

Kołodziejowa, Bolesława

Ceramika krakowska I poł. XX w.

Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 14, 121-158

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

gwarantował patronat twórczy Konstantego Laszczki. Z jego polecenia kierownictwo artystyczne działu fajansów powierzono Janowi Szczepkowskiemu, utalentowanemu uczeniowi Laszczki. Rozpoczął on w tej wielce proaktywnej cerami-

Bolesława Kołodziejowa

Ceramika krakowska I poł. XX w.

Na przełomie XIX i XX w. w Polsce, która ponad sto lat była podzielona między trzech zaborców, Kraków miał wystarczająco mocne motywacje, aby stać się stolicą kulturalną rozbitego kraju. Miał stosunkowo najwięcej swobód administracyjno-politycznych pod okiem „łaskawie panującego” Franciszka Józefa – cesarza Austro-Węgier, miał wspaniałe talenty twórcze oraz miał Jerzego Warchałowskiego, niezrównanego organizatora życia artystycznego. Dzięki jego inicjatywie powstało w Krakowie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (TPSS) z własnym wydawnictwem pt. *Materialy*, którego dążeniem było odrodzenie rzemiosła artystycznego w Polsce, opartego na dawnych tradycjach produkcji manufakturowej oraz sztuki ludowej. W tym działaniu upatrywano uszlachetnienie rzemiosła oraz wypracowanie rodzimego wzornictwa dla rozwijającego się przemysłu. Zaangażowanie J. Warchałowskiego w sprawy rzemiosła i sztuki w połączeniu z talentem publicystycznym wybitnie wpłynęło na rozwój i modernizację warsztatów Muzeum Przemysłowego w Krakowie – instytucji tak istotnej dla rozwoju rzemiosła w mieście, która jednak pracowni ceramicznej nie stworzyła. Artysty-rzeźbiarze odczuwali dotkliwie brak pracowni ceramicznej w mieście. Ceramika bowiem jest dla rzeźbiarzy najtańszym i najłatwiej dostępnym materiałem do realizacji, lecz stworzenie pracowni z piecem do wypalania wymaga zainwestowania pieniędzy, których młodzi artyści nie mieli. I tu okazała się wielce skuteczna współpraca J. Warchałowskiego i K. Laszczki na gruncie Towarzystwa PSS oraz ich osobista przyjaźń z Adamem Kirchmajerem, wynikiem której było utworzenie w 1900 r. fabryki fajansów J. Niedźwiecki i Ska na Dębnikach. Fabryka stanowiła spółkę rodzinną z głównym udziałowcem i dyrektorem firmy – Adamem Kirchmajerem. Powstała ona z zakupionej kaflarni Józefa Niedźwieckiego i zachowała jego znak firmowy. Utworzenie działu fajansów artystycznych oraz laboratorium pokrył wkład kapitału A. Kirchmajera oraz nieprzerwana działalność kaflarni. Szybki proces przystąpienia do produkcji zapewniła doświadczona kadra techniczna, na której czele stali bracia Sławińscy: Jan – arkanista i chemik oraz Tadeusz – znakomity modelarz i konstruktor pieców ceramicznych. Sławińscy fachowe wykszolenie zdobyli w Szkole Przemysłu Artystycznego w Kołomyi, a od 1897 r. pracowali w fabryce fajansów „Zsolnaya” w Pecu na Węgrzech. Poziom artystyczny wyrobów

Münchener „Eintagszeitung“ — eine unbemerkte Episode

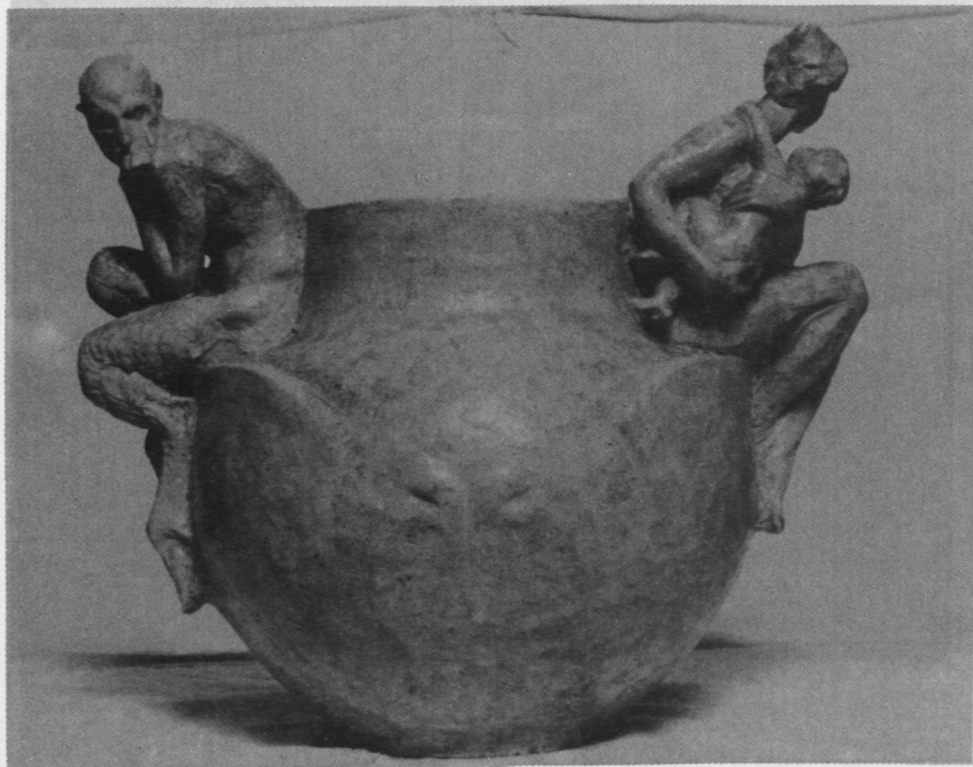


cy: Jan — architekt i chemik oraz T. J. II. — znakomity modelarz i konstruktor pieców ceramicznych. Sławniejszy fachowiec wykształcony w Szkole Przemysłu Artystycznego w Kolonii i od 1897 r. przeniósł w fabryce fajansów „Zsolnaya” w Peczku na Węgrzech. Poziom artystyczny wyrobów

gwarantował patronat twórczy Konstantego Laszczki. Z jego polecenia kierownictwo artystyczne działu fajansów powierzono Janowi Szczepkowskiemu, utalentowanemu uczniowi Laszczki. Realizowano też wiele projektów ceramicznych Karola Brudzewskiego oraz innych uczniów z ASP.

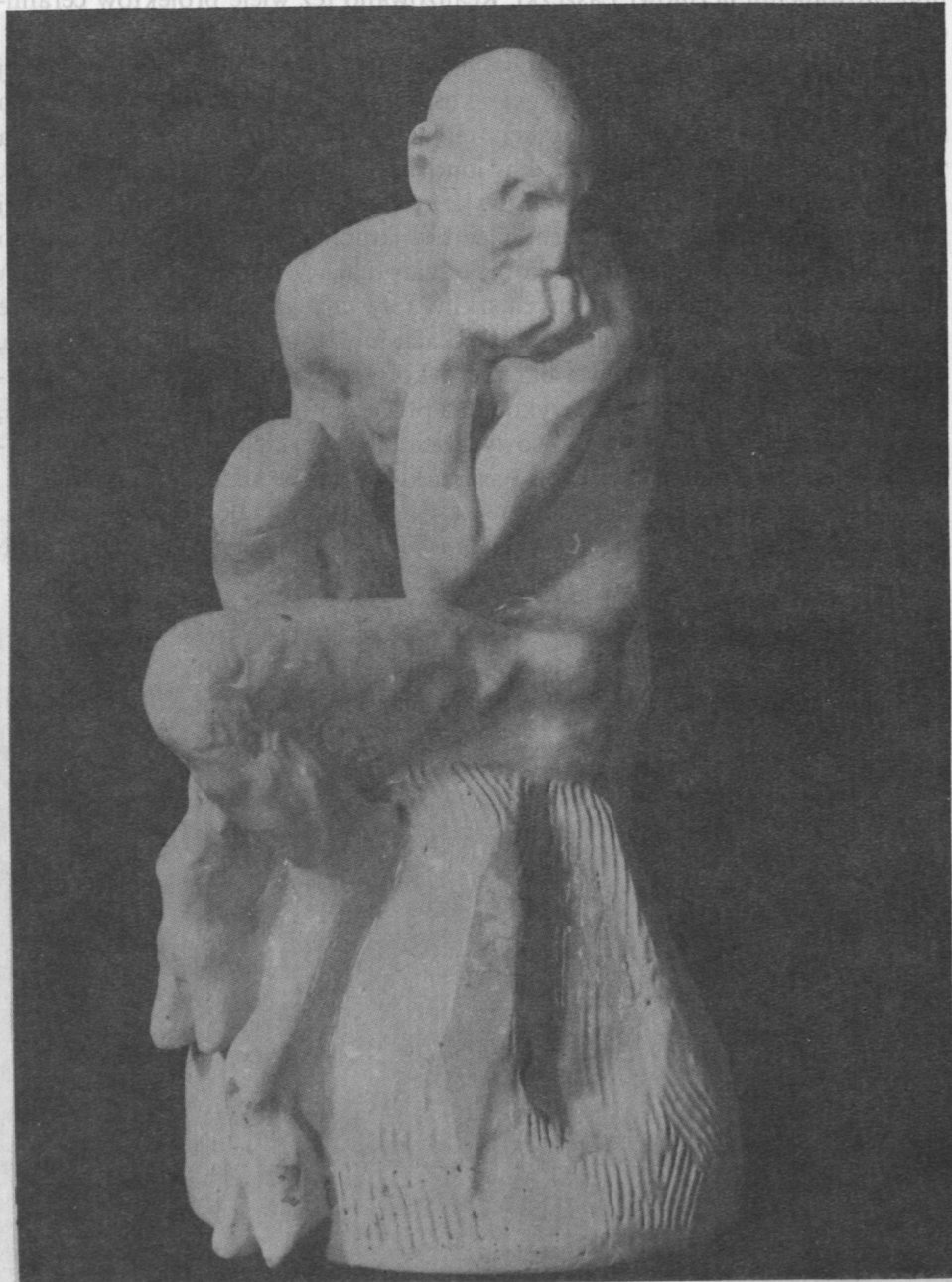
Fabryka produkowała fajans tzw. delikatny z białej glinki, sprowadzanej z Czech. Uzyskiwano z niej dobry, cienkościenny materiał do odlewu o lekkim zabarwieniu kremowym. Dekorację malarską kładziono bezpośrednio na wypalonym czerepie, po czym szkliwiono bezbarwnym szkliwem. Malatury, o motywach zazwyczaj roślinnych, wykonywano w ustalonej gamie barwnej różowozielonej z dodatkiem czerni bądź brunatnoliliowej. Rzadziej stosowano kobalt ciemny bądź dyskretną dekorację szarobiałą. Wypracowano też własną dekorację kolorystyczną z barwnych szkliw spływających (flammé), kobaltowe (bleu indigo) oraz szkliva oparte na tlenkach miedzi wypalanych redukcyjnie, uzyskując na tej drodze szkliva barwne w kolorze różowym i zielonym. Technikę majolikową stosowano do wykonania płyt architektonicznych K. Laszczki, utrzymywanych w duchu renesansowych majolik włoskich (il. 1). Wypracowano też masę terakotową czerwoną i szarą, którą wprowadzono do produkcji.

W pierwszych latach dział fajansów zasilali projektami głównie K. Laszczka. Dwa projekty dotyczyły animalistyki (*Capek* i *Sowa*), następnie opracował serię



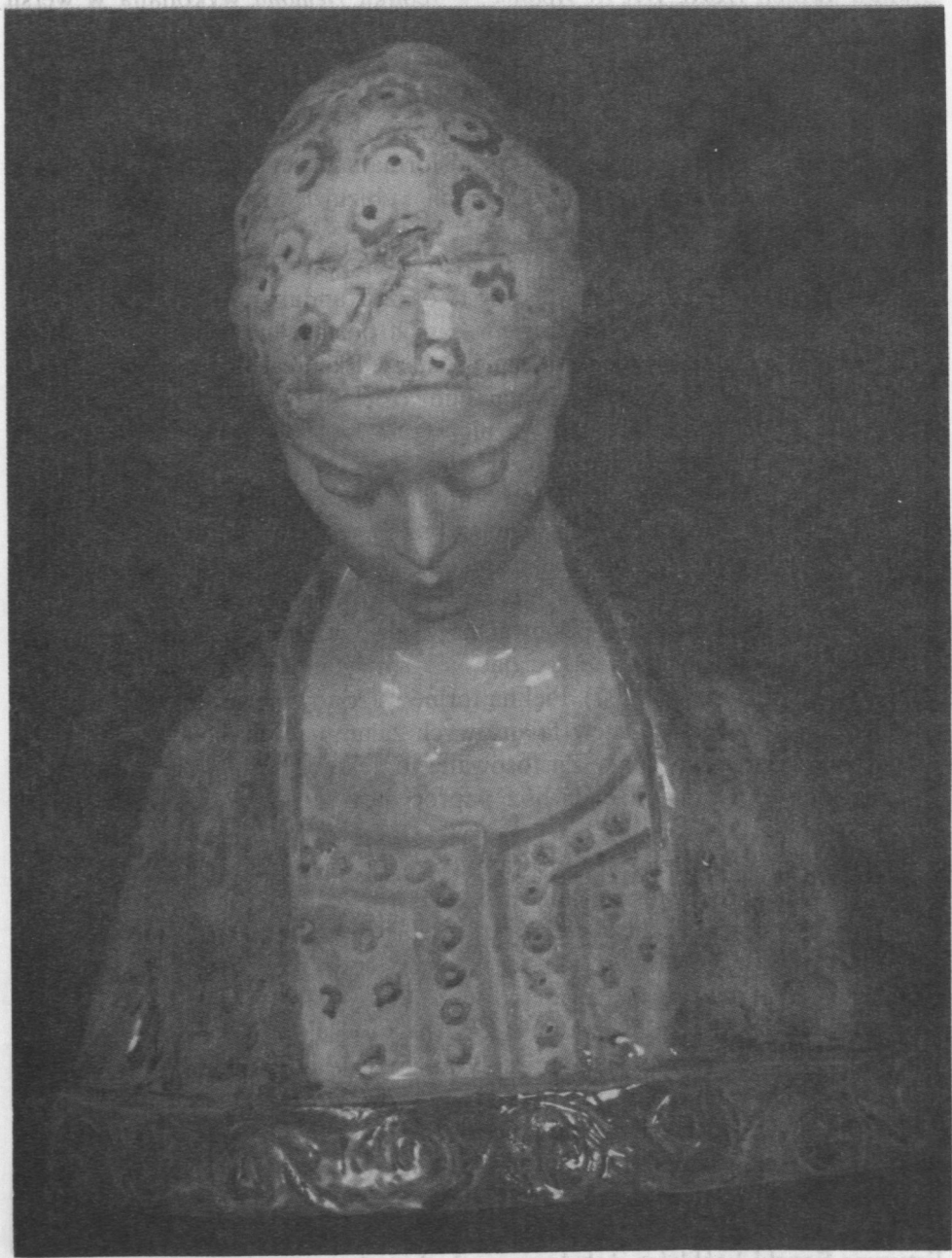
Il. 2

gwaltantował patronat twórcy Konstantego Laszczyki. Z jego polecenia kiero-
wstwo artystyczne działu sfinansów powierzono Janowi Szczepkowskemu,
zastawianemu uczniowi Laszczyki. Realizowano też wiele projektów cerami-



II. 3

trzech wazonów z dekoracją rzeźbiarską bądź z płaskorzeźbą wypukłą (il. 2).
Okolo 1904 r. artysta przystąpił do szerokiej produkcji repliki pomniejszych
z kilkunastu rzeźb. Był to Róbit – rzeźba Demona wykonana w wersji



istyczne ligury krótkow. żab i myś. Według przedstawienia jego prac do-
świadczałnych w laboratorium klinicznym. Długość włosów typu „cuche-pót”
z plastycznymi motywami białej kasztana opracował w dwóch wersjach:
pełnej i skróconej, stosując dekorację jednolitą, białą szklą ilonową bądź bia-

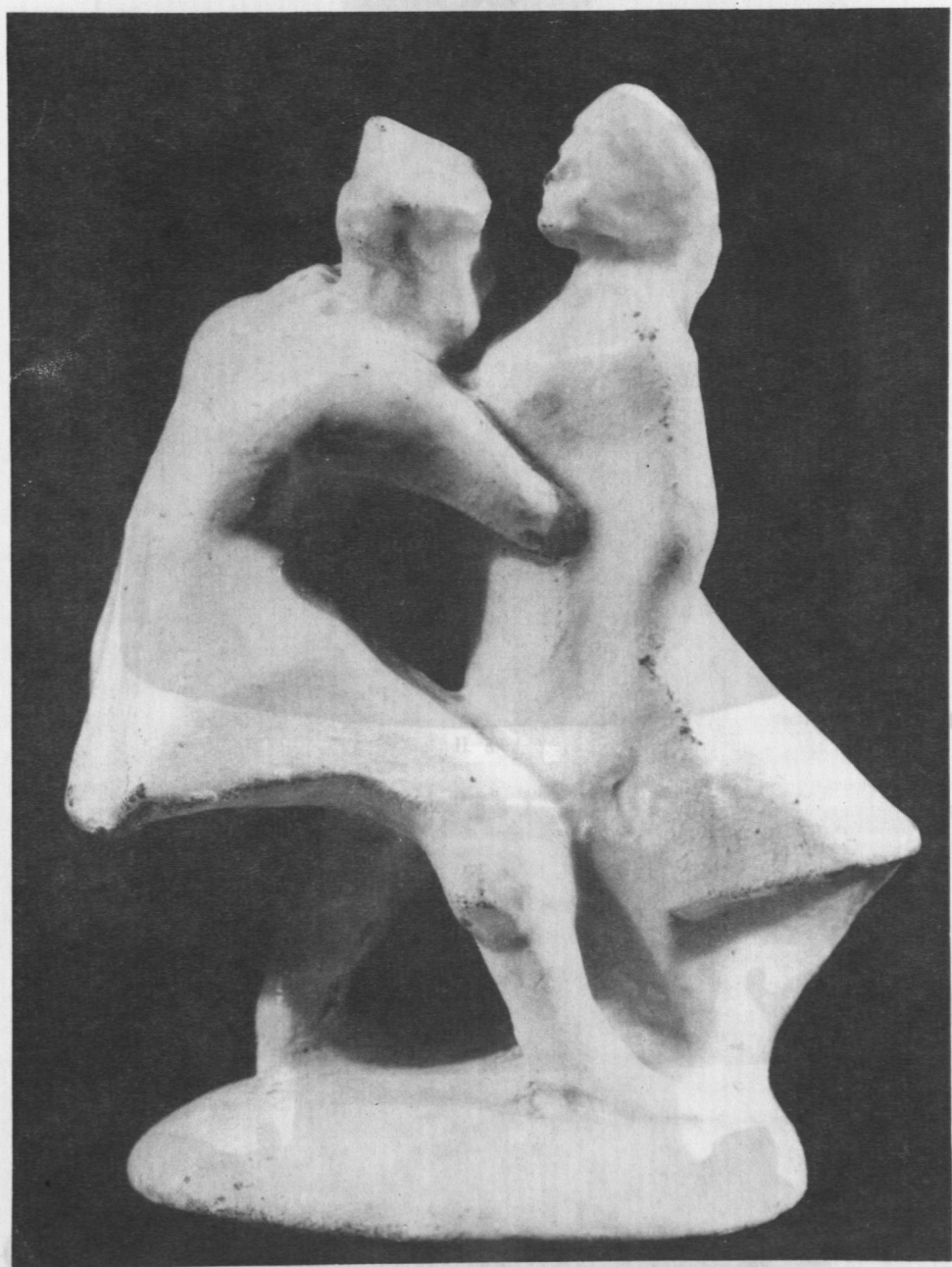
II. 4

trzech wazonów z dekoracją rzeźbiarską bądź z płaskorzeźbą wypukłą (il. 2). Około 1904 r. artysta przygotował do szerszej produkcji repliki pomniejszone z kilku swoich rzeźb. Był to *Wodnik* – replika *Demona* wykonana w wersji białej (il. 3), *Krakowianka* – zrealizowana w kolorze palonej umbry, oraz *Zasmucona* – replika *Smutnej* ze szkliwem spływającym (il. 4).

Prace rzeźbiarskie Jana Szczepkowskiego na terenie fabryki zdradzały początkowo pewną niedojrzałość artystyczną, jak np. *Chłopiec z psem* czy *Halabardnik*. Do ciekawszych rozwiązań formalnych doszedł artysta w figurkach z cyklu tańców polskich, w których kubizując formę tworzył szerokie płaszczyzny jakby rodem ze snycerki. Geometryzacja rysunku i jej ostre załamania oddają charakter stroju i wyrazistość gestu i ruchu (il. 5). W pełni reprezentatywnym dziełem talentu artysty oraz sztandarowym znakiem fabryki stał się wazon z plastycznym kręgiem nagich postaci ludzkich uchwyconych w ruchu tanecznym u granic mistycznej ekstazy. Ekspresję tego dzieła potęguje lśniąca szklivo spływająca w tonacji liliowozielonkawej podkreślająca symboliczną wymowę dzieła. Stylistycznie wiąże się z tym tematem puszka z przykrywą sygnowana przez Szczepkowskiego, na której powtarza się fryz z plastycznych nagich postaci, komponowanych nieco inaczej, bo w rytmicznych grupach. Jest to pierwowzór lub późniejszy wariant omawianej dekoracji, wykonany w fabryce w terakocie czerwonej i szarej (il. 6). Szczepkowski nie nadużywał w swych projektach modnej i efektownej dekoracji rzeźbiarskiej. Do szerokiej produkcji komponował naczynia i wazono o formach samych w sobie dekoracyjnych wzbogacając je uchwytami o zawsze ciekawym, indywidualnym rysunku (il. 7). Piękną formę wazonów dzwonowatych uzupełnił ujęciami z szerokich listew fajansowych załamujących się i wyginających jakby pod ciężarem naczynia. Zastosowana tu dekoracja malarska z motywów gałązek malin z owocami bądź liści paproci potwierdza dobry smak twórcy (il. 8).

Serwis *Zakopiański* zainspirowany projektem Stanisława Witkiewicza Szczepkowski opracował zupełnie inaczej. Formy czarek i dzbanków ukształtował miękko opierając się raczej na tradycjach ceramiki podhalańskiej, ujęcia zaś na snycerce góralskiej, ale tej prostej, codziennej, bez plakietowego przerostu form pokrytych rzezaną ornamentyką, jak to widział Witkiewicz. Serwis *Zakopiański* produkowano w różnych wersjach kolorystycznych (szklivo redukcyjne czerwone, zielone i spływające), ale też z dekoracją malarską opartą na motywach roślinnych (il. 9). Inny serwis do czarnej kawy, o formach geometrycznych opartych na odwróconych stożkach ściętych, produkowano w końcu w wersji białej, gdyż autor nie akceptował żadnej wersji malarskiej, przygłuszającej, jego zdaniem, formy naczyń.

Karol Roman Brudzewski (lekarz – okulista) projektował w fabryce naturalistyczne figurki królików, żab i myszy, będących przedmiotem jego prac doświadczalnych w laboratorium klinicznym. Duże zaś wazono typu „cache-pôt” z plastycznymi motywami liści kasztana opracował w dwóch wersjach: pełnej i ażurowej, stosując dekorację jednolitą, barwę szkła liliową bądź bia-



II. 5

trzech wazonów z dekoracją rzeźbiarską, bądź z płaskorzeźbą wypukłą (il. 2).
Okolo 1904 r. artysta przygotował większej produkcji repliki pomniejszone
z kilku swoich rzeźb. Był to Wódniczka, replika *Desmana* wykonana w wersji



II. 6



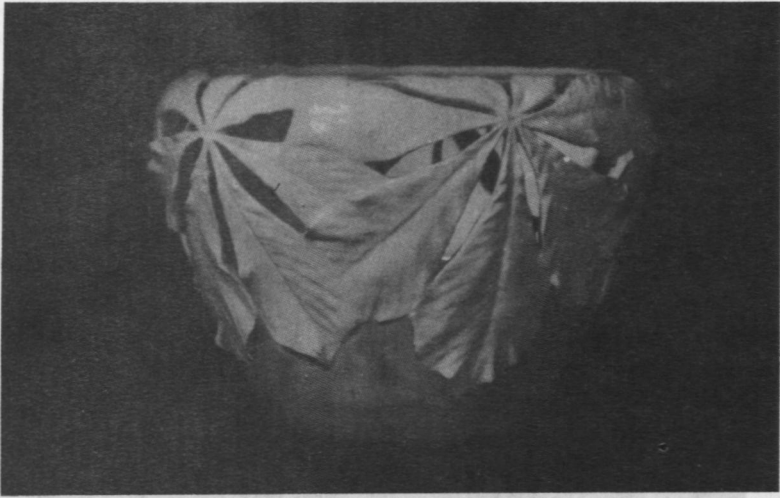
II. 7



II. 8



II. 9



Il. 10

ło-szarą (il. 10). W fabryce spopularyzowano wiele prac krakowskich artystów o charakterze okolicznościowym, jak słynne główki postaci z *Szopki Zielonego Balonika*, wymodelowane przez Szczepkowskiego i Brudzewskiego, repliki popiersi wybitnych postaci Krakowa dłuta Jacka Pugeta oraz plakiętę jubileuszową na 500-lecie Uniwersytetu Jagiellońskiego – Tadeusza Błotnickiego.

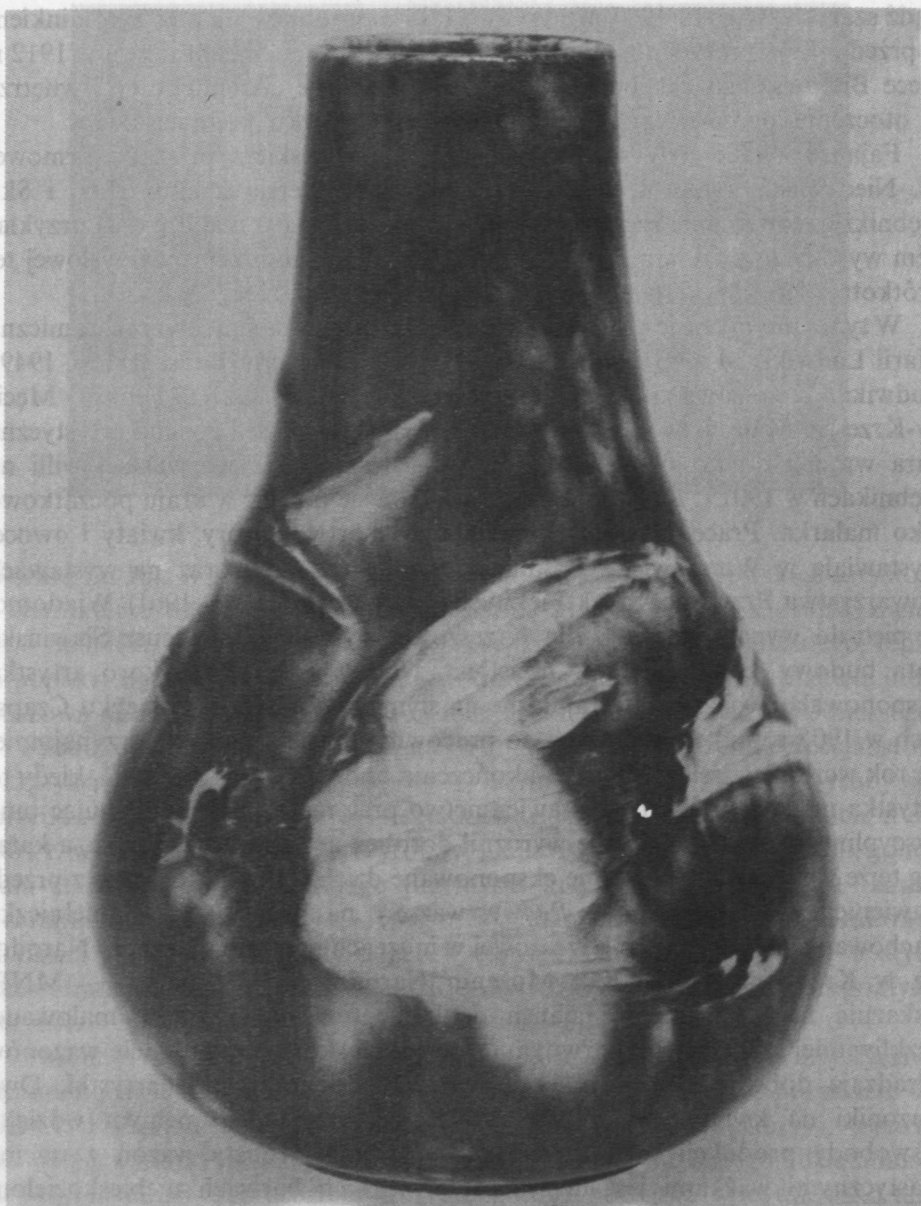
Produkcja fabryki J. Niedźwieckiego znalazła szybko uznanie specjalistów i krytyków, zdobyła rynek krajowy z kiermaszami ludowymi. Wyroby jej sprzedawały bazyry i magazyny wszystkich większych miast galicyjskich, a od 1904 r. w Wiedniu w Bazarze Wyrobów Galicyjskich, przy którym funkcjonowała stała ekspozycja polskiego przemysłu artystycznego. Wystawa tkanin i ceramiki zorganizowana w 1905 r. w Pałacyku Czapskich w Krakowie pokazała jej w pełni dojrzały dorobek, konsekwentnie utrzymywany w stylu secesji francuskiej, lecz zindywidualizowany wizją artystyczną poszczególnych twórców.

Pomimo niewątpliwego sukcesu, działalność działu ceramiki artystycznej zamknięto w 1910 r., a tylko produkcja kaflarni prosperowała z pożytkiem do 1920 r. Kaflarnia bowiem stanowiła podstawę egzystencji fabryki, wyrównywała jej wydatki wynikające z rozbudowy działu artystycznego i działalności eksperymentalnej laboratorium fabrycznego. Od początku wprowadzono tam produkcję o zdecydowanie nowoczesnym obliczu. Już w 1902 r. na wystawie Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej pokazano kafle z motywami zakopiańskimi według projektu Zygmunta Gnatowskiego dla „Koliby” w Zakopanem. Piece te w następnych latach znalazły się w wielu mieszkaniach krakowskich. W tym też roku eksponowano na wystawie warszawskiej flizy fajansowe Jana Bukowskiego. Nowoczesne piece dla fabryki projektował głównie Józef Czajkowski, uwzględniając nową estetykę polegającą na wyważeniu lekkich proporcji pieca czy pieca-kominka i uzyskaniu gładkich płaszczyzn działających subtelną tonacją barwionego szkliwa w odcieniach pastelowych

байдз шрых. В року 1907 *Materialy* TPSS репродуковалы пец з коминклем в прядпокою прядзента мяста в Краковле (обечнле рожебраны), а в 1912 р. пецле Буковскаго експонаване былы на выстравле „Архитектурлы і внётрз” в оточенлу огродовым в салонле і жадалнл дворку подмяскаго.

Фажансе і кафле былы сыгноване старанне вчлсклем пецзаткы флрмовел „J. Niedzwiecki i Ska Dębni” байдз скрочонз вельсз знаку: „J.N. i Ska Dębni”, заопатрчоне чзсто сыгнатурамл выконавчов малатуры, сз прылкэдлем вельскаго позыому артыстычнела і шырокей прядмывелвей теж крочотрвалей фабрыкы фажансов сечесыяных в Краковле.

В тым самым чзасле дзлалз на Дзбнлках прыватна прядовня керамлчна Марлл Лудвлкы Мечлна-Крзешзовей з дому Барат (1869—1949). Лудвлка Крзешзова була жонз знанела маларза Жозефа Феллкса Мечлны-Крзешза. Малзёнство заварте в Парызл в 1888 р., скэд артыстычнз пара врочлла до краю в 1894 р., абы ослзщ на стале вель влсней вллл на Дзбнлках в 1901 р. Лудвлка Крзешзова далз сл познзч в краю почзатково жак маларка. Праце, ктрчых тематем былы мартве натуры, квлаты і олове, выстравляла в Варшавле в Салонле Крывulta (р. 1899) oraz на выстравлах Товарыства Прылжачлчл Сзтук Пькных в Краковле (1894—1901). Влдовано, же пец до вупалу керамлкл дла Крзешзовей вудовуал Тадешз Славлнскл, дата будовы жеднак не жест ущлслна. Налзжы прылжзч, же скоро артыстка експонувала своје пряде керамлчне на слынней выстравле в Палячыку Чзапсклх в 1905 р. под влснз флрмз, то прядовня муслла повстал прылжнмнел на рок вчзешней, жслл не в року уколчченла будовы вллл, чылл 1901, келды то артыстка нагле заколччылз выстравленнлство пряд маларсклх подежмужзч иннз длыслплнел sztuky. Карол Ролле вурочнл доробек артыстки на выстравле, а каталог тежжэ вчмленл дощ оголнле експонуване дзлела, жак пласкорзешбз з прядстравленнем *Св. Антонлего з Падвы*, вазоны на квлаты oraz попелнлчкы. Зажоване неллчнне пряде Крзешзовей в музеах полсклх (Музеум Народо-ве в Краковле — MNK і Музеум Народо-ве в Познанлу — MNP) wskazuя на вчтворчозщ фажансу делклатнела з блялей глнкы, малованей і шквлвлоней шквлвлем безбарвным. Флгуркы, пласкорзешбы і моделе вазончв здравдзжз добре прылжотоване рзешбларскле і декораторскле артыстки. Два вазонлкы на квлаты (зе зборчв MNK) сз прылкэдлем пелным вдзлжкы і свободы прядмывелвей в стылу францускей сечесы. Куллысты вазон з трзема пластывчнлмл вазкзмл жест утрыванл в лелкчх барвах нелблескозлелонкавчх на блялым тле чзерепу, другл, о кшталчле грушкыватым з мотывем жаскччлк в лочле, в подобней гамле колорыстычнел (ил. 11). Флгуркы *Дзлევчынл вельскаей* oraz *Дзлევчзчлца в контуслку* (ил. 12) моделоване сз з натуры з жывз обсервзжзч тыву уроды, характеру і строжу. Прылжущзчлнне дла Французкы, прзленлсоней на грунт полскл, тыву людзкы і лчл спосчб бычла жзгрзевалы до режестрованла і утрыванла лчл жак моделл ежзотывчнчх. Тым бардзлжжэ жест то темат одвечнл, фрзпужзчч артыстка створылз шысрзж галерлж такчх студлчв з натуры, нелстеты не жажованчх в нашчх зборчлах. Марла



II. 11

Ludwika Męcina-Krzeszowa bardzo starannie sygnowała swoje prace. Na spodzie czerepów widnieje wykonana jasnym kobaltem podszkliwnie sygnatura „ML.MK” czasem z dopiskiem „Kraków”. Figurki dodatkowo znaczyła nazwiskiem rytym na postumencie, pod szkliwem.

Druga indywidualna pracownia ceramiczna powstała w roku 1910, założona przez Zofię S z y d ł o w s k ą z domu Rappaport. Pracownia posiadała piec garncarski do wypalania, zlokalizowana była niemal w centrum miasta, przy ulicy Podwale. Zofia Szydłowska urodziła się w 1888 r. w Sosnowcu,



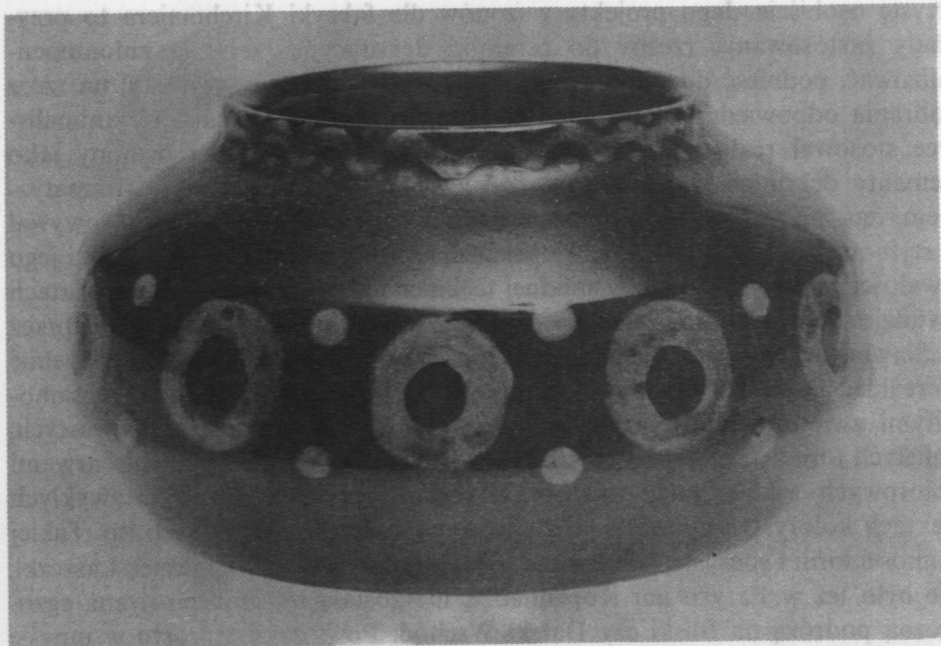
Il. 12

a zmarła tragicznie w Krakowie, rozstrzelana przez hitlerowców 25.10.1944 r. Artystka studiowała w Monachium w Szkole Przemysłu Artystycznego. W 1910 r. wyszła za mąż za prof. historii sztuki Tadeusza Szydlowskiego. W 1912 r. ekspozycja swoje wyroby na wystawie „Architektury i wnętrz” w otoczeniu ogrodowym, gdzie uzupełniały dekorację dworku podmiejskiego zaprojektowanego przez J. Czajkowskiego. W pokoju pani domu ekspozycja „garnitur majolikowy na biurko” oraz wazy, w innych pokojach – wazy i popielniczki. W rok później Zofia Szydlowska przystąpiła do Warsztatów Krakowskich jako „ceramistka” z własnym warszatkem pracy oraz wystawiała swe prace w Warszawie i Kijowie. Na wystawie mebli w Pałacu Sztuki, urządzonej przez Muzeum Przemysłowe w Krakowie w 1918 r., znowu prace Szydlowskiej ożywiały zaaranżowane wnętrza z zespołów meblowych J. Czajkowskiego. „Tęczowe majoliki o formach urn prasłowiańskich – pieczęć wzrok samemi melodiami barwnymi, jak obłoki wieczorne przeganiane wiatrem lub stopione drogocenne kamienie powiane dymem z ogniska” – tak pisała o nich z ogromną egzaltacją, typową dla epoki, Ewa Łuskińska w „Zdro-

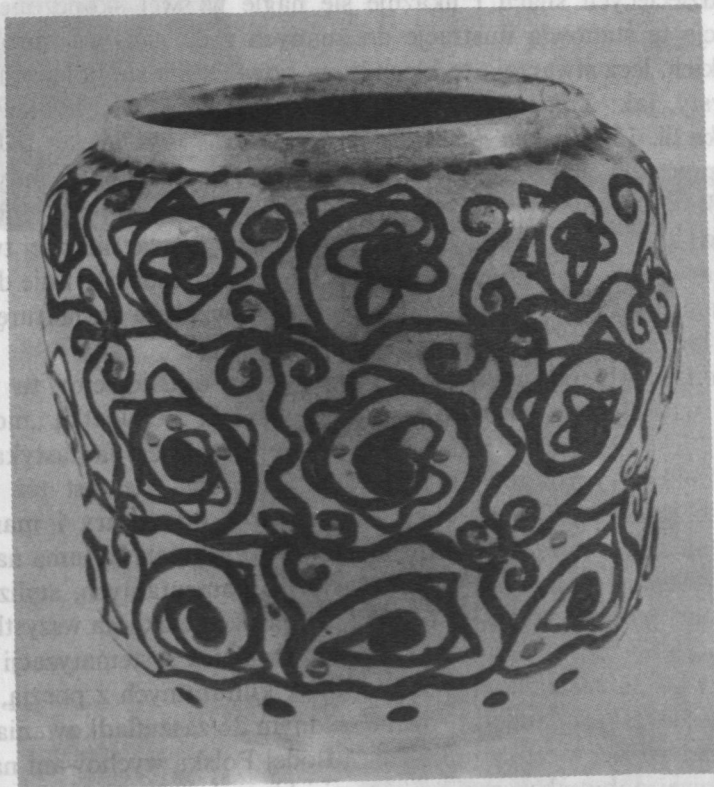
ju". Po tej wystawie, świadczącej o sukcesie artystki, jednak nie spotykamy już jej nazwiska w katalogach wystaw i w recenzjach. Jak wskazuje materiał pisemny, zdjęcia i zeznania rodziny – artystka zaniechała pracy w ceramice, a zajęła się działalnością społeczną w Lidze Kobiet oraz w Stowarzyszeniu Pracy Obywatelskiej Kobiet, gdzie wygłaszała odczyty i referaty propagujące twórcze uczestnictwo kobiet w różnych dziedzinach rzemiosła artystycznego, jak ceramika, batikarstwo itp. W 1924 r. Szydłowska podjęła próbę utworzenia dużej pracowni ceramicznej o charakterze szkoleniowym i produkcyjnym w starej cegielni w Krzeszowicach w dobrach hr. Potockich. Projekt ten upadł ze względu na brak odpowiedniej gliny na miejscu. Zachowany materiał zabytkowy w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygnowany przez artystkę, pochodzi z kolekcji byłego Muzeum Przemysłowego w Krakowie i z kolekcji F. Jasińskiego, stanowi sporą grupę wazoników, popielniczek i doniczek na kwiaty, które jednak nie dają podstawy do ścisłej oceny jej dorobku. Technicznie reprezentują dość słaby warsztat pod względem materiału i techniki wykonania. Naczynia z czerwonej lub żółtej gliny, toczone na kole, malowane są na szkliwie cynowym, słabym, przypominającym raczej pobiałkę garncarską, czasami zaś dość prymitywne motywy ornamentalne malowane są bezpośrednio na glinie i powleczone szkliwem bezbarwnym. Za to formy naczyń są urozmaicone i interesujące. Obok prymitywnych doniczek w formie stożka ściętego, występują formy ukształtowane z zestawiania cylindra ze stożkami, jajowate i puklowane poprzecznie (il. 13, 14). Ujęcia na wazonach pojawiają się rzadko, a jeśli, to stanowią raczej element dekoracyjny. Dekoracja malarska nie wykracza poza wzornictwo lansowane w kręgach Warsztatów Krakowskich, a więc stylizowane motywy kwiatowe oraz ornamenty geometryczne w kolorze niebieskim, granatowym, czerwonym. Zachowana w rodzinie Z. Szydłowskiej fotografia, przedstawiająca dużo prac artystki stłoczonych na szafce w pracowni, wskazuje na to, że posiadała ona większy zasób form i stosowała również dekorację kolorystyczną ze szkliw spływających. Zofia Szydłowska przeważnie sygnowała swoje prace, lecz nie stanowiło to reguły. Na pracach wcześniejszych występuje monogram ryty o rysunku geometrycznym z liter Z.R. – Zofia Rappaport, zaś od 1910 r. (od daty ślubu) – monogram z liter Z.S., rytych bądź malowanych ręcznie na spodzie naczyń.

Maria S t a r z e w s k a, ustawiając chronologię w ceramice polskiej, wprowadziła jej podział na dwa okresy: przełom w XIX i XX do roku 1918 i od 1918 do 1945. Jest to podział uzasadniony odrębnymi warunkami polityczno-ekonomicznymi oraz rozsądna granica czasowa twórczości modernistycznej i nowoczesnej. Niemniej w życiu artystycznym nie wszystko się dzieje w granicach określonych datami. Istnieje epigonizm, tradycja, szkoły oraz świadome nawroty do przeszłości (styl retro).

Na tę chwilę refleksji zatrzymamy się na przykładzie twórczości ceramicznej Konstantego L a s z c z k i, który był do końca życia wierny ceramice. Ogromny procent jego rzeźb wykonany jest w terakocie i wypalany przez



Il. 13



Il. 14

artystę osobiście. Jego projekty wazonów dla fabryki Kirchmajera to przykłady zastosowania rzeźby do ceramiki dekoracyjnej, aby ją zmonumentalizować, podnieść do rangi sztuki. Często podporządkowywał styl na rzecz dobrania odpowiedniej konwencji do opracowywanego tematu. W animalistyce stosował realistyczne studium z natury, fauny, satyry i demony jako elementy dekoracji wazonów, tworzył z symboliczno-secesyjnym dramatyzmem, zaś płyty architektoniczne z przedstawieniem Madonn opracowywał w stylu majoliki renesansowej, włoskiej zarówno dla ekspresji dzieła, jak i jego trwałości przez wykonanie w solidnej technice majolikowej. Dopiero w latach dwudziestych – w pracowni własnej (z piecem wybudowanym również przez T. Sławińskiego) dojrzała jego najprawdziwsza ceramika, choć właśnie zupełnie nierealna, baśniowa. Pracownia zaroila się fantastycznymi ptakami, niesamowitymi zwierzętami i hybrydami, płazy i gady rozpełzły się po zwartych, kulistych formach czerepów, a wszystko to malowane intensywnymi barwami kolorowych szkliv bądź pokryte szklivami spływającymi o niezwykłych efektach kolorystycznych zielonoszafirowych, fioletowoczerwonych itp. Takiej bujności form i soczystości barw nie było dotąd w wykwińskiej sztuce Laszczki, nie było też w Paryżu ani Kopenhadze, nie została też zainspirowana egzotyczną podróżą na Bliski czy Daleki Wschód. Powstała po prostu w umyśle artysty i została stworzona według wewnętrznego widzenia, które dojrzewa długo w dziecięcych snach i ukazuje się nagle w swej skończonej postaci. Kompozycje te stanowią ilustracje do znanych z dzieciństwa autora klechd mazowieckich, lecz stwarzają te klechdy na nowo, stają się bohaterami nowej baśni artysty, jak: *Zakłęty pierścień*, *Zjadający się księżyc*, *Królowna kotka*, *Złote jabłka* (il. 15), *Tęskna dusza*, *Szymek zimorodek*, *Królewicz dudek* i inne. Wazony przestały być „kraterami”, „amforami”, otrzymały indywidualne nazwy, jak: *Jaszczur* (il. 16), *Garnek świerkowy* „wierzbowy” lub *Syrena*. Laszczka wykonywał te prace sam, sam je zdobił i prawie nic z tej twórczości nie spopularyzował. Były to dzieła bardzo bliskie sercu artysty i nie dość łatwe do powielenia w szerszej produkcji fabrycznej ze względu na fakturę i barwy. Mało też tych prac dotarło do muzeów.

Podchodząc do tego zjawiska schematycznie, odnajdziemy tu wszystkie cechy, aby wtłoczyć ten epizod artystyczny w ramki z etykietką „modernizm, 1. 20–30”. Jest tu bowiem i ludowość, i baśniowość, jest fantastyka, jest też dużo symboliki i zmysłowości, no i dekoracyjność. Ale jest też ogromna odmienność koncepcji dzieła, bezpośredni zwrot do natury i marzeń, jest spontaniczna dziecięca radość z form i barwy oraz dojrzała zaduma nad życiem (*Wiek XX*, *Samolub*), bez gmatwaniny form ornamentalnych, stylizacji cierpienia i histerycznego krzyku. Jest lekkie przymrużenie oka na wszystko, co nie jest sztuką. Takie sprawy wymykają się spod etykietek systematyzacji i oceniać je można tylko na zasadzie integracji zjawisk kulturalnych z poezją, muzyką. Poezja Bolesława Leśmiana jest równie trudnym do zaszufadkowania fenomenem, bo obaj artyści wyszli z pokolenia Młodej Polski, wychowani na filozofii i ideałach owej doby, obarczeni wpływami i kierunkami tej niezwykle płodnej



II. 15



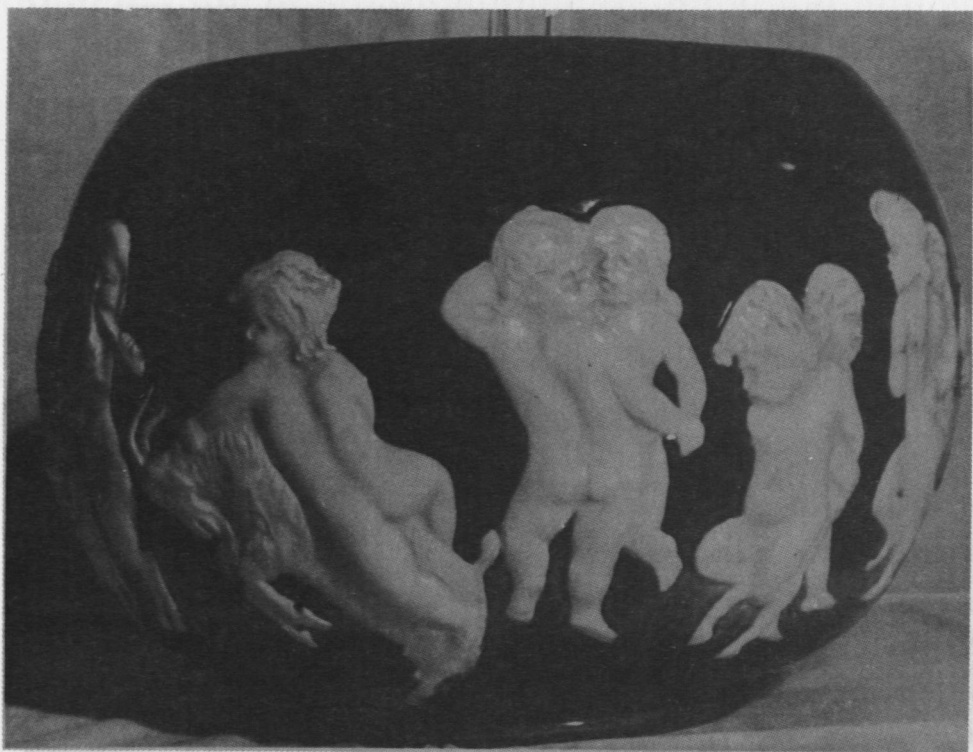
II. 16

w talenty epoki, poprzez klechdy i baśnie ludowe stworzyli swoją własną intymną sztukę, która nie jest ani spóźniona, ani na wyrost. Laszczka zostawił nam swoje *Zjadające się księżycy* i *Szymki zimorodki*, Leśmian zaś wyśpiewał *Dusiołki*, *Panów Błyszczynskich* i *Trupięgi*. Poezja Leśmiana zauroczyła współczesnych, młodzież czyta go i śpiewa, ale epizod Laszczki z lat dwudziestych czeka na ponowne odkrycie.

W tym samym czasie Laszczka powrócił do swoich najwcześniejszych prac, przygotowując projekty do wykonania replik, tym razem w fabryce fajansów w Skawinie.

Skawińskie Zakłady Materiałów Ogniotrwałych powstały w 1909 r. jako spółka akcyjna dra Arnolda Ehrenpreisa, dra Ludwika Merza oraz inż. Henryka Fränkla. Produkcja materiałów ogniotrwałych ruszyła już w następnym roku, a od 1917 r. uruchomiono tam dodatkowo dział fajansów. Tadeusz Sławiński wybudował piec do wypalania fajansów i do 1925 r. pracował tam jako technolog. Współpracę Sławińskiego z fabryką skawińską zakłóciły dramatyczne wydarzenia związane z kradzieżą dokumentacji technologicznej rodziny Sławińskich oraz choroba Tadeusza Sławińskiego. Faktem jest, że masa fajansowa wyrobów skawińskich jest bardzo bliska masie z fabryki J. Niedźwieckiego. Jak wielka była produkcja tego zakładu, trudno ocenić ze względu na braki w archiwaliach fabrycznych. Skawina produkowała głównie fajans użytkowy, popularny, jak: miski, kubki i talerze na potrzeby miejscowej ludności. W latach dwudziestych oddziały zapewne dawne ośrodki inspirowane w celu utworzenia działu ceramiki artystycznej. Dorobek fabryki w tym zakresie jest jeszcze ciągle mało znany i znajduje się w rękach prywatnych właścicieli i kolekcjonerów, nader rzadko trafiając do zbiorów muzealnych. M. Jeżewska publikuje w *Fajansie polskim* okrągłą patereę (wł. prywatna) z dekoracją malarską przedstawiającą pejzażyk ogrodowy pełen kwiatów o bardzo swobodnej, pewnej ręce wykonawcy. Najwięcej stosunkowo wiadomo o projektach K. Laszczki tam wykonanych dzięki pracy Władysława Dobrowolskiego i Marii Fredro-Bonieckiej — *Konstanty Laszczka* (1959), z penetracji prywatnych zbiorów oraz z rynku Desy. Tak więc w latach 1923–1927 wykonano tam repliki wazonu z plastycznym fryzem satyrków igrających z kozłami (il. 17), wazonu z *Wodnikiem i kobietą z dzieckiem w ramionach*, odlanym w glinie szamotowej ze szkliwem szarozielonym, matowym (il. 2), plakieta owalną z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem (il. 18) oraz replikę *Capka* w fajansie białym w rozmiarach małych dostosowanych do funkcji właściwej bibelotom. Drugą grupę stanowią repliki rzeźb Laszczki, jak figura *Ewy* wspartej o pień jabłoni (1923), *Diany wypoczywającej* (1926) oraz figurka białego niedźwiedzia (1924).

Z twórczości Laszczki z lat dwudziestych spopularyzowano tylko wazon z pajakami, za to w różnych wersjach kolorystycznych: białym, zielonym, kobaltowym. Fabryka znaczyła swoje wyroby wyciskiem w cieście „Skawina”, znakiem trikwetra, a na obiektach wykonanych w szamocie — wyciskiem



II. 17

pieczętki: „Hydraulika w Skawinie”. Najświeższe badania wskazują na realizację również prac Henryka Hochmana w Skawinie.

Henryk (Heschel) H o c h m a n (1879–1943) pochodził z Lublina. Studia artystyczne rozpoczął w Warszawie w szkole P. Rosena. W latach 1900–1906 studiował rzeźbę na ASP w Krakowie w klasie Cynka i Laszczki zdobywając dwukrotnie medale. Należał do ulubionych uczniów Laszczki, darzonych przyjaźnią i poparciem, czego wyrazem jest portret Hochmana wykonany w rzeźbie przez mistrza. Rzeźbę kontynuował Hochman za granicą, w pracowni A. Rodina w Paryżu oraz w Wiedniu. Życie twórcze spędził w Krakowie i w Tarnowie. Artysta był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz stowarzyszenia „Rzeźba”. Prace swoje wystawiał od roku 1910 do 1939 na wystawach tych towarzystw w Krakowie i w Warszawie. W 1931 r. Muzeum Okręgowe w Tarnowie urządziło czasową wystawę prac ceramicznych H. Hochmana i H. Kernerówny, co potwierdza istnienie pracowni ceramicznej tych artystów w Tarnowie. Podczas okupacji hitlerowskiej H. Hochman został umieszczony w getcie w Bochni, skąd przy likwidacji getta rozstrzelano go w 1943 r. w Boczkowie.

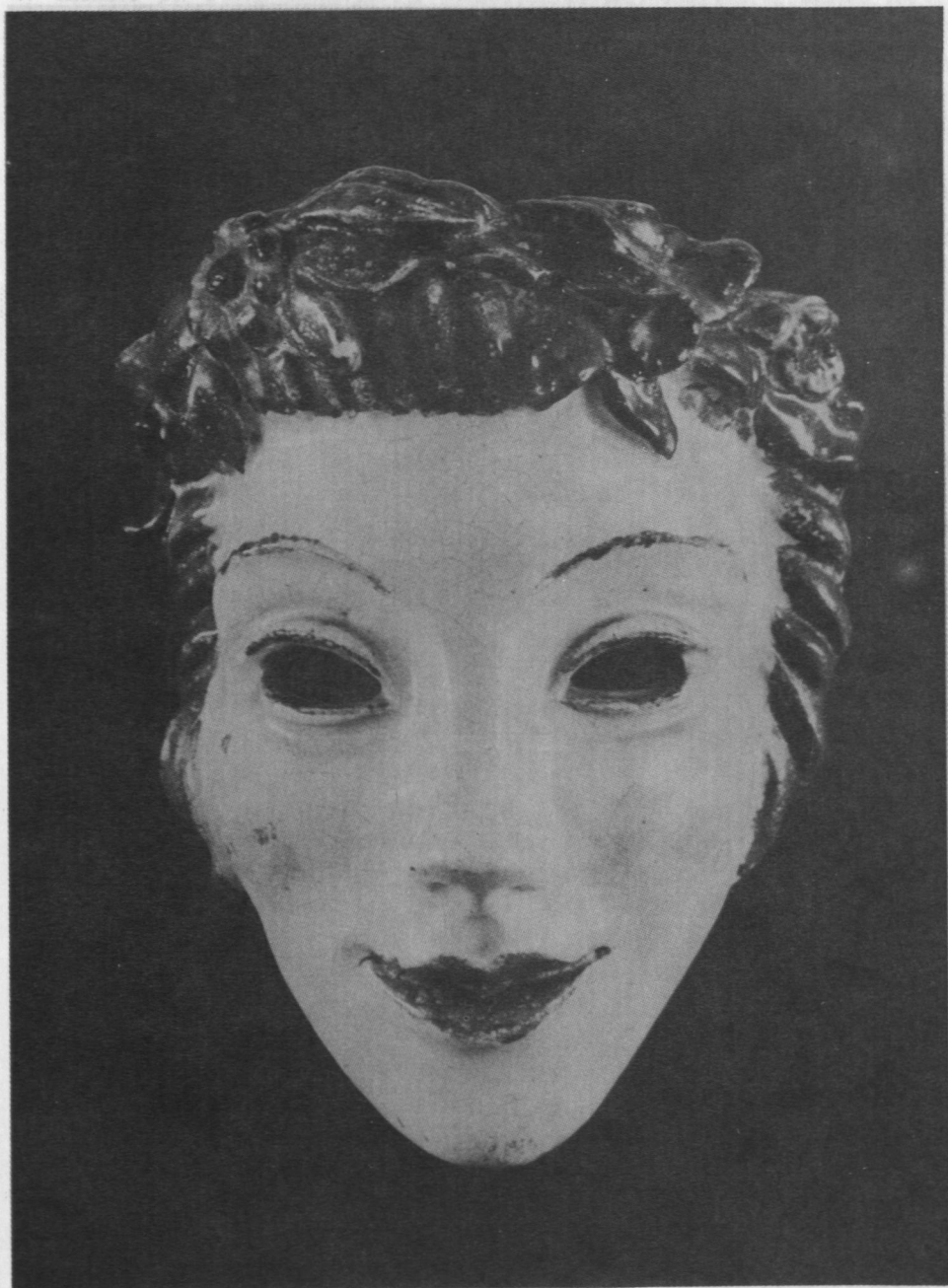
Artysta pracował w gipsie, marmurze, brązie, miedzi, terakocie i fajansie. Uprawiał rzeźbę głównie portretową. W ceramice podejmował tematy antyczne, jak *Dafne*, *Flora*, *Prometeusz*, częściej jednak sięgał do tematu żydowskiego, który wyrażał w portrecie traktowanym syntetycznie, często dążąc do metafory



II. 18

i symbolu (*Wieczny Żyd, Modlący się Żyd, Ślepiec, Marzenie, Znużenie, Sen*). Plakietka ceramiczna przedstawiająca *Śpiące dzieci* (MNK), wskazuje, że artysta tworzył też sceny rodzajowe, przesycone zadumą i sentymentem. Artysta nie posiadał w Krakowie odpowiedniej pracowni ceramicznej, natomiast założył taką pracownię w Tarnowie, wspólnie ze swą uczennicą i współpracowniczką – Henryką Kernerówną. Prace ceramiczne wypalali prawdopodobnie w zakładzie ceramicznym Bracha, zaś fajansowe repliki rzeźb wykonywał Hochman w Skawinie, na co wskazuje masa fajansowa i lekko spękane szkliwo (podłużne krakle) charakterystyczne dla tej wytwórni. Właściwą techniką ceramiczną artysty była terakota o doskonale spieczonej czerwonej masie, w której wykonywał liczne *Maski*. Oscylują one pomiędzy maskami antycznymi a maską Pierrotta francuskiego, noszą piętno rysów semickich, ale też bliskie są – może przez stosowanie pustych, wyciętych oczodołów – twarzom z portretów Modiglianiego. Każda z tych masek odkrywa tragizm istnienia i śmierci.

Maski terakotowe artysta powiększył i zmienił wyraz twarzy, dodał włosy podmalowane barwą czerwoną i niebieską. W czelbie pt. Flaga



Il. 19

Stworzyła postać kobiety, której twarz artysta zmienił, nadając jej wyraz i kolor. Włosy podmalowane barwą czerwoną i niebieską. W czelbie pt. Flaga



Il. 20

wykonawca skrze *Maria Dreyfus* ... z rzy maskami antycznymi a ma-
 sła *Pierro Francisko*, noszą po ... w semickich, ale też bliskie są
 -- może przez słowianie pudyk wyszczek szadołów -- twarzom z portre-
 tów *Mociglianigi*. Każda z tych mask ... waga istnienia i śmierci.

Maski terakotowe artysta powlekał szkliwem cynowym, detale twarzy i włosów podmalowując barwnymi szkliwami, co potęguje ich ekspresję (il. 19). W rzeźbie pt. *Flora* przedstawił popiersie młodej kobiety z głową lekko odchyloną ku tyłowi, osadzoną na mocnej szyi, w bujnych włosach wplecione są pęki kwiatów traktowane plastycznie, lecz płasko. Artysta osiągnął tu niemal antyczny spokój, zachwyt dla zmysłowego uroku twarzy kobiecej. Rzeźba ta, odlana w fajansie szkliwionym bezbarwnie, zachowała zamierzony charakter monumentalny (MNK). Inne wersje *Flory* posiadają polichromię zastosowaną niezbyt szczęśliwie. Egzemplarz *Flory* z Muzeum Okręgowego w Tarnowie sygnowany jest przez Hochmana i Kernerównę, co wskazuje na jej uczestnictwo w podmalowaniu okazu malaturą w ulubionej gamie kolorystycznej autorki (il. 20). Na wystawie Ceramiki i tkanin – urządzonej przez Muzeum Narodowe w Krakowie w roku 1934 w Pałacu Sztuki – Hochman wystawił inną replikę *Flory*, o wymiarach większych (wys. 36 cm), również w fajansie polichromowanym. Najwyraźniej była to ulubiona praca artysty, powielana w różnych wersjach barwnych co najmniej w dwóch wymiarach. Hochman sygnował swoje prace, zwyczajem rzeźbiarzy, podpisem rytym na postumencie dzieła bądź na spodzie maski: „H. Hochman”.

O ile H. Hochman pracując w technikach ceramicznych do końca był rzeźbiarzem i powstrzymywał się przed tworzeniem form użytkowo-artystycznych, o tyle jego uczennica i towarzyszka warsztatowa – Henryka K e r n e r ó w n a miała temperament rasowej ceramiczki lubującej się w małej plastyce figuralnej i formach użytkowych. Urodziła się w Tarnowie, studiowała w Wiedniu w Kunstgewerbeschule, pracowała z H. Hochmanem w Krakowie i Tarnowie, gdzie zapewne ona, jako tarnowianka, była inicjatorką warsztatu. Prace wystawiała w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1929–1935. W 1930 r. wystąpiła z samodzielną wystawą w Salonie Garlickiego w Warszawie. Szczęśliwie uniknęła losu Hochmana, gdyż wyjechała w 1939 r. do Paryża, skąd nie powróciła do kraju.

Kernerówna pracowała w technice majolikowej. Używała glin różnych: wypalających się na biały, różowy i czerwony kolor, stosowała zawsze szkliwo cynowe o chłodnym odcieniu, na którym malowała polichromie w charakterystycznej gamie barwnej: lilaróż, fiolety, granat z dodatkiem brązów, żółci, zieleni i czerwieni w detalach. Jej domenę stanowiły figurki kobiece o tematyce religijnej i świeckiej. Zarówno święte, jak i damy często przedstawiała w akcie lub w strojach stylowych, jak np. dziewczyna w sukni romantycznej (il. 21). Temat religijny frapował artystkę i wyraził się w kilku kompozycjach wielofigurowych, jak *Szopka Bożego Narodzenia*, złożona z siedmiu figur, *Trzy Marie*, w których do głosu doszła swoboda kompozycyjna artystki i umiejętność operowania ruchem i gestem figur (il. 22). W *Salome z głową św. Jana* oraz w *Judycie z głową Holofernesa* podjęła Kernerówna problem psychologiczny. Stworzyła portrety kobiet zwycięskich, lecz przegranych, przenikniętych chłodem śmierci. Nadto artystka wykonywała kafle i plakiety z płaskorzeźbą



II. 21

wypukłą, przedstawiające św. Franciszka i św. Krzysztofa (il. 23). W tych pracach, jak również kropielniczkach na wodę święconą, Kernerówna stylizowała w duchu sztuki ludowej, prymitywizowała formę jakby chciała być bardziej zrozumiała dla przeciętnego odbiorcy. Jako uczennica Hochmana, zachowała zdecydowanie swoje oblicze artystyczne pod względem tematu, wyrazu i kompozycji. Żywiłość i wierność technice majolikowej oraz małym formom figuralnym pomogły jej stworzyć i zachować własny styl i autentyczność. Prace swe sygnowała podpisem rytym: „H. Kerner” lub inicjałami: „H.K.”



Il. 22

Dorobek ceramików krakowskich 1. poł. XX w. nie był wynikiem rozwiniętego szkolnictwa w tej dziedzinie. Został osiągnięty przez studia zagraniczne rzeźbiarzy w Paryżu (K. Laszczka, M. Męcina-Krzeszowa) oraz w Szkole Przemysłu Artystycznego w Monachium (Z. Szydłowska, H. Kernerówna). Staże zagraniczne artystów mogły zaowocować w oparciu o kadry techniczne, których brak było w Krakowie, ale istniały w Galicji i zostały pozyskane z poważnego ośrodka, jakim była w końcu XIX w. Szkoła Przemysłu Artystycznego w Kołomyi. Fabryka fajansów na Dębnikach mogła ruszyć szybko z produkcją dzięki braciom Sławińskim, ale też nie miała problemu ze zdobyciem wykwalifikowanych, zdolnych rzeźbiarzy do kierowania produkcją i projektowaniem. Uczniowie K. Laszczki — Szczepkowski i Brudzewski — okazali dojrzałość artystyczną i dużą pomysłowość, realizując wiele ciekawych projektów w bardzo krótkim czasie dlatego, że klasa rzeźby ASP w Krakowie pod kierownictwem prof. K. Laszczki od 1899 r. przyjęła kurs na szkolenie wszechstronne artystów, szczególnie zaś szkolenie w dziedzinie ceramiki.



II. 23

Konstanty Laszczka (1865–1956) studia artystyczne rozpoczął w Warszawie w szkole Jana Kryńskiego i Ludwika Pyrowicza. Udział w konkursie w Zachęcie przyniósł mu I nagrodę, która umożliwiła artyście studia w Paryżu, początkowo w Academie Julien, a następnie w Ecole Nationale et Speciale de Beaux Art u Aleksandra Falguere'a i Jeanna Leona Gerome'a (1892–1896). W szkole tej zapoznał się z dyscypliną ceramiczną, jej technikami, możliwościami estetycznymi i perspektywami jej zastosowania w życiu społeczeństwa. Na stanowisku kierownika klasy rzeźby w ASP w Krakowie od początku utworzenie Zakładu Ceramiki było przedmiotem jego starań i zabiegów. Uczniom swym poświęcał sporo czasu, a na wykładach i ćwiczeniach przekazywał im swoją pasję. Zakład Ceramiki przy ASP powstał dopiero podczas pierwszego rektoratu K. Laszczki w roku akad. 1911/12.

Budowę pieca ceramicznego zdołał wywalczyć w 1925 r. Okres drugiego rektoratu, w latach 1929–1931, pozwolił Laszczce na ugruntowanie działalności Zakładu, opracowanie nowego programu szkolenia, dostosowanego do nowych potrzeb. Od powstania Zakładu Ceramiki w 1911 r. kierował nim z pasją i oddaniem do odejścia na emeryturę w roku 1935. Zajęcia w Zakładzie obejmowały niezmiennie ćwiczenia z technik ceramicznych oraz wykłady nt. *Rzeźba w zastosowaniu do ceramiki*. Program szkolenia opracowany przez Laszczkę obowiązywał bez zmian za kierownictwa Edwarda Wittiga (1936/37), a po nim za Stanisława Popławskiego (1937/38). Zajęcia z ceramiki były prowadzone dla wydziału rzeźby i malarstwa oraz dla kandydatów na nauczycieli rysunków w szkołach średnich. W I półroczu ćwiczenia obejmowały toczenie na kole i projektowanie figurek świętych, Madonn, płasko-rzeźb oraz przedmiotów użytkowych. Wykonywanie form gipsowych, odciskanie z gliny, retuszowanie, wypalanie. W II półroczu sporządzano stopy barwne do szkliwienia, komponowano ornamenty, malowano farbami glazurowymi i podglazurowymi, angobowano i wypalano dekorację.

Przed wybudowaniem pieca ceramicznego korzystano, tradycyjnym zwyczajem, z gościnności warsztatów posiadających czynne piece. W tym zakresie uczniowie Laszczki nie mieli trudności. Od 1900 r. mieli zapewniony dostęp do urządzeń fabryki fajansów Kirchmajera, gdzie Laszczka był zadowolony i gdzie już działali jego uczniowie, jak Szczepkowski i Brudzewski. Nadto czynne były, kolejno, pracownie M.L. Męciny-Krzeszowej, Z. Szydłowskiej oraz warsztat ceramiczny w Podgórzu, gdzie odbywały się od 1900 r. kursy ceramiczne dla rzemieślników. Od 1920 r. Laszczka, posiadając piec do wypału, zapraszał chętnie uczniów do pracowni. Kontakt profesora z uczniami był bliski i życzliwy, a pasję do techniki ceramicznej najwyraźniej przekazywał sugestywnie, skoro tak wielu rzeźbiarzy z jego klasy uprawiało tę dyscyplinę. Jan Szczepkowski, K. Brudzewski, H. Hochman, St. Popławski, T. Szafran – działali w Krakowie. Inni, jak S. Jagmin, K. Czechowski, W. Bębnowski i S. Budziński, pracowali w Warszawie i na Mazowszu, rozszerzając ten ruch na innych terenach polskich. Wacław Bębnowski, jak również Stanisław Budziński, wprawdzie nie byli bezpośrednio uczniami Laszczki, ale uczestniczyli żywo w życiu artystycznym Krakowa na przełomie wieków i rezultaty doświadczeń Laszczki i działalności fabryki na Dębnikach nie były im obce. W. Bębnowski docenił też w pełni typ pracy zespołowej. W latach 1898–1901 założył ze Stanisławem Budzińskim „Spółkę Krakowską Artystyczną”, której dorobek prezentowali głównie w TZSP w Warszawie. Około 1900 r. powstała druga „Spółka Krakowska” Bębnowskiego – z Leonem Kowalskim, malarzem i grafikiem, której rezultatem był wystrój kościoła w Służewie koło Aleksandrowa Kujawskiego, gdzie też w roku 1904, a następnie w Aleksandrowie Kujawskim założył własne pracownie ceramiczne. Artyści nawet w nazwie spółek podkreślali swój krakowski rodowód artystyczny, zaś prace ceramiczne W. Bębnowskiego, utrzymywane w oryginalnym stylu archaizującym w formie i dekoracji naśladującej patynę naczyń metalowych, w detalach często przypo-

minają styl wyrobów dębnickich. Bębnowski kształtował uchwyty naczyń bardzo podobnie do dekoracyjnych uchwytów w pracach Szczepkowskiego, a motyw matki z dzieckiem w ramionach nawiązuje do sztuki Laszczki (*Paterra*, MNK).

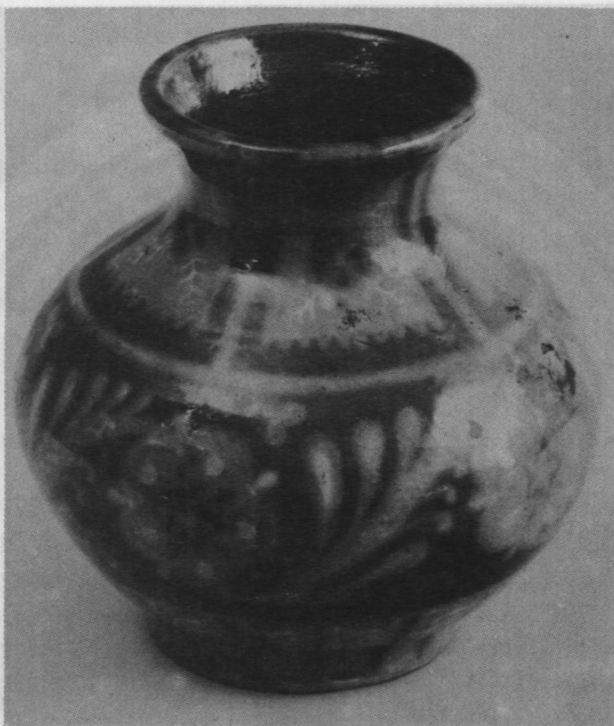
Rola klasy rzeźby Konstantego Laszczki na krakowskiej ASP jest znaczna i zasadnicza dla rozwoju artystycznej ceramiki polskiej wieku XX. Osobowość Laszczki miała bezpośredni wpływ na działalność fabryki dębnickiej, a praca dydaktyczna na Akademii wyszkoliła sporą kadrę rzeźbiarzy-ceramików działających w latach następnych w różnych polskich ośrodkach ceramicznych.

Druga pracownia ceramiczna o charakterze szkoleniowym powstała dopiero w roku 1919 jako IV wydział Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie, noszącej później nazwę Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych. Kierownictwo wydziału ceramicznego objął Tadeusz S z a f r a n, które sprawował do 1933 r. nadając tu z miejsca wysoki poziom szkoleniu i wytwórczości. Szafran był uczniem ASP w Krakowie, gdzie uczęszczał zarówno do klas malarstwa, jak i rzeźby (1905–1910). Ceramikę studiował w Szkole Zawodowej w Höhr w Koblencji, gdzie szczególnie pracowano nad kamionką i szkliwami. Od 1914 r. kierował klasą ceramiki w Instytucie Przemysłu Artystycznego w Weimarze pod dyrekcją Van de Veldego. Wysoki poziom Instytutu pragnął przenieść do krakowskiej szkoły, zwanej popularnie „Szkolą Szafrana”, która mieściła się w Podgórzu przy ul. Stromej 5. Szkoła posiadała początkowo jeden piec muflowy na niskie temperatury, dopiero po sukcesie na Wystawie Paryskiej, w 1925 r. otrzymała piec na wysokie temperatury do wypalania kamionek i szkliw redukcyjnych. T. Szafran wypracował szlachetną, białą masę ceramiczną zbliżoną do kamionki (półkamionka), wprowadził formy naczyń proste, toczone na kole, o idealnie wyważonych proporcjach. W dekoracji stosowano technikę majolikową, batikowanie oraz szkliwa redukcyjnie wypalane. Dla majolik wypracowano nowe wzornictwo, oparte na motywach geometrycznych lub kubizujących. Różnobarwne pasy i paski, malowane swobodnie, faliste, komponowano na całym naczyniu w rytmie pionowym lub poziomym często krzyżujące się ze sobą lub tworzące ornament kubistyczny. Ten geometryczny styl nie wyparł jednak dekoracji ze stylizowanych motywów kwiatowych, które malowano w asymetrycznych rzutach na całej powierzchni naczynia. Pewną odmienność lansował w Szkole Romuald Nowak malując na majolikach sceny figuralne i pejzaże, np. widok nocny miasta oglądanego z góry, oświetlonego latarnią gazową, gdzie perspektywa i światło deformują bryły przedmiotów (il. 24). W podobnym stylu utrzymywana jest inna malatura, z przedstawieniem trzech motywów panów w czarnych cylindrach z żółtymi księżycami wśród rozsypanych gwiazd. Płaski, zgeometryzowany rysunek i barwy wprowadzają wyraz surrealistyczny oraz tworzą poetycką metaforę życia nocnego. Malatury utrzymane są w barwach błękitów, ostrych szafirów, zieleni, różów i czerni na sinawym tle szkliwa cynowego. Technika zdobienia batikiem, która zyskała duży aplauz na Wystawie Paryskiej (1925 r.), polegała na stopniowym barwieniu ornamentów na naczyniu przez zanurzanie go w farbie przy

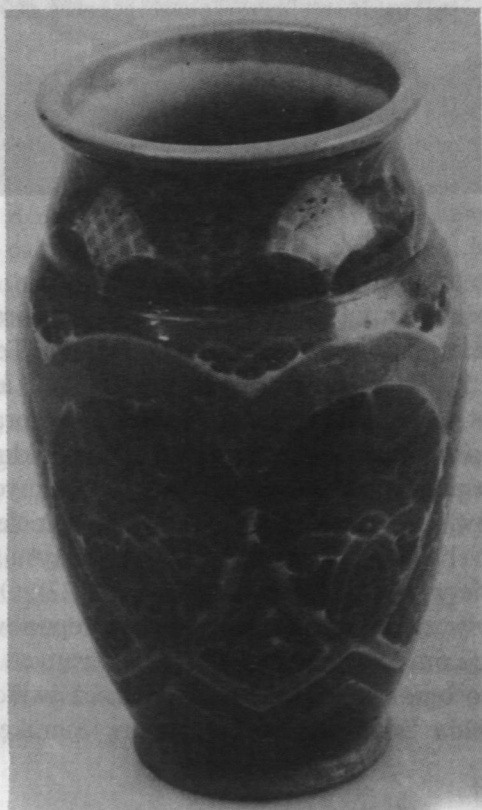


Il. 24

zabezpieczeniu pozostałych pól powłoką woskową. Dekoracja wymagała tylu kąpeli w farbach, ile zaplanowano kolorów w dekoracji. Technikę tę stosowali W. Adamiak (il. 25), Z. Błaszczyk i wielu innych (il. 26). Kierunek kolorystyczny na ceramice był domeną Tadeusza Szafrana. Wypracował on szkliva redukcyjne komponowane na tlenkach miedzi, żelaza, niklu i kwasu tytanowego. Doprowadził do perfekcji redukcję szkliw krystalicznych osiągając piękne wykwyty krzemianów cynku w tonacji błękitów i zieleni, ciemnokrwistej czerwieni z błękitem bądź szarozielonkawie wykwyty rysujące się na powierzchni jak podpatrzone w naturze mchy i porosty (il. 27). Osiągnięcia Szafrana w tym zakresie były znakomite, a polegały na opanowaniu sztuki przeprowadzania redukcji oraz na precyzyjnie wypracowanych recepturach chemicznych, co pozwoliło ograniczyć przypadek na rzecz świadomego kierowania wynikiem. Około 1925 r. Szafran stosował również technikę trawienia kwasami



II. 25



II. 26



Il. 27

na czarnym szkliwie, wydobywając ornament przez wytrawienie tła. Do tej techniki powrócił artysta pracując w Bolesławcu w latach 1945–1950.

Wydziałem ceramiki figuralnej od 1923 r. kierował Stanisław Popławski, uczeń klasy rzeźby i asystent Konstantego Laszczki, później docent i profesor ASP. Popławski prawdopodobnie nie miał specjalnego zamiłowania do ceramiki, uznawał przede wszystkim jej przydatność do popularyzowania rzeźby i wykonywania replik w tańszym materiale od marmuru czy brązu. Wskazują na to, zachowane w jego pracowni krakowskiej, fajansowe repliki jego rzeźb, jak popiersie damy w czepku oraz portret córeczki – Marii (1913 r.). Spośród wazonów tam zachowanych, produkcji szkolnej, jeden tylko można przypisać autorstwu Popławskiego. Ma on formę kulistą i esowate uchwyty z boków naczynia, bardzo bliski koncepcji Laszczki, co nie dziwi u ucznia tego artysty.

Uczniowie Szkoły, jak Franciszek Kalfas, Zygmunt Błaszczuk, Władysław Adamiak, Antoni Zmaza, Sobczak-Gąsienica, Karol Zabłocki, Kazimierz Piętka, Bogusław Marcinek, Józef Szewczyk i in., osiągnęli dużą umiejętność formowania przestrzeni, techniki robienia odlewów oraz dążenie do własnego wyrazu plastycznego. Nadto wykształcono w nich dużą samodzielność projektowania naczyń i serwisów dla szerszej produkcji przemysłowej. Znane tematy rzeźb szkolnych to figurki ptaków (il. 28), delfinów, Janosiki, św. Jerzy zabijający smoka, Twardowski na księżycu, akty kobiece, figurki dziewcząt wiejskich. Wykazują one styl kubizujący z dążnością do dekoracyjnego



II. 28

stylizowania detalu, często też stylizację jeszcze w duchu secesji. Nie jest to pełna lista ani uczniów, ani ich prac, zaledwie cząstka dorobku, która zachowała się w zbiorach muzealnych bądź znana jest tylko z reprodukcji w czasopiśmie. Zajęcia z ceramiki odbywali również uczniowie wydziału malarstwa dekoracyjnego, jak Janina Gaikówna, Romuald Nowak, Kazimierz Klinowski, Roman Baron i in.

Prace uczniów były eksponowane na corocznych wystawach Szkoły, które nie tylko miały na celu ukazanie dorobku młodych artystów, ale połączone były ze sprzedażą eksponatów na rzecz Szkoły. Przegląd prac i projektów pomyślany też był z intencją zainteresowania tym dorobkiem przemysłu ceramicznego w kraju.

W roku 1926 Tadeusz Szafran i Zygmunt Błaszczyk wykonali projekty w fabryce porcelany „Ćmielów”, które w rok później zostały zakupione na wystawie przez fabrykę. Była to patera zaprojektowana przez Szafrana oraz wazon, bomboniera i serwis śniadaniowy projektu Błaszczyka. Prace te długo były eksploatowane w „Ćmielowie”, zwłaszcza serwis, który otrzymał tam nazwę *Gniezno*. Fabryka fajansów w Pacykowie zakupiła w tym czasie figurkę *Janosika* Władysława Adamiaka, przedstawiającą harnasia w pozie stojącej na wyprostowanych nogach z ramionami opartymi na biodrach. Istnieje druga

wersja Amoska (MNK), oddająca parastat w łańcu złojeckim z nogami
skrzyżowanymi w skoku (il. 29). Nie ma pewności, czy jest to również prace



Il. 29

biarki Szkoła Ceramiki T. Szustera. PSpA stanowią już każdy wytwór-
kowane pod każdym względem, zasłające zarówno wszystkie parametry, jak
i pizyjnej, ostateczny w kątach, bezwzględnie, wiodąc wywój, ostatecz. 7E

wersja *Janosika* (MNK), oddająca harnasia w tańcu zbójeckim, z nogami skrzyżowanymi w skoku (il. 29). Nie ma pewności, czy jest to również praca Adamiaka, gdyż w pracach szkolnych istnieje zawsze obawa wymienności i wzajemnych zapożyczeń uczniów w ramach stylu lansowanego przez szkołę. Rok 1929 był rokiem szkolnym bardzo efektywnym, gdyż profesorowie i uczniowie przygotowywali się do Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Przedstawiono tam szeroki przegląd prac, lecz przemysł okazał zainteresowanie głównie figurkami, tym razem Bogusława Marcinka. Fabryka Ćmielowska zakupiła akt kobiecy *Upadła, Dziewczynę z wazą*, która otrzymała nazwę „Kazicha”, oraz *Łowiczanke* zwaną odtąd „Magdusią”. Przemysł ceramiczny nie tylko zasiliał się projektami Szkoły, ale wchłaniał też artystów tam wyszkolonych. Bogusław Marcinek już od 1928 r. pracował w Ćmielowie na stanowisku projektanta, gdzie wykazał ogromną inicjatywę twórczą. Następnie zatrudniono Józefa Szewczyka (1936 r.), a w czasie wojennym działał tam również Franciszek Kalfas. Wychowankowie Szkoły podejmowali pracę w przemyśle ceramicznym, stopniowo uzupełniali kadry profesorskie Szkoły (F. Kalfas, Romuald Nowak, Kazimierz Piętka), zakładali własne pracownie. W 1933 r. opuścił Szkołę Tadeusz Szafran, obejmując stanowisko dyrektora technicznego w fabryce fajansów Stanisława Mańczaka w Chodzieży, ale był to tylko krótki etap w drodze tego artysty, zawsze dążącego do pokonywania trudności organizacyjnych, kształcenia, eksperymentowania, czynnego do końca swych dni.

Prace szkolne często są sygnowane wyciskami w cieście: „SZKOŁA-CERAMIKI-KRAKÓW”, czasami noszą naklejki drukowane z literami: PSPA (Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego). Nieliczne okazy noszą sygnatury artystów. Literę rytą w cieście: „K”, „K.Z.” (Karol Zabłocki?), monogramy wykonane farbą: z liter: „R.N.” (Romuald Nowak) oraz: „P.L.” Znaki ryte odnoszą się zawsze w ceramice do autorów czerepów, znaki wykonane farbą do autorów dekoracji. T. Szafran nie sygnował swoich prac, poza wspomnianą paterą zaprojektowaną dla Ćmielowa. Niemniej, na spodzie wazonów z charakterystycznym dla Szafrana szkliwem redukcyjnym i z dekoracją trawioną, powtarza się ryty znak „6”. Nie oznacza on ani formy, ani wymiaru, ani typu dekoracji. Może być roboczym oznakowaniem wybranych czerepów do dekoracji przez Szafrana.

Przedstawiona tu droga rozwoju ceramiki krakowskiej pierwszej połowy XX w. wskazuje, że Kraków był kolebką znakomitych talentów działających w dziedzinie ceramiki artystycznej w całej Polsce. W początku wieku artyści podejmowali po studiach podróże zagraniczne, uczyli się w Paryżu, Wiedniu, Monachium czy Höhr, uzupełniali studia technologiczne, wzorując się na wystawach i warsztatach zagranicznych wypracowywali własny styl, lecz wyboru tej dziedziny dokonywali tu, w Krakowie. W latach dwudziestych dzięki Szkole Ceramiki T. Szafrana przy PSPA stanowili już kadry wykwalifikowane pod każdym względem, zasilające zarówno warsztaty ceramiczne, jak i przemysł ceramiczny w kraju.

Literatura

1. Boy-Żeleński T., *O szopce Zielonego Balonika w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1927, 2 pór.
2. Borrmann R., *Moderne Keramik*, Leipzig 1902.
3. Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 1963.
4. Daszyńska B. i Kołodziejowa B., *Ceramika europejska od średniowiecza do naszych dni*, z katalogiem wystawy, Kraków 1964.
5. Fredro-Boniecka M. i Dobrowolski W., *Konstanty Laszczka*, Warszawa 1959.
6. Fontaine R., *La ceramique francaise*, Paris 1946.
7. Homolacs K., *Wszzechświatowa wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, Rzeczy Piękne*, R.V. Nr 9-1-2, 1925.
8. Huml I., *Warsztaty Krakowskie*, Kraków-Warszawa-Wrocław-Gdańsk 1973.
9. Kołodziej M., *Historia Muzeum w Tarnowie*, Tarnów 1979.
10. Kołodziejowa B., *Fabryka fajansów J. Niedźwiecki i Ska w Dębnikach pod Krakowem*, RMM w Płocku, Z. 4, 1973.
11. Kołodziejowa B. i Stadnicki Z.M., *„Ćmielów” Zakłady Porcelany*, Kraków 1986.
12. Kowecka E., Losiowie M. i J., Winogradow L., *Polska porcelana*, Wrocław 1975.
13. *Kraków środowiskiem artystycznym — szkoła ceramiczna, Sztuki Plastyczne*, dod. Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego, R. 2, nr 2, 1912.
14. *Materiały Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej*, Kraków.
15. *Materiały prasowe do działalności PSS tzw. Teki Warchałowskiego*.
16. *Materiały do Dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków-Wrocław, 1959, T. I i II.
17. Laszczka K., *Ceramika artystyczna*, Warszawa 1928.
18. Laszczka K., *Keramos*, Warszawa 1948.
19. *Polskie życie artystyczne*, pod red. A. Wojciechowskiego, T. I i II, Wrocław 1974.
20. *Przewodnik po zbiorach Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. dra A. Baranieckiego w Krakowie*, oprac. K. Homolacs i I. Bojarska, Kraków 1928.
21. Seweryn T., *Ceramika Szkoły prof. Tadeusza Szafrana*, *Rzeczy Piękne*, R. 9, nr 1-3, 1930.
22. Starzewska M., *Polska ceramika artystyczna 1 połowy wieku XX*, Wrocław 1952.
23. Starzewska M. i Jeżewska M., *Fajans polski*, Wrocław 1978.
24. Szafran T., *Wpływy japońsko-chińskie na ceramikę naszych czasów*, *Przemysł Ceramiczny* 1910.
25. Szafran T., *Ceramika na międzynarodowej wystawie sztuk zdobniczych w Paryżu*, *Rzeczy Piękne*, R.V, nr 11, 1925.
26. Szafran T., *Prace ceramiczne Henryki Kernerówny*, *Sztuki Piękne*, R.9, nr 4-6, 1930.
27. *Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie*, „Przemysł i Rzemiosło, Kronika”, R.1, nr 1, 1921.
28. Till S., *Wystawa mebli w Krakowie*, „Przegląd Rękodzielniczy”, R.7, nr 5, 1918.
29. Wisz M. [Witkiewicz K. i Szafran T.], *Ogólnokrajowa wystawa ceramiczna w Krakowie*, *Przemysł, Rzemiosło, Sztuka* 1924.

Katalogi wystaw

30. *Katalog I wystawy Towarzystwa PSS w Krakowie 1902*.
31. *Katalog II wystawy Towarzystwa PSS w Warszawie 1902*.
32. *Katalog wystaw nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905.
33. *Katalog wystawy Krakowskiego Towarzystwa PSS w Warszawie 1908*.
34. *Katalog wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym*, Kraków 1912.
35. *Katalog wystawy mebli, urządzona staraniem Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie 1918*.
36. *Katalog wystawy Ceramika polska, urządzona staraniem Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie 1927*.
37. *Katalog Wystawy Kobierców i Ceramiki, urządzona przez Muzeum Narodowe w Krakowie 1934*.

Spis ilustracji

1. K. Laszczka, *Płyta architektoniczna*, majolika, Fabryka J. Niedźwiecki i Ska, 1907, wł. prywatna. Fot. Z. Malinowski.
2. K. Laszczka, *Wazon*, szamot szkliwiony, Skawina 1923–1927, replika wazonu z r. 1904, wł. prywatna. Fot. Z. Malinowski.
3. K. Laszczka, „*Wodnik*”, fajans biały, J. Niedźwiecki i Ska, 1904, wł. Muzeum Mazowieckiego w Płocku. Fot. Z. Malinowski.
4. K. Laszczka, „*Zasmucona*”, fajans szkliwiony, J. Niedźwiecki i Ska, 1904, replika „*Smutnej*”, wł. Muzeum Mazowieckiego w Płocku.
5. J. Szczepkowski, „*Taniec krakowski*”, fajans biały, J. Niedźwiecki i Ska, 1904, wł. Muzeum Narodowego w Krakowie. Fot. MNW.
6. J. Szczepkowski, *Puszka*, terakota, J. Niedźwiecki i Ska, ok. 1905, wł. Muzeum Mazowieckiego w Płocku.
7. J. Szczepkowski, *Wazon*, fajans malowany, J. Niedźwiecki i Ska, 1905, wł. MNK. Fot. J. Książek.
8. J. Szczepkowski, *Wazon*, fajans malowany, J. Niedźwiecki i Ska, 1904, wł. MNK. Fot. Z. Malinowski.
9. J. Szczepkowski, „*Serwis zakopiański*”, fajans szkliwiony, ok. 1905, wł. Muzeum Mazowieckiego w Płocku.
10. K. Brudzewski, *Wazon*, fajans szkliwiony, J. Niedźwiecki i Ska, 1905, wł. MNK.
11. M. Męcina-Krzeszowa, *Wazonik*, fajans malowany, pracownia na Dębnikach, 1900–1910, wł. MNK. Fot. Z. Malinowski.
12. M. Męcina-Krzeszowa, „*Dziewczyna w kontusiku*”, fajans szkliwiony. Prac. własna na Dębnikach, 1900–1910, wł. MNP. Fot. W. Kowaliński.
13. Z. Szydłowska, *Wazonik*, majolika, pracownia własna, ok. 1910, wł. MNK. Fot. MNK.
14. Z. Szydłowska, *Wazonik*, majolika, prac. własna, 1916, wł. MNK, fot. MNK.
15. K. Laszczka, „*Złote jabłka*”, glina mal. szkliwami barwnymi, prac. własna, 1924, wł. MNK. Fot. MNK.
16. K. Laszczka, *Wazon*, glina szkliwiona, prac. własna, 1920, wł. MNK. Fot. J. Książek.
17. K. Laszczka, *Wazon*, fajans mal. szkliwami, replika, Skawina, ok. 1924, wł. MNK. Fot. MNK.
18. K. Laszczka, *Plakieta owalna*, replika wykon. w szamocie, Skawina, 1923–1927, wł. prywatna. Fot. Z. Malinowski.
19. H. Hochman, „*Maska*”, terakota mal. szkliwami, prac. własna w Tarnowie, 1929, wł. Muzeum Okręgowe w Tarnowie. Fot. M.O. Tarnów.
20. H. Hochman, „*Flora*”, fajans, replika wykonana w Skawinie, 1929, wł. Muzeum Okręgowe w Tarnowie. Fot. Muz. w Tarnowie.
21. H. Kernerówna, *Dziewczyna w krynolinie*, majolika, pracownia własna w Tarnowie, 1929, wł. MNK. Fot. Z. Malinowski.
22. H. Kernerówna, „*Trzy Marie*”, majolika, pracownia własna w Tarnowie, 1929, wł. MNK. Fot. J. Książek.
23. H. Kernerówna, *Plakieta*, majolika, prac. własna w Tarnowie, 1930, wł. Muzeum Okręgowe w Tarnowie. Fot. Muzeum w Tarnowie.
24. R. Nowak, *Talerz dekoracyjny*, majolika, Szkoła Ceramiki, 1927, wł. MNK. Fot. J. Książek.
25. W. Adamiak, *Wazonik*, batik na ceramice, Szkoła Ceramiki PSPA, ok. 1925, wł. MNK. Fot. J. Zawadzki.
26. Szkoła Ceramiki PSPA, *Wazon*, batik na ceramice, ok. 1925, wł. MNK. Fot. J. Zawadzki.
27. T. Szafran, *Wazon*, szkliwo redukcyjne, Szkoła Ceramiki PSPA, 1925.
28. Szkoła Ceramiki PSPA, klasa S. Popławskiego, *Głuszec*, 1927, wł. MNK. Fot. Z. Malinowski.
29. W. Adamiak?, „*Janosik*”, półkamionka szkliwiona, Szkoła Ceramiki PSPA, 1927, wł. MNK. Fot. Z. Malinowski.

The Cracow Ceramics in the First Half of the 20th Century

The cooperation between the Polish Association of Applied Arts and the faience factory "J. Niedźwiecki and Co." founded in 1900 resulted in the development of a division of artistic faïences and a laboratory. The factory manufactured the so-called delicate faïences made of white clay imported from Czechoslovakia. A painted decoration was put directly on the baked pot and later on it was glazed with a colorless glaze. The majolica technique was then used when architectural plates were made similar to Italian Renaissance majolic ceramics.

Originally it was mainly Konstanty Laszczka who contributed to the division of artistic faïences designing animalistic sculptures and the series of three vases with sculptural decorations. About 1904 he prepared smaller replicas of his few sculptures and they were copied in some quantities. Pretty soon other artists began to cooperate with the factory as well. Jan Szczepkowski designed cubistic figures representing the series of Polish dances, vases and vessels with human figures and floral designs in relief. He also designed different interesting varieties of the so-called Zakopane vessels inspired with the design made by Stanisław Witkiewicz. Karol Roman Brudzewski designed naturalistic figures of rabbits and vases with chest-nut leaves designs in relief. Designs of other Cracow artists were manufactured in the same factory as well.

At the same time there was another private ceramic workshop near Cracow run by Maria Ludwika Męcina-Krzeszowa (maiden name: Barat). She made figures of folk girls, bas-reliefs, ash-trays, and Secession vases of white clay painted and glazed with a colourless glaze.

In 1910 another private ceramic workshop was founded in Cracow by Zofia Szydłowska (maiden name: Rappaport), but there are only a few designs left of her works. They are mainly small vases, ash-trays and flower-pots made of red or yellow clay and painted on the tinned glaze with floral and geometric ornaments.

In the 1920s Konstanty Laszka started to run his own ceramic workshop; he manufactured there fantastic birds, animals and hybrids painted with intensive colours of colorful glazes. Simultaneously the artist cooperated with the faience factory in Skawina for which he prepared replicas of his own earlier designs. Also Henryk Hochman, the sculptor, cooperated with the same factory in Skawina designing antique and Jewish figures. He had also a ceramic workshop in Tarnów where worked his student Henryka Kerner. There he produced a series of his "Masques" made of terracotta and covered with the tinned glaze; details were painted with colorful glazes. However, Henryka Kerner used the majolica technique and tinned glazes with dark shade. Her domain were mainly small figures of women and religious themes and sometimes figures stylized to folk art.

In the academic year 1911/12 Konstanty Laszczka founded his ceramic workshop at the Academy of Fine Arts where many students specialized in ceramics and later on created ceramic artistic objects all over Poland. The second ceramic workshop for educational reasons was founded in 1919 in the School of Artistic Handicrafts. Its manager was Tadeusz Szafran and since 1923 this workshop was run by Stanisław Popławski. Among its pupils and co-workers there were such well-known artists as Nowak, Adamiak, Błaszczuk, Zabłocki, Marcinek and Szewczyk.

Zusammenfassung

Krakauer Keramik der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts

Die Zusammenarbeit der Gesellschaft Polnische Angewandte Kunst mit der 1900 entstandenen Fayencefabrik „J. Niedźwiecki AG" führte zur Einrichtung einer Abteilung für Kunstfayencen und eines Labors. Die Fabrik produzierte die sog. feine Fayence aus dem böhmischen Pfeifenton. Die Malverzierung wurde direkt auf die gabraunnte Scherbe gelegt und dann mit mattem

Email glasiert. Man verwendete die Majoliketechnik zur Erzeugung architektonischen Platten, die im Geiste der italienischen Renaissancemajoliken erhalten waren.

Anfangs schuf vor allem Konstany Laszczka für die Abteilung der Kunstfayencen, indem er animalistische Skulpturen und eine Serie von drei Vasen mit der Bildhauerdekoration entwarf. Um 1900 bereitete er auf breitere Produktion verkleinerte Repliken einiger seiner Skulpturen vor. Bald schlossen sich andere Künstler der Zusammenarbeit mit der Fabrik an. Jan Szczepkowski entwarf kubistische Figürchen aus dem Zyklus polnischer Tänze, Vasen und Gefäße mit plastischen Menschengestalten und Blumenmotiven. Interessant bearbeitete er auch verschiedene Fassungen des sog. Zakopaner Services, angeregt durch den Entwurf von Stanisław Witkiewicz. Karol Roman Brudzewski entwarf naturgetreue Kaninchenfigürchen und Vasen mit plastischen Blättermotiven der Edelkastanie. Außerdem wurden hier noch viele Arbeiten von anderen Krakauer Künstlern gemacht.

In derselben Zeit wirkte bei Kraków eine private Keramikwerkstatt von Maria Ludwika Męcina Krzeszowa geborene Barat. Aus dem bemalten und mit farblosem Email glasierten Pfeifenton stellte sie Figürchen der Landmädchen, Flachreliefe, Aschenbecher und sezessionistische Vasen her.

1910 gründete Zofia Szydłowska geborene Rappaport eine individuelle Keramikwerkstatt in Kraków. Aus ihrer Erbe blieben nur wenige Arbeiten erhalten. Es sind hauptsächlich kleine Vasen, Aschenbecher und Blumentöpfe, die aus dem roten oder gelben Ton hergestellt und auf der Zinnglasur mit Blumenmotiven und geometrischen Ornamenten bemalt wurden.

In den 20-er Jahren hatte Konstany Laszczka eine eigene Keramikwerkstatt, in der er phantastische Vögel, Tiere und Hybriden erzeugte, die mit interessiven Farben der bunten Glasuren bemalt waren. Zugleich arbeitete der Künstler mit der Fayencefabrik in Skawina zusammen, für die er Repliken seiner früher entworfenen Arbeiten vorbereitete. Mit der Fabrik in Skawina war auch der Bildhauer Henryk Hochman verbunden, indem er antische und jüdische Themen bearbeitete. Er besaß auch eine Keramikwerkstatt in Tarnów, die er mit seiner Schülerin Henryka Kernerówna führte. Hier entstanden in der Terrakotte seine "Masken", die durch Zinnglasur mit farbigen Details überzogen wurden. Kernerówna arbeitete dagegen in der Majoliketechnik und verwendete die Zinnglasur mit kühler Abschattung. Ihre Domäne waren die Frauenfigürchen und religiöse Themen, die manchmal im Sinne der Volkskunst stilisiert waren.

Im Studienjahr 1911/12 gründete K. Laszczka eine Keramikwerkstatt bei der Kunstakademie, in der sich viele Keramiker ausgebildet hatten, die später im ganzen Lande wirkten. Eine andere Lehrkeramikwerkstatt entstand 1919 an der Schule für Kunstgewerbe. Zu ihrem Leiter wurde Tadeusz Szafran, und seit 1923 leitete die Werkstatt Stanisław Popławski. Von den Schülern und Mitarbeitern der Schule zeichneten sich später u.a. Nowak, Adamiak, Błaszczyk, Zablocki, Marcinek, Szewczyk aus.