym otoczeniu i oświetleniu niż otwarty pejzaż tła obrazu. Przez to cezura pomiędzy pierwszym planem i dalą staje się jeszcze silniejsza. Po drugie, obydwa pejzaże, które niezmiennie wzbudzały podziw i zachwyt znawców, często uchodzą za wytwór fantazji twórczej ich

autorów. Otóż, ani w jednym ani w drugim wypadku tak nie jest. Pejzaż Madonny Baldovinetti jest bardzo wiernym oddaniem ogólnego wrażenia, jakie się odczuwa wobec pejzażu tokańskiego, a specjalnie najbliższych okolic Florencji. Widok z Fiesole na dolinę rzeki Arno o zachodzie słońca żywo przypomina właśnie ten pejzaż, a kryształiczna przejrzystość powietrza podkreśla i wyrysowuje wszystkie, najdrobniejsze nawet szczegóły. Jeśli zatem w tym wypadku można mówić o stylizacji, to nie należy zapominać o tym, że ta stylizacja została podyktowana [i to w jakim stopniu!] przez zasadniczy charakter pejzażu.



Giovanni Cariani

Fragment pejzażu w portrecie nieznanego mężczyzny

To samo da się powiedzieć o tak odmiennym, fantastycznym, niemal że „lunatycznym” pejzażu Mony Lizy, który się zresztą odnajduje i w in-

nych obrazach Leonarda. Chciano w nim widzieć oddźwięk wrażenia, jakie sprawiają widziane z doliny rzeki Po łańcuchy Alp. Nie jest to tak, gdyż



Bartolommeo Veneto

Portret Weroniki Gambara

Dosso Dossi

Portret



ten pejzaż posiada zasadniczo inny charakter. Natomiast, w pobliżu wioski Vinci, miejsca urodzenia Leonarda, możemy, na drodze prowadzącej ku San Baronto, odnaleźć widok, który do tego stopnia przypomina rozległe doliny i góry obrazów Leonarda, że, wszelkie wątpliwości co do pochodzenia tego pejzażu muszą zaniknąć. Widok z Monte Albano w stronę Empoli i San Miniato na żyzną, w tym miejscu, dolinę Arna i na góry otaczające, jest zupełnie inny, niż widok na tą dolinę w pobliżu Florencji. Tam, opary, podnoszące się z doliny zacierają ostre kontury, pejzaż zlewa się w malowniczą całość. Przestrzeń powietrza zabarwia się na błękitno, zarysy gór, widziane poprzez opary nabierają form fantastycznych. Jedyna zmiana, jaką wprowadził Leonardo, polega na tym, że znacznie powiększył góry dalekiego planu. W tym, może, i tylko w tym, mógł się ujawnić wpływ pejzażu lombardzkiego z widokiem na łańcuch Alp. W każdym razie, stwierdzenie tego faktu może być ciekawym przyczynkiem do teorii o decydującym znaczeniu pierwszych wrażeń dziecińczych na formację osobowości.

W 1503 r., kiedy powstała Mona Liza, portret renesansowy stopniowo tylko i powoli wyzwał się z schematu wieku poprzedniego. Dopiero w latach 1510—1520 powstaje cały szereg portretów, w których przejrzysta i zrównoważona architektonika Renesansu znajduje pełny wyraz. Wpływ portretu Mony Lizy ujawnia się z początku w licznych naśladownictwach kompozycyjnych. Nie tylko szkoła lombardzka, całkowicie będąca pod wpływem Leonarda, ale nawet Rafael, w portrecie Maddaleny Doni [1506, Florencja, Pitti] zaczyna szereg swych portretów renesansowych właśnie od dostosowania schematu Leonarda do bardziej rzeczowo traktowanego portretu.

Jednakże, tak Rafael, jak też i inni malarze XVI w. uwalniają się od zbyt niewolniczego zapożyczania motywów, żeby samoistnie rozwijać zasadniczą ideę Leonarda. Powstaje szereg portretów, w których swoista tej epoki dążność ku architektonice udziela się w pierwszej linii postaci. Tło pejzażowe odpada, albo też odgrywa znacznie mniejszą rolę. Plecy, pierś, ramiona i ręce układają się w taki sposób, żeby tworzyć optycznie wystarczający postument dla głowy; wycięcie ramy jest ściśle dostosowane już nie do twarzy, jak to było dawniej, ale do postaci, która odnajduje w nim swobodę ruchu dostateczną przestrzeń dla wyjawienia pełni swej egzystencji. Powstają takie portrety, jak „Kardynał Alidosi” [ca 1511, Madryt], „Juliusz II” [1511—12, Florencja, Pitti] i „Portret młodzieńca” [ca. 1516, Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie] Rafaela; „Piękna Rzymianka” Sebastiano del Piombo [1512—15, Berlin]; „L’homme au gant” [ca. 1518



Savoldo

„Gaston de Foix”

— 20, Paryż] i „Tommaso Mosti” [ca. 1515, Florencja, Pitti] Tycjana.

„Piękna Rzymianka” Sebastiano del Piombo powstała niedługo po przeniesieniu się tego weneccjanina do Rzymu. Jest to może najszcześniejszy moment w jego twórczości: kolorystyczne zalety malarstwa weneckiego jeszcze dominują nad sugestią formy rzymskiej, która, z biegiem czasu, coraz to bardziej miała zaabsorbować sztukę tego malarza. Jednakże, wpływ sztuki rzymskiej już się daje wyczuć w kompozycji bardziej plastycznej, niż to było w zwyczaju w Wenecji; dosyć przyjrzeć się tak mądrze przemyślanej, a jednocześnie przejrzystej i naturalnej konstrukcji tego portretu. U dołu — szeroka podstawa ramion i rąk; na niej, w skróceniu, pod kątem prostym do dolnego fragmentu, wznoszą się plecy i pierś; na długiej i giętkiej szyi waży się głowa, zwrócona o $\frac{3}{4}$ na lewo, łagodząc niejako ostre przeciwstawienie brył przestrzennych skomplikowanej architektury postaci. Żeby jeszcze bardziej uwydatnić bogactwo walorów przestrzennych, umieścił Sebastiano swoją postać na jednolitym ciemnym tle ściany. Z lewej strony, przez wycięcie dosyć dużego okna, widnieje skrawek pejzażu i duży kawał nieba. Szczegół ten, umotywowany przez kompozycję kolorystyczną, jest potrzebny także jako

rezonans dla walorów przestrzennych pierwszego planu; łatwo przekonać się o tym, zasłaniając okno i przedłużając w wyobraźni ścianę aż do prawego brzegu obrazu.

Nieco inaczej przedstawia się kompozycja rdzenia weneckiego portretu tegoż okresu. „L’homme au gant” Tycjana prawie całkowicie rezygnuje ze stereometrycznego przeciwstawienia brył przestrzennych, a przeciwnie, szerzy się po powierzchni płótna, jakby lubując się w tym, żeby objawić się przed widzami w samej tylko płaszczyźnie. A jednak, rzadko który portret posiada tyle odczucia egzystencji materialnej, taką konsystencję, wagę i napelnienie. Już w tym, stosunkowo wczesnym, okresie twórczości posiadał Tycjan sekret walorów kolorystycznych, które mu wystarczały, by bez pomocy stereometrycznych kombinacji, oddawać realną egzystencję przedmiotów, wydobywać ich ciężar i objętość. Postać wyrasta przed widzami jako całość, która swobodnie i triumfalnie panuje w przeznaczonym dla niej wycięciu obrazu. Uwaga widza skupia się na trzech, rytmicznie zrównoważonych akcentach: twarzy i rękach. Lewa ręka, w rękawiczce i trzymająca drugą rękawiczkę, jest w tym obrazie punktem, który kolorystycznie i malowniczo jest najbardziej uwydatniony. Tematycznie, sam w sobie, mało



Lorenzo Lotto

Portret młodzieńca w czarnym ubraniu

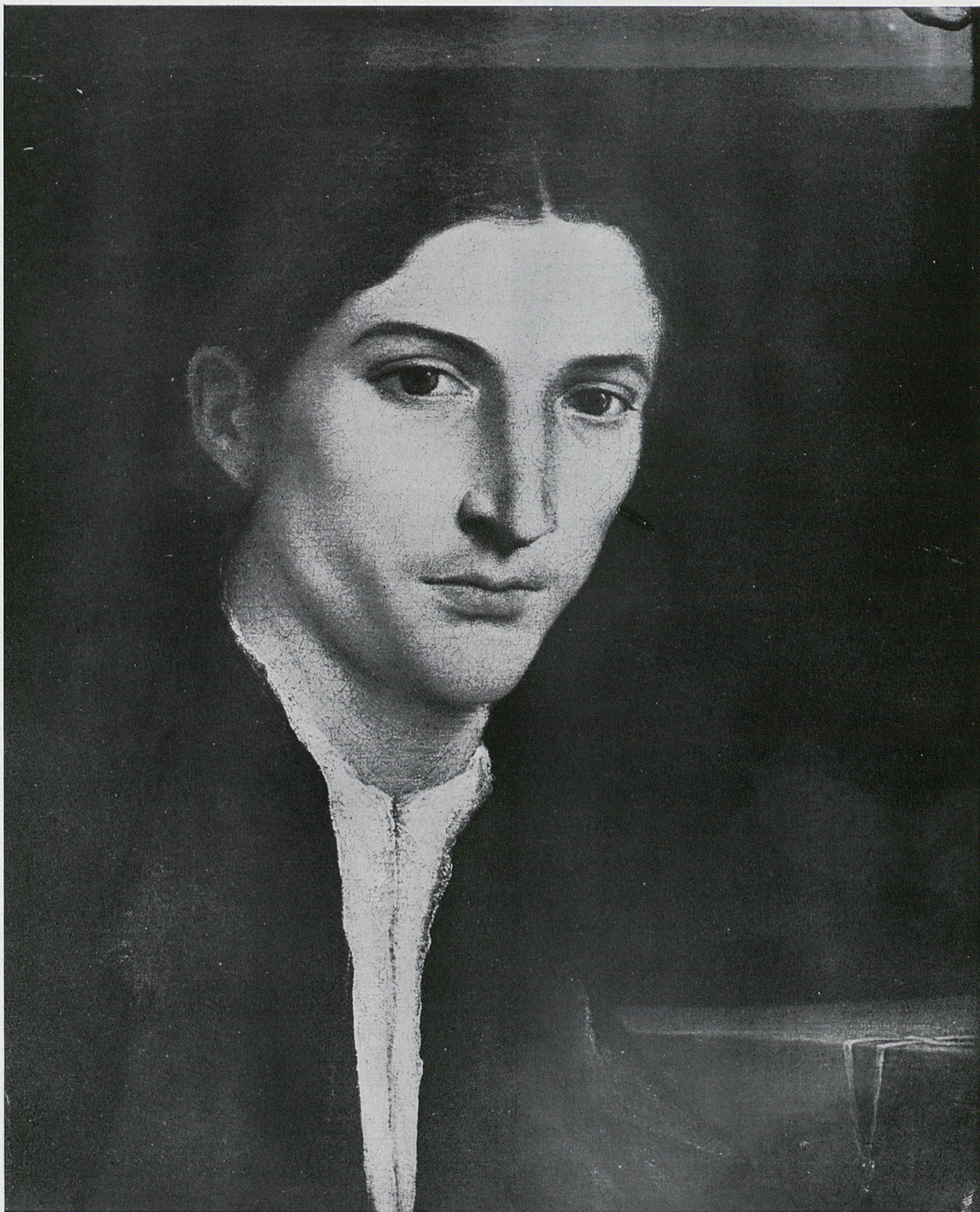
ma do powiedzenia; dopiero w połączeniu z dwoma drugimi akcentami, prawą ręką i twarzą, stanowi pierwszorzędny czynnik kompozycyjny a zarazem psychologiczny.

II.

W jakim stosunku do tych formalnych zagadnień stoi treść psychologiczna portretu renesansowego? Jak już widzieliśmy, w okresie 1510 — 1520 powstaje nowa forma portretu, która po raz pierwszy zezwala na całkowite, swobodne spontaniczne wyjawienie osobistości portretowanej. Wnikliwa indywidualna charakterystyka XV w., która się ograniczała tylko do twarzy [a ściśle mówiąc do rysów twarzy] ustępuje innemu postulatowi: osobistość musi objawiać się od razu. Podczas gdy treść psychologiczna portretu Quattrocenta musi być niejako stopniowo odcyfrowana, — a już sama ilość, a nieraz i wewnętrzna sprzeczność wiernie oddanych szczegółów utrudnia tę czynność, — portret początku XVI w. przemawia do widza z niezachwianą pewnością siebie, — taki jestem! W związku z ogólnym nastawieniem epoki, treść psychologiczna krystalizuje się wedle tych samych zasad, co i forma. Człowiek pełni Odrodzenia szuka harmonii między formą a treścią, między życiem a sztuką, między duszą a cia-

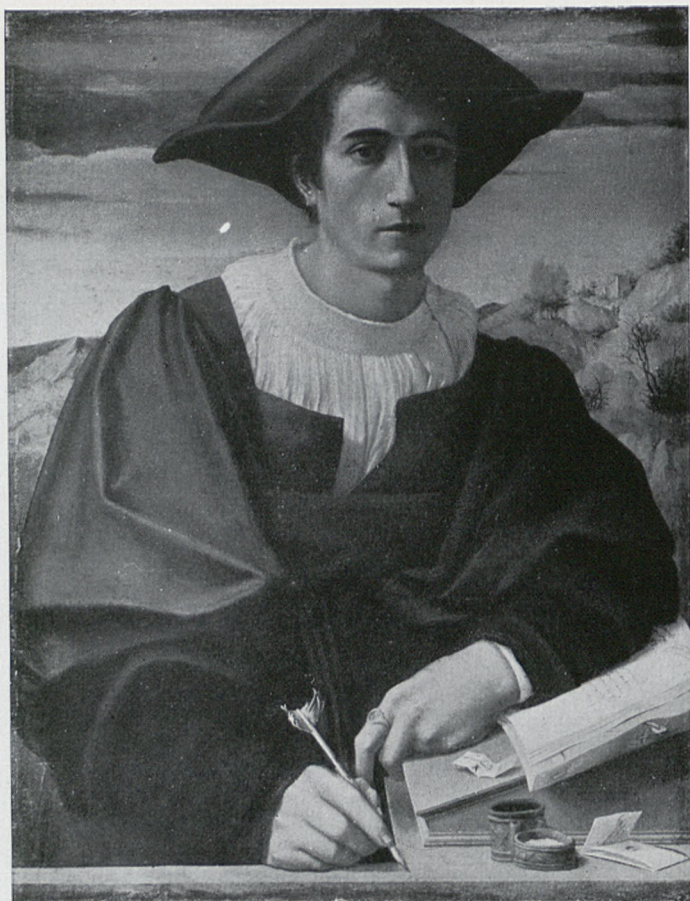
lem. Wszystko, co w ciągu lat już wycisnęło piętno na charakterze i na twarzy, wszystko, co jako przyszłość jest niepewne i wzbudzające troski, zostaje przytłumione wobec triumfalnego „dziś”. Portret malowany stanowi trwały pomnik osobistości tylko w tym wypadku, kiedy sztuka malarza potrafi dostosować się do wewnętrznych intencji portretowanego. Otóż portrety dziesięciolecia 1510—1520 mają tę wspólną cechę, że przedstawiają ludzi, dla których egzystencja nie była ani pokutą, ani przypadkiem, ani problemem. Z dumą, ufnością we własne siły, z wiarą w harmonijną celowość świata i życia życzliwie spoglądają oni ze swych portretów. Wszyscy są przepełnieni zasadami „Cortegiano” hr. Castiglione, świeckiego brewiarza ludzi dobrze urodzonych. Mają maniery wytworne i swobodne; ramki obyczajowe i towarzyskie nie są dla nich przymusem, tylko pożądaną formą, w której indywidualność, nic nie tracąc na swobodzie, może wypowiedzieć się w najbardziej harmonijny sposób.

Rzecz jasna, że takie nastawienie z góry ograniczało krąg ludzi, nadających się do portretów. To też widzimy, że prawie wszystkie portrety tego krótkiego okresu przedstawiają mężczyzn młodych i pięknych, lub też w sile wieku, zawsze starannie i wytwornie [lub też fantazyjnie]



Lorenzo Lotto

Portret młodzieńca w czarnym ubraniu



Franciabigio

Portret

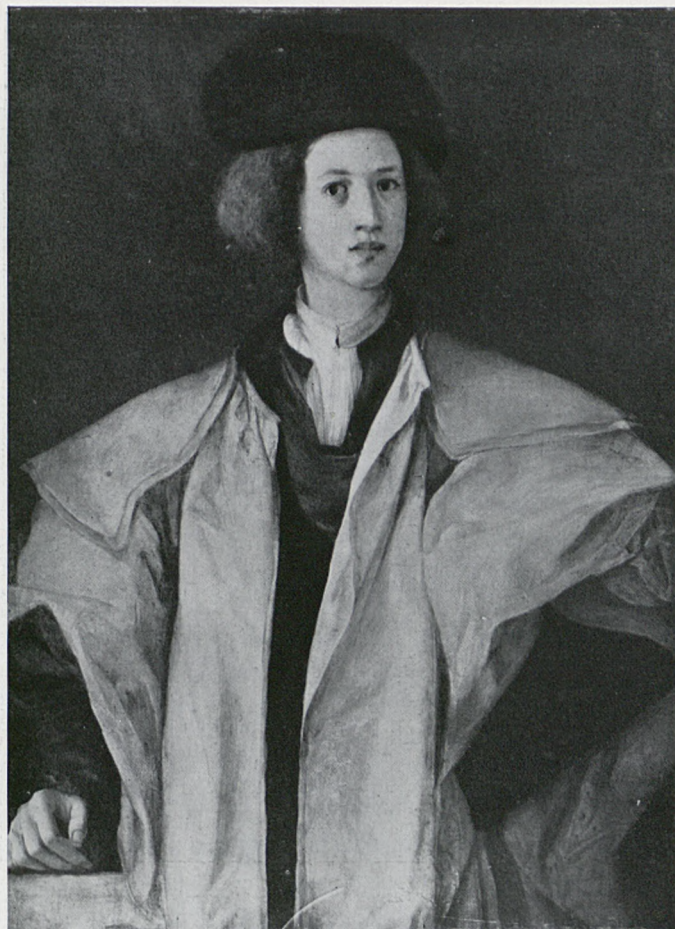
ubranych; kobiet pięknych, i pełnych wdzięku. Natury problematyczne, ludzie wykołajeni, znękani przez życie starcy nie nadawali się jako temat dla sztuki portretowej tego okresu. Zrozumiemy, dlaczego Rafael w portretach kardynała Alidosi lub hr. Castiglione, lub nareszcie w portrecie młodzieńca z Muzeum Czartoryskich dał niezrównaną i wyczerpującą charakterystykę tych osobistości. Natomiast jego portret Juljusza II [Florencja, Uffizi], przy wszystkich zaletach, nie spełnia naszych oczekiwań; to co wiemy o osobistości tego papieża nie zgadza się ze spokojną, pełną wewnętrznej dystynkcji zadumą starego dostojnika Kościoła, jakim go przedstawił Rafael. To samo tyczy się portretu Leona X z kardynałami Giulio de' Medici i Lodovico de' Rossi [1517—19], w którym obiektywne wyobrażenie zatrzymuje się na progu psychologicznie skomplikowanej sytuacji, nie próbując nawet jej zgłębić. Okres tego idealnie zrównoważonego portretu renesansowego trwał niezmiernie krótko, tylko około 10-ciu lat. Od r. 1520 zaznacza się wyraźny zwrot ku innym kompleksom psychologicznym, — i zobaczymy zaraz, że idzie on w parze z nowymi zagadnieniami formalnymi. Jednakże, zanim przejdźmy do nich, przewidujemy pytanie, na które winniśmy dać odpowiedź. Postawiliśmy na pierwszym miejscu tej serii portretów słynną, „tajem-

niczą” Monę Lizę, która wprawdzie powstała nieco wcześniej [1503], niemniej jednak stanowi pierwowzór dla portretów tego okresu. Otóż nie ma chyba na świecie innego portretu, który wzbudzałby takie zainteresowanie swoją zagadkową treścią psychologiczną. Ileż wylano atramentu po to, żeby odgadnąć „co znaczy” tajemniczy uśmiech Mony Lizy! Zamiast zastanawiać się nad zgłębieniem psychologii kobiety, o której nic nie wiemy, zwróćmy się raczej do malarza i do jego twórczości. Nie zapominajmy, że Leonardo, w chwili gdy pracował nad tym portretem, liczył 50 z górą lat, czyli że przeżył już pół stulecia w epoce Quattrocenta, że był tylko o 8 lat młodszy od Botticell'ego i o 5 lat starszy [sic!] od Filippina Lippi. Nie należał zatem do generacji, która w okresie 1510—1520 była u szczytu życia. Toteż w portrecie Mony Lizy odnajdujemy, pomimo to, że właśnie tu został po raz pierwszy znaleziony schemat portretu renesansowego, jeszcze dużo śladów psychologii portretu Quattrocenta. Treść psychologiczna jest tu trudna do uchwycenia i do określenia, dlatego, że jest w niej z jednej strony za dużo rozmaitych i rozbieżnych pierwiastków, z drugiej, że nie ma ani jednej wyraźnie dominującej cechy charakteru. Pod tym względem Leonardo, niestrudzony badacz natury, nie chce i nie może sobie pozwolić na arbitralną eliminację poszczególnych składników, które w swej sumie tworzą całość charakteru. Zaiste fenomenalne uzdolnienie do obiektywnej i naukowej obserwacji przyrody i życia, jakie posiadał Leonardo, utrudniało mu nawet czasami przetwarzania swych wrażeń na dzieła sztuki. W swym traktacie opisuje on szczegółowo niektóre zjawiska świetlne, żeby dojść do wniosku, że malarz musi je ignorować, bo uwzględnienie ich w obrazie „zaszkodzi jasności formy”. Toteż portret Mony Lizy jest kompromisem między sumiennością badacza, dla którego najmniejszy szczegół ma znaczenie i sens, a intencją artysty renesansowego, który świadomie dąży do uwydatnienia rysów głównych kosztem szczegółów drugorzędnych. W chwili powstania portretu Mony Lizy renesansowa równowaga pomiędzy formą a treścią jeszcze nie została osiągnięta, autor zaś portretu indywidualnie i chwilowo zbyt głęboko tkwił w mentalności przyrodzawczej, by się od niej uniezależnić.

Jak już stwierdziliśmy, formalnie i psychologicznie zrównoważony portret okresu 1510—1520 nie był i nie mógł być formułą, która się nadawała do przedstawiania wszystkich odmian charakteru. Nie mogła też w zupełności dogodzić tym malarzom, którzy, zgodnie z własnym temperamentem nie znajdowali w rzeczywistości ekwiwalentu dla swych intencji artystycznych. Już w tym okresie, a zwłaszcza na Północy Włoch napotykamy

portrety, które formalnie podporządkowują się schematowi renesansowemu, psychologicznie jednak nie reprezentują harmonijnej równowagi między zjawą zewnętrzną i stanem wewnętrznym. Takimi musiały być np. portrety Giorgiona. Niestety, znamy te portrety tylko pośrednio, prawie wszystkie oryginały zaginęły. Dwa portrety, jakie możemy uznać za dzieła mistrza z Castelfranco, portret młodzieńca w Berlinie i tzw. „Laura” w Wiedniu należą jeszcze formalnie do epoki przejściowej [ca. 1500—1507]; natomiast liczne portrety późniejszego okresu [ca. 1507—1511] znamy tylko z kopij, naśladownictw i opisów. Zestawiając je, dochodzimy do wniosku, że Giorgione lubował się w portretach „romantycznych”. Wiemy, że malował cały szereg „*ritratti armati*”, tj. portretów w pancerzach, stroju, który wówczas miał już tylko znaczenie dekoracyjne, że lubił trawestować portrety w sensie mitologicznym lub biblijnym [np. własny portret w postaci Dawida]. Domniemany portret Antonio Broccardo jest jednym z najlepszych i najbardziej zbliżonych do oryginalnych portretów Giorgiona, aczkolwiek nie możemy go uważać, jak to często czynią, za własnoręczne dzieło mistrza. W tym wypadku malarz zrezygnował nawet z romantycznego stroju; sam gest i wyraz twarzy, a zwłaszcza spojrzenie nieco przymglone i unikające widza wystarczają, aby nadać osobistości zasadniczo inną treść psychologiczną.

Nuta romantyzmu, która tak wyraźnie rozbrzmiewa w portretach Giorgiona znalazła szeroki odzwiek we współczesnym malarstwie weneckim. Giovanni Cariani, jeden z naśladowców Giorgiona, potrafił w swym portrecie niewiadomego mężczyzny [Ottawa, Muzeum] oddać ten nastrój romantyczny. Tym razem sama postać, jej układ i wyraz twarzy mało przyczyniają się do tego nastroju. Kompozycja w niczym nie odbiega od schematu ogólnie przyjętego, a pewna nieociosana bryłowatość postaci i skrzepłość twarzy należą do ujemnych stron tego bynajmniej nie pierwszorzędnego artysty. Dopiero w pejzażu, traktowanym szeroko i swobodnie, ujawnia się tendencja autora: fantastyczny zamek, stojący na wysokiej skale na tle ciemnego nieba z białymi chmurami, drżące listowie cienkich drzewek, świetlna smuga na horyzoncie, wszystko to nadaje całości, a zarazem, pośrednio, i postaci mężczyzny, urok tajemniczy i niespokojny. To samo da się powiedzieć o domniemanym portrecie Weroniki Gambari, pędzla Bartolommeo Veneto, gdzie momentem decydującym jest fantastyczny widok na mury miasta [Brescia?] i na niebo nad nim. Nareszcie, w Ferrarze, gdzie dwór Estów pozostawał pod urokiem „*Orlando Innamorato*” Bojarda, a następnie „*Orlando Furioso*” Ariosta i gdzie nastroje romantyczne były niejako tradycyjną



Pontormo

Portret

i obowiązkową atmosferą życia, Dosso Dossi w licznych obrazach, freskach, ilustracjach i portretach łatwo potrafił dostosować do nich formułę renesansową.

Jednakże wszystkie te „portrety romantyczne” nie wnoszą żadnej zmiany do znalezionej i ogólnie uznanego schematu kompozycji. Wprowadzenie momentu romantycznego zazwyczaj ogranicza się do stroju, pejzażu, czasami do gestu, spojrzenia lub wyrazu twarzy. Dopiero zaczynając od 1520 r. następuje formalna ewolucja portretu. Oto, w Wenecji pojawia się nagle — i to na krótki czas tylko, portret o formie rozszerzonej. Postać jest wprost zmuszoną do gestykulacji i wypełnia wycięcie obrazu ruchem przestrzenno-diagonalnym. Dwaj malarze, Savoldo i Lorenzo Lotto celowali w tym nowym rodzaju. Savoldo, pod wielu względami spóźniony spadkobierca tradycji Giorgiona, a zarazem poprzednik malarstwa XVII w., przedstawił w sposób niezwykle rycerza w zbroi [tzw. „*Gaston de Foix*”, Paryż], odbijającego się w dwóch zwierciadłach, przy czym nawet leżąca z przodu prawa ręka rycerza odbija się w pancerzu. Jest to reminiscencja zaginionego obrazu Giorgiona, w którym postać była przedstawiona za pomocą odbić z różnych stron jednocześnie. Natomiast, oryginalność pomysłu polega na zużytkowaniu poziomego formatu dla portretu. Odpo-



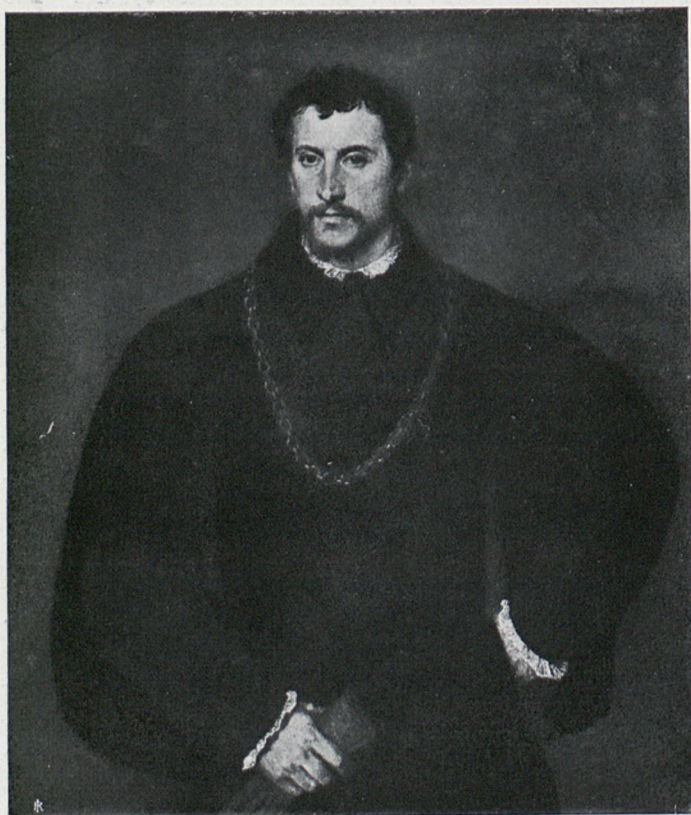
A. Bronzino

Eleonora di Toledo

wiada to pewnej tendencji wewnętrznej: postać ludzka wymagała coraz to szerszego wycięcia ramy. W Wenecji możemy znaleźć pierwsze kroki ku

Tycjan

Duca di Norfolk



tej nowej formie; wystarczy np. porównać format portretów Rafaela z formatem „Homme au gant” Tycjana. Teraz [1520—1530], postać ludzka odczuwa potrzebę „rozpanoszenia się” w granicach portretu; rozwalony „Gaston de Foix” na płótnie Savolda pochyla głowę naprzód, a lewą rękę wyciąga w głąb obrazu. Stojące w głębi lustro powtarza ten gest i jeszcze wzmacnia przez to jego funkcję przestrzenną.

Lorenzo Lotto, artysta o temperamentie nie zrównoważonym i wrażliwym, celował w tym gatunku portretów. Portret Francesco Odomi [w Hampton Court], portret t. zw. „Lukrecji” [Londyn, National Gallery] i nareszcie niedawno nabyty do Akademii w Wenecji portret czarno ubranego młodzieńca, siedzącego przy stole godnie reprezentują ten nowy typ portretu renesansowego. W pierwszych dwóch mamy gest, zbliżony do gestu na portrecie Savolda, tylko że jest on skierowany naprzód, ku widzowi. W weneckim portrecie młodzieńca tę samą funkcję spełniają akcesoria: stół, chusta, duża księga, postawiona pod kątem skrzynia. Wszystkie te przedmioty, umieszczone prawie w samym środku obrazu, nadają mu niezbędny akcent dynamiczny, wymagany przez zbyt bierny, poziomy format. Natomiast sam młodzieniec w czarnym stroju zachowuje się dyskretnie. Jego twarz, o rysach niesymetrycznych, o spokojnym, melancholijnym wejrzeniu, ma zgoła inną treść psychologiczną, niż dumna świadomość swej zharmonizowanej ze światem egzystencji, jaka przemawia z portretów poprzedniego dziesięciolecia. Historycy kultury włoskiej często podkreślali fakt, że ok. r. 1530 następuje w mentalności renesansowej wyraźny przełom, związany między innymi z datą słynnego „Sacco di Roma”, kiedy wojska Karola V zdobyły i zrabowały Rzym [1527]. Nie przywiązując aż tak wielkiego znaczenia do tego wydarzenia, możemy jednak stwierdzić, że istotnie, około tej daty mentalność renesansowa wchodzi w okres dekadencji. Idealna równowaga między osobistością i otoczeniem zanika. Wytracona z niej indywidualność może zyskuje [chwilowo] na swobodzie ruchu, ale za to zatracą mocne oparcie w świecie, jakie miała przedtem. Odczuwając to, traci pewność siebie; niepokój i głęboka troska ogarniają pogodną, jak dotąd, oblicze, wejrzenie staje się głębokim i ciężkim. Portrety Savolda i Lotto opowiadają krok po kroku historię tracącej wiary w siebie duszy.

Ciekawe, że Tycjan ani razu nie zechciał użyć tej, odkrytej w Wenecji, poziomej formy portretu. Co prawda i on coraz to bardziej rozszerza wycięcie portretu, dochodząc do proporcji zbliżonej do kwadratu, np. w portrecie Francesco Maria della Rovere [1536—38, Florencja, Uffizi] i nawet nadaje postaci silny gest ręki, skierowany naprzód, na widza. I u niego też zmienia się



Tycjan

Fragment z portretu Duca di Norfolk



Tycjan

Portret papieża Pawła III

treść psychologiczna portretu. Widzimy na jego portretach tej epoki ludzi o wyrazach energicznych i wojowniczych, świadczących o trudnych, lecz zwycięsko przebytych walkach i o czujnej odporności wobec zmiennych losów.

Portrety tego okresu [1520—30] nie w samej tylko Wenecji dostarczają bogatego materiału dla studiów psychologicznych. Nie zapominajmy, że właśnie w tych latach, jak też w następnym dziesięcioleciu, 1530—1540, powstały najcelniejsze dzieła Parmeggianina, Franciabigio, Pontormo i innych. Można zauważyć, że na ogół, w porównaniu do portretów weneckich, a zwłaszcza tycjanowskich, są to portrety nie czynne, lecz bierne. Ludzie z tych portretów są zagłębieni sami w siebie; młode twarze przeziębione przecuciem melancholii, starsi noszą ślady przeżytych trosk i utraczonych złudzeń. Pod względem formalnym portrety te mają jedną znamioną cechę: postać to przysuwa się zupełnie blisko do widza [Franciabigio, 1522, Berlin], to znowu na bok, tak, że środek obrazu

i postaci nie stanowią jedności. Postać, która już znalazła swoje miejsce w portrecie renesansowym, znowu zaczyna je tracić. Czasami efekt kolorystyczny jest całkowicie przesunięty z twarzy na ubiór, jak to np. ma miejsce w portrecie Pontormo [Lucca, Galeria], gdzie barwna plama amarantowo-różowego płaszcza jest świadomie wykorzystana jako silne przeciwstawienie do wątlęgo i niepewnego siebie oblicza młodzieńca. W Wenecji, w której mentalność renesansowa przetrwała względnie długo, powstaje w latach 1530—40 szereg portretów, w których za postacią pojawia się półokrągła nisza, służąca jakby schronienie postaci i odgraniczająca ją od zbyt szerokiego przestworu.

III.

Możemy na tym zakończyć chronologiczne zestawienie rozmaitych okresów portretu renesansowego. Epoka 1540—1550 i późniejsze czasy formalnie i psychologicznie należą już do innego



Tycjan: Fragment z portretu papieża Pawła III

świata, okresu „hispanizacji” życia włoskiego. Możemy tylko zaznaczyć, że w tym czasie, — może częściowo, skutkiem rozpowszechnienia strojów hiszpańskich, — portret przybiera charakter bardziej poważny, bardziej oficjalny; postać przedstawia się zazwyczaj do kolan, coraz to częściej pojawiają się portrety całej postaci. Wykwintne i bogate stroje absorbują uwagę malarza. W portretach Bronzina akcent został przeniesiony na dworską reprezentację. Wyraz staje się zimny i niedostępny; postawa wyraża przede wszystkim rangę towarzyską, a twarz nie zdradza lecz ukrywa myśli i uczucia. Ścisły, cyzelujący rysunek i zimna skala barwna [zapożyczona u Holbeina] dopełniają wrażenie odporności względem świata i dumnego zamknięcia się w sobie. O wielu z osobistości znanych z tych portretów wiemy, że życie ich było targane namietnościami i że w ambitnym dążeniu do celu nie zatrzymywały się one przed niczym. Widząc ich portrety musimy podziwiać, do jakiego stopnia potrafiły one ukrywać pod maską konwenansu istotę swego charakteru.

Z ogromnej ilości portretów tego okresu zatrzymamy się, na zakończenie, na trzech dziełach Tycjana, i to dlatego, że w nich znajdziemy psychologiczną reakcję mistrza pokolenia renesansowego na nowe obyczaje i na nową mentalność.

Dożył on czasów zgoła odmiennych i wewnętrznie mu obcych; patrzył na nie okiem krytycznym, a w swych portretach nie przychylił się do obowiązkowego konwencjonalizmu. Możemy zauważyć, że odtąd z większą ochotą i z większym powodzeniem maluje on ludzi starszych, a nie pięknych młodzieńców. Psychologia generacji, uwiecznionej na portretach Bronzina była mu obcą i wrogą. Mamy jednakże, i tu jeden znamienity wyjątek, — portret tzw. „Anglika” [1540—42, Florencja, Pitti]. W schemacie portretu, który już uwzględnia modę tych lat, Tycjan pozostaje na ogół wierny samemu sobie, — postawa „Anglika” niewiele się różni od układu „Homme au gant”. Nie poszedł też Tycjan za modnym wówczas wyważeniem postaci z osi portretu: „Anglik” zachowuje swoje miejsce centralne, może, jednak z mniejszą ostentacją niż dawniej. A jednak, treść psychologiczna portretu jest już inna. Nie ubiór, nie układ, nie akcesoria są tego przyczyną, tylko oczy „Anglika”, jasne, przejrzyste, nieco błędne, patrzące niby wprost na widza, ale jakby omijające go; oczy, zapatrzone wewnątrz. Jest to, jak już zaznaczyliśmy, jedyny wypadek w całej twórczości Tycjana; może jedyny raz w życiu nie reagował negatywnie na organicznie mu obcą psychologię, a stał się



Tycjan: Portret papieża Pawła III z Aleksandrem i Oktawianem Farnese

jej zdumiewającym interpretatorem. To też ze wszystkich portretów włoskich tego okresu pozostaje on dla nas najcenniejszą rewelacją psychologiczną. Inaczej reaguje Tycjan, gdy, w tym czasie, a liczył wówczas 60 z górą lat, nadażyła mu się sposobność do malowania człowieka swego własnego pokolenia. Tu wszystko nagle zamienia się w dramat. Pośród ogromnej masy portretów „biernych” owego okresu, dzieła Tycjana są, może, jedynymi portretami „czynnymi”. Malując sterczącego starca, Tycjan opowiada całą jego historię, dramatyzuje ją. Taki jest portret papieża Pawła III [1534], który, pod pędzlem Tycjana ożywa z siłą zaiste nieposkromioną. Wszystkie namiętności ludzkie, wysokie i niskie, wybuchają jak płomień pod popiołem starczej zgrzybiałości. Jeden szczegół, długie, kurczące się na sakiewce, palce charakteryzuje portretowanego doskonale, niżby to zrobiły wszelkie opisy. Jak postać z dramatu Szekspira, majestatyczna, a jednocześnie targana przez rządy ludzkie, wznosi się posępna figura papieża na tym portrecie. Nieco później, w 1545 r., miał Tycjan sposobność

jeszcze raz przedstawić tegoż papierza. Tym razem była to grupa papieża z bratankami, Alessandro i Ottaviano Farnese. Temat nie był nowy; już widzieliśmy, jak o ćwierć wieku wcześniej, Rafael rozwiązał podobne zadanie. Wystarczy porównać obydwa dzieła, żeby zrozumieć, jak dalece się zmieniła formalna i psychologiczna treść portretu. Obiektywne przedstawienie urzędowej audiencji zamienia Tycjan w akcję o największym napięciu psychologicznym. Widz nie potrzebuje znać zawiłych stosunków rodzinnych Farnesów, żeby odczuć całą dramatyczność sytuacji. Portret ten, który pozostanie wyjątkowym jak na owe czasy przykładem bezwzględnie prawdziwej charakterystyki psychologicznej wywołał prawdziwą sensację i, prawdopodobnie, krytykę. Możliwe, że właśnie ta krytyka była przyczyną, iż Tycjan nie wykończył tego portretu; pozostawił go w stanie częściowo naszkicowanym, jednakże dostatecznie posuniętym, żeby dobitnie wypowiedzieć swoje intencje. Prawdziwy oddźwięk znalazł ten portret znacznie później, — w najcenniejszych dziełach Velazqueza i Rembrandta. JAN ŻARNOWSKI

SZTUKA TKACKA

W POLSCIE

Fotografie do tego artykułu wykonał Cz. Olszewski

Zorganizowana w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie wystawa „Sztuki Tkackiej w Polsce” jest pierwszym pokazem retrospektywnym tej gałęzi polskiego przemysłu artystycznego. Będąc pierwszą próbą w tej dziedzinie, wystawa ta jest i mało korzystna i dość szczupła — chociaż bowiem zapelniono nią wszystkie sale IPSu, nie wyczerpano przecież wszystkich zasobów dawnego i współczesnego polskiego tkactwa. Trudno jednak winić o to organizatorów. Wśród wielu przyczyn takiego stanu rzeczy, najważniejsza jest ta, że badania historii polskiej sztuki tkackiej, oraz inwentaryzacja jej zabytków, nie osiągnęły jeszcze zasięgu wyczerpującego zagadnienie. Trudności na tej drodze są znaczne. Dość wspomnieć, dla przykładu, jeden tylko dział — gobelinnictwo, którego badanie, jak stwierdza Pagaczewski w pracy swej

pt. „Gobeliny Polskie” [Kraków, 1929], wymaga uprzedniego opracowania mniej wybitnych, prowincjonalnych warsztatów zagranicznych, z nimi bowiem gobelinnictwo polskie mogło mieć związki silniejsze, niż z warsztatami pierwszego rzędu. Na stan naszych badań w tej dziedzinie wpływa zatem stan badań zagranicznych. Te zaś, jak dotąd, zajmując się manufakturami pierwszej klasy, nie dotarły jeszcze do onych drobnych warsztatów. Ponadto, ponieważ wiele dawnych dzieł polskiej sztuki tkackiej, zarówno z działów gobelinu, jak i przede wszystkim może kobierców, znajduje się w zbiorach zagranicznych, przeto „geografia” tych badań wykracza swym zasięgiem daleko poza Polskę, która kryć może również wiele jeszcze nieznanych dotąd zabytków. Ta pobieżna wzmianka o trudnościach, na jakie napotyka historia

Gobelin ślubny z królową Wandą, zamkiem Wawelskim oraz herbami Korffów i Komarów. Kowieńszczyzna





sztuki w dziedzinie polskiego tkactwa niech wystarczy za źródło uznania dla organizatorów wystawy, którzy przyczynili się niewątpliwie do postępu tych badań.

Wystawa obejmuje dwa zasadnicze działy według porządku chronologicznego: dział zabytkowy, w którym najstarsze eksponaty sięgają połowy w. XVII, oraz dział nowoczesny, którego datą początkową jest rok 1901. Osobny dział, zatytułowany „Sztuka Tkacka na wsi”, obejmuje „dywany” grodzieńskie i „perebory” poleskie.

Dział zabytkowy zawiera cztery podgrupy według podziału rzeczowego: kobierce, gobeliny, pasy polskie i kilimy dworskie. W grupie kobierców reprezentowane są wyroby obu ośrodków kobiernictwa polskiego — ośrodka na kresach południowo-wschodnich z manufakturą Koniecpolskich, potem Potockich, w Brodach, oraz ośrodka północno-wschodniego, te ostatnie jednak niekompletnie. Wystawiono bowiem kilka kobierców z manufaktury Ogińskich, natomiast brak wyrobów manufaktur radziwiłłowskich. Za to manufaktura tyzenhauzowska w Grodnie, reprezentowana jest okazale, choć nielicznie. Prawdziwą perłą wystawy jest jeden z dwu kobierców tej manufaktury, wielki rozmiarami, a przy tym niepospolicie piękny kobierzec strzyżony z roku 1775, opatrzony herbem Ciołek i cyfrą Tyzenhauza. Zabytek ten, o motywach całkowicie zachodnich, nie należy jednak do głównej linii rozwojowej kobiernictwa polskiego, które wyszedłszy od wzorów wschodnich — perskich, tureckich, ormiańskich, osiągnęło przez samodzielny rozwój charakter swoiście polski. „Polskie kobierce — jak mówi Mańkowski” w artykule na łamach kwietniowego numeru „Arkad” — stanowią typy ornamentalne same dla siebie i zasługują na nazwę istotnie polskich. Zachodni sposób pojmowania form łączy się w nich ze wschodnim, a całość składa się na zespół zupełnie odrębny i oryginalny”. Tę tradycję, dawniejszą, reprezentują wspomniane już kobierce z manufaktury w Brodach i z manufaktury Ogińskich. Do niej też należą

Kobierzec strzyżony o motywach kwiatowych z herbami i monogramami Antoniego Tyzenhauza. Manufaktura tyzenhauzowska. Grodno 1775 r.

niektóre kobierce, określone w katalogu wystawy, jako pochodzące z manufaktur nieznanych. Znaczny ich procent w stosunku do ilości wszystkich wystawionych kobierców wskazuje na to, jak wiele jeszcze w historii polskiego kobernictwa pozostaje do zrobienia.

Gobeliny polskie mają niewątpliwie większe związki ze sztuką obcą i charakter mniej indywidualny. W tym dziale reprezentowane są manufaktury: Olizarów, Romerów w Bierdziejce, Ogińskich w Słoniemiu, oraz warsztat F. Glaize'a w Warszawie—ten ostatni znakomitymi ornatami z Katedry w Płocku, oraz pokrewnym z nimi „obrazem gobelinowym” i postacią ukrzyżowanego Chrystusa. I tu znaczny jest procent manufaktur nieznanych, z gobelinem Korycińskiego na czele, najstarszym na wystawie [1553—58], a odznaczającym się zarówno wysoką swą jakością artystyczną jak też doskonałością technicznego wykonania. Do najwybitniejszych należą też niewątpliwie dwa gobeliny z manufaktury Ogińskich w Słoniemiu. Wspomniane eksponaty stanowią przykłady wysokowartościowych, ale silnie z obcymi wpływami związanych wyrobów polskiego gobelnictwa, które posługiwało się sprowadzanymi z zagranicy tkaczami—cudzoziemcami. O wiele słabszym zarówno artystycznie, jak i technicznie przykładem tego typu, jest wielki rozmiarami gobelin, wyobrażający nadanie tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi, który, w pierwszym katalogu wystawy związane niesłusznie z radziwiłłowską manufakturą w Korlewie. Natomiast wybitnie rodzimy i swoisty charakter mają dwa ornaty, jeden z manufaktury Romerów w Bierdziejce, drugi z manufaktury nieznanej. Ich kwiatowy ornament o żywym kolorycie, wykonany techniką nieco grubą zbliża się do sztuki ludowej. Ten to typ gobelinów miał zapewne na myśli Pagaczewski, gdy pisał: „bezsprzecznie.... najwięcej rodzime.... są gobeliny wyłącznie ornamentalne, względnie te, w których figury drugorzędną grają rolę. Komponowano je szczerze, bez zamiaru naśladowania stylu opoń zagranicznych. Musiały one zdobić szlacheckie dwory, a nie magnackie rezydencje. Znajdujemy je także w kościołach klasztornych..... Są one na wskroś polskie. Odrazu rzucają się w oczy ich odrębność polega przede wszystkim na linearnym, wybitnie dekoratywnym i swobodnym ujmowaniu tematów kwiatowych, oraz na jasnym, żywym, a zarazem harmonijnym kolorycie



Gobelin z posągiem Amfitryty stojącym na tle niszy.
Manufaktura Ogińskich w Słoniemiu 1780 r.



Fragment gobelinu z Okiem Opatrzności i sceną biblijną na tle krajobrazu. Nieznana manufaktura





Gobelin o motywie wazonów z kwiatami
Pol. XVIII w. Grodziszczynna

o małej skali barw. Z tym wszystkim zbliża się ta grupa gobelinów do sztuki ludowej”. [„Gobeliny Polskie”, str. 111].

Najuboższy jest dział pasów polskich — zawiera się w jednej tylko gablocie. Nie zachowano tu proporcji w stosunku do innych działów, ale szkoda jest mniejsza, niżby się mogło wydawać, bo pasy polskie są i lepiej naukowo opracowane i bardziej znane, niż tkaniny innego rodzaju. Reprezentowane są persjarnie: Sluck, Kobylka, Paschalis Jakubowicz, persjarze: L. Mażarski i Fr. Selimand. Mimo, że dział pasów jest tak skromny, nie powinien on się wymknąć uwadze zwiedzającego. Jest to znowu dział tkactwa nawiązujący do wzorów wschodnich, ale persjarze polscy stworzyli zeń niewątpliwie narodową gałąź sztuki, o wybitnie odrębnym, polskim charakterze ornamentu. „Pasy polskie — powiada w przedmowie do katalogu dr Mańkowski — zdają się najlepszy reprezentować kierunek, który był może najbardziej charakterystyczny w ówczesnym [XVIII w.] szlacheckim społeczeństwie. Choćby tylko z tej racji pasy polskie stanowią ważną pozycję w bilansie historycznym tkactwa polskiego i obraz jego dziejów obyć się bez nich nie może. Ich artystyczna jakość nadaje im nadto znaczny „ciężar gatunkowy”. Ale gablota pasów jest składnikiem wystawy tym bardziej ważnym, że, jak to postaram się później wykazać, pasy polskie są ogniwem rozwojowym, do dzisiejszego dnia mającym swe zapładniające znaczenie, choć może brak pełnej świadomości tego faktu.

Bogaty dział części zabytkowej stanowi grupa kilimów dworskich. Zgromadzono tu zabytki z czasów od w. XVIII do połowy w. XIX. Produkcja kilimów tego typu pośredniczy między sztuką ludową, a wyrobami wielkich manufaktur. Technika, którą się w tej produkcji posługiwano, ma na ziemiach polskich odwieczne, bo pogańskie jeszcze czasów sięgające tradycje, w sztuce ludowej przechowane. Tradycje te, oraz związek form ornamentalnych kilimu dworskiego z kilimem ludowym, oba te czynniki składają się na swoisty charakter kilimów tego typu. Związane są genetycznie z ludowymi, ale kilimy dworskie stanowią niewątpliwie klasę odrębną, mającą swój własny zasób specyficznych form ornamentalnych kilim dworski oddziaływał niewątpliwie z kolei na ludowy i era wpływów była tu wymienna. Kilim-

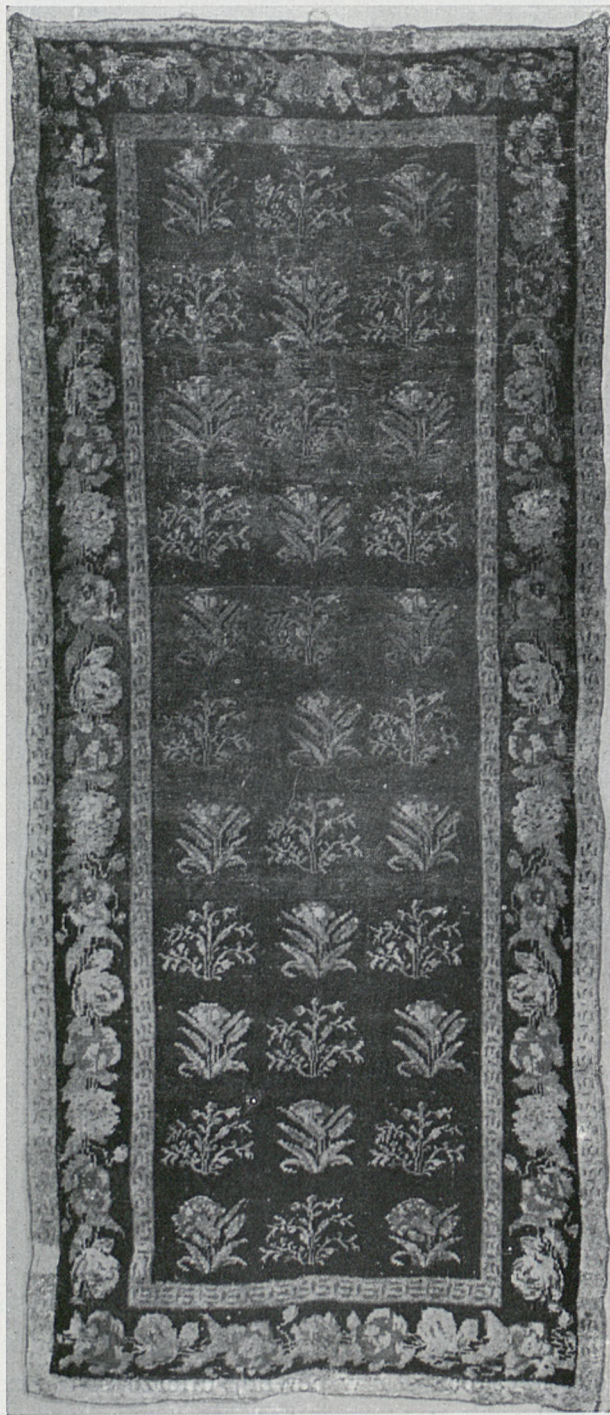


Kobierzec strzyżony 1721 r. o motywach wschodnich z herbami Ogińskich. Manufaktura Ogińskich w nieznanej miejscowości [Mołodeczno?]

karstwo dworskie, mówi St. Human, „powstaje na podłożu ludowego kilimkarstwa ukraińskiego i stąd też zapożycza w pewnej mierze swe wzory dążąc równocześnie raczej do przyswojenia sobie smaku i kultury sztuki zachodniej”.

Ten typ kilimu polskiego swoisty i odrębny może zatem stanowić drugą, obok sztuki ludowej podstawę dla rozwoju kilimkarstwa współczesnego. Zapominając o tej pięknej tradycji, zbyt wyłącznie bodaj zwracamy się ku kilimom ludowym. Artysta współczesny powinien mieć świadomość tej tradycji, a to tym bardziej, że ona właśnie

jest mu w istocie najbliższa — tę to tradycję bowiem kontynuuje on, gdy warsztaty dworskie przestały działać. Funkcję ich przejęły dziś war-

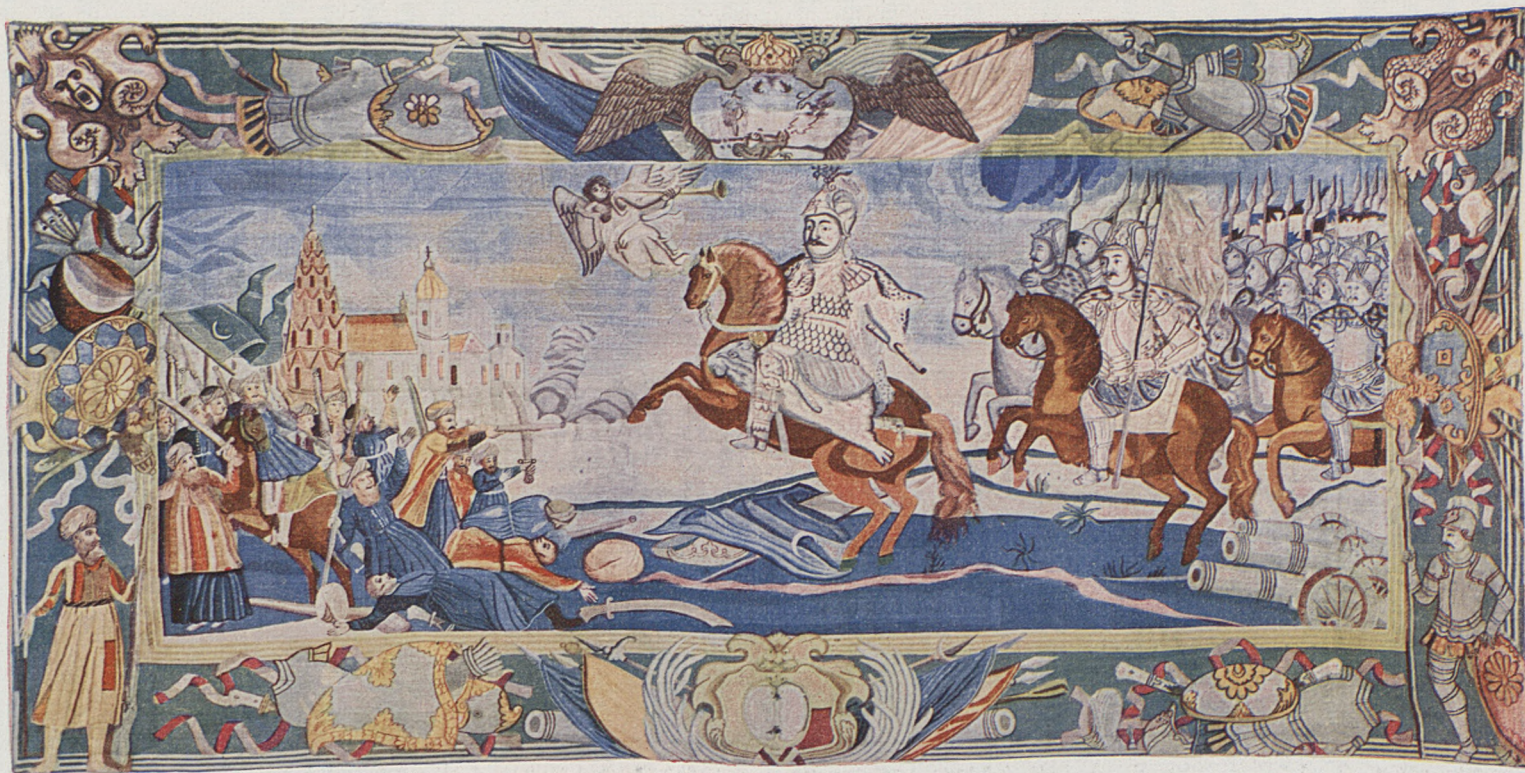


Kobierzec strzyżony o motywach kwiatowych.
Nieznana manufaktura polska

sztaty, takie jak „Ład”, które znowu, jak dawniej owe warsztaty dworskie, tworzą na podłożu kilimkarstwa ludowego, przetwarzając jego ornament

wedle smaku wyższej kultury artystycznej. Świadomość związku z kilimkarstwem dworskim jest też tym bardziej potrzebna, że i charakter kilimkarstwa współczesnego niejednokrotnie wykazuje pokrewieństwa z dawnymi kilimami dworskimi — większe, niżby się tego można spodziewać. „Najpiękniejszymi wyrobami kilimkarstwa polskiego powiada Szuman — są te, w których, mimo wpływu zachodnich wzorów, zachowała się jednak w rysunku ornamentu i w technice dobra, dawna tradycja kilimu ludowego i dworskiego, tkanego na krosnach. Późniejsze kilimy polskie zbliżają się coraz bardziej do wzorów sztuki francuskiej, a imitując naturalizm i skrajną modelację ornamentu francuskich tkanin z końca XVIII wieku, zatracają prostotę i swoisty wdzięk ornamentu i techniki kilimowej” [str. 56]. Czyż nie można powtórzyć tego samego o kilimach otwierających dział współczesny, kilimach Tichego i Wyspiańskiego z epoki krakowskiej „Sztuki stosowanej”? Niewątpliwie są to kilimy, które mimo innych swych walorów, zatraciły „prostotę i swoisty wdzięk ornamentu i techniki kilimowej” i choć występuje tu nie naturalizm, ale „stylizacja”, to jednak stylizacja obca właściwie pojętym kilimom. Natomiast późniejsza ewolucja nowoczesnego kilimu polskiego zmierza właśnie ku odnalezieniu zarówno właściwej techniki w sposobie tkania, i przez użycie wełny ręcznie robionej i barwionej roślinnymi barwnikami, jak i zgodnej z techniką prostoty ornamentu, a wreszcie związku z kilimem ludowym. Kilim nowoczesny odbył więc na powrót tę drogę, którą przebył kilim dworski i można by bodaj ryzykować twierdzenie, że jest to tensam ciąg rozwojowy, przerwany tylko na krótko, bo na pięćdziesiąt lat niespełna, a podjęty na nowo przez inne ośrodki społeczne, i rozwijający się dziś w odmiennych formach organizacyjnych.

Liczne pokrewieństwa ornamentu kilimów współczesnych z kilimami dworskimi można by wykazać szczegółowo, gdyby nie brak miejsca, i gdyby nie zwalniał mnie od tego charakter niniejszego artykułu. Co ciekawsze jednak, to pokrewieństwo tkanin jedwabnych „Ładu” z pasami polskimi. Najdobitniejszym ich przykładem jest stosowany często podział na wąskie pasy poprzeczne, żywo przypominające charakterystyczne dla pasów polskich „półka”, ale można by także przytoczyć szereg innych analogii, zarówno w dziedzinie ornamentu,



Gobelin z Janem III Sobieskim w bitwie pod Wiedniem i herbami Olizarów i Jełowickich
Manufaktura Olizarów w nieznaney miejscowości. Druga poł. XVIII w.

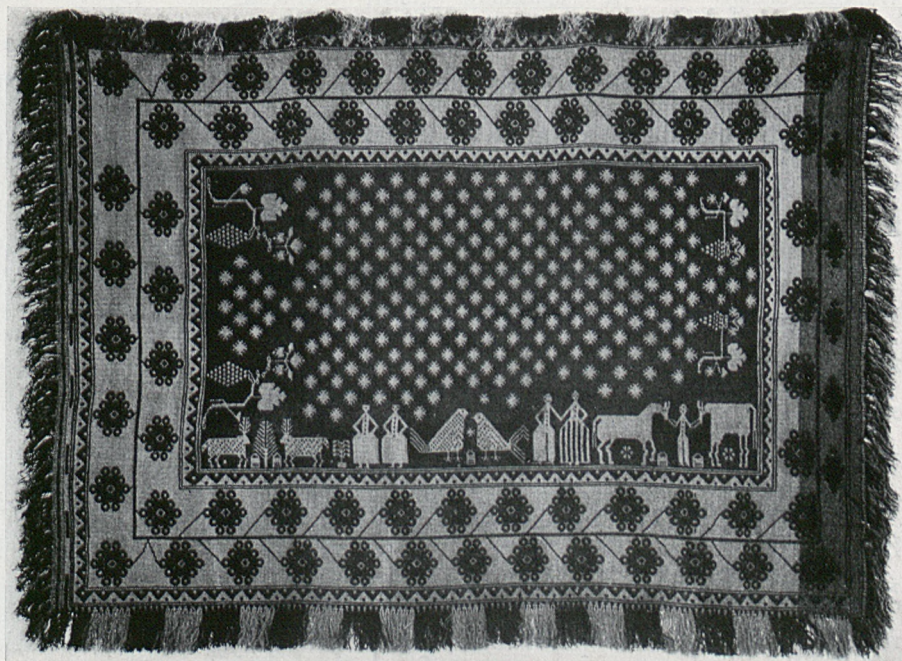
jak i kompozycji barwnej. Pas polski, symbol sarmatyzmu i sarmackiego smaku, „najbardziej charakterystyczny i typowy do dzisiaj przedstawiciel tego, czym błyszczał zmysł reprezentacji szlachcica — sarmaty XVIII w.” — jest bliższy nam, niżby to można wnosić z tego pejoratywnego zabarwienia uczuciowego, jakim się dziś częstokroć obdarza słowo „sarmatyzm”. Sarmatyzm ten, jakkolwiek zciszony i stłumiony, zmieszany z elementami sztuki ludowej, odzywa się przecież echem w tkaninach współczesnych. To połączenie: „z szlachtą polską polski lud” daje w wyniku częstokroć „istny cud”, który oko nasze raduje. Jest to nie tylko cud urody. Jest to cud ciągłości narodowej odrębności artystycznej. Jakkolwiek bowiem przeciw łączności tkanin współczesnych z dawnymi można by przytoczyć niejedną kontrargument, to jedno wszakże jest pewne: ogólny charakter polskich tkanin dawnych i nowych, ich, jeśli tak rzec można, melodia, ich pogoda — mają to podobieństwo, które, porównując twarze ludzi, nazywamy podobieństwem rodzinnym. Tkaniny te, zgromadzone w jednym wnętrzu, przemieszane w nim, stworzyłyby całość harmonijną. Zestawienie jednych z drugimi, starych z nowymi, nie raziloby jako zestawienie różnych kultur. Tradycja jest jedna, choć rwana i chociaż tylko od wewnątrz tworzącego podmiotu zbiorowego przechowana w sposób ciągły.

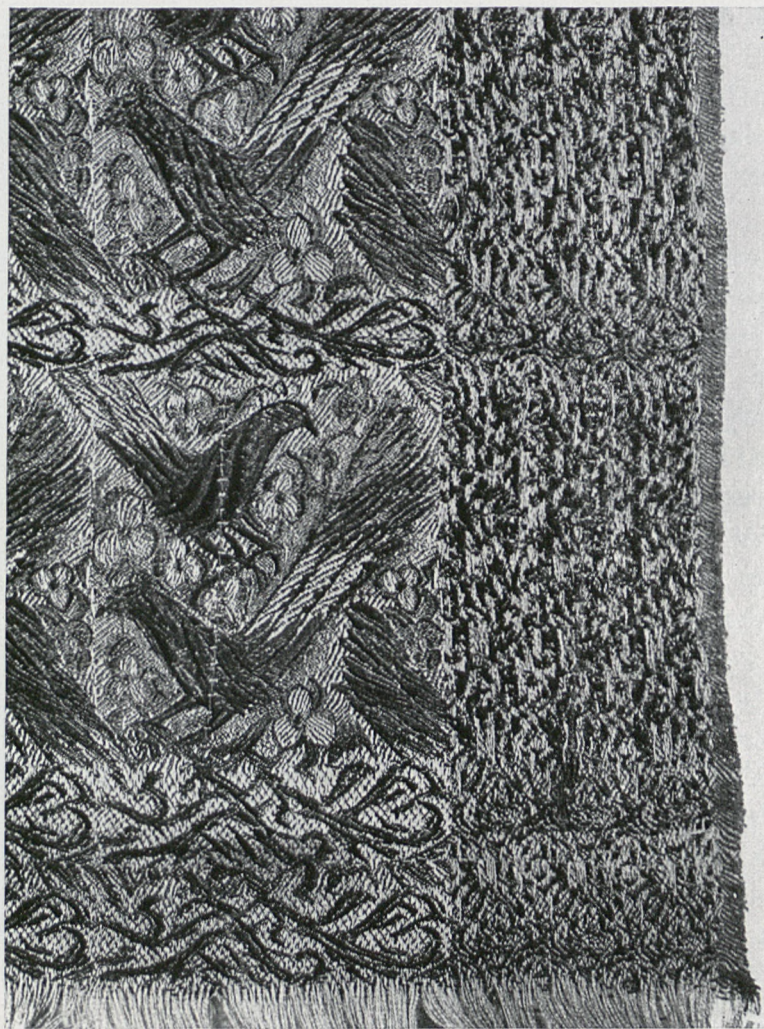
Mówiąc o dawnym gobelinnictwie polskim — powiada Pagaczewski: „droga do wyjaśnienia stylu polskiego prowadzi, moim zdaniem, przez zbadanie haftarstwa i zestawienie go z tkactwem”. Tak się złożyło, że połączenie obu tych technik oglądamy na wystawie w najwspanialszym okazie tkactwa

Kilim dworski o motywach geometrycznych, rozłożonych na pasach poziomych. Suwalszczyzna 1776 r.



L u d o w y s t a r y d y w a n g r o d z i e ŋ s k i





„Ptaszki”

Tkanina. Łódź 1936

współczesnego — w makacie „Jan Sobieski” Mieczysława Szymańskiego. Nie o takim zestawieniu mówi Pagaczewski. Ale dzieło Szymańskiego mogłoby służyć za przykład syntezy tych charakterystycznych dla Polski technik, a zarazem bodaj i syntezy stylu polskiego tkactwa, w jego aspekcie współczesnym.

W dziejach tkactwa polskiego wyróżnić można zatem dwa szeregi rozwojowe: ludowy i dworski, którego funkcje przejęło dziś „tkactwo artystyczne”. Oba te szeregi rozwijają się samodzielnie, ale oddziałują na siebie wzajemnie. Sztuka ludowa jest tu zbiornikiem sił ożywczych.

Na wystawie IPS-u reprezentuje ją dział dywanów grodzieńskich i pereborów poleskich. „Dy-

wany” grodzieńskie, to szczególna odmiana tkanin, mająca w swych stronach rodzinnych tradycję długowieczną — a zatem i wysoką kulturę artystyczną, która zadziwia nas w tych ludowych tkaninach, wyrafinowaniem swym i techniczną doskonałością daleko odbiegającą od prymitywu. „Perebory” i „peretyki” poleskie mają za sobą tradycję odrębne sposoby techniczne oraz zasób swoistych form ornamentalnych.

I w tej dziedzinie tradycja była zerwana. Dawne wzory dywanów grodzieńskich wyparte zostały przez tandetne „desenie” wyrobów fabrycznych, pracowicie i z trudem naśladowane w specyficznej technice tych dywanów, zupełnie dla nich nie-

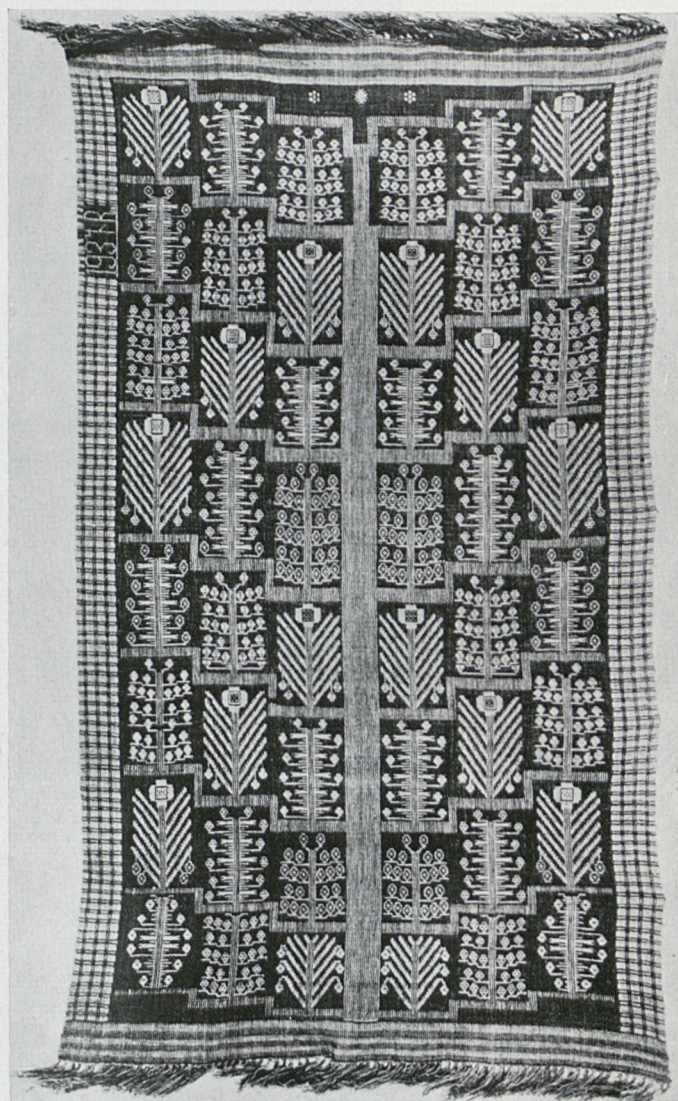
odpowiedniej. Było to jakieś okrutne i bolesne pogwałcenie natury. Ale dzięki rozumnej inicjatywie postarano się o odrodzenie czystej techniki i tradycyjnych wzorów. Kierownictwo artystyczne, nie narzucające obcych wpływów, a zabiegające o przywrócenie do życia sztuki niegdyś, a raczej niedawno jeszcze żywej, osiągnęło zdumiewające rezultaty. Jak stwierdza w przedmowie do katalogu p. Eleonora Plutyńska, zepsucie było powierzchowne, nie naruszyło człowieka. I oto pokazano na wystawie trzy rodzaje grodzieńskich dywanów; autentyczne stare dywany; dywany nowe, zrobione dziś według starych wzorów, wreszcie trzeci typ — dywany robione dzisiaj „z głowy”, bez żadnych wzorów i rysunków, „komponowane” na warsztacie, w czasie roboty, z technicznych możliwości tworzywa. Łatwość z jaką odrodzenie tej sztuki zostało dokonane, a szczególnie niezaprzeczone piękno dywanów, po zerwaniu ciągłości, dziś na nowo robionych „z głowy” świadczą o wielkiej, zaiste, artystycznej dzielności ludu.

Polska sztuka tkacka mając tyle pięknych i dawnych tradycji pomimo dzisiejszego raczej smutnego rozwoju w swej górnej warstwie, ma korzenie pęczniące od soków żywotnych — i przed sobą niewątpliwie wielką przyszłość. Związek ze sztuką ludową, zaznaczający się w całym jej historycznym rozwoju, stanowi o jej rozroście organicznym, a ponoć sztuka ma naśladować naturę nie w jej przedmiotach, ale w sposobie tworzenia — ma, jak przyroda, z siłą żywiołu tworzyć samorodnie bogactwo form.

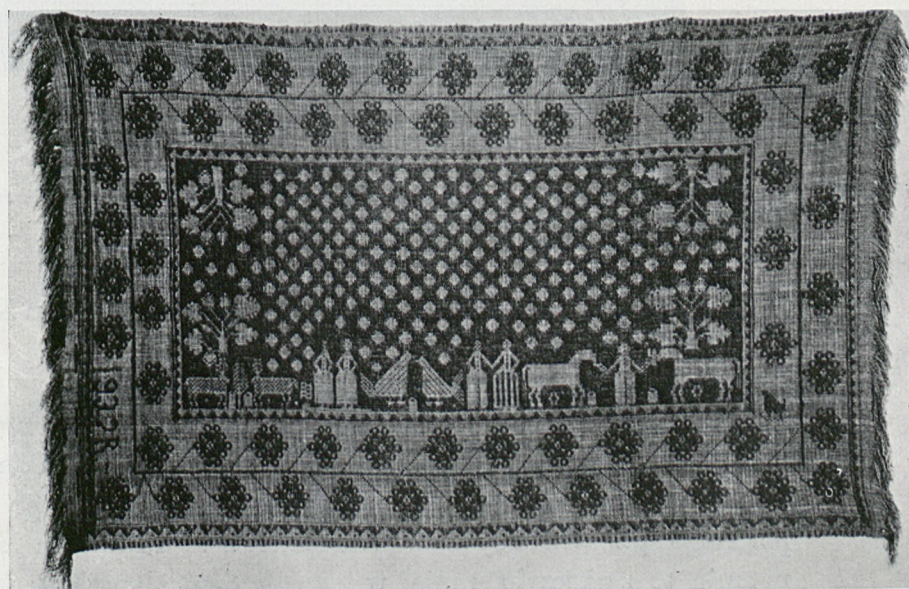
Polska sztuka tkacka ma zdrowe źródła tej twórczości samorodnej.

JAN GRALEWSKI

L u d o w y
d y w a n
grodzieński



L u d o w y s t a r y d y w a n g r o d z i e Ń s k i





Olga Boznańska

Portret

B I E N N A L E 1938

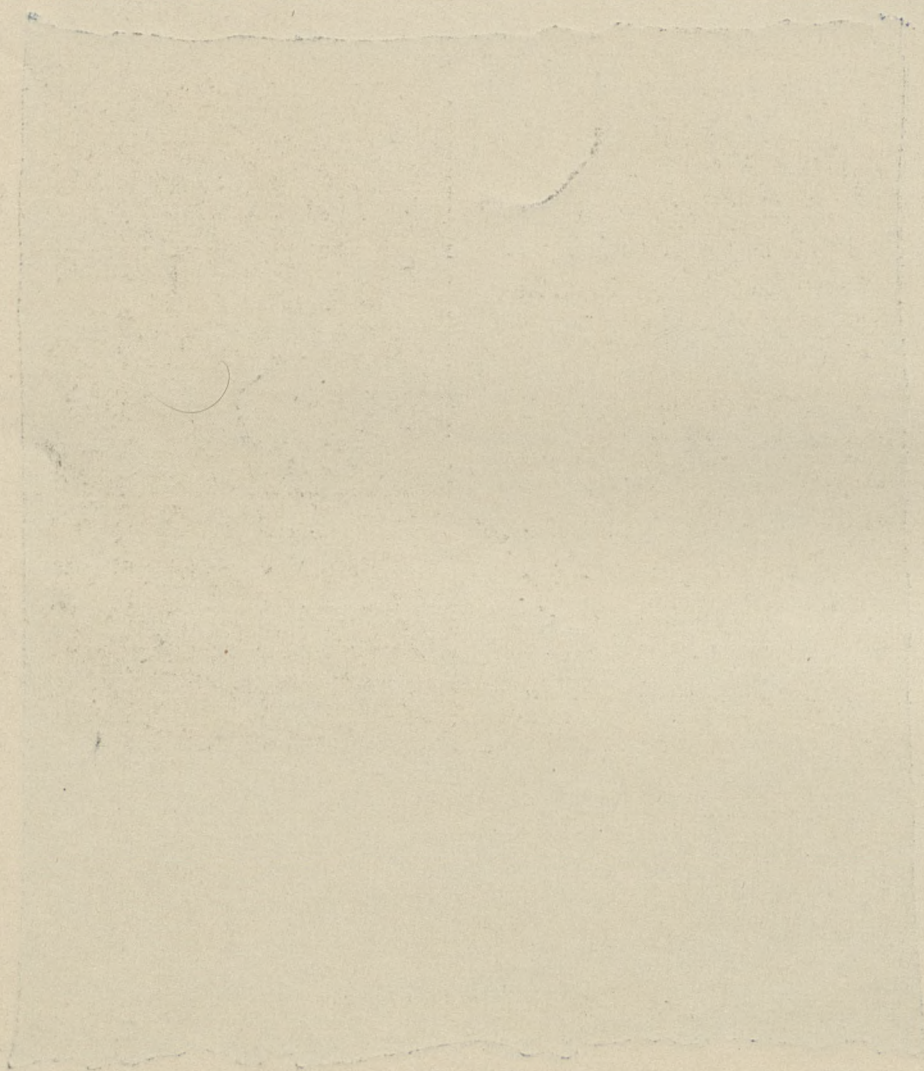
UWAGI WŁOCHA NA TEMAT POLSKIEGO PAWILONU

Dnia 8 czerwca, w tydzień po otwarciu wystawy, otrzymałem list od dr Mieczysława Tretera z propozycją: „Czy nie zechciałby Pan napisać artykułu na temat Polskiego Pawilonu na XXI Biennale dla największego artystycznego miesięcznika polskiego pt. „Arkady” w Warszawie?”. Przyznam się, że w pierwszej chwili pytanie to zaskoczyło mnie w sposób dość kłopotliwy. Stanęły mi w myśli różne



Kilim dworski o motywie wieńców kwiatowych

Warsztat nieznany, sygnowany „Borudzka“ pocz. XIX w.





Olga Boznańska

Portret

trudności, jakie pociągała za sobą ta uprzejma propozycja. Przede wszystkim trzeba pisać dla czytelników poważnego czasopisma, jakim są „Arkady” o dziełach sztuki, które znam właściwie pobieżnie oraz o wrażeniach moich, dziś, z oddali, trudnych do skontrolowania; po drugie, powinienem rozpatrywać dzieła sztuki w związku z charakterem społeczeństwa, którego przecież nie znam; po trzecie, charakter ten jest przejawem kultury, o której mam bardzo niedokładne pojęcie; po czwarte, artyści przedstawiający Polskę, są wykładnikami ducha Narodu, posiadającego własną tradycję artystyczną, którą podziwiam, ale której nie umiałbym określić z należytą dokładnością, potrzebną dla krytyki, niezależnej od wrażeń subiektywnych. Ale jednak, po tych wszystkich wątpliwościach, po tym rachunku sumienia, inne myśli przyszły mi do głowy. Naszym zdaniem — powiedziałem sobie — u kolebki każdego wyrazu artystycznego, czy będzie to malarstwo czy rzeźba, musi stać wizja złożona z obrazów, którym nadajemy znaczenie uniwersalne. Dlatego też, każdy prawdziwy przejaw artyzmu konkretyzuje się w obrazach, które można



O l g a B o z n a ń s k a. P o r t r e t

powiązać prawem, rządzącym duchem wszystkich ludzi. I choć prawdą jest, że dzieło sztuki może być uważane za owoc odrębnej tradycji kulturalnej i emanację zbiorowej duszy danego narodu, nie należy brać w sensie zbyt ciasnym charakteru narodowego, który go określa, ani też ograniczać go wyłącznie do wyrazu epoki.

Z tych wszystkich przyczyn, a także i ze względu na to, że mówiąc o sztuce starałem się zawsze szukać form, odpowiadających prawdzie, a nie tylko moim wymaganiom osobistym, zaproszenie dr Mieczysława Tretera wydaje mi się uzasadnione i sędzę, że mogę je przyjąć.

*

Przechodząc więc do prac wystawionych w tym roku w Polskim Pawilonie, powiem, że przede wszystkim zwraca uwagę harmonijne ich rozmieszczenie w przestrzeni, jaka była do rozporządzenia; pewną rolę odegrał tu niewątpliwie wybór eksponatów, ograniczony do czworga artystów: dwojga malarzy i dwóch rzeźbiarzy. Problem układu dzieł i tła został szczęśliwie rozwiązany; doskonały był pomysł ozdobienia nowoczesnymi tkaninami sali, poświęconej rzeźbie. Całość zyskała w ten sposób nutę barwną, która zbiorowi rzeźb odebrała pewną monotonię.

Szczególnie ciekawą wydała mi się wystawa indywidualna Olgi Boznańskiej, choć oczywiście nie można tu mówić o nowym kierunku. Nie czas teraz bawić się w ślepą babkę z teoriami pseudo-artystycznymi. Łatwizna artystyczna, abstrakcyjność i wszelaka dziwaczność intelektualistyczna — były szkodliwe nawet w czasach mniej ważkich niż te, które przeżywamy; dziś, gdyby znalazły poparcie, mogłyby być wprost fatalne dla przyszłości sztuki. Dzieła Olgi Boznańskiej posiadają linię i akcent wyraźnie zaznaczony i nie ma w nich nawet cienia złego smaku. Przypomnę szczególnie „Portret Włoszki”, „Portret panny Papara”



W a c ł a w W ą s o w i c z. A u t o p o r t r e t

i „Autoportret”; trzy obrazy o tonach harmonijnie spokojnych.

Dodam, że w malarstwie Olgi Boznańskiej znajdują się akcenty, które mówią o percepcji zmysłowej, widzialnej i akcenty, które mówią o percepcji duchowej. Artysta żyje, że się tak wyrażę, w cieniu ducha i nadaje duchowi formę widzialną, zmysłową. Następuje tu zetknięcie świata zewnętrznego z prawdziwą istotą ducha.

W ten sposób postać ludzka, pejzaż, kwiat, są rzeczywistościami, na które malarka przenosi swoje uczucia. Innymi słowami, z obrazów Olgi Boznańskiej prześwieca treść, którą nazwałbym religijnym i poetyckim odczuciem przyrody, a jeśli znać tu pewne wpływy francuskich impresjonistów, to są one zupełnie zasymilowane przez wybitną indywidualność artystki.

Możnaby wiele jeszcze powiedzieć o tej doniosłej manifestacji, jaką jest wystawa prac Olgi Boznańskiej, ale zakończymy już nasze wywody, podkreślając, że sztuka ta odznacza się żywą bezpośredniością i nigdy nie nuży.

Na innej płaszczyźnie działa Wacław Wąsowicz, dla którego odnalezienie tego, co przekracza granice czasu i przestrzeni, jest jeszcze po części w dziedzinie pragnień. Jest to w gruncie rzeczy indywidualność szczerą, ale jeszcze nie zupełnie wolną od obcych wpływów. Szczególnie widoczne są wpływy



Wacław Wąsowicz

Pejzaż

Van Gogha, Cézanne'a i Matisse'a, jak to widzimy z „Autoportretu z fajką” i wielkiego „Aktu”, umieszczonego po środku ściany naprzeciw wejścia. Kiedy Wacław Wąsowicz osiągnie pełną osobowość artystyczną, do której dąży, jak tego dowodzą nie-

Wacław Wąsowicz

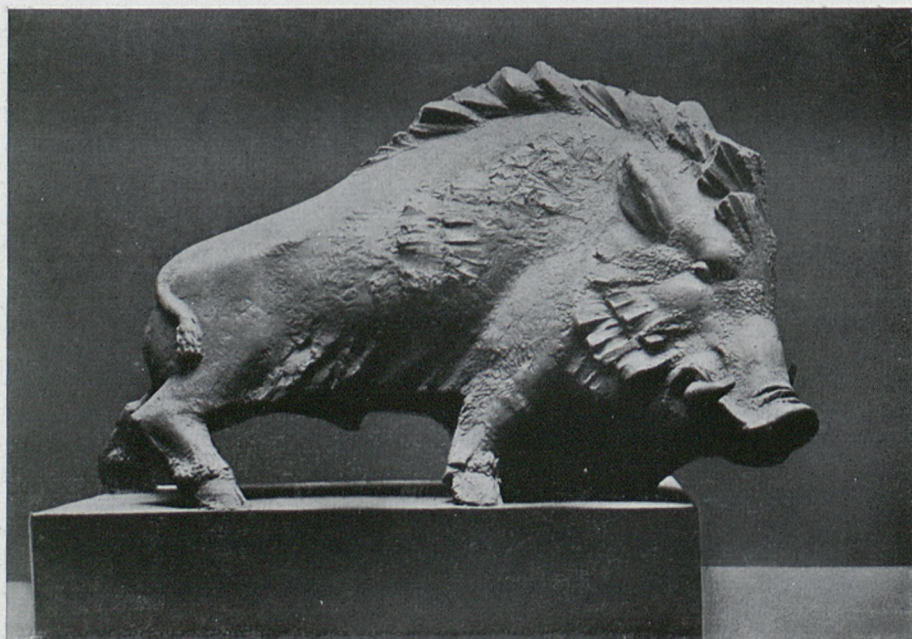
Akt





Stanisław
Komaszewski
M i ś

S t a n i s ł a w K o m a s z e w s k i . O d y n i e c



wątpliwe znaki? Nie mamy zamiaru stawiać horoskopów. Nam wolno tylko stwierdzić, że w dziełach jego, zebranych na XXI Biennale, objawia się — jakkolwiek w kolorycie przeważnie ostrym, — malarz, poszukujący mocnej dźwięczności rzeczy i że wykazuje on wolę, skierowaną ku trwałej formie.

Przechodząc do rzeźby — [gdyż, jak zaznaczyłem, jest dwoje malarzy i dwóch rzeźbiarzy w tegorocznym Polskim Pawilonie] — zatrzymam się chwilę na twórczości Stanisława Komaszewskiego, jednego z najwybitniejszych dzisiaj rzeźbiarzy zwierząt. Że zwierzęta posiadają, nie mniej niż ludzie, swój specjalny i charakterystyczny wyraz przyznają to wszyscy, ale oddanie tego wyrazu w plastyce wymaga specjalnego talentu. Wylączywszy rzadkie wyjątki, dzisiejsza rzeźba Zachodu ogranicza się zwykle do człowieka. Tylko Chińczycy i Japończycy wybijają się na polu przedstawiania zwierząt w malarstwie i w rzeźbie. Tym więcej godni pochwały są tacy artyści, jak Komaszewski, którego twórczość, moim zdaniem, jest naprawdę godna uwagi.

W r. 1931 podziwiałem już dzieła Jana Szczepkowskiego, a mianowicie jego ołtarz rzeźbiony, na wystawie sztuki religijnej w Padwie i z prawdziwą radością zobaczyłem



Jan Szczepkowski

Epitofium Matki

teraz inne jego prace, nie mniej cenne. Ołtarz Matki Boskiej, wystawiony obecnie w Wenecji, posiada tę samą wzniosłość koncepcji i taki sam styl. Sztuka tutaj staje się mistyczną tęsknotą do Boga. Uznawszy tendencje mistyczne w twórczości Szczepkowskiego, trzeba, dla zrozumienia wspaniałego ołtarza, sięgnąć do tradycji rzeźby w drzewie, której znakomitymi przykładami Polska może się pochlubić; staje też przed krytykiem jeszcze jeden problem: aby zrozumieć w całej pełni ten czyn artystyczny, trzeba wczuć się także

w trud nowoczesnego artysty. Znać u polskiego rzeźbiarza szereg wysiłków, przez które widać zmierza on do celu, harmonizującego jego dzieło z całym charakterem współczesnej plastyki: jest nim dynamizm i synteza formy. Oto cechy, które czynią z Jana Szczepkowskiego artystę, zdolnego zainteresować wszystkich, zarówno Polaków jak Włochów.

Podziwiałem piękne tkaniny z lnu i wełny, o których wspomniałem już, mówiąc o sposobie urządzenia sali rzeźb; podziw mój miał dwie przyczyny. Pierwszą radość, że były to



Jan Szczepkowski

Anioł

rzeczy piękne i jednocześnie użyteczne, jak kapy, portiery i t.d.; drugą, zrozumienie, że za pośrednictwem takich właśnie wyrobów odrodzenie sztuki zdobniczej nabiera realnego sensu. Sztuka zdobnicza stanowi jeden z ważniejszych problemów naszego wieku i nic, tak niezawodnie jak ona, nie określa stopnia kultury danego narodu. Jest to problemat, na jaki nasza epoka odpowiedziała dotychczas fragmentarycznymi zaledwie rozwiązaniami. Droga jest otwarta i nie pozostaje jak wyraźnie ją ustalić. Będzie to z korzyścią dla świata, gdyż sztuka jest najtrwalszą spójnią narodów i brata duchy we wspólnym kulcie tego, co zdolne jest przewyciężyć spory, zrodzone z materii.

CARLO CARRA



Zamość: Madonna ze smokiem
dom przy ul. Ormiańskiej

MIASTO ARKAD ODRODZENIA

Spośród dzieł sztuki zespół architektoniczny najtrudniej może podlegać prostej i bezpośredniej kontemplacji, oraz takiej analizie estetycznej, na jaką stać każdego przeciętnego widza. — Stąd też te właśnie dzieła sztuki, które powinny najłatwiej stać się własnością ogółu i przedmiotem jego pierwszych odczuwań estetycznych są przeważnie bardzo mało znane i niepopularne. I chociaż drzewo genealogiczne zespołu architektonicznego czy sztuki zabudowy miasta, jest równie stare i rozwinięte jak innych sztuk, to w upodobaniu estetycznym ogółu przenosi się dobrze skomponowany obraz czy rzeźbę. — Usprawiedliwieniem jest tu podświadome pragnienie intymności jakie towarzyszy każdemu z naszych impulsów i odczuwań artystycznych, a jakie jest bardzo trudne do osiągnięcia przy oglądaniu zespołu architektonicznego. A jednak wydaje się że w naszej epoce —

w dobie organizowania olbrzymich organizmów społecznych, w dobie świadomego planowania gospodarczego na niespotykaną dotychczas skalę, architektura właśnie powinna na siebie powszechnie zwracać oczy.

Zwiedzając po raz pierwszy obce miasto nie od razu zdajemy sobie sprawę z jego zabudowy. Co innego skoro rzucimy okiem na plan miasta. — Wtedy jesteśmy w stanie uchwycić ideę kompozycyjną i jej zalety. — Miasto staje się żywym organizmem, widzimy jakby utajone jego: serce, mózg i układ krwionośny. Jeżeli jest zbudowane świadomie, według jednego planu, ma wszelkie cechy dzieła sztuki, jednolitego, w którym artysta dowolnie komponował środki artystyczne dla osiągnięcia zamierzonego celu. Dłuższe studium takiego planu może nam dać nieskończenie wiele przeżyć artystycznych. Coż dopiero, gdy uzupeł-



Zamość

Ratusz

nimy je obrazem plastycznym architektury wyrosłej na podstawie tego planu. — Walory urbanistyki mnożą się i uzupełniają wielowymiarowo. Nieczęsto jednak danym nam jest zapoznać się się z planem. — Pozostaje wtedy sama architektura — która związana logiką ukrytą — pociągająca urokiem szaty zewnętrznej. Powiązanie ulic i placów, — celowość ich połączeń, — bogactwo i łatwość otwierających się perspektyw, — wreszcie monumentalność i dekoracyjność gmachów oto wrażenia które narzucają sąd o zabudowie miasta, o jego walorach artystycznych. — Niepodobna też zaprzeczyć, że podziwiamy piękne i dojrzałe dzieło sztuki, którego subtelne i skomplikowane oddziaływanie na nasz zmysł estetyczny nie wymaga

tlómaczenia. — Rzadko też staramy się uzupełnić to wrażenie poznaniem planu i trudzić się zastanowieniem nad procesem twórczym powstania miasta. — Szkoda, bo współdziałanie środków artystycznych w powstaniu zespołu architektonicznego jest bogate i pouczające. Niedociągnięcie, zmniejszenie lub zaprzepaszczenie któregoś ze środków, spowodować może całkowite zniszczenie wrażenia całości. Miasto jako dzieło sztuki! — Zdawać by się mogło że tak właśnie powstawać powinny miasta, przynajmniej budowane w sferze zasięgów kultury zachodniej. Tymczasem, należą one do rzadkości. — Tam bowiem gdzie jeszcze zachował się pierwotny plan miasta — architektura uległa w ciągu wieków zmianom, tam zaś nawet gdzie pozostało jedno



Zamość

Ratusz

i drugie, wyjątkowo tylko były one dziełem artysty i to jednego. — Mogło to mieć miejsce w wypadku gdy wola twórcza powoływała do bytu odrazu całe miasto jak to widzimy na przykładzie współczesnych pięciu miast włoskich wyrastających na błotach pontyjskich.

Trzeba wyobrazić sobie, zrozumieć jak wielkiego nakładu środków wymaga zbudowanie miasta od jednego rzutu — w krótkim przeciągu czasu, — aby zrozumieć jak nie wiele miast tego rodzaju zliczyć możemy na świecie. A przecież w nich najlepiej studiować możemy pełnię świadomego i czystego artystycznego wyrazu architektury. — Opanowanie przestrzeni, — dyspozycja masy terenowej, — swobodne formowanie bryły architektonicznej i jej dekoracyjne ujęcie stają się tu świadomym aktem woli twórczej, uniezależnionej od czasu i przestrzeni.

II.

Kancelarz bawił w Wilnie kiedy nadesłano mu projekt budowy miasta Nowego Zamościa. — Kontrakt na ten plan i budowę miasta zawarł był już rok temu we Lwowie z architektem Bernardino Morandi. Po sporządzeniu planu niezwłocznie przystąpiono do budowy. W szczerym polu obok traktu prowadzącego z Lublina do Lwowa, ponad brzegiem rzeki Łabuńki wytyczono na gruncie sieć ulic. — Był to rok 1579. — Morandi był Włochem prawdopodobnie padewczykiem. I choć zadanie, jakie mu powierzono, byłby niewątpliwie i tak rozwiązał kategoriami swej narodowej sztuki, — to przecież w kontrakcie uwzględniono warunek, że miasto ma być stawiane na wzór włoski²]. W ten bowiem sposób spłacał Jan Zamoyski dług sentymentu wobec Włoch, a w szczególności wobec Padwy, w której — przed laty kilkunastu — święcił



Zamość

Podcienia domów przy rynku



Dom Ronikiera widziany z podcieni Rynku

Zamość

największe triumfy swej młodości jako uczony — i co ważniejsze rektor akademii. Te zresztą triumfy i idąca za nimi protekcja dalekiej Wenecji były być może szczęśliwym patronem jego pierwszych powodzeń po powrocie do kraju³]. Rzadko też spotkać taką siłę uczucia i sentymentu, która by kazała wznosić całe miasto dla utrwalenia atmosfery i otoczenia miłego młodości. Dla wszystkich, którzy znają urok wrażeń odbieranych w podróżach za młodu, — ten wzgląd szczególną będzie miał wymowę.

Niepodobna tu zwracać uwagi na względy polityczne i gospodarcze jakie kierowały kanclerzem w decyzji o budowie Zamościa — miasta, które również miało grać — zresztą szczęśliwie — rolę ważnej twierdzy. Interesującą głównie dla obecnych rozważań jest siła z jaką wtłoczono te wszystkie względy w formę artystyczną. Jeśli zakładanie nowych miast — jak Tarnopola czy Baru — w tych czasach, zwłaszcza dla celów obrony, nie było wydarzeniem oderwanym, to pieczołowitość, staranność i mądrość planowania jakie towarzyszyły powstaniu Zamościa pozostały w dziejach polskiego budownictwa — włącznie z naszymi czasami — wzorem niedoścignionym. Że na pod-

pisaniu kontraktu z Morandim nie skończyła się jeszcze rola twórcza i wpływ na powstanie miasta Zamoyskiego świadczyć może fakt, iż jeszcze w r. 1603 korespondował kanclerz z Angelo Odduccim na temat planów miast Wolmar i Felin⁴]. W tym czasie zresztą Zamość musiał już być w większej części zabudowany skoro już w roku 1591 — a zatem w dwanaście lat po założeniu miasta — gotowych już było 232 domów w śródmieściu i 69 na przedmieściach⁵]. Wzniesiono także już do tego czasu większą część gmachów reprezentacyjnych i publicznych. Jako pierwszy wznoszony był niewątpliwie pałac kanclerski, — obok niego już w roku 1592 rozpoczęty wspaniały kościół, późniejsza kolegiata⁶], — przypuszczalnie około 1594 budowany gmach akademii⁷], wreszcie trzy bramy miejskie: lubelska, lwowska i szczebrzeszyńska i część murów obronnych. — Za architekturą szło porządkowanie ulic i placów przede wszystkim rynku, który został wybrukowany w r. 1598⁸]. — Postępowi robót towarzyszą od r. 1601 przepisy budowlane nakazujące porządek zabudowy, kończenie domów, niszczenie i usuwanie szpecących ruder, wszystko to obwarowane surowymi rygorami do wywłaszczenia włącznie⁹]. Surowe i proste te prze-

pisy jakże aktualny na nasze czasy rzucają refleks. Tak wszechstronnie pomyślane i w większej części przeprowadzone dzieło kontynuowali z powodzeniem następcy „żałobnego hetmana” głównie Tomasz i Jan. Za ich czasów ukończone zostały budowy: ratusza około 1622 r.^{10]}, cerkwi greckiej i ormiańskiej, synagogi, kościoła oo. franciszkanów, św. Katarzyny wreszcie dalszy ciąg fortyfikacji i domów prywatnych. W pracach tych mieli swój udział architekci Andrea dell’Aqua i Jan Jaroszewicz a dużo później, z końcem XVII wieku, Jan Michał Link. Charakter miasta umyślony przez kanclerza i oblicze artystyczne stworzone przez Moranda — potrafiły sugestionować następców, którzy poddawali się duchowi panującemu w architekturze Zamościa tak dalece, że i ostatni z architektów, którego działalność — niestety — niezawsze chlubnym zaznaczyła się wyrazem — Malletski z okresu Królestwa Kongresowego — starał się osiągać i imitować monumentalność nastroju przeszłości.

III.

Jeśli w poprzednim ustępie poświęcono tak wiele uwagi roli kanclerza Zamoyskiego w dziele budowy Zamościa, to aby dać wyraz przekonaniu, że świadomy celów artystycznych udział odbiorcy dzieła sztuki, czy fundatora jest w stanie szczególnie współzawodniczyć z geniuszem artysty w powstaniu dzieła. — Nie umniejsza to w niczym roli

artysty w nadaniu ostatecznej formy, — w synchronizacji szeregu współczynników wpływających na akt powstania dzieła sztuki — szczególnie tak złożonego — jak miasto. — To też gdy teraz będzie mowa o wartościach czysto plastycznych Zamościa, to cały czas trzeba mieć na uwadze i śledzić ze skupioną wnikliwością logikę inwencji, subtelne przejawy impulsów artystycznych głównego artysty Zamościa — Bernardina Moranda. — Nie jego samego zresztą. Po za nim zaobserwować należy niewspółmiernie skromniejszą działalność budowlaną wspomnianych już trzech architektów z XVII w. — Rozdział autorstwa w tak skomplikowanym zespole jest trudny. Na podstawie danych źródłowych stwierdzić narazie można, że Morando jest autorem planu tego idealnego miasta XVI w. jaki został zrealizowany. Jest on też twórcą dawnego palacu i kolegiaty i bramy „lubelskiej”^{11]} znanej dzisiaj tylko z rysunku, — a poza tym niewątpliwie wielu domów mieszkalnych. Del’Aqua prowadził roboty przypuszczalnie przy fortyfikacjach. Jaroszewicz pracował długo w Zamościu. Przypuszczać można — z uwagi na czas jego działalności w Zamościu — że jest on twórcą ratusza, a może i kościoła po-bazylińskiego. — Co do J. M. Linka to tradycja miejscowa przypisuje mu dom t. z. Ronikierów. Nie omawiamy tu oczywiście kwestii autorstwa robót fortyfikacyjnych, która dzięki ostatniej rozprawie Zachwatowicza i Herbsta najściślej została sprecyzowana. Nie jest przedmio-

Zamość

Rynek, widok ogólny





tem niniejszego szkicu rozstrzyganie kwestii autorstwa poszczególnych obiektów architektonicznych miasta. — Bardziej frapującą jest sprawa określenia wartości i charakteru plastycznego całości i fragmentów kompozycji. — Wszelkie walory, jakie długotrwały rozwój renesansowej myśli architektonicznej starał się nadać nowożyt-

nemu miastu, zdają się być zastosowane w tym pięknym geometrycznym rysunku, który do dziś znaczy rozkład ulic i zabudowań starego miasta. Sieć ulic ujęta nierównym pięciobokiem zębatych, miejscami już zniszczonych, murów fortecznych, podkreślona jest osiami podłużną i poprzeczną które w miejscu skrzyżowania, w centrum kompozycji, tworzą prostokątny rynek. U wylotu osi podłużnej, od zachodu, wznosi się b. pałac kanclerski rozbudowany w ciągu XVIII wieku, obejmujący długimi ramionami wspinały plac — cour d'honneur. Pałac zajmuje obecnie sąd okręgowy. U wylotu wschodniego tej osi mieści się bastion obronny. Przy osi poprzecznej — poniżej i powyżej rynku znajdują się mniejsze place t. z.: „rynek wodny” i „rynek solny”. Przy placu, — przed pałacem kanclerskim — usytuowano po prawej — jako element samodzielny kolegiatę, po lewej — budynek Akademii obecnie gimnazjum. Inne gmachy i budowle kościelne rozmieszczone są na skraju bliżej obwarowań, przy czym każda z nich zamyka perspektywę ulicy, nęcąc oko wykwintem sytuacji i narzucając rozwądze swój sens urbanistyczny. Nie sposób omawiać tutaj całej konstrukcji planu jak również zwracać uwagę na zalety architektoniczne wszystkich fragmentów. — Jak już podkreśliliśmy, plan ten jest próbą realizacji „miasta idealnego” — według pojęć

U góry:

Zamość: Rynek
Domy Ormiańskie



Zamość: Rynek, ul. Ormiańska

renesansowych. Te same za tym zasady, które rządziły ówczesną sztuką malarską czy rzeźbiarską, znajdują i tu swoją wymowę. Współzycie władcy miasta i jego mieszkańców znajduje pełen równowagi wyraz w planie, a zaspokojenie potrzeb materialnych i duchowych mieszkańców zostaje związane funkcjonalnie w harmonijny system. Jasność myśli kompozycyjnej podkreślona piękną architekturą znajduje tu rozwiązanie jedno z najdoskonalszych w ówczesnej Europie. Tak zachowanego miasta tego typu darmo szukamy we Włoszech czy Niemczech, gdzie najbliższe tego typu miasto Freudenstadt w Schwarzwaldzie założone w 1599 r. przez księcia Fryderyka I, dla zbiegłych z Austri protestantów¹²⁾ poza założeniem rynku z podcieniami i wyprowadzeniem z rynku ulic, z punktu widzenia sztuki znacznie mniejszy przedstawia interes. — Oczywiście cały Zamość jak i poszczególne jego fragmenty architektoniczne to tematy z których każdy zasługuje na monografię. — W krótkim szkicu, nie podobna ująć pełni tematu, pragniemy więc zwrócić uwagę na jeden fragment, który ze względu na skupienie form artystycznych i ich bogactwo wysuwa się na pierwszy plan. Jest to rynek Zamojski. — Jako całość jest on jednym z najdoskonalszych dzieł architektury w Polsce. Ujmuje go siedem bloków kamienic jedno — i dwupiętrowych



Zamość: Rynek
Dom pod św. Małgorzatą

Zamość: Rynek
Strona wschodnia

zrównanych mniej więcej wysokością. Jako ósmy wznosi się wyniosły i imponujący gmach ratusza. Odbiegając od przyjętego u nas w średniowieczu i później schematu, ratusz nie mieści się pośrodku rynku, ale przy jednej z jego ścian. To usunięcie ratusza na bok powodowane koniecznością odsłonięcia perspektywy na pałac i wyraźnej kierunkowości osi podłużnej miasta jest jedyną może — w tej renesansowej symfonii — sugestią rozwijającego się ducha dynamizmu — baroku. Nie znaczy to aby ratusz usunięty był w cień. Widokowo zyskuje on nawet na odsunięciu. W niesystematycznym układzie północnej ściany rynku doskonale wygląda jego sylweta ze strzelistą wysoką wieżą z pionowym akcentowaniem ścian i koronkową attyką. Nie sam ratusz jednak jest głównym akcentem tego rynku. Jego zasadniczą osobliwością, wdzięcznym motywem, którym przewija się niejako przez architekturę domów otaczających rynek i który biegnie w głąb dwu równoległych bocznych ulic są — podcienia. Rodzimy ten motyw Moranda, przeniesiony z dalekiej Padwy, snuje się, jak nuta włoskiej canzonetty, wśród domów Zamościa. Podsienia w całości zachowane otwierają się na rynek i ulice dziesiątkami arkad, wciągając w swe cieniste wnętrza widza i ukazując mu niespodziane skróty i widoki. — Arkady — arkady — arkady. — Chociaż sam motyw nie jest obcy miejskiej architekturze renesansowej w Polsce i znany go z innych przykładów — fragmentów — Żółkwi, Krosna, Tarnowa, Sandomierza, Kazimierza to

tutaj występuje on w niespotykanej mnogości i bogactwie. Podsienia wszystkich niemal domów kryją bogate renesansowe portale, obramienia i nadproża kamienne, bardzo ozdobne dekoracje sklepień podsieni i sieni wejściowych, wreszcie zachowane wszędzie detale takie jak: drzwi, okucia, kraty. — Prawdziwe seminarium dla smakosza motywów architektonicznych.

Dekoracja nie wyczerpuje się w podsieniach domów. Wkracza na fasady pokrywając je reliefową plastyką o motywach imaginowanych roślin i figur, wśród których, tu i owdzie, rozeznąć można postać świętego patrona związanego imieniem z założycielem domu. Ta bogata dekoracja szczególnie na północnej ścianie rynku *tz. ul. Ormiańskiej* pokrywa całe ściany kamienic. — Miejscami przeważają motywy geometryczne. No — oczywiście obok Moranda wielu kamieniarzy, „muratorów” i sztukatorów musiało znajdować chleb przy tych robotach. I napewno nie byli to sami włosi. Rzeźby i wyobrażenia jakie tu spotykamy nie wiele mają wspólnego ze światem pojęć plastycznych motywów jakie znamy z nierealnych dekoracji kamienic w Kazimierzu, a których genealogia niewątpliwie prowadzi poprzez Toruń i Gdańsk do świata form i wyobrażeń północnych. Na specjalną uwagę w Zamościu zasługuje dom *tz. Ronikierów* z dwoma popiersiami antycznymi na fasadzie. Ma on być, jak to już nadmieniono, dziełem architekta L. M. Linka. Powierzchnowa analiza stylistyczna fasady wskazuje, że jej budowniczemu nie mogły być obce ideały i wzory hero-



Na lewo:
Zamość. Dom
Ronikierów



Na prawo:
Zamość.
Portal domu
w Rynku nr 6



Zamość

Portal domu w Rynku

icznej architektury francuskiej — przy czym wskazanie na zestawienie surowej cegły z kamienną dekoracją, na użycie elementów architektonicznych i dekoracji w formie biustów antycznych, jako motywów używanych w architekturze J. Lemer-cier'a i L. Leveau nie wydaje się pozbawionym uzasadnienia. Bardzo bogata dekoracja architektoniczna ratusza, na którą składa się artykulacja podwójnych pilastrów, między którymi mieszczą się nisze i pola dekoracyjne, filigranowe cyzelowanie gzymsów, zdają się wskazywać również na związki północne. Jeśli mówiliśmy tu o związkach obcych architektury zamojskiej to nie po to, aby wykazywać, że ta architektura jest obcą, że jest importem artystycznym. Przeczylibyśmy bowiem istotnemu stanowi rzeczy. Wystarczy prosty ogląd tych pozornych prymitywów, aby wyrobić sobie sąd o niezawisłości tych dzieł „małej sztuki”^{3]}. Tu właśnie łatwiej może niż gdzie indziej można obserwować jak wpływy i elementy obce, przetwarzane przez lat kilkadziesiąt na miejscowym podłożu, urabiają

się w tajemniczy związek, którego składu dziś jeszcze rozeznac nie umiemy, a w którym przecież czujemy obecność pierwiastka odrębności polskiej.

IV.

Nie wszystkie wartości architektoniczne Zamościa doszły nas w swej czystej formie. Wiele zabytków uproszczonych, zubożonych i przebudowanych, za-ledwie częściowo może dawać pojęcie pierwotnej ich świetności. Szczególnie dużo szkód przyniósł wiek XIX. Zwłaszcza akcja gen. Malletskiego — związana z rozbudową obwarowań twierdzy — zmierzająca do nadania i świeckiej architekturze miasta charakteru empirowego, w pierwszej ćwierci XIX w. zniekształciła wiele gmachów^{14]}. — To Malletski pragnąc „unowocześnić” renesansową architekturę ratusza zamojskiego, przebudował go w modnym guście empirowej kamienicy. Całą piękną wiedzę włoskiej dekoracji architektonicznej ściął kilku pociągnięciami ołówka. — On także był inicjatorem uproszczenia zewnętrznej szaty

architektonicznej kolegiaty. Za jego to czasów spadło też niewątpliwie wiele attyk z domów mieszczkańskich. Czy obecna szata pałacu kanclerskiego jemu zawdzięcza swój charakter — nie wiadomo. W każdym razie już w 1802 roku pałac w dawnej postaci był tak zrujnowany, że Stanisław Zamoyski ogłosił rodzaj konkursu na jego odbudowę¹⁵. Poczet grzechów Malletskiego zmniejsza fakt, że architektura budynków fortecznych — kawalerów, oraz elewacji zabudowań i bramy do więzienia poza ratuszem, posiada wszelkie cechy monumentalności i smaku, należne znakomitemu sąsiedztwu. Późniejsze lata również nie oszczędziły Zamościa. — W r. 1887 rozebrano ściany szczytowe wspaniałego kościoła Franciszkanów i zniszczono części dawnych fortyfikacji. W tym też czasie usunięto resztki attyk z domów prywatnych znane jeszcze z obrazów M. Zaleskiego a nawet fotografii. Najbardziej tymi zmianami dotknięty został rynek. W tym też czasie rozlewająca się fala tandeciarstwa i lichej reklamy drobnego handlu, zalala rynek, — budami które wtłoczono w arkady podsieni, — masą szyldów o najbardziej smutnym wyglądzie, siecią drutów, — przybudówek, — dymników, — nadbudówek. Poprzez rzeźbione fryzy fasad przebito balkony obwieszając nimi domy. Część reliefów zniszczono lub pozaplepiano.

V.

Już w 1934 roku podjęto próby uporządkowania i odświeżenia rynku zamojskiego. Ograniczono się wtedy do pomalowania dwóch bloków rynku na kolory żywe, postępując w tym względzie za tradycją miejscową, oraz dając wyraz konieczności szybszego zwrócenia uwagi na domy i związania ich w całość kolorystyczną. — Po przygotowaniach w r. 1936 zmieniono pierwotny program i rozszerzono jego skalę. Postanowiono przede wszystkim przeprowadzić roboty budowlane przy wszystkich domach w rynku, celem doprowadzenia ich o ile możliwości do pierwotnego stanu. A za tym, wyburzono wszelkie budy i przybudówki, oczyszczono arkady, — zniesiono wszystkie balkony w rynku — pochodzące z XIX w. — w ilości około 50-ciu, — wyrównano okapy dachów — i tam gdzie to było możliwe — podciągnięto rodzaj niskich murów attykowych, — usunięto wszelkie szyldy, druty i instalacje zewnętrzne, — oczyszczono starannie wszystkie szczegóły kamienne: portali, obramień, nadpróży i stiukowe: sklepień i fasad, — wreszcie uzupełniono zniszczone partie reliefowe na fasadach. Wtedy dopiero przystąpiono do polichromii całości ścian rynku, przy czym poszczególne domy pomalowano w bardzo żywych kolorach, układając je wzajemnie w pewne malarskie harmonie. Dolną kondygnację wszystkich domów potraktowano w jednolitym kolorze tynku, podkreślając przez

to obiegający rynek rytm arkad. Główny jednak wysiłek i staranie włożono w ratusz. — Zdecydowano się tu na całkowitą restytucję wyglądu pierwotnego ratusza z przed przebudowy Malletskiego. Trzeba przy tym podkreślić, że jakkolwiek architekt ten zniszczył pierwotną szatę ratusza, to był na tyle rzeczowy i sumienny, że sporządził i pozostawił dokładne zdjęcia architektoniczne wszystkich elewacji ratusza z roku 1822, przed przebudową¹⁶. Zdjęcia te pozwalają na kompletne odtworzenie pierwotnego wyglądu ratusza. Wiarygodnym potwierdzeniem prawdziwości zdjęć Malletskiego było znalezienie, przy zdejmowaniu tynków na ścianach, wszystkich szczegółów dekoracji zanotowanych przez niego. Odtworzono więc w pierwszym rzędzie attykę z narożnymi wieżyczkami, a następnie całą dekorację architektoniczną na jaką składają się podwójne pilastry przebiegające przez trzy kondygnacje, dekoracyjne nisze i pola. Drobnie szczegóły dekoracji gzymsów i obramień odkryto pod tynkiem. Cennym było odkrycie pod grubym przemurowaniem renesansowego portalu wejściowego do ratusza.

Roboty konserwatorskie i artystyczne jakie wykonano w r. 1937 w Zamościu należą do największych tego rodzaju przedsięwzięć w Polsce. Zadanie jakie sobie postawiono wydobycia i ożywienia — jakgdyby utajonych — mocy artystycznych Zamościa zostało, na wyznaczonym odcinku, osiągnięte. — „Miasto arkad” a raczej ściśle „rynek arkadowy” — został odrodzony. Na szybkie — pełne zrozumienia i zapału przeprowadzenie powziętego zadania złożyła się życzliwa współpraca władz państwowych i samorządowych. Trzeba mieć nadzieję że dokonane roboty są pierwszym etapem do przywrócenia pełnego wyrazu artystycznego temu wyjątkowemu Miastu Sztuki.

JÓZEF DUTKIEWICZ

¹⁵ K. Sochakiewicz, *Dzieje Zamościa w dobie przed lokacją na prawie niemieckim [1450 — 1580]* Rozp. hist. T. N. W. I. zesz. str. 22.

¹⁶ [tamż.] str. 14.

¹⁷ P. Popiel, *Jan Zamojski w Padwie i Wenecji*. Kraków 1876 str. 46 — 47.

¹⁸ St. Tomkowicz, *Ordynaci Zamojscy i sztuka*, Książnica Zamojska T. 12, Zamość 1920 str. 16

¹⁹ St. Herbst i J. Zachwatowicz, *Twierdza Zamość, Architektura Militarisa* T. I. Warszawa 1936 str. 24

²⁰ St. Tomkowicz, o. c. str. 8.

²¹ P. Popiel, o. c. str. 48.

²² *Acta consularia* 2, f. 158, Archiwum, Państw. Lublin

²³ L. Białkowski, *Z archiwaliów zamojskich*, Szymon Szymonowicz i jego czasy str. 3 — 4.

²⁴ St. Herbst i J. Zachwatowicz, o. c. str. 30.

²⁵ St. Tomkowicz, o. c. str. 9.

²⁶ A. E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, Frankfurt a. M. 1921 str. 136, 174,

²⁷ J. Dutkiewicz, *O metodę badań historii sztuki polskiej* Biuletyn historii sztuki i kultury 1937, r. V. zesz. nr. 1 str. 3 — 10

²⁸ St. Herbst i J. Zachwatowicz, o. c. str. 88.

²⁹ Wł. Tatarkiewicz, *Turniej klasyków w Zamościu, Arkady* r. 1937 zesz. nr 6 str. 293.

³⁰ Jedno z tych zdjęć frontowe znajduje się w Muzeum im. Ossolińskich we Lwowie, trzy zaś w zbiorach Zakładu Architektury Politechniki Warszawskiej.

N O W E D O M Y W W A R S Z A W I E

Budowę wyk. Przedsiębiorstwo Inżynieryjno-Budowlane Inż. C. PODLECKI, W. SŁOBODZIŃSKI i S-ka, Warszawa.

Izolację tarasów i garażu, izolacje termiczne i akustyczne, izolacje przeciwko wilgoci wykonała Fabryka Materiałów Budowlanych „IZOLACJA”, Warszawa.

Wyrazem nowoczesnego komfortu jest fakt zainstalowania w mieszkaniach tego domu elektrycznych chłodziń automatycznych, bezmotorowych światowej marki ELECTROLUX, wbudowanych indywidualnie w urządzenia kuchenne.

Holl w alabastrze białym i parapety karraryjskie wyk. Przedsiębiorstwo Robót Kamieniarskich WŁ. PRZECŁAWSKI i J. WOJCIECHOWSKI, Warszawa.

Dźwigi osobowe wykonała Fabryka Maszyn „MOC” dawniej Bysty-dzieński i Sopoćko, Sp. Akc., Warszawa.

Izolacja przeciwakustyczna stropów, ścian i rur filcem jutowym „TERM-AKUSTIK”. Roboty wykonała firma „REDEL i S-ka”. Sp. z o. o., Warszawa.

Podłogi ksylolitowe wykonała Firma „CERMAT”, Sp. z o. o., Warszawa.

Stolarkę sosnową i szlachetną, schody wewnętrzne i boazerie oraz wnętrza wykonała firma MECHANICZNE WARSZTATY STOLARSKIE L. LUCZYŃCIEC i Inż. SOBAŃSKI, Warszawa.

Klomby dywanowe, kultury kwiatowe dla miejsc zacienionych wyk. Ogrodnik-botanik S. MIKANOWSKI, Warszawa.

Instalacje elektryczne wyk. F-ma T. R. E. TOWARZYSTWO ROBÓT ELEKTRYCZNYCH, Sp. z o. o., Warszawa.

Płytki lastricowe na elewację wyk. Firma Inż. STANISŁAW RADZIMIŃSKI, Warszawa.

Roboty żelazne i metalowe wyk. Zakłady Wyrobów Żelaznych i Metalowych B. SZPIRO, Warszawa.

Posadzki klinkierowe dostarczyła Firma „CERMAT”, Sp. z o. o., Warszawa.

Dom mieszkalny przy Al. Przyjaciół 8.
Proj. arch.: Jerzy Gelbard i Roman Sigalin



Fot. Ruan, Warszawa

Dom mieszkalny przy ul. Lwowskiej 7.
Proj. arch.: Jerzy Gelbard i Roman Sigalin

Izolację kotłowni od wody zaskórnej wykonała Fabryka Materiałów Budowlanych „IZOLACJA”, Warszawa.

Elewację w piaskowcu sztylowieckim wyk. Przedsiębiorstwo Robót Kamieniarskich WŁ. PRZECŁAWSKI i J. WOJCIECHOWSKI, Warszawa.

Ogrzewanie centralne wodne wykonało Tow. Budowy Maszyn i Urządzeń Sanitarnych DRZEWIECKI i JEZIORAŃSKI, S. A.

Izolacja przeciwakustyczna stropów, ścian i rur filcem jutowym „TERM-AKUSTIK”. Roboty wykonała firma „REDEL i S-ka” Sp. z o. o., Warszawa.

Klomby dywanowe, kultury kwiatowe dla miejsc zacienionych wyk. Ogrodnik-botanik S. MIKANOWSKI, Warszawa.

Dźwigi elektryczne wyk. Fabryka Dźwigów Elektrycznych BRACIA JENIKE S. A., Warszawa.



Willa przy al. Frascati w Warszawie
Proj. inż. Arch. Karol Schayer, Katowice.
Kier. inż. arch. Maria Wroczyńska, Warszawa

Fot. W. Kaczowski, Warszawa

Dom mieszkalny przy ul. Koszykowej 10.
Proj. inż. arch. Lucjan Korngold, Warszawa



Budowę wyk. Przedsiębiorstwo Budowlane Inż. R. BIAŁKOWSKI
i H. W. HOFFMAN, w Warszawie.

Klinkiery fasadowe dost. F-ma A. BOROWIK i SYN, Warszawa.

Kompletne kuchnie elektryczne dostarczyła Fabryka Grzejników
Elektrycznych „GRÓDEK”, Oddział w Warszawie.

Elewacje wyk. szlachetną zaprawą „TERRAZYT” Zakładów Prze-
mysłowych „TERRAZYT” Inż. P. EBER, w Warszawie.

Instalacje oświetlenia, sygnalizacji elektrycznej oraz urządzenia
radiotechniczne wyk. F-ma Inż. E. BŁĘDOWSKI, Warszawa.

Instalacje centralnego ogrzewania, wodociągi i kanalizacje wyk.
Biuro Techniczne ZAJĄCZKOWSKI, SZEWCZYKOWSKI i S-ka
Inżynierowie, Warszawa.

Izolacja płytami ze lnu „MARUNIT” wytw. WŁADYSŁAW
GAJEWSKI, Warszawa.

Izolacja wodoszczelna tarasów i dachu płytami ołowiano-bitumi-
cznymi „PLOMBIZOL”. Roboty wykonała firma „REDEL i S-ka”
Sp. z o. o., Warszawa.

Parkiety Fabryki Posadzek Drzewnych CZESŁAW DAMIĘCKI
[dawn. Tomasz Damięcki i S-ka], Warszawa.

★

Budowę wyk. Biuro Inżynieryjno-Budowlane Inż. W. FILANO-
WICZ i B. SUCHOWOLSKI, Warszawa.

Konstrukcję stalową szkieletu wyk. TOW. AKC. PRZEMYSŁU
METALURGICZNEGO W POLSCE, w Radomsku.

Elewacje z piaskowca dolskiego wyk. F-ma WŁ. PRZECŁAWSKI
i J. WOJCIECHOŃSKI, Warszawa.

Instalacje elektryczne wykonała F-ma Biuro Elektrotechniczne
MICHAŁ ŻUCKER JAN STRASZEWICZ, Warszawa.

Dźwigi osobowe „STIGLER” wyk. Fabryka Dźwigów Elektry-
cznych Sp. z o. o., Warszawa.

Roboty lastrykowe wykonała F-ma T. SOSNOWSKI, Warszawa.

Roboty żelazne i metalowe wyk. Zakłady Wyróbów Żelaznych i Me-
talowych B. SZPIRO, Warszawa.

Parkiety wyk. Biuro Sprzedaży i Układania Posadzek Dębowych
oraz Taflí Adrowanych „ALFA” [wł. N. Szafir], Warszawa.

Art. roboty w brązie i metalu: witryny, okucia luster, żardyniere,
skrzynki do listów itp. wyk. Zakład Artystycznych Wyr. z Brązu
i Metali S. G. ROSMAŃSKI, Warszawa.

P O D A R K A D A M I

Wszystkie zdjęcia fotograficzne w tym numerze do artykułów „Miasto Arkady Odrodzenia” i „Sztuka tkacka w Polsce” wykonane zostały przez p. Czesława Olszewskiego.

Odkładając z powodu braku miejsca kronikę do numeru październikowego zamieszczamy dziś pod Arkadami jedynie sprawozdanie z wystawy szwajcarskich zbiorów francuskiej sztuki XIX wieku urządzonej ostatnio w Paryżu i specjalnie dla nas z punktu widzenia zbieractwa, interesującej.

Oto energia i entuzjazm jednego znawcy-amatora doprowadziły najpierw obywateli jego rodzinnego miasteczka, a później szersze kręgi jego rodaków, do takiego zrozumienia piękna i wartości malarstwa franc. XIX wieku, że dziś Szwajcaria drogą prywatnego kolekcjonerstwa doszła do posiadania bardzo pięknego kompletu arcydzieł tej sztuki.

Red.

MALARSTWO FRANCUSKIE 19-go WIEKU W SZWAJCARII. Pod tą nazwą zorganizowała paryska Gazette des Beaux Arts przy pomocy Muzeum Sztuki w Zurichu poważną wystawę w Paryżu, będącą dowodem rzetelnego i czynnego zainteresowania Szwajcarii wielkim malarstwem francuskim. Ze spisu właścicieli obrazów wynika, że przede wszystkim Szwajcaria Niemiecka umiała docenić wagę francuskiej Sztuki. Jakość dzieł wystawionych świadczy o prawdziwym znawstwie kolekcjonerów. Do rozbudzenia tej szlachetnej pasji przyczynił się przede wszystkim C. Montag z Winterthur. Odbijając z początkiem naszego stulecia studia malarzkie w Paryżu wniknął on w wartości, którymi francuski 19-ty wiek wzbogacił malarstwo i odtąd wytrwale zapoznaje z nimi swoich ziomków skłaniając ich do czerpania z obfitego źródła francuskiej kultury. „Wzmoc lekcję umysłowości szwajcarskiej przez kontakt z duchem francuskim” pisze „wydało mi się dokonaniem tak potrzebnym i szczęśliwym, że przez całe życie nie zaniecham wyznawania tej idei pracowania w kierunku jej realizacji.” Zaprasza malarzy francuskich do Szwajcarii, propaguje studia szwajcarskiej młodzieży w Paryżu, z ojczystego swego miasta Winterthur czyni ośrodek kolekcjonerów rywalizujących między sobą w kupowaniu Maneta, Moneta, Cezanne'a czy Van Gogha.

Z czasem zainteresowanie przenika do sfer oficjalnych i udziela się szerszej publiczności doprowadzając Szwajcarię do bardzo już dziś poważnego zaopatrzenia w pierwszorzędne płótna francuskiej szkoły. Na obecnej wystawie sam Cezanne jest reprezentowany dwunastu obrazami. Przykuwa uwagę jeden z najlepszych szkiców do „Baigneuses”. Jakże grają ciepłe tony ciała kobiecych wśród zieleni i szafirów tła. Portret młodego mężczyzny pod tytułem „Le paysan” gamą barwną przypo-

mina portret kobiety, który niedawno mieliśmy możliwość oglądać na wystawie Warszawskiej. Jest przekonująca prawda w ascetycznym malarstwie Cezanne'a, który z żelazną konsekwencją trzyma na wodzy temperament i fantazję, unikając świadomie zbyt ostrych efektów barwnych. Każde pociągnięcie pędzla jest tu uzasadnione i logiczne i dąży do wiernego oddania gruntownie przemyślanej wizji natury.

Różnymi drogami idą artyści i na tych różnych jak ich duchy drogach, szukając rzetelnie i uczciwie swej prawdy dochodzą do jej realizacji. Więc Van Gogh krzyczący rysunkiem i barwą, nerwowymi uderzeniami pędzla z ukośnych kresek i okrągłych plam wyczarowujący wielką przestrzeń pszenicznego pola, osnuwający ją zielenią zapadającej nocy i przebijający tło tej nocy złotym półkręgiem słońca znikającego wśród czarnych sylwetek fabryk rozsianych na linii horyzontu, przemawia dziką pieśnią nieokiełznanych wrażeń.

Z furją szalonego Holendra wykwinie kontrastuje Manet np. w oddaniu łagodnej gry barw otwartych ostrzeg. Courbet po mistrzowsku opisuje w brązowych tonach bogaty błysk łuski i tragiczne zamieranie schwytanego na wędkę pstrąga. Renoir reprezentowany jest całym szeregiem płócien. Dużo też jest obrazów dziwnego malarza Odilon Redon. Rzuca się w oczy wspaniała gama czerwieni i żółci w pomarańczach i cytrynach Gauguina. Poza tym jest Delacroix, Daumier, Corot, Gericault, Jest Millet, Monticelli, Berthe, Morisot, Monet, Pissaro, Toulouse-Lautrec. Zbiory Szwajcarii są więc dość bogate, by dać jej możliwość wyrobienia sobie poglądu o wielkiej epoce malarstwa. A żywego kontaktu z oryginałami, niczym zastąpić się nie da. Porównanie ich z pierwszorzędnymi reprodukcjami raz jeszcze mnie o tym przekonało. W wszystkich zauważyć się daje pewne przedstawienia walorów przez minimalne choćby odchylenia barwne, które są nie do uniknięcia. A zestawienia barw, by grały w całej pełni, wymagają tak subtelnych doborów, że najłżejsze nawet odchylenie fałszuje prawdę obrazu, i może paczyć miast rozwijać pojęcia malarzkie ludzi, którzy wyłącznie tą drogą mogą się z wielkim malarstwem zapoznać. Trudną z tego względu jest droga i zahamowany rozwój artystów pozbawionych możliwości wchłaniania bezpośrednio dokonań pokoleń poprzednich. P. Montag oglądając wystawę do realizacji której tyle się przyczynił, mówi przyjacielowi w rozmowie przytoczonej w „Beaux Arts” z 17-go czerwca b. r. „Dynamizm geniuszu Francuskiego często przeraża sąsiadów; lecz wybuchy jego poprzedzają zawsze wspaniałe ukojenie w równowadze, harmonii, umiarze. Ileż męki, szukania, duchowych i materialnych zmagani poza pogodnym zjawiskiem zebranych tutaj arcydzieł. I jakim są one wyrazem woli umiaru, będącej podstawą zwycięstwa wielkiego francuskiego humanizmu w teraźniejszości, przeszłości i przyszłości”.

TERESA SKÓRZEWSKA

Vincent van Gogh

Łąki koło Arles



Ed. Manet

Ostrygi





Paul Cezanne



Odilon Redon

Oczy zamknięte

* * *

K U P O L S K I E J T R A D Y C J I M A L A R S T W A

Otwarcie Muzeum Narodowego w Warszawie zwraca nasze oczy ku tym co tworzą tradycję malarstwa polskiego. Zaczynamy znowu patrzeć na dzieła Rodakowskiego, Gierymskich, Chelmońskiego „mistrzów realizmu”. Wartości ich stają się na nowo dla nas żywe. Wszystko to nasuwa mi się na myśl gdy myśląc o Chelmońskim równocześnie patrzę na jedno z jego dzieł, zupełnie nieznane. Obraz ten niedawno z Paryża przez p. A. Gutnajera do Polski sprowadzony, nabyty został do kolekcji Dyr. H. Rabinowicza w Łodzi, kolekcji która choć niedawno powstała zawiera już wiele świetnych dzieł polskiego malarstwa. Duże bo blisko dwumetrowej długości płótno Chelmońskiego [1.94 m x 0.70] „Postój przed chałupą” pochodzi z r. 1876, z najlepszego okresu twórczości artysty. Patrząc na ten obraz staje się jasną tajemnicą dynamizmu ruchu, tego życia w obrazach Chelmońskiego o którym mówi Witkiewicz że Niemcy określali je: „Zu viel Leben”. Rytm ruchu w tym obrazie składa się z dwu linii, jednej wznoszącej się biegnącej od prawej ku lewej stronie i drugiej opadającej od strony lewej ku prawej, prawie równoległych sobie. Nie przypadkowo a świadomie linia figur nie wykracza poza linię chałup by arabeska ruchu nie doznała przerwy. Temu głównemu ruchowi przeciwstawione są dla kontrastu i równowagi linie błotniste drogi wiodące ku małej figurce jak również dwie poziome linie horyzontu po obu bokach chałup. Obetnijmy te linie, ograniczmy obraz do figur i chałup, obraz pozostanie bez ramki. Dla koncentracji większej format obrazu jest niski, podłużny. Linie ruchu Chelmoński jak każdy wielki twórca instynktownie zamaskował, by zbyt widocznym, zbyt muzykalnym rytmem nie zabiły wrażenia bezpośredniości życia. Organizacja ruchu jest tajemnicą wielkości Chelmońskiego, znaleźć ją możemy w każdym jego obrazie. Chelmoński malował „Postój” w Paryżu z pamięci, naturalnie posługując się szeregiem notatek, rysunków, szkiców. I jedynie tą drogą, malując z pamięci, mógł osiągnąć to maximum dynamizmu tkwiącego w dziele. Słowa idealizm, realizm stają się tutaj puste i bez treści. Jak niema żywego ciała bez duszy tak niema życia w najbardziej realistycznym obrazie bez spirytualizacji rytmów wewnętrznych. Tylko że Chelmoński nie poszedł po linii dekoracyjnej, szukania, jak Włosi, rytmów muzykalnych, zbyt nawewnątrz widocznych a ukrył rytm wewnętrzny i przyodził go najbardziej konkretną realnością. Przez to uzyskał ekspresję bardziej pełną, bardziej złożoną. Przez ten wewnętrzny ukryty dynamizm realista Chelmoński osiąga—monumentalność fryzów Partenonu i koncentrację rytmów Michała Anioła. STANISŁAW ŚWIERZ ZALESKI

Chelmoński

Postój przed chałupą



CERAMIKA . POLSKIE SAMODZIAŁY . KILIMY



W. KRAKOWSKA

Al. Ujazdowskie 30

telefon 906-92

SKŁAD
DYWANÓW PERSKICH



YOUSOUF 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

MEBLE



**PAŁAC
TREBACHA 20
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, Srebra, Kryształ, Porcelanę, Żyrandole i t. p. Licytacje w pierwszych dniach każdego miesiąca.

Kupno. Komis. Zamiana.

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 mularskie, 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.



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

ST. RADELICKI

NOWY ŚWIAT 30
róg Pierackiego
KOSZYKOWA 67
MIEDZIANA 10
PIERACKIEGO 17



FABRYKA
W
WARSZAWIE

Jan Matuszewski

FABRYKA TRYKOTAŻY
MAGAZYNY WŁASNE:

Marszałkowska 102

Nowy Świat 40

Marszałkowska 154

Chmielna 33

Marszałkowska 56

NOWOŚCI SEZONOWE



— to pora łowów. Jesień to
pora, w której doświadczeni
kierowcy zmieniają olej
letni na zimowy olej samo-
chodowy GALKAR Z-LUX

Inż. R. Białkowski i H. W. Hoffman

Przedsiębiorstwo Budowlane

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

MARUNIT krajowe płyty **ZE LNU**
izolacyjne

JEDYNE DOBRZE
TŁUMIĄCE I OCIEPLAJĄCE

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

WŁADYSŁAW GAJEWSKI

» L U M R A D «

właśc.: A. MICHALIK

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

Produkuję: Skrzynki pocztowe w różnych wykonaniach, zatwierdzone przez Dyрекcję Poczty i Telegrafów

DŹWIGI CICHOBIEŻNE

WERTHEIMA

OSOBOWE
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.

OGRODNIK-BOTANIK

S. MIKANOWSKI

Warszawa, Kapitulna 4m. 10, tel. 315-21

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

DZIAŁ SPRZEDAŻY P. A. T. WARSZAWA, ul. KRÓLEWSKA NR 5. TELEFON 552-80

oprócz własnych wydawnictw posiada na składzie
obfitą kolekcję wyrobów artystycznych



M E N N I C Y P A Ń S T W O W E J



z zakresu medali, plaket, ryngrafów treści religijnej
i pamiątkowej. Wprowadzenie tego działu miało na

celu podniesienie wartości artystycznej wizerunków Świętych, widoków miejsc kultu religijnego, oraz obiektów zabytkowych, jak również podobizn bohaterów narodowych i mężów zasłużonych na polu nauki, literatury, sztuki i t. p.

Medale i plakiety wykonane są wg proj. wybitnych artystów-rzeźbiarzy w brązie i srebrze o następujących motywach:



Głowa Chrystusa, Serce Jezusa, M. B. Częstochowska, M. B. Ostrobramska, Święta Teresa, Święty Ekspedyt, Częstochowa, Ostra Brama, Wawel, Kolumna Zygmunta w Warszawie, Ratusz w Poznaniu, Procesja w Łowiczu, Prezydent R. P. Ignacy Mościcki, Marszałek Piłsudski, Prezydent Narutowicz, Staszic, Mickiewicz, Słowacki, Reymont, Żeromski, Prus, Chopin, Paderewski, J. Malczewski i in.

Bolesław Chrobry, Władysław Warneńczyk, Stefan Batory, Tadeusz Kościuszko i in.

Ceny plaket brązowych wahają się od zł 1.90 do zł 5.40, medali brązowych od zł 3.60 do zł 5.80, medale srebrne po zł 12.—

Plakiety są do nabycia również w estetycznych, stylowych ramkach.



W. PUCHAŁSKA i Ska

Warszawa
Marszałkowska 65
tel. 966-49



Pp. architektom
r a b a t y

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

GAZOWE
PIEC
KĄPIELOWE
ATIS

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



ROK ZAŁOŻ. 1947
NAJWYŻSZE
NA GRODY
NA WYSTAWACH

FABRYKA JAN SERKOWSKI SP. AKC.
WARSZAWA
NO-WOLNIE 18

TELEF. 1. B. SPRZEDAŻY 11-04-12
ODLEWNIA I B. TECHN. 11-43-97



Warsz. Fabryka Płytek Cementowych

Inż. S. RADZIMIŃSKI

Warszawa, ul. Wilanowska 22, tel. 9.60-34

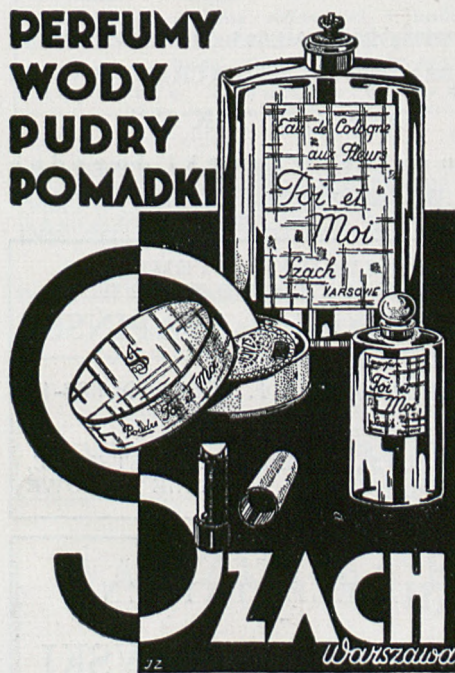
Płytki lastricowe i cementowe
hydraulicznie prasowane na fasady
Płytki cementowe na tarasy i podłogi

KALENDARZ POGOTOWIA RATUNKOWEGO

NA ROK 1959

UKAŻE SIĘ 1 LISTOPADA 1958.

PERFUMY
WODY
PUDRY
POMADKI



Wytworne perfumy
i wody kolorskie

Cocktail
Opium

puder witaminowy
idealnie przylegający
Cocktail



OROSA WARSZAWA
P. Z. O. O.

PRZEPROWADZKI

MIEDZYMIASTOWE
PODMIEJSKIE



W. WĘGIELEK
i S-KA

WARSZAWA · TREBACKA 1 · TEL. 240-45

PIECE STAŁOPALNE MAJOLIKOWE KOMINKI STYLOWE



JAN STACHIEWICZ

BUDOWA PIECÓW KAFLOWYCH

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

Firma odzna-
czona medalem
na P. W. K.
w Poznaniu

ARTYSTYCZNA WYTWÓRNA
RAM STYLOWYCH
GODEŁ PAŃSTWOWYCH

OPRAWA OBRAZÓW I LUSTER

F. BURDYŃSKI

WARSZAWA

ISTNIEJE
od 1890 roku

ul. Bracka 18

Telefon 277-76

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, 11-80-15

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

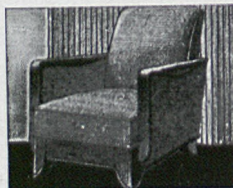
M E B L E
TAPICERSKIE
I DEKORACJE

W A R S Z A W A
NOWOGRODZKA 23, 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

P O L E C A : GARNITURY KLU-
BOWE, 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. 527-98

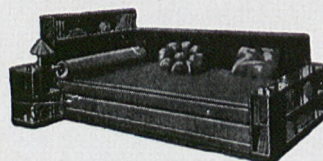
Projektowanie i urządzenie wnętrz

Antyki, Unikaty, Modele nowoczesne
Artystyczne zasłony na kaloryfery

ZAKŁAD TAPICERSKO-MEBLOWY

HENRYKA BIELAWSKIEGO

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



POSIADA NA SKŁADZIE:

tapczany higieniczne
i tapicerskie, fotele klubowe
oraz przyjmuje wszelkie
obstalunki i reperacje
po cenach konkurencyjnych

CHRZEŚCJAŃSKA WYTWÓRNI MEBLI NOWOCZESNYCH,
STYLOWYCH ORAZ URZĄDZEŃ SKLEPOWYCH I BIUROWYCH

„J A N M A L E T K O”

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, STEMPLE,
ROBOTY GRAWERSKIE — BRĄZY, LATARNIE DOMOWE

URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE

Inż. SEWERYN KRAKOWSKI

WARSZAWA, WARECKA 9. TEL. 235-91.



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

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

Kominek marmurowy nad piecykiem stałopalnym

»MARMURY ŚWIĘTOKRZYSKIE«



Jan Idzikowski inż. arch.

Zarząd: Warszawa, Dobra 22/24. 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 TAFLI ADROWANYCH

„ALFA”

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



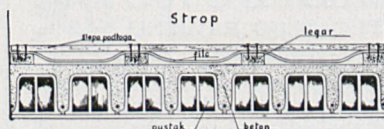
STANISŁAW NOWAKOWSKI

Zakład Brązowniczo - Galwaniczny
Warszawa,

Wspólna Nr 6. Telefon 8-89-38

wykonywa: ozdoby salonowe i kościelne, podarki jubi-
leuszowe, wyroby platerowane, zastawy sto-
lowe, złączenia 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.—

J. SROCZYŃSKI

FABRYKA MEBLI ART.

P O Z N A Ń

MARSZ. FOCHA 4

TEL. 72 - 40

ODDZIAŁ w WARSZAWIE

UL. MARSZAŁKOWSKA 150

r. Kredytowej.

TEL. 508-48

PRACOWNIA ART. SZTUKATERII I STUKÓW

EDMUND MARCINKOWSKI

WARSZAWA, SZLENKIERÓW 14, TELEFON 240-85.

WYPRAWY SZLACHETNE, SZTABLATURY,
OKŁADZINY FASAD GRANITOLEM POLEROWANYM

W I T R A Ż E



WYKONUJE OD 1902 ROKU

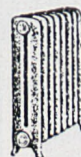
KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW,

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



J. PAWLAK

ZAKŁAD MALARSTWA
DEKORACYJNEGO i ARTYSTYCZNEGO

(CZŁONEK ZECHU MISTRZÓW MALARZICH w POZNANIU)

TEL NR 61-43

POZNAN

GRUNWALDZKA 23.

WARSZAWSKA FABRYKA DYWANÓW „DYWAN” S. A.

ZARZĄD — WARSZAWA, UL. MOKOTOWSKA 54, TEL. 894-23

Fabryka — Tomaszów Mazowiecki, tel. 122

Rok założenia 1884

Odnaczona Wielkim Medalem Złotym oraz Dyplomem Uznania na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu

Wyrabia dywany i chodniki mechaniczne i ręczne we wszystkich gatunkach od najtańszych do najwykwintniejszych, gładkie i w wiel-
kim wyborze deseni

MASTEVAL



NAJLEPSZE PŁYTY
BUDOWLANO-IZOLACYJNE

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

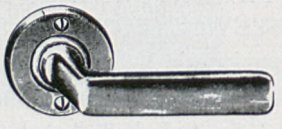
 BIURO HYDROLOGICZNO-INŻYNIERSKIE
RYCHŁOWSKI i S-ka, Sp. z o. o.
Warszawa, ul. Mokotowska 24, tel.: 810-24 i 965-15
Badania gruntu pod budowlę. Laboratorium gruntoznawcze.
Analizy gruntu fizyko - mechaniczne. Ekspertyzy.

 **FRANCISZEK OŻAROWSKI**
Izolacja rur i kotłów par. 85%-wą magnezją NEWALL 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
R O B Ó T
S-ka z ogr. odp. ELEKTRYCZNYCH
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

IGNACY GRÜNFELD
FABRYKA MEBLI I BIURO ARCHITEKTURY WNĘTRZ
KATOWICE FABRYKA, KARBOWA 50, TEL. 300-28 i 310-30.
MAGAZYN MEBLI, MŁYŃSKA 12 [RÓG STAWOWEJ] TEL. 350-28

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

 Najlepszej jakości meble stalowe, siedzenia samochodowe, sprzęty wystawowe i urządzenia sklepowe dostarcza firma
»**WSCHÓD**« Sp. z o. o.
Zadziele ad Żywiec
TELEF. ŻYWIEC Nr 49

MARIAN PETEREK
PRZEDSIĘBIORSTWO
robót terrazzowych [lastrico]
sztucznego kamienia ksyolitoowych
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
WYTWÓRNIĄ SZTUCZNEGO KAMIENIA
Posadzki ksyolitowe i terrazzowe, stopnie ze sztucznego kamienia [polerowane], okładziny ścienne, fasady, roboty asfaltowe, sztukatorskie, kamieniarskie i t. p.
BIELSKO, Śląsk Cieszyński
Nr TELEF. 32-89 i 25-55 UL. SIXTA 6

BIURO TECHNICZNE
Dypl. Inż. ANTONI ROŻNOWSKI
Zaprzysiężony znawca na okręg Sądu Okr. w Katowicach
Katowice, ul. Kościuszki 42a. Tel. 332-17
Ogrzewania centralne, wentylacja, odemglenia, wodociągi, kanalizacja, urządzenia zdrowotne.
Reorganizacja warsztatów i przeds. Przemysł.
Porady i orientacyjne kosztorysy bezpłatnie.

ZJEDNOCZONE ZAKŁADY STOLARSKIE
WŁAŚC.: JAN WITAJEWSKI
POZNAŃ, UL. WYBICKIEGO 13/14, TELEFON 73-40
OKNA — DRZWI — ARCHITEKTURA WNĘTRZ

TROCAL FELZYTIN SKALENIT

wysokowartościowy materiał wodoodporny

szlachetne

wytrzymałe

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

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

INSTALACJE URZĄDZEŃ ZDROWOTNYCH

Inż. H. WIELIKI i S-ka

Warszawa, Grójecka 36, tel. 8-11-98
Łódź, Piotrkowska 90, telefon 222-05.

CENRALNE OGRZEWANIE.
KANALIZACJA. WODOCIĄGI.
GAZ. WENTYLACJE.

JEGER i MILNIKEŁ

PRZEDSIĘBIORSTWO BUDOWLANO-SZTUKATORSKIE
ŁÓDŹ, GDAŃSKA 140. TELEFON Nr 213-00.

WARSZTATY RZEŹBIARSKIE SZTUCZNE MARMURY

STROPY SUPREMA

O NAJWYŻSZYCH WARTOŚCIACH IZOLACYJNYCH
TAK PRZECIWKUSTYCZNYCH JAK I TERMICZNYCH
PRZEDSTAWICIELSTWO

B-cia B. i ST. MARUSZEWSCY,
SPÓŁKA JAWNA

WARSZAWA, PUŁAWSKA 43/45. TEL. 427-23

FABRYKA WYROBÓW METALOWYCH H. SZULECKI, A. GRACZYK i Ska

Sp. z o. o.

Warszawa, Wspólna 46, front [róg Marszałkowskiej]
WYKONUJE: budowlane konstrukcje żelazne, układane me-
talem, dekoracje metalowe wnętr. Urządzenia sklepowe
frontów i wystaw. Balustrady metalowe na schody. Urządze-
nia wnętr: banków, biur, barów, cukierni itp. Meble stalowe
niklowane, oraz wszystkie prace wchodzące w zakres wyrobów
metalowych, chromo-niklowanych ciągnionych i tłoczonych



ZAKŁADY
MECHANICZNE «ŚWIT»

Inż. Helwich, Janiszewski i Ska

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

Wytwórnia armatur

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 udźwignów

Inżynier JAN WEBER BUDOWLANA SPÓŁKA AKCYJNA

Warszawa ul. Śto 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

«DUROLITH»

plyta budowlana z welny drzewnej
spojona cementem — ogniotrwała

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

Sprzedaż:

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

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
aluminium i miedzią.

JUTEX — juta bitumiczna do izolacji
konstrukcyj żelbetowych.

COMPACT — masa wodoodporna do izolacji
konstrukcyj żelbetowych.



Jedynie niezawodny i pewny środek izol.
przeciw wilgoci i naporowi wód

MAURCY KARSTENS Sukc.

WARSZAWA, KOSZYKOWA 7. TEL. 827-95



Zakłady Przemysłu Korkowego

B-cia E. i H. BALICCY

IZOLACJE KORKOWE:

Budowlane chłodnicze przeciwwakustyczne i t.p.

IZOLACJE OD WILGOCI:

Niszczanie grzyba, Karbolineum i Grzybojad.

KRYCIE DACHÓW: papa bitumiczna.

Fabryka Wytwarzania Izolacyjnych

Warszawa, Dobra 26. Tel. 203-40

» I Z O L A C J A «

WARSZAWA, HOŻA 55.

TEL. 8-55-58

MATERIAŁY
PRZECIW WILGOCI
I WODZIE
ZASKÓRNEJ



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 13. 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 5-31-42 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 Inżynierjino-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

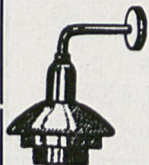
Sklep: Kr. Przedm. 15, tel. 6-21-90

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.



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

Armatury luksusowe wewnętrzne dla
oświetlenia głęboko-rozproszonego
„ELLUX”



4008

4004

Katalogi, cenniki i kosztorysy na żądanie

J. THIELMANN

PRZEDSIĘBIORSTWO
POKRYWANIA DACHÓW

właśc. J. Szymczak

Poznań, Wały Kazimierza
Wielkiego 4/6, telef. 1752

„TEKTURA DACHOWA”

właśc. E. i N. Szymczak

Fabryka Papy Dachowej

i Przetworów

Smółcowych

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

ZAKŁADY ROMANA X. SANGUSZKI

w Tarnowie

STOLARKA BUDOWLANA I POSADZKA DĘBOWA

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

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

Konserwacja dźwigów

Wszystkie części
zamienne stale 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

