DETEFON, RADION, VÍS

Muzealne historie o II Rzeczypospolitej

DETEFON, RADION, VÍS

Muzealne historie o II Rzeczypospolitej

DETEFON, RADION, VÍS

Muzealne historie o II Rzeczypospolitej

Narodowy Instytut Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów

Warszawa 2022

Spis treści

I. RODZINA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 15
Co wisiało w gabinecie Marszałka?
Blanka Mercère, „Portret Aleksandry Piłsudskiej z córkami Wandą i Jadwigą”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

WERONIKA SZERLE 16
Prosty sposób na gorącą kąpiel
Gazowy piecyk kąpielowy „MARS”
• Muzeum Miasta Gdyni

BOŻENA DONNERSTAG 18
Dekoracja, dokumentacja czy zabawka?
Puppensztuba, czyli domek dla lalek
• Dział Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA
Na wojnie z panią Dulską 20
Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Portret Ireny Krzywickiej”
• Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

II. ZDROWIE

WERONIKA SZERLE 23
„Dlaczego kurek nie boli głowa? Bo zażywają Kogutka!”
Saszetka proszku z kogutkiem
• Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie

MARTYNA KLIKS 24
Na zdrowie!
Pijałka – kubek do picia wody mineralnej
• Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

MAGDALENA MUSKAŁA 26
Walka na igły, czyli historia szczepień ochronnych
Szklana strzykawka i igła
• Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku

III. SZKOŁA

DANUTA BLIN-OLBERT 29
Niedokończona?
Ręcznie rysowana mapa Europy
• Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 31
„M” jak mak
„Elementarz i rachunki dla klasy pierwszej”
• Muzeum Narodowe w Lublinie

HANNA WĘGRZYNEK 34
Po kocich łbach poleskiego sztetla na lekcję dikduku
Zeszyt do gramatyki języka hebrajskiego
• Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

WERONIKA SZERLE 36
Z ołówkiem w ręku po złoto!
Ołówki „Polonia”
• Muzeum Miasta Gdyni

IV. CZAS WOLNY

PIOTR CYNIAK 39
Bogini słońca i wód mineralnych
Witold Chomicz, plakat reklamowy „Krynica – sezon letni”
• Muzeum Plakatu w Wilanowie

WERONIKA SZERLE 41
Najpopularniejsze pismo kobiece dwudziestolecia międzywojennego
„Moja Przyjaciółka”
• Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie

PIOTR CYNIAK 43
Szybko, tanio i bezpiecznie? Turystyka wiślana w II Rzeczypospolitej
Fotografia statku spacerowego na Wiśle
• Muzeum Fotografii w Krakowie

AGNIESZKA DĄBROWSKA 46
Słodkie śledzie, pół czarnej i literacka „górka”
Józef Rapacki, „Wnętrze kawiarni Ziemiańska”
• Muzeum Warszawy

ANNA ŚLIWA 48
Wakacje nad Bałtykiem
Wojciech Weiss, „Plaża w Jastrzębiej Górze”
• Muzeum Narodowe w Gdańsku

V. SPORT

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 51
Sport to rzeźba
Olga Niewska, „Bokser”
• Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

MICHAŁ ZARYCHTA 53
Na „zubkach” z Zakopanego do Worochty, czyli narty i narciarstwo w II Rzeczypospolitej
Plakat reklamowy firmy Zubek
• Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

MICHAŁ ZARYCHTA 54
Jadwiga Jędrzejowska. Pierwsza dama białego sportu
Fotografie tenisistki
• Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 56
Sportowy skok w nowoczesność
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, „Pływalnia”
• Muzeum Narodowe we Wrocławiu

PIOTR CYNIAK 58
Patriotyczny wysiłek. Spływ „Przez Polskę do Morza”
Bolesław Surałło-Gajduczeni, plakat reklamowy „Sporty wodne to radość życia!”
• Muzeum Plakatu w Wilanowie

VI. MODA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 61
Jak z kalejdoskopu
Władysław Roguski, „Dancing”
• Muzeum Narodowe w Poznaniu

WERONIKA SZERLE 62
Modna „Pani” w Gdyni
Główka modniarska
• Muzeum Miasta Gdyni

AGNIESZKA DĄBROWSKA 64
Cekiny na tanecznym parkiecie
Suknia do tańca
• Muzeum Warszawy

ANETA DMOCHOWSKA 66
Wszystko w jednym miejscu
Katalog wysyłkowy Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy
• Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

VII. LITERATURA

EWA OLKUŚNIK 69
Nie tylko pisaniem pisarz żyje
Fotografie Marii Dąbrowskiej w Zaleszczykach
• Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

MAGDALENA ŁANUSZKA 71
Awangardowy wizerunek kontrowersyjnego poety
Tytus Czyżewski, „Portret Brunona Jasieńskiego”
• Muzeum Sztuki w Łodzi

EWA OLKUŚNIK 72
„Rozdyndałem się do głębi” Nagroda Nobla dla Władysława Reymonta
Ilustrowana edycja „Chłopów”
• Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 75
Kornel Makuszyński na Gwiazdkę
Rękopis „120 przygód Koziołka Matołka”
• Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 78
„Coś przyjdzie: miłość lub wojna”
Fotografia Zuzanny Ginczanki
• Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

VIII. TEATR

KAROLINA CZERSKA 81
Starania o nowy styl polskiego teatru
Fotografia zespołu teatru Reduta
• Muzeum Krakowa

KAROLINA CZERSKA 82
„Mrówki” i „Baba-Dziwo”. Zaangażowane dramaty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej
Fotografia Braci Karaś
• Muzeum Krakowa

KAROLINA CZERSKA 84
Teatr Cricot. Eksperymenty plastyków na scenie
Henryk Wiciński, projekty kostiumów do „Snu Kini”
• Muzeum Krakowa

KAROLINA CZERSKA 86
„Mózg wariata na scenie”
Stanisław Ignacy Witkiewicz, projekt scenografii do „Pragmatystów”
• Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku

IX. MUZYKA

KAROLINA SZUREK 89
Kult kultu Chopina
Czesław Olszewski, fotografie Żelazowej Woli
• Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

KAROLINA SZUREK 92
„Miłość ci wszystko wybaczy”
Pocztówka z filmu „Szpieg w masce” z autografem Hanki Ordonówny
• Muzeum Warszawy

KAROLINA SZUREK 95
Podhale w wersji modernistycznej. Balet „Harnasie” Karola Szymanowskiego
Fotografia Sergiusza Lifara w stroju Harnasia
• Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem

KAROLINA SZUREK 97
„Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fal”
Program kinowy filmu „Zapomniana melodia”
• Muzeum Kinematografii w Łodzi

X. FILM

MICHAŁ PIEŃKOWSKI 101
Superprodukcja pod chmurami
Program kinowy filmu „Gwiaździsta eskadra”
• Muzeum Kinematografii w Łodzi

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 103
„Prosimy o portret Poli Negri!”
Okładka magazynu „Kino”
• Muzeum Kinematografii w Łodzi

MICHAŁ PIEŃKOWSKI 105
Dźwiękowe kino nieme
Program kinowy filmu „Niebezpieczny romans”
• Muzeum Kinematografii w Łodzi

HANNA WĘGRZYNEK 107
Od oburzenia matron po uwielbienie tłumów. O kinematografii polsko-żydowskiej w międzywojniu
Albumy fotograficzne Feliksa Matuszelańskiego
• Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

XI. RADIO

IZABELA KUPIETZ 111
Na falach eteru. O początkach polskiej radiofonii
Blankiet nadawczy dowodu wpłaty na konto Polskiego Radia
• Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

IZABELA KUPIETZ 113
Cała Polska słucha radia!
Detefon
• Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

MICHAŁ PIEŃKOWSKI 115
Z anteny radiowej na srebrny ekran
Program kinowy komedii „Będzie lepiej”
• Muzeum Kinematografii w Łodzi

WOJCIECH CHUDZIK 116
Radio ze „stali”
Radioodbiornik „Eroica”
• Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

XII. FOTOGRAFIA

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA 119
W poszukiwaniu istoty miasta
Panoramy Wilna Jana Bułhaka
• Muzeum Sztuki w Łodzi

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA 121
Kaziuki. Sceny z życia przedwojennego Wilna
Fotografie Bolesławy Zdanowskiej
• Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA 123
Od amatorki do czołowej dokumentalistki Polski
Fotografie Zofii Chomętowskiej
• Muzeum Warszawy

PIOTR CYNIAK 125
Tradycja kontra modernizacja?
Kolorowa fotografia Henryka Poddębskiego z okolic Łazisk Górnych
• Muzeum Historii Polski w Warszawie

XIII. ARCHITEKTURA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 129
„Doboru barw pilnuje specjalnie architektka Dobrzyńska”
Fotografia sanatorium w Istebnej Jana Bułhaka
• Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

WERONIKA SZERLE 132
Barbara i Stanisław Brukalscy, czyli modernizm „od kuchni”
Modelowa kuchnia w czasopiśmie „Dom, Osiedle, Mieszkanie”
• Muzeum Architektury we Wrocławiu

ANETA GARANTY 134
Mika, klinkier, szprosy i... anteny radiowe. Osiedle mieszkaniowe w Stalowej Woli
Album fotograficzny Bronisława Rudzińskiego
• Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

WOJCIECH GRUK 136
Kamienna litania i kryształowa świątynia
Fotografie kościoła Świętego Rocha
• Muzeum Historyczne w Białymstoku

WOJCIECH GRUK 139
Handel i architektura
Fotografie Targów Wschodnich we Lwowie
• Muzeum Książąt Lubomirskich we Wrocławiu

XIV. RZEŹBA

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG 143
Akt w czterech odsłonach
Henryk Kuna, „Rytm”
• Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG 144
Bez skrzydeł, ale ze śmigłem
Edward Wittig, model do pomnika „Lotnika”
• Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 146
Metalowy kawałek czasoprzestrzeni
Katarzyna Kobro, „Kompozycja przestrzenna (9)”
• Muzeum Sztuki w Łodzi

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 148
Zakochana w kolorze
Mika Mickun, „Kobieta siedząca na cokole”
• Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 150
Polski król w świecie Inków
Stanisław Szukalski, „Bolesław Śmiały (Prawy)”
• Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

XV. SZTUKA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 153
Pan piorunów kontra podatki
Zofia Stryjeńska, „Perkun” z cyklu „Bożki słowiańskie”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

JUSTYNA STASIEK-HARABIN 156
Przyjaciele z cerkwi
Nikifor, „Modlitewnik”
• Muzeum Nikifora w Krynicy-Zdroju

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 158
Koty na prerii, czyli wystawa grafiki polskiej w Kanadzie
Wiktoria Goryńska, „Kot na gałęzi”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

EWA OLKUŚNIK 160
Futurystyczny cwał
Jerzy Hulewicz, „Szarża”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

MAGDALENA ŁANUSZKA 162
Nie tylko forma. Abstrakcyjna sztuka zaangażowana
Władysław Strzemiński, „Bezrobotni”
• Muzeum Sztuki w Łodzi

XVI. WZORNICTWO

ANETA DMOCHOWSKA 165
Patriotyzm w nowoczesnym stylu
Lucjan Kintopf, tkanina żakardowa „Orły duże”
• Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

ANNA ŚLIWA 167
„Podłoga w gorsecie”
Płytki posadzkowe w międzywojennej Gdyni
• Muzeum Miasta Gdyni

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 168
Polska wizytówka
Fotografia wnętrza transatlantyku M/S „Piłsudski”
• Muzeum Emigracji w Gdyni

WERONIKA SZERLE 171
Śniadanie na transatlantyku
Cukiernica z M/S „Piłsudski”
• Muzeum Miasta Gdyni

KATARZYNA WARMIŃSKA-MAZUREK 172
Designerski *must have* z przedwojnia
Kilim
• Muzeum Kresów w Lubaczowie

XVII. REKLAMA

WERONIKA SZERLE 175
„Cukier krzepi, ale Wedel jeszcze lepiej”
Blaszana puszka po kakao firmy E. Wedel
• Muzeum Miasta Gdyni

PIOTR CYNIAK 176
Myszka Miki napakowana słodyczami
Figurki-bombonierki z wytwórni Edwarda Manitiusa
• Muzeum Warszawy

ANNA ŚLIWA 178
„Radion sam pierze”
Tadeusz Gronowski, plakat reklamowy
• Muzeum Plakatu w Wilanowie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 180
Polski Fiat kontra polski koń?
Wojciech Kossak, plakat reklamowy
• Muzeum Plakatu w Wilanowie

WERONIKA SZERLE 182
Jak bez mydła myć jasne i ciemne włosy
Saszetka szamponu Czarna główka
• Muzeum Miasta Gdyni

XVIII. WYSTAWY

PIOTR CYNIAK 185
Między „Kobietą na delfinie” i „Żniwiarką”
Pamiątkowy medal z Powszechnej Wystawy Krajowej
• Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu

ADAM PACHOLAK 188
Sztuka wysoka, duch zaś narodu
Fotografie Pawilonu Polskiego z 1925 roku
• Muzeum Narodowe w Warszawie

ADAM PACHOLAK 190
Lśniąc nowoczesnością
Bohdan Lachert i Józef Szanajca, projekt pawilonu Centro-Cementu
• Muzeum Architektury we Wrocławiu

MAGDALENA MUSKAŁA 192
Polskie zioła na nowojorskiej wystawie
Szafa z ziołami firmy R. Barcikowski
• Muzeum Polskie w Ameryce

XIX. TRANSPORT

MICHAŁ ZARYCHTA 195
Niepodległość na torach
Fotografie Parowozu Tr21
• Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

MICHAŁ ZARYCHTA 197
Bez konia ani rusz
Wojciech Kossak, „Józef Piłsudski na Kasztance”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

MICHAŁ ZARYCHTA 198
Prosty i niezawodny
Motocykl CWS M111 z wózkiem bocznym
• Muzeum Inżynierii i Techniki w Krakowie

MICHAŁ ZARYCHTA 200
Polski kauczuk
Opona z fabryki Gum Jezdnych „Stomil” w Dębicy
• Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

XX. GOSPODARKA

MAREK OLKUŚNIK 203
Otworzę okno na świat! Eugeniusz Kwiatkowski i budowa portu w Gdyni
Fotografie Romana Morawskiego
• Muzeum Miasta Gdyni

WERONIKA SZERLE 204
Modernizm w paski
Fotografie gdyńskiej Łuszczarni Ryżu
• Muzeum Miasta Gdyni

PIOTR CYNIAK 206
Poezja „Czarnego Śląska”
Rafał Malczewski, „Kopalnia Mysłowice”
• Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

EWA OLKUŚNIK 208
Proletariusze w aureolach?
Karol Hiller, „Robotnicy”
• Muzeum Sztuki w Łodzi

MICHAŁ ZARYCHTA 210
Polskie skrzydła z polskich fabryk
Szybowiec „Wrona-bis”
• Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie

XXI. WOJSKO

MICHAŁ MACKIEWICZ 213
„Szwoleżerki” dla KOP-u
Umundurowanie żołnierza Korpusu Ochrony Pogranicza
• Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

EWA OLKUŚNIK 215
Orły śląskie dla bohaterów
Odznaczenia powstańców śląskich
• Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach

MICHAŁ MACKIEWICZ 217
Pistolet symbol
Vis wzór 35
• Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

MICHAŁ MACKIEWICZ 218
Jedenastka z Krakowa
Samolot myśliwski PZL P.11c
• Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie

EWA OLKUŚNIK 220
Błękitny Marszałek w pomarańczowej poświacie
Ludomir Sleńdziński, „Piłsudski pod Wilnem”
• Muzeum Narodowe w Warszawie

XXII. PIENIĄDZ

EWA OLKUŚNIK 223
Podwójne urodziny złotego – 1919 i 1924
Banknoty z 1919 roku
• Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju

KAROLINA DYJAS 226
Gdy pieniądze spotykają się ze sztuką
Banknot stuzłotowy projektu Józefa Mehoffera
• Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju

MARTYNA KLIKS 228
Wielka historia w 20 gramach srebra
Moneta „5 złotych – Sztandar” projektu Wojciecha Jastrzębowskiego
• Muzeum Narodowe w Kielcach

XXIII. NAUKA

GRZEGORZ POLAK 231
Gęś na ołtarzu królowej nauk
Fotografie lwowskich matematyków
• Muzeum Książąt Lubomirskich we Wrocławiu

MAREK OLKUŚNIK 233
Drogocenny jeden gram
Cegiełka na budowę Instytutu Radowego w Warszawie
• Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie

EWA OLKUŚNIK 234
Pieniny. Laboratorium przyrody dostępne dla wszystkich
Fotografia Józefa Oppenheima
• Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

EWA OLKUŚNIK 237
Halny rozwiewa kosmiczne marzenia
Okładka książki „Balonem do stratosfery”
• Muzeum Historyczne w Legionowie

XXIV. OCHRONA DZIEDZICTWA

EWA OLKUŚNIK 241
Gliniana skorupka sprzed dwóch i pół tysiąca lat
Kubek z wykopalisk nad Jeziorem Biskupińskim
• Muzeum Archeologiczne w Biskupinie

ANNA TABAKA 242
Miasto w budowie
Fotografia dokumentująca brukowanie Głównego Rynku w Kaliszu
• Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w Kaliszu

PIOTR CYNIAK 244
Bohaterstwo radości w pałacu królewskim
Zygmunt Waliszewski, plafon „Koncert”
• Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

MARTYNA KLIKS 246
Sztuka na nowo
Leon Chwistek, „Kompozycja formistyczna z łabędziami”
• Muzeum Sztuki w Łodzi

XXV. MNIEJSZOŚCI NARODOWE

EWA OLKUŚNIK 251
Wychowawcza misja doktora Korczaka
Pamiątkowe pocztówki z Domu Sierot
• Muzeum Warszawy

DOROTA MAJKOWSKA-SZAJER 254
Skrzypeczki z Jaworowa
Zabawkowy instrument
• Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

ANNA PASTERNAK 256
Koralowe, kolorowe kołnierze
Krywulki
• Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

MARTA DEREJCZYK 258
Zgarda z monetami
Huculski naszyjnik
• Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu

XXVI. WSPÓLNOTA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA 261
Pierścień w Bałtyku
Małgorzata Łada-Maciągowa, projekt witraża „Zaślubiny Polski z morzem”
• Muzeum Regionalne w Siedlcach

JAKUB SZACHEWICZ 263
Łokietkowi na chwałę, wrogom ku przestrodze
Pamiątki z obchodów 600-lecia bitwy pod Płowcami
• Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

PIOTR CYNIAK 265
Nadwiślańskie kolaże
Drzeworyty Tadeusza Cieślewskiego syna
• Muzeum Śląskie w Katowicach

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG 268
Giewont święty, marszałek zaklęty
Zygmunt Sowa-Sowiński, grafika „Giewont jako podobizna Józefa Piłsudskiego”
• Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

HISTORIA: POSZUKAJ

HISTORIA: POSZUKAJ to ogólnopolski projekt edukacyjny mający na celu ukazanie historii i kulturowego dziedzictwa Polski. Jest on skierowany przede wszystkim do młodzieży, nauczycieli i edukatorów muzealnych. Interaktywny portal internetowy – podstawowe narzędzie komunikacji projektu – pozwala na odkrywanie historii nie tylko poprzez wydarzenia polityczne i militarne, ale przede wszystkim sztukę, architekturę, utwory muzyczne i filmowe. Na portalu opowiadamy o losach ludzi żyjących w przeszłości i kształtujących ówczesną rzeczywistość; oprócz władców byli to artyści, naukowcy, kolekcjonerzy, sportowcy, działacze społeczni, ale też tzw. zwykli obywatele. Poza powszechnie znanymi datami traktatów, bitew i koronacji wymieniamy te mniej eksponowane, ale ważne, bo łączące się z nimi wydarzenia dotyczą różnych dziedzin życia polskiej zbiorowości. Przypominamy o różnorodności etnicznej i wyznaniowej w państwie polskim, a także o roli kobiet w historii.

Muzea i gromadzone w nich eksponaty to szczególni świadkowie historii, dlatego najważniejszą część działalności portalu stanowi opowiadanie o przeszłości przez pryzmat obiektów znajdujących się w muzeach polskich i zagranicznych.

Z myślą o nauczycielach oraz uczniach przygotowaliśmy zakładkę HISTORIA: ŚCIĄGNIJ. Można tam znaleźć materiały dydaktyczne pomocne w nauczaniu historii, historii sztuki czy języka polskiego. Uzupełniają je FISZKI ułatwiające powtórzenie zdobytej wiedzy.

Nasze teksty można nie tylko czytać, ale również słuchać. Dla miłośników podcastów wybraliśmy kilkadziesiąt artykułów, które warto odsłuchać na różnych platformach streamingowych.

Projekt HP to także działania edukacyjne w szkołach i placówkach muzealnych na terenie kraju. Ich celem jest nie tylko zapoznanie młodzieży z historią regionu, ale również zachęcenie jej do poznawania lokalnych muzeów i ich zbiorów. Działania edukacyjne kierujemy także do Polonii. Specjalnie dla niej przygotowano cykl lekcji e-learningowych poświęconych wybranym dziełom sztuki.

Projektowi towarzyszą publikacje:

Historia z bliska (2016) zaprasza do odwiedzenia kilkudziesięciu miejsc na współczesnej mapie Polski ważnych dla dziejów naszej państwowości i kultury.

Gra o niepodległość (2018) wpisuje się w obchody 100-lecia Niepodległości i przedstawia drogę, którą przeszli Polacy od trzeciego rozbioru do odzyskania suwerenności.

Podjąć wyzwanie. II Rzeczpospolita na drodze do nowoczesności (2019) ukazuje trud modernizacji kraju po odzyskaniu w 1918 roku niepodległości. W 26 tekstach przedstawiamy rozległą panoramę przemian w obszarze edukacji, ochrony zdrowia, gospodarki czy kultury.

Publikacje są dostępne w wersji elektronicznej na stronie projektu **www.historiaposzukaj.pl**.

HISTORIA: POSZUKAJ jest realizowana od 2015 roku przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Od stycznia 2018 roku projekt działa w ramach Wieloletniego Programu Rządowego „Niepodległa” na lata 2017–2022.

Publikacja DETEFON, RADION, VIS. Muzealne historie o II Rzeczypospolitej

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku były dla Polski okresem gwałtownych zmian cywilizacyjnych. Nowe czasy przyniosły obywatelom i obywatelkom nowe wyzwania w każdym aspekcie ich życia. W procesie modernizacji kraju, odbudowywania jego struktur po długim czasie niewoli istotną rolę odegrały kultura i sztuka. Ten polski skok w nowoczesność został przez nas przedstawiony w publikacji *Podjąć wyzwanie! II Rzeczpospolita na drodze do nowoczesności*, wydanej w 2019 roku.

Publikacja, którą oddajemy dzisiaj w ręce czytelników, jest rozwinięciem tematów opisanych w *Podjąć wyzwanie!* Przybliżamy w niej życie codzienne mieszkańców i mieszkanek II RP, ukazując 112 obiektów muzealnych ujętych w 26 rozdziałach tematycznych. Przyglądamy się szkole, modzie, reklamie i wzornictwu, a także rozwojowi gospodarki i wojskowości. Nie zapominamy o różnorodności kulturowej ówczesnej Polski, jak i o osiągnięciach Polek: malarek i rzeźbiarek, architektek, naukowczyń, pisarek i fotografek, których dokonania prezentujemy w książce.

Przedmioty towarzyszące niegdyś naszym przodkom w przestrzeni publicznej i prywatnej podziwiamy dziś w muzeach. Obok znanych i klasycznych dzieł malarstwa, rzeźby, fotografii w publikacji opisujemy rzeczy codziennego użytku, których przeznaczenie często stanowi dziś zagadkę.

Zaprezentowane w publikacji artykuły to jedynie ułamek opublikowanych na stronie portalu HISTORIA: POSZUKAJ tekstów dotyczących dwudziestolecia międzywojennego. Czytelnicy i czytelniczki szczególnie zainteresowani opisanymi zagadnieniami mogą skorzystać z zamieszczonych w publikacji kodów QR, które przekierowują do kolejnych artykułów poświęconych danemu zjawisku społecznemu.

DETEFON, RADION, VIS jest również podsumowaniem dotychczasowej działalności portalu. Ukazało się na nim ponad 1300 artykułów poświęconych historii Polski. W tym czasie nawiązaliśmy współpracę z blisko setką autorów i autorek, którzy zgodzili się przekazać część swojej specjalistycznej wiedzy czytelnikom i czytelniczkom. Piszą dla nas historycy i historyczki, historycy i historyczki sztuki, muzykolożki czy filmoznawcy, edukatorki muzealne. Zdecydowana większość autorów i autorek związała swoją pracę zawodową z muzeami. Opiekują się kolekcjami, przygotowują wystawy, opracowują katalogi zbiorów, a także prowadzą działania edukacyjne.

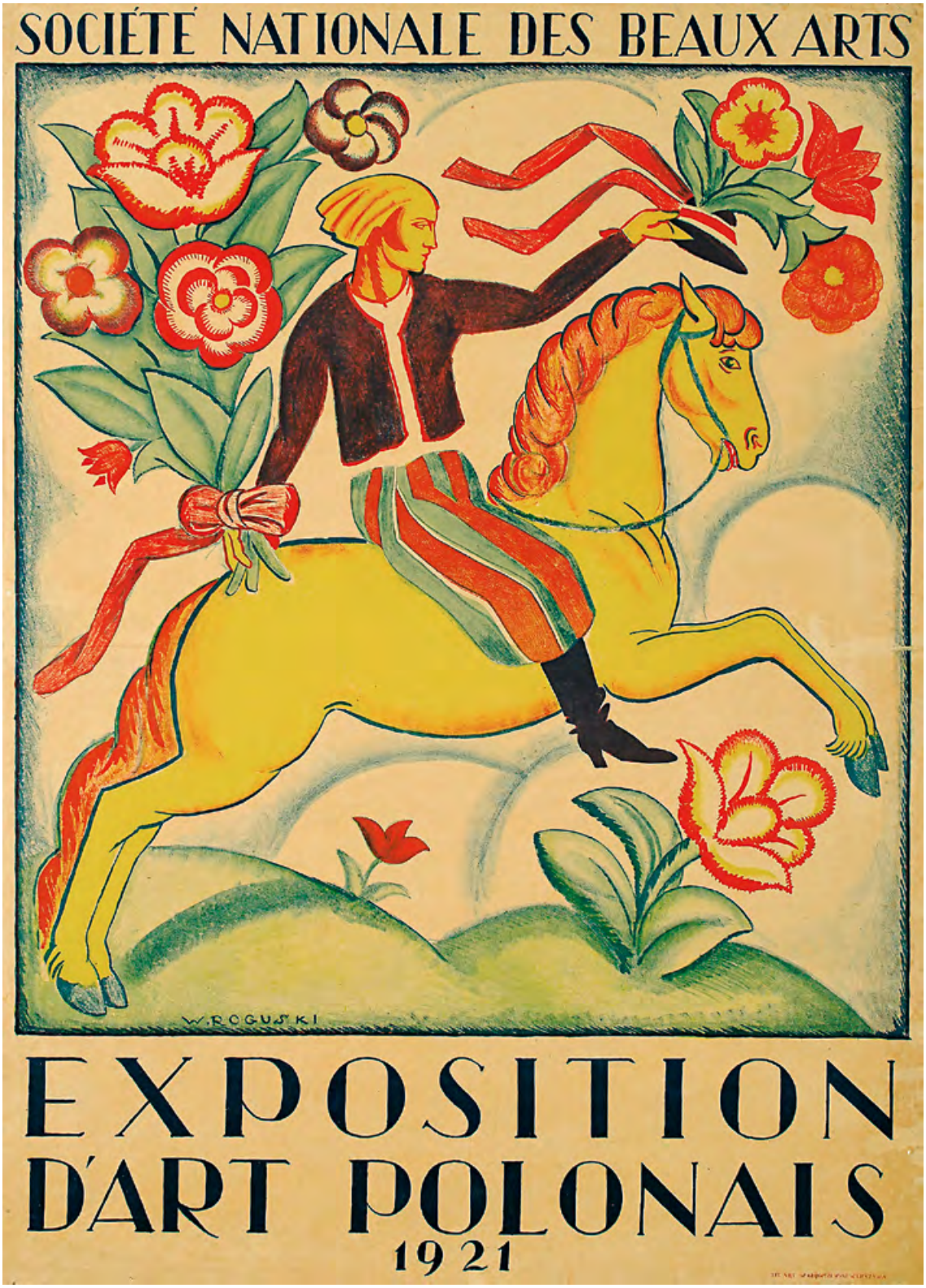
Ukazanie bogactwa zbiorów muzealnych oraz tekstów kultury tamtych czasów nie byłoby możliwe, gdyby nie intensywna cyfryzacja zbiorów muzeów, bibliotek czy archiwów. Dzięki digitalizacji artykułom towarzyszy wybór ponad 200 ilustracji: dzieł sztuki, przedmiotów codziennego użytku, plakatów i wycinków prasowych.

Czym zatem są DETEFON, RADION, VIS? Dowiedzą się Państwo z naszej publikacji.

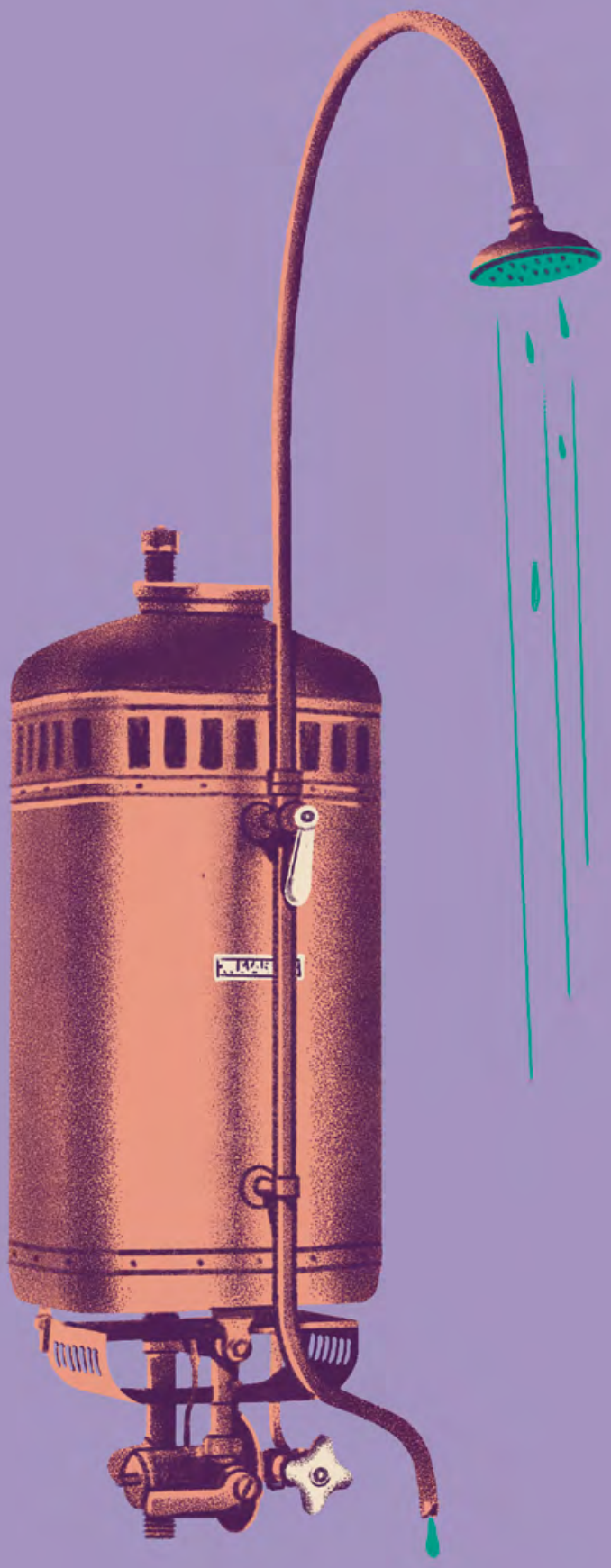
Zapraszamy do lektury!

Dominika Mroczkowska-Rusiniak

→ **1.** Władysław Roguski, *Société Nationale des Beaux Arts. Exposition d'Art Polonais 1921*, 1921, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie


SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX ARTS
W. ROGUSKI
EXPOSITION
D'ART POLONAIS
1921

I. RODZINA



KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

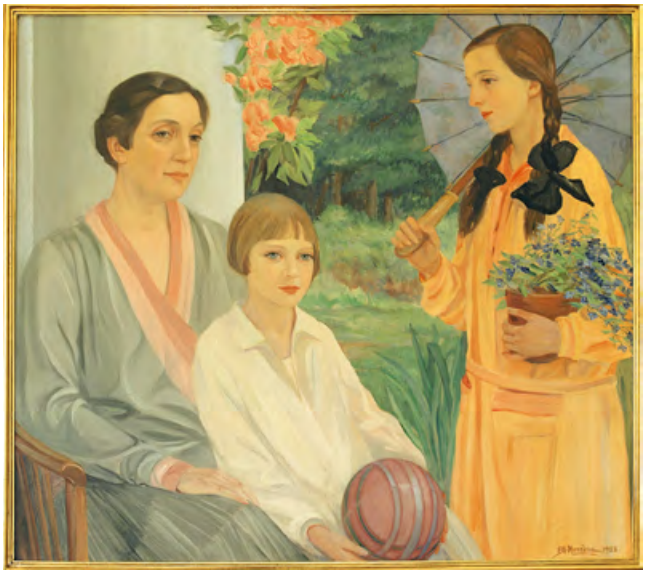
Co wisiało w gabinecie Marszałka?

Blanka Mercère, „Portret Aleksandry Piłsudskiej z córkami Wandą i Jadwigą"

Zajrzyjmy do gabinetu Józefa Piłsudskiego w Belwederze. Na ścianie wiszą szable i obrazek z Matką Boską Ostrobramską. Marszałek pracuje przy masywnym drewnianym biurku, ale w chwili zamyślenia odwraca głowę w lewo. Na co spogląda?

Józef Piłsudski mieszkał w Belwederze w latach 1918–1922 oraz od 1926 roku do śmierci w 1935. W 1921 roku – po śmierci pierwszej żony – wziął ślub z Aleksandrą Szczerbińską, która wkrótce dołączyła do niego z dwiema ich córkami – Wandą i Jadwigą. Wyposażenie belwederskich wnętrz zmieniało się z biegiem czasu, ale na pewno w ostatnich latach życia Marszałka na jednej ze ścian gabinetu wisiał *Portret Aleksandry Piłsudskiej z córkami Wandą i Jadwigą*, namalowany w 1928 roku przez Blankę Mercère.

Portret wpisywał się w podwójną funkcję Belwederu: reprezentacyjnej siedziby oraz rodzinnego domu Piłsudskich. Na obrazie widzimy więc matkę spędzającą wraz z dziećmi czas w ogrodzie. Na kolanach Aleksandry Piłsudskiej przysiadła ośmioletnia Jadwiga, z fryzurą na pazia i piłką w rękach. Obok stoi Wanda – starsza od siostry o dwa lata, z warkoczami ozdobionymi kokardami, trzymająca doniczkę z kwitnącą rośliną i opierająca na ramieniu parasolkę. Bez przeszkód dostrzegamy także oficjalny charakter dzieła. Nie patrzymy tylko na scenę z życia codziennego rodziny, ale na starannie zaaranżowany wizerunek najbliższych Marszałka. Modelki spokojnie pozują, ubrane w sukienki o stonowanych odcieniach. Przedmioty, które mają dziewczynki, urozmaicają kompozycję, a zieleń ogrodu ożywia kolorystycznie tło.



↑ **2.** Blanka Mercère, *Portret Aleksandry Piłsudskiej z córkami Wandą i Jadwigą*, 1928, fot. G. Policewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie

Blance Mercère udało się zachować równowagę pomiędzy prywatną a publiczną funkcją wizerunku Piłsudskiej z córkami. W podobny sposób niejednokrotnie fotografowano Marszałka z rodziną we wnętrzach Belwederu – nieco oficjalnie, nieco domowo. Malarka była cenioną i wielokrotnie nagradzaną portrecistką. Rysunku uczyła się w Warszawie i Krakowie, potem wyjechała na studia do Paryża. Od 1921 roku wykładała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a pięć lat później założyła przy ulicy Hożej własną szkołę plastyczną. Bez wątpienia Piłsudscy, zamawiając u niej obraz z myślą o ozdobieniu nim ścian Belwederu, mogli liczyć na portret na odpowiednim poziomie artystycznym.

Niewykluczone, że Mercère znała także prywatnie rodzinę Piłsudskich. Na pewno poznała wcześniej Bronisława Piłsudskiego, starszego o rok brata Marszałka i wybitnego etnografa zajmującego się badaniami Ajnów – ludu żyjącego na terenach Japonii. W 1917 roku przyjechał on do Paryża, gdzie pracował w Komitecie Narodowym Polskim i zajmował się relacjami polsko-litewskimi. Właśnie w tym czasie współpracowała z nim Mercère.

↑ **3.** Józef Piłsudski z żoną Aleksandrą oraz córkami Jadwigą i Wandą. Z tyłu stoją por. Michał Galiński i por. Jerzy Jabłonowski. Zdjęcie wykonane w Sulejówku przed wejściem do Dworku Milusin, 1925 lub 1926, własność Fundacji Rodziny Józefa Piłsudskiego, depozyt Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości malarka wróciła do Warszawy. W porozumieniu z amerykańską organizacją YMCA założyła tak zwany departament sztuki, w którym uczono inwalidów wojennych różnych rzemiosł. Do najważniejszych odbiorców wyrabianych tam produktów miała należeć Kancelaria Sejmu. Być może wtedy artystka współpracowała z Marszałkową? Aleksandra Piłsudska – działaczka socjalistyczna i niepodległościowa, komendantka służby kurierskiej w I Brygadzie Legionów Polskich – w dwudziestoleciu międzywojennym aktywnie angażowała się w pracę społeczną. O tym, że kobiety utrzymywały kontakt, mógłby świadczyć drugi portret Piłsudskiej, wykonany przez Mercère w 1932 roku.

W 1936 – rok po śmierci Marszałka – w Belwederze urządzono Muzeum Józefa Piłsudskiego. Portret, podobnie jak część wyposażenia, przetrwał wojnę. Dzieło należy obecnie do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Początkowo trafiło do Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, gdzie odtworzono wystrój kilku belwederskich pokoi. Kilka lat temu wróciło do Belwederu i zawisło w pomieszczeniu urządzonym na wzór gabinetu Piłsudskiego.

WERONIKA SZERLE

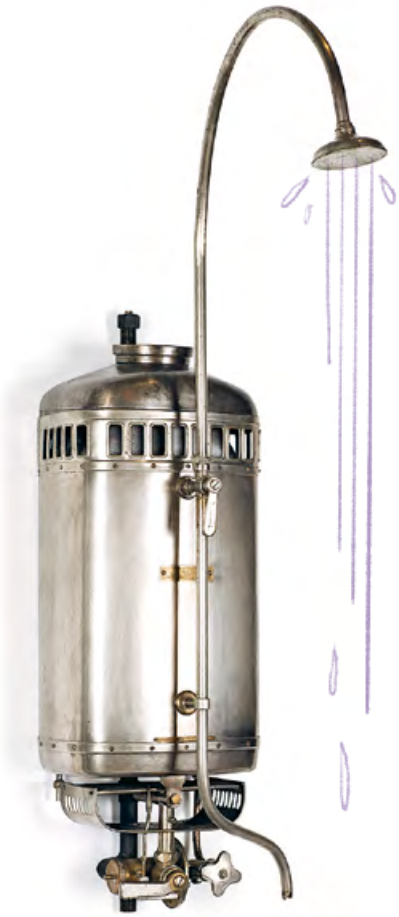
Prosty sposób na gorącą kąpiel

Gazowy piecyk kąpielowy „MARS"

„Kulturę narodu mierzy się ilością zużywanego mydła" – hasło to głosili lekarze, którzy w międzywojennej Polsce byli autorami licznych podręczników z zakresu zdrowia i higieny. Propagowano je w czasach, gdy nawet większość mieszkań w Warszawie nie posiadała łazienek.

Łazienki, które znamy z fotografii zamieszczanych w czasopismach w latach trzydziestych XX w., poświęconych urządzaniu wnętrz, to najczęściej pokoje kąpielowe zaprojektowane w luksusowych kamienicach dużych miast, między innymi w Krakowie, Warszawie czy Gdyni. Przykładowa łazienka w nowoczesnej, modernistycznej kamienicy była wyposażona w obudowaną glazurą, emaliowaną wannę, ceramiczną umywalkę na postumencie, bidet, klozet oraz grzejniki do suszenia ręczników. Ważne uzupełniające detale to armatura wannowa i akcesoria, jak mydelniczki i wieszaki na ręczniki wykonane z metalu. Obraz tego nowoczesnego wnętrza kąpielowego dopełniały gazowe piecyki kąpielowe „MARS" zapewniające komfort i higienę, jakie dawała ciepła woda. Podgrzewacze produkowała Fabryka Urządzeń Zdrowotnych A. Radłowski i M. Sztos z Warszawy. Ich prosta nazwa, kojarząca się z mitologicznym bogiem wojny, powstała najpewniej w wyniku połączenia inicjałów imion i nazwisk założycieli fabryki.

Metalowy piecyk „MARS" o eleganckim, aerodynamicznym kształcie z zaokrąglonymi bokami i smukłą linią szerokiej deszczownicy instalowano w łazienkach nad wanną, co umożliwiało wzięcie kąpieli bądź prysznica, zwanego z francuska „tuszem", w ciepłej wodzie. Na ten aspekt dbania o czystość szczególnie zwracali uwagę lekarze higieniści, podkreślając, że poranna kąpiel w ciepłej wodzie (od 25–30°C) powinna stać się codziennym



↑ 4. Gazowy piecyk kąpielowy „MARS” Fabryki Urządzeń Zdrowotnych A. Radłowski i M. Sztos z Warszawy, fot. L. Żurek, Muzeum Miasta Gdyni

rytuałem, gdyż orzeźwia ona ciało i umysł. Natomiast umycie się w chłodnej wodzie miało hartować organizm, działać zbawiennie nie tylko na skórę, lecz również na nerki, płuca i serce. Higieniści wskazywali na wykorzystanie wody w wannie i pod prysznicem. Tutaj zdecydowanie korzystniejszy finansowo był natrysk, w którego trakcie zużywano około 40 litrów wody, podczas gdy kąpiel w wannie mogła pochłonąć nawet 6–7 razy więcej wody – około 250–300 litrów! Dodatkowo prysznic znacznie oszczędzał sam czas mycia. W latach trzydziestych XX wieku lekarze często powtarzali, iż należy używać mydła, gdyż „sama woda nie jest w stanie rozpuścić skórnego tłuszczu”.

Gazowy piecyk kąpielowy „MARS” stanowił znaczne udogodnienie w międzywojennych łazienkach polskich mieszkań i sprawił, że kąpiel w wielu domach mogła stać się, jak mówili współcześni, „przyjemnym i kulturalnym środkiem oczyszczającym ciało”.

↑ 5. Reklama gazowego piecyka kąpielowego „MARS” Fabryki Urządzeń Zdrowotnych A. Radłowski i M. Sztos z Warszawy, „Kurier Warszawski”, nr 223, s. 2, Biblioteka Narodowa

BOŻENA DONNERSTAG

Dekoracja, dokumentacja czy zabawka?

Puppensztuba, czyli domek dla lalek

Wiele muzeów w Europie może poszczycić się kolekcjami domków dla lalek. W przeszłości te przedmioty pełniły różne funkcje. Miniaturowe dzieła, zbyt drogie, by traktować je jak zwykłą zabawkę, bywały dekoracją lub służyły jako pomoce edukacyjne dla dzieci. Stanowiły trójwymiarową dokumentację czasu i wyglądu ludzi, przedstawiając w najdrobniejszych szczegółach dom, dwór czy pałac oraz hierarchię społeczną epoki. Także w zasobach Działu Etnologii Miasta znajduje się tak zwana puppensztuba – dwuczęściowy, złożony z kuchni i sypialni, domek dla lalek.

Konstrukcje domków dla lalek to wierne modele istniejących budynków. Ich miniaturowe wnętrza odzwierciedlały oryginalny podział na poszczególne pomieszczenia: sypialnie, kuchnie, bawialnie, salony, łazienki, piwnice i wiele innych. Umeblowane i wyposażone w przedmioty i urządzenia wiernie naśladujące pierwowzory, z takich samych tworzyw i materiałów, a często nawet zrobione przez tych samych rzemieślników, którzy zaopatrywali prawdziwe domy. Stolarze wykonywali miniatury mebli, malarze malowali swe dzieła w odpowiedniej do domku skali, maleńką ceramiką zajmowali się garncarze, a ludwisarze odlewali komplety cynowych naczyń do kuchni. Domki były zamieszkiwane przez lalki, które wyobrażały wszystkie postaci rodziny, łącznie ze służbą. Ich ubrania, buty, kapelusze szyli krawcy, szewcy i kapelusznicy.

Oczywiście na takie domki mogli sobie pozwolić jedynie najbogatsi ludzie. Znajdowały się one na dworach królewskich i książęcych lub w domach arystokracji. Mniejsze i uboższe domki produkowano w całości w wyspecjalizowanych warsztatach rzemieślniczych, aczkolwiek także ich wyposażenie odzwierciedlało pochodzenie społeczne i status materialny właściciela.

↑ **6.** Domek dla lalek, kuchnia, 1938, fot. A. Ławrywianiec, Dział Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic

Dzięki takiej drobiazgowej dbałości o wszystkie elementy, które składały się na domek dla lalek, detalom, które były dopełnieniem znakomitej całości, współcześni badacze kultury, historycy, socjolodzy, a także odwiedzający wystawy w muzeach mogą traktować domki jak nieskończone źródło wiedzy o ludziach, o tym, jak i gdzie żyli, czym się otaczali.

Gdy w krajach zachodniej Europy rozbudowywał się z sukcesami przemysł zabawkarski oraz powstawały i rozwijały się duże ośrodki produkujące lalki i domki dla nich, sytuacja polityczna i gospodarcza na ziemiach polskich nie sprzyjała wytwarzaniu interesujących nas zabawek. Lalki można było zamawiać i kupować, korzystając z katalogów drogich i ekskluzywnych sklepów w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Lwowie albo z zagranicznych magazynów w Niemczech czy Francji.

↑ **7.** Domek dla lalek, sypialnia, 1938, fot. A. Ławrywianiec, Dział Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic

Oprócz tego na polskich jarmarkach i targach sprzedawano lalki i miniaturowe akcesoria wykonywane przez twórców ludowych.

Domki dla lalek często były nieosiągalne dla dzieci mających niezamożnych rodziców. Drogie filigranowe bibeloty, naczynia ze szkła i porcelany mogły zniszczyć się lub potłuc podczas zabawy.

Gdy rozpoczęto produkcję masową mebelków i domków dla lalek, zabawki te stały się bardziej przystępne i tańsze. Wykonywane z drewna i tworzyw sztucznych spotykano właściwie w każdym domu, a jednocześnie nie było obawy, że szybko się zużyją. Jednakże nigdy nie dorównały starym domkom, tworzonym z precyzją i cierpliwością przez artystów i rzemieślników.

Z 1938 roku pochodzi domek, a właściwie sypialnia i kuchnia dla lalek, należące do zbiorów Działu Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic w Katowicach-Nikiszowcu. Został zrobiony przez dziadka w prezencie dla wnuczki i przypomina oryginalne śląskie wnętrza. Charakterystyczne dla lat trzydziestych XX wieku meble odtworzone w miniaturze, z dużą starannością i dbałością o detale, przyciągają oczy zarówno dzieci, jak i dorosłych. W sypialni znajdują się łoże małżeńskie, szafki nocne, szafa i toaletka z lustrem oraz wyściełane taborety. W kuchni królują biały kredens, stół, krzesła i naczynia kuchenne. Obie części można złożyć ze sobą w prostopadłościan.

Domek dla lalek z 1938 roku to jeden z najbardziej interesujących eksponatów na wystawie stałej w Dziale Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Na wojnie z panią Dulską

Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Portret Ireny Krzywickiej"

Irena Krzywicka na pewno namieszałaby w spokojnym salonie pani Dulskiej – bohaterki dramatu Gabrieli Zapolskiej, która stała się symbolem drobnomieszczańskiej dwulicowości, fałszywej moralności i zakłamania. O „tych" sprawach mówiła głośno, a nawet pisała o nich w gazetach!

Duże, ciemne oczy, wyraziste brwi, poważna mina... Ani pisarskich atrybutów, ani odniesień do feministycznej działalności nie dopatrzymy się w wizerunkach Ireny Krzywickiej stworzonych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza. „Patrzę w tej chwili na swoje cztery portrety, które ocalały mi z wojny. Pierwszy jest na ładno i na «słodko». Bardzo niedobry. Drugi, o silnej deformacji, dość potworny, odpodobniony, ale siła wyrazu bardzo duża, jakieś wyższej kategorii podobieństwo psychiczne. Trzeci portret, z profilu, łudząco podobny, przedstawia moją głowę niby jakiejś «dziewicy ognia» – płomyki we włosach, niżej wybuchający wulkan. Czwarty portret mógłby być portretem czyimkolwiek, jest w nim «dziwność», ale nic ze mnie. Wszędzie głowy otoczone są «aurą», jakimś osobliwym parowaniem, smugami, płomykami, mgłami, cieniami, które Witkacy rzekomo widział wokół głów swoich modeli" – pisała Krzywicka w 1956 roku w „Przekroju". Dziś dzieła te znajdują się w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, które posiada największą kolekcję prac Witkacego w Polsce (i na świecie).

Pisarka przyszła na świat w spolonizowanej żydowskiej rodzinie w 1899 roku w Jenisejsku na Syberii. Jej rodzice, Felicja i Stanisław Goldbergowie, zostali tam zesłani za działalność socjalistyczną. Gdy dziewczynka miała kilka lat, wraz z matką – ojciec zmarł podczas kolejnego aresztowania – przeprowadziła się do Warszawy. Po studiach polonistycznych, w wieku 24 lat, wyszła za mąż za Jerzego Krzywickiego.

↑ **8.** Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Ireny Krzywickiej [2]*, 1928, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

Wkrótce rozpoczęła współpracę z „Wiadomościami Literackimi", warszawskim czasopismem społeczno-kulturalnym, dla którego pisali między innymi Julian Tuwim, Jan Lechoń czy Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zapewne nie przypuszczała, że już za kilka lat jej nazwisko stanie się jednym z głośniejszych pośród autorów związanych z redakcją. Wszystko przyśpieszyło, gdy w 1927 roku zaproponowano jej przeprowadzenie wywiadu z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. Ten doskonały tłumacz literatury francuskiej i błyskotliwy krytyk – lekarz z wykształcenia – był już wtedy legendą. Fascynacja intelektualna pary przerodziła się po roku w romans, który miał trwać aż do wybuchu wojny (Boy-Żeleński zginął w 1941 roku we Lwowie).

Niewiele później, w listopadzie 1928 roku, powstały wszystkie cztery portrety. Informują o tym zapiski

nanoszone przez Witkacego bezpośrednio na pastelowych wizerunkach wychodzących z jego Firmy Portretowej (obok informacji o stosowanych używkach). „Kiedyś wieczorem u Boyów" – wspominała w „Przekroju" Krzywicka. Było to tak: „Witkacy zaczął malować mój portret. Źle mówię – zaczął. Namalował go, jak wszystkie chyba swoje portrety, w ciągu jednego seansu. Brał w tym celu kawał kolorowego kartonu, najczęściej zielonego, zawsze tego samego formatu i bardzo pośpiesznie, przy pomocy pasteli rozpoczynał pracę. Różnego szamaństwa i epatowania modela było przy tym co niemiara". Artysta pokazywał na przykład zainteresowanej osobie specjalną „umowę", zgodnie z którą „nie wolno było rozmawiać, spóźniać się, robić krytycznych uwag itd."

W 1930 roku Krzywicka zadebiutowała powieścią *Pierwsza krew*, w której analizowała proces dojrzewania grupy nastolatków. Tytuł odnosił się do pierwszej miesiączki, co już było przełamaniem pewnego tabu. Dwa lata później na ostatniej stronie „Wiadomości Literackich" ukazał się jej artykuł *Sekret kobiety*. Autorka wprost napiętnowała obłudną pruderię, która nie pozwalała rozmawiać o menstruacji i utrzymywała „ten wstydliwy i sekretny stosunek do normalnej funkcji organizmu". Pozornie niewinny tekst wywołał krytykę konserwatywnych środowisk. W salonie pani Dulskiej na pewno nie poruszało się „tych" tematów.

Jeśli czytelnicy myśleli, że to najbardziej kontrowersyjne sprawy, jakimi będzie zajmowała się pisarka, to grubo się mylili. Na początku lat trzydziestych rozpoczęła się wspólna działalność Krzywickiej i Boya-Żeleńskiego na rzecz świadomego macierzyństwa, edukacji seksualnej i praw kobiet. Najpierw pisali o tym na łamach „Wiadomości Literackich" (jak Krzywicka w *Sekrecie kobiet*), potem stworzyli specjalny dodatek „Życie Świadome". Zabierali głos w dyskusji, jaka przetoczyła się przez Polskę przy okazji zmiany prawa aborcyjnego – Boy-Żeleński opublikował wówczas *Piekło kobiet* (1930) i *Jak skończyć z piekłem kobiet* (1932). W 1931 roku wspólnie z lekarką Justyną Budzińską-Tylicką powołali Poradnię Świadomego Macierzyństwa, w której warszawianki mogły uzyskać porady i informacje dotyczące planowania rodziny.

Krzywicka nie bała się trudnych tematów, a wiele jej bezkompromisowych opinii nawet dzisiaj mogłoby szokować. Choć tylko publicystyczna działalność wystarczyłaby, żeby przypiąć jej łatkę skandalistki, to barwne życie prywatne pisarki jeszcze bardziej oburzyłoby niejedną panią Dulską. Przed ślubem Krzywiccy ustalili, że będą mieli w małżeństwie pełną swobodę, by było ono „wzbogaceniem, a nie zubożeniem życia". Romansu Ireny ze starszym o 25 lat Boyem-Żeleńskim także nie trzymano w tajemnicy. Wizerunek demoralizatorki chyba jej nie przeszkadzał (lub świadomie nim grała), bo wydane w 1992 roku wspomnienia Krzywicka – w tym czasie już 93-letnia – zatytułowała prowokująco *Wyznania gorszycielki*. Taką chciała być zapamiętana.

↑ **9.** Irena Krzywicka na karcie pocztowej z serii „Współcześni pisarze polscy", 1933, Biblioteka Narodowa

przeczytaj więcej:

II. ZDROWIE

WERONIKA SZERLE

„Dlaczego kurek nie boli głowa? Bo zażywają Kogutka!”

Saszetka proszku z kogutkiem

W 1903 roku 35-letni farmaceuta Adolf Gąsecki stworzył w swoim składzie aptecznym w Płocku recepturę leku Migreno-Nervosin. Specyfik ten, zwany proszkiem z kogutkiem, stosowano od bólu głowy. Gąsecki stał się jego producentem. W niedługim czasie „kogutek” zrobił międzynarodową karierę i był sprzedawany na całym świecie.

↑ **10.** Saszetka proszku z kogutkiem, lata trzydzieste XX w., fot. P. Kowalski, Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie

Początkowo produkcja leku odbywała się na małą skalę w aptece w Płocku, następnie zaś w Warszawie w laboratoriach aptek przy ulicy Freta oraz przy ulicy Leszno. Ogromna popularność specyfiku pozwoliła Gąseckiemu w 1926 roku uruchomić w stolicy zakład produkcyjny przy ulicy Belgijskiej. W 1935 roku przekształcono go w spółkę akcyjną pod nazwą Mokotowska Fabryka Chemiczno-Farmaceutyczna Adolf Gąsecki i Synowie, która produkowała lek już na skalę przemysłową. Oprócz Migreno-Nervosinu wytwarzano w niej ponad 100 specyfików farmaceutycznych, między innymi Biotonin „Gąsecki”, czyli lek stosowany w anemii i przy braku apetytu u dzieci oraz Lumbagol „Gąsecki” – środek na reumatyzm, a także różne chemikalia, środki opatrunkowe, kosmetyczne i toaletowe.

Działający przeciwbólowo proszek „z kogutkiem”, którego potoczna nazwa pochodziła od wizerunku koguta na opakowaniu, był jednym z najpopularniejszych specyfików tego typu w okresie międzywojennym nie tylko w Polsce, ale również za granicą. W krótkim czasie „kogutek” stał się polską marką eksportową sprzedawaną w 46 krajach Europy, Azji, obu Ameryk i w Australii. Firma Gąseckiego miała liczne przedstawicielstwa zagraniczne. Lek zalecano na dolegliwości różnego typu: bóle głowy, migrenę, nerwobóle, przeziębienie, grypę, artretyzm czy bóle zębów. Specyfik w postaci proszku stosowano w razie potrzeby w liczbie 1–2 saszetek dziennie do wysypywania na język i popijania wodą z dodatkiem cytryny. Zakwaszenie miało wzmocnić działanie leku, którego główny składnik stanowił kwas acetylosalicylowy. Receptura słynnej aspiryny, produkowanej przez niemiecką firmę Bayer od 1899 roku, także opierała się na kwasie salicylowym.

W licznych materiałach reklamowych podkreślano wyjątkowy skład recepturowy proszku „z kogutkiem”, czego dowodem było powszechne uznanie w Polsce i na świecie. Lek sprzedawano w papierowych saszetkach z instrukcją otwarcia opakowania: „Ująć torebkę w kant dwa palce, lekko ścisnąć i kilka razy uderzyć palcem drugiej ręki w górną część torebki, a znajdujący się tam proszek usunie się w dół – wtedy górną część torebki odciąć lub oderwać, i proszek użyć”. Z powodu pojawiania się na rynku licznych podróbek na opakowaniach produktu oprócz znaku wodnego z kogutem umieszczono napisy: „marka fabryczna, nazwa, rysunek i opakowanie prawnie zastrzeżone” oraz „żądajcie oryginalnych proszków tylko w takich opakowaniach”.

„Kogutek”, mimo iż nie jest produkowany od czasów II wojny światowej, w świadomości najstarszego pokolenia zapisał się jako symbol natychmiastowej ulgi w bólu. Młodsi o jego dawnej świetności mogą dowiedzieć się już tylko z literatury lub odwiedzając Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie.

MARTYNA KLIKS

Na zdrowie!

Pijałka – kubek do picia wody mineralnej

Porcelanowa pijałka – rzecz, bez której nie mógł obyć się żaden kuracjusz przebywający w uzdrowisku w międzywojennej Polsce. Służyła jako kubek, a potem stojąc na domowym kredensie, przypominała o udanym turnusie. Teraz stanowi doskonały dowód na popularność wizyt w sanatoriach w odrodzonej Polsce.

Jeden z priorytetów rządzących II Rzecząpospolitą, szczególnie w pierwszych latach jej istnienia, dotyczył zdrowia obywateli. Polacy masowo chorowali na cholerę, tyfus czy gruźlicę. Potrzeby były ogromne. Służba zdrowia wymagała szybkich i systemowych zmian. Lecznictwo miało być bezpłatne i dostępne dla jak największej liczby pacjentów. Aby tak się stało, rozwijano dotychczasowe i organizowano nowe placówki służby zdrowia.

Ważnym uzupełnieniem leczenia w ośrodkach zdrowia były wyjazdy do sanatoriów. Podstawę kuracji pacjenta odwiedzającego uzdrowisko stanowiło picie wody zdrojowej. Jej prawidłowe spożycie opisał szczegółowo Józef Szalay w *Przewodniku dla podróżujących do wód szczawnickich* z 1857 roku: „Picie wody zaczyna się naczczo od jednego kubka, bąć wody mineralnéj bez żadnéj przyprawy, lub téż z domieszaną żentycą lub mlékiem według ordynacyi lekarza. Wody nie trzeba pić duszkiem, lecz powoli z przestankami jednéj do dwóch minut. Po wypiciu kubka – chory zwolna powinien się przechodzić. Jeżeli się czuje znużonym, może usiąść, a odpocząwszy, znowu się przejść. W godzinę po wypiciu, śniadać można”.

W piciu wody zdrojowej znacznie pomagały pijałki, takie jak ta ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. Jej niewielki rozmiar, a przede wszystkim ucho, służące także jako dzióbek, przez który można było powoli sączyć wodę, sprawiało, że pijałka idealnie sprawdzała się w plenerze, co często zalecano. Dodatkowo po

↑ **11.** Pijałka – kubek do picia wody mineralnej, Zakłady Porcelany Ćmielów, okres międzywojenny, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

wewnętrznej stronie jednej ze ścian naczynia umieszczono podziałkę znacznie ułatwiającą odmierzanie kolejnych porcji leczniczej wody.

Pijałka została wyprodukowana w Zakładach Porcelany w Ćmielowie, najstarszej wciąż działającej fabryce porcelany w Polsce. Wytwórnia, po przerwie wymuszonej I wojną światową, zmieniła w 1920 roku właściciela i wróciła do regularnej produkcji. W jej ofercie oprócz elementów zastawy stołowej znalazły się także dekorowane kalkomanią kubki do picia wody mineralnej, na które było duże zapotrzebowanie. Wynikało ono z rosnącej popularności wizyt w sanatoriach.

Liczba osób korzystających z kuracji w polskich uzdrowiskach w okresie międzywojennym sukcesywnie się zwiększała. W 1925 roku sanatoria odwiedziło ponad

→ **12.** Widok na centrum kompleksu uzdrowiskowego w Szczawnicy, 1910–1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe

128 tysięcy osób. 10 lat później, w 1935 roku, liczba kuracjuszy była prawie o 100 tysięcy większa, a dwa lata później wyniosła aż 267 tysięcy.

Rola uzdrowisk okazała się na tyle istotna, że w 1922 roku zdecydowano się na prawne uregulowanie ich wyglądu i funkcjonowania. Nad ustawą o uzdrowiskach pracował zespół specjalistów. Należeli do niego między innymi członkowie prężnie rozwijającego się w dwudziestoleciu międzywojennym Polskiego Towarzystwa Balneologicznego, które zajmowało się badaniem i popularyzacją leczniczych właściwości wód mineralnych. Sześć lat później ustawa doczekała się nowelizacji, zgodnie z którą uzdrowiska otrzymały status organizacji wyższej użyteczności publicznej.

Te działania legislacyjne wypełniały myśl, którą jeszcze w poprzednim stuleciu sformułował profesor Józef Dietl, wybitny badacz i popularyzator leczniczych właściwości wód mineralnych. Brzmiała tak: „Naród, który nie udziela opieki swym zdrojowiskom i nie stara się o ich rozwój, nie dorósł do cywilizacji”.

Wyjazdy do miejscowości uzdrowiskowych stały się modne. Polacy chcieli odwiedzać te same miejsca, w których bywali między innymi prezydent Ignacy Mościcki czy Jan Kiepura. Dzięki rozbudowie sieci dróg i kolei było to z roku na rok coraz łatwiejsze. A od 1925 roku, kiedy wprowadzono ulgi na bilety kolejowe dla osób wracających z uzdrowisk, także bardziej przystępne cenowo.

Jednym z ważniejszych punktów na uzdrowiskowej mapie Polski w dwudziestoleciu międzywojennym była Szczawnica. Miejscowość, położona pomiędzy łańcuchami górskimi, przyciągała kuracjuszy malowniczymi krajobrazami, kilkoma źródłami wód mineralnych, a także niezwykle efektowną architekturą zdrojową. To właśnie jej fragment przedstawia kalkomania na pijałce ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu.

Na pierwszym planie widać drewnianą altanę zbudowaną w 1867 roku nad zdrojem „Waleria”. Pierwsze piętro, w formie galerii, dobudowano później. Służyło jako scena dla występującej w uzdrowisku orkiestry. Zza altany wyłania się willa „Litwinka” otoczona wysokimi świerkami. Widok uwieczniony na pijałce przedstawia jedno z najbardziej reprezentacyjnych miejsc w Szczawnicy. Nic dziwnego, że wybrano go do dekoracji kubków do picia wody mineralnej. Pijałki po tym, jak spełniły już swoją funkcję na miejscu, w uzdrowisku, często wracały z kuracjuszami do domów jako pamiątki ze Szczawnicy. Po latach przypominają nie tylko o popularności uzdrowisk wśród obywateli II Rzeczypospolitej, ale także o ich ważnej roli w lecznictwie odrodzonej Polski.

MAGDALENA MUSKAŁA

Walka na igły, czyli historia szczepień ochronnych

Szklana strzykawka i igła

Człowiek choruje od zarania dziejów. Jednak pierwsze szczepionki chroniące przed śmiertelnymi chorobami wprowadzono w Europie i Polsce dopiero w XVIII wieku. O krótkiej, ale różnorodnej historii szczepień przypominają eksponaty z Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku.

Ospa była pierwszą z chorób, z którymi stoczono skuteczną bitwę. Wygraną zapewniło odkrycie szczepionki. Pobrane od chorych na ospę strupy suszono, ścierano na proszek i podawano osobom zdrowym przez nozdrza lub nacięcia na skórze. Wywoływano tym samym łagodną postać ospy, która powodowała uodpornienie. Tę metodę, zwaną wariolizacją, rozpropagowała w Europie w 1719 roku lady Mary Wortley Montagu, która jako żona angielskiego ambasadora przebywała w Stambule. Tam dowiedziała się o starożytnym sposobie walki z ospą, stosowanym przez niektóre społeczeństwa Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Ciekawostką jest fakt, że Mary przyjaźniła się z królową Wiktorią, a nowo odkryta szczepionka szybko rozpowszechniła się na dworze królewskim. W 1796 roku doktor Edward Jenner zastąpił wariolizację nową metodą – wakcynacją. Szczepiono ospą krowią, która wywoływała dużą odporność, a jednocześnie mniej skutków ubocznych niż pierwsza metoda. Na świecie zaczęto powoływać Instytuty Szczepień Ospy Krowiej, które prowadziły bezpłatne szczepienia oraz liczne akcje prozdrowotne edukujące społeczeństwo. Na ziemiach polskich takie Instytuty powstały w 1808 roku w Wilnie i Warszawie. Wobec ogólnego strachu społeczeństwa przed szczepieniami wydawano książki przybliżające wiedzę o chorobie, szczepionce

Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku

↑ **13.** Zestaw do szczepień: szklana strzykawka i igła wielorazowego użytku w metalowym przenośnym opakowaniu, lata międzywojenne, fot. P. Bezubik, Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku

i sposobach leczenia. Przykładem jest *Krótka nauka dla pospólstwa w czasie panującej ospy*, autorstwa białostockiego nadwornego medyka Branickich – Jakuba Feliksa de Michelisa, wydana w 1801 roku. Szczepienia przeciwko ospie dość szybko zostały uregulowane przepisami prawa. W 1811 roku Napoleon wydał postanowienie o obowiązkowym szczepieniu w szkołach, a następnie w wojsku.

Jednym z pierwszych aktów prawnych wprowadzonych przez Polskę po odzyskaniu niepodległości była ustawa z 1919 roku o przymusowym szczepieniu przeciwko ospie. Obowiązek dotyczył każdego obywatela polskiego – nowo narodzonego i dorosłego, który nie został dotychczas zaszczepiony. Niezaszczepionych dzieci nie przyjmowano do szkół. Szczepienia były bezpłatne. W zbiorach Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku znajdują się zestawy zawierające szklaną strzykawkę i igłę wielorazowego użytku, po wysterylizowaniu zamknięte w specjalnym metalowym pojemniku. Były to typowe zestawy używane w zależności od pojemności – zarówno do szczepień, jak i podawania leków w formie zastrzyków. Po każdorazowej iniekcji strzykawkę i igłę sterylizowano, a następnie umieszczano w jałowym środowisku metalowego pojemnika. W przypadku akcji szczepień w terenie lekarze i pielęgniarki często posługiwali się małymi, przenośnymi

palnikami do sterylizacji igieł, wyposażonymi w palniczek z naftą. Takie sterylizatory używali lekarze zarówno cywilni, jak i wojskowi. W Muzeum można obejrzeć egzemplarz pochodzący z okresu międzywojennego, a wykorzystywany w prywatnym gabinecie lekarskim w Katowicach. Miejsce po szczepieniu zabezpieczano, zwłaszcza u dzieci, specjalnym opatrunkiem. Był to tak zwany ospochron – nowoczesny opatrunek produkowany w międzywojennej Polsce przez Farmaceutyczne Zakłady Przemysłowo-Handlowe magistra A. Bukowskiego z Warszawy. Chronił on przed starciem materiału chorobotwórczego, czyli krowianki, a lekarzowi dawał pewność pomyślnego przebiegu szczepienia i wykluczenia powikłań. W zbiorach Muzeum znajduje się jeden egzemplarz ospochronu. Akcja obowiązkowego szczepienia przeciwko ospie, zarówno w skali kraju, jak i świata, przyniosła sukces. W 1980 roku Światowa Organizacja Zdrowia oficjalnie potwierdziła wyeliminowanie ospy.

Oprócz ospy środowisko naukowe pracowało nad wynalezieniem szczepionek przeciwko innym chorobom. W XIX stuleciu odkryto skuteczne sposoby walki z tężcem, cholerą, wścieklizną, durem brzusznym. Nowe szczepionki najintensywniej wprowadzano w okresie międzywojennym – walczono wtedy między innymi z błonicą, gruźlicą, krztuścem. Liczba chorób, przeciwko którym szczepiono, systematycznie się powiększała. Po II wojnie światowej Polacy przyczynili się do stworzenia szczepionek przeciw polio, czyli chorobie Heinego-Medina. Hilary Koprowski w 1950 roku i Albert Sabin w 1962 roku opracowali dwie skuteczne szczepionki zabezpieczające przed tą ciężką chorobą zakaźną, zamykającą dzieci na wiele miesięcy i lat w tak zwanych żelaznych płucach. Urządzenia te umożliwiały oddychanie w przypadku, gdy płuca pacjenta były niewydolne z powodu choroby polio.

Rozpoczęte przed prawie 300 laty w Europie szczepienia przeciwko niektórym chorobom okazały się w XX wieku niezwykle skuteczne. Wyeliminowano lub skutecznie zmniejszono występowanie takich chorób, jak ospa, odra, polio czy krztusiec. W XXI wieku na skutek różnych czynników, zwłaszcza świadomego zaprzestania szczepień przez niektóre grupy społeczne, braku masowych akcji uświadamiających, powracają pokonane wcześniej choroby. Historia zatacza koło, zaś my powinniśmy wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski.

↑ **14.** Ospochron – opatrunek stosowany po szczepieniu przeciwko ospie, wyprodukowany przez Farmaceutyczne Zakłady Przemysłowo-Handlowe magistra A. Bukowskiego z Warszawy, lata międzywojenne, fot. P. Bezubik, Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku

Przeczytaj więcej:

III. SZKOŁA

TOW. AKC. „ST. MAJEWSKI" S.A.
NAJLEPSZE OŁÓWKI RYSUNKOWE .. POLONIA ..
ST. MAJEWSKI
OŁÓWKI RYSUNKOWE

DANUTA BLIN-OLBERT

Niedokończona?

Ręcznie rysowana mapa Europy

W wiejskiej szkole z końca XIX wieku, przeniesionej do Parku Etnograficznego Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, jest eksponowana mapa Europy, ręcznie rysowana przez nauczyciela po zakończeniu I wojny światowej.

W Parku Etnograficznym Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku znajduje się szkoła z końca XIX wieku, przeniesiona ze wsi Wydrna koło Brzozowa. To drewniany zrębowy budynek z czterospadowym dachem krytym gontem. Wejście prowadzi do sieni, stąd do izby lekcyjnej, a następnie do dwóch pomieszczeń dla nauczyciela. Izbę lekcyjną z klepiskiem oświetlają dwa małe okienka i lampa naftowa zawieszona u tragarza (belka, na której wspiera się powała). Pod ścianą stoją: rząd długich na pięć miejsc ławek z otworami na kałamarze, stół dla nauczyciela na podwyższeniu – „gradusie", przed ławkami tablica na trójnogu podnoszona i obniżana za pomocą kołków oraz liczydło na stojakach z gałkami przesuwanymi po prętach.

Na ścianie wiszą mapy Europy. Na jedną z nich nauczyciel próbował nanieść zmiany polityczne po zakończeniu Wielkiej Wojny. Autor napisał ozdobnymi literami: „Mapa Europy rysował W. Kulisch". Prawdopodobnie wzorował się na mapach wcześniej wydawanych w Wiedniu. Druga to „Mapa ścienna Europy zrysował B. Kozenn nazwy polskie wpisał Dr E. Janota Wiedeń Nakładem Edwarda Hölzla". Wydaje się, że na tej mapie wzorował się Władysław Kulisch. Rysował na 16 kartonikach o wymiarach 33,5 x 28 centymetrów i w takiej formie obiekt trafił do muzeum. Część konturów lądów, granice państw, sieć wodną i napisy wykonał czarnym tuszem, wypełniał je pastelami zielonymi, pomarańczowymi, rozbielonymi ugrowymi, niektóre pozostawił bez koloru, zbiorniki wodne malował w różnych odcieniach niebieskiego. Prawie wszystkie nazwy są takie same jak na mapie wiedeńskiej, tylko nie naniósł nazw państw zaborczych. Polskę zaznaczył w zarysie zbliżonym do późniejszego, z okresu międzywojennego. Na północnym wschodzie wymienia Litwę (brakuje na mapie Kozenna), Kurlandyę (na mapie Kozenna – Inflanty) oraz Estlandyę. Zaznacza Czecho Słowacyę (brak na mapie Kozenna), lecz nie Węgry. Na południowym wschodzie nad Morzem Czarnym są Besarabia i Multanya, Turcya, a na Półwyspie Bałkańskim – Macedonia i Albania, nie ma wskazanej Serbii i Wołoszczyzny (podpisane na mapie Kozenna). Kulisch, co zrozumiałe, nie orientował się

↑ **15.** Mapa ścienna wykonana w 1918 r. przez Władysława Kulischa, wiejskiego nauczyciela ze szkoły w Falejówce koło Sanoka, wykorzystywana w dwudziestoleciu międzywojennym, fot. M. Kraczkowski, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

← **16.** Szkoła z Wydrnej, koniec XIX w., fot. M. Kraczkowski, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

w późniejszych zmianach granic, ustalonych w traktacie wersalskim. Nie wiemy, jak długo i czy korzystano z tej mapy w szkole. Możliwe, że po traktacie wersalskim i działaniach plebiscytowych nie zachodziła już potrzeba wprowadzenia zmian i dokończenia mapy. W muzeum osobne kartoniki podklejono taśmą, nałożono na bibułkę japońską, od góry i dołu ujęto w dwie wyokrąglone, malowane na czarno listwy umożliwiające zawieszenie na ścianie. W wielu placówkach podobne wyposażenie wnętrza przetrwało dwudziestolecie międzywojenne, a wymieniona szkoła służyła celom oświatowym jeszcze podczas okupacji niemieckiej.

Kulisch uczył i mieszkał od 1917 roku w szkole w Falejówce koło Sanoka, wybudowanej w 1897 roku zgodnie z zaleceniami Rady Szkolnej Krajowej na działce właścicieli ziemskich. Została wymurowana, miała jedną izbę lekcyjną i mieszkanie dla nauczyciela. Szkoła była jednoklasowa, a po reformie w 1932 roku – czteroklasowa. Nauczyciel angażował się w działalność założonego przez siebie zespołu teatralnego i orkiestry, szczególnie w latach 1922–1923. Rozpisywał role wystawianych sztuk, przygotowywał afisze. Ostatnie przedstawienie dawano jeszcze w roku szkolnym 1938/1939. Dzieci uczyły się w tym budynku do 1947 roku.

Radę Szkolną Krajową powołano w Galicji w 1867 roku, ale dopiero ustawą sejmu galicyjskiego w 1873 roku wprowadzono bezpłatną i obowiązkową naukę dla wszystkich dzieci od 6. do 12. roku życia. Szkoły miały być utrzymywane przez gminy i dwory. Na przełomie XIX i XX wieku w Radzie Szkolnej Krajowej opracowano plany budynków szkolnych. Musiały zawierać salę do nauki, mieszkanie dla nauczyciela kierującego oraz wolno stojące wychodki drewniane.

W szkołach elementarnych, zwanych pospolitymi, uczono w języku ojczystym. Były one czterostopniowe, stopień trzeci i czwarty przerabiano po dwa lata. Pod koniec I wojny światowej w kronikach szkolnych przeplatały się informacje o wiernopoddańczym stosunku do panującego z wiadomościami na temat przejawów patriotyzmu polskiego – równocześnie obchodzono imieniny cesarza i prowadzono zbiórkę na Legiony Polskie.

Po odzyskaniu niepodległości na ziemiach dawnego zaboru austriackiego szkolnictwo powszechne oparto na bazie oddziedziczonej po czasach autonomii galicyjskiej. Zachowano ustrój szkolny z sześcioletnią szkołą powszechną dla wsi i siedmioletnią dla miast. Dopiero reforma z 1932 roku objęła cały teren Polski. Wprowadzono wówczas siedmioletnią szkołę powszechną. Przy placówkach oświatowych zakładano teatry, chóry, czasami orkiestry. W szkołach bardzo dbano o wychowanie patriotyczne i obywatelskie, organizowano obchody rocznicy Konstytucji 3 maja, Święto Niepodległości, obchodzono imieniny marszałka Józefa Piłsudskiego i prezydenta Ignacego Mościckiego.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

„M” jak mak

„Elementarz i rachunki dla klasy pierwszej”

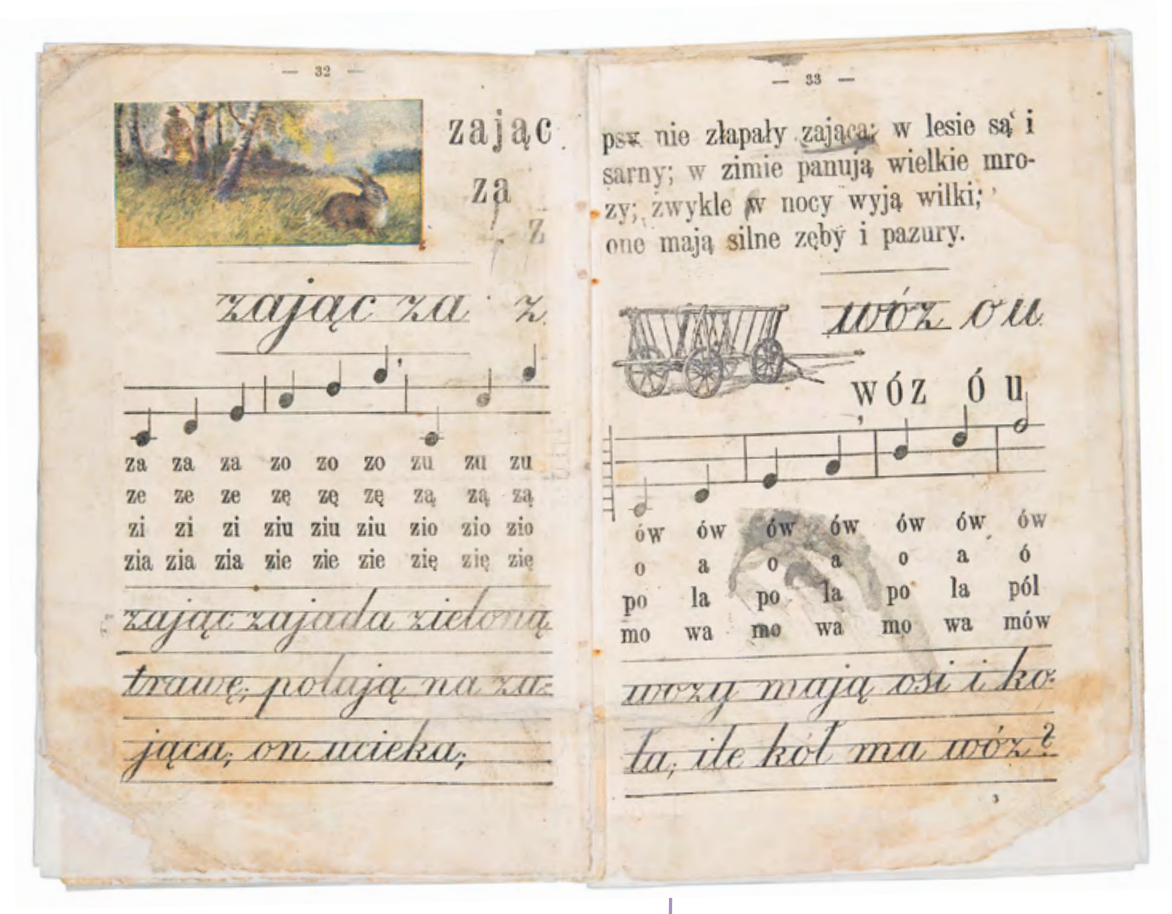
Brakuje okładki i połowy stron. Czy z tego elementarza tak pilnie uczyły się całe pokolenia dzieci, czy jakiś urwis wcale nie dbał o podręcznik szkolny? Nie wiadomo. Ale zachowany w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie egzemplarz – nawet zniszczony i zdekompletowany – mówi nam dużo o przedwojennej szkole.

Żaden elementarz nie dorównał w Polsce popularnością podręcznikowi Mariana Falskiego, w którym znalazło się słynne już zdanie „Ala ma kota”. W dwudziestoleciu międzywojennym ukazywało się jednak o wiele więcej materiałów dydaktycznych, tak potrzebnych w budowanym od podstaw systemie szkolnictwa powszechnego. Do lubelskiego muzeum trafił egzemplarz *Elementarza i rachunków dla klasy pierwszej* Władysława Kłosińskiego. Książkę wydano po raz pierwszy w 1919 roku. Ilustracje wykonał Stanisław Wójcik, który tak jak Kłosiński był w tym czasie nauczycielem w Szkole Wydziałowej imienia Jana Kantego w Krakowie. W czerwcu 1922 roku Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dopuściło elementarz „do użytku tytułem próby” w szkołach zgłoszonych do kuratorium. Widocznie się sprawdził, bo do końca lat trzydziestych doczekał się jeszcze kilku wydań.

„M” jak mak, „ł” jak łąka, „z” jak zając... Kłosiński starał się uczyć czytania na przykładach znanych dzieciom z życia codziennego. Zapamiętanie „sz” ułatwiają więc szafa i szuflada, a potem prosta historyjka: „Frania słyszała, jak myszy ruszały się w szafie. Szukały tam kaszy i słoniny. Tadeusz wołał kota, aby złapał mysz. Te myszy to wielkie szkodniki”. Pismo drukowane zostało zestawione z pisanym. Niemal każdą stronę ozdabiał także prosty obrazek, zawsze związany z tekstem: wiejska chata, chłopiec pasący gęsi, okazała rzepa. W dalszej części znalazł się zbiór krótkich tekstów: rymowana wersja *Ojcze nasz*, wierszyki o różnych zwierzętach czy krzepiąca opowiastka o Zosi (zgubiła pióro i ołówek, ale szkolne koleżanki wszystko jej chętnie pożyczyły).

↑ **17.** „M” jak mak, strona z podręcznika Władysława Kłosińskiego *Elementarz i rachunki dla klasy pierwszej*, lata dwudzieste lub trzydzieste XX w., fot. B. Lenard, Muzeum Narodowe w Lublinie

Dzieci opisane w elementarzu są uczynne, pomocne, nie kłamią i nie dokuczają zwierzętom. Autor nie przesadzał jednak z moralizatorstwem, skupiając się raczej na pokazaniu pozytywnych wzorców. W podręczniku umieszczono zarówno opowieść o Jasiu, który rano odmawiał pacierz (a potem czytał elementarz), jak i wierszyk o grze w piłkę. Higieny uczyła zaś rymowanka o kotku, który często się myje. Właściciel (lub właścicielka) egzemplarza muzealnego chyba nie uważał jednak na lekcji o utrzymaniu porządku. Elementarz został ubrudzony atramentem, a na marginesach widać ołówkowe bazgroły.



↑ **18.** „Z" jak zając i „w" jak wóz, strony z podręcznika Władysława Kłosińskiego *Elementarz i rachunki dla klasy pierwszej*, lata dwudzieste lub trzydzieste XX w., fot. B. Lenard, Muzeum Narodowe w Lublinie

„Jeszcze w początkach mej zawodowej pracy nauczycielskiej nabrałem przekonania – jak wielu zresztą Szanownych Kolegów i Koleżanek – że dotychczasowe metody uczenia, u nas ogólnie stosowane, nie odpowiadają nowoczesnym poglądom w dziedzinie dydaktyki doświadczalnej" – pisał Kłosiński w przedmowie do przewodnika metodycznego dla nauczycieli pierwszej klasy, opublikowanego równolegle z elementarzem. Sam studiował pedagogikę w Krakowie i Pradze, ale ukończył także konserwatorium muzyczne i grał profesjonalnie na skrzypcach. Propagował „metodę dźwiękową" w procesie edukacji, czyli wykorzystywanie muzyki i śpiewu podczas lekcji czytania. Nieprzypadkowo więc w elementarzu często zestawiał sylaby z nutami – zapewne do rytmicznego powtarzania za nauczycielem, by ułatwić ich zapamiętanie.

Czego brakuje w egzemplarzu muzealnym? Początku i końca. Nie ma okładki i pierwszych stron z najprostszymi wyrazami, takimi jak ul, nos, osa, kot. Jak widać, dzieci nie poznawały liter w układzie alfabetycznym, ale od razu uczyły się czytania wyrazów i krótkich zdań, zaczynając od najniższego poziomu trudności. Ostatnia część elementarza była poświęcona natomiast rachunkom. Symbole, diagramy i rysunki miały w intuicyjny sposób pokazywać liczenie do 10: na palcach lub patyczkach, na przykładzie stosu jabłek lub stadka bocianów. Podręcznik kończył się listą prostych działań matematycznych do uzupełnienia.

→ **19.** Dzieci ze szkoły powszechnej w Rubieży (obecnie na Białorusi), czerwiec 1936, Muzeum Oświaty w Bydgoszczy

↑ **20.** Uczeń szkoły powszechnej im. św. Wojciecha w Krakowie podczas lekcji, 1930, Narodowe Archiwum Cyfrowe

W przewodniku metodycznym Kłosiński przekonywał, że „domagają się nowocześni pedagogowie usunięcia szkodliwej [...] dyscypliny szkolnej o policyjnym charakterze, opierającej się na naznaczonym z góry zakazie, przymusie i karze", bo takie środki wywołują tylko niechęć do szkoły. Dobry nauczyciel miał zdobyć zaufanie ucznia, zachęcić go do wspólnej pracy, pobudzić ambicję. Autor podkreślał, że pierwszy rok nauki szkolnej jest szczególnie ważny dla rozwoju dziecka. Należy kształcić jego ciekawość świata, uczyć obserwacji otoczenia i samodzielnego myślenia, zachęcać do pokonywania trudności. Nie tylko dyktować abecadło, ale i wychowywać dobrego obywatela.

Nowoczesne ideały przenikają także elementarz Kłosińskiego. Bohaterowie opowiastek to zarówno chłopcy, jak i dziewczynki. Zadaniem dzieci nie jest praca, a nauka, którą wspierają rodzice. Mama odpytuję córkę ze znajomości dni tygodnia i nazw miesięcy, a syn ochoczo pomaga ojcu w polu, ale dopiero po odrobieniu zadania domowego. To oczywiście idealny obraz, często różny od prawdziwych warunków panujących w rodzinach uczniów i uczennic. Obowiązek szkolny realnie wpływał jednak na zmiany społeczne. Analfabetyzm wśród dzieci (10–14 lat) jeszcze w 1921 roku utrzymywał się na poziomie niemal 30%, gdy tymczasem 10 lat później spadł do zaledwie 6%.

HANNA WĘGRZYNEK

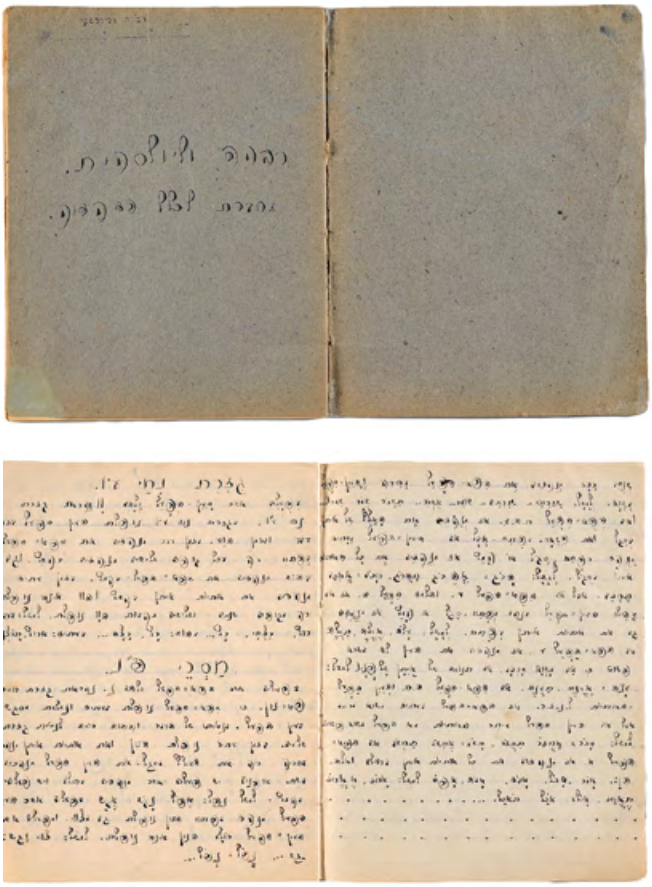
Po kocich łbach poleskiego sztetla na lekcję dikduku

Zeszyt do gramatyki języka hebrajskiego

Wyboistą drogę przemierzała zapewne Ryfka Wolowelska ucząca się w syjonistycznej szkole organizacji Tarbut (w języku hebrajskim – kultura), która miała nie tylko dać wykształcenie ogólne, lecz również przygotować do życia w Erec Israel (Ziemia Izraela), gdzie Żydzi pragnęli odbudować swoje państwo.

Ryfka mieszkała w Antopolu na dzisiejszej Białorusi, stamtąd w 1927 roku, w wieku 20 lat, wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Może planowała dalszą emigrację do pozostającej pod brytyjską administracją Palestyny, dlatego zabrała ze sobą starannie prowadzony zeszyt do gramatyki języka hebrajskiego, a może była to dla niej ważna pamiątka. Kilka lat temu zeszyt Ryfki został przekazany przez jej rodzinę do Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Stanowi rzadkie świadectwo życia nie tylko młodej dziewczyny, lecz również całej społeczności żydowskiej w Antopolu, wymordowanej prawie w 100% podczas Zagłady. Zeszyt w tekturowej okładce z poliniowanymi stronami liczy 22 karty. Pochodzi zapewne z połowy lat dwudziestych XX wieku. Prawie w całości został zapisany w języku hebrajskim i zawiera zestawienie podstawowych reguł gramatyki hebrajskiej, między innymi zasady koniugacji.

Antopol należał do typowych poleskich miasteczek o parterowej, przeważnie drewnianej zabudowie. Rozkwit przeżywał przed I wojną światową. Wówczas oprócz tradycyjnych instytucji religijnych pojawiło się tu kilka ważnych placówek kulturalnych, jak biblioteka i prywatna szkoła dla dziewcząt, zaczęły działać organizacje syjonistyczne i lewicowe. Na początku lat dwudziestych XX wieku miasteczko podupadło. Liczyło



↑ **21.** Zeszyt Ryfki Wolowelskiej, połowa lat dwudziestych XX w., Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

2200 mieszkańców, spośród których ponad 80% stanowili Żydzi. Nie zahamowało to rozwoju działalności kulturalnej. Ustawodawstwo II Rzeczypospolitej przyczyniło się do rozbudowy szkolnictwa, co miało ogromne znaczenie zwłaszcza na ziemiach byłego zaboru rosyjskiego, gdzie wcześniej nie istniał obowiązek szkolny. Dzieci żydowskie uczęszczały do polskich szkół powszechnych, prywatnych lub prowadzonych przez instytucje kulturalno-edukacyjne związane z organizacjami politycznymi o różnych profilach. Dlatego też szkoły te różniły się programami nauczania oraz językiem wykładowym, którym mógł być jidysz, hebrajski lub polski. Do najbardziej aktywnych organizacji należały: CISzO (Centralna Żydowska Organizacja Szkolna) prowadząca szkoły

→ **22.** Uczniowie i uczennice szkoły Tarbut w Siedlcach, 1932, archiwum rodzinne – projekt Polskie Korzenie w Izraelu, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Szkoła powszechna z językiem hebrajskim nauczania w Berezneem powiecie Kostopolskim województwie Wołyńskiem

SWIADECTWO SZKOLNE

בית-ספר עממי בשפת תתוראה העברית

תעודה

← **23.** Świadectwo szkoły prywatnej Tarbut w Bereznem, wydane na nazwisko Szmula Feldmana, Berezne, 26 czerwca 1927, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

świeckie nauczające w jidysz, Tarbut – gdzie kształcono w języku hebrajskim, natomiast większość szkół religijnych była kontrolowana przez największą partię ortodoksyjną – Agudas Isroel (Związek Izraela). Wśród nich znajdowała się rozbudowana sieć placówek dla dziewcząt – Bejs Jakow (Dom Jakuba). W okresie międzywojennym w Wilnie i Warszawie działały też dwie żydowskie uczelnie wyższe.

W połowie lat trzydziestych XX wieku Tarbut prowadził w Polsce ponad 180 szkół elementarnych, a także kilka średnich oraz cztery seminaria nauczycielskie. Wydawał też własne podręczniki, czasopisma i informatory. Program obejmował literaturę hebrajską – biblijną i współczesną, przedmioty ścisłe i zawodowe, jak również język polski. Właśnie do takiej szkoły w Antopolu uczęszczała Ryfka Wolowelska i tam zapisała zeszyt, który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

WERONIKA SZERLE

Z ołówkiem w ręku po złoto!

Ołówki „Polonia"

Najlepsze na świecie ołówki wyprodukowano w pierwszej na ziemiach polskich fabryce ołówków grafitowych i kredek świecowych, założonej w 1889 roku przez inżyniera Stanisława Majewskiego. Przez kolejne dekady wytworzonymi w niej pachnącymi cedrowym, lipowym i olchowym drewnem narzędziami pisarskimi posługiwała się cała Polska, od uczniów, przez architektów, sklepikarzy i aptekarzy, po urzędników i księgowych.

Na przełomie XIX i XX wieku ołówek był podstawowym i powszechnie używanym narzędziem do pisania, gdyż długopis upowszechnił się dopiero po II wojnie światowej. Polska nazwa „ołówek" pochodzi od słowa określającego ołowiany rylec, którym w starożytności pisano na papirusie. Ołówek pojawił się w Europie w XVII wieku, gdy odkryto złoża grafitu w Anglii, Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych.

Fabryka ołówków „St. Majewski" SA w Pruszkowie czas swojej prosperity przeżywała w okresie międzywojennym. Wtedy produkcja ołówków i kredek w pierwszej fazie obejmowała dwa równoległe ciągi technologiczne. W pierwszym następowała obróbka drewna. Jej efektem były dwie małe deseczki, które podlegały żłobkowaniu, a w utworzone w ten sposób rowki wkładano pręciki grafitowe. W drugim ciągu równolegle graficiarnia przygotowywała masę do pręcików, mieląc grafit, spoiwa mineralne i barwniki, a następnie wytłaczała z niej grafitowe i barwne wkłady do ołówków i kolorowych kredek. W końcowym procesie montażu sklejano deseczki wraz z pręcikami ułożonymi w środku, po czym następował ich podział na sześć ołówków. Ostateczne wykańczanie każdego ołówka czy kredki opierało się na maszynowym lakierowaniu drewnianej oprawki. Potem ołówki i kredki trafiały do pudełkowni, gdzie były wkładane w powstające na miejscu barwne opakowania i przygotowywane do wysyłki.

Muzeum Miasta Gdyni

↑ **24.** Metalowe pudełko na ołówki rysunkowe „Polonia" Towarzystwa Akcyjnego „St. Majewski" SA, lata trzydzieste XX w., fot. M. Kozielecki, Muzeum Miasta Gdyni

W fabryce ołówki ozdabiano także wzorami zwanymi pawim okiem lub rajskim ptakiem. Polegało to na ręcznym zanurzaniu partii ołówków w wodnej zawiesinie wielu barw olejnych, co skutkowało niepowtarzalnymi kolorowymi deseniami.

Pruszkowski zakład, oprócz ołówków rysunkowych, kreślarskich i kopiowych „Polonia", „Swojak", „Perkun" i „Omnium", wytwarzał artykuły biurowe: linijki, pinezki, spinacze i stalówki. Asortyment wyrobów obejmował ponad 200 pozycji, które powstawały w przeszło 30 milionach sztuk rocznie. Właśnie w Pruszkowie produkowano kredki świecowe o wdzięcznej nazwie „Bambino", znane już naszym pradziadkom.

Produkty z Towarzystwa Akcyjnego Fabryki Ołówków „St. Majewski" SA w latach trzydziestych XX wieku eksportowano do dalekich i egzotycznych krajów, takich jak Australia, Stany Zjednoczone, Brazylia, Indie i Egipt.

Niektóre wyroby zawierały w swojej cenie składki przeznaczone na różne ogólnokrajowe przedsięwzięcia. W połowie lat trzydziestych XX wieku powszechne były zbiórki na cele obronne, między innymi na Ligę Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej. Pruszkowski zakład również brał udział w takich akcjach, na przykład wprowadzając na rynek ołówki szkolne „Młody Pilot".

W 1937 roku na wystawie światowej w Paryżu ołówki „Polonia" wyprodukowane przez fabrykę „St. Majewski" SA zdobyły złoty medal. W katalogu firmy reklamowano je jako ołówki do celów artystycznych i technicznych. Miały sześciokątny przekrój i grafit dostępny w 17 stopniach twardości. Pakowano je po 12 sztuk w eleganckie metalowe pudełka.

Podczas II wojny światowej pruszkowski zakład nie uległ zniszczeniu i pomimo działań zbrojnych produkcji nie przerywano. W 1948 roku firma została upaństwowiona.

W 2014 roku, dla uczczenia 125. rocznicy powstania fabryki Majewskiego, zakład przeniesiono do nowego, zmodernizowanego budynku przy ulicy Kredkowej 1. Reprywatyzacja nastąpiła w 1995 roku. Codziennie w zakładzie powstaje tysiące ołówków i kredek – współtwórców przyszłych, nie tylko rysunkowych, historii...

↑ **25.** Metalowe pudełko z ołówkami rysunkowymi „Polonia" Towarzystwa Akcyjnego „St. Majewski" SA, lata trzydzieste XX w., fot. M. Kozielecki, Muzeum Miasta Gdyni

Przeczytaj więcej:

IV. CZAS WOLNY

PIOTR CYNIAK

Bogini słońca i wód mineralnych

Witold Chomicz, plakat reklamowy „Krynica – sezon letni"

To karpackie uzdrowisko słynęło z leczniczych wód mineralnych. Można było dotrzeć do niego koleją z Krakowa jedynie w sześć godzin. Dwa razy tyle zajmowała podróż pociągiem wyruszającym ze Lwowa, a jeszcze dłużej jechało się tutaj z Warszawy. Luksusowy pensjonat wzniósł tu Jan Kiepura, zaś swoje niewielkie obrazy malował Nikifor. Krynica Zdrój, bo o niej mowa, to jeden z najmodniejszych kurortów II Rzeczypospolitej.

„Uroczo położona 560 metrów nad poziomem morza o łagodnym, umiarkowanym klimacie, posiada liczne, silne i obfite źródła szczaw żelazistych, dzięki czemu jest jednym z najbardziej znanych uzdrowisk [...]. Nazwana królową zdrojów polskich, w zupełności na to miano zasługuje. Posiada bowiem poza swemi naturalnemi bogactwami w formie najsilniejszych źródeł mineralnych w Europie, wspaniałe i nowoczesne urządzenia kąpielowe i lecznicze, liczne komfortowe pensjonaty, doskonałe restauracje, piękne parki". Tymi słowami w 1937 roku zachwalał uroki Krynicy pracownik krakowskiego Biura Reklamy „Star". Właściciele nowoczesnego sanatorium „Lwigród" kusili zaś kuracjuszy pokojami z dostępem do ciepłej i zimnej wody, wyposażonymi w odbiornik radiowy. Między piętrami jeździły windy, wydzwaniały telefony, a na jednej z kondygnacji czekał na klientów sanatoryjny fryzjer.

Jeszcze bardziej luksusowy był pensjonat „Patria" wybudowany w latach 1932–1934 według projektu Bohdana Pniewskiego. Sławę temu obiektowi hotelowemu zapewniał inwestor i właściciel, słynny śpiewak operowy Jan Kiepura. Budynek rozpromieniała jednak nie tylko gwiazdorska aura. Setki blasków rzucały kryształowe żyrandole, w windach zamontowano lustra, schody i ściany zaś wyłożono lśniącymi materiałami.

↑ **26.** Witold Chomicz, *Krynica – sezon letni*, plakat turystyczny, 1937, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Odnaleźlibyśmy tu także najlepsze gatunki drewna i najmodniejszą chromowaną stal. Kiepura chętnie opowiadał o rzekomej mnogości narodowych wątków zakodowanych nie tylko w nazwie hotelu, ale również w jego dekoracjach. Nie kłamał mówiąc, że ściany zdobiły polskie kamienie na czele z imponującymi swym pięknem podlwowskimi alabastrami. Pomimo patriotycznych deklaracji pisuary i armaturę łazienkową sprowadzono jednak z dalekiej Anglii. Wszystko po to, aby zapewnić zamożnym gościom najwyższy standard świadczonych usług.

Ochrzczona „królową zdrojów polskich" Krynica oferowała kuracjuszom nie tylko piękne górskie widoki, zdrowy klimat, lecznicze wody mineralne i wygodne

← **27.** Nowy Dom Zdrojowy i deptak w Krynicy Zdroju, pocztówka wydana nakładem Wydawnictwa Sztuka w Krakowie, 1939, Biblioteka Narodowa

pensjonaty, ale również liczne zabiegi przyrodolecznicze. Nie były one jednak osiągalne dla wszystkich chętnych. W sezonie zimowym 1937–1938 kąpiel mineralna salonowa kosztowała 4,30 złotego, zaś za kurację borowinową pierwszej klasy trzeba było zapłacić 5,60 złotego.

Choć o udany przebieg krynickich kuracji dbały setki mniej lub bardziej wykwalifikowanych pracowników, to Witold Chomicz ukazał ich pod postacią jednej kobiety. Głównym akcentem plakatu *Krynica – sezon letni* jest bowiem piękna i młoda dziewczyna ubrana w strój ludowy. Jej głowę wieńczy pełna uroku kompozycja roślinna złożona z chabrów, róż i snopów zboża. Dziewczyna obejmuje prawą ręką tarczę słoneczną, lewą zaś przytrzymuje dzban. Dzięki jej wysiłkowi na kurort spływa nie tylko nieustanny blask światła słonecznego, ale również wielka obfitość leczniczych wód mineralnych. Czyżbyśmy patrzyli na boginkę opiekuńczą karpackiej natury, dbającą o zapewnienie uzdrowisku niezbędnych źródeł dochodu, zaś kuracjuszom licznych przyczyn zadowolenia z dobrze spędzonego urlopu?

Niezależnie od intencji artysty z całą pewnością chciał on zwrócić uwagę odbiorców na fragment pejzażu w prawym dolnym rogu kompozycji. Słup światła, niczym sceniczny reflektor, pada na zbocze góry, na którym znalazły się dwa modernistyczne budynki. Górny z naszkicowanych przez Chomicza gmachów to wspomniany pensjonat „Patria", dolnym jest zaś Nowy Dom Zdrojowy projektu lwowianina Witolda Minkiewicza. Drugi z wymienionych obiektów uzdrowiskowych został oddany do użytku dopiero latem 1939 roku. Gdy w Krakowie drukowano omawiany plakat, ta perła międzywojennego modernizmu była dopiero we wczesnym stadium budowy. Warto dodać, że kończono wówczas jeden z największych hitów turystycznych Krynicy – kolejkę linowo-terenową na Górę Parkową, otwartą 8 grudnia 1937 roku.

Dwie perły międzywojennego modernizmu to jedyne akcenty nowoczesności dostrzegalne w kompozycji Chomicza. Co znamienne, artysta nie uwypuklił nowoczesnego charakteru tutejszych sanatoriów i pensjonatów. Zamiast skupić swoją uwagę na chłodnej elegancji klinkierowej cegły, alabastrowych okładzin i chromowanej stali, odniósł się do barwnej i malowniczej tradycji ludowej. Plakat *Krynica – sezon letni* w wyraźny sposób nawiązuje do stylistyki polskiej sztuki stosowanej. Zarówno motywy ludowe wprowadzone przez Chomicza, jak i nasycone kolory oraz bogactwo florystycznych detali wyrastają z popularnego w latach dwudziestych eleganckiego „stylu państwowego". Przypominają o trwałości osiągnięć artystycznych, których symbolem był polski triumf na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu zorganizowanej w Paryżu w 1925 roku.

WERONIKA SZERLE

Najpopularniejsze pismo kobiece dwudziestolecia międzywojennego

„Moja Przyjaciółka"

Historia tego bestsellerowego dwutygodnika rozpoczyna się w Żninie – miasteczku w Wielkopolsce. Właśnie tam w 1933 roku Alfred Krzycki, przedsiębiorczy właściciel miejscowej drukarni, założył koncern prasowy. Pięć lat później wydawał już siedem poczytnych tytułów o łącznym nakładzie ponad pół miliona egzemplarzy.

Jednym z jego wydawnictw było kobiece czasopismo „Moja Przyjaciółka" ukazujące się od 1934 roku. Pomysłodawczynią tego ilustrowanego dwutygodnika, a następnie redaktorką naczelną została żona Alfreda Krzyckiego, Anna. Wydawcy „Mojej Przyjaciółki" postawili sobie za cel stworzenie poradnika dotyczącego całokształtu spraw kobiecych. Na łamach gazety poruszano więc tematy społeczne, wychowawcze i obyczajowe, ale również zagadnienia związane z modą, kosmetyką, zdrowiem, robótkami ręcznymi czy urządzaniem i prowadzeniem domu. Podawano przepisy kulinarne, równocześnie opowiadając o różnorodnej działalności kobiet w kraju i za granicą. Pismo z uwagą śledziło imprezy kulturalne i jednocześnie zachęcało czytelniczki do czynnego w nich uczestnictwa. Regularnie publikowano informacje z odczytów, zjazdów, wystaw, jubileuszy, przyznawanych nagród, przybliżając też wyjątkowe osiągnięcia kobiet.

Numer 3 „Mojej Przyjaciółki" z 10 lutego 1935 roku donosił o niebywałym wyczynie Amelii Earhart, która jako pierwsza „lotniczka" samodzielnie przeleciała nad Oceanem Spokojnym. W numerze 4 z 25 lutego 1939 roku zaś ukazał się artykuł *Kobieta – Polka a niewidomi*, w którym podkreślano zasługi wielu polskich

Dziś arkusz wzorów robót ręcznych.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

CEROWANIE SKARPET I POŃCZOCH JEST NAJBARDZIEJ ZMUDNĄ PRACĄ W GOSPODARSTWIE DOMOWEM

BIAŁE RĄCZKI DELIKATNA CERA

Parfumerie d' Orient

OGŁOSZENIA DROBNE

Ciasta Wielkanocne

PIĘKNE PIERSI w każdym wieku!

PŁYN KAUKASKI „TES"

Perfumerja „IRIS"

ROZPOWSZECHNIAJCIE „MOJĄ PRZYJACIÓŁKĘ"

↑ **28.** „Moja Przyjaciółka", 10 IV 1936, nr 7, Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie

kobiet w edukacji osób niewidomych, w tym Róży Czackiej, założycielki zakładu dla ociemniałych w Laskach pod Warszawą.

Czytelniczki „Mojej Przyjaciółki" należały do różnych warstw społecznych. Były wśród nich zarówno gospodynie domowe, jak i kobiety prowadzące własne gospodarstwa rolne czy ogródki działkowe. Odbiorcami pisma stawali się także mężczyźni – w numerze 7 z 10 kwietnia 1936 roku czytelniczka, ukryta pod pseudonimem Talita Humi, pisała o ogromnym powodzeniu „Mojej Przyjaciółki" w rodzinie, tak że „nawet ojciec, brat i narzeczony z zaciekawieniem ją czytają". Prenumeratorki zwracały się do redakcji – niczym do swojej najlepszej

najmłodszych, od początku życia dziecka. Dowiedzą pierwszy rok życia dziecka leżał poza sferą wychowania, liczono na instynkt rodziców, którzy jakoby mieli wiedzieć instynktownie, czego dziecku potrzeba. Wyniki tego mamiły były ujemne, z jednej strony śmiertelność dzieci w tym wieku była wielki, wiele dzieci nabierały od zarania życia złych przyzwyczajeń. Niedawno dopiero wiadomościowo to zmienił na korzyść. Ludzie inteligentni dużo czytają i myślą o nowych sposobach wychowania młodego pokolenia. Klasy pracujące, nie mające czasu na studjowanie pedagogiki, mają możność w wielkich miastach zasięgania porad pedagogicznych w poradniach odpowiednio prowadzonych.

Jolanta Sikówna.

Ciąg dalszy nastąpi.

Dzieciom do lat 6 nie wolno chodzić do kina

Ostatnio wyszło rozporządzenie, zakazujące wprowadzania na sale kinowe dzieci poniżej lat sześciu, niezależnie od istniejących ograniczeń przy wpuszczaniu — do kin młodzieży w tych wypadkach, gdy filmy zostały zakwalifikowane przez cenzurę, jako nadowolone dla młodzieży z powodu treści erotycznej itp.

Obostrzenia te wprowadzone zostały na skutek starań pedagogów i lekarzy, twierdzących, że pokazywanie małym dzieciom obrazów filmowych jest psychicznie szkodliwe. Stanowisko ich jest całkiem słuszne. Kino nie jest bowiem odpowiednim miejscem dla dziecka trzy lub pięcioletniego. Najczęściej — migające na ekranie postacie i długotrwałe niemości podczas wyświetlenia filmu napowiją go lękiem i dziwnem rozdrażnieniem. Przyczyn dziecko, nie rozumiejąc treści filmu, albo nudzi się albo — co na częściej miejsce — zadaje nurtujące pytania, drugi i trzeci mieszkaniec odpowiedzi, czy bonie niezliczoną ilość pytań, a otrzymywszy, zamyka... ptaki. Tu nie wiedzi i dziwnie, zamyka... ptaki. Tu nie kończe tragedji: widzenie gniewnie zacytuje wykaz: „hos, hos" i nieraz mamusia czy bona musi z „nieprzyjemnym" dzieckiem wyjść z kina przed ukończeniem wyświetlania filmu. Jaki pożytek miało to biedne dziecko? Zdecydowało się i obserwało barc, a może i kłopot.

Nie różnmy nigdy naszym najmłodszym pociechom tej wątpliwej przyjemności, by je zabierać do kina. Pomijając już fakt, że istnieje bardzo mało filmów odpowiednich dla dzieci, pamiętajmy o tem, że akcja we filmie zbyt prędko się rozgrywa, by dziecko zrozumowało się i nie zgubiło wątku akcji. Jeśli we filmie są dzikie zwierzęta, dzieci odgarnia parkiny strach — nie mogą pokazać, że „prowadzewi" biegające, skaczące i wydające głosy zwierzęce, bo nie wypadną z ekranu na widownię, by zwierzę się na widzów. Tak samo filmy, w których bohaterzy przeżywają niezliczoną ilość przygód, nie są stosowne dla dzieci. Sceny są nieraz niesmowite, denerwujące (samochód z mostu wpada do rzeki „dziecko wypada z czwartego piętra „pies pokusał bandytę itp.) i mają zbyt szybkie tempo, tak, że wyobraźnia dziecka i jego uwaga nie mogą im nadążyć. Z tych samych względów nawet filmy z głośnymi konkiem nie są dla dzieci odpowiednie.

Wrażenia, wywołane z kina są zbyt silne dla świeżej, wchłaniającej wszystko bezkrytycznie wyobraźni dziecięcej. To, co dla nas, dorosłych jest rozrywką i odprężeniem się od codziennych trosk i kłopotów, dla młodej psychiki dziecięcej jest nieraz wstrząsającem przejściem, bo stanowi zbyt wielki kontrast ze spokojną, ciągłą atmosferą świata zwykłej, codziennej zabawy w lalki czy kotki.

Zaobserwujmy dziecko, powracające z kina. Zwykle jest ono zmęczone, gdyż na zawiele przeżyć i zbyt dużo do przemyślenia. W rezultacie — w nocy bardzo niespokojne, nie śpiące czy wypoczynku, sen, a często i gorączkowe majaczenia.

— 128 —

Na wiosnę i lato

K K 48 310 Marynarski płaszczyk z granatowego sukna dla chłopczyka do lat 7.
M K 48 260 Praktyczny, ładny płaszczyk z wełny, przerabiany w wzorki. Model dla dziewczynki do lat 13.
M K 48 251 Dziecięcy płaszczyk z lekkiej wełny. Potrzeba na niego 1,85 m materjału 95 cm szerokiego.

Kroje powyższe (Beyera) nabyć można w naszej administracji za poprzednem nadesłaniem za krój K K 48 310 — 1,40 zł, a za kroje M K 48 260 i M K 48 251 — 1,00 zł każdy.

Płaszczyki wiosenne

M K 48 272 Sportowy płaszczyk dla dziewczynki od lat 11 — 15. Kołnierz, pasek i kieszenie stebnowane.
K K 4 267 Roglinowy zawsze modny dla chłopca płaszczyk dwurzędowy. Potrzeba na niego około 1,50 m materjału o szer. 1,40 cm.
Wzór powyższy (Beyera) nabyć można w naszej administracji za poprzednem nadesłaniem za M K 48 272 — 1,00 zł, K K 4 267 — 1,40 zł.

Wesołych Świąt!

Rady dla matek

Szanujące swe siły i cierpliwość matki przywiążą zabawki dziecku do wysokiego krzesełka, w którem bobas siedzi, co ułatwia jej wchłania i pilnowania rozrzuconych zabawek, a dziecko wkrótce dosięgnie się, że ze podłogi, ciem samorzutu wszystkie przedmioty zjawią się przed nim.

Jedynie gumowe zabawki powinno się kąpać małemu dziecku, gdyż te można co jakiś czas sterylizować bez szkody dla gumy, a przynajmniej wymyć je mydłem i gorącą wodą. Posiadać dziecko zmosi do bon wszystko co pocznie w ręce, przeto konieczne jest, by zabawki stosowane były w czystości.

Chcąc sprawić większą przyjemność dzieciom kawałem się puszczonem banek mydlanych, należy dodać do rozmiłowanego mydła trochę gumy arabskiej. Wydmuchane bańki będą mazgały trwalsze i dadzą się nawet tuczać po podłodze.

Z wzorów robót ręcznych.

Z. z Proceverska. Za kilka miłych słów uznania [illegible] nam na pocztówce — dziękujemy. [illegible] przekazaniu.

N. Żywiec. Dziękujemy za wyrazy uznania, [illegible] od wycinu pocięgnięty, wyglądalibyśmy [illegible] M. Augustów. Wzory na haftowanie [illegible] jednokrotnie były w „M. Przyj. Może Pani [illegible] wybierze? Takich, o jakie Pani prosi, nie [illegible]

W. Kosiecpol. Dziękujemy za bardzo miłe [illegible] nam Pani opłaconą do kwietnia [illegible]

BIAŁE RĄCZKI
DELIKATNA CERA
TO MARZENIE KAŻDEJ KOBIETY.
Stosując codziennie udelikatniający matowy krem Bayadère osiąga się już po paru dniach białe i delikatne ręce, a cera twarzy staje się matową, gładką i czystą. Pod puder krem Bayadère jest nie do zrowy. Żądać w perf. i skł. apt.
Parfumerie d' Orient
Warszawa.

OGŁOSZENIA DROBNE

ZAUFAJ! Pani z kwartyrowa, znana P. T. Redakcji, przeciw krem i płyn zmarzwnanej dobroci, do pielęgnowania i ujędrnienia twarzy, ze wskazówkami pielęgnowania cery, według własnej, prywatnej receptyr, przepisanej przez słynnego dermatologa wiedeńskiego.

Słoik kremu oraz flaszka płynu „LALA" 6 zł franco. Zamówienia proszę kierować: Wilno, ul Tatrzańska 1-m. 1.

MŁODA panienka w przykrem położeniu, przyjmie posadę do dzieci, jako siła biurowa, lub pielęgnowania chorej osoby. Zgł. do red. „Mojej Przyjaciółki" pod „Pracowita".

POSZUKUJĘ dobrej, inteligentnej dziewczyny, najchętniej sieroty, która zajęłaby się całem gospodarstwem domowem. Zgł. do adm. „Mojej Przyjaciółki pod „Warga".

MŁODA panienka w bardzo przykrem położeniu, przyjmie jakąkolwiek posadę, najchętniej do uczenia dzieci. Zgłoszenia do redakcji „Mojej Przyj." pod „Tania" 11.

PAŃSTWOWA Szkoła Zawodowa „Janka Makow Podhalańskiej, przyjmie kolonję żeńską 45 osób. Bliższe warunki po zgłoszeniu.

SKROMNA, z znajomością szycia, robótek, początki muzyki, zajmie się wyręczeniem pani domu, wychowaniem dzieci. Bardzo lecha wiek. Zgł. do „Mojej Przyj." pod nr. 28.

OSOBA INTELIGENTNA, dobrze wychowana nie dzisiejszych zasad, sympatyczna, uczciwa, pracowita, czysta oszczędna, znająca się na krawiectwie, pracach domowych, chcąc przyjść z pomocą rodzinie pozostającej w przykrych warunkach z powodu ciągłego obcinania emerytury wdowiej, przyjmie odpowiednią posadę do pomocy pani domu, we dworze, opieki nad dziećmi towarzyszki starszej osoby i t. p. na skromnych warunkach. Łaskawe zgłoszenia proszę skierować: W. S. Rawicz, Kościelna 14, m. 3.

I POŃCZOCH
MUDNĄ PRACĄ
E DOMOWEM

KNE PIERSI
każdym wieku!
AUKASKI
ES"
jędrność
i piękny kształt.
Cena flakonu zł 5,—
Perfumerja „IRIS"
Warszawa, ul. Bagatela nr. 15.

Backinem i cukrem wanilinowym
d-ra OETKERA

Przedświąteczne porządki.

ROZPOWSZECHNIAJCIE „MOJĄ PRZYJACIÓŁKĘ"

PRZEDPŁATA już z odnoszeniem przez pocztę mies. 80 gr., kwart. 2,40. Pod opaską mies. zł 1,20, kwartalnie zł 3,60. Numer pojedyńczy 50 gr. W razie wypadków, spowodowanych siłą wyższą, przeszkód w zakładzie, strajku itp., wydawnictwo nie odpowiada za dostarczanie pisma, a prenumeratorzy nie mają prawa do odszkodowania.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA Żnin (Wlkp.), ulica Śniadeckich 8 P. K. O. Nr. 209.002. — Telefon 32

Rękopisów nie zwraca się. Wystarczy adresować: „MOJA PRZYJACIÓŁKA" — ŻNIN

CENY OGŁOSZEŃ: 1/1 strona 450,— zł, 1/2 strony 225,— zł i t. d. Wiersz milimetrowy szerokości 32 mm 25 groszy. Drobne ogłoszenia: za każdy wyraz 10 groszy, dla poszukujących pracy 50 proc. zniżki. Za zastrzeżenie miejsca dolicza się 50 proc. Ogłoszenia przyjmuje się 10 dni przed datą numeru

Redaktor naczelny i wydawca: Alfred Kaycki. — Red. odpow.: Danuta Wyrębkowska — Zakłady Wydawnicze Alfred Kaycki w Żninie

↑ **29.** „Moja Przyjaciółka", 10 IV 1936, nr 7, Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie

przyjaciółki – z wieloma pytaniami. Współredagowały tym samym pismo, wzajemnie udzielając sobie porad z zakresu wyglądu, zdrowia i zachowania. W numerze 7 z 10 kwietnia 1936 roku na stronie 135 zamieszczono wymianę takiej korespondencji między redakcją a czytelniczkami. Dotyczyła ona najróżniejszych tematów: od patentów na klarowanie wina, przez pranie kremowych firanek, aż do sposobów na pielęgnację piersi – tych zbyt małych i tych za dużych. Remedium, w obu przypadkach, okazał się odpowiedni masaż. Co ciekawe, w opisywanym numerze pisma mamy do czynienia z przedwojennym lokowaniem produktu. Na stronie 136 zamieszczono bowiem reklamę płynu kaukaskiego Tes nadającego piersiom jędrność i piękny kształt...

W 1939 roku, na krótko przed wybuchem II wojny światowej, do pisma dodano dział „Gospodarka domowa na wypadek wojny", aby przygotować czytelniczki do spodziewanej zmiany warunków życia. W tym czasie „Moja Przyjaciółka" osiągnęła ćwierćmilionowy nakład, stając się fenomenem wydawniczym w dziejach polskiej prasy.

Po II wojnie nie wznowiono wydawania „Mojej Przyjaciółki", ale do jej tytułu i struktury bezpośrednio nawiązywało nowe czasopismo – „Przyjaciółka". Dla jego twórców wysoki nakład czasopisma przedwojennego był dostateczną gwarancją, że przejęty profil i tematyka zapewnią powodzenie.

O popularności „Mojej Przyjaciółki" Anny i Alfreda Krzyckich oraz o ich wyjątkowych na skalę ogólnopolską osiągnięciach wydawniczych i drukarskich można się przekonać, zwiedzając Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie. W jego zbiorach znajdziemy ten słynny przedwojenny dwutygodnik, którego hasło reklamowe: „Duszą każdego mieszkania jest kobieta. Duszą każdej kobiety jest «Moja Przyjaciółka»", przyciągało tysiące czytelniczek w międzywojennej Polsce.

PIOTR CYNIAK

Szybko, tanio i bezpiecznie? Turystyka wiślana w II Rzeczypospolitej

Fotografia statku spacerowego na Wiśle

Rejsy pasażerskie na Wiśle reklamowano w okresie międzywojennym jako najtańszy, najprzyjemniejszy i najbezpieczniejszy sposób poznawania piękna naszego kraju.

Okres żeglugowy na Wiśle trwał w dwudziestoleciu międzywojennym przeciętnie 270 dni w roku. Statki mogły pływać na rzece zwykle między kwietniem a listopadem, przy szczególnie korzystnych warunkach sezon wydłużał się jednak do grudnia. Dolna Wisła (tak nazywano odcinek między Toruniem i ujściem rzeki do Bałtyku) zimą pokrywała się lodem na około 35 do 50 dni. W Warszawie lód utrzymywał się niekiedy nawet przez 100 dni. Kolejną przeszkodę w ruchu żeglownym stanowiły okresy niskich stanów wody na rzece, rozpoczynające się zwykle w połowie lata i trwające do zaawansowanej jesieni.

W okresie międzywojennym stawiano na rozwój indywidualnej i grupowej turystyki wiślanej. Niestety, z braku pełnych danych statystycznych trudno dziś ustalić dokładną liczbę jednostek pasażerskich pływających na rzece w poszczególnych latach. Wiemy jednak, że jedynie w 1922 i 1923 roku ruch pasażerski na Wiśle był mniejszy niż przed I wojną światową.

W latach dwudziestych na „królowej polskich rzek" pływały statki należące zarówno do prywatnych, jak i państwowych przedsiębiorstw zajmujących się transportem pasażerskim. Już w 1919 roku utworzono Polską Żeglugę Państwową. Szybko stała się ona jednak firmą

↑ **30.** Statek spacerowy na Wiśle w Krakowie, 1920–1939, Muzeum Fotografii w Krakowie

deficytową i – w 1922 roku – została rozwiązana. Dwa lata później założono Zjednoczone Warszawskie Towarzystwo Transportu i Żeglugi Polskiej. W 1927 roku przekształcono je w przedsiębiorstwo Polska Żegluga Rzeczna „Vistula". Łącząc państwowe i prywatne floty (będące wcześniej własnością między innymi Stanisława Górnickiego, Maksa Friedmana i Chaima Rogozika), dążono do zmonopolizowania przewozów pasażerskich na Wiśle.

„Vistula" oferowała między innymi rejsy turystyczne na trasach: Warszawa–Puławy–Sandomierz, Warszawa–Tczew–Gdańsk oraz Warszawa–Tczew–Gdynia. Dwie ostatnie miały charakter linii pospiesznych. W latach 1932–1937 armator ten przewiózł między Warszawą a Gdynią 109 380 osób.

Komunikację na liniach turystycznych „Vistuli" zapewniały przede wszystkim jednokominowe, dwupokładowe parostatki salonowe: „Bałtyk", „Belgia", „Goniec", „Halka" oraz „Francja". Wyglądem wyróżniał się dwukominowy parowiec „Fredro". Flota przedsiębiorstwa składała się zarówno z jednostek zwodowanych przed I wojną światową, jak i nowych statków. Dumą „Vistuli" został „Bałtyk", zbudowany w 1928 roku w Stoczni Gdańskiej. Powstały w rekordowym czasie niespełna

siedmiu miesięcy, był największym parowcem pasażerskim pływającym na Wiśle. Liczył 63 metry długości i mógł zabierać na pokład aż 750 pasażerów. Pod względem szybkości wyprzedzał go jedynie zbudowany w Elblągu, osiągający prędkość 12 węzłów „Goniec".

Rejs ze stolicy do Gdyni trwał 36,5 godziny. Z Warszawy wypływano o godzinie 23.30, aby dotrzeć do Gdyni na 12.00. Na trasie przewidziano sześć postojów. Najdłuższy, dwugodzinny, pozwalał na pobieżne zapoznanie się z dziedzictwem historycznym Torunia. Pasażerowie udający się z Warszawy do Gdyni przesiadali się w Tczewie na statek morski „Carmen". Dzieci do lat 5 podróżowały za darmo. Przy zakupie biletów obowiązywały zniżki dla dzieci od 5 do 12 lat oraz młodzieży szkolnej i studentów. Na statek można było zabrać także czworonożnego pupila. Bilet dla psa – podobnie jak dla dzieci od 5 do 12 lat – kosztował połowę wartości biletu normalnego. Nad morze dozwalano również przewozić własne kajaki lub łodzie. Opłata zależała od liczby pokonywanych kilometrów.

W latach trzydziestych coraz bardziej popularne stawały się nie tylko rejsy statkami spacerowymi, ale także indywidualne wycieczki żeglarskie i kajakarskie. Jednak dopiero w 1935 roku wydano pierwszy profesjonalny przewodnik po Wiśle, przeznaczony dla turystów wodnych. Jego autor podkreślał, że turystyka wiślana powinna pełnić rolę krajoznawczą, budząc przede wszystkim miłość do ziemi ojczystej. Także w folderach reklamowych „Vistuli" można wyczytać, że organizowane przez to przedsiębiorstwo rejsy wycieczkowe po Wiśle miały służyć nie tylko wypoczynkowi, ale również poznawaniu polskiej historii i pejzażu. Niezależnie od patriotycznej, edukacyjnej „wartości dodanej", dla wielu pasażerów były one po prostu wspaniałą przygodą. Choć niekiedy narzekano na przepełnienie statków i niewielkie rozmiary nielicznych kajut sypialnych, to nawet pomimo tych niedogodności kilkudniowy rejs po Wiśle bywał jednym z najbardziej nietuzinkowych letnich doświadczeń.

↑ **31.** Tylna okładka folderu reklamowego Polskiej Żeglugi Rzecznej „Vistula", lata trzydzieste XX w., Biblioteka Narodowa

AGNIESZKA DĄBROWSKA

Słodkie śledzie, pół czarnej i literacka „górka”

Józef Rapacki, „Wnętrze kawiarni Ziemiańska”

Warszawska kawiarnia Mała Ziemiańska została otwarta 14 kwietnia 1918 roku. Mieściła się przy ulicy Mazowieckiej 12 i należała do najpopularniejszych miejsc spotkań warszawiaków w okresie międzywojennym. Wkrótce rozrosła się do kilku filii, rozrzuconych po całej Warszawie: na Marszałkowskiej, Wierzbowej, Filtrowej i w Alejach Ujazdowskich.

Nazwa kawiarni pochodziła zapewne od sąsiedztwa Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego przy ulicy Mazowieckiej, a określenie „mała” wiązało się z wielkością lokalu. Jego właścicielami byli Karol Albrecht i Jan Skępski. Obok kawiarni na zadrzewionym podwórku urządzono ogródek. Wokół stolików w Ziemiańskiej szybko zaczęli gromadzić się goście.

Atmosferę kawiarni próbował utrwalić na płótnie Józef Rapacki (1871–1929), znany jako twórca nastrojowych mazowieckich pejzaży i autor litografii dokumentujących życie Warszawy na początku XX wieku. Na jego obrazie z 1926 roku widzimy podzielone filarami wnętrze, ze ścianami ozdobionymi ciemną boazerią i barwnym kwiatowym fryzem. Z lewej strony zauważamy masywny, ogrodzony szklaną taflą kontuar zastawiony paterami ze stosami słodyczy. Pomieszczenie wypełnia tłum: eleganckie panie w kolorowych kapeluszach „kaskach”, modnych w latach dwudziestych XX wieku oraz panowie w kapeluszach typu fedora. Dostrzegamy także sylwetki kelnerów, zręcznie balansujących między gośćmi z tacami z naczyniami. Na stolikach z okrągłymi marmurowymi blatami znajdują się filiżanki i szklanki z napojami oraz platerowane mleczniki (kilka elementów takiej metalowej zastawy, z wytłoczoną nazwą kawiarni, zachowało się w zbiorach Muzeum Warszawy). Wszystko jest lekko zamglone, jakby spowite dymem papierosowym. Mamy wrażenie, że słyszymy gwar kawiarniany: śmiech, ożywione rozmowy, prowadzone nieco przyciszonym głosem i delikatne brzdęki naczyń.

Jadwiga Waydel-Dmochowska wspominała: „«Ziemiańska» zdobyła sobie Warszawę wstępnym bojem. Wszystko tu było znakomite i wszystkiego było w bród, nawet białych maślanych bułeczek i rogali, wówczas gdy Niemcy wprowadzili już drakońskie ograniczenia co do przemiału mąki i chleb kartkowy stawał się z każdym miesiącem mniej do chleba podobny”. Z czasem kawiarnię rozszerzono o pomieszczenia na piętrze. Wnętrze ozdobiła polichromia Wacława Borowskiego. Małą Ziemiańską powszechnie uznawano za ulubioną kawiarnię intelektualistów i artystów – jak pisała Waydel-Dmochowska: „za siedzibę polskiego Parnasu”. Wpływała na to bliskość uniwersytetu, popularnych księgarni i wydawnictw, filharmonii i znanych galerii sztuki.

Nie bez znaczenia był fakt, że serwowano tu doskonałą kawę i wspaniałe ciastka. Nawet cena, wyższa niż wszędzie, nie odstraszała miłośników firmowych „ziemianek”, miniaturowych pączków i ciasteczek „w papilotkach”. W całej Warszawie słynne były torty z Ziemiańskiej, wytwarzane w dziesięciu odmianach, sprzedawane na miejscu i na wynos. Zachwalano wypiekane tam w karnawale faworki. Ziemiańska specjalizowała się także w wyrobie „śledzi” – wykonywanych z biszkoptu, kremu, marcepanu, karmelu i do złudzenia przypominających kolorem prawdziwe ryby. Słodkie „śledzie” mogły mieć nawet dwa metry długości! Podawano je w czasie postu na towarzyskich spotkaniach między innymi w Resursie Kupieckiej i obowiązkowo w Towarzystwie Wioślarskim.

Kawiarnię Mała Ziemiańska upodobali sobie międzywojenni literaci. Tutaj spotykali się młodzi poeci ze Skamandra. Zawsze zarezerwowane miejsce przy stoliku na piętrze, nazywanym „górką”, mieli Julian Tuwim, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, a bywały tam Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Magdalena Samozwaniec. Pojawiał się często Franc Fiszer – jedna z najbardziej barwnych postaci przedwojennej stolicy. Fiszer był znany z niezrównanego dowcipu i z zamiłowania do biesiadowania. Zaproszenie do stolika na „górce” stanowiło marzenie wszystkich początkujących ludzi pióra. Traktowano je jak literacką nobilitację!

↑ **32.** Józef Rapacki, *Wnętrze kawiarni Ziemiańska*, 1926, fot. Skanery Niewiarygodne, Muzeum Warszawy

Na dole zbierali się malarze. Nad ich stolikiem Tadeusz Gronowski namalował filiżankę, do której przytwierdzono prawdziwą łyżeczkę i napis „stolik zarezerwowany". Popularnością cieszyły się organizowane w Ziemiańskiej występy znanych piosenkarzy oraz zespołu baletowego. Koncertował tam między innymi słynny Chór Dana. Na okrągłych kawiarnianych stołach ustawiono telefony, co stanowiło wówczas dodatkową atrakcję.

W czasie II wojny światowej zniszczono wszystkie lokale Ziemiańskiej. Pozostała jej legenda – utrwalona we wspomnieniach, obrazach i karykaturach bywalców.

Wakacje nad Bałtykiem

Wojciech Weiss, „Plaża w Jastrzębiej Górze"

Jak wyglądał typowy urlop w dwudziestoleciu międzywojennym? Chętnie i często wybierano wakacje nad Bałtykiem. Nieco informacji o tym, jak wypoczywało się nad polskim morzem, przynosi obraz Wojciecha Weissa *Plaża w Jastrzębiej Górze* z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Odrodzona po I wojnie światowej Polska otrzymała na mocy traktatu wersalskiego dostęp do morza. I tak oto w kraju, który nie posiadał tradycji morskich, w stosunkowo krótkim czasie, bo w ciągu lat dwudziestych XX wieku, stworzono od podstaw politykę morską i obudowano ją odpowiednią propagandą wizualną. Huczne obchody Święta Morza, nawet w oddalonych od Wybrzeża miastach Polski, wychowanie morskie, twórczość marynistyczna (malarstwo, grafika, literatura), wreszcie turystyka – wszystko to miało zbliżyć Polaków do morza. I faktycznie osiągnięto ten cel. „[...] plaża polska stała się czymś tak przyciągającym młodych i starych, że aż przypomina się stosunek muzułmanów do Mekki. Kto może jedzie w lecie nad morze, choćby na kilka dni" – tak w 1935 roku pisał Władysław Osmolski w ciekawej książce *Polska na morzu*.

Spokojne morze, złocisty piasek, beztrosko odpoczywający plażowicze. W tle zarys łodzi rybackich. I żadnych parawanów. Tak uwiecznił na płótnie letni czas pod koniec lat trzydziestych XX wieku Wojciech Weiss. Letnicy opalają się lub spacerują brzegiem morza. Nie zobaczymy ich w wodzie. Niewiele osób potrafiło wówczas dobrze pływać. W myśl hasła z przewodnika turystycznego *Gdynia i Wybrzeże* z 1932 roku: „Morze Cię wita!", chętnie wchodzono jednak do wody, kreślono znak krzyża wodą morską czy napełniano nią butelki, by sprezentować tym, którzy nie mieli jeszcze szczęścia spędzić wakacji nad morzem. Oprócz plażowania wybierano różne formy aktywnego wypoczynku. Grano w siatkówkę, ping-ponga, rozgrywano turnieje zapaśnicze, wreszcie zwiedzano polskie Wybrzeże. Popularnością cieszyły się też dansingi na świeżym powietrzu czy obiad w restauracji z widokiem na morze. Najchętniej odpoczywano na Helu, w Juracie, Jastarni, Hallerowie, Jastrzębiej Górze, Dębkach, Gdyni.

Jastrzębia Góra, w której wakacje spędzają plażowicze Weissa, powstała w dwudziestoleciu międzywojennym jako wybudowany od podstaw nadmorski kurort wypoczynkowy. Składały się na nią trzy osiedla: Jastrzębia Góra należąca do spółki „Jastgór – Kąpiele na Wielkim Morzu", Jasne Wybrzeże oraz Lisi Jar. W tym trzecim swój domek wypoczynkowy miał Władysław Nałęcz, założyciel Koła Marynistów Polskich przy Polskim Towarzystwie Artystycznym. Stąd też Lisi Jar często gościł twórców przybywających na coroczne plenery malarskie.

Do Koła Marynistów Polskich należał też autor interesującego nas obrazu. Weiss studiował w latach 1891–1898 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Wśród jego profesorów można wymienić Jana Matejkę, Władysława Łuszczkiewicza, Juliana Fałata oraz Leona Wyczółkowskiego. Liczne podróże po Europie, możliwe między innymi dzięki stypendium hrabiego Józefa Tyszkiewicza, dostarczyły Weissowi ważnych inspiracji.

W 1907 roku rozpoczął pracę w swojej macierzystej uczelni jako wykładowca. W latach 1918–1919 sprawował funkcję rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Warto podkreślić, że wprowadził wówczas istotne zmiany w statucie uczelni, między innymi umożliwił kobietom studia na kierunkach artystycznych.

Lata trzydzieste przyniosły Weissowi liczne wystawy i podróże. W 1934 roku prezentował swoje prace na wystawie indywidualnej. Dwa lata później uczestniczył w wystawie Koła Marynistów Polskich w warszawskiej Zachęcie. W 1937 roku wziął udział w Wystawie Morskiej. Zaprezentował na niej trzy oleje: *Mgłę*, *Powrót z połowu* i *Nereidę*. Na kolorystykę jego prac, w tym interesującego nas obrazu, mocno rozjaśnioną słońcem paletę, bez wątpienia miały wpływ częste wyjazdy na południe Francji i do Włoch. Pejzaże śródziemnomorskie, które pochodzą z tego okresu, pobrzmiewają echem w widoku polskiego, chłodnego przecież morza.

↑ **33.** Wojciech Weiss, *Plaża w Jastrzębiej Górze*, ok. 1937, fot. K. Sadowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Przeczytaj więcej:

V. SPORT

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Sport to rzeźba

Olga Niewska, „Bokser"

„Musi pani sama być doskonałą sportsmenką – mówię – skoro tak często powraca pani do tematów sportowych!" – zauważał reporter „Asa", jesienią 1936 roku odwiedzając warszawską pracownię Olgi Niewskiej.

„Artystka uśmiecha się filuternie. – Owszem, jestem wspaniałą sportsmenką! Regularnie co roku rozbijam sobie na nartach obydwa kolana! Co innego rzeźbić, co innego samej jeździć na nartach [...]. W sportowej rzeźbie, mocnej i silnej, można się doskonale wypowiedzieć. To moja pasja – rzeźba duża, budowana z rozmachem".

Kult sportu i tężyzny fizycznej wyraźnie rozwinął się w dwudziestoleciu międzywojennym. W odrodzonej Polsce walka o medale na międzynarodowych zawodach stawała się jednym z elementów budowania wizerunku silnego i nowoczesnego państwa. Nie inaczej działo się na polu sztuki. Spod pędzla, rysika lub dłuta zaczęły wychodzić kolejne wizerunki piłkarzy, kolarzy, pływaków. Polscy artyści i artystki regularnie brali udział w Olimpijskich Konkursach Literatury i Sztuki, które towarzyszyły igrzyskom. Olga Niewska (1898–1943) pokazała swoje rzeźby na wystawach olimpijskich w Amsterdamie (1928), Los Angeles (1932) oraz Berlinie (1936). Dzieła reprezentujące II Rzeczpospolitą wyłaniano wcześniej w krajowych eliminacjach. Na przykład w 1936 roku jury oceniało prace zebrane w Instytucie Propagandy Sztuki na wystawie *Sport w sztuce*. Niewska zaprezentowała wtedy *Boksera* (dziś w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie) i *Atletę* (zakwalifikowanego na berlińską ekspozycję).

W ogóle w rzeźbach Niewskiej było coś „olimpijskiego". To rzadko współcześni sportowcy, raczej atletyczni herosi i zręczne bohaterki, nagie, doskonałe postaci – niczym personifikacje dyscyplin. Naprężeni łucznicy i smukłe łuczniczki. Mocarny atleta. Umięśniony dyskobol. Bokser w natarciu. Pływak szykujący się do skoku.

↑ **34.** Olga Niewska, *Bokser*, 1932, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

W biegu, w półobrocie, w ruchu. Biją z nich zmysłowość, siła i fascynacja ludzkim ciałem. Czasem pod skórą rysują się napięte mięśnie, czasami sylwetka jest lekko zgeometryzowana. W kobiecych aktach pobrzmiewa estetyka grupy Rytm, bliska klasycyzującym rzeźbom Henryka Kuny.

Nie wszystkie sportowe prace Niewskiej mają ten „heroiczny" rys. Na nartach lub konno pokazywała także żołnierzy, projektując statuetki nagród przyznawanych na przykład przez Ministerstwo Spraw Wojskowych. Zdarzało się jej tworzyć medale pamiątkowe, jak ten z okazji zdobycia przez Polaków na własność (za trzykrotne zwycięstwo) Pucharu Gordona Bennetta w zawodach balonowych. Portretowała też osoby związane ze światem sportu: lekkoatletkę i mistrzynię olimpijską Stanisławę Walasiewicz czy lotnika Kazimierza Kubalę.

← **35.** Olga Niewska z mężem Henrykiem Maderem w pracowni przy ulicy Zakroczymskiej w Warszawie, ok. 1930, fot. Z. Marcinkowski, Muzeum Narodowe w Warszawie

Niewska rozpoczęła studia w 1919 roku, należąc do grona pierwszych studentek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczyła się w pracowni Konstantego Laszczki. Już rok później z sukcesem zadebiutowała na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Potem na dwa lata wyjechała do Paryża, gdzie kształciła się w Académie de la Grande Chaumière pod okiem francuskiego rzeźbiarza Antoine'a Bourdelle'a. Pod koniec lat dwudziestych osiadła w Warszawie, gdzie szybko wyrobiła sobie pozycję w środowisku artystycznym. W 1928 roku otrzymała nagrodę w konkursie miasta za rzeźbę *Kąpiąca się*, która wkrótce stanęła w parku Skaryszewskim.

„Trzeba tylko w marcową przenikliwą pluchę minąć kręte, wąskie uliczki Starego Miasta, potem parę podwórek, zastawionych deskami, i zapukać do drzwi pracowni Olgi Niewskiej, aby od razu znaleźć się w innym świecie. W świecie czystego piękna i wysokiej myśli artystycznej" – relacjonowała wiosną 1929 roku poetka i pisarka Kazimiera Alberti, wysłanniczka „Świata Kobiecego". Niewska pracowała właśnie nad rzeźbą zatytułowaną *Łucznik*, przeznaczoną na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu.

Kto wszedł do pracowni przy ulicy Zakroczymskiej, stawał oczarowany. Otaczały go monumentalne figury, niewielkie statuetki, portrety znanych osób: aktorów i aktorek, polityków i wojskowych. Wykonane przez Niewską popiersia Józefa Piłsudskiego trafiły na pomniki w Bydgoszczy i Nowym Bytomiu. W atelier można też było wypatrzyć rzeźby zwierząt. *Pelikan* został nagrodzony złotym medalem na paryskiej wystawie powszechnej zorganizowanej w 1937 roku pod hasłem „Sztuka i technika". Niewska nie ustawała w działaniach – robiła manekiny wystawowe i główki modniarskie, a nawet rzeźby nagrobne.

Tylko jedna rzecz dziwiła gości pracowni: że ta urocza, modnie ubrana kobieta o niebieskich oczach i miłym uśmiechu wydobywa z brązu, gliny lub gipsu tak potężne, niemal brutalne formy. „Zdawałoby się, że sztuka Olgi Niewskiej jest właśnie łagodna, pełna pogody i na wskroś kobieca – jak ona. A tymczasem dzieła jej przemawiają męską siłą, potęgą rozmachu, mądrym skupieniem i doskonałą techniką budowy" – pisała Alberti. Nie, sportowe rzeźby Niewskiej zdecydowanie nie pasowały do stereotypowego myślenia o „kobiecej" sztuce, które pokutowało w krytyce artystycznej od dziesiątek lat.

MICHAŁ ZARYCHTA

Na „zubkach” z Zakopanego do Worochty, czyli narty i narciarstwo w II Rzeczypospolitej

Plakat reklamowy firmy Zubek

W II Rzeczypospolitej narciarstwo było popularne. Dlatego też narty odegrały ważną rolę w filmie *Sportowiec mimo woli*. Akcja rozgrywa się w Zakopanem, a stoki Tatr stanowią tło wielu plenerów. Na jednym z nich Adolf Dymsza gubi nartę, która zjeżdżając w dół, staje się jedyną „aktorką” tego ujęcia. Poza tym widzowie mogą dość dokładnie przyjrzeć się kijkom i wiązaniom używanym przez bohaterów.

Narty na Podhalu pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku. Sprowadził je tam bochnianin Stanisław Barabasz, pionier polskiego narciarstwa, który pierwsze na ziemiach polskich szusy wykonał na łagodnych stokach Beskidu Niskiego pod Jasłem. Pierwszy polski podręcznik tego sportu, *Narty i ich użycie*, wydał Roman Kordys w 1908 roku we Lwowie. Barabasz zainicjował produkcję nart w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, której był dyrektorem. Późniejsza popularność tego sportu spowodowała, że powstało kilka polskich wytwórni sprzętu do białego szaleństwa. Bracia bliźniacy Aleksander i Kazimierz Schiele, pochodzący z warszawskiej rodziny słynnych browarników, sami zapaleni sportowcy, założyli własną fabryczkę. Dużą renomą cieszyły się narty z wytwórni rodowitych górali Franciszka Bujaka i Stanisława Zubka, nazywane „zubkami”. Wielu polskich wynalazców rozpoczęło pracę nad niezawodnymi wiązaniami narciarskimi i smarem, „który by trzymał pod górę na każdym śniegu, a w dół ślizgał”.

Łyżwy śniegowe produkowano „z suchego i równego drzewa jesionowego (najlepszym jest drzewo, rosnące na twardym gruncie w miejscach zacisznych, zrąbane w zimie) bez sęków”. Więźba już wówczas musiała być sprowadzana od producenta, jednak szybko nauczono się kopiować rozmaite rozwiązania i dodawać różne usprawnienia, które zgłaszano jako własny patent. Starano się przy tym połączyć dobre trzymanie z bezpieczeństwem. Mimo to uprawiający ten sport musieli liczyć się z poważnymi kontuzjami. Do ambulatoriów w górskich miejscowościach turystycznych często zgłaszały się osoby ze spiralnym złamaniem podudzia, spowodowanym zablokowaniem stopy we wbitej w śnieg narcie, podczas gdy człowiek turlał się po zboczu.

Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

↑ **36.** Plakat reklamowy firmy Zubek Stanisława Zubka, jednego z najbardziej znanych producentów nart w Zakopanem. Narty te należały do czołowych wyrobów sportowych w przedwojennej Polsce, ok. 1935, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Płozy, wiązania, kijki i smary kosztowały sporo. Dlatego też Polaków namawiano do pójścia w ślady Skandynawów i wykonywania nart samemu. Według podręcznika z 1934 roku wystarczyło 8–12 złotych i 12 godzin pracy. Na takich nartach zaczynali swą naukę mistrzowie z Podhala. Widząc ich zapał, bracia Schiele obdarowywali niezamożnych, młodych zawodników sprzętem własnej produkcji.

Narty w dwudziestoleciu międzywojennym stały się po prostu modne. Jak wspominał Rafał Malczewski, jeździł, kto mógł, „wiotkie panie, starsi panowie, młodzież, wojsko, literatura, wydawcy dzienników i tygodników", a w latach trzydziestych także „masy robocze". Tej kategorii zwolenników białego szaleństwa imponowali Bronisław Czech, Stanisław Marusarz i jego piękna siostra Helena. Ich osiągnięcia sportowe opiewano w gazetach i kronikach filmowych. W ostatnich latach istnienia II Rzeczypospolitej do Polskiego Związku Narciarskiego należało kilkanaście tysięcy sportowców amatorów, a na kursy narciarstwa organizowane przez Związek rokrocznie uczęszczało około 10 tysięcy adeptów białego szaleństwa.

Gdy *Sportowiec mimo woli* wszedł na ekrany, a był to pierwszy wojenny sezon filmowy, Niemcy zaczęli konfiskować narty. Nieoddanie ich stanowiło akt odwagi, lecz dzięki temu wiele par „zubków" przetrwało i trafiło do muzeów.

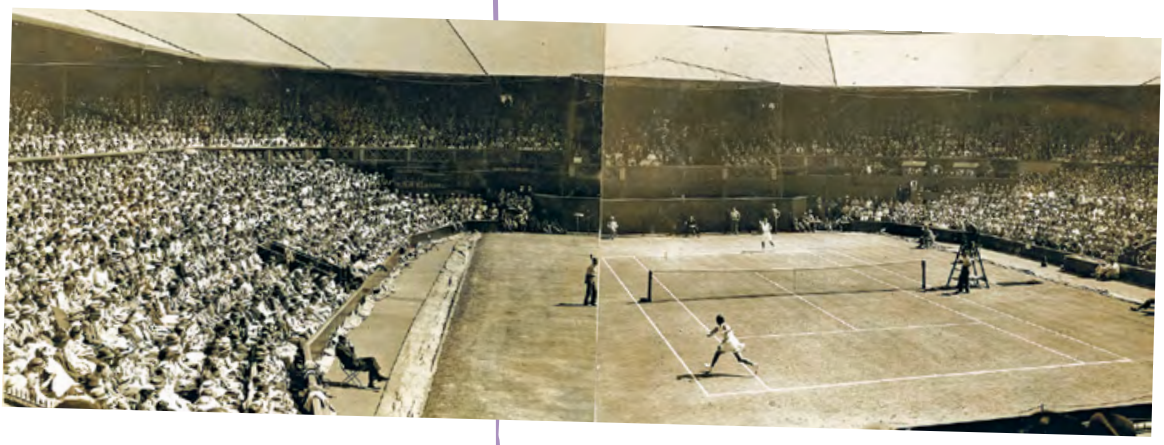
MICHAŁ ZARYCHTA

Jadwiga Jędrzejowska. Pierwsza dama białego sportu

Fotografie tenisistki

Lawn tennis – jak wtedy nazywano tę dziedzinę sportu – zyskał wielką popularność w Polsce w latach międzywojennych. Polscy zawodnicy pojawili się wówczas na kortach światowych. Jadwiga Jędrzejowska stała się najwybitniejsza z nich.

Sport w II Rzeczypospolitej był jednym ze zjawisk społecznych odzwierciedlających ambicje młodego państwa. Do kolarstwa i wioślarstwa „odziedziczonego" po XIX wieku dołączyły piłka nożna, lekka atletyka, jeździectwo i szermierka. Zapalonymi sportowcami zostało wielu oficerów, a państwo traktowało sport jako sposób na podniesienie sprawności fizycznej poborowych. Dążenie do utrzymania dobrej formy fizycznej nie ograniczało się do jednej płci. Dla kobiet uprawianie sportu stanowiło manifestację równouprawnienia z mężczyznami. Niestety, poza demokratyczną piłką nożną sport pozostawał domeną elity. Nie inaczej było z tenisem ziemnym.



← **37.** Jadwiga Jędrzejowska pozuje do zdjęcia tenisiście Ignacemu Tłoczyńskiemu na korcie tenisowym WKS „Legia" Warszawa, lata trzydzieste XX w., Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

↑ **38.** Pierwszy w dziejach polskiego tenisa singlowy finał w Wielkim Szlemie na kortach w Wimbledonie pomiędzy Dżadżą (w głębi) a Dorothy Round, Londyn, lipiec 1937, 24-letnia Polka uległa reprezentantce gospodarzy 2 : 6, 6 : 2, 5 : 7, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

Na ziemie polskie tenis zawitał pod koniec XIX wieku. W Poznaniu powstało wówczas Polskie Koło Tenisowe. Za sprawą poznaniaków doszło także do pierwszego międzyzaborowego turnieju tenisowego. W Warszawie pierwsze korty powstały w Dolince Szwajcarskiej i na Foksalu, a od 1906 roku rozgrywano doroczne zawody na nowych kortach na Agrykoli. W Krakowie modę na tenis zapoczątkował Akademicki Klub Sportowy powstały w 1908 roku. Na kortach spotykali się młodzi i wysportowani przedstawiciele wyższych sfer, z czasem także inteligencji. Trzeba było mieć sporo czasu wolnego i pieniędzy, aby trenować i rozgrywać mecze. Ponadto należało przestrzegać *dress code'u* przewidującego białe stroje dla zawodników. Bywanie na kortach stało się ważnym elementem życia towarzyskiego.

Jednak i w tamtych czasach byli sportowcy zawodowi. Wśród nich wyróżniała się Jadwiga Jędrzejowska – najwybitniejsza polska tenisistka do czasów Agnieszki Radwańskiej. Pierwsze treningi odbywała na kortach tenisowych krakowskiego Akademickiego Związku Sportowego. Zobaczył ją tam działacz sportowy warszawskiej Legii i zaprosił do stolicy. Jadwiga pracowała w przedstawicielstwie Dunlopa, po pracy ćwiczyła. W sezonie letnim więcej trenowała i jeździła na zawody, a praca schodziła na dalszy plan.

W latach 1935–1939 Jadwiga trzykrotnie grała w finale gry indywidualnej (w Anglii, USA i Francji) i trzykrotnie w deblu w turniejach wielkoszlemowych (dwukrotnie we Francji i raz w USA). Zdobyła renomę i przyjaciół w czołówce światowego tenisa. Ze względu na trudne do wymówienia imię i nazwisko była znana jako „Dżadża" (na Wimbledonie) czy „Żaża" (na mistrzostwach Francji). Stała się niezwykle popularną sportsmenką także w Polsce. W 1936 i 1937 roku wygrała plebiscyt na najpopularniejszego polskiego sportowca „Przeglądu Sportowego" (rozgrywany od 1926 roku), a jej zdjęcia zdobiły okładki ilustrowanej prasy. W 1938 roku tytuł mistrzyni Polski w tenisie kobiet uzyskała bez gry – nie było zawodniczki, która mogłaby choć nawiązać z nią walkę. W czerwcu 1939 roku wygrała mistrzostwa Francji w deblu, zdobywając pierwszy tytuł wielkoszlemowy dla Polski.

Podczas II wojny światowej Jędrzejowska nie grała w tenisa. Zarabiała na życie, pracując w jadłodajni. Król Gustaw V, z którym grywała w parze gry mieszanej, interweniował w jej sprawie u władz niemieckich. Nie skorzystała z propozycji wyjazdu z okupowanej Polski.

Po wojnie wróciła na kort i znów nie było dla niej godnych przeciwniczek. Zdobyła w sumie 35 tytułów mistrzyni Polski, a ostatni mecz jako zawodniczka rozegrała w 1968 roku w wieku 56 lat. Dwa lata przed śmiercią Jadwigi, w 1978 roku Wojciech Fibak zdobył drugi tytuł wielkoszlemowy dla Polski, także w grze podwójnej, wygrywając Australian Open. Na kolejny wielki sukces polskiego tenisa trzeba było czekać do milenium. 10 października 2020 roku turniej Rolanda Garrosa w Paryżu wygrała Iga Świątek.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Sportowy skok w nowoczesność

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, „Pływalnia"

Pływacy wyglądają, jakby szybowali w powietrzu, a modernistyczna wieża wydaje się sięgać chmur... W dwudziestoleciu międzywojennym sport stał się widowiskiem, które porywało tłumy i nierzadko inspirowało artystów.

W 1912 roku francuski historyk i pedagog Pierre de Coubertin zainicjował Olimpijski Konkurs Sztuki i Literatury. Widział w nim szansę na powrót do tradycji starożytnej Grecji, gdzie kultywowano ideę łączenia sfery sportowej, fizycznej z intelektualną. Początkowo konkursy artystyczne towarzyszące igrzyskom olimpijskim nie cieszyły się dużym zainteresowaniem, ale na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych zyskały większą popularność. Polscy twórcy brali w nich udział od 1928 roku, kilkakrotnie odnosząc sukcesy. Wśród nich można wymienić między innymi Kazimierza Wierzyńskiego (złoty medal za tom wierszy *Laur olimpijski* w 1928 roku), Janinę Konarską (srebrny medal za drzeworyt *Narciarze* w 1932 roku) czy Jana Parandowskiego (brązowy medal za powieść *Dysk olimpijski* w 1936 roku).

Swoich sił w artystycznych igrzyskach próbowała też malarka Maria Ewa Łunkiewicz. Jej obraz *Football* został zakwalifikowany w 1936 roku do olimpijskiego konkursu sztuki w Berlinie. W kwietniu 1939 roku artystka wzięła udział w konkursie na szkice malarskie o tematyce sportowej, organizowanym przez Instytut Propagandy Sztuki. Za pracę *Pływalnia* – zatytułowaną wtedy *Zawody pływackie* – otrzymała II nagrodę. Krajowy konkurs miał poprzedzać międzynarodową wystawę towarzyszącą igrzyskom olimpijskim w Helsinkach. Do planowanych na 1940 rok zawodów nigdy jednak nie doszło. Słoneczna i kipiąca energią kompozycja Łunkiewicz stała się zapisem sportowego życia Warszawy w przededniu wojny.

Skąd wiadomo, że oglądamy właśnie warszawskich pływaków? Niezawodną wskazówką okazuje się widoczna na obrazie wieża do skoków. Choć wygląda trochę jak fragment fantastycznej architektury z miasta przyszłości, to prawdziwa żelazobetonowa konstrukcja górująca nad basenami przy ulicy Łazienkowskiej. Wybudowany w 1928 roku kompleks kąpielowy uzupełniała nowoczesna wieża zaprojektowana przez Aleksandra Kodelskiego i Romualda Raksimowicza. „Poszczególne odskocznie ze względu na wymagania sportowe umieszczono na wysokości: 3, 5, 6,50, 8,20 i 10 metrów" – informowano w ilustrowanym miesięczniku „Architektura i Budownictwo" w 1936 roku.

Poza sportową funkcjonalnością wieża do skoków zachwycała formą. „Potrzeby budownictwa sportowego stworzyły dla architektów nowe tematy przy realizowaniu budowli i urządzeń w formie przestrzennej, łączącej się z dynamiką ruchu i życia sportowego. [...] Wieża skoków, wybudowana na stadionie «Legii» w Warszawie, jest odskocznią najestetyczniejszych i zarazem najśmielszych ewolucji sportowych; surowością śmiało wysuniętych płaszczyzn podkreśla bogactwo ruchu i rytmu wzbijających się w płynnym polocie sprężystych ciał" – pisano we wspomnianym magazynie.

Ruch, dynamika i rytm to słowa, które doskonale opisują również *Pływalnię*. Sport na obrazie Łunkiewicz to nowoczesna aktywność, która harmonijnie łączy się z modernistyczną estetyką i miejskim życiem młodych kobiet i mężczyzn. Dzięki zastosowanej przez malarkę perspektywie widz ma złudzenie, że jest jednym z obserwatorów czekających na swoją kolej i dopingujących skoczków. Razem z nimi zadzieramy głowę do góry, żeby podziwiać ciała zawodników w locie. To ich powietrzne akrobacje znajdują się w centrum uwagi – choć oglądamy scenę rozgrywającą się na basenie, to nie widzimy ani skrawka wody, w której pływacy zaraz wylądują!

↑ **39.** Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *Pływalnia*, 1939, fot. A. Podstawka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Awangardowe spojrzenie na tytułową *Pływalnię* zyskujemy dzięki utalentowanej autorce obrazu, Marii Ewie Łunkiewicz (później Łunkiewicz-Rogoyskiej). Jej matką była malarka Maria Chmielowska, a wujkiem – artysta Adam Chmielowski (święty Brat Albert). Bliscy nazywali ją Mewą, czyli pseudonimem powstałym od jej skróconego podpisu: „M. Ewa". Podczas studiów w Paryżu zetknęła się z najnowszymi prądami w sztuce, przede wszystkim z puryzmem i kubizmem. Po powrocie do Polski związała się ze środowiskiem awangardy, między innymi grupami Praesens i Blok. Utrzymywała artystyczne kontakty z Katarzyną Kobro i Władysławem Strzemińskim, do końca życia blisko przyjaźniła się z Henrykiem Stażewskim.

PIOTR CYNIAK

Patriotyczny wysiłek. Spływ „Przez Polskę do Morza”

Bolesław Surałło-Gajduczeni, plakat reklamowy „Sporty wodne to radość życia!”

Było ich ponad 2100. Poruszając wiosłami, przepłynęli niekiedy niemal trzy tysiące kilometrów. Tak spektakularny charakter miał zorganizowany w 1933 roku spływ „Przez Polskę do Morza”.

W 1933 roku Liga Morska i Kolonialna zorganizowała pamiętny spływ wioślarzy i żeglarzy pod hasłem „Przez Polskę do Morza”. Był to równocześnie rok, w którym partia hitlerowska objęła rządy w Wolnym Mieście Gdańsku. Przejęcie kontroli nad tym miastem przez nazistów wpłynęło na podjęcie przez polskie władze państwowe decyzji o nasileniu działań służących polskiej propagandzie na Pomorzu. W artykułach publikowanych między innymi w miesięczniku „Morze”, organie Ligi, jawnie podkreślano więc propagandowy charakter spływu. Miał on stanowić polityczną manifestację solidarności narodu polskiego, świadcząc o jego przywiązaniu do Wisły i Bałtyku.

Poszczególne grupy uczestników wyruszyły z miejscowości położonych nad licznymi dopływami Wisły: Biebrzą, Bugiem, Bzurą, Drwęcą, Dunajcem, Narwią, Pilicą czy Sanem. Na miejsce spotkania wioślarzy wyznaczono Toruń, gdzie dotarli oni 4 sierpnia. W grodzie Mikołaja Kopernika zaplanowano jednodniowy postój powiązany ze zwiedzaniem miasta, świętującego wówczas swoje 700-lecie. Stamtąd wszyscy wspólnie udali się drogą wodną do Gdańska. Na trasie byli witani przez specjalne komitety przyjęcia uczestników spływu, które zadbały także o przygotowanie posiłków i noclegów dla kajakarzy. Z Gdańska do Gdyni wioślarze zostali przetransportowani na statkach. Finał imprezy miał miejsce

↑ **40.** Bolesław Surałło-Gajduczeni, plakat I Wystawy Sportów Wodnych w Warszawie „Sporty wodne to radość życia!”, 1933, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

w niedzielę 13 sierpnia w Gdyni, gdzie nie tylko wygłoszono okolicznościowe przemówienia, ale też zorganizowano pieszą defiladę uczestników spływu.

W imprezie wzięło udział ponad 2100 osób, w tym około 200 harcerzy i 500 uczniów szkół średnich. Najwięcej uczestników (aż 626 osób!) pochodziło z województwa warszawskiego. Niektórzy wioślarze przepłynęli specjalnie wydłużone szlaki. Bracia Roman i Janusz Zalescy oraz Adolf Nowicki poruszając wiosłami, pokonali aż 2955 kilometrów! Jan Paprocki i Zbigniew Wiącek przepłynęli natomiast 2750 kilometrów. Seniorem spływu

był 62-letni Leon Setter ze Lwowa, zaś najmłodszym samodzielnym uczestnikiem okazał się 15-letni Stanisław Śpiewak.

Spływowi – poza jego integracyjnymi i propagandowymi aspektami – nadano także charakter rywalizacji sportowej. Przyznano nagrody dla najlepszych drużyn rekrutujących się z poszczególnych województw. Pierwsze miejsce zespołowe z regionu łódzkiego i nagrodę w postaci kryształowego klosza na owoce zdobyli wodniacy z Tomaszowskiego Towarzystwa Wioślarskiego. Wyryte na nim pamiątkowe napisy głosiły, że była to nagroda Dowódcy Okręgu Korpusu nr IV w Łodzi – generała brygady Stanisława Małachowskiego, wręczona tomaszowskim kajakarzom podczas uroczystego zakończenia spływu w Gdyni. Ta interesująca pamiątka szczęśliwie zachowała się do dziś i stanowi jedną z ozdób ekspozycji Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim.

Spływ „Przez Polskę do Morza" można było wkrótce powspominać, siedząc w wygodnym kinowym fotelu. W niedzielę 12 listopada 1933 roku w sali kinoteatru „Stylowy", znajdującego się przy ulicy Marszałkowskiej 112 w Warszawie, odbył się uroczysty pokaz filmu podsumowującego to wyjątkowe wydarzenie.

Stanisław Szafrański, reprezentant grupy kajakarzy z Ostrowca Świętokrzyskiego, którzy wzięli udział w spływie, pisał na łamach „Morza": „jeżeli nawet taki Ostrowiec ma łączność z Bałtykiem, to każda dzielnica i cała Polska, jak długa i szeroka, jest związana organicznie z Morzem, a więc stanowi ono niepodzielną naszą własność". Malarz Włodzimierz Nałęcz w subiektywnym przewodniku turystycznym, zatytułowanym *Od Tyńca do Jastarni*, podkreślał, że Wisła „jak stułą związała na zawsze w górze leżące ziemie polskie z Pomorzem przy ujściu swoim". To tylko niektóre z wielu ówczesnych wypowiedzi, w których położenie geograficzne „królowej polskich rzek" miało uzasadniać prawa Polaków do Bałtyku. W tym kontekście nie dziwi wielość różnorodnych imprez propagandowych organizowanych w dwudziestoleciu międzywojennym pod hasłem „Wisłą do Morza".

Wydarzeniom i akcjom o wymowie patriotycznej towarzyszyła również przemyślana propaganda wizualna. Plakaty projektowane na zlecenie Ligi Morskiej i Kolonialnej cechowały się realistyczną dosłownością przedstawiania. Dążąc do osiągnięcia wrażenia

↑ **41.** Kajakarze na przystani wodnej na Wiśle w Krakowie, ok. 1923, Muzeum Fotografii w Krakowie

monumentalizmu, artyści przemawiali niekiedy językiem nacechowanym urzędniczym patosem. Na tym tle interesująco prezentują się plakaty Bolesława Surałły-Gajduczeniego, plastyka, który na stałe związał się z Ligą. Choć stosowane przez niego rozwiązania wywodziły się z kubizmu, to swoim pracom nadawał bardzo komunikatywny wyraz. Czytelność przekazu łączył z wyrazistością formy. Na uproszczone, bryłowate kształty przedmiotów i postaci chętnie nakładał cieniowania. Obok modelunku światłocieniowego wykorzystywał także formy sylwetkowe. Jednym z najlepszych przykładów połączenia tych dwóch technik obrazowania jest plakat I Wystawy Sportów Wodnych zorganizowanej w Warszawie w 1933 roku pod hasłem „Sporty wodne to radość życia!". Choć nie wyróżnia się tak nowoczesnym charakterem, jak wykonany dwa lata później plakat *Narocz. Obóz żeglarski młodzieży Ligi Morskiej i Kolonialnej*, to cechuje się pogodnym nastrojem i nienachalnym dynamizmem. Przekonujący i sugestywny nakłaniał międzywojennego widza do skutecznego zbratania się z żywiołem wodnym.

Przeczytaj więcej:

VI. MODA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Jak z kalejdoskopu

Władysław Roguski, „Dancing"

Władysław Roguski zawarł w *Dancingu* właściwie wszystko, co kojarzymy z określeniem „szalone lata dwudzieste". Bezbłędnie uchwycił atmosferę epoki, a przynajmniej jej piękne, beztroskie i modne oblicze.

Na pierwszym planie zajęci rozmową znajomi popijają szampana przy nakrytym białym obrusem stoliku. Za nimi na parkiecie wirują tancerze w smokingach i tancerki w ledwo sięgających kolan sukienkach odkrywających ramiona. Wszystkie bez wyjątku kobiety mają włosy przycięte tuż nad karkiem i króciutkie grzywki. To fryzura wylansowana w Paryżu przez Antoniego Cierplikowskiego, pochodzącego z Sieradza fryzjera gwiazd, nad Sekwaną znanego po prostu jako Antoine. W polskiej prasie niebawem zaczęły się pojawiać reklamy informujące, czy w danym salonie także można ostrzyc się *à la garçonne*, czyli „na chłopczycę".

Po lewej stronie widać członków zespołu muzycznego i wyraźnie zarysowane instrumenty: pianino, skrzypce, kontrabas i saksofon. Możemy zgadywać, że w klubie rozbrzmiewa jazz, który właśnie zyskiwał popularność w Europie. Rozchodzące się z lamp snopy światła przecinają parkiet, rozbijając obraz na drobne fragmenty, jak w szkiełkach kalejdoskopu. Sztuczne oświetlenie o zimnej tonacji nadaje im różne odcienie: żółtawe, seledynowe, lekko fioletowe. Skóra kobiety siedzącej przy stoliku, w sukience z głębokim rozcięciem na plecach, zdaje się niemal biała.

Gdyby obraz powstał później, takie nagromadzenie motywów typowych dla lat dwudziestych mogłoby się wydać przesadą. Roguski namalował go jednak w 1922 roku, po prostu trafnie rejestrując zachodzące wokół przemiany – w modzie, muzyce czy obyczajowości. Trudno powiedzieć, czy zainspirował go konkretny lokal albo wieczór spędzony w towarzystwie przyjaciół. Ten

↑ **42.** Władysław Roguski, *Dancing*, 1922, Muzeum Narodowe w Poznaniu

pochodzący z Warszawy artysta od roku mieszkał w Poznaniu. Na zaproszenie Fryderyka Pautscha dołączył do kadry nowo założonej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego (SSZiPA). Doskonale tam pasował, bo poza malarstwem tworzył plakaty, ilustracje książkowe, projekty kilimów i witraży.

Charakterystyczne „cięcie" kompozycji światłem Roguski stosował bardzo często, właściwie niezależnie od wybieranej techniki czy opracowywanego tematu. Efekt ten dobrze współgra także z przedstawieniami religijnymi, które od początku stanowiły najważniejszy obszar jego twórczości. Podobną formę przybiera na przykład snop pozaziemskiego światła na litografii z królową Jadwigą pogrążoną w modlitwie oraz na kilimie ze sceną

Zwiastowania, wykonanym na podstawie projektu Roguskiego w warsztacie Heleny Czerniak.

Stylizowane promienie wyznaczają dekoracyjny rytm. W *Dancingu* Roguski rozbija nimi kompozycję na geometryczną siatkę. Skojarzenie z kubizmem okazuje się jak najbardziej uzasadnione. Artysta, zanim przeniósł się do Poznania, współtworzył w Warszawie awangardową grupę formistów. W późniejszych dziełach, szczególnie religijnych, czerpał więcej ze sztuki ludowej oraz włoskiego malarstwa renesansowego. W 1923 roku dołączył do Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm", którego członkowie cenili podobną estetykę, szukając złotego środka między nowoczesnymi nurtami a inspiracją starymi mistrzami i folklorem.

W obrazie Roguskiego można dostrzec także optymizm początku lat dwudziestych, przepełniający w tym czasie wielu twórców. Młodość upłynęła bowiem artyście w cieniu wojny. We wrześniu 1914 roku malarz zaciągnął się do Legionów Polskich i nie wrócił już na studia rozpoczęte na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (w 1931 roku uczelnia specjalną uchwałą przyznała mu dyplom na podstawie dorobku). W 1920 roku jeszcze raz założył mundur, by walczyć w wojnie polsko-bolszewickiej. Gdy dwa lata później pracował nad *Dancingiem*, był już w diametralnie innej sytuacji. Tak jak bohaterowie swojego obrazu, mógł puścić trudne wspomnienia w niepamięć, wznosząc toast za lepszą przyszłość.

Roguski do 1939 roku był związany z SSZiPA jako kierownik Wydziału Tekstylnego, na którym uczono między innymi haftu, barwienia i malowania tkanin czy kostiumologii. Należał do poznańskich grup artystycznych: najpierw Świtu, a potem Plastyki. Tworzył także satyryczne szopki i karykatury polityków, a pod koniec 1928 roku wraz z pisarzem Emilem Zegadłowiczem założył kabaret Ździebko. Wojna po raz kolejny przerwała jednak jego karierę – tym razem już ostatni. Jesienią 1939 roku Roguski został aresztowany przez gestapo, a w lutym kolejnego roku rozstrzelany w Forcie VII twierdzy Poznań.

WERONIKA SZERLE

Modna „Pani" w Gdyni

Główka modniarska

Młoda dama o porcelanowej cerze i dużym dekolcie tęsknym wzrokiem spogląda gdzieś w dal. Jej migdałowe w kształcie, niebieskie oczy, lekko uniesione cienkie brwi, wydęte karminowe usta o wykroju serca oraz krótka fryzurka z grzywką sugerują modną stylizację w duchu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Nie jest ona znaną aktorką czy śpiewaczką. To po prostu kwintesencja elegancji z dwudziestolecia międzywojennego. Elegancji, która pozwala nosić codziennie inny kapelusz...

Powyższy opis dotyczy główki modniarskiej zdobiącej witrynę sklepu i pracowni kapeluszy „Pani" przy ulicy Świętojańskiej 56 w Gdyni. Pod tym adresem w latach trzydziestych XX wieku można było zarówno kupić modne nakrycie głowy, jak i dać nowe życie temu już znoszonemu. Józef Karwacki, właściciel zakładu, specjalizujący się między innymi w odświeżaniu i przerabianiu starych kapeluszy, miał w swojej karierze wiele takich metamorfoz. Filcowe modele zyskiwały modny wygląd dzięki wstążkom, przybraniu z piór i bardzo popularnym w latach trzydziestych XX wieku woalkom. Z kolei letnie kapelusze z lnu i słomki, za sprawą ozdób w postaci kwiatów wykonanych z tkaniny, na głowach swych właścicielek wracały do łask i nadawały się już nie tylko na gdyńską plażę...

Karwacki zajmował się jednak przede wszystkim tworzeniem nowych kapeluszy, a różnorodność fasonów ówczesnych nakryć głowy dawała mu duże pole do popisu. Damskie kapelusze były wówczas różnorodne zarówno pod względem form, jak i surowców stosowanych do ich produkcji. Oprócz filcu czy słomki popularnością cieszyły się aksamit, tafta, tweed (wełna) oraz futra. Początkowo modą rządziła asymetria i kapelusze noszono na jedną stronę głowy, w późniejszym okresie pojawiały się modele z coraz płytszymi i mniejszym główkami,

Muzeum Miasta Gdyni

↑ **43.** Główka modniarska ze sklepu i pracowni kapeluszy „Pani" w Gdyni, lata trzydzieste XX w., fot. M. Kozielecki, Muzeum Miasta Gdyni

z małymi sztywnymi rondami, sprawiające wrażenie „położonych" na głowie. Modne stały się również turbany, berety, czapeczki oraz letnie kapelusze uszyte z takiej samej tkaniny – najczęściej był to len czy bawełna, jak sukienka.

Wraz ze zmianą pór roku witryny gdyńskiego salonu „Pani" zapełniały nowe modele. Prezentowano je na specjalnych manekinach – tak zwanych główkach – umieszczanych na cienkich metalowych stojakach. Główki miewały też bardziej okazałą formę wykończonego drewnem popiersia i wyglądały podobnie do naszej „bohaterki". Ekspozytory sklepowe o ludzkich kształtach: damskie, męskie i dziecięce oraz główki modniarskie i fryzjerskie powstawały między innymi w Polskiej Fabryce Manekinów w Rybniku-Zamysłowie, działającej w latach 1934–1939.

Manekiny wykonywano tam z *papier mâché*, czyli z łatwej do formowania masy papierowej wzbogaconej o klej, kredę i barwniki. Wykańczano je powłoką gipsową, a następnie ręcznie malowano, nadając każdej twarzy indywidualne rysy. Tak niezapomniane, jak pewna pięknooka gdyńska „pani".

AGNIESZKA DĄBROWSKA

Cekiny na tanecznym parkiecie

Suknia do tańca

Swingujące melodie, modne w latach dwudziestych XX wieku, zdominowały także taneczne parkiety ówczesnej Warszawy. W popularnych lokalach rozbrzmiewały rytmy bostona, charlestona czy fokstrota i migotały oszałamiające kreacje żywiołowych tancerek. Haftowana pajetkami i perełkami różowa suknia z kolekcji Muzeum Warszawy z pewnością sprawiłaby radość bywalczyni warszawskich dancingów.

W latach dwudziestych w hotelach i restauracjach powstało wiele sal dancingowych. Pierwszy warszawski dancing odbył się w hotelu Savoy, potem słynne stały się wieczory w Oazie i Adrii. Popularność takich tanecznych spotkań to jeden ze skutków rewolucji obyczajowej i emancypacji kobiet, które nastąpiły w czasie I wojny światowej. W latach międzywojennych wiele pań podjęło pracę zawodową, zmieniły się także sposoby spędzania czasu wolnego. Rozgłos zyskały różne sporty, a także taniec.

Efektem tych zmian było również uproszczenie mody damskiej. W latach dwudziestych XX wieku elegantki inspirowała „chłopczyca" – bohaterka popularnej powieści Victora Margueritte'a *La garçonne* z 1922 roku. Modna stała się młodość, więc strój miał za zadanie ukryć wiek. Panie podkreślały zatem swoje szczupłe sylwetki sukienkami o kroju koszulki – obowiązująca wówczas linia „tuby" skutecznie maskowała istnienie biustu i bioder. Zmieniła się modna długość sukni – stawały się one coraz krótsze, a w połowie lat dwudziestych w sukniach dancingowych dopuszczano nawet odsłonięte kolano. Ubiory codzienne dążyły do prostoty i wygody, ale wieczorowe kreacje były fantazyjne i bogate.

W „roztańczonych latach dwudziestych" wciąż pojawiały się nowe fasony strojów na rauty, bale i dancingi. Suknie wieczorowe miały prosty krój oraz spiczasto zakończone dekolty. Zazwyczaj były pozbawione zapięć, bo zakładano je przez głowę. Bardzo często głębokie wycięcie znajdowało się na plecach. Dolna krawędź spódnicy przybierała fantazyjny zarys, na przykład wycięcia w „zęby". Suknie szyto ze zwiewnych jedwabnych tkanin. Często składały się z dwóch warstw: lśniący spód prześwitywał przez koronkową czy szyfonową wierzchnią warstwę. Kreacje z rozmachem dekorowano

Muzeum Warszawy

↑ **44.** Wyrób rzemieślniczy, suknia wieczorowa, Warszawa, lata dwudzieste lub trzydzieste XX w., fot. A. Czechowski, M. Matyjaszewski, Muzeum Warszawy

→ **45.** Słynne warszawskie lokale przy ulicy Wierzbowej: Adria, Ziemiańska i Oaza, lata trzydzieste XX w., Narodowe Archiwum Cyfrowe

frędzlami i piórami, zdobiono aplikacjami i haftem cekinami, opalizującymi szklanymi paciorkami czy sztucznymi perłami. Te migoczące od ozdób kreacje znakomicie prezentowały się podczas popularnych żywiołowych tańców. W zbiorach Muzeum Warszawy znajduje się różowa toaleta wieczorowa z tego czasu, ozdobiona srebrzystymi pajetkami (czyli małymi blaszkami), różową szklaną sieczką i imitacjami pereł. Suknia, podobnie jak czarna kreacja z szyfonu, ozdobiona szlifowanymi szkiełkami i paciorkami, jest dziełem anonimowej pracowni krawieckiej.

Bogaty haft obciąża tkaninę, usztywnia ją i pomaga utrzymać prostą linię ubioru. Nieregularny deseń w tańcu sprawiał wrażenie, że wzór się poruszał. Takie geometryczne iluzje to cecha panującego wówczas stylu art déco.

Uzupełnieniem balowego stroju były pantofelki zapinane na pasek, na obcasie o kieliszkowatym kształcie. Buciki szyto ze skór pokrytych metalicznymi farbami lub z lśniących tkanin. Haftowano je paciorkami i cekinami. Panie nosiły krótkie fryzury. Na czoło nasuwały przepaskę z egretką – pękiem piór spiętych broszą. Coraz częściej sięgały po kosmetyki – szminkę, lakier do paznokci, tusz do rzęs czy ołówek do oczu.

Satyryczka Magdalena Samozwaniec po latach tak wspominała modną dziewczynę z czasów swojej młodości: „«zrobiona» na modną, wziętą z filmów rysunkowych Disneya Betty Boob: miała ciemną grzywkę przyciętą nad czarno wymalowanymi brwiami, silnie podmalowane oczy i karminowe usteczka w formie serduszka. Jej króciutka różowa suknia-worek, obsypana sztucznymi brylancikami, ukazywała tęgie stateczne łydki, obleczone białymi pończochami”.

Kryzys ekonomiczny, który ogarnął Europę po 1929 roku, przyniósł też kres beztroskiej zabawie. Roztańczone „chłopczyce” musiały wydorośleć, zmieniła się moda. Dziś różowa kreacja dancingowa należy do kolekcji ubiorów Muzeum Warszawy, uzupełniając zestaw wieczorowych toalet dokumentujących fenomen „warszawskiego szyku”.

ANETA DMOCHOWSKA

Wszystko w jednym miejscu

Katalog wysyłkowy Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy

W okresie międzywojennym był jedną z najważniejszych firm w Warszawie. Historia Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy zaczęła się w 1883 roku od rodzinnego spotkania i niewielkiej komody. Z czasem pomysł przeistoczył się w prężnie działające przedsiębiorstwo z nowoczesnym gmachem przy ulicy Brackiej 25. Organizowano w nim pokazy mody, a oferowaniu produktów na półkach towarzyszyła sprzedaż wysyłkowa.

Zmiany, jakie przyniósł XIX wiek, sprawiły, że zaczęto poszukiwać nowoczesnych form sprzedaży, nadążających za potrzebami klientów. Odpowiedzią na nie miały być domy towarowe, które pojawiały się w Europie i Stanach Zjednoczonych. W wielopiętrowych gmachach oferowano różnorodny asortyment. Udogodnienie stanowiła również dostępna tam konfekcja, czyli gotowe, przemysłowo produkowane ubiory. Można było je przerobić u krawcowej czy krawca, ale nie potrzebowano już godzinnych przymiarek. Zarówno sposób robienia zakupów, jak i produkcja ubiorów powinny odpowiadać dynamice nowych czasów.

Domy towarowe pojawiały się także na ziemiach polskich. Nie trzeba było już przemierzać całego miasta w poszukiwaniu różnych towarów – wszystko mieściło się pod jednym dachem (oprócz produktów spożywczych, które zostały wprowadzone do oferty po II wojnie światowej). Najsłynniejszym tego typu miejscem w okresie międzywojennym stał się Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy z gmachem przy ulicy Brackiej i własną filią w Wilnie. Zanim jednak firma przeniosła się do specjalnie zaprojektowanego budynku, w 1884 roku zaczynała od niewielkiego sklepu prowadzonego przez Anielę Jabłkowską. Początkowo swoje towary trzymała w komodzie, a wraz z rozwojem firmy niewielki mebel zastąpiono większym sklepem przy Hożej, a później Brackiej.

↑ **46.** Katalog wysyłkowy Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy, Warszawa, 1938, fot. A. Ambruszkiewicz, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Z biegiem lat do siostry dołączyli bracia. W 1914 roku przy ulicy Brackiej 25 otwarto gmach zaprojektowany przez Franciszka Lilpopa i Karola Jankowskiego. Wnętrza nowej siedziby firmy Bracia Jabłkowscy zostały opracowane z należytą starannością, a witraże zaprojektował profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Edmund Bartłomiejczyk.

Wielopiętrowy budynek pozwalał podzielić kondygnacje na stoiska oraz towary. Klienci przy wejściu otrzymywali przewodnik, dzięki któremu wiedzieli, jak poruszać się po piętrach i gdzie znaleźć poszukiwane towary. Również reklamy prasowe dostarczały takich informacji. W gmachu mieściły się także dwie kawiarnie, taras-ogród czy teatrzyk dla dzieci. Dwa razy w roku organizowano również pokazy mody, które szeroko opisywała

prasa. Salon mód projektował, szył i przerabiał nie tylko płaszcze, suknie, garsonki czy garnitury, ale tworzył też swoje akcesoria. Wśród nich były chusty z lamy zaprojektowane przez Zofię Raczyńską-Arciszewską czy kwieciste kapelusze z wysoką główką. Przykład takiego nakrycia z początku lat trzydziestych XX wieku i metką Bracia Jabłkowscy możemy znaleźć w zbiorach Muzeum Warszawy.

W jednym z numerów *Biuletynu Firmowego Domu Towarowego „Bracia Jabłkowscy"* została opublikowana fotografia przedstawiająca dział kapeluszy damskich, który mieścił się na drugim piętrze. Na zdjęciu widoczna jest lada, na której stoją ekspozytory z różnymi nakryciami głowy. Oprócz nich można dostrzec również apaszki i chustki. Biuletyn nie tylko prezentował aktualny wygląd sklepu i dekoracje witryn, pojawiały się w nim także teksty o najnowszych trendach, wystawach, podróżach, Warszawie oraz... trosce o odpowiedni nastrój pracowników. W artykułach opisywano, jak dbać o zdrowie psychiczne zatrudnionych w firmie osób i jak zatroszczyć się o ich motywację.

To niejedyny tytuł wydawany przez Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy. Drugi, niezwykle ważny z perspektywy relacji firmy z klientami, był katalog wysyłkowy. Podobnie jak zagraniczne domy towarowe czy warszawski Dom Mody Bogusław Herse, również Bracia Jabłkowscy oferowali swoje towary z dowozem pod wskazany adres. Nie każdy klient mógł zajrzeć do sklepu w Warszawie bądź Wilnie. Działalność wysyłkowa zaczęła rozwijać się po 1900 roku, a zakupy były dokonywane na podstawie katalogów przygotowywanych dwa razy w roku na sezony: wiosna-lato oraz jesień-zima. Oprawa graficzna zmieniała się wraz z tendencjami zachodzącymi w sztuce i modzie. Jeden z katalogów Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy znajduje się w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Został on przygotowany na sezon jesień-zima 1938/1939, a jego wygląd i oferowane w nim produkty mocno wpisują się w estetykę drugiej połowy lat trzydziestych XX wieku. W katalogu dominują fotografie damskich ubiorów prezentowanych na modelkach, a zdjęciom towarzyszą opisy produktów i ceny. Cała oferta jest skierowana do pań. Można tu znaleźć płaszcze, swetry, koszule, piżamy, szlafroki, a nawet akcesoria i kosmetyki. Wszystkie towary – jak sugerują w całym katalogu Bracia Jabłkowscy – bardzo modne, eleganckie i idealnie dopasowane do warunków pogodowych!

Rozwój firmy zatrzymał wybuch II wojny światowej. Budynek przetrwał bombardowanie, ale zniszczenia wymagały napraw i idących za nimi nakładów finansowych. Firma mimo znaczących trudności funkcjonowała aż do czasu, gdy władze komunistyczne podjęły działania mające na celu upaństwowienie prywatnych przedsiębiorstw. Wydarzenia te są określane mianem bitwy o handel. Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy został odebrany właścicielom w 1950 roku. Początkowo działał tam Dom Dziecka, czyli państwowa placówka handlowa z asortymentem dla najmłodszych, następnie budynek wielokrotnie zmieniał swoją funkcję. W 2014 roku Jabłkowscy po wielu latach walki finalnie odzyskali gmach przy ulicy Brackiej 25. Obok niego trzy lata wcześniej rodzina wybudowała nowoczesny biurowiec nazywany Nowym Domem Jabłkowskich.

↑ **47.** Katalog wysyłkowy Domu Towarowego Bracia Jabłkowscy, Warszawa, 1938, fot. A. Ambruszkiewicz, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Przeczytaj więcej:

VII. LITERATURA

EWA OLKUŚNIK

Nie tylko pisaniem pisarz żyje

Fotografie Marii Dąbrowskiej w Zaleszczykach

„Pobyt w Zaleszczykach okazał się istnym wprost cudem. Cały czas letnia pogoda, upały, błogie powietrze, moc winogron i przepysznych owoców wszelkiego rodzaju – po prostu raj ziemski, zalany słońcem. Plażowaliśmy po cztery godziny dziennie, a ja co dzień prawie kąpałam się w Dniestrze" – zapisała pod koniec września 1937 roku w dzienniku autorka głośnej powieści *Noce i dnie*.

„Ani dnia bez znaku" – tę starożytną maksymę starała się wdrażać w życie Maria Dąbrowska, prowadząc swoje zapiski. Przyznawała wprawdzie, że „cała prawda o życiu człowieka nie może być powiedziana nawet samemu sobie", jednak, dzięki pisarskiej dyscyplinie, stworzyła dzieło będące nie tylko fascynującym zbiorem informacji z codzienności. Dziennik okazał się także źródłem inspiracji. Dąbrowska notowała w nim pomysły literackie, zarysy postaci i zagadnień. Nie brakowało świadectw zwątpienia i kryzysów twórczych. Gdy ważył się kształt przyszłych *Nocy i dni*, wyznawała w styczniu 1929 roku: „Ciężko – jestem w rozpaczy – wszystko, cała powieść, wydaje mi się nic niewarta. [...] Po co ja tak ślęczę i tak się dręczę? Może to wcale nie moja droga?".

Powierzała brulionom (w sumie, od 1914 roku, przez 51 lat zapełniła 32 różnych rozmiarów zeszyty i kołonotatniki) sprawy osobiste, sny, zmartwienia, radości, obserwacje życia społecznego i politycznego, odkrycia towarzyskie, lektury, fascynacje sztuką i muzyką klasyczną. Nieraz wynurza się z zapisków obraz osoby niezwykle zdyscyplinowanej. Nawet podczas wakacyjnego pobytu na wsi (w majątku szwagra Marii Kownackiej, w sierpniu 1928 roku, w Krzywdzie pod Łukowem) potrafiła Dąbrowska narzucić sobie pewien reżim: „Wstaję o wpół do siódmej, gimnastyka, potem idę w pola na spacer i chodzę aż do wpół do dziewiątej. Śniadanie, potem czytam na werandzie, czekając aż sprzątną pokój, od dziesiątej do obiadu piszę. Po obiedzie leżę, czytam gazety, Biblię lub którą z przywiezionych książek. Od trzeciej do podwieczorku – czasem znów piszę, czasem czytam, robię notatki, gram na cymbałkach, bom je tu sobie przywiozła". Ale nie samym pisaniem pisarz żyje! Czasem podróżuje, zwiedza i... zachwyca się miejscem, które wbrew niektórym opiniom okazuje się zaskakująco ciekawe i przyjazne.

↑ **48.** Maria Dąbrowska w Zaleszczykach, 17 września 1937, fot. M. Loreth, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Dąbrowska przyznawała w swoim artykule w „Wiadomościach Literackich", że jechała we wrześniu 1937 roku do Zaleszczyk „ze sprzecznymi uczuciami". Chociaż w dwudziestoleciu międzywojennym nazywano tę część kraju ciepłym Podolem, a okolice słynęły z upraw owoców, szczególnie winogron, pisarka miała pewne obawy. Słyszała o pięknym Dniestrze, malowniczych

→ **49.** Maria Dąbrowska na plaży, Zaleszczyki, 1937, fot. nieznany, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

krajobrazach, ale też znała narzekania na brud w miasteczku. Pojawiały się nawet opowieści o winogronach przywiezionych z Rumunii i mocowanych za pomocą sznureczków na krzakach.

Wrażenia z podróży pociągiem przez most na Dniestrze, szerokość rzeki, piękno doliny, łupkowe skały zapierały dech w piersiach. Rozległość widoku przeszła najśmielsze oczekiwania pisarki. Zaleszczyki, „z trzech stron pętlą Dniestru i wieńcem gór objęte", witały letników białymi murami zabudowań oraz zielenią okolicznych winnic i sadów morelowych. Miasteczko, zdaniem Dąbrowskiej, miało w sobie coś egzotycznego. Biały, lśniący w słońcu kamień ścieżek, pnące się niebieskie powoje przypominały jej uroki wiosek hiszpańskich lub francuskiej prowincji. Miejscowość o ambicjach uzdrowiskowych była czysta, jedynie pewien nieład i zaniedbanie dało się spostrzec w niektórych ogródkach. Na straganach królowały dorodne owoce – jabłka, gruszki, śliwki i wielkie orzechy włoskie. Okoliczne winnice wystawiały w miasteczku swoje kioski, w których sprzedawano winogrona. Zachwycona Dąbrowska próbowała wielu rodzajów tych smakowitych owoców. Wabiący kolorami targ warzywny oferował płody rolne, których obfitość i wielkość porównała pisarka do tych spotykanych w Burgundii (oczywiście chwaliła też bardzo niskie ceny). Jako uważna obserwatorka zanotowała także wygląd i strój wystawców. Zwróciła uwagę na ozdobne hafty na rękawach i kołnierzach oraz na kożuszki baranie – „chyba najpiękniejsze na świecie".

W Zaleszczykach cieszono się prawdziwie letnią pogodą. Słońce, światło i przejrzyste powietrze przypominało wrześniowy klimat w północnych Włoszech, a temperatura w ciągu dnia pozwalała na wakacyjne uciechy: „Do końca można było plażować i kąpać się w Dniestrze" – wspominała autorka artykułu.

Wśród wielu pamiątek związanych z Marią Dąbrowską Muzeum Literatury imienia Adama Mickiewicza w Warszawie posiada fotografie, na których widać uśmiechniętą pisarkę na plaży czy w sadzie owocowym. Te pamiątki z pobytu w miasteczku na Podolu są dobrą ilustracją jej słów: „Zaleszczyki oczarowały mnie po prostu, i co mam o nich do powiedzenia, to będzie krótka historia entuzjazmu, radości i miłości".

MAGDALENA ŁANUSZKA

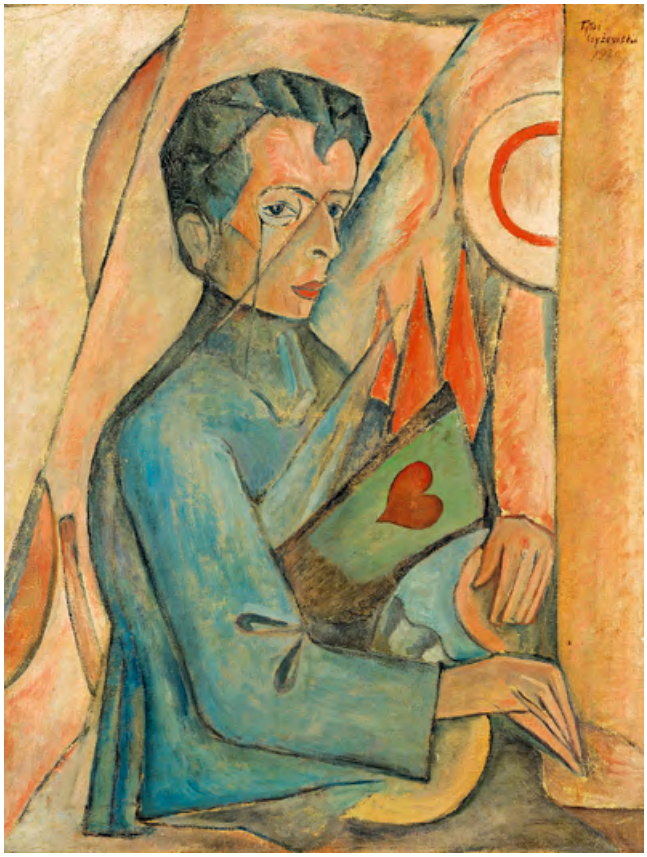
Awangardowy wizerunek kontrowersyjnego poety

Tytus Czyżewski, „Portret Brunona Jasieńskiego"

Pierwsza połowa XX wieku to czas, gdy w sztuce i literaturze europejskiej dynamicznie rozwijały się kierunki awangardowe. W odrodzonej po zaborach Polsce także rozkwitły rozmaite nowinki artystyczne, czego znakomity przykład stanowi portret literata futurysty namalowany przez malarza formistę.

W Polsce pierwszym ugrupowaniem awangardowym byli Ekspresjoniści Polscy (1917), od 1919 roku działający jako Formiści. Chcieli oni tworzyć nowoczesną sztukę narodową, czerpiąc inspiracje z kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu. Do tej grupy, działającej do 1922 roku, należał Tytus Czyżewski. W namalowanym przez niego *Portrecie Brunona Jasieńskiego* odnajdziemy charakterystyczne dla owych kierunków cechy. Zarówno model, jak i jego otoczenie zostali zgeometryzowani, a formy ujęte kanciasto. W zasadzie nie ma tu głębi. Postać i tło są bardzo płaskie, kształtowane ciemnym konturem, z modelunkiem ograniczonym do minimum. Żywe kolory zestawiono kontrastowo, ale sama gama barwna jest wąska – to przede wszystkim odcienie różu i czerwieni oraz błękitu, z akcentem zieleni.

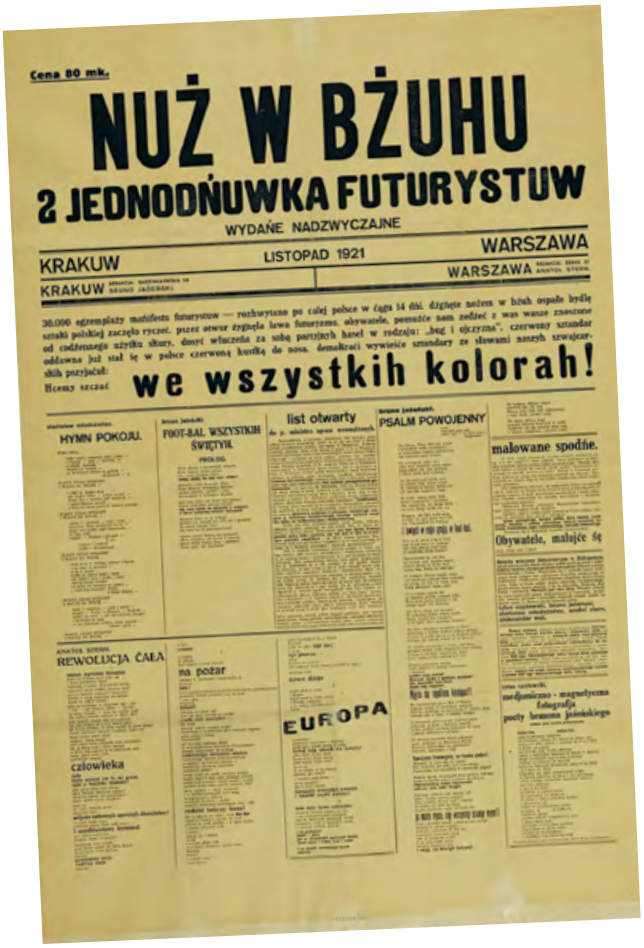
Bruno Jasieński stał się postacią kontrowersyjną. W rzeczywistości nazywał się Wiktor Zysman, a nazwisko zmienili mu rodzice, gdy był jeszcze dzieckiem (może chcieli ukryć pochodzenie żydowskie). Jako student zainteresował się futuryzmem – kierunkiem, który narodził się we Włoszech jeszcze przed I wojną światową. Futuryści głosili pochwałę nowoczesności, zachwycali się rozwojem techniki i przemysłu, programowo pogardzając tradycją. Słynnym przykładem futurystycznych



↑ **50.** Tytus Czyżewski, *Portret Brunona Jasieńskiego*, 1920, Muzeum Sztuki w Łodzi

działań na gruncie polskim była głośna jednodniówka *Nuż w bżuhu*, współtworzona przez Jasieńskiego, ostentacyjnie szokująca nieposzanowaniem zasad ortografii.

Jasieński z portretu Czyżewskiego to starannie ubrany, elegancki młodzieniec z monoklem na oku i loczkiem na czole. Rzeczywiście tak właśnie należy nakreślić wizerunek Brunona. Zresztą Czyżewski był także poetą. Jego wczesne tomy to poezja o charakterze futurystyczno-dadaistycznym. Napisał między innymi wiersz *Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasieńskiego (zdjęta przy świetle gilotynowym)*. Fragmenty tego wiersza można powiązać z zachowanym portretem: „palą się płomienie widmowe", „toniesz w pomarańczowej wodzie", „serce bić przestaje / i jest w tej chwili / w kielichu w tabernakulum".



Cena 80 mk.

NUŻ W BŻUHU

2 JEDNODŃUWKA FUTURYSTUW

WYDAŃE NADZWYCZAJNE

KRAKUW LISTOPAD 1921 WARSZAWA

KRAKUW WARSZAWA

30.000 egzemplazy manifestu futurystuw — rozkurytuna po całej polsce w ciągu 14 dni. dźgnięte nożem w bżuh ospale bydlę sztuki polskiej zaczęło ryczeć. przez otwór zygnęła lawa futuryzmu. obywatele, pomażte nam zedżeć z was wasze znoszone od codziennego użytku skury. dosyć włuczenia za sobą partyjnych haseł w rodzaju: „bog i ojczyzna", czerwony sztandar oddawna już stał ię w polsce czerwoną kurtką do nosa. demokraci wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskih pozyjaciół:

Hcemy szczać we wszystkih kolorah!

HYMN POKOJU.

FOOT-BAL WSZYSTKIH ŚWIĘTYH.

list otwarty

PSALM POWOJENNY

malowane spodne.

Obywatele, malujce ię

ANATOL SOBIN

REWOLUCJA CAŁA

na pożar

EUROPA

człowieka

↑ **51.** Bruno Jasieński, *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*, 1921, Biblioteka Narodowa

Anarchistyczny i agresywny w swoim przekazie futuryzm rozwinął się w różnych kierunkach. W międzywojennych Włoszech futuryści zwrócili się w stronę faszyzmu, podczas gdy w Rosji część futurystów z entuzjazmem przyjęła idee rewolucji październikowej. Jasieński także z czasem przeniósł się do Związku Radzieckiego i stał się zaangażowanym w politykę i propagandę pisarzem sowieckim. Padł ofiarą stalinowskiej wielkiej czystki. Został aresztowany, a następnie rozstrzelany we wrześniu 1938 roku i pochowany w bezimiennej mogile. Dokumenty z moskiewskich archiwów potwierdzające okoliczności jego śmierci ujawniono dopiero w 1992 roku.

EWA OLKUŚNIK

„Rozdyndałem się do głębi". Nagroda Nobla dla Władysława Reymonta

Ilustrowana edycja „Chłopów"

„Okropne! Nagroda Nobla, pieniądze, sława wszechświatowa i człowiek, który bez zmęczenia wielkiego nie potrafi się rozebrać. To istna ironia życia, urągliwa i prawdziwie szatańska". Te pełne goryczy słowa skreślił w liście do konsula polskiego w Szwecji Władysław Stanisław Reymont.

Nie był typem potulnego dziecka, któremu rodzice mogli narzucić drogę życiową. Przeciwnie, ten żywiołowy, młody człowiek, posiadający szereg talentów, nie pozwalał ująć się w karby. Surowy ojciec planował wykształcić go na organistę i zapędzał do gry na fortepianie. Chłopak wolał jednak czytać książki i błąkać się po lasach. Ostatecznie przyszły noblista musiał w 1880 roku pojechać do Warszawy i uczyć się krawiectwa u swojego szwagra. Zaczął tam pisać wiersze i pierwsze poematy. Barbara Kocówna, autorka opowieści biograficznej o Reymoncie, przytacza znamienną próbkę jego twórczości z tego okresu:

> „Mnie być w terminie, mnie krawiectwo w głowie,
> Mnie, co ma dusza klasyczna w połowie?!
> I oni by mnie krawczykiem może nazwać chcieli,
> Mnie – Czy ci ludzie znów nie zidiocieli?"

W 1884 roku przyłączył się do wędrownej trupy teatralnej. Po kilku latach, zmęczony wiecznymi problemami finansowymi i stosunkami panującymi w teatrze, znalazł zatrudnienie na Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Pracował na stacjach w Rogowie i Krosnowie. Do jego obowiązków należało między innymi pisanie raportów

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

→ **52.** Strona tytułowa książki *Chłopi* Władysława Reymonta, proj. Zygmunt Kamiński, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

z wypadków i awarii. Siedemnaście rubli miesięcznie, które na początku zarabiał, ledwo starczało na utrzymanie, zakup książek i prenumeratę gazet. Cały czas tworzył. Pisał opowiadania, artykuły, nowele. Wyczerpany długim dniem pracy (często od godziny 5 rano do 22), niedożywiony, zachorował w czerwcu 1892 roku na zapalenie kiszek. Półtora roku później Reymont z ulgą porzucił kolej i przeniósł się do Warszawy.

Prowadził nadal bardzo oszczędne życie. Gdy nie mógł pracować w wynajętym pokoju (dzielił go z trzema mężczyznami), udawał się do katedry Świętego Jana i tam pisał. Jego twórczość ukazywała się między innymi w „Głosie", „Tygodniku Illustrowanym", „Wędrowcu" czy „Niwie". Wierzył, że stworzy coś wielkiego. Gdy był już znanym pisarzem, podczas pracy nad *Ziemią obiecaną* wyznał bratu: „Albo padnę w taki proch, że chyba prawdziwym arcydziełem uda mi się wydobyć z nicości, albo od razu zrobię kroków sto naprzód i stanę w pierwszym rzędzie. Myślę to drugie zrobić, ba mało: zrobię to". Na ten sukces musiał jeszcze trochę poczekać.

Powieść *Chłopi* powstawała kilka lat. Niedługo przed terminem druku Reymont zdecydował się wprowadzić poprawki. Zniszczył wtedy większość pracy i w rezultacie napisał dzieło od nowa! Całkowicie pogrążał się w świecie swoich bohaterów. Unikał znajomych, narzucił sobie niezwykłą dyscyplinę, pisał codziennie „od dziewiątej do pierwszej, a czasem i całe poobiedzie". Żona pisarza martwiła się jego mizernym wyglądem, lekarz

← **53.** Antek nad ciałem Macieja Boryny, reprodukcja akwareli Apoloniusza Kędzierskiego z książki *Chłopi* Władysława Reymonta, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

doszukiwał się nawet ataku epilepsji, Reymont zaś przyznał, że „Trzy dni z rzędu tańczył na weselu", oczywiście w wyobraźni. *Chłopi* zaczęli ukazywać się w odcinkach w „Tygodniku Illustrowanym" od stycznia 1902 roku. Powieść zachwyciła krytykę i czytelników.

W 1918 roku Akademia Umiejętności zgłosiła kandydaturę Władysława Reymonta do Nagrody Nobla. 29 października 1924 roku pisarz w liście zwierzał się Alfredowi Wysockiemu, polskiemu konsulowi w Szwecji: „Tak porywająco kreślicie możliwe zwycięstwo, że rozdyndałem się do głębi. Nie wierzę, a równocześnie bronię się przed rozmarzeniem i snuciem przypuszczeń – a jeśli".

13 listopada 1925 roku Akademia Szwedzka ogłosiła przyznanie autorowi *Chłopów* literackiej Nagrody Nobla. Wielki sukces został przyjęty z prawdziwym entuzjazmem w kraju, który zaledwie kilka lat wcześniej odzyskał niepodległość. Hołd pisarzowi składali przedstawiciele władz i wszystkich grup społecznych, zwłaszcza chłopów. Ruszyła lawina przekładów dzieł Reymonta na języki obce. Triumf przyszedł jednak zbyt późno. Chory na serce pisarz nie mógł osobiście udać się do Sztokholmu, by odebrać zaszczytne wyróżnienie. Bardzo nad tym ubolewał. Zmarł rok później...

Nagroda Nobla i śmierć pisarza na nowo rozbudziły zainteresowanie jego najwybitniejszym dziełem. Wydawnictwo Gebethner i Wolff przygotowało w 1928 roku prawdziwy rarytas dla wielbicieli prozy zmarłego mistrza. Dwutomowa luksusowa edycja *Chłopów* zyskała imponującą oprawę wizualną. Stronę tytułową i ozdoby graficzne opracował wybitny malarz, grafik, wykładowca Politechniki Warszawskiej Zygmunt Kamiński, znany wówczas z projektu obowiązującego od 1927 roku herbu państwowego. Wybrane fragmenty powieści ilustrowało 20 reprodukcji akwarel Apoloniusza Kędzierskiego. Uczeń Józefa Brandta i Wojciecha Gersona, w latach osiemdziesiątych XIX wieku studiujący w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, w niezwykle sugestywny sposób przedstawił przyrodę i bohaterów książki. Utrzymanym w pastelowych barwach sielskim krajobrazom wsi oraz scenom rodzajowym, ukazującym życie codzienne i prace polowe, towarzyszyły wyraziste portrety postaci, a także pełne dramatyzmu wizerunki epizodów, jak rozpacz Antka nad ciałem rannego Macieja Boryny czy wywiezienie pohańbionej Jagny z Lipiec... Świadectwem wizji artysty, jak również sztuki edytorskiej sprzed niemal stu lat jest egzemplarz *Chłopów* ze zbiorów Muzeum Literatury imienia Adama Mickiewicza w Warszawie.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Kornel Makuszyński na Gwiazdkę

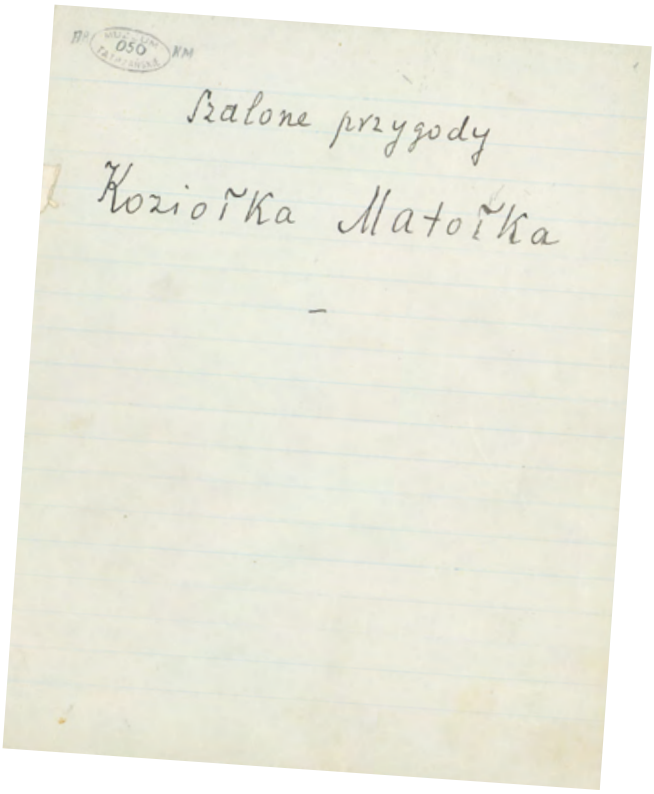
Rękopis „120 przygód Koziołka Matołka"

Co w grudniu 1932 roku tysiące chłopców i dziewczynek znalazło pod choinką? Książkę Kornela Makuszyńskiego. Tak samo jak w kolejnym roku, w kolejnym i w kolejnym... Pisarz bez wytchnienia pracował na miano ulubionego autora dzieci i młodzieży.

Jesienny dzień w Otwocku. Kornel Makuszyński leczy cukrzycę w tamtejszym sanatorium. Odpoczynek przerywa mu wizyta ilustratora Mariana Walentynowicza i Jana Stanisława Gebethnera z czołowego warszawskiego wydawnictwa Gebethner i Wolff. Goście proponują pisarzowi, by wraz z rysownikiem stworzył opowieść obrazkową dla dzieci. Jest tylko jeden problem: niewiele czasu, bo książka ma być sprzedawana jako prezent gwiazdkowy. Pisarz daje się namówić i niebawem wraz z Walentynowiczem siada do pracy. W ekspresowym tempie wymyślają Koziołka Matołka i jego wędrówkę do Pacanowa, gdzie podobno podkuwają kozy.

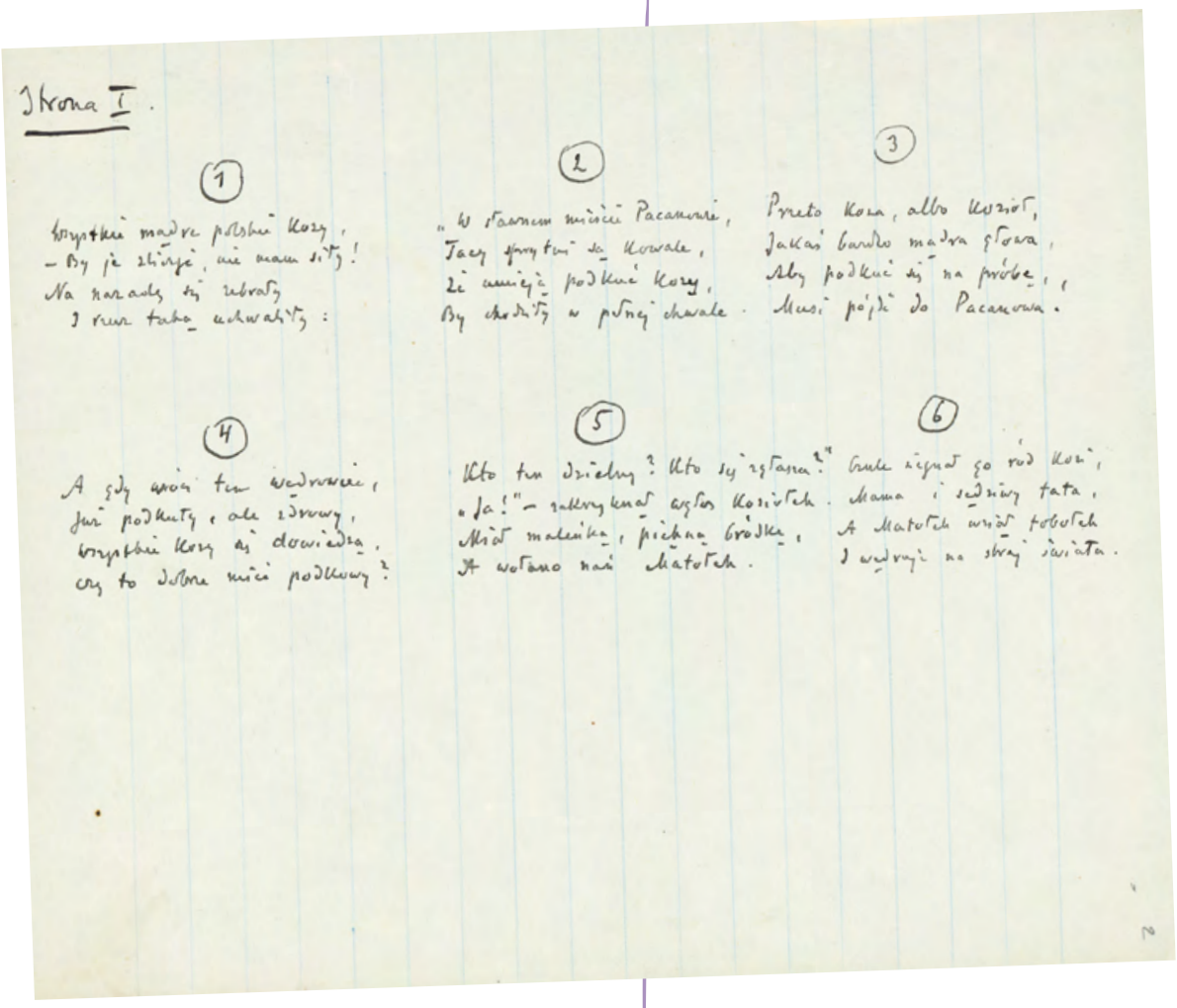
Choć na stronie tytułowej widnieje już rok 1933, w rzeczywistości książka trafiła do sprzedaży w idealnym przedświątecznym terminie: 28 listopada 1932 roku. „Można sobie wyobrazić, co wynikło, gdy najdowcipniejszy pisarz i najdowcipniejszy rysownik zapragnęli sprawić dziecku radość na Gwiazdkę" – zachwalał wydawca. Na okładce biały koziołek w czerwonych spodenkach siedzi na księżycu. W środku 120 obrazków z jego nieprawdopodobnymi przygodami. Wystarczyło otworzyć książkę, by efekt był taki: „każdy rysunek i każdy wiersz to salwa śmiechu i to nie tylko dziecka, ale najbardziej zatwardziałego dorosłego melancholika".

Polska publiczność zdążyła już poznać i polubić taką słowno-obrazkową formę. Proste, zabawne historyjki, z których rozwinął się nowoczesny komiks, drukowano przede wszystkim w prasie. Często były to jednak słabej jakości przedruki zagranicznych tytułów. Dzieło Makuszyńskiego i Walentynowicza wyróżniało się na tym tle poziomem i starannością wydania oraz humorem skierowanym do najmłodszych. Prostokątne ilustracje przypominały kadry filmu, dlatego *120 przygód Koziołka Matołka* reklamowano jako „film rysunkowy". Zamiast komiksowych dymków obrazkom towarzyszył „tekst wierszowany" Makuszyńskiego, czyli rymowana opowieść o losach poczciwego bohatera z kozią brodą. Na jednej stronie mieściło się sześć kadrów, a pod każdym z nich – czterowiersz.


Szalone przygody
Koziołka Matołka

↑ **54.** Rękopis *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego, 1932, Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem, filia Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Tytuł nawiązywał oczywiście do liczby obrazków. Zachowany rękopis zdradza jednak, że początkowo pisarz nazwał historię *Szalone przygody Koziołka Matołka*. Pokazuje także, że Makuszyński – zapewne w porozumieniu z Walentynowiczem – już na etapie pracy nad



Strona I.

(1)

Wszystkie mądre polskie Kozy,
– By je złożyć, nie mam siły!
Na naradę się zebrały
I rzecz taką uchwaliły:

(2)

„W starem mieście Pacanowie,
Jacy sprytni są Kowale,
Że umieją podkuć Kozy,
By chodziły w pełnej chwale.

(3)

Przeto Koza, albo Kozioł,
Jakaś bardzo mądra głowa,
Aby podkuć się na próbę,
Musi pójść do Pacanowa.

(4)

A gdy wróci tam wędrowiec,
Już podkuty, ale zdrowy,
Wszystkie Kozy się dowiedzą,
Czy to dobre mieć podkowy?

(5)

Kto tu dzielny? Kto się zgłasza?"
„Ja!" – zakrzyknął czyjś Koziołek.
Skoczył maleńką, piękną Groźkę,
A wołano na Matołek.

(6)

Gruby ciągnął go ród Kozi,
Mama i sędziwy tata,
A Matołek wziął tobołek
I wędruje na stray świata.

tekstem planował rozmieszczenie sześciu zwrotek na jednej stronie. Cenny rękopis zachował się w Muzeum Kornela Makuszyńskiego, filii Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Spuściznę po autorze przekazała Janina Gluzińska-Makuszyńska, wdowa po pisarzu, inicjatorka powstania muzeum i jego pierwsza kustoszka. Nie tylko rękopisy, lecz także przeróżne pamiątki, fotografie, dokumenty, listy, księgozbiór, a nawet meble i dzieła sztuki są prezentowane w zakopiańskiej willi „Opolanka", w której Makuszyńscy zamieszkali po wojnie.

Zgodnie z przewidywaniami „film rysunkowy" okazał się przebojem. Wkrótce wydawnictwo z dumą informowało w „Wiadomościach Księgarskich", że do 1 stycznia „rozszedł się BARDZO WYSOKI nakład" – przeszło 5000 egzemplarzy – a w przygotowaniu jest już drugie wydanie. Dzieci pokochały perypetie Koziołka Matołka, autorzy nie mieli więc wyboru. W 1933 roku ukazały się części druga i trzecia, w następnym – czwarta. A Makuszyński i Walentynowicz zabrali się za kolejne książki dla najmłodszych, między innymi serię o małpce Fiki-Miki.

W grudniu 1932 roku Makuszyńskiego polecano na Gwiazdkę podwójnie. Tamtej zimy ukazała się bowiem także *Panna z mokrą głową*, książka „dla młodzieży od lat, powiedzmy, 10–12 do 90 z czubkiem. Historia, jak zawsze u Makuszyńskiego, arcywesoła, arcypogodna i arcyrzewna" – chwalił „Robotnik". Dobiegający pięćdziesiątki pisarz dał się już poznać jako autor poczytnych książek dla dzieci i młodzieży, na przykład *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (1928). Szczyt popularności był jednak cały czas przed nim. Dopiero za kilka

← **55.** Rękopis *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego, 1932, Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem, filia Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem.

15 listopada 1934 r.

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM KSIĘGARSKIM, WYDAWNICTWIE I CZYTELNICTWIE. WYDAWCY: GEBETHNER I WOLFF WARSZAWA, Zgoda 12

WIADOMOŚCI KSIĘGARSKIE

CENY OGŁOSZEŃ: Cała strona — zł. 150; ½ str. — zł. 75; ¼ str. — zł. 45; ⅛ str. — zł. 20; 1/16 str. — zł. 12.— Ogłoszenia na stronie 1-szej — 50% drożej. Redakcja zastrzega sobie prawo dowolnego wyboru miejsca. WARSZAWA, Zgoda 12 Tel. 612-38.

№ 13 (85) DWUTYGODNIK ROK V

4-ta KSIĘGA PRZYGÓD KOZIOŁKA-MATOŁKA

120 czterowierszy K. MAKUSZYŃSKIEGO
120 czterobarwn. obrazków M. WALENTYNOWICZA

CENA ZŁ. 3.50 — 30% i 13/12

Z niezwykłej historji dalszych przygód ulubieńca wszystkich dzieci podajemy trzy rysunki z różnych wyrwane stronic.

Z końcem września wlazł do worka,
Worek zaś miał długie sznury.
Do bocianów je uwiązał,
I pofrunął z niemi w chmury.

Nadaremnie Kozioł beczy,
Nadaremnie nogą fika,
Bo pojmali go przemocą
I powlekli przed kacyka.

Biegną szybko jacyś ludzie,
I wsadzają go do klatki —
„Dziwny zwierzak — zakrzyknął —
Afrykański okaz rzadki"

Bohater dziecięcy „nieśmiertelny" Koziołek-Matołek pojawia się znowu na wyraźne życzenie młodych czytelników. Jak wielką sobie zyskał popularność świadczy fakt, że jeden z młodocianych jego wielbicieli złożył w redakcji „Kurjera Warszawskiego" pewną kwotę na ustanowienie przygód Koziołka. Ukazały się one niemniej żywo opisane i niemniej barwnie ozdobione i z pewnością oprócz dawnych wiernych przyjaciół, pozyskają liczne rzesze nowych entuzjastów.

PRZYPOMINAMY:

120 PRZYGÓD KOZIOŁKA - MATOŁKA

2-ga / 3-ia KS. PRZYG. KOZIOŁKA-MATOŁKA

Cena Zł. 3.50

RABAT KSIĘGARSKI 30% i 13/12

GEBETHNER i WOLFF

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

→ **56.** Reklama *Czwartej księgi przygód Koziołka Matołka* z tekstem Kornela Makuszyńskiego i rysunkami Mariana Walentynowicza, „Wiadomości Księgarskie", XI 1932, Biblioteka Narodowa

lat czytelnicy i czytelniczki mieli poznać choćby *Awanturę o Basię* (1936) i *Szatana z siódmej klasy* (1937). Obie powieści reklamowano oczywiście jako doskonały prezent gwiazdkowy.

W materiałach promocyjnych podkreślano niską cenę albumu z przygodami Koziołka Matołka, czyli 3 złote i 50 groszy. Nie był to wygórowany koszt jak na druk w czterech kolorach na grubym papierze. Dla porównania: *Panna z mokrą głową* z ilustracjami Stefana Norblina kosztowała 8 złotych i 50 groszy, a numer gazetki dla dzieci „Moje Pisemko" – 25 groszy. W obliczu wielkiego kryzysu cena miała zaś kluczowe znaczenie. Publicyści przekonywali strapionych zawartością portfela rodziców, by pod choinkę kupili dzieciom właśnie niedrogą powieść lub bajkę. „Książka odrywa je od rzeczywistości, niezrozumiałej dla niego jeszcze, a już okrutnej, daje mu zapomnienie i oczarowanie" – argumentowała pisarka Zuzanna Rabska na łamach „Kuriera Warszawskiego". A „Kurier Nowogrodzki" dodawał: „książka jest obecnie bodaj najtańszym prezentem świątecznym, niemal tak tanim jak yo-yo, ale odrobinkę wartościowszym od yo-yo – nieprawdaż?".

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

„Coś przyjdzie: miłość lub wojna”

Fotografia Zuzanny Ginczanki

Debiutantka z prowincji bierze literacką Warszawę szturmem. Wydany przez dziewiętnastolatkę tomik poezji z miejsca zostaje okrzyknięty fenomenem. Kim była Zuzanna Ginczanka nazywana „Tuwimem w spódnicy”?

Przyszła na świat w Kijowie w 1917 roku jako Zuzanna Polina Gincburg. Sankę – jak nazywano ją w dzieciństwie – wychowywała babka. Dziewczyna dorastała w Równem, prowincjonalnym miasteczku na Kresach. Bardzo szybko odkryła, kim chce zostać w przyszłości: poetką. Jako ośmiolatka napisała balladę, jako dziesięciolatka – pierwsze wiersze, potem zaczęła publikować w szkolnej gazetce. Potwierdzeniem jej talentu stało się wyróżnienie w Turnieju Młodych Poetów organizowanym przez „Wiadomości Literackie”, popularne czasopismo związane z kręgiem skamandrytów. Sanka miała wtedy 17 lat. Swój utwór podpisała już spolszczoną wersją nazwiska: Ginczanka.

Z małomiasteczkowej rzeczywistości Zuzanna uciekła tuż po maturze. Kierunek? Oczywiście Warszawa. To tam toczyły się najważniejsze dyskusje literackie, tam miały redakcje cenione czasopisma, tam pulsowało życie artystyczne II Rzeczypospolitej. Debiutowi młodej poetki w stolicy patronował sam Julian Tuwim. Połączyły ich nie tylko literacka wrażliwość, lecz także żydowskie korzenie. Pisanie w języku polskim było bowiem świadomym – i wcale nie najprostszym – wyborem poetki. Pochodziła z rodziny zasymilowanych Żydów, którzy opuścili Rosję po wybuchu rewolucji październikowej. W domu mówiło się więc po rosyjsku, a Ginczanka nie miała nawet obywatelstwa polskiego – jedynie dokument tożsamości wydawany bezpaństwowcom, nazywany paszportem nansenowskim.

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

↑ **57.** Zuzanna Ginczanka, 1938, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

W 1936 roku ukazał się pierwszy tom poezji Ginczanki, zatytułowany *O centaurach* – jak się później okazało, jej jedyny zbiór wierszy wydany przed wojną. „W tym fenomenie poetyckim, jakim, zdaniem naszym, jest młodziutka, z dalekiej prowincji przybyła Ginczanka, najbardziej uderza krytyka trafność, celność i giętkość własnego na wskroś języka; język ten lśni, [...] jest jak gdyby podatny i uchwytny palcom, jest materialnie dotykalny, podobnie, jak to bywa w prozie Marii Kuncewiczowej, raz po raz przebiegają go zimna, jedwabiste dreszcze, niby smugi, cieniujące atłas” – zachwycał się krytyk dziennika „Czas”.

Dziewiętnastoletnia Ginczanka w wielu utworach eksplorowała kobiecą namiętność, zmysłowość, cielesność. Dopełnienia tego rysu twórczości doszukiwano się w urodzie Zuzanny, w wyraźnie semickim typie, która przykuwa uwagę także na zachowanych fotografiach. Na zdjęciu wykonanym w kwietniu 1938 roku widać szeroko uśmiechniętą młodą kobietę, ciemnowłosą i ciemnooką, swobodnie opartą o balkonową barierkę. Biel sukienki

kontrastuje z opalonym ciałem, głowę oplata korona warkocza. Znajomi zachwycali się jej hipnotyzującymi oczami (podobno każde miało nieco inny kolor) i porównywali ją do bohaterki biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Młoda poetka stała się gwiazdą warszawskiego życia literackiego, w słynnej kawiarni Ziemiańska przesiadywała przy stoliku z Witoldem Gombrowiczem. Równocześnie to oczarowanie Ginczanką zamykało ją w stereotypie pięknej Żydówki i skłaniało do postrzegania jej doskonałej poezji przez pryzmat urody.

Wygląd Zuzanny nie ułatwiał jej życia w stolicy w coraz bardziej napiętej atmosferze lat trzydziestych, a stał się przekleństwem w czasie wojny. Ginczanka studiowała pedagogikę na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie Żydzi musieli mierzyć się z brutalnymi atakami endeckich bojówek. Bronią poetki były satyryczne utwory wymierzone przeciwko antysemityzmowi i totalitaryzmom rosnącym w Europie w siłę. Na łamach czasopisma „Szpilki" publikowała gorzko kpiące wiersze, ale w jej twórczości znalazł odbicie także melancholijny katastrofizm. W ostatnim opublikowanym przed wojną wierszu *Maj 1939* pisała:

„Raz wzbiera we mnie nadzieja,
raz jestem niespokojna.
Zbyt wiele rzeczy się dzieje –
coś przyjdzie: miłość lub wojna.
Są znaki, że przyjdzie wojna:
komety, orędzia mowy.
Są znaki, że przyjdzie miłość:
serce, zawroty głowy".

Utwór ukazał się 2 lipca 1939 roku na pierwszej stronie „Wiadomości Literackich". Dwa miesiące później naprawdę przyszła wojna. Ginczanka ukrywała się dłuższy czas we Lwowie, ale zadenuncjowała ją dozorczyni kamienicy. Udało się jej uciec i znaleźć schronienie w Krakowie. Tam na pomiętej kartce zapisała wiersz-oskarżenie *Non omnis moriar*, przesiąknięty przeczuciem nadchodzącej śmierci.

„Non omnis moriar – moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,
Donosicielko chyża, matko folksdojczera.
Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym.
Bliscy moi – nie lutnia to, nie puste imię.
Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie.
Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb i własne bogactwo:
Kilimy i makaty, półmiski, lichtarze –
Niechaj piją noc całą, a o świcie brzasku
Niech zaczną szukać cennych kamieni i złota
W kanapach, materacach, kołdrach i dywanach.
O, jak będzie się palić w ręku im robota,
Kłęby włosia końskiego i morskiego siana,
Chmury prutych poduszek i obłoki pierzyn
Do rąk im przylgną, w skrzydła zmienią ręce obie;
To krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym
I uskrzydlonych nagle w aniołów przerobi".

Poetka rzeczywiście nie uszła przed kolejnym aresztowaniem. Zginęła w wieku 27 lat, w 1944 roku rozstrzelana przez Niemców. Jej ostatni utwór został opublikowany już w 1946 roku w czasopiśmie „Odrodzenie". Obok zeznań przyjaciół, którzy przeżyli wojnę, stał się dowodem w procesie sądowym donosicielki.

Przeczytaj więcej:

VIII. TEATR

KAROLINA CZERSKA

Starania o nowy styl polskiego teatru

Fotografia zespołu teatru Reduta

↑ **58.** Zespół teatru Reduta na objeździe – Juliusz Osterwa, dyrektor teatru (na prawo od mężczyzny w kaszkiecie) wraz z zespołem na tle wagonu, Rawicz, 1927, Muzeum Krakowa

Dzięki wspólnej wizji dwóch osób: aktora i reżysera teatralnego oraz geologa zafascynowanego sztuką sceniczną powstał pierwszy polski teatr-laboratorium. Reduta była komuną artystyczną, w której drobiazgowo i na wielu poziomach opracowywano kształt życia teatralnego w Polsce.

Redutę założyli Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski. Działalność inaugurowano w 1919 roku spektaklem *Ponad śnieg bielszym się stanę* według dramatu Stefana Żeromskiego. Grali w nim między innymi Osterwa i Wanda Siemaszkowa, a scenografię stworzył Zbigniew Pronaszko. Pierwszą siedzibą Reduty było miejsce, któremu zespół zawdzięczał nazwę – Sale Redutowe (czyli balowe) przy Teatrze Wielkim w Warszawie. Nazwa miała też symboliczną wymowę nawiązującą do idei walki o nowy teatr.

Reduta działała z przerwami do wybuchu II wojny światowej – kolejno w Warszawie, Wilnie i Grodnie, i ponownie w stolicy Polski. W początkowym okresie skupiano się wyłącznie na polskim repertuarze, inscenizując głównie dramaty realistyczne i psychologiczne. Był to kilkuletni etap niezwykle skrupulatnego przygotowania aktorów do rzemiosła, które potem miało im pozwolić na podjęcie repertuaru romantycznego i misteryjnego. Zespół działał według starannie opracowanych przez Osterwę i Limanowskiego zasad. Każdą premierę poprzedzały wielogodzinne, kilkuetapowe próby rozwijające wrażliwość i kreatywność zespołu.

Reduta stawiała sobie za cel nie tylko opracowanie techniki aktorskiej. Praca w zespole, przy równym podziale obowiązków i sporej ilości wspólnie spędzanego czasu (próby, wyjazdy, święta i wakacje), wpływała na doskonalenie charakteru i budowanie etosu człowieka teatru. Nowe aktorstwo i sposób inscenizacji miały w efekcie doprowadzić do kształtowania publiczności, co redutowcy postrzegali jako misję społeczną.

W Reducie praktykowano niespotykane w polskim teatrze metody: usunięto budkę suflera (aktor musiał precyzyjnie opanować tekst), zrezygnowano z antraktów. Kładziono nacisk na współpracę zespołową, odchodząc od gwiazdorstwa liderów. Odbywały się wyprawy terenowe, a część prób miała miejsce w plenerze. W zespole działali wewnętrzni recenzenci, którzy podczas przedstawień robili notatki. Potem wspólnie dyskutowano przebieg przedstawienia i reakcje widowni.

W 1922 roku powstał Instytut Reduty – rodzaj szkoły dbającej o wszechstronne przygotowanie i wykształcenie zespołu. Poza wspomnianymi już elementami pracy odbywały się w nim także kursy historii teatru. Kształcenie obejmowało ponadto zajęcia gimnastyczne i szermierkę.

Ważną inicjatywę Reduty stanowiły wielomiesięczne objazdy, głównie na wschodnich, południowych i zachodnich kresach Polski. Ich celem było upowszechnienie

sztuki teatralnej w małych miastach, a tym samym zerwanie z elitarnością kultury. Pokazywano spektakle zarówno w pomieszczeniach (świetlicach szkolnych, ratuszach), jak i w plenerze. Polskie Koleje Państwowe udostępniły nawet specjalne wagony z napisem „Reduta" i z godłem teatru (trzy przecinające się elipsy z „R" pośrodku – symbol płodności i dążenia do doskonałości). Redutowcy wracali do tych samych miejsc z nowym repertuarem. Dzięki objazdom przedstawienia Reduty obejrzało setki tysięcy widzów.

↑ **59.** Gościnne występy wileńskiego teatru Reduta z przedstawieniem *Uciekła mi przepióreczka* w Teatrze Starym w Krakowie, Juliusz Osterwa jako profesor fizyki Przełęcki, 1929, Narodowe Archiwum Cyfrowe

KAROLINA CZERSKA

„Mrówki" i „Baba-Dziwo". Zaangażowane dramaty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Fotografia Braci Karaś

Prawa kobiet, równość płci, narastający faszyzm to niektóre z tematów poruszanych przez Marię Pawlikowską-Jasnorzewską w twórczości dramatycznej. W latach trzydziestych teatralna publiczność Krakowa miała okazję oglądać prapremiery sztuk jej autorstwa w nowoczesnych inscenizacjach.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945), poetka i dramatopisarka, pochodziła z artystycznego rodu Kossaków. Jej dziadek Juliusz i ojciec Wojciech Kossakowie byli uznanymi malarzami, a siostra Magdalena Samozwaniec – pisarką. Maria także zajmowała się malarstwem, została wolną słuchaczką krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, malowała akwarele. Ale to twórczość literacka zadecydowała o jej pozycji w środowisku artystycznym. Znacząca aktywność Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej przypadła przede wszystkim na dwudziestolecie międzywojenne. W tym czasie wydała 13 tomików poetyckich. Debiutowała wierszami w „Skamandrze" w 1922 roku. Początkowo jej poezje były poświęcone miłości, później autorka zainteresowała się przyrodą, filozofią i okultyzmem, co wpłynęło na tematykę jej wierszy. Przyjaźniła się ze skamandrytami i z kręgiem formistów. Podjęła współpracę z Witkacym – dwa napisane prawdopodobnie przez nich wspólnie dramaty nie zachowały się. Należała do polskiego Pen Clubu.

Od 1924 roku tworzyła sztuki teatralne. Część z nich miała swoją premierę na deskach teatrów warszawskich, inne zaś w Teatrze imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie.

↑ **61.** Bracia Karaś, scena zbiorowa ze sztuki *Mrówki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1936, Muzeum Krakowa

↓ **60.** Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, lata dwudzieste lub trzydzieste XX w., Narodowe Archiwum Cyfrowe

Gdy dzisiaj ogląda się fotografie z krakowskich przedstawień z lat trzydziestych, uderza nowoczesna sfera wizualna spektakli. Zespół Teatru imienia Juliusza Słowackiego zajmował w tamtym czasie ważne miejsce na mapie polskiej awangardy teatralnej. Dramaty Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Mrówki* i *Baba-Dziwo* reżyserował Wacław Radulski. Do pierwszego spektaklu scenografię stworzył Karol Frycz, a do drugiego – Tadeusz Orłowicz.

Pisarkę żywo interesowały sprawy społeczno-polityczne i sytuacja kobiet. Sprzeciwiała się ideologizacji macierzyństwa i ingerencji państwa w sprawy prywatne jednostek, czemu dała wyraz w swoich dramatach. W *Mrówkach* autorka sięgnęła do owadziej metafory. Akcja toczy się na dwóch planach. W mrowisku niektóre mrówki przygotowują się do godów, a część to zapamiętałe w pracy robotnice. W świecie ludzi pojawia się badacz życia mrówek i jego żona, która tuż przed wyprawą z mężem do Afryki dowiaduje się, że jest w ciąży. Na obu planach jednostka i jej decyzje zostają przeciwstawione regułom hierarchicznego systemu i dobru ogółu.

Tytułową bohaterką tragikomedii *Baba-Dziwo* jest Valida Vrana, nazywana „Jej Macierzyńską Wysokością", która dowodzi państwem totalitarnym. To „starsza kobieta o męskim typie, w mundurze, orderach i butach sznurowanych, dobroduszna i jednocześnie przerażająca". „Matka narodu" ingeruje w najbardziej intymne sfery życia swoich poddanych. Szczególne represje dotyczą kobiet, którym Vrana odbiera prawo do kariery zawodowej, wyznaczając im obowiązki domowe i liczbę dzieci. Główną rolę w premierowym spektaklu zagrała wybitna aktorka Stanisława Wysocka. Jej postać stanowiła aluzję do dyktatury Adolfa Hitlera i innych totalitarnych władców, budziła jednocześnie śmiech i grozę.

KAROLINA CZERSKA

Teatr Cricot. Eksperymenty plastyków na scenie

Henryk Wiciński, projekty kostiumów do „Snu Kini"

Wieczory na scenie eksperymentalnego teatru Cricot były jednymi z najważniejszych wydarzeń artystycznych w Krakowie w międzywojniu. Zaskakujący repertuar, pomysłowe dekoracje i kostiumy oraz rozrywka na wysokim poziomie zapewniały grono wielbicieli.

Teatr Cricot to jedna z najważniejszych i najbardziej malowniczych inicjatyw teatralnych w Krakowie lat trzydziestych. Został założony w 1933 roku przez grupę przyjaciół, głównie malarzy i rzeźbiarzy. Wykształcenie plastyczne i praktyka założycieli znacząco wpłynęły na charakter poszukiwań nowej formy teatralnej w Cricot. Zwracano szczególną uwagę na dekoracje i kostiumy. Często fragmenty scenografii były ruchome, a elementami ubioru scenicznego stawały się maski albo malunki bezpośrednio na ciałach aktorów.

Przez sześć lat istnienia Cricot z zespołem współpracowały dziesiątki artystów plastyków, ale także literatów i muzyków. Jednym z najważniejszych członków teatru, jak również jego współzałożycielem został malarz Józef Jarema. W zespole pełnił wiele funkcji – był reżyserem, scenografem, aktorem, autorem dramatów, animatorem. Jego siostra, awangardowa rzeźbiarka i malarka Maria Jarema, także ściśle współpracowała z tym teatrem eksperymentalnym jako aktorka i scenografka. Jej oryginalne pomysły wiązały się między innymi z realizacją koncepcji „uplastycznienia" postaci na scenie, wynikającej z rzeźbiarskiego spojrzenia na trójwymiarową, ruchomą figurę w przestrzeni.

Scenografem Cricot o radykalnej, oryginalnej wizji teatru plastycznego był rzeźbiarz Henryk Wiciński. Do

↑ **62.** Projekt kostiumu Henryka Wicińskiego do *Snu Kini*, 1934, Muzeum Krakowa

spektaklu *Mątwa* (1933), na podstawie dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza, wymyślił kostiumy deformujące ludzką sylwetkę. Znacząco wpływały one na ruch aktorów na scenie, utrudniając pewne gesty i wymuszając inne. Z kolei w *Śnie Kini* (1934), na podstawie powieści Adama Kadena, zaprojektował kostiumy dzielące ciała aktorów na pół, co miało odzwierciedlać podwójne życie bohaterów. Wymiar plastyczny spektakli Cricot był daleki od realizmu i czerpał z awangardowych prądów w sztuce, jak surrealizm, dadaizm czy konstruktywizm.

Ciekawym pomysłem Cricot okazała się formuła wieczorów, na które poza spektaklami składały się koncerty muzyki klasycznej lub jazzowej, recytacja poezji, programy satyryczne z pokazami karykatur czy występy taneczne. Dobór sztuk teatralnych odznaczał się

niezwykłym zróżnicowaniem. Cricot wystawiał dramaty klasyków – jedno z najważniejszych spektakli to *Wyzwolenie* (1938) według dramatu Stanisława Wyspiańskiego, ironicznie polemizujące z polską tradycją teatralną i kołtuństwem. Zespół był też otwarty na twórczość polskich autorów awangardowych, jak Witkacy i Tytus Czyżewski, ale również na francuskich innowatorów dramaturgii. Wielkim powodzeniem cieszyły się też starofrancuska anonimowa farsa czy barokowa opera. Cricot nie kroczył utartymi ścieżkami i nieustannie zaskakiwał eksperymentami w warstwie plastycznej.

Na ostatni sezon teatru Cricot przypadły przede wszystkim pokazy w Warszawie. Dalsze plany przerwał wybuch II wojny światowej. Po wojnie do nazwy teatru nawiązał Tadeusz Kantor, zakładając w 1955 roku wraz z Marią Jaremą i Kazimierzem Mikulskim teatr Cricot 2.

↑ **63.** Projekt kostiumu Henryka Wicińskiego do *Snu Kini*, 1934, Muzeum Krakowa

↑ **64.** Scena ze sztuki *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, Stanisław Żytyński jako Karmazyn i Jan Zieliński jako Hołysz, teatr Cricot w Krakowie, 1938, fot. nieznany, Muzeum Krakowa

KAROLINA CZERSKA

„Mózg wariata na scenie”

Stanisław Ignacy Witkiewicz, projekt scenografii do „Pragmatystów”

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) był jednym z największych wizjonerów polskiej sztuki XX wieku. Jego wszechstronne zainteresowania, od literatury i teatru, poprzez malarstwo, fotografię, teorię i krytykę sztuki, do rozważań filozoficznych, łączyły się w oryginalną całość, która do tej pory inspiruje twórców i badaczy.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) był związany głównie z trzema miastami: Zakopanem (tam spędził dzieciństwo i młodość), Krakowem i Warszawą. W czasie I wojny światowej przebywał przez cztery lata w Rosji, co według krytyków wpłynęło na katastroficzną wizję historii, która znalazła odzwierciedlenie w jego dziełach.

Jego ojciec zadbał o najlepszą prywatną edukację syna, co pozwoliło przyszłemu artyście na rozwijanie wszechstronnych zainteresowań. Jako kilkuletni chłopiec Witkacy pisał wiersze i krótkie dramaty oraz malował (między innymi kopiował obrazy ojca).

Dzisiaj jest głównie znany jako malarz i autor dramatów. Wbrew woli ojca kształcił się z przerwami w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale nawiązywał też interesujące kontakty z awangardowymi środowiskami artystycznymi. Podróże zagraniczne dały mu dodatkowo możliwość obcowania ze światową sztuką nowoczesną. Początkowo malował pejzaże, potem porzucił je na rzecz fantazyjnych „potworów”, wykształcając sobie tylko właściwy plastyczny ekspresjonizm. Wykorzystywał jaskrawe, kontrastujące barwy. Jego obrazy przedstawiały fantastyczne, baśniowe lub zdeformowane postaci. Od 1925 roku Witkacy zajął się wyłącznie portretem. Założył Firmę Portretową, a zajęcie to stało się jego głównym źródłem dochodów. Część portretów autorstwa Witkiewicza była realistyczna, inne zaś, stworzone pod wpływem narkotyków, przypominały fantazyjne karykatury.

Odejście od realizmu na ekspresjonistycznych obrazach olejnych i na części pastelowych portretów zbliżało się do wizji teatralnej Witkacego. Sformułował on teorię Czystej Formy, która odnosiła się zarówno do malarstwa, jak i do teatru. Twierdził, że w sztuce brakuje metafizyki, a proponując nową formułę świata przedstawionego, chciał wywołać w widzu wstrząs metafizyczny: „Wychodząc z teatru człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać”. Język postaci dramatów Witkacego jest niepodrabialny, stanowi mieszankę neologizmów, słownictwa potocznego, elementów salonowej rozmowy i wtrętów filozoficznych. Zachowania postaci zrywają z tradycyjną logiką i psychologizmem, a wydarzenia z pogranicza snu i jawy przepełniają groteska i absurd. Ten nowy rodzaj teatru Witkacy porównał do „mózgu wariata na scenie”.

Konstanty Puzyna pisał, że sceniczne wizje Witkiewicza są „niesłychanie optyczne, [...] barwa, kształt, ruch działają [w nich] szczególnie silnie i pozostają w pamięci”. Artysta kilkakrotnie angażował się w wystawianie swoich dramatów. Dawał wskazówki dotyczące gry aktorskiej czy kolorystyki scenografii – te ostatnie widać na projekcie do *Pragmatystów* (1921), jednej z jego pierwszych sztuk napisanych według teorii Czystej Formy. W powojennym polskim teatrze dzieła Witkacego inspirowały wielkich twórców teatru plastycznego – Tadeusza Kantora i Józefa Szajnę.

↑ **65.** Stanisław Ignacy Witkiewicz, projekt scenografii do *Pragmatystów*, 1921, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku

Przeczytaj więcej:

IX. MUZYKA

KAROLINA SZUREK

Kult kultu Chopina

Czesław Olszewski, fotografie Żelazowej Woli

Dom Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli jest tłumnie odwiedzany przez turystów. Położony około 60 kilometrów od Warszawy obiekt swój dzisiejszy wygląd zawdzięcza wizji profesora Franciszka Krzywdy-Polkowskiego. Większość zwiedzających zaskakuje fakt, że wyobrażenie to w niczym nie przypomina miejsca z 1810 roku, gdy przyszedł tu na świat polski kompozytor.

Aleja wysadzana ozdobnymi drzewami prowadzi do domu zwanego dworkiem chopinowskim, który wyłania się zza starych kasztanowców jak ucieleśnienie staropolskiej sielanki. Pierwotnie jednak budynek ten był niepozorną, niską oficyną. Rodzice Chopina mieszkali w dwóch izbach, obok kuchni czeladnej i innych pomieszczeń dla służby. *Vis-à-vis* stał dworek hrabiny Ludwiki Skarbkowej, zatrudniającej Mikołaja Chopina jako guwernera. Dworek spłonął jeszcze w XIX wieku, ale skromna oficyna przetrwała wiele burz dziejowych.

Rodzina kompozytora mieszkała u Skarbków zaledwie przez kilka pierwszych miesięcy jego życia, ale w późniejszych latach młody Chopin odwiedzał dawnych wychowanków ojca. Zachowało się kilka listów opisujących te wizyty oraz wspomnienie o tym, jak nastoletni Fryderyk grał na fortepianie ustawionym pod świerkiem.

W XIX wieku Żelazowa Wola wielokrotnie zmieniała właścicieli. Majątek był zadłużony, a zabudowania dworskie podupadały. Posiadłość przypominała zwykłe gospodarstwo rolne. Podczas gdy polski geniusz stawał się bożyszczem europejskich elit, a jego muzyka wyznaczała kierunki rozwoju romantyzmu, w podwarszawskiej wsi mało kto przywiązywał wagę do faktu, że wielki pianista tu właśnie przyszedł na świat.

Niemal pół wieku po śmierci Chopina wielbiciel jego twórczości, rosyjski kompozytor Milij Bałakiriew odbył

↑ **66.** Czesław Olszewski, pergole Franciszka Krzywdy-Polkowskiego i oficyna dworu Skarbków widziana od strony południowej, fotografia dokumentująca rewitalizację Żelazowej Woli, ok. 1936, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

„pielgrzymkę" do Żelazowej Woli. Widok obejścia i budynku, w którym geniusz ujrzał świat, wstrząsnął nim, co doprowadziło do wywołania burzy w środowisku muzycznym. Towarzystwo Muzyczne w Warszawie wysłało do wsi delegację, której zawdzięczamy opis wyglądu oficyny: „Z wyjątkiem pierwszego pokoju, zamieszkałego przez oficjalistów, dwa pozostałe smutny widok przedstawiają. Narożny jest siedliskiem – pająków, środkowy zaś – składem kapusty!". Podjęto więc starania o godne zachowanie budynku, wykupienie choćby skrawka nieruchomości i zgodę władz carskich na uczczenie tu wielkiego Polaka. Kult, jakim był otaczany twórca mazurków i polonezów, domagał się sanktuarium.

Starania o wykup Żelazowej Woli i utworzenie muzeum trwały bardzo długo i wymagały wysiłku. Prowadzono zbiórkę pamiątek po kompozytorze. Organizowano publiczne kwesty. Z wielkim trudem uzyskano zgodę carskich władz na postawienie obelisku upamiętniającego Chopina. Niekiedy udawało się zorganizować pod pomnikiem koncert, docierały tu czasami grupki turystów. Jednak idea utworzenia chopinowskiego sanktuarium mogła nabrać realnych kształtów dopiero po odzyskaniu niepodległości przez Polskę i zainteresowaniu nią

prezydenta Ignacego Mościckiego. Wiedziano, że odtworzenie wyglądu posiadłości z czasów Chopina jest nie tylko niemożliwe, ale też nieadekwatne do oczekiwań społeczeństwa. Wcześnie wyłoniła się idea otoczenia oficyny parkiem. Powstał spór o to, czy nadać mu charakter historyczny, czy nowoczesny. Zwyciężyła koncepcja profesora Politechniki Warszawskiej Franciszka Krzywdy-Polkowskiego: park w modernistycznym stylu, w którym umieszczono by symboliczne elementy podkreślające rangę twórczości Chopina. Realizację projektu rozpoczęto w 1930 roku. Oficynę poddano rekonstrukcji, zachowując tylko częściowo oryginalne mury i fundamenty. Dom znalazł się w sercu założenia, ale wytyczono nową aleję prowadzącą do niego ukośnie. Aby nadać sanktuarium charakter narodowy, ogłoszono powszechną zbiórkę roślin na potrzeby parku. Co ciekawe, choć wizja Polkowskiego była spójna i utrzymana w surowym stylu, w czasie prac pojawiły się na przykład subtelne polichromie na belkach, podwyższono dach i dobudowano *ad hoc* ganek z kolumnami, nadając oficynie sentymentalny wygląd.

Nowoczesny park-pomnik o powierzchni siedmiu hektarów, który stanowi oprawę idyllicznego „dworku", jest jedynym założeniem tego typu w Polsce. Polkowski nowatorsko wykorzystał elementy tworzące krajobraz Mazowsza. Do konstrukcji ścieżek, murków i altan użyto lokalnych cegieł i drewna oraz kamieni polnych. W parku znalazły się rodzime drzewa oraz rośliny nadesłane w ramach narodowej zbiórki. W najbliższym otoczeniu domu nasadzenia tarasowe są bogate i barwne, im dalej od niego, tym częstsze widoki na otwarte przestrzenie. Przez park przepływa Utrata, a nad stawem urządzono plenerową estradę, z której widać starą wierzbę. Gatunki drzew z różnych rejonów świata zasadzono jako symbol międzynarodowej sławy Chopina. Obelisk z 1894 roku umieszczono na obrzeżach parku, aby zachęcić zwiedzających do wędrówki. Natomiast wewnątrz oficyny przygotowano ekspozycję zgromadzonych pamiątek i ustawiono zabytkowy fortepian Pleyela.

Uroczyste udostępnienie parku i muzeum zwiedzającym udaremnił jednak wybuch II wojny światowej. Muzeum, pomimo utraty większości eksponatów, otwarto w 1949 roku. Park przetrwał wojnę, ale pierwotne nasadzenia tylko częściowo wytrzymały próbę czasu: część roślin, pozbawiona regularnej opieki ogrodników, zmarniała, inne rozrosły się lub wysiały w nieplanowanych miejscach.

Przed dwusetną rocznicą urodzin kompozytora, przypadającą w 2010 roku, oficyna została pieczołowicie odrestaurowana, zrekonstruowano i uzupełniono nasadzenia oraz małą architekturę parkową. Pojawiły się harmonizujące z nią nowoczesne budynki zapewniające infrastrukturę dla turystów i wydarzeń. Ekspozycja w Domu Urodzenia jest poświęcona czasom Skarbków i Chopinów oraz dziejom samego muzeum. Odbywają się tu koncerty, których można słuchać, podziwiając niezwykły modernistyczny park lub czystą toń Utraty.

↑ **67.** Czesław Olszewski, rewitalizowany park w Żelazowej Woli widziany od strony południowo-wschodniej, ok. 1936, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Widoczne świeże nasadzenia ogrodowe oraz dwór Skarbków w oddali. Olszewski zasłynął fotografiami architektury modernistycznej w Warszawie, ale tworzył także dokumentację zabytków w mniejszych ośrodkach, w tym powstającego od 1930 r. muzeum poświęconego Fryderykowi Chopinowi w Żelazowej Woli.

KAROLINA SZUREK

„Miłość ci wszystko wybaczy”

Pocztówka z filmu „Szpieg w masce” z autografem Hanki Ordonówny

W zbiorach Muzeum Warszawy można znaleźć pocztówkę z 1933 roku, wydaną przez krakowskie kino „Wanda”. Z awersu kartki spogląda na nas smutna kobieta w czarnym kapeluszu i czarnej sukni, nie do pomylenia z żadną inną twarzą. Na rewersie znajdziemy zaproszenie na film z odręcznym autografem aktorki: „Niniejszym zapraszam na swój pierwszy film dźwiękowy [...] «Szpieg w masce» – Hanna Ordonówna”.

Melodramat *Szpieg w masce* stał się wizytówką legendarnej Ordonki, a pochodząca z niego piosenka *Miłość ci wszystko wybaczy* wkrótce po premierze filmu w 1933 roku rozpoczęła własne życie: nagrywana przez kolejnych artystów, rozpowszechniana w druku, śpiewana w klubach i teatrach. Towarzyszyła swoim twórcom w chwilach blasku, a potem w wojennej tułaczce.

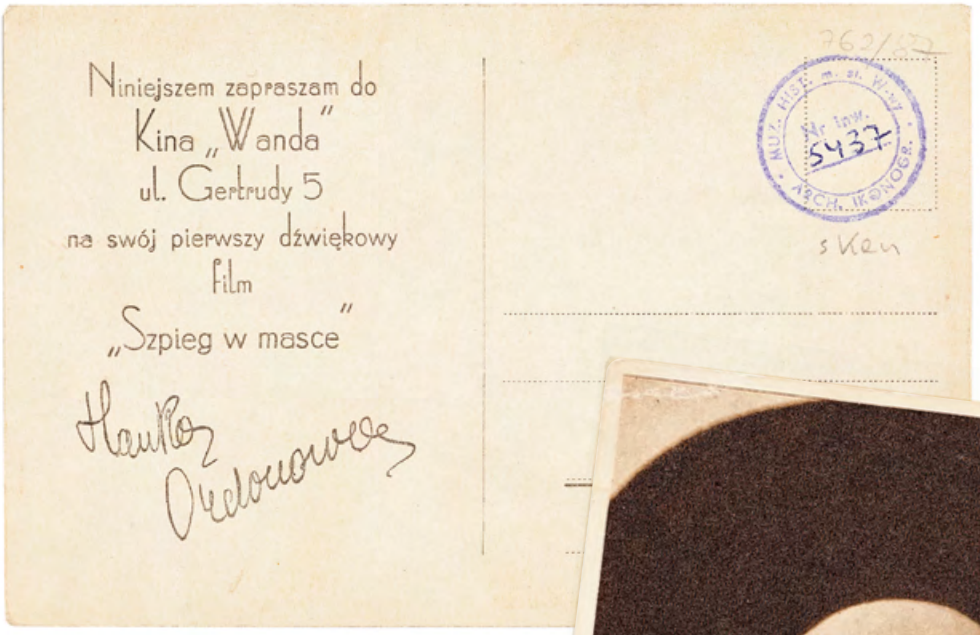
Gdy w 1933 roku Henryk Wars (Henryk Warszawski, 1902–1977) komponował muzykę do filmu *Szpieg w masce*, był już uznanym twórcą i autorem kilku szlagierów. Mając zarówno talent, jak i wykształcenie muzyczne dyrygował orkiestrą w teatrze rewiowym Morskie Oko i pisał utwory muzyczne dla teatru Qui Pro Quo. Potrafił tworzyć lekkie, a przy tym niebanalne melodie, łatwo dostosowywał się do mody, nie tracąc oryginalności. Komponował głównie muzykę filmową.

Hanka Ordonówna (właściwie Maria Anna Tyszkiewicz, z domu Pietruszyńska, 1902–1950) to pseudonim sceniczny, który artystka przyjęła, gdy już jako nastolatka zaczęła śpiewać w warszawskich teatrzykach. W kilka lat wypracowała sobie unikalny styl i zyskała renomę. Jej specyficzny głos i sposób śpiewania częściowo były rezultatem przebytych chorób płuc. Niskie rejestry miała donośne, zaś wysokie – ciche i piskliwe. Umiejętnie dobierając repertuar, Ordonka te słabości zamieniła w atuty i stała się czołową gwiazdą teatru rewiowego Qui Pro Quo. Elektryzowała wyrazistą mową ciała, nieoczekiwanymi załamaniami głosu poruszała serca słuchaczy.

Film *Szpieg w masce* w reżyserii Mieczysława Krawicza powstał w 1933 roku. Słowa piosenek napisał Julian Tuwim, współpracujący stale z Qui Pro Quo. Ordonka jest główną postacią filmu, grając artystkę kabaretową, która jako szpieg obcego państwa próbuje wykraść wynalazek polskiego naukowca. Uwodzi jego syna (w tej roli debiutujący Jerzy Pichelski) i przekazuje wynalazek swym mocodawcom. Po namiętnym pocałunku śpiewa na scenie piosenkę *Miłość ci wszystko wybaczy* – jakby prosząc o wybaczenie zdrady. Jednak mimo woli zakochuje się w młodzieńcu i chcąc odwrócić skutki swego działania, usiłuje odzyskać wynalazek. Po dramatycznym pościgu zostaje śmiertelnie ranna w strzelaninie. Wyznaje ukochanemu, że chciała wyrwać się z bagna uzależnień i rzucić życie szpiega – i umiera. Melodia *Miłość ci wszystko wybaczy* towarzyszy tej finałowej scenie i pozostawia łzy w oczach widzów.

Film gromadził rekordową publiczność, głównie dzięki kreacji Ordonki i muzyce Warsa. Płyta wytwórni Syrena Records z piosenkami z filmu *Szpieg w masce* osiągnęła nakład kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy. Kariery Hanki Ordonówny i Henryka Warsa nabrały nowego impetu. Wars stał się najbardziej wziętym twórcą szlagierów filmowych. Ordonka królowała na scenach muzycznych, gdzie czuła się w swoim żywiole. Przebój z filmu *Szpieg w masce* śpiewała w teatrze Małe Qui Pro Quo stale aż do 1939 roku. Piosenka pod wieloma względami przypomina arię operową. Ma budowę ABA, z wolnymi częściami skrajnymi (A) i nieco żywszą środkową (B). Rytm wciąż się łamie, nie tracąc charakteru powolnego walca. Pozwala to aktorce zarówno panować nad intonacją, jak i zachować taneczną płynność ruchów. Walorem tekstu Tuwima jest nagromadzenie słów mocno nacechowanych emocjonalnie, co znów zbliża utwór do arii operowych, w których eksponuje się przede wszystkim uczucia i kreację solisty.

Przyszedł rok 1939 i już w pierwszych miesiącach wojny zarówno Wars, jak i Ordonka trafili do niewoli niemieckiej – on po walce w kampanii wrześniowej, ona za akcje przeciwko propagandzie hitlerowskiej w kinach. Obydwojgu udało się zbiec, dostać do Wilna i na krótko



↑ **68.** Pocztówka z wizerunkiem piosenkarki i aktorki Hanki Ordonówny, rewers, 1933, fot. A. Czechowski, A. Niakrasau, Muzeum Warszawy

→ **69.** Pocztówka z wizerunkiem piosenkarki i aktorki Hanki Ordonówny, awers, 1933, fot. A. Czechowski, A. Niakrasau, Muzeum Warszawy

↑ **70.** Hanka Ordonówna jako Rita Holm, śpiewaczka i agentka wywiadu oraz Bogusław Samborski jako Pedro, kierownik agentury w jednej ze scen filmu, 1933, Narodowe Archiwum Cyfrowe

podjąć działalność artystyczną. Wkrótce Ordonkę aresztowało NKWD i osadziło w łagrze w Uzbekistanie. Wars miał więcej szczęścia: stworzył big-band, który koncertował przez jakiś czas w miastach ZSRR. W 1943 roku Wars wraz z zespołem wstąpił do armii generała Władysława Andersa, z którą zawędrował przez Iran, Palestynę i Egipt do Włoch. Po demobilizacji wyjechał do USA i zamieszkał w Hollywood. Skomponował muzykę do kilkudziesięciu filmów i piosenek, tworzył też kwartety smyczkowe i utwory symfoniczne. Ordonówna zaś po zwolnieniu z łagru znalazła się w polskim ośrodku pod Uralem. Tworzyła wśród uchodźców polskich teatr muzyczny, poświęciła się też opiece nad sierotami wojennymi, z którymi ewakuowana z miejsca na miejsce przemierzyła Bliski Wschód. Po wojnie, wyniszczona gruźlicą, pod opieką męża osiadła w Bejrucie, gdzie zmarła w 1950 roku.

Piosenka *Miłość ci wszystko wybaczy* po 1945 roku żyła w sercach Polaków tęskniących za przedwojenną Polską i stała się symbolem dawnej Warszawy, pełnej małych kin, ekskluzywnych dancingów i teatrów rewiowych. Pojawiała się na koncertach dawnych gwiazd, w latach pięćdziesiątych nagrała ją Marta Mirska. W 1982 roku powstał film pod tytułem *Miłość ci wszystko wybaczy*, oparty na losach Ordonki, w którym piosenki śpiewała Hanna Banaszak. Po 1989 roku przeboje Henryka Warsa na stałe zagościły na scenach i płytach nowych wykonawców.

KAROLINA SZUREK

Podhale w wersji modernistycznej. Balet „Harnasie" Karola Szymanowskiego

Fotografia Sergiusza Lifara w stroju Harnasia

Zamiar stworzenia baletu inspirowanego kulturą Podhala Karol Szymanowski powziął podczas pobytu w Zakopanem. Wpłynęły na to z jednej strony fascynacja folklorem, a z drugiej – młodopolska „chłopomania", doszukująca się ideału nieskażonego moralnie człowieka wśród ludu. Powstał balet trudny w percepcji i wciąż nieczęsto wykonywany. Sam kompozytor określał utwór jako rewelacyjny i nazywał swym najlepszym dziełem, a kiedy indziej – „okropnym balecikiem polskim".

Karol Szymanowski (1882–1937) pisał w latach 1923–1931 *Harnasie* opus 55 jako balet-pantomimę, zainspirowany zarówno baletami Strawińskiego, jak i żywym folklorem góralskim oraz *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego. Od początku jednak nie zamierzał kopiować żadnego z tych wzorów. Balet – przeznaczony na głos tenorowy solo, chór mieszany i orkiestrę oraz zespół baletowy – składa się z trzech obrazów. Akcja jest dość prosta, a postacie niezbyt skomplikowane. Scenariusz w zasadzie nigdy nie powstał. Sam Szymanowski dostarczył szkice fabuły na potrzeby premiery paryskiej.

Utwór przedstawia historię góralki, która na wysokich halach pokochała Harnasia, a we wsi miała poślubić bogatego gazdę. Zbójcy porywają ją w trakcie wesela i utwór kończy się połączeniem szczęśliwych kochanków. Głównym bohaterom towarzyszą charakteryzujące ich melodie: dziewczynie – strzelisty motyw skrzypcowy, zaś taniec zbójców tętni agresywnym rytmem.

Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem

↑ **71.** Sergiusz Lifar w stroju Harnasia zaprojektowanym przez Irenę Lorentowicz, autorkę kostiumów i scenografii do paryskiej premiery *Harnasiów* Karola Szymanowskiego, 1936, Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie

Ambicją Szymanowskiego było, aby folklor muzyczny Podhala wykorzystać tak jak Fryderyk Chopin muzykę Mazowsza i Kujaw: przejmując jej ducha, brzmienie, natomiast nie odwzorowując jej ani nie tworząc uładzonych aranżacji. Pragnął podążać za najnowszymi trendami, a więc odejść od systemu dur-moll i stabilnego pulsu rytmicznego wyznaczonego przez jednolite metrum. Wprowadzał więc do partytury skale góralskie, polifonie i polirytmie, czyli nakładające się rytmy o różnorodnych podziałach. Autentyczne melodie, których cytuje aż dziewięć, trudno rozpoznać – tak zagęszczone jest tło rytmiczne i harmoniczne. Jednocześnie niewątpliwa „góralszczyzna" muzyki przejawia się w brzmieniach, akcentach, pulsującym życiem rytmie.

Szymanowski, który znał działalność Siergieja Diagilewa i muzykę Igora Strawińskiego, z pewnością inspirował się *Świętem Wiosny*, a może nawet bardziej *Pietruszką*. Diagilew – dyrektor Baletów Rosyjskich – był czołową postacią w świecie baletu w pierwszych dekadach XX wieku, a jego zespół, działający w Paryżu, wprowadził taniec artystyczny na zupełnie nowy poziom. Kompozycje Igora Strawińskiego, takie jak *Święto Wiosny* czy *Pietruszka*, opierają się na folklorze, ale nadają mu nowe, symboliczne i uniwersalne znaczenia. Choreografie Wacława Niżyńskiego wprowadziły do tańca nowe rozumienie ruchu i gestu. Ruch został bardziej podporządkowany rytmice, a w tańcu wykorzystywano pełen wachlarz pozycji inspirowanych tańcem ludowym. Dla Szymanowskiego wybór formy baletu sprzyjał symbolicznemu, niedosłownemu ujęciu postaci. Jego bohaterowie nie noszą imion – są określani jako Harnaś, Panna Młoda, Pan Młody. Dla polskiej sceny baletowej stanowiło to całkowite *novum*. Szymanowski początkowo liczył na wystawienie dzieła przez Emila Młynarskiego, dyrektora warszawskiej opery. Jednak gdy wskutek kryzysu gospodarczego na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku polskie sceny operowe i zespoły baletowe kolejno zawieszały działalność, stracił nadzieję na rychłą realizację *Harnasiów* i spowolnił tempo prac. Premiera sceniczna odbyła się na scenie Národnego Divadla w Pradze 10 maja 1935 roku, zaś pełną realizację, w znakomitym wykonaniu, mógł usłyszeć i obejrzeć schorowany Szymanowski dopiero w 1936 roku w paryskiej operze. Reżyserii spektaklu oraz interpretacji roli Harnasia podjął się Sergiusza Lifar, związany z Baletami Rosyjskimi Diagilewa. Spektakl był wielkim sukcesem. Paryska krytyka i publiczność, doskonale obeznane z najnowszymi trendami, z entuzjazmem przyjęły oryginalne dzieło. Sam Szymanowski, choć w ciągu ośmiu lat tworzenia *Harnasiów* nieraz negował wartość utworu, w końcu – niezbyt skromnie – stwierdził: „[...] Sam wiem o tym, że dla «polskiej» [podkreślenie Szymanowskiego] muzyki to jest rewelacyjny, granitowy słup, którego nie można obalić".

Kompozytor zmarł na gruźlicę w 1937, rok przed wystawieniem dzieła w poznańskiej operze. Przed wybuchem II wojny światowej jeszcze dwukrotnie udało się zagrać *Harnasiów* w warszawskiej operze, w reżyserii Zofii Stryjeńskiej. Balet Szymanowskiego był też jednym z pierwszych utworów, po które sięgnął zespół odradzającej się warszawskiej opery, a realizacja z 1951 roku, w reżyserii i choreografii Stanisława Miszczyka, przeszła do legendy.

Harnasie okazały się dziełem wymykającym się klasyfikacjom, trudnym i przez to rzadko realizowanym w pełnej wersji scenicznej. Świat muzyki poważnej widzi w nich arcydzieło symfoniczne, dość liczne są więc wykonania estradowe pozbawione waloru scenografii i tańca. Z kolei świat miłośników folkloru upodobał sobie fabułę, taniec i dekoracje, marginalizując muzykę. Dziś, gdy opera *Król Roger* Szymanowskiego zajęła miejsce w stałym repertuarze najlepszych światowych teatrów, być może również i *Harnasie* doczekają się realizacji oddającej piękno, bogactwo i oryginalność wszystkich warstw utworu.

KAROLINA SZUREK

„Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fal”

Program kinowy filmu „Zapomniana melodia”

Roześmiane pensjonarki w białych sukienkach śpiewają, dziarsko wiosłując. Surowa nauczycielka czuwa nad panienkami, a przystojny sportsmen przesyła zawadiacki uśmiech. Ta scena z filmu *Zapomniana melodia* stała się niezapomnianą wizją przedwojennej sielanki.

W Polsce lat trzydziestych niemal każdy film był produkowany przez inną wytwórnię, gdyż jego pomysłodawcy zawiązywali spółkę i pozyskawszy do współpracy kilka głośnych nazwisk, szukali sponsorów – najczęściej właścicieli prestiżowych sal kinowych. Tak było w przypadku wytwórni Omnia-film i filmu *Zapomniana melodia*. Gwarancję opłacalności inwestycji stanowiły nazwiska gwiazd – pary amantów: Heleny Grossówny i Aleksandra Żabczyńskiego. Napisanie tekstów piosenek powierzono Ludwikowi Starskiemu, a muzyki – Henrykowi Warsowi. Dla uniknięcia kosztownych dekoracji studyjnych w film wpleciono więc wiele scen plenerowych kręconych w podwarszawskim Zegrzynku. Zdjęcia rozpoczęto latem, a ukończono już na początku listopada 1938 roku.

Producenci dbali o promocję, a prasa śledziła postępy w produkcji. Stopniowo ujawniano nazwiska gwiazd i zarys fabuły. Magazyny ilustrowane chętnie podsycały atmosferę oczekiwania, donosząc na przykład, że „statystkami będą najpiękniejsze warszawianki” lub że Aleksander Żabczyński „wygląda znakomicie i po urlopie jeszcze wyprzystojniał, o ile to było w ogóle możliwe”. Produkcja przebiegała zadziwiająco sprawnie: żadna gwiazda nie zerwała kontraktu, tancerki zatrudnione jako uczennice znakomicie sobie radziły ze scenami zbiorowymi, aktorzy z łatwością wcielali się w role, które zresztą zostały specjalnie do nich dopasowane.

↑ **72.** Program kinowy filmu *Zapomniana melodia*, 1938, Muzeum Kinematografii w Łodzi

Helena Grossówna (1904–1994), śpiewająca w *Zapomnianej melodii* przebój *Ach, jak przyjemnie*, zaczynała swą karierę w balecie Opery Poznańskiej. Do warszawskiego środowiska rewiowo-filmowego trafiła w 1935 roku. W ciągu zaledwie czterech lat zagrała w 17 filmach, podbijając serca widzów promiennym uśmiechem i tańcem. W *Zapomnianej melodii* zadbano, aby ten „najpiękniejszy uśmiech Warszawy” pojawiał się często. Specjalnie dla niej umieszczono też sceny taneczne, w których mogła popisać się na przykład stepowaniem na ławkach szkolnych.

↑ **73.** Program kinowy filmu *Zapomniana melodia*, 1938, Muzeum Kinematografii w Łodzi

Trzy przeboje napisane przez Warsa i Starskiego do *Zapomnianej melodii* pojawiają się w filmie kilkakrotnie, a na ich motywach opiera się cała ścieżka muzyczna. Film rozpoczyna wykonanie przez żeński zespół utworu *Ach, jak przyjemnie*, później słyszymy romantyczną piosenkę *Już nie zapomnisz mnie*, śpiewaną przez głównego amanta, oraz jazzową wersję kanonu *Panie Janie*, która towarzyszy brawurowej scenie tanecznej. Nie brak też humoru muzycznego. W scenach rozgrywanych pomiędzy lekkomyślnym Stefanem (Żabczyński) i jego poważnym wujem (w tej roli Michał Znicz) aktorzy rozmawiają, naśladując operowe recytatywy czy musicalowe rytmy. Zaś na melodię romantycznego wyznania miłosnego zwariowany biznesmen-naukowiec (Antoni Fertner) nuci recepturę na mydło.

Premiera *Zapomnianej melodii* miała miejsce 25 listopada 1938 roku. Film z miejsca stał się hitem kasowym. Entuzjastycznie przyjęty przez publiczność szybko rozchodził się po kraju. Piosenki z filmu zostały nagrane na płytach przez popularnych wykonawców: Mieczysława Fogga, Adama Astona, Zbigniewa Rawicza. Kopie filmu kupowało coraz więcej kin w całej Polsce.

W Muzeum Kinematografii w Łodzi jest przechowywany program kinowy filmu *Zapomniana melodia*. Z pierwszej strony folderku spogląda na nas komicznie groźna nauczycielka, a wielki napis „Znowu zapomniałeś? że..." uzupełniono stemplem: dziś kino „Casino". Program, będący niejako odpowiednikiem dzisiejszych trailerów, zawiera listę twórców i obsadę oraz efektowne fotosy gwiazd. Zapowiada film jako „komedię tysiąca pomyłek" i „odzwierciedlenie najpiękniejszych chwil życia".

Wybuch II wojny światowej położył kres wytwórni Omnia-film. Losy twórców *Zapomnianej melodii* potoczyły się dramatycznie. Helena Grossówna pozostała w okupowanej stolicy. Zarabiała na życie w kawiarniach, współpracowała z Armią Krajową. Po upadku Powstania Warszawskiego została wywieziona do obozów jenieckich w Niemczech i Holandii, gdzie doczekała wyzwolenia w kwietniu 1945 roku.

Podczas gdy twórców *Zapomnianej melodii* wciągnął wir wojny, sam film był jeszcze przez pewien czas grany w kinach za zgodą władz niemieckich. Wiele małych, podmiejskich kin posiadało jego kopie. Kilka z nich przetrwało i w pierwszych latach powojennych można było je zobaczyć w odradzających się kinach. Jednak w latach pięćdziesiątych przedwojenne filmy usunięto z repertuaru, a aktorzy stanęli przed wyborem: występować w propagandowych filmach jako przodownicy pracy budujący socjalizm czy godzić się na małe role w drugorzędnych produkcjach. Grossówna i Żabczyński przez pewien czas uczestniczyli w występach objazdowych, śpiewając przedwojenne przeboje. Wars nie wrócił do kraju i próbował przebić się w muzycznym środowisku w Hollywood. Starski jako scenarzysta współtworzył pierwszy powojenny film – *Zakazane piosenki*, a w późniejszych latach zachował pozycję cenionego tekściarza musicalowego. Żabczyński związał się z Teatrem Polskim, zaś Grossówna – z Teatrem Syrena. Zagrała też kilka pomniejszych ról w filmach, na przykład matkę niesfornych bliźniaków w *O dwóch takich, co ukradli Księżyc*.

Choć *Zapomnianą melodię* skazano na niepamięć, szlagiery z filmu żyły śpiewane przez nowych wykonawców i przypominane w Polskim Radiu. Irena Santor w 1966 roku nagrała piosenkę *Ach, jak przyjemnie* dla wytwórni Muza, a Stanisław Janicki – od 1967 roku prowadzący telewizyjny program *W Starym Kinie* – nierzadko wspominał sceny z tej brawurowej komedii. *Zapomniana melodia* dobrze zniosła próbę czasu i jest jednym z najchętniej oglądanych przedwojennych filmów. Niewątpliwy jej atut stanowią wybitni aktorzy oraz genialna muzyka Henryka Warsa. Osadzenie akcji w staromodnej szkole, wprowadzenie klasycznych postaci komediowych, humor słowny, sytuacyjny i muzyczny sprawiają, że jest to jedna z najwyżej ocenianych polskich komedii dwudziestolecia. A piosenkę *Ach, jak przyjemnie* nucą polscy urlopowicze kołyszący się wśród fal od Helu po Kretę.

Przeczytaj więcej:

X. FILM

KINO
n 39
cena 50 gr
Warszawa
niedziela
12 października
1930

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

Superprodukcja pod chmurami

Program kinowy filmu „Gwiaździsta eskadra"

Polski przemysł filmowy lat międzywojennych nie należał do najbogatszych. Większość filmów starano się zrealizować jak najmniejszym kosztem. Inaczej było z filmem Leonarda Buczkowskiego *Gwiaździsta eskadra*. Okazał się on jedną z najdroższych polskich produkcji tamtych lat.

Akcja filmu była fikcyjna, jednak osnuta na tle historycznym. Opowiadał o amerykańskich lotnikach, którzy po zakończeniu I wojny światowej przyłączyli się do wojsk polskich i brali udział w wojnie polsko-bolszewickiej w latach 1918–1920. Jeden z ochotników był bohaterem *Gwiaździstej eskadry*. W filmie nie mogło zabraknąć wątku romansowego. Kapitan Bond zostaje wysłany do Europy, by walczyć w eskadrze lotniczej przy armii polskiej. W ślad za nim do Polski jako przedstawicielka YMCA – Young Men's Christians Association (Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej) wyrusza jego narzeczona Lili. Na miejscu poznaje tłumaczkę Zofię i jej narzeczonego, polskiego pilota Woydę. Między Woydą a Lili nawiązuje się romans, równocześnie Bond z wzajemnością interesuje się Zofią. Podczas jednej z misji Lili trafia do niewoli bolszewickiej, z której ratuje ją Woyda. Bond, który zastępuje Woydę w locie bojowym, zostaje ciężko ranny i umiera na rękach Zofii.

Niezbyt skomplikowana fabuła nie przypadła do gustu ówczesnej krytyce. Stwierdzano, że jest zbyt prosta i za mało w niej napięcia dramatycznego. Podobnie bez większego entuzjazmu wypowiadano się o obsadzie. Na łamach „Gazety Polskiej" napisano: „Wina leży w tem, że żaden z tych artystów nie wykazuje wielkich zdolności: wszyscy grają dobrze, ale przeciętnie". W głównych rolach wystąpili w większości debiutanci. Role Woydy i Zofii odegrali Janusz Halny i Jana Krysta – dla obojga była to pierwsza i jedyna rola filmowa. Janusz Halny

↑ **74.** Program kinowy filmu *Gwiaździsta eskadra*, 1930, Muzeum Kinematografii w Łodzi

to pseudonim, pod którym skrył się autentyczny pilot Wojska Polskiego Franciszek Haberek. Jedynie Jerzy Kobusz, grający Bonda, miał już na koncie kilka większych ról, między innymi Filipka w dramacie wojennym *Szaleńcy*, także wyreżyserowanym przez Buczkowskiego. Rolę Lili zagrała debiutantka Barbara Orwid. Na jej temat krytyka wypowiadała się pochlebnie. W późniejszych latach była odtwórczynią głównych ról w filmach Buczkowskiego: *Szyb L-23* (1932), *Rapsodia Bałtyku* (1935), *Wierna rzeka* (1936) i *Biały Murzyn* (1939).

O autentyzm zadbano już na samym początku produkcji: napisanie scenariusza do filmu powierzono Januszowi Meissnerowi – zawodowemu lotnikowi, uczestnikowi wojny polsko-bolszewickiej. Największą atrakcją filmu były liczne sceny batalistyczne, a zwłaszcza lotnicze. Uwieczniano je na poligonie w Biedrusku pod Poznaniem. Sekwencje lotnicze realizowano z niezwykłym rozmachem, filmowali je jednocześnie trzej operatorzy, w tym Albert Wywerka i Antoni Wawrzyniak – jedni z najlepszych w Polsce. Niestety w listopadzie 1929 roku podczas prac nad superprodukcją zdarzył się tragiczny wypadek. W czasie wykonywania jednej z ewolucji doszło do zderzenia się dwóch samolotów. W jego wyniku

← **75.** Program kinowy filmu *Gwiaździsta eskadra*, 1930, Muzeum Kinematografii w Łodzi

jeden z nich stracił skrzydło i runął na ziemię z wysokości około 800 metrów. Obaj lecący nim piloci zginęli na miejscu. Drugi samolot rozbił się podczas awaryjnego lądowania, na szczęście jego pilot ocalał.

Dzięki poparciu Ministerstwa Spraw Wojskowych w zdjęciach wziął udział poznański 3 Pułk Lotniczy. Filmowcom udostępniono 32 samoloty, choć niektóre artykuły prasowe wspominały aż o dwustu, co jednak mało prawdopodobne. Wykorzystanie takiej ilości sprzętu wojskowego było posunięciem niespotykanym w naszym ówczesnym przemyśle kinematograficznym. Pod tym względem *Gwiaździsta eskadra* okazała się jednak największą produkcją w dwudziestoleciu międzywojennym. Na kolejny film ze spektakularnymi scenami lotniczymi publiczność musiała czekać blisko osiem lat – do 1938 roku, gdy na ekrany wszedł dramat *Dziewczyna szuka miłości*.

Pierwotnie film powstał jako niemy. Kilka lat po premierze został udźwiękowiony i ponownie wszedł na ekrany, jednak tym razem jego odbiór był raczej chłodny. W czasach, gdy film dźwiękowy na dobre zagościł na ekranach, dawną manierę aktorską traktowano jako przestarzałą i rażącą publiczność.

Po II wojnie światowej film przepadł. Krążą pogłoski, że w pierwszych latach po wyzwoleniu oglądano go na jakimś zamkniętym pokazie. Obecnie jednak jest uznany za zaginiony, a jego poszukiwania w zagranicznych archiwach jak dotąd nie przyniosły skutku. Chociaż *Gwiaździstej eskadry* nie możemy dziś obejrzeć, zachowało się wiele materiałów na jej temat – oprócz recenzji i artykułów również programy kinowe. Przed wojną, a także w pierwszych latach powojennych, podobnie jak dziś w teatrach, w kinach dostawano programy do filmu. Były to bogato ilustrowane broszurki, w których zamieszczano obsadę i ekipę techniczną filmu, jego streszczenie i liczne fotosy obrazujące co ciekawsze sceny. Ogromne zbiory takich druków znajdują się między innymi w Filmotece Narodowej – Instytucie Audiowizualnym i Muzeum Kinematografii, a także w bibliotekach. Dziś programy kinowe stanowią bezcenne źródło informacji o zaginionych dziełach kinematografii.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

„Prosimy o portret Poli Negri!”

Okładka magazynu „Kino”

Szeroka opaska na krótkich włosach, sznur pereł zarzucony na nagie plecy, futrzana etola zmysłowo zsuwająca się z ramion, na palcu duży pierścień. W październiku 1930 roku z okładki pisma „Kino” zalotnie spoglądała aktorka, której wówczas nikomu nie trzeba było przedstawiać.

Redakcja właściwie nie miała wyboru. „– Co słychać z Polą Negri? – Prosimy o portret Poli Negri na okładce! Oto stały motyw życzeń i zapytań w setkach listów. Czyniąc zadość jednym i drugim, dajemy na okładce barwną reprodukcję portretu, który Warszawa podziwia obecnie na Wystawie Styków; a oto, co mówi Pola Negri o swych najbliższych planach” – można było przeczytać na drugiej stronie pisma. Nic dziwnego, że wszyscy chcieli wiedzieć, co dzieje się w życiu ich filmowej ulubienicy. Pola Negri (właściwie Apolonia Chałupiec) kilka lat wcześniej, w 1923 roku, wyjechała szukać szczęścia w Hollywood.

Plany aktorki były imponujące. Publiczność kinowa miała po raz pierwszy usłyszeć jej głos, bo Pola Negri szykowała się do występu w filmie dźwiękowym. Jak zdradzała redakcji, przygotowywano cztery wersje językowe: angielską, niemiecką, francuską i polską. Ten sprytny sposób pozwalał producentom na dystrybucję filmu w kilku krajach równocześnie. Gwiazda kina niemego zaznaczała jednak: „Wynalazek «dźwiękowości» szuka jeszcze swych dróg”. „Talkiesy”, jak nazywano wtedy filmy dźwiękowe, uznawała w pewnym sensie za krok wstecz w rozwoju kinematografii – przez zbytnie upodobnienie do teatru. Ostatecznie przemówiła z ekranu w 1932 roku w amerykańskiej produkcji *Na rozkaz kobiety*.

Zanim Pola Negri przekroczyła Atlantyk, zatrzymała się na pewien czas w Paryżu. Właśnie wtedy zetknęła się z cenionym portrecistą Tadeuszem Styką. W spisanym

↑ **76.** Okładka tygodnika „Kino” z reprodukcją *Portretu Poli Negri* Tadeusza Styki, październik 1930, Muzeum Kinematografii w Łodzi

po latach *Pamiętniku gwiazdy* podkreślała, że artysta sam zaproponował namalowanie jej portretu. W lewym dolnym rogu obrazu złożył czytelny podpis „TADÉ STYKA”, pod taką wersją imienia robił bowiem zagraniczną karierę. Okładkowa reprodukcja wpada w zimne, zielonkawe tony, ale oryginał jest niemal monochromatyczny, cały w złocistych odcieniach brązu i beżu.

Aktorka zachwyciła się efektem. Talent Styki widziała w uchwyceniu nie tylko podobieństwa, lecz także charakteru modelki, a nawet ducha epoki. Paryski pobyt wspominała jako szalony czas, spędzany na przemian w teatrach i kawiarniach, na przyjęciach i pokazach mody. „Wydaje mi się, że mój portret z 1922 roku

↑ **77.** Pola Negri przed swoim portretem pędzla Tadeusza Styki, 1924, Narodowe Archiwum Cyfrowe

(później namalował drugi) doskonale przedstawia mnie, widzianą oczami świata: czarującą młodą kobietę, która rozkoszuje się świeżo zdobytą niezależnością oraz bogactwem strojów. Jedynie oczy zdradzają smutek, kryjący się za uśmiechniętą twarzą" – zdradzała w pamiętniku (w przekładzie Tadeusza Everta). Obraz zawiesiła nad kominkiem w swojej kalifornijskiej posiadłości. Przed wybuchem wojny przekazała go do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie znajduje się do dzisiaj.

Czytelniczki i czytelnicy „Kina" mogli bliżej poznać twórczość portrecisty Poli Negri, wybierając się na wspomnianą w piśmie Wystawę Styków. Ekspozycję otwarto we wrześniu 1930 roku w Klubie Urzędników Państwowych przy ulicy Nowy Świat. Prezentowano tam około 300 dzieł Tadeusza, jego brata Adama oraz przede wszystkim ojca, znanego malarza Jana Styki, współtwórcy panoramy *Bitwa pod Racławicami*. Pokazywana w kolejnych miastach wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem. Jak donosiła prasa warszawska, zwiedziło ją ponad 60 tysięcy osób, w tym szereg osobistości, z prezydentem Ignacym Mościckim na czele.

Popularna Wystawa Styków wzbudziła mieszane uczucia w bardziej wymagających znawcach sztuki. Znany z ciętego języka Tadeusz Boy-Żeleński opublikował w „Kurierze Porannym" artykuł *Psychologia sukcesu*, ukazując Jana Stykę w niezbyt pochlebnym świetle. Wykpił poziom artystyczny dzieł, a artystę przedstawił jako interesownego promotora twórczości własnej i synów. W Tadeuszu widział banalnego portrecistę, w Adamie – autora marnych widoków z Afryki. Wkrótce z polemiką wystąpił profesor Władysław Witwicki (w wydanej własnym sumptem broszurze chwaląc malarstwo realistyczne spod znaku Styków i krytykując „wymysły" sztuki współczesnej), co z kolei na łamach „Wiadomości Literackich" obśmiał poeta Antoni Słonimski.

Masowo malowane przez Tadeusza Stykę wizerunki pięknych dam rzeczywiście nierzadko ocierały się o kicz, ale portret Poli Negri należał do jego najlepszych dzieł. Redakcja „Kina" sprawnie wykorzystała zaś zainteresowanie trwającą wystawą. Pierwszy numer tego bogato ilustrowanego tygodnika trafił do kiosków zaledwie kilka miesięcy wcześniej, w marcu 1930 roku. Do tamtej pory brakowało na polskim rynku niezależnego magazynu dla miłośników srebrnego ekranu, innego niż publikacje branżowe czy promocyjne. „Kino" ukazywało się nieprzerwanie aż do wybuchu wojny, szybko stając się najważniejszym pismem filmowym w kraju.

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

Dźwiękowe kino nieme

Program kinowy filmu „Niebezpieczny romans"

Rok 1930 był przełomowy w historii polskiej kinematografii – wtedy właśnie pojawiło się u nas zupełnie nowe, nieznane dotychczas zjawisko: film dźwiękowy. Początkowo zarówno filmowcy, jak i aktorzy mieli z tym duży problem: nie bardzo wiedzieli, w jaki sposób wykorzystać tę nowinkę techniczną.

Niebezpieczny romans w reżyserii Michała Waszyńskiego to jeden z pierwszych zrealizowanych w Polsce „dźwiękowców", lecz nie w dzisiejszym rozumieniu. Właściwie nadal był niemy – aktorstwo opierało się na pantomimie, a nieliczne dialogi czy narracja wciąż występowały w postaci plansz z napisami. Nowość stanowiła ilustracja muzyczna skomponowana specjalnie do tego filmu i nagrana razem z wizją. Dzięki temu wiedziano, że muzyka będzie dobrze dopasowana do obrazu, a nastrój poszczególnych scen nie zostanie wypaczony lub przeinaczony poprzez melodie improwizowane przez pianistę w kinie. Dawało to gwarancję, że podczas każdego seansu, niezależnie od czasu i miejsca, odbiór filmu będzie taki sam.

Muzykę do filmu skomponował Adam Szpak. W ilustracji muzycznej *Niebezpiecznego romansu* pojawiło się jednak kilka wypowiedzi, a nawet piosenek. Takie elementy, zupełnie nowe w tamtych czasach, w pewnym sensie zamykały drogę do zagranicznej dystrybucji. W filmach niemych wystarczyło wyciąć oryginalne plansze i zastąpić je nowymi, przetłumaczonymi na odpowiedni język. W ten sposób od lat postępowano na całym świecie, jednak w chwili pojawienia się dialogów sprawa się skomplikowała. W tym pionierskim okresie artyści biorący udział w scenach dźwiękowych uczyli się swoich kwestii w różnych językach i poszczególne sceny kręcono kilkakrotnie. *Niebezpieczny romans* zrealizowano w czterech wersjach językowych: polskiej, angielskiej, niemieckiej i francuskiej, poza tym powstała też wersja „międzynarodowa", w której dialogi zostały pominięte. Reżyserem owych scen dźwiękowych był aktor Kazimierz Krukowski, grający w filmie epizodyczną rolę pasera. Taka metoda produkcji filmów dźwiękowych bardzo szybko wyszła z użycia – wkrótce pojawiły się dubbing oraz używane do dziś napisy z tłumaczeniami, nałożone w dolnej części ekranu.

↑ **78.** Okładka programu kinowego filmu *Niebezpieczny romans*, 1930, Muzeum Kinematografii w Łodzi

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w Polsce powstało kilka interesujących koprodukcji z innymi krajami, a w polskich filmach grywali zagraniczni aktorzy. W *Niebezpiecznym romansie* atrakcją dla publiczności stała się odtwórczyni głównej roli kobiecej, niemiecka aktorka Betty Amann. Jej partnerem był Bogusław Samborski, uznawany wówczas za jednego z najlepszych polskich aktorów, zarówno teatralnych, jak i filmowych. Wykorzystywał on swoją kochankę Adę, aby uwiodła

↑ **79.** Okładka programu kinowego filmu *Niebezpieczny romans*, 1930, Muzeum Kinematografii w Łodzi

głównego kasjera banku i zdobyła informacje ułatwiające rabunek. Ważną rolę – herszta szajki włamywaczy – zagrał Eugeniusz Bodo. W tym melodramacie obecne były jednak także wątki komediowe. W epizodycznych rolach służącej i jej adoratora-cyklisty wystąpili ulubieńcy warszawskiej publiczności: Zula Pogorzelska i Adolf Dymsza.

O rozmachu, z jakim zrealizowano ten film, świadczą chociażby informacje zawarte w programie kinowym. Można w nim znaleźć pokaźną listę różnych firm, które udostępniły elementy scenografii i wyposażenia wnętrz, między innymi palnik acetylenowy do sceny otwierania sejfu, maszyny do pisania i arytmometry w biurze głównego bohatera, eleganckie meble i inne.

Niestety *Niebezpieczny romans* nie cieszy się dziś popularnością i bardzo rzadko trafia na ekrany, przez co nie jest znany szerszej publiczności, choć zdecydowanie zasługuje na uwagę. Poza znaczącymi walorami artystycznymi i kilkoma wspaniałymi kreacjami aktorskimi to bardzo ciekawy przykład polskiego filmu okresu przełomu dźwiękowego oraz tego, jak rozumiano rolę muzyki w pierwszych filmach dźwiękowych.

HANNA WĘGRZYNEK

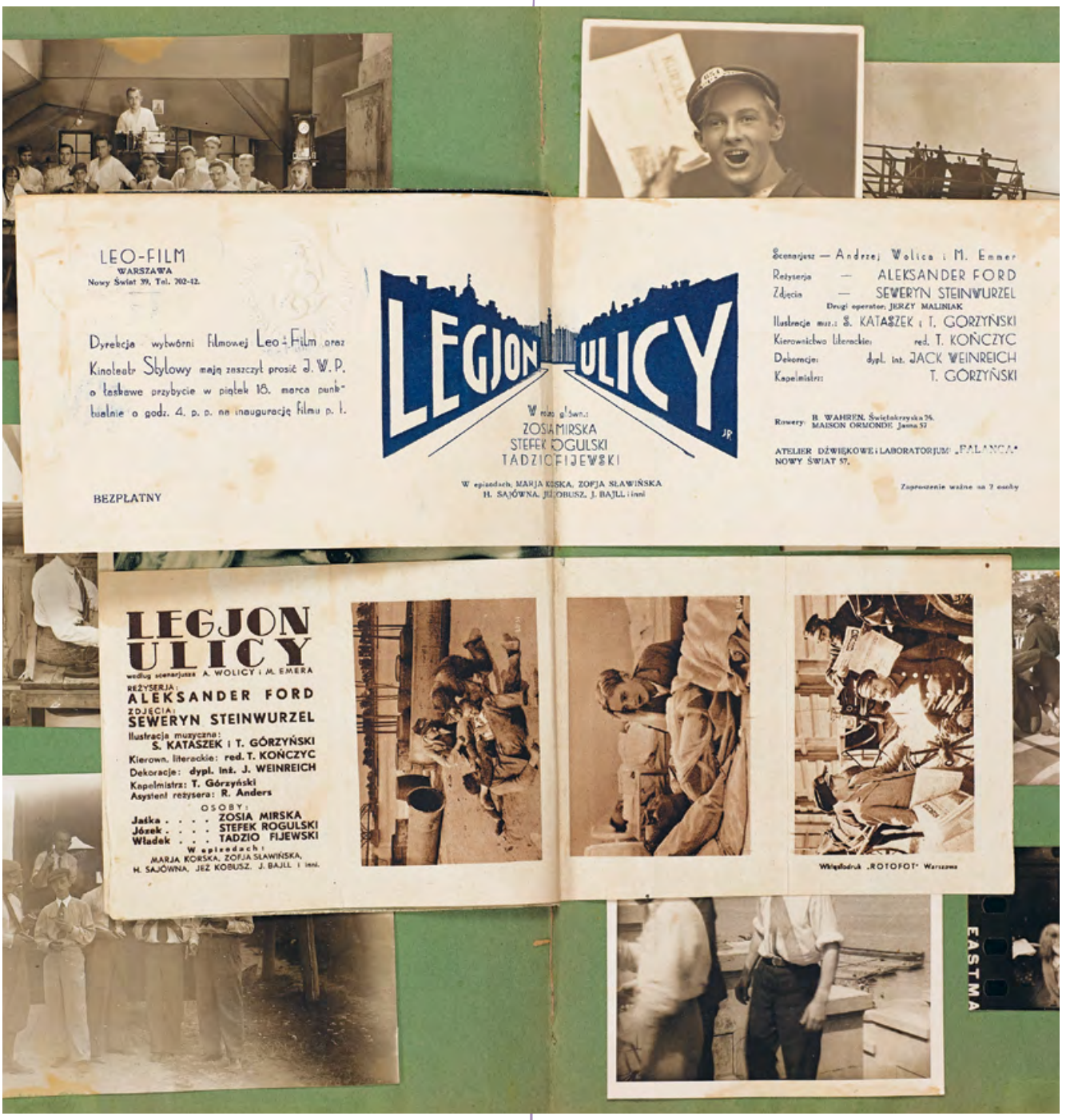
Od oburzenia matron po uwielbienie tłumów. O kinematografii polsko-żydowskiej w międzywojniu

Albumy fotograficzne Feliksa Matuszelańskiego

Narodzinom filmu na ziemiach polskich z jednej strony towarzyszyła fascynacja, a z drugiej strony – pełne oburzenia głosy zarzucające nowej dziedzinie kultury szerzenie rozpusty. Pierwsze produkcje często podejmowały tematy dominujące w literaturze brukowej, zwłaszcza tragicznej miłości połączonej z wątkiem kryminalnym. Jaka była ich wartość artystyczna, trudno jednoznacznie stwierdzić, ponieważ zachowały się zaledwie nieliczne taśmy filmowe. Niestety dotyczy to nie tylko filmów nakręconych przed I wojną światową, lecz również w dwudziestoleciu międzywojennym.

Tym większą wartość mają wszystkie materiały dokumentujące pracę ówczesnych filmowców. Należą do nich dwa albumy ze zdjęciami, fotosami oraz dokumentami zebranymi przez Feliksa Matuszelańskiego pracującego jako pomocnik techniczny i asystent operatora w Leo-Film, jednej z najważniejszych wytwórni filmowych działających w międzywojennej Polsce. Pierwszy album zawiera fotosy, prospekty reklamowe oraz dokumenty, między innymi pochodzące z urzędu cenzorskiego, związane z kilkoma filmami, takimi jak *Zew morza*, *10% dla mnie*, *Kropka nad i*, *Prokurator Alicja Horn*, a także *Legion ulicy*. Ostatni z nich stanowił jedną z pierwszych realizacji Aleksandra Forda i zdobył szerokie uznanie krytyki. W drugim albumie znajduje się kilkadziesiąt zdjęć, które ilustrują prace nad niezachowanym do dzisiaj pierwszym filmem pełnometrażowym Leo-Filmu, pod tytułem *Czerwony błazen*, zrealizowanym w 1926 roku. W tej produkcji swoje kariery rozpoczęło wiele późniejszych gwiazd przedwojennego kina, jak Nora Ney, Aleksander Żabczyński, Eugeniusz Bodo. Kilka lat temu albumy, które przetrwały wojnę ukryte w piwnicy rodzinnej kamienicy na Pradze, zostały przekazane przez rodzinę Matuszelańskiego do Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

↑ **80.** Zdjęcie z albumu Feliksa Matuszelańskiego: ekipa kręcąca *Czerwonego błazna* (1926), z Marią Hirszbein siedzącą pośrodku, po jej prawej reżyser Henryk Szaro, po lewej Seweryn Steinwurzel, za producentką stoją Nora Ney i Eugeniusz Bodo, w pierwszym rzędzie siedzi Feliks Matuszelański, Album pamiątkowy Feliksa Matuszelańskiego, Warszawa, 1918–1939, fot. P. Jamski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN



↑ **81.** Materiały z albumu Feliksa Matuszelańskiego: prospekty reklamowe *Legionu ulicy* w reżyserii Aleksandra Forda, pod nimi widoczne przyklejone do kart albumu zdjęcia z produkcji filmowej, fot. P. Jamski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Twórcą wytwórni był znany fotograf Leon Forbert. W 1926 roku właścicielką została Maria Hirszbein, jedna z pierwszych producentek kina zarówno polskiego, jak i żydowskiego. Miała ona znaczący wpływ na charakter realizowanych obrazów, wśród których znalazły się tytuły dotyczące między innymi roli i pozycji kobiet, na przykład *Kłamstwo Krystyny*, *Prokurator Alicja Horn*.

W Leo-Film realizowano również filmy dokumentalne i fabularne adresowane do publiczności żydowskiej. W 1925 nakręcono relację z otwarcia Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Popularność zdobyło kilka produkcji fabularnych opartych na tradycyjnych wątkach żydowskich, na przykład *Tkijes kaf* (Ślubowanie), *Lamed-wownik* (*Jeden z 36*).

Z wytwórnią współpracowało wielu wybitnych reżyserów kina międzywojennego, jak Henryk Szaro realizujący filmy w języku polskim i jidysz. Szaro i Hirszbein zostali zamordowani w getcie warszawskim. Produkcje Leo-Filmu ukazywały pewną jedność świata filmowego międzywojnia. Kinematografia polska i żydowska rozwijały się równocześnie w oparciu o te same wytwórnie, reżyserów i niekiedy aktorów, często korzystając z tych samych tradycji kulturowych. Przykładem może być film *In di pojlisze welder* (*W lasach polskich*) nakręcony na podstawie powieści, której akcja toczy się podczas powstania styczniowego.

Tak liczna obecność twórców pochodzenia żydowskiego w kinematografii międzywojennej pokazuje również zmiany zachodzące w społeczności żydowskiej, a zwłaszcza wśród młodzieży, która pragnęła wyrwać się z tradycyjnego sztetla, gdzie należało przestrzegać twardych zasad religijnych. Przemiany te widać w życiorysie Ney (właściwie Sonia Najman), która uciekła z domu w podbiałostockim miasteczku, żeby móc realizować swoje marzenia. Odniosła duży sukces, często grając rolę tancerek. W 1932 roku czytelnicy tygodnika „Kino" nadali jej tytuł Królowa Ekranu, „królem" został wówczas Bodo.

Albumy Feliksa Matuszelańskiego ilustrują te procesy.

↑ **82.** Zdjęcia z albumu Feliksa Matuszelańskiego: Seweryn Steinwurzel i Feliks Matuszelański w okresie pracy w warszawskim kinie Momus, fot. P. Jamski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

przeczytaj więcej:

XI. RADIO

IZABELA KUPIETZ

Na falach eteru. O początkach polskiej radiofonii

Blankiet nadawczy dowodu wpłaty na konto Polskiego Radia

„Tu próbna stacja radionadawcza Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego w Warszawie, fala 385 metrów". Na te słowa musieliśmy czekać aż do 1 lutego 1925 roku, gdyż sprawy radiofonii w Polsce długo nie były prawnie uregulowane. Dopiero rozporządzenie ministra przemysłu i handlu z 1924 roku sprawiło, że radio przestało być domeną wojska, dając możliwość korzystania z urządzeń radiotechnicznych przez osoby prywatne, a jednocześnie przyczyniając się do rozwoju ruchu radioamatorskiego.

Zainteresowanie tematyką radiową nabrało szczególnego znaczenia wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. W pierwszej kolejności wojskowi specjaliści radiowi przejęli po byłych zaborcach sprzęt oraz stacje radiotelegraficzne. Następny etap ożywienia przemysłu radiotechnicznego w Polsce stanowiła organizacja własnych zakładów radiotechnicznych. Ponadto w 1919 roku powstały dwie pierwsze prywatne firmy radiotechniczne. Były to Farad oraz Radiopol, które po kilku latach połączyły się, tworząc Polskie Towarzystwo Radiotechniczne (PTR). Przedsiębiorstwo produkowało nadawczo-odbiorcze stacje radiotelegraficzne, a także – jako pierwsze w Polsce – lampy elektronowe i odbiorniki lampowe, propagując w ten sposób wiedzę radiotechniczną i rozwój techniki. W 1928 roku PTR przekształcono w Polskie Zakłady „Marconi" SA.

Szczególną zasługą PTR było uruchomienie 1 lutego 1925 roku w Warszawie, przy ulicy Narbutta, pierwszej próbnej stacji nadawczej, która nadawała codziennie koncerty i odczyty w godzinach 18.00–19.00. Brali w nich udział, zazwyczaj bezpłatnie, wybitni aktorzy, muzycy i prelegenci. Natomiast funkcję spikerki pełniła Halina Wilczyńska, pracowniczka PTR. Do jej zadań należały włączenie mikrofonu i zapowiadanie kolejnego punktu programu, jak twierdzono, najlepszym kobiecym głosem w całym PTR. W rozgłośni działały zespół programowy, redakcja muzyczna i literacka. Po niespełna dwóch tygodniach zaczęto także nadawać komunikaty meteorologiczne i wiadomości Polskiej Agencji Telegraficznej. Nastroju tajemniczości w studiu nadawał panujący półmrok spowodowany wyłożeniem całego pomieszczenia grubym zielonym suknem.

↑ **83.** Blankiet nadawczy dowodu wpłaty na konto Polskiego Radia, awers i rewers, po 1926, Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

← **84.** Fabrykacja lamp katodowych, Polskie Zakłady „Marconi" SA, Warszawa, ul. Narbutta 29, 1937, Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

W tym samym roku, w wyniku konkursu ogłoszonego przez ministerstwo, nowo powstałe Polskie Radio otrzymało koncesję na budowę i eksploatację urządzeń radiofonicznych w całej Polsce. 18 kwietnia 1926 roku rozpoczęło się stałe nadawanie programu w Warszawie, co jednocześnie zapoczątkowało historię regularnej radiofonii w Polsce. Pierwszy głos, który popłynął na falach eteru Polskiego Radia, należał do Janiny Sztompkówny. W czasie organizowania pracy radia została zatrudniona jako sekretarka w dziale muzycznym. Jednak już podczas prób technicznych zwrócono uwagę na jej talent, swobodę wypowiedzi i umiejętność pracy przy mikrofonie.

W kolejnych latach sieć radiofoniczna rozrastała się poprzez uruchamianie nowych rozgłośni, umożliwiając słuchanie audycji na coraz większym obszarze kraju. W ten sposób została zainicjowana akcja radiofonizacji kraju.

Mimo że odbiorniki radiowe początkowo budziły niepokój, szybko stały się pożądane przez Polaków. Aby zostać pełnoprawnym właścicielem radioodbiornika, należało nie tylko dokonać jego zakupu, co już stanowiło znaczny wydatek, ale także zarejestrować odbiornik na poczcie. Ponadto trzeba było opłacać abonament radiowy, który pod koniec lat dwudziestych XX wieku wynosił trzy złote za miesiąc. W Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu znajdują się blankiety stanowiące dowody wpłaty na konto Polskiego Radia. Widnieje na nich adnotacja, że kwotę powinno się uiścić na konto czekowe w Pocztowej Kasie Oszczędności w Warszawie (P.K.O.). W celu dokonania opłaty za pomocą blankietu drukowanego przez drukarnię P.K.O. należało w odpowiedni sposób wypełnić jego trzy części (potwierdzenie dla wpłacającego, dowód wpłaty i dowód wpisu). Następnie wraz z kwotą pieniędzy zadeklarowaną na blankiecie nadawca udawał się do urzędu pocztowego. Tam urzędnik pocztowy kwitował potwierdzenie dla wpłacającego, odrywał je z blankietu i oddawał nadawcy. Czyste blankiety ze zbiorów muzeum pochodzą z 1926 roku i zostały przekazane do niego przez Pocztę Polską SA.

W dwudziestoleciu międzywojennym struktury oraz program Polskiego Radia nieustannie udoskonalano. Te wszystkie zabiegi, prowadzące do ciągłego unowocześniania stacji, sprawiły, że w 1939 roku sygnał rozgłośni docierał do ponad miliona mieszkańców kraju. Tak szerokie grono odbiorców kształtowało tożsamość narodową w odradzającej się Polsce za pośrednictwem pracowników radia, którzy kładli szczególny nacisk na poprawność językową, udostępniali polskie dzieła literackie, obchodzili święta i rocznice historyczne.

IZABELA KUPIETZ

Cała Polska słucha radia!

Detefon

„– Halo, halo!
Drodzy słuchacze oto detefon!”

Wprowadzenie na polski rynek prostego w konstrukcji odbiornika detektorowego (kryształkowego), nazywanego detefonem, było decydującym czynnikiem mającym wpływ na pomyślność akcji radiofonizacji kraju w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W czasach, gdy ceny odbiorników radiowych odpowiadały miesięcznej pensji niższego urzędnika, pojawienie się tańszego o niemal jedną czwartą detefonu wzbudziło ogromne zainteresowanie, przyciągając tysiące nowych słuchaczy. Dzisiaj przykłady takich aparatów można zobaczyć w sali fonograficznej Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu.

Realizacji projektu taniego i prostego w obsłudze odbiornika podjęło się Polskie Radio w 1929 roku. Powołany w Państwowej Wytwórni Łączności w Warszawie zespół pod przewodnictwem Wilhelma Rotkiewicza jeszcze w tym samym roku zaprezentował prototyp aparatu, do którego można było podłączyć dwie pary słuchawek. Detefon, reklamowany jako cud techniki, niewątpliwie spełniał swoją rolę, gdyż czerpiąc całą energię z anteny, był niezależny od zasilania, czyli nie potrzebował prądu. Cecha ta okazała się niezwykle ważna dla mieszkańców niezelektryfikowanych wsi, pozwalając im na słuchanie audycji radiowych na terenie całej Polski.

To właśnie antena i uziemienie, będące najważniejszymi częściami odbiornika kryształkowego, miały ogromny wpływ na prawidłowy i pozbawiony zniekształceń odbiór. Dlatego każdy słuchacz starał się, aby antena zewnętrzna wisiała jak najwyżej, nie stykała się z innymi przedmiotami, takimi jak dachy, kominy czy drzewa, a także posiadała odpowiednią długość, sięgającą nawet do 60 metrów z odprowadzeniem. Kolejną niezwykle istotną częścią aparatu był zastosowany w urządzeniu detektor kryształkowy umieszczony w szklanej obudowie i zamontowany w przedniej części. Zasada jego działania polegała na zetknięciu kryształów minerałów, takich jak galena (siarczek ołowiu), z igiełką stalową, miedzianą lub srebrną, wykorzystując zjawisko jednokierunkowego przewodnictwa w miejscu styku. Oznacza to, że detekcja, czyli wykrywanie, wymagała wyszukiwania metalowym ostrzem najbardziej czułego miejsca na powierzchni kryształu. Sam detektor w układzie radiowym służył przekształcaniu drgań wysokiej częstotliwości, odbieranych z anteny, na drgania elektryczne o małej częstotliwości, słyszalne jako dźwięki za pomocą słuchawek.

Rozpowszechnienie detefonu zbiegło się z uruchomieniem w 1931 roku radiostacji w podwarszawskim Raszynie, mającej nadajnik o mocy 120 kilowatów (kW) – najsilniejszy w ówczesnej Europie. Dzięki niemu sygnał

Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

↑ **85.** Detektorowy odbiornik radiowy – detefon z zamontowanymi słuchawkami, prod. Państwowa Wytwórnia Łączności, 1930, fot. V. Kazlouskaya, Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

→ **86.** Okładka wraz z ilustracją z instrukcji technicznej do detefonu, Warszawa 1934, Biblioteka Narodowa

← **87.** Reklama detefonu w „Łączniku Pocztowym", 1933, nr 12, Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu

stacji Programu I Polskiego Radia mógł trafić do każdego posiadacza odbiornika, gdyż zasięgiem radiowym została objęta cała Polska. Sam zakup detefonu również nie stanowił problemu. Komplet detektorowy, zawierający aparat zamontowany w bakelitowym pudełku z regulatorem do strojenia fal, detektor kryształkowy zabezpieczony szklaną rurką, słuchawki, 50 metrów linki antenowej, przełącznik antenowy z odgromnikiem, dwa dwumetrowe przewodniki izolowane, 0,25 metra rurki gumowej do izolowania anteny, dwie pary izolatorów antenowych i cztery śrubki, kosztował 39 złotych. Sprzedaż odbywała się nie tylko za pośrednictwem sklepów radiowych, ale również niemalże we wszystkich urzędach pocztowych. Zważywszy na liczbę ponad 3,5 tysięcy urzędów pocztowych na terenie Rzeczypospolitej w tym czasie, można stwierdzić, że sama poczta przyczyniła się znacząco do rozpowszechniania radiofonii w kraju. Ponadto pełniła rolę generalnego rejestratora radioabonentów, pobierała miesięczne opłaty za abonament, kontrolując jednocześnie legalność posiadania odbiornika. Do 1939 roku wyprodukowano około 500 tysięcy detefonów, które wypełniły lukę, jaka istniała na rynku w związku z zapotrzebowaniem na popularny, tani i łatwy w eksploatacji sprzęt. O wartości detefonów świadczy również fakt, że po 1945 roku wznowiono ich produkcję według przedwojennego wzoru w krakowskich zakładach Telpod. Przykłady modeli z 1930 i 1950 roku, zaopatrzone w komplety słuchawek, czekają na zwiedzających w sali fonograficznej wrocławskiego Muzeum Poczty i Telekomunikacji.

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

Z anteny radiowej na srebrny ekran

Program kinowy komedii „Będzie lepiej"

W latach trzydziestych w niedzielne wieczory nie odbywały się przyjęcia towarzyskie, teatry nie wystawiały premier, a ulice miast i miasteczek po prostu się wyludniały. Dlaczego? Kto tylko mógł, słuchał radiowej audycji rozrywkowej *Na wesołej lwowskiej fali*. Jej wykonawcy mieli status gwiazd, dzięki czemu szybko dostali się także do filmu. W 1936 roku na ekrany weszła komedia *Będzie lepiej* z udziałem ulubieńców radiowej publiczności: Szczepka i Tońka.

Audycję *Na wesołej lwowskiej fali* dziś można by określić jako „magazyn rozrywkowy". Składały się na nią skecze, monologi, scenki komiczne i wesołe piosenki. Ta zdecydowanie najpopularniejsza audycja tamtej dekady była emitowana w latach 1932–1937 przez rozgłośnię lwowską Polskiego Radia.

Najbardziej lubiani bohaterowie *Na wesołej lwowskiej fali* to Szczepko i Tońko – komiczna para lwowskich chłopaków z przedmieść, stworzona trochę na wzór Flipa i Flapa czy Pata i Patachona: pierwszy z nich – nieco przemądrzały, zaradny i wygadany, drugi – niezbyt lotny i średnio rozgarnięty. W role Szczepka i Tońka wcielili się spiker radiowy Kazimierz Wajda i adwokat Henryk Vogelfänger. Ich dowcipne dialogi, prowadzone w gwarze lwowskiej, biły rekordy popularności, a lansowane przez nich powiedzenia, na przykład „caje rączki" czy „durnowaty pomidór", błyskawicznie trafiały do języka potocznego.

Sława Szczepka i Tońka była tak wielka, że wkrótce upomniał się o nich także przemysł filmowy. W 1936 roku zaproszono ich do udziału w komedii *Będzie lepiej*, w której obie postaci zostały niemal żywcem przeniesione z audycji radiowej na srebrny ekran.

↑ **88.** Program kinowy komedii *Będzie lepiej*, 1936, Muzeum Kinematografii w Łodzi

Będzie lepiej to historia dwóch chłopaków z przedmieść Lwowa, którzy zaopiekowali się porzuconym w parku niemowlęciem. W wyniku szeregu nieporozumień zostali dyrektorami dużego sklepu z zabawkami i weszli do kręgu warszawskiej elity. Zderzenie dwóch zupełnie różnych światów: biednych przedmieść z warszawskim *high life'em* powoduje kolejne groteskowe sytuacje. W końcu jednak Szczepko i Tońko nie mogąc odnaleźć się wśród blichtru wielkiego miasta, dodatkowo zrażeni niepowodzeniami sercowymi, postanowili wrócić „na stare śmieci".

Postacie Szczepka i Tońka były największym atutem filmu i magnesem dla publiczności. Ich udział podkreślano we wszystkich materiałach promocyjnych. Kinowy trailer zaczynał się następująco: „Czy poznajecie te głosy?". W przechowywanym w zbiorach Muzeum Kinematografii programie kinowym na stronie, na której wymieniono obsadę filmu, nie podano nawet nazwisk Wajdy i Vogelfängera – hasło „Szczepko i Tońko" mówiło samo za siebie.

Obok Kazimierza Wajdy i Henryka Vogelfängera w filmie zagrali Aleksander Żabczyński, Loda Niemirzanka i Antoni Fertner. Wybór właśnie tej trójki aktorów nie był przypadkowy. Miesiąc wcześniej, 19 listopada 1936 roku na ekrany wszedł film *Ada to nie wypada*,

w którym ci sami artyści zagrali bardzo podobne role: niepokorna dziewczyna, jej poczciwy ojciec oraz młodzieniec, za którego rodzina chce ją wydać. Jednak dziewczyna zakochuje się w innym, który finalnie okazuje się właśnie owym konkurentem do jej ręki. Komedia odniosła wielki sukces, który filmowcy postanowili wykorzystać i niemal identyczne role w tej samej obsadzie przenieśli do kolejnego filmu.

Komedia *Będzie lepiej* chociaż została zrealizowana w Warszawie, była reklamowana jako pierwszy film lwowski. Scenariusz napisał lwowianin Emanuel Schlechter, autor wielu popularnych piosenek, między innymi *Tylko we Lwowie*, *Sex-Appeal* czy *Jak drogie są wspomnienia*. Główną atrakcją filmu był udział w nim ulubieńców radiowej publiczności. Obok Szczepka i Tońka w epizodycznych rolach pojawili się również inni artyści związani z audycjami *Na wesołej lwowskiej fali*: Wilhelm Korabiowski (jako Franciszek) i Filip Ende (jako sprzedawca w sklepie z zabawkami). *Będzie lepiej* to także unikatowy dokument gwary lwowskiej, która przed wojną była popularna i rozpoznawalna w całej Polsce, a dziś niestety pomału zanika wraz z ostatnimi ludźmi, którzy się nią posługują.

W latach 2011–2013 Filmoteka Narodowa poddała film restauracji cyfrowej, dzięki czemu dziś jest dostępny w znacznie lepszej jakości i pełniejszej niż dotychczas wersji.

WOJCIECH CHUDZIK

Radio ze „stali”

Radioodbiornik „Eroica”

„W chwili obecnej Stalowa Wola jest jedynym osiedlem w Polsce, gdzie każda rodzina posiada radio”. W taki sposób nowo powstałe osiedle opisywał w lutym 1939 roku „Tygodnik Illustrowany”.

Budowa Centralnego Okręgu Przemysłowego (COP), prowadzona w latach 1936–1939, stanowiła największą inwestycję II Rzeczypospolitej. Znajdowały się tam zakłady produkujące materiały głównie na potrzeby polskiego wojska. Rozbudowywano infrastrukturę mieszkaniową, komunikacyjną i energetyczną. Największym ośrodkiem fabrycznym COP-u stały się Zakłady Południowe wytwarzające stal szlachetną i broń dla artylerii. Przy zakładach powstawało również osiedle mieszkaniowe dla pracowników – Stalowa Wola – z budynkami przeznaczonymi dla różnych grup społeczno-zawodowych. Symbolem jego nowoczesności oraz pieczołowitości twórców i budowniczych – i to niezależnie od powierzchni poszczególnych mieszkań – była nie tylko modernistyczna bryła obiektów mieszkalnych, ale również ich wnętrza, standard wykończenia, wygoda i wyposażenie, w którego obręb wchodziły wysokiej jakości wyroby użytkowe. Według „Tygodnika Illustrowanego” każde mieszkanie posiadało radiową instalację antenową, mieszkańcy zaś korzystali nie z tanich radioodbiorników kryształkowych, a z radiowych aparatów lampowych wysokiej klasy.

W zbiorach Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli zachował się wyrób Towarzystwa Radiotechnicznego „Elektrit” z Wilna. To radioodbiornik „Eroica” typ Z zasilany prądem zmiennym. Model pojawił się w nowej serii „Elektrit” na sezon 1939. Znalazły się w niej także modele „Kadet”, „Kordial”, „Fidelio” oraz „Allegro”. Ważną cechą całej serii był opływowy kształt urządzeń nie tylko gwarantujący estetyczny wygląd, ale zapobiegający również ich drganiom akustycznym. „Eroica” okazał się najbardziej luksusowy. Egzemplarz w stalowowolskim muzeum ma numer fabryczny 5556.

Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

↑ **89.** Radioodbiornik „Eroica", prod. Towarzystwo Radiotechniczne „Elektrit", Wilno, 1939, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

To urządzenie sześciolampowe, odbierające trzy zakresy fal, wykonane ze szlachetnego drewna, charakteryzuje się trwałością i wysoką klasą wykończenia. Posiada przeszkloną dokładną skalę, trzy podwójne pokrętła umożliwiające szeroki zakres regulacji oraz dwa głośniki – jeden średnio- i nisko-, a drugi wysokotonowy, co pozwalało na wykorzystanie go w salach rozrywkowych. Do urządzenia można było podłączyć gramofon i dodatkowy głośnik. Po raz pierwszy w polskim radioodbiorniku zastosowano lampę EK3 w celu znakomitego odbioru fal krótkich i ich automatycznej regulacji. Interesujący egzemplarz znajduje się na ekspozycji stałej w Muzeum Centralnego Okręgu Przemysłowego w przestrzeni odtworzonego salonu wypoczynkowego.

Ośrodki COP-u wymieniano w 1938 roku wśród tych miejscowości Polski, w których najsilniej przebiegał proces radiofonizacji, co było wykładnikiem stopnia zamożności ludności. W latach 1938–1939 po kraju jeździły wozy transmisyjne Polskiego Radia celem zaznajamiania ludności z rozwojem radiofonii oraz rozpowszechnianiem i promowaniem tego środka przekazu informacji. Jeden z takich samochodów zawitał między innymi do Stalowej Woli. Sam COP jako przedsięwzięcie przyczyniające się do rozwoju armii i modernizacji gospodarki stanowił przedmiot zainteresowania mediów i był ważnym tematem w dyskursie publicznym. Pojawiał się w wielu audycjach Polskiego Radia, na przykład w pogadankach dla kupców i rzemieślników z COP-u czy akcji informacyjnej o możliwościach inwestycyjnych. Ze studia w Bydgoszczy wyemitowano audycję Zdzisława Pokłękowskiego *Pomorze a Centralny Okręg Przemysłowy*, z Warszawy – pogadanki Jerzego Michałowskiego *Centralny Okręg Przemysłowy – Rożnów* i *Co to jest COP?*, audycję Tadeusza Lutosławskiego w języku angielskim poświęconą COP-owi i cykl programów Janusza Krokosza *Z pieśnią i tańcem po COP-ie*, z Poznania – słuchowisko Henryka Grossa *Wielkość i potęga COP*, z Katowic – pogadanki Konstantego Ćwierka *COP a województwo kieleckie* i *Z Zagłębia Węglowego do COP*. Pojawiały się też tytuły: *Miasta budzące się do życia* i *Kominy w głuchym polu*. O COP-ie w radiu wypowiadali się ważni politycy. Wspomniany wóz transmisyjny objeżdżał ośrodki COP w ostatnim miesiącu przed wybuchem II wojny światowej, nagrywając jednocześnie kilkadziesiąt audycji. Zawitał między innymi do Zakładów Wytwórczych „Społem" w Dwikozach. Żadna z wymienionych audycji nie zachowała się w archiwach radiowych. Zapewne niejeden mieszkaniec i pionier Stalowej Woli miał okazję słuchać bieżących informacji o realizacji największych inwestycji całego COP-u, korzystając z nowoczesnych urządzeń polskiego przemysłu elektrotechnicznego.

Przeczytaj więcej:

XII. FOTOGRAFIA

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA

W poszukiwaniu istoty miasta

Panoramy Wilna Jana Bułhaka

Fotograficzne panoramy Wilna, tworzone przez Jana Bułhaka przez trzy dekady, są nie tylko jego manifestem artystycznym i emocjonalnym dokumentem, ale też ucieleśnieniem metafory miasta.

Jan Bułhak (1876–1950) fotografował Wilno przez większość swojego życia zawodowego, bo od około 1912 do 1944 roku, kiedy miasto zostało spalone, a wraz z nim spłonęła pracownia artysty z całym jego artystycznym dobytkiem. W pożodze uległy zniszczeniu wszystkie negatywy, albumy i sprzęt fotograficzny. Zachowane w różnych zbiorach publicznych i prywatnych na terenie Polski i poza jej granicami odbitki z tamtych czasów stanowią bezcenne świadectwo związku artysty z miastem, w którym miały miejsce najważniejsze wydarzenia w jego życiu i w którym wykrystalizowała się jego droga fotograficzna. Bułhak był polskim przedstawicielem piktorializmu – kierunku w fotografii, który zakładał, że odbitka fotograficzna to autonomiczne dzieło sztuki, a nie tylko mechaniczne odwzorowanie rzeczywistości, jak twierdzili niektórzy krytycy. W tym sensie fotografia zbliża się do malarstwa, choć operuje innymi narzędziami i środkami wyrazu. Piktorialiści często ingerowali w swoje fotografie, nakładając na siebie negatywy, retuszując, manipulując emulsją czy używając nietypowych podłoży, a gotowe prace wyglądały niekiedy jak dzieła malarskie. Na wybór drogi artystycznej Bułhaka miała niewątpliwie wpływ przyjaźń z wybitnym malarzem Ferdynandem Ruszczycem.

Artystyczne credo Bułhaka można dostrzec w prezentowanych fotografiach Wilna. Na pierwszej z nich znajduje się szeroka panorama miasta, z odznaczającymi się dachami i wieżami świątyń (rozpoznajemy wśród nich kościół Świętego Jana i kościół Bernardynów),

↑ **90.** Jan Bułhak, *Panorama Wilna*, 1917, Muzeum Sztuki w Łodzi

których bryły są częściowo zasłonięte przez drzewa. Dachy budynków, w tym wileńskich kamienic, ukazane z góry, z lotu ptaka, zlewają się, tworząc trudną do rozszyfrowania układankę. Trudno rozróżnić kolejne plany ujęcia czy odtworzyć topografię Wilna, można zidentyfikować zaledwie kilka budowli. Nie jest więc to fotografia dokumentacyjna, lecz próba oddania istoty miasta, intensywności jego zabudowy, ale i życia mieszkańców, którzy choć niewidoczni na obrazie, wpisali się w jego tkankę, stając się jego bijącym sercem. Druga z prezentowanych fotografii Wilna została wykonana prawdopodobnie wieczorem, a większą część obrazu zajmuje niebo z mięsistymi cumulusami. Pod nimi rysuje się linia miejskich budynków, z wyróżniającymi się bryłami dachów i wieży kościelnych. Obecności i kształtów pozostałych budowli można się tylko domyślać – względem dominacji chmurnego, ale i świetlistego nieba zbijają się one w jedną ciemną plamę. Również w tym wypadku celem fotografii jest nie tyle odwzorowanie wyglądu Wilna, co oddanie jego wyjątkowej atmosfery oraz uczuć i emocji, które wywołuje u artysty. Aby to osiągnąć, fotograf wykorzystał dostępne narzędzia – odpowiednie wybranie kadru, grę światłem i cieniem, ale również zabiegi na etapie wykonywania odbitki. Jednym z nich jest jej barwienie. Prawdopodobnie większość oglądających te fotografie nazwałaby je czarno-białymi, tych barw jednak na nich właściwie nie ma. Bułhak wykąpał gotowe

↑ **91.** Jan Bułhak, *Wilno – widok z Zarzecza*, 1919, Muzeum Sztuki w Łodzi

już odbitki w płukance barwnej, co nadało im brązowobeżowe zabarwienie oraz unikatowy wygląd. Zabieg ten, zwany tonowaniem, był charakterystyczny dla okresu, w którym powstały te fotografie.

Jan Bułhak, fotograf-patriota, z czułością przyglądał się swojemu rodzinnemu miastu – Wilnu, a potem również całej Polsce. Wykonał wiele tysięcy fotografii ułożonych w 158 albumach zatytułowanych *Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*. Sformułowane przez niego koncepcje artystyczne, z których najbardziej jest znana „fotografia ojczysta", mająca akcentować narodowość, naznaczyły na wiele dekad rozwój sztuki fotograficznej w Polsce.

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA

Kaziuki. Sceny z życia przedwojennego Wilna

Fotografie Bolesławy Zdanowskiej

„Pójdź kochany turysto w te kiermaszowe uliczki, których ściany tworzą góry obwarzanków, zwanych u nas powszechnie smorgońskimi, serc barwnych i gorących, stosów beczek i cebrów, garnków, kilimów i płócien" – zachęcał „Wilnianin" w 1937 roku do odwiedzenia jarmarku Świętego Kazimierza. Atmosferę tego wyjątkowego wydarzenia doskonale oddają zdjęcia Bolesławy Zdanowskiej z polskich i litewskich zbiorów.

O Bolesławie Zdanowskiej pisze się prawie zawsze w kontekście jej współpracy z mężem Edmundem. Oboje byli uczniami Jana Bułhaka, a także członkami powołanych przez niego organizacji: Fotoklubu Wileńskiego i Fotoklubu Polskiego. Razem również prowadzili zakład fotograficzny w Wilnie w latach trzydziestych XX wieku, a potem, po wojnie, w Gdyni. Najczęściej wspólnie podpisywali odbitki, przez co trudno odróżnić prace każdego z nich. Szeroka publiczność znała je za sprawą wystaw, publikacji, a przede wszystkim licznie drukowanych pocztówek. Uważne przyjrzenie się powstałym w okresie wileńskim pracom pozwala na wydzielenie z nich grupy kadrów, które niewątpliwie wyszły z warsztatu Zdanowskiej. Bardziej niż architektura czy pejzaże Wileńszczyzny interesowali ją bowiem jej mieszkańcy. Zdjęcia te przedstawiają między innymi sceny z lokalnych jarmarków, organizowanych w rytmie świąt religijnych, z których najważniejsze to Kaziuki rozpoczynające się w Dzień Świętego Kazimierza – patrona miasta (4 marca), kiermasze na dni świętego Jerzego, świętych Piotra i Pawła oraz targi Świętego Bartłomieja.

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

↑ **92.** Bolesława Zdanowska, kiermasz św. Kazimierza, tzw. Kaziuki, Wilno, lata trzydzieste XX w., Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Największym rozmachem i popularnością cieszyły się Kaziuki odbywające się w Wilnie od 1636 roku, kiedy uroczyście przeniesiono relikwie księcia Kazimierza Jagiellończyka, wyniesionego na ołtarze przez papieża Klemensa XIII, do kaplicy w katedrze wileńskiej. Od tego czasu na plac katedralny, a potem plac Łukiski, zjeżdżali się chłopi, rzemieślnicy i artyści, początkowo z regionu, a później z całej Litwy, oferując swoje towary, z których najbardziej zachwycano się ponoć sercami piernikowymi. Wspominający wileńską młodość Tadeusz

↑ **93.** Bolesława Zdanowska, kiermasz św. Kazimierza, tzw. Kaziuki, Wilno, lata trzydzieste XX w., Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Łopalewski pisał: „Ogromne powodzenie na kaziukowym targu miały wielkie, kolorowe, lukrem ozdobione serca piernikowe, z napisem «Kocham cię» albo «Przym moje serce». Młodzieńcy ofiarowywali je swym dziewczynom, z wymownym spojrzeniem w oczy". Zdanowska dokumentowała urocze sprzedawczynie serc i innych osób handlujących na Kaziukach w latach trzydziestych, a jej zdjęcia charakteryzują się świeżością spojrzenia, żywym i autentycznym zainteresowaniem modelem.

Robiona przez kilka lat dokumentacja Kaziuków stanowi dziś cenny materiał ukazujący nie tylko przedstawicieli różnych warstw społeczeństwa północno-wschodniej części II Rzeczypospolitej, ale też ich zawody oraz wytwory, z których sporo obecnie nie istnieje.

Zdanowska, choć urodzona w Warszawie, pochodziła z rodziny o korzeniach rosyjskich. W wieku 16 lat zamieszkała z rodzicami w Kownie, a cztery lata później, w 1928 roku, została studentką założonego przez Jana Bułhaka i Ferdynanda Ruszczyca Zakładu Fotografii Artystycznej na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Ślub z fotografem Edmundem Zdanowskim odbył się już po jej debiucie na Wystawie Fotografii Artystycznej we Lwowie w 1927 roku. Prowadzony przez nią wspólnie z mężem wileński zakład strawił pożar w 1944 roku, przez co duża część archiwum odbitek i negatywów została stracona. Szczęśliwie zachowana część przedwojennej spuścizny, znajdująca się w zbiorach instytucji oraz kolekcjach prywatnych, jest wyjątkowym świadectwem funkcjonowania wielonarodowościowego społeczeństwa wschodnich terenów II Rzeczypospolitej. Po przeprowadzce do Gdyni Zdanowscy kontynuowali działalność fotograficzną i edukacyjną, tworząc zrąb tamtejszego środowiska twórczego oraz pozostawiając grono uczniów.

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA

Od amatorki do czołowej dokumentalistki Polski

Fotografie Zofii Chomętowskiej

Urodzona w książęcej rodzinie Zofia Chomętowska porzuciła wygodne życie w majątku dla realizowania pasji fotograficznej, która szybko przerodziła się w służbę ojczyźnie: dokumentowanie zabytków i życia codziennego międzywojennej Polski.

W latach dwudziestych XX wieku fotografowanie nie było już zarezerwowane wyłącznie dla profesjonalistów. Fotografia amatorska rozwijała się przede wszystkim w kręgu ziemian i szlachty, gdyż mogli sobie oni pozwolić na zakup kosztownego wciąż sprzętu oraz obróbkę materiałów. Traktowano ją przeważnie jako dworską rozrywkę oraz doskonałą możliwość dokumentowania życia rodziny, majątku i kręgu przyjaciół, do czego zachęcano również kobiety. W ten schemat wpisywały się początki aktywności fotograficznej Zofii Chomętowskiej. Pierwszy aparat otrzymała od ojca Feliksa Druckiego-Lubeckiego, mając kilkanaście lat, a swoje uważne oko kształciła, uwieczniając najbliższe otoczenie: rodzinny Porochońsk, pobliski Pińsk, z ich pejzażami i mieszkańcami, również chłopami, i typowymi dla polskiej wsi aktywnościami. Jej wczesne zdjęcia, wykonywane także w czasie podróży po Europie i Afryce Północnej, charakteryzują reportażowy charakter oraz niebanalne kadry, często wychodzące z obowiązujących wśród aspirujących do środowiska artystów fotografów piktorialnych schematów zaczerpniętych z malarstwa. Chomętowska szukała własnego języka, a oglądając tworzone przez nią obrazy, odczuwamy ciekawość świata i młodzieńczą radość, które towarzyszyły ich powstawaniu.

Odkąd w 1927 roku młoda arystokratka zakupiła profesjonalny aparat małoobrazkowy Leica, fotografowanie, ale i filmowanie (w latach dwudziestych posiadała bowiem również niewielką i łatwą w obsłudze kamerę Pathé Baby) były dla niej czymś więcej niż przyjemną rozrywką. Po debiucie na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku oraz wyróżnieniach na kilku kolejnych wystawach, a zwłaszcza przeprowadzce do Warszawy w 1935 roku Chomętowska uczyniła z dotychczasowej pasji swoje główne zajęcie oraz źródło dochodów, stając się szybko jedną z najważniejszych zawodowych fotografek swojej epoki. Chętnie fotografowała stolicę: nowoczesne miasto z jego intensywnym, barwnym życiem. Z Muzeum Warszawy, które przechowuje dużą część spuścizny fotografki, pochodzą

↑ **94.** Zofia Chomętowska, *Baseny Wojskowego Klubu Sportowego Legia przy ulicy Łazienkowskiej*, 1938, Muzeum Warszawy

← **95.** Zofia Chomętowska, *Warszawskie neony*, lata trzydzieste XX w., Muzeum Warszawy

prezentowane niżej fotografie ukazujące dwa aspekty przedwojennej Warszawy. Z jednej strony młodzież chłodząca się w czasie gorącego lata w otwartych w 1928 roku basenach Legii, z drugiej – słynne stołeczne neony, których w międzywojennej Warszawie było blisko 70, stanowiące znak młodego kapitalizmu, do którego aspirowało społeczeństwo odrodzonej Polski.

W 1936 roku ówczesny prezydent Warszawy, Stefan Starzyński zaproponował Chomętowskiej udział w przygotowaniu wystawy *Warszawa wczoraj, dziś, jutro*. Wspólnie z Tadeuszem Przypkowskim fotografowali stolicę, jej zabytki, parki oraz życie codzienne. Założeniem było pokazanie urbanistycznych, technologicznych i społecznych osiągnięć stolicy II Rzeczypospolitej, lecz wystawa, zaprezentowana w nowo otwartym gmachu Muzeum Narodowego, stała się nie tylko wielkim wydarzeniem kulturalnym (obejrzało ją ponad 500 tysięcy osób), ale posłużyła jako materiał do odbudowy miasta po zniszczeniach II wojny światowej. Obecnie znamy ją również za pośrednictwem dokumentacji sal wystawienniczych, wykonanej przez fotografkę i zachowanej w zbiorach muzeum.

Dla Chomętowskiej był to punkt zwrotny w karierze. W tym samym roku została zatrudniona na stanowisku fotografa w Ministerstwie Komunikacji, dzięki czemu jej zdjęcia najpiękniejszych miejsc Polski drukowano między innymi w adresowanych do turystów zagranicznych folderach oraz prezentowano w wagonach pociągów, docierając do ogromnej liczby odbiorców i współtworząc kanon reportażowej fotografii dwudziestolecia międzywojennego. Również ona sama stała się modelem do naśladowania dla młodych adeptek fotografii tego okresu. Pokazała bowiem, że fotografia zawodowa nie jest domeną wyłącznie mężczyzn, a kariera artystki i dokumentalistki zależy od talentu oraz pracy. O uznaniu środowiskowym świadczy przyjęcie jej w 1937 roku do powołanego przez Jana Bułhaka Fotoklubu Polskiego – pierwszego ogólnopolskiego stowarzyszenia artystów fotografów. Praca zatytułowana *Kosiarz poleski*, wielokrotnie nagradzana i publikowana, to jeden z najbardziej znanych obrazów Chomętowskiej.

Fotografka kontynuowała dokumentowanie Warszawy w czasie wojny oraz odbudowy, a część jej prac została pokazana na wstrząsającej wystawie *Warszawa oskarża*, zaprezentowanej, również w Muzeum Narodowym, kilka miesięcy po zakończeniu walk.

PIOTR CYNIAK

Tradycja kontra modernizacja?

Kolorowa fotografia Henryka Poddębskiego z okolic Łazisk Górnych

↑ **96.** Henryk Poddębski, elektrownia w Łaziskach Górnych, 1939, Muzeum Historii Polski w Warszawie

Na pierwszym planie rozciąga się pole uprawne. O tym, że nadszedł już schyłek lata, świadczą snopki słomy. Wystarczy jednak rzut oka w głąb kadru, aby ta rustykalna idylla została w brutalny sposób przerwana. Tuż za miedzą wyrastają bowiem zabudowania zakładu przemysłowego. Za murem rozgraniczającym dwie rzeczywistości piętrzą się konstrukcje nowoczesnej elektrowni oraz hałda. Ten kontrastowy obraz międzywojennej Polski uzupełniają obficie dymiące kominy. Jesteśmy w Łaziskach Górnych położonych nieopodal śląskiego Mikołowa. Spust migawki nacisnął Henryk Poddębski.

Kim była ta postać? Henryk Poddębski urodził się w rodzinie młynarza 21 listopada 1890 roku we wsi Chrząstów koło Koniecpola. Od 1900 roku mieszkał w Warszawie, gdzie osiedliła się jego owdowiała matka. Po ukończeniu stołecznej Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców rozpoczął pracę w renomowanej firmie wydawniczej Gebethnera i Wolffa. Tutaj nawiązał kontakty, które w 1912 roku umożliwiły mu wstąpienie do Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (PTK). Nie wiadomo, kiedy dokładnie zaczął fotografować. Choć są znane zdjęcia jego autorstwa pochodzące jeszcze sprzed I wojny światowej, to jego kariera zawodowa nabrała tempa dopiero po 1918 roku.

Władze odrodzonej Rzeczypospolitej doceniały rolę fotografii w propagowaniu patriotyzmu i scalaniu ziem polskich. Promowano masową turystykę nastawioną nie tylko na beztroski wypoczynek, ale również krajoznawstwo. Poznawanie rodzimych pejzaży i zabytków przeszłości miało rozwijać miłość do Ojczyzny. Poddębski znakomicie wykorzystał otwierające się przed nim możliwości. Związał się na trwałe z kręgiem PTK. Pracował również dla Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji, kierowanego przez Mieczysława Orłowicza.

W 1934 roku, już jako uznany warszawski fotograf, wydał katalog swoich zdjęć, zawierający spis miejscowości, w których je wykonał. Umieścił w nim również informację o liczbie zarchiwizowanych negatywów szklanych. Posiadał wówczas sześć tysięcy klisz. Publikacja ta stanowiła zamknięcie pierwszego etapu jego twórczości. W tym samym roku zakupił zdobywający coraz większą popularność małoobrazkowy aparat Leica. Zastosowanie niewielkiego przenośnego aparatu nie tylko obniżało koszty podróży, ale także umożliwiało wykonanie podczas jednej sesji znacznie większej liczby zdjęć.

Dzięki funkcjonalności nowego aparatu Poddębski w 1937 roku mógł się już pochwalić zbiorem ponad 20 tysięcy negatywów. Świętował wówczas dwudziestopięciolecie pracy artystycznej. Z tej okazji przygotował specjalny druk okolicznościowy informujący o dotychczasowych osiągnięciach: „25-cio letnia praca i doświadczenie w dziedzinie fotografiki artystycznej pozwoliła mi na skompletowanie najbogatszych zbiorów fotografii zabytków, krajobrazów, oraz motywów architektonicznych Polski, które uprzejmie polecam moim Szanownym

↑ **97.** Henryk Poddębski, fragment Wisły, widoczny kościół parafii ewangelicko-augsburskiej, 1936–1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe

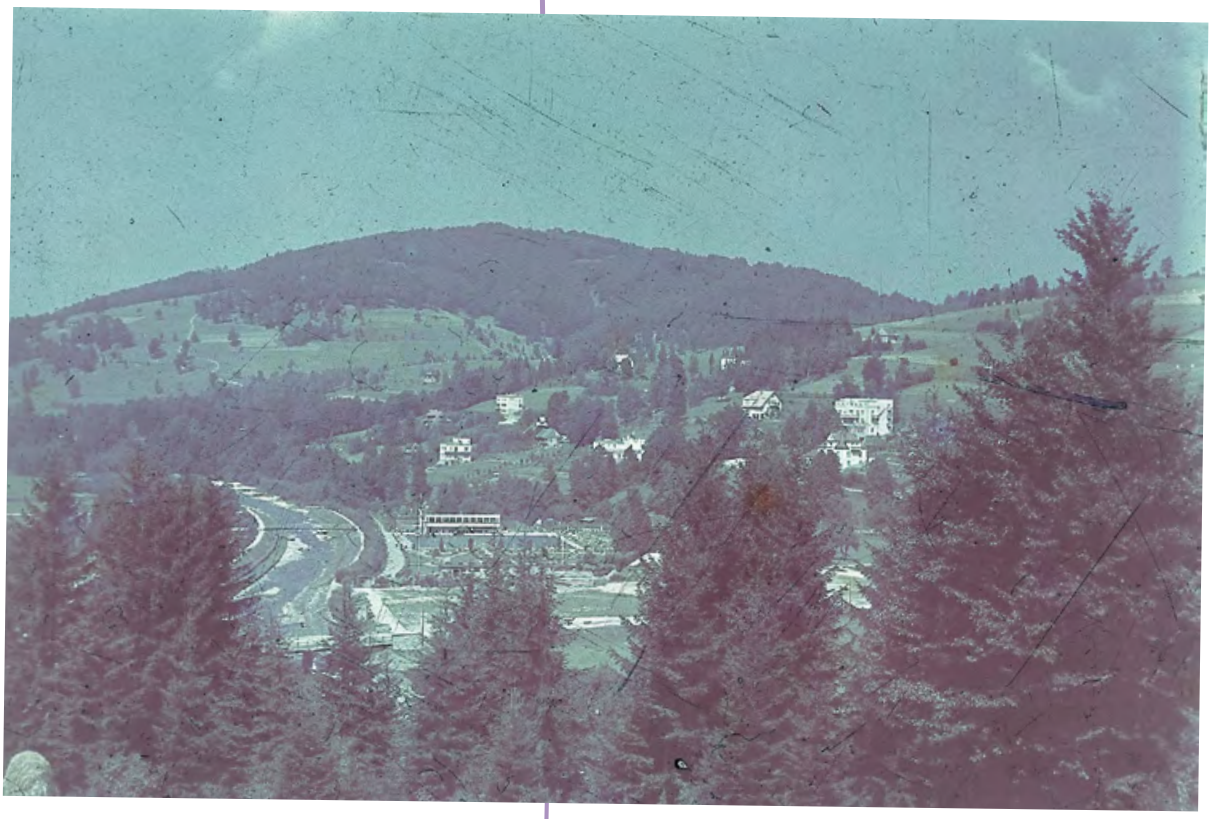
Klientom. Dziękując za dotychczasowe darzenie mnie zaufaniem proszę niniejszym o zainteresowanie się moimi zbiorami, które [...] są niewątpliwie jakoby Muzeum naszej pięknej Ojczyzny". Wbrew pozorom nie było w tych słowach nawet cienia przesady. Poddębski robił zdjęcia we wszystkich województwach odrodzonej Rzeczypospolitej oraz w Wolnym Mieście Gdańsku. Jak przystało na nowoczesnego fotografa profesjonalistę, dbał również o promocję efektów swojej pracy. Jego fotografie zapełniały karty propagandowych publikacji, popularnych tygodników, przewodników turystycznych i podręczników szkolnych. Zdobiły również poczekalnie, wagony kolejowe i tramwajowe oraz wnętrza placówek edukacyjnych. Kolportowane w formie pocztówek docierały niemal do każdego zakątka kraju.

Wbrew pozorom Poddębski fotografował nie tylko zamki, kościoły, sielskie pejzaże i centralne place miast oraz ubogich miasteczek. Obok fotografii *stricte* krajoznawczej ważne miejsce w jego dorobku zajmują zdjęcia odpowiadające na kolejne istotne państwowe zapotrzebowanie: promocję sukcesu gospodarczego II Rzeczypospolitej. Na kliszach Poddębskiego zagościły więc nowe osiedla robotnicze Stalowej Woli, zapora i elektrownia wodna w Rożnowie, porty pasażerski oraz węglowy w Gdyni, a także Kopalnia Węgla Kamiennego „Kleofas" w Katowicach. Nie zabrakło również fotografii z hal produkcyjnych wielkich zakładów przemysłowych. W ściśle symetrycznych i dopracowanych kadrach Poddębski utrwalił zmonumentalizowane widoki chorzowskiej amoniakarni, manufaktury cygar w Bydgoszczy oraz Zakładów Mechanicznych Ursus SA pod Warszawą.

Choć fotograf ten nie stronił od wykonywania zdjęć o charakterze propagandowym, to starał się stworzyć w miarę pełny i obiektywny obraz II Rzeczypospolitej. Na karty pocztowe trafiały przede wszystkim wystudiowane fotografie rozpięte między biegunami tematycznymi wyznaczanymi przez drewniane kościoły i transatlantyk „Piłsudski". Pomimo to prywatne archiwum Poddębskiego wypełniały zdjęcia ukazujące wszystkie budynki i krajobrazy, które wydały mu się interesujące. Szczególnie po 1934 roku, w związku z łatwością fotografowania zapewnianą przez mobilny aparat Leica, wzrosła liczba nieco bardziej przypadkowych kadrów. W końcu lat trzydziestych jego warsztat wzbogacił się ponadto o nowatorskie i kosztowne kolorowe filmy marki Agfa. Jeden z nich posłużył do wykonania omówionego poniżej zdjęcia.

Czy utrwalając pejzaż z okolic Łazisk Górnych, twórca celowo operował kontrastami, uwypuklając różnicę między tym, co stare i nowe? Może zatriumfowała wówczas nie chłodna kalkulacja, lecz żyłka fotoreporterska? Wszak łany zbóż na tle elektrowni, wyrażające symboliczny kontrast tradycji z modernizacją, to po prostu wycinek ówczesnej rzeczywistości...

Ta i inne unikatowe kolorowe fotografie zostały w ostatnich latach nabyte przez stołeczne Muzeum Historii Polski. Poddębski utrwalił na nich między innymi dziedziniec Zamku Dybowskiego w Toruniu, gotycki kościół w Niedźwiedziu, sanktuarium w Skępem, panoramę Wodzisławia Śląskiego oraz Rynek w Orłowej na Zaolziu.



↑ **98.** Henryk Poddębski, fragment Wisły z widokiem na odkryty basen kąpielowy, 1936–1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Przeczytaj więcej:

XIII. ARCHITEKTURA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

„Doboru barw pilnuje specjalnie architektka Dobrzyńska”

Fotografia sanatorium w Istebnej Jana Bułhaka

„Pierwsza Polka budowniczyni. Wydział architektoniczny politechniki warszawskiej po zdaniu chlubnie egzaminu ukończyła pierwsza kobieta, p. Jadwiga Dobrzyńska, córka znanego lekarza dr. Władysława Dobrzyńskiego” – informował „Kurier Częstochowski” w sierpniu 1922 roku.

Ojciec Jadwigi Dobrzyńskiej był propagatorem angielskiej koncepcji miast ogrodów, społecznikiem zajmującym się reformą mieszkalnictwa oraz autorem wielu publikacji na ten temat. Można więc zgadywać, że absolwentka pionierka (rocznik 1898) zainteresowanie urbanistyką wyniosła z domu rodzinnego.

Po pięciu latach Dobrzyńska mogła się już pochwalić niemałym doświadczeniem. „Przeszłam przez pracę praktyczną w biurze, brałam udział w konkursach budowy miast w Wiedniu i w Holandii, a obecnie pracuję dla różnych konkursów wspólnie z kolegami, ostatnio z p. arch. [Zygmuntem] Łobodą. Mam także prawo prowadzenia robót, przyznane przez Ministerstwo Robót Publicznych” – opowiadała dziennikarce czasopisma „Kobieta Współczesna”.

Z czasem Dobrzyńską i Łobodę połączyły także więzy prywatne – ten starszy o trzy lata architekt został mężem Jadwigi. Para wyspecjalizowała się w projektach gmachów publicznych: często monumentalnych budynków o modernistycznych bryłach i przemyślanym układzie wnętrz. Regularnie brali udział w dużych konkursach architektonicznych, nierzadko zdobywając I lub II nagrodę. We wspomnianym wywiadzie Dobrzyńska mówiła: „Pracuje się okresowo. Wtedy, kiedy jest praca, idzie w bardzo ostrym tempie, bo to zawsze praca terminowa. Trzeba się śpieszyć, pracuje się nieraz 24 godziny dziennie”.

↑ **99.** Jan Bułhak, dziecięce sanatorium przeciwgruźlicze w Istebnej Kubalonce – Wojewódzki Zakład Leczniczo-Wychowawczy im. Józefa Piłsudskiego, projekt Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody, 1937, fot. W. Szołtys, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Przełom we wspólnej karierze Dobrzyńskiej i Łobody przyniósł rok 1928. Do realizacji trafił wtedy ich projekt Śląskich Technicznych Zakładów Naukowych w Katowicach, czyli szkoły kształcącej między innymi mechaników, elektrotechników, techników budowlanych. Gigantyczne założenie, nazywane „Pałacem Techników”, było jedną z najdroższych inwestycji publicznych w dwudziestoleciu międzywojennym. Architekci musieli uwzględnić nie tylko funkcję szkolną Zakładów, lecz także specjalistyczne przeznaczenie szkolnych hal, odlewni, warsztatów czy spawalni, w których uczniowie odbywali praktyki.

Jeszcze bardziej skomplikowanym projektem duetu było dziecięce sanatorium przeciwgruźlicze w Istebnej koło Wisły. Ta wzorcowa instytucja dla 400 dzieci została oddana do użytku w 1937 roku. Funkcjonalistyczny

↑ **100.** Jan Bułhak, dziecięce sanatorium przeciwgruźlicze w Istebnej Kubalonce – Wojewódzki Zakład Leczniczo-Wychowawczy im. Józefa Piłsudskiego, projekt Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody, 1937, fot. W. Szołtys, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

kompleks obejmował pawilony szpitalne dla dziewcząt i chłopców, taras do zażywania kąpieli słonecznych, odizolowany szpital zakaźny, zabudowania szkolne, administracyjne i gospodarcze oraz mieszkania dla personelu. Zgeometryzowane i pozbawione ornamentów budynki łączył system korytarzy.

Para architektów szczegółowo przeanalizowała zaproponowane rozwiązania w branżowym magazynie „Architektura i Budownictwo". „U podstaw zasadniczej kompozycji leżał postulat uzgodnienia wymagań leczniczych i technicznych z wyzyskaniem wysokich walorów pięknego położenia, otwartego widoku, łączności z naturą" – wyjaśniali twórcy. Dobrze pokazuje to fotografia Jana Bułhaka ze zbiorów Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: śnieżnobiały, „pudełkowy" kompleks otaczają lasy, a w oddali rozciąga się malowniczy krajobraz Beskidu Śląskiego. Widać także, że budynki rozstawiono na zboczu góry Kubalonki, co pozwalało jak najlepiej doświetlić wnętrza. Dobrzyńska i Łoboda zadbali o najmniejszy szczegół związany z medycznymi wymogami oraz wygodą małych pacjentów. Wprowadzono na przykład obniżone parapety dostosowane do wzrostu dzieci oraz rozsuwane okna, które ułatwiały wietrzenie pomieszczeń.

Architekci odpowiadali także za wystrój oraz umeblowanie. Szpitalne wnętrza wypełniły chromoniklowane łóżka, a podłogi pokryła gumowa nawierzchnia, która zmniejszała hałas. „Doboru barw pilnuje specjalnie architektka Dobrzyńska – wyjaśnia dyrektor, dr [Zygmunt] Dadlez, widząc, jak rozglądam się po złocistych powierzchniach ścian i pomarańczowych obramowaniach okien. [...] Na przykład sala przyrodnicza w szkole jest

jasnoseledynowa, a gabinet badań lekarskich łagodnie stonowany – błękitny i biały – barwy, które uspokajają i rozpraszają lęk, jaki dziecko mogłoby tu odczuwać" – zachwycała się Jadwiga Krawczyńska, korespondentka „Gazety Polskiej".

Do najlepszych realizacji Dobrzyńskiej i Łobody należał także ich własny dom na warszawskiej Saskiej Kępie. Małżeństwo architektów wprowadziło się do niego w maju 1933 roku. Modernistyczna willa przy ulicy Estońskiej 6 mieściła mieszkanie prywatne i pracownię. Projektanci silnie inspirowali się stylem Le Corbusiera, o czym świadczą pudełkowa bryła, wysokie pasmowe okna i efektowny taras na płaskim dachu.

Ciekawą karierę duetu przerwał wybuch wojny. Dobrzyńska zmarła w Warszawie w 1940 roku, mając zaledwie 42 lata. Łoboda stracił życie w 1945 roku w obozie koncentracyjnym Flossenbürg w Bawarii, gdzie trafił po upadku Powstania Warszawskiego.

↑ **101.** Jadwiga Dobrzyńska, „Kobieta Współczesna", 1927, nr 27, s. 7, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu

← **102.** Dzieci podczas werandowania, dziecięce sanatorium przeciwgruźlicze w Istebnej – Wojewódzki Zakład Leczniczo-Wychowawczy im. Józefa Piłsudskiego, projekt Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody, 1937, Narodowe Archiwum Cyfrowe

WERONIKA SZERLE

Barbara i Stanisław Brukalscy, czyli modernizm „od kuchni”

Modelowa kuchnia w czasopiśmie „Dom, Osiedle, Mieszkanie”

Barbara i Stanisław Brukalscy to pionierzy architektury modernistycznej w Polsce. Błyskotliwa kariera zawodowa tej pary obfitowała w awangardowe i często nagradzane na arenie międzynarodowej projekty architektoniczne, ogrodów, wnętrz transatlantyków i robotniczych mieszkań oraz mebli, które tworzyli, współpracując ze sobą lub działając w pojedynkę. Jedną z ich ważniejszych wspólnych koncepcji była nowoczesna kuchnia we wzorcowym mieszkaniu w jednym z bloków Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu.

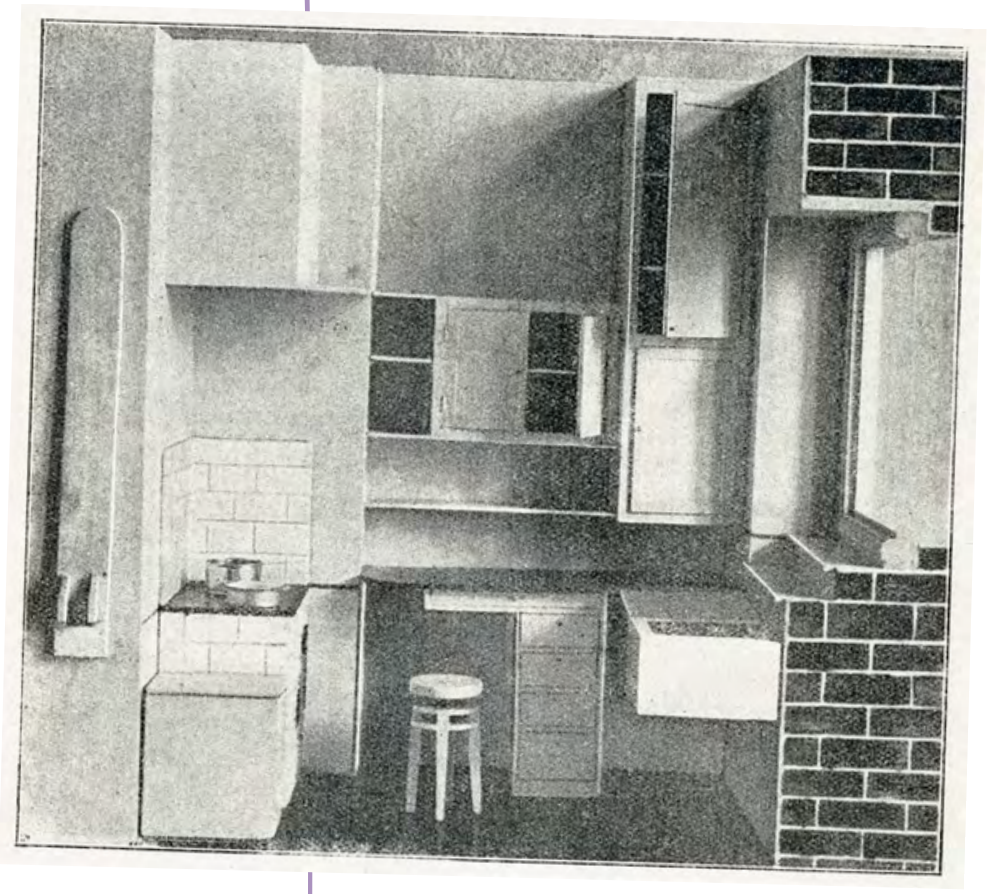
Barbara Wanda z Sokołowskich Brukalska urodziła się 4 grudnia 1899 roku w Brzeźcach nad Pilicą (województwo mazowieckie). W 1921 roku rozpoczęła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, jednym z najnowocześniejszych i najbardziej postępowych w Europie, gdyż od początków swojego istnienia, a więc od 1915 roku przyjmował na studia kobiety. Brukalska była jedną z pierwszych dyplomowanych architektek, które zdobyły formalne wykształcenie techniczne w II Rzeczypospolitej oraz pierwszą kobietą na Politechnice Warszawskiej, która otrzymała nominację profesorską.

Na uczelni przyszła architektka i designerka poznała męża, kolegę po fachu – architekta Stanisława Brukalskiego. Od 1927 roku pracowali razem i stanowili, obok Heleny i Szymona Syrkusów oraz Anatolii Hryniewieckiej-Piotrowskiej i Romana Piotrowskiego, jeden z najbardziej twórczych duetów na polu architektury modernistycznej w Polsce. Brukalscy, Syrkusowie i Piotrowscy byli członkami awangardowej grupy architektoniczno-artystycznej Praesens i uczestnikami Międzynarodowych Kongresów Architektury Nowoczesnej (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne – CIAM).

Po wygranym konkursie architektonicznym w 1927 roku Brukalscy rozpoczęli pracę na zlecenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM). Zaprojektowali dla niej trzy żoliborskie kolonie (nr IV, VII, IX) składające się z nowoczesnych kilkupiętrowych bloków. Wznoszono je z myślą o robotnikach i urzędnikach. Architekci wykonywali również projekty wnętrz mieszkań w nowo powstających koloniach WSM. Za nadrzędny cel stawiali sobie funkcjonalność pomieszczeń. Pragnęli, aby niewielkie robotnicze mieszkania były wypełnione wygodnymi, dobrze przemyślanymi meblami, które projektowała głównie Barbara. Z kuchnią, „sercem domu”, musiało być podobnie i wydaje się, że większy wpływ na jej kształt także miała Brukalska. Tworząc jej koncepcję, opierała się na własnych doświadczeniach, zarówno architektki-kreatorki, jak i gospodyni-użytkowniczki.

W 1927 roku powstał model kuchni dla mieszkań jedno-, dwu-, trzyizbowych. Projekt opublikowano w następnym roku. Po zrealizowaniu pokazowego mieszkania zdjęcie kuchni zaprojektowanej przez Brukalskich ukazało się w marcu 1929 roku w pierwszym numerze czasopisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”. W licznych publikacjach w prasie podkreślano to rewolucyjne i przełomowe rozwiązanie oraz wykazywano związki ze słynną awangardową „kuchnią frankfurcką” zaprojektowaną przez

← **103.** Barbara Brukalska, „Kobieta Współczesna", 1928, nr 33, s. 15, Miejska Biblioteka Publiczna w Radomiu



→ **104.** Barbara i Stanisław Brukalscy, model wnęki kuchennej, czasopismo „Dom, Osiedle, Mieszkanie", 1929, Muzeum Architektury we Wrocławiu

austriacką architektkę Margarete Schütte-Lihotzky. Brukalscy znali tę kuchnię ze zjazdów CIAM oraz z pokrewnego WSM-owi osiedla realizowanego we Frankfurcie nad Menem.

Projekt „kuchni-laboratorium" Schütte-Lihotzky to oddzielne, zamknięte pomieszczenie z wygodnym, szerokim blatem roboczym ustawionym przed oknem. Natomiast kuchnia Brukalskich, o wymiarach 2,20 × 1,37 metra, to głęboka wnęka z oknem, obudowana funkcjonalnymi szafkami, całkowicie otwarta na pokój mieszkalny. Współcześnie takie rozwiązanie nazywamy aneksem kuchennym. Pionierski projekt kuchni dla niewielkich mieszkań okazał się praktyczny i bardzo trwały. Posiadał właściwe proporcje i na odpowiedniej wysokości zamontowane wiszące szafki oraz blaty robocze, gdyż wzięto w nim pod uwagę typową sylwetkę Polki. Do lat osiemdziesiątych XX wieku, a więc do końca życia Brukalskiej, która zmarła 6 marca 1980 roku w Warszawie, uznawano go w instytutach wzornictwa.

ANETA GARANTY

Mika, klinkier, szprosy i... anteny radiowe. Osiedle mieszkaniowe w Stalowej Woli

Album fotograficzny Bronisława Rudzińskiego

Stalowa Wola. Przed II wojną światową biuro podróży „Orbis" przywoziło tu swoich turystów, Melchior Wańkowicz opisywał je w reportażach, a fotografował Henryk Poddębski. W „Tygodniku Illustrowanym" zachwycano się, że jest to najnowocześniejsze osiedle w Polsce. Wybuch wojny przerwał realizację ambitnych zamierzeń. Na deskach kreślarskich pozostały plany pięćdziesięciotysięcznego miasta, teatru, ratusza, nowoczesnej hali targowej, kościoła i wielu innych budynków.

Równolegle do budowy obiektów przemysłowych Zakładów Południowych i elektrowni powstawało osiedle mieszkaniowe, które w 1945 roku uzyskało prawa miejskie. Głównym urbanistą i autorem projektów był architekt Bronisław Rudziński (1906–1994), absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Podzielił on osiedle na dwie kolonie: urzędniczą i robotniczą. Granicę między nimi wyznaczały tory kolejowe. Z czasem wyodrębniły się jeszcze kolonie dyrektorska i majsterska. Standard, metraż, opłaty za lokal starano się dopasować do możliwości finansowych poszczególnych grup zawodowych. Podobne podziały stosowano również w innych osiedlach, które powstawały w Centralnym Okręgu Przemysłowym.

Projektant – wyraźnie nawiązując do idei miasta ogrodu – oraz administracja osiedla z wielkim poszanowaniem podchodzili do zastanej na terenie budowy zieleni. Spełniała ona wiele ważnych funkcji, zarówno praktycznych, jak i estetycznych. Wybrukowane, szerokie drogi, chodniki wyłożone płytami, oświetlone ulice

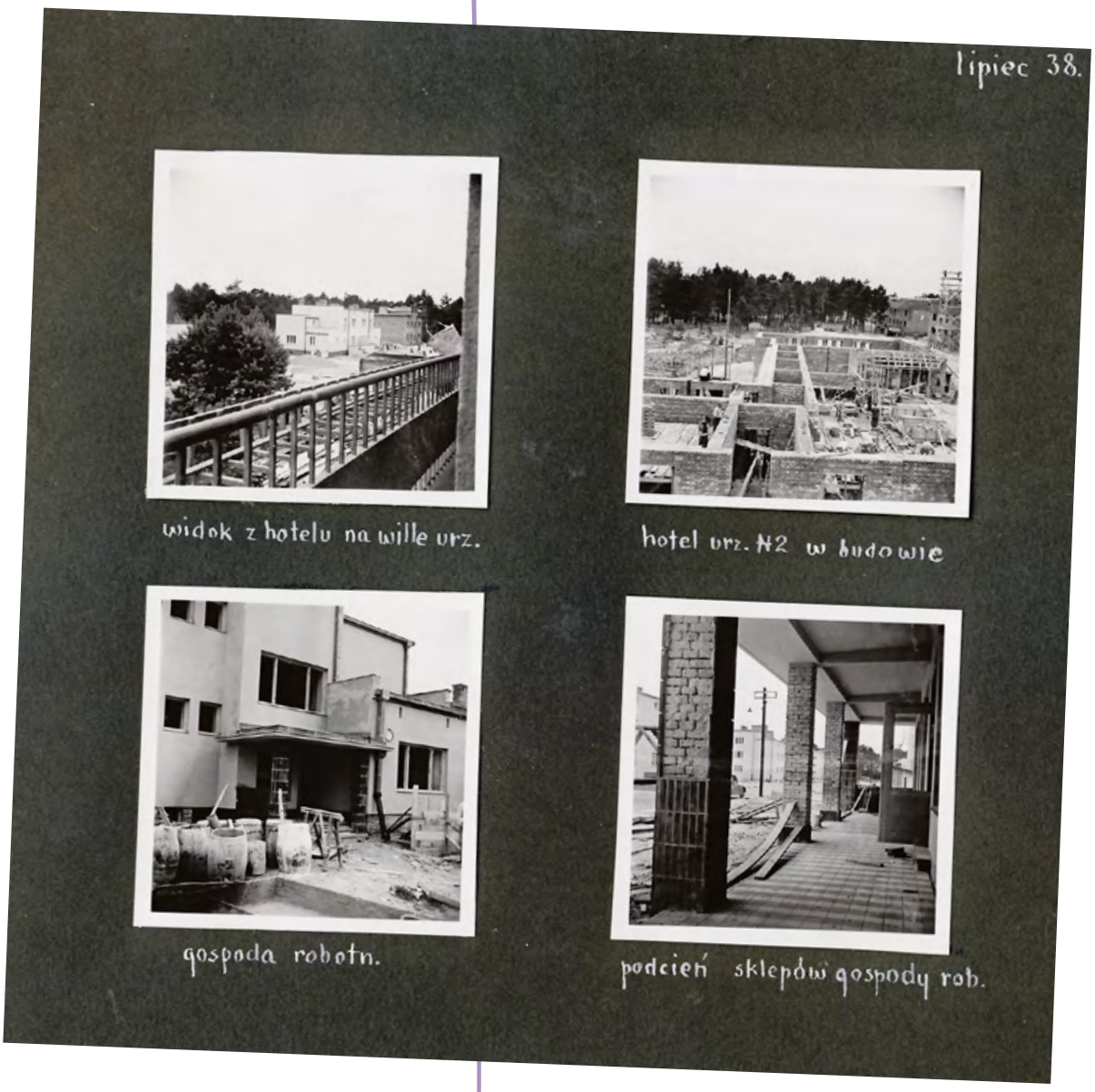
Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

↑ **105.** Bronisław Rudziński, zdjęcie z albumu przedstawiające blok w kolonii robotniczej w Stalowej Woli z widoczną instalacją antenową, 1938, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

i przystanek kolejowy zapewniały wygodną komunikację między osiedlem mieszkaniowym a zakładem pracy.

Wznoszone obiekty utrzymano w jednolitym modernistyczno-funkcjonalnym stylu. Proste, geometryczne bryły, z przeważnie płaskimi dachami, pokryto jasnym tynkiem z dodatkiem błyszczącego kruszywa – miki. Domy usytuowano tak, by maksymalnie wykorzystać dostęp naturalnego światła. Połyskujące w słońcu elewacje robiły na nowych przybyszach duże wrażenie. Z jasnymi elewacjami kontrastował ciemnobrązowy klinkier, którym akcentowano między innymi cokoły, wejścia do klatek schodowych, filary podcieni i pergoli (budowla ogrodowa w formie słupów z zadaszeniem służącym między innymi do podtrzymywania pnących roślin). Okładzina również doskonale chroniła budynki przed wilgocią i zabrudzeniami.

Na uwagę zasługuje także stolarka okienna. W kolonii robotniczej dominowały okna podzielone geometryczną siatką szprosów (listwy dzielące okno/drzwi na mniejsze



↑ **106.** Karta albumu fotograficznego dedykowanego ppłk. inż. Michałowi Józefowi Smidowiczowi (1890–1971) z Departamentu Budownictwa Ministerstwa Spraw Wojskowych. Album zawiera 63 fotografie i przedstawia kolejne etapy budowy osiedla Stalowa Wola, 29 września 1938. Autorem fotografii był architekt Bronisław Rudziński (1906–1994), główny urbanista osiedla, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

części/kwatery). W celu lepszego doświetlenia stosowano termometrowe przeszklenia klatek schodowych.

Najbliżej zakładów zlokalizowano kolonię robotniczą. Usytuowano w niej bloki 42-, 16- i 12-rodzinne oraz domy dwurodzinne. Program mieszkaniowy przewidywał w tej dzielnicy lokale składające się z jednego, dwóch lub trzech pokoi wraz z kuchnią i łazienką, które – w zależności od typu bloku – niekiedy zastępowano aneksami. Dla robotników i majstrów były przeznaczone także cztery typy domów bliźniaczych otoczonych ogródkiem. To najmniejsze jednostki osiedla, budowane przez Towarzystwo Osiedli Robotniczych. Mimo różnic pod względem metrażu i standardu, we wszystkich lokalach został zachowany wysoki poziom warunków higienicznych. System ogrzewania opierał się na piecach kaflowych w kuchni i pokojach. W tej części miasta powstały również gospoda, szkoła podstawowa, stadion sportowy i hotel robotniczy ze sklepami.

Dyrektorzy, kadra inżynierska, urzędnicy, lekarze czy nauczyciele zajmowali nowo wybudowane bloki i wille w kolonii urzędniczej. W tej części osiedla zaprojektowano centrum przyszłego miasta. Na największym z placów miały powstać: poczta, bank, teatr (jeden z dwóch) i ratusz. W niewielkiej odległości zaplanowano również miejsce na budowę pierwszego kościoła. W tej części miasta przed wybuchem wojny zdołano wznieść budynek liceum i gimnazjum, hotel z kasynem i hotel ze sklepami. Bloki urzędnicze były 16-, 10- i 8-rodzinne. Budynki mieszkalne w poszczególnych koloniach posiadały pralnie, suszarnie, piwnice, schrony przeciwlotnicze, instalację dzwonkową do drzwi i furtek w ogrodzeniu. Każdy dom podłączono do sieci wodnej, kanalizacyjnej i elektrycznej, a niektóre miały gaz i centralne ogrzewanie. Od willi dyrektorskich po lokale robotnicze widać dbałość o udogodnienia w życiu codziennym.

W najwyższy standard wyposażono wille dyrektorskie położone najbliżej Sanu i Domu Gościnnego. Otoczone ogrodem miały po sześć pokoi, kuchnię, dwie łazienki, taras i garaż.

W ciągu 26 miesięcy powstały nadsańskie „szklane domy", niemal 1000 mieszkań. W przeciwieństwie do literackiego pierwowzoru istniały naprawdę i wpływały na poprawę warunków życia tysięcy pracowników huty.

WOJCIECH GRUK

Kamienna litania i kryształowa świątynia

Fotografie kościoła Świętego Rocha

Legenda głosi, że architekt Oskar Sosnowski siedząc w okopach podczas wojny polsko-bolszewickiej, wpadł na następujący pomysł: godnym dziękczynieniem Marii za niepodległość ojczyzny byłaby budowa 51 monumentalnych kościołów pokrywających równomierną siecią całą Polskę i odpowiadających 51 wezwaniom litanii loretańskiej. Jedyna zrealizowana w ramach tego planu świątynia należy do najlepszych osiągnięć polskiej architektury dwudziestolecia międzywojennego.

Sam Sosnowski (1880–1939), profesor Politechniki Warszawskiej, twierdził, że na pomysł „plastycznego ujęcia Litanii do Najświętszej Panny" wpadł jeszcze przed wojną. Wtajemniczony w ten zamiar malarz Kazimierz Stabrowski zdołał zapalić do jego realizacji swojego przyjaciela, bankiera Józefa Karpowicza. Panowie złożyli w tym celu nawet stosowne ślubowanie podczas wizyty w Rzymie w 1920 roku, jednak po rychłej śmierci Karpowicza przedsięwzięcie odroczono.

Marzeniem zmarłego było, aby pierwsza świątynia powstała w jego rodzinnym Białymstoku. Kiedy więc profesor Sosnowski dowiedział się o planowanej tam budowie nowego kościoła parafialnego, przedstawił koncepcję „kamiennej litanii" tamtejszemu proboszczowi. Spodobała się ona tak bardzo księdzu Adamowi Abramowiczowi, że chociaż projekt kościoła autorstwa Sosnowskiego nie wygrał ogłoszonego w 1925 roku konkursu architektonicznego, to jednak został on ostatecznie zrealizowany.

Budowa kościoła trwała bardzo długo. Rozpoczęte w 1927 roku prace kontynuowano w różnym tempie aż do 1946 roku. Nie przerwały ich ani wielki kryzys

↑ **107.** Kościół św. Rocha w Białymstoku, pocztówka, lata pięćdziesiąte (?) XX w., Muzeum Historyczne, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

gospodarczy z lat 1929–1935, ani wybuch II wojny światowej i okupacja.

Profesor Sosnowski zginął wkrótce po najeździe nazistowskich Niemiec na Polskę, broniąc gmachu Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Poświęcony w 1946 roku kościół można uznać za podsumowanie największych fascynacji tego wyjątkowego twórcy – jego manifest architektoniczny i światopoglądowy.

Sosnowski doskonale znał dzieje architektury i poszukiwał w nich inspiracji. Współczesną mu architekturę modernistyczną cenił za innowacyjność rozwiązań technologicznych i możliwości, jakie stwarzało stosowanie żelazobetonu, jednak odrzucał jej funkcjonalistyczną estetykę, znacznie uproszczoną i ustandaryzowaną, ograniczającą twórczą ekspresję. Architektów współdzielących ten pogląd zwykło się określać mianem ekspresjonistów.

Kościół Świętego Rocha jest czołowym przykładem architektury ekspresjonistycznej w Polsce. Stanowi on *par excellence* dominantę przestrzenną Białegostoku. Zbudowany na wzniesieniu w środku miasta, góruje nad nim jak otoczona potężnym murem twierdza, z wysoką, liczącą 78 metrów, ażurową wieżą. Wieńczy ją figura Marii w typie Immaculaty, stojącej na półksiężycu. Od jej postaci rozchodzą się promienie nawiązujące do wezwania z litanii loretańskiej – „Gwiazdo Zaranna" – któremu w planie Sosnowskiego odpowiadała białostocka świątynia.

Motyw gwiazdy odnajdziemy też w rzucie przyziemia kościoła. To budowla centralna na planie ośmioboku, od którego promieniście odchodzą prezbiterium i kaplice. Tę dyspozycję przestrzenną Sosnowski zapożyczył z niezrealizowanego projektu kościoła Świętego Jana Chrzciciela, autorstwa renesansowego mistrza – Michała Anioła. Na tym jednak kończą się związki omawianej świątyni z renesansem, w swym wyrazie jest ona bowiem przede wszystkim gotycka.

Zaczerpnięta z architektury gotyckiej gra światła i cienia buduje przestrzeń świątyni. Jej centralną nawę otacza druga, niższa. Obie nawy są od siebie oddzielone arkadami opartymi na ośmiu smukłych filarach. Filary te, rozjaśnione światłem z ogromnego witraża zawieszonego ponad centrum świątyni, odznaczają się na tle mroku nawy okrężnej jakby promienie padające z nieba. Jasna

nawa centralna to miejsce skupiające wspólnotę i manifestujące jej jedność w nabożeństwie. Indywidualnej modlitwie mają zaś sprzyjać intymniejsze i ciemniejsze przestrzenie nawy okrężnej i kaplic bocznych.

Ekspresjonizm w architekturze bywa też nazywany „modernizmem trójkąta". Również w kościele Świętego Rocha dominują trójkątne i pryzmatyczne detale, obecne w wykroju okien czy fakturze stropu nad nawą okrężną. Stanowią one echo ostrych łuków, tak charakterystycznych dla architektury późnego średniowiecza.

Potwierdzeniem wybitnej wartości świątyni było nadanie jej w 2019 roku statusu pomnika historii. W zbiorach Muzeum Historycznego w Białymstoku znajdują się cenne fotografie dokumentujące proces budowy kościoła i upamiętniające ludzi zaangażowanych w jego powstanie.

↑ **108.** Budowa kościoła św. Rocha w Białymstoku, 1936, fot. J. Sławicki, Muzeum Historyczne, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

← **109.** Budowa kościoła św. Rocha w Białymstoku. Pokryty deskami dach, na którym rozpoczęto kładzenie blaszanego poszycia; widoczny również szkielet centralnego świetlika świątyni, 1936, fot. J. Sławicki, Muzeum Historyczne, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

WOJCIECH GRUK

Handel i architektura

Fotografie Targów Wschodnich we Lwowie

W 1938 roku, przy okazji XVIII Targów Wschodnich, w „Gazecie Lwowskiej" napisano: „Targi Wschodnie, odgrywając poważną rolę w całokształcie życia gospodarczego kraju, specjalną wagę posiadają dla Lwowa. Z chwilą odrodzenia się naszej państwowości Lwów ze stolicy wielkiego kraju koronnego austriackiego spadł do roli miasta wojewódzkiego, pozbawionego prawie przemysłu. Jedyny więc kierunek, w którym rozwój miasta miał pewne widoki powodzenia, było uczynienie z miasta ważnego emporium handlowego, do czego predestynuje go położenie geograficzne".

Od początku Targów Wschodnich w 1921 roku do ostatniej ich edycji w 1939 roku, rozpoczętej – pomimo wybuchu wojny – 2 września, impreza rokrocznie zyskiwała na znaczeniu, budząc ogromny entuzjazm lwowiaków i ciesząc się wsparciem miasta. Patronat nad Targami sprawowały Ministerstwo Przemysłu i Handlu oraz Ministerstwo Spraw Zagranicznych, doceniające ich znaczenie w polityce handlowej Polski. Targi, przetrwawszy światowy kryzys lat 1929–1935, od 1936 roku stały się najważniejszą tego typu imprezą w Europie Wschodniej, ściągającą wystawców z całego świata – od USA po Chiny. W niektórych latach obecny był też Związek Radziecki, ku oburzeniu polskiej publiczności. Jeden z dziennikarzy tak opisywał wnętrze jego pawilonu: „Nad drzwiami krwawa gwiazda bolszewicka z młotem i sierpem. Wewnątrz wszystko krwawi się czerwienią, wszędzie sowieckie emblematy. Aż oczy bolą".

Wszystkie edycje targów odbyły się w ulubionym przez lwowiaków parku Stryjskim, w miejscu, gdzie już w 1895 roku urządzono Powszechną Wystawę Krajową. Obszar Targów Wschodnich rozrósł się ostatecznie do powierzchni 220 tysięcy metrów kwadratowych. Teren ten zaopatrzono we wszelkie nowoczesne udogodnienia

Muzeum Książąt Lubomirskich we Wrocławiu

↑ **110.** Pawilon Baczewskiego (budowa w 1926 r.) czasami wynajmowało Polskie Radio, po 1926, fot. nieznany, Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich

umożliwiające sprawną komunikację, kluczową dla nowoczesnego biznesu: linię telegraficzną i telefoniczną, radiostację, a także linię kolejową i tramwajową.

Na potrzeby Targów Wschodnich zaadaptowano zabudowania dawnej Powszechnej Wystawy Krajowej, spośród których najokazalszy był neobarokowy Pałac Sztuki. Jednak w związku z ogromnym zainteresowaniem ze strony wystawców już przed pierwszą edycją zaistniała potrzeba postawienia nowych pawilonów i kiosków. Odtąd kompleks terenów wystawowych stale się

↑ **111.** Aleja główna Targów Wschodnich we Lwowie, nie przed 1926, fot. nieznany, Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich

powiększał. Ponieważ budynki były wizytówką Targów i wystawców, do ich projektowania zatrudniano najlepszych architektów tamtych czasów, przeważnie miejscowych, gdyż lwowska szkoła architektury należała do wiodących w kraju. Jej członkowie traktowali tereny wystawowe jako swego rodzaju poligon doświadczalny. Znalazły się tam obiekty wzniesione w większości nurtów stylowych budownictwa lwowskiego dwudziestolecia międzywojennego.

Na początku lat dwudziestych dominował już modernizm, choć pomieszany jeszcze ze stylami historycznymi. Nowoczesna konstrukcja postawionego w 1922 roku Pawilonu Centralnego Targów Wschodnich zyskała klasycystyczną, a konkretniej – empirową szatę. Budowla, wzniesiona według projektu zespołu w składzie: Witold Blada, Bronisław Wiktor, Tadeusz Wróbel i Jan Bagieński, stała się jedną z wizytówek terenów wystawowych. Część środkowa Pawilonu ogromnym półkolem otaczała plac zamykający aleję dojazdową do Targów od ulicy Stryjskiej. Na narożnikach wieńczących ją pylonów znajdowały się rzeźby uskrzydlonych sfinksów.

Na środku wspomnianego placu w 1926 roku zbudowano najbardziej znany pawilon Targów Wschodnich, przeznaczony dla znanego producenta wódek – firmy J.A. Baczewski. Budowla projektu Erwina Wieczorka swoją „kryształową" strukturą nie tylko wpisywała się w art déco, ale budziła też zamierzone skojarzenia z karafką. Jej elewacje wypełniały na całej wysokości witryny z ustawionymi w nich butelkami. Można powiedzieć, że pawilon Baczewskiego stał się swego rodzaju ikoną

popkultury wśród lwowiaków, wymieniano go między innymi w piosenkach. Stanisław Lem wspominał o nim w powieści autobiograficznej *Wysoki Zamek*: „Zimą i latem królowała nad [placem] wieża Baczewskiego, czworoboczna, cała obłożona rzędami kolorowych pełnych butelek. Byłem tylko ciekaw, czy tam jest prawdziwy likier, czy tylko kolorowa woda, ale nikt tego nie wiedział".

Światowy kryzys gospodarczy zatrzymał budowę kolejnych pawilonów aż do 1937 roku, kiedy postawiono dwa budynki w stylu nowoczesnego funkcjonalizmu, należące do Państwowego Monopolu Tytoniowego i Państwowego Monopolu Spirytusowego. Charakteryzowały się one malowniczo rozczłonkowaną bryłą urozmaiconą zaokrąglonymi narożami, asymetrycznymi formami i wysoką jakością użytych materiałów, między innymi kafelków w wykończeniu elewacji.

W przededniu wybuchu II wojny światowej Targi Wschodnie dysponowały 26 wielkimi pawilonami oraz kilkudziesięcioma pawilonikami i kioskami. Chociaż większość tych budynków już nie istnieje, to jednak w czasach świetności były one chętnie fotografowane i reprodukowane na pocztówkach. Powstała w ten sposób historyczna dokumentacja znajduje między innymi w zbiorach Muzeum Książąt Lubomirskich, które wraz z Zakładem Narodowym imienia Ossolińskich zostało przeniesione po wojnie ze Lwowa do Wrocławia.

↑ **112.** *Reklama gigantofonowa dociera do każdego*, ulotka reklamująca usługi Biura Reklamy Gigantofonowej na Targach Wschodnich we Lwowie, 1927, Biblioteka Narodowa

Przeczytaj więcej:

XIV. RZEŹBA

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG

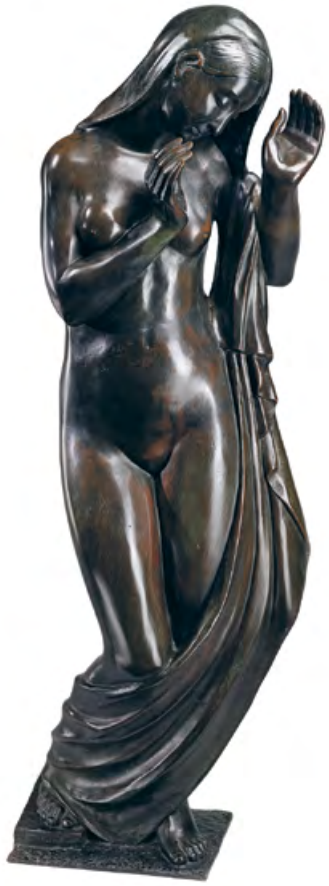
Akt w czterech odsłonach

Henryk Kuna, „Rytm"

Rytm Henryka Kuny to najsłynniejsza rzeźba dwudziestolecia międzywojennego. W 1922 roku jej tytuł jako nazwę ugrupowania przyjęli artyści wyznający klasyczne wartości, zafascynowani sztuką antyku i piętnastowiecznych Włoch. Nowoczesnej redakcji dla wzniosłych starożytnych form poszukiwali między innymi Henryk Kuna, Tadeusz Pruszkowski, Edward Wittig, Felicjan Szczęsny Kowarski, Zofia Trzcińska-Kamińska.

Kulminacją funkcjonowania Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm" był znaczący udział jego uczestników w budowie i dekoracji Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku. Wtedy marmurowa, powiększona wersja *Rytmu* stanęła w atrium otoczona geometrycznymi sgraffito (rysunek w tej technice jest wykonywany bezpośrednio w dwuwarstwowym i dwukolorowym tynku) autorstwa Wojciecha Jastrzębowskiego oraz architekturą pawilonu ozdobionego krystalicznie ciętym ornamentem. Henryk Kuna otrzymał za nią *grand prix*, co pośród wielu przyznawanych na wystawie nagród stanowiło najbardziej prestiżowe odznaczenie. Marmurowa rzeźba po wystawie trafiła pod dach Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Paryżu i znajduje się tam do dziś. Jest to jednocześnie najpóźniejsza, czwarta wersja tej kompozycji. Pierwsza datowana na rok 1921 należy do zbiorów Muzeum Rzeźby, drugą opiekuje się Muzeum Narodowe w Poznaniu, trzecią można oglądać w parku Skaryszewskim w Warszawie. Liczba autorskich kopii świadczy o niezwykłym powodzeniu tej kompozycji przyjętej z wielkim entuzjazmem przez ówczesną krytykę.

Henryk Kuna wielokrotnie podejmował temat aktu kobiecego. W Muzeum Rzeźby udało się zgromadzić 11 takich przedstawień w ujęciu pełnopostaciowym lub do wysokości pół uda. Ten ważny zbiór świadczy o kolejnych próbach wydobycia subtelnego piękna z kobiecego ciała i wyrażenia go w wyważonej kompozycji. Pojęciem, które organizowało myślenie Kuny i członków ugrupowania „Rytm", była harmonia rozumiana jako równowaga proporcji i pewna liryczność, może nawet charakter muzyczny. Jeśli chodzi o tę ostatnią właściwość, w przypadku *Rytmu* z jednej strony możemy ją wywieść z gestu dziewczyny, który odczytany dosłownie ukazuje klaskanie. Z drugiej strony wynikałaby ona z formalnej kompozycji rzeźby – powtarzalnego, jakby rytmicznego układu draperii.



↑ **113.** Henryk Kuna, *Rytm*, 1921, fot. I. Oleś, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Spróbujmy jednak zastanowić się, czy rzeźba *Rytm* na pewno przedstawia pełną wdzięku pozę i jest wyrazem wiary w klasyczne piękno? Wchodzimy tu na grunt interpretacji oddalonej od pierwotnych intencji autora. Dwudziestowieczne narzędzia odczytywania literatury i sztuki pozwalają nam jednak świadomie przyjąć taką anachroniczną postawę. W ślad za intuicjami profesor Agaty Jakubowskiej możemy zapytać: czy przestylizowane ułożenie rąk dziewczyny to gest obrony przed ciosem, a pochylona głowa – wyraz zawstydzenia? W tym kluczu interpretacyjnym *Rytm* nie tyle jest wyrazem tradycyjnych wartości estetycznych, ale oznaką zbudowanej na nich kultury, która bywa także opresyjna. Klasyczne, wyidealizowane piękno rozbudza oczekiwania, które pozostają niemożliwe do osiągnięcia. Akt kobiecy, jeden z najstarszych motywów w sztuce świata, prowokuje więc opowieść o ubezwłasnowolnieniu, czy jak chcą krytycy sztucy: uprzedmiotowieniu kobiety modelki poprzez sprowadzenie jej do nagiego, erotycznego ciała.

W parku Skaryszewskim, w którym wyeksponowano *Rytm*, znajduje się także inna rzeźba przedstawiająca akt kobiecy. To *Kąpiąca się*, wykonana przez Olgę Niewską, ważną artystkę międzywojnia. Słusznie pojawia się pytanie: czy akt kobiecy wyrzeźbiony przez kobietę jest uwikłany w te same mechanizmy uprzedmiotowienia? Czy ma tu znaczenie płeć autora, czas powstania dzieła, miejsce eksponowania, wiek i płeć widza? Wydaje się, że najlepszej odpowiedzi na to pytanie udzielają same artystki i artyści oraz ich prace powstałe w kolejnych dekadach. Z pewnością można stwierdzić, że im bardziej kanoniczne dzieło, a *Rytm* Henryka Kuny do nich należy, tym większa pokusa i okazja, by takie krytyczne pytania stawiać.

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG

Bez skrzydeł, ale ze śmigłem

Edward Wittig, model do pomnika „Lotnika"

Cztery modele do pomnika Lotnika wykonane przez Edwarda Wittiga zostały włączone do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w 1945 roku, czyli trzynaście lat po odsłonięciu monumentu na placu Unii Lubelskiej w Warszawie i dwa lata po rozebraniu figury przez hitlerowców z zamiarem przetopienia na broń. Być może już wtedy przyjęcie modeli do muzeum dawało nadzieję na rekonstrukcję pomnika w przyszłości. Doszło do tego dopiero w 1967 roku. U zbiegu ulic Żwirki i Wigury oraz Wawelskiej ustawiono wtedy rekonstrukcję pomnika autorstwa Alfreda Jesiona, który korzystał z dokumentacji historycznej i części monumentu, odnalezionych na terenie fabryki Lilpopa.

Cofnijmy się jednak w czasie. Pomnik Lotnika miał swoje dwa początki. Pierwszy wiązał się z niezrealizowanym pomysłem na upamiętnienie kapitana Stefana Bastyra, dowódcy 3 Dywizjonu Lotniczego we Lwowie w 1920 roku. Drugi początek to rok 1922, w którym z inicjatywy Departamentu Lotnictwa Ministerstwa Spraw Wojskowych powstał komitet budowy pomnika, a Wittig przygotował pierwszy projekt. W zbiorach Muzeum Rzeźby, oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, znajduje się niedatowany szkicowy model pomnika. Mierzy zaledwie 39 centymetrów. Przedstawia mężczyznę w kontrapoście (ciężar ciała przeniesiony na jedną nogą, a druga jest swobodnie podparta) z jedną ręką wspartą na biodrze, drugą – na śmigle. Brak mu jeszcze detali zgodnych z ostatnią formą monumentu: kombinezonu, czapki pilotki, okularów, a także opracowania głowy. Ostateczną kompozycję odwzorowują dopiero dwa gipsowe modele w większej skali (odpowiednio 84 i 97 centymetrów). Lotnik zyskał nie tylko strój, ale i rysy twarzy, a u jego stóp wyłonił się częściowo abstrakcyjny kształt chmur

i sterowników samolotu. Pod opiekę muzeum zaraz po wojnie trafiła także ponadnaturalnych rozmiarów *Głowa Lotnika*, otulona szczelnie kołnierzem.

Praca nad pomnikiem Lotnika trwała dekadę. Podstawowa trudność wiązała się ze znalezieniem odpowiedniej pracowni, w której można by przygotować model pomnika w skali 1 : 1 o szacowanej wysokości ponad sześć metrów. Pracownię zorganizowano przy ulicy Senatorskiej 15 w bocznej przybudówce Pałacu Prymasowskiego. Wittig ukończył gliniany model pomnika w 1923 roku, a następnie przygotował wersję gipsową również w docelowych wymiarach. Na podstawie gipsu słynny warszawski zakład odlewniczy L. Krantza i T. Łempickiego wykonał odlew w brązie. Prace nad tym gigantem zostały przeprowadzone w specjalnych rusztowaniach na przyzakładowym podwórzu, a wykończenia odlewu, czyli cyzelowania i patynowania podjął się sam Wittig. Po kolejnym roku prac i skomplikowanym montażu lotnika na granitowym postumencie, 11 listopada 1932 roku oficjalnie odsłonięto pomnik.

Koncepcję monumentu przygotowaną przez Wittiga z różnych powodów możemy uznać za nowoczesną. Po pierwsze, rzeźbiarz zrezygnował z powtarzalnych w sztuce metafor: skrzydeł, aniołów, orłów. Nie zdecydował się też na stworzenie iluzji wnoszenia postaci. Po drugie, przedstawił postać lotnika we współczesnym, workowatym kombinezonie. Po trzecie, odstąpił od umieszczenia bohatera w narracyjnym scenariuszu – ten lotnik po prostu stoi, i to w pozie dość swobodnej, pozbawionej patosu. (Według niektórych interpretacji chmury, sterownik i śmigło mogą jednak stanowić tropy prowadzące do zobaczenia w postaci dzielnego lotnika po katastrofie lub odwrotnie: lotnika-konstruktora). Po czwarte, pomnik Wittiga wpisuje upamiętnienie lotników poległych w czasie I wojny światowej w szerszy kontekst fascynacji lotnictwem jako nowoczesną formą obrony, ale też stylu życia. W tym sensie jest nie tylko nagrobkiem ku czci, ale także wyrazem entuzjazmu dla nowej inżynierii i rozwijającej się gospodarki.

Grupę czterech modeli do pomnika Lotnika dopełnia jeszcze jeden niewielki odlew w brązie, przekazany do muzeum w 1964 roku. Przedstawia ostateczną kompozycję przymocowaną do marmurowego postumentu, co mogło służyć znalezieniu odpowiedniej proporcji między figurą a kamiennym prostopadłościanem. To zestawienie pięciu rzeźb w zbiorach muzeum daje wyjątkową szansę prześledzenia kolejnych etapów pracy nad monumentem, co jest szczególnie istotne w przypadku dzieła zaginionego. Zakrawa jednak na ironię, że pomnik wykonany brązie – w jednej z najtrwalszych technik – udało się zrekonstruować dzięki rzeźbom powstałym w materiale najbardziej narażonym na zniszczenie, czyli gipsie.

↑ **114.** Edward Wittig, model pomnika *Lotnika*, ok. 1922, fot. B. Górka, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Metalowy kawałek czasoprzestrzeni

Katarzyna Kobro, „Kompozycja przestrzenna (9)"

Choć *Kompozycja przestrzenna (9)* Katarzyny Kobro wydaje się lekka i delikatna, to solidna metalowa konstrukcja, która wiele przetrwała. Podczas wojny trafiła nawet na śmietnik. Ostatecznie znalazła się w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Rzeźbiarka Katarzyna Kobro i malarz Władysław Strzemiński – artystyczne małżeństwo związane z Łodzią – niemal każde wakacje między 1928 a 1939 rokiem spędzają w Chałupach nad Bałtykiem. Odpoczywają na plaży i malują pejzaże, a raczej abstrakcyjne obrazy, w których można się dopatrzyć zarysu fal. Główną inspiracją jest dla nich morze: zmienny i dynamiczny żywioł, ale i stały, nieporuszony horyzont. W 1933 roku Kobro tworzy rzeźbę, która swym opływowym kształtem przypomina fale, a w rzucie poziomym wygląda jak plama z morskich pejzaży artystki lub jej męża.

Kompozycja przestrzenna (9) – nazywana także *Kompozycją w przestrzeni* – powstaje z jednego płata blachy pomalowanej na szaro (zewnętrzna płaszczyzna) i biało (wewnętrzna). Nieregularna, miękko gięta konstrukcja ma w sobie coś organicznego. To forma nietypowa w twórczości artystki, wyróżniająca się na tle innych zachowanych kompozycji przestrzennych – architektonicznych, geometrycznych, opierających się na pionowych i poziomych podziałach. Łączy je jednak koncepcja artystyczna Kobro, która odrzuca bryłę i stara się jakby rzeźbić w samej przestrzeni, poszukując „rytmu czasoprzestrzennego".

„Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. [...] Bryła jest kłamstwem wobec rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela od przestrzeni" – tłumaczy Kobro w artykule z 1929 roku. Powtórzy te postulaty w napisanej wspólnie ze Strzemińskim i wydanej w 1931 roku pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Małżonkowie aktywnie działają w najważniejszych polskich grupach awangardowych tego okresu, takich jak Praesens czy a.r. (artyści rewolucyjni lub awangarda rzeczywista).

Strzemińscy utrzymują również kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystycznym. Fotografia *Kompozycji przestrzennej (9)* trafia do rocznika wydawanego przez Abstraction-Création – grupę abstrakcjonistów, do których oprócz Kobro i Strzemińskiego należą między innymi Piet Mondrian i Wassily Kandinsky. Niewykluczone, że właśnie tę rzeźbę Kobro chce przekazać w 1935 roku francuskiemu artyście Hansowi Arpowi (ostatecznie przesyłka do niego nie dotrze). Mogłaby świadczyć o tym forma samego dzieła, przywołująca na myśl organiczne kształty z prac Arpa.

Kompozycje przestrzenne Kobro i obrazy Strzemińskiego to jedne z najważniejszych dzieł awangardy tego okresu, cenione w Polsce i za granicą. Dobrą passę lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku przerywa jednak wybuch II wojny światowej. Sytuację artystki komplikują jej rosyjskie pochodzenie, a także niemieckie korzenie. Małżeństwo wraz z trzyletnią córką ucieka więc do rodziny Strzemińskiego na Wileńszczyznę. W maju 1940 roku wracają jednak do Łodzi i tam pozostają do końca wojny. W międzyczasie ich mieszkanie zajmują przesiedleni Niemcy i nie wiadomo, co dzieje się z pozostawionymi tam pracami. Awangardowe dzieła są wtedy niepożądane, a nawet niebezpieczne, bo naziści tępią „sztukę zdegenerowaną".

Okazuje się, że płótna Strzemińskiego upchnięto w piwnicy, a rzeźby Kobro po prostu wyrzucono. Artystce udaje się uratować zarówno obrazy męża, jak i własne kompozycje, które znajduje na jednym z łódzkich śmietnisk. Do 1945 roku małżeństwo musi je ukrywać. Po wojnie Kobro przechowuje dwie ocalone metalowe rzeźby – w tym właśnie *Kompozycję przestrzenną (9)* – w odzyskanym mieszkaniu. Drewniane podobno spaliła po kłótni z mężem, który zarzucał jej, że nie zadbała o opał,

↑ **115.** Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (9)*, 1933, Muzeum Sztuki w Łodzi

gdy trzeba było ugotować dziecku posiłek. W 1947 roku artystka ostatecznie rozstaje się ze Strzemińskim.

Po śmierci Katarzyny Kobro w 1951 roku obie rzeźby przechowa sąsiadka i przyjaciółka rodziny, Lucyna Wegner (żona łódzkiego malarza Stefana Wegnera), która opiekowała się umierającą na nowotwór artystką. Awangardowe kompozycje przeleżą jeszcze kilkanaście lat w pudełku na szafie; Muzeum Sztuki w Łodzi odkupi je w 1967 roku. Konserwacji *Kompozycji przestrzennej (9)* podejmie się artysta Bolesław Utkin, który znał Kobro i Strzemińskiego jeszcze przez wojną (był studentem malarza). Pofałdowana konstrukcja zostanie przez niego rozpłaszczona, a po dokładnym oczyszczeniu z powrotem uformowana i polichromowana. To jedyna zachowana praca Kobro opatrzona sygnaturą, którą można dostrzec na wewnętrznej płaszczyźnie dzieła.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Zakochana w kolorze

Mika Mickun, „Kobieta siedząca na cokole"

Słyszysz: rzeźba. Myślisz: marmurowe popiersie, pomnik odlany z metalu, drewniana figura. W głowie Miki Mickun musiały się kotłować zupełnie inne skojarzenia. Ona chciała tworzyć ceramikę. I to jeszcze kolorową!

Rzeźbom Miki Karoliny Mickun daleko było do ceramicznych bibelotów. *Kobieta siedząca na cokole* ma niemal metr wysokości. Tytułowy cokół wydaje się raczej ciemnozielonym pufem, na którym swobodnie przysiadła modelka. Na ziemię spływa udrapowany tren, a wydekoltowana sukienka w kwiaty odsłania zaróżowione nogi aż po kolana. Kobieta zsunęła jedno ramiączko, pokazując jędrną pierś. Na czoło opadły jej niesforne kosmyki włosów. Gdy przyjrzymy się im bliżej, okażą się zastygniętymi kroplami brązowego szkliwa.

Mickun urodziła się 8 września 1886 roku w Warszawie. Możemy zgadywać, że przygodę z ceramiką zaczęła przez rodzinny interes, jej ojciec prowadził bowiem fabrykę i skład kafli. Praca w tym tworzywie nie należała do łatwych i wymagała od artystki połączenia różnych umiejętności. Uformowanie i wypalenie figury? To był dopiero początek. Później Mickun zamieniała się w malarkę, następnie rzeźba znów trafiała do pieca. Na ostateczny wynik wpływała mieszanka doświadczenia, wiedzy technologicznej i eksperymentów. Całego procesu nie dało się w pełni kontrolować, a wypalanie szkliwa mogło wywołać nieoczekiwany efekt. Szminka *Kobiety siedzącej na cokole* jest więc nieco rozmazana, kolor cery niejednolity, a powierzchnia pokryta siatką spękań. W tej niepowtarzalności tkwił jednak urok ceramicznych dzieł Mickun.

Kobiety portretowała najczęściej. Szczególnie charakterystyczne dla twórczości Mickun były popiersia lub same głowy. Bohaterki jej dzieł przypominają nieco boginie i nimfy z rzeźb antycznych. Mają regularne rysy, spokojny wyraz twarzy, migdałowaty wykrój oczu i wąskie łuki brwi. Współczesny rodowód zdradzają modne fryzury i akcesoria oraz dekoracyjna synteza kształtów w stylu art déco. Nie wiemy, kim była modelka pozująca w prześwitującej kwiecistej sukience. Mickun znakomicie oddała miękkie kształty jej ciała, nadając ceramicznej figurze zmysłowy rys. Dziewczyna sprawia wrażenie pewnej siebie, wyemancypowanej, doskonale świadomej swojego wdzięku. Może przypominała odrobinę samą artystkę?

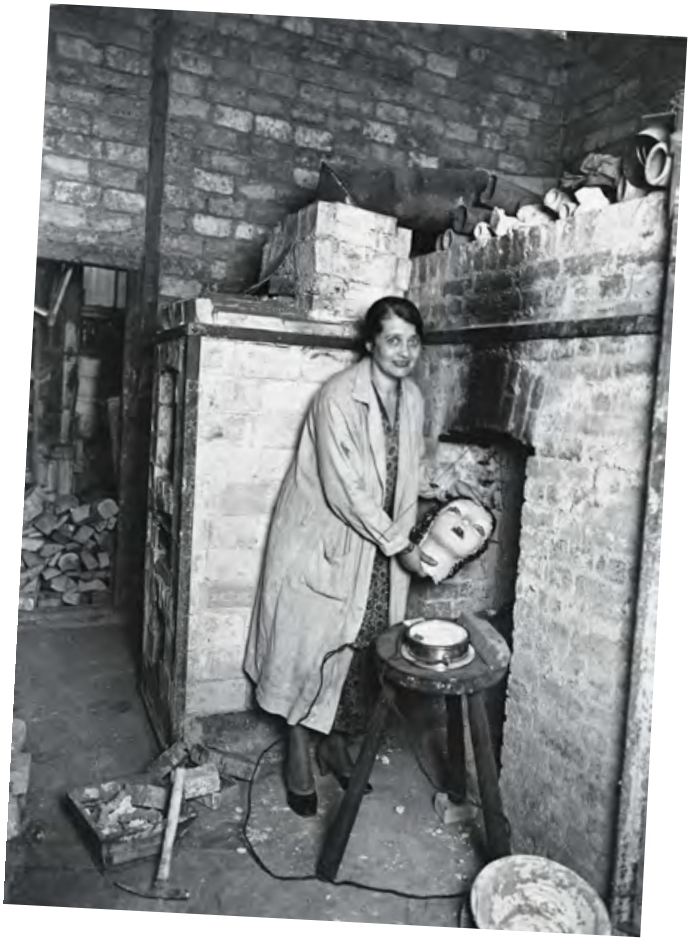
↑ **116.** Mika Mickun, *Kobieta siedząca na cokole*, 1939, fot. P. Ligier, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Młoda Zofia Nałkowska trochę ją podziwiała, trochę jej zazdrościła. W dzienniku zapisała po pierwszym spotkaniu z Mickun: „ma w sobie tę nieporównaną miękkość, cechującą kobiety wschodnie". Później niejednokrotnie wspominała o jej urodzie, stylu i wrażeniu, jakie robiła na mężczyznach. „Mika była w jakiejś fenomenalnej białej bluzce z koronek; prawie naga, bez gorsetu, miała świeżo umyte, rozsypujące się włosy i wyglądała tak pięknie, że uczułam się brzydką, pospolitą, ohydną" – zanotowała na początku 1902 roku. „Ona nie należy ani do lwic salonowych, ani do cyganek, ani do naiwnych – ma typ zupełnie swoisty, odrębny, nie poddający się klasyfikacji".

Obie obracały się w literacko-artystycznym kręgu znajomych, którzy tworzyli prywatny kabaret. Pomysł wyszedł od krytyka Cezarego Jellenty, a spotkania przyciągały szereg młodych twórców: malarza Leona Kaufmanna, pisarza Tadeusza Ulanowskiego (przez krótki czas zaręczonego z Miką) czy poetę Leona Rygiera (wkrótce męża Nałkowskiej). Niebawem występy okazały się dla początkującej artystki nie tylko rozrywką towarzyską, lecz i sposobem na zarobek. Z dziennika pisarki wiemy, że Mickun pobierała lekcje rzeźby w Warszawie oraz za granicą. Choć jej prace chwalił nawet Auguste Rodin, finansowe tarapaty ojca sprawiły, że sama musiała zebrać fundusze na dalszą edukację artystyczną. Rysowała więc karykatury w takt muzyki i dawała pokazy „cieni chińskich". Można ją było oglądać między innymi w kabaretach Wiednia i Paryża, a także krakowskim Zielonym Baloniku i warszawskim Momusie.

Wreszcie w latach dwudziestych Mickun całkowicie poświęciła się rzeźbie, a jej kariera zaczęła nabierać rozpędu. Kształciła się w pracowni Émile'a Antoine'a Bourdelle'a, podobnie jak Luna Drexlerówna, Maryla Lednicka-Szczytt czy Olga Niewska. Regularnie wystawiała rzeźby na paryskich Salonach. Oryginalną twórczość Polki wkrótce zauważyło także cenione pismo „Deutsche Kunst und Dekoration". W 1928 roku artystka wyjechała na pewien czas do Stanów Zjednoczonych, gdzie pokazywała swoje prace na objazdowej ekspozycji w Buffalo, Nowym Jorku i San Francisco. Za granicą podpisywała się „Mikoun", ale gazety i tak czasem przekręcały jej nazwisko na „Mikun" lub „Mickoun".

Choć Mickun na stałe osiadła nad Sekwaną, utrzymywała kontakt z warszawskim środowiskiem artystycznym. Podczas wystawy światowej w Paryżu w 1937 roku należała do członków jury reprezentujących Polskę, zasiadając w komitecie oceniającym dział rzemiosła artystycznego. Sama także została nagrodzona, otrzymując srebrny medal za rzeźbę ceramiczną *Dwie kobiety*. Po II wojnie światowej pozostała we Francji. Zainteresowała się sztuką sakralną i zmieniła technikę, wykonując emaliowane maski z blachy miedzianej. Zmarła w 1974 roku. Zgodnie z testamentem Miki Mickun kilkanaście jej prac przekazano do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie.



↑ **117.** Mika Mickun w swojej paryskiej pracowni, 1929, Narodowe Archiwum Cyfrowe

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Polski król w świecie Inków

Stanisław Szukalski, „Bolesław Śmiały (Prawy)"

Półnagi król z płomienistym mieczem to nietypowy sposób przedstawienia polskiego władcy. Skąd Stanisław Szukalski czerpał swoje pomysły?

Stanisław Szukalski pracuje nad rzeźbą *Bolesław Śmiały (Prawy)* dwa i pół roku, ale pomysł rodzi się już siedem lat wcześniej. Artysta nie wykonuje żadnego rysunku, by nie zepsuć wizji, jaką ma w głowie. Na karteczce zapisuje tylko skomplikowany program treściowy. Prace rozpoczyna w 1926 roku w paryskiej pracowni, kończy w 1928 roku w May-en-Multien pod Paryżem. Odlewa z brązu 64 fragmenty, które składa w całość.

Szukalskiego od kilku lat ogromnie interesuje projektowanie pomników, ale do oficjalnych konkursów zraża go sprawa monumentu Adama Mickiewicza w Wilnie. Choć zdobywa pierwszą nagrodę za swój projekt, to nigdy nie zostaje on zrealizowany. Budzi zbyt duże kontrowersje, bo artysta wyobraził nagiego wieszcza, który karmi orła krwią ze swojego serca.

Pomniki Bolesława Śmiałego i Mickiewicza łączyła podobna estetyka. W magazynie „Sztuki Piękne" pisano w 1929 roku: „W tych dziełach o zakroju monumentalnym, choć wykonanych w niedużych rozmiarach, rzeczą najbardziej frapującą jest to, że ich dominantą stylistyczną jest element sztuki obcej, dalekiej, egzotycznej i pierwotnej". Szukalski inspiruje się „elementami sztuki tak prawie nieznanej jako sztuka staro-meksykańska, sztuka Azteków i innych plemion zamieszkujących dawny Meksyk, z której zabytkami artysta miał niewątpliwie sposobność zapoznać się w czasie swego pobytu w Ameryce".

Polski król rzeczywiście przypomina postać z prekolumbijskiego wyobrażenia. Szukalski na głowę Bolesława

↑ **118.** Stanisław Szukalski, *Bolesław Śmiały (Prawy)*, 1926–1928, fot. W. Szołtys, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Śmiałego nakłada koronę podobną do nakrycia głowy azteckich czy inkaskich władców, ubiera go w spódniczkę, odsłania muskularny tors, na stopy wsuwa sandały, w przestylizowany sposób podkreśla zarys mięśni. Strój króla zdobią geometryczne wzory.

Po raz pierwszy Szukalski trafia do Stanów Zjednoczonych jako czternastolatek. Wraz z matką i siostrą przenosi się do Chicago, gdzie pracuje jego ojciec. Na sobotnich kursach Art Institute uczy się rzeźby. Po dwóch

latach wraca do kraju, by studiować na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Potem jeszcze wielokrotnie podróżuje między Ameryką a Europą, mieszkając na obu kontynentach.

Szukalski nigdy nie odwiedza Meksyku, ale styka się ze sztukę prekolumbijską prawdopodobnie w Chicago. W Muzeum Historii Naturalnej może oglądać wyroby Majów czy fotografie dokumentujące zabytki architektoniczne. Przełom XIX i XX wieku to czas fascynacji sztukami prymitywnymi. Artyści poszukują nowych środków ekspresji oraz autentyczności w kulturach rozwijających się bez kontaktu z cywilizacją zachodnią.

Jednak krytycy – których Szukalski szczerze nie cierpi – wytykają mu zbyt powierzchowne czerpanie motywów z dalekich kultur, kompilowanie zamiast przetworzenia. Zarzucają też coraz bardziej skomplikowaną symbolikę dzieł, właściwie nieczytelną bez komentarza autora. Filozoficzny program bierze nieraz górę nad formą plastyczną.

Jak wygląda to w przypadku *Bolesława Śmiałego*? Król prawą stopą depcze mitrę biskupa Stanisława, uzbrojoną w ostre zęby. W ręce, za głową, trzyma miecz, który wzniósł przeciwko klerowi – według Szukalskiego zgubę narodu i słowiańskiego ducha. Broń podtrzymują małe postaci reprezentujące Polaków, między innymi kapłanka z miodem, góral, sybirak czy legionista epoki napoleońskiej.

W wizji Szukalskiego elementy sztuki prekolumbijskiej splatają się z wierzeniami słowiańskimi. Prawą nogę Bolesława oplatają boskie węże, a krąg nakreślony wokół lewej stopy to symbol ochrony przez Matkę-Ziemię. Królewski miecz zamiast ostrza ma płomienie. Ogień i węże to atrybuty bogów pogańskich otaczanych kultem przez Słowian przed przyjęciem chrześcijaństwa.

Słowiańskie fascynacje Szukalskiego idą wkrótce jeszcze dalej. Jesienią 1929 roku tworzy w Krakowie grupę artystyczną o nazwie Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce. Jej członkowie uprawiają sztukę inspirowaną piastowską przeszłością Polski, noszą stroje stylizowane na dawne sukmany i przybierają specjalne „miano", na przykład Pracowit z Ryglic czy Słońcesław z Żołyni. Szukalski zostaje Stachem z Warty.

↑ **119.** Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Artysta na tle głowicy *Pomnika Baczności* dla Katowic, 1936, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Przeczytaj więcej:

XV. SZTUKA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Pan piorunów kontra podatki

Zofia Stryjeńska, „Perkun" z cyklu „Bożki słowiańskie"

Ile przeciwieństw musiał pokonać ten *Perkun*, by trafić do Muzeum Narodowego w Warszawie, tego nie mógł przewidzieć nikt. Najpierw Zofia Stryjeńska nieomal spaliła go w piecu, potem cios prawie zadał mu bezwzględny... komornik.

Jako Perkun (Perkunas) zapisał się w mitologii Bałtów, gdy tymczasem jego słowiański odpowiednik to właściwie Perun. Skojarzenie z piorunem będzie jak najbardziej słuszne – wszak to bóstwo władające burzami. Nasi przodkowie przypisywali uderzeniu gromu znaczenie magiczne. Nic dziwnego, że potężny bóg dzierżący w ręku błyskawice pojawiał się w najważniejszych indoeuropejskich wierzeniach (pomyślmy choćby o greckim Zeusie czy jego rzymskim wcieleniu, Jowiszu). Niektórzy badacze widzieli nawet w Perkunie-Perunie odpowiednik nordyckiego Thora.

O Zeusie uczymy się w szkole, Thor powrócił w pelerynie superbohatera. A słowiański bóg piorunów? Zapewne wielu z nas nic to nie mówi – i nie inaczej było sto lat temu. Zofia Stryjeńska zamierzała temu zaradzić: ożywić rodzimą mitologię i przywrócić pamięć o pradawnych bóstwach. Odrodzona Polska potrzebowała historii, obrazów i symboli, które pomagałyby w budowaniu narodowej wspólnoty i kreowaniu wizerunku kraju. „Zaczęłam i trwam w słowiańszczyźnie, bo leży ona u mnie we krwi i przez nią chcę podkreślić odrębność naszej sztuki malarskiej" – zdradzała Stryjeńska w 1932 roku czasopismu „Chwila". W swoich pracach przypominała także stroje regionalne, tańce ludowe czy wiejskie obrzędy. Folklor stał się dla niej niewyczerpanym źródłem inspiracji.

Na rysunku Stryjeńskiej pan piorunów wydaje się równie niematerialny jak gromy, którymi włada. Błyskawice zastępują mu palce, w błyskawicę zamienia się jedna noga. Ba, cała sylwetka przypomina zygzak błyskawicy. Na głowie włosy jak strugi deszczu, nad nimi wielka krystaliczna korona. Na błękitno-szarym torsie jaszczurka okręcona niczym naszyjnik. Zapewne nie tak wyobrażali sobie to potężne bóstwo dawni Słowianie. Wygląda raczej jak nowoczesny kuzyn Perkuna-Peruna, jakiś „bóg elektryczności" zrodzony w epoce art déco. Stryjeńskiej nie zależało na archeologicznej czy historycznej rekonstrukcji, tylko artystycznym przetworzeniu słowiańskich wierzeń. „Przecież – podkreśla – mitologia to też wykwit fantazji artystów" – tłumaczyła dziennikarzowi.

↑ **120.** Zofia Stryjeńska, *Perkun*, rysunek z cyklu *Bożki słowiańskie*, 1934, fot. Z. Doliński, Muzeum Narodowe w Warszawie

↑ **121.** Zofia Stryjeńska, *Dziedzilia*, litografia barwna z cyklu *Bożki słowiańskie*, 1922, fot. Z. Doliński, Muzeum Narodowe w Warszawie

W lewym dolnym rogu rysunku można dostrzec rzymską cyfrę X, *Perkun* był bowiem dziesiątą pracą z cyklu *Bożki słowiańskie*. Na pozostałych planszach Stryjeńska przedstawiła cały panteon bóstw, między innymi Światowita, Radegasta, Kupałę i Marzannę. Słowiański Olimp zajmował ją tak naprawdę przez lata. Kolejno w 1918 i 1922 roku wydała cykle pod tym samym tytułem jako teki litografii. W grudniu 1932 roku we Lwowie, Krakowie i Warszawie wygłosiła także odczyt *Bożki i obrzędy słowiańskie*.

Jak opornie szła Stryjeńskiej praca nad tym trzecim cyklem, wiemy tylko z dziennika artystki. „Ukończyłam rysunki postaci *Bogów słowiańskich* dawno leżące odłogiem. Też bzika trzeba mieć – co komu z tego przyjdzie. Złości tylko biorą na ten widok, bo nie ma floty na farby, a przede wszystkim nie mam czasu, psiakrew, bo muszę gonić za zarobkiem po Żydach i ministerstwach. Włosy z głowy wydzieram za to, żem w dawnych latach nic nie uciułała" – zapisała 12 stycznia 1934 roku. „Flotą" nazywała pieniądze, a tych w dobie wielkiego kryzysu brakowało zawsze. A to czekała na opóźnione honorarium, a to musiała walczyć o uczciwą zaliczkę. Zdarzało się, że pożyczała po kilka złotych od stróża lub kelnera, by mieć na obiad i kawę.

Wyobraźnia Stryjeńskiej zdaje się kipieć pomysłami, a *Perkun* zachwyca lekkością rysunku. Trudno się domyślić, że artystka co kilka dni mierzyła się z impasem twórczym. Do dalszej pracy nad cyklem powróciła dopiero wiosną. „Nie mogę uchwycić techniki. Miałam zamiar wczoraj już wszystko poszarpać i wrzucić do pieca [...], ale jeszcze przypatrzyłam się bożkom. Oni są dobrze narysowani. Spróbuję jeszcze kredkami kolorowymi. Nie mogę tykać pędzli ani farb, bo dostaję natychmiast pokrzywki z obrzydzenia na ich widok. Mam dziki wstręt do malarstwa. Do swojego malarstwa" – przyznawała sama przed sobą 4 maja 1934 roku. Wreszcie w czerwcu zabrała się do ostatnich rysunków.

Gotowy cykl pokazano wkrótce na wystawie Stryjeńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Krytycy zgodnie chwalili *Perkuna* i jego towarzyszy. Wernisaż, który odbył się 23 maja 1935 roku, zakończył się jednak skandalem. Większość prac artystki zajął komornik, ponieważ wiecznie zadłużona Stryjeńska zalegała z podatkami. *Bożki słowiańskie* ochronił przed zarekwirowaniem tylko fakt, że nie była to już własność malarki. Kilka miesięcy wcześniej plansze kupiła za 1500 zł warszawska Zachęta. W 1945 roku cykl trafił do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie.

↑ **122.** Zofia Stryjeńska, *Marzanna*, litografia barwna z cyklu *Bożki słowiańskie*, 1922, fot. Z. Doliński, Muzeum Narodowe w Warszawie

JUSTYNA STASIEK-HARABIN

Przyjaciele z cerkwi

Nikifor, „Modlitewnik"

Nikifor przez długi czas nie miał pieniędzy na materiały do malowania. Tworzył więc na skrawkach papieru, starych kartkach z zeszytów czy opakowaniach po czekoladach. Unikatowy jest zwłaszcza jego *Modlitewnik*, w którym naszkicował wyjątkowe sceny z życia świętych.

Nikifor (właściwie Epifaniusz Drowniak, około 1895–1968) to jedna z najbardziej barwnych i wyjątkowych postaci w polskiej sztuce XX wieku. Chociaż nigdy nie pobierał żadnych nauk artystycznych, a jego twórczość wpisuje się w nurt sztuki nieprofesjonalnej, artysta posiadał niezwykłą wrodzoną wrażliwość na barwę. Jego urokliwa, zupełnie odrębna wizja świata cieszy się obecnie dużym szacunkiem i uznaniem, jednak przez bardzo długi czas Nikifora nie doceniano. Nie było to jego prawdziwe imię, ale właśnie tak się podpisywał na każdej pracy i tak zapisał się na kartach historii. Wychowany w biedzie, bez stałego domu, malarz cierpiał na dziedziczną wadę wymowy, która bardzo utrudniała mu kontakt ze światem i uniemożliwiała normalną edukację. Najlepszą formę komunikacji stanowiła dla niego sztuka, której poświęcił swoje całe życie. Najczęściej można go było spotkać na deptaku w Krynicy-Zdroju, gdzie rozkładał podręczną walizeczkę z przyborami malarskimi i oddawał się pracy. Malarz z ogromnym zaangażowaniem przedstawiał pejzaże Krynicy i okolic, szczególnie terenów zamieszkiwanych przez Łemków. Uwielbiał wycieczki piesze, bardzo często podróżował również pociągiem, zwłaszcza na trasie Krynica-Zdrój–Tarnów, chociaż zdarzało się, że docierał nawet do Lwowa. Nikifora fascynowała architektura: stacje kolejowe, gmachy banków, urzędów, kościoły i cerkwie.

Jego matka była Łemkinią, dlatego z pewnością od najmłodszych lat bywał wraz z nią w cerkwiach, gdzie miał okazję przyglądać się pięknym ikonom. Nikifor nie mógł sobie pozwolić na zakup książeczki do nabożeństwa, dlatego stworzył własną. Tak w latach dwudziestych XX wieku powstał wyjątkowy *Modlitewnik*, czyli zeszyt posiadający około 150 stron, w którym malarz naszkicował ołówkiem przeróżne sceny i postaci o charakterze religijnym. Studiowane na jego łamach wydarzenia rozgrywają się w różnych miejscach: we wnętrzach świątyni, w niebie, w raju i na ziemi. Artysta zafascynowany ikonami, wybierał z nich motywy, które wydawały mu się najciekawsze i przerysowywał je po swojemu w zeszycie. Szkice te stanowią mieszankę świątyń i obrazów, które miał okazję podziwiać, podróżując po wsiach w malowniczej dolinie Popradu. Rysunki zostały opatrzone dodatkowo krótkimi podpisami, z charakterystycznymi dla niepiśmiennego Nikifora błędami. Być może *Modlitewnik* służył mu także za wzornik innych prac, zwłaszcza że sztuka cerkiewna w jego twórczości odgrywała bardzo ważną rolę. Malarz, na wzór ikon, nadawał swoim dziełom pełen powagi ton. Często malował przeróżnych świętych i sceny rozgrywające się we wnętrzach świątyń. Co ciekawe, w towarzystwie świętych dostojników ukazywał także samego siebie, równego rangą, często wchodzącego w zażyłe relacje z postaciami. Tadeusz Szczepanek, dyrektor Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, wspominał, że artysta zwiedzając stałą ekspozycję ikon, z entuzjazmem wykrzykiwał imiona świętych, jakby witał się ze swoimi przyjaciółmi. Taki właśnie był Nikifor – bezpośredni, szczery i w pełni oddany swojej sztuce.

Modlitewnik oraz wiele innych prac artysty można podziwiać na ekspozycji stałej w Muzeum Nikifora w Krynicy-Zdroju, oddziale Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. W 2019 roku placówka przeszła generalny remont, w ramach którego została odnowiona także aranżacja wystawy prac Nikifora.

↑ **123.** Nikifor, *Karty z Modlitewnika*, lata dwudzieste XX w., fot. P. Droździk, Muzeum Nikifora w Krynicy-Zdroju, Oddział Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Koty na prerii, czyli wystawa grafiki polskiej w Kanadzie

Wiktoria Goryńska, „Kot na gałęzi"

Graficznymi portretami kotów Wiktorii Goryńskiej w latach trzydziestych zachwycano się wszędzie, także w Kanadzie. Za oceanem dzieła z odległej Polski wydawały się nieco egzotyczne, a przez to jeszcze ciekawsze. Jak tam trafiły?

W II Rzeczypospolitej grafika warsztatowa stała się dziedziną równie istotną, jak malarstwo i rzeźba. Polacy pokazywali swoje drzeworyty, linoryty i akwaforty na całym świecie. Niemałe zasługi w promowaniu ich twórczości na arenie międzynarodowej miała Wiktoria Goryńska. Ta utalentowana graficzka pisała o polskiej sztuce dla europejskich czasopism, zaś w Polskim Radiu prowadziła audycje dla Polonii amerykańskiej. Doskonale znała angielski i niemiecki, ponieważ jako córka korespondentów prasowych całe dzieciństwo spędziła za granicą – szkołę podstawową ukończyła w Londynie, a gimnazjum w Wiedniu.

„Sztuka polska, a zwłaszcza grafika (drzeworyty, miedzioryty i autolitografie), budzi dzisiaj zachwyt za granicą. Prace artystów polskich kupują na wystawach w Kopenhadze i Tokio, w Zurychu i Londynie. Stołeczne muzeum kanadyjskie w Ottawie zaprosiło grafików polskich i własnym sumptem urządziło wystawę naszej grafiki, którą posyła do wszystkich znaczniejszych miast Kanady" – pisali w czasopiśmie „Grafika" Goryńska i Franciszek Siedlecki w 1931 roku. Członkowie zarządu Związku Polskich Artystów Grafików (ZPAG) wcale nie przesadzali z entuzjazmem.

„Dzięki staraniom i kurtuazji National Gallery of Canada wystawiono przeszło sto czterdzieści prac graficznych współczesnych artystów polskich" – informowała czytelników „Grafika". Objazdowa wystawa rozpoczęła się w grudniu 1930 roku w Ottawie, następnie dotarła do Vancouver, Edmonton i Calgary, a zakończyła się w maju 1931 roku w Winnipeg. Pokazywano na niej prace ponad 20 członków ZPAG-u – między innymi Wiktorii Goryńskiej, Władysława Skoczylasa (współtwórcy ugrupowania artystycznego „Ryt"), Marii Dunin, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Feliksa Jabłczyńskiego, Franciszka Siedleckiego i Wacława Wąsowicza. Dzieła eksponowano w przeróżnych przestrzeniach: w stolicy w prestiżowej National Gallery of Canada, w Edmonton w Civic Block (siedzibie władz miejskich i Edmonton Museum of Arts), a w Winnipeg – na czwartym piętrze domu towarowego sieci Hudson's Bay Company.

Jak wystawa została przyjęta za oceanem? Polscy czytelnicy mogli znaleźć w „Grafice" kilka tekstów przedrukowanych z gazet kanadyjskich (zapewne w tłumaczeniu Goryńskiej). Recenzenci widzieli w polskiej sztuce mieszankę słowiańskiego temperamentu, europejskiej tradycji oraz artystycznej nowoczesności. „Są to prace współczesne artystów polskich, wykazujące jednocześnie skłonności modernistyczne i wybitne cechy narodowe. Mało znamy w Winnipeg sztukę polską i dlatego podwójnie zajmującym staje się tak szerokie ukazanie nam specjalnej techniki tych artystów" – wyjaśniano w „Manitoba Free Press".

Uwadze dziennikarzy nie uszła twórczość Goryńskiej. Recenzenci byli zgodni: koty na jej grafikach zostały nie tylko doskonale odwzorowane, lecz mają nawet wyraziste charaktery. Artystka musiała być szczerze zafascynowana swoimi czworonożnymi bohaterami. „Jej dobroć i serdeczność nie ograniczała się do ludzi, bardzo lubiła także zwierzęta, zwłaszcza koty, ceniąc w nich niezależność i wdzięk, piękno ruchu i puszystość sierści" – wspominała artystka Wanda Telakowska. Goryńska eksperymentowała z technikami graficznymi, by oddać zróżnicowaną fakturę kociego futra. Udawało się jej uzyskać na przykład tak miękkie i delikatne plamy, że drzeworyt do złudzenia przypominał malarstwo akwarelowe.

Koty Goryńskiej podbiły serca dziennikarzy z Edmonton, stolicy Alberty – prowincji rozciągającej się na preriach i graniczącej od zachodu z Górami Skalistymi. „Ta artystka ma sympatyczne zrozumienie stworzenia, które przez wieki uważano za najdroższego zwierzęcego przyjaciela artystycznego geniuszu. W rycinach

↑ **124.** Wiktoria Goryńska, *Kot na gałęzi*, 1927, fot. P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

↑ **125.** Wiktoria Goryńska, *Kot*, 1935, fot. P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

żyje [nie] leniwy, arystokratyczny kot jedwabnej poduszki, ale mądry gibki, pewnonogi kot żyjący własną przemyślnością" – zachwycał się „Edmonton Journal". Z kolei „Edmonton Bulletin" przekonywał: „Prawie że niesamowite są studia kotów Goryńskiej. Dalekimi od tych światowo mądrych kotów o pomarańczowych oczach są miękkie puszyste kicie ulubione przez artystów amerykańskich".

Kanadyjska wystawa stanowiła dla Goryńskiej ważny sukces. Graficzka zaledwie od roku należała do „Rytu", a od dwóch lat do ZPAG-u. Nie dość, że zebrała bardzo pozytywne recenzje, to kilka jej prac trafiło do National Gallery of Canada! Do dziś w ottawskich zbiorach znajdują się trzy grafiki przekazane przez artystkę: *Kot*, *Kot na gałęzi* oraz *Autoportret*. W latach trzydziestych Goryńska brała udział w kilku kolejnych wystawach współczesnej grafiki polskiej w Kanadzie. Jesienią 1938 roku – już jako wiceprezes ZPAG-u – napisała też wstęp do katalogu *Polish Prints and Textiles* wydanego przez National Gallery.

EWA OLKUŚNIK

Futurystyczny cwał

Jerzy Hulewicz, „Szarża"

Konie pędzą w równych szeregach. Rozdęte chrapy zdradzają niezwykłe tempo. Mężczyźni o groźnych twarzach skupiają wzrok na niewidocznym celu. Jeźdźcy i wierzchowce stanowią jedność. Galopują w niezwykłej harmonii jak dobrze wyregulowane maszyny. Pochylone lance oświetlają swym blaskiem drogę. Na czele znajoma postać, łatwo rozpoznawalny profil... Józef Piłsudski prowadzi szarżę do boju.

Obraz Jerzego Hulewicza powstał w latach trzydziestych XX wieku. Artysta stworzył niezwykłe dzieło – pełne dynamiki, o ciekawej kolorystyce. Praca zdradza fascynację autora dokonaniami futuryzmu, nurtu święcącego triumfy zwłaszcza w latach I wojny światowej. Dla futurystów szczególne znaczenie miał burzliwy rozwój cywilizacji. Gwałtowna urbanizacja i industrializacja, nowoczesna komunikacja i zgiełk ulicznego ruchu, mechanizacja i dynamika codziennego życia – oto symbole zmieniającej się rzeczywistości i nadchodzącej przyszłości. Futuryści stawiali sobie za cel pokazanie prędkości, tempa. Chcieli uchwycić wiele epizodów rozgrywających się w danej przestrzeni, w jednym momencie. Często ukazywali miasto i jego śpieszących w różnych kierunkach mieszkańców.

Szarża nie ma jednak nic wspólnego z nowoczesną tematyką. Płótno Hulewicza przedstawia atak kawalerii. Z futuryzmem łączy je sposób, w jaki artysta oddał dynamikę szaleńczego natarcia. Konie i jeźdźcy zlewają się z tłem i przechodzą w barwne smugi, dzięki czemu odnosimy wrażenie, że poruszają się z niebywałą prędkością. Wierzchowce widzimy w postawie charakterystycznej dla pełnego galopu – mają wyciągnięte szyje, nieco położone uszy, rozwarte nozdrza. Przednie nogi rumaków zostały oddane tak, jakby konie cwałowały w absolutnej harmonii, co – naturalnie – w rzeczywistości nie jest możliwe. Sylwetki ujęto w uproszczony, zgeometryzowany sposób. Ludzie i zwierzęta wzajemnie się przenikają. Zgodnie pędzą w jedności i pełnej dyscyplinie. Artystyczna wizja galopu przywodzi na myśl wprawione w ruch maszyny. W podobny sposób zgiełk bitewny przedstawił wybitny futurysta Umberto Boccioni na obrazie *Szarża lansjerów* z 1915 roku.

W dziele Hulewicza uwagę skupiają, przedstawione na pierwszym planie, twarze uczestniczących w ataku mężczyzn. Wyrażają pewność i zdecydowanie, są zacięte i groźne. Nic nie zdoła odwrócić ich uwagi od celu, który pozostaje niewidoczny dla oglądających obraz. Po prawej stronie kompozycji, przed szeregami nacierających, jaśnieje blask pochodzący z grotów kawaleryjskich lanc. Złocista poświata wydobywa z mroku profil Józefa Piłsudskiego. Jego twarz nie zdradza żadnych emocji. Wódz spokojnie i pewnie prowadzi do boju szeregi swoich żołnierzy...

Po przewrocie majowym 1926 roku wielu artystów uznawało za stosowne składać hołdy Pierwszemu Marszałkowi Polski. Autor *Szarży* uczynił to na pewno z głębokim przekonaniem. Jerzy Hulewicz urodził się w 1886 roku w Kościankach niedaleko Wrześni, w rodzinie ziemiańskiej. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w Paryżu i Monachium. Dał się poznać nie tylko jako malarz i grafik, ale także jako pisarz. W 1917 roku, wraz z bratem Witoldem, zainicjował powstanie dwutygodnika literacko-artystycznego „Zdrój". Do 1922 roku pełnił funkcje jego kierownika i redaktora. Na łamach pisma publikował własne artykuły programowe nawiązujące do idei niemieckiego ekspresjonizmu. Dokonania tego nurtu były inspiracją dla ugrupowania Bunt, do którego Hulewicz należał od 1918 roku. Czasopismo „Zdrój" żyło nie tylko sztuką. Bliskie mu były sprawy społeczne i polityczne. Autorzy wyrażali radość z odzyskania niepodległości. Sam autor *Szarży*, w tekście *Naczelnikowi hołd*, nazwał Piłsudskiego „mężem, którego wolność wolnością się stała narodu".

Jerzy Hulewicz wystawiał swe prace w Paryżu, na Salon des Artistes Indépendants (Salon Niezależnych) i Salon d'Antoine, a także w Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Warszawie. Był twórcą nadzwyczaj wszechstronnym. Malował portrety, pejzaże, kompozycje fantastyczne, akty i obrazy o tematyce religijnej. Jego grafiki prezentowano w stolicach Europy na objazdowej wystawie współczesnej grafiki polskiej w 1920 roku. Artysta zmarł w Warszawie w 1941 roku. Znaczna część jego prac uległa zniszczeniu podczas powstania warszawskiego.

↑ **126.** Jerzy Hulewicz, *Szarża*, 1932–1939, fot. P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

MAGDALENA ŁANUSZKA

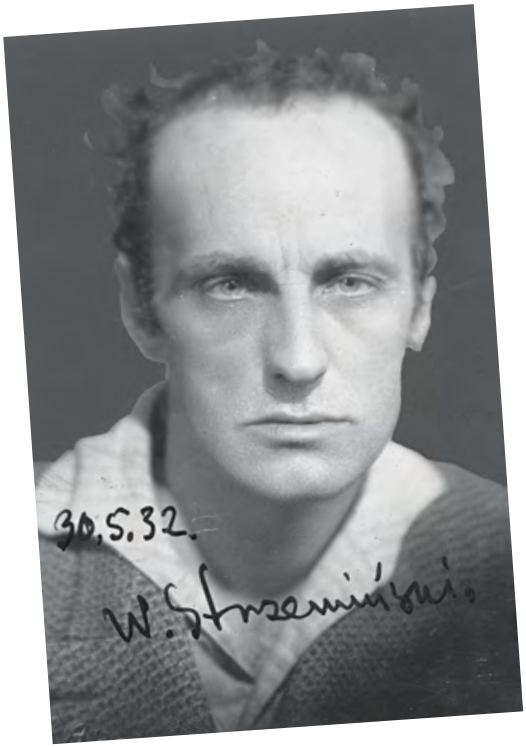
Nie tylko forma. Abstrakcyjna sztuka zaangażowana

Władysław Strzemiński, „Bezrobotni"

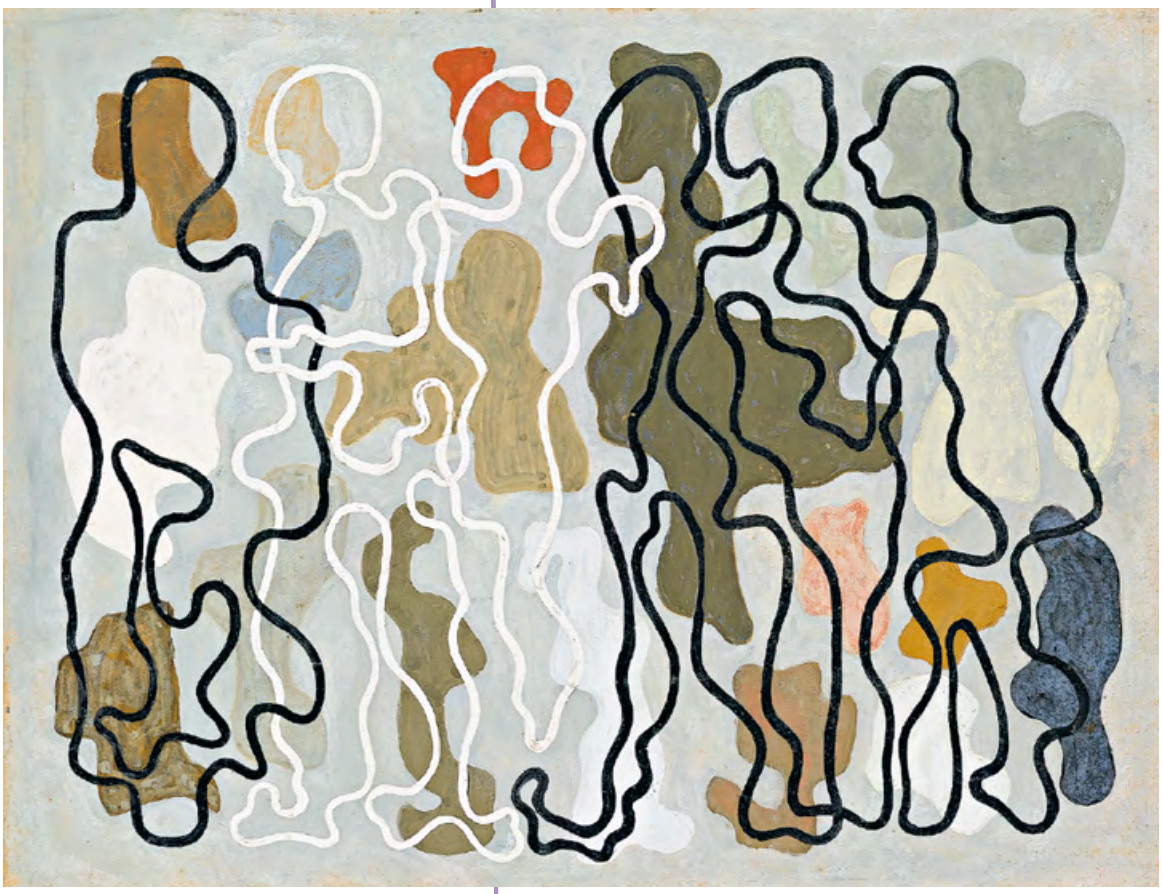
Władysław Strzemiński to jeden z najważniejszych artystów polskiej awangardy międzywojennej, twórca teorii unizmu. Był czołową postacią Bloku Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów, a następnie kontynuujących jej działania grup Praesens i a.r., które dużo uwagi poświęcały rozwojowi sztuki abstrakcyjnej.

Abstrakcja to wielki „hit" awangardowej sztuki XX wieku, a za pierwsze dzieło abstrakcyjne uważa się akwarelę, którą stworzył w 1910 roku Wassily Kandinsky, wówczas członek ekspresjonistycznej niemieckiej grupy Der Blaue Reiter. Ideę abstrakcji stanowi tworzenie dzieł sztuki niemających treści, dzięki czemu uwaga widza skupia się wyłącznie na artystycznych walorach formalnych. Z tego powodu tytuł abstrakcyjnego obrazu nie powinien niczego sugerować. Najczęściej kompozycje abstrakcyjne są przez artystów jedynie numerowane.

Bezrobotni Władysława Strzemińskiego (1893–1952) to znakomity przykład na to, jak tytuł dzieła odebrał mu jego abstrakcyjny charakter. Płynne formy ukazane na tym obrazie mogłyby być potraktowane jako pozbawione treści, ale znając tytuł, zaczynamy dostrzegać w nich sylwetki ludzkie: bezrobotnych. Trudno w tym miejscu nie nawiązać do publikacji *Teoria widzenia*, opracowanej przez Strzemińskiego pod koniec życia, w której napisał: „o widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli". W tym wypadku intelektualna interpretacja tytułu sprawia, że w nakreślonych ciemną linią kształtach widzimy postacie bezrobotnych. Co więcej, zdając sobie sprawę z negatywnego charakteru stanu bezrobocia, interpretujemy te niepokolorowane formy jako przedstawienie wewnętrznej pustki i braku tożsamości. Pozostaje jeszcze tylko zauważyć, że obraz powstał w 1934 roku, gdy bezrobocie w niedawno odrodzonym kraju było bardzo duże. Wcześniejszy światowy wielki kryzys gospodarczy spowodował recesję trwającą w międzywojennej Polsce do połowy lat trzydziestych. W 1936 roku w wielu miastach miały miejsce demonstracje i protesty bezrobotnych, przeradzające się niekiedy w zamieszki. W tym samym roku Strzemiński stworzył kolejne wersje *Bezrobotnych*, tym razem w formie litografii. Dzieła te są dziś przechowywane w Muzeum Sztuki w Łodzi.



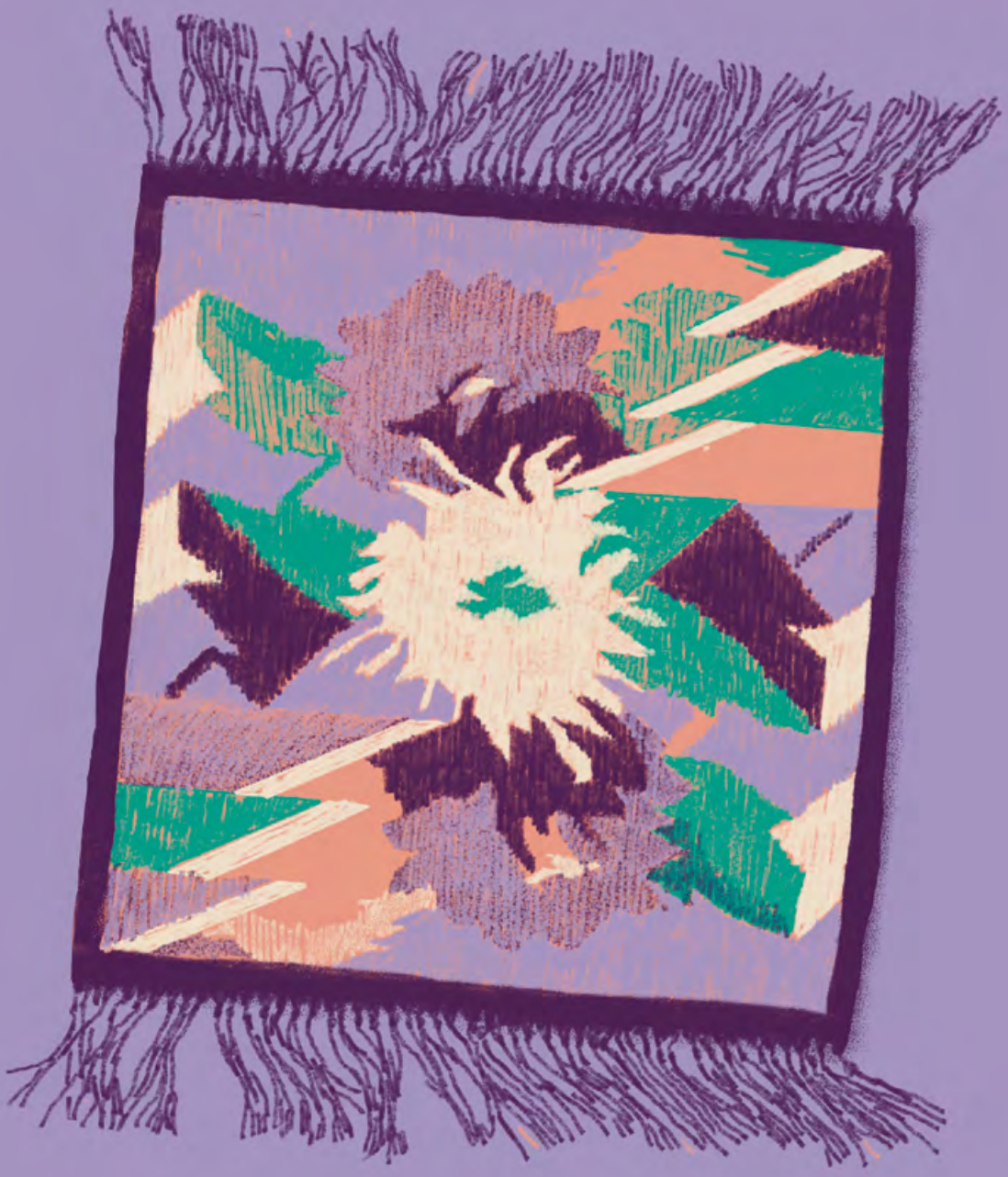
↑ **127.** Władysław Strzemiński, 1932, Narodowe Archiwum Cyfrowe



↑ **128.** Władysław Strzemiński, *Bezrobotni*, 1934, fot. P. Tomczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi

Przeczytaj więcej:

XVI. WZORNICTWO



ANETA DMOCHOWSKA

Patriotyzm w nowoczesnym stylu

Lucjan Kintopf, tkanina żakardowa „Orły duże"

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku sprawiło, że Polska zaczęła pilnie potrzebować nowego rodzaju sztuki. Malarstwo, rzeźba i wzornictwo musiały godnie reprezentować odradzający się kraj na arenie międzynarodowej. Miało być nowocześnie i patriotycznie, a przykładem tych tendencji może być żakardowa tkanina Lucjana Kintopfa z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Dumne, zgeometryzowane orły Kintopfa powstały w 1927 roku, a ich estetyka i sposób wykonania doskonale wpisywały się w zjawiska zachodzące nie tylko w kraju, ale również za granicą. Świadczą one również o zmianach, jakie przyniosła Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Wzornictwa zorganizowana w Paryżu w 1925 roku. Secesyjne, roślinne motywy zostały wówczas wyparte przez formy geometryczne, które od francuskiej nazwy ekspozycji zaczęto określać stylem art déco. W tej nowoczesnej oprawie świetnie odnaleźli się polscy artyści, między innymi Józef Czajkowski, Jan Szczepkowski i Zofia Stryjeńska. Większość z nich należała do stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie, utworzonego w 1913 roku. Awangarda w ich ujęciu była mocno nasycona motywami ludowymi.

Próby stworzenia stylu narodowego podejmowano już od przełomu XIX i XX wieku, ale na dużo mniejszą skalę. Odzyskana w 1918 roku niepodległość dała Polsce pełne prawo do udziału w wielkich wystawach światowych, które przyczyniły się do dostrzeżenia potrzeby budowania wizerunku kraju na arenie międzynarodowej. To zjawisko sprawiło również, że sztukę coraz częściej traktowano jako towar eksportowy. Niestety, nagrody dla członków Warsztatów Krakowskich na paryskiej wystawie nie przełożyły się na sukcesy finansowe.

↑ **129.** Lucjan Kintopf, tkanina żakardowa *Orły duże (I wersja)*, 1927, fot. P. Tomczyk, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Stowarzyszenie zostało rozwiązane, a w 1926 roku pustkę po nim zastąpiła Spółdzielnia Artystów „Ład". Z nią też od samego początku związał się Lucjan Kintopf.

Kintopf, urodzony w 1898 roku, był projektantem tkanin i mebli, architektem wnętrz, niezwykłym pedagogiem, a także wynalazcą. Od początku działalności „Ładu" należał do spółdzielni, a w 1927 roku został jej dyrektorem. Dyplom w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych obronił dwa lata później, gdy na swoim koncie miał już wiele wybitnych prac i osiągnięć. Jedno z nich stanowiło wdrożenie przemysłowej techniki żakardu do tkaniny artystycznej, którą to metodę opracowywał w latach

← **130.** *Garden party* w Warszawie u Jadwigi Beck, żony ministra Józefa Becka, 1933, Narodowe Archiwum Cyfrowe

1925–1927. Pierwsza maszyna żakardowa powstała w 1805 roku, a wynalazł ją Joseph Marie Jacquard. Nitki były w niej sterowane za pomocą kart perforowanych, na których pojawiały się różnie rozmieszczone otwory. To właśnie one uruchamiały mechanizm wybierający odpowiedni kolor nici. Pozwalało to tworzyć bogate i skomplikowane wzory, a maszynę Jacquarda uznaje się za przodka naszych komputerów. Urządzenie to stosowano jednak głównie w fabrykach. Kintopf wprowadził zmiany.

Tkanina *Orły duże* z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi stanowi przykład nowego, zmechanizowanego „spojrzenia" na artystyczną twórczość tkacką. To jeden z postulatów nowego stylu, którego narodziny przypisuje się paryskiej wystawie z 1925 roku – rękodzieło zaczęła wypierać maszyna pojawiająca się w różnych odsłonach i odmiennych kierunkach awangardy. Wraz z nią zaistniały geometria i dynamika, tak charakterystyczne dla art déco.

Orły świadczą również o obecności akcentów patriotycznych w sztuce tego okresu. Krajowe wyroby i polskie motywy lansowano nie tylko w latach dwudziestych XX wieku, ale również w kolejnej dekadzie. Odbywały się wówczas bale polskiego jedwabiu, krajowego perkalu, a jedną z aktywnie działających na tym polu osób była Jadwiga Beck, żona ministra Józefa Becka. Na zorganizowanym przez nią przyjęciu (modne *garden party*) w 1933 roku podziwiano specjalnie zaprojektowany pawilon Spółdzielni Artystystów „Ład", którego ścianę zdobiły... orły Kintopfa!

Kintopf w okresie międzywojennym opracował projekty również innych tkanin z orlimi motywami. Wśród nich były *Orlęta Sejmowe* czy *Orlęta Olimpijskie*, zrealizowane już w latach trzydziestych XX wieku. Artysta pracował nie tylko nad tkaninami, ale również interesował się technikami włókienniczymi. W 1938 roku opatentował klawiaturowe krosno do projektowania i wyrobu tkanin artystycznych. Jego umiejętności i talent doskonale wpisywały się w czasy, kiedy sztuką zaczęła rządzić maszyna, a odradzający się kraj potrzebował nowoczesnego wzornictwa. Kintopf zmarł w Łodzi w 1979 roku, a jego archiwum – podobnie jak *Orły duże* – znajduje się w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

ANNA ŚLIWA

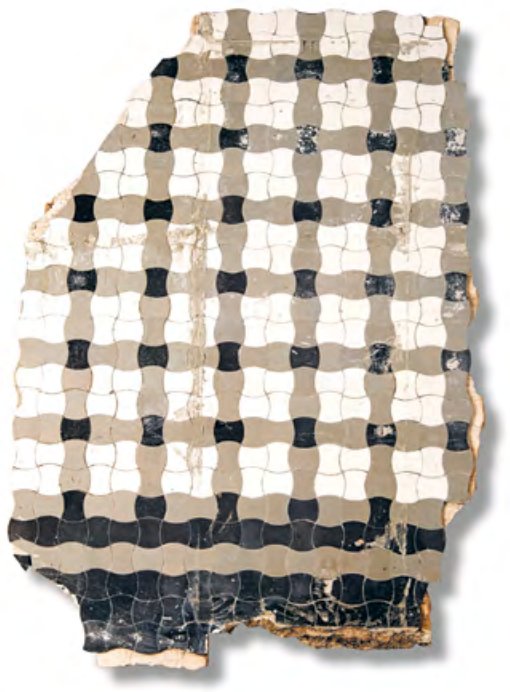
„Podłoga w gorsecie”

Płytki posadzkowe w międzywojennej Gdyni

„Gwarancja czystości, zdrowia i taniości” – pod takim hasłem eksponowano przykładowe aranżacje wnętrz łazienkowych w Salonie Demonstracyjnym Elektrowni Warszawskiej w 1937 roku. Na zdjęciach archiwalnych, obok armatury łazienkowej, piecyków kąpielowych, oświetlenia i innych elementów wyposażenia pokoi kąpielowych, uwagę zwracają charakterystyczne płytki posadzkowe – tak zwane gorseciki.

Nazwa ta pochodzi od specyficznego kształtu, który przypomina gorset. Płytki, podobnie jak część bielizny damskiej, były zaokrąglone u góry i u dołu, a wklęsłe pośrodku. Oryginalny kształt niewielkich rozmiarem płytek i duży wybór kolorów dawały nieograniczone wręcz możliwości projektowania wzorów na podłodze. Terakotowe „dywany” często więc dostosowywano do konkretnych realizacji i rzadko się powtarzały. Matowa powierzchnia, duża wytrzymałość i odporność kafelków sprawiały, że chętnie stosowano je w sklepach oraz w holach i na klatkach schodowych budynków, a także w miejscach wymagających utrzymania szczególnej higieny, takich jak kuchnie, łazienki i toalety. Płytki „gorseciki” układano bezfugowo.

Charakterystyczne dla modernizmu „gorseciki” po raz pierwszy zastosowano w Holandii. W Polsce ich głównym producentem była firma Dziewulski i Lange, założona w drugiej połowie XIX wieku. W latach trzydziestych XX wieku jej zarząd mieścił się w Warszawie przy ulicy Rysiej 1, zaś w salonie przy Alejach Jerozolimskich 34 demonstrowano produkowaną glazurę i terakotę. Rocznie fabryka wytwarzała około 2250 ton metrów kwadratowych płytek. Na jeden metr kwadratowy wychodziło przeciętnie 289 sztuk „gorsecików”. Popyt na nie okazał się olbrzymi. Gorsecikowe podłogi zdobiły kamienice w Warszawie i wielu innych miastach, a najczęściej zamawianym wzorem była czarno-biała szachownica. W archiwach firmy zachowała się notatka z 12 czerwca 1939 roku, która pozwala ustalić, jakie kolory płytek cieszyły się największą popularnością: „na składzie utrzymywać należy stale: gorsetów małych szarych – 500 tys., czarnych – 500 tys., białych – milion sztuk, żółtych – 300 tys., niebieskich 250 tys., zielonych – 250 tys. Duże i grube gorsety oraz z pozostałych kolorów (czyli wyżej nie wymienionych) należy robić tylko na zamówienie”.



↑ **131.** Płytki posadzkowe z łazienki, tzw. gorseciki, ul. Korzeniowskiego 25 i 25A, Gdynia, lata trzydzieste XX w., fot. L. Żurek, Muzeum Miasta Gdyni

W międzywojennej Gdyni gorsecikowe podłogi były jednym z wyznaczników nowoczesnego wnętrza. Oryginalne posadzki zachowały się w kilku kamienicach przy ulicy Świętojańskiej, a także w bramie wjazdowej tak zwanego bankowca – zespołu mieszkaniowego Funduszu Emerytalnego Pracowników Banku Gospodarstwa Krajowego na rogu 10 Lutego i 3 Maja. Sporych rozmiarów bryła „gorsecików” w zbiorach Muzeum Miasta Gdyni pochodzi z łazienki modernistycznej willi przy ulicy Korzeniowskiego 25 i 25A, wzniesionej w 1937 roku według projektu Zbigniewa Kupca i Tadeusza Kossaka.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Polska wizytówka

Fotografia wnętrza transatlantyku M/S „Piłsudski"

„Co najmniej śmieszna i dziwaczna byłaby współczesna limuzyna z wnętrzem gotyckim albo modernistyczny gmach z secesyjnymi meblami. Auta i okręty, tak samo jak domy, powinny posiadać swój urok, piękno techniczne i architekturę" – przekonywano w maju 1935 roku w pierwszym numerze magazynu artystycznego „Arkady".

Pismo założyła i redagowała Wanda Filipowiczowa (z domu Krahelska). „Arkady" alarmowały: „Nie wiadomo, czemu tak się dzieje, że przy ogromnych sumach, jakie wydaje się na budowy pasażerskich statków, wnętrza ich projektują partacze niegodni miana architektów". Dobra wiadomość była taka, że podobny los nie spotkał transatlantyku M/S „Piłsudski", wykańczanego właśnie we włoskiej stoczni w Monfalcone. Z równą pieczołowitością zaprojektowano wkrótce wnętrze bliźniaczego statku M/S „Batory", oddanego do użytku w 1936 roku.

Nad artystycznym poziomem wystroju transatlantyków czuwała specjalna podkomisja, w której skład weszli cenieni twórcy: przewodniczący Wojciech Jastrzębowski, sekretarz Lech Niemojewski, Tadeusz Pruszkowski i Stanisław Brukalski. Zadanie nie było łatwe. Wnętrze musiało być nowoczesne i komfortowe, ale równocześnie zyskać narodowy rys. Rodzime akcenty nie mogły jednak przytłaczać całości, bo statek miał przyciągać także zagranicznych klientów, przyzwyczajonych do pewnych międzynarodowych standardów. Przemyślano każdy detal – od foteli w salonie po menu w restauracji.

Przestrzeń do wypełnienia była ogromna. „Piłsudski" mieścił 355 pasażerów klasy turystycznej (186 kabin), 415 pasażerów trzeciej klasy (123 kabiny), a do tego jeszcze liczącą ponad 300 osób załogę, z kapitanem Mamertem Stankiewiczem na czele. Niektóre pomieszczenia zyskały bardziej luksusowe wykończenie, inne wymagały nieco skromniejszego wystroju lub skupienia na funkcjonalności. Oprócz kajut, salonów czy jadalni na statku znajdowały się między innymi dwie werandy, basen, sala gimnastyczna, biblioteka i czytelnia z czasopismami. Nowość stanowiło zadbanie o wygodę dzieci, dla których zaprojektowano osobną salę zabaw (podczas rejsu dyżurowała tam specjalna opiekunka).

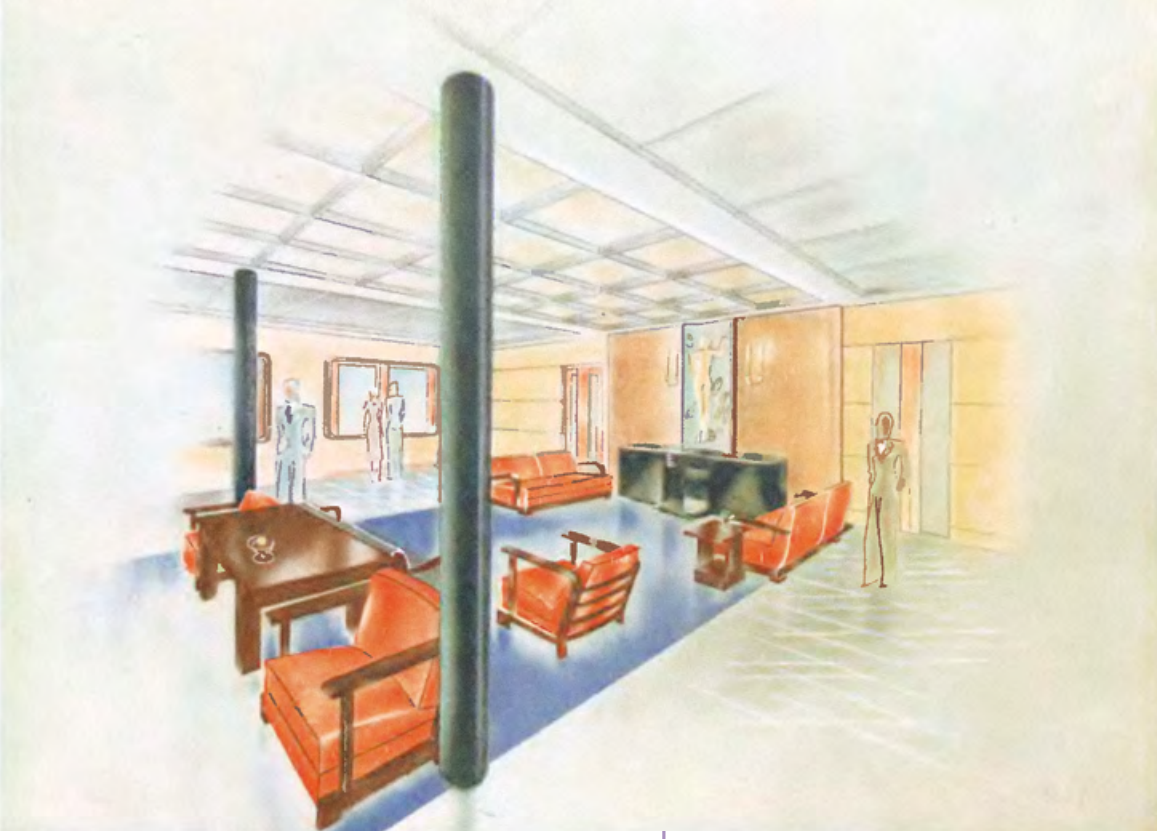
Podróżni zostali otoczeni dziełami czołowych polskich artystów i artystek. W palarni można było podziwiać rzeźbę *Dziewczynka ze skakanką* Alfonsa Karnego, a na werandzie – gobelin według projektu Zofii Stryjeńskiej, produkcji Spółdzielni Artystów „Ład" w Warszawie. Niektóre prace wykonano jeszcze w stoczni, między innymi ścienne dekoracje Wacława Borowskiego w salonie klasy turystycznej. Nie mogło zabraknąć także hołdu dla patrona statku, w hallu umieszczono więc portret Józefa Piłsudskiego pędzla Zygmunta Grabowskiego. Fotografia z Muzeum Emigracji w Gdyni pokazuje tak zwany Salon Pań. Meble o opływowych kształtach, zaprojektowane przez Jastrzębowskiego, wykonano we Włoszech. Ściany ozdabiały tkanina we wzór geometryczny (kolejne dzieło „Ładu") oraz malarskie kompozycje Jeremiego Kubickiego: *Cztery pory roku* i *Życie kobiety*.

15 września 1935 roku „Piłsudski" wypłynął w pierwszy rejs na linii Gdynia–Halifax–Nowy Jork–Gdynia, obsługiwanej przez GAL (Gdynia-Ameryka Linie Żeglugowe SA). Olbrzymi transatlantyk zamieniał się podczas podróży w samowystarczalne miasteczko. Pasażerowie mogli skorzystać z usług krawca lub fryzjera, oddać ubrania do pralni, umówić się na wizytę lekarską, wypożyczyć u stewarda szachy lub leżak. Orkiestra dawała codziennie koncerty, w salonie wyświetlano filmy, zaś wieczorami zapraszano na dancingi. Fotograf pokładowy dbał o pamiątkowe zdjęcia, a w sklepiku przy jadalni sprzedawano upominki.

Na statku znajdowała się nawet... drukarnia. Podczas rejsu wydawano bowiem biuletyn z bieżącymi informacjami, codziennie roznoszony do kabin, a także bezpłatne pismo „Kurier Morski". Pasażerowie mogli w nim przeczytać krótkie materiały o kolejnych punktach podróży, marynarskim życiu czy Polonii witającej statek w każdym porcie. W sierpniu 1936 roku „Piłsudski" oczarował na przykład harcerską wycieczkę: „Weszli na

→ **132.** Salon Pań klasy turystycznej na statku M/S „Piłsudski", fotografia, ok. 1935–1939, ze zbiorów Janusza Ćwiklińskiego w depozycie Muzeum Emigracji w Gdyni

→ **133.** Henryk Poddębski, statek M/S „Piłsudski" przy Nabrzeżu Francuskim, 1935, Muzeum Miasta Gdyni



↑ **134.** Palarnia klasy turystycznej na statku M/S „Piłsudski" – nad kominkiem widoczna rzeźba *Dziewczynka ze skakanką* Alfonsa Karnego, „Arkady", 1935, nr 1, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu

pokład w Rydze. Grupka naszych rodaków. Na twarzach znać zachwycenie i radość! «To nasz statek – co za propaganda dla zagranicy – cóż za kolos», słychać trochę łamaną polszczyzną prowadzone rozmowy". Cel został osiągnięty: transatlantyki stały się wizytówkami nowoczesnej Rzeczypospolitej.

„Pasażerowie proszeni są o uważne obchodzenie się z meblami i przedmiotami [na] statku" – przestrzegano w broszurze z radami dla turystów. Niestety zachował się tylko niewielki ułamek bogatego wyposażenia i wystroju „Piłsudskiego". Do kolekcji Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku trafiły między innymi pokładowe przedmioty codziennego użytku z emblematem GAL-u: porcelanowy talerz z Ćmielowa, metalowa popielniczka, kraciasty pled. Po wybuchu wojny oba transatlantyki zostały bowiem przystosowane do nowych zadań. Część dekoracji usunięto, a wnętrza przearanżowano. 24 listopada 1939 roku „Piłsudski" wyruszył w swój pierwszy i zarazem ostatni wojenny rejs. Zatonął na Morzu Północnym, prawdopodobnie po storpedowaniu lub wpłynięciu na minę. Więcej szczęścia miał „Batory", który pływał po świecie jeszcze 30 lat.

WERONIKA SZERLE

Śniadanie na transatlantyku

Cukiernica z M/S „Piłsudski"

W 1935 roku renomowana warszawska Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych „Józef Fraget" dostała wyjątkowe zlecenie. Polegało ono na wyprodukowaniu zastawy stołowej do wyposażenia transatlantyku M/S „Piłsudski". Stać się on miał wkrótce, razem z bliźniaczym M/S „Batorym", „pływającym salonem i ambasadą kultury polskiej" w świecie.

Fabryka została założona w 1824 roku i do wybuchu II wojny światowej wytwarzała tak zwane platery, czyli sztućce oraz galanterię stołową z białych metali, głównie ze srebra i srebrzonego mosiądzu. O zaprojektowanie zestawu naczyń do luksusowego wnętrza transatlantyku fabryka platerów zwróciła się do uznanej rzeźbiarki i projektantki form użytkowych Julii Keilowej. Jej liczne projekty z lat trzydziestych XX wieku: lampy, świeczniki, cukiernice, misy, materiały piśmiennicze oraz zestawy do tytoniu były produkowane już przez znane firmy platernicze, jak Norblin, Bracia Henneberg i właśnie „Józef Fraget".

W okresie międzywojennym metaloplastyka stała się bardzo modna, a w przedmiotach codziennego użytku powszechnie stosowano kute żelazo, miedź, chrom, mosiądz i aluminium. Ówcześni producenci platerów, aby zwiększyć sprzedaż, zamawiali nowe wzory u artystów. Projekty Keilowej, oszczędne w formie i funkcjonalne, cieszyły się dużym powodzeniem, znakomicie uzupełniając modernistyczne wnętrza.

Komplet śniadaniowy, składający się z dzbanka, mlecznika i cukiernicy, zamówiła Gdynia-Ameryka Linie Żeglugowe SA (GAL) – polsko-duńska spółka oferująca między innymi transoceaniczne przewozy na linii Gdynia–Nowy Jork, którą obsługiwał również M/S „Piłsudski".

Muzeum Miasta Gdyni

↑ **135.** Julia Keilowa, komplet śniadaniowy: dzbanek, mlecznik, cukiernica, 1935, fot. L. Żurek, Muzeum Miasta Gdyni

Cukiernica, podobnie jak pozostałe elementy zestawu, przybrała nowoczesną formę kuli, z ozdobami w postaci dużych uchwytów oraz przycisków służących uniesieniu ciężkich pokrywek. Dyskretny znak firmowy GAL, wygrawerowany na środku kulistej powierzchni cukiernicy, podkreślał wyrafinowaną prostotę przedmiotu. Zestaw projektu Keilowej doskonale sprawdzał się w warunkach podróży morskiej z uwagi na stabilność brył jego poszczególnych elementów.

Prostota, funkcjonalność i czystość formy to cechy wyróżniające prace Keilowej, która tworząc naczynia stołowe, puchary czy sztućce, sprowadzała opracowane kształty do podstawowych brył geometrycznych, takich jak kula, prostopadłościan czy stożek. Operowała w nich ograniczoną do minimum subtelną dekoracją. O jej projektach z uznaniem pisano, że „są użytkowe, odpowiadają jakiejś wyraźnej potrzebie".

Cukiernica GAL to jeden z czterystu projektów przedmiotów użytkowych stworzonych przez Julię Keilową, współcześnie stanowiących część wielu kolekcji muzealnych. Są one przy tym obiektem pożądania nie tylko kolekcjonerów, ale wszystkich wielbicieli rodzimego wzornictwa doby art déco.

KATARZYNA WARMIŃSKA-MAZUREK

Designerski *must have* z przedwojnia

Kilim

Przeglądając pisma czy wnętrzarskie strony internetowe, można się natknąć na wiele porad, stylizacji i przedmiotów, które zostają okrzyknięte hitem sezonu w wystroju domów, biur czy innych przestrzeni. Gdybyśmy cofnęli się o sto lat, zapewne *must have'em* niejednego sezonu stałby się kilim. Nie można o nim powiedzieć, że to niepozorna tkanina. Ten wytwór słusznych rozmiarów nierzadko sięga dwóch metrów długości. Czym właściwie jest ów kilim, hit sezonu „dwudziestolecie międzywojenne", którego przykłady, powstałe w uznanych wytwórniach, jak i domowych manufakturach, podziwiamy w kolekcji Muzeum Kresów w Lubaczowie?

Kilim nazwalibyśmy dziś pewnie ściennym dywanem, ale nim nie jest ze względu na technikę wykonania. To tkanina o prostym splocie, ale pokaźnej strukturze. Powstawał na lnianej lub konopnej osnowie. W wełnianym wątku kryły się wzory i kolory wydobywane na światło dzienne przez zwinne ręce rzemieślnika. „Zagłębiem" sztuki kilimkarskiej stały się na przełomie XIX i XX wieku kresy dawnej Rzeczypospolitej. Największe wytwórnie działały od 1882 roku w Kosowie na Pokuciu, a od 1886 roku w Glinianach pod Lwowem i Oknie na Podolu. Równolegle z manufakturami tworzono szkoły rzemieślnicze. Prym wiodły wytwórnie z Glinian. Tam działało Towarzystwo Tkackie, które nie tylko sprzedawało swoje wyroby za granicę, ale prezentowało je także na słynnej Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku.

Wzrost popytu na wyroby tkackie sprawił, że zwiększyła się liczba ośrodków kształcących w technikach tkania, barwienia czy badań nad surowcem. Powstawały także mniejsze zakłady rzemieślnicze, nierzadko kopiujące wzory słynniejszych wytwórców. Tylko w samych Glinianach działały: Wytwórnia Wyrobów Kilimkarskich Michała Chamuły, Przemysł Chałupniczy, Wytwórnia Kilimów Artystycznych Julii Tannenbaum, Polskie Towarzystwo Tkackie „Kilim" oraz Warsztat Gałana. O skali powszechności produkcji kilimkarskiej w Glinianach może świadczyć to, że samo Towarzystwo Tkackie dysponowało aż 50 warsztatami, które zatrudniały 110 rzemieślników. Gliniańskie wyroby stały się właściwie synonimem produkcji kilimkarskiej początku XX wieku, która swoje apogeum osiągnęła w dwudziestoleciu międzywojennym. Produkowanie tkanin przerwał wybuch II wojny światowej. Jednak do dziś wełniane kilimy, określane „liżnikami", wytwarza się na Huculszczyźnie.

Wzornictwo kilimów było bardzo bogate. Najstarsze wypełniała dekoracja geometryczna, którą na rzemieślnikach wymuszała dostępna technika. Ci jednak znakomicie poradzili sobie z tą pozorną przeszkodą, która stała się atutem i wytworzyła niepowtarzalny charakter kilimkarskich wzorów. Kilim to tkanina dwustronna, więc wzór prezentował się imponująco na awersie i rewersie. Geometryczne formy popularne były również w okresie międzywojennym, choć nie stroniono też od bardziej naturalistycznych struktur, dzięki czemu niejedno wnętrze zdobiły ukwiecone kilimy, zaspokajając secesyjne umiłowanie właścicieli.

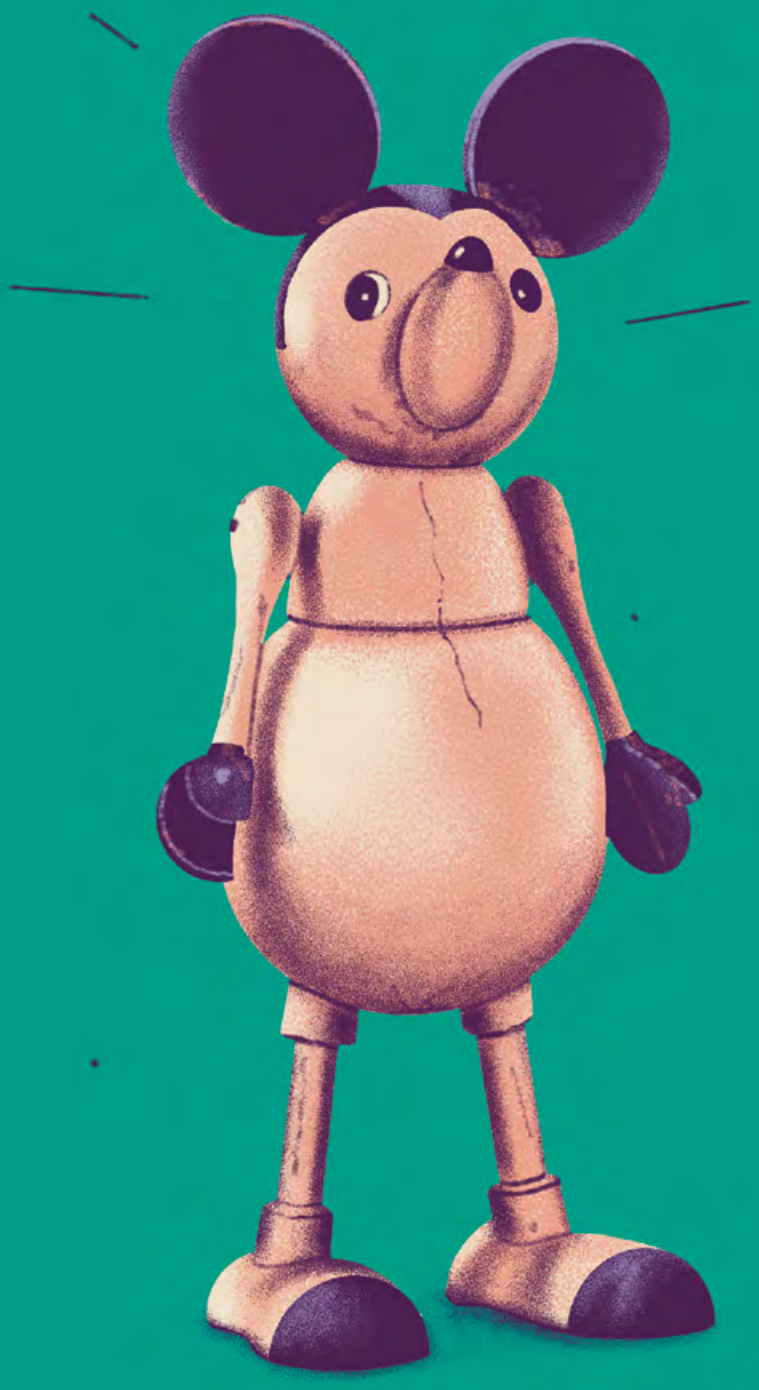
W swoich zbiorach lubaczowskie muzeum posiada dwa kilimy z wytwórni Michała Chamuły w Glinianach. Pochodzenie jednego potwierdza zachowana metka. Drugi natomiast prezentuje okazałą kompozycję z owocami jarzębiny. Została ona umieszczona w jednym z katalogów gliniańskiej wytwórni. Jednak trzeba zaznaczyć, że motywy pokazywane w katalogach wziętych manufaktur często kopiowano, co obecnie utrudnia jednoznaczne określenie miejsca pochodzenia.

Kolekcja kilimów w Muzeum Kresów w Lubaczowie jest stale rozszerzana. Wśród typowych wytworów manufakturowych znajdują się również unikatowe egzemplarze, jak na przykład chodnik wykonany do kościoła pod wezwaniem Świętej Marii Magdaleny we Lwowie. Cały zbiór wpisuje się w tematykę kresowych historii, które w lubaczowskim muzeum uzupełniają się na różnych płaszczyznach. Tkaniny są z pewnością jedną z najważniejszych, dodatkowo świadcząc o dawnych trendach w modzie.

↑ **136.** Kilim powstały w Wytwórni Wyrobów Kilimkarskich Michała Chamuły w Glinianach (obecnie Ukraina), ok. 1936, Muzeum Kresów w Lubaczowie

Przeczytaj więcej:

XVII. REKLAMA



WERONIKA SZERLE

„Cukier krzepi, ale Wedel jeszcze lepiej”

Blaszana puszka po kakao firmy E. Wedel

„Cukier krzepi, ale Wedel jeszcze lepiej” – to jedna z wersji popularnego w międzywojennej Polsce sloganu „Cukier krzepi”, stworzonego przez Melchiora Wańkowicza w 1931 roku. W istocie produkty firmy Wedel – czekolada do picia i ta w tabliczkach, kakao oraz Ptasie Mleczko to ponadczasowe desery. Powszechnie znane i lubiane, obecne w polskich domach od przeszło 160 lat, kojarzą się z przyjemnością i błogimi chwilami.

Początki firmy, będącej potentatem na rynku słodyczy w Polsce, sięgają 1851 roku. Wtedy to Karol Wedel podjął odważną biznesową decyzję i założył fabrykę czekolady oraz sklep przy ulicy Miodowej w Warszawie. Ryzyko było duże, ponieważ w połowie XIX wieku wyrobów czekoladowych w Polsce nie znano, a bardzo drogie ziarna kakaowca pozyskiwano z trudem. Sukces Wedla przyszedł po roku, gdy jego pierwszy produkt – karmelki śmietankowe – podbiły serca warszawiaków. Przez kolejne 80 lat, aż do wybuchu II wojny światowej, firma świetnie prosperowała, a pełen rozkwit osiągnęła pod rządami Jana Wedla, wnuka Karola a syna Emila, który w historii zapisał się tym, iż ze swojego podpisu uczynił słynne logo firmy. Ten najmłodszy z rodziny Wedlów w 1934 roku wybudował jedną z najnowocześniejszych fabryk w II Rzeczypospolitej. To właśnie w niej powstały receptury na słynne Ptasie Mleczko, Mieszankę Wedlowską czy czekoladę Jedyna. Produkty Wedla przez lata eksportowano do wielu krajów Europy, Stanów Zjednoczonych i Japonii. Wedlowie tak bardzo dbali o wysoką jakość surowców do produkcji czekolady, że zdecydowali się nawet na zakup plantacji kakaowych w egzotycznych krajach.

Graficzny motyw owoców kakaowca i wypływającego z nich strumienia aromatycznego kakao, trafiającego wprost do porcelanowej filiżanki zdobi blaszaną puszkę

↑ **137.** Blaszana puszka po kakao firmy E. Wedel, lata trzydzieste XX w., fot. M. Kozielecki, Muzeum Miasta Gdyni

będącą opakowaniem jednego z flagowych produktów firmy Wedel w latach trzydziestych XX wieku – kakao. Puszka ta powstała w krakowskich Zakładach Przemysłowych dla Wyrobu Reklam Artystycznych i Opakowań z Papieru i Blachy „Artigraph” SA, założonych w 1929 roku. Firma „Artigraph” wytwarzała różnorodne produkty reklamowe, na przykład wywieszki, plakaty i emaliowane szyldy z blachy. Zakład zajmował się również produkcją opakowań do produktów spożywczych, takich jak marmolada, olej oraz konserwy mięsne i rybne, a także blaszanych pudełek na kremy pielęgnacyjne do twarzy i ciała oraz pasty do obuwia.

Puszka po kakao E. Wedla, przyciągająca wzrok egzotyczną grafiką ukazującą ciemnoskórego mężczyznę z koszem pełnym owoców kakaowca na głowie, dzięki ocynkowanemu wnętrzu i barwnie malowanej warstwie zewnętrznej stanowiła atrakcyjne wizualnie opakowanie spożywcze wielokrotnego użytku. Tego rodzaju blaszane pudełka na kawę, herbatę czy właśnie kakao były, obok szklanych i ceramicznych naczyń, najbardziej charakterystycznymi i najpopularniejszymi pojemnikami wypełniającymi kuchenne półki w międzywojennej Polsce.

PIOTR CYNIAK

Myszka Miki napakowana słodyczami

Figurki-bombonierki z wytwórni Edwarda Manitiusa

Pluszowy, lecz zawzięcie dziobiący ptak, skacząca żaba, nakręcane samochody mechaniczne, gumowe lalki czy zwierzęta obdarzone głosem to tylko niektóre z zabawek oferowanych w okresie międzywojennym przez stołeczne firmy. Zupełnie inne, lecz nie mniej ciekawe figurki produkował w swojej praskiej wytwórni pewien utalentowany przedsiębiorca. Jego wyobraźnia wyczarowała intrygujący zwierzyniec złożony między innymi z dostojnych homarów, figlarnych jamników i sympatycznych morsów.

„Jest na Pradze ulica Kępna. Pod nr 15 przy tej ulicy mieści się pracownia czarodzieja. Czarodziejem tym jest p. Edward Manitius. Odwiedziliśmy jego atelier. Co tam widzieliśmy? Nadzwyczajne rzeczy! [...] Widzieliście kiedy te zabawne zwierzątka z drzewa i laki na wystawach Wedla, Fuchsa i innych? A te barwne, oryginalne postumenty o niesłychanych w pomyśle kompozycjach w magazynach innych branż? [...] Popularne z filmu «Miki» w najrozmaitszych pozach [ruchome!] czekają na wypełnienie im brzuszków słodyczami".

Ta entuzjastyczna rekomendacja, zamieszczona w 1932 roku na łamach „Codziennej Gazety Handlowej", zdradziła nam już sporo sekretów tego kreatywnego stołecznego przedsiębiorcy. Choć jego rodzina wywodziła się z Węgier, to urodził się, wychował i mieszkał w stolicy Polski. Historia teriera napakowanego słodyczami rozpoczyna się więc na warszawskiej Pradze.

To tam w 1926 roku, w kamienicy należącej do ojca, 24-letni Edward uruchomił Wytwórnię Zabawek i Przedmiotów Zdobniczych. Wymykała się ona wszelkim klasyfikacjom. Choć nie była tradycyjnym zakładem rzemieślniczym, to nie zasługiwała też na miano fabryki nastawionej na masową produkcję.

↑ **138.** Edward Manitius, *Myszka Miki,* 1926–1939, fot. A. Czechowski, A. Niakrasau, Muzeum Warszawy

Edwarda Manitiusa wspominano po latach jako osobę solidną, zdyscyplinowaną, otwartą na ludzi, ale przede wszystkim pomysłową. W czasach, gdy zawód projektanta wzornictwa przemysłowego był jeszcze w powijakach, ten kreatywny prażanin sam wymyślał i rysował swoje wyroby. Nie poprzestawał na etapie koncepcyjnym, wdrażając zaprojektowane przez siebie przedmioty do produkcji i troszcząc się o ich promocję. Dbał również o ich ochronę prawną, od 1928 roku rejestrując kolejne wzory figurek w Urzędzie Patentowym. Znakomicie wyczuwał bieżące trendy i żywo reagował na nowości ze

świata rozrywki. Figurki-opakowania w kształcie Myszki Miki opatentował już w listopadzie 1929 roku, zaledwie półtora roku po premierze pierwszego filmu animowanego, w którym pojawiła się ta kultowa dziś postać.

Sztandarowymi wyrobami jego wytwórni stały się toczone w drewnie figurki-bombonierki w kształcie zwierząt, pokryte barwnym lakierem. Po ich otwarciu ukazywało się wydrążone wnętrze, w którym można było umieścić słodycze.

Pierwsze projekty, takie jak *Kolorowy ptak z bursztynowymi oczami (zimorodek)*, miały bardziej naturalistyczny wygląd i złożoną polichromię. Wkrótce kształty manitiusowych figurek ewoluowały w kierunku modernistycznej prostoty. Znakiem rozpoznawczym jego przedsiębiorstwa stały się nowoczesne, silnie uproszczone formy, jednobarwność i syntetyczny detal. Manitius komponował odtąd poszczególne zwierzęta z opływowych, zwartych brył geometrycznych. Ciało pelikana zaprojektował więc jako elipsoidalne, zaś zaskakująco syntetyczną figurkę misia zestawił z dwóch kul. Łapy, uszy i ogony zwierząt były zawsze wykonywane z oddzielnych, zaokrąglonych kawałków drewna. Żadnych kantów i ostrych form. Miękka opływowość figurek wymyślonych przez Manitiusa czyni je nie tylko bezpiecznymi, ale również przyjaznymi w odbiorze. Aż chce się ich dotknąć. Uwagę przyciągają także ich wyraziste kolory. Czarny kot i żółty kurczak nie dziwią, lecz czerwony pies oraz turkusowy zając zaskoczą każdego miłośnika fauny.

Choć kształt manitiusowych zwierząt budzi silne skojarzenia z dziecięcymi zabawkami, to ich pierwotna funkcja była inna. W myśl nowatorskiej koncepcji „opakowanie sprzedaje towar" miały służyć nie zabawie, lecz... celom marketingowym.

Efektowne zwierzęta-bombonierki Manitiusa chętnie zamawiały takie renomowane stołeczne firmy cukiernicze, jak Wedel czy Fuchs. Trafiały także poza Warszawę, zajmując eksponowane miejsca w wielu witrynach sklepowych. Produkt samodzielnie napędzający sprzedaż okazał się strzałem w dziesiątkę. Zamiast rozwijać handel detaliczny i regularnie promować się w prasie, Manitius najprawdopodobniej zdawał się głównie na swoich znakomitych klientów. Potentaci branży słodyczy w skuteczny sposób propagowali sympatycznych milusińskich z praskiej wytwórni.

Ideę otwieranej figurki-bombonierki Manitius przejął zapewne z bogatej tradycji ludowych zabawek: dekoracyjnych wielkanocnych jaj, kolorowych drewnianych gruszek czy rosyjskich matrioszek. Pod względem estetycznym jego produkty stanowiły unowocześnioną wersję drewnianych zabawek – pamiątek produkowanych w firmie Blank działającej w rejonie Przepaści Macocha na Morawach.

W okresie międzywojennym Edward Manitius był jednym z najbardziej kreatywnych warszawskich przedsiębiorców. Jako jeden z nielicznych ówczesnych producentów zabawek w brawurowy sposób łączył funkcje projektanta, wytwórcy, specjalisty do spraw promocji oraz handlowca. Jego solidne i pełne uroku figurki zwierząt po niemal stu latach wciąż wyglądają znakomicie.

↑ **139.** Edward Manitius, *Kolorowy ptak z bursztynowymi oczami (zimorodek)*, 1926–1939, fot. A. Czechowski, A. Niakrasau, Muzeum Warszawy

ANNA ŚLIWA

„Radion sam pierze”

Tadeusz Gronowski, plakat reklamowy

„Michał Anioł Warszawy”, „symbol stolicy”, „arbiter elegancji” – tak o Tadeuszu Gronowskim, twórcy nowoczesnego polskiego plakatu, mówiła międzywojenna Warszawa. Zawsze zadbany, z nienagannymi manierami, potrafił cieszyć się życiem. Wyjątkowa kreatywność zapewniła mu sławę i finansowy sukces. Wyznaczał trendy i projektował z takim wdziękiem i lekkością, jakby rysunek tworzył się sam.

W zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie są przechowywane plakaty zaprojektowane w dwudziestoleciu międzywojennym przez wybitnego grafika Tadeusza Gronowskiego. Na jednym z nich widzimy uchwycony moment przemiany – czarny kot wskakuje do wiaderka wypełnionego wodą z niezawodnym specyfikiem, by w okamgnieniu wyskoczyć z niego całkowicie biały! To niewiarygodne działanie proszku do prania „Radion”. Napis nie pozostawia wątpliwości: „Radion sam pierze”. Bez wysiłku, zaledwie w chwilę po czarnym nie pozostał nawet ślad, ani jedna plamka. Sylwetka kota została potraktowana umownie, metaforycznie, nieco komiksowo – jak w filmie animowanym. Artyście nie zależało na wiernym odtwarzaniu rzeczywistości, ale na skupieniu uwagi widza, zaproszeniu go do gry skojarzeń, wywołaniu uśmiechu. Kot Gronowskiego miał być przede wszystkim symbolem i tym samym pozostać w pamięci odbiorcy na dłużej.

Plakat powstał w 1926 roku na zamówienie koncernu Schichta i był częścią kampanii reklamowej prowadzonej w Europie. Oto jak sam artysta wspominał pojawienie się pomysłu na jego kompozycję: „Jeśli chodzi o twórczość – to nigdy nie wiadomo skąd ona się bierze. Pamiętam tę chwilę dobrze, to już legenda. Kiedyś przychodzę do domu po jakiejś wielkiej nocnej «lumpie», koło trzeciej nad ranem. Mam to zlecenie od Schichta na plakat. Myślę, co tu zrobić? I tak mi to wpadło do głowy: podszedłem do rajzblatu, naszkicowałem i... położyłem się spać. Rano w pełni ujawnił się cały ten dowcip [...], był to wpływ «francuskiego rozumowania» tzw. trick – wyciągnąć coś, co jest fascynujące, frapujące. No, przede wszystkim ruch”. Artysta pewnie nie przypuszczał, że ten stworzony od niechcenia projekt okaże się wielkim sukcesem. W 1933 roku jego reprodukcję opublikowano w encyklopedii Brockhausa jako godny naśladowania wzór rozwiązania kwestii formalnych w plakacie reklamowym.

Urodzony w 1894 roku artysta w latach 1915–1925 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Studia dwukrotnie przerywała mu wojna i pobyt na froncie: w 1918 i 1920 roku. Jeszcze podczas I wojny światowej podjął współpracę z Mieczysławem Grydzewskim przy pracach graficznych dla czasopisma „Pro Arte et Studio” (późniejsze „Pro Arte”). W 1920 roku zaprojektował pierwszą okładkę „Skamandra” i w kolejnych latach kontynuował współpracę z pismem. Często gościł w kawiarni Pod Picadorem i w Małej Ziemiańskiej, gdzie spotykali się skamandryci. Od 1924 roku projektował też dla „Wiadomości Literackich”. W 1923 roku założył własną pracownię graficzną „PLAKAT”, która przyniosła mu niezależność i wielki sukces finansowy.

Dzięki licznym zleceniom w połowie lat dwudziestych XX wieku niemal zmonopolizował rynek graficzny stolicy. Otrzymana w 1925 roku główna nagroda za plakat podczas L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes w Paryżu zapewniła mu także uznanie we Francji. W latach 1926–1927 kontynuował studia w École Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, realizując jednocześnie zlecenia dla paryskich domów towarowych. W 1929 roku zwyciężył w konkursie na logo Polskich Linii Lotniczych LOT, pozostające do dziś w użyciu. W 1939 roku otrzymał złoty medal za projekt polskiego pawilonu na Wystawie Światowej w Nowym Jorku. Współpracował z wieloma wydawnictwami, między innymi Ignisem, Biblioteką Groszową, Biblioteką Polską, Nową Erą, Naszą Księgarnią, Rojem. Na jego wszechstronną twórczość składają się plakaty, ilustracje książkowe, scenografie i kostiumy teatralne, projekty wnętrz pawilonów polskich na wystawach światowych. Po wojnie kontynuował prace graficzne. Współpracował przy projektach wnętrz sejmu oraz Teatru Wielkiego w Warszawie. Pod koniec życia poświęcił się malarstwu. Zmarł w 1990 roku w wieku 96 lat.

↑ **140.** Tadeusz Gronowski, plakat reklamowy *Radion sam pierze*, 1926, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Podsumowując swoją twórczość w jednym z wywiadów, Tadeusz Gronowski podkreślał: „Plakat to krzyk ulicy. [...] Żeby żył, musi spełniać swoje zadanie reklamowe, a potem dopiero pojawia się sprawa formy artystycznej. Ja do tego dążyłem". Choć sam przeżył niemal wiek, miał świadomość, że dziedzina artystyczna, w której czuł się tak swobodnie, to dziecko chwili. „Plakat żyje krótko, ale intensywnie" – mawiał. Jedna z najlepszych realizacji „Michała Anioła Warszawy" – *Radion sam pierze* dowodzi, że dobre projekty nie starzeją się nigdy.

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

Polski Fiat kontra polski koń?

Wojciech Kossak, plakat reklamowy

Na piaszczystej drodze pędzą obok siebie konny zaprzęg i lśniący automobil. To nie wyścigi, żadna rywalizacja. Roześmiani górale i góralki machają przyjaźnie do dwóch kobiet w samochodzie, które odpowiadają tym samym gestem. Ta idylliczna scena to... reklama Fiata.

Plakaty należały do najpopularniejszych form reklamy w przedwojennej Polsce, a afisze projektowali także uznani malarze. Twórcy mniej awangardowi – często starszej generacji – pozostawali wierni estetyce malarstwa sztalugowego, które sami uprawiali od lat. Przykładem może być właśnie autor reklamy Fiata, czyli Wojciech Kossak.

Kossak pierwsze plakaty projektował jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Powtarzał na nich najbardziej rozpoznawalne motywy ze swojej twórczości malarskiej: konie o lśniącej sierści, zręcznych jeźdźców, młodych i pełnych energii żołnierzy. A to wszystko namalowane ze swadą, ale i ogromną wprawą. W końcu Kossakowie – od Juliusza (ojca Wojciecha) po Jerzego (syna) – specjalizowali się w scenach konnych i batalistycznych.

Plakat z pędzącym Fiatem to właściwie reprodukcja obrazu Wojciecha Kossaka (w prawym dolnym rogu można nawet dostrzec sygnaturę artysty oraz rok powstania dzieła – 1934), do której dodano podpis reklamujący samochód oraz adres centrali spółki, która mieściła się przy ulicy Sapieżyńskiej 6 w Warszawie. Ten model zaczęto produkować w Polsce na włoskiej licencji na początku lat trzydziestych XX wieku. Fiat 508 zyskał miano Polskiego Fiata i taka właśnie nazwa pojawia się na plakacie.

„Już przeszło 70 000 kilometrów po polskich drogach bez remontu przebyły niektóre samochody Polski Fiat 508. Model 508, zwycięzca wszystkich tegorocznych rajdów w Polsce, okazał się również Zwycięzcą Polskich Dróg" – zachwalało w 1934 roku ogłoszenie w czasopiśmie „Samochód, Motocykl, Samolot", dwutygodniku dla entuzjastów techniki i komunikacji. W innym numerze reklamie Fiata towarzyszył slogan „Samochód przestał być luksusem". Na plakacie Kossaka nie zmieściły się żadne hasło czy bezpośrednia zachęta do kupna. Nazwa znanej marki, zapisana ogromnymi czerwonymi literami z imitacją trójwymiarowego efektu, powinna mówić sama za siebie.

Scena namalowana przez Kossaka miała wzbudzać sympatię do „naszego" Fiata. To harmonia nowoczesności i tradycji: lśniący samochód wpisuje się w polski krajobraz, zaś za kierownicą siedzi kobieta. Taka kompozycja byłaby zbyt sielankowa – może nawet kiczowata – jako samodzielne dzieło sztuki, ale jako reklama działała zapewne doskonale. Artysta sięgnął po znany i lubiany repertuar motywów i środków malarskich, dodając to niego polski folklor (stroje podhalańskie), jeszcze więcej ruchu (konie w galopie, kłęby kurzu wzniecane na polnej drodze przez pędzące pojazdy) i szczyptę humoru (biały piesek z wywieszonym językiem, próbujący nadążyć za wyścigiem).

Pomysł Kossaka miał swój urok, szczególnie dla bardziej tradycyjnych odbiorców. Nawiązania do kultury ludowej, dynamizm i dowcip stały się znakami rozpoznawczymi wielu przedwojennych afiszy, głównie o tematyce sportowej i turystycznej. Projekty najciekawszych twórców z tego okresu – z Tadeuszem Gronowskim na czele – były jednak bardziej syntetyczne. Artyści starali się pokazać produkt lub usługę w skrótowy sposób, nierzadko umowny czy zabawny. Śmiało korzystali z geometryzacji i kontrastowych kolorów, a niezbędnym dopełnieniem obrazu często stawał się chwytliwy slogan.

↑ **141.** Wojciech Kossak, *Polski Fiat*, plakat reklamowy, 1934, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Weronika Szerle

Jak bez mydła myć jasne i ciemne włosy

Saszetka szamponu
Czarna główka

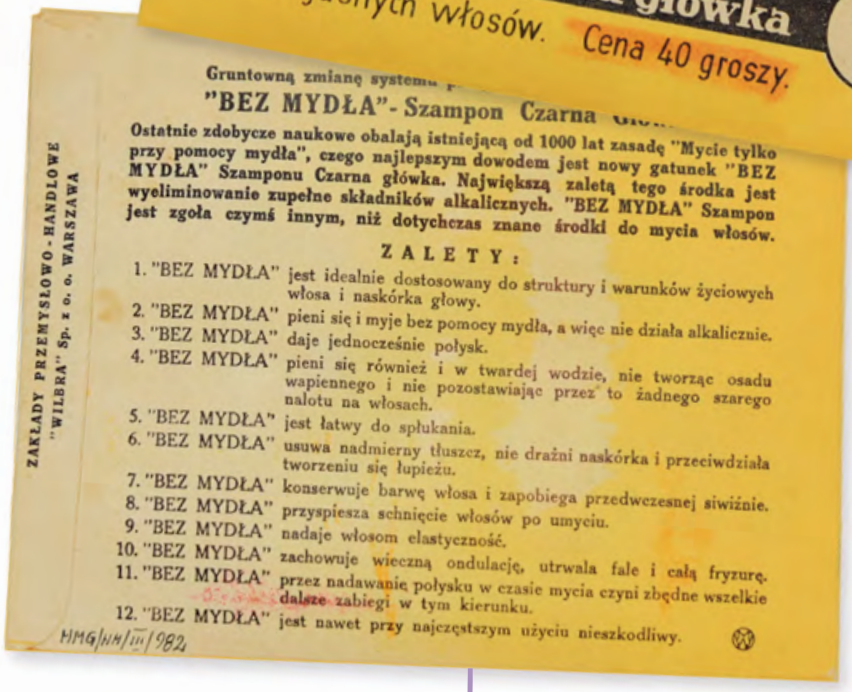
Proste papierowe saszetki z przyciągającymi wzrok zdjęciami blondynki i brunetki o falujących włosach. Modelki zachęcają do zakupu szamponu przeznaczonego do włosów jasnych lub ciemnych. Opakowania noszą charakterystyczny i ponadczasowy znak graficzny – profil głowy kobiecej.

To Czarna główka – spolszczona nazwa niemieckiej marki Schwarzkopf, która wzięła nazwę od nazwiska berlińskiego aptekarza. W latach trzydziestych XX wieku jego firma nawiązała współpracę z Zakładami Przemysłowo-Handlowymi „Wilbra", założonymi w 1931 r. w Warszawie. Rozpoczął on produkcję szamponu Czarna główka.

W tym czasie w Polsce pielęgnacja włosów opierała się przede wszystkim na ich myciu oraz masażu skóry głowy, także czesaniu i szczotkowaniu. Włosy myto średnio raz na dwa tygodnie w letniej wodzie z dodatkiem łagodnego mydła. Przestrzegano przed częstszym niż raz w tygodniu myciem włosów, które według ówczesnych lekarzy miało je nadmiernie wysuszyć i uczynić kruchymi. W pielęgnacji niedopuszczalna była również zimna woda, która przyczyniała się do ich wypadania. Aby poprawić kondycję włosów i je wzmocnić, do mycia używano żółtek jaj i ciepłej, przegotowanej wody lub deszczówki. Stosowano też rozmaite „wody na włosy", w których składzie występowały między innymi alkohol oraz olejki roślinne. Popularne były także płukanki z octu owocowego, które miały zapewnić im blask.

Szampon Czarna główka „Bez mydła" stanowił rewolucję na rynku kosmetycznym. Służył do mycia, ale nie zawierał mydła – najpopularniejszego od wieków składnika myjącego, wytwarzanego ze związków kwasów tłuszczowych z zasadą sodową. Produkt miał konsystencję pudru i – jak donosiły reklamy z czasopism kobiecych z lat trzydziestych XX wieku – „w przeciągu 3 minut ma Pani, nie niszcząc ondulacji, przez zwykłe napudrowanie i wyszczotkowanie, najpiękniejsze włosy". Był rodzajem tak zwanego suchego szamponu, który nakładany na włosy w celu wchłonięcia nadmiaru tłuszczu (sebum) ze skóry głowy następnie z nich usuwano za pomocą szczotki. Delikatnie i z rozwagą, tak aby nie zniszczyć fryzury o kształcie fal, uzyskiwanej przez trwałą ondulację, zwaną wówczas „wieczną".

Według obietnic firmy szampon pienił się doskonale również w twardej wodzie, nie tworzył osadu wapiennego i nie pozostawiał „żadnego szarego nalotu na włosach". Dodatkowo miał „konserwować barwę włosa i zapobiegać przedwczesnej siwiźnie". Był to ważny aspekt pielęgnacji, gdyż w międzywojniu kobiety powszechnie farbowały włosy. Eleganckie panie nie wyobrażały sobie, aby nie móc ingerować w kolor siwiejących włosów. By uzyskać upragniony blond, utleniały włosy u fryzjera za pomocą rozjaśniacza bądź w domu, stosując płukankę z rumianku lub cytryny wzmocnioną spirytusem. Ciemny kolor włosów – brąz lub czarny – uzyskiwano dzięki sproszkowanej hennie, czyli arabskiemu barwnikowi roślinnemu z liści i pędów rośliny zwanej lawsonią bezbronną. Robiono również płukanki z orzechów włoskich. Zabieg barwienia włosów był niezwykle pracochłonny, a efekt często krótkotrwały. Dlatego szampon Czarna główka występował w dwóch wariantach – do jasnych i do ciemnych włosów. Produkowano go również w płynie. Chętnie stosowały go kobiety w latach trzydziestych XX wieku. Jego rewolucyjna receptura przetrwała dziesiątki lat, co potwierdzają współczesne suche szampony w sprayu dostępne dla każdego.



Gruntowną zmianę system...

"BEZ MYDŁA"- Szampon Czarna ...

Ostatnie zdobycze naukowe obalają istniejącą od 1000 lat zasadę "Mycie tylko przy pomocy mydła", czego najlepszym dowodem jest nowy gatunek "BEZ MYDŁA" Szamponu Czarna główka. Największą zaletą tego środka jest wyeliminowanie zupełne składników alkalicznych. "BEZ MYDŁA" Szampon jest zgoła czymś innym, niż dotychczas znane środki do mycia włosów.

ZALETY:

1. "BEZ MYDŁA" jest idealnie dostosowany do struktury i warunków życiowych włosa i naskórka głowy.
2. "BEZ MYDŁA" pieni się i myje bez pomocy mydła, a więc nie działa alkalicznie.
3. "BEZ MYDŁA" daje jednocześnie połysk.
4. "BEZ MYDŁA" pieni się również i w twardej wodzie, nie tworząc osadu wapiennego i nie pozostawiając przez to żadnego szarego nalotu na włosach.
5. "BEZ MYDŁA" jest łatwy do spłukania.
6. "BEZ MYDŁA" usuwa nadmierny tłuszcz, nie drażni naskórka i przeciwdziała tworzeniu się łupieżu.
7. "BEZ MYDŁA" konserwuje barwę włosa i zapobiega przedwczesnej siwiźnie.
8. "BEZ MYDŁA" przyspiesza schnięcie włosów po umyciu.
9. "BEZ MYDŁA" nadaje włosom elastyczność.
10. "BEZ MYDŁA" zachowuje wieczną ondulację, utrwala fale i całą fryzurę.
11. "BEZ MYDŁA" przez nadawanie połysku w czasie mycia czyni zbędne wszelkie dalsze zabiegi w tym kierunku.
12. "BEZ MYDŁA" jest nawet przy najczęstszym użyciu nieszkodliwy.

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWO-HANDLOWE "WILBRA" Sp. z o. o. WARSZAWA

MMG/MM/III/1982

→ **142.** Saszetka szamponu Czarna główka do jasnych włosów, lata trzydzieste XX w., fot. M. Kozielecki, Muzeum Miasta Gdyni

Przeczytaj więcej:

XVIII. WYSTAWY

PIOTR CYNIAK

Między „Kobietą na delfinie” i „Żniwiarką”

Pamiątkowy medal z Powszechnej Wystawy Krajowej

16 maja 1929 roku o godzinie 10.00 prezydent Ignacy Mościcki uroczyście otworzył Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu (w skrócie PeWuKa). Ta bezprecedensowa prezentacja polskich osiągnięć w dziedzinie gospodarki i kultury została zorganizowana z okazji dziesięciolecia odzyskania niepodległości. Było to wydarzenie obfitujące w prekursorskie przedsięwzięcia i pobite rekordy. Warto poznać niektóre z nich.

Ekspozycja, zorganizowana na terenie o powierzchni 65 hektarów, trwała 138 dni i przyciągnęła ponad 4,5 miliona zwiedzających. Aż 200 tysięcy spośród nich stanowili turyści zagraniczni. Mogli oni odwiedzić 112 pawilonów wystawienniczych. Obok wystaw sztuki czekały na nich ekspozycje przemysłowe, rolnicze i sportowe. Po chwilach spędzonych wśród dzieł sztuki, konstrukcji cementowych, nawozów sztucznych, płodów rolnych, likierów i najmodniejszych ubiorów mieli możliwość posilenia się w największej w Polsce restauracji. Do ich dyspozycji pozostawały również takie atrakcje, jak gigantyczny lunapark oraz najwyższa w Europie zjeżdżalnia wodna.

Podczas trwania PeWuKa odbyło się także wiele imponujących wydarzeń. W dzień otwarcia w niebo wzbiło się dwa tysiące gołębi. Organizowano różnorodne pokazy taneczne i koncerty. W zagranicznej prasie relacjonowano w szczególności przebieg Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego, w którym wzięło udział ponad 17 tysięcy wokalistów. Wystawa zasłynęła nie tylko z pobitych podczas jej trwania rekordów, ale również prekursorskich przedsięwzięć mających miejsce po raz pierwszy w historii naszego kraju. Należały do nich między innymi

↑ **143.** Kazimiera Pajzderska, *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu. Pracy i Zasłudze*, 1929, Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu

międzynarodowy mecz z udziałem narodowej reprezentacji hokeja na trawie, transmisja radiowa rozgrywek piłki nożnej oraz pokazy ratownicze przeprowadzone przez pogotowia ratunkowe z całego kraju.

Uwagę zwiedzających zwracały także fantazyjne budynki pawilonów wystawowych, wyróżniające się najnowocześniejszymi kształtami. Z modernistycznymi konstrukcjami zaprojektowanymi przez architektów z kręgu awangardy funkcjonalistycznej sąsiadowały struktury o nieco ekscentrycznych formach. Do najbardziej pomysłowych należał Pawilon Zakładu Witrażów i Mozaiki S.G. Żeleński w Krakowie, ozdobiony w narożnikach czterema wysokimi szklanymi wieżami. Nocą były one podświetlane od wewnątrz, budząc wielki zachwyt spacerowiczów. Za dnia wzrok przyciągał szczególnie Pawilon Przemysłu Likierowego i Koniakowego zaprojektowany przez Jerzego Müllera. Z niskiego, podłużnego budynku wystrzeliwały w górę cztery identyczne wieże zwieńczone flagami. Ich osobliwe formy mogły budzić różnorodne skojarzenia. Przypominając kaskadowo spiętrzone fontanny lub maszty żaglowca, były wzorowane na wielostopniowych ośmiobocznych kopułach drewnianych cerkwi obwodu lwowskiego. Uwadze zwiedzających nie umknął fakt, że poszczególne kondygnacje poznańskich wież były obłożone prawdziwymi butelkami!

Choć PeWuKa wywoływała powszechny aplauz, podczas 900 dni przygotowań nie obyło się bez sporów oraz zabawnych zbiegów okoliczności. Pierwszy dyrektor Działu Kultury i Sztuki, Jerzy Warchałowski, zrezygnował z pełnionej funkcji z powodu zbyt niskiego budżetu przeznaczonego na zorganizowanie ekspozycji. Zastąpił go profesor stołecznej Szkoły Sztuk Pięknych Tadeusz Pruszkowski. Natomiast śmieszną anegdotę przytoczył szef krakowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego Jan Raszka. Tuż przed otwarciem ekspozycji dzieł uczniów i pedagogów jego szkoły dostarczono mu do udekorowania duży i piękny chodnik. Niestety wszystkie prace montażowe były już zakończone, a pracownicy techniczni zostali przydzieleni do innych zajęć. Raszka musiał więc poradzić sobie sam. Pociął chodnik na odpowiednie kawałki, ale do ich zszycia nie posiadał ani igły, ani nici. W pamiętniku wspominał: „zostało mi trochę drutu, którym się przymocowywało eksponaty i to stało się moim ratunkiem. Siadam więc na chodniku i zabieram się do drutowania – to znaczy zszywania go drutem. Był to jednak już ostatni dzień przed wernisażem i gdy tak pilnie szyję, zjawia się cały komitet wystawowy z panem ministrem Bertonim na czele, by zrobić przegląd wystawy, a ja jako kierownik naszego działu, zamiast go powitać uroczyście przy wejściu, witałem go tutaj z podłogi jak dziadek kalwaryjski, bo nie mogłem się podnieść, będąc cały zaplątany w druty. Komitet wielce był ubawiony tą komiczną sytuacją, a pan minister miał okazję przekonać się jak ściśle jest u nas związane rzemiosło ze sztuką i był bardzo zadowolony".

Wysiłki organizatorów PeWuKa, w tym sytuacje równie niecodzienne, jak przygoda Raszki, opłaciły się. Większa część widzów i komentatorów była zachwycona. 30 września 1929 roku w odświętnie udekorowanym Pawilonie Reprezentacyjnym odbyła się uroczystość oficjalnego zamknięcia wystawy. Bankiet pożegnalny zgromadził ponad 500 osobistości z całej Polski. W tym samym dniu również rozdano pamiątkowe odznaczenia przyznane wystawcom przez Radę Główną PeWuKa. Przewidziano sześć typów odznaczeń. Obok medali złotych, srebrnych i brązowych wystawców uhonorowano także listami pochwalnymi. Wszystkie rodzaje medali zostały wykonane według projektu Kazimiery Pajzderskiej. Na ich awersach widniała postać bosej wieśniaczki trzymającej wieniec laurowy i róg obfitości. Na rewersach znalazło się godło narodowe.

Przyjrzyjmy się uważnie postaci młodej dziewczyny z lica medalu. Przez wiejską szeroką spódnicę oraz odświętny kaftan prześwituje nagie ciało. Wyróżnia się ono nie tylko znakomitymi proporcjami, ale również doskonałością kształtów typową dla antycznych aktów kobiecych. Z całą pewnością nie był to przypadkowy zabieg. Zarówno nawiązania do tradycji starożytnej, jak i różnorodne wątki folklorystyczne często występowały w dziełach rzeźbiarskich dekorujących przestrzenie rozciągające się między pawilonami wystawowymi PeWuKa. Obok antykizujących kompozycji, takich jak *Ewa* Edwarda Wittiga, obelisk z czterema figurami faunów i *Kobieta na delfinie* dłuta Marcina Rożka, na terenach ekspozycyjnych znalazły się również rzeźby inspirowane motywami ludowymi, na czele z *Siewcą* Rożka oraz *Żniwiarką* Stanisława Jackowskiego. Współtworzyły one intrygującą wizję dobrobytu panującego w odrodzonym kraju. W rzeczywistości stał on jednak u progu wielkiego kryzysu. Już wkrótce na opuszczonych terenach dawnego lunaparku zamieszkali biedacy. Na tle antykizującej rzeźby symbolizującej obfitą produkcję rolną II Rzeczypospolitej sfotografowano rodzinę bezdomnych z małymi dziećmi.

↑ **144.** Pawilon Przemysłu Likierowego i Koniakowego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, pocztówka wydana nakładem Wytwórni „Fotobrom" w Gdyni, 1929, Biblioteka Narodowa

ADAM PACHOLAK

Sztuka wysoka, duch zaś narodu

Fotografie Pawilonu Polskiego z 1925 roku

Gdy w 1925 roku otworzono w Paryżu Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, powojenna prosperity i „szalone lata dwudzieste" trwały w pełni. Artyści i projektanci z wielu krajów prezentowali z pasją wizje lepszej przyszłości. Wśród nich był Józef Czajkowski, autor Pawilonu Polskiego, którego architekturą zamierzał wyrazić ducha II Rzeczypospolitej: państwa wciąż młodego, lecz z bogatą historią i kulturą.

Wystawę otworzono w Paryżu 28 kwietnia 1925 roku. Wzięło w niej udział 21 państw z całego świata. Zachwyceni postępem technologicznym i nowymi możliwościami artyści kreślili wizje lepszego świata. Wyrażali to w swojej sztuce na dwa sposoby. Pierwszy z nich, reprezentowany przez modernistyczny Pavillon de l'Esprit Nouveau projektu Le Corbusiera i konstruktywistyczny pawilon Związku Radzieckiego, dążył do stworzenia uniwersalnego języka plastycznego. Oparty na geometrycznych bryłach i podstawowych kształtach oraz kolorach, miał być zrozumiały dla każdego przez swoją prostotę i minimalizm. Radykalnie zrywał z wcześniejszymi tradycjami architektonicznymi.

Po drugiej stronie znalazł się nurt opierający się na bardziej klasycznej stylistyce, podobny do modnej, jeszcze nie tak dawno, fantazyjnej secesji o wymyślnych, giętkich liniach. W latach dwudziestych była ona już jednak przeżytkiem. Motywy roślinne ustąpiły maszynom, zaokrąglenia – ostrym kątom, niesymetryczności zostały uporządkowane. Ornamenty wypełniły się zygzakami i wzorami geometrycznymi, a także motywami historycznymi. Pierwszy styl uważano za bardziej funkcjonalny, drugi za bardziej dekoracyjny. To właśnie na wystawie z 1925 roku spopularyzowano jego nazwę – art déco, od nazwy całej wystawy z języka francuskiego: *exposition internationale des arts décoratifs*.

↑ **145.** Pawilon Polski projektu Józefa Czajkowskiego – widok ogólny od strony wejścia do atrium, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie

Umożliwiał on wyrażenie w architekturze i sztuce motywów specyficznych dla danej kultury czy historii. Odpowiednim użyciem ornamentu można było przywołać kontekst historyczny, geometryzując go zaś w wystylizowaną formę, nadać mu jednocześnie nowoczesność. Miał być nie tylko funkcjonalny, ale i piękny. Art déco okazało się nurtem, w który idealnie wpisał się autor Pawilonu Polskiego – Józef Czajkowski.

Był on architektem, architektem wnętrz, grafikiem, malarzem. Może najlepsze określenie dla jego profesji to po prostu projektant. Pod koniec XIX wieku studiował na uczelniach artystycznych w Paryżu, Monachium i Wiedniu, by potem stać się wykładowcą na analogicznych akademiach w Krakowie i Warszawie. Inspirowany takimi ruchami, jak Arts and Crafts czy secesją Czajkowski dążył do uratowania polskiego rzemiosła od zalewu produktów masowego przemysłu. By tego dokonać, potrzebna była synteza sztuk: nie tylko różnych dziedzin, ale i sztuki wysokiej z ludową. W tym celu Czajkowski dołączył do wielu stowarzyszeń, na przykład do słynnych Warsztatów Krakowskich, razem z takimi artystami, jak Karol i Zofia Stryjeńscy.

→ **146.** Pawilon Polski – salon projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, na ścianie gobelin Zofii Stryjeńskiej *Sobótka*, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie

To właśnie środowisko Warsztatów Krakowskich nadało formę polskiej reprezentacji na wystawie. Z jednej strony architektura Pawilonu była bardzo nowoczesna – nie brakowało tam gładkich białych ścian czy uproszczonych, zgeometryzowanych dekoracji. Z drugiej strony detale te nawiązywały do tradycyjnych, ludowych motywów: trójkątne zwieńczenie nad głównym wejściem przywoływało na myśl architekturę zakopiańską.

Na dziedzińcu Pawilonu ustawiono rzeźbę Henryka Kuny *Rytm*, przedstawiającą dziewczynę w tanecznej pozie i utrzymaną w klasycyzującej stylistyce. W podcieniach atrium umieszczono sgraffitowe herby polskich miast ze zgeometryzowanymi dekoracjami roślinnymi autorstwa Wojciecha Jastrzębowskiego.

W przedsionku zwiedzających witały witraże Józefa Mehoffera, które wykonał dla jednej z kaplic katedry wawelskiej. Dalej natrafiali na najważniejsze pomieszczenie Pawilonu: centralny salon ośmioboczny. Na podłodze, na której różnorodne rodzaje polskiego drewna układały się we wzory geometryczne, postawiono ławy i stół autorstwa Karola Stryjeńskiego, wyżej zaś słynne *panneaux* Zofii Stryjeńskiej. Artystka połączyła tematykę ludową i ekspresyjną, żywą kolorystykę ze zwartą formą postaci. Cały salon został zwieńczony szklaną piramidą, która z jednej strony mogła kojarzyć się z architekturą Małopolski, z drugiej zaś z królującym wówczas w Europie ekspresjonizmem. Element ten zachwycił prasę, która rozpisując się o nim, nazywała go „latarnią morską" bądź „kryształową górą". Ostatnie pomieszczenie stanowił salon z ekspozycją polskich mebli projektu Jastrzębowskiego i Czajkowskiego, w którym bodaj najlepiej widać motywy ludowe poddane rygorowi geometrii właściwej art déco.

Poza Pawilonem polskie ekspozycje można było podziwiać w Grand Palais, gdzie prezentowano sztukę ludową, a także przy Esplanadzie Inwalidów. Wzniesiono tam kawiarnię ze zwieńczeniem z kryształowych motywów powtarzających niejako szklaną piramidę, pod którą miała grać... kapela góralska.

Wystawa, która wypromowała art déco w świecie, dla polskich artystów również okazała się wyjątkowa, lecz z innego powodu. Nie tylko dlatego, że odnieśli sukces: łącznie zdobyli ponad 200 wyróżnień, w tym 35 *grand prix*. Przede wszystkim była to dla nich pierwsza okazja, by działać wspólnie, pod banderą nie obcych imperiów, lecz ich własnego, nowego państwa polskiego. I chociaż Warsztaty Krakowskie zostały rozwiązane rok po sławnej wystawie, artyści założyli Spółdzielnię Artystów „Ład", w której realizowali swoją wizję sztuki przez kolejne lata II Rzeczypospolitej.

ADAM PACHOLAK

Lśniąc nowoczesnością

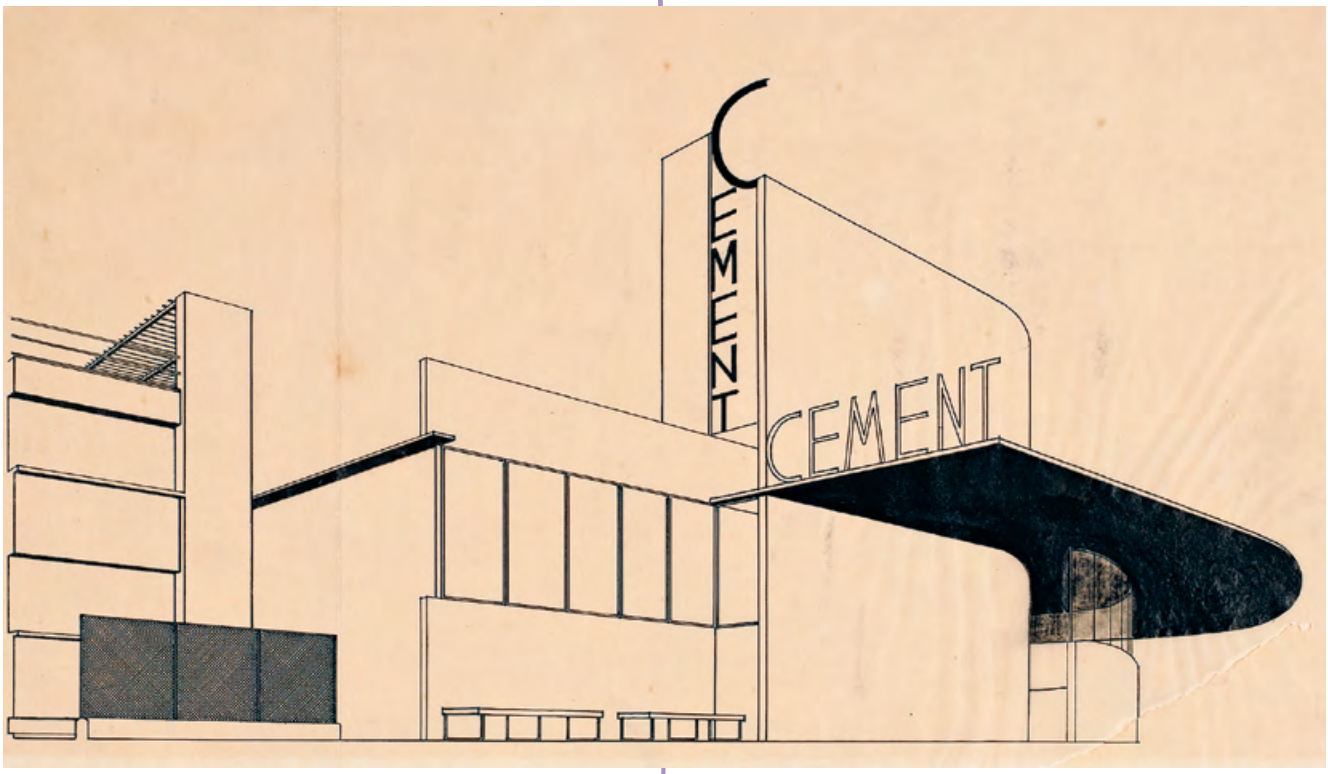
Bohdan Lachert i Józef Szanajca, projekt pawilonu Centro-Cementu

Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, którą w 1929 roku zwiedziły miliony, stała się wizytówką II Rzeczypospolitej nie tylko w handlu, przemyśle czy nauce, ale i architekturze. W lśniących pawilonach widać było wyraźny wpływ Bohdana Lacherta, czołowego polskiego architekta tamtego okresu. Budynek Centro-Cementu jego autorstwa jaśniał na wystawie niczym symbol nowoczesności, obecnie zaś jego projekt możemy podziwiać w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu.

Funkcjonalistyczne i minimalistyczne pawilony Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (PeWuKa), o prostych kształtach i podstawowych kolorach, zostały zaprojektowane przez prawdziwe gwiazdy architektoniczne II Rzeczypospolitej. Pawilon Nawozów Sztucznych wyszedł spod ręki Szymona Syrkusa, Bohdan Pniewski zaś nadzorował Pawilon Pięknej Pani. Modernistyczne formy architektury były oprawą równie nowoczesnych tematów, zarówno przemysłowych, naukowych, jak i obyczajowych. Bezsprzecznie intrygujący dla publiczności tamtych czasów musiał być Pawilon Pracy Kobiet, sfinansowany i stworzony wyłącznie przez kobiety. Budynek projektu architektki Anatolii Hryniewieckiej-Piotrowskiej stanowił prawdziwą manifestację ówczesnych środowisk postępowych i emancypacyjnych. Jego geometryczne kształty mogą przywodzić na myśl inny przykład architektury modernistycznej dwudziestolecia międzywojennego: willę Lachertów na Saskiej Kępie. I bez wątpienia Bohdan Lachert, wielki propagator modernizmu, odcisnął swój ślad na architekturze PeWuKa.

Urodził się w Moskwie u zarania XX wieku, po wojnie zaś zaczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim. Wytrzymał na nich rok – już w 1920 przerzucił się na studiowanie architektury, gdzie poznał Józefa Szanajcę. Tak rozpoczęły się ich długoletnia znajomość i współpraca zawodowa. Lachert i Szanajca stworzyli wzorcowy tandem zajmujący się palącymi problemami ówczesnej architektury: mieszkalnictwem, najnowszą technologią, kwestiami społecznymi. Projektowali nowe budownictwo mieszkalne mające dać szerokim masom tak upragnione wówczas światło, zieleń i powietrze. Razem wstąpili do Praesensu – grupy skupiającej awangardowych architektów i artystów. Należały do nich takie architektoniczne małżeństwa, jak Szymon i Helena Syrkusowie, Barbara i Stanisław Brukalscy, a także Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro, para kluczowa dla rozwoju polskiej sztuki abstrakcyjnej. W grupie tej przenikały się wpływy holenderskiego neoplastycyzmu, radzieckiego konstruktywizmu i niemieckiego Bauhausu. Odzierając sztukę (i architekturę) z nadmiaru historycznych ornamentów, chciano stworzyć ponadczasowy i ponadregionalny język plastyczny, zrozumiały dla każdego – oparty na podstawowych kształtach, bryłach i kolorach. Z tych idei czerpał właśnie duet młodych architektów, co widać w ich projektach domów mieszkalnych, w tym willi Lacherta i jego żony Ireny, zachowanych w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu. Międzynarodowy rozgłos zdobyli zaś niedługo przed PeWuKa, w 1927 roku, gdy wzięli udział w konkursie na siedzibę Ligi Narodów w Genewie. I chociaż go nie wygrali, ich projekt zachwycił guru ówczesnej architektury – Le Corbusiera. Niestety, współpraca Lacherta i Szanajcy została brutalnie przerwana w 1939 roku, gdyż Józef zginął w pierwszym miesiącu wojny.

Lecz w 1929 roku przyszłość malowała się w zupełnie innych barwach, a architekci pełni byli nadziei na lepsze jutro, które chcieli współtworzyć. Na poznańskiej PeWuKa Lachert zaprojektował Pawilon Związku Polskich Fabryk Portland-Cement, zwany też Centro-Cementem. Widać w nim plastyczne i swobodne podejście architekta do bryły i elewacji budynku, zwłaszcza przez stosowanie kontrastu faktur i materiałów: szkła i betonu. Nowy materiał umożliwiał projektowanie krętych i zaokrąglonych kształtów, w tym daszków, logii i klatek schodowych, które mogły przywodzić na myśl architekturę okrętową. Został opracowany projekt nie tylko głównego pawilonu, lecz i małej architektury wokół, jak lampy i ławki, które również powtarzały



↑ **147.** Bohdan Lachert, Józef Szanajca, projekt Pawilonu Centro-Cementu na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu, 1928, Muzeum Architektury we Wrocławiu

okrągłe kształty, nadając całemu otoczeniu wrażenie spójnej całości. Do przestronnych wnętrz docierało światło naturalne dzięki zastosowaniu wielkich, jak na owe czasy, okien.

Repertuar rozwiązań, których użyto w pawilonie Centro-Cementu, był charakterystyczny dla kolejnych budynków młodego architekta, a najlepszy okres twórczości miał dopiero nadejść. Lachert i Szanajca stali się forpocztą polskiego modernizmu. Ich portfolio wypełniło się projektami zielonych willi i osiedli, prestiżowych gmachów użyteczności publicznej. Uświetnił je także pawilon na kolejnej wystawie, tym razem światowej, w Paryżu w 1937 roku. Pomimo traumy wojennej i bolesnej śmierci przyjaciela i najbliższego współpracownika Lachert pozostał czynnym architektem i nawet długo po wojnie uczestniczył w odbudowie kraju, zachowując swój pęd ku innowacjom i zmodernizowaniu polskiej architektury.

MAGDALENA MUSKAŁA

Polskie zioła na nowojorskiej wystawie

Szafa z ziołami firmy R. Barcikowski

Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku był wypełniony zapachem ziół leczniczych. Sprawcą tego zjawiska okazała się znana dziś polska firma Herbapol. Zwiedzający wystawę mogli poznać wszystkimi zmysłami 60 różnych ziół umieszczonych w modernistycznej drewnianej szafie.

Ziołolecznictwo należy do najstarszych dziedzin medycyny i przez wieki nie straciło na swej atrakcyjności. Wiedza o właściwościach leczniczych poszczególnych roślin od zawsze przyciągała uwagę społeczeństwa. Doskonale wykorzystała to firma R. Barcikowski z Poznania (dzisiejszy Herbapol), która wypromowała swoje stoisko na Wystawie Światowej w Nowym Jorku za pomocą szafy wypełnionej ziołami. Wspomniana wystawa była jednym z większych wydarzeń w światowej historii przemysłu i kultury. Posługując się głównym hasłem „Świat przyszłości", zaprezentowano liczne wynalazki techniki, przemysłu, dzieła sztuki, architektury z różnych krajów. Polski przemysł farmaceutyczny reprezentowała firma Romana Barcikowskiego. Założona w 1869 roku w Poznaniu, przez lata coraz prężniej się rozwijała. W okresie międzywojennym należała do największych zakładów produkcji farmaceutycznej w ówczesnej Rzeczypospolitej. Po zakończeniu II wojny światowej firmę upaństwowiono i odtąd figuruje ona pod nazwą Herbapol. Historyczną pozostałością spółki jest modernistyczna drewniana szafa z ziołami, która spełniała rolę wizytówki firmy. Mebel ten składa się z trzech zasadniczych części: korpusu głównego oraz dwóch drzwiczek zamykających całość. Zawiera 60 szklanych szufladek, w których mieści się suszony materiał roślinny. Każda z nich jest opatrzona metalową tabliczką z nazwą danej rośliny – w językach łacińskim i angielskim. Mebel swym kształtem wyraźnie nawiązuje do nowożytnych portatywów, czyli otwieranych szaf aptecznych, w których przechowywano cenny materiał leczniczy. Pomimo upływu lat jej zawartość nadal zachwyca błękitem kwiatów bławatka wykorzystywanego przy chorobach oczu, ciemnym fioletem kwiatów malwy czy żółcieniem pyłku widłaka stosowanego w medycynie ludowej do leczenia ran. Rośliny pochodzą ze zbiorów zarówno krajowych, jak i zagranicznych. Znajdują się tu tak popularne zioła, jak kwiat lipy, liście mięty i melisy, prawoślaz, skrzyp czy dziurawiec. Ciekawostką jest sporysz, grzyb atakujący kłosy zbóż, który ma silne toksyczne działanie na układ nerwowy i krwionośny człowieka i może powodować konwulsje. Od starożytności wiele osób oskarżanych o czary miało typowe objawy zatrucia wskutek zjedzenia chleba z mąki zanieczyszczonej sporyszem.

↑ **148.** Szafa z ziołami firmy R. Barcikowski, lata 1938–1939, fot. R. Muskała, Muzeum Polskie w Ameryce w Chicago

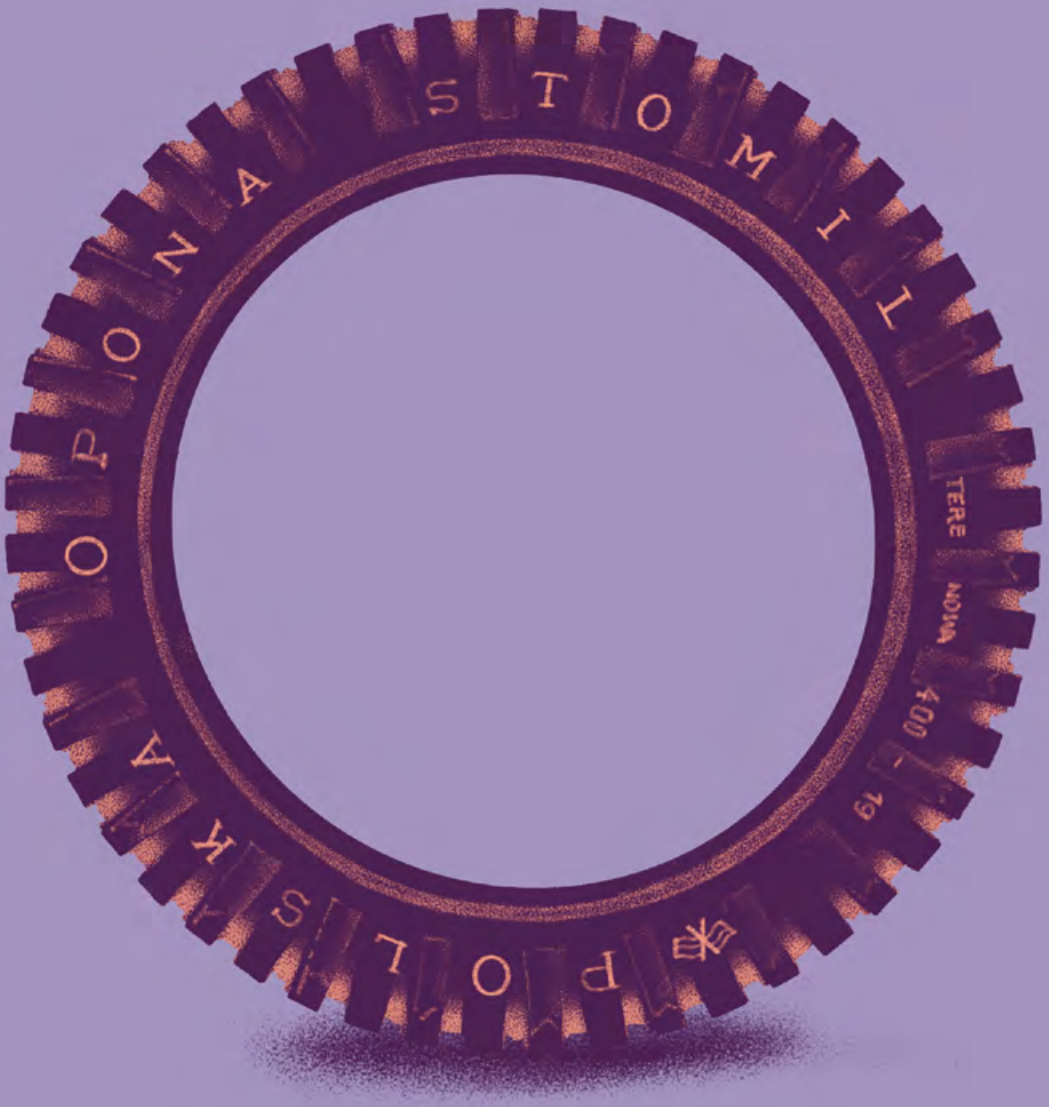
Z szafą wiąże się interesująca historia. Jedna z szufladek jest bowiem pusta. Umieszczono w niej korę wiązu. Ze względów przeciwepidemicznych zawartość szufladki spalono, gdy gablota przybyła do Nowego Jorku. Obawiano się panującej wówczas w Europie holenderskiej choroby wiązów.

Unikalny egzemplarz szafy z ziołami znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Polskiego w Ameryce, w Sali imienia Deborah L. Greenlee, gdzie zachwyca feerią barw i zapachów.

↓ **149.** Jedna z szaf z ziołami „R. Barcikowskiego" prezentowana na Międzynarodowych Targach Poznańskich, 1937, Narodowe Archiwum Cyfrowe

przeczytaj więcej:

XIX. TRANSPORT



MICHAŁ ZARYCHTA

Niepodległość na torach

Fotografie parowozu Tr21

Przemysł kolejowy II Rzeczypospolitej wciąż pozostaje w cieniu bardziej efektownych – samochodowego i lotniczego. Tymczasem to właśnie fabryki lokomotyw i wagonów stanowiły strategiczny element polskiej gospodarki. Bez nich nie można było przewozić śląskiego węgla do portu w Gdyni ani przeprowadzić mobilizacji.

Zaczęło się od wielkiego chaosu, który przyszło uporządkować tworzącemu się państwu. Zarówno linie kolejowe, jak i tabor zostały podporządkowane Ministerstwu Kolei, a od 1926 roku zarządzało nimi przedsiębiorstwo Skarbu Państwa – Polskie Koleje Państwowe. Tory, które miały różne szerokości w Europie i w Rosji, przebudowali już Niemcy, którzy prąc na wschód w latach 1915–1918, pracowicie dostosowywali rosyjskie tory (o rozstawie 1524 milimetrów) do rozstawu osi niemieckich parowozów i wagonów (1435 milimetrów). Dodatkowo zostawili dużą ilość torów wąskich, które wykorzystywali do skutecznego ogałacania podbitych terenów z drewna i zboża. Po zaborcach pozostały także wiele parowozów różnych typów oraz wieloraki tabor. Przejmowanie przez Polskę tych niezwykle cennych dóbr odbywało się na podstawie traktatów międzynarodowych.

Początki były oczywiście trudne i mało spektakularne. Tylko część z 4762 przejętych lub zdobytych parowozów nadawała się do użytku, a wiele wymagało remontu. Wyliczono, że dla zaspokojenia potrzeb transportowych Polski należy pozyskać prawie 3000 nowych parowozów. Część zakupiono, jednak władze polskie uznały lokomotywy za produkt ważny dla niezależności politycznej państwa i zdecydowały o rozpoczęciu ich produkcji w kraju. Zadaniu temu stosunkowo szybko udało się sprostać, także dzięki licznej grupie inżynierów kolejowych.

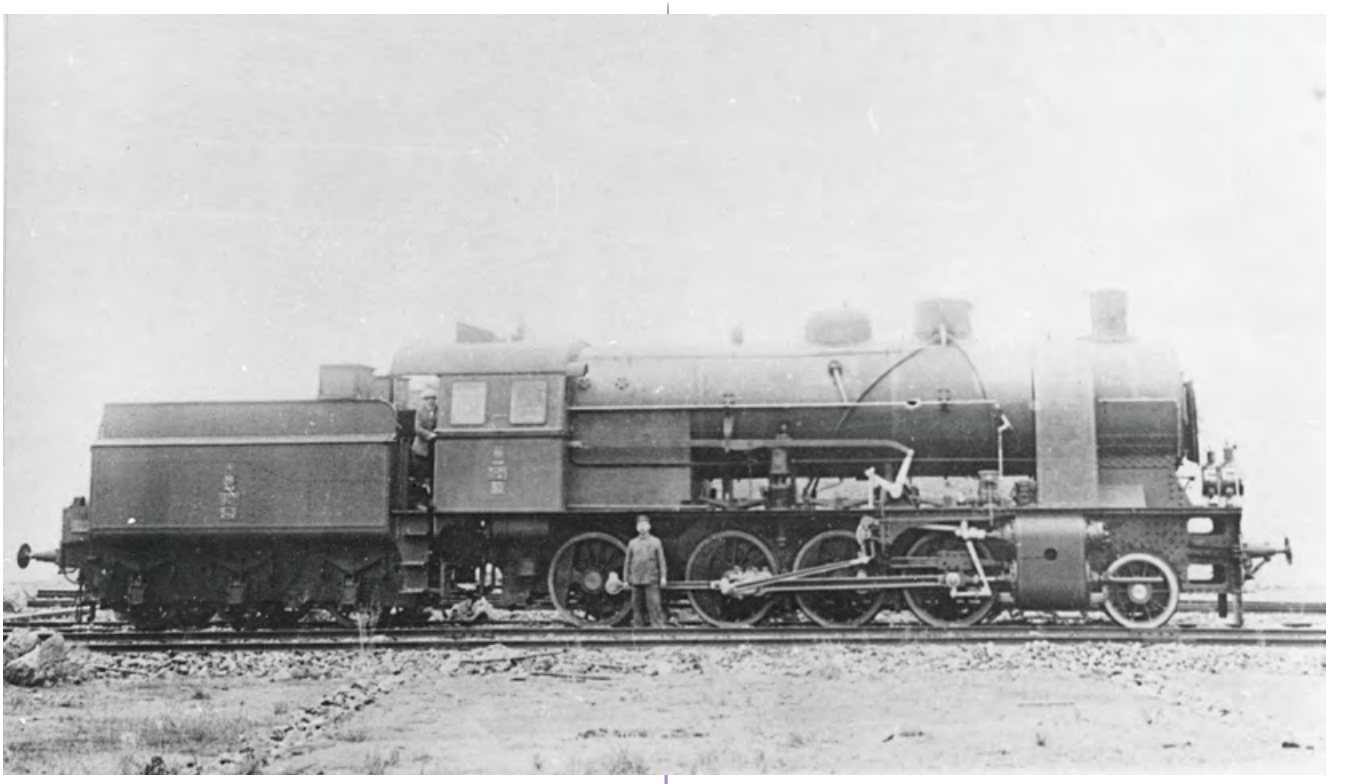
Fabryki parowozów powstały w Poznaniu w 1920 roku (Fabryka Pojazdów Szynowych należąca do zakładów H. Cegielskiego), Chrzanowie w 1923 roku (słynny Fablok – Pierwsza Fabryka Lokomotyw w Polsce Spółka Akcyjna) i Warszawie w 1924 roku (Warszawska Spółka Akcyjna Budowy Parowozów). W sumie wyprodukowały one ponad 2,5 tysiąca lokomotyw, głównie na podstawie zakupionych austriackich i niemieckich projektów. Było to wielkie osiągnięcie, choćby ze względu na skomplikowanie tych maszyn i materiały potrzebne do ich konstrukcji.

Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

↑ **150.** Montaż parowozu serii Tr21 w chrzanowskiej fabryce „Fablok", Chrzanów, lata dwudzieste XX w., Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

Ponadto polscy konstruktorzy z Chrzanowa, na czele z Kazimierzem Zembrzuskim, mogli pochwalić się własnym projektem, który wszedł do produkcji seryjnej w 1932 roku. Była to stutonowa Pt 31, nazywana przez maszynistów „petuszką". Rozwijała prędkość 100 kilometrów na godzinę (km/h), ciągnąc 650-tonowy skład po płaskim terenie. Jeden z tych parowozów można oglądać w Skansenie Taboru Kolejowego w Chabówce.

Niewątpliwie najbardziej znane osiągnięcie polskiego przemysłu kolejowego stanowiła lukstorpeda, czyli wagon o napędzie spalinowym. Mówiąc ściśle, było kilka rodzajów takich pojazdów – te nazwane lukstorpedami produkowano w Fabloku na licencji austriackiej; wagony motorowe wytwarzano również w zakładach Cegielskiego i w Warszawie.



↑ **151.** Parowóz Tr21, przed 1939, Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

Konstruowano także wagony osobowe i towarowe, jednak do najciekawszych należą specjalnie projektowane wagony turystyczne. Te prawdziwe dzieła sztuki wzorniczej dopasowywano do celu podróży – karpackich szczytów lub bałtyckich wydm. Eleganckie salonki, jak i zwykłe wagony trzeciej klasy z twardymi ławkami produkowały zakłady Lilpop, Rau i Loewenstein na warszawskiej Woli. Dobrym przykładem współpracy między dawnymi zaborami było powstanie Spółki „Wagon" w Ostrowie Wielkopolskim. Firma ta została przejęta przez zakłady Zieleniewskiego z Galicji, które dysponowały odpowiednim *know-how* i kapitałem. Dzięki temu w fabrykach koncernu w latach dwudziestych zbudowano 10 tysięcy wagonów.

Polski przemysł kolejowy w okresie 1918–1939 zapewnił Polsce samowystarczalność w środkach transportu kolejowego. Żadna inna dziedzina przemysłu maszynowego nie osiągnęła takiego poziomu w II Rzeczypospolitej.

↑ **152.** Znak firmowy Pierwszej Fabryki Lokomotyw w Polsce „Fablok" SA w Chrzanowie, 1928, Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

MICHAŁ ZARYCHTA

Bez konia ani rusz

Wojciech Kossak, „Józef Piłsudski na Kasztance"

Polak to jeździec – taki pochlebny stereotyp rodaka panował wśród elit II Rzeczypospolitej. Wynikał on rzecz jasna z tradycji szlacheckiej, praktyki wychowywania dzieci ze sfer zamożnych i wzorców wychowania patriotycznego. Do panteonu narodowego niewielu bohaterów trafiło na własnych nogach – nawet nieliczne obecne w nim kobiety przedstawiano konno i zbrojnie.

Przybliżając to wyobrażenie do rzeczywistości II Rzeczypospolitej, można by rzec, że Polak to woźnica. Realia zarówno polskiej wsi, jak i miasta sprawiały, że transportu konnego nie dało się zastąpić. Stosunkowo rzadka sieć połączeń kolejowych, słabe drogi i wysokie ceny samochodów, jak i materiałów pędnych powodowały, że koń był dobrem pożądanym. Zawód woźnicy czy dorożkarza zapewniał utrzymanie dla całej rodziny nawet w czasie kryzysu.

Koń stanowił podstawowy element życia na wsi. Zarówno ziemianie, jak i chłopi nie wyobrażali sobie bez niego życia i jedynie wielkie majątki ziemskie pozwalały sobie na użycie lokomobil lub ciągników spalinowych. Na wsi obserwowano też wielką różnorodność końskiej morfologii. W XIX wieku na ziemie polskie sprowadzono wiele ras ukształtowanych na Zachodzie, między innymi gorącokrwiste (pod wierzch) konie oldenburskie, konie krwi angielskiej i zimnokrwiste (robocze) konie ardeńskie. Właściciele krzyżowali je z końmi miejscowymi, co powodowało, że były mniej wymagające, „dopasowane" do polskich warunków. W stadninach państwowych i prywatnych hodowano piękne konie szlachetne przeznaczone do jazdy wierzchem, także do wyścigów. Konie o pokroju obecnej rasy śląskiej dominowały w dużych i średnich gospodarstwach, w których ceniono sobie także wygląd zaprzęgu. Pośród koni roboczych (zimnokrwistych) siła i wytrzymałość brały górę nad estetyką. Niezbyt wysoki, suchy (chudy i żylasty) koń do pracy na wsi – mierzyn – znosił więcej od swych bardziej wyspecjalizowanych krewniaków. Na terenach izolowanych, zalesionych spotykano jeszcze szkapy o umaszczeniu charakterystycznym dla konika polskiego.

↑ **153.** Wojciech Kossak, *Józef Piłsudski na Kasztance*, 1928, fot. M. Kwiatkowska, Muzeum Narodowe w Warszawie

Pierwszy koń Rzeczypospolitej to Kasztanka, która nosiła Józefa Piłsudskiego, gdy był komendantem I Brygady Legionów, a także później, głównie podczas defilad. Wojciech Kossak namalował Józefa Piłsudskiego na Kasztance w 1928 roku. Każdy Polak dobrze zna wizerunek jeźdźca, czego nie można powiedzieć o wyglądzie konia. Jego niezbyt wyszukane imię niesie informację o umaszczeniu, co do pozostałych cech musimy zaufać artyście. Kossak bowiem to – po swym ojcu – najwybitniejszy malarz koni w historii polskiego malarstwa. Pierwszy Marszałek Polski nie wpisywał się jednak w stereotyp Polaka-jeźdźca i preferował konie mechaniczne. Polskie elity ogólnie stawiały na nowoczesność. Jedyny wybitny piłsudczyk, który miał wyraźne zamiłowanie do koni, to słynny generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski.

↑ **154.** Dwa mierzynki na polskich bezdrożach znaczyły więcej niż dziesiątki koni mechanicznych, 1934, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Państwo polskie było żywo zainteresowane hodowlą koni. Słynna stadnina w Janowie Podlaskim stanowiła centrum hodowli koni wzorcowych, wykorzystywanych potem do rozrodu w stadninach dostarczających wierzchowce szwoleżerom, ułanom i strzelcom konnym. To konie angloarabskie, najczęściej półkrwi, ze względu na konieczność obniżenia wymagań hodowlanych, co wiązało się z niezbyt obfitymi wojskowymi racjami żywieniowymi. Stajnie pułkowe wystawiały najlepsze konie do wyścigów, zarówno ze względu na prestiż, jak i wysokie nagrody.

Tory wyścigowe istniały we wszystkich większych miastach Polski, niezależnie od zaboru. Dzień gonitwy skupiał wokół toru niemal wszystkie warstwy polskiego społeczeństwa – od arystokratów hodowców aż po ludzi z przestępczego półświatka. Dla wielu osób nietkwiących w szponach hazardu była to tania niedzielna rozrywka – miejsce stojące kosztowało około złotówki.

W ciągu 20 lat niepodległości pogłowie koni wzrosło z niespełna 3,3 miliona do ponad 3,9 miliona sztuk (obecnie w Polsce występuje około 300 tysięcy). Konie służyły w wojnie obronnej 1939 roku, kiedy w zasobach Wojska Polskiego znalazło się około 400 tysięcy tych zwierząt. W 90% były to konie pociągowe przydatne w taborach i artylerii. Na koniec warto wspomnieć, że koń odgrywał dużą rolę w gospodarce całej Europy. Również siły zbrojne III Rzeszy nie mogły się bez niego obyć – w okresie najazdu na Polskę Wehrmacht wykorzystywał pół miliona koni.

MICHAŁ ZARYCHTA

Prosty i niezawodny

Motocykl CWS M111 z wózkiem bocznym

Skrót umieszczony w nazwie rozwija się niezwykle prozaicznie: Centralne Warsztaty Samochodowe. Był to zakład na warszawskiej Pradze, w którym dokonywano napraw sprzętu mechanicznego Wojska Polskiego. Nim przystąpiono do konstrukcji własnych motocykli, naprawiano tu pochodzące z demobilu Ententy maszyny Harley-Davidson. W 1928 roku utworzono holding Państwowe Zakłady Inżynierii (PZInż.), którego CWS stały się częścią.

W związku z zużyciem motocykli z demobilu zdecydowano się rozpocząć pracę nad własną konstrukcją. Pierwszy polski motocykl, wyprodukowany w 1929 roku, nosił nazwę CWS 55 i nie był zbyt udany. Jego następcą został „ciężki motocykl CWS 111", który od 1936 roku występuje jako Sokół 1000.

Była to niezwykle udana i prosta konstrukcja opracowana przez zespół kierowany przez inżyniera Zygmunta Okołowa-Podhorskiego (1902–1962). Dwucylindrowy silnik o pojemności 995 centymetrów sześciennych (cm^3) dawał moc 20 koni mechanicznych i rozpędzał ważącą 375 kilogramów maszynę do prędkości 100 kilometrów na godzinę (km/h). Silnik spalał 7,5 litra benzyny i 0,4 litra oleju silnikowego na 100 kilometrów, co nie było wówczas złym osiągnięciem. Od razu rozpoczęto też produkcję wózków bocznych, a planowano wersję terenową z wózkiem tylnym, w sumie więc trzykołową, jednośladową z dwoma kołami pędnymi.

W 1933 roku doświadczony motocyklista rotmistrz Edward Karkosz przejechał na próbnym egzemplarzu 10 000 kilometrów w cztery miesiące. Po tym zdarzeniu podkreślił dużą wytrzymałość maszyny w terenie i łatwość obsługi. „CWS M111 jest wybitnym typem motocykla wojskowego, który w rękach żołnierza z małą wprawą motocyklisty będzie chodził dobrze i pewnie" – podsumował.

↑ **155.** Motocykl CWS M111 z wózkiem bocznym, Państwowe Zakłady Inżynieryjne w Warszawie, 1935, Muzeum Inżynierii i Techniki w Krakowie

Szacuje się, że powstało od 3,2 do 3,4 tysiąca CWS 111, z tego ponad 1,6 tysiąca zakupiła armia. W zamyśle konstruktorów był to bowiem motocykl wojskowy, służący zwiadowcom, łącznikom i amunicyjnym, uzbrojony w ręczny karabin maszynowy (rkm) przy wózku bocznym. Powstała też wersja z ciężkim karabinem maszynowym (ckm) na specjalnej platformie na miejscu wózka.

Pozostałe egzemplarze trafiły do Poczty Polskiej, Policji Państwowej, a także do osób prywatnych, choć i wśród nich byli oficerowie Wojska Polskiego (WP) służby czynnej lub rezerwiści. W perspektywie wojny oznaczało to możność zmobilizowania ich razem z własnymi pojazdami. Ponadto władze zastosowały ulgi finansowe przy zakupie produktów krajowego przemysłu motoryzacyjnego. Posiadanie motocykla było wówczas niemal tak samo ekscytujące jak obecnie. Młodzi ludzie fascynowali się rajdami motocyklowymi urządzanymi w całej Polsce. Pierwszy rajd na wytrzymałość „Sto mil po Polsce" w 1938 roku w kategorii motocykli z wózkiem wygrał właśnie Sokół 1000. Jednak wielu potencjalnych klientów marzyło o znacznie tańszych modelach z mniejszym silnikiem.

W kampanii wrześniowej większość Sokołów służyła w WP. Egzemplarze ewakuowane z 10 Brygady Kawalerii na Węgry zostały przejęte przez armię tego kraju i wykorzystane podczas planu Barbarossa.

MICHAŁ ZARYCHTA

Polski kauczuk

Opona z Fabryki Gum Jezdnych „Stomil" w Dębicy

Zakłady Stomil to jeden z wielu przykładów sukcesów gospodarczych II Rzeczypospolitej zdyskontowanych przez Polską Rzeczpospolitą Ludową. Wszystko to, co kojarzy się Polakom z nazwą tej firmy, było już przed wojną: opony samochodowe, motocyklowe i rowerowe, a nawet klub sportowy. Na gumach Stomilu w 1939 roku wyruszyły do boju nasze dwie brygady zmotoryzowane. W tym samym czasie w USA zainteresowanie wzbudziła polska opona z Dębicy.

W 1928 roku powstał Stomil – polski wytwórca opon i wyrobów gumowych. Jego pierwsza siedziba znajdowała się w Poznaniu. Marka szybko zdominowała polski rynek opon. Był to produkt bardzo drogi. W 1935 roku komplet ogumienia do samochodu osobowego kosztował 900 złotych. W Polsce gumy jezdne nie cieszyły się dużym popytem, dlatego też Stomil wyruszył na drogi i bezdroża całego świata. Jego produkty eksportowano do Jugosławii, Rumunii i Turcji, a nawet do Indii i USA.

W drugiej połowie lat trzydziestych ważnym odbiorcą ogumienia stało się Wojsko Polskie, które przechodziło pospieszną modernizację. Zwiększona liczba samochodów terenowych i ciężarowych, produkcja dział na gumowych oponach, a także, w mniejszym stopniu, samolotów wiązały się z dużym zapotrzebowaniem na opony. Zdecydowano więc o wybudowaniu nowej fabryki na terenie Centralnego Okręgu Przemysłowego.

Dębicki zakład to efekt połączenia amerykańskiej techniki produkcji opon z polskim patentem na syntetyczny kauczuk. Ten ostatni nosił handlową nazwę „ker" (skrót od kauczuk erytrenowy). Autorem polskiej technologii wytwarzania sztucznej gumy był profesor Wacław Szukiewicz (1896–1992) z Chemicznego Instytutu Badawczego. Uruchomił on w Dębicy fabrykę produkującą – przy użyciu między innymi spirytusu z ziemniaków – gaz butadien (erytren), którego stały polimer miał właściwości podobne do kauczuku.

↑ **156.** Opona do motocykla „Sokół" produkcji firmy SA „Stomil" w Poznaniu, koniec lat trzydziestych XX w., Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

Wątek amerykański wiąże się z General Tire and Rubber Company, która udzieliła licencji Stomilowi na postawienie fabryki. Zaprojektowaną przez Amerykanów linię produkcyjną wybudował w Dębicy zespół polskich i amerykańskich inżynierów. Maszyny zakupiono w Wielkiej Brytanii. Produkcja próbna ruszyła już w sierpniu 1938 roku, a od kwietnia 1939 roku opony trafiały do odbiorcy. W fabryce pracowało 600 osób w systemie trzyzmianowym i wytwarzano 600 kompletów (opona z dętką) ogumienia w siedmiu rozmiarach na dobę.

Podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku produkt z Dębicy był reklamowany jako „opona z ziemniaka". W Stanach Zjednoczonych technologia profesora Szukiewicza wzbudziła zaciekawienie, jednak potężne lobby naftowe spowodowało, że amerykańską sztuczną gumę produkowano z butadienu powstającego w wyniku rafinacji ropy.

↑ **157.** Stoisko firmy Stomil na Międzynarodowych Targach Poznańskich, 1937, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Przeczytaj więcej:

XX. GOSPODARKA

MAREK OLKUŚNIK

Otworzę okno na świat! Eugeniusz Kwiatkowski i budowa portu w Gdyni

Fotografie Romana Morawskiego

„Pozostaje dziś we władaniu naszem mały skrawek wybrzeża, reprezentujący już tylko około 3% naszej granicy państwowej, ale wielkość «jakościowa» tej granicy morskiej tylko od nas samych zależy, od sumy pracy, wiedzy i wytrwałości, którą nad Bałtyk przyniesiemy"– pisał Eugeniusz Kwiatkowski w rozprawie *Powrót Polski nad Bałtyk* z 1931 roku.

Odrodzona w 1918 roku Polska – choć mogła cieszyć się dostępem do morza – stanęła przed poważnym problemem, jakim był brak prawdziwego portu morskiego. Władze znajdującego się pod kuratelą Ligi Narodów Wolnego Miasta Gdańska nie były przychylnie nastawione do Polski, co poważnie utrudniało korzystanie z gdańskiego portu.

Ostatecznie wybrano maleńką wioskę rybacką – Gdynię. Na początku 1920 roku zapadła decyzja o budowie. Projekt opracował inżynier Tadeusz Wenda. 29 kwietnia 1923 roku uroczyście otwarto Tymczasowy Port Wojenny i Schronisko dla Rybaków. Kontynuowanie inwestycji przebiegało powoli z powodu znacznych trudności finansowych. Prace prowadziła spółka francusko-polska.

Do przyśpieszenia rozwoju Gdyni w zasadniczy sposób przyczynił się inżynier Eugeniusz Kwiatkowski (z wykształcenia chemik). Od czerwca 1926 roku do grudnia 1930 roku pełnił on funkcję ministra przemysłu i handlu, a od października 1935 roku – wicepremiera i ministra skarbu. Był nie tylko politykiem – wcześniej dał się

Muzeum Miasta Gdyni

↑ **158.** Roman Morawski, *Marszałek Piłsudski z wizytą na Helu*, obok minister Eugeniusz Kwiatkowski, 1928, Muzeum Miasta Gdyni

poznać jako znakomity dyrektor do spraw technicznych w Państwowej Fabryce Związków Azotowych w Chorzowie. Według Kwiatkowskiego szansę dla Polski stanowiły industrializacja i handel zagraniczny. Twierdził, że uprzemysłowienie kraju zwiększy popyt na towary rolnicze na rynku wewnętrznym, zapobiegnie bezrobociu i pozwoli racjonalnie wykorzystać surowce naturalne. Uważał, że jest to odpowiednia droga „do ożywienia i rozwoju międzynarodowej wymiany towarowej, do wzrostu importu oraz powiększenia eksportu".

W koncepcji Kwiatkowskiego bardzo istotne miejsce zajmowała Gdynia. Wytrawny ekonomista podkreślał: „Bez swobodnego wyjścia na morze i przez morze udusilibyśmy się gospodarczo i politycznie". Możliwość korzystania z własnego portu miała uniezależnić Polskę od pośredników i zwiększyć konkurencyjność polskich towarów. Dalekowzroczny plan zakładał także konieczność rozbudowy sieci komunikacyjnej, zapewniającej łączność Wybrzeża z całym krajem, „aż po Śląsk polski, po podnóża Karpat, po dalekie ziemie Wołynia i Wilna". Kwiatkowski dostrzegał znaczenie komunikacji morskiej dla Polaków żyjących na obczyźnie i był gorącym zwolennikiem rozwoju polskiej floty. Uważał, że odpowiednia polityka „musi stworzyć współdziałanie całego Państwa z akcją wyzyskania walorów portu w Gdyni".

↑ **159.** Roman Morawski, *Budowa nabrzeża Duńskiego oraz mosty przeładunkowe na nabrzeżu Szwedzkim*, 1926, Muzeum Miasta Gdyni

W latach trzydziestych Gdynia stała się największym portem nad Bałtykiem i jednocześnie najnowocześniejszym w Europie. II wojna światowa zahamowała jej rozwój. Po wojnie władze komunistyczne uniemożliwiły inżynierowi Kwiatkowskiemu pracę nad przywracaniem Gdyni jej dawnego znaczenia. Były wicepremier zajął się działalnością naukową. Zmarł w 1974 roku.

Budowę portu znakomicie udokumentował fotograf Roman Morawski, który przybył do Gdyni ze Lwowa w 1921 roku. Był handlowcem, otworzył jedną z pierwszych hurtowni materiałów papierniczych i biurowych, prowadził też zakład fotograficzny. Jego zdjęcia ukazują powstawanie portu od podstaw. Uwiecznił między innymi proces konstruowania nabrzeży za pomocą skrzyń żelbetowych, wznoszenie pierwszej elektrowni u nasady mola węglowego i dźwigów portowych na Nabrzeżu Szwedzkim. Fotografował port wojenny i Koszary Marynarki Wojennej. Udało mu się uchwycić ważnych gości: marszałka Józefa Piłsudskiego, prezydenta RP Ignacego Mościckiego czy Eugeniusza Kwiatkowskiego. Interesowały go także sceny z życia rozwijającego się miasta. Był autorem licznych fotografii pocztówkowych z Gdynią w roli głównej. Kolekcja jego prac znajduje się w Muzeum Miasta Gdyni.

WERONIKA SZERLE

Modernizm w paski

Fotografie gdyńskiej Łuszczarni Ryżu

„Pięciopiętrowa, biało-czerwona, pasiasta jej fasada z dala rzuca się w oczy [...]. Jest największym tego typu przedsiębiorstwem nie tylko w Polsce, ale i w Europie". Tak z niekłamanym zachwytem o gdyńskiej Łuszczarni Ryżu pisał Wacław Sieroszewski w swym reportażu *Brama na świat* w 1933 roku.

Pięć lat wcześniej, 1 maja 1928 roku uroczyście poświęcono kompleks gdyńskiej Łuszczarni, powstałej na mocy umowy zawartej w 1927 roku przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu z prywatną spółką „Łuszczarnie i Młyny Krakowskie". Prace budowlane przy Nabrzeżu Indyjskim portu wykonało nowo założone gdyńskie przedsiębiorstwo robót budowlanych i inżynieryjnych „Inż. K. Krzyżanowski i Ska". Autorem projektu Łuszczarni był prawdopodobnie sam właściciel – inżynier architekt Kazimierz Krzyżanowski. Opublikowany w numerze miesięcznika „Morze" z listopada 1927 roku szkic ukazywał efektowną bryłę głównego budynku produkcyjnego, wykończoną kontrastowymi, horyzontalnymi dwubarwnymi pasami.

W skład zespołu zabudowań wchodziły także młyn, pakownia, magazyny, budynki administracyjny i mieszkalny, warsztat i portiernia. Elewacje wszystkich obiektów były spójne stylistycznie. Główną zasadę ich kompozycji stanowiły poziome pasma wykonane na przemian z pasów surowej czerwonej cegły oraz z jasnych, prawie białych pasów tynku. Biało-czerwona kolorystyka elewacji Łuszczarni nawiązywała do barw narodowych i wizualnie podkreślała polskość gdyńskiego portu.

Na czarno-białej fotografii z 1932 roku, autorstwa Leonarda Durczykiewicza (1876–1934), pochodzącej ze zbiorów Muzeum Miasta Gdyni, widać trzy obiekty z kompleksu Łuszczarni Ryżu: charakterystyczny wolno stojący budynek administracyjny znajdujący się w środku oraz magazyn usytuowany wzdłuż

→ **160.** Pracownicy Łuszczarni Ryżu w Gdyni wraz z hinduskimi marynarzami, którzy przywieźli ryż, 1928–1930, Muzeum Miasta Gdyni

↓ **161.** Leonard Durczykiewicz, fotografia z karnetu *Gdynia. Widoki Wybrzeża Polskiego z opisami – port w Gdyni, Łuszczarnia Ryżu*, 1932, Muzeum Miasta Gdyni

Nabrzeża Indyjskiego z prawej strony, a także niski budynek mieszkalny z lewej strony. Zdjęcie to ukazało się w karnecie *Gdynia. Widoki Wybrzeża Polskiego z opisami*, złożonym z 25 fotografii i wydanym przez pochodzącego z Czempinia w Wielkopolsce fotografa Durczykiewicza, który w połowie lat dwudziestych przeniósł swój zakład do Gdyni.

Kompleks przemysłowy Łuszczarni Ryżu, zwanej ryżownią, był nowoczesny i w najwyższym stopniu zmechanizowany. Przetwarzano w nim surowy ryż sprowadzany z Indii. Podczas oczyszczania ziaren w budynku fabrycznym mieszczącym 90 ton surowca pracowało jedynie pięciu wykwalifikowanych robotników. Mieli za zadanie doglądanie pracy 16 maszyn, przez które każda partia ryżu przechodziła w ciągu 25 minut. Na ostatnim etapie ryż trafiał – bez udziału rąk ludzkich – do jednego z tysięcy worków, które składowano w wysokim magazynie, używając nowoczesnych elektrycznych wind. Kolejną nowinką technologiczną gdyńskiego przedsiębiorstwa było zastosowanie taśmociągu między budynkami zakładu.

W latach trzydziestych XX wieku produkcja w gdyńskiej Łuszczarni Ryżu zdominowała polski rynek, a jej nadwyżki eksportowano do krajów nadbałtyckich oraz Czechosłowacji, Anglii, Grecji i Włoch. Współcześnie w przedwojennych budynkach Łuszczarni Ryżu wciąż obrabia się ryż, a od 11 marca 2010 roku figurują one w rejestrze zabytków.

PIOTR CYNIAK

Poezja „Czarnego Śląska”

Rafał Malczewski, „Kopalnia Mysłowice”

Polscy plenerzyści chętnie odwiedzali porty, plaże, malownicze miasteczka oraz górskie polany. Poza obszarem ich zainteresowania pozostawały kopalnie, huty, walcownie, elektrownie i przędzalnie. Dla awangardowych plastyków inspirujących się włoskim futuryzmem industrialna rzeczywistość stanowiła natomiast jedynie punkt wyjścia. Celując w jaśniejącą tarczę przyszłości, rzadko dokumentowali zapyloną i zasnutą dymem przemysłową teraźniejszość. Pierwszym polskim artystą, który podjął próbę stworzenia cyklu malarskiego o tematyce przemysłowej, był Rafał Malczewski. Przedmiotem swojego zainteresowania uczynił jeden z gospodarczych filarów II Rzeczypospolitej – Górny Śląsk.

Rafał Malczewski, syn słynnego symbolisty Jacka, w końcu lat dwudziestych został uznany za jednego z najbardziej oryginalnych malarzy Tatr. Tworzył wówczas nie tylko sugestywne pejzaże górskie, ale również groteskowe widoki zakopiańskie utrzymane w kolorystyce sałatki jarzynowej. Syn autora *Hamleta polskiego* wykreował własny rozpoznawalny styl charakteryzujący się prymitywizacją form i ciągłym balansowaniem między liryzmem a groteskowym humorem. Jego znakami rozpoznawczymi stały się syntetyczne widoki złożone z kubicznych domków, wydętych niczym beczka pól i rozwibrowanych w świetle turni. Budynkom i górskim szczytom towarzyszyły „bawełniane” drzewa liściaste, przeskalowane świerki podobne do ozdób choinkowych i ukazane z humorem figurki ludzi zajętych pracą. Na początku lat trzydziestych narkotyk gór, jak artysta nazywał zniewalającą siłę przyciągania emanującą z Tatr, ustąpił miejsca magnetyzmowi krainy węgla, cynku i żelaza.

Za namową przyjaciela Ferdynanda Goetla Malczewski odwiedził przemysłowe okręgi Górnego Śląska. Przyjechał tu po raz pierwszy w 1934 roku i przeżył prawdziwy wstrząs. Pisał, że pierwsze spotkanie z tym regionem było dla niego tak samo poruszające, jak „zetknięcie się po raz pierwszy z żywiołem skalistych gór lub z ogromem morza”. Uczucie lęku mieszało się z fascynacją. Powstał wówczas cykl malarski *Czarny Śląsk*, na który składały się 34 prace wykonane w technikach olejnej i akwarelowej. Po raz pierwszy został on zaprezentowany w maju 1935 roku w stołecznym Instytucie Propagandy Sztuki. W czerwcu tego samego roku cykl można było oglądać w łódzkim oddziale tej instytucji. Niestety tylko nieliczne spośród tworzących go obrazów dotrwały do naszych czasów.

Choć Malczewski zainspirował się wezwaniem wojewody śląskiego Michała Grażyńskiego do utrwalenia tej przemysłowej krainy i jej modernizacji w polskiej sztuce, to rezultat przyjął całkowicie pozapropagandową formę. Pędzlem artysta wyczarował unikatowe w dziejach naszej sztuki przemysłowe pejzaże magiczne. Niektóre spośród nich są surowe i monumentalne. W innych, takich jak zaskakujące *Biedaszyby*, niepokój i uczucie osamotnienia przeplatają się z subtelną nutą liryzmu. Podobnie jak w przypadku opisów tego regionu nakreślonych piórem Malczewskiego, przestrach typowy dla chwil zetknięcia z tym, co nieznane i niesamowite miesza się z głodem kolejnych wrażeń. Oddajmy więc głos samemu artyście: „wędrując wśród hałd, ziemią kształtowaną nie zamysłem przyrody czy ręką rolnika, lecz prawami potężnego surowcowego przemysłu, [...] dziwiłem się, że ten pejzaż nie zwabił poza mną nikogo z malarzy. Buro-amarantowy horyzont przekreślały kominy, białe balony pary kłębiły się u wylotu chłodni, na różnych poziomach wyrastały z mgieł osiedla, czarne tyły ceglanych kamienic, wyrosłem na nagiem klepisku, widma i upiory mieszkań ludzkich, setki działkowych ogródków rozpościerających się gdzieś u podnóży żużlowych piramid, olbrzymie krzyże dźwigające sieci wysokiego napięcia, wstrząsające obrazy władzy człowieka nad sponiewieraną ziemią. Otwierały się przede mną sprawy groźne, zespoły barw zduszonych i nabrzmiałych ciemną krwią rdzy, granatem węgla”.

Podobne w nastroju, choć znacznie bardziej wyraziste są opisy Górnego Śląska pióra Gustawa Morcinka. W książce wydanej w 1933 roku w ramach propagandowej serii *Cuda Polski* nakreślił on przemawiający do wyobraźni

→ **162.** Rafał Malczewski, *Kopalnia Mysłowice*, 1934, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

obraz górniczego i hutniczego świata rodem z *Boskiej komedii* Dantego: „czarni ludzie krzątają się wśród ognia i maszyn, mali jacyś, niepozorni, przebiegają zdyszani ruchome kręgi świateł, toną w mrokach, wynurzają się z dymów zziajani, błyszczący potem na spalonych twarzach, jakby rudą oliwą wysmarowani, przybrani w skórzane fartuchy, obdarci, w zetlałych łachmanach. [...] Rozparzone, suche powietrze kłuje oczy i płuca, pot ścieka brudnemi strużkami po ciałach, przemacza czarne koszule, [...] a dyszące płuca z trudem chwytają drobinę chłodniejszego powietrza". W przeciwieństwie do Morcinka Malczewski nie poświęcał większej uwagi wydarzeniom rozgrywającym się na co dzień we wnętrzach kopalń i hal produkcyjnych, rezygnując z ukazywania pracujących hutników i górników.

Tworząc swój „reportaż", Malczewski z wielkim upodobaniem malował natomiast rozległe pejzaże znaczone siatką wyrobisk i grzbietami żużlowych hałd. W tle majaczyły dymiące kominy i surowe konstrukcje fabryczne. Znad zdegradowanych połaci ziemi wyłaniały się okopcone ceglane domy robotnicze oraz monstrualne słupy sieci energetycznych. W tym z gruntu nieprzyjaznym środowisku pojawiały się jednak idylliczne akcenty: całujący się zakochani, kobiety wyprowadzające psy na spacer czy roziskrzone barwami korony samotnych drzew.

W innych kompozycjach, takich jak *Kopalnia Mysłowice* z kolekcji radomskiego muzeum, Malczewski sięgał po wycinkowe kadrowanie. Ukazywał już nie panoramiczne pejzaże, ale stosunkowo niewielkie fragmenty kompleksów fabrycznych. Trzonkiem pędzla markował fakturę ceglanych ścian budynków i drewnianych konstrukcji chłodni kominowych. Gładkie barwne pola sąsiadowały z partiami wyróżniającymi się bogatą, załamującą światło fakturą. Stojąc przed obrazem, z zaciekawieniem zaglądamy do tajemniczej i opustoszałej

↑ **163.** Huta „Piłsudski" w Chorzowie, pocztówka według fotografii Stanisława Sekutowicza, wydana nakładem Książnicy-Atlas we Lwowie, 1939, Biblioteka Narodowa

kopalnianej przestrzeni, ściśle oddzielonej budynkami i rzędem kominów od świata zewnętrznego. Inspirację dla Malczewskiego stanowiła zabudowa założonej w 1837 roku Kopalni Węgla Kamiennego w Mysłowicach. Początkowo nosiła ona nazwę „Danzig", zmienioną już w 1866 roku na „Myslowitz".

Na poły baśniowa, niepokojąca *Kopalnia Mysłowice* jest jednym z najlepszych i najbardziej spójnych nastrojowo pejzaży industrialnych Malczewskiego. Choć sugestywna wizja regionu węgla i stali, wykreowana przez artystę w *Czarnym Śląsku*, ma niewiele wspólnego z rzeczywistością, to stworzony przez niego cykl należy do najwybitniejszych przykładów ikonografii przemysłowej w sztuce polskiej dwudziestolecia międzywojennego.

EWA OLKUŚNIK

Proletariusze w aureolach?

Karol Hiller, „Robotnicy"

Z tła o nieokreślonej barwie wyłaniają się dwie grupy schematycznie ukazanych, pozbawionych twarzy postaci. Bije od nich blask – utrzymane w ciepłym tonie światło, które rozprasza ponury, gęsty mrok. Statyczna kompozycja przyciąga uwagę i skłania do zadumy. Artysta w wyrafinowany sposób zmusza widza do refleksji nad losem anonimowych bohaterów.

Karol Hiller jako dwudziestolatek podjął w 1910 roku studia chemiczne w Darmstadt. Naukę kontynuował w Instytucie Politechnicznym w Warszawie, a gdy podczas I wojny światowej znalazł się w Kijowie, został studentem tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Nad Dnieprem zgłębiał tajniki pisania ikon. Zdobyte doświadczenia – zarówno w sferze techniki, jak i kompozycji – z powodzeniem wykorzystywał w późniejszej twórczości.

Do rodzinnej Łodzi powrócił w 1921 roku. Dwudziestolecie międzywojenne stanowiło okres nadzwyczaj płodnej działalności Hillera. Nie tylko malował i poświęcał się grafice, ale był również pedagogiem, krytykiem sztuki, fotografikiem, publicystą. Działał aktywnie w środowisku artystycznym – w 1931 roku znalazł się wśród założycieli Zrzeszenia Artystów Plastyków. Pociągały go nowe prądy i idee – kubizm i abstrakcjonizm. W 1928 roku wystawił swe prace w Salonie Modernistów w Warszawie, w latach trzydziestych jego dzieła prezentowano na wystawach Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie i Łodzi. W 1939 roku Hiller został aresztowany, a następnie zamordowany przez Niemców.

Szczególną rolę w twórczości Hillera odegrała Łódź. Miasto *Ziemi obiecanej* ukazywał jako miejsce, gdzie dochodzi do wyjątkowego spotkania architektury i techniki, gmachów i maszyn – z ludźmi, robotnikami, którzy wiodą w tym nowoczesnym, przetworzonym, nienaturalnym środowisku trudną egzystencję.

↑ **164.** Karol Hiller, *Robotnicy*, 1938–1939, Muzeum Sztuki w Łodzi

Obraz *Robotnicy* stanowi świadectwo głębokiego zrozumienia losu pracowników łódzkich fabryk. Lewą stronę kompozycji zajmuje sylwetka stojącej, dorosłej postaci, do której lgnie prawdopodobnie dwójka dzieci. Po prawej stronie dwojgu dorosłym towarzyszy jedno dziecko. Czy to dwie rodziny? Dlaczego pokazano je razem? Czy to spotkanie, spacer, jakaś uroczystość? Udzielenia odpowiedzi nie ułatwia forma dzieła. Ludzie są ukazani wyłącznie za pomocą kolorowych – pomarańczowych, rudych, brązowych i zielonkawych – plam kontrastujących ze spowitym w szarości tłem. Nie dostrzeżemy detali ubiorów, nie rozpoznamy rysów twarzy. To kolejni, nieznani, anonimowi robotnicy – tacy sami, jakich setki tysięcy pracowały w Łodzi i wielu innych miastach przemysłowych u schyłku dwudziestolecia międzywojennego. Hiller zaakcentował istotę ich sytuacji. Otoczeni przez przygnębiającą monotonię codzienności, ciężkiej pracy, trudnych warunków bytu, nierozpoznawalni, a może wręcz niedostrzegani, pozostają jednak postaciami promieniejącymi, emanującymi blaskiem. Są skupieni na swych codziennych sprawach, uczuciach, rodzicielstwie, które stanowią o barwie, cieple ich życia.

Malarz nie tylko odnosi się do swych bohaterów z empatią, ale i składa im hołd. Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk z Muzeum Sztuki w Łodzi zwraca uwagę, że ukazane postaci charakteryzują spokój i powaga, jak w dziełach prawosławnych mistrzów, a sam obraz został namalowany na desce, tak jak dawne ikony. Doświadczenia zdobyte podczas studiów w Kijowie artysta wykorzystał, by – łącząc tradycję i nowoczesność – podkreślić szacunek dla łódzkich robotników.

MICHAŁ ZARYCHTA

Polskie skrzydła z polskich fabryk

Szybowiec „Wrona-bis"

Po 1935 roku rząd II Rzeczypospolitej rozpoczął „nakręcanie koniunktury" gospodarczej poprzez inwestycje państwowe. W interwencjonizmie państwowym widziano szansę na uprzemysłowienie kraju i zwiększenie zdolności obronnych Polski zagrożonej przez Związek Sowiecki i III Rzeszę. W latach trzydziestych dostrzeżono konieczność rozwoju lotnictwa zarówno cywilnego, jak i wojskowego. Ponieważ nie brakowało zdolnych konstruktorów, a samoloty składały się głównie z metalowych rur, drewna i płótna, przemysł lotniczy mógł się rozwijać.

W latach dwudziestych XX wieku powstały prywatne Podlaska Wytwórnia Samolotów (PWS) i Zakłady Mechaniczne E. Plage i T. Laśkiewicz, czyli Lubelska Wytwórnia Samolotów (LWS). PWS była znana z produkcji pierwszego polskiego myśliwca PWS-10. Konstrukcja ta miała wiele wad, jednak stanowiła trzon polskiego lotnictwa na początku lat trzydziestych. Potem udało się te samoloty sprzedać pogrążonej w wojnie domowej Hiszpanii.

Wytwórnia z Białej ustanowiła przedwojenny rekord Polski, budując aż 500 sztuk samolotu RWD-8. Był to popularny samolot szkoleniowy i turystyczny, który znalazł się w wielu aeroklubach w Polsce, a nawet w Brazylii. W PWS skonstruowano i produkowano samolot szkolny PWS-26, na którym uczyli się pilotażu przyszli lotnicy wojskowi w Dęblinie. W latach trzydziestych obydwie fabryki zostały upaństwowione.

LWS specjalizowała się w samolotach tak zwanych towarzyszących i obserwacyjnych. Pod marką Lublin XIII wyprodukowano przeszło 270 samolotów w różnych wersjach. Najciekawsza została wyposażona w pływaki i wykorzystywana jako morski samolot obserwacyjny i łącznikowy. Była to dość udana konstrukcja, lecz niestety w momencie produkcji już przestarzała.

↑ **165.** Jadwiga Piłsudska podczas ćwiczeń na szybowcu szkolnym „Wrona-bis", Wołyńska Szkoła Szybowcowa Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej na Sokolej Górze, sierpień 1937, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Szybowce te były budowane w latach 1934–1939 w warsztatach Antoniego Kocjana, Wojskowych Warsztatach Szybowcowych w Krakowie, Harcerskich Warsztatach Szybowcowych w Warszawie i przez koła szybowcowe na podstawie dokumentacji – łącznie ok. 400 sztuk.

Samolot LWS „Czapla" powstał na deskach kreślarskich słynnego zespołu projektowego RWD. Jego następcą miał być LWS-3 „Mewa", którego pierwsze egzemplarze opuściły lubelską fabrykę latem 1939 roku.

Słabość polskiego przemysłu stanowił brak doświadczenia w konstruowaniu silników lotniczych. Dlatego nabywano je za granicą i montowano we własnych konstrukcjach. Państwowe Zakłady Lotnicze (PZL) z Rzeszowa zakupiły w 1937 roku licencję od angielskiej firmy Bristol na silnik gwiazdowy (cylindry znajdowały się promieniście wokół wału korbowego) Pegasus XX. Instalowano je w słynnych bombowcach PZL.37 „Łoś" i prototypie lekkiego bombowca PZL.46 „Sum". Fabryka Skody na warszawskim Rakowcu produkowała licencyjny silnik rzędowy czeskiej firmy Walter do samolotów RWD-8 i RWD-13. W Warszawie znajdowała się także prywatna firma Szomański i S-ka, zajmująca

→ **166.** Szybowiec WWS „Wrona-bis" o numerze rejestracyjnym SP-127 (1937) to jedyny zachowany na świecie egzemplarz, Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie

Szybowiec był użytkowany do 1939 r. w lotnictwie sportowym, następnie został ukryty na czas wojny.

się produkcją śmigieł samolotowych. Najważniejszą i najbardziej znaną fabryką samolotów w II Rzeczypospolitej były Polskie Zakłady Lotnicze (również PZL) na warszawskim Okęciu. Powstały w 1928 roku w celu projektowania i produkcji rodzimych modeli samolotów wojskowych. Trzon polskiego lotnictwa po 1936 roku stanowiły samoloty myśliwskie PZL P.7 i P.11, liniowy PZL.23 „Karaś" i bombowy PZL.37 „Łoś". Ten ostatni był najbardziej udaną konstrukcją, a w 1939 roku jedyną spośród polskich samolotów bojowych równorzędną z niemieckimi. Problemem pozostawała wydajność PZL i ograniczenia budżetowe rządu. Kiedy w latach 1937–1939 produkowano na Okęciu „Łosie" (zaledwie 100 sztuk w dwa lata), nie można było stworzyć jednocześnie nowoczesnych myśliwców. Polskie płatowce znajdowały nabywców także za granicą. Wersje eksportowe samolotów były na ogół lepsze niż produkowane dla polskiej armii. Wyposażano je w mocniejsze silniki i silniejsze uzbrojenie sprowadzane z zagranicy, co zwróciło się przy sprzedaży. Szczególnie udanym myśliwcem z Okęcia okazał się PZL P.24. Został zakupiony przez Grecję. Dał się on we znaki zarówno Włochom podczas nieudanej inwazji w 1940 roku, jak i Niemcom w 1941 roku.

Polski przemysł lotniczy był dużym osiągnięciem gospodarczym, szczególnie względem skromnych początków i zacofania cywilizacyjnego Polski. W kilkanaście lat udało się zbudować zakłady, które funkcjonują do dziś, wykształcić wielu wybitnych konstruktorów i tysiące pracowników. Wysiłek ten został częściowo zmarnowany przez błędną decyzję o produkowaniu samolotów wszystkich typów – od lekkich, przez myśliwskie, aż po pasażerskie i bombowe. W efekcie cierpiała zarówno jakość, jak i wielkość produkcji.

Przeczytaj więcej:

XXI. WOJSKO

MICHAŁ MACKIEWICZ

„Szwoleżerki” dla KOP-u

Umundurowanie żołnierza Korpusu Ochrony Pogranicza

Powołany w 1924 roku i finansowany z budżetu ministra spraw wewnętrznych Korpus Ochrony Pogranicza organizacyjnie został podporządkowany Ministerstwu Spraw Wojskowych. Z armii pochodziły przede wszystkim kadry, ale formacja zachowała pewną odrębność względem regularnego wojska. Dotyczyło to między innymi umundurowania garnizonowego i służbowego. Uniformy KOP-owców wyróżniały się kilkoma charakterystycznymi elementami.

Kresy Wschodnie były od zawsze niespokojnym tyglem etnicznym. W latach 1921–1939, pomimo formalnego pokoju, utrzymywał się tutaj stan wrzenia, a na konflikty wewnętrzne, mające podłoże narodowościowe, nakładały się dodatkowo ataki zbrojnych band przybywających ze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Korpus Ochrony Pogranicza (KOP), odpowiedzialny za zabezpieczenie newralgicznego pasa przygranicznego na Wschodzie, przywoływał pamięć o dawnej obronie potocznej – elitarnym, acz nielicznym stałym wojsku polskim utworzonym ponad 400 lat wcześniej do walki z Tatarami. Specyfika służby oraz trudny obszar działania spowodowały, iż kandydaci do służby byli poddawani wnikliwej selekcji. Oficerowie i podoficerowie winni odznaczać się nieskazitelną opinią i wybitnymi cechami charakteru, szeregowcy musieli być Polakami. Według etatu KOP miał liczyć blisko 28 tysięcy ludzi. Podstawową jednostką taktyczną piechoty był batalion, a kawalerii – szwadron. Najwyższym związkiem pozostawały do końca istnienia KOP-u brygady. Oddziały rozwinięto kordonowo wzdłuż całej granicy wschodniej, przy czym w pierwszym rzucie znajdowały się strażnice obsadzone kilkunastoma żołnierzami.

↑ **167.** Czapka garnizonowa porucznika KOP – otok granatowy, wypustka zielona, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Przepisy mundurowe dla KOP-u opracowano w Oddziale I Sztabu Generalnego Wojska Polskiego (WP), opierając je na regulaminach obowiązujących od początku lat dwudziestych. W WP nakryciem głowy były rogatywki oraz furażerki, natomiast dla Korpusu przewidziano okrągłą czapkę o kroju angielskim, zwaną popularnie „kopówką” albo „szwoleżerką”, albowiem używano ich także w pułkach szwoleżerów. Występowała jedynie w wersji garnizonowej, czyli usztywnionej, i nosili ją zarówno szeregowi, jak i oficerowie. W toku służby poddano ją kilku drobnym modyfikacjom, ale forma czapki nie zmieniła się aż do września 1939 roku. Denko nie było idealnie okrągłe, miało formę elipsy i podobnie jak bryty łączące je z otokiem zostało wykonane z materiału w kolorze ochronnym – we wzorze z 1935 roku to tkanina czesankowa (kamgarn) w czapkach dla oficerów i sukno w wersji dla szeregowców i podoficerów. Fibrowy, usztywniony czarny daszek był okuty metalową listwą oksydowaną „na stare srebro”, tak samo oksydowano

↑ **168.** Żołnierze KOP, lata dwudzieste XX w. Uwagę zwracają okrągłe czapki garnizonowe z usuniętymi drucianymi obręczami usztywniającymi, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

orła wzór 19, klamerkę skórzanej podpinki oraz guziki mocujące podpinkę do otoku. Wokół krawędzi denka została wszyta zielona wypustka. Na granatowym otoku (kolor ten wyróżniał także regularną piechotę WP) wyhaftowano oznaki stopnia, przy czym czapki oficerskie posiadały dodatkowo srebrny galon w miejscu łączenia otoku z brytami. Denko oraz podniesiony przód czapki usztywniano za pomocą stalowego drutu, natomiast otok – tekturką i sztywnikiem. Poza okrągłą czapką garnizonową żołnierzy KOP-u wyróżniały także patki (zwane też łapkami) na kołnierzach kurtek mundurowych i płaszczy. W piechocie WP miały one formę granatowego trapezu z żółtą wypustką na tylnej krawędzi, w KOP-ie natomiast wypustka była zielona. Przednia i dolna krawędź patki została obwiedziona srebrnym wężykiem. W kawalerii zamiast rombu naszywano sukienny proporczyk – w Korpusie miał on barwę granatowo-zieloną. Na płaszczach i pelerynach umieszczano dwubarwne paski. Patki stosowano tylko do mundurów garnizonowych, nie noszono ich przy umundurowaniu polowym. Wraz z rozwojem formacji i utworzeniem pododdziałów artylerii, łączności, saperów ich żołnierze mieli patki z wypustkami właściwymi dla danego rodzaju broni, zawsze jednak z dodatkiem zielonej sukiennej wypustki będącej wyróżnikiem Korpusu.

17 września 1939 roku nieliczni żołnierze KOP-u stawili dzielny i zarazem beznadziejny opór wkraczającej Armii Czerwonej. Większość ich kolegów została znacznie wcześniej przerzucona nad granicę zachodnią i włączona w struktury regularnych jednostek WP, co katastrofalnie osłabiło granicę wschodnią. Pomimo to w wielu miejscach doszło do zaciętych walk. Między innymi pod Tynnem w rejonie Sarn, gdzie KOP-owcy bronili się w oparciu o żelbetonowe schrony bojowe. Do legendy przeszła także epopeja żołnierzy zgrupowania generała Wilhelma Orlik-Rückemanna, którzy stoczyli z Sowietami dwie duże bitwy – pod Szackiem i Wytycznem. W Muzeum Wojska Polskiego na sali kampanii wrześniowej jedna z gablot jest poświęcona żołnierzom KOP-u. Jej ozdobę stanowi mundur składający się z płaszcza i okrągłej czapki garnizonowej. W oczy rzucają się charakterystyczne zielone dodatki. Symbolizują formację, która pozostała elitarną do samego końca.

EWA OLKUŚNIK

Orły śląskie dla bohaterów

Odznaczenia powstańców śląskich

Pierwsze powstanie śląskie wybuchło spontanicznie, trwało zaledwie kilka dni, objęło wschodni skrawek Górnego Śląska. Walczący w sierpniu 1919 roku wzięli udział także w kolejnych zrywach zbrojnych. Odznaczenia, którymi honorowano bohaterów, możemy dziś oglądać w Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach.

Klęska Niemiec w I wojnie światowej rozbudziła nadzieje na włączenie ziem zamieszkanych przez ludność polską do odradzającej się Rzeczypospolitej. W przypadku Górnego Śląska sprawa nie była taka prosta. Obok siebie mieszkali tam Niemcy, Polacy oraz Górnoślązacy, pielęgnujący poczucie własnej odrębności. Powojenny kryzys podsycał konflikty społeczne. Przez Śląsk przetaczały się strajki, w których uczestniczyły dziesiątki tysięcy górników. Ubóstwo, inflacja i bezrobocie potęgowały wrogość etniczną. Właścicielami kopalń i fabryk, inżynierami kierującymi pracą zakładów byli przeważnie Niemcy. Górnikami i robotnikami – najczęściej Polacy i Ślązacy. O władzę nad Śląskiem rywalizowały Niemcy i Polska. Bogatych złóż węgla oraz rozwiniętego przemysłu potrzebowała każda ze stron.

Politycy polscy na Śląsku, związani z ruchem narodowym i chrześcijańsko-demokratycznym (zwłaszcza Wojciech Korfanty), uważali, że należy oczekiwać na werdykt konferencji pokojowej w Wersalu. Tymczasem Otto Hörsing, specjalny komisarz ustanowiony przez władze niemieckie, usiłował ograniczać wszelką aktywność Polaków: rozwiązywano polskie organizacje i prześladowano działaczy. Brutalnie działały jednostki *Grenzschutzu* (straży granicznej). Choć utworzona na początku 1919 roku Polska Organizacja Wojskowa Górnego Śląska (POW GŚl.) rwała się do walki, to Korfantemu dwukrotnie, w kwietniu i czerwcu 1919 roku, udało się zapobiec wybuchowi powstania. Podpisany 28 czerwca 1919 roku traktat wersalski, stanowiący, że ludność Górnego Śląska zdecyduje w plebiscycie o przynależności do Polski lub Niemiec, głęboko rozczarował Polaków.

↑ **169.** Gwiazda Górnośląska, należąca do Franciszka Koniecznego, wyprodukowana w Fabryce Galanterii Metalowej „Galmet" w Sosnowcu, lata dwudzieste XX w., Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach

15 sierpnia 1919 roku został krwawo stłumiony strajk górników w kopalni „Mysłowice". Od kul niemieckich zginęło 10 osób. W nocy z 16 na 17 sierpnia 1919 roku POW GŚl. spontanicznie podjęła walkę. Dowództwo sprawował Alfons Zgrzebniok. Starcia objęły jedynie kilka wschodnich powiatów Górnego Śląska. Dysproporcja sił powstańczych i niemieckich była miażdżąca. Z odsieczą powstańcom nie mogła przyjść Polska obawiająca się konfliktu z mocarstwami dążącymi do rozwiązania sporu na drodze plebiscytu. Los zrywu był przesądzony... 24 sierpnia Zgrzebniok nakazał wstrzymanie walk. Choć pierwsze zbrojne starcie o Górny Śląsk zakończyło się porażką, to stało się wzorem dla dwóch kolejnych zrywów – w 1920 i 1921 roku.

W niepodległej Polsce powstańców śląskich wyróżniano odznaczeniami, których wspólną cechą był charakterystyczny, znany od średniowiecza, motyw orła Piastów śląskich. Jego skrzydła i pierś zdobi przepaska w formie półksiężyca. Już w 1921 roku została ustanowiona

↑ **170.** Krzyż na Śląskiej Wstędze Waleczności i Zasługi, wyprodukowany w Mennicy Państwowej w Warszawie, lata dwudzieste XX w., Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach

Śląska Wstęga Waleczności i Zasługi. Odznaka, nadawana do 1924 roku, miała początkowo skromną formę wstążki orderowej w kolorze niebieskim, z białymi paskami po bokach i amarantowymi brzegami. W 1927 roku Górnośląska Komisja Odznaczeń w Katowicach ustanowiła Krzyż na Śląskiej Wstędze Waleczności i Zasługi. W 1931 roku minister spraw wojskowych zatwierdził ostateczny wizerunek odznaczenia. Śląski orzeł został umieszczony pośrodku srebrnego krzyża, na którego ramionach znalazły się daty trzech kolejnych powstań. W świętochłowickim muzeum jest przechowywany, pochodzący z 1928 roku, dyplom nadania takiego odznaczenia powstańcowi Janowi Lortzowi.

W 1925 roku minister spraw wojskowych ustanowił Gwiazdę Górnośląską. To efektowne odznaczenie ma formę posrebrzanej gwiazdy, na którą są nałożone gwiazda pozłacana i biało-niebieski krzyż z rozpiętym na nim śląskim orłem. Egzemplarz ze świętochłowickiego muzeum należał do Franciszka Koniecznego.

Powstańców śląskich doceniła również Polska Ludowa. Już w 1946 roku Krajowa Rada Narodowa ustanowiła Śląski Krzyż Powstańczy. Na wstążce połączono tradycyjne barwy Śląskiej Wstęgi Waleczności i Zasługi z – umieszczonymi pośrodku – kolorami Orderu Krzyża Grunwaldu – czerwonym, biały i zielonym. Samo odznaczenie miało bardziej masywny kształt. Pośrodku krzyża znalazł się śląski orzeł na niebieskim tle, a na ramionach – daty trzeciego powstania śląskiego (1921) oraz 1939 i 1945, jako że początkowo odznaczeniem zamierzano także nagradzać osoby zasłużone w walce o utrzymanie polskości Śląska podczas II wojny światowej.

Prezentowane w Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach odznaczenia przypominają, że za każdym z nich kryje się indywidualny los człowieka, który często ryzykował życie, walcząc o powrót Śląska do Polski.

↑ **171.** Grupa powstańców śląskich uzbrojonych w karabiny Mauser Gew98 z bagnetami, 1919–1921, Narodowe Archiwum Cyfrowe

MICHAŁ MACKIEWICZ

Pistolet symbol

Vis wzór 35

Odrodzona w 1918 roku Polska nie odziedziczyła po zaborcach ani jednej fabryki broni, a zaplecze techniczne było więcej niż skromne. Funkcjonowało zaledwie kilka większych warsztatów naprawczych, a także prywatne firmy nieposiadające doświadczenia w produkcji na potrzeby wojska. W ciągu 20 lat istnienia II Rzeczypospolitej stworzono od podstaw całą infrastrukturę przemysłową, uruchamiając wytwarzanie wszystkich rodzajów broni. Znakiem firmowym naszej przedwojennej zbrojeniówki jest pistolet Vis wzór 1935 opracowany przez inżynierów Piotra Wilniewczyca i Jana Skrzypińskiego. Muzeum Wojska Polskiego posiada ponad 80 egzemplarzy tej legendarnej broni.

Vis powstał w wyniku zapotrzebowania Wojska Polskiego na ujednolicony typ krótkiej broni palnej. Prototyp zbudowano w Biurze Studiów warszawskiej Fabryki Karabinów w 1931 roku. W ciągu kolejnych lat trwały testy, wprowadzono także modyfikacje. Broń w ostatecznej postaci przyjęto do uzbrojenia w 1935 roku pod oznaczeniem Vis wzór (wz.) 35 (*vis* to po łacinie „siła"). Produkcja seryjna ruszyła rok później w radomskiej Fabryce Broni. Do wybuchu wojny powstało około 47 tysięcy sztuk. Broń oparto na Colcie wz. 1911, jednym z najsłynniejszych pistoletów w historii, skonstruowanym przez Johna Mosesa Browninga. Amerykanin zawarł w nim szereg nowatorskich rozwiązań, które są wykorzystywane do dziś w broni cywilnej i wojskowej. Krótką charakterystykę Visa zamieszczono w *Warunkach technicznych* opracowanych przez Instytut Techniczny Uzbrojenia i wydanych w 1937 roku: „Pistolet «Vis» jest bronią samopowtarzalną o zewnętrznym kurku, lufie ryglowanej i iglicy przerzutowej. Pistolet «Vis» przystosowany jest do nabojów syst. «Parabellum» kal. 9 mm. Magazynek mieści 8 nabojów. Po wystrzeleniu ostatniego naboju, zamek pozostaje otwarty [...]. Konstrukcja pistoletu umożliwia napinanie kurka przez potarcie o ubranie [...]. Polowe rozkładanie pistoletu do czyszczenia nie wymaga żadnych przyrządów. Ciężar [...] nie przekracza 1050 g."

↑ **172.** Pistolet Vis wz. 35 wyprodukowany w 1938 r. Poza nazwą producenta, datą produkcji, polskim godłem i oznaczeniem wzoru, na zamku umieszczono także numer patentu 15567, przyznany Wilniewczycowi i Skrzypińskiemu 8 lutego 1932, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

W czasie okupacji Niemcy wznowili wytwarzanie Visów i do 1945 roku wyprodukowano dodatkowo 320 tysięcy sztuk. Pistolety te można bardzo łatwo odróżnić od przedwojennych – nie posiadają polskiego godła na zamku, a jakość wykonania jest dużo gorsza.

Visy z Muzeum Wojska Polskiego to pistolety z różnych lat produkcji i w odmiennym stanie zachowania, zarówno polskie, jak i niemieckie. Część jest związana z konkretnymi postaciami i wydarzeniami – stanowią one doskonałą ilustrację wojennych losów Polski. Nie brakuje egzemplarzy po uczestnikach kampanii wrześniowej 1939 roku oraz pistoletów wydobytych ze skrytek, do których schowano je w chwili kapitulacji. Inne odnaleziono na pobojowiskach. Wiele należało niegdyś do członków organizacji konspiracyjnych, w tym Armii Krajowej, która w sierpniu 1944 ruszyła do walki o stolicę. Jedna z najpopularniejszych powstańczych piosenek – *Pałacyk Michla* – unieśmiertelniła Visa fragmentem o żołnierzach zgrupowania „Parasol", którzy

na „Tygrysy mają Visy". Jest także broń po uczestnikach walki z komunistycznym reżimem oraz ta odebrana „bandom" przez formacje podległe nowej władzy. Wyróżnia się pistolet podporucznika Włodzimierza Strzałkowskiego. Wydany w dniu mobilizacji w sierpniu 1939 roku, towarzyszył właścicielowi przez cały szlak bojowy, zarówno w Polsce, jak i we Włoszech, dokąd trafił on wraz z 2 Korpusem generała Władysława Andersa. W czasie walk w 1944 roku doszło do niezwykłego wydarzenia opisanego przez Strzałkowskiego w liście do muzeum: „podczas natarcia na miejscowość Paterniano w akcji na Ankonę, jako wysunięty obserwator artyleryjski posuwałem się przy dowódcy I kompanii 13. batalionu strzelców. Z miejsca dostaliśmy się w dość ciężki ogień Spandau-w [niemieckie karabiny maszynowe MG 42 – M.M.]. Pada zabity dowódca kompanii, zostaje ranny mój podchorąży-radiofonista a ja mam 3 postrzały: jeden w rękaw kurtki, drugi w chlebak na biodrze, a trzeci w piersi, który wali mnie na ziemię. Pocisk uderza w zapasowy magazynek «VISA» niesiony w kieszeni munduru. Rozbija magazynek naładowany amunicją i prócz solidnego siniaka mogę brać dalszy udział w akcji".

Pistolety służyły do obrony osobistej i nigdy nie miały zasadniczego znaczenia na polu walki. Pomimo to wiele udanych konstrukcji przeszło do legendy. Należą do nich między innymi wspomniany Colt czy niemieckie Parabellum. W tym zacnym gronie jest także Vis. Zachwycające i niepowtarzalne piękno oksydowanej stali i niezwykła precyzja jego wykonania wystawiają zbrojeniówce II Rzeczypospolitej znakomite świadectwo. To jeden z najbardziej poszukiwanych pistoletów na światowym rynku kolekcjonerskim.

MICHAŁ MACKIEWICZ

Jedenastka z Krakowa

Samolot myśliwski PZL P.11c

Oryginalne zabytki sprzętu ciężkiego, używanego przez Wojsko Polskie w dwudziestoleciu międzywojennym i kampanii wrześniowej, są niezwykle rzadkie. Znaczna część została zniszczona w walkach, pozostałe zużyły się w obcej służbie lub jako wraki powędrowały do hut. Wśród tych nielicznych, które szczęśliwie przetrwały zawieruchę II wojny światowej i PRL – rządzący wówczas komuniści nie mieli sentymentu do pamiątek po „sanacyjnej" armii – znajduje się samolot PZL P.11c. Eksponowany w krakowskim Muzeum Lotnictwa Polskiego jest jedynym zachowanym polskim samolotem bojowym z 1939 roku.

W chwili przyjęcia do uzbrojenia, czyli w połowie lat trzydziestych XX wieku samolot P.11 należał do najlepszych maszyn myśliwskich na świecie. Był kolejnym ogniwem w łańcuchu rozwojowym konstrukcji opracowanej pod koniec lat dwudziestych XX wieku przez inżyniera Zygmunta Puławskiego z Państwowych Zakładów Lotniczych (PZL). Wykorzystano w nim wiele nowoczesnych rozwiązań konstrukcyjnych oraz technologicznych. P.11, podobnie jak wcześniejszy P.7 miał oryginalny układ górnopłata. Płat przypominał skrzydła mewy (stąd określenie „mewi płat"). Skrzydła znajdowały się mniej więcej na poziomie wzroku pilota, a w pobliżu kadłuba zaginały się i bezpośrednio z nim łączyły. „Obecnie skrzydła samolotowe posiadają w widoku z przodu obrys o nieprzerwanej linii prostej, wskutek czego skrzydło zakrywa pilotowi, siedzącemu za niem, część pola widzenia – objaśniał we wniosku patentowym Puławski – W celu usunięcia przedniego martwego pola widzenia stosuje się wycięcie w pokryciu górnego skrzydła nad kadłubem. Sposób ten pozwala na znaczne usunięcie przedniego martwego pola widzenia [...] jednakże wywiera ujemny wpływ na własności nośne skrzydła [...]. Wady powyższe usuwa układ skrzydeł według wynalazku przez nadanie obrysowi skrzydeł kształtu, wygiętego ku dołowi w pobliżu osi kadłuba, przyczep wygięcie

→ **173.** Samolot myśliwski PZL P.11, zaprojektowany w Państwowych Zakładach Lotniczych na początku lat trzydziestych XX w. Był to podstawowy myśliwiec polskiego lotnictwa wojskowego w kampanii wrześniowej 1939 r., fot. M. Mackiewicz, Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie

to wykonywa się tak, by środkowa część górnego obrysu skrzydeł przy kadłubie znajdowała się w widoku z przodu na poziomie lub poniżej dolnego obrysu skrzydeł". Poza znacznym poprawieniem widoczności z kabiny pilota – przede wszystkim do przodu i do góry, a dzięki przewężeniu skrzydeł w miejscu łączenia z kadłubem także do dołu – zwiększyła się wytrzymałość płata, podpartego dodatkowo dwoma zastrzałami mocowanymi po obu stronach kadłuba.

Samolot został skonstruowany z duraluminium – stopu stosowanego od ponad dekady, ale do początku lat trzydziestych tylko w ograniczonym zakresie. Dzięki użyciu takiego materiału – duraluminium posiada taki sam ciężar właściwy, jak aluminium, ale znacznie większą wytrzymałość – wzrastała odporność na wpływ warunków atmosferycznych, co w przypadku samolotów bojowych, nierzadko korzystających z lotnisk polowych bez hangarów, miało niebagatelne znaczenie. Metalowa konstrukcja była także mniej wrażliwa na uszkodzenia zadane pociskami i odłamkami oraz, co najważniejsze, zdecydowanie poprawiała właściwości aerodynamiczne. Puławski zastosował kadłub cienkościenny półskorupowy, a więc powłokę składającą się z poszycia i usztywniającego je szkieletu utworzonego przez podłużniczki i wręgi. Powłoka spełniała jednocześnie rolę elementu wytrzymałościowego i obudowy. Umożliwiała także zmniejszenie powierzchni czołowej kadłuba, co w połączeniu ze sztywną blachą poszycia polepszało właściwości aerodynamiczne. Samolot miał dwugoleniowe stałe podwozie (tak zwane nożycowe) mocowane przegubowo do kadłuba i wyposażone w amortyzatory olejowo-powietrzne, całkowicie schowane w kadłubie, co również zmniejszało opór powietrza. W samolotach produkowanych dla naszego lotnictwa montowano chłodzone powietrzem silniki Bristol Mercury, wyposażone w reduktor i sprężarkę. Silnik VS2 miał moc 600 koni mechanicznych (KM) i rozpędzał maszynę do 375 kilometrów na godzinę na pięć tysięcy metrów; wzniesienie się na tę wysokość zajmowało maszynie niecałe siedem minut. Zasadniczym uzbrojeniem myśliwców P.11 były dwa karabiny maszynowe kalibru 7,92 milimetra, zamontowane nieruchomo w kadłubie. Aby uniemożliwić oddanie strzału w momencie, w którym łopata śmigła znajdowała się przed lufą, zastosowano synchronizator opracowany przez polskiego inżyniera Jana Szala. W skrzydłach niektórych samolotów w wersji „c" montowano dodatkowe dwa kaemy wzór 33.

To właśnie taki samolot można zobaczyć w Krakowie. Wyprodukowano go w listopadzie 1935 roku, a w 1936 roku trafił do 2 Pułku Lotniczego z Krakowa. W 1939 roku maszyna walczyła w składzie 121 Eskadry Myśliwskiej przydzielonej do armii „Kraków". Została zdobyta przez Niemców i w charakterze trofeum eksponowano ją w berlińskim Muzeum Lotnictwa. Ewakuowana w 1944 roku do wielkopolskiego Czarnkowa, rok później została przejęta przez Polaków. Ostatecznie w 1963 roku samolot szczęśliwie „wylądował" w krakowskim muzeum. Jest nie tylko jego najcenniejszym eksponatem, ale jednym z najważniejszych zabytków militarnych w Polsce – bezcennym symbolem dramatycznej kampanii 1939 roku.

EWA OLKUŚNIK

Błękitny Marszałek w pomarańczowej poświacie

Ludomir Sleńdziński, „Piłsudski pod Wilnem"

W dwudziestoleciu międzywojennym, zwłaszcza po przewrocie majowym 1926 roku, wielu artystów składało hołd Józefowi Piłsudskiemu. Pośród niezliczonej ilości prac poświęconych Marszałkowi wyjątkowo prezentuje się kompozycja Ludomira Sleńdzińskiego. Sposób ujęcia tematu, gesty postaci, a zwłaszcza kolorystyka niemal ocierają się o kicz.

Józef Piłsudski nie wyobrażał sobie, by odrodzona Rzeczpospolita mogła obejść się bez Wilna. W styczniu 1919 roku zostało ono jednak zajęte przez oddziały Armii Czerwonej. W lutym ku Wileńszczyźnie wyruszyły wojska polskie, które miały nie tylko wyprzeć bolszewików, ale i nie dopuścić do opanowania Wilna przez siły litewskie. 21 kwietnia polscy żołnierze wkroczyli do miasta. Nazajutrz Naczelnik Państwa wydał „Odezwę do mieszkańców byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego", w której zachęcał do stworzenia polsko-litewskiej federacji. Koncepcja taka była nie do przyjęcia dla pragnących pełnej suwerenności Litwinów, dlatego poniosła fiasko i została zaniechana.

Wkrótce nad Wileńszczyzną zawisło nowe niebezpieczeństwo. Podczas odwrotu wojsk radzieckich z ziem polskich w sierpniu 1920 roku bolszewicy przekazali Wilno Litwinom. Polska nie mogła pozwolić sobie na otwarty konflikt z Litwą, gdyż spotkałoby się to z potępieniem ze strony Ententy. W tej sytuacji Józef Piłsudski polecił generałowi Lucjanowi Żeligowskiemu upozorować bunt i zbrojnie zająć miasto, co nastąpiło 9 października 1920 roku. Wybrany w styczniu 1922 roku Sejm Wileński zdecydował o przyłączeniu Wileńszczyzny do Polski. Sejm Ustawodawczy zatwierdził tę uchwałę w marcu 1923 roku. Metoda faktów dokonanych przyniosła pożądany efekt. I tylko Litwa nie mogła pogodzić się z zagarnięciem jej historycznej stolicy...

W II Rzeczypospolitej zasługę odzyskania Wilna przypisywano Józefowi Piłsudskiemu. W krzewienie legendy Marszałka angażowali się artyści. Znany wileński malarz i rzeźbiarz Ludomir Sleńdziński stworzył w 1927 roku szczególne dzieło. Pokaźnych rozmiarów (niemal dwa na dwa i pół metra) olej na płótnie ukazuje Józefa Piłsudskiego pośród oficerów i żołnierzy na tle panoramy Wilna. Rozpoznajemy Ostrą Bramę, Górę Zamkową, wieże kościołów. Sam Marszałek siedzi na gołej ziemi. Głowę okrywa mu hełm bojowy typu francuskiego. Obleczoną w śnieżnobiałą rękawiczkę dłonią podnosi do oczu lornetkę i uważnie lustruje okolicę. Drugą dłoń wspiera na ramieniu towarzyszącego mu generała, który smukłymi – niczym u pianisty – palcami wodzi po rozłożonej mapie. Inny generał pewnie dzierży rękojeść szabli i jednocześnie podąża wzrokiem za spojrzeniem Wodza. Dowódców strzegą dwaj szeregowcy z karabinami gotowymi do strzału. Po obu stronach malowniczej grupy tłoczą się żołnierze z dumnie łopoczącymi szkarłatnymi sztandarami z białym orłem. Z lewej, w oddali, kłusują na siwych koniach ułani. Tuż za plecami Marszałka potężne armaty, których groźne lufy są skierowane w różnych kierunkach. Pomiędzy nimi maszeruje oddział piechoty. Wrażenie potęguje istna feeria barw. Płaszcz, spodnie i hełm Piłsudskiego są nieskazitelnie błękitne. Mundury generałów i żołnierzy zamiast zachować spokojną zieleń, biją po oczach niemal pomarańczowym odcieniem. Ziemia, na której siedzą dowódcy, jest rdzawa, Wilno żółte, a piętrzące się nad nim chmury przechodzą od koloru niebieskiego do ciemnego granatu. Pompatyczność kompozycji jest wręcz groteskowa.

Autor *Piłsudskiego pod Wilnem* urodził się w 1889 roku w Wilnie. Ojciec i dziadek byli malarzami, nie dziwi więc, że młody Ludomir podjął w 1909 roku studia w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1920 roku powrócił do Wilna. Był założycielem i wieloletnim prezesem Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. W 1923 roku wstąpił do Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm". Sleńdzińskiego uważano za reprezentanta nurtu nowego klasycyzmu. Natchnienia szukał w podróżach do Włoch, Francji, Hiszpanii, na Bliski Wschód. Inspirację i wzór stanowiły dlań dzieła włoskiego malarstwa XV i XVI wieku. Wielką wagę przykładał do precyzji rysunku i doskonałości w oddawaniu kształtu malowanych

↑ **174.** Ludomir Sleńdziński, *Piłsudski pod Wilnem*, 1927, fot. P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

obiektów i postaci. Te wartości starał się wpajać studentom Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, gdzie od 1926 roku zajmował stanowisko profesora w katedrze malarstwa monumentalnego. Upodobania Sleńdzińskiego do klasycznej formy i wyrazistości kompozycji przyniosły mu w dwudziestoleciu międzywojennym niemałą popularność. Był autorem spektakularnych dekoracji gmachów publicznych. Malował także liczne portrety, kompozycje figuralne, sceny mitologiczne. Wystawiał swe prace w Krakowie, Warszawie, Wenecji, Brukseli, Paryżu.

Po II wojnie światowej artysta przeniósł się do Krakowa. Od 1945 do 1960 roku był profesorem rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, w latach 1948–1956 zaś prorektorem, a następnie rektorem tej uczelni. Sleńdziński świetnie odnalazł się w nowej rzeczywistości. Przejściowo uległ nawet wpływom socrealizmu. Rządzący doceniali malarza i pedagoga – uhonorowano go najwyższymi odznaczeniami państwowymi, w tym Orderem Sztandaru Pracy I klasy. Dzieło Ludomira Sleńdzińskiego, należące do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i prezentowane na wystawie *Krzycząc: Polska!...*, stanowi ciekawy przykład hołdu, który niektórzy artyści gotowi są składać ludziom dzierżącym władzę...

Przeczytaj więcej:

XXII. PIENIĄDZ

EWA OLKUŚNIK

Podwójne urodziny złotego – 1919 i 1924

Banknoty z 1919 roku

Marki polskie i marki niemieckie, korony austriackie, ruble rosyjskie, hrywny ukraińskie i karbowańce, marki wschodnie i ruble niemieckie... To nie jest lista z witryny dworcowego kantoru. To nazwy walut, które były w obiegu na ziemiach polskich w momencie odzyskiwania niepodległości. Posługiwano się także dolarami amerykańskimi, frankami szwajcarskimi i funtami brytyjskimi. Odradzające się państwo musiało stawić czoło nadzwyczajnemu wyzwaniu – uporządkowaniu stosunków pieniężnych.

W chwili wybuchu I wojny światowej w każdym z trzech zaborów obowiązywała inna waluta. W zaborze rosyjskim – ruble i kopiejki, w pruskim – marki i fenigi, w austriackim – korony i halerze. Przebieg działań zbrojnych zmienił tę sytuację. W 1915 roku pod okupacją niemiecką i austriacką znalazła się większość terytoriów dawnej Rzeczypospolitej. Niemcy i Austro-Węgry aktem z 5 listopada 1916 roku zapowiedziały powołanie Królestwa Polskiego. Wkrótce potem niemiecki Zarząd Generał-Gubernatorstwa Warszawskiego utworzył Polską Krajową Kasę Pożyczkową (PKKP), która latach 1917–1918 wprowadziła do obiegu marki polskie, równe wartości marek niemieckich. Według Tadeusza Kałkowskiego „Graficzne opracowanie banknotów, dokonane przy współpracy polskich plastyków, miało dopomóc do zdobycia zaufania ludności. [...] na wszystkich nominałach Orzeł polski na czerwonym tle, otoczony polskim tekstem, dawał złudzenie samoistnej polskiej waluty. [...] Nowy pieniądz nie zadowolił społeczeństwa".

Marka polska nie była jedynym pieniądzem, którym pod koniec Wielkiej Wojny posługiwali się mieszkańcy ziem polskich. W Wielkopolsce i na Pomorzu wciąż używano marek niemieckich. Na ziemiach północno-wschodnich

↑ **175.** Banknot 10 złotych z datą emisji 28 lutego 1919, wprowadzony do obiegu 28 kwietnia 1924, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju

niemieccy okupanci wprowadzili papierowe ruble Banku Wschodniego. W Galicji Zachodniej obowiązywały korony austriackie, a w Galicji Wschodniej – hrywny ukraińskie. W obiegu znajdowały się także banknoty i monety zastępcze, emitowane przez przedsiębiorstwa, majątki ziemskie, gminy i powiaty.

Z trudnym do wyobrażenia chaosem musiały zmierzyć się władze niepodległej Polski. Już 7 grudnia 1918 roku Naczelnik Państwa Józef Piłsudski wydał dekret, w którym uznawał PKKP za jedyną polską instytucję odpowiedzialną za emisję waluty. Po wyczerpaniu zapasów banknotów przygotowanych jeszcze pod kontrolą Niemców, rozpoczęto druk nowych biletów. Umieszczono

← **176.** Banknot 500 złotych z datą emisji 28 lutego 1919, wprowadzony do obiegu 28 kwietnia 1924, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju

jednak na nich informację, że „państwo polskie przyjmuje odpowiedzialność za wymianę niniejszego biletu na przyszłą polska walutę”.

Nowy pieniądz był stopniowo wprowadzany na terytorium Polski. W listopadzie 1919 roku Sejm Ustawodawczy postanowił o zastąpieniu marki niemieckiej marką polską w byłym zaborze pruskim, w grudniu tegoż roku – zdecydował o wymianie koron na polskie marki w byłym zaborze austriackim. W kwietniu 1920 wycofano z obiegu carskie ruble rosyjskie. Najdłużej obce monety i banknoty kursowały na Górnym Śląsku. Wprawdzie konwencja z 1922 roku przewidywała, że w obiegu ma pozostać do 1937 roku marka niemiecka, ale wobec drastycznego spadku jej wartości rząd polski zdecydował o wprowadzeniu marki polskiej.

Żmudnemu ujednolicaniu systemu pieniężnego towarzyszyła galopująca inflacja – spadek wartości pieniądza. Jak podaje Józef Andrzej Szwagrzyk, w 1918 roku pół kilograma chleba kosztowało w Warszawie 3 marki polskie, w 1920 – 5 marek, w 1921 – 35 marek, a w 1923 – 600 marek polskich. Tadeusz Kałkowski podkreślał, że ceny drastycznie poszybowały w 1923 roku. W maju za chleb płacono już 1000 marek, we wrześniu – 16 000, w grudniu – 96 000! Ekspresowy wzrost cen wymagał drukowania banknotów o astronomicznych nominałach. Tadeusz Kałkowski zwracał uwagę, że „Gdy do końca roku 1919 wystarczał najwyższy banknot tysiącmarkowy, to do końca 1921 roku były potrzebne banknoty 5 000 marek polskich, do końca 1922 już 50 000 marek i wreszcie do końca 1923 roku banknoty aż dziesięciomilionowe”.

Władze polskie zdawały sobie sprawę z dramatycznej sytuacji. Absolutną konieczność stanowiło ustabilizowanie pieniądza, co dałoby poczucie bezpieczeństwa przedsiębiorcom i zwykłym obywatelom. Józef Piłsudski, pod wpływem ministra skarbu Józefa Englicha, już 5 lutego 1919 roku wydał dekret o wprowadzeniu nowej waluty. Miała nosić nazwę „lech”. Nie przypadło to do gustu

większości parlamentarnej, która 28 lutego – uchylając dekret Naczelnika Państwa – postanowiła, że „Jednostka monetarna polska ma nazwę «złoty», którego setna część nazywa się «grosz». Na brzęk swojskich złotówek w portfelach trzeba jednak było jeszcze poczekać.

Reforma pieniężna miała zostać przeprowadzona w oparciu o zasoby przyszłego Banku Polskiego. Zadanie ich gromadzenia otrzymał powołany jeszcze w styczniu 1919 roku przez rząd Ignacego Jana Paderewskiego Urząd Skarbu Narodowego, wspomagany przez Pocztową Kasę Oszczędności. Skupowano złote ruble, marki, korony i franki szwajcarskie, przedmioty wykonane z kruszców i kamieni szlachetnych. Z ofiarnością śpieszyli także obywatele. Czas płynął...

Pod koniec 1923 roku budżet państwa borykał się z ogromnym deficytem, a inflacja sięgnęła zenitu. W grudniu 1919 roku za dolara amerykańskiego płacono 120 marek polskich, trzy lata później – 17 850 marek, w Sylwestra 1923 jeden dolar wart był 6 400 000 marek! Na szczęście właśnie w tym momencie, 19 grudnia 1923 roku, na czele Rady Ministrów stanął Władysław Grabski. Nowy premier zapowiedział w exposé zrównoważenie budżetu i przeprowadzenie reformy walutowej. W ruch poszła machina ustawodawcza, rozpoczęto prace organizacyjne. Zgodnie z ustawą z 1919 roku centralny bank emisyjny miał nosić nazwę Bank Polski. Postanowiono, że będzie miał on formę spółki akcyjnej, co zapewni mu niezależność od władz państwowych. 28 kwietnia 1924 roku Bank rozpoczął działalność, jego pierwszym prezesem został Stanisław Karpiński.

Zgodnie z rozporządzeniem prezydenta Stanisława Wojciechowskiego z 14 kwietnia 1924 roku zadaniem Banku Polskiego było wprowadzenie nowej waluty. Do 1 lipca 1924 roku przeprowadzono wymianę pieniędzy. Za 1 800 000 marek otrzymywano 1 złotego, który „dzielił się na 100 groszy i miał wartość 0,3226 grama złota próby 900/1000” – podobnie jak frank szwajcarski. Za jednego dolara amerykańskiego płacono 5,18 złotego.

Do obiegu trafiły banknoty, które – wydrukowane zawczasu za granicą – czekały gotowe od 1919 roku. Kolekcję „biletów bankowych” posiada Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju. Warto zwrócić uwagę na motywy, które wykorzystano w ówczesnej emisji. Awers nominałów 10, 20, 50, 100 i 500 złotych zdobił portret Tadeusza Kościuszki. Na rewersie każdego z banknotów znalazło się godło państwowe – Orzeł Biały w koronie. Interesującym detalem, umieszczonym na rewersie banknotu 10-złotowego i awersie 500-złotówki, był kaduceusz. Znana z mitologii greckiej i rzymskiej laska Hermesa (Merkurego), ozdobiona skrzydłami, stanowiła symbol handlu i pokoju, a wijące się wokół niej węże oznaczały mądrość i równowagę. Rewers 10-złotówki był szczególnie ozdobny: wokół kaduceusza umieszczono pęczniejące od ziaren kłosy, z rogów obfitości wysypały się dojrzałe owoce, a solidne koło zębate zapowiadało pomyślny rozwój gospodarki. Tak oto na banknotach połączono wątek tradycji patriotycznej (Kościuszko) z przesłaniem pragmatycznym – ekonomicznym. Projekty banknotów 10, 20 i 50-złotowych powstały i zostały wydrukowane w Banque de France w Paryżu, a 100 i 500-złotówki – w firmie Waterlow et Sons Ltd. w Londynie. Weszły one do obiegu w 1924 roku. Po wyczerpaniu ich zapasu drukowano kolejne, ale według dotychczasowego wzoru. Wybicie monet zlecono mennicom zagranicznym w 1923 roku. Początkowo wykonywano je w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Austrii, Holandii, Francji. Mennica Państwowa w Warszawie rozpoczęła produkcję pierwszych polskich monet w 1924 roku. Narodziny złotego, rozpoczęte decyzją Sejmu Ustawodawczego z 28 lutego 1919 roku, zakończyły się pomyślnie 28 kwietnia 1924 roku. Obywatele Rzeczypospolitej doczekali się własnych pieniędzy.

KAROLINA DYJAS

Gdy pieniądze spotykają się ze sztuką

Banknot stuzłotowy projektu Józefa Mehoffera

Gdy słyszymy nazwisko Mehoffer, mamy przed oczami ikoniczne dzieła artysty. *Dziwny ogród* z tajemniczą ważką czy secesyjne projekty witraży i polichromii wizualnie towarzyszą nam od lat szkolnych jako wzorcowe przykłady sztuki młodopolskiej. Jednak Mehoffer to nie tylko wybitny malarz, uczeń Jana Matejki i przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego, to także człowiek od... pieniędzy – projektant najpiękniejszego polskiego banknotu z okresu międzywojennego.

W 1925 roku młode, niepodległe państwo polskie za pośrednictwem Banku Polskiego SA, który powstał rok wcześniej, ogłosiło zamknięty konkurs na projekt banknotu stuzłotowego. Do udziału w nim zaproszono wybitnych polskich grafików. Pierwszą nagrodę otrzymał Józef Mehoffer, który już wcześniej zajmował się grafiką użytkową, projektując ilustracje do książek i czasopism, prospekty reklamowe, akcje i obligacje. Zgodnie z wymogami konkursu oczekiwano od uczestników, by na projektowanym pieniądzu pojawiła się postać lub głowa, która będzie symbolizowała odrodzoną Polskę, oraz głowa ludzka w znaku wodnym. Na główny wizerunek na awersie banknotu Mehoffer wybrał portret księcia Józefa Poniatowskiego, który został umieszczony po prawej stronie w owalnym medalionie. Projektując go, wzorował się na obrazie Józefa Marii Grassiego, austriackiego malarza klasycystycznego, który sportretował księcia około 1810 roku jako ministra wojny i naczelnego wodza armii Księstwa Warszawskiego, z orderami, bez wahania spoglądającego na odbiorcę. Książę Poniatowski był bohaterem narodowym i wzorem dla Polaków, w których nigdy nie umarła wiara w odzyskanie niepodległości i którzy podejmowali walkę o wyzwolenie Ojczyzny. W znaku wodnym Mehoffer zdecydował się umieścić popiersie królowej Jadwigi Andegaweńskiej. Zostały zatem spełnione oba warunki postawione przez organizatora konkursu.

Zupełnie nietypowe przedstawienie, inne niż na dotychczasowych papierowych numizmatach, artysta zaprojektował na rewersie. Centralne miejsce zajmuje na nim bogato zdobiony medalion z motywem rozłożystego drzewa rosnącego nad brzegiem Bałtyku – metaforyczne ukazanie związku Polski z morzem. Drzewo zaś nie zostało wybrane przypadkowo. Jest to dąb – symbol siły, trwałości i potęgi, ukazuje tu potęgę odrodzonego państwa polskiego i siłę jego gospodarki. Wygląd dębu Mehoffer odtworzył, zgodnie z przekazami, na podstawie dobrze znanego sobie, rosnącego do dziś w miejscowości Wiśniowa, pomnika przyrody, nazwanego później na jego cześć „Józefem". Artysta bywał wielokrotnie na Podkarpaciu w dworze Mycielskich w Wiśniowej, otoczonym parkiem z wiekowymi dębami, i tu znalazł inspirację. Właściciele majątku, którzy studiowali pod kierunkiem Mehoffera na Akademii Sztuki w Krakowie, chętnie gościli przedstawicieli bohemy artystycznej w swoich progach. Po obu stronach dębu ukazano dwie postaci o charakterze alegorycznym – Merkurego jako personifikację handlu oraz Fortunę – kobietę trzymającą róg obfitości, obok której widnieją młot i koło zębate symbolizujące rodzimy przemysł.

Banknot zaprojektowany przez Mehoffera został wydrukowany przez Polską Wytwórnię Papierów Wartościowych SA i wyemitowany przez Bank Polski SA w 1932 i 1934 roku. W obiegu był do 1940 roku. Ryt płyty awersu wykonał Włodzimierz Vacek, a cięcia drzeworytu rewersu – francuski rytownik profesor Eugène Gaspé. Awers został wydrukowany, po raz pierwszy w Polsce, w trudnej technice mieszanej – wklęsłodruku w połączeniu z drukiem typograficznym. Stuzłotówka Mehoffera wśród kolekcjonerów i znawców uchodzi za najlepszy projekt banknotu II Rzeczypospolitej.

↑ **177.** Banknot 100 złotych z datą emisji 9 listopada 1934, zaprojektowany przez Józefa Mehoffera w 1925, awers i rewers, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju

MARTYNA KLIKS

Wielka historia w 20 gramach srebra

Moneta „5 złotych – Sztandar" projektu Wojciecha Jastrzębowskiego

Metalowy krążek ma niewiele ponad trzy centymetry średnicy. Jak na takiej małej powierzchni godnie upamiętnić okrągłą rocznicę jednego z najważniejszych wydarzeń w historii Polski? To proste: trzeba być Wojciechem Jastrzębowskim!

Pierwsze lata funkcjonowania II Rzeczypospolitej upłynęły pod znakiem zamętu związanego z mnogością walut, którymi można się było posługiwać. Sytuacja wymagała zdecydowanych działań ze strony rządu. Tym bardziej że inflacja zaczęła niebezpiecznie rosnąć, a budżet państwa niepokojąco się chwiać.

Odpowiedź na ogarniętą kryzysem finansowym polską rzeczywistość stanowiła reforma walutowa Władysława Grabskiego. Minister skarbu przeprowadził szereg zmian, między innymi ustanowił nową walutę – złoty polski. Potrzebowano zatem nowych wzorów banknotów i monet. Ogłoszono na nie konkursy. Wśród artystów, których projekty wybrano do realizacji, znalazł się Wojciech Jastrzębowski.

W momencie wygrania konkursu Jastrzębowski, który swoją drogę artystyczną zaczynał w Krakowie pod okiem Józefa Mehoffera, był już ważną postacią kulturalnego życia Warszawy. Przyjechał do stolicy w 1923 roku na zaproszenie Karola Tichego, dyrektora odradzającej się Szkoły Sztuk Pięknych. Tichy znał go jeszcze z czasów krakowskich i zaproponował mu stanowisko profesorskie. Jastrzębowski świetnie odnalazł się w roli nauczyciela akademickiego.

Oprócz dydaktyki dużą część jego czasu zajmowała działalność organizacyjna. Bardzo szybko zaangażował się w tworzenie programu nauczania na warszawskiej uczelni. W 1936 roku objął nawet stanowisko rektora. Jastrzębowski był także założycielem jednego z najważniejszych ugrupowań artystycznych międzywojennej Polski – Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład". Regularnie brał udział w dużych projektach artystycznych, na przykład kierował dekorowaniem wnętrz polskich transatlantyków M/S „Piłsudski" i M/S „Batory".

Jastrzębowski był jednak przede wszystkim niezwykle wszechstronnym artystą. Projektował między innymi pomniki, plakaty, kilimy czy właśnie monety. W ramach realizacji zadania konkursowego opracował wzory pierwszych groszy wybitych w II Rzeczypospolitej. Najpierw bito je za granicą, a od 1924 roku do wybuchu II wojny światowej – w Mennicy Polskiej.

Doświadczenie, zdobyte podczas prac nad groszami, wykorzystał w 1930 roku, gdy powierzono mu zaprojektowanie monety pięciozłotowej upamiętniającej 100. rocznicę wybuchu powstania listopadowego.

Na awersie monety znajduje się godło państwowe według nowego wzoru z 1927 roku. Niżej widzimy informację o jej nominale oraz datę wybicia. Kompozycja awersu powtarza tę, którą dwa lata wcześniej zaprojektował dla monety pięciozłotowej rzeźbiarz Edward Wittig.

Wygląd rewersu to natomiast autorski pomysł Jastrzębowskiego. Najważniejszy element stanowi powiewający na wietrze sztandar z orłem na drzewcu i napisem „HONOR I OJCZYZNA". Poniżej widać lata „1830" i „1930" oraz tekst: „W SETNĄ ROCZNICĘ POWSTANIA". Całość otaczają delikatne kreseczki.

Obok realizacji państwowych zamówień o wysokiej randze, takich jak stworzenie okolicznościowej pięciozłotówki, jednym z największych osiągnięć Jastrzębowskiego okazała się prezentacja dorobku polskiego środowiska artystycznego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku. „Był to pierwszy udział Polski w wystawie tego typu na terenie międzynarodowym. Trudności przy realizacji piętrzyły się niebywale. [...] Dążyliśmy do tego, aby wystawa nasza przemówiła zgodnym chórem o odrodzonej Polsce" – tak artysta wspominał przygotowania do wystawy paryskiej, w których brał czynny udział.

Oprócz zajmowania się sprawami organizacyjnymi Jastrzębowski wykonywał dekoracje krużganków, które otaczały dziedziniec polskiego pawilonu. Zaprojektował również wygląd wnętrz, w tym także mebli.

Jastrzębowski zaprezentował też swoje umiejętności pedagogiczne. Podzielił się metodą nauczania, którą stosował w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Polegała ona na pracy zadaniowej. Studenci projektowali konkretne przedmioty (między innymi szyldy, afisze, chorągwie), poznając przy tym, w praktyce, zasady kompozycji. Stworzone przez z nich obiekty miały być przede wszystkim funkcjonalne. Tak by realizowały koncepcję nowej sztuki, którą szerzył Jastrzębowski. Sztuki podporządkowanej codzienności współczesnego człowieka.

Polscy artyści, z Jastrzębowskim na czele, odnieśli w Paryżu ogromny sukces. Zostali wyróżnieni *grand prix*, odznaczeniami honorowymi i złotymi medalami. Dodatkowo, rok po wystawie paryskiej, w dowód uznania za swoją pracę Jastrzębowski otrzymał Order Narodowy Legii Honorowej – najwyższe francuskie odznaczenie.

Moneta „5 zł – Sztandar", mimo że zaprojektowana pięć lat po wystawie paryskiej, wciąż idealnie wpisuje się w wizję sztuki Jastrzębowskiego, docenioną przez Francuzów. Pięciozłotówka była co prawda monetą okolicznościową, ale została wprowadzona do obiegu. To znaczy, że obywatele II Rzeczypospolitej mogli nosić w swoich portfelach małe, 20-gramowe dzieła sztuki użytkowej. Właśnie to, czyli otoczenie ludzi sztuką, z której skorzystają każdego dnia, stanowiło najważniejszy cel artystycznej działalności Wojciecha Jastrzębowskiego.

Muzeum Narodowe w Kielcach

↑ **178.** Wojciech Jastrzębowski, moneta okolicznościowa „5 złotych – Sztandar", 1930, Muzeum Narodowe w Kielcach

Przeczytaj więcej:

XXIII. NAUKA

GRZEGORZ POLAK

Gęś na ołtarzu królowej nauk

Fotografie lwowskich matematyków

Lwów w historii Polski zapisał się jako miasto wyjątkowe, o niepowtarzalnym charakterze. Wpływ na to mieli między innymi matematycy z Uniwersytetu Jana Kazimierza i Politechniki Lwowskiej. Ich dokonania oraz barwny sposób bycia przeszły do legendy i do dziś nie przestają fascynować.

W zbiorach fotograficznych Muzeum Książąt Lubomirskich, dokumentujących przede wszystkim przedwojenny Lwów i Kresy, znajduje się kilka odbitek związanych z tą grupą uczonych. Warto tu wymienić zdjęcie autorstwa Zofii Huber, ukazujące profesora Hugona Steinhausa (1887–1972). Bez tego eleganckiego, o pogodnym obliczu uczonego trudno sobie wyobrazić powstanie lwowskiej szkoły matematycznej. Pomimo wielu własnych dokonań twierdził, że największym z nich było odkrycie przezeń Stefana Banacha (1892–1945). Ich znajomość zaczęła się od spaceru Steinhausa po krakowskich Plantach w 1916 roku. Natknął się wtedy na dwóch młodych mężczyzn rozmawiających o... całce Lebesgue'a. Nie budziłoby to zdumienia, gdyby nie fakt, że przedmiot dyskusji znany był jedynie specjalistom. Tymczasem dysputę prowadzili matematyk samouk Banach oraz krakowski nauczyciel tego przedmiotu Otton Nikodym. Co więcej, po nawiązaniu znajomości Steinhaus podzielił się problemem matematycznym, który nurtował go od dłuższego czasu. Banachowi wystarczyło kilka dni, by znaleźć odpowiedź.

Steinhaus wkrótce rozpoczął wykłady na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. W powojennej rzeczywistości należał tam do nielicznych matematyków. Namówił więc do przyjazdu późniejszego odkrywcę teorii przestrzeni Banacha i pomógł mu w osiedleniu się w mieście nad Pełtwią. Ten w ciągu dwóch lat obronił doktorat, zrobił habilitację i został profesorem

Muzeum Książąt Lubomirskich we Wrocławiu

↑ **179.** Profesor Włodzimierz Stożek (?) z osobami towarzyszącymi przed wejściem do II Domu Technika we Lwowie, ok. 1935, Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich

nadzwyczajnym tegoż Uniwersytetu. Niechętnie spisywał dowody i twierdzenia, co czynili za niego jego asystenci. W latach trzydziestych Amerykanin Norbert Wiener („ojciec cybernetyki") proponował mu miejsce w zespole badawczym, oferując bajeczne wynagrodzenie. Profesor Banach odmówił, argumentując to swoim przywiązaniem do Lwowa.

Matematycy skupieni wokół lwowskiego ośrodka uniwersytecko-politechnicznego głównie koncentrowali się na nowej dyscyplinie matematycznej – analizie

← **180.** IV Międzynarodowy Kongres Medycyny i Formacji Wojskowej, otwarcie Wystawy Batalistycznej w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przez wicepremiera profesora Kazimierza Bartla (w cylindrze), Warszawa, 1927, Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich

funkcjonalnej. Mimo że zajmowali się nią uczeni na całym świecie, to jej podstawy i znaczenie dla rozwoju innych nauk ostatecznie ugruntował właśnie Banach. Obok niego i Steinhausa lwowską szkołę matematyczną tworzyli także między innymi: Herman Auerbach, Leon Chwistek, Antoni Łomnicki, Kazimierz Kuratowski, Stanisław Mazur, Władysław Nikliborc czy Stanisław Ruziewicz. Niejednokrotnie kończyli oni właśnie lwowskie uczelnie, jak Stanisław Ulam, nazywany „ojcem chrzestnym bomby wodorowej", który odegrał dużą rolę w pracy nad amerykańską bronią atomową i wodorową. Swoje badania publikowali w założonym we Lwowie w 1929 roku przez Banacha i Steinhausa, a wydawanym do dzisiaj czasopiśmie „Studia Mathematica". Obecnie – jak pisze profesor Roman Duda, matematyk i historyk nauk – Banach to najczęściej, obok Euklidesa, cytowany matematyk na świecie, zaś dorobek lwowskiej szkoły matematycznej stanowi najważniejszy wkład nauki polskiej w naukę światową.

Matematyka wypełniała niemal całe życie uczonych, także towarzyskie. Odznaczali się współpracą, a także poczuciem humoru. Zbierali się w kawiarni Szkockiej na ożywione, czasem kilkunastogodzinne dysputy. Rodzące się w czasie ich trwania zagadnienia zapisywano najpierw na marmurowym blacie stolika, a potem w zeszycie zwanym „Księgą szkocką". Za ich rozwiązanie proponowano nagrody, czasami dość oryginalne, jak... żywa gęś.

Na innych fotografiach widać profesorów związanych z Politechniką Lwowską: Włodzimierza Stożka (1883–1941), specjalizującego się w geometrii oraz autora podręczników dla szkół średnich, a także Kazimierza Bartla (1882–1941), rektora tej uczelni, pięciokrotnego premiera II Rzeczypospolitej, autora pionierskiej publikacji dotyczącej perspektywy malarskiej. Zamordowani przez Niemców w 1941 roku uosabiają tragiczny los uczonych lwowskiej szkoły matematycznej. Do 1945 roku część z nich, jak Banach, zmarła. Z kolei profesor Steinhaus miał istotny udział w tworzeniu powojennego życia akademickiego we Wrocławiu. Uczonego upamiętnia tablica ze wspomnianym na początku zdjęciem portretowym, umieszczona przy wejściu do budynku Wydziału Matematyki Politechniki Wrocławskiej. Natomiast Banach patronuje jednej z sal w gmachu głównym Uniwersytetu Wrocławskiego. Oznacza to, że obaj są obecni w stolicy Dolnego Śląska.

MAREK OLKUŚNIK

Drogocenny jeden gram

Cegiełka na budowę Instytutu Radowego w Warszawie

Słoneczny, wiosenny dzień. Skromnie, lecz elegancko ubrana starsza, siwa pani z zapałem bierze udział w sadzeniu pamiątkowych drzewek. 29 maja 1932 roku spełnia się wielkie marzenie Marii Skłodowskiej-Curie. W Warszawie przy ulicy Wawelskiej zostaje otwarty Instytut Radowy – pierwszy w Polsce nowoczesny ośrodek leczenia raka.

Maria Skłodowska urodziła się 7 listopada 1867 roku w Warszawie przy ulicy Freta 16. Z ojczyzny wyjechała w 1891 roku, by rozpocząć studia na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym paryskiej Sorbony. Niezwykle uzdolniona badaczka zajęła się w swej pracy nad doktoratem promieniotwórczością. Współpracując z mężem, Piotrem Curie, już w 1898 roku odkryła nowy pierwiastek chemiczny, który na cześć znajdującej się wówczas pod zaborami Polski nazwała polonem. Pół roku później małżonkowie, wraz z Gustawem Bémontem, ogłosili odkrycie radu. Za swe osiągnięcia państwo Curie, razem z Henrykiem Becquerelem, otrzymali w 1903 roku Nagrodę Nobla w dziedzinie fizyki. Później, w 1911 roku, już po tragicznej śmierci męża, Maria została uhonorowana tą nagrodą po raz drugi – tym razem w dziedzinie chemii.

Nowo odkrytymi pierwiastkami żywo zainteresowali się lekarze. Po przeprowadzeniu licznych doświadczeń zauważyli, że promieniotwórczy rad potrafi niszczyć komórki nowotworowe. Znakomita badaczka skłoniła władze do stworzenia Instytutu Radowego w Paryżu. Prowadzono tam badania nad promieniotwórczością oraz jej zastosowaniem w lecznictwie. Uczona pragnęła, aby w przyszłości podobną placówką mogła się cieszyć Polska.

↑ **181.** Cegiełka na budowę Instytutu Radowego, ok. 1930, Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie

Po I wojnie światowej, w latach dwudziestych XX wieku, Maria, z pomocą siostry – lekarki Bronisławy Dłuskiej oraz brata – doktora Józefa Skłodowskiego, doprowadziła do założenia Towarzystwa Instytutu Radowego. Rząd Rzeczypospolitej przeznaczył pod budowę plac przy ulicy Wawelskiej w Warszawie. Noblistka musiała pozostać w Paryżu, lecz cały czas interesowała się tworzeniem nowej placówki leczniczej w Polsce. Jej córka Ewa tak opisała ten okres: „W całym kraju pełno jest wezwań do ofiar na ten cel, w postaci symbolicznych «cegiełek» i nalepek z wizerunkiem Marii. «Kupujcie cegiełki na Instytut im. Marii Skłodowskiej-Curie!» – głoszą tysiące pocztówek z jej podobizną i facsimile tych słów, jej własną ręką napisanych: «Mojem najgorętszem życzeniem jest powstanie Instytutu Radowego w Warszawie»".

Cenną pamiątkę po akcji, która zmobilizowała wielu ofiarodawców, stanowi jedna z takich „cegiełek", prezentowana w Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie. Dowód wpłaty numer 608 zaświadcza, iż

↑ **182.** Uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod budowę Instytutu Radowego. Maria Skłodowska-Curie podczas rozmowy z prezydentem RP Stanisławem Wojciechowskim, 7 czerwca 1925, Narodowe Archiwum Cyfrowe

100 złotych ofiarowała siostra noblistki, Helena Skłodowska-Szalay. Datek miał upamiętnić doktora Kazimierza Dłuskiego, zmarłego w 1930 roku lekarza, społecznika, założyciela sanatorium przeciwgruźliczego w Zakopanem, członka Towarzystwa Zwalczania Raka. Doktor Dłuski był mężem Bronisławy – najstarszej siostry noblistki.

W 1925 roku Maria Skłodowska wraz z prezydentem Rzeczypospolitej Stanisławem Wojciechowskim położyła kamień węgielny pod budowę Instytutu. Największym problemem okazał się wówczas brak funduszy na zakup 1 grama radu dla przyszłego szpitala. Bez tego drogocennego pierwiastka nie można było prowadzić leczniczych naświetlań. Pieniądze na ten cel zostały zebrane w Stanach Zjednoczonych dzięki przyjaciółce Marii, dziennikarce William Brown Meloney.

W uroczystości otwarcia ośrodka na Wawelskiej 29 maja 1932 roku uczestniczyli znakomici goście – prezydent Ignacy Mościcki, znamienici przedstawiciele nauki. Jednak najważniejszą postacią była sama inicjatorka budowy – Maria Skłodowska-Curie. Wybitna Polka odwiedziła wtedy ojczyznę po raz ostatni. Zmarła we Francji 4 lipca 1934 roku. Odbudowany po II wojnie światowej Instytut jest nadal niezwykle ważną placówką leczenia nowotworów.

EWA OLKUŚNIK

Pieniny. Laboratorium przyrody dostępne dla wszystkich

Fotografia Józefa Oppenheima

Urzekające krajobrazy, wapienne skały i urwiska. Trudno dostępne leśne ostępy i bujne łąki z kwitnącymi storczykami. Wartka rzeka, a w niej pstrągi, łososie i trocie. „Pieniny stały się jednym z najważniejszych w Polsce terenów turystyki, dla której ogromną atrakcją jest jazda przez przełom Dunajca prymitywnymi łódkami, prowadzonymi przez górali". Tak o walorach turystycznych pierwszego polskiego parku narodowego pisał na początku lat trzydziestych XX wieku profesor Walery Goetel.

Pomysłodawcą utworzenia w Pieninach parku był Władysław Szafer – botanik, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, zwolennik zakładania rezerwatów – niezbędnych, aby dzika natura przetrwała w możliwie najlepszym stanie. Jako badacz miał okazję poznać różne, nie tylko europejskie, systemy ochrony przyrody. Był pod silnym wrażeniem idei powoływania parków narodowych. Wyrażał pogląd, że radykalne ograniczenie wpływu człowieka na naturę pomoże w zachowaniu jej pierwotnego stanu dla przyszłych pokoleń. Oczywiście miał świadomość, że ludziom potrzebny jest kontakt z dziką przyrodą, podkreślał jednak, że muszą to regulować ścisłe przepisy. Dopuszczał utrzymywanie w należytym stanie istniejących schronisk turystycznych i szlaków, ale sprzeciwiał się zupełnej swobodzie w budowie nowych dróg, kolejek górskich, elektrowni wodnych czy punktów usługowych. Wnioski, które spisał Szafer 90 lat temu, są nadal aktualne. „Jeśli uprzytomnimy sobie stopień i tempo zniszczenia, jakiemu ulega dziś przyroda na całej ziemi, to od razu zrozumiemy w czem leży wartość naukowa parków narodowych". Nazywał je

↑ **183.** Wycieczka w Pieniny na Sokolicę z Mariuszem Zaruskim (pierwszy z prawej), fot. J. Oppenheim, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

„wielkimi laboratoriami", cennymi dla geologów, meteorologów, geografów, botaników, zoologów, młodzieży szkolnej i... artystów.

Na turystyczne walory parków narodowych wskazywał Walery Goetel – geolog, paleontolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Górniczej w Krakowie, aktywny organizator turystyki, zwłaszcza górskiej. Intensywnie działał na rzecz ochrony przyrody, szczególnie Tatr i Pienin. Na początku lat trzydziestych XX wieku pisał: „Możemy się cieszyć, że Polska nie pozostała w tyle w ogólnym wyścigu państw cywilizowanych na polu tworzenia parków i że mamy ich już kilka gotowych lub też będących w stadium przygotowania". W rzeczywistości w dwudziestoleciu międzywojennym powstały dwa – w Pieninach i Puszczy Białowieskiej. Nad tworzeniem innych, między innymi na obszarach Tatr, Babiej Góry, Gór Świętokrzyskich, trwały prace. Istniały także w różnych miejscach w kraju ściśle chronione obszary – rezerwaty.

Goetel pisał, że Pieniny stanowią niezwykłą wartość dla geologów, dla badaczy roślin są prawdziwą „ziemią obiecaną", a dla turystów, ze względu na spływ Dunajcem, pierwszorzędną atrakcją. Nie zapominał o korzyściach płynących z okolicznych źródeł mineralnych, przynoszących sławę Krościenku i Szczawnicy.

Według Goetla po I wojnie światowej przyrodzie Pienin groziła dewastacja – szybka i nieprzemyślana wycinka

← **184.** Uczestnicy Kongresu Międzynarodowej Centralnej Rady Turystycznej na tratwie na Dunajcu, 1935, Biblioteka Narodowa

lasów, zakładanie kamieniołomów, zaorywanie polan górskich, chaotyczne stawianie budynków. Już w 1921 roku Tymczasowa Państwowa Komisja Ochrony Przyrody sprzeciwiała się intensywnej pasterskiej eksploatacji okolic pozostałości czorsztyńskiego zamku i parcelacji dóbr Czorsztyn. Ich właściciel – Stanisław Drohojowski utworzył rezerwat, aby ochronić łąki wokół malowniczych ruin. W następnych latach państwo polskie starało się wykupić tereny prywatne w Pieninach Środkowych, w masywie Trzech Koron. Wprawdzie w końcu sierpnia 1930 roku uroczyście ogłoszono powstanie parku, ale formalnie dopiero 1 czerwca 1932 roku utworzono Park Narodowy w Pieninach. Negocjacje z rządem Czechosłowacji w sprawie wspólnej ochrony przyrody na terenach przygranicznych prowadził Goetel. W tym samym roku (1932) nasz południowy sąsiad także otoczył opieką prawną ten cenny fragment natury.

Pieniny słynące z urody i niezwykłych, rzadkich gatunków roślin (na przykład rosnącej wśród wapiennych skał chryzantemy Zawadzkiego czy lubiącego nasłonecznione murawy storczyka – dwulistnika muszego) kryły w sobie jeszcze jeden skarb – Dunajec. Wody tej rzeki obfitowały w okresie międzywojennym nie tylko w pstrągi i lipienie, ale też w trocie i łososie. Ze względu na skomplikowane obyczaje rozrodcze te dwa ostatnie gatunki starano się szczególnie chronić.

Pierwszy polski park narodowy nieustannie przyciąga badaczy i turystów. Wystawę poświęconą przyrodzie i geografii Pienin, a także kulturze regionu można obejrzeć w Muzeum Pienińskiego Parku Narodowego w Krościenku nad Dunajcem.

Przełomem Dunajca, wapiennymi turniami, zapierającymi dech w piersiach krajobrazami zainteresowano się już w pierwszej połowie XIX wieku. Walory turystyczne Pienin doceniali także wytrawni wspinacze, którzy eksplorowali Tatry. Ciekawe świadectwo obecności taterników w Pieninach stanowi fotografia pochodząca z kolekcji Muzeum Tatrzańskiego imienia Doktora Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Józef Oppenheim – wybitny wspinacz, narciarz i wieloletni naczelnik Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego – uwiecznił na zdjęciu Mariusza Zaruskiego, jednego z czołowych animatorów taternictwa i narciarstwa, w towarzystwie dwóch turystów. Mężczyźni zostali sfotografowani na szczycie Sokolicy. W mistrzowskim kadrze znalazły się także przełom Dunajca oraz szczyty Pienin i Małych Pienin. To cenne świadectwo roli, jaką odgrywały Pieniny, niższe, mniejsze, ale nie mniej atrakcyjne niż Tatry.

EWA OLKUŚNIK

Halny rozwiewa kosmiczne marzenia

Okładka książki „Balonem do stratosfery"

Tatry tonęły w mroku. Na oświetlonej wojskowymi reflektorami Wyżniej Polanie Chochołowskiej dziesiątki ludzi – żołnierzy i cywilów – gorączkowo krzątały się wokół ogromnej czaszy balonu. Wypełniana wodorem powłoka z wolna unosiła się ku niebu. Około godziny 1.00 w nocy niespodziewanie zerwał się silny wiatr. Coraz mocniejsze podmuchy halnego udaremniły ambitne plany polskich naukowców i wojskowych.

W drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku władze II Rzeczypospolitej mogły mieć powody do satysfakcji. Kryzys gospodarczy został przezwyciężony, dokończono budowę portu w Gdyni, we włoskiej stoczni zamówiono nowoczesne transatlantyki, przystąpiono do tworzenia Centralnego Okręgu Przemysłowego, modernizowano armię, rozwijano aktywność na arenie międzynarodowej. Polska zdawała się coraz silniejsza. Jej znaczenie chciano manifestować w wielu dziedzinach. Tak zrodził się pomysł zorganizowania lotu do stratosfery.

Odkąd człowiek zdołał oderwać się od Ziemi, pasjonaci podniebnych eskapad bili kolejne rekordy. W czasach, gdy samoloty nie były w stanie wznosić się na wysokość większą niż kilkanaście tysięcy metrów, na wyższy pułap mogły wzlecieć jedynie balony. Gdy w 1935 roku Amerykanin Albert William Stevens w balonie „Explorer II" osiągnął ponad 22 tysiące metrów, w Polsce zrodził się plan przekroczenia tej magicznej granicy. Jednym z inicjatorów przedsięwzięcia był wybitny fizyk i wynalazca profesor Mieczysław Wolfke. Przygotowaniami do lotu kierował Komitet Organizacyjny I Polskiego Lotu Stratosferycznego. Na czele Rady Naukowej stanął Prezydent RP profesor Ignacy Mościcki, a patronat nad inicjatywą objęła Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej.

↑ **185.** Okładka książki Stanisława Mazurka, *Balonem do stratosfery*, Warszawa 1938, Muzeum Historyczne w Legionowie

Budowę stratostatu, któremu nadano nazwę „Gwiazda Polski", rozpoczęto w 1937 roku. Zasadniczą część urządzenia stanowiła powłoka balonu, uszyta w Wytwórni Balonów i Spadochronów w Legionowie. Jej pojemność wynosiła 124 700 metrów sześciennych, powierzchnia – 12 300 metrów kwadratowych, a wysokość (po napełnieniu) – 120 metrów. Był to wówczas największy balon świata. Dwuosobową gondolę zaprojektował inżynier Jan Szal. Blaszana kula o średnicy 2 metry, zbudowana w zakładach mechanicznych „Motolux", mieściła

POŻAR STRATOSTATU

Reflektory, oświetlające Dolinę Chochołowska z balonem stratosferycznym.

Gondola „Gwiazdy Polski" na tle powłoki balonowej.

Po wybuchu wodoru.

Zdjęcia Ag. Fot. „Światowid".

LAMPY NARCOKWARC

POLO

Czy włosy Wasze szybko się tłuszczą

"BEZ MYDŁA"

Szampon Czarna główka

Nowość! "Bez Mydła" w płynie do jasnych i ciemnych włosów

PROSZKI KOGUTEK

← **186.** Relacja z przygotowań do startu „Gwiazdy Polski" i pożaru balonu, „Światowid", 1938, nr 43, Biblioteka Jagiellońska

↓ **187.** Przygotowania do rozpostarcia powłoki balonu „Gwiazda Polski" w Dolinie Chochołowskiej, 1938, Narodowe Archiwum Cyfrowe

nowoczesną aparaturę naukową. Celem lotu było bowiem nie tylko ustanowienie nowego rekordu poprzez osiągnięcie wysokości 30 tysięcy metrów. Zamierzano także przeprowadzić badania promieniowania kosmicznego oraz fizycznej i chemicznej struktury stratosfery. Załogę mieli stanowić: kapitan Zbigniew Burzyński (pilot balonowy, dwukrotny zdobywca Pucharu Gordona Bennetta) i doktor Konstanty Jodko-Narkiewicz (fizyk).

Istotną rolę w przygotowaniach do lotu odegrał szef Wytwórni Balonów i Spadochronów w Legionowie major Stanisław Mazurek. Jako sekretarz Rady Naukowej I Polskiego Lotu Stratosferycznego i przewodniczący Komisji do Spraw Budowy Balonu „Gwiazda Polski" dobrze znał szczegóły skomplikowanego przedsięwzięcia, dzięki czemu mógł je opisać w książce *Balonem do stratosfery*, wydanej w 1938 roku. Egzemplarz tej publikacji należy do kolekcji Muzeum Historycznego w Legionowie.

Na miejsce rozpoczęcia rekordowego lotu wybrano Dolinę Chochołowską w Tatrach. Gdy w połowie września 1938 roku rozpoczęto przygotowania do startu balonu, siedzibą sztabu akcji stało się schronisko Warszawskiego Klubu Narciarskiego. Na kwaterze stanęli tam kierujący przedsięwzięciem uczeni i oficerowie. 200 żołnierzy 2 Batalionu Balonowego z Legionowa zamieszkało w ustawionych na polanie namiotach. Przygotowania relacjonowała prasa w całej Polsce, obozowisko odwiedziła ekipa Polskiego Radia, Poczta Polska wydała okolicznościowy znaczek pocztowy. Sukces wydawał się nieuchronny. Oczekiwano jedynie na odpowiednią pogodę.

12 października 1938 roku uznano, że nadszedł odpowiedni moment – prognozy były pomyślne. Następnego dnia, późnym wieczorem, odblokowano zawory w butlach z wodorem i gaz płynął do gigantycznego balonu. Niespodziewanie po północy zaczął wiać halny. Aby uniknąć zniszczenia cennej powłoki, postanowiono wypuścić z niej wodór. Gaz zetknął się z tlenem z powietrza. Łatwopalnej mieszance wystarczyła iskra na naelektryzowanym jedwabiu, by buchnął płomień. Część czaszy uległa zniszczeniu. Lot odwołano. Rekordu nie pobito.

Organizatorzy wyprawy do stratosfery nie zamierzali zrezygnować z realizacji ambitnego planu. „Gwiazda Polski" miała podjąć kolejną próbę wzbicia się w przestworza we wrześniu 1939 roku. Uniemożliwił to wybuch II wojny światowej. Choć całe przedsięwzięcie zakończyło się porażką (tym większą, że niepowodzenia nie brano pod uwagę), niedoszły lot największego balonu świata jest wspominany do dzisiaj. W schronisku Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego na Polanie Chochołowskiej znajdują się pamiątkowa tablica, ufundowana przez córki inżyniera Jana Szala, oraz dwie plansze upamiętniające to wydarzenie.

Przeczytaj więcej:

XXIV. OCHRONA DZIEDZICTWA

EWA OLKUŚNIK

Gliniana skorupka sprzed dwóch i pół tysiąca lat

Kubek z wykopalisk nad Jeziorem Biskupińskim

↑ **188.** Kubek gliniany z kręgu kultury łużyckiej, Muzeum Archeologiczne w Biskupinie

Jednym z najbardziej sensacyjnych dokonań naukowców polskich w okresie międzywojennym było natrafienie na pozostałości starożytnej osady nad Jeziorem Biskupińskim. Prowadzone przed wojną badania archeologiczne rzuciły całkiem nowe światło na najdawniejsze dzieje ziem polskich, a odkryte przedmioty pozwoliły odsłonić tajemnice życia ich mieszkańców. O wszystkim zadecydował przypadek...

W wyniku prac melioracyjnych prowadzonych w 1932 roku poziom wód Jeziora Biskupińskiego obniżył się o kilkadziesiąt centymetrów. Okoliczni mieszkańcy z zaskoczeniem ujrzeli rzędy zaostrzonych drewnianych pali wystających z brzegów... Miejscowy nauczyciel Walenty Szwajcer zawiadomił w 1933 roku o znalezisku profesora Józefa Kostrzewskiego, archeologa z Uniwersytetu Poznańskiego. Naukowiec docenił wagę odkrycia i zdecydował o niezwłocznym podjęciu prac mających na celu zabezpieczenie i dokładne zbadanie tajemniczych pozostałości. Wykopaliska rozpoczęto w 1934 roku i kontynuowano systematycznie aż do wybuchu II wojny światowej.

Podczas badań prowadzonych na podmokłym, bagiennym terenie zdobywano coraz większe doświadczenie i dochodzono do nowych, niezbędnych w trudnych warunkach, metod. Prace, którymi kierowali Józef Kostrzewski i Zdzisław Rajewski, miały prawdziwie pionierski, multidyscyplinarny charakter – uczestniczyli w nich nie tylko specjaliści od dawnych kultur, ale także dendrolodzy i paleozoolodzy. Wykonywano zdjęcia z balonu i korzystano z pomocy nurków Marynarki Wojennej. Dzięki wsparciu władz państwowych możliwe było zaangażowanie pochodzących z okolic bezrobotnych. Efekty przeszły najśmielsze oczekiwania. Odkryto pozostałości osady, której początki sięgały połowy VIII wieku przed naszą erą. W jej skład wchodziło 106 drewnianych domów wzniesionych w 13 równoległych rzędach. Pomiędzy nimi biegły wyłożone drewnianymi belkami „ulice". Całość otaczał drewniano-ziemny wał, wzmocniony u podstawy skośnie wkopanymi palami pełniącymi funkcję falochronu. Osada znajdowała się na wyspie, a z lądem łączył ją drewniany pomost.

Odkrycie dokonane w połowie lat trzydziestych XX wieku wykorzystała ówczesna propaganda państwowa. Osadę nad Jeziorem Biskupińskim przedstawiano jako siedzibę Prasłowian, co miałoby być niepodważalnym argumentem na rzecz polskości tych terenów. Wykopaliska odwiedzali dygnitarze państwowi i dostojnicy kościelni. Organizowano wycieczki mające na celu zapoznanie społeczeństwa z sensacyjnymi wykopaliskami.

Pośród pozostałości drewnianych zabudowań badacze natrafili na wiele obiektów ruchomych, dzięki którym bliżej poznano warunki życia codziennego starożytnych

↑ **189.** Prezydent Ignacy Mościcki podczas wizyty na terenie wykopalisk w Biskupinie. Objaśnień udziela profesor Józef Kostrzewski, 1936, Narodowe Archiwum Cyfrowe

mieszkańców. Znaczącą część stanowiła ceramika – przeważnie w formie potłuczonych odłamków. Z niektórych kawałków udało się odtworzyć części glinianych obiektów, rzadziej – naczynia w całości. Ciekawy jest gliniany kubek, którego fragmenty odnaleziono podczas pierwszych prac prowadzonych w latach trzydziestych. Przed wojną archeolodzy zrekonstruowali naczynie, uzupełniając brakujące elementy gipsem. Przedmiot został opisany już w 1936 roku przez Kostrzewskiego w książce *Osada bagienna w Biskupinie w pow. Żnińskim*, opowiadającej o początkach eksploracji terenu. Według współczesnej badaczki Róży Mikłaszewskiej-Balcer kubek to charakterystyczny przykład ceramiki z kręgu kultury łużyckiej. Gliniane naczynie liczy niespełna 10 centymetrów wysokości, dla wygody zostało zaopatrzone w niewielkie ucho. Posiada cienkie, wygładzone ścianki, a w pobliżu górnej krawędzi zwraca uwagę skromne zdobienie w postaci trzech par małych zagłębień. Eksponat jest prezentowany na wystawie stałej Muzeum Archeologicznego w Biskupinie.

ANNA TABAKA

Miasto w budowie

Fotografia dokumentująca brukowanie Głównego Rynku w Kaliszu

Nic nie zapowiadało tragedii, która rozegrała się w sierpniu 1914 roku... Po wyjściu Rosjan miasto było bezbronne. Ani nie walczyło, ani się nie broniło. Nowym, niemieckim władzom mieszczanie zapłacili wysoką kontrybucję. Nie zdołali się wykupić. Nagły huk. Jeden, drugi, dziesiąty... Bombardowanie Kalisza trwało dwa tygodnie. Niemal natychmiast rozpoczęto pracę nad odbudową miasta. W rywalizacji o palmę pierwszeństwa starły się obie strony: okupowani i okupujący.

Do dzisiaj nie wiadomo, czy Kalisz został zbombardowany celowo, czy stał się niezamierzonym celem ataku w zderzeniu gigantów na arenie I wojny światowej. Przypadkowe strzały czy galopujący ulicami spłoszony koń, czyli incydenty, które miały wywołać panikę, nie przynoszą wystarczającego wyjaśnienia przyczyn tragedii miasta. Pewne jest natomiast, że w wyniku artyleryjskiego ostrzału przez wojska pruskie w sierpniu 1914 roku spaliło się 486 domów prywatnych oraz jeden kościół, dziewięć zakładów przemysłowych i pięć budowli publicznych. Zburzenia dokonano systemowo. Z nieba leciał grad kul, a żołnierze dodatkowo podpalali budynki, wrzucając do środka rozżarzone wiechcie słomy. W ten sposób zniszczono między innymi ratusz i teatr, reprezentacyjne dla miasta instytucje, otwarte niedługo przed wybuchem światowego konfliktu. Z bogatych struktur architektonicznych zostały tylko skorupy – mury obwodowe. Po bombardowaniu i rozpaczliwej ucieczce ludności z 65-tysięcznego Kalisza na miejscu pozostało około pięciu tysięcy osób. Śródmieście przestało istnieć.

Od czego zacząć organizację życia w morzu ruin? Ci, którzy przetrwali najgorsze, rozpoczęli zwyczajnie – od poszukiwania jedzenia i gotowania w garkuchniach. Ale najprężniejsi animatorzy życia społeczno-kulturalnego

→ **190.** Brukowanie Głównego Rynku w Kaliszu, 1927, Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w Kaliszu

dawnego Kalisza patrzyli szerzej. Założyli w Warszawie komitet, który we współpracy ze stołecznym Kołem Architektów poczynił starania o odbudowę. Równoległe kroki w tym samym czasie podjęli... okupanci. Dalsza część tej historii układa się w opowieść o polsko-niemieckiej rywalizacji. Gdy w grudniu 1916 roku Koło Architektów ogłosiło konkurs na plan regulacyjny Kalisza, berlińska firma „Bopst & Caro", współdziałająca z władzami gubernialnymi, miała już gotowy wstępny projekt zabudowy śródmieścia. To w tym dokumencie po raz pierwszy znalazły się zalecenia, które następnie umieszczono w korekcie warunków warszawskiego konkursu. Wskazania dotyczyły rozwiązań widocznych w urbanistycznej tkance do dzisiaj, jak poszerzenie kluczowych ulic i ratuszowego placu, funkcjonalne przyporządkowanie dzielnic, poprowadzenie obwodnic dla ruchu towarowego. Podobne zależności można było dostrzec w koncepcji budowy ratusza. I w tym wypadku kaliszanie zdecydowali się na konkurs. Ale... Jako pierwszy z propozycją postawienia w rynku wolno stojącego gmachu z wysoką wieżą (taką miał kaliski ratusz średniowieczny) wystąpił architekt, niemiecki urzędnik nieuczestniczący w rywalizacji. To także okupanci zaproponowali kaliszanom pierwsze kredyty na odbudowę prywatnych domów oraz przygotowali zapisy szczegółowej ustawy budowlanej dla miasta, potwierdzonej w lutym 1919 roku dekretem Naczelnika Państwa. Znalazły się w niej między innymi regulacje dotyczące odległości między budynkami w linii zabudowy, a także ich wysokości czy wskazania co do kolorów elewacji.

Po odzyskaniu niepodległości nadal trwało wielkie sprzątanie miasta. Na tym polu również dochodziło do sporów. Tym razem rozgrywały się one między przeciwnikami i zwolennikami organizacji robót publicznych, związanej z wypłacaniem zasiłków dla bezrobotnych. Głównymi ulicami „fabryki kurzu", jak nazywano wtedy Kalisz, kursowała wojskowa kolejka, którą wywożono gruz. Mimo że prace postępowały, nie przestawano się zastanawiać, jak odbudować historyczne miasto.

Pobudki patriotyczne występowały tutaj na równi z ambicjami zwolenników nowoczesności, którzy szukali rozwiązań dających możliwości szerokiego rozwoju. Tymi kwestiami zajęto się w czasie narady zwołanej w Kaliszu rok po odzyskaniu niepodległości (sierpień 1919). Wzięli w niej udział wybitni architekci i konserwatorzy zabytków, reprezentujący Ministerstwo Robót Publicznych oraz Ministerstwo Sztuki i Kultury.

W międzywojniu odbudowano śródmieście. Dylemat „stare czy nowe" rozstrzygnięto w nietypowy sposób. Fasady modernistycznych kamienic ubrano w historyzujący kostium. Nowe domy stanęły na działkach znacznie większych niż przedwojenne, co było efektem komasacji (scalenie) gruntów w śródmieściu. Stosując się do zapisów przyjętej ustawy, uzyskano efekt przestrzennego ładu w strukturze starego centrum. W latach dwudziestych zbudowano ratusz, siedzibę Banku Polskiego i dwie szkoły powszechne, w latach trzydziestych zaś kolejne gmachy publiczne: teatr, elektrownię, rzeźnię, szpital, wieżę wodociągową, postawiono także następne budynki szkolne. Przy czym formy budowli w śródmieściu przyjmowały stylistykę opartą na historycznych wzorach, a służące funkcjom utylitarnym, jak elektrownia czy szpital, projektowano zgodnie z estetyką nowoczesnej (modernistycznej) architektury. Mimo pustek w kasie miasta nie obniżano poziomu podjętych działań. Po projekty zwrócono się do wybitnych architektów: Stefana Szyllera (pierwszy projekt ratusza), Czesława Przybylskiego (bryła teatru), Juliusza Żórawskiego (wnętrze teatru) i Mariana Lalewicza (gmach Banku Polskiego). Odbudowa, co warto podkreślić, była jednak w takim samym stopniu dziełem inżynierów, wśród których trzeba wymienić pionierów modernizmu w Kaliszu: Alberta Nestrypkego i Witolda Wardęskiego, jak również władz miasta i mieszkańców. To oni – obywatele – zdecydowali się zostać i podnieść miasto z ruin. Na dokończenie modernizacji nie starczyło czasu – wybuchła II wojna światowa.

W historii urbanistyki Kalisz, wraz z efektami dwóch ogłoszonych konkursów, wszedł do kanonu literatury poświęconej odbudowie zabytkowych miast. Międzywojenne osiągnięcia w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej lekceważono aż do drugiej połowy lat siedemdziesiątych, kiedy powstały podstawowe prace omawiające dokonania przedwojennego pokolenia kaliszan. Wkład niemieckich architektów w polskie projekty właściwej ocenie poddano dopiero w XXI wieku.

PIOTR CYNIAK

Bohaterstwo radości w pałacu królewskim

Zygmunt Waliszewski, plafon „Koncert"

W jednym z sonetów Michał Anioł wspominał ekstremalne trudności wiążące się z malowaniem sklepienia watykańskiej Kaplicy Sykstyńskiej. Artysta przez wiele godzin leżał na rusztowaniach, a żrąca farba spływała mu na twarz. Ciągłe patrzenie do góry znacznie osłabiło jego wzrok. Również w historii sztuki polskiej pojawił się dzielny malarz, który w skrajnie trudnych warunkach ozdabiał sufit pewnego, co prawda znacznie mniejszego, pomieszczenia. Twórcą tym był Zygmunt Waliszewski, dziełem zaś *Koncert* dekorujący strop ramowy w gabinecie w Kurzej Stopce, znajdującym się w Zamku Królewskim na Wawelu.

Jak powszechnie wiadomo, po III rozbiorze Polski Kraków znalazł się we władaniu Austrii, a wawelski zamek na wiele lat przekształcono w koszary. Dopiero w 1905 roku wojska austriackie zaczęły opuszczać królewskie wzgórze. Rozpoczynał się trwający kilka dziesięcioleci proces odbudowy dawnej renesansowej rezydencji. Prace zaczęto od krużganków arkadowych. W latach dwudziestych XX stulecia przystąpiono do dekorowania i wyposażania wnętrz zamkowych.

W 1929 roku malarz Felicjan Szczęsny Kowarski stworzył obrazy, które umieszczono między innymi w stropach ramowych Sali Pod Ptakami na drugim piętrze zamku oraz w położonym piętro niżej kameralnym gabinecie w Kurzej Stopce. Ściany drugiej z wymienionych komnat pokryto tkaninami obiciowymi imitującymi siedemnastowieczne włoskie jedwabie. Już wkrótce podjęto jednak decyzję o zmianie wystroju gabinetu. Po kilku latach na ścianach pojawiły się wytłaczane i malowane skóry, strop zaś ozdobiło dzieło innego artysty.

↑ **191.** Zygmunt Waliszewski, *Koncert – projekt plafonu do stropu ramowego w gabinecie w Kurzej Stopce*, 1933, fot. D. Błażewski, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

Wahania związane z dekorowaniem i wyposażaniem wnętrz zamkowych świadczą o trudności i skomplikowaniu zadań, jakie stanęły przed konserwatorami przywracającymi świetność zdegradowanego gmachu. Począwszy od 1916 roku kierował nimi architekt Adolf Szyszko-Bohusz. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości zamek miał stać się nie tylko muzeum, ale również rezydencją głowy państwa. Przyznanie szacownemu zabytkowi funkcji reprezentacyjnych zrodziło wiele problemów.

Spore kontrowersje wzbudził pomysł zainstalowania na zamku prezydenckiej łazienki oraz centralnego ogrzewania. Historyk sztuki Stanisław Tomkowicz wielokrotnie krytykował także projekty nowych detali wprowadzanych do komnat królewskich, niekiedy postulując nawet usunięcie już zrealizowanych fragmentów. Szyszko-Bohusz wytrwale bronił swoich metod na łamach prasy: „na 20% starych, zachowanych na Wawelu wartości autentycznych dać musimy 80% nowych. Czy iść mamy drogą łatwych imitacji starzyzny i falsyfikowania materiałów [...]? Sądzimy, że nie: raczej nowe części niech patynują się same, bez naszej pomocy, i niech nie imitują lepszego materiału niż ten, z którego są wykonane. Co zaś do formy zewnętrznej niech nie imituje żadnej wyraźnie historycznej fizjognomii. Mamy tyle form stojących «poza czasem» [...] że operując nimi możemy uniknąć zarzutu falsyfikowania stylów”.

Wypadkową poglądów Szyszko-Bohusza była także koncepcja wprowadzenia do wnętrz wawelskich kompozycji namalowanych przez współczesnych polskich artystów. W 1931 roku ogłoszono zamknięty konkurs, którego przedmiot miało stanowić wykonanie obrazów do stropów ramowych w pomieszczeniach na pierwszym i drugim piętrze gmachu. Do rywalizacji zaproszono głównie młodych malarzy ze środowisk krakowskiego, warszawskiego i wileńskiego. Posiedzenie sądu konkursowego odbyło się 13 lipca. Zwycięzcami zostali Leonard Pękalski, Lucjan Adwentowicz, Józef Jarema, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski i Jan Cybis. Wykonanie dekoracji do kaplicy królewskiej zlecono Józefowi Pankiewiczowi w trybie pozakonkursowym.

W latach 1934–1936 wspomniany już Waliszewski podjął się namalowania dekoracji do stropu ramowego w gabinecie w Kurzej Stopce, wchodzącym w skład prywatnego apartamentu prezydenta Ignacego Mościckiego. Pomimo niewielkich rozmiarów pomieszczenia artysta stanął przed arcytrudnym zadaniem. Już w latach dwudziestych pojawiły się u niego pierwsze objawy choroby Bürgera, skutkującej stopniowym zwężaniem się tętnic kończyn dolnych. Schorzenie to właściwie zdiagnozowano jednak dopiero w Paryżu w 1926 roku. Po kilku operacjach i kolejnych nawrotach choroby w 1927 roku malarzowi amputowano prawą nogę. Lewą stracił trzy lata później. Aż do śmierci w październiku 1936 roku poruszał się na wózku inwalidzkim.

Pomimo osobistej tragedii *Koncert* Waliszewskiego już w latach trzydziestych został słusznie uznany za najpiękniejszy i najbardziej pogodny w nastroju obraz namalowany w XX wieku do wnętrz wawelskich. Pomiędzy złotymi ramami stropu artysta umieścił bajecznie kolorowe postaci muzykujących i śpiewających dworzan ubranych w stroje nawiązujące do renesansu. Jak zauważyła Bożena Kowalska, dzieła malarza „tchną pełną uroku atmosferą bujnej radości życia, humoru i beztroski. Postacie uchwycone w gwałtownych skłonach ciała, zawsze zaangażowane w akcji, stanowią doskonałą odwrotność postaci z obrazów renesansowych – statycznych, dystyngowanych, podporządkowanych klasycznym prawom kompozycji". Wiesław Juszczak pisał natomiast o „wielkim szlachetnym bohaterstwie radości", podkreślając ogromny wysiłek artystyczny czyniony przez Waliszewskiego po to, aby „dawać ludziom ucieleśnione szczęście, poprzez sztukę wprowadzać ich w dobry, roześmiany świat ich dalekiej tęsknoty".

MARTYNA KLIKS

Sztuka na nowo

Leon Chwistek, „Kompozycja formistyczna z łabędziami"

Tworząc *Kompozycję formistyczną z łabędziami*, Leon Chwistek sięgnął po jeden z najpopularniejszych tematów w sztuce – krajobraz. Tyle tylko, że jego pejzaż nie ma nic wspólnego z realizmem. Jest manifestem nowej sztuki.

Cztery łabędzie wyciągając dumnie swoje długie szyje ku górze, spokojnie pływają po niewielkim stawie. Nad jego brzegiem rozłożyła się grupa muzyków. Siedzą na ziemi wśród kwiatów i grają na instrumentach. Padają na nich promienie słońca, które znajduje się w prawym górnym rogu kompozycji. W tle widzimy zarys kilku budynków i strzeliste góry. Leon Chwistek przedstawił na swoim obrazie pogodną scenę muzykowania na łonie natury. Choć trudno ją zobaczyć od razu.

Na pierwszy rzut oka praca wygląda jak zbiór przeróżnych figur geometrycznych. Po prawej stronie dominują elementy złożone z kół i owali. Nad nimi piętrzą się połączone ze sobą prostokąty. Większość lewej strony zajmują natomiast trójkąty ostrokątne. Dopiero wpatrując się, ujrzymy, że nakreślone przez artystę figury układają się w ptaki, ludzi, budynki i góry.

Uchwycenie tematu obrazu dodatkowo utrudnia jego szkicowy charakter. Chwistek użył tylko pięciu kolorów: niebieskiego, zielonego, pomarańczowego, czerwonego i brązowego. Barwy zimne (niebieski i zielony) znajdują się po lewej stronie, a kolory ciepłe (pomarańczowy, czerwony i brązowy) – po prawej. Ten podział dobrze widać, mimo że farba została nałożona dość oszczędnie, a niektóre fragmenty papieru w ogóle nią nie pokryto. W innych miejscach warstwa koloru jest tak cienka, że przebija przez nią szkic.

↑ **192.** Leon Chwistek, *Kompozycja formistyczna z łabędziami*, ok. 1925, fot. P. Tomczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi

Chwistek malując *Kompozycję formistyczną z łabędziami*, zastosował się do zasad teorii strefizmu, którą sam wymyślił. Polegała ona na dzieleniu obrazu na strefy poprzez grupowanie podobnych kształtów i kolorów. Konkretne fragmenty kompozycji miały być zdominowane przez jedną barwę i jedną powtarzającą się figurę. Dokładnie tak jak dzieje się to w *Kompozycji formistycznej z łabędziami*.

Strefizm był odpowiedzią Chwistka na tradycyjną sztukę. Szukał dla niej lepszej alternatywy. Chciał stworzyć polską awangardę. Zaczął działać w tym kierunku już długo przed sformułowaniem teorii strefizmu. W 1917 roku, wraz z kilkoma innym artystami, w tym przyjacielem z dzieciństwa Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, założył grupę Ekspresjoniści Polscy. Dwa lata później zamieniła się ona w Formistów. Chwistek był czołowym teoretykiem tego ugrupowania. O formizmie pisał, że „[...] dąży do czystego piękna i związanych z nim uczuć radości i entuzjazmu". Strefizm stanowił kolejny krok w tę stronę.

Formułując obie te teorie, formizm i później – po rozpadzie Formistów – strefizm, Chwistek korzystał ze

↑ **193.** Leon Chwistek, 1925, Narodowe Archiwum Cyfrowe

swojego bogatego doświadczenia naukowego. Oprócz sztuki zajmował się równocześnie matematyką i filozofią. Studiował obie te dziedziny. W 1906 roku doktoryzował się z filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w 1928 roku habilitował z zakresu logiki matematycznej.

Środowisko akademickie, szczególnie to związane z macierzystym uniwersytetem Chwistka, podchodziło z dystansem do jego pracy naukowej. Rozpiętość zainteresowań, od sztuki i jej teorii, przez filozofię, po matematykę, budziła ich podejrzliwość. Ostatecznie ta ogólna niechęć środowiska spowodowała, że Chwistek wyjechał z Krakowa i na stałe związał się z Uniwersytetem Lwowskim.

Nowoczesność twórczości Chwistka sprawiła, że jego prace stały się częścią wyjątkowej kolekcji sztuki. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku Władysław Strzemiński, malarz awangardowy i teoretyk sztuki, zwrócił się do łódzkich władz z propozycją współpracy. Zainicjował powstanie zbiorów sztuki nowoczesnej i poszukiwał miejsca, w którym mogą zostać pokazane szerszej publiczności. Kolekcja miała być przeglądem najnowszej sztuki – zarówno polskiej, jak i zagranicznej. Dzięki współpracy artystów i miasta w lutym 1931 roku otwarto Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Było to unikatowe wydarzenie nie tylko na skalę europejską, ale także światową. Z czasem, dzięki nieustającym staraniom członków grupy a.r., zbiory się rozrastały. Do 1939 roku zgromadzono ponad sto prac, między innymi takich twórców, jak Hans Arp, Max Ernst, Katarzyna Kobro czy Leon Chwistek. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej Grupy a.r. stanowi teraz część zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, które kontynuuje tradycję prezentowania nowej sztuki, rozpoczętą prawie sto lat temu w tym mieście.

ODBITO W DRUKARNI POLSKIEJ LUDOMIRA MAZURKIEWICZA I S-KI, SP. Z OGR. ODP. W ŁODZI, W UKŁADZIE GRAFICZNYM WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO 650 EGZEMPLARZY, W MARCU 1932 ROKU, NAKŁADEM MAGISTRATU M. ŁODZI. ZDJĘCIA FOTOGRAFICZNE WŁODZIMIERZA PFEIFFERA. KLISZE WYKONAŁ ZAKŁAD FOTOCHEMIGRAFICZNY R. BORKENHAGENA W ŁODZI

w przygotowaniu: „o nowej sztuce". prace jana brzękowskiego, przecława smolika i władysława strzemińskiego. wydawnictwo ilustrowane tow. bibljofilów w łodzi

↑ **194.** *Międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej* (fragment katalogu), Łódź 1932, Biblioteka Narodowa

Przeczytaj więcej:

XXV. MNIEJSZOŚCI NARODOWE

EWA OLKUŚNIK

Wychowawcza misja doktora Korczaka

Pamiątkowe pocztówki z Domu Sierot

„Powiedział mi chłopiec, opuszczając Dom Sierot: – Gdyby nie ten dom, nie wiedziałbym, że są na świecie ludzie uczciwi, którzy nie kradną. Nie wiedziałbym, że można mówić prawdę. Nie wiedziałbym, że są na świecie sprawiedliwe prawa" – napisał w pamiętniku 1 czerwca 1942 roku przebywający ze swoimi wychowankami w getcie warszawskim Janusz Korczak.

Dom Sierot w Warszawie zaczął funkcjonować w październiku 1912 roku. Przeznaczony był dla dzieci żydowskich, osieroconych i pochodzących z rodzin, które – najczęściej z powodu ubóstwa – nie mogły poradzić sobie z utrzymaniem i wychowywaniem potomstwa. Przyjmowano dzieci od siódmego roku życia. W sierocińcu maluchy zderzały się często ze światem zupełnie im dotąd nieznanym – czyste, przestrzenne pomieszczenia czy nowe sprzęty mogły onieśmielać. Istotne znaczenie miały zasady ustanowione przez dyrektora Janusza Korczaka i główną wychowawczynię – Stefanię Wilczyńską. Podopiecznym zapewniano utrzymanie, jednak dbanie o czystość Domu i otoczenia, pomoc w kuchni czy opieka nad młodszymi kolegami należały do ich obowiązków. Skrupulatnie przydzielano im odpowiednie dyżury, praca bowiem, według doktora Korczaka, pełniła niezastąpioną rolę w kształtowaniu charakterów i postaw młodych ludzi. Przez odpowiedzialne wykonywanie powierzonych zadań dziecko stawało się „gospodarzem, pracownikiem i kierownikiem Domu". Placówka, działająca prężnie w dwudziestoleciu międzywojennym, mogła pomieścić nieco ponad 100 wychowanków. Wielu kandydatów wciąż czekało w kolejce.

Dzieci podlegały ustalonemu harmonogramowi dnia. Otrzymywały cztery posiłki dziennie, a te, które uczęszczały do szkół, zabierały ze sobą drugie śniadanie.

↑ **195.** Pocztówka pamiątkowa Domu Sierot dla J. Bursztejna, Samorząd Domu Sierot, 21 czerwca 1932, fot. A. Czechowski, Muzeum Warszawy

Korczak kontrolował wagę podopiecznych, w razie potrzeby korygował dietę, zwracał baczną uwagę na ich stan zdrowia. Codziennie po południu odbywały się zajęcia gimnastyczne. Pamiętano też o nauce hebrajskiego. Każdy musiał dbać o odzież, umieć ją w razie potrzeby zacerować. Starsi chłopcy pracowali w warsztatach rzemieślniczych, a dziewczęta – w szwalni.

Wychowankowie Domu Sierot wspominali nowatorskie metody wychowawcze mające ukształtować przyszłych, odpowiedzialnych obywateli. W placówce działały parlament, sąd, wychodziła gazeta, starano się wspólnie rozwiązywać problemy. Bohater książki Olgi Medvedevej-Nathoo (*Oby im życie łatwiejsze było... O Januszu Korczaku i jego wychowanku*), Leon Gluzman opowiada

↑ **196.** Pocztówka pamiątkowa Domu Sierot dla J. Bursztejna, Samorząd Domu Sierot, 21 października 1935, fot. A. Czechowski, Muzeum Warszawy

↑ **197.** Janusz Korczak (Henryk Goldszmit) w otoczeniu dzieci przed Domem Sierot, między 1924 a 1927, fot. nieznany, Muzeum Warszawy

o jednym ze sposobów motywowania i nagradzania – wręczaniu pamiątkowych pocztówek. Obyczaj ten nastał w Domu na początku lat dwudziestych. Przyznanie członkowi społeczności pocztówki uchwalał Sejm Domu Sierot. Teoretycznie można było otrzymać taką pamiątkę nie tylko za czyny chwalebne, ale też za szkodliwe – jako swoistą przestrogę. W rzeczywistości częściej dar ten funkcjonował jako nagroda. Obrazek miał pasować do czynu, na przykład: za wczesne wstawanie bez marudzenia w zimie – pejzaż zimowy, wiosną – wiosenny. Dziecko mogło ubiegać się o pocztówkę, składając podanie „na niezgniecionym arkuszu papieru, gdzie własnoręcznie, pismem starannym i czytelnym wylicza czyny i fakty, które chce pamiętać". Dla wielu wychowanków taka pamiątka wypisana przez Korczaka stanowiła prawdziwy powód do dumy. Po latach Gluzman mógł pochwalić się 12 zachowanymi pocztówkami „za wczesne wstawanie" (w latach 1925–1929), miał też w swojej kolekcji okazy, które przyznawano za niewdzięczne i nielubiane dyżury przy obieraniu ziemniaków. W Domu Sierot nagradzano starszych zajmujących się nowicjuszami i młodszymi kolegami „pocztówką pamiątkową opieki". Gluzman otrzymał takie w 1925 i 1928 roku. Placówka była wprawdzie instytucją świecką, obchodzono jednak tradycyjne święta żydowskie i zapewniano przestrzeń dla praktyk religijnych. Istniały pamiątkowe pocztówki podkreślające uczestnictwo we wspólnych modlitwach. Ważną rolę pełniły także nagrody z widokami Warszawy. Otrzymywano je za dłuższe niż rok pełnienie tego samego dyżuru. Miały istotny walor edukacyjny.

Pamiątkowe pocztówki o przeróżnej treści obrazkowej (zwierzęta, rośliny, krajobrazy, reprodukcje dzieł sztuki, fotografie) nie tylko stanowiły zachętę do dalszej pracy nad sobą, ale też świetnie nadawały się do kolekcjonowania. Były czymś materialnym, osobistym – własnym.

Leon Gluzman przebywał w sierocińcu w latach 1923–1930. Wspominał: „Dom Sierot mnie ukształtował i zdecydował o moim losie". Wyjechał do Kanady. Po wielu latach zamówił portret podwójny, który powiesił za plecami w swoim biurze. Przedstawiał Korczaka i jego wychowanka z „rozświetlonym słońcem Domem Sierot w tle".

DOROTA MAJKOWSKA-SZAJER

Skrzypeczki z Jaworowa

Zabawkowy instrument

Ten zabawkowy instrument ma sto lat. Nie wiadomo, kto go wykonał, ale wiemy, gdzie – w Jaworowie, słynnym mieście zabawek.

Jaworów leży nad rzeką Szkło, 50 kilometrów od Lwowa. To niewielkie miasto z długą historią, sięgającą XIV wieku, położone na szlaku handlowym łączącym Lwów i Jarosław. W 1914 roku liczyło 10 500 mieszkańców, wśród których większość stanowili Ukraińcy (w tym czasie w Jaworowie mieszkało około 2700 Żydów i 1500 Polaków).

Jako punkt na trasie podróży kupców Jaworów zapewniał zbyt towarów i jak magnes przyciągał z okolicy mistrzów rozmaitych rzemiosł, którzy budowali tu swoje domy i warsztaty. Robili buty, koszyki z sitowia porastającego okolice bliskiego jeziora, meble oraz drobne i niezbędne narzędzia kuchenne: łyżki, chochle i mątewki (kołotuszki). Z pewnością dobrze się sprzedawały na targach, organizowanych tu co poniedziałek, i jarmarkach, których w ciągu roku odbywało się sześć: na świętego Grzegorza, we wtorek po Zielonych Świątkach, na świętego Eliasza, świętą Paraskiewę, świętego Andrzeja i świętego Jana Kantego Wyznawcę. Ozdobą jarmarcznych kramów były zabawki – ich produkcja stała się ważną gałęzią lokalnej wytwórczości już w XVII wieku.

Dlaczego Jaworów wyspecjalizował się w zabawkach? Jednym z powodów może być dostępność właściwego rodzaju drewna (to podstawowy materiał do wytwarzania zabawek w czasach przed inwazją plastiku). Dostarczały go między innymi rosnące w okolicy lipy, olchy i jawory. Nazwa miejscowości pochodzi właśnie od nazwy tego drzewa z rodziny klonów. Ponoć w miejscu Jeziora Jaworowskiego miał kiedyś rosnąć las jaworowy.

Elastyczne i jasne drewno jaworów należało do ulubionych materiałów stolarzy i kołodziejów. W rękach jaworowskich majstrów przez wieki zamieniało się w wózki, koniki, pajace i mebelki, które uszczęśliwiały kolejne pokolenia dzieci, ale też były źródłem dochodu wielu mieszkańców Jaworowa i okolic. Na początku XX wieku w samym mieście i na przedmieściach żyło 86 rodzin, które zajmowały się zabawkarstwem. Podobno każda z tych domowych fabryk była w stanie wyprodukować w ciągu roku około 3,5 tysiąca zabawek.

Rozwój produkcji zabawkarskiej w Jaworowie od końca XIX wieku wspierała Szkoła Przemysłu Drzewnego. Mawiano, że dzięki niej lokalni mistrzowie zabawkarstwa mogli konkurować nie tylko ze słynną szkołą zakopiańską, ale nawet z niezwykle popularnymi w tamtym czasie czeskimi fabrykami zabawek. Jednocześnie bez siły lokalnej tradycji rzemiosła szkoła nie miałaby szans na odniesienie takiego sukcesu.

Wiemy, że zabawki z Jaworowa można było kupić we Lwowie czy Przeworsku. W obu tych miejscowościach nabywał je na początku XX wieku Seweryn Udziela, założyciel Muzeum Etnograficznego w Krakowie (w sumie w zbiorach MEK znajduje się dziś 28 jaworowskich zabawek). Ale te drewniane cacka, charakterystycznie zdobione malowanym ornamentem, cieszyły się powodzeniem także w Krakowie. Archiwalne fotografie potwierdzają, że jaworowskie skrzypeczki kupowano w latach międzywojennych na Emausie – słynnym krakowskim jarmarku organizowanym w Wielki Poniedziałek. Może właśnie tam zostały zakupione te, które przechowuje Muzeum?

Nasze skrzypeczki mierzą w przybliżeniu 40 centymetrów. W przypadku prawdziwych skrzypiec oznaczałoby to, że są przeznaczone dla cztero-, pięciolatków (rozmiar instrumentu dobiera się tak, by długość skrzypiec odpowiadała długości wyciągniętej do przodu lewej ręki od szyi do środka dłoni). To całkiem dobry moment do rozbudzenia w sobie marzenia o karierze wirtuoza. A jaka była Twoja ulubiona zabawka w tym wieku?

↑ **198.** Drewniane skrzypeczki ze słynnego ośrodka zabawkarskiego w Jaworowie, lata trzydzieste XX w., fot. M. Wąsik, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

ANNA PASTERNAK

Koralowe, kolorowe kołnierze

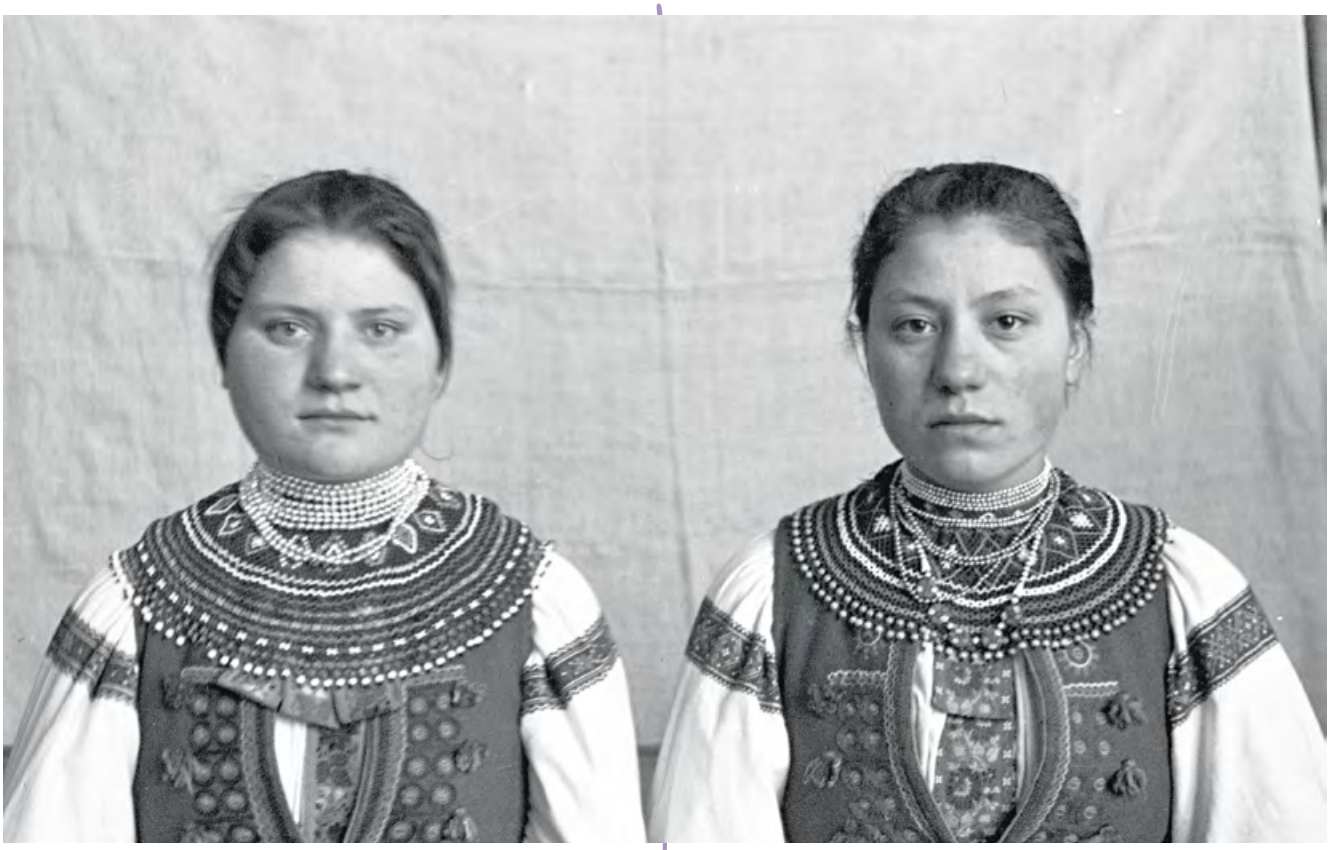
Krywulki

Barwny, szeroki kołnierz na niebieskim tle lajbika to obrazek z kolorowych publikacji, muzealnych wnętrz lub występów zespołów łemkowskich. Stroje łemkowskie na tle karpackich krajobrazów to kiedyś codzienność. Iście bajkowy obrazek. Szkoda tylko, że ta bajka się skończyła. Warto więc przypomnieć krywulki z małych koralików – ozdobę kobiecego stroju łemkowskiego noszoną w dolinie Osławy. Kolekcję niepowtarzalnych krywulek zgromadziło Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.

Przed II wojną światową Łemkowie zamieszkiwali teren położony po obu stronach granicy polsko-słowackiej, rozciągający się od Osławy i Laborca, poprzez Beskid Niski i Krynicki, do rzek Białej i Popradu na zachodzie. Naturalne jest, że między mieszkańcami tego rozległego obszaru pojawiły się różnice, zauważalne choćby w stroju. Dlatego etnografowie zastosowali podział na Łemkowszczyznę wschodnią, środkową i zachodnią. Ubiór mieszkańców ze wschodniej Łemkowszczyzny był barwniejszy od stroju sąsiadów. Szeroko stosowany dodatek do strojów kobiecych stanowiły korale z koralowca. Zakładane również w zależności od zamożności i mody panującej w danej okolicy. Obok korali prawdziwych w niektórych rejonach noszono naturalne perły. Na przykład na środkowej Łemkowszczyźnie łączono perły z koralami. Zawsze stosując następujący układ: perły wyżej, blisko szyi, korale pod nimi. Uboższe dziewczęta nosiły korale szklane. W okresie międzywojennym pojawiły się korale sztuczne o zróżnicowanej kolorystyce: czerwone, zielone, niebieskie. W tym samym czasie w okolicy Komańczy korale zostały prawie zupełnie wyparte przez krywulki, czyli szerokie kołnierze wykonane z drobnych kolorowych koralików, zapinane z tyłu na szyi. Nosiły je nie tylko młode dziewczęta, ale też mężatki i starsze kobiety. Niektóre posiadały dwa, a nawet trzy koralikowe kołnierze. Zakładały je do odświętnego stroju, wychodząc do cerkwi, na ważne uroczystości

↑ **199.** Krywulka łemkowska i krzyżyk mosiężny, okres międzywojenny, fot. M. Kraczkowski, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

rodzinne, choćby wesela, bądź do miasta. Niektóre mieszkanki Łemkowszczyzny nosiły czasem krywulki do stroju codziennego. Przy czym były one zwykle węższe i zdecydowanie skromniejsze. Bywało, że na krywulkę zakładano dodatkowo dwa, trzy sznury drobnych, przeważnie białych koralików. Często uzupełniano strój odlewanym mosiężnym krzyżykiem zawieszanym na szyi, na wstążce, poniżej koralikowego kołnierza. Krywulki wykonywano własnoręcznie z koralików kupowanych w miejscowych sklepikach. Zestaw produktów na krywulkę, czyli koraliki i nici, kosztował 5–6 złotych (dla porównania krowa około 40 złotych). Pierwowzór krywulkowych motywów stanowiły hafty na koszulach lub zamieszczane w prasie. Techniki kobiety uczyły się od siebie nawzajem. Nie znaczy to jednak, że krywulki były jednakowe. Każda twórczyni starała się wykonać swój kołnierz jak najlepiej, według własnego pomysłu i poczucia estetyki. Każda chciała, żeby jej krywulka była najpiękniejsza i najszersza. Jedne wykańczały



↑ **200.** Kobiety łemkowskie w tradycyjnych strojach, okres międzywojenny, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

brzeg większymi koralikami, inne akcentowały go tylko kolorem. Nieuważne oglądanie krywulek może sprawić wrażenie ich jednakowości. Tymczasem każda jest inna i niepowtarzalna. Oczywiście zarówno technika wykonania, jak i materiał oraz ogólnie stosowany schemat kompozycyjny warunkowały podobieństwo. Tło krywulek było w odcieniach czerwieni, czasem bardziej karminowe, innym razem bordowe. Na nim znajdowały się kolorowe romby, rzadziej pozostałe figury, oraz poziome paski. Wzory miały kolory: zielony, biały, granatowy, niebieski, żółty lub kontrastujący z tłem odcień czerwieni. W zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku znajduje się kilkanaście krywulek. Każdy ze zgromadzonych tu koralikowych kołnierzy jest inny. Różnią się wymiarami i wzorami. Szerokość waha się od 10 do 18 centymetrów. Wszystkie przy szyi są zakończone paskiem ścisłego ściegu, przechodzącym w dalszej części w luźniejszą siateczkę. Zarówno pod szyją, jak i w pozostałej części zakomponowano geometryczne kolorowe wzory. Krywulki ze zbiorów muzealnych w zdecydowanej większości pochodzą z Komańczy. Ustalono rok wykonania i autorkę kilku sztuk. Niestety informacje są niepełne, trudno więc stwierdzić, który eksponat powstał najwcześniej. Wiadomo, że jedna z datowanych krywulek została zrobiona w 1920 roku.

Barwne stroje z doliny Osławy zniknęły z krajobrazu wraz z przymusowym wysiedleniem Łemków po II wojnie światowej. Kolorowe ozdoby z drobnych koralików, inspirowane krywulkami, można obecnie kupić na bieszczadzkich straganach i w galeriach rękodzieła. Dzięki ludziom posiadającym pasję tworzenia udało się uchronić od zapomnienia krywulki łemkowskie – element stroju, który znakomicie pasuje do współczesnych kreacji.

MARTA DEREJCZYK

Zgarda z monetami

Huculski naszyjnik

Mosiężne krzyżyki, pierścionki i sygnety, klamry do pasów i toreb, naszyjniki z prawdziwymi koralami i szklanymi lub ceramicznymi koralikami, rzędy starych monet noszonych kiedyś na szyi dla ozdoby i ochrony... Przeglądanie huculskiej biżuterii to pasmo niekończących się zachwytów. Spośród tych obiektów największą sławą do dziś cieszą się naszyjniki z krzyżykami lub monetami, które nazywamy zgardami.

Rzeczpospolita odrodziła się w 1918 roku jako państwo wielonarodowe, wieloreligijne i multietniczne. Spośród licznych mniejszości wyjątkową barwnością kultury wyróżniali się Huculi – jedna z trzech, obok Łemków i Bojków, głównych grup górali ruskich z Karpat. W Polsce międzywojennej terytorium zamieszkane przez tę grupę znajdowało się w południowej części powiatów Kosów i Nadwórna oraz w powiecie Peczeniżyn. Sama Huculszczyzna stanowiła enklawę swoistej kultury, która rozwinęła się ponad granicami państwowymi, wchłaniając i jednocząc różne wpływy i tradycje, zarówno samych Hucułów, jak i Polaków, Żydów, Ormian, Wołochów, Romów, Czechów, Słowaków i Węgrów.

Istotnym elementem stroju Hucułów – mężczyzn i kobiet – była biżuteria, którą wykonywano najczęściej z mosiądzu, dzięki podobnej barwie mogącego imitować cenniejsze złoto. Rzadziej używano bakfonu, czyli stopu miedzi, cynku i niklu, zastępującego srebro. Z mosiądzu odlewano pojedyncze elementy w kształcie krzyża, często z wizerunkiem ukrzyżowanego Chrystusa, które zawieszano pojedynczo na łańcuchach (głównie mężczyźni) lub łączono (czasami w kilka rzędów) w zgardach – najbardziej charakterystycznych elementach biżuterii Hucułek.

Oprócz zgard z mosiężnymi krzyżami równie cenione i chętnie noszone przez kobiety były naszyjniki z oryginalnymi monetami z mosiądzu srebrzonego, przywieszone w jednym rzędzie do skręcanego mosiężnego drutu

↑ **201.** Zamężna Hucułka, 1930, fot. Zakład Fotograficzny L. i M. Heller, Biblioteka Narodowa

i czasami poprzedzielane dodatkowymi koralikami. Na samych monetach pojawiał się najczęściej wizerunek cesarza Franciszka Józefa, a na odwrocie – nominał i herb lub wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Zawierają one także daty, co umożliwia bardziej dokładne ustalenie czasu powstania zabytku. Przykładowo w naszyjnikach, które znajdują się w zbiorach Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu, najstarsza moneta pochodzi z 1834 roku, a najmłodsza – 1931 roku.

Zgarda prezentowana na fotografii została przyozdobiona monetami z lat 1879–1931. Monety były dekoracyjne i świadczyły o zamożności noszących je właścicielek. Umieszczenie prawdziwych monet w naszyjniku stanowiło też formę ulokowania części majątku w elementach

stroju odświętnego. W razie potrzeby tak zabezpieczony kapitał wykorzystywano na pokrycie nowych lub nieprzewidzianych wydatków. Biedniejsze dziewczęta posiadały zgardy tylko z metalowymi blaszkami. Monet używano również jako talizmanów. Te, na których rewersie znajdował się wizerunek Maryi oraz innych świętych, cieszyły się największą popularnością. Monety miały chronić właścicielkę naszyjnika i zapewnić jej zamożność.

↑ **202.** Naszyjnik – zgarda, Huculszczyzna, lata trzydzieste XX w., fot. W. Rogowicz, Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Przeczytaj więcej:

XXVI. WSPÓLNOTA

KAROLINA DZIMIRA-ZARZYCKA

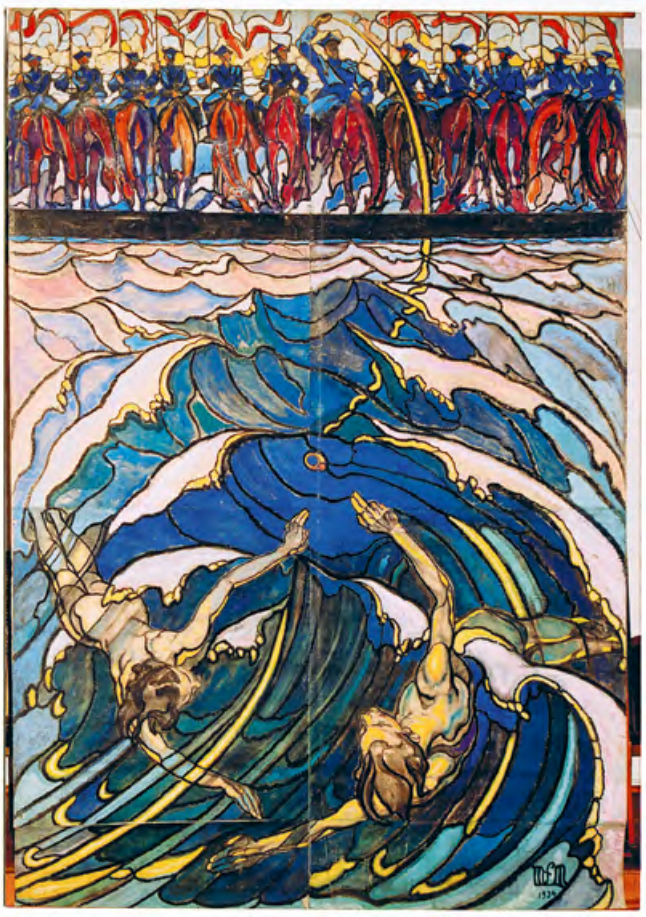
Pierścień w Bałtyku

Małgorzata Łada-Maciągowa, projekt witraża „Zaślubiny Polski z morzem"

We wzburzone fale żołnierz wrzuca złoty pierścień, który zostaje pochwycony przez parę bóstw morskich. Czy to scena mitologiczna? A może legenda lub baśń? Wręcz przeciwnie. Małgorzata Łada-Maciągowa zilustrowała historyczne wydarzenie z 1920 roku, choć oczywiście sposób jego przedstawienia jest wizją artystki.

Symbolicznego aktu zaślubin Polski z morzem dokonano 10 lutego 1920 roku w Pucku. Podczas specjalnej uroczystości generał Józef Haller wjechał konno w wody Zatoki Puckiej i wrzucił do Bałtyku jeden z dwóch platynowych pierścieni. Co skłoniło władze polskie do takiej manifestacji? Mimo że Polska odzyskała niepodległość 11 listopada 1918 roku, to proces negocjowania międzynarodowych umów i formowania granic trwał jeszcze kilka lat. Dostęp do morza zyskała II Rzeczpospolita dopiero na początku 1920 roku, kiedy w życie weszły ustalenia traktatu wersalskiego. Wprawdzie polskie wybrzeże liczyło zaledwie około 140 kilometrów długości, było jednak terenem bardzo ważnym pod względem strategicznym i gospodarczym. Puckie zaślubiny nadały więc symboliczny i uroczysty wymiar przyłączeniu nadmorskiego obszaru do Polski. Miały także podkreślić nierozerwalność polsko-bałtyckich więzów.

Świętowanie obchodów zakłóciła nieco pogoda. Warszawski „Kurier Poranny" donosił: „Wjazd do Pucka nastąpił wczoraj o godz. 2 po południu przy strasznym deszczu. Mimo to tłumy gdańszczan i tutejszej ludności witały entuzjastycznie przybywające do Pucka wojska polskie i przedstawicieli władz państwowych. [...] Brnięto przez okropne błoto nad brzeg zatoki. Trzygodzinna uroczystość odbywała się wśród nieustannego deszczu. [...] W chwili zawieszenia polskiej bandery armaty dały 21 wystrzałów. Z kolei nastąpiła wzruszająca uroczystość zaślubin Polski z morzem. Generałowi Hallerowi włożono pierścień na palec, drugi zaś pierścień rzucono w morze".



↑ **203.** Małgorzata Łada-Maciągowa, *Zaślubiny Polski z morzem*, karton witraża, 1934, Muzeum Regionalne w Siedlcach

Wyidealizowaną wersję tego wydarzenia namalował w 1930 roku Wojciech Kossak, a obraz ten należy obecnie do kolekcji Muzeum Wojska Polskiego. Interesującą artystycznie kompozycję wykonała kilka lat później Małgorzata Łada-Maciągowa. W 1934 roku przygotowała karton witraża zatytułowany *Zaślubiny Polski z morzem*. Wykształcona w Krakowie i Paryżu malarka dopiero na początku lat trzydziestych zajęła się projektowaniem witraży. Wcześniej tworzyła przede wszystkim kameralne portrety, nasycone światłem pejzaże i subtelne pastelowe akty.

← **204.** Małgorzata Łada-Maciągowa podczas pracy przy kartonie witraża *Zaślubiny Polski z morzem*, ok. 1934, Muzeum Regionalne w Siedlcach

W górnym pasie kompozycji artystka przedstawiła w szeregu kilkunastu kawalerzystów trzymających biało-czerwone flagi. Dolną strefę zajmuje morze, w którym pływa naga para – kobieta i mężczyzna – zapewne personifikacja Bałtyku. Obie części dzieła łączy złocisty promień biegnący od wzniesionej dłoni dowódcy ku spadającej w fale obrączce, po którą sięga równocześnie dwoje bóstw morskich. Jak się domyślamy, to generał Haller właśnie rzucił we wzburzone wody pierścień z lśniącym oczkiem, a bałtycka para zgodnie przyjmuje ten dar.

Ładzie-Maciągowej udało się ciekawie opracować niełatwy temat, jakim była doniosła patriotyczna uroczystość. Uniknęła zarówno nudnej dosłowności, jak i zbyt patetycznej alegorii. Artystka zilustrowała wydarzenie w sposób syntetyczny, sprawnie wykorzystując czytelną symbolikę i inspiracje estetyką secesji. W efekcie stworzyła dekoracyjną kompozycję o przemyślanej kolorystyce i imponujących wymiarach (ponad cztery metry wysokości i trzy szerokości). Za ten właśnie projekt w 1934 roku warszawska Zachęta przyznała Ładzie-Maciągowej Nagrodę imienia Leokadii Łempickiej.

JAKUB SZACHEWICZ

Łokietkowi na chwałę, wrogom ku przestrodze

Pamiątki z obchodów 600-lecia bitwy pod Płowcami

W dziejach polskich zmagań z zakonem krzyżackim bitwa pod Grunwaldem stała się symbolem zwycięstwa, często przypominanym w trudnych chwilach. W tym kontekście stoczona 27 września 1331 roku bitwa pod Płowcami, mimo iż uznawana za pierwsze polskie zwycięstwo nad Krzyżakami, żyła w cieniu Grunwaldu, a pamięć o niej miała bardziej lokalny charakter. Przypadająca w 1931 roku sześćsetna rocznica bitwy pod Płowcami była okazją do przypomnienia o tym wydarzeniu i odpowiedniego upamiętnienia.

Początkowo „pomnikiem" obchodów miało być odnowienie klasztoru w Radziejowie, wówczas bardzo zaniedbanego i wymagającego gruntownego remontu. Postrzegano go jako wotum wdzięczności, ufundowane przez Władysława Łokietka po bitwie pod Płowcami. W tym celu w 1927 roku powstał Komitet Obchodu 600-lecia Bitwy pod Płowcami na czele z biskupem włocławskim Karolem Radońskim. W skład weszli także przedstawiciele władz, duchowieństwa, lokalnej inteligencji i wojska. Dzięki szerokiemu wsparciu oraz zaangażowaniu mieszkańców projekt został ukończony w wyznaczonym terminie.

Komitet planował również szereg innych działań w celu uczczenia okrągłej rocznicy. Problemy finansowe w czasie odnawiania klasztoru w Radziejowie sprawiły, że większość pomysłów porzucono. Wciąż jednak żywa była idea budowy okazałego pomnika na miejscu bitwy. Ze względu na zbyt duży koszt tradycyjnego monumentu zdecydowano się na usypanie kopca. Miejsce do budowy udostępnił Jan Biesiekierski, właściciel wsi Płowce, który wydzielił ze swoich posiadłości fragment

Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

↑ **205.** Uroczystość odsłonięcia kopca płowieckiego, Płowce, 27 września 1931, fot. nieznany, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

ziemi i nieodpłatnie przekazał komitetowi. Planowany kopiec miał osiągać 10–20 metrów wysokości, średnicę u podstawy wynoszącą 35 metrów, zwężającą się na górze do 5 metrów. Ważnym elementem projektu była głęboka na 2 metry fosa wokół kopca. Ziemia z niej wydobyta powinna posłużyć jako materiał do budowy. W przeciwnym wypadku konieczność zwożenia dużych ilości ziemi z całej okolicy uniemożliwiałaby realizację przedsięwzięcia.

Prace rozpoczęły się 30 lipca 1931 roku. W związku ze zbliżającą się rocznicą członkowie komitetu wystąpili z odezwą w prasie, prosząc o pomoc w sypaniu kopca. Apel spotkał się z żywym odzewem i wkrótce do Płowiec zjechali chętni do pomocy. Byli wśród nich między innymi: osoby należące do organizacji młodzieżowych, przedstawiciele szkół, harcerze, członkowie Strzelca, Sokoła, kół ziemian, strażacy, delegacje z zakładów pracy.

Mimo licznie przybywających ochotników, główny ciężar prac brali na siebie żołnierze 14 Pułku Piechoty z Włocławka. Postępowi nie sprzyjała także deszczowa pogoda. Ostatecznie na czas obchodów kopiec został prowizorycznie wykończony i w surowym stanie mógł uświetnić 600. rocznicę bitwy pod Płowcami.

← **206.** Karol Szałwiński, *Sypanie kopca płowieckiego*, Płowce, 1931, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

← **207.** Tadeusz Kurpiński, Akt erekcyjny kopca płowieckiego, 1931, fot. J. Czerwiński, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

W niedzielę 27 września 1931 roku poświęcono odnowiony klasztor w Radziejowie. Następnie uczestnicy uroczystości udali się do Płowiec. Po okolicznościowych przemówieniach odczytano treść aktu erekcyjnego. Dokument został uroczyście podpisany, zalutowany w żelaznej tubie i złożony w kopcu. Ówczesna prasa szacowała, że wzięło w niej udział 13–18 tysięcy osób.

Po zakończonych obchodach kopiec nie przyciągał już tak dużego zainteresowania i uwagi. W efekcie przez dwa lata pozostawał niewykończony. Wiosną 1933 roku członkowie komitetu zwrócili się do wojska z prośbą o pomoc w dokończeniu budowy. W czasie prac podwyższono kopiec o 1,5 metra i wyrównano boki. Stojącą w fosie wodę wypompowali strażacy. Dla zabezpieczenia konstrukcji przed rozmywaniem w czasie deszczu kopiec wraz z fosą został obłożony darniną. Na wierzchołku umieszczono kamienny krzyż. Ukończony „pomnik" 13 sierpnia 1933 roku przekazano pod opiekę Towarzystwa Krajoznawczego we Włocławku.

Kopiec stał się symbolicznym miejscem przywołującym pamięć o bitwie pod Płowcami. Stanowił cel wycieczek szkolnych i krajoznawczych, a także miejsce obchodów rocznicowych w kolejnych latach. Ostatnie odbyły się we wrześniu 1938 roku.

Po zajęciu Polski w 1939 roku władze niemieckie przystąpiły do niszczenia obiektów przypominających o bitwie pod Płowcami. Pod koniec października 1939 roku zorganizowano grupę Żydów kierowaną przez polskiego majstra, której zadaniem była rozbiórka kopca. Ziemię rozwożono po okolicy, wyrównując teren. Pod koniec maja 1940 roku zakończono prace. Jedyny zachowany do dziś element kopca to akt erekcyjny. Został wykonany na arkuszu pergaminu o wymiarach 44 centymetry × 53,5 centymetra przez malarza Tadeusza Kurpińskiego. W 1984 roku jako dar trafił do zbiorów Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Świadectwem wydarzeń z 1931 roku są także fotografie dokumentujące różne etapy budowy oraz uroczystość odsłonięcia kopca.

PIOTR CYNIAK

Nadwiślańskie kolaże

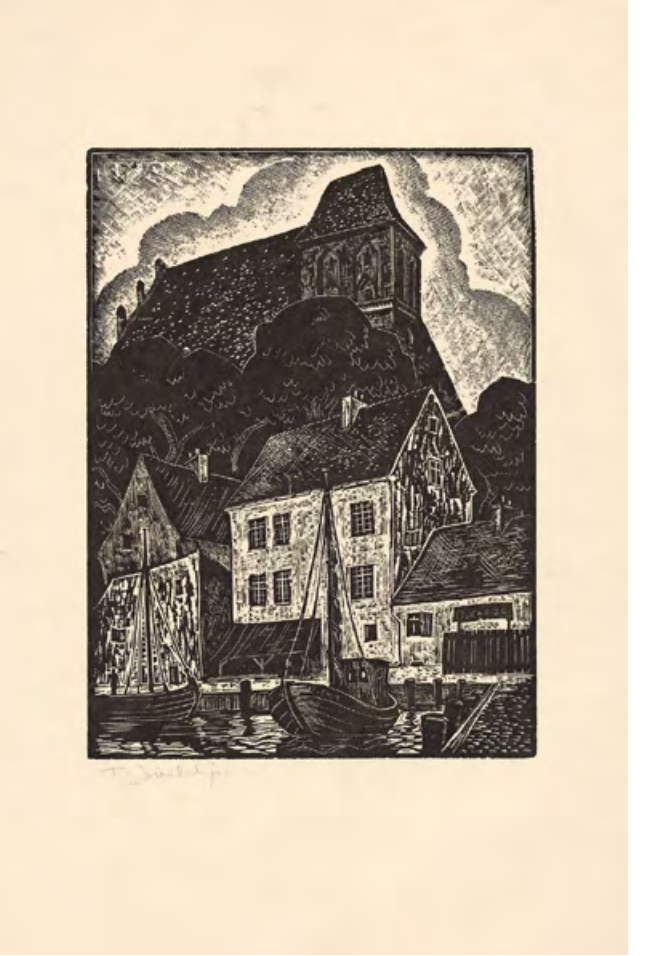
Drzeworyty Tadeusza Cieślewskiego syna

Co łączy Kraków, Warszawę, Płock, Puck i Gdańsk? Z pozoru mają one niewiele wspólnego. Zabytki tych miast stały się jednak tematem drzeworytniczych fantazji pejzażowych warszawskiego grafika Tadeusza Cieślewskiego syna.

W zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach znajdują się pochodzące z lat trzydziestych XX wieku drzeworyty Tadeusza Cieślewskiego syna: *Warszawa – Puck* i *Puck* (*Port w Pucku*). Wpisują się one w nurt sztuki patriotycznej tworzonej w związku z odzyskaniem przez odrodzoną Polskę dostępu do Morza Bałtyckiego.

Wykonana w 1933 roku kompozycja *Warszawa – Puck* była pierwszą nadwiślańsko-pomorską fantazją Cieślewskiego. Na tej rycinie artysta zestawił wybrane zabytki Warszawy, Płocka oraz Pucka. Na pierwszym planie znalazł się zwarty blok mieszczańskiej zabudowy, w luźny sposób inspirowanej kamienicami warszawskiej Starówki. Można rozpoznać jedynie charakterystyczny szczyt kamienicy „Pod Lwem" przy Rynku Starego Miasta. Zespół stołecznych kamienic wieńczą trzy monumentalne wieże. Środkowa przynależy do warszawskiego kościoła Jezuitów i została ujęta z obu stron dzwonnicą gotyckiej fary w Pucku oraz średniowieczną Wieżą Zegarową płockiego zamku. Choć poszczególne budynki ukazano w konwencji realistycznej, to Cieślewski stworzył z nich nowy architektoniczny organizm. Zestawiając farę w Pucku z zabytkami miast położonych nad Wisłą, przypominał o historycznej przynależności Pomorza do Polski.

↑ **208.** Tadeusz Cieślewski syn, *Warszawa – Puck*, 1933, Muzeum Śląskie w Katowicach



↑ **209.** Tadeusz Cieślewski syn, *Puck* (*Port w Pucku*), 1932, Muzeum Śląskie w Katowicach

→ **210.** Tadeusz Cieślewski syn, *Warszawa – Wolne Miasto Gdańsk – Kraków*, 1939, Biblioteka Narodowa

Umieszczenie na tej rycinie widoku dzwonnicy puckiej fary nie było dziełem przypadku. W okresie nowożytnym miasto to pełniło rolę pierwszego polskiego portu wojennego. To tutaj za czasów Zygmunta III i Władysława IV cumowały okręty należące do floty Rzeczypospolitej. Patriotycznych motywacji dostarczała artyście także najnowsza historia kraju. Właśnie w Pucku 10 lutego 1920 roku odbyła się uroczystość zaślubin Polski z morzem.

Inne drzeworyty Cieślewskiego – takie jak *Polska leży nad morzem* z 1936 roku oraz *Warszawa – Wolne Miasto Gdańsk – Kraków* z 1939 roku – to przykłady prac, w których grafik połączył przedstawienia zabytków miast położonych nad Wisłą. Nie bez znaczenia jest fakt, że obok dwóch historycznych stolic Polski pojawił się Gdańsk, nieznajdujący się w granicach II Rzeczypospolitej.

Warszawa – Wolne Miasto Gdańsk – Kraków „podszywa się" pod realistyczny widok gdańskiego Głównego Miasta. Na pierwszym planie widzimy nabrzeże Motławy. W centrum kompozycji został umieszczony monumentalny Żuraw. Z łatwością dostrzeżemy także wieże słynnych gdańskich kościołów: Mariackiego i Świętego Jana. Zza rzędu kamienic wyłaniają się jednak wieże kościelne wzorowane na dzwonnicach świątyń Warszawy i Krakowa. Odnajdziemy tutaj kampanilę warszawskiego kościoła Jezuitów oraz dwie malownicze wieże krakowskiej fary mieszczańskiej.

Rycina ta kryje czytelny przekaz propagandowy. Zdaniem Cieślewskiego Wybrzeże i Gdańsk stanowiły niezbywalne składniki wyobrażenia Ojczyzny. Wieże kościelne Warszawy i Krakowa zostały sprowadzone do roli znaków symbolizujących polską architekturę. Ich obecność w drzeworytniczej panoramie Gdańska miała przekonywać o wielowiekowej przynależności tego miasta do Polski i uzasadniać jego przyszłe włączenie w granice kraju.

Rytując drzeworyt *Polska leży nad morzem*, Cieślewski forsował jeszcze odważniejszą opinię. Tu, w Gdańsku i nad brzegiem Morza Bałtyckiego, bije serce niepodległej Rzeczypospolitej. Zapewne tak jak znany polski marynista – Włodzimierz Nałęcz – uważał również, że Wisła „jak stułą związała na zawsze w górze leżące ziemie polskie z Pomorzem przy ujściu swoim" i „stanowi główną arterię, własność nierozdzielną narodu polskiego, który wzrósł na jej brzegach". Oto jedna z podstawowych przyczyn obecności zabytków Krakowa, Warszawy i Płocka w nadwiślańsko-pomorskich fantazjach pejzażowych warszawskiego grafika.

Ryciny Cieślewskiego wpisują się w trzy społeczne i propagandowe konteksty: przeświadczenie o istotnej roli Wisły w dziejach Polski, entuzjazm wynikający z odzyskania dostępu do Bałtyku oraz dyskusję na temat polskości Gdańska.

KATARZYNA KUCHARSKA-HORNUNG

Giewont święty, marszałek zaklęty

Zygmunt Sowa-Sowiński, grafika „Giewont jako podobizna Józefa Piłsudskiego"

Po śmierci Józefa Piłsudskiego w Warszawie wydano grafikę z podobizną Marszałka wrysowaną w grań Giewontu. Według artysty sama natura miała wystawić Piłsudskiemu pomnik, który imponował wysokością szczytu, wynoszącą 1894,4 metra nad poziomem morza.

Na reprodukcji grafiki Zygmunta Sowy-Sowińskiego majestatyczna grań Giewontu odwzorowuje profil i sylwetkę Józefa Piłsudskiego. Te dwa symbole narodowe, a zarazem dwa wizualne znaki – wygląd góry i twarz Marszałka – przenikają się i wzajemnie się potęgują. Piłsudskiemu przydane są cechy górskiego żywiołu: siła i moc, a Giewont przyjmując podobieństwo do Marszałka, staje się szczytem, który można postrzegać już nie tylko w kategoriach turystycznych, ale także w wymiarze politycznym i narodowym.

Wizja warszawskiego rytownika nie powstałaby, gdyby nie wcześniejsza tradycja antropomorfizacji krajobrazu górskiego. Młodopolscy artyści, a szczególnie Leon Wyczółkowski, chętnie sięgali po ten motyw. To na ich płótnach potężni druidzi (celtyccy kapłani) czy konna szarża, wyłaniający się spomiędzy żlebów, zaczęli odgrywać role z legendy o śpiących rycerzach. Zahibernowane w skalnych zboczach wojsko miało powstać, kiedy zajdzie potrzeba. To wyobrażenie o potencjalnej sile zyskało szczególne znaczenie w czasach, gdy ziemie polskie podzielone były pomiędzy zaborców, zwłaszcza po klęskach powstań listopadowego i styczniowego.

Dla polskich twórców aktywnych na przełomie XIX i XX wieku właśnie krajobraz Tatr stał się szczególnie atrakcyjny. Odmalowywali go nie tylko w realistyczny sposób, ale także nadając mu przemienione według własnej wyobraźni formy i subiektywną kolorystykę. Artystów przyciągała potęga przyrody, ale także atmosfera miejsca. Tatry i Zakopane pod zaborami były bowiem traktowane jako enklawa wolności. Stanowiły miejsce spotkań naukowców, twórców i społeczników z całej podzielonej Polski. Dlatego właśnie w tamtejszej scenerii lokowano fantazje o wyzwoleniu. Jednak z samych dzieł sztuki nie zawsze można odgadnąć topografię miejsc, na których wzorowali się artyści. Czasem, jak w przypadku rysunku Ludomira Szpadkowskiego *Giewont – śpiący rycerz* z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, tylko tytuł podpowiada, że mamy do czynienia z symbolicznym przedstawieniem tatrzańskiego krajobrazu.

W wizji Sowińskiego Józef Piłsudski stał się jednym z rycerzy drzemiących w turniach Giewontu. Artysta jednocześnie podkreślił rolę, jaką Marszałek odegrał w odzyskaniu niepodległości, co potwierdza fragment podpisu stylizowanego na informację zdobiącą pomnik: „w kamień zaklęty spoczywa wskrzesiciel Państwa Polskiego".

Wykorzystanie turni Giewontu do upamiętnienia Komendanta nie było przypadkowe. Za życia Piłsudski bywał w Zakopanem między innymi podczas inspekcji oddziałów strzeleckich, odbywających ćwiczenia na Podhalu, oraz w odwiedzinach u brata Bronisława, który prowadził pod Tatrami badania etnograficzne.

Grafika Sowińskiego z 1936 roku miała niewątpliwie polityczny charakter. Sięgnięcie po symbole narodowe: widok Giewontu i legendę o śpiących rycerzach skutecznie wzmacniało jej retoryczny przekaz. Zastosowanie techniki graficznej pozwoliło na jej powielanie, a co za tym idzie skuteczniejsze propagowanie idei uznania dla zasług Józefa Piłsudskiego.

↑ **211.** Zygmunt Sowa-Sowiński, *Giewont jako podobizna Józefa Piłsudskiego*, 1936, fot. B. Górka, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Przeczytaj więcej:

Lista muzeów i obiektów

BIAŁYSTOK
- Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku: **13, 14**
- Muzeum Historyczne, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku: **107, 108, 109**

BISKUPIN
- Muzeum Archeologiczne w Biskupinie: **188**

BYDGOSZCZ
- Muzeum Oświaty w Bydgoszczy: **19**

BYTOM
- Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: **99, 100, 118**

CHICAGO
- Muzeum Polskie w Ameryce: **148**

CHRZANÓW
- Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich: **150, 151, 152**

DUSZNIKI ZDRÓJ
- Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju: **175, 176, 177**

GDAŃSK
- Muzeum Narodowe w Gdańsku: **33**

GDYNIA
- Muzeum Emigracji w Gdyni: **132**
- Muzeum Miasta Gdyni: **4, 24, 25, 43, 131, 133, 135, 137, 142, 158, 159, 160, 161**

KALISZ
- Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej: **190**

KATOWICE
- Dział Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic: **6, 7**
- Muzeum Śląskie w Katowicach: **208, 209**

KIELCE
- Muzeum Narodowe w Kielcach: **178**

KRAKÓW
- Biblioteka Jagiellońska: **186**
- Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie: **198**
- Muzeum Fotografii w Krakowie: **30, 41**
- Muzeum Inżynierii i Techniki w Krakowie: **155**
- Muzeum Krakowa: **58, 61, 62, 63, 64**
- Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie: **166, 173**
- Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki: **191**

KRYNICA-ZDRÓJ
- Muzeum Nikifora w Krynicy-Zdroju, Oddział Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu: **123**

LEGIONOWO
- Muzeum Historyczne w Legionowie: **185**

LUBACZÓW
- Muzeum Kresów w Lubaczowie: **136**

LUBLIN
- Muzeum Narodowe w Lublinie: **17, 18**

ŁÓDŹ
- Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi: **46, 47, 129**
- Muzeum Kinematografii w Łodzi: **72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 88**
- Muzeum Sztuki w Łodzi: **50, 90, 91, 115, 128, 164, 192**

NOWY SĄCZ
- Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu: **11**

PODKOWA LEŚNA
- Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku: **65**

POZNAŃ
- Muzeum Narodowe w Poznaniu: **42**
- Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu: **143**

RADOM
- Miejska Biblioteka Publiczna w Radomiu: **103**
- Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu: **162**

SANOK
- Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku: **15, 16, 199, 200**

SIEDLCE
- Muzeum Regionalne w Siedlcach: **203, 204**

SŁUPSK
- Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku: **8**

STALOWA WOLA
- Muzeum Regionalne w Stalowej Woli: **89, 105, 106, 156**

SULEJÓWEK
- Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku: **3**

ŚWIĘTOCHŁOWICE
- Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach: **169, 170**

TORUŃ
- Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu: **101, 134**
- Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu: **92, 93**

WARSZAWA
- Biblioteka Narodowa: **5, 9, 27, 31, 51, 56, 86, 112, 144, 163, 184, 194, 201, 210**
- Muzeum Historii Polski: **96**
- Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN: **21, 22, 23, 80, 81, 82**
- Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza: **48, 49, 52, 53, 57**
- Muzeum Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie: **10, 181**
- Muzeum Narodowe w Warszawie: **2, 35, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 145, 146, 153, 174**
- Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie: **1, 26, 40, 140, 141**
- Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie: **113, 114, 116**
- Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie: **34, 37, 38**
- Muzeum Warszawy: **32, 44, 68, 69, 94, 95, 138, 139, 195, 196, 197**
- Muzeum Wojska Polskiego: **167, 168, 172**
- Narodowe Archiwum Cyfrowe: **12, 20, 45, 59, 60, 70, 77, 97, 98, 102, 117, 119, 127, 130, 149, 154, 157, 165, 171, 182, 187, 189, 193**

WŁOCŁAWEK
- Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej: **205, 206, 207**

WROCŁAW
- Muzeum Architektury we Wrocławiu: **104, 147**
- Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu: **202**
- Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich: **110, 111, 179, 180**
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu: **39**
- Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu: **83, 84, 85, 87**

ZAKOPANE
- Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie: **71**
- Muzeum Kornela Makuszyńskiego, Oddział Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem: **54, 55**
- Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem: **36, 183, 211**

ŻELAZOWA WOLA
- Dom Urodzenia Fryderyka Chopina i Park w Żelazowej Woli, Oddział Muzeum Fryderyka Chopina w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina w Warszawie: **66, 67**

ŻNIN
- Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie: **28, 29**

DETEFON, RADION, VIS
Muzealne historie o II Rzeczypospolitej

Publikacja projektu edukacyjnego
HISTORIA: POSZUKAJ

Wydawca
Narodowy Instytut Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel. (+48 22) 25 69 600
biuro@nimoz.pl
www.nimoz.pl

Redaktorka prowadząca
Dominika Mroczkowska-Rusiniak

Współpraca redakcyjna i koordynacja wyboru ilustracji
Karolina Dzimira-Zarzycka

Redaktor merytoryczny tekstów
dr Marek Olkuśnik

Konsultacja naukowa
dr hab. Piotr Majewski, prof. ucz.

Korekta i redakcja językowa
Ewa Bazyl

Projekt graficzny
Grupa Projektor
Joanna Jopkiewicz, Paweł Borkowski

Przygotowanie zdjęć do druku
Krzysiek Krzysztofiak

Kroje pisma
SchoolBook, Havana

Wydrukowano na papierach
Munken Lynx Rough 120 g/m²
Natural Art Silk Eggshel 290 g/m²

Druk
Drukarnia Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64889-51-6

© Copyright by Narodowy Instytut
Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 2022

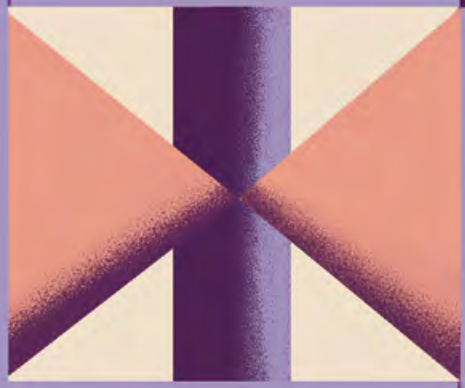
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

niepodległa

NARODOWY INSTYTUT MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW

HISTORIA: POSZUKAJ

Sfinansowano ze środków MKiDN w ramach Wieloletniego Programu Rządowego „Niepodległa” na lata 2017–2022



ISBN 978-83-64889-51-6

9 788364 889516