

Absolwenci zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego w pracowni profesora Tadeusza Breyera

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9373>

MARIA ANNA RUDZKA
ASP W WARSZAWIE
ORCID 0000-0003-1975-6134

Do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która od 1932 r. nosi zaszczytny tytuł Akademii, w naturalny sposób trafiali zdolni i chcący się kształcić na wyższym poziomie absolwenci szkół artystycznych. Analiza dotychczasowej ścieżki edukacyjnej studentów pracowni rzeźbiarskiej prof. Tadeusza Breyera wyraźnie wykazuje, że zapisywali się do niej przede wszystkim absolwenci warszawskiej Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego oraz nieco rzadziej analogicznej szkoły krakowskiej. Wszystkie trzy miały status szkół średnich, a świadectwo ich ukończenia było równoznaczne z maturą. Dzięki temu ich absolwenci po zdaniu egzaminów wstępnych byli tzw. studentami zwyczajnymi. W zupełnie innej sytuacji znajdowali się kandydaci przybywający do stolicy z zakopiańskiej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, której dzieje i charakterystykę omówiły wyczerpująco Halina Kenarowa¹

¹ H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.

i Katarzyna Chrudzimska-Uhera², a dorobek przypomniła niedawno wystawa w Królikarni zatytułowana *Relacja Warszawa-Zakopane*³. Od początku swojego istnienia, czyli od 1879 r., miała ona w swoim programie nauczanie ciesielstwa i rzeźby, ale status szkoły zawodowej uniemożliwiał jej wychowankom otrzymanie pełni praw studenckich. Jakimi motywami kierowali się, jadąc do Warszawy, a nie pobliskiego Krakowa? Jak przebiegał proces ich „uzwyczajnienia”? Jaką rolę w wyborach życiowych odgrywali ich nauczyciele? Jakie ich rzeźby były dostrzegane przez ówczesną krytykę? Czy wyróżniali się w grupie studentów Breyera czymś szczególnym?

² K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.

³ Wystawa zorganizowana została przez Muzeum Narodowe w Warszawie oraz Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem w 2017 r. i eksponowana była w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie w dniach 23 IV–6 VIII 2017, a w Galerii Sztuki XX w. w willi Oksza w Zakopanem od 19 V do 2 IX 2018. Towarzyszyła jej publikacja pod tym samym tytułem.

⁴ Termin ten spotyka się wielokrotnie w teczkach studentów mających status „wolnego słuchacza”, Archiwum ASP, *Zespół akt studenckich* (m.in. Edwarda Piwowarskiego).

Przynajmniej częściowa odpowiedź zawiera się w samym charakterze ich szkoły, wspomnieniach uczniów i relacjach o umiejętnościach pedagogicznych nauczycieli tej niezwyklej szkoły. Przypomnijmy, że jej powstanie w 1879 r. rozpoczęło zinstytucjonalizowane nauczanie plastyki w Zakopanem. Miała być ona lokalną snycerską szkołą zawodową dla miejscowych chłopców „lubiących bawić się nożykiem”, jak pisał, myśląc o pożytkach z złożenia takiej placówki, ksiądz Eugeniusz Arnold Janota⁵. Mimo kilkukrotnych zmian nazw i władz zwierzchnich, a także bezpośrednich kierowników⁶, szkoła zachowała ciągłość instytucjonalną. Przez większość działalności borykała się z wieloma problemami. Na początku XX w. Dionizy Beck donosił o dramatycznych warunkach nauczania: „Stary wałący się budynek [...] nie jest w stanie pomieścić wszystkich oddziałów. [...] Sal dla wykładów teoretycznych nie ma wcale, wykłady odbywają się zwykle w salach rysunkowych. [...] Gorzej jeszcze z rysunkami modelowymi i z modelowaniem, w sali bowiem dla sześciu osób pracuje dwudziestu i trzydziestu. Miejsca dla odlewni w gipsie nie ma wcale, odlewanie odbywa się na dworze. [...] Brak miejsca na bibliotekę, wciśnięto ją do przegródki, w której o pracy przy korzystaniu z biblioteki nie

może być mowy. [...] Łatwo też sobie wyobrazić, że stosunki higieniczne muszą w warunkach takich przedstawiać wiele do życzenia. Sama ciasnota, przebywanie stu z górą ludzi po kilka godzin dziennie w obrębie budynku, nie wystarczającego nawet do połowy tej liczby, wyklucza możliwość elementarnej nawet czystości”⁷. Kierujący wówczas szkołą Stanisław Barabasz, z wykształcenia architekt, przez całą swoją kadencję starał się o nowy budynek dla szkoły. Nie udało mu się tego dokonać w warunkach I wojny światowej, kiedy to szkoła produkowała kule i nosze dla żołnierzy, ale za duży sukces można uznać powstanie internatu na 70 miejsc. Znajdujące się przy nim pole obsadzone ziemniakami zapewniało uczniom podstawowe pożywienie. Dzięki wsparciu miejscowego społeczeństwa przetrwano najtrudniejszy okres, czyli lata 1916–1922⁸, czas nieregularnych dotacji, braków kadrowych spowodowanych powołaniami nauczycieli do wojska oraz zmniejszeniem liczby uczniów. Nieco późniejsze wspomnienia Stanisława Sikory, który uczył się tu w latach 1925–1930, zapewne nie odbiegają od wcześniejszej i późniejszej rzeczywistości: „W bursie pobudka o godzinie szóstej. Następnie wspólny pacierz i pieśni w dużej sali, w szeregu, jak w wojsku. Potem gimnastyka na boisku niezależnie od warunków atmosferycznych i śniadanie. Każdy podchodził z kubkiem pod okienko, gdzie nalewano chochlą niby-herbatę i dawano ćwiartkę chleba. O ósmej co do sekundy trzeba było być w szkole. Poza nauką rzeźby przerabialiśmy szereg przedmiotów teoretycznych. Dwa razy w tygodniu wydawali nam z magazynu karabiny i ostre naboje.

⁵ H. Kenarowa, dz. cyt., s. 31–32.

⁶ Szkoła nazywała się kolejno: Szkoła Snycerska, Cesarsko-Królewska Szkoła Fachowa dla Przemysłu Drzewnego, C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego, a w okresie międzywojennym nosiła nazwę Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Do 1918 r. podlegała: Ministerstwu Handlu (do 1881), następnie Ministerstwu Wyznań i Oświaty (do 1910), a w końcu Ministerstwu Robót Publicznych. Po odzyskaniu niepodległości szkoła podlegała departamentowi szkół zawodowych w MWRIOP razem z artystycznymi szkołami zawodowymi w Kazimierzu Dolnym i Kołomyi. Kierownikami szkoły byli: Franciszek Neužil (1878–1896), Edgar Kovàts (1896–1901), Stanisław Barabasz (1901–1922), Karol Stryjeński (1922–1927), Wojciech Brzeża (p.o., 1927–1929), Adam Dobrodzicki (1929–1936), Marian Wimmer (1936–1939).

⁷ D. Beck, *Nasza szkoła zawodowa*, „Przegląd Zakopiański”, 1903, nr 6, s. 42–43.

⁸ W 1915 r. odszedł ze Szkolnej Rady Krajowej życzliwy Barabaszowi Ignacy Dembowski.

Strzelaliśmy na odległość 150 metrów”⁹. Zgodnie z pierwotnymi założeniami szkoła została stworzona dla społeczności lokalnej, toteż większość uczniów pochodziła z najbliższych okolic, ale zdarzali się i tacy, jak Stefan Momot, który przywędrował spod Hrubieszowa, utrzymując się po drodze z pomocy przy pracach rolnych, czy syn stolarza Marian Wnuk, pochodzący z Przedborza nad Pilicą. Metody wychowawcze były surowe, ale akceptowane przez uczniów¹⁰, którzy prawdopodobnie i tak byli niejednokrotnie traktowani lepiej, niż w swoich domach.

Szkołą charakteru i istotnym czynnikiem wpływającym na zdrowie uczniów był sport. Znakomicie wspinał się Antoni Kenar, lubił wyprawy górskie Marian Wnuk. Sport wciągnął też Stanisława Sikorę, który z dumą pisał w swoich wspomnieniach: „W Zakopanem zaczęło się dla mnie szaleństwo ze sportem. Zdobyłem nawet mistrzostwo Podhala w biegu na 100 m, skoku w dal i wzwyż, a w debłu z Bronkiem Czechem w ping-pongu. [...] Muszę się pochwalić, że w czasie pobytu w Zakopanem – jak na sportowca przystało – dwukrotnie złamałem nogę, wielokrotnie skręciłem, a raz zamarzęłem na bryłę lodu. Znieśli taki duży soplek z odkrytego samochodu po zawodach w Nowym Targu, położyli na Sali T.S. Wiśła w «Poraju» i doprowadzili mnie do porządku. Ale nic więcej nie pamiętam. Tyle, że nadal uprawiałem narciarstwo i jako kadrowicz młodzieżówki korzystałem z dożywiania, także jako piłkarz zapowiadający się”¹¹.

W szkole nawiązywały się przyjaźnie, które trwały nieraz przez całe życie. Tak było w przypadku Antoniego Kenara

9 S. Sikora, *Jedno życie*, Warszawa 2000, s. 12.

10 O karach cielesnych pisał Stanisław Sikora, kwitując to następująco: „nikt nie narzekał, przykładał się bardziej do nauki i rósł na porządnego człowieka, nie na złodzieja”. Tamże, s. 12.

11 Tamże, s. 12–13.

i Mariana Wnuka, Jerzego Chojnackiego, Wojciecha Czerwosza i Stefana Momota. Często te związki decydowały o kontynuowaniu nauki w grupie z kolegami.

Do wyboru stołecznej Akademii przez absolwentów szkoły zakopiańskiej przyczyniło się bez wątpienia przeniesienie do Warszawy Karola Stryjeńskiego. Zapewne znaczącą rolę odegrał tu Władysław Skoczylas, który opuścił szkołę, gdzie od 1908 r. był nauczycielem rysunku, bowiem w 1918 r. został zatrudniony na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Ale już od 1922 r. miejscem jego pracy stała się Szkoła, a od 1932 r. Akademia Sztuk Pięknych, w której kierował katedrą grafiki. W latach 1930–1931 Skoczylas stał też na czele Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań i Oświecenia Publicznego. Znając problemy szkolnictwa artystycznego z perspektywy zarówno nauczyciela akademickiego, jak i urzędnika państwowego, miał pełną świadomość zalet Stryjeńskiego jako pedagoga i jako organizatora. Obydwaj byli postaciami znaczącymi dla życia artystycznego w okresie międzywojennym, a ich współdziałanie zaowocowało w 1930 r. powstaniem nowoczesnej instytucji artystycznej, jaką był Instytut Propagandy Sztuki.

Wcześniej Skoczylas wspierał na łamach prasy ogólnopolskiej działania Karola Stryjeńskiego, który w 1922 r. został dyrektorem szkoły zakopiańskiej i dążył do jej radykalnego zreformowania. Stanowisko swoje obejmował w momencie, kiedy uczniów było niewiele, a oddziałowi rzeźby groziła likwidacja¹². Dzięki talentom organizacyjnym i urokowi osobistemu udało mu się rozwiązać wiążące się z tym problemy. A było ich niemało, o czym pisała Halina Kenarowa: „Stryjeński miał więc do rozwiązania trudności lokalowe, finansowe,

12 Zamierzenia te wywołały protest środowiska zakopiańskiego, czego wynikiem było pismo do MWRiOP, o czym wspomniała K. Chrudzimska-Uhera, dz. cyt., s. 252.

gospodarce i zdrowotne młodzieży jako najpilniejsze potrzeby. Posiadał wprawdzie «carte blanche» na działanie i pełne poparcie władz: w kuratorium krakowskim wizytatorem był Ludwik Misky, malarz ze środowiska krakowskiego zaprzyjaźniony ze Stryjeńskim. [...] Wyżywienie poprawiało się nieomal z dnia na dzień, szkolny hufiec przysposobienia wojskowego, stałe wycieczki w góry oraz szkolne zawody narciarskie miały podnosić stan zdrowotny młodzieży przez ćwiczenia i sport, a w atmosferze tej wyrosli świetni narciarze, jak np. Karol Szostak czy Bronisław Czech¹³.

Niestety, nowatorski program szkoły znany jest tylko częściowo, bowiem nowego dyrektora charakteryzowała niechęć do sporządzania dokumentacji. „Szkoła musi objąć całość przemysłu drzewnego, a najrealniejszym zadaniem szkoły będzie połączyć wszystkie działy ku jednemu celowi. Chcemy rokrocznie wybudować dom z drzewa umeblowany i ozdobiony przez uczniów szkoły¹⁴ – pisał Stryjeński w 1924 r. Najważniejsze założenia pedagogiczne streścił w jednym ważkim zdaniu: „Dziś szkoła [...] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, które drze mią w duszy każdego dziecka¹⁵. Koncepcje te wywodziły się ze Szkoły Sztuki Dekoracyjnej „Atelier Martine” Paula Poireta, który stworzył pionierski program dla młodziutkich uczennic wywodzących się ze środowisk robotniczych, pozostawiając im całkowitą swobodę wypowiedzi artystycznej. Na nasz grunt przeniósł te idee Antoni Buszek.

O jego wpływie na koncepcję nauczania, jaką chciał wprowadzić w szkole zakopiańskiej Karol Stryjeński, pisała Katarzyna Chrudzimska-Uhera¹⁶.

Wyniki tej metody przyniosły sukces szkole zakopiańskiej na Światowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r. Nagrodzony został także Karol Stryjeński, który uzyskał dwa dyplomy honorowe, trzy medale złote i jeden srebrny. Dwa lata później opuścił Zakopane i objął katedrę rzeźby monumentalnej w uczelni warszawskiej. To zapewne było dla jego uczniów dodatkowym argumentem, aby dalszą naukę pod jego kierownictwem kontynuować w stolicy, tym bardziej, że pracownia Stryjeńskiego bardzo szybko zyskała uznanie krytyki. Wiktor Podoski pisał: „Na korytarzu wystawiono projekty (w gipsie) rzeźby monumentalnej (kurs prof. K. Stryjeńskiego). Odznaczają się one dużą prostotą, operując przeważnie formami geometrycznymi, oraz pionem i poziomem w miejscach stylizacji się płaszczyzn. Łuk tutaj, jak i w ogóle w naszej współczesnej sztuce dekoracyjnej, jest kopcuszkim¹⁷. Chwalił również pedagogiczne osiągnięcia Stryjeńskiego Jan Kleczyński: „Rzeźbę monumentalną i zdobniczą prowadzi Karol Stryjeński, przy pomocy asystentów Tchorka i Strynkiewicza. Widzimy w dziełach tych rozwój ogromny – zarówno w projektach na wielką skalę, jak też w wyłaczaniach w metalu¹⁸. Ten sam krytyk dostrzegł owocne współdziałanie pracowni Stryjeńskiego i Breyera: „Rzeźba, tradycyjnie znakomicie prowadzona przez

13 H. Kenarowa, dz. cyt., s. 162.

14 Tamże, s. 165. Za postulatem tym kryło się odwołanie do idei Muthesiusa, która bliska była artystom skupionym w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana. Próbą jej realizacji była Wystawa architektury i wnętrza w otoczeniu ogrodowym, jaka miała miejsce w Krakowie w 1912 r. Stryjeński otrzymał wtedy za swoje projekty dwie nagrody.

15 Tamże, s. 165.

16 K. Chrudzimska-Uhera, dz. cyt., s. 250–251.

17 W. Podoski, *Wystawa prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych*, „Gazeta Gdańska”, 1930, nr 171, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.

18 J. Kleczyński, *Twórczość zdobniczo-użytkowa, rzeźba i grafika w Warsz[awskiej] Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Warszawski”, 1931, 4 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I. Stryjeński nauczał także technik metalowych.

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
ROK AKADEMICKI 1935/36

Wzór A.
Format A 4 (210 mm. x 297 mm.)

KARTA INDYWIDUALNA DLA KANDYDATÓW DO AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Nazwisko i imię <i>Piwowarski Edward</i>		Wzrost	
I. Zgłasza się na:		III. Wykształcenie średnie ogólnokształcące:	
1. Oddział (studjum) <i>Tokuma Breyera</i>	2. Do profesora <i>rzeźba</i>	1. Dojrzałości. typu <i>zawodowego</i>	wydane w roku <i>1935.</i>
3. Przedmiot główny <i>rzeźba</i>	4. Rok studiów	2. Ukończenia klas wydane w roku	typu <i>zawodowego</i>
II. Poprzednie studia wyższe: (Wypełnia kandydat, który przed zgłoszeniem się do Akademii uczęszczał do jakiegokolwiek szkoły wyższej)		Wydane przez szkołę	
1. Przedmiot główny i pracownia profesora <i>wolny słuchacz w pracowni prof. Breyera</i>		w miejscowości <i>Warszawa</i>	
W roku <i>1933/4</i>		w powiecie <i>Szkola sztuk Zdobniczych</i>	
2. Przedmiot główny i pracownia profesora <i>rzeźba T. Breyera</i>		w wojewódz. zagranicą (kraj)	
W roku		IV. Cechy osobiste kandydata:	
W szkole (nazwa) <i>Szkola Sztuk Zdobniczych</i>		1. Płeć (męsko, żeńska)	<i>męsko</i>
W miejscowości <i>Warszawa</i>		2. Rok urodzenia	<i>1910</i>
Zagranica (kraj)		3. Przynależność państwowa	<i>polsko</i>
Na wydziale i sekcji <i>rzeźby por. Szczytkowskiego</i>		4. Narodowość	<i>polsko</i>
W roku <i>1934/5.</i>		5. Język ojczysty	<i>polski</i>
Rodzaj dyplomu (podać bliższe określenie, np. lekarz, dr. medyc., mag. fil. i t. d.)		6. Wyznanie	<i>nym. katol.</i>
W roku		7. Stan cywilny	<i>Kawaler</i>
Na wydziale		8. Zdolność do służby wojskowej (kategoria)	<i>C.</i>
W szkole (nazwa)		9. Stopień wojskowy	w rezerwie w służbie czynnej
W miejscowości		10. Miejsce stałego zamieszkania rodziców lub opiekunów (dla sierot – własne)	w miejscowości
Zagranica (kraj)		11. Obecny adres kandydata	<i>Miechów</i>
W miejscowości			<i>Miechów</i>
Zagranica (kraj)			<i>wojewódz. two zagranicą (kraj)</i>
			<i>wojewódz. two zagranicą (kraj)</i>

Warszawa, dn. *13 września* roku *1935.* Podpis kandydata *Piwowarski Edward*

Wypełnia Akademia:		3. Do pracowni profesora
1. Czy kandydat został przyjęty („tak” lub „nie”)	2. Na oddział	4. Na przedmiot główny
		5. Na rok studiów

1. Karta Edwarda Piwowskiego, Archiwum ASP w Warszawie, Zbiór akt studenckich sprzed września 1939,teczka nr 1087. Fot. Archiwum ASP w Warszawie

prof. Breyera, zespoliła się w r. b. ściślej z dążeniami, które wyrażają się w «kompozycji brył architektonicznych» pod kierunkiem prof. K. Stryjeńskiego (asystent Strynkiewicz)¹⁹.

Jak wspominałam, zawodowy charakter szkoły zakopiańskiej stwarzał dla jej chcących kształcić się dalej absolwentów istotny problem. Bez matury mogli mieć jedynie status „wolnego słuchacza”, co nie dawało im pełni praw studenckich. Naturalną i zarazem najprostszą drogą „uzwycznienia” było uzyskanie równoznacznego

19 J. Kleczyński, *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych. Pokaz prac uczniów*, „Kurier Warszawski”, 1932, nr 175, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.

z maturą świadectwa ukończenia Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Wielu uczniów Breyera skorzystało z tej szansy. Niektórzy brali w tym celu urlopy, inni próbowali łączyć zajęcia w obu szkołach (il. 1). Pewnym ułatwieniem były ściśle związki zarówno personalne, jak i programowe pomiędzy obydwoma placówkami. Zanim bowiem Władysław Skoczylas objął katedrę grafiki w Szkole Sztuk Pięknych, gruntownie zreformował właśnie tę szkołę. Niektórzy zatrudnieni przez niego nauczyciele, m.in. Miłosz Kotarbiński czy Stanisław Noakowski, zostali później profesorami w ASP, niektórzy – jak Edward Trojanowski – nauczali w obydwu placówkach. Były też sytuacje odwrotne – powołany w 1923 r. na stanowisko dyrektora MSSZiM absolwent szkoły zakopiańskiej, Jan Szczepkowski, prowadził w Akademii Sztuk Pięknych rzeźbę ornamentálną, a Bonawentura Lenart – introligatorstwo. Według Agnieszki Chmielewskiej, która szczególnie zajmowała się zagadnieniem związków między obydwoma szkołami, absolwenci MSSZiM stanowili prawie jedną piątą studentów ASP²⁰. Badaczka ta zwróciła ponadto uwagę na istotne treści nauczania: „oba [programy] podkreślały znaczenie sztuki użytkowej, konieczność fachowego kształcenia i praktyki warsztatowej. Oba zostały zaprojektowane pod wyraźnym wpływem tradycji ruchu odnowy rzemiosł. Artyści i teoretycy wywodzący się z tej tradycji często krytykowali dziewiętnastowieczny system kształcenia akademickiego w dziedzinie sztuk pięknych, który nie zapewniał studentom przygotowania do działania na polu sztuki użytkowej, utrudniał znalezienie pracy i tworzenie dobrych projektów

20 A. Chmielewska, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie oraz jej związki z warszawską Akademią Sztuk Pięknych*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Prof. Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, współpr. A. Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 309.

dla przemysłu. Uważali, że to właśnie z winy akademiimniejtalentowaniartyści, zamiast odnosić sukcesy jako projektanci przedmiotów użytkowych, kończyli jako mierni i sfrustrowani twórcy sztuki «czystej». Stąd różnorodne próby kształcenia do produkcji w oparciu o warsztaty i tzw. «kształcenie w materiale», koncepcje, które uformowały program szkół rzemiosła artystycznego liczone powstających na przełomie wieków²¹.

Urodzeni pomiędzy 1906 a 1913 r. przybysze z Zakopanego stanowili w pracowni Breyera znaczącą grupę. Byli to: Jerzy Chojnacki, Stanisław Długoborski, Franciszek Habdas, Wincenty Kasprzycki, Antoni Kenar, Marian Kuriata, Stefan Momot, Edward Piwowarski, Stanisław Sikora, Stanisław Stala, Stanisław Surdel, Bolesław Sztokfisz (Stokfisz), Tadeusz Tomaszewski i Marian Wnuk. Rzeźbę studiował także w warszawskiej Akademii starszy od nich Wawrzyniec Kaim (ur. 1896 r.).

Przyjazd do Warszawy oznaczał dla tych młodych ludzi ogromną zmianę. Znaleźli się bowiem nie tylko w zupełnie nowym, wielkomiejskim otoczeniu, ale także w pracowni profesora Tadeusza Breyera, pedagoga o odmiennym podejściu do rzeźby niż w szkole zakopiańskiej. Nie pozostało to bez wpływu na twórczość jego studentów. Ostre formy, którym hołdowano w Zakopanem, zaczęły nabierać większej miękkości, złagodniały i stały się bliższe ideałom klasycyzmu widzianym poprzez powszechny w ówczesnej Europie „powrót do porządku”. Dobrym przykładem jest tu porównanie rzeźby Edwarda Piwowarskiego *Siedząca kobieta*²² z jego całopostaciową kompozycją przedstawiającą postać w młodym wieku²³. Podobny proces obserwujemy u Stefana Momota. U obydwu studentów cięcia, wewnętrzna dy-

namika i ekspresja rzeźby ulegają wyciszeniu i uspokojeniu, a forma wynika z wnikliwej obserwacji natury – obiektu.

O dorobku „zakopiańczyków” wobec bardzo niewielkiej liczby zachowanych rzeźb możemy wnioskować z fotografii (zarówno ze zbiorów Muzeum ASP, jak i archiwów artystów), wzmianek w recenzjach, katalogów wystaw, dokumentów z ASP²⁴. W pracowni realizowano różnorodne tematy. Studenci uczyli się przedstawiania ciała ludzkiego – studium aktu i studium głowy były podstawowymi elementami nauczania. Ważnym tematem było dziecko. Podejmowano tematy sportowe, zajmowano się również animalistyką. W każdej z tych dziedzin „zakopiańczycy” mieli zauważalne osiągnięcia, ale szczególnie interesujące wydają się dwa obszary ich działalności – rzeźba sportowa i metaloplastyka.

Sport był w okresie międzywojennym nowym tematem ikonograficznym. Ogromny wzrost jego popularności spowodował zainteresowanie artystów, co dodatkowo stymulowały konkursy, na których wybierano obiekty na wystawy towarzyszące kolejnym olimpiadom. Podstawowym problemem dla artystów było przedstawienie ruchu specyficznego dla danej dyscypliny i znalezienie nowoczesnej formy, wolnej od dosłowności fotograficznej. Krytyka każdorazowo podkreślała, że rzeźbiarze dużo lepiej radzili sobie z tą tematyką niż malarze i graficy. Witold Bunikiewicz pisał: „Złe wyniki malarstwa i nijakie grafiki wynagradza dobra rzeźba. Nie wszystkie wprawdzie dzieła wystawione odpowiadają celowi, jaki tkwi w idei olimpiad, ale poziom artystyczny tych prac jest nieporównanie

21 Tamże, s. 309.

22 Rzeźba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 184621.

23 Muzeum ASP ns-5457.

24 Wykorzystując te źródła, starałam się zestawić katalog przedwojennych prac studentów tej pracowni, w tym także omawianej grupy, w mojej pracy doktorskiej: M.A. Rudzka, *Pracownia profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1923–1939*, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Warszawa 2016.



2. Koledzy ze szkoły zakopiańskiej na nartach, 1931 r., pierwszy z lewej Edward Piwowarski. Fot. archiwum Stanisława Sikory

wyższy od sąsiadującego z nimi malarstwa. To pewna, że polska rzeźba znacznie żywiej i doskonalej reaguje na sport niż malarstwo i grafika. Dzięki istocie swej sztuki rzeźbiarze zwrócili przede wszystkim uwagę na piękno kształtu i ruchu. Ich modele są nie tylko w dobrej formie sportowej, lecz także w dobrej formie artystycznej. Jest to niewątpliwym triumfem pracowni rzeźbiarskiej profesora Breyera, który nadał ton współczesnej młodej rzeźbie warszawskiej. [...] Nie wiem, jak poradzą sobie sędziowie wybierający w IPS-ie dzieła, przeznaczone na Olimpiadę. Możliwe, że zredukują pokazy malarskie do kilku obrazów, a reprezentację sztuki polskiej oddadzą niemal wyłącznie rzeźbie²⁵. Zachęcano artystów do kontaktu ze sportowcami, o czym pisał m.in. „Warszawski Dziennik Narodowy”:

„Fachowi sportsmeni zarzucają artystom przede wszystkim zupełny brak orientacji przedmiotowej w sporcie, lekceważenie prymitywnych podstaw i zasad sportowości oraz jaskrawe fałszy, których nie ocaliła

pomoc migawkowej fotografii, mającej zastąpić autentyczne wrażenie. Radzą przeto panowie sportowcy, szkoda że tym razem nieco już za późno, ażeby plastyków posyłać do obozów wychowania fizycznego, by tam mieli możliwość bezpośredniego zetknięcia się ze sportem²⁶. Problemów takich nie mieli absolwenci szkoły zakopiańskiej. Większość z nich czynnie uprawiała sport i wiedzieli nie tylko z obserwacji, jak pracuje ciało narciarza, biegacza czy wioślarza (il. 2). Toteż nie jest zaskoczeniem, że na konkursach poprzedzających olimpiady w Los Angeles i Berlinie odnieśli znaczące sukcesy. W 1931 r. triumfował Antoni Kenar, który za *Hokeistę* (il. 3) otrzymał I nagrodę (*ex aequo* z *Pierwszym treningiem/Skakanką* Alfonsa Karnego). Ukazał on w gładkiej, syntetycznej formie pochylonego do przodu zawodnika opierającego się na lewej nodze, z kijem opartym o taflę. Pełen napięcia zdaje się oczekiwać na

25 Wystawy. *Sport w sztuce i Miasta polskie*, „Kurier Warszawski”, 1936, nr 121, s. 19.

26 (p.g.), *Sport w sztuce*, „Warszawski Dziennik Narodowy”, 1936, 26 IV, Archiwum IPS, teczka nr 49, wycinki prasowe; ten sam tekst w: „Dziennik Wileński”, 1936, 27 IV, tamże.



3. Antoni Kenar, *Hokeista*, gips, 1931 r.
Fot. Muzeum ASP w Warszawie, ns-0483-100

zbliżający się krążek²⁷. O rzeźbie tej pisał z uznaniem Jan Kleczyński: „Ruch sportowo naturalny, życie, szerokość modelowania – to jej zalety”²⁸. Na kolejnym konkursie olimpijskim w 1936 r. nagrodzono rzeźbę *Na mecie* Mariana Wnuka (po wycofaniu rzeźby *Tenis* przez Natana Rapoportą) przedstawiającą dynamiczną postać biegnącej młodej kobiety²⁹. Mimo braku rąk i nóg, co przychodzi na myśl torsy antyczne, ruch został bardzo dobrze oddany.

Zakopiańskie doświadczenia zawazyły zapewne na zainteresowaniu narciarstwem. Na ogół były to przedstawienia ukazujące ruch. Takie są prace Stanisława Sikory – narciarz na biegówkach³⁰ i para narciarzy w momencie ostrego zjazdu przedstawiająca Bronka Czecha, z którym Sikora się przyjaźnił, w towarzystwie

27 Rzeźba w wersji gipsowej na szklanym negatywie Muzeum ASP, ns-0483.

28 J. Kleczyński, *Wystawy u Baryczków*, „Kurier Warszawski”, 1931, nr 66, s. 9.

29 *Sport w sztuce* [katalog wystawy, IPS], Warszawa 1936, s. 28, poz. 135.

30 Fot. rzeźby w archiwum Stanisława Sikory.

drugiego zawodnika (być może samego autora rzeźby)³¹ (il. 4). Franciszek Habdas³² ukazał na stromym zboczku młodego mężczyznę szykującego się do skoku. W tym kontekście pewnym zaskoczeniem są statyczne rzeźby Kenara – mierzący wzrokiem trasę narciarz i zwarta ośmioosobowa grupa *Narciarze na starcie*.

Dynamiką odznaczają się rzeźby przedstawiające biegaczy, a wśród nich praca Kenara wyobrażająca małego chłopca z zadartą do góry głową. Jednak szczególnie trafnie przedstawił bieg Wincenty Kasprzycki. Zawodnik zdaje się ostatnim zrywem dopadać do mety, odchylając do tyłu głowę i wymachując silnie rękami. Dzięki syntetycznej formie uwaga widza skupia się na trafnie oddanym ruchu postaci (il. 5). Rzeźba wydaje się znakomicie realizować postulat „prawdy” o sporcie bez fotograficznej ścisłości, o czym pisała Ewa

31 Prace *Narciarz* i *Narciarze (Bronek Czech)* znane są tylko ze zdjęć przechowywanych w archiwum Stanisława Sikory. Rzeźba *Bronek Czech* reprodukowana w: S. Sikora, dz. cyt., s. 12.

32 Rzeźba Franciszka Habdasa znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. DEP 71 MNW.



4. Stanisław Sikora, *Narciarze (Bronek Czech)*, gips, 1934 r. Fot. archiwum Stanisława Sikory



5. Wincenty Kasprzycki, *Biegacz*, brąz, 1936. Fot. Muzeum ASP w Warszawie, ns-0486-103



6. Stanisław Sikora (po lewej) z nagrodzoną rzeźbą *Wioślarze*, glina, 1934 r. Fot. archiwum Stanisława Sikory

Mioszewska w „Wiarusie”: „Biegacz nigdy nie jest w takim ruchu, jak go przedstawia rzeźbiarz [...]. A przecie tyle jest prawdy, tyle trafności w odczuwaniu ruchu i wysiłku «biegacza» oddającym ducha jego wysiłku, pędu, walki!”³³. Jerzy Chojnacki skupił się zaś na momencie startu, ukazując zawodnika w charakterystycznym przykłęku, skoncentrowanego i gotowego do biegu.

Antoni Kenar rzeźbił także strzelca, Stefan Momot łuczника, Marian Kuriata zapasnika, Stanisław Sikora wioślarzy (il. 6), a Edward Piwowarski chłopca z piłką, którego nieco karykaturalne ujęcie zapowiada późniejszą twórczość artysty. Widać zatem, że tematyka sportowa była dla absolwentów szkoły zakopiańskiej ważna, a także ciekawie przez nich realizowana. W każdym wypadku istotne są: ruch bądź skupienie konieczne np. przy oddawaniu strzału czy mierzeniu z łuku i charakterystyczna dla każdej z przedstawianych dyscyplin postawa. Sukcesy odnosili też „zakopiańczycy”, realizując inne tematy w pracowni profesora Breyera. Nagroda za akt kobiecy pozwoliła Stefanowi Momotowi na wyjazd do Paryża na wystawę światową w 1937 r. Mógł tam oglądać pracę swojego kolegi, bowiem *Miś* autorstwa Stanisława Sikory (il. 7) znalazł się we wnętrzu domu letniskowego projektowanym przez Jana Bogusławskiego i Konstantego Dankę³⁴.

„Zakopiańczycy” brali udział w najbardziej prestiżowych realizacjach. Na naszych transatlantykach pełniących rolę „pływających ambasad” kaplice zdobiły drewniane płaskorzeźby Antoniego Kenara – na M/S Piłsudski Matka Boska Ostrobramska³⁵, a na M/S Batory – Matka Boska

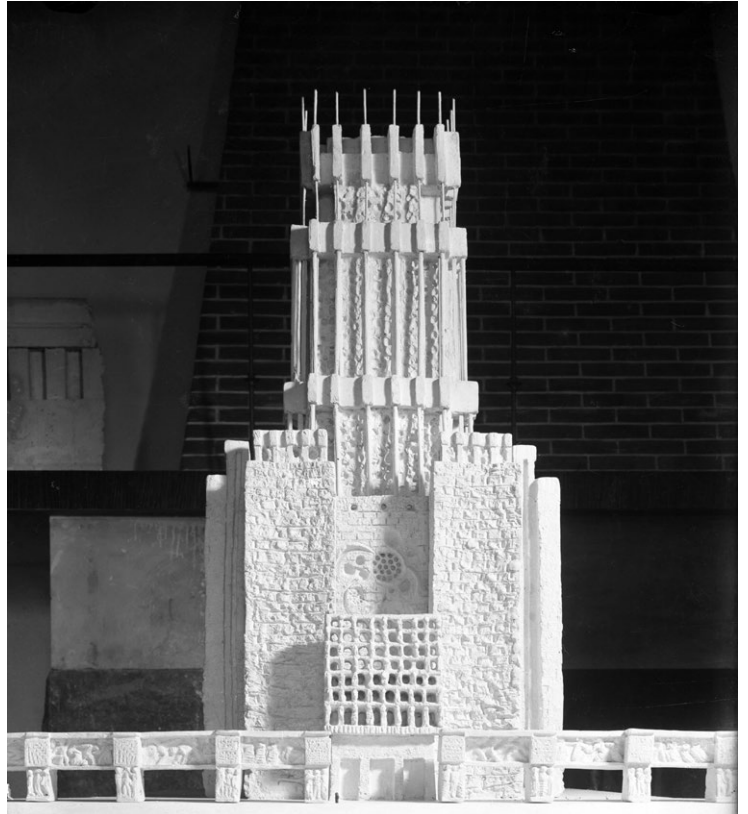
33 E. Mioszewska, *Sport w rzeźbie*, „Wiarus”, 1936, 2 V, Archiwum IPS, teuszka nr 60.

34 Obecnie rzeźba ta znajduje się w kawiarni schroniska na Kalatówkach. Za udostępnienie zdjęcia winna jestem wdzięczność prof. ucz. dr hab. K. Chrudzimskiej-Uherze.

35 Była to praca studencka – realizacja zadania projektu



7. Stanisław Sikora, *Miś*, granit, 1937 r., schronisko na Kalatówkach. Fot. R. Uhera



8. Edward Piwowarski, *Projekt Świątyni Opatrzności*, gips, po 1934 r. Fot. Muzeum ASP w Warszawie, ns-0566-114

Częstochowska. Wyniesiona ze szkoły zakopiańskiej biegłość w zakresie pracy w drewnie widoczna jest też w dwóch pracach Sikory wykonanych według projektu Jana Bogusławskiego: kołysce dla holenderskiej księżniczki Beatrix³⁶ oraz boazerii wykonanej do Pokoju Posła prezentowanego na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 r.

W Pracowni Rzeźby Monumentalnej, początkowo pod kierownictwem Karola Stryjeńskiego, a następnie Bohdana Pniewskiego realizowali z powodzeniem

kaplicy okrętowej w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn prof. Wojciecha Jastrzębowski, Muzeum ASP, ns-0922.

36 R. Żelichowski, *Polska kołyska na holenderskim dworze. Przyczynek do roli daru w stosunkach międzynarodowych w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 61, 2013, nr 1, s. 91-110, za: http://rcin.org.pl/Content/54807/WA308_75009_P331_POLSKA-KOLYSKA-NA-HO.pdf [dostęp 5 I 2021].

m.in. projekty nagrobków (Antoni Kenar³⁷, Jerzy Chojnacki³⁸, Wincenty Kasprzycki³⁹), słupków (Jerzy Chojnacki⁴⁰), a także modele większych realizacji, jak np. do Świątyni Opatrzności (Edward Piwowarski⁴¹, il. 8). Dodać należy, że wyróżnieniem był już sam fakt sfotografowania, bo dokumentowano tylko odznaczające się prace studenckie.

Absolwenci szkoły zakopiańskiej wybijali się także w Pracowni Technik Metalowych. W tajniki repuserki wprowadzał ich ukochany pedagog, Karol Stryjeński, a po jego śmierci (w 1932 r.) Mieczysław Kotarbiński. Znakomicie radził sobie w tej dziedzinie Antoni Kenar, który w tej technice wykonał dekoracje grobu

37 Muzeum ASP, ns-0543, ns-0543a.

38 Muzeum ASP, ns-0544, błędnie jako „Chojnowski”.

39 Muzeum ASP, ns-0546, 0548, autorstwo niepewne.

40 Muzeum ASP, ns-0527, błędnie jako „Chojnowski”.

41 Muzeum ASP, ns-0565 – ns-0569.



9. Stanisław Stala, *Autoportret*, blacha miedziana, lata 30. XX w. Fot. Muzeum ASP w Warszawie, ns 0395-17



10. Stefan Momot, *Portret Maksymiliana Potrawiaka (?)*, blacha miedziana, lata 30. XX w. Fot. Muzeum ASP w Warszawie, ns-0437-213

Stryjeńskiego w Zakopanem, jakby spłacając dług swojemu mistrzowi. Jego autorstwa była metaloplastyka zdobiąca słupy na M/S Batory z przedstawieniami robotników z narzędziami pracy⁴². Prace Kenara znalazły się także na M/S Piłsudski. Były to naczynia dekoracyjne przeznaczone do palarni klasy turystycznej⁴³.

Studenci warszawskiej ASP wykonywali też w tej technice głowy. Wymagało to – zwłaszcza wobec pełnej formy – dużych umiejętności. Wykazał się nimi w swoim autoportrecie Stanisław Sikora⁴⁴, natomiast

Stanisław Stala⁴⁵ swój autoportret wykonał w formie wypukłorzeźby, co oczywiście było łatwiejsze do realizacji (il. 9). Ciekawa jest praca Stefana Momota – głowa-maską przedstawiająca z dużym prawdopodobieństwem portret jego kolegi z pracowni, Maksymiliana Potrawiaka⁴⁶ (il. 10).

Nazwiska przybyszów z Zakopanego były regularnie wymieniane w relacjach krytyków z wystaw końcoworocznych.

45 Muzeum ASP, ns-0395-172.

46 Muzeum ASP, ns-0437-213. Maksymiliana Potrawiaka portretowała też Zofia Wendrowska-Sobołtowa (rzeźba stoi do dziś w ogrodzie przy domu artysty na warszawskim Żoliborzu) i Józef Gosławski (wzmianka w liście do Witolda Chomicza zachowanym w archiwum artysty). Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że reprodukowana w recenzji Zofii Norblin-Chrzanowskiej głowa wykonana w drewnie to także podobna Potrawiaka. Z. Norblin-Chrzanowska, *Wystawa Akademii Sztuk Pięknych*, „Świat”, 1934, 21 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.

42 *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, [katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 4 VI–26 VIII 2012], Warszawa 2012, s. 345.

43 Tamże, s. 350, oraz *Antoni Kenar 1906–1959*, koncepcja i opr. U. Kenar, Warszawa 2006, s. 110.

44 Repr. S. Sikora, dz. cyt., s. 14.

Najczęściej wzmiankowano Antoniego Kenara, Mariana Wnuka, Wincentego Kasprzyckiego, Stefana Momota⁴⁷ i Stanisława Sikorę.

Wybuch wojny przerwał ich dobrze zapowiadające się kariery, ale nie zerwał więzów towarzyskich i zawodowych. Absolwenci „Zakopianki” należeli wraz z kolegami z pracowni Breyera do grupy artystów kształtujących oblicze rzeźby polskiej do lat 70. XX w. Część z nich poświęciła się pracy pedagogicznej – Marian Wnuk został rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a Antoni Kenar od 1947 r. pracował w szkole zakopiańskiej⁴⁸. Kiedy chciał polecić swojego ucznia do warszawskiej Akademii, kontaktował się „rurociągiem przyjaźni”⁴⁹ z Marianem Wnukiem, który

47 Błędnie jako Mamot, J. Kleczyński, *Wystawa prac uczniów Akademii Warszawskiej w dwunastolecie jej istnienia*, „Gazeta Polska” 1934, 2 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.

48 Od 1954 r. pełnił funkcję jej dyrektora.

49 Tak określali między sobą te kontakty, zob. H. Kenarowa, *Na odwrocie fotografii*, w: *Marian Wnuk*, red. A. Wrońska, Warszawa 1996, s. 49–51.

sprawował funkcję jej rektora. Jak w okresie międzywojennym przyjeżdżali z Zakopanego do Warszawy absolwenci już nie Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, ale (od 1948 r.) Państwowego Liceum Technik Plastycznych, którego patronem został Antoni Kenar. Mając maturę, nie musieli przechodzić procesu „uzwycznienia”. Warszawa przyciągnęła m.in. Henryka Morela, Adolfa Ryszkę, Andrzeja Renesa, Władysława Klamerusa. Maciej Szańkowski po dyplomie wrócił do Zakopanego i trzy lata pracował jako pedagog w Szkole Kenara. Stanisław Kulon był prodziekanem, a Piotr Gawron dziekanem Wydziału Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. I nadal na egzaminach wstępnych do stołecznej uczelni absolwenci szkoły zakopiańskiej stanowią znaczącą grupę.

STRESZCZENIE

ABSOLWENCI ZAKOPIAŃSKIEJ SZKOŁY PRZEMYSŁU DRZEWNEGO W PRACOWNI PROFESORA TADEUSZA BREYERA

Celem artykułu jest analiza obecności i znaczenia absolwentów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego w pracowni profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na wybór tej uczelni znaczący wpływ miało przeniesienie ich nauczyciela Karola Stryjeńskiego do stolicy. Ponieważ nie mieli matury, musieli przejść proces „uzwycznienia”, najczęściej uzyskując świadectwo ukończenia Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa.

SUMMARY

GRADUATES OF THE ZAKOPANE SCHOOL OF WOOD INDUSTRY IN THE PROF. TADEUSZ BREYER'S STUDIO

The aim of this paper is to analyze the presence and importance of graduates of the Zakopane School of Wood Industry in the Professor Tadeusz Breyer's studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw. For many graduates, the choice of the Academy was significantly influenced by the relocation of their teacher, Karol Stryjeński to the capital. As they did not have a high school diploma, they had to undergo the “habituation” process, most often obtaining a certificate of graduation from the Municipal

W pracowni absolwenci wyróżniali się szczególnie udanymi rzeźbami o tematyce sportowej oraz w zakresie technik metalowych. Brali też znaczący udział w realizacjach swoich profesorów.

Niektórzy zostali później profesorami na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, inni powrócili jako pedagodzy do Zakopanego. To zjawisko przepływu uczniów i profesorów trwa po dzień dzisiejszy.

SŁOWA KLUCZOWE

Tadeusz Breyer, Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, rzeźba polska XX-lecia międzywojennego

School of Decorative Arts and Painting.

In the studio, they distinguished themselves with particularly successful sculptures in sports and metal techniques. They also took a significant part in the realizations of their professors.

Some became professors at the Academy of Fine Arts in Warsaw, others returned to Zakopane as teachers. This phenomenon of the movement of students and professors continues to this day.

KEYWORDS

Tadeusz Breyer, Zakopane School of Wood Industry, Academy of Fine Arts in Warsaw, Polish sculptures of the interwar period

BIBLIOGRAFIA

- Antoni Kenar 1906–1959, koncepcja i opr. Urszula Kenar, Warszawa 2006.
- Beck Dionizy, *Nasza szkoła zawodowa*, „Przegląd Zakopiański”, 1903, nr 6, s. 41–43.
- Chmielewska Agnieszka, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie oraz jej związki z warszawską Akademią Sztuk Pięknych*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Prof. Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpr. Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- Kenarowa Halina, *Na odwrócie fotografii*, w: *Marian Wnuk*, red. Anna Wrońska, Warszawa 1996, s. 49–51.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Kleczyński Jan, *Twórczość zdobniczo-użytkowa, rzeźba i grafika w Warsz[awskiej] Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Warszawski”, 1931, 4 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Kleczyński Jan, *Wystawy u Baryczków*, „Kurier Warszawski”, 1931, nr 66, s. 9.
- Kleczyński Jan, *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych. Pokaz prac uczniów*, „Kurier Warszawski”, 1932, nr 175, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Kleczyński Jan, *Wystawa prac uczniów Akademii Warszawskiej w dwunastolecie jej istnienia*, „Gazeta Polska”, 1934, 2 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.

- Mieroszeńska Ewa, *Sport w rzeźbie*, „Wiarus”, 1936, 2 V, Archiwum IPS,teczka nr 60.
- (p.g.), *Sport w sztuce*, „Warszawski Dziennik Narodowy”, 1936, 26 IV; Archiwum IPS,teczka nr 49.
- Norblin-Chrzanowska Zofia, *Wystawa Akademii Sztuk Pięknych*, „Świat”, 1934, 21 VII, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Podoski Wiktor, *Wystawa prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych*, „Gazeta Gdańska”, 1930, nr 171, Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Sport w sztuce* [katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki 18 IV–14 V 1936], Warszawa 1936.
- Sikora Stanisław, *Jedno życie*, Warszawa 2000.
- Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, [katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 4 VI–26 VIII 2012], Warszawa 2012.
- Wystawy. Sport w sztuce i Miasta polskie*, „Kurier Warszawski”, 1936, nr 121, s. 19.
- Żelichowski Ryszard, *Polska kołyska na holenderskim dworze. Przyczynek do roli daru w stosunkach międzynarodowych w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 61, 2013, nr 1, s. 91–110, on-line: http://rcin.org.pl/Content/54807/WA308_75009_P331_POLSKA-KOLYSKA-NA-HO.pdf, [dostęp 5 I 2021].