

Vera Hasalowa — THE ŻYWIEC GROUP AND PICTURES PAINTED ON GLASS FROM THE MORAVIAN-CZECH BORDER COUNTRY

The article discusses pictures painted on glass about which Jozef Grabowski wrote in the periodical "Arkady" in 1939, describing them as the Żywiec group. After examining a very large number of pictures of this type (blue) in the museums of Czech Silesia (Opava, Ostrava, Frydek-Mistek, Frenstat and others) the authoress of the present article came to the conclusion that they were connected with two other groups, very similar in character (pastel and coloured, multi-coloured), and points to the probability of most of the pictures in question coming from one and the same workshop, which she assumes was in a well-known centre of pilgrimages, that is, a place in which there was trade in devotional objects and pictures, namely the town of Frydek (on the border Moravia and the Cieszyn region). This is testified by the very large number of pictures that are known to have come from Frydek and vicinity and the fact that people remember the workshop there and it is referred to in literature on the subject (Cernohorsky, Vydra, Bouček). The authoress goes on to show that the workshop, which in all probability existed till the end of the 19th century, perhaps even longer, was founded at the meeting point of three regions where painting on glass was practiced: the Silesian, Moravian and Slovak regions. The authoress makes a very detailed study of the Moravian region, of which little is known so far, pointing to the numerous connections between the products of the workshop in Frydek and the paintings on glass done in the Moravian region in the middle of the 19th century, particularly some of the paintings done by artists of the Moravian region. The Żywiec group is a collection of typical Frydek paintings of the blue group, brought to the villages in the vicinity of Żywiec by pilgrims from Frydek by wandering pedlars who took their wares from house to house. So it is pretty certain that the paintings on glass found in the villages near Żywiec came from two sources — from Frydek and from an unknown workshop that was somewhere on the territory of today's Poland and which was only local in scope and was marked for its folk character.

Aleksander Jackowski — CONTEMPORARY FOLK ART REMARKS FOLLOWING THE ŁÓDŹ EXHIBITION

In the contemporary village there are various kinds of creative art existing side by side.

1. art based on the traditional patterns of folk culture, destined for the artist's own use in his own milieu, that is, art fully corresponding to the usual definition of folk art;
2. art based on the traditional patterns of folk culture, destined for customers outside the village milieu („export” to the towns), that is work having ever weaker links with the village milieu and sometimes contrary to its likings.
3. art corresponding to the present taste in rural and suburban milieus and destined for those milieus, that is, art of the kind mentioned in point 1. created in conditions where folk culture is losing its specific character, in a situation where the artistic tastes of the milieu are still the same, but are being influenced by the infiltration of patterns from other milieus, from the suburban areas of towns (so-called „feast-day art”). Apart from these kinds of art, there are also others in the rural areas that cannot be placed in the categories of folk art, for instance, the work of the „primitives”, that of children and of amateur artists, that is, all the kinds of art that represent either extremely individual artistic work, or work where the artists copy accepted patterns, keeping to the

various artistic conventions prevailing in the various milieus.

Out of all these different kinds of art to be found in the countryside today, the art based on the traditional patterns (point 1) is becoming ever less popular in the rural milieu, which fact is causing its gradual disappearance, particularly in fields where it cannot compete with industrial goods, for instance — smithery, furniture making, clothing, etc.

Weaving still remains a very lively field of folk art. The village people still make various kinds of decorations and flowers from coloured tissue paper for their own use and also „pisanki” (painted eggs for Easter) and, to some extent, pottery too. All the other folk art products are today destined for the urban customer.

The existing forms of care over folk art are, it is true, checking the process of its disappearance, but a definite artistic regression is evident in all fields of folk art, which cannot be attributed to the fact that the best folk artists are ageing and dying and not to the lack of new young artists who are just as talented, but to the fact that the folk artist of today does not produce his work for his own milieu.

The mentality, consciousness and artistic vision of the contemporary man is different. Tradition, which formerly provided permanent foundations for folk art, has not such a strong influence today, even on the artists who consciously base their work on it. This is conducive to the development of individual searchings and calls for more personal inventiveness on the part of the artist. But the development of individuality is not always accompanied by artistic value. The self-taught artist, who does not usually have much idea of art, becomes rather helpless if he tries to depart from tradition and depend on his own ideas.

The situation is a specific one as regards carving, which has always been less dependent on the artistic traditions of the milieu. In this field of art, the factor of individual inventiveness has always played the biggest role and today too, it is decisive in producing the best folk carvings. The number of carvers is growing and the artistic level of their work has improved during the last dozen or so years, which is, to some extent, due to the mass purchases of these works by CPLIA (Folk Art Industry Cooperative) and the competitions and exhibitions organized by this folk art cooperative.

In the present situation, with traditional folk art getting less popular in the rural communities and the consequent reduced demand for it, the problem of caring for this art is extremely important as an essential condition making the production of folk products possible. The institutions taking care of folk art (CPLIA, the Ministry of Culture and Art, the museums) are taking the place of what formerly shaped this art, namely, the traditions of a given milieu, and are thus guaranteeing the maintenance of a high artistic level and also a market for folk art products.

This assistance has, it is true, maintained and even re-activated some traditional techniques, but it is not able to check the regressive process taking place in folk art.

But the decline of this traditional folk art is not synonymous with the liquidation of the specific art of the villages and suburbs (see point 3). This art is aesthetically separate from contemporary professional art, but it does show some links with the former „feast-day art”. Although it cannot compete with the former folk art from the artistic point of view, it is not altogether deprived of aesthetic values.

Maria Przeździecka — EXHIBITION OF ICONS IN CRACOW

Discussing the exhibition of 15th—19th century icons from the Małopolska region, the authoress of the present article draws attention to the great variety and specific individuality of these paintings due both to the fact that they were produced in an area constituting

the meeting place of East and West, and to the process of the Latinization of rites and the influence of the icons produced by the neighbouring Sącz group.

The variety of tendencies and trends depended on the education and talents of the painter, the patterns he followed, the instructions of the clergy and the traditionally accepted forms. It also depended on the destination of the icon painting. The exhibition also shows various kinds of folk icons, even pictures on banners and crosses carried in processions. Speaking about the instructions of the clergy and the traditionally accepted forms, the authoress draws attention to the fact that it was not usually allowed to introduce Gothic ornamentation into the Orthodox churches, the accepted forms being Renaissance and baroque. In 1970, it was officially stated that the iconostasis was not essential in the Orthodox Church. If it was placed there, it had to conform to the traditional pattern, in which the traditional iconographic art followed a set, formal schema. This makes it rather difficult to establish the dates of some icons.

The destination of the icons influenced their character and artistic range. The iconostasis, being the most prominently displayed, had to meet the highest requirements. And it is here that we see the strongest and longest maintenance of the iconographic and formal rigours established at one time for the Eastern Church. In scenes from the lives of saints, the artists had more freedom in introducing new elements. The icon painters of the Małopolska region in the 16th—18th centuries were mostly townfolk of Polish or Russian origin, more rarely they were monks of Basilian friars.

The main centres of icon painting were: Rybotycze, Przemyśl, Jaworów, Zółkiew and the monastery at Poczajów. The painters who worked for the church either collaborated with guilds or got their orders from monasteries or lay clergy on the principle of family ties.

There is a lack of detailed information about the Sącz icon painters, but there are many arguments, and examples of their activity, testifying to the fact that this group did exist. In their paintings the habit of following a great variety of patterns makes it difficult to establish the date when they were produced. In considering the Sącz group, the authoress of the article says that this group was formed by lay artists who were not organizationally linked with monasteries of the clergy of the Orthodox Church, and that these painters started to take patterns from the art of the Orthodox and Latin churches of various periods earlier than the painters working for the Orthodox church, and used these patterns more extensively.

Analysing the formal solutions applied, she points to the great variety of influences on folk icon painting, among others, the influence of contemporary Latin devotional pictures and Russian metal ornaments.

To sum up, the authoress states once again that it is difficult to establish the chronology and workmanship of the icon paintings, for the same painters produced pictures destined for various purposes and therefore had a different approach in different icons towards the traditional elements borrowed from Russo-Byzantine art, Latin art and Polish folk art. (12—16).

Anna Dobrzańska-Pawlicka — PAINTING ON COTTAGE WALLS IN THE VILLAGE OF SAMOKŁĘSKA, JASŁO DISTRICT

The authoress begins with some general remarks on the custom of painting the walls of cottages with calcimine or lime, and then deals in detail with the painted ornamentation to be found on the walls of the cottages in the village of Samokłęska. The ornamentation is usually of a mixed kind; the framework of the cottage is generally painted with white lime, sometimes with the addition of a blue tint, and sometimes it is whitewashed in stripes. Some of the cottages have their front walls painted white all over and the gable part in stripes or perhaps in a dotted pattern. The doors are decorated with patterns painted in lime.

Most of these patterns are stylized plant forms. Geometrical patterns are more rarely met with, for instance, patterns of dots, lines, etc.

The composition of the ornamentation depends on the shape and size of the door which is to be painted.

As regards the long-shaped farm buildings in the village of Samokłęska, the dominant note is large vertical patterns on the doors forming a compact compositional whole with the whitewashed framework. The painting to be found on the cottages in Samokłęska has not any long traditions. The beginning of this custom can be traced back to the year 1910. The painting is done exclusively by women, usually before Easter. There are similar wall paintings also in several villages in the neighbourhood of Samokłęska.

The painting is purely ornamental and has no other function, with the exception of the sign of the cross.

Maria Gutkowska-Rychlewska — PATTERNED NET SASHES OF THE 17th AND 18th CENTURY

Net sashes were commonly worn by the Polish burghers and nobility in the 17th and the first half of the 18th century. The technique of net lace which was used in their making lasted till the beginning of the 20th century in folk art.

Silk patterned sashes, about three metres long and about 50 cm wide, mostly red and crimson, sometimes adorned with gold or silver, were tied on over *żupan* and *kontusz* (over-coat worn by Polish nobles). Cheaper woolen or semi-silk sashes were worn already in the 17th century, and in the second half of the 18th century cheaper sashes of this kind were also worn by the peasants living near Cracow.

Barbara Kołodziejka — EXHIBITION OF ŁOWICZ PAPER-CUTS IN THE REGIONAL MUSEUM AT ZIELONA GÓRA

This exhibition was a display of the work of Zofia Foks, born in 1902 near Łowicz, where she lived until 1945. She has now been living in the village of Chwałin, Sulechów district, near Zielona Góra, for 19 years. Zofia Foks learnt to make paper-cuts from her mother and up till about 1930 made a lot of them for herself and her neighbours. But after that she stopped making them. The 107 paper-cuts on view at the present exhibition are the first she has done since she gave it up thirty years ago. She uses the traditional Łowicz patterns: paper-cuts depicting various subjects, and in the form of bands and stars.

Analysing the various forms of the paper-cuts, the authoress points to their differentness from the traditional Łowicz paper-cuts, due to her having left her native milieu, for one thing, and also because she made the paper-cuts not as a decoration for her home, but as museum exhibits.

Ewa Fryś-Pietraszkowa — THE 21st AND 22nd NATIVITY CRIB COMPETITIONS IN CRACOW

Discussing the last two Crib Competitions in 1963 and 1964, the authoress finds that the popularity of the event has grown tremendously of late. The maximum number of crib-makers entering for the first 15 competitions was 40, while in the last one, 100 crib-makers sent in 113 Nativity Crib.

As regards the evolution of the form of the cribs, the trend is towards miniaturization, in view of the fact that they are used as souvenirs and gifts. For the same reasons, the puppet theatre form is becoming obsolete. On the other hand, there is a growing tendency towards jeweller's precision and a wealth of ornamentation. The crib-makers, in seeking new forms, are influenced by current events and celebrations. The influence of the 600th anniversary of the Jagiellonian University could be seen in the introduction of architectural elements from the historical University buildings and the inclusion of historical personalities in the cribs.

Вера Хасалова — ЖИВЕЦКАЯ ГРУППА И КАРТИНЫ НА СТЕКЛЕ НА ГРАНИЦЕ МОРАВИИ И ЧЕХИИ

Статья посвящена картинам на стекле, о которых в 1939 г. писал на страницах журнала „Аркады“ Юзеф Грабовски называя их Живецкой группой. По исследованию значительного количества картин этого типа (голубого), хранящихся в музеях чешской Силезии (Орава, Острава, Фридек-Мистек, Френштат и др.), автор пришел к выводу, что они связаны с двумя другими, очень схожими группами (пастельной и цветной), (пестрой). Это вызывает предположение, что большинство картин принадлежит к работам одной мастерской, которая вероятно, находилась в известном паломническом центре, а тем самым в центре торговли предметами религиозного культа и образами — в городе Фридек (на границе Моравии и Цешинской земли). Об этом свидетельствует большое количество образов из окрестностей Фридека а также сохранившиеся сведения о мастерской существовавшей повидимому, вплоть до конца XIX века или, пожалуй, еще дальше, — находилась на границе трех округов, где выполнялись рисунки на стекле: силезского, моравского и словенского. Подробнее всего автор исследует мало известный моравский округ, указывая на тесную связь между издателями Фридецкой мастерской и моравскими рисунками на стекле середины XIX в. Эта связь выступает особенно отчетливо в некоторых работах живописцев моравского округа.

Живецкую группу представляет собрание типичных фридекских картинок голубой группы, которые привезли в живецкую деревню паломники из Фридека либо коробейники. И так по всей вероятности, рисунки на стекле поступали в живецкие деревни из двух источников: из Фридека и из неизвестной мастерской, которая находилась на территории теперешней Польши и, имея только местное значение (отсутствие экспорта), отличалась сугубо народным характером.

Александр Яцковски — СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ЗАМЕЧАНИЯ В СВЯЗИ С ВЫСТАВКОЙ В ЛОДЗИ

В современной деревне наблюдаются одновременно различные модели творчества.

1. Творчество, опирающееся на образцы традиционной народной культуры, предназначенное для нужд повседневного обихода и окружающей среды.
2. творчество, опирающееся на образцы традиционной народной культуры, предназначенное для потребления извне (для „экспорта“ в город) — следовательно творчество, все менее связанное с собственной средой, порой даже противоречащее ее вкусам;
3. творчество, отвечающее современным вкусам деревенской среды и городской периферии, предназначенное для упомянутых сред следовательно — вариант (пункта 1), возникший в условиях отмирания своеобразного характера народной культуры, в той обстановке, когда существуют еще общие для данной среды эстетические вкусы, которые все же формируются под влиянием образцов, инфильтрации, поступающих извне из городской периферии (искусство, связанное с престольными праздниками).

Наряду с этими моделями творчества в деревне выступают художественные явления, которых совершенно нельзя причислить к категориям народного искусства, как напр. творчество примитивных художников (так наз. наивных), творчество детей, работы любителей, т.е. все те виды искусства, которые представляют либо сугубо индивидуальные художественные явления, либо искусство подражательное придерживающееся различных художественных конвенций, — выступающее в различной среде.

Их всех моделей искусства, возникающих в современной деревне, все менее удовлетворяет потребности собственной среды творчество, опирающееся на традиционные образцы (пункт 1). В результате этого пос-

тепленно глохнут те отрасли искусства, которые не выдерживают конкуренции с промышленными товарами, например, кузнечное ремесло, выполнение художественной мебели, одежды и т.п.

Попрежнему живой отраслью творчества является ткачество. В деревне выполняются также различного рода украшения из папиросной бумаги, цветы, делаются писанки, иногда горшки. Все другие виды народного творчества выполняются сейчас исключительно для города.

Несмотря на различные формы заботы, окружающей народное искусство с целью задержать процесс его отмирания, во всех отраслях народного творчества, замечается регресс. Этого нельзя объяснить единственно лишь уходом из жизни лучших мастеров старшего поколения либо отсутствием новых молодых талантов, а тем фактом, что в настоящее время мастера народного творчества лишены опоры в собственной среде. Современный человек обладает иной психологией, иным сознанием, иначе видит художественные явления. Традиция, которая прежде определяла прочные основы творчества, ныне не имеет уже той силы воздействия даже на тех художников, которые сознательно ей следуют. Это способствует развитию индивидуальных творческих поисков и требует большего вклада личной изобретательности художника. Но не всегда индивидуальный рост художника сказывается на уровне его произведений. Самородный художник, со слабо в основном развитым художественным сознанием, лишенный опоры традиции и предоставленный исключительно самому себе, часто беспомощен.

Иначе обстоит дело в области скульптуры, которая во все времена менее других видов искусства зависела от эстетической традиции среды. В этой области фактор творческой выдумки всегда был самым сильным и в настоящее время также решает о достижениях народной скульптуры. Число скульпторов неуклонно растет и за последние годы уровень их работ значительно повысился. Это связано, в частности, с массовыми заказами центра народной художественной промышленности („Цепелия“), а также с его мероприятиями — конкурсами и выставками.

В настоящее время, когда традиционное народное искусство все более теряет опору в собственной среде, когда спрос среды неуклонно снижается, вопрос: заботливого отношения к народному творчеству приобретает исключительно важное значение. Только таким образом можно предоставить народным умельцам возможность проявления своих талантов. Учреждения занимающиеся этими вопросами („Цепелия“, Министерство культуры и искусства, музеи) взяли на себя ту роль, которую некогда исполняла данная среда и ее художественные традиции, заставляющие мастера создавать свои произведения на соответствующем высоком уровне, благодаря которому он мог надеяться на распространение и продажу работ.

Правда помощь этого рода способствует сохранению, а порой даже восстановлению некоторых традиционных видов техники, но все же не в состоянии затормозить процесс регресса народного творчества.

Тем не менее закат традиционного народного творчества отнюдь не равнозначен ликвидации своеобразного искусства деревни и городской периферии (ср. пункт 3). Это искусство в эстетическом отношении отличается от современного профессионального искусства и в то же время связано с прежними изделиями ярмарочного искусства. Хотя в художественном отношении современное народное творчество уступает прежнему народному искусству, то все же оно не лишено эстетической ценности.

Мария Пшездецка — ВЫСТАВКА ИКОН В КРАКОВЕ

Настоящая статья посвящена выставке малопольской иконописи XV—XIX вв. Автор статьи обращает внимание на многогранность и характерное своеобразие представленных икон. Это вызвано сопредельностью восточной и западной культур на данной

территории, а также процессом латинизации религиозных обрядов и близостью икон местной сондецкой школы.

Разнообразие тенденций и многогранность этого вида живописи зависели от образования и таланта художника, от образцов и требований духовных властей, а также от традиционных форм и назначения иконы. Выставка демонстрирует различные виды икон, работы народных мастеров, включая иконы на святых хоругвях и кресты, носимые во время процессий. Обсуждая требования духовных властей и традиционные формы, автор указывает, что согласно обычаю, в церквях не допускался орнамент готического характера и был принят стиль ренессанса и барокко. В 1720 г. официально заявлено, что в униатской церкви иконостас необязателен. Его присутствие там объяснялось традиционными образцами, в силу которых традиционная иконография была связана с общепринятым формальным шаблоном. Это явление мешает точному датированию отдельных икон.

Предназначение иконы стимулировало ее характер и уровень художественного исполнения. Поскольку иконостасы помещались на наиболее видном месте, они должны были отвечать самым высоким требованиям. И именно в иконостасах сильнее выступали и дальше сохранился иконографический формализм, установленный в свое время для Восточной церкви.

В сценах из жития святых художник более свободно вводил новые элементы. Малопольские иконописцы XVI—XVIII вв. — это, главным образом, польские или украинские мещане, реже — монахи-базилиане. Главными центрами иконописного мастерства были: Рыботычи, Пшемысль, Яворув, Жулкев и Почаевский монастырь. Церковные живописцы либо сотрудничали с цехами, либо пользовались поддержкой монастырей и светского духовенства на основе семейного родства.

У нас нет более подробных данных о сондецких живописцах, однако ряд аргументов и образцов их творчества свидетельствует о том, что такая группа существовала.

Исследуя творчество сондецких живописцев, автор статьи утверждает, что сондецкую группу составляли светские художники, организационно несвязанные ни с монастырями, ни с церковным духовенством. Художники эти, по мнению автора, раньше и в большей степени пользовались общими образцами церковного и латинского искусства различных периодов.

Анализируя формальные проблемы, автор отмечает, что народная иконопись развивалась под различными влияниями, в том числе под влиянием современной религиозной латинской живописи; сказывалось также влияние русских металлических украшений.

Подводя общие итоги, автор снова подчеркивает как трудно установить точную хронологию и мастерские иконописного творчества, поскольку один и те же лица, создавая иконы различного назначения, по-разному использовали традиционные элементы русско-византийского, латинского и польского народного искусства.

Анна Добжаньска-Павлицка — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИЗБ В ДЕРЕВНЕ САМОКЛЕНСКИ, ПОВЯТ ЯСЛО

В начале статьи автор описывает обычай окрашивания изб глиной или известкой, подробно останавливаясь на раскраске изб в деревне Самокленски. Как правило изба украшается двумя видами росписи. Сруб чаще всего белят известью, иногда добавляя синьку; иногда сруб окрашивают в полосы. В некоторых избах фасад гладкий, белый, а верхняя часть полосатая или в крапинку. Двери украшены росписью, выполненной известью, причем преобладает стилизованный растительный орнамент. Реже встречаются геометрические мотивы из точек, линий, черточек. Композиция орнамента зависит от формы и размеров двери.

Роспись в Самокленсках не имеет старых традиций и датируется с 1910 г. Раскрашиванием занимаются исключительно женщины, обычно перед Пасхой. Такой вид раскраски изб как в Самокленсках встречается также в нескольких соседних деревнях. Роспись играет исключительно декоративную роль (за исключением изображения креста).

Мария Гутковска-Рыхлевска — УЗОРЧАТЫЕ СЕТЧАТЫЕ ПОЯСА В XVII И XVIII ВВ.

Сетчатые пояса были широко распространены среди польского мещанства и шляхты в XVII и первой половине XVIII в. Они исполнялись техникой сетчатых кружев, которая сохранилась в народном искусстве до начала XX в.

Шелковые узорчатые пояса длиной приблизительно 3 м, шириной около 50 см, чаще всего красного и пурпурного цвета, затканые иногда золотом или серебром, носили на жупанах и кунтушах. Более дешевые, полшелковые или гарусные пояса — появились уже в XVII в. и во второй половине XVIII в. Эти дешевые пояса носили также крестьяне краковского округа.

Автор опирается на архивные источники (инвентарные списки, на сохранившиеся памятники старины и польские портреты, где явственно видны пояса).

Барбара Колодзейска — ВЫСТАВКА ЛОВИЦКИХ БУМАЖНЫХ ВЫРЕЗОК (ВЫЦИНАНКИ) В ОКРУЖНОМ МУЗЕЕ ЗЕЛЕННОЙ ГУРЫ

На выставке демонстрировались работы Зофии Фокс, родившейся в 1902 году в Ловиче и проживавшей там до 1945 г.

С того времени т.е. 19 лет Зофия Фокс проживает близ Зеленой Гуры в деревне Хволин Сулеховского повята. Своему мастерству она научилась у матери. Она занималась вырезыванием до 1930 г. делала множество вырезок для себя и соседок, а потом забросила это занятие.

На выставке представлено около 107 работ Зофии Фокс, выполненных ею чуть ли не после 30-летнего перерыва. Зофия Фокс придерживается традиционных ловицких форм тематических вырезок, лент и звезд.

Анализируя отдельные формы вырезок, автор статьи подчеркивает, что они рознятся от традиционных ловицких вырезок. По мнению автора это объясняется отрывом Зофии Фокс от родной среды, а также тем, что представленные вырезки выполнены ею для музея, не для украшения собственной избы.

Эва Фрысь-Петрашкова — XXI И XXII КОНКУРСЫ ВЕРТЕПОВ В КРАКОВЕ

Автор статьи пишет о двух последних конкурсах вертепов, состоявшихся в 1963 и 1964 гг. отмечая, что популярность этих мероприятий усиленно возрастает. В первых пятнадцати конкурсах участвовало максимум 40 человек, а в последнем выступило 100 человек демонстрируя 113 вертепов.

Эволюция форм выражается в стремлении мастеров придавать своим изделиям все более миниатюрные размеры, так-как они чаще всего служат подарками и сувенирами. По той же причине выходят из употребления марионеточные театры. Вместе этого замечается стремление к ювелирной тонкости в работе и богатому художественному оформлению.

В поисках новых форм мастера этого рода искусства обращаются к современной тематике, используя актуальные события и празднества. В частности, торжественный юбилей шестисотлетия Ягеллонского университета в Кракове также оказал свое влияние: в новейших вертепах можно найти ряд элементов старинной архитектуры краковских университетских зданий, а также изображения исторических лиц.

CIASOPISMA INSTYTUTU SZTUKI PAN

wydawane przez

P.P. WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

BIULETYN HISTORII SZTUKI, kwartalnik, ponad 100 str. dużego formatu, około 100 ilustracji. Cena 24 zł, prenumerata półroczna 48 zł, roczna — 96 zł.

POLSKA SZTUKA LUDOWA, kwartalnik, 64 str. dużego formatu, bogaty materiał ilustracyjny. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.

PAMIĘTNIK TEATRALNY, kwartalnik, ponad 170 str. druku, około 100 ilustracji. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.

KWARTALNIK FILMOWY, około 100 str. druku, kilkanaście ilustracji. Cena 10 zł, prenumerata półroczna 20 zł, roczna — 40 zł.

MUZYKA, kwartalnik, około 130 str. druku, liczne przykłady nutowe. Cena 18 zł, prenumerata półroczna 36 zł, roczna — 72 zł.

Wszystkie czasopisma nabywać można regularnie jedynie w prenumeracie.

WARUNKI PRENUMERATY „POLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ”

Prenumeratę na kraj przyjmują urzędy pocztowe, listonosze oraz Oddziały i Delegatury „Ruch”.

Można również dokonywać wpłat na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch” Warszawa, ul. Wronia 23.

Prenumeraty przyjmowane są do 15 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty.

Cena prenumeraty: półrocznie zł 36, rocznie zł 72.

Prenumeratę na zagranicę, która jest o 40% droższa — przyjmuje Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch” Warszawa, ul. Wronia 23, tel. 20-46-88, konto PKO Nr 1-6-100024.

SPRZEDAŻ

Egzemplarze numerów zdezaktualizowanych można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch”, Warszawa, ul. Srebrna 12, konto PKO Nr 114-6-700041 VII O/M Warszawa.

Aktualne numery czasopim Instytutu Sztuki PAN posiada Ośrodek Rozpowszechniania Wydawnictw Naukowych PAN w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

