

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 2 (101) luty

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 2 (101) luty

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu
oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Konferencje:

- Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939 (Rzym, 20-22.10. 2021)
- Od kolekcji do muzeów. Kolekcjonerstwo i mediacja kulturowa w czasach Feliksa Jasińskiego (Paryż, 18-19.11. 2021)

Artykuły:

- Karolina Wolska-Pabian, *Karol Tichy – projektant sztuki stosowanej*
- Hubert Słubik, *O problemach w rozpoznawaniu, datowaniu i badaniu mebli z terenów dawnej Rzeczypospolitej*

Nowe publikacje.

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł miesięcznie.

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA,
INSTYTUT POLSKI i STACJA NAUKOWA PAN W RZYMIE

zapraszają na konferencję

POLSKO-WŁOSKIE KONTAKTY ARTYSTYCZNE 1871-1939

w dniach 20-22 października 2021 roku w sali Instytutu Polskiego,
Palazzo Blumenstihl, via Vittoria Colonna 1, Rzym

Konferencja zostanie poświęcona problematyce sztuk plastycznych – malarstwa, rzeźby, architektury, sztuki dekoracyjnej, fotografii, a także teatru i filmu oraz krytyki artystycznej i myśli o sztuce:

- twórczości artystów polskich we Włoszech (w szczególności polskiej kolonii w Rzymie) i artystów włoskich w Polsce,
- studiom i stypendiom polskich artystów we Włoszech (Rzym – Akademia Św. Łukasza, Florencja, Mediolan i in.),
- artystom żydowskim z Polski w Rzymie (m.in. krąg Henryka Glicensteina),
- udziałowi polskich artystów w międzynarodowych wydarzeniach we Włoszech (jak Biennale w Wenecji, Biennale di Monza i Triennale di Milano),
- tematyce antycznej i współczesnej włoskiej w sztuce polskiej,
- recepcji sztuki włoskiej w Polsce (grupa Macchiaioli, futuryzm, pittura metafisica) i polskiej we Włoszech, wypowiedziom polskich krytyków o sztuce włoskiej (Aleksander Kołtoński),
- zagadnieniu artyści polscy a kultura masowa (Henryk Siemiradzki, Jan Styka)
- polskim aktorom w filmie włoskim (m.in. Helena Makowska), włoskim artystom w Polsce (Rita Sacchetto),
- polskiemu mecenatowi sztuki we Włoszech (Zofia z Branickich Odescalchi), zagadnieniom artystycznym w działalności instytucji kościelnych (klasztor Zmartwychwstańców) i świeckich (Muzeum Kopernika),
- dziełom artystów polskich i pamiątkom polskim we Włoszech (Campo Verano, pomniki, tablice).

Obrady odbędą się 20 i 21 października. Językami konferencji będą włoski (podstawowy) i polski. Czas wykładu 20 minut oraz 10 minut na dyskusję.

Polscy uczestnicy będą poproszeni o przygotowanie przekładu referatu na język włoski i nadesłanie go przed konferencją do organizatorów. Referaty polskich uczestników mogą być wygłoszone po włosku lub po polsku. Tekst wygłoszony po polsku zostanie równoległe odczytany po włosku przez obecnego podczas konferencji tłumacza, który także będzie tłumaczyć dyskusję po każdym referacie. Po blokach referatów przed i po południu również jest przewidziany czas na dyskusję z udziałem tłumacza.

Na zakończenie pierwszego dnia konferencji odbędzie się promocja „Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” (wyd. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata”, pod red. Jerzego Malinowskiego).

22 października zostanie zorganizowana wycieczka po Rzymie, obejmująca klasztor Zmartwychwstańców, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, cmentarz Campo Verano i dzielnicę EUR.

Organizatorzy nie przewidują wpisowego na konferencję. Uczestnicy we własnym zakresie pokrywają koszty podróży i noclegów. Na życzenie uczestników organizatorzy mogą jednak zarezerwować pokoje w klasztorze Zmartwychwstańców. Materiały z konferencji zostaną wydane w języku włoskim jako tom 22 „World Art Studies”, rocznika PISnSS.

Konferencja będzie drugą współorganizowaną w Rzymie przez PISnSS. Pierwsza „Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome” odbyła się w 2019 roku w Stacji Naukowej PAN. W 2020 roku ukazały się materiały z konferencji w serii Stacji Naukowej PAN „Conferenze” vol. 145. Będzie także siódmą z Konferencji Sztuki Nowoczesnej PISnSS, poświęconych m.in. relacjom artystycznym z innymi państwami (w tym polsko-brytyjskim i polsko-francuskim).

W skład Komitetu weszli: prof. Agnieszka Bender (KUL, PISnSS), Anna Jagiełło (IP), dr Agata Knapik – sekretarz naukowy (Stacja Naukowa PAN, PISnSS), prof. Lechosław Lameński (KUL), prof. Jerzy Malinowski (prezes PISnSS), Łukasz Paprotny (dyrektor IP), prof. Jan Wiktor Sienkiewicz (UMK, PISnSS).

Kontakt:

Dr Agata Knapik: agata.knapik@rzym.pan.pl tel. + 39 351 969 55 87

Anna Jagiełło: a.jagiello@instytutpolski.org tel. + 39 063 600 07 23

Biuro PISnSS: biuro@world-art.pl tel. + 48 601 313 691

Konferencja z powodu epidemii może zostać przesunięta lub zorganizowana online.

Od kolekcji do muzeów. Kolekcjonerstwo i mediacja kulturowa w czasach Feliksa Jasińskiego / Des collections aux musées. Le collectionnisme et la médiation culturelle au temps de Feliks Jasiński (1861-1929) / From collections to museums. Art collecting and cultural mediation at the time of Feliks Jasiński (1861-1929)

18-19 listopada 2021, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, Centre de Civilisation Polonaise, Université Paris-Sorbonne

(język obrad francuski i angielski)

Organizatorzy :

Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Paryżu,

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata Warszawa – koordynator projektu
Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Centre de Civilisation Polonaise, Université Paris-Sorbonne,

Institut Polonais, Paris

Muzeum Narodowe w Krakowie,

Kapituła nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie” im. Feliksa Jasińskiego, Warszawa-Kraków

Dr Ewa Bobrowska, chercheuse indépendante et Associate Program Officer, Academic Programs & Library, Terra Foundation for American Art, Paris.

Dwudniowa konferencja o charakterze międzynarodowym i interdyscyplinarnym, organizowana z okazji ubiegłorocznej rocznicy stulecia donacji kolekcji Feliksa Jasińskiego (ponad 15.000 obiektów) na rzecz Muzeum Narodowego w Krakowie, skierowana do badaczy reprezentujących historię sztuki, kultury, literatury, socjologię, prawo, a także inne dziedziny. Refleksją zostanie objęty europejski i amerykański obszar kulturowy. Rozważane będą kwestie transferów w dziedzinie kolekcjonerstwa i

muzealnictwa, krytyki literackiej i artystycznej, zmiana uwarunkowań instytucjonalnych i formy promocji sztuki nowoczesnej oraz daleko- i bliskowschodniej.

Konferencja ma przedstawić nowe spojrzenie na działalność całego pokolenia kolekcjonerów-„pośredników kulturowych”, także z Europy Środkowej, którego Jasieński był przedstawicielem. Udział badaczy reprezentujących różne kraje i dyscypliny pozwoli wyjść poza narracje narodowe (zgodnie z teorią horyzontalnej historii sztuki) i uzupełnić geografie transkulturową Europy, zamkniętą nadal w strefie relacji zachodnioeuropejskich. Publikacja w języku francuskim i angielskim zapewni umiędzynarodowienie wyników.

Instytut wspiera inicjatywy

KALISKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK



ZESZYTY KALISKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

NUMER 21 / ROK 2021

Redaktor tematyczny:
dr Makary Górzyński

PROPOZYCJE OBSZARÓW TEMATYCZNYCH DLA NUMERU 21

STUDIA NAD ARCHITEKTURĄ I URBANISTYKĄ NOWOCZESNĄ ORAZ ICH HISTORIOGRAFIAMI

Serdecznie zapraszamy do składania propozycji tematów tekstów (tytuł i krótki abstrakt, do 300 słów), zarówno studiów monograficznych, problemowych i przekrojowych, jak i dyskusji metodologicznych. Interesujący nas zakres geograficzny to Europa Środkowo-Wschodnia. Przyjmujemy propozycje w językach polskim, angielskim i niemieckim. Na zgłoszenia czekamy do 25 marca. Po akceptacji złożonego abstraktu i włączeniu zgłoszenia do teki redakcyjnej otwieramy nabór na pełne teksty artykułów, zgodnie z ustalonymi w Redakcji zasadami co do ich objętości (ok. 20 000 znaków ze spacjami) i sposobu redagowania. Każdy z nadesłanych artykułów zostanie poddany niezależnemu procesowi recenzji (double-blind review). Numer 21 ukaże się przed końcem 2021 roku.

„Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” są periodykiem naukowym, ukazującym się od 1995 r. „Zeszyty” są wydawnictwem ciągłym, wydawanym regularnie jako rocznik. Dotychczas ukazało się 20 numerów, z których każdy został poświęcony innej tematyce: m.in. bibliologii, bibliotekoznawstwu, pedagogice, historii regionu, historii sztuki, muzykologii, heraldyce, edytorstwu, ziemiaństwu, reformacji na ziemi kaliskiej ([zobacz więcej informacji](#)). Kontakt do redaktora tematycznego: makarygorzynski@gmail.com

ZAGADNIENIA TEMATYCZNE NUMERU 21

1) Komeracja, konsumpcjonizm, akumulacja: architektura jako narzędzie ich doświadczania, kreowania i kontestowania w XVIII-XIX-XX wieku

„Marmury, brązy, dywany, zwierciadła: oto hotele amerykańskie. W New Yorku są to obok banków i poczty najpiękniejsze budynki miejskie. Prócz numerów przeznaczonych do najęcia, w każdym hotelu znajduje się mnóstwo ogromnych sal, gdzie goście mogą przyjmować swoich odwiedzających i buduarów urządzonych z książęcym przepychem, przeznaczonych dla kobiet.” Tak swoją relację z Nowego Yorku zaczynał w 1876 roku na łamach polskiej prasy Henryk Sienkiewicz. Wielkie hotele, lśniące lustra, kryształowe żyrandole, monumentalne salony. Domy towarowe, pasaże, ulice handlowe, luksusowe kasyna, restauracje, kluby, ogrody rozrywkowe. Lśniące witryny pełne towarów, kapiące przepychem – stylu, tradycji, detalu, zmysłowości. Kina, sale balowe, teatry i teatrzyki. Luksusowe wille, miejskie pałace, apartamenty: nowe możliwości samo-stanowienia. Konsumeryzm, kultura konsumpcyjna, modernizacja, kapitalistyczny rynek towarów, usług, tożsamości wytworzonych i zmieniających społeczne dystynkcje – za pieniądze i dzięki stylowi i jego konotacjom.

Bogactwo – czy także poprzez architekturę coraz łatwiej dostępne? Jak dzięki operacjom architektury i jej językom konsumpcja staje się dostępna? Jakie nowe zadania stanęły przed architekturą wobec rozwoju kultury konsumpcyjnej w Europie i na świecie od XVIII wieku? Jak kultura architektoniczna tego czasu, przemiany stylistycznych języków, nowe rynki i fora produkcji architektonicznej, w tym rynki deweloperskie budynków jako towarów w rynkowej wymianie – zmieniały, kreowały, wzmacniały popyt i podaż na przestrzenie konsumeryzmu? Architektura komercji i jako komercja, efektywny rynek awansów, nieruchomości, luksusu, blichtru. Formuły bogactwa, konsumpcji, manifestowania statusu.

Przestrzenie konsumpcji i ich kontestacje, bariery, granice, dyskursy konsumpcji i kapitalizmu jako społecznego zagrożenia – i ich architektoniczne manifestacje, krytyki, odrzucenia. A więc i kulturowe kontry, kontrkultury, alternatywne propozycje, wobec kapitalistycznej globalizacji architektury. Alternatywne przestrzenie konsumpcji, redystrybucji dóbr, rekreacje dyskursów o znaczeniu architektury jako narzędzia hierarchizacji społeczeństwa – wbrew temu, co część polityków postrzegają jako „kapitalistyczną korupcję”, występując z różnych stron sceny politycznej.

Zapraszamy do nadsyłania propozycji, inspirowanych powyższym zespołem zagadnień. Szczególnie interesują nas próby naświetlenia ról architektury jako narzędzia aktywnej transformacji społecznej.

2) Historiografia architektury i miast od XVIII do XX wieku w Europie Środkowo-Wschodniej – nowe odczytania, wątki krytyczne, potrzeby i postulaty badawcze

W niniejszej części zapraszamy do składania tekstów z zakresu historii historiografii, analizy dyskursu historycznego, jak i omówień przekrojowych czy *case studies* istniejącej historiografii z zakresu dziejów architektury oraz miast XVIII-XX wieku w Europie Środkowo-Wschodniej. Zachęcamy do nadsyłania propozycji wystąpień przekrojowych, krytycznych omówień, studiów przypadku, ale z drugiej strony także i postulatów badawczych w zakresie nowych, interesujących Państwa zagadnień tematycznych i metodologicznych, poszerzających ustalone paradygmaty pisania o dziejach architektury nowoczesnej i budowie miast.

3) W kręgu kaliskich badań nad sztuką i kulturą artystyczną

Zachęcamy również do składania propozycji artykułów i krótszych komunikatów naukowych, dotyczących różnorodnych zagadnień studiów nad sztuką, kulturą artystyczną wszystkich epok i w dowolnej konfiguracji tematycznej oraz metodologicznej – Kalisza i regionu kaliskiego.

Makary Górzyński

ARTYKUŁY

Karolina Wolska-Pabian

Karol Tichy – projektant sztuki stosowanej

Karol Tichy urodził się w 1871 roku w Bursztynie, w dawnym województwie stanisławowskim, jednak całe dzieciństwo i młodość spędził w Małopolsce, najpierw w Niepołomicach, a później w Krakowie. Atmosfera artystyczna Galicji końca XIX wieku była nieporównywalna do innych trenów dawnej II RP. Do Krakowa przez przeszkód docierały trendy artystyczne z Wiednia, Monachium czy Krakowa. Najzdolniejsi uczniowie Szkoły Sztuk Pięknych¹ wyjeżdżali na stypendia do Monachium, a potem Paryża. Taką naukę odebrał również Karol Tichy. Artysta zasłynął przede wszystkim projektami mebli, tkanin i ceramiki. Mniej znane są projekty witraży, scenografii teatralnych, polichromii, dekoracji na uroczystości pogrzebowe Juliusza Słowackiego i Józefa Piłsudskiego czy architektury. Do czasów współczesnych zachowało się jedynie kilka prac malarskich i nieco więcej rysunkowych. Znaczna część artystycznego dorobku artysty spłonęła w mieszkaniu na ulicy Lwowskiej w czasie powstania warszawskiego.

Artysta zdał do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie w roku akademickim 1889-1890. O studiach artysty w Monachium i Paryżu wiadomo niewiele. Takie wzmianki są za to powtarzane w wielu zachowanych dokumentach, w tym także w licznych pismach sporządzanych przez samego artystę, co nakazuje twierdzić, że są prawdziwe. Najprawdopodobniej artysta przebywał w Monachium w latach 1891-1892, a w Paryżu w latach 1892-1895. Zachowało się pismo, które Tichy wysłał 13 lipca 1920 roku do Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o przyznanie do uposażenia należnego urzędnikom państwowym 20-procentowego dodatku za studia wyższe. W piśmie artysta opisuje swoje wykształcenie, wymieniając studia w Krakowie, Monachium od

¹ Od 1900 roku Akademii Sztuk Pięknych.

letniego półrocza 1891 roku i w paryskiej École des Baux Arts do letniego półrocza 1894 roku. Wśród nauczycieli Tichy wymieniła prof. Cynka, prof. Jabłońskiego i paryską pracownię Leona Bonnata². Artysta powrócił do Krakowa najpewniej w 1894 lub 1895 roku. W końcu lat 90. brał już udział w wystawach malarskich Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie³.

Projektowaniem sztuki użytkowej zajął się około 1901 roku, z tego czasu pochodzą pierwsze pojedyncze meble i tkaniny, które na kilka lat zdominowały jego twórczość. Rozpoczęcie projektowania tkanin miało ścisły związek z powstaniem i działalnością Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (TPSS)⁴. Działalność TPSS miała na celu pobudzenie rodzimej twórczości głównie przez organizowanie konkursów i wystaw. Członkowie Polskiej Sztuki Stosowanej odwoływali się do idei Williama Morrisa i Johna Ruskina, propagujących walkę z brzydotą przedmiotów codziennego użytku i potrzebę obcowania z pięknem, która dotyczy każdego człowieka niezależnie od jego sytuacji majątkowej. W początku XX wieku szczególną uwagę zwracano na pielęgnowanie tradycyjnych, rodzimych wzorów. Artyści zrzeszeni w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana wykorzystywali rodzime, małopolskie wzory, które doskonale wpisywały się w stylistykę panującej secesji. W ten sposób powstał styl charakterystyczny dla polskiej sztuki dekoracyjnej pierwszej dekady XX wieku.

Tkaniny i współpraca z pracownią Antoniny Sikorskiej w Czernichowie

Antonina Sikorska, żona dyrektora szkoły rolniczej w Czernichowie, nieopodal Krakowa, prowadziła pracownię tkacką, w której wykonywano głównie tradycyjne, dwustronne kilimy o wschodniej proveniencji i ludowych

² AAN, sygn. 6240, mikrofilm B 15233.

³ Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych powstało w 1854 roku.

⁴ Towarzystwo zostało powołane 8 czerwca 1901 roku w Krakowie przez artystów malarzy, architektów, rzeźbiarzy, etnografów i historyków sztuki, a także miłośników rzemiosła i mecenasów sztuk. Por. I. Huml, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 189.

motywach. Sikorska była znaną w kręgach krakowskim działaczką narodową i społeczną. Dzięki jej staraniom w 1901 roku TPSS objęło artystyczny patronat nad pracownią kilimkarską⁵.

Kluczem do sukcesu współpracy było zrozumienie techniki i dostosowanie projektu do jej możliwości, co w pełni osiągnęli po 1913 roku dopiero członkowie „Warsztatów Krakowskich” w swoich pracach geometrycznych. Niewątpliwie jednak artyści zrzeszeni w Towarzystwie stworzyli nieistniejącą wcześniej płaszczyznę pomiędzy tkactwem ludowym a masową produkcją fabryczną⁶. W warsztacie stosowano prastarą techniką polegającą na przeplataniu barwnych wełnianych nici wątków przez nici osnowy, w taki sposób, że nici osnowy były ukryte pod nićmi wątku. Do wyrobu służyły drewniane krosna poziome lub pionowe. Po każdym przepleceniu nici wątku z nićmi osnowy konieczne było ich zbitcie, czyli zagęszczenie. Robiono to tzw. płochą, czyli osadzonym w ruchomej części krosna grzebieniem, przez którego szczeliny przewleczone są nitki osnowy⁷.

Wyroby z czernichowskiego warsztatu sygnowane były swastyką tkana zazwyczaj w dolnym rogu tkaniny. Niektóre kilimy miały także sygnaturę z inicjałami projektanta. Antonina Sikorska niezwykle dbała o poziom artystyczny prac, stale konsultując się z projektantami. Częściowo zachowały się listy z cennymi wskazówkami. Józef Mehoffer 8 czerwca 1905 roku pisał:

Dopiero teraz mam spokojną głowę – i mogę listy wysłać. Dziękuję najuprzejmiej za zrobienie i przysłanie na czas kilimów. Byłby by bardzo dobre, gdyby nie kolor różowy najjaśniejszy, który ma ton anilinowy i wrywa się z całości. Żałuję, że nie zdecydowałem się kupić tego koloru wełny próbki Porębskiego. Kilimy te użyłem do dekoracji, ale musiałem kolor ten właśnie pastelem przesmarować i zdusić należycie. Dlatego też z tego powodu nie mogłem zgodzić się na prośbę Warchałowskiego – i dać kilim na wystawę. [...]

⁵ J. Korzeniewski, *Karol Tichy, zarys monograficzny*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie”, nr 21 (1), 1988, s. 49.

⁶ K. Bułhakowa, *Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Tkanina polska*, red. K. Piwocki, Warszawa 1957, s. 69-75.

⁷ B. Biedrońska-Słota, *Kilimy i batiki z pracowni krakowskich (1900-1930) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog wystawy, Kraków 2004, s. 3.

Rzecz cała była w wielkim pośpiechu robiona, trudno więc było wypróbować i na miejscu dojrzeć przy tkaniu- Cieszę się jednak, że początek zrobiony⁸.

Zachowało się jedynie kilka tkanin o potwierdzonym autorskie, aż pięć z nich znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Dwie tkaniny przypisywane Tichemu są w Muzeum Mazowieckim w Płocku, ich autorstwo nie jest jednak potwierdzone, a nawet wątpliwe. Poza brakiem zachowanych źródeł stylistyką odbiegają od wysokiego poziomu prac o potwierdzonym autorstwie.

Zachowane przykłady pozwalają twierdzić, że artysta dobrze wyczuwał możliwości warsztatu tkackiego. Jego kilimy mają konsekwentną i stonowaną kolorystykę, a świadomie zgeometryzowane i stylizowane kwiaty nie tracą walorów estetycznych. Wzory na kilimach zachowały ciekawe kształty i wrażenie trójwymiarowości.

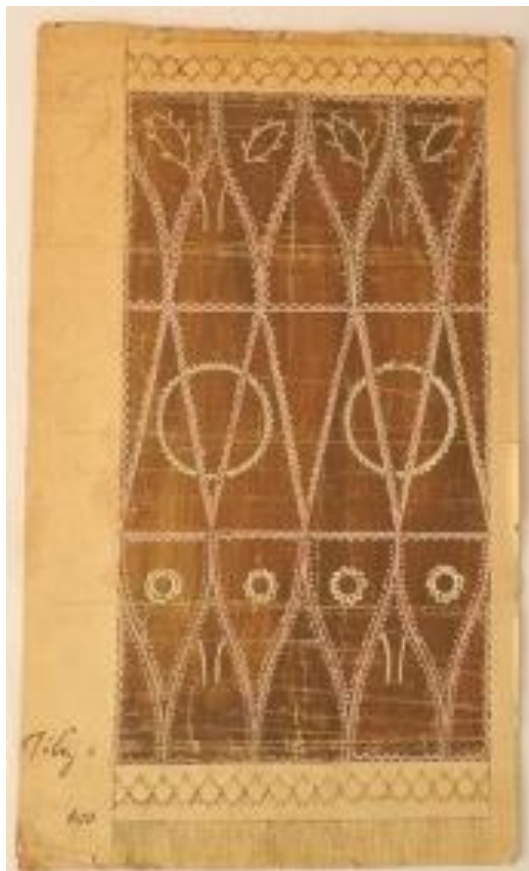
Znane są m.in. tkaniny z wystawy TPSS w warszawskiej Zachęcie w 1908 roku. Tkaniny projektu Karola Tichego stanowiły dekorację sieni otwierającej wystawę. Wszystkie kilimy cechuje stonowana kolorystyka złożona z brązów, beżów, pomarańczy. Motywem jest zazwyczaj wazon ze stylizowanymi kwiatami przypominającymi chryzantemy⁹. Często powstawały dwie tkaniny o identycznej kompozycji i motywie, lecz z odwróconą kolorystyką. Charakterystyczne są bukiety stylizowanych kwiatów, nad którymi umieszczano feston z kolistych kwiatów, poniżej bukietu zaś – wzory geometrycznie, np. szlak trójkątów (il. 1).

Jedna z tkanin ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie znacznie różni się od przedstawionych powyżej. Kilim ma rudawobrazowe tło pokryte siatką rombów, stworzoną z zygzakowatej jasnokremowej wstęgi. Niezależnie od siatki rombów tkanina jest podzielona na trzy części w poprzek. W części środkowej znajdują się dwa okręgi utworzone z jasnej, podobnie zygzakowatej linii. W polach bocznych są po dwie pary kwiatów na długich

⁸ Kopia listu J. Mehoffera do A. Sikorskiej, ze zbiorów Szkolnego Muzeum Historycznego w Marcinkowicach. Cyt. za: I. Kowalówka, *Tradycje tkactwa artystycznego w Czernichowie*, Kraków 1999, s. 38.

⁹ Nr inw. MNK XIX-5123 i nr inw. MNK XIX-5100.

łodygach. Przy krótszych brzegach biegnie szlak z jasnobrazowych rombów oraz frędzle. Sposób wykonania tkaniny wydaje się mniej staranny niż inne



1. Kilim z pracowni Antoniny Sikorskiej w Czernichowie, wycinek z: „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie”, 1906, z.8-9, s. 10, nr inw. DI 19290 MNW, fot. MNW.
2. Projekt kilimu, ze zbiorów rodziny artysty, fot. K. Wolska-Pabian.

znane przykłady prac warsztatu Antoniny Sikorskiej. Autorstwo projektu można bez wątpliwości przypisać Tichemu, ponieważ w posiadaniu rodziny artysty znajduje się projekt tego kilimu. Rysunek został wykonany farbami na tekturze w skali 1:10 i jest podpisany nazwiskiem artysty oraz opisem N. 5¹⁰ (il. 2).

Współpraca Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i pracowni tkackiej Antoniny Sikorskiej trwała do 1912 roku. Ostatnimi pracami były tkaniny na „Wystawę architektury i wnętrza w otoczeniu ogrodowym” zorganizowaną przez Towarzystwo w Krakowie w 1912 roku¹¹.

¹⁰ Projekt w archiwum rodziny Karola Tichego.

¹¹ B. Biedrońska-Słota, *Kilimy i batiki z pracowni krakowskich...*, s. 4-5.

W całej twórczości Karola Tichego to właśnie kilimy mają najbardziej secesyjny charakter i są stylowo pod wyraźnym wpływem epoki. Artysta wykazał się doskonałym wyczuciem możliwości warsztatu tkackiego, projektując motywy kwiatowe stylizowane w taki sposób, że przywodzą na myśl zarówno secesję, jak i sztukę ludową. Wzory kilimów mają płynne linie i jednocześnie udało się artyście stworzyć wrażenie trzech wymiarów. Jednak w porównaniu z pracami innych twórców już wtedy zauważyć można tendencję do geometryzacji form, która rozwinie się w kolejnych latach. Nie zachowały się jednak żadne wzmianki wskazujące na to, by Tichy w późniejszej twórczości powrócił do projektowania tkanin.

Projekty meblarskie Karola Tichego

Karol Tichy tworzył projekty mebli od około 1901-1902 roku, pierwsze powstawały projekty pojedynczych mebli na konkursy i wystawy Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, które nadal bliskie były stylistycznie sztuce secesyjnej. Zastosowane dekoracje odnoszą się do wici roślinnych, motywów kwiatowych i owocowych. W kolejnych latach artysta projektował komplety tzw. garnitury mebli, w których wyraźnie widać poszukiwanie nowego, geometrycznego stylu. Podobnie jak w innych dziedzinach rzemiosła, artysta nie pozostawił po sobie zbyt wielu prac. Za to niektóre projekty wykonywane były w kilku egzemplarzach.

Pierwsze projekty – półki

Za pierwszy zaprojektowany przez Tichego mebel uchodzi półka, która jest prawdopodobnie związana z konkursem ogłoszonym jesienią 1901 roku. Na łamach czasopisma „Architekt” Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana ogłosiło konkurs na projekt półki, który wygrał Karol Tichy¹². Dopiero w 1906 roku na stronach czasopisma „Sztuka Stosowana” ukazana jest fotografia drewnianej półki według projektu Karola Tichego. Podpis pod ilustracją informuje, że półka została wykonana w Krajowej Szkole Stolarskiej w Kalwarii pod Krakowem przez Władysława Jarosińskiego i

¹² „Architekt” 1901, nr 9, s. 143.

Karola Kudelskiego, a okucia z brązu wykonała firma M. Jarry z Krakowa¹³, nie ma natomiast wzmianki, że właśnie ten projekt był nagrodzony w konkursie.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się inna półka projektu Karola Tichego. Ma ona pewne cechy wspólne z opisaną wyżej. Prawdopodobnie oba obiekty pochodzą z tego samego czasu, a ich dekoracje i konstrukcja są bardzo podobne. Być może są to nawet modyfikacje jednego projektu. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada w swoich zbiorach także rysunek wykonany przez Karola Tichego, przedstawiający projekt półki, zwanej też szafką, bardzo podobnej do obu wspomnianych wyżej¹⁴.

Wszystkie opisane półki oparte są na tym samym schemacie. Powtarzające się dekoracje z motywami stylizowanych kwiatów georginii i buldeneża oraz geometryczne szlaki przywodzą na myśl projektowane przez artystę kilimy. Cechy te pozwalają wysnuć wniosek, że na przełomie XIX i XX wieku Karol Tichy był entuzjastą ogólnie panującej wówczas secesji. Motywy serc, stylizowanych kwiatów i prostych geometrycznych szlaków odnajdujemy także w projektowanych przez Karola Tichego kilimach. Świadczy to o wszechstronnym zainteresowaniu artysty nurtem secesji, nie tylko w dziedzinie tkanin.

W Katalogu II wystawy krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, która odbyła się w Zachęcie w 1902 roku są wymienione łóżko projektu Karola Tichego oraz półka nagrodzona na konkursie Towarzystwa¹⁵. W tym samym okresie w prasie pojawia się kolejna wzmianka o meblach projektu Tichego. L. Lepsiy pisał na łamach „Przeglądu Powszechnego” w 1902 roku:

Jak to urządzenia mogą być piękne, praktyczne, a polskie, wykazuje wystawa. Na ich czoło stawić należy naturalnie pomysł na urządzenia jadalni, oryginalny i piękny, dla genialnego pisarz Sienkiewicza do dworu w Oblęgorku. Twórca, Stanisław Witkiewicz, nadał jej wygląd jakby renesansu góralskiego, pełnego miary, harmonii i wdzięku. Do jadalni również w stylu

¹³ „Sztuka Stosowana” 1906, z. 8-9, s. 6.

¹⁴ Opis na podstawie fotografii projektu, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie, MNK III-r.a.8154.

¹⁵ *Katalog II –ej Wystawy krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Warszawa 1902, poz. 264 i 273.

zakopiańskim dali pomysły Kazimierz Brzega. Sypialnię, po krakowsku urządzoną projektował Włodzimierz Tetmajer i Antoni Procajłowicz, zaś K. Tichy oryginalne, kształtne, choć mniej swojskie urządzenie pokoju dziecinnego¹⁶.

Niestety, w pałacu w Oblęgorku nie zachowały się ani meble, ani żadne ilustracje i wzmianki o tym, jak wyglądało przedwojenne umeblowanie obiektu¹⁷.

Projekt mebli do sypialni

Najsłynniejszy i przełomowy projekt Tichego miał swój początek w listopadzie 1908 roku, kiedy to na łamach miesięcznika „Architekt” ogłoszono organizowany przez Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie konkurs na projekt mebli do sypialni. Według założeń należało przedstawić rysunki w skali 1 : 10 następujących mebli: łóżko, stolik nocny, szafa, umywalnia i krzesło¹⁸. Nagrodę pierwszą w wysokości 250 koron otrzymał Karol Tichy artysta malarz¹⁹, a drugą w wysokości 100 koron Edward Trojanowski²⁰. Meble na podstawie projektu, wykonał stolarz krakowski Andrzej Sydor znany z realizacji projektów mebli Stanisława Wyspiańskiego, natomiast prace tapicerskie wykonał Zakład Tapicersko-Dekoracyjny Piotra Pałki w Krakowie²¹.

W skład kompletu finalnie wchodziły: dwa łóżka, dwie szafy, dwie szafki nocne, toaleta, fotel, dwie gondolki i umywalnia. Najprawdopodobniej powstały co najmniej dwa, różniące się szczegółami dekoracji, komplety według tego projektu. Jeden z kompletów pozostał w Krakowie, w posiadaniu Tadeusza Stryjeńskiego. W 1932 roku meble zostały przewiezione do

¹⁶ L. Lepszy, *Pogadanka artystyczna o sztuce stosowanej*, „Przegląd Powszechny”, 1902, LXXIV, z. 4, s. 143.

¹⁷ Informacja uzyskana od Dyrekcji pałacu w Oblęgorku podczas rozmowy telefonicznej w czerwcu 2015 roku.

¹⁸ „Architekt” IX, 1908, z. 11, s. 135-136.

¹⁹ Karol Tichy na łamach współczesnej mu prasy często określany był jako artysta malarz, co było zgodne z jego wykształceniem, aczkolwiek aktualnie jego prace malarskie są mało znane.

²⁰ „Architekt” X, 1909, z. 1, s. 17.

²¹ I. Grzeluk, *Polskie meble: Konkurs na sypialnię*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 61, 1999, s. 416.

Kobierzyna, do domu Władysława Stryjeńskiego. Po wojnie i licznych przeprowadzkach część kompletu zaginęła. Izydor Grzeluk w latach 90. XX wieku dotarł do właścicielki części tego kompletu. Szafa, szafka nocna i część toalety (lustra) znajdowała się w rękach prywatnych w Krakowie²². Jednak w maju 2002 roku szafa i szafka z tego kompletu zostały wystawione i sprzedane na aukcji w Polskim Domu Aukcyjnym „Sztuka” w Warszawie²³. W związku z tym nieznane jest miejsce ich obecnego przechowywania.

Drugi komplet mebli do sypialni wykonany przez Andrzeja Sydora znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁴. Sypialnia znajdująca się w posiadaniu Muzeum składa się z: dwóch łóżek, dwóch szafek nocnych, dwóch szaf, toalety, fotela i dwóch gondolek. W żadnym z kompletów nie zachowała się wspomniana wyżej umywalnia²⁵ (il. 3).

Fotel jest najbardziej nowatorską formą z całego kompletu. Jego zaskakująca prostota jest wyrazem bardzo syntetycznego postrzegania formy przez Karola Tichego. Mebel złożony jest z ośmiu elementów i tapicerowanego siedzenia na ruchomej ramie. Siedzenie i oparcie fotele od tyłu są zaokrąglone. Dwie łączyny nóg tworzą kształt litery T. Przednia listwa pod siedziskiem jest intarsjowana w motyw szlaku trójkątów. To przede wszystkim fotel będzie inspirował kolejne pokolenia meblarzy. Komplet zawiera także gondolki, czyli siedziska z bocznymi poręczami, ale bez oparcia, zwane też niekiedy krzesłami, stołkami czy ławkami. Gondolki są prostokątne i mają ażurowe boki z owalnymi otworami podobnie jak toaletka. Części dolnej podpory łączy deska o kwadratowym przekroju. Siedzenie jest wyściełane i zamocowane na ruchomej ramie tak jak w fotelu²⁶ (il. 4).

Według informacji zgromadzonych przez Izydora Grzeluka z Działu Mebli MNW komplet zakupił Tadeusz Antoniewicz²⁷ i znajdowały się w rękach jego

²² Ibidem, s. 413.

²³ <http://www.sztuka.com.pl/index.php?ac=103&id=19> [dostęp: 20.03.2010].

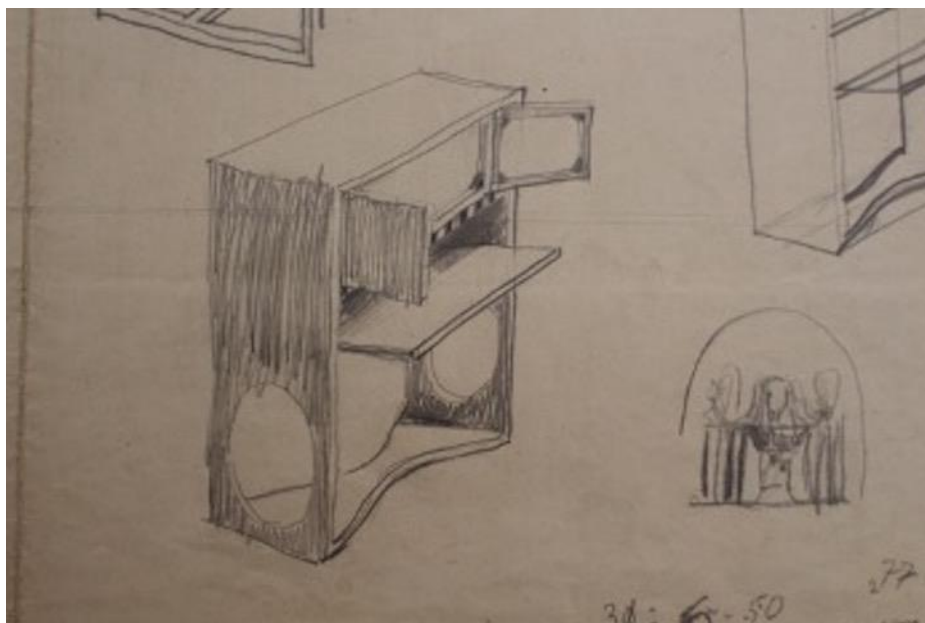
²⁴ Nr inw. SZMb 2114/1-10 MNW.

²⁵ Umywalnia znana jest jedynie ze zdjęcia, które znajduje się we „Wzorach Mebli Zabytkowych i Nowoczesnych” 1929, z. 9-10.

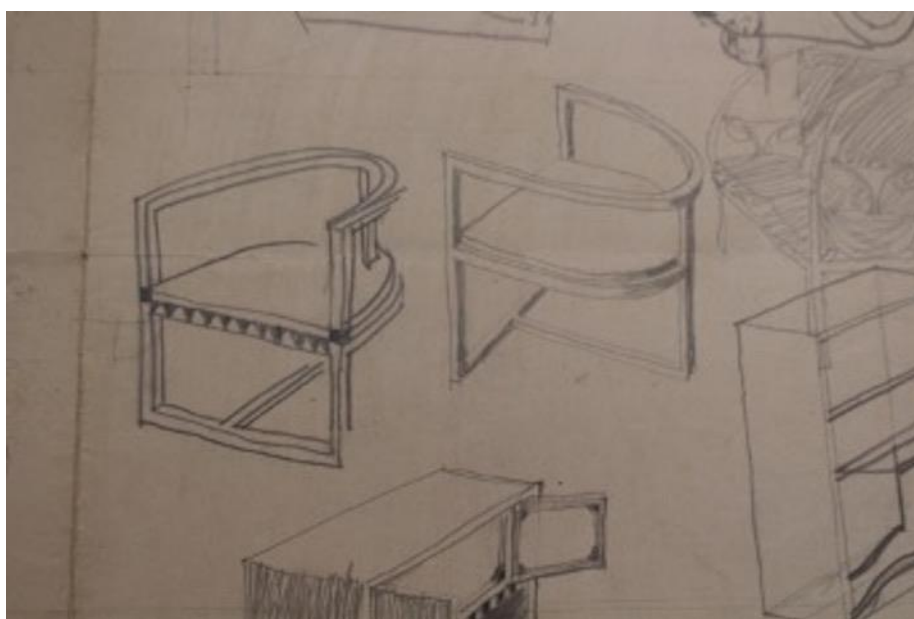
²⁶ I. Grzeluk, op. cit., s. 416-417.

²⁷ Tadeusz Antoniewicz był pedagogiem, w dwudziestoleciu międzywojennym dyrektorem Seminarium Nauczycielskiego w Tomaszowie Mazowieckim oraz Kuratorem Oświaty Okręgu Warszawskiego.

rodziny aż do roku 1988, kiedy to Muzeum nabyło je od Barbary Antoniewicz, synowej Tadeusza²⁸. Wcześniej, bo już w roku 1984, na



3. Rysunek- projekt toaletki, ze zbiorów rodziny artysty, fot. K. Wolska-Pabian.



4. Rysunek-projekt fotela, ze zbiorów rodziny artysty, fot. K. Wolska-Pabian.

wniosek właścicielki meble zostały wpisane do rejestru zabytków ruchomych²⁹. Do MNW meble trafiły w złym stanie i przeszły konserwację przeprowadzoną przez wyspecjalizowanych konserwatorów mebli. Od 1993

²⁸ I. Grzeluk, op. cit., s. 413.

²⁹ Informacja pochodzi z Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Warszawie, korespondencja z pracownikami Urzędu znajduje się w prywatnym archiwum autorki pracy.

roku meble były prezentowane w Galerii Sztuki Zdobniczej³⁰. Aktualnie znajdują się w muzealnych magazynach.

Po dokładnej analizie dekoracji i układu forniru na meblach obu kompletów można dostrzec pewne różnice. Analiza tych szczegółów wykazała, że komplet krakowski jest tym, którego fotografie prezentowała „Sztuka Stosowana” w 1909 roku. Różnice pomiędzy kompletem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie a kompletem będącym w rękach prywatnych niegdyś w Krakowie, obecnie w nieznanym miejscu, dotyczą dekoracji intarsjowanej i układu forniru. Różnice widoczne są na licu szuflady w szafkach nocnych. W komplecie „warszawskim” układ forniru składa się z dwóch części i ma falisty, biegnący poziomo rysunek, za to komplet zwany „krakowskim” na licu szuflady ma fornir o układzie pionowym z jednego kawałka drewna. Podobnie brzegi bocznych ścianek szafek nocnych są zdobione intarsjowanym szlakiem z trójkątów, który w komplecie z Muzeum składa się z sześciu trójkątów, a w komplecie „krakowskim” z ośmiu, co wyraźnie widać na zdjęciach zamieszczonych w „Sztuce Stosowanej”.

Karol Tichy w projekcie mebli do sypialni zaskoczył nowatorskimi rozwiązaniami. Odszedł od motywów ludowych i falistej, secesyjnej linii na rzecz geometryzacji. Sypialnia ukazuje dążenie do uzyskania jak najprostszej, geometrycznej formy (sześciąt, walec, graniastosłup). Takie poszukiwania zbliżają projekt do prac artystów skupionych wokół Warsztatów Wiedeńskich, którzy wychodząc od form secesyjnych, przez inspirację biedermeierem, doszli do radykalnego uproszczenia formy meblarskiej. Punktem wyjścia wielu projektów były proste figury geometryczne, jak: kwadrat, prostokąt, koło i trójkąt. Charakterystyczny kontrast czerni i bieli stanowił najczęściej stosowany zabieg dekoracyjny³¹. Tichy w projekcie mebli do sypialni wykorzystał tę grę kształtów i kolorów. Geometryczne formy mebli podkreślają intarsjowane z jaworu i palisandru dekoracje z kwadratów i trójkątów. Konstrukcja mebla staje się sama w sobie wartością estetyczną. Zaskakujące jest skonstrastowanie linii prostych i krzywych w zastosowaniu półotwartych bębnow zamiast drzwiczek w

³⁰ I. Grzeluk, op. cit., s. 413-416.

³¹ R. De Grada i in., *Meble XX wieku*, Warszawa 1998, s. 50-55.

szafkach nocnych i wycięciu ażurowych otworów w ściankach bocznych podstaw toaletki i gondolek. Najbardziej nowatorska jest bryła fotela, która stanowi największe osiągnięcie meblarstwa polskiego w początkach XX wieku i znajdzie swoje kontynuacje dopiero po I wojnie światowej (il. 5 i 6).



5. Szafka z kompletu sypialni ze zbiorów MNW, nr inw. SZMb 2114/4, fot. MNW.
6. Toaletka z kompletu sypialni ze zbiorów MNW, nr inw. SZMb 2114/5, fot. MNW.

Projekt mebli do salonu

Następny zaprojektowany przez Tichego komplet mebli powstał w 1912 roku, były to meble do salonu wykonane na „Wystawę architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym”, zorganizowaną przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana w Krakowie w 1912 roku. Komplet pierwotnie składał się ze stołu, sześciu krzeseł, żardiniery z wysokim lustrem, dwóch przyściennych stolików, sześciu foteli, konsoli i kanapy. Meble wykonał stolarz Józef Zabża z Krakowa, który podobnie jak wspomniany wcześniej Andrzej Sydor jest wymieniony w księdze członków Stowarzyszenia Stolarzy i Bednarzy w Krakowie³².

³² ANK, sygn. 29/182/0/2/27, L. 4603.

Wnętrze salonu przypominało dawną polską siedzibę szlachecką. Widać wyraźną inspirację biedermeierem, a delikatna dekoracja krawędzi mebli przywodzi na myśl środowisko wiedeńskie i meble do sypialni Tichego, gdyż składa się z wydłużonych trójkątów intarsjowanych jaśniejszym drewnem, jaworem. Ciekawe efekty tworzy użycie luster między blatem a półką w konsoli i stolikach przyściennych.

Najbardziej zaskakującym meblem z całego zestawu jest kanapa. Jej dolną partię wykonano w formie konstrukcji skrzyniowej, która podtrzymuje siedzisko i boczne elementy prostopadłościennie zastosowane zamiast wałków. Oparcie jest twarde, drewniane, zakończone owalnie i zdobione dwiema symetrycznymi, jasnymi, spiralnymi liniami, podobnie jak krzesła. Część skrzyniową zdobi szlak z wydłużonych trójkątów. Owalnie zakończone oparcie i linia wyznaczająca dolną granicę szlaku tworzą razem kształt poziomej elipsy (il. 7).



7. Meble do salonu z „Wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym”
fot. „Sztuka Stosowana”, 1912, z. 16, s. 6.

Meble w większości przetrwały i aktualnie są przechowywane w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie. Zachowany komplet składa się ze stołu, sześciu krzeseł, sześciu foteli, konsoli i kanapy. Według informacji uzyskanych od ks. dr. Nowobilskiego, dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, meble w latach 30. XX wieku odkupił od Karola Tichego biskup krakowski Stanisław Rospond, który użytkował je w swoim mieszkaniu przy ulicy Kanonicznej 21 w Krakowie, a następnie trafiły do siostry księdza. W 1998 roku zostały przekazane do Muzeum, gdzie przeszły konserwację i znajdują się tam do chwili obecnej³³.

W 1929 roku Ministerstwo Spraw Zagranicznych zleciło Spółdzielni Artystów „ŁAD” wykonanie mebli do polskich placówek dyplomatycznych zagranicą³⁴. Meble zostały wykonane na podstawie projektu z 1912 roku, do ich wykonania użyto forniru z palisandru intarsjowanego jaworem. Wnętrza dopełniono tkaninami i ceramiką „ŁAD-u”. W podpisach pod fotografiami znajduje się informacja, że meble zostały przeznaczone do poselstwa w Sztokholmie³⁵. Wieloletnie poszukiwania mebli nie przyniosły jednak żadnego rezultatu, a pracownicy polskiej ambasady w Sztokholmie także nie mieli żadnych informacji o dawnym wyposażeniu placówki³⁶. Dopiero w roku 2007 udało się dotrzeć do stolika z tego kompletu w polskiej placówce w Tokio. W tym samym roku stolik, w złym stanie, został przekazany do magazynu MSZ w Polsce. Znalaziono na nim blaszkę z wyciśniętym napisem: „Poselstwo R.P. Helsinki I.102a”, co wskazuje na to, że być może meble nigdy nie dotarły do Sztokholmu, lecz do Helsinek, skąd następnie w nieznanych okolicznościach trafiły do Japonii. Z powodu pożogi wojennej nie zachowała się dokumentacja MSZ z lat 20. i 30. Niestety, w latach powojennych nie prowadzono szczegółowej dokumentacji przy przenoszeniu wyposażenia pomiędzy placówkami. Z tego wynikają obecne problemy, które uniemożliwiają wyjaśnienie tej sprawy. Nie udało się również ustalić, co

³³ Informacje uzyskane podczas rozmowy z ks. dr. Andrzejem Nowobilskim w marcu 2010 roku.

³⁴ W. Husarski, *Meble dla polskich urzędów zagranicą*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 27, s. 532-534.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Korespondencja z Ambasadą w Sztokholmie z maja 2011 roku, w posiadaniu autorki pracy.

stało się z pozostałymi meblami z prezentowanego kompletu. W latach 2012-2014 stolik przeszedł gruntowną konserwację i aktualnie znajduje się w magazynie MSZ³⁷.

Jerzy Korzeniewski w swojej pracy z początku lat 70. wspomina, że w archiwum rodziny artysty zachował się dokument będący umową ze stolarzem Pawłem Zabzą³⁸ na wykonanie mebli do sypialni według załączonych rysunków. Umowa nosi datę 23 stycznia 1929 rok, a meble mają być gotowe do 1 października 1929 roku³⁹. Umowa precyzuje, że powinny zostać wykonane z orzecha włoskiego różowego z intarsją z czarnego hebanu i jasną z jaworu oraz pokryte białą politurą. Według zapisu zakład stolarski ma wykonać: dwie szafy, dwa łóżka, stolik i stołek. Wartość zamówienia wynosi 2 550 zł⁴⁰. Na brzegu karty z projektem widnieje odręczny napis: „wykonanie takie jak w sypialni u p. Stryjeńskiego”, co potwierdza, że pierwszy komplet do sypialni znalazł się pierwotnie w rękach rodziny Stryjeńskich⁴¹.

W zbiorach rodziny zachował się też ich szczegółowy kolorowy projekt z wymiarami. Biorąc pod uwagę styl mebli, mogły one powstać w końcu lat 20. Być może wspomniany przez Korzeniowskiego rachunek dotyczy właśnie tych mebli, mimo że skład zachowanego kompletu nie do końca zgadza się z tym z umowy. W zbiorach rodziny zachowały się meble do sypialni projektu Karola Tichego. Zestaw składa się z dwóch łóżek, dwóch szaf, dwóch szafek, dwóch foteli i biurka. Meble są w swoich formach zbliżone do kompletu do sypialni z 1908 roku. Można stwierdzić, że stanowią rozwinięcie form pierwszej sypialni.

W skład kompletu wchodzi dwa fotele, których forma wywodzi się z projektu z 1909 roku, jednak zamiast poręczy i oparcia z cienkiej listewki zastosowano wysoką ściankę otaczającą siedzisko. Górna część jest wsparta na nogach, z czego cztery znajdują się po bokach i z przodu, a jedna z tyłu. Nogi są połączone poziomymi łączynami. Wzdłuż przedniej krawędzi mebla

³⁷ Wszystkie informacje pochodzą od pracowników MSZ.

³⁸ Paweł Zabza mógł być spokrewniony z Józefem Zabzą, który w 1912 roku wykonał komplet mebli do salonu według projektu Karola Tichego.

³⁹ J. Korzeniewski, op. cit., s. 43-45.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Projekty u rodziny artysty.

znajduje się szlak złożony z trójkątów wykonanych z trzech gatunków drewna. Pośrodku umieszczono figurę z czarnego hebanu, a po jego obu stronach naprzemiennie zastosowano fornir z czeczoty i jaworu⁴².

Poszczególne meble kompletu mimo swej masywności nie sprawiają wrażenia przesadnie ciężkich. Artysta, operując prostymi figurami geometrycznymi, tworzył konstrukcje, w których właśnie forma stanowi główny element dekoracyjny. Jasność i podkreślanie konstrukcji są charakterystyczne dla wszystkich projektów meblarskich Karola Tichego. Zdaje się jednak, że bliższy dawnemu meblarstwu komplet do salonu wywarł większy wpływ na wzornictwo polskie po I wojnie światowej niż awangardowe meble do sypialni⁴³. Projekt mebli do sypialni, mimo uznania go za jedną z najciekawszych polskich realizacji meblarskich, przed I wojną światową nie był powielany. Dopiero w 1931 roku Jan Kurzątkowski stworzył projekt fotela wyraźnie nawiązującego do fotela z sypialni Tichego. Obydwa fotele charakteryzują się podobnym układem siedziska i ażurową formą. Pojawiła się też wersja fotela na trzech nogach, niepołączonych u dołu listwami. Fotel tego typu stał się dość powszechny w realizacjach rzemieślniczych w latach 20. i 30.⁴⁴ Bardziej eleganckie meble do salonu także zapowiadają formy w meblarstwie polskim mające nadejść po I wojnie światowej, co pozwala widzieć w projektach Karola Tichego załążek polskiego stylu art déco

Ceramika z pracowni Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierownictwem Karola Tichego

Pracownia ceramiczna przy Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie powstała w 1922 roku, wkrótce po reaktywacji uczelni. Mieściła się w suterenie gmachu Szkoły na Wybrzeżu Kościuszkowskim 37 w Warszawie⁴⁵. Początkowo pracownią kierował Tadeusz Breyer, później Bogdan Czerkawski, a następnie Wojciech Jastrzębowski. Ten początkowy okres funkcjonowania pracowni

⁴² Opisy na podstawie analizy zachowanych obiektów i projektów.

⁴³ A. Szczerski, *Meble Karola Tichego*, „2 +3D”, I, 2002, nr 2, s. 65-66.

⁴⁴ A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918-1939. Forma – Funkcja – Technika*, Warszawa 2005, s. 161-162.

⁴⁵ M. Starzewska, *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952, s. 34.

można traktować raczej jako czas prób. Dopiero gdy w roku akademickim 1924-1925 kierownictwo artystyczne objął Karol Tichy, pracownia zyskała konstruktywnie realizowany plan działalności⁴⁶.

Karol Tichy wyróżniał się dużym wyczuciem artystycznym, poza tym bardzo angażował się we wszystkie podejmowane działania i nieustannie się doksztalał. Swoją rozległą wiedzę zarówno z technologii ceramicznej, jak i historii sztuki zdobywał podczas licznych podróży. Po latach pracy w warsztacie ceramicznym Tichy opublikował na łamach czasopisma „Arkady” artykuł *Żart o skorupach*, będący historią światowej ceramiki z uwzględnieniem zagadnień technologicznych. Artysta podpisał tekst pseudonimem: Franciszek M. W swoim tekście Karol Tichy pisał:

„Przed wojną znalazłem w piachu na polach el Amarna okruch szarej płytki powleczonej niebieskim, czarującym szkliwem. Jak widać płytka ma 3300 lat. W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie udało się osiągnąć miedzią jej blask i głęboki kolor”⁴⁷.

Fascynacja znaleziskiem sprawiła, że poszukiwanie egipskiego błękitu stało się jednym z celów pracowni ceramicznej.

Pierwsze sukcesy pracownia osiągnęła już w 1925 roku na l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes w Paryżu. Wówczas Szkoła Sztuk Pięknych, reprezentowana między innymi przez pracownię ceramiki, uzyskała wiele nagród, w tym Grand Prix⁴⁸. Na wystawie paryskiej zaprezentowano ceramikę o formach toczonych na kole garncarskim, najczęściej o kształtach stożkowych cylindrycznych, półkolistych i kielichowatych lub bardziej skomplikowanych, będących połączeniem kilku brył. Początkowo ozdabiano ceramikę geometrycznym ornamentem podkreślającym kształt naczyń. Pracownia wykorzystywała krajowe glinki żelaziste w kolorze ceglastej terakoty. Na powierzchni w kolorze naturalnej wypalanej gliny nanoszono angobą malowane płynne linie

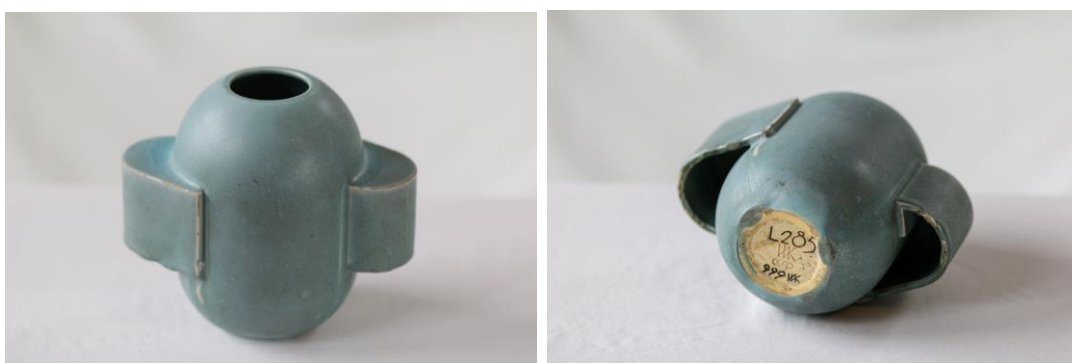
⁴⁶ P. Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990, s. 8.

⁴⁷ Franciszek M., *Żart o skorupach*, „Arkady”, maj, 1937, s. 246-249.

⁴⁸ A. M. Dexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 206.

układane rytmicznie i symetrycznie. Stosowano głównie ornament w kolorze czerni i bieli.

Wkrótce po sukcesie paryskim pracownia zaczęła odchodzić od malowanych ornamentów na rzecz barwnych szkliv. Jakość wyrobów zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym wzrastała z roku na rok. W latach 1925-1930 pracownia wykorzystywała gliny garncarskie malowane angobami, wyroby wypalano w temperaturze 960°. W pracowni stosowano szkliwa redukcyjne, które są oparte na związkach metali, co sprawia, że zmieniają kolor przez wypalanie przy niedostatecznym dopływie tlenu⁴⁹, Szczególnie poszukiwano w kolorach niebieskich i turkusowych (il. 8).



8. Naczynie z pracowni ASP, ze zbiorów prywatnych, fot. P. Pabian.

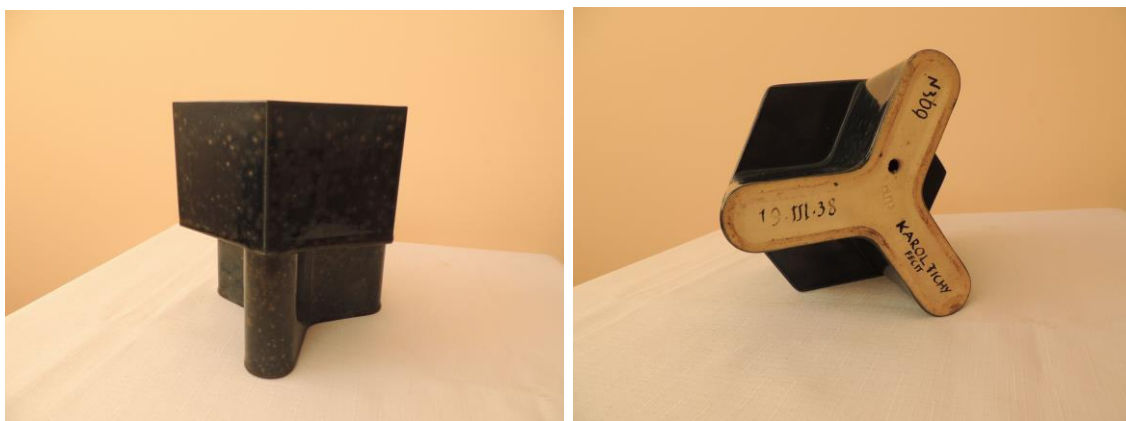
Jednocześnie wciąż wprowadzano nowe kształty, niekiedy bardzo odbiegające od typowych dla ceramiki. Tichy propagował budowanie kompozycji za pomocą operowania bryłami geometrycznymi. Ta koncepcja była wówczas powszechna w różnych dziedzinach sztuki użytkowej nauczanych w Szkole. Artysta tworzył ceramikę w taki sposób, w jaki w początku XX wieku projektował swoje meble do sypialni⁵⁰. W przypadku ceramiki takie traktowanie tworzywa wydaje się być sprzeczne z jego istotą. Formy ceramiki spotykały się z zarzutami i niezrozumieniem. Należy jednak pamiętać, że szkolna pracownia miała przede wszystkim charakter edukacyjny, a wszelkie eksperymenty, nawet najbardziej zaskakujące, były środkiem do poznania ceramicznego rzemiosła.

⁴⁹ Zob. *Szklivo*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2005, s. 401.

⁵⁰ M. Starzewska, op. cit., s. 56

Wyroby szkolnej pracowni ceramicznej były sygnowane wyciskiem asp zapisanym małymi literami oraz często inicjałami lub symbolem autora. Wprawdzie poszczególni uczniowie mieli swoje zadania, nad którymi pracowali, jednak charakter prac był bardzo spójny. Skupiano się głównie nad kwestią szkliw oraz poszukiwaniu ciekawej formy. Mimo wspólnych celów, każdy ze studentów wypracował sobie własny obszar pracy. Do najwybitniejszych studentów pracowni ceramicznej zaliczyć można między innymi Rudolfa Krzywica i Julię Kotarbińską.

Najciekawszym wśród zachowanych obiektów jest naczynie podpisane *Karol Tichy fecit* z wpisaną obok datą 19 III 1938 rok. To jedyne znane naczynie podpisane imieniem i nazwiskiem profesora. Z przekazów wiadomo, że Tichy rzadko sygnował swoje prace, nawet malarskie, i słynął z wielkiej skromności. Inne prace ze szkolnej pracowni podpisywano zazwyczaj jedynie inicjałami i cyframi, a nie całym imieniem i nazwiskiem (il. 9).



9. Naczynie z pracowni ASP, z podpisem artysty, ze zbiorów rodziny artysty, fot. K. Wolska-Pabian.

Najciekawsza kolekcja prac ceramicznych wykonanych pod kierunkiem prof. Tichego znajduje się w zbiorach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Są tam również prace uczniów.

Jak wspominał Antoni Uniechowski:

Formy ceramiczne profesora Tichego były wysoko cenione przez znawców. Ówczesny wieloletni konsul brytyjski w Polsce Severy – wielki znawca i zbieracz, polował stale na ciekawsze okazy i nie wstydził się trzymać dzieł Tichego w swojej kolekcji, wśród starożytnych waz etruskich i włoskiej

ceramiki renesansowej. Niektóre z ocalałych dzieł Tichego być może znajdują się właśnie w zbiorach konsula Severy'ego w Anglii. Nie docenialiśmy wówczas doskonałości dzieł Tichego⁵¹.

Część uczniów kontynuowała działalność w dziedzinie ceramiki z dużymi sukcesami także po 1945 roku. Pracownia Tichego miała przede wszystkim charakter badawczy, wręcz eksperymentatorski, co pokazują powyższe przykłady. Prowadzono badania nad różnymi rodzajami mas ceramicznych, szklivami kamionkowymi i fajansowymi, próby uzyskania różnych barw szkliv oraz nad ich połyskiem, iryzacją i matowością. W roku akademickim 1938-1939 przeprowadzono pierwsze udane próby ze szkłem i porcelaną. Karol Tichy planował w następnych latach wprowadzenie do programu pracowni także technik szkła i porcelany. Wybuch wojny, a także śmierć artysty w listopadzie 1939 roku udaremniła te plany. Po wojnie pracownię prowadziła Wanda Golakowska, kontynuując myśl Karola Tichego.

Pokaźna kolekcja ceramiki z pracowni Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego w początku II wojny światowej, co było próbą ratowania prac przed grabieżą ze strony okupanta. Podobnie po zakończeniu działań wojennych także zdeponowano w Muzeum zachowane zbiory różnego pochodzenia, w tym ceramikę. Część zbiorów została przekazana w darach i nabyta podczas zakupów. Ceramika znajdująca się obecnie po opieką Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego jest przechowywana w magazynach muzealnych w Otwocku Wielkim. Kolekcja ceramiki z Muzeum Narodowego w Warszawie stanowi jeden z większym zbiorów tego rodzaju rzemiosła z dwudziestolecia międzywojennego.

Karol Tichy w Spółdzielni Artystów „ŁAD”

Spółdzielnia Artystów „Ład” została oficjalnie powołana 27 października 1926 roku⁵².

Jej założycielami byli profesorowie, absolwenci i studenci Szkoły Sztuk

⁵¹ K. Uniechowska, *Uniechowski opowiada, tajemnice mafii antykwarskiej*, Warszawa 1975, s. 177.

⁵² Wspomnienia Józefa Albina, kierownika Działu Handlowego „ŁAD-u”, mpis, s. 1.

Pięknych w Warszawie⁵³. Formalnie Spółdzielnię powołał komitet organizacyjny, do którego należeli kolejno: Józef Czajkowski – autor projektu Pawilonu Polskiego na wystawę paryską z 1925 roku. Wcześniej należał do Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i Warsztatów Krakowskich, Wojciech Jastrzębowski – młody profesor warszawskiej SSP, uważany za twórcę polskiej odmiany stylu art déco, Karol Stryjeński – projektant wnętrz, mebli i tkanin, mąż Zofii Stryjeńskiej, syn architekta Tadeusz Stryjeńskiego. Czwartym założycielem był Karol Tichy. W zespole znaleźli się też reprezentanci młodego pokolenia artystów, studenci Szkoły Sztuk Pięknych, między innymi: Eleonora Plutyńska i Lucjan Kintopf, którzy po wojnie zasłynęli w dziedzinie tkaniny artystycznej. „ŁAD” czerpał z tradycji dwóch ważnych ugrupowań, które kształtowały polską sztukę dekoracyjną w początku XX wieku, czyli Stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana i Stowarzyszenia Artystów i Rzemieślników Warsztaty Krakowskie, które działało w latach 1913-1926 również w Krakowie. Oba ugrupowania odziedziczyły koncepcję polskiego stylu narodowego, opartego na stylu zakopiańskim stworzonym przez Stanisława Witkiewicza. Poza programem artystycznym statut Spółdzielni zawierał też istotny zapis: „celem spółdzielni jest umożliwienie swoim członkom pracy zarobkowej w zakresie sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego”⁵⁴. Jednym z podstawowych założeń nowej spółdzielni było umożliwienie studentom i absolwentom zarobku. Za autora nazwy uchodzi Karol Tichy. Tak tę sytuację wspominał Wojciech Jastrzębowski:

Gdyśmy w 1925 r. wraz z absolwentami Akademii organizowali spółdzielnię wytwórczą przedmiotów sztuki, Tichy zdefiniował pierwszy punkt statutu:

Dążyć będziemy do szlachetnej i celowej formy, do doskonałości wykonania technicznego i do zrozumienia właściwości materiału, z którego przedmiot ma być wykonany. A jak nazwiemy tę naszą spółdzielnię? „ŁAD” – powiedział

⁵³ I. Huml, *Spółdzielnia artystów Ład twórcą polskiego wnętrza w stylu art déco*, [w:] *W kręgu sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1983, s. 117-132.

⁵⁴ M. Jeżewska, *Pracownia ceramiczna „ŁAD-u”*, [w:] *Spółdzielnia artystów „ŁAD” 1926-1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 289-290.

Tichy, bo to tylko trzy litery, bo to znaczy, że ma być ładnie i ma być w tym ład – porządek – to też przyjęto⁵⁵.

Rozgłos Spółdzielnia zyskała dzięki realizacji zleceń na wyposażenie wnętrz Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych w końcu lat 20. W zleceniach na wyposażenie pomieszczeń reprezentacyjnych i gmachów użyteczności publicznej wykorzystywano szlachetniejsze materiały, kosztowne tkaniny i forniry z egzotycznych gatunków drzew.

Karol Tichy pełnił w Spółdzielni z pewnością rolę honorową i doradczą w związku ze swoim dużym doświadczeniem pracy w wielu dziedzinach sztuki. Ze wspomnień Józefa Albina wiemy, że w latach 1932-1939 był członkiem Rady Nadzorczej Spółdzielni⁵⁶. W tym okresie artysta skupiony był na pracy dydaktycznej i nie tworzył już projektów z rzemiosła artystycznego. W „ŁAD-zie” Tichy opiekował się pracownią ceramiczną, która była blisko powiązana z pracownią Szkoły Sztuk Pięknych.

Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu „ŁAD” zaprezentował projekty wyposażenia dziesięciu wnętrz, zaprojektowanych i urządzonych w sposób całościowy. Oprócz tkanin i mebli na zachowanych fotografiach widoczna jest również ceramika. Na wystawę przygotowano wyroby sygnowane napisem „ŁAD Warszawa” i datą, wyciskanymi lub malowanymi czarną farbą na szklivię lub pod nią. Wnętrza „ŁAD-u” nacechowane były prostymi, geometrycznymi formami, w bogatej ornamentyce stosowano uproszczenia oraz akcentowanie właściwości użytego materiału. Jest to szczególnie widoczne w meblach, w których często układano ornamenty, wykorzystując naturalne usłojenie drewna. Wykorzystywano krajowe gatunki drzew, takie jak: dąb, jesion czy sosna.

Wnętrza projektowane w „ŁAD-zie” były spójne stylowo. W sklepie firmowym przy ulicy Krakowskie Przedmieście 13 (w parterze Hotelu Europejskiego), który działał od 1931 roku codziennie pełnili dyżury projektanci, doradzający klientom w wyborze wyposażenia do mieszkań. W „ŁAD-zie” powstawały

⁵⁵ W. Jastrzębowski, *Karol Tichy*, [w:] *Straty kultury polskiej 1939-1944*, red. A. Ordega, T. Terlecki, Glasgow 1945, t. 1, s. 434.

⁵⁶ *Wspomnienia Józefa Albina...*, s. 4-6.

projekty całych mieszkań i wnętrz, które od stanu surowego wykańczano pod klucz na życzenie klienta⁵⁷. Fakt ten świadczy o bardzo nowoczesnym podejściu do wyposażenia wnętrz, z jakim stykamy się do dziś.

Wkrótce okazało się, że mimo nałożenia dość wysokich cen, zyski ze sprzedaży nie pokrywały kosztów produkcji. Ostatecznie pracownię zamknięto w styczniu 1932 roku. Od tej pory w warszawskim sklepie sprzedawano jedynie ceramikę, którą pozyskiwano z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Karol Tichy dokonywał pierwszej selekcji wyrobów. Najlepszą ceramikę przeznaczał na szkolne wystawy. Prace bardziej użytkowe, przeznaczone do sprzedaży, otrzymywały komentarz i cenę. W sklepie można było nabyć przede wszystkim różnego rodzaju popielniczki, puzderka, flakony. Projekt wnętrz „ŁAD-u” często zakładał akcenty kolorystyczne, co powodowało, że rósł popyt na ceramikę. Mimo wysokiej jakości wyrobów oraz ciekawych, barwnych szkliw zdarzało się, że forma przedmioty spotykała się z niezrozumieniem wśród klientów.

Proponowana przez Spółdzielnię stylistyka wnętrz szybko zyskała popularność dzięki wysokiej jakości wyrobów oraz ciekawemu, nowoczesnemu wzornictwu. Wówczas wyklarował się też styl ceramiki. Nie był on znacząco odrębny od stylu Akademii. Jednak prace ŁAD-u wyróżniała przede wszystkim masywność, często większe rozmiary, dzięki czemu zyskiwały jeszcze bardziej surowy charakter. Popularne były walcowate, kielichowate kształty z poziomymi podziałami. Często wyodrębniano poszczególne części naczyń. Pracowano w glinie, szamocie, fajansie i kamionce. Sukcesy pracowni ceramicznej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Spółdzielni Artystów „ŁAD” nadały tory także powojennej polskiej ceramice artystycznej.

Przedstawione przykłady ukazują Karola Tichego jako artystę wszechstronnego, wizjonera i propagatora sztuki użytkowej, a także wybitnego pedagoga. Zachowane projekty prezentują ciekawe, często nowatorskie rozwiązania spójne z ówczesnymi europejskimi trendami artystycznymi. Niestety, nie znamy zbyt wielu projektów wykonanych przez artystę. Z pewnością jest to wynik liczby inicjatyw, w które Karol Tichy się

⁵⁷ Ibidem.

angażował. Warto podkreślić, że od 1904 roku, czyli powstania warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych poświęcał się pracy organizacyjnej i dydaktycznej w pracowni malarstwa, kursom rysunku dla nauczycieli, a później w pracowni ceramiki. Pokolenia uczniów, których artysta wykształcił w swojej trzydziestopięcioletniej pracy dydaktycznej stanowiły rdzeń polskiej sztuki zarówno przed II wojną światową, jak i wiele lat po jej zakończeniu. Karol Tichy był prekursorem nauczania sztuki stosowanej i uważał, że sztuka z Akademii powinna wejść do produkcji przemysłowej, a rola studentów powinna polegać na kreowaniu otaczającego ich świata. W pracowni ceramiki wprowadził pracę zespołową, w związku z tym trudno twórczość artysty oddzielić od dorobku uczniów, którym artysta przekazał swoją wrażliwość i sposób pojmowania sztuki użytkowej.

Bibliografia:

Źródła archiwalne i relacje:

1. Archiwum Akt Nowych, Akta osobowe – Tichy Karol, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, sygn. 2/14/0/6/6240, mikrofilm B 15233.
2. Archiwum Narodowe w Krakowie, Cech stolarzy i bednarzy w Krakowie, sygn. 29/182/0/2/27, L. 4603.
3. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Józef Albin, Wspomnienie kierownika Działu Handlowego „Ładu” z okresu 1932 – koniec września 1939 r. [mpis].
4. Informacje uzyskane podczas rozmowy z ks. dr. Andrzejem Nowobilskim w marcu 2010 roku.
5. Informacje uzyskane od Dyrekcji pałacu w Oblęgorku podczas rozmowy telefonicznej w czerwcu 2015 roku.
6. Korespondencja z Ambasadą Polską w Sztokholmie z maja 2011 roku, w posiadaniu autorki.
7. Dokumenty i projekty z archiwum rodziny Karola Tichego.

Opracowania:

1. „Architekt” 1901, nr 9.
2. Albin Józef, Wspomnienia kierownika Działu Handlowego „ŁAD-u”, mpis.
3. Banaś Paweł, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990.
4. Biedrońska-Słota Beata, *Kilimy i batiki z pracowni krakowskich (1900-1930) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog wystawy, Kraków 2004.
5. Bułhakowa Karolina, *Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Tkanina polska*, red. Ksawery Piwocki, Warszawa 1957, s. 69-75.
6. De Grada Rafaella i in., *Meble XX wieku*, Warszawa 1998.
7. Dexlerowa Anna Maria, Olszewski Andrzej Kazimierz, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005.
8. Franciszek M., *Żart o skorupach*, „Arkady”, V, 1937, s. 245-251.
9. Grzeluk Izydor, *Polskie meble. Konkurs na sypialnie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 61, 1999, nr 3-4, s. 411-422.
10. Huml Irena, *Spółdzielnia artystów Ład twórcą polskiego wnętrza w stylu art déco*, [w:] *W kręgu sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1983, s. 117-132.
11. Huml Irena, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 190-191.
12. Husarski Wojciech, *Meble dla polskich urzędów zagranicą*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 27, s. 532-534.
13. Jastrzębowski Wojciech, *Karol Tichy*, [w:] *Straty kultury polskiej 1939-1944*, red. A. Ordega, T. Terlecki, Glasgow 1945, t. 1, s. 420-436.
14. Jeżewska Maria, *Pracownia ceramiczna „ŁAD-u”*, [w:] *Spółdzielnia artystów „ŁAD” 1926-1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 289-290.
15. Katalog II -ej Wystawy krakowskiego Towarzystwa Sztuka Stosowana, Warszawa 1902, poz. 264 i 273.
16. Korzeniewski Jerzy, *Karol Tichy, zarys monograficzny*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie, nr 21 (1), 1988, s. 5-77.

17. Kostrzyńska-Miłosz Anna, *Polskie meble 1918-1939, Forma – Funkcja – Technika*, Warszawa 2005. s. 161-162.
18. Kowalówka Irena, *Tradycje tkactwa artystycznego w Czernichowie*, Kraków 1999, praca magisterska pod kier. prof. L. Orzecha.
19. Lepszy L., *Pogadanka artystyczna o sztuce stosowanej*, „Przegląd Powszechny”, LXXIV, 1902, z. 4, s. 143.
20. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2005,
21. Starzewska Maria, *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952, s. 34.
22. Szczerski Andrzej, *Meble Karola Tichego*, „2 +3D”, I – 2002, nr 2, s. 63-68.
23. „Sztuka Stosowana”, 1906, z. 8-9.
24. Uniechowska Krystyna, *Uniechowski opowiada, tajemnice mafii antykwarskiej*, Warszawa 1975.

Hubert Ślubik

O problemach w rozpoznawaniu, datowaniu i badaniu mebli z terenów dawnej Rzeczypospolitej

W dzisiejszych czasach rynek antykwaryczny oraz do pewnego stopnia muzealnictwo przykładają niezwykle małą wagę do miejsca mebla w historii sztuki oraz do historii mebla jako takiego. Obserwując obecną sytuację, możemy odnieść wrażenie, że sprzęt artystyczny jest niższą, a być może najniższą, formą rzemiosła artystycznego. Jednak jest to tylko wynik iluzji, którą tworzy nam obraz dzisiejszego rynku antykwarycznego oraz muzealnictwa. W przeszłości mebel był niezwykle ważną częścią rzemiosła artystycznego i dziełem cennym, o wysokich walorach estetycznych i użytkowych.

Dzisiejsze trendy na rynku antykwarycznym oraz polityka niektórych placówek muzealnych jest wynikiem znacznego niedoboru wiedzy zarówno wśród klientów antykwariatów, antykwariuszy, opiekunów, jak i władz poszczególnych muzeów.

Mebel z punktu widzenia historii sztuki jest zwierciadłem gustu jego odbiorców i nie ustępuje w żaden sposób malarstwu sztalugowemu, czy rzeźbie. Jednocześnie mebel w przeciwieństwie do rzeźby czy obrazu był czymś dalece bliższym odbiorcy, ponieważ to właśnie na nim odpoczywano po wykonaniu administracyjnych obowiązków, to na nim bądź przy nim sadzano i goszczono się, to w meblu chowano sekretne zapiski i kosztowności, no i w końcu to właśnie na meblu spano. Funkcja użytkowa powodowała, że artystyczne sprzęty domowe pełniły funkcję prawideł, na których spoczywały gusta gospodarzy oraz formowały się upodobania kolejnych pokoleń. Dodać należy, że najwykwintniejsze meble zawierały zarówno rzeźby, jak i obrazy wykonywane najróżniejszymi technikami.

W przeszłości, np. w kajzerowskich Niemczech, mebel był czymś, co wyróżniało naród niemiecki na tle innych narodów i podkreślało jego

wspólnotę i spoistość¹. Twórcy nowego zjednoczonego państwa niemieckiego wiedzieli, że meble doskonale nadają się do odgrywania tej roli, dzisiejszy nabywca wielokrotnie tego nie widzi. Stan ten poniekąd jest zrozumiały. Polski rynek antykwaryczny jest rynkiem niezwykle płytkim, a stosunkowo niska, by nie powiedzieć zerowa, wiedza przeciętnej odbiorcy połączona z ignorancją z pewnością nie zachęca ani antykwariuszy, ani muzeów dołożenia środków na badanie obiektów, na które popyt jest wyjątkowo niski. Finansowanie takich badań jest po prostu ekonomicznie nieefektywne. Jednakże można spojrzeć na tę sytuację z innego punktu widzenia. W wyniku niedostatecznej wiedzy na temat historii polskiego mebla po dzień dzisiejszy zdarza się, że nawet najlepsze antykwariaty czy domy aukcyjne ponoszą straty w wyniku sprzedaży obiektów znacznie starszych jako znacznie młodszych lub na sprzedaży obiektów niezwykle rzadkich, unikatowych, sprzedawanych jako obiekty pospolite.

Brak wiedzy zarówno klienta, jak i odbiorcy, powoduje, że rynek nie jest w stanie działać w sposób efektywny, a rzadkie, unikatowe obiekty, nieszanowane przez nowych nabywców, ulegają degradacji i zniszczeniu, a z czasem zapomnieniu. To sprzężenie brutalnych prawideł ekonomii z ludzką ignorancją wielokrotnie daje negatywne rezultaty w postaci smutnego końca schedy polskiej kultury materialnej na prawdziwym śmietniku, a nie tylko śmietniku historii. W takiej sytuacji szczęśliwi są tylko ci, którzy umieją wyciągać prawdziwe perły z błota, ale i oni nie dadzą rady wyciągnąć z tego błota wszystkiego. Część tych pereł utonie w nim bezpowrotnie.

Ogólna charakterystyka problemu

Rozpoznawanie i datowanie mebli to problem, który dotyczy każdego biegłego, muzealnika czy marszanda. Rzecz z pozoru zdawałoby się prosta: badamy architekturę mebla, jego stolarkę, materiał konstrukcyjny, okleinę, rodzaj i metodę zdobień i gotowe – otrzymujemy pożądany efekt w postaci

¹ R. Haaff, *Meble neorenesansowe epoki kajzerowskiej 1871-1914*, Poznań 2005, s.18-19.

jednostkowych informacji, których wypadkowa pozwoli nam wskazać ośrodek i datę powstania mebla. W rzeczywistości, jak nie każdy zdaje sobie sprawę, rzecz jest daleko bardziej skomplikowana.

Poprawne rozpoznawanie i datowanie mebli jest rzeczą na tyle kłopotliwą, że będąc w dwóch różnych muzeach i oglądając dwa dokładnie tego samego typu krzesła, możemy spotkać się z dwoma zupełnie innymi datowaniami. Jedno krzesło będzie opisane jako koniec XIX wieku – historyzm, a drugie jako wiek XVIII – Gdańsk. I co ciekawe, obu datowań mogą dokonać osoby znane, o cenionych nazwiskach. Nie chodzi tu o personalia, ponieważ w tej sytuacji błąd nie ujmuje nazwisku. Rzeczony błąd wynika stąd, że nasz zasób wiedzy naukowej na temat rodzimego mebla jest po prostu zaskakująco mały i wiedza ta wynika z tak zwanego doświadczenia nabywanego przez lata pracy muzealnika, czy marszanda².

Innym przykładem poważnych problemów rodzimych muzealników, biegłych i marszandów jest odróżnianie szaf w typie gdańskim z Północnych Niemiec od szaf w typie gdańskim z Gdańska. Nie powinno to budzić zdziwienia, skoro autorytet w badaniu mebla pozwala sobie na stwierdzenie, że Gdańsk nie wykształcił stylu charakterystycznego dla tegoż właśnie ośrodka³. Powstaje zatem pytanie: czy aby na pewno konkretne motywy, czy też całe zestawy stylistyczne występujące na meblach gdańskich nie były typowe tylko dla Gdańska?

Grzech kultu cargo

Gdy przyglądamy się niektórym sposobom rozpoznawania i datowania mebli, to możemy odnieść wrażenie, że polski mebel to „kraina francuskich ludwików”, tworzących linearny schemat następujących po sobie epok. Taki sposób datowania jest datowaniem typowym dla głównego nurtu

² Opieranie się specjalistów na wiedzy wynikłej z wieloletniego doświadczenia w polskich warunkach jest zwyczajną koniecznością. W chwili obecnej żadna z polskich uczelni nie dysponuje kompleksowym kursem w zakresie datowania i rozpoznawania rodzimych mebli. Dlatego też ustne przekazy stosowane przez kolejnych muzealników, połączone z wnikliwym oglądem mebli są zdarza się, że wadliwą, aczkolwiek jedyną drogą do pozyskiwania wiedzy na temat historii polskiego mebla.

³ „Jednak ani krzesła czy kanapy, ani owe słynne szafy tzw. gdańskie nie były wyrazem jakiegoś stylu właściwego tylko dla Gdańska i przezeń wytworzonego”. B. Maszkowska, *Z dziejów polskiego meblarstwa okresu oświecenia*, Wrocław 1956, s. 11.

francuskiego meblarstwa. Nurt ten jest oparty na następujących po sobie kolejnych monarchach nadających ton życia dworskiego i mody zarówno jako takiej, jak i na meble o określonej stylistyce.

Problem jednaką polega na tym, że w Polsce w całym XVII i XVIII wieku (nie wspominając o XIX) nie było silnego ośrodka władzy królewskiej, który nadawałby ton życiu kulturalnemu państwa. Tym samym dwór monarchy w bardzo ograniczonym stopniu brał udział w kształtowaniu gustów i upodobań. Dlatego też próba analogicznego podejścia do obiektu badań, tak jak w głównym nurcie meblarstwa francuskiego jest niewskazana. Oczywiście autor jest świadom, że w Polsce nikt nie datuje antyków w sposób: Jan III, August II, August III. W naszym kraju zwykło się przyjmować schemat oparty na wzorcu, w którym występują nie królowie, ale przyporządkowane do nich epoki. I tak oto nie mówimy: meble w stylu późnego Jana III, czy wczesnego Augusta II, mówimy po prostu: wczesny barok, dojrzały barok, co oznacza mniej więcej to samo. Takie podejście jest niczym więcej jak kultem cargo⁴. Linearne następowanie po sobie epok ma niewiele wspólnego z polskimi artystycznie wykonywanymi sprzętami użytkowymi, ponieważ klasyfikacja polskich mebli oparta jest przede wszystkim na regionach.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że przytoczona przez autora krytyka jest w swej istocie niezasadna. Przecież każdy badacz zajmujący się

⁴ W historii mebla francuskiego jakoby poza jego głównym nurtem znajduje się historia francuskiego mebla regionalnego. Metodologia służąca Francuzom do badania mebli regionalnych jest zdecydowanie bardziej adekwatna do badania mebla polskiego aniżeli metodologia i terminologia głównego nurtu mebla francuskiego. Ważnym aspektem tej metodologii jest dość poprawne nazewnictwo i rozeznanie w historii rodzimego mebla. Dla przykładu mocno zapóźnionej rokokowej szafy wytworzonej w małym lokalnym warsztacie typowym dla danego regionu we Francji nikt nie nazwałby Ludwikiem Filipem, podobnie jak zapóźnionego Ludwika Trzynastego wytworzonego w lokalnym warsztacie nikt nie nazwałby neobarokiem czy eklektyzmem. Tymczasem w polskim opisywaniu mebli jest to problem powszechny, by nie powiedzieć nagminny. Jednak pomimo, iż francuski nurt meblarstwa oparty na meblu regionalnym jest daleko bliższy historii mebla polskiego aniżeli nurt główny, to i tak nie do końca pasuje do rodzimego mebla i wymaga pewnych modyfikacji. Dla przykładu francuskie meble regionalne to meble z reguły niefornirowane, wykonywane w masywie. Tymczasem lwia część polskiego meblarstwa wykonywana w poszczególnych regionach to meble fornirowane, nawet wykonywane w najbardziej prymitywnych warsztatach. Te ostatnie okładane będą po prostu nie 1-2-milimetrowym fornirem, lecz grubą, nawet 4-5 milimetrową okładziną. Tak więc pełne przeszczepienie francuskiego wzorca do badania mebli regionalnych nie jest w pełni adekwatne do tkanki badawczej z terenów dawnej Rzeczypospolitej.

fachowo meblem orientuje się w głównych ośrodkach czy regionach, którym rzeczony ośrodek nadawały ton w zakresie wytwórczości. Problem jednak polega na tym, że właśnie do tychże ośrodków przyporządkowane zostały linearne uproszczone schematy wprowadzające spore zamieszanie. Pewnego rodzaju wyjątek stanowi Rzeszowszczyzna i Małopolska Wschodnia, z którą powszechnie utożsamia się wyroby kolbuszowskie. Wyjątek ten wynika z faktu, iż Sienicki jako pionier badań nad „meblem kolbuszowskim” nie powielał cudzych badań poprzez kolejne odpisy, lecz przeprowadził samodzielne badania ze szczególnym uwzględnieniem warunków i gustów, jakie panowały w Polsce południowo-wschodniej. Oczywiście praca ta nie jest pozbawiona wad, jednak, co ważne, podchodzi do charakterystyki mebla polskiego z uwzględnieniem jego regionalnej natury i nie jest odpisem prac obcych⁵.

Polskie prace poświęcone np. meblowi gdańskiemu w dużej mierze, niestety, bazują na pracach historyków niemieckich. W rezultacie nasze metody w badaniu i datowaniu mebla funkcjonują gdzieś między paradygmatem francuskim a niemieckim. Rezultat jest taki, że nasze datowania obarczone są błędami – niewielkimi, jak i poważnymi. Przykład – powszechnie przyjmuje się, że szafy o pełnej barokowej architekturze szafy elbląskiej, opatrzone bogatą intarsją roślinno-kwiatową, wazami z kwiatami, postaciami figuratywnymi i wolutami to druga, najpóźniej trzecia ćwierć XVIII wieku. Przy bardziej ogólnych datowaniach możemy znaleźć opis: II połowa XVIII wieku⁶. W Muzeum im. Oscara Kolberga w Przysusze możemy znaleźć szafę posiadającą takie właśnie walory (il. 1). Problem jednak polega na tym, że szafa jest datowana i mimo że ma cechy szafy barokowej, zarówno architektoniczne, stylistyczne, jak i stolarskie, to jest wyrobem z początku XIX wieku. Dzięki uprzejmości stolarza wykonującego tę szafę i pracy konserwatora z MNW dysponujemy naocznym dowodem, iż mebel, który powszechnie datowano by jako pół wieku starszy, w rzeczywistości jest o pół

⁵ S. Sienicki „*Meble Kolbuszowskie*”, Warszawa 1936, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

⁶ Szafy spełniające te kryteria i opisane jako trzecia ćwierć XVIII wieku oraz II połowa XVIII wieku, to szafy MNG/SD/231/ Mb oraz MNG/SD/185/Mb z Muzeum Narodowego w Gdańsku.

wieku młodszy (il. 2)⁷. I co bardzo ważne, sam się broni przed niepoprawnym datowaniem. Tym samym w okresie późnego klasycyzmu powstała czysta stylowo barokowa szafa.



Il. 1. Sieniowa szafa elbląska, Elbląg 1802 rok. Własność Muzeum im. Oscara Kolberga w Przysuchej

Il. 2. Zwieńczenie szafy z Muzeum im. Oscara Kolberga w Przysuchej. Fot. H. Słubik

Powstaje zatem pytanie: jak ma się rzeczona szafa do następujących po sobie epok stylistycznych? Odpowiedź jest prosta – nijak. Nazywanie jej neobarokiem jest również dalece wątpliwe. Niemniej szafa ta po porównaniu z innymi egzemplarzami ma dwie niezwykle dyskretne cechy, które mogą, ale tylko mogą, zdradzać jej wiek bez oglądania daty w górnym wieńcu⁸. Gdy porównamy tę szafę z grupą innych co najmniej 30-40 szaf elbląskich, to zauważymy szafy posiadające cechy klasycystyczne (nieraz datowane przez stolarza) oraz szafy o stylistyce barokowej wykonane w ostatniej ćwierci XVIII wieku (szafy datowane przez stolarza), które w większości posiadają kompozycje w pełni symetryczne, co stanowi ich cechę charakterystyczną.

Szafy, które powszechnie datuje się jako pierwsza i druga ćwierć XVIII wieku, charakteryzuje pewna dowolność wynikająca z nich samych – ich

⁷ Praca konserwatorska w przypadku tej szafy to dosłownie przywrócenie jej do życia – szafa w momencie nabycia znajdowała się w ciężkim stanie ze znacznymi dekompozycjami i uszkodzeniami. Szafa ma datę w formie intarsji w centralnym punkcie górnego wieńca, co jest dość powszechnym zjawiskiem w meblach elbląskich typu skrzyniowego (il. 2).

⁸ Umieszczanie dat w centralnej części górnego wieńca w meblarstwie elbląskim było powszechną praktyką. Daty te były związane z datą zamówienia bądź też wykończenia mebla i wykonywane w formie intarsji.

bogactwa bądź skromności. Dla przykładu – piękny okaz z pierwszej ćwierci XVIII wieku z MNG nie ma zbyt wyeksponowanych cech asymetrycznych. Jednak trzeba wziąć pod uwagę, że stylistyka, jaką obrał autor mebla, nie bardzo na to pozwalała – silne zgeometryzowanie wzorów, zwłaszcza w pilastrach, nie pozwala zbyt na umieszczenie w nim elementów mocno asymetrycznych bez psucia kompozycji. Z kolei w szafie murowej z muzeum w Elblągu z analogicznego okresu możemy już zauważyć pewne elementy asymetryczne, np. w postaci asymetrycznych roślin poniżej kapiteli. Z kolei w szafach późniejszych o bogatej intarsji, datowanych 1730-1750, a w niektórych przypadkach po 1750, zauważymy silną asymetrię kompozycyjną⁹. Inną ciekawostką mogąca stanowić odpowiedź jest fakt, iż sznurek w szafach elbląskich datowanych przez stolarza występuje głównie na egzemplarzach datowanych w końcu XVIII i początku XIX wieku. Jednak nawet te porządkowe informacje nie są w stanie zagwarantować właściwego, a przede wszystkim pewnego datowania¹⁰.

Regionalny charakter polskiego sprzętarstwa

Powyższe problemy w datowaniu polskiego mebla wynikają z nieuwzględnienia jego mocno regionalnego charakteru. Badając polski mebel, zamiast korzystać z wzorców meblarstwa niemieckiego i głównego nurtu meblarstwa francuskiego (związanego z dworem królewskim), winniśmy raczej skorzystać z metod służących badaniu francuskich mebli regionalnych z uwzględnieniem szczególnej specyfiki mebla polskiego.

⁹ Szafy MNG/SD/185/Mb z Muzeum Narodowego w Gdańsku, szafa z Muzeum Narodowego w Warszawie SZMb 664 MNW. W nawiasie należy dodać, że obie szafy prezentują niezwykle wysoki poziom artystyczny i należą do najrzadszych, a jednocześnie najbardziej wykwintnych szaf sieniowych wytworzonych w Elblągu.

¹⁰ Innym przykładem mebli sprawiającym poważne problemy w datowaniu są szafy z terenów dawnej Galicji. Dla przykładu szafa z pracy *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów* została wykonana około 1817 roku. J. Woch, *Biedermeier. Poradnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2006, s. 158. Tymczasem powszechnie szafy tego typu datuje się po połowie XIX wieku, a w skrajnych przypadkach na koniec wieku XIX.

Francuzi w swych badaniach nad historią mebla poszli dwiema drogami. Pierwsza droga, związana z następującymi po sobie monarchami, nadającymi ton życiu dworskiemu i panującym modom, jak już wspomniałem, oraz druga, związana z rozwojem meblarstwa regionalnego, którego nie należy mylić z meblarstwem prowincjonalnym czy ludowym.

Francuski mebel regionalny to głównie mebel wykonywany w masywie, rzadziej fornirowany. W przypadku mebla polskiego fornirowanie i intarsja są zjawiskiem powszechnym, co odróżnia mebel polski od mebla francuskiego. W przypadku polskiego mebla w masywie zwykle wykonywano skromniejsze egzemplarze, choć nie było to regułą bezwzględną.

Istotą francuskiego mebla regionalnego jest długowieczność raz przyjętych wzorców. O ile w głównym nurcie meblarstwa francuskiego jeden wzorec wypierany był przez kolejny po nim następujący, o tyle w meblarstwie regionalnym nowy wzorec współistniał ze starym, nie wypierając go¹¹. W rezultacie np. meble w stylu Ludwika XIII wykonywane były w sposób nieprzerwany od XVII wieku aż do początku wieku XX wciąż tymi samymi tradycyjnymi metodami, co powoduje poważne problemy z ich datowaniem. Jednocześnie mebla w stylu Ludwika XIII, wykonanego w końcu XIX wieku we Francji w regionalnym zakładzie, nikt nie nazwałby meblem neobarokowym czy eklektycznym. Te pozornie błahie różnice we frazeologii mają swe istotne umocowanie semantyczne i faktograficzne. W sytuacji, gdy produkcja mebli o określonej stylistyce trwa w sposób nieprzerwany od końca XVII do początku XX wieku, nie da się mówić o egzemplarzach z końca wieku XIX, czy początku XX jako o egzemplarzach neostylowych, ponieważ nie doszło do przerywania ich wytwórczości. W historii mebla podstawą do mówienia o neostylu jest przerwa w wytwórczości i powielanie zapomnianego już wzorca. Jeżeli analogiczne zasady zastosujemy do naszego meblarstwa, to np. mebla gdańskiego z końca XIX wieku nie powinniśmy nazywać neostylowym, ponieważ w zasadzie typowa

¹¹ Istota mebla regionalnego nie sprowadzała się do współistnienia różnych stylistycznie mebli, ale również do ich mieszania się, co nadawało części z nich cech ewidentnie eklektycznych. P. Kjellberg, *Historia mebli europejskich. Od średniowiecza do współczesności ze szczególnym uwzględnieniem wzorów francuskich*, Warszawa 2014, s. 559.

dla dojrzałego baroku stylizacja zniknęła na kilka dekad z Gdańska dopiero wraz z wielkim kryzysem, a przede wszystkim wraz z II wojną światową.

Drugą ważną cechą francuskich mebli regionalnych jest częsty brak czystości stylowej. W efekcie np. meble z Burgundii będą łączyły w sobie wyraźną architekturę typową dla terenów graniczących z południowymi Niemcami, z niderlandzką bogatą snycerką o naturalistycznych cechach. Analogiczne cechy mamy w meblu gdańskim, np. w baptysterium z kościoła św. Katarzyny¹². We francuskim meblu regionalnym możemy mieć problemy z odróżnieniem niektórych mebli z sąsiadujących ze sobą regionów. W Polsce również mamy wiele analogicznych przykładów¹³.

Oprócz przenikania wpływów między regionami widoczne jest we francuskim meblu regionalnym wzajemne przenikanie następujących po sobie epok, co nadaje meblom cech eklektycznych, jednak nie czyni ich eklektycznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu. W wyniku tego możemy znaleźć meble klasycystyczne z wyraźnymi akcentami rokokowymi. W naszym kraju analogiczne meble datuje się jako późny biedermeier. Można zadać zatem pytanie: gdzie jest ten wczesny, skoro on również mieszał się z rokoko i barokiem? Takich mebli mamy niewiele i są one poprawnie wydatowane – głównie dzięki stolarzom, którzy pozostawili zapiski lub inskrypcje w niedostępnych dla oglądającego miejscach lub też oznaczyli datę wytworzenia barwną intarsją w górnym wieńcu. Meble pozbawione takowych oznaczeń wpychane są bez wyjątku do drugiej połowy XIX wieku, a nawet w jego końcówkę (szafy, o których tu mowa, mają bardzo tradycyjną barokową stolarkę i niesztafpowe, bardzo oryginalne rozwiązania stylistyczne, niewystępujące w żaden sposób ani w Ludwiku Filipie, ani w Biedermeierze, np. żołędzie podwieszane pod gzymsem, patrz il. 3 i 4). Należy jednocześnie dodać, że analogicznych mebli we Francji nie określa się

¹² Baptysterium ma cechy typowe dla stolarstwa związanej z południowymi Niemcami, a ozdoby snycerskie znajdują swoje źródło we wzornikach niderlandzkich.

¹³ Szafa na podstawie stołowej ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu łączy w sobie tkanę materiałową typową dla Gdańska z ornamentyką typową dla Elbląga. W szafie tej jako drewna konstrukcyjnego użyto drewna lipowego, typowego dla szaf gdańskich oraz okładziny orzechowej, również typowej dla szaf gdańskich. Całość zastosowanych ornamentów oraz motywy z wykorzystaniem zielono barwionej kości są typowe dla zakładów związanych z Elblągiem. Podobnych trudnych do identyfikacji mebli mamy znacznie więcej.

mianem Ludwika Filipa, głównie ze względu na ich regionalny charakter, natomiast w naszym kraju jest to zjawisko dość powszechne, niebudzące poważniejszych zastrzeżeń.

Z powyższego punktu widzenia jedynym rozsądnym rozwiązaniem zdaje się być datowanie w odpowiednio szerokich klamrach, sięgających około 6 dekad. W niektórych przypadkach nawet tak szerokie klamry będą jednak niewystarczające. Dobrym przykładem jest śląska szafka rogowa z Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Obiekty skrzyniowe posiadające stolarkę i stylistykę, jak wyżej wymieniona szafka, datuje się jako Śląsk, początek lub I połowa XVIII wieku. Tymczasem stolarz wykonujący szafkę wykonał w górnym wieńcu ornament z datą będącą prawdopodobnie datą jej wytworzenia i jest to 1787 rok. (il. 5 i 6).



Il. 3 i 4. Szafa rokoko oraz zwieńczenie szafy z przełomu XVIII i XIX wieku Galicja, własność prywatna. Fot. z portalu allegro oraz H. Słubika



Il. 5. Szafka kąтова Śląsk 1787, własność Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, źródło: <https://maw.art.pl/zbiory/?obiekt=134/>

Il. 6. Detal szafki kątowej z poprzedniego zdjęcia. Fot. H. Ślubik

Podejście to może oburzyć zwolenników dokładnego datowania, lecz jak już dowiedziono, dokładne datowanie, a zwłaszcza niewielkie 25-letnie kłamry, obarczone są sporą dozą błędów. A datowanie szersze, mimo że mniej precyzyjne, zgodne jest z zasadą „lepiej z grubsza trafić w sedno sprawy niż precyzyjnie się mylić”. Powyższa sentencja stanowi podstawę logicznego wniosku i wniosku badawczego w ogóle¹⁴. Oczywiście są meble, jak np. tzw. meble eklektyczne, w stylu Ludwika Filipa, meble secesyjne czy art déco, które możemy datować dość pewnie i umieszczać je w określonych przedziałach czasowych. Na pewne datowanie pozwala tylko dokładna znajomość specyfiki i upodobań tak stolarzy, jak i odbiorców z danego regionu.

Oto inny przykład z problemem w datowaniu mebli. W Gdańsku w I połowie XIX wieku powszechny był proceder „fałszowania” mebli barokowych o bogatych dekoracjach snycerskich. Tymczasem ani w naszych muzeach,

¹⁴ W oryginale: „It is better to be vaguely right than exactly wrong”.

ani na rynku antykwarycznym, poza jednym wyjątkiem, nie są znane przypadki mebli gdańskich z I połowy XIX wieku! Mamy tam do czynienia tylko i wyłącznie z meblami gdańskimi o bogatej dekoracji snycerskiej, opisanymi albo jako początek wieku XVIII, albo jako koniec wieku XIX, tudzież początek wieku XX. Gdzież zatem podziały się te sławetne egzemplarze z pierwszej połowy XIX wieku zwane czasem falsyfikatami? Odpowiedź jest prosta – one są, i to w naszych muzeach. Jedne egzemplarze opisane są jako koniec wieku XIX i neobarok, a inne jako początek wieku XVIII.

Brak rzetelnej metodologii badawczej

Dominującą metodą prowadzenia badań nad meblem w Polsce jest ogląd na żywo kilku egzemplarzy utożsamianych z określonym ośrodkiem i próba osadzenia rzeczonych mebli w określonych warunkach kulturowo-ekonomiczno-historycznych, wynikających z różnych archiwaliów i literatury. Archiwalia stanowią ważną część pracy badawczej – pozwalają na wskazanie, z jakiego pnia historycznie wywodzi się dany styl oraz na opisanie warunków, w jakich meble były wytwarzane i jak wyglądała organizacja cechowa. Przy rozbudowanych kwerendach, obejmujących sto i więcej egzemplarzy, archiwalia pozwalają na logiczne wyjaśnienie pewnych istotnych nieścisłości, jakie daje nam sam ogląd mebla¹⁵. Jednak zakładając, że osoba wykonująca taką pracę nie trafi na skrzętne projekty mebli z opisem ich tkanki materiałowej, to praca ta mówi nam bardzo niewiele o samym obiekcie. W rezultacie tak prowadzonych badań autorzy grzęzną w wywodach opartych na erudycji, a nie faktografii¹⁶.

Niestety, opracowania poświęcone antykom skupiają się głównie na ich historii, na opisanu, jak wykształcił się dany styl, jak się rozwijał.

¹⁵ Badanie archiwaliów związanych np. z przemieszczaniem się całych grup ludności pozwala na wyjaśnienie pewnych ciekawych zjawisk związanych ze stylistyką mebla. Jednak aby dane dotyczące przemieszczeń ludności mogły dać płodne rezultaty, najpierw musimy fizycznie zetknąć się z jak największą liczbą obiektów z danego regionu i wychwycić cechy szczególne, które odróżniają je od mebli z regionów uważanych za bliźniacze.

¹⁶ Co smutne, często nawet opiekunowie ekspozycji nie zauważają, że odpisywanie od innych autorów powoduje, że nie zauważają rzeczy oczywistych, wynikających z oglądu mebla na żywo.

Problem jednak polega na tym, że gdy konkretnie dopytamy o namacalne cechy stylu, o którym rozpisuje się autor, to okazuje się że słowo np. mebel gdański, czy styl gdański, to dla wnikliwego badacza nic więcej jak tylko „słowo wytrych”. W efekcie ktoś może się rozpisywać na temat rozwoju stylu, którego niestety nie jest w stanie do końca sprecyzować. To trochę tak, jak mielibyśmy narysować twarz konkretnego człowieka, nie widząc cech charakterystycznych jego twarzy. W rezultacie niektórzy biegli sądowi twierdzą, że nie da się odróżnić szafy w typie gdańskim (z wyłamanym trapezoidalnie gzymsem), wykonanej w północnych Niemczech od szafy w typie gdańskim, wykonanej w północnej Polsce i na odwrót – nie da się odróżnić szafy w typie hamburskim, wykonanej w Gdańsku od szafy w typie hamburskim, wykonanej w Hamburgu. Czy aby na pewno się nie da?¹⁷

Powyższy problem to skutek działania kilku czynników. Pierwszy z nich to częste powielanie metodą papugi – powtarzanie i cytowanie dawnych autorów bez głębszej refleksji, czyli wymieniony już kult cargo. Drugi czynnik to brak szczegółowych badań prowadzonych na dużych grupach badawczych. Jeżeli chcemy rozeznaczyć się w tym, które np. szafy gdańskie są szafami w istocie wytworzonymi w warsztatach związanych z Gdańskiem, a które z Hamburgiem, przy uwzględnieniu faktu, że część szaf może być falsyfikatami wykonanymi w XIX wieku, winniśmy w sposób świadomy zbudować maksymalnie rozbudowaną grupę badawczą¹⁸.

Trzecim czynnikiem będącym przyczyną powstawania nawet rażących błędów jest wiedza zawieszona w próżni. To problem powstały w wyniku szczególnego skupienia się tylko i wyłącznie na jednym stylu mebli, czy też jednym ośrodku, bez uwzględnienia faktu, że w przeciwległym zakątku danego kraju lub nawet w innym państwie mogły powstawać obiekty zbliżone zarówno w stylistyce, jak i tkance materiałowej. Przykładem jest np. praca Stefana Sienickiego *Meble kolbuszowskie*, która zawiera wiele ciekawych

¹⁷ Dodać należy, że niektórzy bardziej ostrożni specjaliści, opisując proveniencje szaf w typie hamburskim znajdujących się w polskich zasobach, opisują je jako Hamburg, Gdańsk ze znakami zapytania.

¹⁸ Powstaje jednak zasadne pytanie: jak dokonać doboru obiektów, by był to dobór poprawny? O sposobie doboru grupy badawczej mowa jest w dalszej części niniejszego podrozdziału.

uwag i oparta jest na imponująco szerokiej kwerendzie rodzimego meblarstwa, dodatkowo skonfrontowana z archiwaliami powstałymi w epoce. Jednak mimo tego wszystkiego zawiera nieprawdziwe przesłanki, a nawet rażące błędy z nich wynikające. Doskonałym przykładem jest skrzynia opisana przez Sienickiego jako skrzynia roboty kieleckiej. Była pierwotnie opisana w inwentarzu Zamku na Wawelu jako elbląska, ale została przez Sienickiego przemianowana na skrzynię roboty kieleckiej i tak do dziś dnia opisana jest w inwentarzu Zamku Królewskiego na Wawelu. Błąd autora polegał, po pierwsze, na zbyt szerokim wnioskowaniu, a po drugie, na nieznanym mebli elbląskich¹⁹.

Na usprawiedliwienie Sienickiego można powiedzieć, że był blisko, ponieważ bardzo zbliżone skrzynie rzeczywiście produkowano w południowo-wschodniej Polsce. Jednak nie znając skrzyń elbląskich Sienicki nie posiadał materiału porównawczego, który mógłby skonfrontować ze swoim znaleziskiem. Dodajmy, że dokonał również błędu w datowaniu, gdyż wspomniana skrzynia elbląska, opisana jako skrzynia roboty kieleckiej, jest w rzeczywistości z II połowy XVIII wieku²⁰. Powstaje zatem pytanie: jak tych błędów uniknąć?

¹⁹ „Skrzynia według katalogu zbiorów uchodziła za robotę elbląską. O jej wykonaniu w Polsce świadczą przede wszystkim wzmianki w registrach, mówiące o „kieleckiej robocie” – jedynej robocie, która w początkach XVIII wieku występuje przez krótszy zresztą w porównaniu z robotą kolbuszowską okres. Skrzynia została przez antykwariusza z Krakowa, p. Stieglitza, zakupiona właśnie na terenie Kieleccyzny. Najbardziej jednak ważnym dowodem jej pochodzenia jest podobna robota i prawie identyczny motyw intarsji geometrycznej i gwiazd, co w zakrystii na Św. Krzyżu. (F.4). Gwiazdy te, które tak chętnie przypisuje się sprzętom niemieckim, były bez wątpienia powszechne i w sprzętarstwie polskim”. S. Sienicki, *Meble kolbuszowskie*, op. cit, s. 53.

²⁰ Autor, prowadząc badania terenowe, spotkał się na terenie Nowosądeccyzny z jesionowymi, czasem dębowymi skrzyniami. Skrzynie te we wzornictwie w istocie przypominały niektóre skrzynie elbląskie, jako że i na jednych, i na drugich występowały bardzo zbliżone, czasem niemal identyczne, motywy intarsji geometrycznej oraz gwiazdy. Drugim podobieństwem był użyty materiał. W Elblągu do wyrobu skrzyń wykorzystywano najczęściej jesion, a z rzadka dąb i podobnie było ze skrzyniami znajdowanymi na Nowosądeccyznie. Mimo to występowały pewne różnice. Skrzynie oglądane na Nowosądeccyznie były zazwyczaj nieco większe od czeskich i mniejsze od elbląskich, nowosądeckie – 115-130 cm, elbląskie – 130-157 cm (większość 140-150cm). Określenie porządkowe rozmiarów skrzyń w sensie: których gabarytów jest najwięcej, w przypadku skrzyń z południowej Polski, jest trudne, gdyż autor dysponuje stosunkowo niewielką grupą badawczą, która pozwala jedynie na określenie przedziału rozmiarów, w jakich skrzynie występują. Kolejna różnica to stolarka nieznacznie bardziej prymitywna w skrzyniach z południowo-wschodniej Polski aniżeli w skrzyniach elbląskich. Trzecia różnica to nieosłonięte narożniki skrzyń, ukazujące łączenia stolarskie w skrzyniach południowej

Szukanie właściwej metodologii

Podstawą prowadzenia każdego rzeczowych badań jest tworzenie maksymalnie licznych grup obiektów badawczych, bezpośredni kontakt z badanymi meblami oraz sporządzanie dokumentacji fotograficznej. Maksymalnie liczne grupy, zawierające minimum kilkadziesiąt egzemplarzy, a najlepiej sto i więcej, pozwalają na unikanie zbyt daleko idących wniosków i zapewniają ściśle trzymanie się faktografii. Każda grupa w badaniu mebla winna być podzielona na podgrupy, i tak meble z grupy elbląsko-żuławskich możemy podzielić na następujące podgrupy: szafy, skrzynie, szafki, na podstawie stołowej, stoły, krzesła²¹.

Podstawowymi zasobami podlegającymi eksploracji winny być zasoby muzealne. Ważne jest, żeby przeglądać całość zasobów muzealnych, a nie tylko te, które są zidentyfikowane w muzeum jako podlegające naszym zainteresowaniom. Dodatkowo winniśmy przeglądać nie tylko działy sztuki, ale również etnografii. Wiele obiektów po dzień dzisiejszy jest błędnie zidentyfikowanych jako etnograficzne, a w swej istocie takimi nie są.

Kolejna czynność po zapoznaniu się z obiektami na żywo, to przeglądanie kart inwentarzowych i zdobywanie informacji o metodach

Polski. We wszystkich skrzyniach elbląskich narożniki są osłonięte za pomocą mniej lub bardziej ozdobnych listew, albo ozdobną intarsją, przyjmującą zazwyczaj formę kolumn. Czwarta różnica to użyty do intarsji materiał. W skrzyniach z nowosądeckiego drewno miękkie dosłownie malowano na czarno, rzadko korzystano z czarnego dębu, czasem do wykonania na jednej skrzyni wykorzystywano do jednych motywów czarny dąb, do innych drewno miękkie, malowane na czarno. W skrzyniach elbląskich korzystano głównie z pławionego czarnego dębu, tudzież dębu barwionego na czarno, najczęściej wgłębnie. Drewno miękkie, barwione na czarno, a tym bardziej malowane, stanowiło niezwykle rzadkość, nie wspominając o mieszaniu go z czarnym dębem na jednym meblu. Piąta i ostatnia różnica to okucia, które w skrzyniach nowosądeckich, podobnie jak czeskich, są zdecydowanie skromniejsze od elbląskich.

²¹ Najlepiej, aby próba badawcza konkretnej podgrupy obejmowała co najmniej 70-80 egzemplarzy. Na przykład po kilku latach pracy nad meblem gdańskim jesteśmy w stanie zgromadzić podgrupę, na którą składać się będą szafy sieniowe dwudrzwiowe, szafy ubraniowe i duże dwudrzwiowe szafy na podstawie stołowej. Dla tej podgrupy jesteśmy w stanie zgromadzić liczną liczbę obiektów sięgającą 70 i więcej egzemplarzy. Jednak gdy chcemy zbadać stoły związane ośrodkiem gdańskim, to tu sytuacja będzie już znacznie gorsza i obserwacje przeprowadzone na 10 egzemplarzach stanowić będą już całkiem niezły wynik. Tak skromna grupa badawcza nie będzie wynikiem złej woli badacza, lecz stosunkowej rzadkości obiektów, a z takimi sytuacjami mamy do czynienia zwłaszcza w przypadku stołów i krzesel.

pozyskania eksponatu przez muzeum; szczególnie ważne są zakupy terenowe (ze wskazaniem, kiedy, od kogo i w jakim miejscu nabyto przedmiot) prowadzone w okresie PRL lub wcześniej²². Jeżeli muzealnictwo działało w sposób poprawny, powinniśmy, po pierwsze, dysponować dużą koncentracją mebli związanych z danym ośrodkiem w jego najbliższej okolicy²³. Po drugie, powinniśmy dysponować sporym zakresem informacji gdzie, kiedy i w jakich warunkach obiekty zostały nabyte²⁴.

Warto jest wzbogacić badania prowadzone w muzeach o badania terenowe oraz badania zasobów antykwarycznych, choć ta praca jest bardziej mozolna i skomplikowana, ponieważ znaczna część zasobów zwłaszcza antykwarycznych nie ma określonej proveniencji poza tą, którą przypisał im antykwariusz. Dlatego oficjalny rynek antykwaryczny winien być uwzględniany w niewielkim stopniu. Skupić się powinniśmy na lokalnych handlarzach starzyzną o stałym *modus operandi*, pozyskujących obiekty od prywatnych osób w promieniu maksymalnie 70-100 km od miejsca, w którym stacjonują, oraz zacząć samodzielnie poszukiwać obiektów w terenie. Pytanie, jak sprawdzić czy rzeczony handlarz rzeczywiście działa tak jak w powyższym schemacie? Najłatwiej jest się zwyczajnie zapytać. Oczywiście nasz rekonesans winien nie ograniczać się tylko do ustnego dopytania naszego sprzedawcy, bo ten w ramach poczciwości może nam po prostu

²² Ważne jest również, aby ustalić, czy historycznie nie dochodziło do poważnych przemieszczeń ludności (masowych migracji) w okresie XVIII i XIX wieku, ponieważ te mogą w znacznej mierze zaburzyć wynik naszych badań.

Budowa grup badawczych nie może mieć charakteru przypadkowego, każdy mebel pierwotnie winien być rozpoznany w zakresie miejsca w którym został pozyskany. W następnej kolejności powinniśmy ustalić czy był to zakup bezpośrednio od właściciela np. rolnika będącego spadkobiercom „komunistycznych rozdzielców” dóbr, czy może od rzeczywistego spadkobiercy?

²³ Nie chodzi o to, że mebel wytwarzany był np. w Elblągu czy Gdańsku. Chodzi o to, że największa jego koncentracja winna się odbywać w miejscu, w którym go wytwarzano. I tak rzeczywiście jest – najbardziej skoncentrowane zasoby mebla elbląskiego mamy właśnie na Pomorzu w promieniu 100 km od Elbląga. Znacznymi zasobami tego mebla dysponuje muzeum w Elblągu, Zamek w Malborku, w Kwidzynie oraz MNG. Podobnie jest z meblem gdańskim. Co należy podkreślić, koncentracja ta utrzymana została pomimo poważnych strat wojennych muzealnictwa z Pomorza.

Autor pragnie również podkreślić, że prawidłowe nie jest działanie z perspektywy dekady czy dwóch, lecz co najmniej stulecia. Zaległości w gromadzeniu reprezentatywnych dla danego regionu obiektów poczynione np. 100 lat temu mogą być nie do odrobienia.

²⁴ Szczególnie ważne są nabytki od miejscowej ludności, czy lokalnych handlarzy. Nabytki z rynku antykwarycznego, na którym następują duże przemieszczenia obiektów, winny być traktowane ze szczególną ostrożnością, a najlepiej wykluczone.

powiedzieć to, co chcemy usłyszeć. Jeżeli usłyszymy, że sprzedaje tylko rzemiosło lokalne, to w pierwszej kolejności winniśmy obserwować naszego antykwariusza czy handlarza pod kątem obiektów, jakimi handluje²⁵. Obserwacja winna obejmować co najmniej okres roku lub dwóch. Jeżeli jest to osoba zajmująca się obrotem sprzętami lokalnymi, szybko się w tym zorientujemy. Sprzęty oferowane przez takiego sprzedawcę będą w większości przypadków miały lokalny oraz prowincjonalny charakter i wiele cech wspólnych w odniesieniu do używanych materiałów konstrukcyjnych, oklein, sposobu ich cięcia oraz ogólnej stylistyki. Ważne jest również, by zwrócić uwagę na stan zachowania obiektów. Przedmioty pozyskiwane na lokalnych rynkach, zwłaszcza meble skrzyniowe, będą miały znany nam w większości szeroki zespół charakterystycznych uszkodzeń²⁶. Skrzynie wielokrotnie będą miały podgryzione dna i narożniki przez szczury próbujące dobrać się do ziarna czy paszy²⁷. Szafy mogą mieć do granic możliwości wyoblone krawędzie drzwi, zwłaszcza prawe. Ozdobne gzymsy szaf mogą być zdekomponowane, wzmocnione gwoździami lub wymienione na kompletne ciało obce. Dolne części szaf mogą być urżnięte celem usunięcia spróchniałych elementów i podszykowane do sprzedaży. Na stołach pewnie będą liczne ślady gospodarczego użytkowania, nawet bardzo radykalnego, jak ślady po rżnięciu siczki czy uboju drobiu²⁸. Szafki na podstawach stołowych będą zwykle przerobione na wiszące, a ich dolny zawias często wyłamany.

²⁵ W rzeczywistości większość sprzedawców zapewniających, że sprzedaje produkty krajowe czy lokalne, w charakterystyczny sposób rozumie te określenia. Przy odpowiednim nakładzie pracy i rozeznanii w rynku szybko ustalimy nawet, od którego z pośredników ściągających towar z zagranicy nasz złotousty bierze swe „krajowe” czy też „lokalne” obiekty.

²⁶ Występowanie na lokalnych rynkach głównie obiektów w złym stanie zachowania jest wynikiem swoistej segregacji sprzętów dokonywanych przez rynek. Rozmowy z antykwariuszami oraz z nieaktywnymi już zawodowo handlarzami pozwalają określić poziom penetracji polskiego rynku w przeszłości. Polskie lokalne zasoby meblowe ulegały dynamicznemu wywózowi już od lat 70. i trwały przez całe lata 80., a nawet 90. W orbicie zainteresowań większości handlarzy zarówno na północy, jak i na południu kraju były obiekty w możliwie dobrym stanie. Obiekty w kondycji ciężkiej i krytycznej były w większości pozostawiano, a nawet dodatkowo niszczone celem pozyskania np. starego forniru na fleki w meblach o lepszej kondycji.

²⁷ Użytkowanie skrzyń jako zbiorników do przetrzymywania ziarna lub paszy w obejściu gospodarskim było powszechną praktyką zarówno na południu, jak i północy Polski. Nastąpiło to rzecz jasna po II wojnie światowej, gdy nowi właściciele zabytkowych sprzętów zaczęli nadawać im nowe przeznaczenie.

²⁸ Przy tej okazji należy nadmienić, iż z punktu widzenia przyjętej przez autora metodologii lokalny rynek antykwaryczny tworzony przez handlarzy i antykwariuszy z Elbląga i okolic stanowił najważniejszy problem. Tereny dawnych Prus Królewskich oraz Książęcych

Równoległe do obserwacji lokalnych antykwariuszy winniśmy prowadzić samodzielne badania terenowe obejmujące badanie tkanki historycznej pozostałej w prywatnych domach oraz w lokalnych muzeach. Badanie zawartości prywatnych zasobów w dzisiejszych czasach możliwe jest dzięki mrowiu drobnych ogłoszeń prywatnych w typie: sprzedam stary mebel lub po prostu sprzedam bez określania, że obiekt jest stary²⁹. Inną metodą jest budowanie sieci kontaktów wśród kolekcjonerów, którzy zwykle skrzętnie zbierają wszelkie informacje dotyczące posiadanego obiektu³⁰.

Gdy już rozeznamy wszystkie trzy źródła (zasoby muzealne, rynek antykwaryczny, własne badania terenowe), wówczas jesteśmy w stanie określić, czy w badanych obiektach występują skoncentrowane grupy obiektów o podobnych cechach stylistycznych, stolarskich i materiałowych w danym regionie. Przy prowadzeniu tego typu badań korzystanie z literatury jest jak najbardziej wskazane, ale zawsze winniśmy mieć do niej dystans. Chodzi o to, że badania prowadzimy po to, żeby rozwinąć naszą wiedzę, tym

podlegały szczególnie silnej eksploracji celem handlu zwłaszcza z Niemcami i Holandią już od lat 70. XX wieku. Dlatego też w latach 90. i w ciągu pierwszych 5 lat XXI wieku, kiedy polski rynek antykwaryczny był maksymalnie rozgrzany, „czyściciele” tamtejszej tkanki historycznej zaczęli ochoczo sięgać po sprzęty zniszczone, zdekomponowane bądź „twórczo” przerobione, które w latach poprzednich uważane były za pozbawione wartości. W tej sytuacji wartościowe okazały się kontakty z nieaktywnymi już zawodowo handlarzami, którzy w wielu przypadkach dysponowali obszerną wiedzą w zakresie eksploracji tamtejszych zasobów oraz z osobami, które handlują meblami już bardziej z przyzwyczajenia, czy chęci dorobienia do emerytury, aniżeli aktywności czysto zawodowej. Jako ciekawostkę można również dodać, że znaczna część handlarzy dostarczała swe obiekty do Szczecina, a stamtąd odbierał je umówiony uprzednio Niemiec. Co ciekawe, autorowi nie jest znany nawet jeden przypadek, aby straż celna zatrzymała choć jednego Niemca wywożącego z Polski miejscowe rzemiosło artystyczne.

²⁹ Szukając wartościowych eksponatów nie należy omijać ogłoszeń o charakterze śmieciowym, czyli drobnych ogłoszeń z niezwykle tanim sprzętem dedykowanym jako sprzęt do użycia w pomieszczeniu gospodarczym z marnej jakości zdjęciem, ponieważ to właśnie one są zwykle źródłem pozyskiwania cennych badawczo obiektów. Jeżeli zauważymy coś ciekawego wybieramy jedno ogłoszenie i umawiamy się na ogląd obiektu u właściciela. Metoda ta, pomimo że jest skuteczna, jest niezwykle uciążliwa, ponieważ systematyczne przeglądanie ogłoszeń w poszukiwaniu różnych lokalnych obiektów wymaga „mielenia” tysięcy ogłoszeń tygodniowo przez kilka lat celem znalezienia dosłownie kilkunastu, maksymalnie kilkudziesięciu obiektów pochodzących rzeczywiście z danego regionu. Dodatkowo przedmiot, który może wydać się nam interesujący w ogłoszeniu, po obejrzeniu na miejscu może okazać się jedynie stratą czasu i pieniędzy wydanych na podróż i zakwaterowanie.

³⁰ W tym punkcie należy szczególną uwagę zwrócić na fakt, czy dla danej osoby najważniejsze w kolekcjonowaniu jest odkrycie prawdy czy to może zbieracz mitoman lub kolekcjoner inwestor. W ostatnich dwóch przypadkach wystąpi raczej skłonność do zatajania wszelkich niewygodnych informacji. Oczywiście pasjonaci mogą również mieć poważne niedobory wiedzy fachowej i kierować się często bardziej chęcią niż doradztwem „zaufanego dostawcy” aniżeli faktografią. Takich kontaktów zdecydowanie należy unikać.

samym wykroczyć poza wiedzę dostępną w literaturze, a jednocześnie po to, żeby zweryfikować wiedzę zawartą w literaturze. Czyli albo tę wiedzę potwierdzić, albo jej zaprzeczyć, wprowadzając własne korekty, słowem mówiąc prawdę. Poza literaturą przedmiotu warto czytać zapiski i dzienniki kupców, magnatów z epoki, w których często możemy przez czysty przypadek znaleźć wiele cennych informacji. Ostatnim ważnym punktem jest w miarę możliwości konfrontowanie tworzonej przez nas grupy badawczej z ikonografią z danego terenu. W przypadku mebli z północnej Polski szczególnie cenną rolę odgrywają zdjęcia głównie z niemieckich archiwów. Ważnym punktem są również inwentarze kamienic i domów magnackich, ogłoszenia gazetowe z epoki oraz zapisy testamentowe. Ostatnim ważnym źródłem są lokalne kościoły, choć tak jak w pozostałych przypadkach trzeba się wykazać ostrożnością, ponieważ nie zawsze wykonawca, a w zasadzie projektant, związany był z terenem, na którym znajduje się obiekt. Jeżeli parafia nie posiada udokumentowanej historii wyposażenia, to możemy popełnić liczne błędy.

Liczne grupy badawcze

Opisane powyżej metody działania są tylko elastycznym szkieletem, który należy modyfikować w zależności od natury badanych eksponatów. Na przykład badanie mebla gdańskiego może się oprzeć głównie na zasobach muzealnych i uzupełnione winno być nielicznymi obiektami znajdującymi się w rękach prywatnych bądź antykwariatów. W przypadku mebla elbląskiego możemy również z powodzeniem oprzeć się głównie na zasobach muzealnych. Znacznie gorzej jest w wypadku badań całkowicie pionierskich lub badań mebli, które nie zostały do tej pory dość dobrze rozeznane. W tych przypadkach podstawę stanowią badania terenowe ze znacznie większą rolą obiektów pozostających w szeroko rozumianych rękach prywatnych³¹.

Po przeprowadzeniu powyższych czynności w odniesieniu do mebla będącego w centrum naszych zainteresowań winniśmy gromadzić możliwie

³¹ Z tego typu problemem możemy się zetknąć np. w przypadku mebla z południowo-wschodniej Polski, o czym będzie jeszcze mowa.

szeroka, a jednocześnie precyzyjną wiedzę dotyczącą mebli wytwarzanych w tym samym państwie oraz w państwach sąsiednich. Jest to niezbędne do zorientowania się, czy przez przypadek w naszej grupie badawczej nie znalazły się eksponaty obce, tylko pozornie przypominające te, które chcemy badać³². Gdyby okazało się, że nasz materiał badawczy nie daje pewności czy nie pochodzi z ośrodków pokrewnych stolarsko lub stylistycznie (czasem będą to oba pokrewieństwa jednocześnie), wówczas winniśmy wykorzystać naszą liczną grupę obserwacji do przeprowadzania badań ilościowych i porządkowych. Powinniśmy szukać korelacji pomiędzy poszczególnymi częściami składowymi przedmiotów, np. między cechami stolarskimi a konkretnymi detalami stylistycznymi. Następnie na podstawie obserwacji ilościowych trzeba określić, które motywy stylistyczne, czy zwyczaje warsztatowe występują w danym ośrodku artystycznym rzadziej, a które częściej. Z sytuacją niezwykłych podobieństw mamy do czynienia w przypadku barokowych szaf o pełnej dekoracji snycerskiej, wytwarzanych w północnej Polsce i północnych Niemczech.

Dla przykładu autor w wyniku przeprowadzenia wszystkich powyższych czynności wyodrębnił grupę badawczą obejmującą łącznie 88 szaf. Z czego 46 to szafy uważane za szafy gdańskie, wykonane w XVIII wieku, 17 szaf uważanych za hamburskie, wykonanych w XVIII wieku, 5 szaf uważanych za lubeckie, wykonanych w XVIII wieku. Dodatkowo jako punktu odniesienia pomagającego w poprawnym datowaniu użyto grupy 20 szaf uważanych za szafy z końca XIX i początku XX wieku z dawnych Prus Królewskich.

W miarę możliwości każdy z egzemplarzy został obfotografowany kawałek po kawałku. Dokumentacja fotograficzna obejmowała zdjęcia materiału konstrukcyjnego, okleiny snycerki i każdego jej fragmentu po kolei. Wyjątek stanowiły muzea, domy aukcyjne i prywatne, niepozwalające na wykonywanie fotografii.

³² Z problemem tym spotykamy się przy jednoznacznym skupieniu się tylko i wyłącznie na ośrodku stolarskim, który chcemy badać. Przykładem takiego błędu jest wymieniony już błąd Sienickiego w rozpoznaniu skrzyni elbląskiej jako skrzyni kieleckiej.

Przy tak skonstruowanej grupie badawczej badanie korelacji pomiędzy poszczególnymi częściami składowymi obejmującymi materiał konstrukcyjny, okleinę, snycerkę z badaniem każdego jej fragmentu, łącznie z zacięciami snycerki i zasadami kompozycji panującymi w danej epoce, daje względnie klarowny obraz wytwórczości szaf od Hamburga do Olsztyna. Co ważne, niektóre z wykrytych korelacji to korelacje równe 1, czyli w tych wypadkach mamy do czynienia z pełną i jednoznaczną zależnością między określonymi składowymi w badanych obiektach³³. Wyniki takiego badania pozwalają również na wykrycie egzemplarzy wykonywanych w I połowie XIX wieku. Ostatnia czynność możliwa była dzięki użyciu jako punktu odniesienia (falsyfikatora) szaf z końca XIX i początku XX wieku, wykonanych na terenie dawnych Prus Królewskich³⁴.

Brak zakupów terenowych

Brak zakupów terenowych przez całe dekady spowodował, że niektóre badania można prowadzić tylko na szczątkowym materiale badawczym. Po przytoczeniu powyżej obszernego badania szaf barokowych stwierdzenie to może wydawać się mało adekwatne, ale jest tak tylko pozornie. Znaczna część bazy badawczej, zwłaszcza w dawnych terenach zaboru pruskiego, to spadek po niemieckich Heimat muzeach. Tym samym pracę za nasze muzealnictwo wykonało muzealnictwo niemieckie, co wynikało z uznania za niemieckie ziem polskich pod zaborem pruskim. Część Niemców postanowiła zadbać z różnych przyczyn o zachowanie ich tkanki w obszarze kultury materialnej i w istocie czyniła to z prawdziwą pasją i dość dużą starannością.

Druga kwestia utrudniająca odnajdywanie obiektów typowych dla danego regionu to przemieszczenia wartościowych mebli wynikające z

³³ Oczywiście ważne jest, żeby badań ilościowych nie prowadzić na ślepo, w przeciwnym wypadku współczynnik r^2 (współczynnik determinacji) może osiągać wysokie wartości, jednak nasze badania będą nie tyle błędzeniem po omacku, co tworzeniem kompletnie nielogicznej rzeczywistości. Taki stan rzeczy w badaniach ilościowych nazywany jest regresją pozorną. Wykorzystanie metod ilościowych nie powinno również służyć samemu sobie ani usilnej obronie metody dedukcyjnej lub indukcyjnej.

³⁴ Badanie wciąż nie jest ukończone – pomimo wyodrębnienia grupy badawczej jeszcze 15 szaf wymaga wnikliwego przebadania. Niektóre wymagają ponownego oglądu, a niektóre będą badane po raz pierwszy.

powojennej centralizacji muzealnictwa w PRL. Meble wywożono z terenów ich pochodzenia do placówek w najróżniejszych częściach kraju. Często zamiast trafić do naprawy, kierowane były do magazynu i tkwią tam po dzień dzisiejszy. Jeżeli jednak zakup tych mebli, choćby połączony z dalekim przemieszczeniem, był poprawnie katalogowany i opisywany (czyli skąd pochodzi obiekt, od kogo został kupiony i w którym miejscu), nie był krokiem najgorszym. Najgorszy był brak zakupów w ogóle lub zakupy w celach „estetycznych”, bardzo popularne w niektórych muzeach. Te ostatnie różniły się od zwykłych zakupów terenowych tym, że zamiast gromadzenia rzemiosła lokalnego, typowego dla danego terenu, szukano mebli w Desach i antykwariatach celem osiągnięcia „eleganckiej ekspozycji”, jak np. w Muzeum Podlasia. Problem polega na tym, że jeszcze do niedawna na terenach obecnego Podlasia, a w zasadzie na wschód od Mińska Mazowieckiego, można było spotykać meble o niezwykle specyficznym wykonaniu i stylistyce, lecz nikt tych mebli nie katalogował i nie nabywał do zbiorów muzealnych. Prace badawcze nad nimi to droga jak po grudzie – wykonalna, ale trudna i pełna najróżniejszych problemów³⁵. Pobieżne przebadanie kilkunastu szaf z Podlasia wykazuje wiele cech wspólnych w konstrukcji, użytym materiale konstrukcyjnym, okładzinach i stylistyce.

Niestety, prowadzenie dalszych badań nad tymi meblami, bez szerszej i względnie pewnej co do pochodzenia bazy badawczej, jest praktycznie niewykonalne.

³⁵ W trójkącie: Mińsk Mazowiecki – Parczew – Białystok jeszcze do niedawna można było znajdować w obejściach gospodarczych lub rozpadających się domach szafy o typowych konstrukcjach i rozwiązaniach XVIII-wiecznych. Meble te zawierały w sobie silne akcenty klasycystyczne w postaci masywnych ryflowanych pilastrów szerokości od 9,5 do 13, a nawet 14 centymetrów szerokości, obfitych listew gzymsowych odstających od skrzyni na 9 do 12 cm, a w przypadku gzymsów o charakterze rokokowym od 4,5 do 6 cm. Proste gzymsy zakończone były często klasycystycznym tympanonem. W szafach z gzymsem rokokowym na środku umieszczany był obowiązkowo rocaille. Dominowała konstrukcja sosnowa, jesionowa, świerkowa, okleina jesionowa, rzadziej orzechowa. W najbardziej prymitywnych i prawdopodobnie najpóźniejszych egzemplarzach korzystano z brzozy. W niektórych przypadkach na pilastrach powtarzano motyw piernikowego wycięcia z płyciny – jak już wspomniano – głównie w formie piernikowych wycięć: czasem dwie płyciny na jednym drzwiach, czasem jedna. W niektórych przypadkach piernikowe wycięcie występowało tylko w górnej części płyciny, dokładnie wtedy, gdy jedna płycina znajdowała się na pojedynczych drzwiach. Co ważne, rokokowe listwy gzymsowe z rocaillem na środku zawsze połączone były z wieńcem w formie klasycystycznej.

Inną częścią nieprzebadanego polskiego meblarstwa jest teren Prus Książęcych. Na szczęście muzeum w Olsztynie dokonywało licznych zakupów w okresie powojennym, a zbiór mebli będących zarówno w obrocie wystawienniczym, jak i w magazynach, stanowi szczególnie wartościowy materiał badawczy, o którego przetrwanie należy bezsprzecznie zadbać. Co więcej, z obszaru Prus Książęcych czy w ogóle dawnego zaboru pruskiego zachowała się liczna dokumentacja fotograficzna wykonywana przez niemieckich konserwatorów – możemy ją znaleźć w niemieckich archiwach typu np. Bildarchiv. Jej zestawienie z zachowanymi obiektami stanowi ważne źródło ogólnych informacji co do upodobań i gustów meblowych z tamtych terenów.

Gdy myślimy o południu Polski w odniesieniu do mebli, to przede wszystkim przychodzi nam na myśl Śląsk i Wrocław oraz Polska południowo-wschodnia, w szczególności Kolbuszowa. Tymczasem nikt po dzień dzisiejszy nie starał się zebrać mebli osiemnastowiecznych ze wschodniej Małopolski, np. Nowosądeckizny. Tym samym nikt nie badał stylistyki i konstrukcji tych przedmiotów, podczas gdy tu również na szczęście po dzień dzisiejszy można spotkać pojedyncze obiekty w stanie zwykle złym, trzymane w pomieszczeniach gospodarczych. Autor, prowadząc przegląd mebli znajdujących się właśnie w takich miejscach, zauważył szczególną sympatię do sosny, jesionu, rzadziej orzecha, zarówno w obiektach z końca XVIII wieku, jak i z późnego okresu XIX wieku. Co ciekawe, na tych terenach nawet w meblach nazywanych powszechnie „neobarokowymi” i „neorokokowymi” znaczna część obiektów obłożona była grubym 1,5-2 mm fornirem – tej grubości fornir na meblach z końca XIX wieku, może nawet początku XX wieku, z pewnością nie jest czymś pospolitym. Obiekty z końca XVIII wieku obłożone były grubą, nawet 4 mm okładziną. Masyw jesionowy również cieszył się powodzeniem.

W chwili obecnej jedyną metodą na rozwiązanie tego problemu jest samodzielne gromadzenie obiektów, czyli muzealnictwo prywatne. Rzecz jasna trzeba się liczyć z ograniczeniami finansowymi, dlatego po 1-2 letnim przeglądzie terenowym należy nabywać tylko przedmioty charakterystyczne

dla danego regionu, a jednocześnie te, które nie są w zasobach muzealnych. W innych warunkach musimy liczyć się z utratą materiału badawczego nawet bezpowrotnie³⁶. Meble w ciężkim stanie ulegną dalszej degradacji, a meble w lepszej kondycji znikną gdzieś w kraju lub za granicą. Posiadane meble należy w miarę możliwości poddawać badaniom dendrologicznym w celu rozpoznania tkanki materiałowej, zwłaszcza w przypadku małych powierzchni, jak np. niewielkie intarsje, ponieważ tu przy powierzchownym oglądzie najłatwiej popełnić błąd.

Oczywiście w powyższym przypadku musimy liczyć się również z ograniczeniami lokalowymi, jednak chcąc poszerzać wiedzę o meblach, których brakuje w muzeach, trzeba je gromadzić prywatnie.

Podsumowanie

Prawidłowe rozpoznawanie i datowanie mebli jest czynnością niezwykle trudną i skomplikowaną. Większość obiektów nie posiada sygnatur świadczących o twórcy czy ośrodku artystycznym, w którym zostały wytworzone.

Stosowane zwykle w polskiej historii mebla mniej lub bardziej linearne schematy, oparte na wzorcach z pogranicza szkoły francuskiej i niemieckiej, powodują liczne błędy i pomyłki w datowaniu poszczególnych przedmiotów. Pomijanie ścisłej regionalności polskich antyków powoduje, że nie uwzględnia się niezwykle długiego trwania poszczególnych wzorców. Do pewnego stopnia rozwiązaniem tego problemu są szersze klamry w datowaniu obiektów, sięgające nawet 50-60 lat.

Brak rodzimej metodologii uwzględniającej specyfikę polskiego mebla powoduje problemy zarówno w datowaniu, rozpoznawaniu ośrodka, w którym mebel został wytworzony, a nawet i nazewnictwa.

Nadspecjalizacja, czyli badanie tylko jednego ośrodka bez równoległego skrzętnego badania innych, jest w dużej mierze jałowe, ponieważ nie pozwala

³⁶ Metoda względnie pewnego pozysku terenowego pozwalającego na uniknięcie mebli zagranicznych została opisana w pierwszym rozdziale artykułu.

na poprawne rozpoznawanie interesujących nas obiektów pod względem miejsca ich wytworzenia. Stefan Sienicki pomylił skrzynię elbląską ze skrzynią roboty kieleckiej, a my możemy pomylić szafę wytworzoną na Śląsku z szafą wytworzoną w Toruniu, Elblągu czy Gdańsku i wbrew pozorom pomyłka taka wcale nie jest trudna. Po prostu w XVIII wieku Polska osiągnęła dosyć wysoki poziom zwartości stylistycznej, powodującej, że meble z południa potrafiły do złudzenia przypominać meble z północy i na odwrót. Problem dodatkowo komplikuje występowanie bardzo zbliżonych stylistycznie mebli z terenów Niemiec, Czech i Austrii. Sposobem na rozwiązanie tego problemu są rozległe i skrzętne badania ilościowe nad meblami polskimi, niemieckimi, czeskimi i austriackimi. Dzięki nim jesteśmy w stanie rozeznąć się w przyzwyczajeniach warsztatowych, materiałowych i zdobniczych poszczególnych ośrodków. Bez takich badań rozpoznawanie ośrodka w przypadku nie do końca typowych obiektów skutkuje pewnymi błędami.

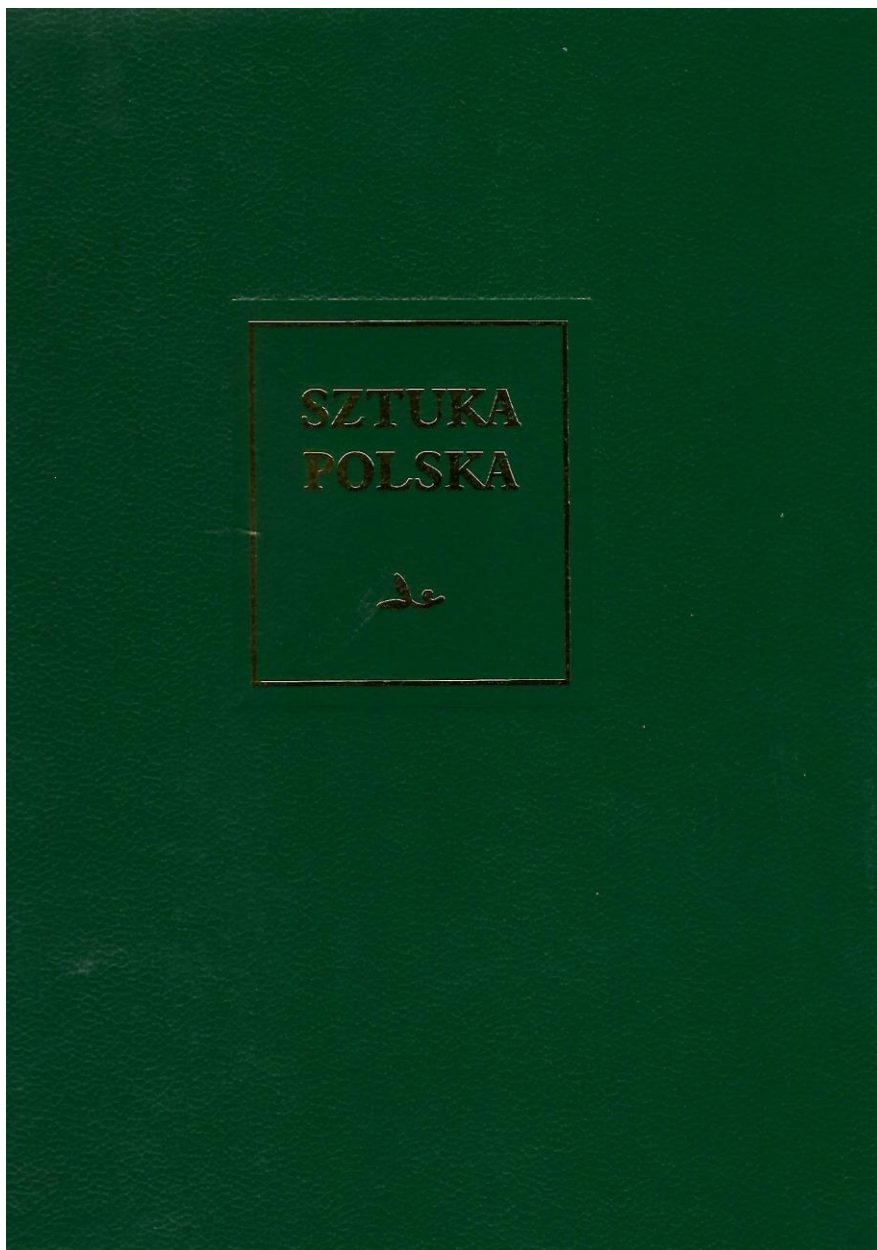
Ostatnim problemem, z jakim musi zmierzyć się badacz, który chce porządkować historię polskiego mebla, jest brak licznej bazy badawczej, co dotyczy szczególnie ściany wschodniej dzisiejszej Polski oraz ograniczona baza w przypadku Polski południowo-wschodniej. Jedynym rozwiązaniem tego problemu są studia terenowe związane z samodzielnym badaniem, a nawet pozyskiwaniem obiektów, w tym destruktywne jako istotnych nośników informacji pozwalających na względnie wszechstronny ogląd mebla, a w zasadzie tego, co z niego pozostało.

Bibliografia

1. Betlejewska C., *Meble elbląskie XVII i XVIII wieku*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2004.
2. Betlejewska C., *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku*, DIG, Warszawa-Gdańsk 2001.
3. Boulanger G., *L'art de reconnaitre les meubles regionaux*, Librairie Hachette, Paris 1966.

4. Haaff R., *Meble neorenesansowe epoki kajzerowskiej 1871-1914*, Zysk i S-ka, Poznań 2005.
5. Kjellberg P., *Historia mebli europejskich. Od średniowiecza do współczesności ze szczególnym uwzględnieniem wzorów francuskich*, Arkady, Warszawa 2014.
6. Korżel-Kraśna M., *Klasycyzm, przewodnik dla kolekcjonerów*, Arkady, Warszawa 2014.
7. Maszkowska B., *Z dziejów polskiego meblarstwa okresu oświecenia*, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław 1956.
8. Sienicki S., *Meble kolbuszowskie*, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1936.
9. Woch J., *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Arkady, Warszawa 2006.

NOWE PUBLIKACJE



Pierwsza wersja tomu „Sztuka polska XIX wieku” pod redakcją Jerzego Malinowskiego powstała po 1990 roku, obejmując w całości obszar dawnej Rzeczypospolitej, wszystkie dziedziny sztuki oraz wiadomości o życiu artystycznym, szkolnictwie i myśli o sztuce. Przygotował ją zespół młodych wówczas badaczy z Warszawy i Łodzi. Teksty nie straciły na aktualności. Nadal pozostają one kompleksowym źródłem wiedzy o polskiej sztuce XIX wieku. Do wydawanej wersji dołączono rozdziały o niemieckiej sztuce Śląska i Pomorza Zachodniego, będące podobnie jak sztuka na Białorusi, Litwie i Ukrainie, wspólnym europejskim dziedzictwem.

Sztuka polska

Sztuka XIX wieku

(z uzupełnieniem o sztukę Śląska i Pomorza Zachodniego)

Jerzy Malinowski
redaktor naukowy tomu

Ewa Grochowska

Dariusz Kacprzak

Lech Lechowicz

Piotr Łukaszewicz

Wanda Maria Rudzińska

Krzysztof Stefański

Małgorzata Szafrńska

Piotr Szubert

Ewa Wieruch-Jankowska

Arkady

Spis treści

Wstęp (Jerzy Malinowski)	7	Miedzioryt i akwaforta	424
Architektura (Krzysztof Szeffalski)	17	Zakończenie	427
Wprowadzenie	17	Fotografia (Lech Lechowicz)	429
Późny klasycyzm i nurt romantyczny (1800–1830)	22	Dagerotypia	429
Historyzm wczesny („romantyczny”) (1830–1860)	46	Epoka fotografii kolodionowej – fotografia zakładowa	430
Historyzm dojrzały (1860–1890)	64	Warszawa	431
Późny historyzm – koniec stulecia	87	Lwów	432
Zakończenie	105	Kraków	432
Ogrody i parki (Małgorzata Szafrńska)	107	Poznań	434
Dziedzictwo	107	Wilno	434
Parki krajobrazowe	108	Zakłady na prowincji	435
Ogrody geometryczne	114	Emigracja	435
Rośliny ozdobne. Ogrody zimowe. Ogrody botaniczne	116	Portret w fotografii	437
Parki miejskie	120	<i>Carte de visite</i>	437
Rzeźba (Piotr Szubert)	125	Fotografia plenerowa	438
Szkolnictwo	126	Fotografia rodzajowa i etnograficzna	440
Między klasycyzmem a romantyzmem (Paweł Maliński, Jakub Tatarakiewicz, Konstanty Hegel)	128	Fotografia i polityka – powstanie styczniowe	443
Józef Kremer o rzeźbie	132	Fotografia i sztuki piękne	445
Między antykizacją a aktualizacją (Władysław Oleszczyński, Henryk Stattler, Teofil Lenartowicz, Marcei Guyski)	132	Malarstwo i fotografia	446
Wiktor Brodzki i kolonia artystyczna w Rzymie	134	Fotografia w pismach ilustrowanych	446
Druga połowa wieku	136	Zawód fotograf	447
Pomniki Mickiewicza	139	Fotografia artystyczna. Piktorializm	447
Konkursy i wystawy. Antoni Kurzawa. Krakowska wystawa 1887 roku	142	Fotografia reportażowa	449
Krytyka artystyczna i koncepcje Henryka Struvego	145	Wystawy i piśmiennictwo fotograficzne	451
Rola rzeźby w sztuce XIX wieku	149	Rzemiosło artystyczne (Ewa Wiernuch-Jankowska)	453
Malarstwo i rysunek (Jerzy Malinowski)	155	Wprowadzenie	453
Wprowadzenie	155	Wyroby ceramiczne	456
Klasycyzm i geneza romantyzmu	157	Fajans	456
Malarze czasów romantyzmu	177	Porcelana	458
W kręgu biedermeieru	197	Szkló	460
Malarstwo historyczne i portret połowy wieku	214	Witraże	463
Malarstwo pejzazowe i rodzajowe połowy wieku	230	Złotnictwo	464
Realizm społeczny i fantastyka trzeciej ćwierci wieku	238	Przedmioty sakralne	470
Wokół Grotgera i Matejki	254	Znakowanie	471
„Szkoła monachijska” i jej malarski „Sztab”	270	Bizuteria	471
Akademizm drugiej połowy wieku	289	Materiały nieszlachetne – mosiądz, brąz, cyna, żelazo i żeliwo, stal	474
Malarstwo mniejszości narodowych	301	Wystrój architektoniczny	475
Realistyczne malarstwo rodzajowe i pejzaż czwartej ćwierci wieku	309	Konstrukcje żeliwne	477
Grupa „Wędrowca” i zagadnienia krytyki artystycznej	321	Mała architektura. Meble ogrodowe	478
Malarstwo batalistyczne i panoramy z końca wieku	332	Latarnie uliczne	479
Geneza symbolizmu i twórczość profesorów Akademii w Krakowie	337	Sztuka sepulkralna	480
Wobec „nowej sztuki”	362	Oświetlenie wnętrz	482
W stronę Paryża	371	Przedmioty dekoracyjne	485
Grafika (Wanda Maria Rudzińska)	395	Broń	485
Wprowadzenie	395	Zegary	488
Spuścizna XVIII wieku	397	Meble	491
Główne środowiska artystyczne. Powstanie i rozwój zakładów litograficznych	401	Tkaniny	497
Warszawa	401	Typografia. Introligatorstwo	499
Wilno	408	Podsumowanie	502
Kraków	410	Zakończenie (Jerzy Malinowski)	505
Lwów	414	Śląsk i Pomorze Zachodnie	509
Poznań i Leszno	415	Architektura na Śląsku i Pomorzu Zachodnim (Krzysztof Szeffalski)	509
Znaczenie albumów graficznych	417	Rzeźba na Śląsku i Pomorzu Zachodnim (Ewa Grochowska)	528
Środowisko emigracji polskiej w Paryżu	418	Malarstwo na Śląsku (Piotr Łukasiewicz)	539
Drzeworyt reprodukcyjny. Drzeworytne warszawskie	420	Malarstwo i rzeźba na ziemiach Pomorza Zachodniego (Dariusz Kacprzak)	550
		Tablice chronologiczne (Julia Harasimowicz)	568
		Bibliografia	587
		Indeks	599

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL

SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ

ARTE DE AMÉRICA LATINA

KULTY, RYTUAŁY I WIERZENIA
W AMERYCE ŁACIŃSKIEJ

CULTOS, RITUALES Y CREENCIAS
EN AMÉRICA LATINA

2020, NR 10



wydawnictwo
adam marszałek



Contenido: Guadalupe Romero-Sánchez, Adailson José Rui, *Las huellas del camino. Culto y devoción a Nuestra Señora del Rocío en tierras americanas, cultura inmaterial de Andalucía*; Ewa Kubiak, *Imágenes devocionales en las iglesias misioneras jesuitas de Mojos (Bolivia), a la luz de los inventarios de la época de expulsión*; Emma Patricia Victorio Cánovas, *Piedad y suntuosidad: los ornamentos litúrgicos de tres colecciones limeñas*; Gisela von Wobeser, *Los caminos del bien y del mal en la pintura novohispana, siglo XVIII*; Jerzy Antoni Mrożek, *Las jícaras en el camino sagrado de los jóvenes iniciados Huicholes*; Magdalena Krysińska-Kałużna, *Los ritos, los curanderos y la ley*; Stanisław Kosmyńka, *Importancia de los rituales de iniciación y de los tatuajes en las maras y pandillas centroamericanas*; Adriana Sara Jastrzębska, *Del rito ancestral al rito moderno. En torno a Leopardo al sol de Laura Restrepo*.

Wydawnictwo Adam Marszałek i PISnSŚ, Toruń 2020 ISSN 2299-260X
(180 s.)

ISSN 2299-811X

Bogna Łakomska
*The meaning of animal motifs in Neolithic
China based on examples of jade figurines
and shell mosaics*

Zuzanna Krzysztofik
*Animal motifs representing sipjangaeng
(longevity) and samgang oryun
(basic virtues of Neo-Confucian
social ethics) in the furniture
and decor of a traditional Korean house*

Agnieszka Staszcyk
*Goat-headed Deities in Ancient Indian
Sculpture*

Art of the Orient

2020, Vol. 9

ANIMAL MOTIFS
IN THE ART OF THE ORIENT



wydawnictwo
adam marszałek

Introduction; Bogna Łakomska, *The meaning of animal motifs in Neolithic China based on examples of jade figurines and shell mosaics*; Agnieszka Staszczyk, *Goat-headed deities in ancient Indian sculpture*; Dorota Kamińska, *Multiple roles of dogs in India – culture, art and the colonial context*; Zuzanna Krzysztofik, *Animal motifs representing sipjangsaeng (longevity) and samgang oryun (basic virtues of Neo-Confucian social ethics) in the furniture and decor of a traditional Korean house*; Katarzyna Zapolska, *Confucian values contained in representations of birds on Chinese fabrics during the Qing Dynasty*; Monika Jankiewicz-Brzostowska, *Depictions of Animals in the Satirical War Prints of Kobayashi Kiyochika*; Magdalena Furmanik, *Disgust or fascination? Insects in works of contemporary East Asian artists*.

Wydawnictwo Adam Marszałek i PISnSS, Toruń 2020 ISSN 2299-811X



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**