

artifexnovus

PISMO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE
ISSN 2544-5014

5 / 2021



Od Redakcji / 1

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk**ZAKOPANE I ZAKOPIAŃCZYCY**

„Tu bratają się sekretarz z handlarzem”, czyli skomplikowane związki gór, ekonomii i ideologii / 4

Jerzy Kochanowski**RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE I MEBLE**

Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942), „odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej” / 20

Bożena Kostuch

Przedmioty metalowe w stylu zakopiańskim Marcina Jarry / 42

Joanna Paprocka-Gajek

Inspiracje sztuką i kulturą Podhala w powojennej galanterii i biżuterii polskiej / 66

Michał Myśliński

Inspiracje podhalańskie w meblach regionalnych Józefa Kulona / 78

Anna Kostrzyńska-Miłosz**PLASTYKA**

Ludowość utracona? Strategie instytucjonalizacji sztuki ludowej w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem / 88

Maria Muszkowska

Absolwenci zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego w pracowni profesora Tadeusza Breyera / 104

Maria Anna Rudzka

„Pejzaż górski nie odpowiadał mi malarsko”. Zakopiański epizod graficzny Jana Skotnickiego / 118

Urszula Dragońska**ARCHITEKTURA**

Stanisław Majerski – autor projektów zakopiańskiej Księżówki / 136

Bartosz Podubny

Utracone piękno. O zniszczeniach zabytkowej architektury Zakopanego / 148

Romana Rupiewicz

Architektura nowego stylu zakopiańskiego. Odrodzenie stylowe czy popkulturowy kicz i historyczne niezrozumienie? / 174

Anna Wiśnicka**KOMUNIKATY**

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe – działalność wytwórcza pierwszej na Podhalu spółdzielni artystycznej / 188

Julia Mohelicka

Twórczość Marcina Rząsy. Przyczynek do monografii / 200

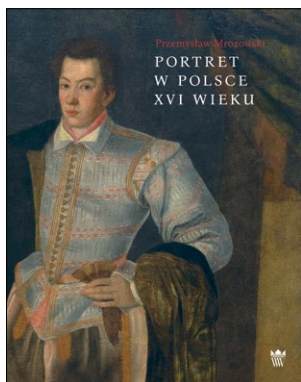
Blanka Burnat**ARTIFEX NOVUS ROZMAWIA**

Konstytucja Witkacy. Z Zofią Radwańską z Muzeum Tatrzańskiego rozmawia Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk / 210

Przekłqć lubię – tak po góralsku. O góralach, Tatrach i Zakopanem z Bartłomiejem Jureckim rozmawia Katarzyna Chrudzimska-Uhera / 218

MISCELLANEA

O Lechu Krzyżanowskim / 226

Karol Guttmejer

PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW

IHS UKSW 2021

Beata Lewińska, Wojciech Jerzy Kieler, *Ars longa. Przemiany sztuki od Wenus z Willendorfu do Ogrodu Rozkoszy Ziemiskich*, t. I, seria: *Ars longa. Przemiany sztuki od Wenus z Willendorfu do Supermarket Lady*, wyd. Centrum Edukacji Wydawniczej, Warszawa 2021Przemysław Mrozowski, *Portret w Polsce XVI wieku*, wyd. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2021

WYDARZENIA 2021

15 marca – 31 grudnia, *Traktat ryski – odzyskane dziedzictwo*, wystawa, wykłady naukowe, ścieżka zwiedzania – cykl wydarzeń upamiętniających 100. rocznicę podpisania traktatu ryskiego, Zamek Królewski w Warszawie, kuratorzy: dr Magdalena Białonowska, Paweł Tyszcza, Norbert Haliński, projekt scenografii wystawy: Jarosław Kłaput, projekty graficzne: Maria Majnusz22 września, *Auferte ista hinc!* Konferencja naukowa na XXII Zjeździe Polskich Muzyków Kościelnych, Gliwice-Rudy, organizacja: prof. Czesław Grajewski

6 października dr Romana Rupiewicz została wybrana prezeską Stowarzyszenia „Genius Loci”, które ma swoją siedzibę w Muzeum Króla Jana III w Wilanowie. Stowarzyszenie ma charakter ogólnopolski, zajmuje się ochroną dziedzictwa kulturowego, ochroną krajobrazu i zabytków nieruchomości, promowaniem koncepcji muzeum jako rzecznicza przestrzeni publicznej, edukacją muzealną.

21 października prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski obchodził jubileusz 90-lecia urodzin. Podczas otwarcia konferencji *Warszawa dwudziestolecia* w Muzeum Narodowym w Warszawie, pośród licznych życzeń i podziękowań składanych na ręce Zaczego Jubilata, odczytany został list gratulacyjny od Jego Magnificencji Księdza Rektora prof. dr. hab. Ryszarda Czekałskiego. W imieniu IHS i własnym powinszowania Panu Profesorowi złożyła dr hab., prof. ucz. Katarzyna Chrudzimska-Uhera. Pan Profesor Andrzej K. Olszewski przez wiele lat związany był z naszą Uczelnią, był współtwórcą (w latach 70. XX w.) kierunku i Katedry Historii Sztuki Sakralnej w Akademii Teologii Katolickiej, a następnie Instytutu Historii Sztuki UKSW, pełnił też funkcję prodziekana oraz kierownika kierunku i Katedry Sztuki Współczesnej. Prowadził pionierskie badania nad modernistyczną architekturą i sztuką polską. Wykłady i seminaria Pana Profesora cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem studentek i studentów. W pamięci nas wszystkich – współpracowników i uczniów, prof. A.K. Olszewski zapisał się jako wybitny naukowiec, erudyta i wyjątkowy, czarujący człowiek.Publikacja *Podręcznik do inwentaryzacji polskich cmentarzy i nagrobków poza granicami kraju*, autorstwa Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego otrzymała nagrodę jurorów w plebiscycie *Historia Zebrana* – edycja I półrocze 2021 r. w kategorii *Okiem badacza* oraz Wyróżnienie Rektora Uniwersytetu Warszawskiego w konkursie *Akademia 2021*, w kategorii Publikacja Akademicka w Dziedzinie Nauk Społecznych i Historycznych.Publikacja *Cmentarz Na Rossie w Wilnie – historia, sztuka, przyroda* pod redakcją Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego otrzymała Nagrodę Rektora Uniwersytetu Warszawskiego w konkursie *Akademia 2021* dla Najlepszej Publikacji Akademickiej w Dziedzinie Nauk Społecznych i Humanistycznych.

Od Redakcji

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9365>

Skalne Podhale: góralszczyzna, zakopianina, nierozłącznie zrosnięte z rodzimą kulturą jako nieredukowalny aspekt dziedzictwa naszej przeszłości, stanowi zarazem – jakże atrakcyjny – element karnawału współczesności. Jest żywym, nieustannie aktualizującym się mitem, wciąż inspirującym apologetów i prowokującym tych, którzy dążą do jego odczarowania. Jest zatem, co dla nas szczególnie istotne, zjawiskiem domagającym się dalszych studiów. W niniejszym numerze rocznika Instytutu Historii Sztuki UKSW „Artifex Novus” podjęliśmy próbę zmierzenia się z tym fenomenem. Do współpracy zaprosiliśmy grono uznanych badaczek i badaczy z obszaru historii, historii sztuki, architektury i konserwacji, dziejów rzemiosła artystycznego i wzornictwa przemysłowego. Jako temat przewodni zaproponowaliśmy szeroko rozumianą kulturę regionu podhalańskiego, kształtującą się na styku miłości do gór, wzniosłych uczuć patriotycznych i utopijnej wiary w moc sztuki pierwotnej, którym towarzyszy nieodłączny kontekst ekonomicznego pragmatyzmu inwestorów.

Artykuły zamieszczone w roczniku skupiają się na dziejach Zakopanego i jego kultury w XX stuleciu. Zagadnienia podjęte przez autorki i autorów potwierdzają zaawansowanie badań na temat okresu międzywojennego. W wielu aspektach poszerzają i porządkują wiedzę, ale wskazują także na rosnące zainteresowanie dziejami powojennego Zakopanego epoki Polski Ludowej, jawiącej się już dziś we wspomnieniach nostalgicznie, z cepeliowskim wdziękiem.

Tom otwiera tekst Jerzego Kochanowskiego. Prezentuje on społeczno-polityczno-ekonomiczny konglomerat relacji nadających ton powojennemu środowisku zakopiańskiemu. Opisuje rzeczywistość dość daleko wykraczającą poza stereotypowy obraz miasta i jego mieszkańców. Artykuł badacza konsekwentnie zgłębiającego istotę Zakopanego jako „wolnej przestrzeni” stanowi wprowadzenie do zasadniczej części tomu, koncentrującej się wokół wybranych problemów historii sztuki. Otwierają ją artykuły z zakresu rzemiosła artystycznego i meblarstwa. Bazując na materiałach archiwalnych i zbiorach znajdujących się często w posiadaniu prywatnych kolekcjonerów, porządkują one i znacznie poszerzają dotychczasowy stan badań. Bożena Kostuch, ceniona znawczyni ceramiki, przygotowała pierwsze tak kompletne monograficzne opracowanie twórczości Stanisława Sobczaka. Joanna Paprocka-Gajek w pionierskim i niezwykle skrupulatnym opracowaniu prezentuje dorobek i stan zachowania przedmiotów metalowych, wykonanych w stylu zakopiańskim w firmie Marcina Jarry w pierwszej ćwierci XX w., obiektów cenionych przede wszystkim przez wąskie grono znawców i koneserów. W kręgu rzemiosła artystycznego i meblarstwa pozostają też dwa kolejne artykuły – Michała Myślińskiego, dotyczący inspiracji tematyką podhalańską i zdobnictwem zakopiańskim w powojennej polskiej biżuterii i galanterii, oraz tekst Anny Kostrzyńskiej-Miłosz, dotyczący projektów mebli

Józefa Kulona – zasłużonego twórcy i aktywnego uczestnika zakopiańskiego życia artystycznego drugiej połowy XX w.

Istotnym kontekstem podjętej przez nas problematyki jest rosnące zainteresowanie wyrobami „zakopiańskimi”, umiejętnie podsypane wśród kolekcjonerów przez animatorów rodzimego rynku sztuki.

Mamy ogromną nadzieję, że poszerzanie i merytoryczne opracowywanie wiedzy przyczyni się do pogłębienia znawstwa u potencjalnych nabywców dzieł sztuki, mebli i obiektów rzemiosła artystycznego.

Dostrzegamy szczególną wagę tego aspektu w obliczu coraz częstszych przypadków pojawiania się w handlu współczesnych kopii, uchodzących za dawne, oryginalne obiekty. Kolejną naszą intencją jest wzbudzenie namysłu nad kwestią rzetelnej wyceny przedmiotów, które – obecnie uznawane za modne i pożądane – niejednokrotnie osiągają ceny, jak się wydaje, znacząco przewyższające walory artystyczne i historyczne artefaktów. Zjawisko to obserwować możemy m.in. w przypadku drewnianych rzeźb, określanych potocznie jako „dzieła szkoły zakopiańskiej”, szczególnie cenionych w ich „klasycznym” pseudo-kubistycznym stylu lat 20. i 30. Tym kameralnym, dekoracyjnym obiektem poświęciła artykuł Maria Muszkowska, ukazując nieoczywiste, instytucjonalne konteksty towarzyszące ich powstawaniu i promowaniu. Zakopiańscy rzeźbiarze okresu międzywojennego stali się też tematem tekstu Anny Rudzkiej, prezentującej dalszy etap artystycznej edukacji absolwentów Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego.

Jako odbiorcy i miłośnicy kultury zakopiańskiej przyzwyczajeni jesteśmy do jej ścisłego związku z tradycją podhalańskiego regionu (w zakresie form, ornamentu, tematyki). W tym kontekście szczególnie interesujący jest opracowany przez Urszulę Dragońską przypadek zakopiańskiego okresu twórczości Jana Skotnickiego. W swoich dziełach graficznych artysta ten zachował zaskakujący dystans do zakopiańskiej tematyki i zupełną obojętność wobec uroków tatrzańskiej przyrody.

Kolejna grupa tekstów poświęcona jest architekturze Zakopanego. Bartosz Podubny rewiduje dotychczasowe ustalenia i hipotezy dotyczące architekta budynku Księżówki. Z kolei Romana Rupiewicz i Anna Wiśnicka podejmują kontrowersyjny temat współczesnego podtatrzańskiego budownictwa. Autorki stawiają odważne pytania o przyszłość zakopiańskiej urbanistyki i celowość dokonujących się procesów.

Na zakończenie prezentujemy komunikaty podsumowujące ustalenia dwóch debiutujących badaczek – Julii Mohelickiej i Blanki Burnat. Traktujemy je jako interesującą zapowiedź kierunków przyszłych badań.

Uzupełnienie części merytorycznej stanowią zapisy przeprowadzonych przez nas rozmów. Pierwsza, z Zofią Radwańską, dotyczy zbioru witkacjanów w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Do drugiego wywiadu zaprosiliśmy Bartosza Jureckiego, autora fotograficznych reportaży dokumentujących tradycję i współczesność podhalańskich górali.

Tom uzupełnia snute przez Karola Guttmejera wspomnienie dr. Lecha Krzyżanowskiego (1931–2017), konserwatora i zabytkoznawcy, którego erudycyjnych wykładów z zapartym tchem słuchali studenci historii sztuki w ATK i UKSW.

Tom 5 czasopisma „Artifex Novus” ukazuje się dzięki wsparciu finansowemu pozyskanemu od firmy MAJ sp. z o.o., Pani Joannie Oppeln-Bronikowskiej – Prezes Zarządu firmy, oraz Pani Bożenie Stępień – koordynatorce ze strony Sponsora, składamy serdeczne podziękowania.

MAJCENTRUM

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

ORCID: 0000-0001-6283-4682

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

ORCID: 0000-0002-7264-4943

„Tu bratają się sekretarz z handlarzem”, czyli skomplikowane związki gór, ekonomii i ideologii*

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9366>

JERZY KOCHANOWSKI
 INSTYTUT HISTORII SZTUKI UW
 ORCID 0000-0002-6654-6204

„Że Walusiowie byli w Polsce prześladowani, musieli stąd uciekać, a Kuba ratował świat przed komuną, dowiedzieliśmy się kilka lat później. Przyznam, że wpadłam w osłupienie, czytając te nieprawdopodobne kłamstwa. Byli to bardzo majątni ludzie, skupieni na własnym biznesie i pieniądzach. Umizgiwali się do komuchów, czerpali z życia garściami i nie było tam żadnej ideologii”¹. Wspomniany Kuba – Janusz

* Artykuł powstał w ramach finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki projektu 2014/15/G/HS3/04344 „«Wolne przestrzenie». Marginesy swobody w realnym socjalizmie: między adaptacją a eksperymentami”.

Problem relacji władza – społeczeństwo na Podhalu podejmowałem m.in. w publikacjach: „Wolne miasto?”. *Nieco inne spojrzenie na Zakopane Władysława Gomułki, 1956–1970*, „Przegląd Historyczny”, t. 109, 2018, z. 4, s. 611–649; „Złudzenie, ale jakże przyjemne”, czyli stalinizm w Zakopanem, w: *Spojrzenia nie tylko na wschód. Od Dolnego Śląska po Syberię. XX wiek w historii, historiografii i naukach politycznych. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Ciesielskiemu w 65. rocznicę urodzin*, red. G. Hryciuk, M. Ruchniewicz, A. Srebrakowski, Toruń 2019, s. 341–353; „Wolne miasto”. *Zakopane 1956–1970*, Kraków 2019.

¹ C. Łazarewicz, *Janusz Waluś, historia rodzinna mordercy antykomunisty*. „Mimo bogactwa zawsze mieli otwarte serce”, „Gazeta Wyborcza”, 2020 11 V, <https://>

Jakub Waluś – jest idolem współczesnej polskiej skrajnej prawicy. W 1981 r. wyemigrował on do Republiki Południowej Afryki, gdzie w 1993 r. zamordował lidera Południowoafrykańskiej Partii Komunistycznej, Chrisa Haniego. W budowaniu przez ekstremistów legendy Walusia² (nazywanego nieraz wręcz „ostatnim żołnierzem wyklętych”) istotnym czynnikiem legitymizującym jego antykomunizm było przyjście na świat (w 1953 r.) w podtatrzańskim Zakopanem. Jego rodzice nie byli jednak góralami, lecz tzw. cepami, przybyszami z innych regionów kraju, posiadany zaś przez nich pensjonat stanowił nie tyle źródło dochodu, co wygodną platformę kontaktów z władzą. Gościli w nim prominenci zarówno z wojewódzkiego Krakowa, jak i Warszawy, co niewątpliwie ułatwiło, zwłaszcza

wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,25697735,janusz-walus-bananowy-mlodzieniec-ktory-zostal-morderca-na.html [dostęp 20 V 2020]. Szerzej – tenże, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*, Katowice 2019.

² O legendzie Walusia zob. tenże, Janusz Waluś..., dz. cyt.; S. Grela, *Rasista Waluś w Polsce. Jak polska prawica polubiła mordercę*, OKO.Press, 21 IV 2017, <https://oko.press/rasista-walus-polsce-polska-prawica-polubila-morderce/> [dostęp 27 V 2020]; R. Korzycki, *Janusz Waluś. Heros kiboli i prawicy*, „Gazeta Wyborcza”, 26 V 2017, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21870313,janusz-walus-heros-kiboli-i-prawicy.html> [dostęp 28 V 2020].

w stalinizmie, przetrwanie rodzinnych biznesów (ojciec Walusia prowadził prywatne fabryczki, m.in. kryształów). Nieprzypadkowo też chrestną matką Janusza Walusia została córka komunistycznego dygnitarza Kiejstuta Žemaitisa, w latach 1949–1959 rządzącego polskim przemysłem ciężkim³.

Powyższy przykład, bynajmniej nieodosobniony, pokazuje jak daleki od rzeczywistości jest zarówno zakorzeniony w pamięci zbiorowej, jak i reprodukowany w publicystyce lub narracjach historycznych stereotypowy, uproszczony obraz relacji między władzą a społeczeństwem w latach 1945–1989. Nawet w przypadku podhalańskich górali znajdujących się według obiegowych opinii w strukturalnym, politycznym konflikcie z komunistycznym państwem⁴ rzeczywista paleta relacji z władzą była szeroka, zróżnicowana i przybierająca zaskakujące nieraz formy. W partyjnym raporcie z 1972 r. zauważano np. wręcz, że „państwo w Zakopanem zostało postawione w sytuacji gorszej niż w kapitalizmie, bowiem zostało zepchnięte na pozycje nawet nie nocnego stróża, ale bezpłatnego dróżnika i zamiatacza ulic”⁵. We wszystkich krajach socjalistycznych istniały bowiem niemałe przestrzenie, w których państwo mniej lub bardziej (nie)celowo i (nie)świadomie pozostawiało obywatelom mniejszą lub większą swobodę działania, a różni aktorzy społeczni – prywatni i instytucjonalni – łączyli właściwą dla systemu komunistycznego logikę

zachowań z własnymi interesami, celami i wartościami, z odgórnie narzuconych norm wybierając te, które dawały się bez większego uszczerbku zaadaptować dla własnej korzyści⁶. Wymagało to od obu stron przekraczania granic ideologii, norm czy prawa, skłonności do daleko posuniętego kompromisu i gotowości do swoistych, nieformalnych negocjacji, wyznaczających – często nieświadomie i spontanicznie – granice wzajemnych ustępstw, czy w końcu – cichej rezygnacji z wzajemnych uprzedzeń i zawiązania nici – nie(z)werbalizowanego – zaufania. Poniższe uwagi, ograniczając się do Zakopanego i jego zaplecza, koncentrują się na najbardziej charakterystycznych i powiązanych z sobą ideologii i ekonomii. Nieprzypadkowy jest także brak w tytule dokładnych cezur, o ile bowiem artykuł skupia się na latach 1956–1970, to podejmuje wątki zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze.

Wspomniana wyżej „wyjątkowość” Podhala i Zakopanego, podkreślana zresztą także w partyjnych dokumentach, była (i jest) pochodną cech społeczności (wysoko)górskich na całym świecie, często radykalnie różniących się pod względem historycznym, ekonomicznym, etnicznym (raczej etnograficznym), politycznym czy kulturowym od krajan z nizinnego interioru⁷. W zazwyczaj peryferyjnych

3 C. Łazarewicz, dz. cyt.

4 M. Korcuć, *Podziemie niepodległościowe pod Tatrami 1945–1949*, w: *Drogi do Niepodległości. Polska, Podhale, Zakopane 1945–1989*, red. J. Zacharko, Zakopane 2005, s. 13–46; *Niepodległość pod wierzchami. Z Maciejem Korcućem i Wojciechem Szatkowskim rozmawia Dawid Golik*, „Biuletyn IPN”, 2010, nr 108–109 (1–2), s. 3–18.

5 *Socjalizm na halach, czyli „Patologia stosunków społeczno-ekonomicznych i politycznych w Zakopanem” (1972)*, opr. J. Kochanowski, „Przegląd Historyczny”, t. 99, 2007, z. 1, s. 86.

6 Zob. „Przegląd Historyczny”, t. 109, 2018, z. 4, w całości poświęcony „wolnym przestrzeniom” w PRL, Czechosłowacji, Rumunii i NRD (spis treści: <http://www.przegladhistoryczny.pl/pl/content/prze-gl%C4%85d-histeryczny-t-cix-2018-z-4> [dostęp 15 III 2021]).

7 Zob. B. Debarbieux, G. Rudaz, *The Mountain. A Political History from the Enlightenment to the Present*, Chicago and London 2015; Ch. Jentsch, *Für eine vergleichende Kulturgeographie der Hochgebirge*, w: *Beiträge zur geographischen Methode und Landeskunde. Festgabe für Gudrun Höhl*, Mannheimer Geographische Arbeiten,

regionach górskich państwo i jego instytucje były czymś odległym, mniej istotnym od bliskiej okolicy / doliny, miejscowej wspólnoty i (wielkiej) rodziny. Wpływało to na ograniczenie kontroli ze strony politycznego centrum i słabszą identyfikację górali z symbolami państwowymi, zwiększało zaś rolę języka (dialektu, gwary), obyczaju czy stroju jako czynników budujących tożsamość. Z perspektywy nizinnego zazwyczaj centrum góry postrzegano jako obszary zapóźnione i konserwatywne. Zazwyczaj taka opinia była słuszna, ale jednocześnie graniczny często charakter terenów górskich, a także wspomniane wyżej czynniki identyfikacyjne i bagatelizowanie przez górali granic politycznych prowadziły do powstawania jedynych w swoim rodzaju tyglikulturowych. Góry, długo traktowane jako przeszkoda, od XIX w. stawały się atrakcją (od drugiej połowy XX w. – masową), a wypoczynek, turystyka i sport przyciągały nie tylko elity. Zrewolucjonizowało to lokalne stosunki społeczne i ekonomiczne, a także radykalnie zwiększyło zainteresowanie władz górami i ich mieszkańcami.

Podhale, a zwłaszcza jego wysoko-górska, „skalna” część, gdzie leży Zakopane, doskonale pasuje do tego wzorca. Było regionem biednym, lokalna społeczność wyróżniała się gwarą, obyczajem i mentalnością (w tym specyficzną skalą wartości), znaczącą rolą grupy rodowej i sąsiedzkiej, oryginalną kulturą duchową i materialną. Jako że rolnictwo nie gwarantowało przetrwania, powszechnie sięgano po inne strategie – migracje, przemysł, a od końca XIX w. – usługi związane z obsługą gości. W okresie międzywojennym Zakopane stało się najważniejszym polskim kurortem, utrzymując funkcję silnego ośrodka kulturowego,

Heft 1, 1977, s. 57–71, tu: 65; D. Funnel, R. Parish, *Mountain Environments and Communities*, London and New York 2001; *Appalachia in Regional Context: Place Matters*, ed. D.B. Billings, A.E. Kingsolver, Lexington 2018.

w którym pobyt był swoistym obowiązkiem już nie tylko dla elit, ale także dla dużej części klasy średniej. W 1938 r. zatrzymało się w nim prawie 60 tys. gości, cztery razy więcej niż przed I wojną⁸. Było także najważniejszym ośrodkiem sportów zimowych, w którym dwukrotnie (w 1929 i 1939 r.) organizowano mistrzostwa FIS⁹. Nic dziwnego też, że w II RP duże inwestycje infrastrukturalne (kolejki na Kasprowy Wierch i Gubałówkę, skocznie narciarskie, modernizacja komunikacji etc.) finansowało głównie państwo. Nie ingerowało ono natomiast w budownictwo, znajdujące się w gestii prywatnych inwestorów, lokalnych i zamiejscowych. W rezultacie miasto, które w latach 1922–1939 urosło w dwójnasób (powstało 1620 nowych budynków), było chaotyczne, bezplanowe, pełne kontrastów krajobrazowych i architektonicznych¹⁰. Zmiany były widoczne również na polu politycznym, o ile bowiem na początku II RP konserwatywni, deklaratywnie religijni Podhalanie głosowali głównie na (chadecką) prawicę, o tyle w latach 30. przede wszystkim na rządzących piłsudczyków¹¹.

8 Zob. *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. R. Dutkowska, t. 1–2, Kraków 1991.

9 W. Szatkowski, *Z dziejów narciarstwa w Tatrach polskich (1894–2004)*, w: *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego (Podhale, Spisz, Orawa, Gorce, Pieniny)*. Historia, red. J.M. Roszkowski, R. Kowalski, Nowy Targ 2005, s. 135–142; M. Baraniak, *Mistrzostwa Świata Międzynarodowej Federacji w Zakopanem w 1929 r. i 1939 r.*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Kultura Fizyczna”, 2010, z. 9, s. 87–100.

10 Archiwum Akt Nowych (dalej jako AAN), Instytut Turystyki (dalej jako IT), sygn. 1069, A. Kołodziejczyk, *Wpływ turystyki na ewolucję socjo-kulturową regionu Zakopanego od roku 1900 do czasów najnowszych (1977)*, 1978, k. 13; J. Lohmann, *Zakopane znaczący marzenia*, „Kierunki”, 1960, 4 XII. [W zapisie bibliograficznym dzienników i tygodników ograniczono się do podstawowych informacji pozwalających zlokalizować artykuł – data lub/i numer wydania, rezygnując z podania stron].

11 MT, AR/188, *Wybory do Sejmu i Senatu w listopadzie 1922*, k. 29–30; K. Panz, *Powiat nowotarski*, w: *Dalej jest*

Swoisty konsensus charakteryzował także relacje władza – społeczeństwo w czasie II wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu. Podczas wojny część Podhalań przyjęła ofertę okupantów utworzenia „narodu góralskiego”, traktując ją w kategoriach strategii przetrwania, a nie kolaboracji¹². Jednocześnie Podhale stało się jednym z istotniejszych ośrodków zbrojnego oporu, kontynuując go zresztą również po wojnie, przeciwko władzy komunistycznej. Ta – co charakterystyczne – podeszła do specyfiki Podhalań stosunkowo wyrozumiale. W 1961 r. zauważano: „Władze komunistyczne podobnie jak niegdyś hitlerowskie – przyznały góralom, chociaż może milcząco, sytuację szczególnie uprzywilejowaną. Wynika to prawdopodobnie z trudności, jakie wywołałoby wprowadzenie w dzisiejszej sytuacji socjalizmu na halach. [...] Ale dla górali nieważne są przyczyny; «grunt» to, że kołchozów u nich nie ma, do partii ich nie ciągną, a i władze podatkowe wymierzają im względnie niskie – jak na ich zarobki – podatki”¹³. Przyczyną była zarówno obserwowana także w innych krajach bloku radzieckiego (z ZSRS włącznie) trudność wprowadzenia w „autonomicznych” społecznościach górskich komunistycznych reguł, jak i względy czysto pragmatyczne. Można zaliczyć do nich m.in. fakt, że władze nie poradziłyby sobie bez udziału lokalnej społeczności z realizacją rosnących

potrzeb konsumpcyjnych obywateli, a także niekoniecznie formalny udział w generowanych tu zyskach. Istotne były także funkcje legitymizacyjno-prestiżowe Podhalań, zwłaszcza zaś Zakopanego, które stało się dla komunistycznych elit równie ważne, co dla sanacyjnych poprzedników. Zarówno sami spędzali tam czas (w luksusowych warunkach), jak i witali oficjalnych gości zagranicznych. Nie dziwią też ustępstwa wobec lokalnej społeczności na polu symbolicznym – np. zgoda po 1956 r. na działalność związków górali czy przywrócenie tradycyjnego umundurowania górskim jednostkom wojskowym.

Z drugiej strony Podhalań, choć nie darzyli specjalną atencją powojennej władzy (zwłaszcza jej aparatu finansowego), aż do przełomu lat 70. i 80. XX w. dalecy byli od masowego uczestnictwa w politycznych formach sprzeciwu. Raporty Służby Bezpieczeństwa nie zauważały szczególnych problemów podczas wyborów do sejmu czy rad narodowych, kryzysy zaś lat 1968 i 1970 górale przyjęli (w odróżnieniu od napływowej inteligencji) ze stoickim spokojem, w grudniu 1970 r. obawiając się jedynie, czy nowa władza nie utrudni zarobkowych wyjazdów do Ameryki Północnej¹⁴.

Niestety, badania nad postawami politycznymi mieszkańców Podhalań zaczęto prowadzić dopiero w latach 90. XX w. Można jednak założyć, że w niemałym stopniu odzwierciedlają one także poglądy wcześniejsze. Przeprowadzona wtedy analiza stosunku górali do pojęcia „wolność” wskazywała na kojarzenie jej przede wszystkim ze sferą ekonomiczną, a nie swobodami politycznymi, które specjalnie ich nie interesowały¹⁵. Wydaje się, że to

noc. *Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, red. B. Engelking, J. Grabowski, t. 2, Warszawa 2018, s. 222.

12 W. Szatkowski, *Goralenvolk. Historia zdrady*, Zakopane 2012; S. Trebunia-Staszek, „*Lud zdolny do życia*”. *Górale podhalańscy w oczach niemieckiego okupanta*, Warszawa 2019; K. Szurmiak, *Goralenvolk: An „Aryan” Minority in Southern Poland and Its Treatment by the Nazis*, w: *Eradicating differences, The Treatment of minorities in Nazi-dominated Europe*, ed. A. Weiss-Wendt, Newcastle upon Tyne 2010, s. 85–102.

13 Herder-Institut Marburg (dalej jako HIM), sygn. P-6221, 2823/61, „*Gorale*” (*the highlanders*) – the privileged class in Poland, 3 IX 1961.

14 Instytut Pamięci Narodowej Kraków (dalej jako IPN Kr), sygn. 030/32, J. Roszkowicz, *Informacja o sytuacji politycznej powstałej na terenie Zakopanego po VII Plenum KC PZPR*, 7 I 1971, k. 285.

15 A. Krześniak, *Góralskie pojmowanie wolności*, w: *Rozmowy z góralami o polityce*, wybór i red.

właśnie różnego rodzaju relacje ekonomiczne – częściowo pasożytnicze, częściowo symbiotyczne – decydowały o kształcie zakopiańsko-podhalańskich kontaktów miejscowej społeczności i państwa oraz jego instytucji. Nie ulega wątpliwości, że akurat pod Giewontem pole negocjacyjne dla obu stron – społeczeństwa i państwa – miało rozmiar i kształt nieporównywalny z resztą kraju. Obie zaś strony, nieustannie badające, jak daleko można przesunąć granice ustępstw, widziały – przynajmniej przez jakiś czas – wspólny cel i opłacalność konsensusu.

SPRZĘŻENIE ZWROTNE: GÓRY I PARTIA

Już od końca XIX w. podkreślano zróżnicowanie społecznego obrazu Zakopanego. W PRL utrzymało ono tę cechę: „Przy stolikach ludzie różnego autoramentu – opisywano w 1960 r. znany zakopiański lokal – «niebieskie ptaki», hochsztaplerzy, przemysłowcy i handlarze, wśród nich: o dziwo – siedzą miejscowi dygnitarze! Tu bratają się przy kieliszku wódki prokurator z przemysłowcem, milicjant z waluciarzem, hochsztapler z radnym miasta, sekretarz partii z handlarzem czeskiego obuwia. Bawią się i załatwiają interesy”¹⁶. Również dwadzieścia lat później utrzymał się obraz miasta, w którym „cinkciarz ma za sąsiada ministra, przemysłowiec – gazdę z kilkusetletnim rodowodem, turysta z plecakiem – biskupa”¹⁷. Ta „ekumeniczność” była owocem specyficznej historii Zakopanego, od początku przyciągającego – nieco podobnie jak miasta portowe – ludzi z różnych regionów i grup społecznych/zawodowych. Po II wojnie światowej atrakcyjność miasta, materialna

i kulturowa, pomogła w swoistym „oswojeniu” zarówno miejscowej partii, jak i struktur władzy, nie tylko lokalnej.

Po wojnie państwo przyniosło na Podhale nie tylko opresję, ale także radykalne podwyższenie standardu życia przeciętnych mieszkańców regionu. Istotny był rozwój infrastruktury (elektryfikacja, wodociągi, drogi), lepsza dostępność oświaty, opieki zdrowotnej, świadczeń socjalnych czy zwłaszcza łatwość w uzyskaniu stałej pracy – od fabryk po domy wypoczynkowe – o ustalonych poborach i czasie. Dotyczyło to coraz większej części społeczeństwa, o ile bowiem w 1950 r. 76,5% pracujących było zatrudnionych w rolnictwie, to 20 lat później już tylko 53,8%. Radykalnie wzrosło zatrudnienie w przemyśle i rzemiośle, budownictwie, transporcie i łączności, usługach, oświacie, służbie zdrowia¹⁸. Państwowe zakłady pracy były dla górali również polem codziennego styku z „władzą” i polityką, zwłaszcza PZPR, będącą także dla bezpartyjnych najważniejszą instancją odwoławczą, do której zwracano się z wszelkimi problemami prywatnymi i zawodowymi. Paradoksalnie ta odwoławcza i mediacyjna rola POP była podkreślana jako „największa zaleta państwowego przedsiębiorstwa”¹⁹.

Wciąż niewiele wiemy o funkcjonowaniu partii na głębokich peryferiach, możemy tylko założyć, że łatwiej i częściej niż w wielkich ośrodkach ekonomia wygrywała tam z ideologią, a relacje nieformalne z „centralizmem demokratycznym”. Nie ulega natomiast wątpliwości, że

A. Malewska-Szałygin, Warszawa 2005, s. 143.

16 HIM, P-051, 1662/60, *Shady characters and free spending party men set pattern of Zakopane night life*, 3 V 1960.

17 R. Ciemiński, *Portret w kolorze żółtym*, „Prawo i Życie”, 24 V 1981.

18 AAN, IT, sygn. 1069, A. Kołodziejczyk, dz. cyt., k. 60–61, 121; W. Czarkowska, W. Leszczycka, *Przemiany gospodarcze w regionie Podhala, „Wierchy”*, t. 30, 1961, s. 30–46; tychże, *Region Podhala w 25-lecie PRL, „Wierchy”*, t. 39, 1971, s. 163–176.

19 A. Malewska-Szałygin, *Podhale – raj natury czy kombinat*, <http://www.opcjnaprawo.pl/index.php/grupa-rzeszowska-sp-1218852595/komunikat-sp-2032361976/item/3436-podhale-raj-natury-czy-kombinat> [dostęp 8 VI 2020].

zakopiańska władza w obu tych punktach osiągnęła perfekcję. Nie miała w tym zasługa zarówno cech zakopiańskiej partii, jak i warunków, w którym przyszło jej działać. Tradycyjnie już brak było na Podhalu szerszego zaplecza dla lewicy i w rezultacie zakopiańska partia była nie tyle robotniczo-chłopska, co inteligencko-dyrektorska. Odsetek robotników zawsze był w niej znacznie mniejszy od zalecanego (nie przekraczał 25%), inteligentów zaś zawsze go znacznie przewyższał (nieraz ponad 70%). Niskie było również ogólne „upartyjnienie”, oscylujące w granicach 6–7% dorosłych mieszkańców Zakopanego, a wiele z POP było w istocie potiomkinowskimi wioskami, istniejącymi w praktyce na papierze.

Niemalą część kadr stanowili z konieczności funkcjonariusze skierowani do Zakopanego z zewnątrz, ludzie nie tylko przypadkowi i niedoświadczeni, ale przede wszystkim nierozumiejący specyfiki regionu i złożoności miejscowych uwarunkowań. Często byli też nastawieni nie tyle na karierę polityczną, co materialną, o którą pod Giewontem nie było trudno. Prowadziło to do ciągłej rotacji kadr, z tym że odchodzący z pracy w strukturach partyjnych często nie wyjeżdżali z Zakopanego. Wręcz przeciwnie – szybko w nie wrastali, ale już na bardziej popłatnych stanowiskach, np. kierowników domów wczasowych, sklepów czy restauracji, stanowiąc ważną część miejscowych nieformalnych sieci. „Wielu z nich udało się osiedlić w Zakopanem – pisano w 1961 r. o partyjnych imigrantach w krakowskim dzienniku – stąd też panująca u nich tendencja do zżywania się z góralami, do przymykania oczu na ich przywary. Element napływowy miast być czynnikiem wychowawczym [...] pozostaje w najlepszym wypadku bierny”²⁰. Najczęściej pozostawał bierny nie za darmo, specyfika

Zakopanego, miasta „strasznych mieszczan, którzy przeliczają człowieka na pieniądze”²¹, dawała bowiem za jej umiejętne „rozumienie” szansę na awans materialny nieosiągalny w takiej skali chyba nigdzie indziej w Polsce. Powstały w połowie 1972 r. raport przybyłej ze stolicy partyjnej komisji wskazywał na „zjawisko szybkiego bogacenia się osób przybywających do Z[akopanego] z zewnątrz na różne stanowiska („przyjeżdża – mówiono – z walizką, po dwóch latach ma samochód, po następnych trzech willę”)²². Z drugiej zaś strony nic dziwnego, że partia zaczęła być w coraz większym stopniu traktowana jako wygodny pomost przyspieszający karierę materialną²³.

Utrzymanie twardej linii ideologicznej rzeczywiście nie było w Zakopanem łatwe. Już w 1957 r. zauważano, że w „partii istnieją raczej tendencje poddawania się nastrojom drobnomieszczańsko-liberalnym, promieniującym ze środowisk pozapartyjnych, aniżeli oddziaływanie partyjnych na to środowisko”²⁴. W następnej dekadzie zalewająca Zakopane fala gości przynosiła nie tylko pieniądze, ale i nowe wzorce, którym ulegała niemal część członków partii. „Ludzie przyjeżdżający tu na odpoczynek – konstatowano w 1966 r. – rekrutują się głównie spośród dygnitarzy i ich rodzin z różnych miast Polski, a w znacznym procencie z Warszawy. [...] O ile nie uczęszczają oni do kościoła w miejscu swego zamieszkania, gdzie może uchodzą za ateistów – to w czasie pobytu na wczasach do kościoła chodzą, nierzadko nawet wożą się do kościoła samochodami. Temu wszystkiemu przyglądają się biernie miejscowi członkowie partii, przygląda się

21 W. Adamiecki, *Taniec z nożami*, Warszawa 1975, s. 207–208.

22 *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 80.

23 Tamże, s. 94.

24 AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/34, *Działalność zakopiańskiej organizacji partyjnej za okres od 1 grudnia [1956] do 26 marca [1957]*, 26 III 1957.

20 Z. Dudzik, *Zakopiański pępek*, „Dziennik Polski” (Kraków) (dalej jako DP (K)), 1961, 22/23 X.

także miejscowe społeczeństwo. To [...] ma wpływ demoralizujący”²⁵.

Mimochodem wskazano na ważny czynnik wpływający na zachowania zakopiańskiego establishmentu, czyli bliskie powiązania z Warszawą. Dzięki pobytom członków najwyższych władz uważano Zakopane „za miasto, którego nie dotyczą normalnie obowiązujące przepisy, normalny tryb załatwiania swoich spraw, normalna hierarchia służbowa. [...] Zakopiańskie władze jakże często dochodzą do przekonania, iż nasi dostojnicy państwowi w zasadzie po to tylko urzędują w tej Warszawie, by zajmować się zakopiańskimi problemami”²⁶. Był to układ wysoce symbiotyczny: zakopiańczykom (nazywanym „inwalidami” „dlatego, że mają plecy w Warszawie”²⁷) otaczani pod Giewontem troskliwą opieką stołeczni mecenasowie gwarantowali pomoc w sprawach trudnych lub konfliktowych czy w końcu zabezpieczenie przy jakimś potknięciu. Te zaś przy częstym przymykaniu oczu były bardzo prawdopodobne.

25 AN Kr, KW PZPR, sygn. 277, Posiedzenie Egzekutywy KW PZPR w Krakowie, 7 X 1966, *Ocena pracy KP Zakopane*, k. 111.

26 Z. Dudzik, *Zakopiański...*, dz. cyt. Ten sam dziennikarz pisał tydzień wcześniej: „władza miejscowa ma o osobie więcej niż dobre mniemanie. Dla nich instytucja nadrzędna w Krakowie nie jest zbyt wielkim autorytetem, jako że w Zakopanem zbyt często można stykać się z ministrami, wicepremierami... Urojenia na temat własnych kontaktów z najwyższymi władzami stanowią przyczynę poważnego zachwiania urzędowej równowagi. Zamiast rzetelnie gospodarować, poniektórzy zakopiańscy «mężowie stanu» pomagają w robieniu wielkiej polityki. Obawiam się, i to mocno, że wielka polityka nie ma z tego żadnego pożytku – za to Zakopane ma wielkie straty...”. Tenże, *Po prostu Zakopane*, DP (K), 1961, 15/16 X.

27 [K. Październik,] *Z kogo i dla kogo żyje Zakopane*, „Dziennik Polski” (Londyn) (dalej jako DP (L)), 1959, 22 VII.

„TY MNIE NIE RUSZ – JA CIEBIE NIE RUSZĘ”, CZYLI OCZY SZEROKO PRZYMKNIĘTE

W ostatnich latach rządów Gomułki zakopiańskie struktury partyjne skostniały, a „polityka kadrowa” polegała w dużej mierze na obejmowaniu stanowisk kierowniczych w zależności od „współczynnika ocieralności o władzę” i lokowaniu „swoich” ludzi na newralgicznych i zyskownych stanowiskach. „Egzekutywa KM – oceniano w 1972 r. – [...] była [...] ciałem statystującym. Władza była wykonywana w drodze bezpośrednich kontaktów I sekr[etarza] KM z dyrektorami przedsiębiorstw, kierownikami różnych instytucji i placówek. Stąd ich szczególna rola w życiu Z[akopanego]. Część opinii partyjnej tę właśnie grupę dyrektorską, także zasiedziałą na karuzeli fotelowej, uważa za właściwą władzę w Z[akopanem]”²⁸. Szeroko zarzucane miejscowe sieci klientalne zagarniały nie tylko etatowych funkcjonariuszy partyjnych, lecz także milicjantów, pracowników wymiaru sprawiedliwości, aparatu skarbowego i celnego, działaczy sportowych etc. Jedne grupy nieformalne zawiązywały się czasowo, dla realizacji określonego przedsięwzięcia, inne funkcjonowały dłużej. Nie brakowało również układów bazujących na bliższej i dalszej rodzinie, co przy obowiązującym na Podhalu specyficznym „kodeksie rodzinnym” gwarantowało zarówno skuteczność, jak i bezpieczeństwo.

Reprezentatywnym przykładem może być pewien urodzony w Zakopanem i w nim pracujący oficer MO. Pochodzenie z rodziny góralskiej zobowiązywało go do odpowiedniego traktowania miejscowych. „Jest bardzo przystępny i bardzo lubiany. [...] Wszelkie formalności związane z wyjazdem do CSR można z nim załatwić «prywatnie», ale czyni to bezinteresownie, chcąc w ten sposób zaskarbić sobie

28 *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 94.

sympatie mieszkańców miasta. Jest to człowiek prawdopodobnie partyjny, jednak zdrowo myślący, w pierwszym rządzie Polak²⁹. Z innej strony starał się możliwie lojalnie wykonywać swoje milicyjne obowiązki, narzekając, że „walka z przestępczością gospodarczą jest b. ciężka i trudna. Zdarzają się np. takie wypadki, że znajduje się złodzieja, a brak jest poszkodowanego. Żadna instytucja nie przyznaje się do strat”³⁰.

Nie ulega wątpliwości, że w zakopiańskich sieciach więzli także sędziowie czy prokuratorzy, na co może wskazywać niski odsetek spraw znajdujących swój sądowy finał³¹. Jednak to funkcjonariusze MO pozostawili najwięcej śladów w źródłach: stanowili niemałą grupę (ponad 100 na początku lat 70.), najbardziej związaną z miejscową społecznością. Marne zarobki skłaniały ich do przemykania oczu (np. na nielegalne budowy, produkcję czy handel), nie brakowało także przypadków współpracy z grupami przestępczymi, zajmującymi się przemytem oraz handlem walutami i złotem. Im też większe dochody przynosił w drugiej połowie lat 60. zakopiański boom turystyczny, tym bardziej pogarszała się w lokalnej komendzie wykrywalność poważniejszych przestępstw, a skupiano się na przypadkach drugorzędnych³². Również funkcjonariusze przybyli z zewnątrz szybko wiązali się z rodzinami

góralskimi, co nie pozostawało bez wpływu na ich pracę. Np. jeden z sierżantów wzenił się w rodzinę posiadającą prywatny warsztat z rocznymi obrotami sięgającymi astronomicznej w latach 60. kwoty miliona złotych³³. Charakterystyczne są informacje o częstych związkach milicjantów z barmankami, bufetowymi i kelnerkami pracującymi w podrzędnych lokalach „ze względu na ich dobre zarobki i możliwość wypicia...”³⁴.

„KONSORCJUM ZAKOPIAŃSKIE”, CZYLI WSPÓLNE PRZESKAKIWANIE BARIER

Były to jednak tylko marginesy (nie)formalnej zakopiańsko-podhalańskiej koegzystencji władz i społeczeństwa. Głównym polem była obsługa lawinowo rosnącego od końca lat 50. ruchu turystycznego. O ile bowiem w 1959 r. przyjechało do Zakopanego 960 tys. gości (w tym 23 tys. cudzoziemców), to dekadę później ponad prawie 2,8 miliona (245 tys. z zagranicy)³⁵. Do tego przyjezdni chcieli spędzać czas pod Giewontem w lepszych, bardziej intymnych warunkach. Tymczasem ostatnią dużą inwestycją w bazę noclegową był oddany w 1958 r. Dom Turysty, w którym większość miejsc była w wieloosobowych salach, w kolejnej zaś dekadzie nie przybył żaden hotel dla średniozamożnego turysty „niezorganizowanego”. Do pewnego stopnia sytuację ratowały domy wypoczynkowe należące do zakładów pracy, związków twórczych etc., jednak w połowie lat 60. zabroniono im budowania w Zakopanem własnych pensjonatów. Jedynym wyjściem było budownictwo prywatne, ale potencjalni inwestorzy, zarówno miejscowi, jak i zwłaszcza przyjezdni, napotykali na coraz wyższe bariery: długotrwałe procedury

29 HIM, sygn. P-051, 1391/59, *People's Militia in Zakopane*, 18 IV 1959.

30 AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/74, Posiedzenie Egzekutywy KM PZPR w Zakopanem, 24 VI 1959.

31 AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/95, *Informacja o stanie realizacji uchwały Egzekutywy KW PZPR w lipcu 1965 r. w sprawie dalszego wzmożenia ochrony mienia społecznego w Zakopanem w roku 1969, 1970.*

32 AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/99, Protokół posiedzenia Egzekutywy KM PZPR w Zakopanem, 25 II 1972, *Ocena stanu moralno-politycznego aparatu MO i SB w KM MO w Zakopanem.*

33 Tamże.

34 Tamże.

35 AAN, IT, sygn. 1069, k. 27, 35-37.

urzędowe, brak planów zagospodarowania, ograniczenia wynikające z ochrony przyrody etc. Przeskoczenie ich wymagało założenia nieformalnego konsorcjum, w którym w niesformalizowanej symbiozie działało kilku aktorów społecznych i instytucjonalnych: 1. część miejscowej społeczności, dysponującej zasobami (ziemia, pieniądze, kapitał społeczny) umożliwiającymi inwestycje; 2. zakłady pracy (nieraz centralne) kupujące lub dzierżawiące zbudowane przez poprzednią grupę pensjonaty; 3. państwowe lub spółdzielcze biura podróży, pośredniczące między grupami 1. i 2.; 4. władze miejskie, z których prywatna inicjatywa zdejmowała zarówno obowiązek troszczenia się o „otwartą” bazę noclegową, jak i toczenia sporów z np. fabrykami o budowę przez nie własnych domów; 5. grupy wymienione w poprzednim podrozdziale – od władz w Warszawie po lokalnych milicjantów, czerpiące różne, materialne i niematerialne, profity z zakopiańskich sieci.

W sposób oczywisty podstawę tego symbiotycznego układu stanowiły miejscowe rodziny góralskie, dysponujące najważniejszymi atutami – ziemią (należała do nich połowa gruntów w Zakopanem) oraz kapitałem społecznym i materialnym. Nie ukrywano też bliskich i pragmatycznych związków z miejscowymi władzami, których nieudolność i zaniechania przynosiły niemałe korzyści. Charakterystyczne, że bezpośrednio po 1956 r., kiedy wybrany na fali „październikowej” rewolucji przewodniczący Prezydium Miejskiej Rady Narodowej Wiktor Pękała snuł plany „zeuropeizowania” Zakopanego i inwestycji w infrastrukturę noclegową, znaczna część miejscowych wsparła sekretarza partii, Kazimierza Moździerz, preferującego raczej wczasy pracownicze. Powodem nie był szacunek dla PZPR, lecz nadzieja, że egalitarystyczna wizja Zakopanego zapewni rodzinom góralskim dochody na długie lata, a brak tanich hoteli czy schronisk pozwoli nadal

dyktować horrendalne ceny za noclegi w marnych często warunkach³⁶.

Inwestycje służące obsłudze gości, jak pensjonaty czy stołówki, przynosiły bowiem niespotykaną gdzie indziej stopę zwrotu włożonego kapitału – budowa zwracała się bowiem już po 2–4 latach! Doprowadziło to do powstania swoistych „firm deweloperskich” – zorganizowanych (często rodzinnych) grup pośredników, które „działając często w powiązaniu z urzędnikami, poprzez nacisk na górali-właścicieli ziemi, odkupują od nich działki i odsprzedają z wielokrotnym zyskiem; pośredniczą również przy organizowaniu prac budowlanych”³⁷. Dla nas szczególnie interesujące są owe związki z urzędnikami miejskimi, bez pomocy których cały proceder byłby znacznie trudniejszy, a czasami wręcz niemożliwy. W oczywisty sposób najistotniejsze role odgrywali urzędnicy decydujący o przeznaczeniu poszczególnych działek i ich ewentualnym pierwokupie przez miasto, przyznający kredyty i materiały budowlane, zatwierdzający projekty architektoniczne i później nadzorujący ich realizację, nie zauważając np. znacznego przekroczenia dopuszczalnych norm powierzchni³⁸. Nie dostrzegano zresztą także znacznie poważniejszych naruszeń prawa. „Zdarzają się i takie wypadki” – informowano w raporcie z 1972 r. – „że inspektor nadzorujący, odpowiedzialny za przestrzeganie prawa, jest jednocześnie projektantem nielegalnej budowy. Ilustracją tupetu kapitału prywatnego może być [...] dom A. Dziewickiego, b. kierownika domów Z[wiązk]u A[utorów]iK[ompozytorów]S[cenicznych] w Z[akopanem]. [...] Dom postawiono w poprzek drogi, na linii mostu tak, że

36 IPN Kr 030/1/7, Sprawozdanie z pracy operacyjnej Referatu ds. Bezpieczeństwa Publicznego KM MO w Zakopanem za IV kwartał 1958, 2 I 1959; W. Skulska, *Dlaczego Zakopane?*, „Świat”, 1958, 18 VIII.

37 *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 82.

38 K. Kąkol, *W obronie prawa. Co się dzieje w Zakopanem?*, „Prawo i Życie”, 1973, 7 I.

w rezultacie PMRN zmuszone zostało do zbudowania nowego mostu i zmiany kierunku ulicy. Właściciel domu nie poniósł za to żadnej kary. Na uwagę zasługuje, że projektantem zarówno domu, jak i nowego mostu i drogi jest ten sam architekt miejski Z[lakopanego]³⁹.

Udział miejskich urzędników w rozcinaniu budowlanych węzłów gordyjskich nie musiał mieć, zwłaszcza wewnątrz lokalnych sieci, charakteru korupcyjno-materialnego. Mógł być zarówno gratyfikowany wzajemnymi „usługami”, jak i powodowany zrozumiałym dążeniem do racjonalizacji własnej pracy lub do łagodzenia lokalnych konfliktów⁴⁰. Z kolei różnego autoramentu decydentom – najwyższym władzom partyjnym i państwowym, szefom centralnych instytucji czy dyrektorom zjednoczeń i wielkich fabryk – działalność „zakopiańskiego konsorcjum” pozwalała realizować aspiracje podwładnych, od robotników po wysokich urzędników, „prestżowego” wypoczynku pod Giewontem. Podtrzymywało to (s)pokój społeczny, w niemałym stopniu stabilizując system za niewygórowaną w sumie cenę. Władza rezygnowała bowiem – najczęściej całkowicie świadomie – tylko z niewielkiej części swoich prerogatyw.

Na przełomie lat 60. i 70. osoby prywatne oferowały w Zakopanem ok. 16 tys. miejsc noclegowych (w tym ponad 10 tys. nierejestrowanych), dwa razy więcej od całej bazy uspołecznionej, zarówno otwartej (hotele, schroniska), jak i zamkniętej

(zakładowe domy wypoczynkowe)⁴¹.

Największe zyski gwarantowali jednak nie tyle indywidualni goście, co sprzedaż lub dzierżawienie pensjonatów zakładom pracy. Nie ulega też wątpliwości, że to właśnie one transferowały – bezpośrednio lub *via* biura turystyczne – lwią część środków do kieszeni prywatnych właścicieli pensjonatów czy stołówek. Nic dziwnego, ambicją wielu zakładów pracy i instytucji było bowiem – z wyżej wspomnianych powodów – posiadanie własnego domu wypoczynkowego w jakimś prestiżowym kurorcie, najlepiej w Zakopanem, gdzie jednak w 1966 r. uniemożliwiono nowe inwestycje. W dalszym ciągu można było jednak pensjonat kupić lub wydzierżawić. Przy praktycznie nieograniczonych możliwościach materialnych, zwłaszcza wielkich kombinatów przemysłowych, organizowano wręcz licytacje atrakcyjnych nieruchomości, płacąc właścicielom znacznie więcej niż pierwotnie żądali. Nie należała również do rzadkości opłata za roczny wynajem w wysokości połowy wartości pensjonatu⁴².

Nic też dziwnego, że na przełomie lat 60. i 70. roczne dochody prywatnych zakopiańskich przedsiębiorców, legalne i nielegalne, z wynajmu kwater, gastronomii, transportu, produkcji, handlu, nielegalnego wyszynku etc. szacowano na ponad miliard złotych, mniej więcej tyle samo, ile wyniosły inwestycje sektora uspołecznionego w Zakopanem w podczas całej dekady lat

39 *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 93.

40 IPN Kr, sygn. 030/32, J. Roszkowicz, *Notatka z rozmowy z adwokatem Wł. Gajewskim*, 26 I 1971, k. 352; *Handlowali zakopiańskimi willami*, DP (K) 1971, 18 XII; Teneta, *Zakopane za łapówki*, DP (K) 1972, 18–19 VI. O działaniach urzędników zob. T. Lindenberger, A. Lüdtkke, *Eigen-sinn: praktyki społeczne i sprawowanie władzy. Wprowadzenie*, w: *Eigen-Sinn. Życie codzienne, podmiotowość i sprawowanie władzy w XX wieku*, wybór, wstęp i oprac. T. Lindenberger, A. Lüdtkke, red. K. Kończal, Poznań 2018, s. 20–25.

41 AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/101, 1972, Protokół z posiedzenia Egzekutywy KM 15 IX 1972; *Zakopiański tramwaj na niekontrolowanych torach*, „Słowo Powszechnie”, 1967, 25 V.

42 Tamże; *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 86. Możemy tylko szacować, że na przełomie lat 60. i 70. ok. 200 przedsiębiorstw dzierżawiło w Zakopanem i okolicy ok. 350 pensjonatów z 10 tys. łóżek. AN Kr, KM PZPR Zakopane, sygn. 29/2272/101, Protokół z posiedzenia Egzekutywy KM 15 IX 1972; *Wille w Zakopanem*, „Ekspress Wieczorny” 1971, 7 VII; J. Kuśmierek, *Nie stać nas na takie Zakopane*, „Życie Warszawy”, 1972, 17 IX; M. Matzenauer, *Zakopiańska wiosna*, „Trybuna Ludu”, 1972, 1 VI; *Socjalizm na halach...*, dz. cyt., s. 80–81.

60.⁴³ Była to suma olbrzymia, skłaniająca sferę prywatną do kontrolowania i korumpowania władzy, tę natomiast do niestawiania specjalnego oporu. Obie zaś strony dążyły do możliwie najdłuższego utrzymania *status quo*.

Każda struktura jest jednak narażona na rozsadzające ją wewnętrzne siły i zewnętrzne ograniczenia, „zakopiańskie konsorcjum” nie było tu wyjątkiem. Nie brakowało bowiem chętnych do skruszenia czy wręcz wysadzenia skamieniałych zakopiańskich struktur. Przyczyny były podobne do tych, które nakręcały antysemicką nagonkę lat 1967–1968, w dużej mierze wygenerowaną przez pokolenie 30–40-latków, wypychających – skutecznie! – ze stanowisk starsze pokolenie. Taka grupa „młodych”, spragnionych awansu społecznego, politycznego i materialnego była w Zakopanem, zwłaszcza w środowiskach sportowych czy turystycznych, niemała. Czekali tylko na okazję do przejęcia foteli zajmowanych przez kilkanaście (lub dłużej) lat przez zakopiańskich aparaczków, uwikłanych w opisane wyżej sieci i mających silne oparcie w gomułkowskiej elicie władzy. Upadek Władysława Gomułki w grudniu 1970 r. wywołał w Zakopanem prawdziwe trzęsienie ziemi. Służba Bezpieczeństwa i prokuratura – niepewne, co przyniesie nowa władza, w trosce o własne bezpieczeństwo przestały chronić dotychczasowe układy, zwłaszcza że ich warszawscy mecenasi w większości zniknęli wraz z Gomułką. Wyniki śledztwa w sprawie korupcji miejskich urzędników, pokazujące – stanowiącą w istocie tajemnicę poliszynela – skalę „patologii”, przyczyniły się do przejęcia przez „młodych” (Lech Bafia, ur. 1932 i Stefan Gustek, ur. 1934) jesienią 1971 r.

⁴³ Socjalizm na halach..., dz. cyt., s. 84–85.

najwyższych zakopiańskich stanowisk partyjnych i miejskich.

Na skutki nie trzeba było długo czekać: w komunalnych instytucjach wymieniono połowę pracowników, przeredzono szeregi zakopiańskiej partii i milicji, aresztowano i skazano wysokich urzędników odpowiedzialnych za gospodarkę komunalną, budownictwo i podatki oraz kilkunastu pośredników i wręczających łapówki. Rozpoczęto kampanię mającą na celu wypalenie lokalnych patologii i przemianę Zakopanego w „kurort socjalistyczny”⁴⁴: demonstracyjna rozbiórka w listopadzie 1972 r. kilku nielegalnie postawionych domów miała „udowodnić, że nikt nie może bezkarnie łamać prawa. Że władzy nie sposób zastraszyć i przekupić”⁴⁵, te postawione oficjalnie sprawdzano pod kątem przestrzegania dopuszczalnych norm powierzchni, podjęto próbę nadzoru nad wynajmem prywatnych miejsc noclegowych i opodatkowania ich.

Doprowadziło to jednak nie tyle do rzeczywistego przejęcia kontroli, ile do wdrożenia strategii przystosowawczych przez większość czynnych na zakopiańskim scenie aktorów, począwszy od górali i skończywszy na KC PZPR. Powód był prosty – w połowie lat 70. XX w. liczba gości w Zakopanem i Tatrach zbliżyła się do 5 milionów. Było to prawie dwukrotnie więcej niż pod koniec epoki Gomułki. Szansę na ich pomieszczenie dawały nie nowe hotele (rzeczywiście budowane), lecz domy prywatne, w których w ciągu kilku lat przybyło ponad 7,1 tys. miejsc (w tym 6 tys. nierejestrowanych)⁴⁶, oraz wciąż powstające domy zakładowe (wbrew zakazom zbudowały je m.in. KC PZPR i Ministerstwo Spraw

⁴⁴ M. Bracki, *Zbuduj dom w Zakopanem!*, „Fakty”, 1975, 23 III.

⁴⁵ J. Smoczyński, *Zakopane w 5 lat później*, „Kurier Polski”, 1977, 7–9 V.

⁴⁶ AAN, IT, sygn. 1069, A. Kołodziejczyk, dz. cyt., (1977), k. 73.

Wewnętrznych)⁴⁷. Nie udało się także całkowicie otoczyć nadzorem prywatnych pensjonatów, których właściciele – w kalkulując ryzyko w cenę – wynajmowali pokoje na własną rękę i poza systemem podatkowym⁴⁸. Nie dziwi więc, że w 1978 r. naczelnik Zakopanego tłumaczył, że „często zakazy administracyjne tylko dodatkowo zatrudniają ludzi, denerwują zainteresowanych oraz pogłębiają korupcję. Nie są skuteczne, a przede wszystkim nie kształtują kultury obywatelskiej”⁴⁹.

Nie ulega też wątpliwości, że zarówno urzędnicy miejscy, jak i funkcjonariusze partyjni z „gierkowskiego” już naboru, tak samo się zasymilowali i wsiąkli w miejscowe sieci, jak ich poprzednicy. Nic dziwnego, że pod koniec lat 70. „lewa turystyka” stała się czymś tak samo oczywistym jak dekadę wcześniej. Reszty dopełnił kryzys ekonomiczny i solidarnościowa rewolucja 1980–1981. W rezultacie, jak zauważano w 1984 r., rozdział między „państwowym” a „prywatnym” stał się jeszcze bardziej jaskrawy, niż wynikało to z partyjnej diagnozy sprzed dwunastu lat⁵⁰. W 1986 r. szef zakopiańskiej PZPR przyznawał wręcz, że „ekspansja prywatnej przedsiębiorczości jest wprost proporcjonalna do uwiadu [...] firm uspołecznionych. [...] To wygląda na świadome – bo nie chcę powiedzieć, że celowe – oddawanie przez państwo organizacji turystyki i wypoczynku w ręce prywatne. Bo nie dotyczy

to tylko bazy noclegowej, ale również gastronomii, handlu, usług itd.”⁵¹

Transformacja polityczna i gospodarcza po 1989 r. pokazała jednak, że większość opisywanych powyżej zjawisk była ponadczasowa, ponadsystemowa i ponadpartyjna, o czym decydowała koincydencja różnych czynników: geograficznych (Tatry są w dalszym ciągu jedynym skrawkiem alpejskiego krajobrazu w Polsce), historycznych i kulturowych (mit Zakopanego jest wciąż żywy), społecznych (wzrost zamożności społeczeństwa i radykalne poszerzenie się klasy średniej) czy ekonomicznych (usługi związane z czasem wolnym stanowią wciąż podstawę dochodu miejscowej ludności, unikanie podatków jest zaś nadal bardziej opłacalne niż ich płacenie). Górale w dalszym ciągu dbają o podkreślanie swojej odmienności (czy wręcz wyjątkowości), lokalni zaś urzędnicy, teraz naprawdę samorządowi, jeszcze staranniejsze niż przed 1989 r. unikają sytuacji konfliktogennych. W rezultacie w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku narracje o Zakopanem są jakby żywcem przeniesione z lat 60. czy 70. XX w. Niesłabnąca moda na Zakopane napędza, identycznie jak przed półwieczem, ruch inwestycyjny, co przy rygorystycznych przepisach generuje samowole budowlane w skali, przy której te z epoki Gomułki czy Gierka wywołują tylko uśmiech politowania⁵². Podobnie jak w PRL liczba niezarejestrowanych i nieopodatkowanych łózek jest (zapewne) większa od legalnych, a ich

47 M. Maszek, *Duże miasto pod małymi górami? Rozmowa z mgr. inż. Stanisławem Stodyczką*, „Sztandar Młodych”, 1981, 15–17 V.

48 *Raport z Zakopanego*, „Gazeta Krakowska”, 1975, 27 VIII; Hirnle, *Tatry są jedne*, „Polityka”, 1976, 14 II; W. Pykosz, *Trudno rządzić pod Tatrami*, „Życie Literackie”, 1976, 21 III; K. Migdał, *Baza dla milionów*, DP (K), 1975, 12 VIII; W. Adamiecki, *Człowiek w tłoku*, „Literatura”, 1977, 7 IV.

49 *Wiatr od gór*. Rozmowa z mgr. Stanisławem Zygałdo, *naczelnikiem Zakopanego i Gminy Tatrzańskiej*, „Kultura”, 1978, 14 V.

50 T. Ordyk, *Kto rządzi w stolicy Tatr?*, „Przegląd Tygodniowy”, 1984, 23 XII.

51 K. Dębek, *Zakopane nie jest dla mas*. Rozmowa z I sekretarzem KM PZPR w Zakopanem, *Andrzejem Wargowskim*, „Sprawy i Ludzie”, 1986, 22 V.

52 Ewa Kopicik, *Samowola po góralsku*. Z widokiem na Giewont, DP (K), 13 X 2012, <https://dziennikpolski24.pl/samowola-po-goralsku-z-widokiem-na-giewont/ar/3188018> [dostęp 18 VI 2020]; Por. m.in. „Tygodnik Podhalański”, 2005, 9 VI, 2007, 3 II, 2009, 2 IV, 2011, 1 XII, 2013, 28 II; D. Hajok, *Samowolka po góralsku, hej!*, „Gazeta Wyborcza”, 2011, 3 XI, zob.: http://wyborcza.pl/1,76842,10579715,Samowolka_po_goralsku_hej_.html [dostęp 18 VI 2020].

właściciele mogą się czuć tak samo bezpieczni jak w latach 60. „Zakopane to mekka szarej strefy” – pisały znawczynie współczesnego Zakopanego Beata Sabała-Zielińska i Paulina Młynarska – „Nielegalne kwatery liczone są tu w tysiącach i mają się doskonale. [...] Wiedzą o nich burmistrzowie, starosta oraz wszelkiej maści urzędnicy. [...] Mówimy o okazałych pensjonatach i stylowych willach, oficjalnie ogłaszających się w prasie i w Internecie! Czy ktoś ściga ich właścicieli? Czy ktoś ich sprawdza? Never! Chyba że na biurko urzędnika trafi mały donosik odwołujący się do sprawiedliwości i praworządności. [...] Krzywdy jednak winowajcy nie robi, skoro włodarze regionu, całkiem oficjalnie, tak oto stawiają sprawę: «Nie będziemy podcinać gałęzi, na której siedzi całe Zakopane, nawet jeśli ta gałąź nie powinna nigdy tu wyrosnąć».

Niewiele też robi Urząd Skarbowy, mimo że przecież «przestępców» ma jak na dłoni. Kontrole kilku tysięcy nielegalnych kwater to ponoć tak duże wyzwanie logistyczne i formalne, że skarbowka w zasadzie oddaje sprawę walkowerem⁵³.

Jak podsumowywał zakopiański dziennikarz, jest „to problem

ponadpartyjny, ponadczasowy i absolutnie demoralizujący”⁵⁴. Podobnie jak przed 1989 r. nie przeszkadza(ło) to także przedstawicielom najwyższych władz, doceniającym legitymizacyjne znaczenie Podhala i Zakopanego i wykorzystującym je w kreowaniu swojego wizerunku. O ile żaden warszawski VIP, prezydent, premier czy choćby minister raczej nie przywdzieje łowickich portek czy czapki krakuski, to z radością da się sfotografować w góralskim kapeluszu czy kożuszku i z obowiązkową ciupagą. „Setki ciupag, kapeluszy, serdaków wręczonych przez dziesięciolecia warszawskim politykom to interes czy wyraz szacunku”⁵⁵ – pytano w podhalańskim tygodniku. Biorąc pod uwagę, że w galerii tych „prawie górali” nie zabrakło polityków z lewicy (Leszek Miller), centrum (Lech Wałęsa, Donald Tusk, Bronisław Komorowski) i prawicy (Lech i Jarosław Kaczyńscy, Andrzej Duda), stawiałbym na to pierwsze.

53 B. Sabała-Zielińska, P. Młynarska, *Zakopane. Nie ma przebaczenia*, Bielsko-Biała 2014, s. 72-73.

54 W. Mróz, *Zakopane. Miasto cudów*, Gdynia 2015, s. 53 (rozdział *Kwatera jelenia*).

55 *Prawie górale*, „Tygodnik Podhalański” 2019, 28 III.

STRESZCZENIE

„TU BRATAJĄ SIĘ SEKRETARZ Z HANDLARZEM”, CZYLI SKOMPLIKOWANE ZWIĄZKI GÓR, EKONOMII I IDEOLOGII

W konkluzji partyjnej komisji wysłanej w 1972 r. do Zakopanego stwierdzano, że „państwo w Zakopanem zostało postawione w sytuacji gorszej niż w kapitalizmie, bowiem zostało zepchnięte na pozycje

SUMMARY

„THIS IS WHERE THE COMMUNIST PARTY SECRETARY AND TRADESMAN ARE FRATERNIZING”, I.E. THE COMPLICATED RELATIONSHIP BETWEEN MOUNTAINS, ECONOMY AND IDEOLOGY

The conclusion of the state commission addressed in 1972 to Zakopane was: “in Zakopane, the state is in a position worse than in capitalism. It has been reduced to

nawet nie nocnego stróża, ale bezpłatnego dróżnika i zamiatacza ulic”.

Na tę swoistą „autonomię” Podhala miały wpływ uwarunkowania historyczne, społeczne, kulturowe i geograficzne, typowe dla społeczeństw (wysoko)górzskich na całym świecie. Z drugiej strony ważnym aktorem było pod Tatrami również państwo, które od początku lat 50. do końca lat 80. XX w. próbowało objąć ścisłym nadzorem turystykę i sport, sektory decydujące o wizerunku i znaczeniu Zakopanego i regionu tatrzańskiego. Polityka taka napotykała jednak na szczeblu regionalnym na bardzo silne ograniczenia i sprzeczności. Z jednej strony przyczyną tego stanu rzeczy były specyficzne sieci społeczne łączące sektor prywatny ze strukturami samorządowymi, państwowymi i partyjnymi, a nawet z milicją i wymiarem sprawiedliwości. Z drugiej zaś tylko dzięki przymknięciu oczu na często sprzeczną z obowiązującym prawem aktywność gospodarczą aktorów społecznych, zarówno górali, jak i przyjezdnych, było możliwe – przy niewydolności organizacyjnej państwa – zaspokajanie rosnących błyskawicznie po 1956 r. potrzeb modernizującego się społeczeństwa na usługi rekreacyjne. Dopiero w pierwszej połowie lat 70. socjalistyczne państwo było w stanie, dzięki zwiększonemu finansowaniu, zapewnić w miarę racjonalny rozwój infrastruktury turystycznej (np. Hotel Kasprowy). Jednak już od drugiej połowy lat 70. strukturalny kryzys systemu i w następnej dekadzie jego całkowita dezintegracja doprowadziły do sytuacji, w której instytucje państwowe musiały ustąpić pola aktorom społecznym.

SŁOWA KLUCZOWE

Zakopane, Podhale, PZPR, sieci społeczne, klientelizm, turystyka, ekonomia nieformalna, korupcja

the role of not even a night-watchman, but of an unpaid street-sweeper”. The peculiar “autonomy” of Podhale-Region was affected by historical, social, cultural and geographical conditions that are usually mentioned, on the other hand the state was also an important actor and nowise ambiguous. The tendency to take a strict supervision of sectors decisive for the image and the importance of Zakopane and the Tatra region – tourism and sport, existed at the central level since the mid of ‘50s to the ‘80s, but at the regional level, the policy encountered very strong limitations. On the one hand, the reason for that was the emergence of specific social networks linking the private sector with the structures of local government, state and party, or even with the police and judiciary, on the other only thanks to them it was possible – under the organizational inefficiency of the state – to fulfill the modernizing society needs for leisure and related services, that were instantly growing after 1956. Only in the first half of 70s the socialist state was able to provide a relatively rational program, thanks to being an influential factor for modernization mostly thanks to still being in disposal of material resources. However, in the period of disintegration of the system, in the end of ‘70s and in the ‘80s, state’s program was no longer a barrier and alternative for the social actors.

KEYWORDS

Zakopane, Podhale-region, Polish United Workers’ Party, PUWP, social networks, clientelism, tourism, informal economy, corruption

BIBLIOGRAFIA

- Boćkowska Aleksandra, *Księżyc z peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017.
- Debarbieux Bernard, Rudaz Gilles, *The Mountain. A Political History from the Enlightenment to the Present*, Chicago and London 2015.
- Eigen-Sinn. Życie codzienne, podmiotowość i sprawowanie władzy w XX wieku*, wybór, wstęp i oprac. Thomas Lindenberger i Alf Lüdtke, red. Kornelia Kończal, Poznań 2018.
- Funnel Don, Parish Romola, *Mountain Environmenst and Communities*, London and New York 2001.
- Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego (Podhale, Spisz, Orawa, Gorce, Pieniny)*. Historia, red. Jerzy M. Roszkowski, Robert Kowalski, Nowy Targ 2005.
- Grötzbach Erwin, *Das Hochgebirge als menschlicher Lebensraum*, München 1982.
- Halczak Bohdan, *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza w powiecie: funkcjonowanie powiatowych instancji PZPR na przykładzie Zielonej Góry (1949–1989)*, Zielona Góra 2011.
- Kochanowski Jerzy, „*Wolne miasto?*”. *Nieco inne spojrzenie na Zakopane*
- Władysława Gomułki, 1956–1970*, „Przegląd Historyczny”, t. 109, 2018, z. 4, s. 611–649.
- Kochanowski Jerzy, „*Wolne miasto?*”. *Zakopane 1956–1970*, Kraków 2019.
- Kroh Antoni, *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002.
- Łazarewicz Cezary, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*, Katowice 2019.
- Malewska-Szałygin Anna, *Wyobrażenia o państwie i władzy we wsiach nowotarskich 1999–2005*, Warszawa 2008.
- Rozmowy z góralami o polityce*, wybór i red. Anna Malewska-Szałygin, Warszawa 2005.
- Sabała-Zielińska Beata, Młynarska Paulina, *Zakopane. Nie ma przebaczenia*, Bielsko-Biała 2014.
- Socjalizm na halach, czyli „Patologia stosunków społeczno-ekonomicznych i politycznych w Zakopanem” (1972)*, opr. Jerzy Kochanowski, „Przegląd Historyczny”, t. 99, 2007, z. 1, s. 71–96.
- Szatkowski Wojciech, *Goralenvolk. Historia zdrady*, Zakopane 2012.
- Z dziejów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Zakopanem w latach 1948–1978*, Zakopane 1978.
- Zakopane. Czteryście lat dziejów*, red. Renata Dutkowska, t. 1–2, Kraków 1991.



Bartłomiej Jurecki, *Las Vegas na Krupówkach*,
2013



Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942), „odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej”

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9369>

BOŻENA KOSTUCH
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE
ORCID 0000-0002-5104-9539

O Stanisławie Gąsienicy Sobczaku mówi się często „artysta zapomniany”. Takie właśnie określenie pojawiło się w tytule wystawy zorganizowanej na przełomie 1991 i 1992 r. w Zakopanem, na której jego prace pokazano obok dzieł Wojciecha Brzezi, nazwanego z kolei „artystą wszechstronnym”. Obaj, jak zauważyła Halina Kenarowa, należeli „do pierwszego pokolenia inteligencji góralskiej, która zdobyła wykształcenie i «otarłszy się o świat», wracała działać na własnym terenie”².

Stanisław Gąsienica Sobczak uczył się Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (1897–1901), a następnie studiował na ASP w Krakowie (1902–1907) w szkole rzeźby prof. Konstantego Laszczki, przez jeden semestr chodził także na zajęcia

z rysunku do prof. Józefa Mehoffera³. W roku 1910/1911 uczęszczał do École Nationale des Beaux Arts w Paryżu, gdzie uczył się u Mariusa Jeana Antoine’a Mercié. Po powrocie do Zakopanego – z wyraźną cezurą w postaci I wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej⁴ – poświęcił się działalności artystycznej i społecznej. Należał do Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, Podhalańskiego Związku Zawodowego

³ W Archiwum ASP w Krakowie przechowywany jest *Rodowód Sobczaka* z 2 X 1902 r. oraz jego świadectwa za kolejne semestry studiów rzeźbiarskich u prof. Laszczki: z 1 III 1903 (oceny z rzeźby, rysunków wieczorowych i anatomii) i 14 VII 1903 (oceny z rzeźby i perspektywy); 7 IV 1904 (oceny z rzeźby, konkursów kompozycyjnych, rysunków wieczorowych oraz historii sztuki i nauki o stylach) i 14 VII 1904 (oceny z rzeźby, konkursów kompozycyjnych, rysunków wieczorowych oraz z historii sztuki i nauki o stylach); 5 IV 1905 (oceny z rzeźby, z konkursów kompozycyjnych i rysunków wieczorowych) i 5 VII 1905 (oceny z rzeźby, konkursów kompozycyjnych i rysunków wieczorowych); oraz 2 IV 1906 (ocena z rzeźby), a następnie dopiero z 18 III 1907 (bez ocen, za to z adnotacją „bardzo mało uczęszczał”); wreszcie z 8 VII 1907 świadectwo z kursu prof. Mehoffera (ocena z rysunku).

⁴ Stanisław Gąsienica Sobczak służył w armii austro-węgierskiej, brał udział w walkach na frontach bałkańskim i włoskim, był ranny. W początkach 1919 r. wstąpił do Kompanii Wysokogórskiej utworzonej właśnie przy Brygadzie Strzelców Podhalańskich. W 1920 r. brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej. W 1932 r. odznaczony został Medalem Niepodległości.

¹ *Wojciech Brzezi artysta wszechstronny 1872–1941, Stanisław Gąsienica-Sobczak „Johym” artysta zapomniany 1884–1942*, wystawa w Galerii Sztuki W. J. Kulczyckich na Koziońcu opracowana przez Teresę Jabłońską, Martę Nodzyńską i Helenę Pitoń.

² H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 186.



1. Stanisław Gąsienica Sobczak z bratanicą, Zofią Przepiórkowską, pocz. lat 30. XX w., wł. prywatna



2. Stanisław Gąsienica Sobczak, *Głowa góralki*, 1912, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Plastyków Polskich, ugrupowań „Rzeźba” oraz „Modła”, był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także Związku Górali, Związku Podhalań oraz Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, był też radnym miejskim oraz sekretarzem komitetu współwłaścicieli Hali Gąsienicowej, działał w Komitecie Organizacyjnym Narciarskich Mistrzostw Świata FIS, które odbywały się w Zakopanem w 1939 r. Był aktywny, ceniony, twórczy (il. 1). Na późniejszym postrzeganiu Sobczaka z pewnością zaciążył jednak epizod z czasów okupacji, gdy przez krótki czas pełnił obowiązki dyrektora, a następnie zastępcy dyrektora Staatliche Berufsfachschule für Goralische Volkskunst, w którą przez Niemców została przekształcona Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego. Szczególnie niepochlebnie postawę Sobczaka oceniła Halina Kenarowa⁵, jednak według późniejszych ustaleń, artysta objął stanowisko w Szkole

⁵ H. Kenarowa, dz. cyt., s. 208–209.

w porozumieniu i za namową tajnej rady obywateli Zakopanego”⁶.

Sobczak początkowo uprawiał jedynie rzeźbę – katalogi wystaw i relacje prasowe wymieniają jego prace z gipsu, brązu, drewna, a nawet marmuru. Jego działalność rzeźbiarską zdominowała tematyka góralska – wizerunki górali i góralek oraz legendarnych postaci (*Janosik*), artysta tworzył także portrety, wykonywał maski pośmiertne (il. 2). W okresie międzywojennym, choć nie zaniedbywał twórczości rzeźbiarskiej, na pierwszy plan wysunęła się jednak ceramika, której oddawał się ze szczególnym upodobaniem, stając się pionierem tej dziedziny twórczości na Podhalu.

⁶ J. Murzyn, *Stanisław Gąsienica Sobczak – „Johym” – artysta zapomniany*, praca magisterska napisana w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie, 1983, s. 25; J. Skłodowski, *Sobczak Gąsienica Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 39, Warszawa–Kraków 1999, s. 445.

Stanisław Gąsienica Sobczak brał aktywny udział w polskim życiu artystycznym jeszcze przed I wojną światową, informacje na temat jego działalności pojawiały się więc na łamach prasy, jego dzieła były reprodukowane⁷ i nabywane⁸. Z okresu międzywojennego pochodzą z kolei wzmianki oraz większe relacje dotyczące jego twórczości ceramicznej.

Po II wojnie światowej dzieła Sobczaka pokazywano na rocznicowych ekspozycjach zakopiańskiego ZPAP. W 1963 r. kilka jego prac znalazło się na wystawie „50 lat plastyki zakopiańskiej”⁹, wiosną 1973 r. na wystawie „Plastyka zakopiańska 1909–1973” eksponowany był jedynie *Janosik*¹⁰. Większymi prezentacjami były, wspomniana już, wystawa otwarta w Galerii Sztuki W. J. Kulczyckich na Kozińcu w 1991 r.¹¹, a także monograficzna

wystawa zorganizowana w 2002 r. w należącej do Muzeum Tatrzańskiego chałupie Gąsieniców Sobczaków przy Drodze do Rojów 6, zatytułowana „Stanisław Gąsienica Sobczak – Johym – artysta rzeźbiarz i ceramik”¹². Rok później cztery rzeźby Sobczaka pokazane zostały na wystawie „Artyści z kręgu Towarzystwa «Sztuka Podhalańska» 1909 r.”¹³

W 1983 r. Sobczakowi poświęcono pracę magisterską – Jolanta Murzyn zatytułowała ją *Stanisław Gąsienica Sobczak – „Johym” – artysta zapomniany*¹⁴, ma on również biogram w *Polskim słowniku biograficznym* opracowany przez Jana Skłodowskiego¹⁵. W ostatnich latach twórczości Stanisława Gąsienicy Sobczaka najwięcej uwagi poświęciła Katarzyna Chrudzimska-Uhera¹⁶, jego prace ceramiczne reprodukowała zaś Joanna Hübner-Wojciechowska¹⁷.

Ceramika Sobczaka pojawia się okazjonalnie na rynku antykwarycznym, jego prace znajdują się w rękach prywatnych, przechowywane są też

7 Przykładowo: dwie rzeźby Sobczaka (*Góralka* oraz *Góral*) reprodukowane w: W. Gąsiorowski, *Artyści polscy w salonach paryskich*, „Świat”, 1912, nr 20, s. 6; pięć „wybornych” figurek z szopki zakopiańskiej w: dis., *Szopka zakopiańska*, „Świat”, 1914, nr 8, s. 18. W 1923 r. *Janosik* Sobczaka znalazł się na okładce „Tygodnika Ilustrowanego”, 1923, nr 2, a w numerze o rok wcześniejszym pojawiło się zdjęcie innej rzeźby o tym temacie (zob. *Z Salonu dorocznego w T. Z. Sz. P. w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922, nr 3, s. 41); *Janosika* zamieszczono również na pierwszej stronie „Przeglądu Porannego w Ilustracji”, 1928, nr 231.

8 Wykonana w 1912 r. gipsowa *Głowa góralki*, należąca do Feliksa Jasińskiego, w 1920 r. trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie; Bogusław Władysław Herse, właściciel domu mody w Warszawie i jeden z pionierów tatarnictwa, posiadał płaskorzeźbę z brązu *Madonna* z 1912 r. oraz *Janosika* wykonane z czarnego dębu.

9 *50 lat plastyki zakopiańskiej* [katalog wystawy zorganizowanej przez ZPAP w Zakopanem i BWA w Krakowie], wstęp W. Gentil-Tippenhauer, Kraków 1963, nln. poz. 109–112 (były to: rzeźba *Janosik* z 1922 r., 3 sztuki ceramiki, 3 sztuki rezykałek oraz dwie figurki z szopki zakopiańskiej; w katalogu zamieszczono zdjęcia dzbanka oraz *Janosika*).

10 *Plastyka zakopiańska 1909–1973* [katalog wystawy] wstęp H. Kenarowa, BWA, Kraków 1973, s. 10, poz. 50.

11 Na wystawie pokazano prace Sobczaka z Muzeum Tatrzańskiego: 4 rzeźby wykonane w drewnie, 12 prac z gipsu, 12 ceramicznych dzbanków i flakonów oraz

22 rezykałki; a także wypożyczone od osób prywatnych: 5 odlewów z gipsu, 2 z terakoty, poza tym „gipsowe formy składane do robienia odlewów” oraz ceramiczne „wazon i podpórki do książek, zdobione motywami twarzy i scenami figuralnymi”.

12 Kuratorem wystawy był Lesław Dall, któremu w tym miejscu pragnę podziękować za udostępnienie materiałów dotyczących Sobczaka.

13 *Artyści z kręgu Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” 1909 r.* [katalog wystawy. Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego], wstęp M. Pinkwart, Zakopane 2003, s. 5, poz. 27–30; reprodukcja rzeźby *Janosik*, s. 11.

14 Praca napisana pod kierunkiem Wojciecha Firka w Zakładzie Wychowania Plastycznego na WSP w Krakowie. Jej kopia przechowywana jest w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, któremu serdecznie dziękuję za udostępnienie.

15 J. Skłodowski, dz. cyt., s. 444–446.

16 K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013, s. 218–223.

17 J. Hübner-Wojciechowska, *Sztuka skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019, s. 189–193.

w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego. Często można spotkać się ze stwierdzeniem, że do dziś zachowało się ich niewiele, co nie jest prawdą, zwłaszcza, gdy porówna się liczbę istniejących jego dzieł do liczby zachowanych ceramik innych polskich artystów tworzących we własnych pracowniach w okresie międzywojennym. Mimo tego ceramiczna twórczość Stanisława Gąsienicy Sobczaka oraz osób z jego kręgu pełna jest pytań i niedomówień. Niniejszy artykuł co prawda nie odpowie na wszystkie wątpliwości, jednak spróbuje zasygnalizować wątki, które warte są podjęcia dalszych poszukiwań. Twórczość Stanisława Gąsienicy Sobczaka – interesująca na tle polskiej międzywojennej ceramiki, a wyjątkowa w kontekście Podhala – jest bowiem z pewnością warta bliższego poznania.

Na Podhalu nie było tradycji wyrobu ludowej ceramiki. Lokalne potrzeby zaspokajali garncarze z Orawy oraz z południowej strony Tatr. „Na Zielone Świątki chodzono od nas na odpust na Stare Hory, obok Bańskiej Bystrzycy. [...] Jest tam cudowna Matka Boska i cudowne źródło, skąd przynoszono wodę w kupionych tam na miejscu ładnych dzbanuszkach lub bańkach, które dziś jako ceramikę podhalańską mamy w Muzeum im. T. Chałubińskiego”, wspominał Wojciech Brzega¹⁸. Stanisław Witkiewicz, tworząc styl zakopiański i wprowadzając go pod koniec XIX w. także do ceramiki, sięgnął do tradycyjnych wyrobów drewnianych, z których przejął formy i ornamentykę. Motywy dekoracyjne spotykane na Podhalu wykorzystywał do ozdoby swych naczyń także Antoni Szczygielski, który – jak się wydaje – przez kilka lat uprawiał ceramikę ze szczególnym zamiłowaniem, a w 1910 r. określany był jako „pierwszy i jedyny twórca” ceramiki

zakopiańskiej¹⁹. Rzeźbiarz pod koniec 1908 r. zamieszkał w Zakopanem, został członkiem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, a na wystawach zorganizowanych w domu Wojciecha Brzegi w 1909 i 1910 r. pokazywał wykonane przez siebie naczynia ozdobione motywami zakopiańskimi i „starostowiańskimi”. O wazach, wazonach, dzbankach i lichtarzach Szczygielskiego z zachwytem pisano w ówczesnej prasie²⁰. Kilkanaście obiektów jego autorstwa wymienia *Katalog zbiorów etnograficznych Muzeum Tatrzańskiego*, wydany w 1907 r.²¹ Zamieszczono je w oddzielnej części katalogu, opisując jako „wyroby ceramiczne w stylu zakopiańskim”, a eksponowane były w szafie znajdującej się w sali bibliotecznej. Szczygielski musiał więc zainteresować się ceramiką, a także stylem zakopiańskim jeszcze przed osiedleniem się w Zakopanem²². W biografii artysty widnieje informacja, że szesnaście „niewypalonych wyrobów ceramicznych”, które znajdowały się w muzeum,

19 *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 37, s. 748. Antoni Szczygielski (1868–1913) – utalentowany artysta rzeźbiarz wykształcony w Warszawie i Monachium, zapewne w 1907 r. przeniósł się z Łodzi do Krakowa, w Zakopanem przebywał najpewniej do końca 1910 r., po czym udał się do Budapesztu. Zob. J. Daranowska-Łukaszewska, *Szczygielski Antoni*, w: *Polski...*, dz. cyt., t. 47, Warszawa-Kraków 2011, s. 514–515.

20 Przykładowo: A.S., *Wystawa przemysłu artystycznego stylu Zakopiańskiego*, „Zakopane”, 1909, nr 17, s. 5; G. Daniłowski, *Z Zakopanego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1909, nr 38, s. 773–774; *Wystawa Sztuki w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 37, s. 748; Z. Lubertowicz, *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Świat”, 1910, nr 41, s. 6.

21 *Katalog zbiorów etnograficznych Muzeum tatrzańskiego im. prof. dr Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem*, Kraków 1907.

22 Jak wskazuje katalog, naczynia Szczygielskiego miały trafić do zbiorów Muzeum Tatrzańskiego z daru Zdzisława Gabryelskiego, lecz nie podano daty tej darowizny. Znany jest mi jedynie Zdzisław Gabryelski, właściciel składu fortepianów w Krakowie w kamienicy „Pod Krzysztofory”, popełnił on jednak samobójstwo 16 VIII 1905 r.

18 W. Brzega, *Żywoć górala poczciwego (wspomnienia i gawędy)*, wybór, oprac. i kom. A. Micińska, M. Jagiełło, Kraków 1969, s. 27–28.



3. Stanisław Gąsienica Sobczak, redykałki w formie ptaków, ok. 1926 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

jest zaginionych²³, okazuje się jednak, że prace Szczygielskiego wciąż przechowywane są w Muzeum Tatrzańskim²⁴. Sobczak musiał znać prace Szczygielskiego, brał bowiem udział w drugiej wystawie w domu Brzegi (1910). Jednak tworząc kilkanaście lat później swoją ceramikę, oparł się na innych wzorcach i nie nawiązywał w niewolniczy sposób do zdobnictwa góralskiego. Motywy podhalańskie stosował bardzo oszczędnie, jego ceramika nie ma więc nic wspólnego ze stylem zakopiańskim w rozumieniu Stanisława Witkiewicza i jego zwolenników.

Początki ceramicznej działalności Sobczaka nie były łatwe. Jak notował Jerzy Mieczysław Rytard, artysta mógł pracować jedynie dzięki pomocy materialnej ojca, „wypalając pierwsze kompozycje

23 J. Daranowska-Lukaszewska, dz. cyt., s. 514–515.

24 Informacja otrzymana od kustosz Heleny Pitoń, która planuje zorganizowanie ich wystawy. Nie są to jednak wyroby z ceramiki, lecz z malowanego i lakierowanego gipsu.

w prowizorycznym piecu, zainstalowanym w budce skleconej z desek”²⁵. Według Chrudzimskiej-Uhery Sobczak zbudował ceglany piec do wypału ceramiki w 1926 r., realizując zresztą w ten sposób – jak wskazuje badaczka – idee Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” sprzed kilkunastu lat²⁶. Z kolei według Marii Starzewskiej artysta miał się zająć ceramiką już w roku 1922²⁷.

Katalogi wystaw z pierwszej połowy lat 20. XX w. nie odnotowują jednak ceramicznych dzieł Sobczaka, jego prace nie pojawiły się też na żadnej z wystaw stanowiących

25 J.M. Rytard, *Ceramika Sobczaka*, „Wiadomości Literackie”, 1929, nr 38 (22 IX), s. 2. Stanisław Gąsienica Sobczak pochodził z zamożnej rodziny, jego ojcem był Stanisław Sobczak „Jochym” (1852–1920), który m.in. dwukrotnie pełnił funkcję radnego Gminy Zakopane (1895–1901 i 1901–1906). Matką artysty była Antonina z Majerczyków Stanisław miał dwie siostry i dwóch braci.

26 K. Chrudzimska-Uhery, dz. cyt., s. 220.

27 M. Starzewska, *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952, s. 25.



4. Stanisław Gąsienica Sobczak, redykałki w formie owiec, ok. 1926 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

przegląd dorobku polskiej ceramiki, organizowanych w tym czasie w związku z przygotowaniem do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Późniejsza data wydaje się więc bardziej prawdopodobna, choć nie można wykluczyć, że Sobczak już wcześniej rozpoczął przygotowania do właściwej działalności – prowadził poszukiwania teoretyczne i przeprowadzał praktyczne próby, być może wykorzystując ów „prowizoryczny piec”²⁸. Wiosną 1926 r. wystąpił bowiem z większą liczbą eksponatów wykonanych z materiału ceramicznego, co świadczy, że nie był już w tej dziedzinie całkowitym

nowicjuszem. Jako członek Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” wziął udział w otwartej 7 maja 1926 r. wystawie w warszawskiej Zachęcie, prezentując 30 prac: trzy rzeźby z materiału ceramicznego, 5 wazonów oraz 22 „zwierzątka serów góralskich”²⁹. Jego dorobek był więc już wówczas znaczny. Latem tego samego roku Towarzystwo „Sztuka Podhalańska” urządziło wystawę obrazów i rzeźb w Zakopanem. Jak donoszono, „z wystawą połączona jest zbiorowa wystawa rzeźb i ceramiki Stanisława Sobczaka,

28 W zbiorach Muzeum Tatrzańskiego przechowywane jest co prawda *Popiersie góralki* wykonane ze szklawionej ceramiki, sygnowane „St. Sobczak / 1923 / Zakopane” (nr inw. S/4081/MT), jest ono jednak analogiczne do rzeźby z gipsu patynowanego, identycznie sygnowanej (nr inw. S/1714/MT), która uznawana jest za model dla popiersia odlanego później z ceramiki z pozostawieniem oryginalnego podpisu.

29 Wystawa zbiorowa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, w: *Katalog. Przewodnik po wystawie TZSP, No XIII, maj 1926*, Warszawa 1926, s. 14, poz. 150–158. Zob. także: *Wykaz dzieł sztuki, wystawionych w ciągu roku 1926 w salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, w: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1926 rok*, Warszawa 1927, nlb., poz. 340. Jak wynika z *Wykazu dzieł sztuki nabytych w r. 1926 przez osoby prywatne za pośrednictwem T.Z.S.P.*, w: *Sprawozdanie...*, dz. cyt., Sobczak sprzedał dwa zwierzątka oraz wazon (tamże, poz. 350 i 351).

interesująca jako nawiązanie do starych tradycji góralskich³⁰.

Artysta pokazywał swe prace z reguły podczas wystaw Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” oraz Podhalańskiego Związku Zawodowego Plastyków. Jak podaje Jacek Woźniakowski, Gąsienica Sobczak uczestniczył w 22 z 34 wystaw zorganizowanych w latach 1920–1938³¹. Żadne jego prace nie zostały jednak odnotowane na zakupiańskich wystawach, które odbywały się w latach 1923–1925, co może świadczyć o czynionych właśnie wówczas przygotowaniach do rozpoczęcia twórczości ceramicznej. Sobczak eksponował swoje rzeźby i ceramikę w Zakopanem, Warszawie, Krakowie, Nowym Targu, Ostrawie i w wielu innych miastach. Jego prace znalazły się również na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. – weszły w skład prezentacji Zakopanego w pawilonie uzdrowisk polskich. Jak zauważono w poznańskiej prasie: „Bardzo skromnie ulokowano wyroby znanego w Polsce artysty-górala Stanisława Sobczaka – którego ceramika i wyroby majolikowe hołdują prawzorom i zagubionej już dzisiaj nucie bohaterstwa Janosikowego”³².

Wspomniane wcześniej „zwierzątka [z] serów góralskich” to niezwykle ciekawy, oryginalny wątek w ceramicznej twórczości Sobczaka, o którym warto opowiedzieć w pierwszej kolejności. Wydaje się, że artysta nie wracał już do tego tematu w późniejszym okresie, bądź robił to jedynie okazjonalnie. Pomysł utrwalenia w glinie kształtów serków wyrabianych na Podhalu dzięki wykorzystaniu drewnianych form przechowywanych

w Muzeum Tatrzańskim, uznany został na łamach „Rzeczy Pięknych” za „nader szczęśliwy”³³. Na „mię dla oka figurki dwudziestu dwóch zabawnych czworonogów” pokazane w Zachęcie zwrócił także uwagę Karol Frycz w artykule opublikowanym w „Świecie”³⁴. Wspomniano o nich również w czasopiśmie „Świat Kobiety”³⁵ (il. 3, 4). Z kolei w „Wiadomościach Literackich” Jerzy M. Rytard dokładnie opisał „piękny zbiór złożony z trzech rodzajów form”: cylindryczne, ozdobione w „skibę i kosy”, czyli o formach „powszechnie dzisiaj używanych”, płaskie, sercowate, kształtu parzenicy, oraz w formie zwierząt (koza, jeleń, kaczka, jagnię, jaskółka) – te ostatnie, jak zauważył, wychodzące już z użycia. I dodał: „Odbitki te naśladują dokładnie serki, a ponieważ nie podlegają zniszczeniu, uwieczniają nam na zawsze jeden z fragmentów ginącego już dzisiaj zdobnictwa góralskiego”³⁶ (il. 5). Ceramiczne redykałki, odlewane w gipsowych formach wykonanych z drewnianych oryginałów, miały więc z jednej strony walor poznawczy, z drugiej zaś mogły stanowić oryginalną pamiątkę z Podhala³⁷. Tak zresztą były traktowane po II wojnie światowej odlewy wykonywane w pracowni Sobczaka przez

30 „Sztuki Piękne”, 1925/1926, nr 10–11, s. 466.

31 J. Woźniakowski, *O wystawach „Sztuki Podhalańskiej”*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 34, 1986, z. 2, s. 529; tenże, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. R. Dutkowa, t. 2, Kraków 1991, s. 216, 217.

32 „Kurier Poznański”, 1929, nr 355 (3 VIII), s. 3.

33 T. Stasinek, *Modele serków zakupiańskich*, „Rzeczy Piękne”, 1927, nr 10–11, s. 174.

34 K. Frycz, *Sztuka Podhalańska i prace Z. Stryjeńskiej* w „Zachęcie”, „Świat”, 1926, nr 26, s. 4.

35 S. A., *Z pracowni ceramiki artysty-rzeźbiarza Stanisława Sobczaka*, „Świat Kobiety”, 1927, nr 4 (15 II), s. 63.

36 J.M. Rytard, dz. cyt., s. 2.

37 Pierwsze drewniane formy na sery trafiły do Muzeum Tatrzańkiego w roku 1893 (zob. *Katalog zbiorów etnograficznych...*, dz. cyt., s. 18, poz. 236, 240; s. 20, poz. 258). Posiadali je w swych kolekcjach m.in. Zygmunt Gnatowski, Maria i Bronisław Dembowsky, Adam Krasiński, Róża Raczyńska, Władysław Zamojski i inni. Już pod koniec XIX w. były pokazywane na wystawach (zob. *Katalog Ilustrowany Oddziału Zakopiańskiego Wystawy Umeblowań Stylowych*, Warszawa 1896, s. 3, poz. 7, 19–21; s. 5, poz. 26–28).



5. Stanisław Gąsienica Sobczak, redykałka w formie parzenicy, ok. 1926 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK



6. Stanisław Gąsienica Sobczak, redykałki w formie jelonków, o. 1926 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Wojciecha Łukaszczyka na zlecenie Cepelii³⁸.

W zbiorach Muzeum Tatrzańskiego przechowywanych jest 21 oryginalnych redykałek odlanych przez Sobczaka z form na serki, które – zakupione od autora – trafiły do zbiorów w 1927 r., oraz 5 kolejnych otrzymanych w darze w 1977 r. Także Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie zgromadziło kolekcję redykałek liczącą 22 sztuki – jak zanotowano na kartach inwentarzowych, zostały one kupione od artysty w 1926 r.; 19 redykałek posiada Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, trafiły one do zbiorów w 1953 r. wraz z przekazem obiektów etnograficznych z Polskiego Muzeum w Rapperswilu, gdzie znajdowały się od 1927 r. Wreszcie po kilka redykałek Sobczaka posiadają Muzeum Etnograficzne w Krakowie oraz Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Zdecydowana większość muzealnych redykałek wykonana jest z gliny wypalanej na biskwit, nieznacznie różniące się zabarwieniem, jedynie kilka zostało dodatkowo poszklawionych (il. 6). Należą one do trzech grup wymienionych przez Rytarda, przy czym zdecydowanie dominują wśród nich rozmaite ptaki oraz zwierzęta. Większość nosi wycisk: MUZEUM TATRZAŃSKIE w owalu, oraz ryte cyfry rzymskie.

Wyrób ceramiki stał się dla Sobczaka bardzo ważną dziedziną twórczości artystycznej, rzeźbiarz rozwijał więc swą pracownię i pod koniec lat 20. dysponował już dwoma piecami mufłowymi przeznaczonymi do

wypału dużych sztuk³⁹, a obok toczenia na kole stosował odlewanie w formach, co usprawniło jego pracę i umożliwiło mu powrót do wcześniejszych tematów. W literaturze pojawiają się wzmianki, że Sobczak uczył się ceramiki od Tadeusza Szafrana, ówczesnego profesora Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Bolesława Kołodziejowa wymienia go wręcz wśród uczniów Szkoły⁴⁰, jednak archiwalia PSPA tego nie potwierdzają⁴¹. Z kolei ks. Tadeusz Kruszyński pisze, że Sobczak przyjaźnił się z Szafranem, a profesor, „niezawodnie pierwszy fachowiec w technice ceramiki artystycznej”, „spieszył mu [...] zawsze z radą i pomocą”. Co więcej, Sobczak miał wybudować piec na wyższe temperatury właśnie według planów Szafrana⁴². Dzięki profesorowi poznał także młodego garncarza, Jana Reczkowskiego, i namówił go do pomocy w swojej pracowni. Reczkowski był „okresowo zatrudniany” przez Sobczaka, pracując równocześnie dorywczo u garncarzy w Chochołowie, Maniowach i Starym Sączu, a po II wojnie światowej, gdy tworzył we własnym warsztacie pod Nowym Targiem, miał m.in. inspirować się pracami Sobczaka i „świadomie nawiązywać do starej ceramiki podhalańskiej i słowackiej”⁴³. Nie można także wykluczyć, że

39 Jak ustaliła Jolanta Murzyn, pierwszy, niewielki i nisko sklepiony piec Sobczaka spłonął, zniszczeniu uległa też wówczas część pracowni. Pod koniec lat 20. artysta ją rozbudował, wznosił też „dwa okazałe piece mufłowe z metalową obudową, z kominem w lewym skrzydle budynku” – za: J. Murzyn, dz. cyt., s. 12, 14. Dom i pracownia Stanisława Gąsienicy Sobczaka mieściły się przy ul. Kościeliskiej 51.

40 B. Kołodziejowa, *Ceramika krakowska I poł. XX w.*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, t. 14, 1991, s. 151.

41 Dzienniki uczniów PSPA przechowywane są w Archiwum ASP w Krakowie. W żadnym z nich nie pojawia się nazwisko Sobczaka.

42 T. Kruszyński, *Z objawów najnowszej sztuki podhalańskiej. Stanisław Gąsienica Sobczak, jego rzeźby i góralska ceramika*, „Czas”, 1931, nr 65 (20 III), s. 3.

43 E. Fryś-Pietraszkowa, *Jan Reczkowski (1909–1997)*.

38 Wojciech Łukaszczyk (1893–1966) – ukończył Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem; za dyrekcji Karola Stryjeńskiego został instruktorem stolarstwa i ciesielstwa, pracował w Szkole do 1936 r., powrócił do niej podczas okupacji. Po zakończeniu II wojny przejął pracownię Sobczaka i prowadził ją do śmierci. Zespół 27 redykałek Łukaszczyka przechowywany jest w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, większość z nich jest szklawiona.



7. Stanisław Gąsienica Sobczak, wazon z malowaną dekoracją, wł. prywatna. Fot. udostępniona



8. Stanisław Gąsienica Sobczak, talerz z malowaną dekoracją, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza. Fot. P. Kyc

to właśnie pod wpływem profesora Szafrana Sobczak zaczął wykonywać naczynia dekorowane techniką majoliki, była to bowiem jedna z technik ceramicznych, których Szafran uczył podczas zajęć w PSPA, uznawał ją też za najbardziej właściwą dla współcześnie tworzonych naczyń o charakterze regionalnym. Wyroby z gliny kryte były białym szkliwem cynowo-ołowiowym, na którym malowano dekorację, najczęściej roślinną, stylizowaną. Po pierwszym wypale naczynie pokrywano szkliwem bezbarwnym, ołowiowym i wypalano w piecu muflowym. Szafran wprowadził właśnie tę technikę w Strumieniu na Śląsku

Garncarz – ceramik – artysta?, „Rocznik Podhalański”, t. 9, 2001/2002, s. 51-57. E. Fryś-Pietraszkowa, Konkurs i wystawa garncarstwa ludowego województwa krakowskiego, „Polska Sztuka Ludowa”, 1962, nr 2, s. 119.

Cieszyńskim, gdzie w 1937 r. została zorganizowana wytwórnia ceramiki regionalnej, a 1 marca 1938 r. otwarto trzyletnie kursy garncarsko-kaflarskie. Jak zauważył Dariusz Tabor, „kształty oraz dekoracja tych naczyń nawiązuje do kształtów i dekoracji słowackiej ceramiki ludowej. Nawiązywano też do ceramiki jabłonkowskiej”⁴⁴. Sobczak chętnie wykorzystywał technikę majoliki do ozdoby tworzonych przez siebie naczyń, choć jako podkład dla malatur bardzo często stosował również angobę. Ich formy były z reguły proste, tradycyjne, kształty wielu z nich (np. dzbanków czy wazonów o wysokich, rozchylonych szyjach) kojarzyły się z ceramiką ludową. Także dekoracja nawiązywała zazwyczaj do

44 D. Tabor, *Strumień. Nieznana wytwórnia ceramiczna 1937-1939*, Bytom 1986, s. 3-4.



9. Stanisław Gąsienica Sobczak, talerz dekorowany sceną ze zbójnikami, wł. prywatna. Fot. udostępniona



10. Stanisław Gąsienica Sobczak, wazon z malowaną dekoracją. Fot. z archiwum Fundacji Sztuka Stosowana

zdobin obecnych w ceramice regionalnej, Sobczak nie powtarzał jednak ornamentów w niewolniczy sposób i nie naśladował konkretnych ludowych przykładów (il. 7-8). Jego dzbany i wazony zdobiły barwne motywy roślinne, niekiedy łączone z dekoracją geometryczną, znane są też przykłady wykorzystujące motyw rybiej łuski oraz dekorowane scenami figuralnymi (talerze ze zbójnikami, il. 9). Okazjonalnie wykonywał również malatury niemające żadnego związku z ludowością – taki jest choćby dzbanek reprodukowany w katalogu z 1963 r. Oprócz stosowanej techniki ceramiki Sobczaka z garncarstwem ludowym łączył sposób stylizacji dekoracji oraz jej rozmieszczenia na powierzchni naczynia. Malatura umieszczona na białym tle miała z reguły żywe, intensywne barwy, często o zestawieniach niespotykanych w ludowym garncarstwie, wzory niekiedy lekko się rozlewały, naczynia charakteryzowały się więc nie tylko dekoracyjnością, lecz także swoistą świeżością. Obok białych tła artysta stosował także barwne – ugrów, zielone czy niebieskie. W tych wypadkach kolorystyka malatury była z reguły bardziej ograniczona, a najpiękniejsze efekty dawało połączenie ugrówego tła z białymi, podmalowanymi kobaltem motywami (il. 10). Naczynia o barwnych tłach chętnie zdobił także grubo nakładaną, białą bądź barwną angobą, co jeszcze bardziej zbliżało je do ceramiki ludowej, w której ten sposób dekorowania był powszechnie stosowany. Wśród naczyń tworzonych przez Sobczaka można także natrafić na obiekty jednobarwne, a nawet na wykorzystywanie szkliv spękanych, łączonych z dekoracją malarską; wydaje się jednak, że tego typu wyroby stanowiły zdecydowaną mniejszość w jego dorobku. Jak wspominał Henryk Jost, artysta „sam kładł polewy, eksperymentując z ich składem, sam wypalał. Otwarcie pieca z udanymi wypalonymi w nim przedmiotami było zawsze świętem,

które celebrował w asyście zaproszonych gości”⁴⁵ (il. 11).

Ceramik chętnie stosował także dekorację plastyczną, reliefową oraz rytą i wyciskaną, niekiedy naczynia wzbogacał elementami płaskorzeźbionymi. Ich czerepy oplatał kręgiem postaci (górali, zbójników), w czym można dostrzec pewną inspirację twórczością Konstantego Laszczki, wprowadzał także motywy o charakterze symbolicznym (twarze-maski), umieszczał na powierzchni zgeometryzowane motywy roślinne (il. 12). Plastyczne dekoracje tworzone przez Sobczaka często charakteryzowały się uproszczeniami i lekką geometryzacją. Niektóre z jego butli i dzbanów otrzymywały opracowane rzeźbiarsko zatyczki i korki, najczęściej w kształcie zwierząt, na przykład jelonków z redykałek, takie też mogły być uchwyty pokrywek. Motywy podhalańskie pojawiały się w ceramice Sobczaka przede wszystkim w formie dekoracji figuralnych, jednak niektóre ze swych naczyń artysta zaopatrywał w ucha jednoznacznie kojarzące się z regionem, w którym tworzył – ich kształty i sposoby opracowania przypominały ucha drewnianych czerpaków, bądź wyroby z drewna lub metalu. W prasie z epoki można natrafić na opisy także tego typu obiektów. „Piękna jest waza ozdobiona płaskorzeźbami wzorowanymi na potworkowatych głowach z kobylicy. Ten sam motyw w «dziadku» z kobylicy posłużył mu do oryginalnej kompozycji naczynia z przykrywą, będącego właściwie kompozycją rzeźbiarską w ścisłym tego słowa znaczeniu”, pisał Rytard w 1929 r.⁴⁶ Na zdjęciu zamieszczonym w 1927 r. w czasopiśmie „Świat Kobiety” widnieje kilka naczyń należących do opisywanej grupy. Znajdują się wśród nich również dwa



11. Stanisław Gąsienica Sobczak z wazonem.
Fot. z archiwum Fundacji Sztuka Stosowana



12. Stanisław Gąsienica Sobczak, wazon dekorowany twarzami-maskami. Fot. z archiwum Fundacji Sztuka Stosowana

45 H. Jost, *Zakopiańskie indywidualności okresu międzywojennego*, w: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, red. D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska, t. 2, Olszanica 2006, s. 27.

46 J.M. Rytard, dz. cyt., s. 2.



13. Zdjęcie dzbana projektu Stanisława Gąsienicy Sobczaka zamieszczone w „Przeglądzie Porannym”, 1928, nr 231, s. 4

naczynia antropomorficzne w kształcie uproszczonych, stylizowanych głów męskich. Kolejny przykład ceramiki o bogatej, plastycznej dekoracji można dostrzec na zdjęciu z 1931 r. ilustrującym tekst poświęcony dorocznemu salonowi Związku Plastyków w Zakopanem⁴⁷.

Stanisław Gąsienica Sobczak przez lata wracał do ulubionych tematów, na co

pozwalało wykorzystywanie form do odlewu ceramiki. Dotyczyło to szczególnie prac rzeźbiarskich, można jednak spotkać także charakterystyczne naczynia wykonywane na przestrzeni wielu lat. Hübner-Wojciechowska reprodukuje „pękaty dzbanek z szyją w kształcie głowy górala”, którego forma nawiązuje do „niemieckich, kamionkowych «brodatych dzbanów»”⁴⁸. Obiekt, przechowywany w kolekcji prywatnej, obok warsztatowego wycisku ma na spodzie wyryty także podpis artysty wraz z datą 1937. Zdjęcie analogicznego dzbana zostało zamieszczone już w 1928 r. na łamach „Przeglądu porannego”⁴⁹ (il. 13). Spośród rzeźb, które otrzymały ceramiczne odpowiedniki, można wspomnieć choćby głowę młodej góralki. Jej gipsowa, wczesna wersja przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. W innych kolekcjach znajdują się głowy wykonane z ceramiki, osadzone na niewysokiej, kwadratowej podstawie, ozdobione dekoracyjnym szlakiem. Ta z Muzeum Tatrzańskiego ma szklivo barwy szafirowej⁵⁰. Znane są również egzemplarze kryte szkliwem brązowym oraz nieszkliwione, pozostawione w naturalnej barwie gliny (il. 14). Ceramiczne popiersia góralki wykonywane według rzeźby z gipsu z 1923 r. mają barwę białą, jasnougrową oraz brązową; płasko-rzeźba w kształcie rombu z kobiecą głową, poniżej której widnieje charakterystyczny, sercowaty motyw, a po bokach uniesione dłonie, opisywana jako Madonna. Znana jest z wersji szafirowej, brązowej i ugrowej z brązowymi akcentami (1937), a Jolanta Murzyn reprodukuje wizerunek w formie tonda, które umieszczone zostało na jednym z zakopiańskich grobowców (il. 15). Także podpórki do książek z plastycznie modelowanymi postaciami znane są

48 J. Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 193.

49 „Przegląd Poranny”, 1928, nr 231, s. 4.

50 Nr inw. S/4343/MT.

47 Wystawa plastyków w Zakopanem, „Zakopane i Tatry”, 1931, nr 4 (16 VIII), s. 29.



14. Stanisław Gąsienica Sobczak, *Głowa góralki*, lata 30. XX w.,
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Fot. H. Pitoń

obecnie w wersjach brązowej, szafirowej i turkusowej (il. 16). W swych rzeźbach ceramicznych Sobczak najczęściej wykorzystywał proste, przezroczyste szkliwo ołowiowe zabarwione tlenkami metali, dzięki zastosowaniu którego ich powierzchnia lśniła w charakterystyczny sposób.

Artysta odlewał obiekty z form z reguły w niezbyt dużej liczbie egzemplarzy („co najwyżej po kilkanaście”), i choć – jak pisał ksiądz Kruszyński – mogłyby one stanowić wzór dla większej produkcji, jednak „na razie nabywający prace naszego artysty, staje się właścicielem do pewnego stopnia oryginału, jakim jest np. rycina wydana w niewielu odbitkach”⁵¹. Nie można jednak wykluczyć, że wśród rzeźbiarskich, ceramicznych prac Sobczaka zdarzały się także unikaty oraz figury wykonywane zaledwie w kilku egzemplarzach.

O ceramicznych rzeźbach Sobczaka również wspomiano na łamach prasy i dostrzegano je na wystawach. Prace pokazane w Zachęcie w 1926 r. skrytykował jednak Karol Frycz: „Wykonane w ceramice głowy «Janosika» i «Góralki» tegoż rzeźbiarza mają sporo charakteru, ale nie mogą się nawet mierzyć z pokrewnymi tematowo terrakotami Konstantego Laszczki, nieosiągalnymi dzisiaj białymi krukami”⁵². Z kolei Kruszyński zauważył, że nowy piec Sobczaka pozwalał „na wypalanie wytwornych przedmiotów, z piękną polewą o wyrazistych barwach i miłym połysku, uwydatniającym wartości rzeźbiarskie”, dodawał też, że rzeźby figuralne oraz płaskorzeźby tworzone przez artystę są „z istoty swej [...] naturalistyczne”⁵³. Rytard zaś zachwycił się figurką szusującego narciarza, która jest „świetna w skoordynowaniu ruchu z wystylizowanym kształtem” i której zastosowanie różnobarwnej polewy nadaje „szereg

51 T. Kruszyński, *Z objawów...*, dz. cyt., s. 3.

52 K. Frycz, dz. cyt., s. 4.

53 T. Kruszyński, *Z objawów...*, dz. cyt., s. 3.



15. Stanisław Gąsienica Sobczak, *Madonna*.
Fot. z archiwum Fundacji Sztuka Stosowana



16. Stanisław Gąsienica Sobczak, *podpórka do książek*. Fot. z archiwum Fundacji Sztuka Stosowana

efektów świetlnych i plastycznych”⁵⁴.

Wśród ceramicznych rzeźb i figurek wymieniana była także głowa Janosika – „wypalana, ze lśniąco ciemną polewą głowa Janosika, jest wcieleniem góralskiego bohaterstwa”⁵⁵, oraz „*Chrystusik Frasobliwy*”, pokazany na Wystawie Letniej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1935 r. – „rzeźba znamienna w swym wyrazie i artystycznym charakterze”⁵⁶. Figurka Chrystusa Frasobliwego – temat często spotykany w ludowej plastyce – pojawiła się w ostatnich latach na jednej z aukcji⁵⁷ (il. 17), a Jolanta Murzyn reprodukuje figurkę umieszczoną na grobie braci Schiele na Nowym Cmentarzu w Zakopanem; podobny Chrystus znajduje się także na grobie samego Sobczaka.

Artysta korzystał z gliny z Chochołowa, w jej obróbce oraz innych pracach fizycznych pomagał mu Stanisław Makowski, który doglądał również wypału. Przez pracownię Sobczaka przewinęło się wiele osób. Oprócz wspomnianego już Jana Reczkowskiego można wymienić Stanisławę Czech-Walczak, która w latach 1930–1932 praktykowała u ceramika, malując naczynia⁵⁸, majoliki miał w jego pracowni wykonywać także Jan Rykała, zakopiański malarz i rzeźbiarz⁵⁹, w późniejszym okresie również Tadeusz Malicki, który współpracował z Sobczakiem zwłaszcza podczas okupacji⁶⁰, wreszcie

54 J. M. Rytard, dz. cyt., s. 2.

55 T. Kruszyński, *Rozwój Zakopanego, życie kulturalne i artystyczne. III*, „Czas”, 1934, nr 264 (25 IX), s. 2.

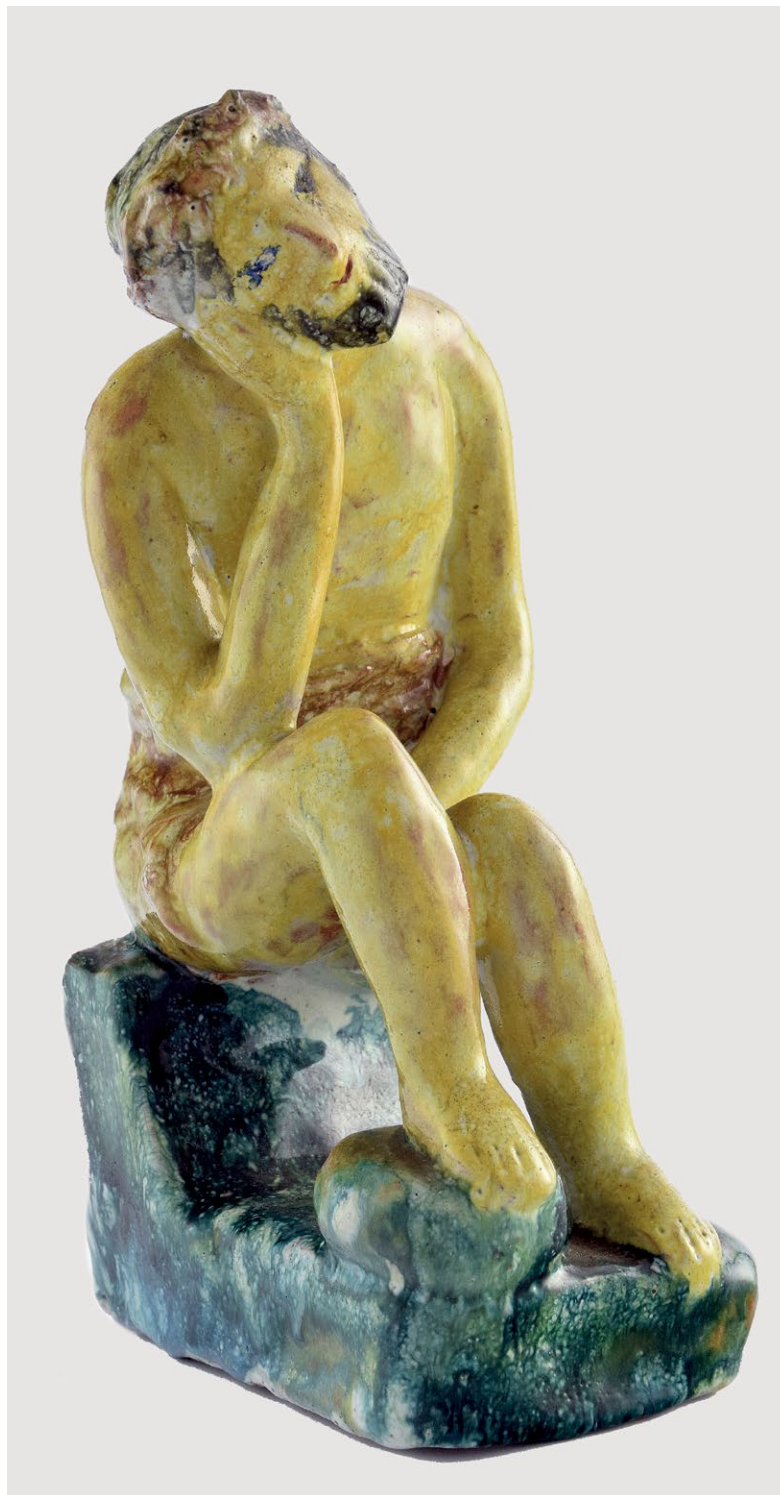
56 *Jeszcze tylko dwa dni*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1935, nr 235 (25 VIII), s. 9.

57 Dom Aukcyjny Rempex, 268 aukcja sztuki dawnej i antyków, 20.11.2019, zob. <https://tiny.pl/748xq> [dostęp 30 X 2020].

58 H. Średniawa, *Współczesna zakopiańska sztuka ludowa*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. R. Dutkova, t. 1, Kraków 1991, s. 688. Stanisława Czech-Walczakowa (1903–1993), utalentowana malarka na szkle.

59 J. Skłodowski, *Rykała Jan*, w: *Polski...*, dz. cyt., t. 33, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 474–475.

60 W.H. Paryski, *Malicki Tadeusz*, w: *Polski...*, dz. cyt.,



17. Stanisław Gąsienica Sobczak, *Chrystus Frasobliwy*, lata 30. XX w., Archiwum Domu Aukcyjnego Rempex. Fot. R. Wanczer



18. Sygnatura stosowana przez Stanisława Gąsienicę Sobczaka. Fot. B. Kostuch

Wojciech Łukaszczyk, szwagier artysty, który po wojnie często korzystał z jego form w swej pracy.

Wspominając o ceramice Sobczaka, pisano o „bardzo wysokim poziomie artystycznym prac”⁶¹, czy też, że jego ceramika „oparta w motywach na folklorze podhalańskim, technicznie wykonana mistrzowsko, posiada wysoką wartość artystyczną i zdobniczą”⁶². I takie na pewno były obiekty pokazywane przez Sobczaka na wystawach. Jednak w przypadku wielu z zachowanych do dziś naczyń można dostrzec pewne błędy technologiczne, skutkujące choćby odpajaniem się warstwy malarzkiej od gliny, świadczące o problemach, z którymi musiał się mierzyć twórca. Rzeźby ceramiczne Sobczaka noszą z reguły ryty podpis autora, czasem dodatkowo z datą; naczynia ceramik sygnował wyciskami w masie: autorskim oraz nazwą ZAKOPANE (il. 18). Niektóre noszą jednak tylko jeden wycisk. Dziś trudno jest ustalić, które wyroby wyszły spod ręki samego artysty, a które ozdabiali inne osoby. Tak było choćby w przypadku wspomnianej

t. 19, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 322–323.

61 *Wystawa plastyków w Zakopanem*, „Zakopane i Tatry”, 1931, nr 4 (16 VIII), s. 29.

62 S.M. Mazurkiewicz, *Wystawy w Krakowskim Pałacu Sztuki*, „Głos Narodu”, 1935, nr 199 (23 VII), s. 4.

Stanisławy Czech-Walczak, która „jedynie” malowała gotowe wyroby zaprojektowane przez Sobczaka, ale takich wypadków było z pewnością więcej. Wiadomo także, że obiekty wykonane przez Malickiego oprócz znaków warsztatowych noszą wyciskany monogram wiązany „TM”. Na naczyniach łączonych „z kręgiem Sobczaka” pojawiają się niekiedy również inne oznaczenia, jednak do tej pory nie udało się powiązać ich autorstwa z konkretnym twórcą. Ten wątek z pewnością wymaga dalszych poszukiwań.

Warto dodać, że ceramika Stanisława Gąsienicy Sobczaka i Tadeusza Malickiego pojawiła się także w lokalach zarządzanych już podczas II wojny światowej. Zbigniew Moździerz i Roman Marcinek wymieniają trzy takie miejsca: wnętrze „Arkadia” Stube Likörfabrik otwarte w czerwcu 1941 r. w domu Augustynkowej przy Krupówkach 24; sklep Piaseckiego Zakopaner Kunst mieszczący się w domu Fajkosza przy Krupówkach 53, z tego samego roku oraz pochodzące z 1942 r. wnętrze lokalu Bauern Schenke urządzone w willi Watra przy Zamoyskiego 2⁶³. W tym pierwszym znajdowały się ceramiczne płaskorzeźby przedstawiające postacie górali, w ostatnim zaś kominek z okapem pokrytym białymi ceramicznymi płytkami ozdobionymi przez Jana Seweryna Sokołowskiego barwną malaturą przedstawiającą sceny góralskie, wykonanymi w pracowni Sobczaka. Okap wsparty został na charakterystycznym, malowanym „sobczakowym” wazonie. Ceramiczne płytki wypalone w pracowni Sobczaka już po śmierci artysty posłużyły Sokołowskiemu także do skomponowania mozaiki przedstawiającej zbójnika na koniu walczącego z niedźwiedziem, która umieszczona została nad wejściem do lokalu Trzaski, róg

63 Z. Moździerz, R. Marcinek, *Rys historyczny rozwoju przestrzennego i architektury obszaru parku kulturowego Krupówki w Zakopanem*, Zakopane–Kraków 2016, s. 75 i 78; zob. <https://tiny.pl/7n1hp> [dostęp 30 X 2020].

Krupówek i Kościuszki (późniejszy hotel Giewont).

Dwudziestolecie międzywojenne – okres, w którym tworzył Stanisław Gąsienica Sobczak, jest interesującym czasem w historii polskiej ceramiki artystycznej. Rozwijała się ona wówczas w różnych kierunkach, podążając za przemianami w polskiej sztuce i odbijając problemy nurtujące twórców rzemiosła i sztuki użytkowej. Można dostrzec w niej zarówno tendencje tradycyjne, jak i nowoczesne. Te pierwsze, choć pojawiały się w mniejszym lub większym stopniu w całym dwudziestolecu, zdominowały przede wszystkim okres poprzedzający Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Przejawiały się m.in. nawiązywaniem do ludowości i poszukiwaniem inspiracji w dawnym rzemiośle. W przypadku ceramiki naczyniowej preferowano tradycyjne kształty oraz malowane dekoracje wywodzące się zarówno z dawnej ceramiki polskiej, jak i ze sztuki ludowej, w płastyce figuralnej chętnie sięgano do ludowych podań i baśni, bądź do tematyki sakralnej, przedstawianej z reguły w sposób niezwykle bliski temu, jak ujmowali ją twórcy ludowi. Prace wpisujące się w te tendencje tworzyli choćby Konstanty Laszczka oraz artyści związani z pracownią Czechowski-Wojnacki w Warszawie, ludowe wątki i stylizacje pojawiły się w ceramice autorstwa Henryki Kernerówny, Wandy Szrajberówny, czy Bolesława Czarkowskiego. Początkowo takie podejście chwalono – dla Janiny Oryźny piszącej o wystawie ceramiki, która miała miejsce w Zachęcie w 1923 r., niezwykle istotne było dążenie do odrębności narodowej poprzez twórcze podejście do ludowości i swojskości⁶⁴. Młode polskie państwo chciało mieć przecież własną sztukę, sztukę

narodową, dla której źródłem i inspiracją mogła być właśnie sztuka ludowa. I choć ceramice poświęcano z reguły mniej uwagi w recenzjach wystaw prezentujących dorobek polskiej sztuki użytkowej, to jednak wkrótce także w przypadku tej dziedziny zaczęto zwracać uwagę na wady oparcia wzornictwa ceramicznego przede wszystkim na tradycji i ludowości. Już w 1925 r. Wacław Husarski, pisząc o polskim przemysle artystycznym, wskazywał choćby na „brak motywów zdobniczych prawdziwie nowoczesnych” wynikający z tego, że „część wytwórców powtarza pewne stereotypowe formy, nie pozbawione wdzięku i swojskości, ale od dawna już przebrzmiały i skutkiem nieustannego przetwarzania wpadające w szablon”⁶⁵, a te zastrzeżenia można było odnieść także do ceramiki. Zauważano również, że nie można zatrzymać się na „naśladownictwie form tradycyjnych”, lecz należy je przetwarzać i rozwijać „w nowe kształty, do poczucia estetycznego dzisiejszego człowieka żywo przemawiające”⁶⁶. Nie oznaczało to jednak, że równocześnie nie chwalono prac poszczególnych artystów kultywujących tradycyjne podejście do rzemiosła ceramicznego, czego znakomitym przykładem była choćby właśnie twórczość Stanisława Gąsienicy Sobczaka. Równie wyraźną tendencją w polskiej ceramice, która ujawniała się już pod koniec lat 20., a w latach 30. przyniosła znakomite owoce, stało się dążenie do nowoczesności rozumianej często jako dekoracyjna prostota. Naczynia otrzymywały zwartą, uproszczoną bryłę, charakteryzowały się lekką geometryzacją, a nawet swoistym monumentalizmem form. Pozbawione były oczywiście tradycyjnej, ornamentalnej dekoracji. Twórcy

64 J. Oryźna, *Wystawa ceramiczna a międzynarodowa wystawa paryska*, „Południe”, 1923, nr 5, s. 54–55.

65 W. H. [W. Husarski], *Wystawa przeglądowa polskiego przemysłu artystycznego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 10, s. 187.

66 F. S., *Współczesna ceramika polska – Bolesław Czarkowski*, „Świat”, 1926, nr 36, s. 18.

eksponowali walory samego tworzywa, wykorzystywali środki czysto techniczne dla nadania wyrobom odpowiedniego wyrazu artystycznego. Eksperymenty ze szkliwami prowadzone na początku XX w. przez Stanisława Jagmina, przyniosły teraz znakomite efekty. Szkliwa redukcyjne, kryształiczne czy spływające nadawały znamię nowoczesności i unikatowości nawet wyrobom o najbardziej typowych, tradycyjnych kształtach, jak te wykonywane w latach 20. w krakowskiej Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. Eksperymenty technologiczne najpełniejszą realizację otrzymały jednak pod postacią ceramiki z kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i twórczości artystów związanych ze Spółdzielnią „Ład”, a później z „Grupą Ceramików”. W latach 30. Rudolf Krzywiec wprowadził tę estetykę także do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Jak zauważyła Maria Jeżewska, „o formie naczynia nie decydowała jego funkcja, ale przede wszystkim względy formalne”⁶⁷. A forma naczyń ładowskich była „jakby stworzona do noszenia na sobie kosztownej, delikatnej powłoki mieniącego się metalicznymi połyskami szkliwa”, pisał Jerzy Warchałowski o ceramice obecnej we wnętrzach stworzonych przez Spółdzielnię na Powszechniej Wystawie Krajowej⁶⁸.

Na tym tle tradycyjna w formie i dekoracji ceramika Sobczaka może wydawać się nie tylko zachowawcza, ale i przebrzmiała, bardziej pasująca do wcześniejszej epoki. Artysty będącemu pionierem tej dziedziny twórczości w Zakopanem nie tylko dużo prościej było się odwoływać do tradycji zamiast sięgać po nowoczesne rozwiązania, ale także poprzez estetykę

nawiązującą do ludowości i podhalańskiego regionalizmu łatwiej było mu znaleźć nabywców dla swych prac. Dzięki takiej postawie uznawany był zresztą za obrońcę lokalnej, polskiej ceramiki przed zalewem obcego wzornictwa. Jak w 1931 r. pisał ksiądz Kruszyński, „Sobczak uczynił bardzo słusznie i pożytecznie, postawiwszy sobie za zasadę utrzymanie ceramiki w rodzaju góralskim, gdyż w ten sposób może szczerze wypowiedzieć się, a do mieszkań urządzonych w stylu zakopiańskim, dostarczyć nieodzowną ozdobę ze stylowych naczyń i figurek”⁶⁹, w 1935 r. zaś „Ilustrowany Kurier Codzienny” donosił: „pracownia ceramiczna Sobczaka z niezwykłym trudem utrzymywana, broni podhalańską ceramikę przed inwazją międzynarodowej tandety, która niestety, opanowała już magazyny pamiątek zakopiańskich, zalane tyrolszczyzną, wiedeńszczyzną i co najdziwniejsze, huculszczyzną!”⁷⁰. Ostatnie zdanie brzmi niezwykle podobnie do tych, które pojawiały się w licznych wypowiedziach kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy propagowano styl zakopiański. Tworzone przez Stanisława Gąsienicę Sobczaka naczynia i figury inspirowane sztuką ludową i nawiązujące do lokalnych tradycji nie były więc niczym nowym w polskiej ceramice, miały jednak wyjątkowe znaczenie w przypadku miejsca, w którym powstawały. Wpisywały się też w trendy postulujące stworzenie własnego, narodowego rzemiosła artystycznego czerpiącego z dorobku regionu, w którym artysta tworzył. Na koniec warto jeszcze raz zwrócić uwagę na ceramiczne redykałki – ten pomysł Sobczaka okazał się szczególnie oryginalny i wyróżniał się na tle twórczości innych artystów sięgających do tematów zaczerpniętych z twórczości ludowej.

67 M. Jeżewska, *Pracownia ceramiczna „Ładu”*, w: *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 291.

68 J. Warchałowski, *Ład*, „Pamiętnik Warszawski”, 1929, z. 1, s. 191.

69 T. Kruszyński, *Z objawów...*, dz. cyt., s. 3

70 *Jeszcze tylko...*, dz. cyt., s. 9.

Co więcej, takie podejście do rzemiosła ceramicznego, szczególnie w kontekście ceramiki o charakterze regionalnym, było preferowane także po wojnie. Jak donoszono na łamach „Biuletynu SPLiA” w 1947 r., oddział centrali gospodarczej Spółdzielni Pracy w Zakopanem przy pomocy Ministerstwa Przemysłu „ułatwił uruchomienie pieca ceramicznego znanego garniarza «Johyma» Sobczaka. Wyroby jego znajdowały szeroki popyt za granicą, a przed wojną nawet eksportowane były do Japonii”⁷¹. W efekcie podjętych działań Wojciech Łukaszczyk rozpoczął pracę

⁷¹ „Biuletyn Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, 1947, nr 3, s. 16.

w dawnej pracowni Sobczaka i wkrótce otrzymał pierwszą nagrodę „za właściwe kontynuowanie tradycji pracowni ceramicznej St. Sobczaka Johyma” w konkursie na przedmioty pamiątkarskie z Zakopanego rozpisany przez Instytut Przemysłu Ludowego w Zakopanem. „Ceramika zdobnicza”, jak zaznaczono przyznając nagrodę p. Łukaszczykowi, „idzie po linii wytyczonej przez ś. p. Sobczaka”⁷².

⁷² Wynik konkursu na przedmioty pamiątkarskie, „Biuletyn Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, 1947, nr 6, s. 9-11.

STRESZCZENIE

STANISŁAW GAŚIENICA SOBCZAK (1884–1942), „ODGRZEBYWACZ I PROMOTOR ORYGINALNEJ CERAMIKI POLSKIEJ”

Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942), artysta rzeźbiarz wykształcony na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i w École Nationale des Beaux Arts w Paryżu, pochodził z góralskiej rodziny z Zakopanego. Był pionierem twórczości ceramicznej na Podhalu. Od drugiej połowy lat 20. XX w. tworzył ceramiczne rzeźby, figury i naczynia, i pokazywał je na licznych wystawach. Większość jego prac miała tradycyjny charakter. Artysta z reguły nawiązywał do ludowego wzornictwa i regionalnej tematyki. Te tendencje uznano za ważne także po zakończeniu II wojny światowej, gdy pracownię Sobczaka objął Wojciech Łukaszczyk.

SŁOWA KLUCZOWE

ceramika, Zakopane, tradycja, ludowość

SUMMARY

STANISŁAW GAŚIENICA SOBCZAK (1884–1942), “THE FINDER AND PROMOTER OF GENUINE POLISH CERAMICS”

Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942), a sculptor educated at the Fine Arts Academy in Cracow and at École Nationale des Beaux Arts in Paris came from Zakopane highlander family. He was the pioneer of ceramics in the Podhale region. Since the second half of 1920s’ he created ceramic sculptures, figures and vessels which were displayed at numerous exhibitions. Most of his work was traditional in nature. Folk design and regional themes became his main sources of inspiration. Even after WW II, when Wojciech Łukaszczyk took over Sobczak’s ceramic studio, these tendencies remained important.

KEYWORDS

ceramics, Zakopane, tradition, folklore

BIBLIOGRAFIA

- Artyści z kręgu Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” 1909 r., wstęp Maciej Pinkwart, Zakopane 2003.
- A.S., *Wystawa przemysłu artystycznego stylu Zakopiańskiego*, „Zakopane”, 1909, nr 17, s. 5.
- „Biuletyn Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, 1947, nr 3, s. 16.
- Brzega Wojciech, *Żywoć górala pocziwego (wspomnienia i gawędy)*, wybór, oprac. i kom. Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- Daniłowski Gustaw, *Z Zakopanego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1909, nr 38, s. 773–774.
- Daranowska-Łukaszewska Joanna, Szczygielski Antoni, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 47, z. 195, Warszawa–Kraków 2011, s. 514–515.
- dis., *Szopka zakopiańska*, „Świat”, 1914, nr 8, s. 18.
- Frycz Karol, *Sztuka Podhalańska i prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie”*, „Świat”, 1926, nr 26, s. 4.
- Fryś-Pietraszkowa Ewa, *Jan Reczkowski (1909–1997). Garncarz – ceramik – artysta?*, „Rocznik Podhalański”, t. 9, 2001/2002, s. 51–57.
- Fryś-Pietraszkowa Ewa, *Konkurs i wystawa garncarstwa ludowego województwa krakowskiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1962, nr 2, s. 119.
- Gąsiorowski Wacław, *Artyści polscy w salonach paryskich*, „Świat”, 1912, nr 20, s. 6.
- H. W. [Wacław Husarski], *Wystawa przeglądowna polskiego przemysłu artystycznego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 10, s. 187.
- Hübner-Wojciechowska Joanna, *Sztuka skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019.
- Jeszcze tylko dwa dni, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1935, nr 235, s. 9.
- Jeżewska Maria, *Pracownia ceramiczna „Ładu”*, w: *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, t. 1, red. Anna Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 288–304.
- Jost Henryk, *Zakopiańskie indywidualności okresu międzywojennego*, w: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, red. Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska, t. 2, Olszanica 2006, s. 22–33.
- Katalog ilustrowany Oddziału Zakopiańskiego Wystawy Umieblowań Stylowych*, Warszawa 1896.
- Katalog zbiorów etnograficznych Muzeum Tatrzańskiego im. prof. dr Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem*, Kraków 1907.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Kołodziejowa Bolesława, *Ceramika krakowska I poł. XX w.*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 1991, nr 14, s. 121–158.
- Kruszyński Tadeusz, *Z objawów najnowszej sztuki podhalańskiej. Stanisław Gąsienica Sobczak, jego rzeźby i górska ceramika*, „Czas”, 1931, nr 65, s. 3.
- Kruszyński Tadeusz, *Rozwój Zakopanego, życie kulturalne i artystyczne. III*, „Czas”, 1934, nr 264, 2.
- „Kurier Poznański”, 1929, nr 355, s. 3.
- Lubertowicz Zygmunt, *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Świat”, 1910, nr 41, s. 6.
- Mazurkiewicz Stanisław M., *Wystawy w Krakowskim Pałacu Sztuki*, „Głos Narodu”, 1935, nr 199, s. 4.
- Moździerz Zbigniew, Marcin Roman, *Rys historyczny rozwoju przestrzennego i architektury obszaru parku kulturowego Krupówki w Zakopanem*, Zakopane–Kraków 2016.

- Murzyn Jolanta, *Stanisław Gąsienica Sobczak – „Johym” – artysta zapomniany*, praca magisterska, WSP w Krakowie [niepublikowana], 1983.
- Oryżyna Janina, *Wystawa ceramiczna a międzynarodowa wystawa paryska, „Południe”*, 1923, nr 5, s. 54–55.
- Paryski Witold H., *Malicki Tadeusz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 19, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 322–323.
- 50 lat plastyki zakopiańskiej*, wstęp Wanda Gentil-Tippenhauer, Kraków 1963.
- Plastyka zakopiańska 1909–1973*, wstęp Halina Kenarowa, Kraków 1973.
- „Przegląd Poranny w Ilustracji”, 1928, nr 231, s. 4.
- Rytard Jerzy M., *Ceramika Sobczaka*, „Wiadomości Literackie”, 1929, nr 38, s. 2.
- S. A., *Z pracowni ceramiki artysty-rzeźbiarza Stanisława Sobczaka*, „Świat Kobiety”, 1927, nr 4, s. 63.
- F.S. [?], *Współczesna ceramika polska – Bolesław Czarkowski*, „Świat”, 1926, nr 36, s. 18.
- Skłodowski Jan, *Rykała Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 33, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 474–475.
- Skłodowski Jan, *Sobczak Gąsienica Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 39, Warszawa–Kraków 1999, s. 444–446.
- Starzewska Maria, *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952.
- Stasinek T. [?], *Modele serków zakopiańskich, „Rzeczy Piękne”*, 1927, nr 10–11, s. 174.
- „Sztuki Piękne”, 1925/1926, nr 10–11, s. 174.
- Średniawa Helena, *Współczesna zakopiańska sztuka ludowa*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. Renata Dutkova, t. 1, Kraków 1991, s. 677–693.
- Tabor Dariusz, *Strumień. Nieznana wytwórnia ceramiczna 1937–1939*, Bytom 1986.
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1923, nr 2, s. 1.
- Warchałowski Jerzy, *Ład*, „Pamiętnik Warszawski”, 1929, z. 1, s. 191.
- Woźniakowski Jacek, *O wystawach „Sztuki Podhalańskiej”*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 34, 1986, z. 2, s. 525–530.
- Woźniakowski Jacek, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. Renata Dutkova, t. 2, Kraków 1991, s. 189–236.
- Wykaz dzieł sztuki nabytych w r. 1926 przez osoby prywatne za pośrednictwem T. Z. S. P.*, w: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1926 roku*, Warszawa 1927, nlb.
- Wykaz dzieł sztuki, wystawionych w ciągu roku 1926 w salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, w: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1926 roku*, Warszawa 1927, nlb.
- Wyniki konkursu na przedmioty pamiątkarskie*, „Biuletyn Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, 1947, nr 6, 9–11.
- Wystawa plastyków w Zakopanem, „Zakopane i Tatry”*, 1931, nr 4, s. 29.
- Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, nr 37, s. 748.
- Wystawa zbiorowa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”*, w: *Katalog. Przewodnik po wystawie TZSP*, No XIII, maj 1926, Warszawa 1926, s. 14.
- Z Salonu dorocznego T. Z. Sz. P. w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922, nr 3, s. 41.

Przedmioty metalowe w stylu zakopiańskim Marcina Jarry

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9368>

JOANNA PAPROCKA-GAJEK
MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA III W WILANOWIE
ORCID 0000-0003-0170-7051

tu sztuka jest zjawiskiem powszechnym, które ogarnęło zarówno dom, jak i meble, sprzęty, narzędzia, odzież, przyoblekając je w oryginalną formę, kolor, lub zdobienie; nawet najzwyczajniejsze przedmioty użytku, nieróżniące się od powszechnie znanych... zwracają uwagę na się wybitną zgrabnością, starannym wykończeniem w szczegółach, którem uderzają oko, gdy się je porówna z takimiż samymi narzędziami i sprzętami w innych stronach...¹.

Ostatnia ćwierć XIX w. i początek wieku XX zapisały się w sztuce i rzemiośle polskim fascynacją życiem społeczności z podtatrzańskiej osady Zakopane i jej okolic. Do małej wsi Zakopane, początkowo tylko na sezon letni, potem i zimowy, tłumnie zjeżdżali lekarze doceniający zbawienne skutki tutejszego klimatu, kuracjusze ratujący zdrowie, za nimi zaś literaci i artyści urzeczeni wyjątkowością miejsca. Odkrywano walory przyrody, ale nade wszystko

uwagę przyciągały oryginalne szczegóły dekoracji chat ludności miejscowej oraz detale zdobiące przedmioty codziennego użytku i stroju. W 1876 r., pod auspicjami Cesarstwa Austro-Węgierskiego, powstała w Zakopanem szkoła kształcąca stolarzy i rzemieślników pracujących w drewnie. Wiele lat zabrało ostateczne przyjęcie w jej wzornictwie typowo rodzimych wzorów i motywów góralskich w miejsce promowanych wzorów obcych (szwajcarskich, węgierskich czy bawarskich). W 1886 r. po raz pierwszy o sztuce ludu zakopiańskiego napisał Stanisław Witkiewicz (bywający w Zakopanem od 1876 r.) w warszawskim „Wędrowcu”, dostrzegając potencjał stworzenia na jej bazie stylu dekoracyjnego. W tym samym czasie Maria i Bronisław Dembowski odwiedzali podhalańskie wioski, zachwycając się plastycznymi detalami oraz kupując sprzęty oryginalnie zdobione przez górali. W 1892 r. zbudowano, a następnie wyposażono, pierwszy dom w stylu zakopiańskim – willę Koliba – według projektu Stanisława Witkiewicza. W 1900 r. lekarz i malarz, Stanisław Eljasz-Radzikowski, w Zakopanem i Krakowie z powodzeniem dawał odczyty pt. *Styl zakopiański*, a następnie drukował opatrzone materiałem fotograficznym wystąpienia, które

¹ W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, Warszawa 1901, s. 4.

cieszyły się wielkim wzięciem. W 1901 r. ukazała się książka *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*. Obszerne, bogato ilustrowane opracowanie powstało dzięki nadzwyczajnej woli i pasji warszawskiego chirurga Władysława Matlakowskiego (kilka lat wcześniej, w 1892 r., autor opublikował *Budownictwo ludowe na Podhalu*). Zafascynowany góralszczyzną, do ostatnich chwil życia zbierał i porządkował materiał. Niestety nie doczekał wydania pracy. Dzieło Matlakowskiego, które stało się katechizmem dla czerpiących wzory w stylu zakopiańskim, wydał inny lekarz, również miłośnik podhalańskiej sztuki, doktor Józef Peszke.

W wystąpieniach zatytułowanych *Styl zakopiański* dr Eljasz-Radzikowski mówił o możliwościach rozwoju i adaptacji tych wzorów. Wielokrotnie podkreślał potrzebę popularyzowania motywów góralskich w różnorodnych materiałach, w tym m.in. i metalurgii: „należałoby więc u nas rozwinąć wyroby ceramiczne, dalej tkani-ny i wyroby metalowe w stylu zakopiańskim. Pole rozwoju jest nadzwyczaj wdzięczne, wyroby mogą liczyć na zbyt już przez swą oryginalność”².

Nie znaczy to, że wcześniej nie było przedmiotów metalowych w produkcji rodzimej na Podhalu. We wsiach Ratułów i Danisz wytwarzano z tzw. bakwunu metalowe spinki do góralskich koszul, sprzączki do pasów, nakładki na gliniane fajki, ozdobne noże³. Z czasem zaczęto elementów tych używać w innych wyrobach, stosując jako dekoracje, np. na torbach, ciupagach-pamiątkach itp.

2 S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański*, Kraków 1901, s. 53–54.

3 R. Kantor, *Gdzie chleb się kończy, a niebo zaczyna. Kultura ludowa Zakopanego i okolic*, w: *Zakopane. Czterysta lat dziejów*, red. R. Dutkova, t. 1, Kraków 1991, s. 672. Bakwun to stop różnych metali z dodatkiem srebra.

Metalowe ozdoby stołu i stroju, nawiązujące w swej formie do drewnianych przedmiotów powszechnych i codziennych, starannie wykończone, z dekoracjami czerpiącymi z repertuaru sztuki podhalańskiej, pojawiły się na rynku galicyjskim na przełomie XIX i XX w. w ofercie nie tylko miejscowych wytwórców. Spopularyzowane zostały również przez przedsiębiorców mających swoje siedziby w oddaleniu od Zakopanego. Nie dziwi zatem fakt, że w pobliskim Krakowie wzory takie znalazły się w ofercie licznych rzemieślników (W. Wojciechowski, M. Szukiewicz, J. [?] Górecki, J. Mosz, F. Zajac⁴). Miłośnicy (a raczej miłośnik) wzorów podhalańskich pojawili się również poza granicami Galicji. Ludwik Frankiewicz urządził jeden z pokoi w swoim domu w stylu zakopiańskim⁵. Jego pracownia, obok Spółki Stolarskiej w Poznaniu, próbowała bez powodzenia zaszcześcić fascynację tą stylistyką w Wielkopolsce w latach 1901–1918.

Wyjątkowo pięknym serwisem zaprojektowanym przez Witkiewicza, a wykonanym ok. 1898 r., zachwycał się dwa lata później Eljasz-Radzikowski, pisząc m.in.: „Niezwykle oryginalne i piękne czerpaki górali posłużyły Witkiewiczowi na wzór do pomysłu naczyń srebrnych. Podług kompozycji Witkiewicza wykonał złotnik krakowski p. Wojciechowski nadzwyczaj piękne filiżanki srebrne na czarną kawę zewnątrz oksydowane, wewnątrz złożone, oprócz tego cukierniczkę z jasnego srebra”⁶.

4 Pan Piotr Radwan Röhrenschef wskazał sygnaturę z inicjałami FZ na pamiętce w kształcie ciupagi, za co mu serdecznie dziękuję. Dziękuję również za konsultacje, które miały istotne znaczenie w toku przygotowywania tego tekstu.

5 J. Mulczyński, *O dwóch pracowniach artystycznych*, „Kronika Miasta Poznania”, 2017, nr 3, s. 243–245.

6 S. Eljasz-Radzikowski, dz. cyt., s. 30. Ciekawostką jest fakt, że serwis taki znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego od 1922 r. Natomiast Joanna Hübner-Wojciechowska w 2019 r. pisze o serwisie w kolekcji prywatnej (*Sztuka skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019, s. 219).

Wspomniał również o bliżej nieznannej dzisiaj firmie M. Szukiewicza w Zakopanem, która wykonuje drobne argenteria, jak szpilki do krawatów, broszki, spinki, breloki, co dowodzi, „jak wyśmienicie nadają się wyroby sztuki zakopiańskiej do takiego rodzaju przemysłu artystycznego”⁷.

Na podstawie zachowanych obiektów oraz wyrobów reklamowanych w katalogach firmowych należy przyjąć, że potentatem w produkcji metalowych, głównie platerowanych przedmiotów w stylu zakopiańskim była bezsprzecznie firma Marcina Jarry. Jej właściciel jest niekiedy błędnie określany jako złotnik z powodu spotykanych na rynku realizacji w srebrnym kruszcu. Są to wprawdzie przedmioty wykonane zgodnie ze sztuką złotniczą, opatrzone stosownymi znakami probierczymi, ale nie czynią z mosiężnika złotnika, co ostatecznie wyjaśnia Michał Myśliński⁸.

Literatura dotycząca historii wytwórnictwa jest uboga⁹, nie mówiąc o samych

dokumentach potwierdzających działalność firmy¹⁰. Aby nie powtarzać informacji już publikowanych przez innych badaczy, ograniczę się, na potrzeby tekstu, do niewielkich uzupełnień stanu badań.

Firma rozpoczęła działalność w Krakowie 16 lutego 1887 r.¹¹ W katalogu Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie wspólne przedsięwzięcie Marcellego Jakubowskiego i Marcina Jarry (1852–1938) anonsowano jako skład Wyrobów Platerowanych pod adresem Rynek L. 26¹², co odnotowano również w warszawskiej prasie. Rzemieślnicy ci, wcześniej delegowani do Krakowa jako reprezentanci firmy Norblin i Sp., na tę wystawę dostarczyli ponad 80 obiektów pod własnym szyldem¹³. Zgodnie z ofertą instytucji macierzystej w ogłoszeniach polecali do sprzedaży platerowaną galanterię metalową. Przypuszczać można, że przez lata w katalogach firmy Jakubowski & Jarra¹⁴ pojawiały się obiekty pod tymi samymi numerami katalogowymi jak u Norblina. Świadczy to o powszechnie stosowanej praktyce utrzymywania ścisłego kontaktu z byłą centralą¹⁵. Związek ten widoczny jest także w ofercie warsztatu samego Jarry, jako że w jego kolejnych

7 S. Eljasz-Radzickowski, dz. cyt., s. 31.

8 M. Myśliński, *Fusiery, partacze, przeskodnicy... Dzieła złotnicze mosiężników krakowskich jako przykład konwergencji dwóch profesji rzemiosła artystycznego w XIX w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 63, 2015, s. 471–494.

9 J. Pachoński, *Jarra Marcin (1852–1938)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1965, s. 22; M. Myśliński, *Oferta sprzedaży wyrobów platerowanych fabryki Marcina Jarry w Krakowie z 1901 roku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 59, 2011, nr 2, s. 235–252; T. Zawistowski, *Orły biżuteryjne produkcji Marcina Jarry*, <http://polska1918-89.pl/pdf/orly-bizuteryjne-produkcji-marcina-jarry,1438.pdf> [dostęp 10 X 2020] oraz: „Pamięć”, 2014, nr 3, s. 55–58; K. Bańkowska, *Jakubowski & Jarra – Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych, Srebrnych i Metalowych*, <http://polska1918-89.pl/pdf/orly-bizuteryjne-produkcji-marcina-jarry,1438.pdf> [dostęp 10 X 2020]; M. Myśliński, *Fusiery...*, dz. cyt., s. 471–494; K. Meus, *Kupcy z Sukiennic – elita galicyjskiego Krakowa?*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 2018, nr 36, s. 231–242; <https://izbaregionalna.zielonki.org/historia-jednego-nieznanego-przedmiotu/> [dostęp 12 X 2020]; J. Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 218–224.

10 Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. WKUP 55, *Akta firmy Marcin Jarra – Fabryka Wyrobów Metalowych i srebrnych*, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej jako BUJ), sygn. 18764, *Regulamin Fabryki wyrobów platerowanych Jakubowski & Jarra w Krakowie*, Kraków 1893.

11 „Gazeta Lwowska”, 1887, nr 152, s. 9.

12 *Katalog Ilustrowany pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie*, Kraków, 1887, s. LI.

13 „Kurier Poranny”, 1887, nr 281 (28 IX/10 X), s. 6; *Katalog Ilustrowany...*, dz. cyt., s. LI.

14 Stosowano dwie formy zapisu nazwy firmy: ze znakiem „&” oraz literą „i”.

15 Porównując katalog Marcina Jarry z katalogiem firmy Norblin, Br. Buch i T. Werner nr 15 (wydany ok. 1897 r.), odnajdujemy pod tymi samymi numerami takie przedmioty, jak: cążki do cukru nr 1388, szczytce do cukru 1610 Jarra – 1611 N; pod różnymi numerami znajdujemy przedmioty podobne do tych znanych z kolei z oferty fabryki Frageta.

katalogach odnajdujemy obiekty bliźniacze wobec produktów z firmy Norblina, ale nigdy nie Frageta¹⁶.

Za udane i starannie wykonane przedmioty firma została odznaczona na wystawach: lwowskiej w 1892 i 1894 r., Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.¹⁷, przez Ministra Handlu na Wystawie Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie w 1902 r., na Krajowej Wystawie Przemysłu Metalowego w Krakowie w 1904 r., Wystawie Przemysłu Rolniczego Wadowice 1907 oraz na Wystawie Gospodarczo-Spożywczej w Katowicach w 1927 r. Towary eksportowała do Ameryki, Rosji, Rumunii, Węgier i Niemiec¹⁸.

Firma nie stroniła także od przyjmowania indywidualnych, intratnych zamówień, podnoszących prestiż oraz rozpoznawalność na rynku krakowskim¹⁹. Jako uzupełnienie w stosunku do znanych, wymienianych w literaturze realizacji wspomnieć należy, że w 1896 r. dr. Marchwickiemu – dyrektorowi wystawy krajowej we Lwowie,

wręczono popiersie według projektu rzeźbiarza Lewandowskiego odlane u Jakubowskiego i Jarry, a w 1898 r. powstał tam upominek pamiątkowy „pomysłowo wykonany”²⁰ dla Władysława Szymonowicza – starszego prokuratora państwa i radcy dworu. W ostatnim roku działalności wspólników (1899) proboszcz Jan Michalik zamówił w wytwórni dwa tombakowe antepedia do ołtarzy kościoła parafialnego pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Zielonkach koło Krakowa²¹.

Zasady pracy w zakładzie regulował regulamin fabryki²². Na naukę przyjmowano dzieci po ukończeniu czternastego roku życia. Wpierw była to trzyletnia praktyka, a następnie młodociani uczęszczali do miejscowej szkoły przemysłowej. Szkoleni byli w zawodach: brązowników, giserów, graferów, polerowników, drykierów, złotników, jubilerów, szlifierzy metalu. Kobiety były zatrudniane jedynie jako polerownice. Dniówka trwała 11 godzin. Pracownik mógł być zwolniony z wielu powodów, w tym m.in. jeżeli zdradził tajemnice zawodowe lub wykonywał konkurencyjne prace poza fabryką.

W styczniu 1900 r. rozeszły się drogi właścicieli. Marcei Jakubowski ogłaszał się jeszcze w 1901 r. w krakowskim „Czasie”, wciąż pod rozbudowaną nazwą „Pierwszej Krajowej Fabryki wyrobów platerowanych i srebrnych oraz odlewni artystycznej brązu i innych metali” z siedzibą w Sukiennicach pod nr 26 i 27²³ (il. 1). Jak długo istniała ta firma, w tej chwili nie

16 W karcie obiektu (solniczka z łyżeczką, nr inw. S/328/MT i S/329/MT) w Muzeum Tatrzańskim jest informacja o połączeniu tych przedmiotów (łyżeczki) przez p. Jabłońską z firmą Fraget, co powtórzyła Joanna Hübner-Wojciechowska. Brakuje wyjaśnienia powodów takiej atrybucji i jej podtrzymywania w literaturze, zwłaszcza że solniczka jest sygnowana przez Marcina Jarrę. W produkcji Frageta nie spotkano dotąd wyrobów wskazujących na podhalańskie inspiracje. Dodatkowo, łyżeczka ma sygnaturę zakładów Norblina!

17 Poz. 10, Odznaczeni medalem srebrnym – Galicyjski Wydział Krajowy we Lwowie [Lampy Jakubowski & Jarra, Górecki i Ska w Krakowie] Grupa: XII Klasa: 75 Austria, s. 187; Zaszczytne wzmianki: Poz. 10, Jakubowski i Jarra Grupa: X Klasa: 94 Austria. Za: A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 189.

18 <https://sztukipiekne.pl/jakubowski-jarra-pierwsza-krajowa-fabryka-wyrobow-platerowych-srebrnych-i-metalowych/> [dostęp 12 X 2020].

19 „Nowa Reforma”, 1895, nr 289, s. 8. Szerzej o tych realizacjach: M. Myśliński, *Oferta sprzedaży...*, dz. cyt., s. 235–252; <https://ram.upjp2.edu.pl/ludzie/marcin-jarra> [dostęp 10 X 2020].

20 „Kurier Warszawski”, 1898, nr 286 (16 X), s. 6.

21 J. Bulak, informacja na profilu na portalu społecznościowym Facebook parafii pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny – <https://www.facebook.com/Parafia.NNMP.Zielonki/posts/2017210435205320> [dostęp 12 X 2020].

22 Regulamin Fabryki wyrobów platerowanych Jakubowski & Jarra, w Krakowie, Kraków 1893, zachowany w zbiorach BUJ.

23 „Czas”, 1901, nr 67 (21 III), wydanie popołudniowe, s. 5.

Wyroby Pierwszej Krajowej Fabryki wyrobów platerowanych i srebrnych,
O R A Z
odlewni artystycznej brązu i innych metali,
P O L E C A
M. JAKUBOWSKI
W KRAKOWIE.




Magazyny własne bogato zaopatrzone w Krakowie, Sukiennice L. 26 i 27, we Lwowie Plac Maryacki 16, w Czerniowcach Rynek, Hotel pod Czarnym Orłem.

Poleca sprzedając takowe po cenach najniższych, wyroby z nowego srebra srebrzone czyli z tak zwanego chińskiego srebra, z brązu i ze srebra prawdziwego, 18 próby, jakoto:

Naczynia i zastawy stołowe, noże, widelce, łyżki, rybieczki, lichtarze, kandelabry, tace, etażerki, kosze, samowary, cukierniczki, maselniczki i t. d., przedmioty ozdobne na podarki, kompletne wyprawy ślubne od najskrom. do najwykw. w dowolnym fasonie chińskiego srebra i ze srebra prawdziwego. Naczynia dla Restauracyi, Kawiarni i Cukierni są zawsze na składzie platerowane i z alpacji, po cenach fabrycznych.

Wielki wybór przedmiotów kościelnych a mianowicie: kielichy, monstrancye, puszki na komunikanty, świeczniki i żyrandole, lampy, lichtarze, krzyże, ampulki, lawatarze, trybularze, naczynia do Olejów Świętych itd., srebrzone, brązowe, tomkawe lub ze srebra prawdziwego. Tablice pamiątkowe, biusty, pomniki, tabernakula, ozdoby do ołtarzów, świeczniki i żyrandole do gazu i do oświetlenia elektrycznego. — Proszek do czyszczenia srebra i złota. — Przy wyprawach i większych zamówieniach udzielam znaczącej opust. — Cenniki na żądanie darmo i opłatnie. (740-5-10)

1. Reklama firmy M. Jakubowski.

Fot. wg: „Czas”, 1901, nr 67 (21 III), s. 5

można ustalić. Ostatnie znane ogłoszenie Jakubowskiego drukowano w 1911 r.²⁴

W 1900 r. samodzielną działalność rozpoczął drugi z byłych wspólników – Marcin Jarra. W 1906 r., pod używaną już wcześniej przez Jakubowskiego nazwą „Pierwsza Krajowa Fabryka wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych

24 *Kalendarz na R. 1911*. Wydany nakładem własnym w drukarni „Czasu” w Krakowie. Własność prywatna z kolekcji Rodziny Sosenków.

M. Jarra w Krakowie”, odnaleźć można jedynie jego nazwisko²⁵. W ogłoszeniu polecane są m.in. „Kompletne kasety z nakryciem stołowym w stylu zakopiańskim [podkr. J. P.-G.]”, podarunki ślubne, samowary spirytusowe oraz artykuły kościelne²⁶ (il. 2). W 1910 r. zatrudniano największą

25 „Nowa Reforma”, 1906, nr 251 (4 XI), s. 10.

26 Wielokrotnie w krakowskich tomach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (dalej jako KZSP) odnotowano utensylia srebrne i platerowane z fabryki Jakubowski & Jarra, a po 1900 r. M. Jarra. Zob. KZSP, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 8: *Kleparz. Kościoły i klasztory*, Warszawa 2000, kościół i klasztor misjonarzy: monstrancja promienista, z cechą *Jakubowski* i *M[arcin] Jarra*, z figurami tronującego Boga Ojca i aniołów w zwieńczeniu oraz św. św. Piotra i Pawła. 1899 r., s. 48, il. 288; kielich z 1899 r. z pateną z przedstawieniem baranka, z cechą *M[arcin] Jarra*, s. 49; kadzielnica neogotycka z końca XIX w., z cechą *Jakubowski* i *M[arcin] Jarra*, s. 51; kółka na kadzidło, z pocz. XX w., gładka, z cechą *M[arcin] Jarra*, s. 51; kościół św. Floriana: misa gładka w komplecie z dzbanuszkami, z 1901 r. z cechami *Jakubowski* i *Marcin Jarra*, s. 21; Dom Zgromadzenia Córki Bożej Miłości (Instytut Maryi): puszka neogotycka, pocz. XX w., z cechą *M[arcin] Jarra*, na stopie emaliowane medaliony, s. 56. KZSP, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 5: *Kazimierz, Stradom. Kościoły i klasztory 2*, Warszawa 1994: klasztor misjonarzy, lichtarze: rokokowe z 1758 r. naprawiane w 1910 r. przez Marcina Jarę, złotnika krakowskiego; poz. 27–28 świeczniki wyk. przez krakowskich złotników Jakubowskiego i Marcina Jarę, z 1919 r., pięcioramienne (il. 531), s. 54. Żaden z obiektów nie był wykonany w stylu

10 Nr 251. NOWA REFORMA. Niedziela 4 Listopada 1906.

Najtańszem bo bezpośredniem źródłem jest
Magazyn pierwszej kraj. fabryki wyrobów platerowanych brązowych i srebrnych
M. JARRA W KRAKOWIE
tylko od strony pomnika A. Mickiewicza obok cukierni w Sukiennicach L. 2.

Na podarki ślubne na gwiazdkę!

Magazyn bogato zaopatrzony w piękne i trwałe wyroby własne w stylach zakopiańskich, secesyj i innych sprzedaje po cenach prawdziwie fabrycznych. Najpraktyczniejsze, najodpowiedniejsze na podarki przedmioty do użytku domowego jak:

Serwisy do kawy, herbaty i czekolady, Kandelabry, Notyki do owoców i ciast, Lustra i garnitury toaletowe, Samowary, Maselniczki, Cukierniczki, Podstawki na kwiaty, Biloterki, Etażery, Serwisy do wódek, Pudełka na biżuterję, Kompozycy, Serwisy do palenia i t. d. Kompletne kasety z nakryciem stołowym w stylu zakopiańskim i innych.

Patentowane w całej Europie.

Nowość! „NIUTA” Nowość!
Samowary spirytusowe gazowe najpraktyczniejsze w świecie.

Nie kopca, nie wydają żadnego swądu, ani popiołu. Obsługa nader łatwa, gdyż można go w kilku sekundach nastawić w pojeju lub salomie. Zapełniają wodę na 16 sekundach herbaty w 15 minutach, zużywając za 3 hal. spirytus. Wyrabia i przerabia ze zwykłych samowarów wyłącznie fabryka M. Jarra w Krakowie.

Artykuły kościelne.

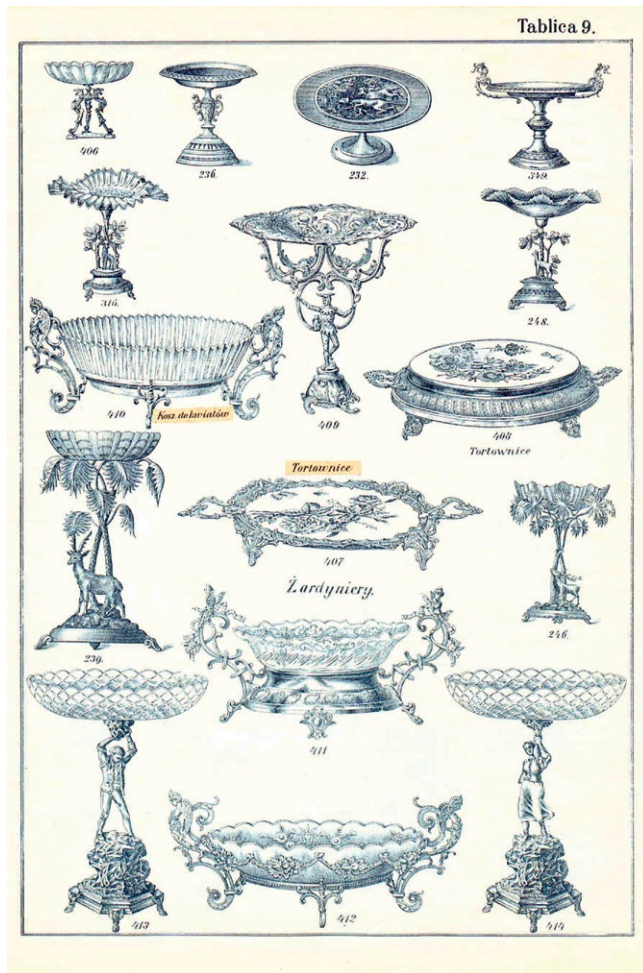
Lichtarze, Kielichy, Puszki na komunikanty, Lampy, Krzyże, Relekwiarze, Monstrancye, Żyrandole, Świeczniki, Ampulki, Lawatarze, Trybularze, Kadzielnice, Pastorale i t. d. Fabryka wykonuje na zamówienie podług rysunków i projektów Tablice pamiątkowe, Biusty, Pomniki i wszelkie przedmioty kościelne, jak: Świeczniki, Tabernakulum, ozdoby do ołtarzy i t. d. z brązu, chińskiego srebra lub z prawdziwego srebra i złota.

Przyjmujemy również zamówienia wyroby do reperacyi, posrebrzenia, aliacyji w ogólnie 18-gwałtowności, niklowania, i brązowania. Wypoczyta nakrycia stołowe „sztosce” na większe sebrania, wosła i t. p. Proszek do czyszczenia srebra i złota.

Cenniki na żądanie darmo i franco.

2. Reklama firmy M. Jarra.

Fot. wg: „Nowa Reforma”, 1906, nr 251, s. 10



3. Strona tytułowa oraz tablica nr 9 z *Cennika z pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych z chińskiego srebra, prawdziwych srebrnych i odlewnia bronzowych monumentów M. Jarra*, Kraków, 1900/1901. Fot. z archiwum autorki



4. Trzon paterki z figurą górala nr 413, wł. prywatna. Fot. A. Indyk

liczbę pracowników – 200 osób, co świadczy o prężnym rozwoju zakładu²⁷.

Zwiastunem popularności produkcji w stylu zakopiańskim był bezwzględnie sukces współników odniesiony na wystawie w Paryżu. Niestety, nie znamy dokumentacji ikonograficznej z 1900 r., kiedy firma dostała nagrodę za wyroby w stylu zakopiańskim – za lampy²⁸. Niemniej

zakopiańskim. Niemniej zwraca uwagę wymieniona wspólna praca Jakubowskiego i Jarra datowana na 1919 r. (?)

27 Wcześniejsze dane wskazują, że w 1902 r. pracowało 79 osób. J. Skrabski, *Marcin Jarra*, w: *Rzemiosło artystyczne Małopolski*, 2020, źródło: <https://ram.upjp2.edu.pl/ludzie/marcin-jarra> [dostęp 12 X 2020].

28 Pod poz. 10: Odznaczeni medalem srebrnym – Galicyjski Wydział Krajowy we Lwowie [Lampy Jakubowski & Jarra, Górecki i Ska w Krakowie] Grupa:

podjęcie takiej produkcji potwierdzają sztuce w stylu zakopiańskim sygnowane nazwiskami współników, Jakubowskiego i Jarra (il. 11).

W katalogu Marcina Jarra z 1900/1901 roku, prawdopodobnie pierwszym wydanym po rozstaniu z Marcelim Jakubowskim, zwraca uwagę paterka z figurami górala i góralki (nr 413 i 414, tablica 9 w spisie treści zapisana jako etażerka do cukierków)²⁹ (il. 3-4). To zapewne pierwsze realizacje w stylu inspirowanym sztuką Podhala wprowadzane na rynek w związku z coraz

XII, Klasa: 75 Austria, s. 187 oraz Zaszczytna wzmianka: Poz. 10 Jakubowski i Jarra Grupa: X, Klasa: 94 Austria. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, dz. cyt., s. 189.

29 Własność BUJ, sygn. XXVII/33.

większym zapotrzebowaniem na „zakopiańszczyznę”³⁰.

Trzon własnej oferty w stylu zakopiańskim wytwórnia Jarry zaprezentowała w niedatowanym katalogu wydanym prawdopodobnie między 1904 a 1910 r.³¹ Za datą początkową (1904) przemawia fakt, że w zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie jest cukiernica w kształcie sąsiedka, opatrzona dedykacją z datą 1904 r.³² Jest to najwcześniejszy datowany obiekt Marcina Jarry w stylu zakopiańskim, co nie oznacza, że dedykacja nie została naniesiona na przedmiot wyprodukowany wcześniej. Prawdopodobnym jest, że od czasu sukcesu firmy na wystawie w Paryżu, o ile były tam obiekty w stylu zakopiańskim (co jest możliwe), przygotowywano ofertę z nowymi modelami o nośnym wzornictwie.

Na czterech stronach (s. 1; 49–51) z liczącego 55 kart wykazu przedstawiono dekorowane podhalańskimi motywami utensylia (w liczbie 50 pozycji). Otrzymały one numery katalogowe od 641 do 680 i od 815 do 822 oraz 845. Numer 680 nadany został wspólnie podstawowemu zestawowi sztuczków obiadowych z łyżeczką do kawy. Pod pozostałymi numerami proponowano: elementy zastawy stołowej (cukiernice, filiżanki, kubeczki, kieliszki, tace, pojemniki na przyprawę, salaterki, miski), przedmioty dekoracyjne (lustro, zawieszki, zapinki, klamry, breloki, przyciski do papieru), kandelabry i świeczniki, ramki (il. 5). Zastanawia sposób przygotowania kart katalogu do publikacji. Strona 49 jest fotogramem z wyrobami numerowanymi od 815 do 845, a strony

50 i 51 przedstawiają rysunki obiektów oznaczonych numerami od 641 do 682. Dlaczego? Czy część oferty pochodzi z innego czasu? Porównanie pozostałych kart publikacji pozwala wysnuć przypuszczenie, że oferta – co naturalne – ulegała zmianom, a druk wykorzystywał dawniejsze strony przygotowane w technice litografii i był uzupełniany nowymi, z fotogramami. Czy na tej podstawie można sądzić o kolejności wprowadzania modeli? Być może jest to jedna z przesłanek do przyjęcia takiego przekonania, ale powinna zostać wsparta jeszcze innymi dowodami, których w tej chwili brak.

Przy porównywaniu wizerunków katalogowych oferowanych przedmiotów, zwraca uwagę zmiana drobnych detali niektórych obiektów w stosunku do tych spotykanych w handlu i w kolekcjach. Fakt ten świadczy o pewnych modyfikacjach wprowadzanych w trakcie produkcji. Przykładowo cukiernice w kształcie skrzyni pozbawione zostały z czasem przycisku na przedniej ściance, a nóż do papieru – ogonka w partii uchwytu, zmieniły się również nieznacznie wymiary. Być może zmiany te z czasem ułatwią datowanie obiektów.

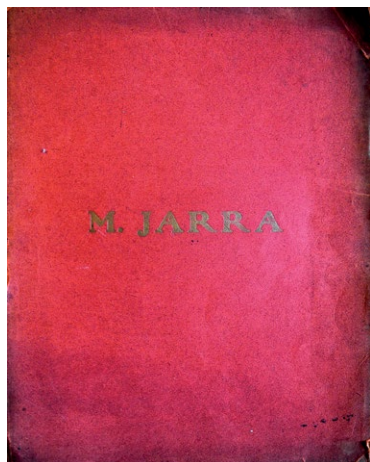
Kilka lat później po cytowanym przez Michała Myślińskiego *Cenniku 1900/1901*, w bardzo podobnej szacie graficznej ukazał się kolejny katalog Jarry. Tym razem zawierał jedynie 13 tablic, pomijając całkowicie asortyment galanterii stołowej. Tablice od 1 do 11 były powtórzeniem oferty kościelnej z 1900/1901 roku, nowością były jedynie plansze 12 i 13. W całości obejmowały on utensylia do sprawowania kultu (monstrancje, kielichy, lichtarze i krzyże, relikwiarze itp.) i dekoracji świątyni (lampy kościelne). Z tego katalogu warta zapamiętania jest tablica 13 z kandelabrami (nr 647)³³.

30 Oczywiście żardiniery te widniały w kolejnym katalogu z szerokim asortymentem w stylu zakopiańskim, pod tymi samymi numerami katalogowymi na s. 27.

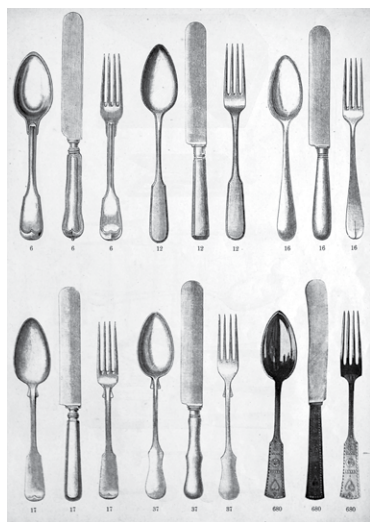
31 M. Jarry, *Katalog*, [b. m. wyd.], 55 stron. Za udostępnienie katalogu oraz wyrażenie zgody na upublicznienie tego druku z rodzinnej kolekcji bardzo serdecznie dziękuję p. Markowi Sosence.

32 Cukiernica, nr inw. MHK-6040/III.

33 Za udostępnienie kolejnego katalogu oraz wyrażenie zgody na upublicznienie tego druku z rodzinnej kolekcji bardzo serdecznie dziękuję p. Markowi Sosence.



5. Okładka i strony katalogu Marcina Jarra z ofertą w stylu zakopiańskim (tytułowa, 1, 49-51), bez daty wydania, wł. rodziny Sosenków . Fot. J. Paprocka-Gajek

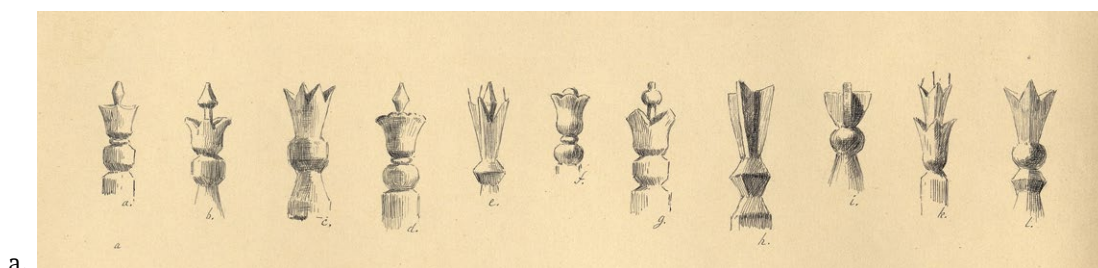


We wzorach regionalnych zaadaptowanych do oferty, zaczerpniętych wprost ze wzorów utrwalonych przez Witkiewicza, Matlakowskiego czy Radzikowskiego, znalazły się naśladownictwa nie tylko motywów, ale i form przedmiotów użytkowych stosowanych w gospodarstwie. Podkreślano istnienie tych zapożyczeń, nie tylko w stosunku do wyrobów podobnych produkcji Jarry, już we wstępie do katalogu lwowskiej Wystawy Podhalańskiej³⁴. W rozdziale pt.

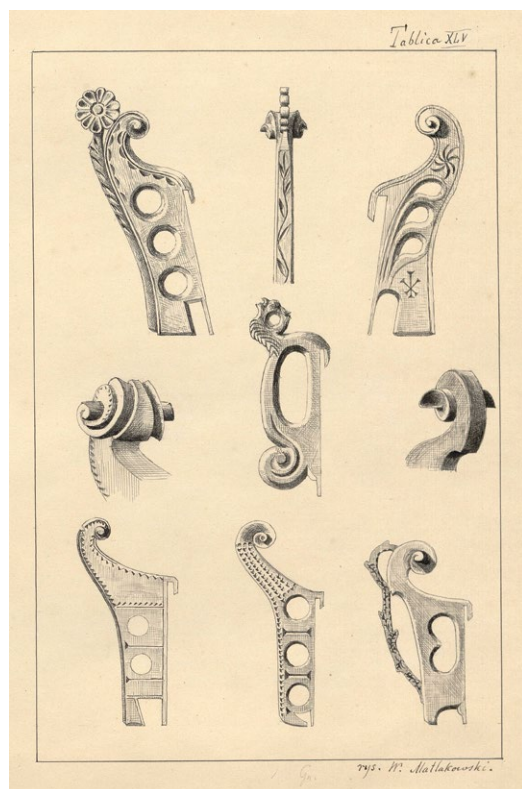
³⁴ *Katalog Wystawy Podhalańskiej*, Lwów 1911, s. 1-3.

Sprzęt i zdobienie anonimowy autor, powołując się na wspomniane autorskie publikacje (Matlakowskiego, Witkiewicza i Radzikowskiego), wskazuje m.in. na stosowanie jako modelu dla cukiernicy lub filiżanki sąsiek czy czerpaka³⁵. Nie zabrakło zapożyczeń

³⁵ „Sąsiek – jest to skrzynia nie zbijana z desek, ale «budowana», tj. spojona z ram drewnianych, których flunki, z wyjątkiem zazwyczaj wieka, składają się z pionowego szaru gontów. Słupce tworzą u dołu krótkie nogi, zaś ich fazowane główce występują ponad wieko. Ramy górne, tudzież wieko są ryzowane. Sąsiek służy jako schowek na zboże [...] poza tem wyrabia się jego miniaturowe imitacje, z drzewa



a.



c.



b.

6. W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, t. 1, s. 131 (pazdury, a); s. 128 (wzory parzenicy i kwiatowe, b), t. 2, s. 45 (uchwyty, c). Fot. domena publiczna

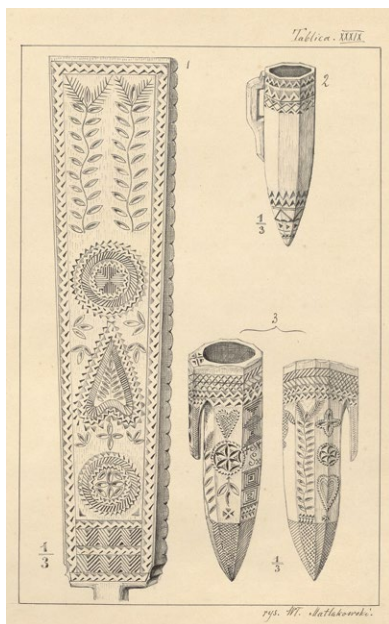
z niewymienianych w tekście skrzyń posagowych. W innych konstruowanych na modłę góralską sprzętach sięgano do wzorów z popularnych łyżników oraz do symbolicznych motywów, takich jak np.: „krzyżyki leżące i stojące, napisy IHS, znaki magiczne np. rozeta, wić roślinna czyli tzw. drzewo życia”³⁶ (il. 6 a, b, c).

Znane dziś z rynku antykarskiego oraz oferty katalogowej przedmioty produkowane w stylu zakopiańskim u Jarry przyciągają oko konsekwentną i obfitą ornamentyką, z wykorzystaniem najbardziej charakterystycznych motywów tatrzańskiej flory (dziewięciorniki, złotogłowy, leluje, szyszki, kłóski) i elementów zaczerpniętych wprost z dekoracji architektonicznych, takich jak: pazdury, ząbce, warkocze, gwiazdy z sosrębów, obłęki, gadziki, kapliczki, czy tradycyjnych parzenic

a także metalu, jako cukierniczki, skrzyneczki na cygara, biżuterie itp.”, cyt. za: *Katalog Wystawy Podhalańskiej*, dz. cyt., s. 16.

36 *Zakopane. Czteryście...*, dz. cyt., t. 1, s. 669.

(ornament w kształcie serca zdobiący nie tylko góralskie stroje czy meble, ale także foremki do wyciskania serów). W wielu przedmiotach zapożyczono oryginalny kształt uchwytu czerpaka do mleka używanego na co dzień przez baców na halach, jednak w mniejszym rozmiarze stracił on swoją funkcjonalną rolę, pozwalającą poprzez przetknięcie palców w dziurach na lepsze utrzymanie czerpaka w dłoni podczas picia (il. 7). W wyrobach Marcina Jarry, niekiedy w przestylizowanej formie, zyskał funkcję uchwytu cukiernicy, dzbanka do kawy, mlecznika, filiżanki czy solniczki lub służył jako zaczepy wiecznej lampki. Cukiernice skrzynkowe powstały na wzór wspomnianych powyżej sąsieków, dodatkowo okraszonych na szczytach pazdurami, oraz niewymienianych wcześniej skrzyń posagowych (il. 8). Lustro – przypominające modele warszawskiej firmy platernicznej Norblina i Sp. – zyskało floralną dekorację z wykorzystaniem motywów kwiatu słonecznika, lelu i wici.



7. W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, t. 1, tab. XXXIX, XLVI, XLVII. Fot. domena publiczna.



8. Przykłady sprzętów oraz zdobień nawiązujących do historycznych wzorów: sążsiek, skrzynia posagowa, uchwyty czerpaków i pazdury, wł. prywatna.

Fot. Z. Reszka, A. Indyk

Jako pamiątkowe breloki sprzedawano „kózki” – czyli miniaturki drewnianych pochewek na osełki, dzwonki na wzór wieszanych na szyi u pasących się owiec i bydła oraz malutkie metalowe kierpce. Metalowe kierpce-pamiątki, produkowane w co najmniej trzech wielkościach, wykorzystywano jako popielniczki, pudełka na cygara. Kształt spinek góralskich powtarzano jako element dekoracyjny ramek, breloków, spinek do mankietów czy ozdób na pamiątkowych ciupagach. W konstrukcje wplatanymi emblematy o wymowie patriotycznej, takie jak popiersia Kościuszki i Mickiewicza (?) oraz jagiellońskie orły herbowe. O pewnym popycie na wzory może świadczyć fakt, że – poza oferowanymi w katalogu – wprowadzono na rynek wiele dodatkowych modeli i ich wariantów. Na rynku spotkać można dwa rodzaje noża do papieru oraz cukiernice skrzyniowe z zamkiem i bez zamka.

Przykładem nieprezentowanym w przywoływanym wydawnictwie jest zestaw sztuców tzw. środka stołu, który wykonywano zarówno w wersji platerowej, jak i ze srebra (obydwa modele z trzonkiem typu wiosło). Wersje te nieznacznie różniły się od siebie. Inspiracją dla serwisu srebrnego prawdopodobnie były warzęchy do mieszania mleka, pochodzące ze zbiorów Dembowskich i reprodukowane u Matlakowskiego³⁷, czy znane z rysunków Eljasza-Radzikowskiego chochle z Chochołowa robione przez Marcelego Głodowskiego³⁸ (il. 9–10). Srebrne trzonki posiadają na końcu wycięcie w kształcie parzenicy oraz trójdzielne zakończenie szczytu trzonka. W bliżej nieokreślonej dotąd liczbie produkowano również sztuce o trzonkach typu skrzypce³⁹ oraz zakończonych owalem⁴⁰ (il. 11).

37 W. Matlakowski, dz. cyt., tabl. XXXV.

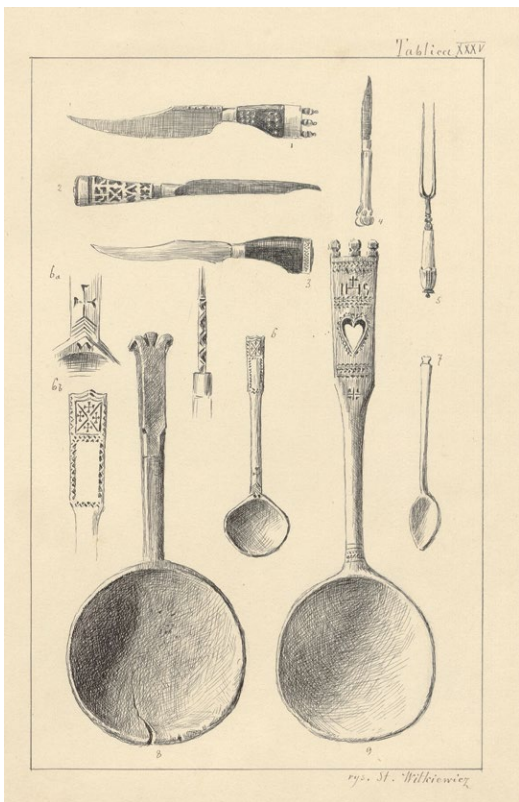
38 S. Eljasz-Radzikowski, dz. cyt., tabl. XIII, s. 37.

39 Allegro, oferta nr 2558953489.

40 Oferta Rempex 229 Aukcja, 05.2016 r., poz. 332, cena



9. Przykłady sztuców platerowanych (po lewej) oraz srebrnych (po prawej) z motywem zakopiańskim, wł. prywatna. Fot. Z. Reszka



10. W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, dz. cyt., t. 1, tab. XXXV. Fot. domena publiczna



11. Przykłady różnych typów trzoneków. Od lewej: okrągły, wiosło i skrzypce – sygnowane od prawej: Jakubowski i Jarra, bez sygnatury, M. Jarra. Fot. A. Indyk



12. Sztućce do serwowania, platerowane, wł. prywatna. Fot. Z. Reszka



a.



b.



c.



d.

13. a. Szkatułka, b. Spinki do mankietów, c. Serwetnik, d. Uchwyt do ciupagi, wł. prywatna. Fot. Z. Reszka, A. Indyk

W oficjalnym katalogu nie pojawiły się sztućce pomocnicze i środka stołu, znane dzisiaj w kolekcjach prywatnych oraz ofertach internetowych i antykwarycznych. W wersji platerowanej zachowane są komplety widelczyków do ciast, zestawy sztuczków do ryb, chochelki do sosu, sitka do herbaty, łyżeczki do jajek, łyżki do sałat, łopatkki do szparagów, łopatkki do ciasta (il. 12).

W kolekcjach prywatnych są też i przedmioty niewystępujące w katalogu obiektów, np. szkatułka z dziewięćsiłami (il. 13 a i il. 14), podstawki pod szklanki, spinki do mankietów (il. 13 b), ciupagi (il. 13 d), spodki pod butelki, serwetniki (il. 13 c). Na aukcji Allegro oferowano nawet łopatkę do szparagów.

Zagadką rynku antykwarycznego i prywatnych kolekcji są wyroby w stylu zakopiańskim identyczne w formie, nieznacznie różniące się dekoracją od tych

wywoławcza 500 zł; K. Bańkowska, *Jakubowski & Jarra...*, dz. cyt., źródło: koneser.krakow.pl



14. Rysunek dziewięcisiu beżłodygowego, wg W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, t. 1, s. 118. Fot. domena publiczna



15. Sygnatury A. Lisowski, M. Jakubowski i A. Tyrała na obiektach w stylu zakopiańskim. Fot. A. Indyk

z oferty w katalogu Marcina Jarra, a sygnowane M. Jakubowski, A. Lisowski⁴¹ lub A. Tyrała (il. 15). Obiekty takie odnaleziono w kolekcjach prywatnych. Niewykluczone, że osoby z zarządu firmy miały prawo sygnować część produkcji własnymi nazwiskami. Równocześnie sądzić należy, że mogło to wynikać ze współpracy zakładu Jarra z innymi warsztatami i podzlecaniem wykonania fragmentów lub drobnych przedmiotów poza siedzibą firmy. Podwykonawcy z kolei własną produkcją mogli sprzedawać różnym odbiorcom lub wręcz przyjmować zlecenia na modne przedmioty od co najmniej dwóch zamawiających. Wobec tego można przypuszczać, że prawie identyczne kieliszki o dwóch różnych sygnaturach zostały opatrzone znakami już po rozstaniu się wspólników po roku 1900. Przed wprowadzeniem kieliszków na rynek każda z wytwórni być może srebrzyła je i opatrywała towar własną sygnaturą. Praktyka ta mogła istnieć do około 1914 r., kiedy jeszcze działał Marceli Jakubowski, ale daty tej na tym etapie badań nie da się jednoznacznie ustalić. Natomiast nazwisko Antoniego Tyrały przypuszczalnie można połączyć z poznańskim złotnikiem lub mosiężnikiem⁴².

41 A. Lisowski w 1899 r. był zatrudniony w firmie Jakubowski & Jarra, bardzo możliwe, że sprzedawał część produkcji pod swoim nazwiskiem. Na informację tę zwrócił uwagę dr Piotr Radwan-Röhrenscheff, za co bardzo dziękuję. Zob. <https://sztukipiekne.pl/jakubowski-jarra-pierwsza-krajowa-fabryka-wyrobow-platerowych-srebrnych-i-metalowych/> [dostęp 10 XII 2020]. Pod plecami lustra w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnej odnaleziono adnotację: „Lustro zrobił Antoni Tyrała na pamiątkę dla Panny [...] Kraków dn 22.11.1909”. Wszystko wskazuje na to, że działający później w Poznaniu złotnik, praktykował (?) u Jarra. Ustalenie dalszych szczegółów jego życia wymaga dodatkowych badań. Za konsultację w tej sprawie dziękuję Michałowi Błaszczyskiemu z Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu.

42 <https://wbc.macbre.net/document/6368/poznanscy-zotnicynapewuce-relacja-przeglądu-zegarmistrzowskiego-i-zotniczego-z-1929-r.html> [dostęp 12 II 2021]. Wymieniana jest wytwórnia wyrobów kościelnych



16. a. Kandelabr z pary nr 820 oraz podwójne sygnatury na stopie napis „Jarra” przebity napisem „Jakubowski”.
Fot. A. Indyk

Inną osobliwością jest sygnatura Jarry przebita sygnaturą Jakubowskiego⁴³ (il. 16). W sferze domysłów pozostaje czas tej procedury. Naturalny wydaje się okres od 1900 do 1901 r., zaraz po rozejściu się dróg współników. Być może dawni współwłaściciele firmy podzielili w ramach rozliczenia pozostałą w dniu rozstania produkcję. Świadczyłoby to również o wprowadzeniu tych obiektów do oferty w okolicach 1900 r. Czy uczyniono to w ramach przygotowań asortymentu na wystawę światową w Paryżu? Takie rozumowanie stoi jednak w sprzeczności z analizą sposobu druku stron katalogu, gdzie kandelabry są przedstawione jako fotografie, co może sugerować, że były dodane do oferty później.

W ostatnich latach obserwujemy wzrost zainteresowania rynku antykwarecznego metalowymi wyrobami sygnowanymi *Jakubowski i Jarra* oraz *M. Jarra*. Z rzadka ukazujące się na rynku egzemplarze opatrzone dekoracją w stylu zakopiańskim osiągają dość wygórowane ceny, zwłaszcza po roku 2016. Znajdują wciąż nabywców, głównie z powodu dużego zapotrzebowania (mody?), co stanowi kontrast dla nikłej liczby pojawiających się na rynku obiektów. Wyraźnie odróżnić trzeba oryginały od drobnych przedmiotów pamiątkarskich produkowanych według wzorów Jarry w latach 80. XX w. przez Spółdzielnię Pracy Wytworów Rękodzieła Ludowego i Artystycznego w Krakowie⁴⁴. Wykonane z mosiądzu, nie są sygnowane i tylko naśladują wzory pierwotne. W ostatnim czasie pojawiły się również wyroby Marcina Jarry wątpliwej oryginalności. W jednym

i odlewów artystycznych Antoniego Tyrały w Poznaniu na ul. Garncarskiej 9.

43 Kandelabry z kolekcji prywatnej.

44 <https://allegro.pl/kategoria/antyki-i-sztuka-platery-posrebrzane-i-inne-26030?string=styl%20zakopia%C5%84ski&bmatch=nbndict20120-a-ctx-fd-col-1-5-1203> [dostęp 11 XII 2020].



a.



b.

17. a. Łyżki z kolekcji prywatnej oraz 1 szt. oferowana do zakupu w Domu Aukcyjnym Rempex w styczniu 2021 r.; b. Znaki probierni lwowskiej oraz inicjały złotnika IM lub WI. Fot. J. Paprocka-Gajek



z domów aukcyjnych świetnie się sprzedają⁴⁵. Ponadto w handlu ukazały się przedmioty w stylu zakopiańskim z bliżej niezidentyfikowanej wytwórni (złotnik o inicjałach IM lub WI), cechowane znakami probierni lwowskiej (?). Wzór nawiązuje do

45 <https://desa.pl/pl/wyniki/zakopane-zakopane-slonce-gory-i-gorale/stanislaw-witkiewicz/6h31/>; <https://desa.pl/pl/wyniki/zakopane-zakopane-slonce-gory-i-gorale/marcin-jarra-krakow-wojr/3yth/> [dostęp 12 II 2021].

projektów Stanisława Witkiewicza, ale zastanawia brak staranności wykonania przedmiotu⁴⁶. Ten wątek wymaga pogłębiennych badań (il. 17 a, b).

Wobec powyższego trzeba przyjąć, że w dzisiejszych kolekcjach muzealnych i prywatnych nie zachowały się najciekawsze realizacje Jarry, a z wyrobów widniejących w ofercie katalogowej firmy przetrwało nie więcej niż jeden do kilku obiektów z każdego modelu w stylu zakopiańskim. W kolekcjach prywatnych są obecne: lustra nr 641, świeczniki nr 644 i 820, dzbanki do kawy nr 649, cukiernice nr 661, 656, 657, podstawka na zapałki nr 642, filiżanki nr 654, noże do papieru nr 643, kieliszki nr 651, 652, pudełko na zapałki nr 681, solniczka podwójna nr 658. Ceny licytowane na krajowych i zagranicznych aukcjach przedmiotów rosną, ale zastanowić się należy, czy wszystkie egzemplarze są oryginałami. Jest prawdopodobnym, że wzory mogą być kopiowane, do czego zachęca zapotrzebowanie i wysokie ceny na rynku antykwarycznym. Nie lepiej wygląda ich obecność w muzeach⁴⁷. Krótka, aczkolwiek wybiórcza kwerenda pozwala sądzić, że w zbiorach jest ich nie więcej niż 20 egzemplarzy oraz 24-elementowy komplet sztuczków.

Na zakończenie nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o szczególnej

46 [https://rempex.com.pl/wydarzenia/525-279-aukcja-sztuki-dawnej/przedmioty/96020-lyzka-stolowa-z-dekoracja-w-stylu-zakopianskim?lot_filter\[archive\]=true](https://rempex.com.pl/wydarzenia/525-279-aukcja-sztuki-dawnej/przedmioty/96020-lyzka-stolowa-z-dekoracja-w-stylu-zakopianskim?lot_filter[archive]=true) [dostęp 12 II 2021].

47 Zapytania o wyroby Marcina Jarry oraz metalowe przedmioty w stylu zakopiańskim skierowano do potencjalnych posiadaczy tego typu wyrobów: Muzeum Tatrzańskie (W. Wojciechowski – serwis na 6 osób + cukiernica oraz 5 innych drobiazgów; 11 obiektów M. Jarry; 4 szt. nn. wg wzorów Witkiewicza), Muzeum Narodowe w Krakowie (komplet sztuczków + 1 szt.), Muzeum Krakowa (2), Muzeum Narodowe w Warszawie (2), Muzeum Mazowieckiego w Płocku (1), Muzeum Podhalańskiego w Nowym Targu (0), Muzeum Narodowe w Poznaniu (0), Muzeum Narodowe w Gdańsku (0), Muzeum Śląskiego w Katowicach (0), Muzeum Złotnictwa w Kazimierzu Dolnym (0).

18. Druk reklamowy wystawiony przez firmę Marcina Jarry, bez daty, własność prywatna. Fot. udostępniona

realizacji Marcina Jarry „w stylu swojskim”⁴⁸, która trafiła na podhalańską ziemię (il. 18–19). W 1912 r. firma przygotowała na wystawę architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym w Krakowie⁴⁹ ołtarz „z brązu, kuty ręcznie, cyzelowany, wysadzany kamieniami barwnymi, projektu artysty Szczepkowskiego, wykonany w Fabryce Firmy M. Jarra w Krakowie”⁵⁰. Firma Jarry miała kłopot ze sprzedażą tego dzieła. Do oferowanego na wystawie ołtarza dorobiono cyboryum oraz lichtarze i dopiero anonse reklamowe umożliwiły znalezienie kupca. W 1921 r. ołtarz został zakupiony do parafii pw. św. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Białce Tatrzańskiej. Na bocznej ścianie ołtarza umieszczono metalową tablicę wypełnioną odręcznym napisem czarną farbą. Napis głosi: „Wykonany przez Firmę «Jarra» w Krakowie, według projektu Art. rzeźb. Jana Szczepkowskiego na wystawę Sztuki Kościelnej w Krakowie w r.P. 1912. Nabyty dla Kościoła w Białce dzięki pośrednictwu X. Jakóba Morajhi przyjaciela Białczańskiego Plebana Jana. Przywieziony i ustawiony w czerwcu R.P. 1921”.

W 2019 r. zakończona została konserwacja ołtarza przeprowadzona w ramach kompleksowej rewitalizacji dekoracji w kościele pod nadzorem ks. dr. Andrzeja Józefa Nowobilskiego, wieloletniego dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie i Archidiecezjalnego Konserwatora Zabytków. Na podstawie ustnego przekazu od

ks. dr. Nowobilskiego wiadomo, że w archiwum parafialnym prawdopodobnie zachowały się dokumenty potwierdzające nabycie ołtarza do parafii, zatem wskazane byłoby dotarcie do tej dokumentacji. Przed ołtarzem stoi 10 mosiężnych jednoświecowych świeczników, wymienionych we wspomnianym druku reklamowym M. Jarry pod pozycją 647 (il. 20).

Oddzielnym zagadnieniem wymagającym dalszych badań są przedmioty metalowe w stylu zakopiańskim według wzorów Witkiewicza, nieposiadające sygnatur wytwórcy. W willi Koliba należącej do Muzeum Tatrzańskiego oraz w kolekcji prywatnej znajdują się trzy świeczniki z mosiądzu, które na pierwszy rzut oka można łączyć z drewnianymi świecznikami stojącymi przed ołtarzem w kaplicy pw. św. Jana Chrzciciela w kościele Najświętszej Rodziny w Zakopanem. Wszystkie trzy egzemplarze różnią się od siebie jedynie szczegółami dekoracji. Na jednym widnieje liczba 1892 – zapewne data. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, w jakiej pracowni przygotowane zostały formy do odlewu oraz gdzie je opatrzone starannym wykończeniem.

Firma Marcina Jarry prosperowała dość dobrze do 1917 r., kiedy to budynki fabryki zajęło wojsko⁵¹. Po odzyskaniu niepodległości zakład wskrzesili synowie Jarry, ale nie wiadomo czy i w jakim zakresie powrócili do dochodowej produkcji ani jakie wzornictwo promowano. W 1928 r. przekształcono warsztat w Fabrykę Wyrobów Metalowych i Srebrzonych M. Jarra, którą kierowali S. Ziemia i T. Muszyński⁵². Po II wojnie firma pod nazwą Fabryka Wyrobów Metalowych i Srebrnych Ska z o.o. M. Jarra w Krakowie została 9 kwietnia 1947 r. skreślona z wykazu przedsiębiorstw podlegających upaństwowieniu⁵³. Zatrudniano wtedy do

48 Ogłoszenie reklamowe Firmy M. Jarra. Za udostępnienie tego druku na potrzeby niniejszego tekstu składam ogromne podziękowanie prof. ucz. dr hab. Katarzynie Chrudzimskiej-Uherze.

49 *Katalog wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym pod parkiem Dra Jordana w Krakowie*, Czerwiec–Październik, Kraków 1912. W tym: Szczepkowski Jan, Kraków. Poz. 63. Ołtarz z brązu, wykonany w fabryce M. Jarry w Krakowie, Sala III – s. 37.

50 Podpis zaczerpnięty z druku reklamowego z przedstawieniem ołtarza, przytoczony dzięki uprzejmości prof. ucz. dr hab. Katarzynie Chrudzimskiej-Uhery.

51 J. Pachonński, dz. cyt., s. 23.

52 J. Skrabski, dz. cyt.

53 Dokumenty z Archiwum Państwowego w Krakowie.

P. T.

Kryzys ekonomiczny, jakim został dotknięty nasz kraj, cięży złowrogo na przemyśle i handlu. Zastój, jaki wskutek tego nastąpił, nagromadził znaczną ilość towarów, które robiono na zapas, aby ludziom dać utrzymanie. Gdy jednak sytuacja nic a nic na lepsze się nie zmieniła a zastój trwa dalej i uniemożliwia zatrudnienie tych 200 robotników zajętych w fabryce, przeto postanowiono uprzystąpić sprzedaż przez znaczny opust na wyrobach zapasowych do 30%, wskutek czego nadarza się sposobność nabycia najsolidniejszych towarów po wyjątkowo niskiej cenie.

Fabryka ma na składzie kilkanaście żerandoli w różnych szychach i wielkościach, bardzo pięknych, misterniej i nadzwyczaj solidnej roboty, znaczną ilość lichterzy kościelnych w wielkim wyborze. Również poleca Firma wszelkie przybory kościelne jak: lampy i świeczniki zastosowane do każdego oświetlenia, kielichy, puszki, relikwiarze, krzyże, dzwonki, ampułki, monstrancje i inne, srebrne, półsrebrne i z chińskiego srebra platerowane. Firma poleca także inne przedmioty do użytku domowego, sztućce i zastawy stołowe oraz wyroby okolicznościowe na podarunek, pamiątki i dekoracyjne, po znacznie niższej cenie. Comini z latatogłosem bogato ilustrowanym do dyspozycji słono i oplatnie.

Fabryka naprawia i odnawia wszelkie wyroby metalowe i przyjmuje także do srebrzenia i złocenia w ogniu i galwanicznie, sildowania, miedziowania, mosiądzowania i wernikowania, wykonywa artystyczne odlewy z brązu, figury, biusty oraz całe pomniki.

Nadto wykonała fabryka wspaniały ołtarz cały z brązu 6 1/2 m wysoki, który przez podium może być podwyższony do 8 m i więcej, wagi około 800 kg, o stylu swojskim, misternie czełowany, ciesz się ogólnym uznaniem znawców.

«Głos Narodu» z dnia 12-go marca b. r. Nr. 59, piase:

«Firma M. Jarra wystawia obecnie w Magazynie swym w Sukkennicach ciborium wykonane z brązu według projektu artysty Szczepkowskiego, a tworzące całość z poprzednio już wykonanym ołtarzem.

Ciborium jak i ołtarz o stylu swojskim, ozdobione kamieniami barwnymi, czyni mile wrażenie pięknego dzieła sztuki w brązie, które daje nowy dowód wysoko artystycznego rozwoju tej pierwszej krajowej fabryki.

Zaznacza się, że figura Matki Boskiej umieszczona na ołtarzu czasowo, może być zastąpiona inną figurą lub obrazem, wykonanym stosownie do życzenia nabywcy.

Panieczka Firma gotowa jest uprzystąpić wszelkie dogodności przy nabyciu ołtarza, a w razie sprzedaży za granicę, przyczyni się do ułatwienia formalności przewozowych oraz cła, przeto nadarza się sposobność do bardzo korzystnego kupna tego jedynego w swoim rodzaju dzieła sztuki, jakie dotąd wykonano na ziemiach polskich; atoli byłoby chlubą, gdyby dzieło to pozostało w kraju.

Fabryka istniejąca od 30 lat, odznaczona na wielu wystawach światowych, daje gwarancję za robotę najsolidniejszą i jest w stanie zadość uczynić wszelkim wymaganiom.

W razie wysyłki za granicę daje Firma znaczny opust, więc mimo należytości za cło i transport, wyroby Firmy są najtańsze i bezkonkurencyjne.

PIERWSZA KRAJOWA
FABRYKA WYROBÓW METALOWYCH, PLATEROWANYCH I SREBRNYCH
M. JARRA
W KRAKOWIE.



Ołtarz cały z brązu kuty ręcznie, czełowany, wysadzany kamieniami barwnymi, projektu artysty Szczepkowskiego wykonany w Fabryce Firmy M. JARRA w Krakowie odznaczony dyplomem honorowym rządowym na Wystawie architektury w Krakowie.



19. Ołtarz zaprojektowany przez J. Szczepkowskiego w kościele pw. św. św. Apostołów Szymona i Judy w Białce Tatrzańskiej. Fot. R. Jabłoński-Zelek.



20. Strona tytułowa *Cennika*... oraz Tablica 13 z ofertą kandelabra nr 647, identycznego ze stojącymi przed ołtarzem w kościele pw. św. św. Apostołów Szymona i Judy w Białce Tatrzańskiej. Fot. ze zbiorów autorki

18 osób i zaświadczano, że zakład dysponuje jedynie starymi, zużytymi maszynami.

Marcin Jarra zmarł 10 sierpnia 1938 r. Został pochowany w Krakowie.

Podsumowując: przedmioty w stylu zakopiańskim w krakowskiej fabryce Marcina Jarra produkowane były co najmniej w latach 1900–1917 (?). Dekoracje do tych przedmiotów powstały według rysunków Witkiewicza i Matlakowskiego, wydawanych na przełomie XIX i XX w. Nieznana jest wielkość tej produkcji, ale sądząc po zachowanej liczbie obiektów, nie stanowiła dominującego asortymentu. W jednym znanym dotychczas katalogu zawierającym tego typu ofertę przedmiotów tylko 4 strony poświęcono temu wzorowi, a w niej 50 obiektów na ok. 724 przedstawionych w 44 stronicowej ofercie. Wobec powyższego należy przyjąć, że egzemplarze w stylu zakopiańskim należą do rzadkich i to

zarówno w zbiorach muzealnych, jak i kolekcjach prywatnych. Pojawiając się sporadycznie w handlu, osiągają dość wysokie ceny. Produkowane były głównie przez firmę Marcina Jarra, ale znane są również identyczne wyroby sygnowane przez jego dawnego współnika, Marcelego Jakubowskiego, ewentualnie A. Lisowskiego incydentalnie lub wręcz niesygnowane. Temat wymaga dalszych pogłębionych badań.

SYGNATURY STOSOWANE W OKRESIE PRODUKCJI PRZEDMIOTÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

- Wyroby platerowane 1900–1911 (?)
 Na sztucach: na brzeszczotach noży – M.JARRA KRAKÓW; napis wersalikami, rozdzielony gwiazdkami, ułożony w spłaszczonym owalu, obok napis

GERLACH. Brak znaków na trzonkach noży.
Na trzonkach łyżek i widelców: M.JARRA – napis wersalikami bez ramki (il. 21)

- **Wyroby korpusowe 1900–1911 (?)**
M.JARRA – napis wersalikami bez ramki (il. 22 a–b)
- **Wyroby korpusowe po 1911 r. (?)**
M.JARRA – napis wersalikami w prostokątnej ramce a. na sztućcach, b. na korpusowych (il. 23 a–b)
M.JARRA – napis wersalikami w trójkącie (il. 24 a–c)
- **Wyroby korpusowe po 1918 r.**
M.JARRA KRAKÓW – napis wersalikami, rozdzielony gwiazdkami, ułożony w owalu (il. 25 a–b)
- **Na srebrach, lata 1900–1920**
Na sztućcach – M.JARRA – napis w prostokątnej ramce oraz cecha podstawowa dla srebra próby „3” bita w Krakowie w latach 1872–1920
Na korpusowych – MJ – inicjały w prostokątnej ramce oraz cecha podstawowa dla srebra próby „3” bita w Krakowie w latach 1872–1920 (il. 26 a–b)
- **Na srebrach, po 1920 r.**
M.JARRA – napis w prostokątnej ramce oraz cecha z głową kobiety zwróconą profilem w lewo, w chustce związanej z tyłu, symbol dla srebra próby „3”, litera K wyróżnik dla urzędu probierczego w Krakowie w latach 1920–1930
- **Na srebrach od 1928 r. – na ten temat pisze Michał Myśliński⁵⁴.**



21. Oznaczenia na sztućcach. Fot. Z. Reszka



a.



b.



c.

22. a–c. Oznaczenia na sztućcach i platerowanych wyrobach korpusowych. Fot. Z. Reszka



a.



b.

23. a–b. Oznaczenia na sztućcach i platerowanych wyrobach korpusowych. Fot. Z. Reszka

⁵⁴ M. Myśliński, *Złotnicy, jubilerzy, mosiężnicy i rzemieślnicy pokrewnych profesji w dokumentacji Urzędu Probierczego w Krakowie (1919–1944)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 63, 2015, nr 1, s. 145; <https://journals.iaepan.pl/khkm/article/view/832> [dostęp 12 X 2020].



a.



b.



c.

24. a-c. Oznaczenia na platerowanych wyrobach korpusowych. Fot. Z. Reszka



a.

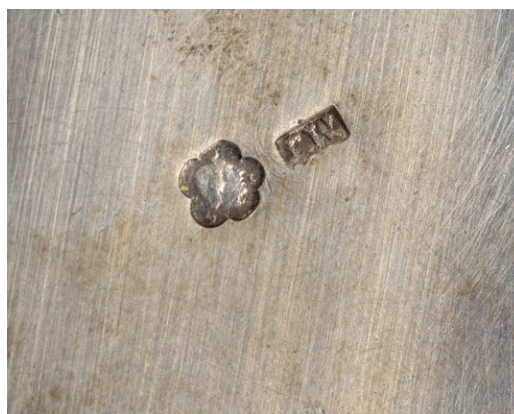


b.

25. a-b. Oznaczenia na platerowanych wyrobach korpusowych. Fot. A. Indyk



a.



b.

26. a-b. Oznaczenia na sztucach i srebrach korpusowych. Fot. A. Indyk



Zestawienie cen oraz obfitości występowania poszczególnych obiektów z oferty M. Jarry w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych

| Przedmiot | Nr w katalogu Jarry | Wystawiony na aukcji data/dom aukcyjny | Cena | Obecny w zbiorach muzealnych | Obecne w zbiorach prywatnych |
|--|----------------------------|--|--|-------------------------------------|-------------------------------------|
| Cukiernica w kształcie skrzyni posagowej | 657 | XII 2003/Rempex II 2017/Rempex X 2017/Desa | 1600 zł (niesprzedany) 1300 zł 5000 zł | 0 | Tak |
| Cukiernica w kształcie saszki | 656 | XI 2003/Rempex XII 2013/Rempex | 1800 zł 1800 zł | 1 (+1 żelazna J. Mosz) | Tak |
| Cukiernica | 661 | | 6000 zł | 0 | Tak |
| Solniczka | 655 | | 750 zł | 2 | Tak |
| Podwójna solniczka | 658 | | | 0 | Tak |
| Filiżanka plater/srebro | 653 | X 2017/Desa | 9000 zł | 0 | Tak |
| Kandelabry wieloświecowe | 820 | XII 2019/Desa | 28000 zł | 2 | Tak |
| Nóż do listów | 643 | XII 2020/Allegro I 2021 Desa Unicum | 2800 zł | 1 | Tak |
| Kierpec popielniczka | 669 | IV 2014/Rempex I 2021/Desa Unicum | 1300 zł 3800 zł | 1 | Tak |
| Sztućce platerowane | 680 | | | 1 komplet – 24 szt. | Tak |
| Sztućce srebrne | 680 | | | 1 (łyżeczka do herbaty) | Tak |
| Filiżanka (przypisywana Jarra, niesygnowana) | 654 | | | 2 | Tak |
| Kałamarz | 662 | | | 1 | Nie |
| Kieliszek | 651 | | | 2 | Tak |
| Karafka | 822 | | | 1 | Nie |
| Ramka do zdjęcia | 659 | | | 1 | Nie |

STRESZCZENIE**PRZEDMIOTY METALOWE W STYLU
ZAKOPIAŃSKIM MARCINA JARRA**

W lutym 1887 r. mosiężnicy Marcin Jarra i Marceli Jakubowski otworzyli w Krakowie pod własnymi nazwiskami filię znanej warszawskiej wytwórni wyrobów platerowych Norblin, Bracia Buch i T. Werner. Firma wprowadziła na rynek galicyjski przedmioty wykonane z posrebrzanego metalu, naśladujące wyroby srebrne (galanterię stołową, przedmioty do sprawowania kultu, naczynia toaletowe). W 1900 r. wspólnicy wyróżnieni zostali za platerowane przedmioty m.in. na Wystawie Światowej w Paryżu. Niestety, w tym też roku rozwiązali spółkę i każdy z nich kontynuował własną produkcję. Firma M. Jarra istniała zapewne do 1927 r. Przedmioty w stylu zakopiańskim produkowane były w latach 1900–1917 (?). Dekoracje do tych przedmiotów powstały według rysunków Stanisława Witkiewicza i Władysława Matlakowskiego. Oferta w stylu zakopiańskim jest znana dzięki jednemu zachowanemu katalogowi z ponad 50 wzorami. Egzemplarze w stylu zakopiańskim należą do rzadkich i to zarówno w zbiorach muzealnych, jak i kolekcjach prywatnych.

SŁOWA KLUCZOWE

Jakubowski i Jarra, Marcin Jarra, styl zakopiański

BIBLIOGRAFIA**Archiwalia**

- Akta firmy Marcin Jarra – Fabryka Wyrobów Metalowych i srebrnych*, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. WKUP 55.
Regulamin Fabryki wyrobów platerowanych Jakubowski & Jarra, w Krakowie, Kraków 1893, BUJ, sygn. 18764.

SUMMARY**METALLIC OBJECTS IN ZAKOPANE STYLE
MADE BY MARCIN JARRA**

Famous braziers, Marcin Jarra and Marcel Jakubowski, opened under their own names the first Cracow branch of Norblin, Bracia Buch i T. Werner, a famous Warsaw plate factory. Established in February 1887, the company introduced items crafted from silvered metal that imitated silverware (such as crockery, items of religious value, or toilette accessories) onto the Galician market. In 1900, both associates were distinguished for their wares on the World's Fair in Paris. Alas, in the same year they disbanded their company; each of them continued their own production. The M. Jarra company continued to operate till 1927. Their line of products characterized by the Zakopane style was manufactured in years 1900–1917. Decorations to said products were based on the drawings of Stanisław Witkiewicz and Władysław Matlakowski. This offer is known thanks to the one preserved catalogue featuring around 50 patterns. Zakopane styled items are rare both in private and museum collections.

KEYWORDS

Jakubowski and Jarra, Marcin Jarra, Zakopane style

Prasa

- „Czas”, 1901, nr 67 (21 III), wydanie popołudniowe, s. 5.
„Gazeta Lwowska”, 1887, nr 152, s. 9.
Kalendarz na R. 1911. Wydany nakładem własnym w drukarni „Czasu” w Krakowie.
„Kurier Poranny”, 1887, nr 281 (28 IX/10 X), s. 6.
„Kurier Warszawski”, 1898, nr 286 (16 X), s. 6.
„Nowa Reforma”, 1895, nr 289, s. 8.
„Nowa Reforma”, 1906, nr 251 (4 XI), s. 10.

Katalogi

Cennik z pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych z chińskiego srebra, prawdziwych srebrnych i odlewnia brązowych monumentów, Kraków 1900/1901.

Katalog *Illustrowany pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie*, Kraków 1887.

Katalog wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym pod parkiem Dra Jordana w Krakowie, Czerwiec–Październik, Kraków 1912.

M. Jarra, Katalog [br. m. wyd.]

Opracowania

Bańkowska Karolina, Jakubowski & Jarra – *Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych, Srebrnych i Metalowych*, <http://polska1918-89.pl/pdf/orly-bizuteryjne-produkcji-marcina-jarry,1438.pdf> [dostęp 10 X 2020].

Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.

Eljasz-Radzikowski Stanisław, *Styl zakopiański*, Kraków 1901.

Hübner-Wojciechowska Joanna, *Sztuka skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019.

Katalog Wystawy Podhalańskiej, Lwów 1911.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 5: *Kazimierz, Stradom. Kościoły i klasztory 2*, Warszawa 1994; cz. 8: *Kleparz. Kościoły i klasztory*, Warszawa 2000.

Meus Konrad, *Kupcy z Sukiennic – elita galicyjskiego Krakowa?*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 2018, nr 36, s. 231–242; <https://izbaregionalna.zielonki.org/historia-jednego-nieznaczonego-przedmiotu/> [dostęp 12 X 2020].

Mulczyński Jarosław, *O dwóch pracowniach artystycznych*, w: *Kronika Miasta Poznania*, red. Magdalena Mrugalska-Banaszak, <https://wbc.macbre.net/document/5674/pracownie-artystow-poznanskich-xx-wieku.html> [dostęp 10 X 2020].

Myśliński Michał, *Fusiery, partacze, przeskodnicy... Dzieła złotnicze mosiężników krakowskich jako przykład konwergencji dwóch profesji rzemiosła artystycznego w XIX w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 63, 2015, nr 3, s. 471–494.

Myśliński Michał, *Oferta sprzedaży wyrobów platerowanych fabryki Marcina Jarry w Krakowie z 1901 roku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 59, 2011, nr 2, s. 235–252.

Myśliński Michał, *Złotnicy, jubilerzy, mosiężnicy i rzemieślnicy pokrewnych profesji w dokumentacji Urzędu Probierczego w Krakowie (1919–1944)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 63, 2015, nr 1, s. 141–155; <https://journals.iaepan.pl/khkm/article/view/832> [dostęp 12 X 2020].

Pachoński Jan, *Jarra Marcin (1852–1938)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964–1965, s. 22.

Skrabski Józef, *Marcin Jarra*, w: *Rzemiosło artystyczne Małopolski*, 2020 <https://ram.ujp2.edu.pl/ludzie/marcin-jarra> [dostęp 12 X 2020].

Zawistowski Tomasz, *Orły bizuteryjne produkcji Marcina Jarry*, <http://polska1918-89.pl/pdf/orly-bizuteryjne-produkcji-marcina-jarry,1438.pdf> [dostęp 10 X 2020] oraz: „Pamięć”, 2014, nr 3, s. 55–58.

Inspiracje sztuką i kulturą Podhala w powojennej galanterii i biżuterii polskiej

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9370>

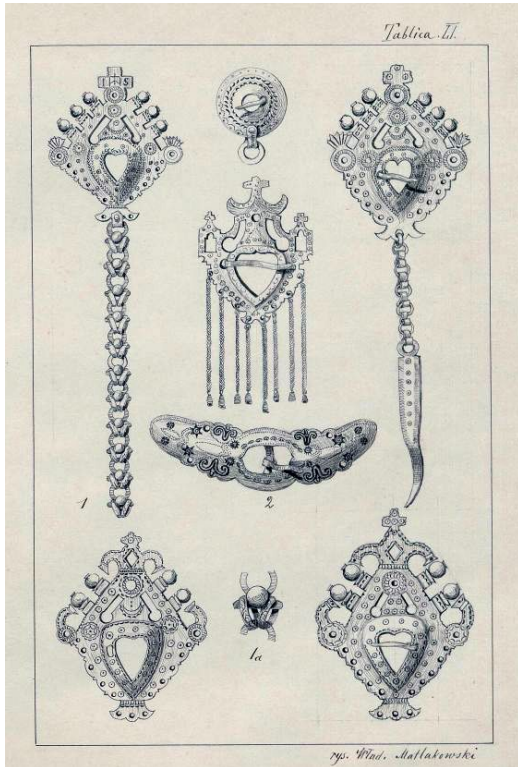
MICHAŁ MYŚLIŃSKI
INSTYTUT SZTUKI PAN
ORCID 0000-0001-5977-2142

Zainteresowanie sztuką Podhala, tj. stosowanymi w tzw. ludowej twórczości artystycznej tego regionu ornamentami i ich genezą, motywami ikonograficznymi w dziełach malarstwa i rzeźby, formą dzieł architektury, a przede wszystkim realizacjami z zakresu snycerstwa, kowalstwa i innych rzemiosł, w sposób szczególny zauważalne było już od przełomu XIX i XX w. Wskazać tu można zarówno nurt polegający na niekiedy dość swobodnym przekształcaniu lokalnych motywów i tworzeniu dzieł *de facto* tylko częściowo osadzonych w lokalnej tradycji, jak i nurt naukowy, oparty na inwentaryzacji licznych przedmiotów i rzetelnej analizie sztuki regionu. Nie wnikając absolutnie w genezę obu tych postaw oraz efektów, jakie przyniosły one w sztuce polskiej pierwszej połowy XX w., wspomnieć jednak należy, iż uwagę na kulturę artystyczną i materialną Podhala – zwaną wówczas ogólnie sztuką „domową” – zwrócono już w 1894 r., m.in. rekonstruuując podczas Wystawy Krajowej we Lwowie drewniane chałupy góralskie. Natomiast istotnymi opracowaniami z tego

czasu, będącymi niejako podstawą dalszych badań, stały się publikacje Stanisława Witkiewicza z 1899 r. oraz Władysława Matlakowskiego z 1901 r., z których w tej drugiej zawarto bardzo liczne przedstawienia podhalańskich dzieł sztuki i przedmiotów użytku codziennego¹ (il. 1, 2, 3).

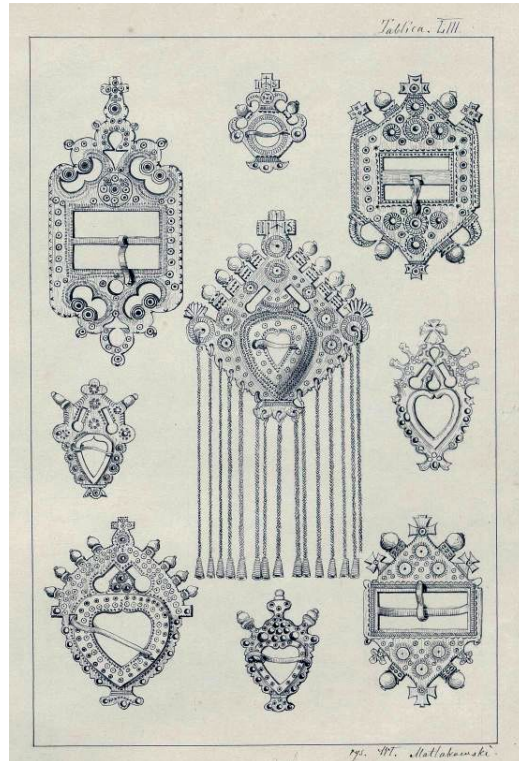
Nieco później szczególnie zainteresowanie tą sferą sztuki ludowej rozwijali polscy artyści skupieni w stowarzyszeniach Polska Sztuka Stosowana oraz „Kilim”, Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka”, później zaś w Warsztatach Krakowskich, czego wymownym znakiem – i wielkim sukcesem – okazała się polska ekspozycja na paryskiej Międzynarodowej Wystawie

¹ Literatura dotycząca tzw. stylu zakopiańskiego jest niezwykle obfita i wielowątkowa, zatem przytaczanie jej tutaj w całości przekroczyłoby przyjęte powszechnie ramy przywoływania podstaw aktualnego stanu wiedzy i badań; niemniej należy wskazać przede wszystkim pozycje o charakterze źródłowym: S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, w: *Sztuka i krytyka u nas (1884–1898)*, Lwów – Warszawa – Poznań 1899, s. 619–667; W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901; *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, opr. M. Olszaniecka, A. Micińska, wstęp, kom., opr. M. Jagiełło, Kraków 1979; natomiast z najnowszych opracowań, cennych ze względu na zawartość bogatego wyboru bibliografii tematu, zob. J. Hübner-Wojciechowska, *Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019.



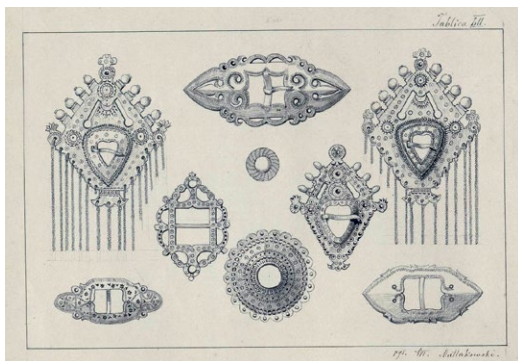
1. Spinki i klamry góralskie.

Fot. wg: W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901, tabl. LI



2. Spinki i klamry góralskie.

Fot. wg: W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901, tabl. LII



3. Spinki i klamry góralskie.

Fot. wg: W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901, tabl. LIII

Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w 1925 r.² Warto przy tym podkreślić, że zainteresowanie sztuką podhalańską, określaną różnymi terminami, z których bodajże najpopularniejszy to „zakopiańszczyzna”, wynikało nie tylko z fascynacji specyfiką i odmiennością jej form, ale przede wszystkim z bardzo intensywnych ideowo-artystycznych spekulacji i poszukiwań tzw. sztuki narodowej i rodzimej. W tym właśnie głównym kontekście kulturę artystyczną Podhala, jako wciąż realnie żywą i kultywowaną na bieżąco, przywoływano w Warsztatach Krakowskich, gdzie stanowiła ona przede wszystkim punkt wyjścia do nowoczesnych rozwiązań formalnych i technologicznych w zakresie

2 Swoiste podsumowanie badań nad dziełami sztuki polskiej, eksponowanymi na wystawie paryskiej zawiera publikacja referatów wygłoszonych na sesji zorganizowanej w 2005 r. *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 16-17 listopada 2005 roku*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

tkactwa, zabawkarstwa, batiku na tkaninach i drewnie oraz tzw. metaloplastyki³.

Ten specyficzny kontekst sztuki podhalańskiej, często zresztą stawiający ją w pewnej uprzywilejowanej pozycji wobec kultury materialnej i artystycznej innych polskich regionów, ale tak naprawdę wynikający z interpretacji, nie zaś jej istotnie naturalnych „rodzimych” lub „polskich” form, został niejako przeniesiony w lata powojenne – i w pełni świadomie, z przyczyn politycznych, przez decydentów odrzucony. Szczególnym dowodem dokonanej gwałtownie zmiany było niemal całkowite zarzucenie wykonywania, noszenia i propagowania tzw. krzyżyka niespodzianego, który jeszcze do wybuchu II wojny światowej powszechnie widniał na miejscowych zabytkach architektury, pamiątkowych głazach i np. odznakach pułków strzelców podhalańskich. W efekcie pozwoliło to w czasach już powojennych góralską kulturę materialną i sztukę traktować niemal wyłącznie jako rezerwuar gotowych do wykorzystania form i ornamentów, bez ich szczególnych interpretacji politycznych. Tak sformułowaną rolę nośnika tradycji podhalańskiej i tzw. stylu zakopiańskiego pełniła powołana w czerwcu 1949 r. Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, zwana popularnie Cepelią, kierowana przez Zofię Szydłowską⁴. Dość szybko, bo już w latach 1945–1949 z inicjatywy lokalnych twórców (także ludowych), plastyków, a także ludzi prowadzących badania naukowe powoływano na Podhalu spółdzielnie, m.in. w Zakopanem (Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe), Nowym Targu (Podhalańska Spółdzielnia Tkacko-Trykotarska)

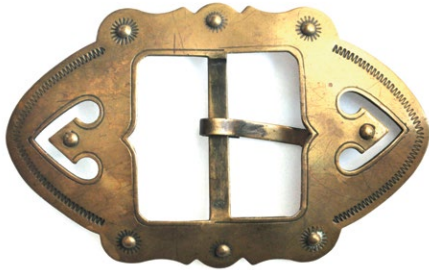
3 I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973 (reedycja tekstu: M. Dziedzic, I. Huml, A. Myczkowska, A. Pleciak, A. Szwaja, *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, Kraków 2009).

4 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Kraków 2013.



4. Spinka góralska ozdobna, blacha mosiężna wycinana, tłoczona, puncowana, koral naturalny (?), lata 40.–50. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona

i Makowie Podhalańskim (Hafciarsko-Krawiecka Spółdzielnia Pracy „Makowianka”), w ramach których podjęto przede wszystkim produkcję regionalnej odzieży (kierpce, serdaki, rękawice), tkanin (kilimy), galanterijnych wyrobów skórzanych (torby, portfele, zakładki do książek), sprzętów drewnianych (szafki, łyżniki, sztuce, pudełka, okładki pamiętników) itp. W spółdzielniach funkcjonowały również niewielkie działy metalowe, produkujące głównie drobną metalową galanterię i elementy



5. Klamra ozdobna góralska do pasa, blacha mosiężna wycinana, tłoczona, puncowana, lata 60.–70. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona



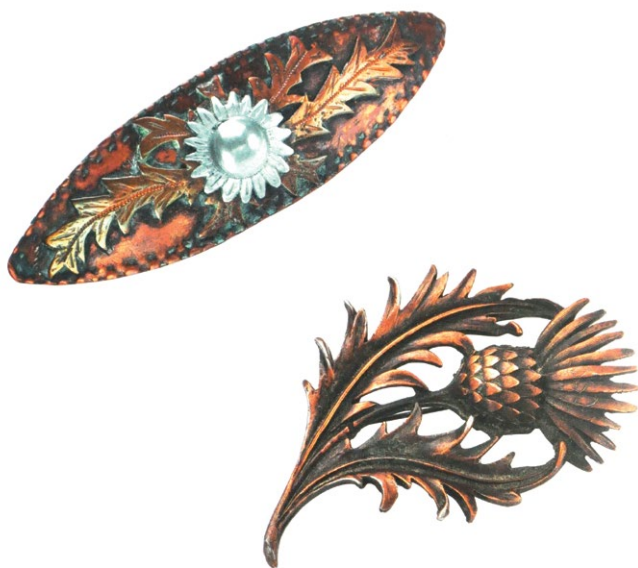
6. Klamra ozdobna góralska do pasa, blacha mosiężna wycinana, tłoczona, puncowana, wyk. Spółdzielnia Milenium, Kraków, 1969, wł. prywatna. Fot. udostępniona

stroju ludowego oraz tzw. pamiątki (sprzączki i cekiny do kierpców i pasów, spinki do koszul, okucia ciupag, fajek „zbójnickich” itp.)⁵. Oprócz wspomnianych spółdzielni funkcjonowały dość liczne, oferujące podobne wyroby pamiątkarskie niewielkie wytwórnie prywatne (od przełomu lat 40. i 50. XX w. niekiedy przejmowane przez państwo), a produkcję tego asortymentu podejmowały inne spółdzielnie, np. krakowska Spółdzielnia Pracy Wytwórców Rękodzieła Artystycznego „Milenium”⁶. Trzeba przy tym podkreślić, że podhalańskie spółdzielnie cepeliowskie i zakłady prywatne nie prowadziły masowej produkcji biżuterii, bowiem zdecydowanie inny był ich profil wytwórczy, a ponadto ich głównym zadaniem było kultywowanie i ochrona miejscowego, specyficznego rzemiosła. Stąd w zakresie galanterii metalowej produkowano przede wszystkim spinki męskich koszul, adresowane do dwóch grup odbiorców – pierwszą z nich byli sami górale, dla których spinki były tradycyjnym lecz wciąż używanym elementem stroju regionalnego, drugą zaś turyści,

traktujący je wyłącznie jako wyrób pamiątkarski (il. 4). O ile forma i funkcja spinek góralskich pozostawała zasadniczo niezmienna, choć mogły być one bardzo ozdobne lub nieco skromniejsze w kształcie i materiale, to nieco inaczej traktowano inne wyroby galanteryjne. Przywołać tu należy np. ozdobne sprzączki (klamrki), które przede wszystkim stanowiły wyposażenie skórzanych pasów męskich spodni lub pasów damskich torebek (il. 5-6), ale jednocześnie mogły stanowić swoisty prefabrykat do wyrobu biżuterii, bowiem mocno wydłużona, owalna forma sprzączki niemal idealnie nadawała się do wykonania z niej np. podłużnej broszki lub spinki do włosów (il. 7, 9). W zbiorach prywatnych znajdują się przykłady takich broszek i spinek o formie przypominającej sprzączkę, jak i nieliczne bransolety, formowane z dwóch lub niekiedy nawet trzech łukowo wygiętych i łączonych kolistymi ogniwkami klamerki, z których uprzednio wymontowano szpilę. W podobny sposób wyginano w obręcz bransolet niewielkie, pamiątkowe noże do papieru, wzorowane na tzw. kozikach zbójnickich (il. 8). Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy biżuteria tego rodzaju została wytworzona niejako wtórnie, tzn. wykonano ją według

5 R. Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014, s. 180–187, 193–196.

6 Tamże, s. 240–241.



7. Spinka do włosów z kwiatem dziewięciściu i broszka z kwiatem ostu, blacha miedziana, wycinana, wytłaczana, odlew, lata 40.–50. XX w. Kolekcja Współczesnej Polskiej Sztuki Złotniczej M.M. Kwiatkiewicz. Fot. wg: *Hand Made. Polska sztuka srebra lat 1945–1979*, red. K. Nowakowska, Legnica 2020, s. 48–49



8. Nożyk do papieru, wzorowany na koziku góralskim, blacha mosiężna wycinana, skręcana, zwijana, tłoczona, lata 60.–70. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona



9. Broszka góralska ozdobna, blacha mosiężna wycinana, puncowana, koral naturalny (?), lata 40.–50. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona

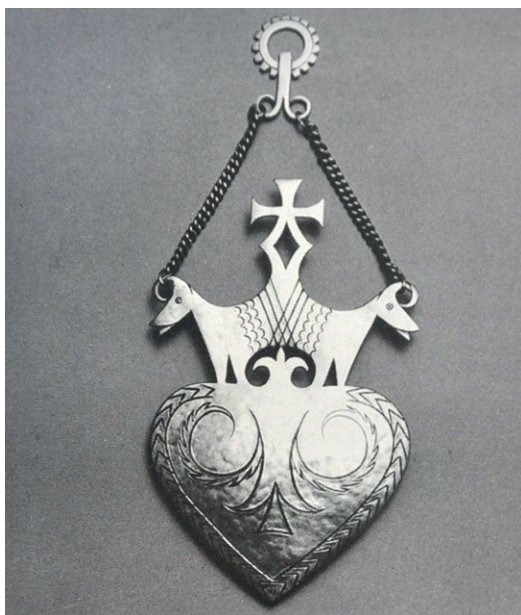
indywidualnego pomysłu użytkowniczkii, która jedynie przystosowała do niego zakupione sprzączki lub noże, czy też było to oryginalnym pomysłem podhalańskiego wytwórcy, który tym sposobem powiększał krąg odbiorców swojego asortymentu.

O ile wspomniane spółdzielnie cepeliowskie prowadziły produkcję, kultywując lokalną tradycję wzornictwa przedmiotów codziennego użytku i rozwijając ją w kierunku pewnego unowocześnienia, co zresztą było jedną z idei powołania Cepelii, to tego rodzaju ograniczenia nie wpływały na założenia Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, powołanego w październiku 1945 r. pod nazwą Wydziału Wytwórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki i kierowanego przez Wandę Telakowską⁷. Celem BNEP-u było stworzenie warunków dla produkcji przemysłowej, a następnie takie jej ukierunkowanie, by maksymalnie wykorzystać tradycję ludowej sztuki i kultury materialnej. Trzeba przy tym podkreślić, że nieco inaczej niż w przypadku początków działania Cepelii statut BNEP zakładał twórcze odwoływanie się do całości tradycyjnej sztuki polskiej – przede wszystkim uwaga nie została skupiona jedynie na kulturze ludowej, tj. wiejskiej, a poza tym zdecydowanie odrzucano jedynie „mechaniczne” kopiowanie oraz konserwatywne kontynuowanie wzornictwa. Dawało to zatem olbrzymie pole do nowatorskich interpretacji form, technologii, ikonografii, choć swobodę twórczą skutecznie ograniczały prozaiczne możliwości przemysłowe powojennej Polski, jak i oczekiwania odbiorców. W tym ostatnim przypadku swoistym probierzem nastrojów estetycznych były organizowane przez BNEP wystawy objazdowe

7 A. Kasprzak-Miler, *Wpływ Biura Nadzoru Estetyki Produkcji na kształt polskiej biżuterii artystycznej*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, współpr. A. Kostrzyńska-Miłoś, Warszawa 2011, s. 255–264.



10. Wisior *Dwa półkozły*, stylizowany na spinkę góralską, blacha srebrna wycinana, kuta, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, 1945–1955. Fot. wg: K. Nowakowska, *Grunwald. Mistrz kompozycji w metalu*, Legnica 1998, poz. 89



11. Wisior z motywem półkozłów i serca, stylizowany na spinkę góralską, blacha srebrna kuta, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, pocz. lat 50. XX w. Fot. wg: K. Nowakowska, *Grunwald. Mistrz kompozycji w metalu*, Legnica 1998, poz. 87

z prezentowanymi wyrobami – tkaninami, meblami, ceramiką, szkłem itp., jak i po prostu popyt na przedmioty trafiające później do handlu. Trzeba przy tym pamiętać, że w BNEP wzornictwo biżuterii stanowiło jedynie niewielką część wszystkich podejmowanych działań, choć z pewnością bardzo efektowną⁸. Istotnym w zakresie wzornictwa propagowanej wówczas biżuterii wydaje się fakt, że BNEP nie było „strażnikiem” stylu zakopiańskiego, a motywy nawiązujące do kultury duchowej oraz materialnej Podhala jedynie wpisywały się w nurt bardzo szeroko rozumianej inspiracji sztuką ludową. Dowodem takiego właśnie stosunku do sztuki Podhala są dwie serie wisiorów i broszko-wisiorów autorstwa Henryka Grunwalda, powstające już od drugiej połowy lat 40. XX w., lecz zdecydowanie nawiązujące w zakresie formy wprost do form sztuki użytkowej *art déco*⁹; pierwszą tworzą ażurowe wisioły stylizowane na spinki góralskie, drugą zaś broszko-wisioły i broszki z przedstawieniami zbójników, które można włączyć do szerszego nurtu ilustracji baśni i legend o Janosiku¹⁰. Wisioły mają zazwyczaj sercowaty kształt z krzyżykiem jako zwieńczeniem lub podwieszeniem, a uzupełniają je inne elementy kojarzące się z Podhalem, np. rogate kozice, grawerowane wyobrażenia słońca itp. (il. 10–11). Ten sam, nawiązujący do Podhala kontekst mają wyobrażenia tańczących lub skaczących zbójników, ławtych do rozpoznania dzięki specyficznemu strojowi, są oni bowiem odziani w wąskie spodnie z bardzo szerokim pasem

8 A. Kasprzak-Miler, A. Frąckiewicz, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1999.

9 Termin „wisior”, odnoszący się do ozdoby noszonej na łańcuchu zawieszonym na szyi, stosuje za: M. Gradowski, *Dawne złotnictwo. Technika i terminologia*, Warszawa 1984, s. 136–137.

10 K. Nowakowska, *Grunwald. Mistrz kompozycji w metalu*, Legnica 1998, poz. 86–91; 95–98.



12. Broszko-wisior *Tańczący zbójnik*, blacha srebrna wycinana, kuta, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, 1945-55, wł. prywatna. Fot. udostępniona



13. Broszko-wisior *Tańczący zbójnik* – dwie wersje wymiarowe, blacha srebrna wycinana, kuta, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, 1945-1955, wł. prywatna. Fot. udostępniona



14. Broszko-wisior *Tańczący dudziarz*, blacha srebrna wycinana, kuta, wytłaczana, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, ok. 1948 r., wł. prywatna. Fot. udostępniona



15. Broszko-wisior *Zbójnik z ciupagą*, blacha srebrna wycinana, kuta, grawerowana, proj. Henryk Grunwald, 1945-1955. Fot. z archiwum sklepu OldLifeStyle Pawła Łuca



16. Wisior-medal *Śniegodar*, mosiądz, odlew cyzelowany, Andrzej Gałek, 1945–1949; wł. prywatna. Fot. udostępniona



17. Broszka z wizerunkiem górala, srebro wycinane, wytłaczane, wyk. spółdzielnia Ryto sztuka, Poznań, przed 1957. Fot. wg: *Katalog wyrobów jubilerskich 1957*, Warszawa 1957, s. 23

z kilkoma sprzączkami, koszule z szerokimi rękawami, osadzony na głowie kłobuk, w ich rękach zaś widnieją „zbójnickie” atrybuty – pistolety, ciupaga, dudy, a w ustach fajka (il. 12, 13, 14, 15). Wisiory przypominające spinki można zatem uznać za bezpośrednio nawiązujące do kultury podhalańskiej, ale takiej genezy z pewnością nie można doszukiwać się w przedstawieniach zbójników, chyba że jako ich inspiracja ikonograficzna wskazane zostaną np. liczne, często anonimowe ludowe malowidła na szkłe, zawierające podobne wizerunki. Równie ciekawą drogę inspiracji ikonograficznej dostrzec można w medalu-zawieszce autorstwa Andrzeja Gałka (nb. urodzonego w Zakopanem), na którym przedstawił on ubranego w strój regionalny starego górala, opatrzonego imieniem „Śniegodar” (na odwrociu wybita została nazwa „Zakopane”)¹¹. O ile sam typ takiego wizerunku uznać można za ugruntowany w polskiej sztuce już od XIX wieku, to już opatrzenie go imieniem o pseudosłowiańskim brzmieniu pozwala doszukiwać się tu dalekiego echa interpretacji sztuki podhalańskiej jako narodowej, a nawet rodzimej (il. 16).

Wydaje się, że realizowane później dzieła biżuterii nawiązujące do szeroko pojętej kultury Podhala z pewnością miały znacznie mniejszy zasięg ilościowy

w zakresie przedstawianych wzorów. Pozwalają to stwierdzić dwa katalogi biżuterii, przygotowane przez Centralny Zarząd Przemysłu i Handlu Jubilerskiego (nast. Centrala Jubilerska „Jubiler”) – pierwszy z 1957, a drugi z 1966 r.¹² W pierwszym z katalogów widnieje wyłącznie jedno przedstawienie wisióra z góralskim zbójnikiem (autorstwa Henryka Grunwalda), co pozwala zresztą sądzić, że przynajmniej do tego roku był on w ciągłej ofercie „Jubilera”. Obok wisióra widnieje wyobrażenie produkowanej przez spółdzielnię Ryto sztuka broszki, zawierającej w ramce profilowy wizerunek górala z fajką (il. 17). Przedstawienie to odznacza się na tyle schematycznym ujęciem, że trudno jednoznacznie wskazać jego ewentualny pierwowzór lub uznać je za wzór w pełni oryginalny, np. opracowany przez Danutę Sokolnicką. Jednak znacznie bardziej frapujący jest fakt, że broszkę tę wytwarzano masowo w Poznaniu, który bynajmniej na Podhalu nie leży; zapewne była ona traktowana jako wyrób tzw. pamiątkarstwa, a geneza jej projektu być może związana jest z drzeworytami Władysława Skoczylasa. Na odwołania do twórczości tego artysty wskazuje z pewnością inne dzieło – broszka

11 A. Kasprzak-Miler, A. Frąckiewicz, dz. cyt., poz. 31.

12 *Katalog wyrobów jubilerskich 1957*, Warszawa 1957; W. Malicki, *Wzornik wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1966.



18. Broszka z przedstawieniem góralskiego łucznika, blacha cynkowa miedziowana, wycinana, wytłaczana; lata 40.–50. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona



19. Drzeworyt Łucznik (Apollo), Władysław Skoczylas, 1923. Fot. wg: https://en.wikipedia.org/wiki/Władysław_Skoczylas#/media/File:Skoczylas-Łucznik.jpg [dostęp 20 X 2020]



20. Broszka z motywem góralskiej parzenicy, drewno toczone, wypalane, Zakopane (?), lata 70. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona



21. Broszki w formie kwiatu szarotki, kość bydłęca oraz galalit, wycinanie oraz odlewanie i wycinanie, lata 50.–60. XX w., wł. prywatna. Fot. udostępniona

z wizerunkiem górala napinającego łuk, dla której oczywistym pierwowzorem była grafika z 1923 r., przedstawiająca przykłę-kającego na jedno kolano i strzelającego z łuku Apolla (znana także jako *Łucznik*), wyobrazonego pod postacią górala z charakterystycznym, szerokim pasem i z włosami zaplecionymi w popularne do XIX w. warkoczyki (il. 18, 19)¹³. Pomimo wskazania pierwowzoru przedstawienia nie można

jednak bezsprzecznie określić czasu i miejsca powstania tej broszki, choć w najnowszej literaturze określa się ją jako powstałą w latach 40.–50. XX w.¹⁴

Nieliczne przykłady biżuterii tworzonej w spółdzielniach, a właściwie galanterii przetworzonej na biżuterię odwołującą się bezpośrednio do wzornictwa stylu zakopiańskiego rozumianego jako zbiór niezmiennych i tradycyjnych zasad, form

13 Ilustracja za: <https://zbc.uz.zgora.pl/dlibra/show-content/publication/edition/6291?id=6291> [dostęp 20 X 2020].

14 *Hand Made. Polska sztuka srebra lat 1945–1979*, red. K. Nowakowska, Legnica 2020, s. 48–49.

22. Wisior w formie chusty góralskiej, srebro odlewane, kute, drut i milgryf wyginane, turkus, proj. Andrzej Folfas, wyk. spółdzielnia Imago Artis; Kraków, 1986, wł. prywatna. Fot. udostępniona

i wzorów, pozwalają przedstawić oczywisty wniosek, że tego rodzaju produkcja nie była prowadzona w sposób szczególnie masowy i miała przede wszystkim charakter regionalnego pamiątkarstwa. Uzupełniały ją liczniejsze dzieła, które nie wpisując się w styl zakopiański, jedynie nawiązywały swoim kształtem lub ikonografią do kultury materialnej i duchowej Podhala. Produkcja tego rodzaju, obejmująca np. nieskomplikowane technologicznie drewniane broszki z wypalonymi motywami parzenic lub galalitowe albo kościane przedstawienia kwiatu szarotki (il. 20, 21), prowadzona była w warunkach półlegalnych i niekontrolowanych przez instytucje państwowe i z tego powodu ma ona charakter anonimowy. Natomiast szczególną i odrębną grupę stanowiły dzieła wysokiej klasy, np. srebrne wisiory i broszko-wisiory Henryka Grunwalda oraz broszki z Rytosztuki – produkowane w Warszawie i w Poznaniu, a zatem w miastach dość odległych od Zakopanego. Wypełniały one jednak zapotrzebowanie rynku na przedmioty pełniące przede wszystkim rolę ekskluzywnych pamiątek, często eksportowanych z Polski, głównie do USA. Z kolei analiza innych dzieł biżuterii, np. powstającej w latach 70. i 80. XX wieku serii wisiory Imago Artis (il. 22), które można interpretować jako odwzorowanie formy i zdobień wzorzystych chust kobiecych na Podhalu, wkracza jednak w obszar zaledwie analogii kształtu, a nie istniejących związków genetycznych pomiędzy takimi przedmiotami¹⁵. Tym samym oznacza to wejście w obszar zupełnie odrębnych badań, dotyczących zjawiska tzw. etno-dizajnu.



15 A. Domańska, *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podhala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Gdańsk 2019.

STRESZCZENIE**INSPIRACJE SZTUKĄ I KULTURĄ
PODHALA W POWOJENNEJ GALANTERII
I BIŻUTERII POLSKIEJ**

Zainteresowanie sztuką ludową Podhala wśród polskich artystów i badaczy sięga lat osiemdziesiątych XIX wieku. Wynikało ono z dostrzeżenia artystycznej wartości tworzonych tam dzieł oraz poszukiwań tzw. sztuki narodowej i rodzimej, tak bardzo ważnych dla polskiej kultury i tożsamości. Inspiracje kulturą materialną i artystyczną Podhala przyczyniły się m.in. do wielkiego sukcesu polskiej ekspozycji na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Zainteresowanie to nie zmniejszyło się po 1945 r., ale przybrało inne formy. W tym czasie powstawały w Polsce liczne spółdzielnie, których zadaniem było tworzenie przedmiotów codziennego użytku i dzieł sztuki ludowej, zgodnie z lokalną tradycją rękodzielniczą, ikonograficzną, zdobniczą itp. Pewną część produkcji stanowiła tzw. metaloplastyka – sprzączki do pasków, spinki do koszul, zatrzaski do torebek, noże, okucia fajek i in., których forma była inspiracją dla artystów tworzących dzieła biżuterii – bransoletki, broszki, wisiory itp. Asortyment ten uzupełniony został także o inne elementy – wykonywane z blachy, kości bydłowej, galalitu i drewna broszki, wisiorki i breloki, które były przede wszystkim pamiątkami przywożonymi z tego bardzo popularnego regionu turystycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

biżuteria polska po 1945, wzornictwo biżuterii XX w., sztuka podhalańska, Podhale, Zakopane

SUMMARY**ART AND CULTURE OF THE PODHALE
REGION AS AN INSPIRATION IN THE
POSTWAR POLISH JEWELLERY AND
ACCESSORIES**

The interest in the folk art of the Podhale region among Polish artists and researchers dates back to the 1880s. It resulted from the perception of the artistic value of the works created here, as well as the search for the so-called national and native art, very important for Polish culture and national identity. Inspiration with the material culture of Podhale came from, among others a great effect in the form of the success of Polish art at the Exhibition of Decorative Art in Paris in 1925.

This interest did not diminish after 1945, but took other forms. At that time, numerous cooperatives were established in Poland, whose task was to create everyday objects and works of folk art, in line with the local tradition in terms of technology, iconography, ornaments, etc. In Podhale, among many produced works, a certain part was the so-called metalwork – belt buckles, shirt clips, purse fasteners, knives, etc., the shape of which was an inspiration for artists creating bracelets, brooches, pendants, etc. This assortment was supplemented with other items – made of sheet metal, bovine bone, galalite and wood, brooches, pendants, and key rings, which were primarily souvenirs brought from this very popular tourist region.

KEYWORDS

Polish jewellery (after 1945), jewellery design of the 20th century, highlanders art, Tatra mountain region, Zakopane

BIBLIOGRAFIA

- Domańska Agnieszka, *Góralski etnodizajn czyli sztuka ludowa Podhala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Gdańsk 2019.
- Gmurczyk Roman, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*. Warszawa 2014.
- Gradowski Michał, *Dawne złotnictwo. Technika i terminologia*, Warszawa 1984.
- Hand Made. Polska sztuka srebra lat 1945–1979*, red. Krystyna Nowakowska, Legnica 2020.
- Hübner-Wojciechowska Joanna, *Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019.
- Huml Irena, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973 (reedycja tekstu: Dziedzic Maria, Huml Irena, Myczkowska Anna, Pleciak Agata, Szwaja Anna, *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, Kraków 2009).
- Kasprzak-Miler Agnieszka, Frąckiewicz Anna, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1999.
- Kasprzak-Miler Agnieszka, *Wpływ Biura Nadzoru Estetyki Produkcji na kształt polskiej biżuterii artystycznej*, w: *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpr. Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 255–264.
- Katalog wyrobów jubilerskich 1957*, Warszawa 1957.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Kraków 2013.
- Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, opr. Maria Olszaniecka i Anna Micińska, wstęp, kom., opr. Michał Jagiełło, Kraków 1979.
- Matlakowski Władysław, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901.
- Nowakowska Krystyna, *Henryk Grunwald. Mistrz kompozycji w metalu*, Legnica 1998.
- Witkiewicz Stanisław, *Styl zakopiański*, w: *Sztuka i krytyka u nas (1884–1898)*, Lwów – Warszawa – Poznań 1899, s. 619–667.
- Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 2007.
- Wzornik wyrobów jubilerskich*, opr. Wojciech Malicki, Warszawa 1966.

Inspiracje podhalańskie w meblach regionalnych Józefa Kulona

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9371>

ANNA KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ
INSTYTUT SZTUKI PAN
ORCID 0000-0003-3206-6031

„Trudno chyba znaleźć w Polsce region, w którym charakter krajobrazu, specyficzny konglomerat warunków klimatycznych i obyczaju, charakter zajęć ludności i jej silna indywidualność twórcza, dały w efekcie tak odrębną w wyrazie sztukę, jaką dało Podhale, a w szczególności Wysokie Tatry”¹ – pisał w 1956 r. Jeremi Strachocki. Właśnie w celu ocalenia tej sztuki i jej rozwoju dziesięć lat wcześniej powstała inicjatywa organizacji spółdzielni pod nazwą Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe². Ich działalność zaważyła na popularności wzorów Podhala w powojennej Polsce. Początkowo nadzór artystyczny nad dziełem drzewnym w Spółdzielni miał prof. Roman Olszowski (1890–1957), który inicjował wykonywanie projektowanych przez siebie wzorów. Stopniowo inicjatywę

1 J. Strachocki, ZWW, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 4, s. 19.

2 Spółdzielnia przechodziła wiele reorganizacji, przyłączyły się również inne spółdzielnie Podhala: „Tatrzańska”, „Czerwone Wierchy”, „Farbiarsko-Futrzarska”, by w 1949 r. przyjąć ostateczną nazwę Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe”. Tamże, s. 21.

przejmowali rzemieślnicy, a nadzór artystyczny pełnił jedynie funkcję konsultanta korygującego błędy. Toteż w tym czasie ich wyroby bardzo ściśle wiązały się z tradycjami regionu. W połowie lat 50. zauważono konieczność podziału wzorów na indywidualne o ambicjach artystycznych, i łączące się bardziej z ekonomią projekty do produkcji krótkoseryjnej.

Tendencja ta wyraźnie zarysowała się w latach 60., kiedy to część wyrobów Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych straciła swój „rękodzielniczy” charakter. Powstała wytwórnia, która produkowała meble określane jako regionalne, w dużej ilości wysyłane do Anglii, Belgii, Danii, Francji, Kanady, Południowej Afryki. Nadzorującym wówczas wytwarzane w Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych sprzęty był Józef Kulon. Pełnił funkcję głównego projektanta mebli regionalnych i kierownika nadzoru artystycznego Cepelii w Zakopanem. Artystę w 1968 r. zatrudniono w Ośrodku Badawczo Rozwojowym Cepelii Warszawie, gdzie pracował do 1990 r.

Józef Kulon mniej znany niż jego brat, rzeźbiarz Stanisław³, choć urodził się

3 Stanisław Kulon – rzeźbiarz, absolwent, później również profesor Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (pracownie Ludwika Nitschowej

w Sobiesku na Ukrainie, swoją twórczość w sposób integralny związał z Zakopanem. Wraz z rodzicami został wywieziony z rodzinnej miejscowości na Syberię⁴. Po przyjeździe do Polski, w 1946 r. podjął naukę w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, którego dyrektorem była Halina Micińska-Kenarowa (1915–1998), a nauczycielem Antoni Kenar (1906–1959). Nowatorskie metody pedagogiczne, jakie wprowadzono w szkole, niewątpliwie wpłynęły na sposób podejścia Kulona do materiału, jakim było drewno. Kenar tworzył meble „w najprostszej technice ciesielskiej, dzięki wycuciu materiału i treści użytkowej [...] wywodzące się z dalekiej przeszłości prymitywu, lecz harmonizujące zarazem z pojęciami nowoczesności w sztuce”⁵. Jego twórczość zaważyła na postrzeganiu przez uczniów zależności materiału i formy.

Po ukończeniu liceum w 1950 r. Józef Kulon, jak wielu absolwentów szkoły, został zatrudniony w Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych, które podlegały Cepelii⁶. Rolę inspiratora rozwoju działu wyrobu mebli w spółdzielni odegrał wspomniany już Antoni Kenar, który był swoistym łącznikiem między szkołą a warsztatami⁷.

i Mariana Wnuka). Dane biograficzne Józefa Kulona bywają mylone z wiadomościami dotyczącymi brata. Zob.: *Indeks Artystów Plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP*, Wrocław [bdw.], mps powielany, s. 66.

⁴ Założył w Zakopanem Stowarzyszenie Sybiraków i przez wiele lat był jego prezesem. Wywiezieni na Syberię skupieni w Związku Sybiraków Ameryki Północnej obdarowali go godnością Członka Honorowego Sybiraków Stanów Zjednoczonych. *Józef Kulon*, [teczka], Dokumentacja Plastyki Współczesnej, Instytut Sztuki PAN.

⁵ A. Wojciechowski, *Niektóre sprawy polskiej architektury wnętrz*, „Projekt”, 1957, nr 3, s. 15.

⁶ Szerzej o Cepelii w: P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

⁷ W Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych działali również: Krystyna Szczepanowska, Maria Bujakowa,



1. Józef Kulon, *Komplet Kacwin* eksponowany na wystawie 15-lecia Cepelii w 1965/1966 r. Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

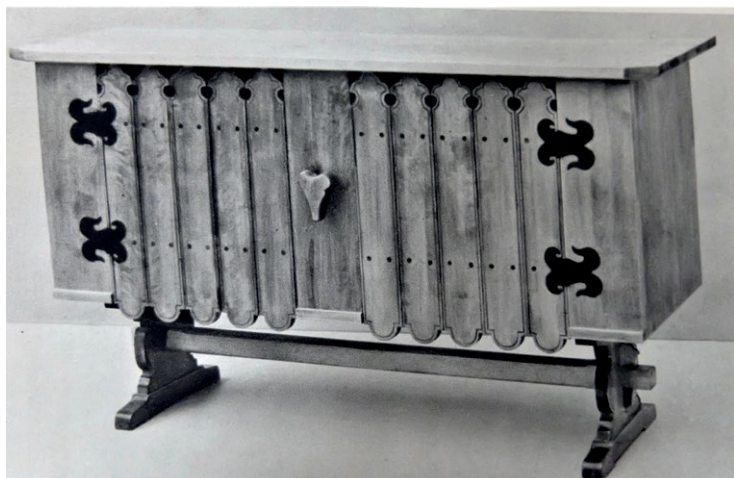


2. Józef Kulon, *Komplet Janosik*. Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

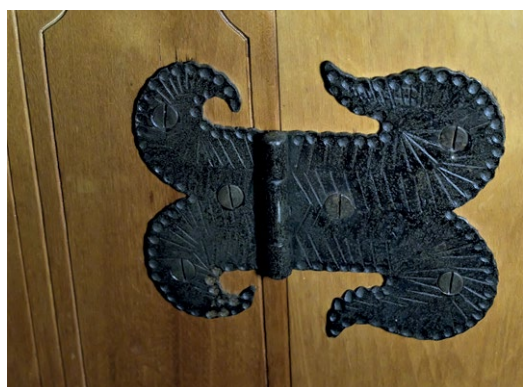
Dzięki niemu ukształtowało się grono młodych adeptów meblarstwa, którzy kończąc szkołę zakopiańską, bez trudu znajdowali zatrudnienie.

W tym czasie w Cepelii oczekiwano mebli inspirowanych sztuką ludową, jednak uproszczonych na tyle, by można było je wykonywać w większej ilości.

Kazimierz Fajkosz, Henryk Grunwald, Antoni Uniechowski, Krystyna i Józef Rózycy.



3. Józef Kulon, Szafka kredensowa. Fot. wg: I. Huml, *Meble wiejskie w interpretacji Józefa Kulona*, „Projekt”, 1967, nr 1, s. 16



3a. Józef Kulon, Szafka kredensowa, zawias. Fot. A. Kostrzyńska-Miłosz



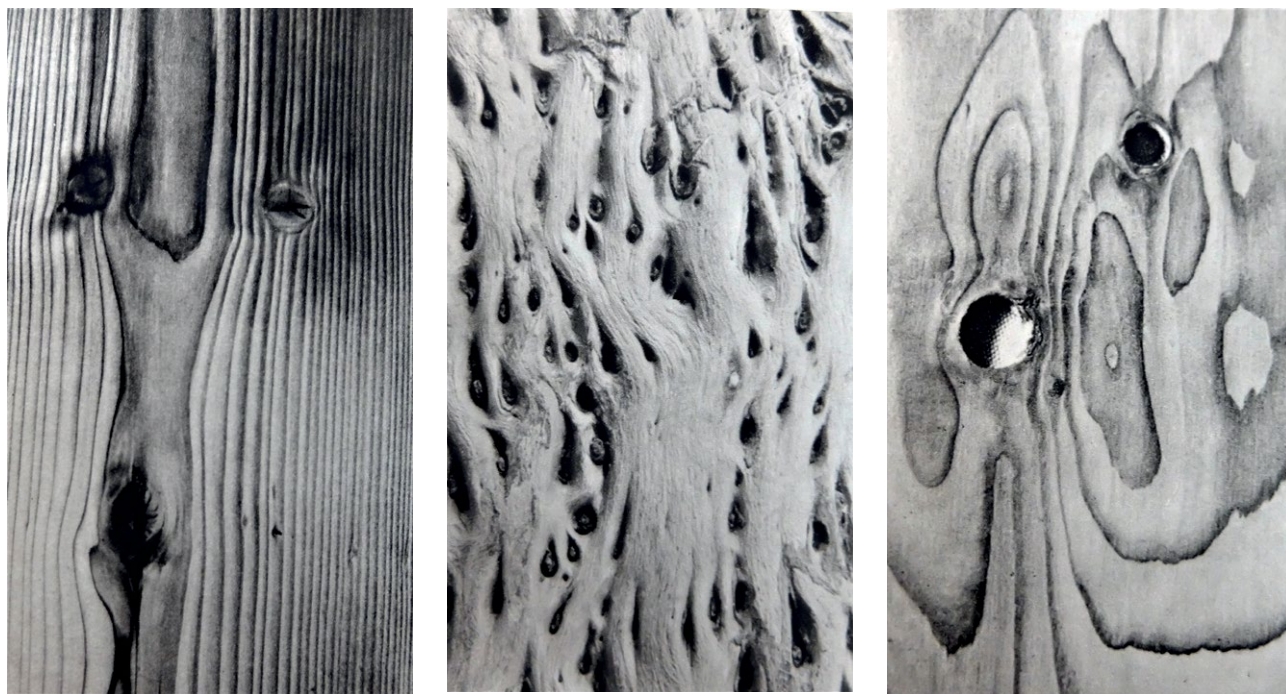
3b. Józef Kulon, Szafka kredensowa, uchwyt z mechanizmem zamykającym. Fot. A. Kostrzyńska-Miłosz

Przygotowaniem takich sprzętów zajął się Józef Kulon. Zaprojektował on ponad 60 kompletów mebli⁸ tzw. regionalnych, określanych także jako wiejskie. Prześledzenie jego twórczości w tym zakresie daje asumpt do dostrzeżenia cech sztuki Podhala w – z konieczności uproszczonych – projektach meblarskich.

Zestaw mebli wiejskich zazwyczaj składał się ze stołu, krzesła, kredensu, półeczki wiszącej oraz ławy, która często pełniła również funkcję skrzyni. Czasami, jeśli miała stanowić wyposażenie pokoju – salonu, pojawiała się biblioteczka i mały podręczny stolik. Charakterystycznymi cechami projektów Kulona, które nadawały im „zakopiański” charakter, było użycie jako podstawowego elementu wypełniającego powierzchnię mebli skrzyniowych, rzędu zestawianych ze sobą deseczek, jak np. w komplecie *Kacwin* (il. 1). Czasami artysta ujmował drzwiczki gładką drewnianą ramą. Jednak prawie zawsze ozdobiły je bardziej lub mniej rozbudowane ciemne zawiasy wychodzące ozdobnym profilem metalowych taśm na fronty, np. w komplecie *Janosik* (il. 2). Mechanizmy umożliwiające zamknięcie drzwiczek najczęściej były wykonane z drewna w formie gałki, która po przekręceniu przesuwiała zapadkę, co również nawiązywało do ludowych wyrobów podhalańskich (il. 3).

Meble, określane jako szkieletowe, czyli krzesła, foteliki, ławy i stoły, zdołał jedynie sfalowany profil listew czy oparcia, a także symetrycznie nawiercane otwory na zaplecku tworzące ażurowy wzór. Ludowość podkreślała ich konstrukcja, proste nogi, twarde deskowe siedzisko i oparcie oraz matowe wykończenie powierzchni drewna, najczęściej świerku, sosny, jodły czy wiązu, z dobrze widocznymi słojami.

8 (ska), *Meble Józefa Kulona. Z Zakopanego do światowych rezydencji*, „Echo Krakowa”, 1993, nr 112, s. 4.



4. Opracowanie faktury drewna mebli projektowanych przez Józefa Kulona. Fot. wg: I. Huml, *Meble wiejskie w interpretacji Józefa Kulona*, „Projekt”, 1967, nr 1, s. 16

Teresa Kuczyńska, w 1966 r., wspomina także o równoważnych z wiejskimi inspiracjach meblarstwem mieszczańskim⁹. Należy je wykluczyć; być może cenięcej dziennikarce popularnego w latach 60. pisma „Ty i Ja” ich konstrukcja kojarzyła się ze sprzętami renesansowymi – znanym w XVI w. niemieckim zydlem czy często spotykaną skrzynią-ławą określaną we Włoszech jako *cassapanca*. Jednak te dawne formy powielane w XIX w. zachowały się również w meblarstwie ludowym i z tego źródła zostały przejęte przez projektantów tworzących wzory mebli wiejskich.

Meble autorstwa Józefa Kulona były realizowane przez różne spółdzielnie Cepelii, choć twórca najbardziej był związany z Zakopiańskimi Zakładami Wzorcowymi¹⁰. Projekty Józefa Kulona z ludowymi meblami Podhala niewątpliwie łączy pokazanie struktury drewna i posłużenie się rysunkiem słoików jako swoistym ornamentem. Ponieważ często w Zakopiańskich Warsztatach

Wzorcowych, jak we wszystkich spółdzielniach Cepelii, spotykano się z problemami uzyskania materiału, Kulon postanowił wykorzystywać nawet drewno „drugiego gatunku”. Według niego sęk nie był wadą, raczej podkreślał niepowtarzalny charakter tworzywa. Uważał, że niedoskonałości drewna można wykorzystać przy odpowiedniej inwencji twórczej. Artysta przyznawał w wywiadach prasowych, że ta „pomysłowość” była nieco wymuszona¹¹, lecz dawała dobre efekty. Gdy nie miał drewna wysokiej jakości, tworzył wzory z wykorzystaniem owych mankamentów materiału, co było przyjmowane jako zamierzona oryginalność¹². Często, by zatrzeć skazy materiałowe (il. 4), korzystał z techniki opalania drewna a następnie szczotkowania powierzchni, co wydobywało słoje (sosna, świerk). Wprowadzał także patynowanie o dość nowatorskiej kolorystyce: prawie grafitowe szarości, barwy szaro-zielone i bardziej tradycyjne, różnorodne brązy aż

9 T. Kuczyńska, *Dotknięcie ręką*, „Ty i Ja”, 1966, nr 6, s. 14.

10 I. Huml, *Meble wiejskie w interpretacji Józefa Kulona*, „Projekt”, 1967, nr 1, s. 16.

11 Tamże.

12 B. Karoń, *Projekty Józefa Kulona*, „Spółdzielczość Pracy”, 1978, nr 9, s. nlb.



5. Józef Kulon, Krzesło z kompletu *Juhas*.
Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN



6. Józef Kulon, Ława z kompletu *Miś*.
Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

do czerni. Także widoczne ślady narzędzi, obróbki stolarskiej, są typowe dla środowiska wywodzącego się z Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, w którym Kulon się kształcił.

Irena Huml w krótkim artykule poświęconym twórczości Józefa Kulona podkreśla, że „projektant posługiwał się istniejącymi wzorami, przeprowadzając jedynie korekty pod kątem opracowania plastycznego i funkcjonalnego”¹³. Należy zgodzić się z tym twierdzeniem, wydaje się jednak, że owo „opracowanie plastyczne” polegało na eliminacji ornamentu i pozostawieniu jedynie dawnej konstrukcji sprzętów. Bardzo rzadko w projektach mebli regionalnych Kulona pojawia się rzeźbiony ornament, tak charakterystyczny dla Podhalan jak: rozetki, gadziki, skiby, pazdury, słoneczka, kozie ratki, warkoczyki, ząbce, parzenice. Wyjątkowo w zwieńczeniu krzesła do kompletu *Juhas* artysta umieścił bardzo schematyczną rozetkę (il. 5). Płaskorzeźby, nawet skromne, nie były akceptowane, chodziło o zmniejszenie pracochłonności przy wyrobie kompletów. Komisje nadzoru oceniające i dopuszczające projekty niechętnie zgadzały się na tego rodzaju ozdoby. Przykładem mogą być perypetie z kompletem *Miś*, w którym kolejne komisje (il. 6) nakazywały płaskorzeźbione zaznaczone jedynie konturem misie usunąć, choć w ostateczności zgodzono się, by ten element pozostał.

Początkowo inspiracje sztuką Podhala i okolic artysta podkreślał także nazwami poszczególnych projektów. Można tu wymienić np. komplety *Janosik*, *Kierdel* (il. 7) czy zestaw *Harnaś*¹⁴. Później pomysłów szukał również w odleglejszych regionach. Na przykład wzory do kompletu

13 I. Huml, *Meble wiejskie...*, dz. cyt., s. 16.

14 Komplet *Harnaś* był prezentowany w 1964 r. na XXIII Międzynarodowych Targach Poznańskich w ekspozycji Cepelii. I. Huml, *Polska Sztuka Stosowana*, Warszawa 1978, s. 195.


 7. Józef Kulon, Komplet *Kierdel*.

Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN


 8. Józef Kulon, Komplet *Dobra*.

Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

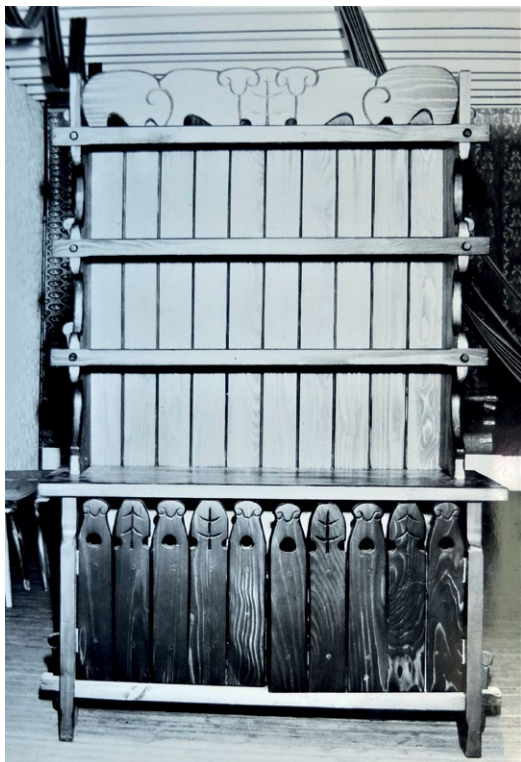
Dobra (il. 8) znalazł we wsi Dobra w powiecie limanowskim, gdzie w chacie góralskiej zachował się zydel o formach zmultiplikowanych później w całym komplecie¹⁵.

Pod koniec lat 60., zgodnie z założeniami Cepelii, Kulon zbierał wzory mebli znajdujących się w muzeach regionalnych. Jeździł także po wsiach, robiąc dokumentację, i projektował, inspirując się ludowymi motywami. W wyniku tych podróży powstały komplety o nazwach *Kacwin*, *Poprad*, *Rytró*, *Kacper*, które stały się głównym przedmiotem eksportu. Popularnością cieszyły się również zestawy *Cis*, *Baca*, *Kierdel* oraz *Miś*. Wszystkie te wzory zaliczano do mebli określanymi jako regionalne lub wiejskie. Analizując ich formy, można wydzielić dwie zasadnicze grupy. Pierwsza z nich – najliczniejsza – charakteryzuje się użyciem wyraźnie zaznaczonych elementów konstrukcyjnych z płycinami wypełnionymi deseczkami lub ażurem o pofalowanych krawędziach naśladujących ornamenty ludowe. Do niej możemy zaliczyć takie zestawy, jak *Janosik*, *Kierdel*, *Redyk* czy *Kacwin*. Druga – różniąca się od pierwszej nie konstrukcją, a jedynie ornamentyką – obejmuje meble o miękkich liniach zdobionych

stylizowanym, wyciętym konturowo dółtem ornamentem animalistycznym. Przykładem mogą być komplet *Miś* oraz nieznanymi z nazwy meble, które można przypisać Kulonowi (il. 9-10). Do drugiej grupy należą też meble, których powierzchnia jest opalana i wycierana


 9. Józef Kulon (?), Regał, stylistyka nawiązująca do kompletu *Miś*. Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

15 Komplet *Dobra* był najlepiej sprzedawalny za granicą, za: T. Kuczyńska, dz. cyt., s. 14. Zestaw ten był również wystawiany na wystawie 15-lecia Cepelii 1965 r. i zdobył tam I nagrodę.



10. Józef Kulon (?), Regał, stylistyka nawiązująca do kompletu *Miś*. Fot. Archiwum Cepelii, Instytut Sztuki PAN

szczotką. Można przypuszczać, że są to inspiracje późniejsze, z drugiej połowy lat 60., kiedy artysta zetknął się z projektami Ładu. Należy pamiętać, że Ład należał wówczas również do Cepelii, a Kulon był zatrudniony w Ośrodku Badawczo Rozwojowym Cepelii w Warszawie i tworzył projekty również dla tej spółdzielni. Są one jednak już całkowicie odmienne. Przykładem może być modułowy regał *Wars-Sawa* z lat 80., o prostych, pozbawionych jakichkolwiek ozdób formach, utrzymany w oszczędnej stylistyce Ładu (il. 11)¹⁶.

Meble wykonane według projektów Józefa Kulona wywołały m.in. bardzo duże zainteresowanie na wystawie wnętrz

16 Regał składa się z trzech modułów, które można dowolnie ustawiać jeden na drugim, składających się z otwartych półek, zamkniętych dwoma drzwiczkami oraz trzeciego modułu z szufladami. Wykonany jest z dębu, chociaż wcześniej projektant stosował głównie drewno drzew iglastych. Bardzo dziękuję p. Michałowi Murawskiemu za udostępnienie zdjęć bardzo dobrej jakości <https://hemma.store/sklep/modulowy-regal-wars-sawa-spoldzielni-lad-proj-j-kulon/> [dostęp 20 I 2021].

Cepelii w Paryżu. W organizowanym co dwa lata *Salon du Meuble de Paris* ze stoiska prezentującego prace Kulona sprzedano wszystkie meble jednego dnia i przyjęto liczne zamówienia. Jak bowiem pisała wówczas polska prasa: „Zachód przeżywa obecnie okres wstrętu do tworzyw sztucznych i chłodnych nowoczesnych form”¹⁷. Projekty Kulona były powszechnie chwalone. Popularne w latach 60. pismo „Ty i Ja” opisywało sukces, jaki polskie meblarstwo odniosło na wystawie zorganizowanej przez Amerykański Instytut Projektów Wnętrz w Nowym Jorku w 1966 r. pt. *The touch of the hand*, gdzie w wyniku ankiety rozpisanej wśród amerykańskich architektów „pierwsze miejsce zajęły meble polskie”¹⁸.

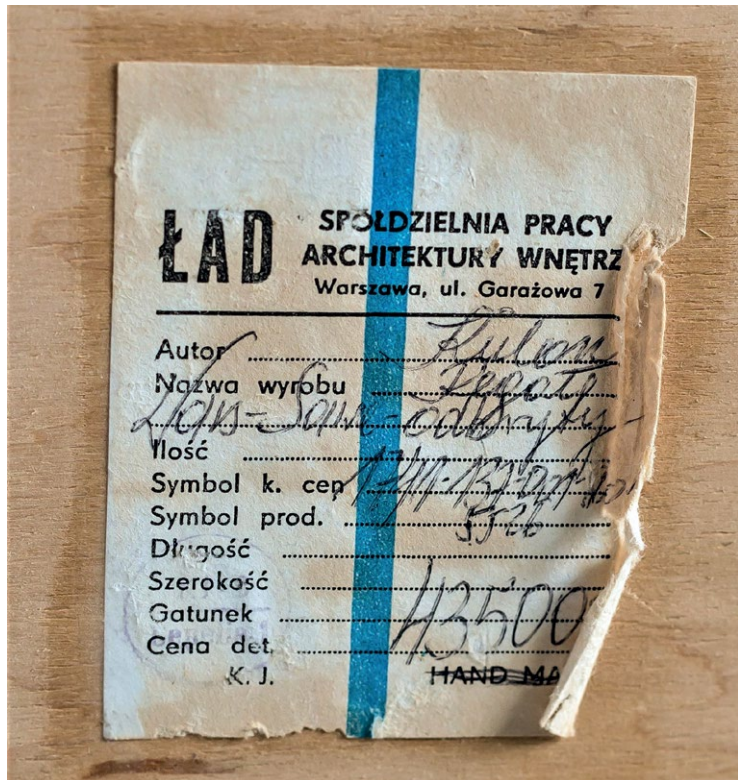
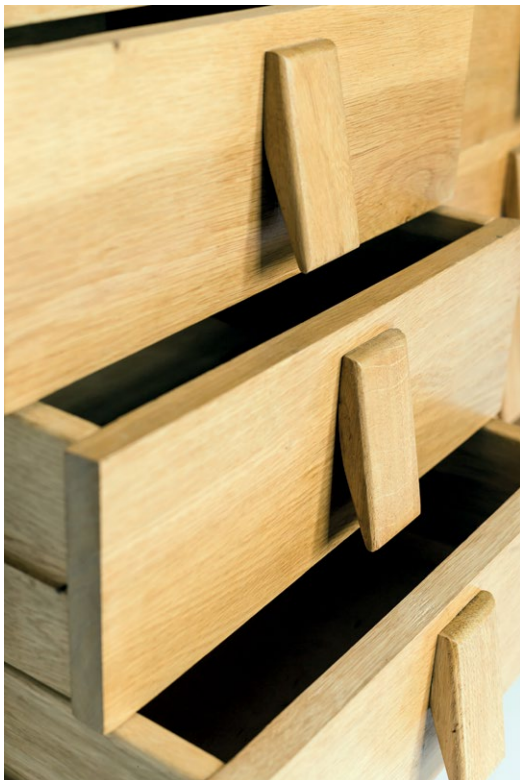
Oprócz wielu wzorów mebli większych czy regionalnych Józef Kulon projektował również pojedyncze sprzęty dla osób znanych, na indywidualne zamówienia. W 1966 r. zrealizował m.in. meble-ławy dla wiceprezydenta USA Huberta Humphreya, w 1967 r. łóżko dla generała Charlesa de Gaulle’a, w latach 90. zaprojektował łóżko dla Jana Pawła II w ośrodku wypoczynkowym biskupów polskich w Zakopanem.

Od lat 60. artysta tworzył wystrój licznych wnętrz użyteczności publicznej, by wymienić tylko kilka: świetlicę Spółdzielni Pracy „Pieniny” w Krościenku (1968), świetlicę Spółdzielni Pracy AW w Koniakowie (1968), część wyposażenia schroniska Ślęża (1966). Był projektantem oryginalnych stylowych mebli przeznaczonych do wnętrza nowego kościoła ojców paulinów na Bachledówce (realizacja w latach 1989–2001)¹⁹.

17 I. Janowska, *Zydel z historią*, „Kulisy”, 1965, nr 14, s. 8.

18 T. Kuczyńska, dz. cyt., s. 14.

19 Architekturę wnętrza zaprojektował Józef Kulon. Prace stolarskie zostały wykonane przez zespoły Bronisława Miętusa z Kościeliska i Jana Skupisza z Ratułowa. Prace rzeźbiarskie wykonali: Janusz Ufir z Nowego Targu, Władysław Trzebunia z Zakopanego i Szczepan Masny z Kościeliska. Za: <http://bachledowka.com/kalendarium-bachledowki/> [dostęp 20 I 2021].



11. Józef Kulon, Komplet regałów Wars-Sawa, projekt dla Spółdzielni Ład, lata 80. XX w.
 Fot.: <https://hemma.store/portfolio/kulon-jozef/> [dostęp 20 I 2021].

Kulon był jednym z pierwszych w Polsce artystów, którzy otrzymali nagrodę im. Świętego Brata Alberta. Przyznano mu ją za aranżacje wnętrz sakralnych i rzeźby w drewnie. Jego projektów jednostkowych, niepowtarzalnych można wymienić wiele. Ich analiza pozwoliłaby na pokazanie w pełni indywidualności twórczej Józefa Kulona. Jednak by stworzyć rzetelny obraz jego twórczości, trzeba wykonać jeszcze wiele kwerend i badań porównawczych. Należy także wspomnieć działalność Kulona jako organizatora życia artystycznego na Podhalu. Był on od 1984 r. prezesem Stowarzyszenia

„Sztuka Podhalańska”²⁰ i inicjatorem ustanowienia nagrody im. Stanisława Witkiewicza²¹.

Józef Kulon, artysta wszechstronny, potrafił wydobyć wszelkie walory z tworzywa, jakim jest drewno, i nadać mu formę adekwatną do potrzeb. Był kontynuatorem idei Antoniego Kenara, a jego twórczość niewątpliwie zasługuje na szerszą analizę, do czego niniejszy artykuł jest jedynie przyczynkiem.

20 (saw), *Stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska”*, „Dziennik Polski”, 1984, nr 155, s. 6.

21 *Odszedł Józef Kulon*, „Dziennik Polski 24”, <https://dziennikpolski24.pl/odszedl-jozef-kulon/ar/c3-1917296> [dostęp 20 I 2021].

STRESZCZENIE

INSPIRACJE PODHALAŃSKIE W MEBLACH REGIONALNYCH JÓZEFA KULONA

Twórczość Józefa Kulona obejmuje szereg dziedzin związanych ze sztuką użytkową. Najbardziej znanymi jego projektami są meble regionalne, zwane także wiejskimi, inspirowane formami mebli ludowych. Były one wykonywane w spółdzielniach należących do Cepelii. Najliczniejsze tego typu projekty Kulona powstały dla Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych. Analizując ich formy, można wydzielić dwa typy. Pierwszy – najliczniejszy, charakteryzuje się użyciem wyraźnie zaznaczonych elementów konstrukcyjnych z płycinami wypełnionymi deseczkami lub ażurem o pofalowanych krawędziach, naśladujących ornamenty ludowe, do niego możemy zaliczyć takie zestawy jak *Janosik*, *Kierdel*, *Redyk* czy *Kacwin*; i drugi – różniący się nie konstrukcją, a jedynie ornamentyką, to

SUMMARY

SUB-TATRA REGION'S INSPIRATIONS IN JÓZEF KULON'S REGIONAL FURNITURE

Józef Kulon's oeuvre includes a number of branches related to applied art. His best known designs encompass regional furniture, also called cottage furniture, inspired by forms from folk furniture pieces. Kulon's furniture was manufactured in Cepelia-run Cooperatives. The biggest number of his designs were created for the Zakopane Model Workshops. When analysing their forms, two types can be distinguished. The first, and the most numerous, is characterized by the use of clearly pronounced structural elements with panels filled with slats or openwork of wavy edges imitating folk ornaments, which include such sets as *Janosik*, *Kierdel*, *Redyk*, or *Kacwin*; the second type does not feature a different structure, but differs in ornamentation, with its pieces boasting soft lines decorated with a stylized

meble o miękkich liniach zdobionych stylizowanym, wyciętym konturowo dłutem ornamentem animalistycznym. Ich powierzchnia była często opalana i szcztokowana, tak by uzyskać wyraźny, jaśniejszy rysunek słoików. Przykładem mogą być komplet *Miś* czy nieznane mi z nazwy meble, które można artyście przypisać. Od lat 60. artysta tworzył wystrój licznych wnętrz użyteczności publicznej, by wymienić tylko kilka: świetlicę Spółdzielni Pracy „Pieniny” w Krościenku (1968), świetlicę Spółdzielni Pracy AW, Koniaków (1968), część wyposażenia schroniska Ślęza (1966). Józef Kulon projektował również pojedyncze sprzęty dla osób znanych, na indywidualne zamówienia, m.in. w 1966 r. ławy dla wiceprezydenta USA Huberta Humphreya, w 1967 r. łóżko dla gen. Charlesa de Gaulle’a, a w latach 90. łóżko dla Jana Pawła II w ośrodku wypoczynkowym biskupów polskich w Zakopanem.

SŁOWA KLUCZOWE

Józef Kulon, meble wiejskie, meble regionalne, Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe, Cepelia

contour chisel-cut-out animalistic ornament. The pieces' surface was often scorched and brushed in order to obtain a clear lighter outline of rings. The latter type is exemplified by the set *Miś* [Bear] or other furniture pieces, unknown to me by their name, and which can be attributed to Kulon. Beginning with the 1960s, the artist created the décor of numerous interiors of public service, such as, to name a few: the common room of the 'Pieniny' Workers' Cooperative, Krościenko (1968); the common room of the AW Workers' Cooperative, Koniaków (1968); and a part of the furnishing of the Ślęza mountain hostel (1966). Furthermore, Józef Kulon designed customized furniture pieces for celebrities, e.g. in 1966, benches for US Vice President Humphrey; in 1967, a bed for General Charles de Gaulle; and in the '90s a bed for John Paul II in the Zakopane Holiday Resort of the Polish Bishops.

KEYWORDS

Józef Kulon, cottage furniture, regional furniture, Zakopane Model Workshops, Cepelia

BIBLIOGRAFIA

- Huml Irena, *Polska Sztuka Stosowana*, Warszawa 1978.
- Huml Irena, *Meble wiejskie w interpretacji Józefa Kulona*, „Projekt”, 1967, nr 1, s. 16.
- Karoń Bożena, *Projekty Józefa Kulona*, „Spółdzielczość Pracy”, 1978, nr 9, nlb.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Kuczyńska Teresa, *Dotknięcie ręką*, „Ty i Ja”, 1966, nr 6, s. 14.
- Strachocki Jeremi, ZWW, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, 1954, nr 4, s. 19.
- Wojciechowski Aleksander, *Niektóre sprawy polskiej architektury wnętrz*, „Projekt”, 1957, nr 3, s. 15.

Strony internetowe:

- <https://hemma.store/sklep/modulowy-regal-wars-sawa-spoldzielni-lad-proj-j-kulon/> [dostęp 20 I 2021]
- <http://bachledowka.com/kalendarium-bachledowki/> [dostęp 20 I 2021].
- <https://dziennikpolski24.pl/odszedl-jozef-kulon/ar/c3-1917296> [dostęp 20 I 2021].

Ludowość utracona?

Strategie instytucjonalizacji sztuki ludowej w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9372>

MARIA MUSZKOWSKA
VILLA LA FLEUR
ORCID 0000-0002-3289-6812

W procesie przemian percepcji sztuki ludowej dokonującym się na przełomie XIX i XX w. na ziemiach polskich decydującą rolę odegrała zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego¹ (il. 1). Na przestrzeni lat w obrębie placówki skupionej na edukacji rzemieślniczej realizowano różnorodne programy nauczania, w których centralne miejsce zajmowała ludowość. W lokalnym, podhalańskim „prymitywie”² – sztuce nieprofesjonalnej – poszukiwano ożywczej egzotyki, nowego źródła inspiracji, formy

1 W XIX w. na terenie Galicji mianem „przemysłu” określano rękodzieło. Na temat problemów terminologicznych związanych z tym określeniem zob. H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 13–14.

2 Szeroko pojęty „prymityw” – definiowany jako sztuka nieprofesjonalna – od końca XIX w. był według wielu artystów nowoczesnych (by wymienić chociaż Paula Gauguina czy Pabla Picassa) źródłem odnowy języka sztuki. Pojęcie to powszechnie pojawiało się w retoryce omawianego okresu, jednak od lat 70. XX w. jest powoli wypierane z oficjalnego dyskursu o sztuce z uwagi na swe pejoratywne, protekcyjne zabarwienie, sugerujące relację podrzędną. Biorąc pod uwagę związane z tym trudności, w poniższej pracy ujmować je będę w cudzysłów.

oporu czy alternatywnej perspektywy historycznej, opartej nie na romantycznej wizji klęski, a na mitycznych czasach słowiańskich. Efektem tych poszukiwań była popularyzacja „wyobrażonej” góralszczyzny oraz funkcjonujący w międzywojniu wizerunek Polski jako kraju folkloru.

Niniejsze studium stanowi propozycję krytycznej analizy projektów konstruowania stylów regionalnego i narodowego, opartych na ludowości, realizowanych w programach zakopiańskiej szkoły z lat 1879–1939 (to jest od jej powstania aż do wybuchu II wojny światowej). Ówczesna twórczość rzeźbiarska oraz prowadzona w jej zakresie edukacja ukazują różnorodność prób instytucjonalizacji oraz instrumentalizacji ludowości. W literaturze przedmiotu brak jednak wyczerpującej analizy tego procesu: uwzględniającej perspektywę postkolonialną, uwarunkowania społeczno-polityczne, szczegółową ewolucję programu nauczania Szkoły Przemysłu Drzewnego czy analizę długofalowych skutków podejścia do góralszczyzny³.

3 Załączek studium analizowanego zagadnienia znaleźć można w: K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013; A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015; M. Stobiecka, *Kolonialny*



1. Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930 r. Fot. Henryk Schabenbeck, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Celem tekstu jest prześledzenie mechanizmów działania szkoły zgodnie z przekonaniem, że to właśnie ta placówka przyczyniła się do przemiany postrzegania ludowości na przestrzeni analizowanego okresu. Metamorfoza ta przebiegła od romantycznej mitologizacji góralskości, która leżała u podstaw stylu zakopiańskiego, aż do zatarcia pierwotnego charakteru lokalnego folkloru wskutek jego zawłaszczenia, nadużywania i ciągłych redefinicji. Zakres studium wyznaczają narzędzia zaczerpnięte z teorii postkolonialnej oraz nauk społecznych⁴.

Na przełomie XIX i XX w. wpływy ruchu Arts & Crafts oraz idei romantycznych

regionalizm. *Problem tożsamości w zakopiańskiej architekturze*, „Miejsce”, 2019, nr 5, <https://www.doi.org/10.48285/8kaerzco3p> [dostęp 17 I 2021].

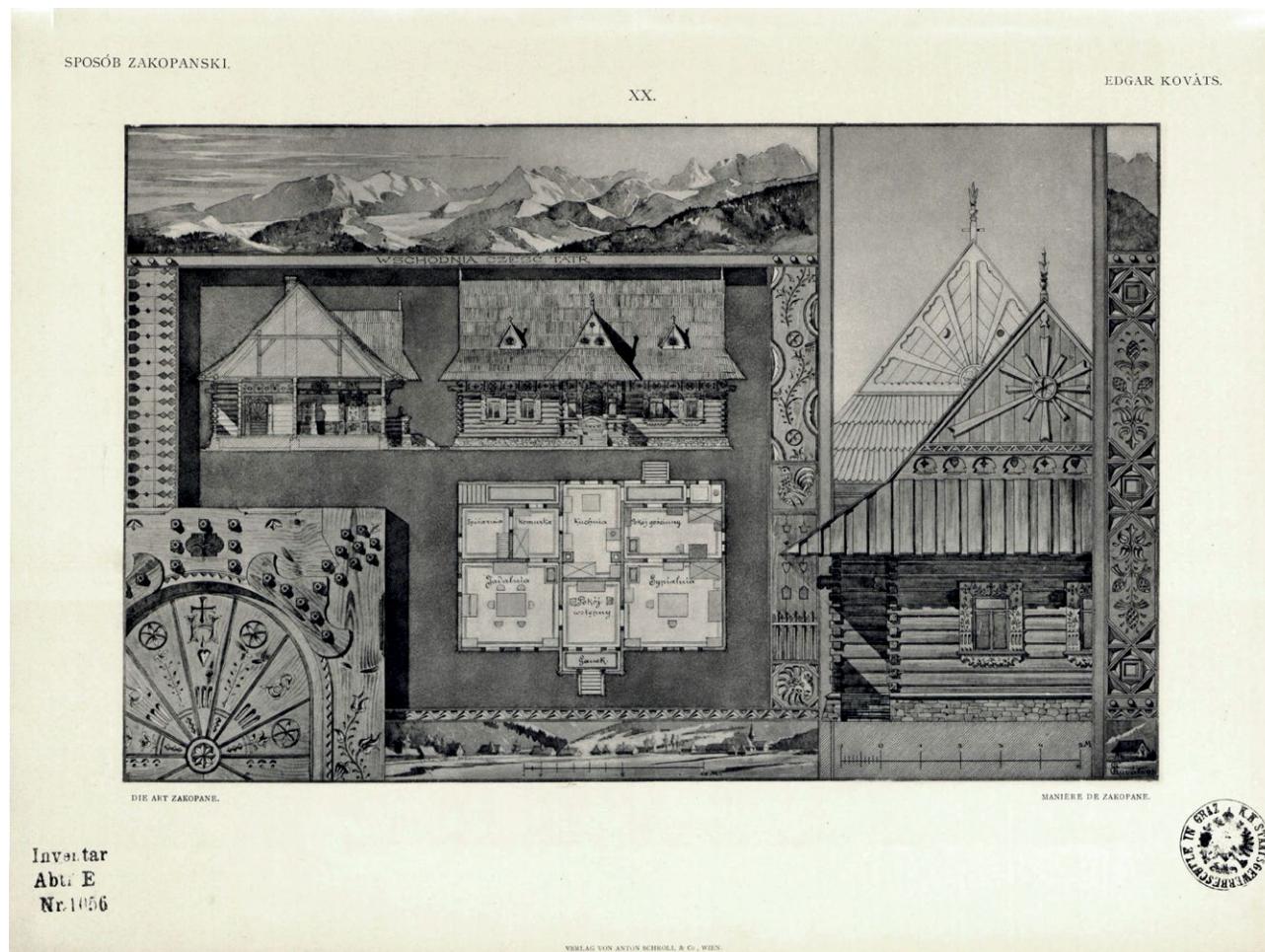
⁴ Studia postkolonialne to zróżnicowana tendencja badawcza, eksploatująca przede wszystkim spektrum problematyki dotyczącej relacji kultura – władza. Zastosowanie perspektywy postkolonialnej w tym tekście zostało spowodowane chęcią wykorzystania kategorii krytycznych szeroko używanych w tym obszarze, między innymi „wyobrażonego”. Zob. L. Gandhi, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008, s. 16–179.

zaowocowały w państwach europejskich formułowaniem programów ochrony i promocji stylów narodowych⁵. Idee te zyskiwały popularność zwłaszcza wśród narodów, które utraciły (bądź dopiero co zyskały) autonomię. Ich lokalne środowiska intelektualne i polityczne w sformułowaniu stylu narodowego upatrywały sprawnego narzędzia, mogącego mieć zastosowanie zarówno na potrzeby realizacji polityki wewnętrznej – integracji społecznej i etnicznej, jak i zewnętrznej – kreowania eksportowego wizerunku narodu na arenie międzynarodowej.

Ówczesny większościowy udział ludności chłopskiej w społeczeństwie polskim naturalnie kierował estetyczne poszukiwania ku ludowości⁶. Źródłem stylu narodowego

⁵ Zob. *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.

⁶ B. Brzostek, *Czy folklor wszedł do śródmieścia? O motywach ludowych w PRL-u*, w: *Polska – kraj folkloru?* [katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki], Warszawa 2016, s. 47.



2. Edgar Kováts, *Sposób zakopański*,
Wiedeń-Lwów 1899, tabl. XX

upatrywano w góralszczyźnie, w której miały się rzekomo zachować elementy najdawniejszej kultury polskiej. U podłoża tych działań leżało przekonanie o autentyczności i braku skażenia cywilizacyjnego Podhala, o kultywowaniu przez miejscowych górali wartości moralnych i estetycznych, zapomnianych przez nowoczesną cywilizację.

Zorientowana na produkcję wyrobów z drewna Szkoła Snycerska, funkcjonująca od 1876 r. w Zakopanem, z uwagi na swoje położenie stała się kluczowym miejscem dla rozwoju koncepcji stylu narodowego bazującego na góralszczyźnie⁷.

⁷ Szkoła kilkakrotnie zmieniała nazwę: początkowo była Szkołą Snycerską, następnie C.K. Szkołą Fachową dla Przemysłu Drzewnego, od 1891 r. nosiła nazwę: C.K.

Powstanie placówki zostało zainicjowane przez Towarzystwo Tatrzańskie – społeczną instytucję założoną przez pochodzącego z Warszawy Tytusa Chałubińskiego w celu promowania i kultywowania przyrody i kultury góralskiej. Założenie zakopiańskiej szkoły zostało wpisane w szerszy pozytywistyczny program poprawy warunków życiowych miejscowej ludności i modernizacji Zakopanego⁸. Szlachetnie sformułowane cele pozostawały jednak

Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego. W 1918 r. przyjęła nazwę Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, pod którą przetrwała do drugiej wojny światowej. Historia placówki na podstawie: H. Kenarowa, dz. cyt., K. Chrudzimska-Uhera, dz. cyt.

⁸ D. Crowley, *National Style and Nation-state. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester–New York 1992, s. 17.

obcą ingerencją napływowej inteligencji w tradycję i kulturę miejscowej ludności⁹.

Działalność placówki promującej kulturę lokalną od samego początku zwracała uwagę władz austriackich, poszukujących sposobu na kolonizacyjną unifikację – włączenie tradycyjnej polskiej twórczości w obręb kultury Cesarstwa. Zaledwie dwa lata po otwarciu Szkołę przemianowano na państwową. Pierwsza próba zaborczej reformy lokalnego przemysłu pojawiła się w programie placówki już za kadencji Czecha Franciszka Neužila (1878–1895), a swoją finalną postać uzyskała podczas dyktury artysty o polsko-węgierskich korzeniach – Edgara Kovátsa (1896–1901)¹⁰. Początki funkcjonowania placówki wyznaczały zatem propozycje formułowane przez przybywających do Zakopanego obcych, ukierunkowane na ten sam cel – modernizację regionu.

Programowa zmiana w czasach Neužila opierała się na prostej kompilacji ludowości podhalańskiej z tyrolską, tworzeniu eklektycznych kompozycji w oparciu o historyczne wzory zawarte w uniwersalnych, bogato ilustrowanych wzornikach i podręcznikach architektonicznych, popularnych w austriackim systemie edukacji¹¹.

9 Przybywający na Podhale warszawianie uznawani byli pod koniec XIX w. za „odkrywców” Tatr. Chociaż byli przedstawicielami tego samego narodu co górale i w kulturze góralskiej poszukiwali własnej tożsamości, ich działania wiązały się z odmienną od lokalnej perspektywą, którą warunkowały klasa, rejon i motywacje. Na ten temat zob. M. Krupa, P. Mazik, K. Szpilka, *Nieobecne miasto. Przewodnik po nieznanym Zakopanem*, Wołowiec 2016, s. 60–102; *Relacje Warszawa – Zakopane* [katalog wystawy, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], Warszawa 2017.

10 T. Szybisty, «*Sposób zakopański*» i jego twórca Edgar Kováts (1849–1912), „Rocznik Podhalański”, t. 10, (za lata 2003–2006), 2007, s. 56.

11 Ministerstwo Wychowania i Oświaty zaopatrywało szkołę w pomoce naukowe, co miało przełożenie na styl wykonywanych w niej prac. Szerzej na ten temat zob. T. Kędziora, *Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w latach 1876–1918*, „Studia Historyczne”,

W ramach programu nauczano więc stosowania ornamentów roślinnych niewystępujących na Podhalu czy też obcej sztuce góralskiej polichromii barwnej. Pomijając zachowanie pewnej dozy lokalnej ornamentyki (szyszki, symetryczne gałązki) i tematyki (przedstawienia górali w regionalnych strojach), stosowana w obrębie placówki metoda od stylu alpejskiego różniła się głównie wykonawcą, który był mieszkańcem Podhala.

Chęć bardziej świadomego ujarzmięcia ludowości, potrzeba kodyfikacji i usystematyzowania obowiązującego w szkole programu, skłoniła Edgara Kovátsa do wydania w 1899 r. nowego, przeznaczonego dla regionu wzornika zatytułowanego *Sposób zakopański*¹² (il. 2). „Sposób zakopański” stanowił propozycję nowego stylu regionalnego dla Podhala, będącego kompilacją lokalnych motywów stylistycznych (takich jak leluje, dziewięciły, parzenice czy słoneczka), historyzmu i stylu alpejskiego (motyw symetrycznych gałązek wyrastających z dzbana czy pryzmatyczne opracowania płatków kwiatów). Kováts w sposób swobodny posługiwał się elementami z różnych tradycji, łącząc je z własną redakcją motywów floralnych o trudnej do ustalenia taksonomii (we wzorniku odnajdziemy motyw kaczeńców, bławatów, kłosów, pnący i drobnych kwiatów polnych). Chętnie sięgał także do wzorów geometrycznych (rozety, krzyżyki, karbowania, łezki, serduszka), polichromii i złoceń obcych tradycji góralskiej. Rozbudowany ornament stanowił kostium dla historycznej struktury architektonicznej. Jak wskazuje historyczka sztuki Monika Stobiecka, ten propagowany niemal wyłącznie w obrębie zakopiańskiej placówki styl stanowił idealne ucieleśnienie programu artystycznego zaborcy, zakładającego

t. 36, 1993, z. 4 (143), s. 477–488.

12 Szczegółowe omówienie tej publikacji czytelnik znajdzie w artykule: T. Szybisty, dz. cyt., s. 74–76.

projektowanie „wyobrażonego” regionalizmu na pograniczach cesarstwa¹³.

Na przełomie XIX i XX w. działalność zakopiańskiej placówki spotkała się z wyraźnym sprzeciwem zafascynowanego kulturą Podhala malarza i krytyka artystycznego Stanisława Witkiewicza¹⁴. Propagowany przez niego od lat 90. styl zakopiański stanowił architektoniczno-artystyczną kontrpropozycję dla promowanej przez dyrekcję zakopiańskiej szkoły formuły, korzystającej z wpływów alpejskich i stylów historycznych (il. 3). Witkiewicz sformułował swą koncepcję w oparciu o doświadczenia tradycyjnego podhalańskiego budownictwa, charakteryzującego się racjonalizmem

technologicznym i funkcjonalizmem stosowanych rozwiązań. Wraz z mnożącymi się narracjami opisującymi styl zakopiański jako styl „prapolski” doszło do rozbudowy koncepcji: z regionalnej propozycji styl zakopiański stał się podstawą dla formułowania stylu narodowego. Nacjonalizację tę odczytać można również jako efekt rywalizacji z zaborczym „sposobem zakopiańskim” – z perspektywy postkolonialnej była to forma oporu wobec „miękkiej polityki” narzucanej przez zaborcę w postaci promocji „sposobu zakopiańskiego”¹⁵. Jak argumentuje historyk sztuki Andrzej Szczerski, propozycja Witkiewicza była jednak nie tylko próbą opracowania nowej, konkurencyjnej stylistyki i narodowej formy, ale także „złożonym projektem reformatorskim i politycznym”¹⁶. Wdrożenie stylu narodowego

13 M. Stobiecka, dz. cyt.

14 A. Kluczevska-Wójcik, *What art Poland needs: in search of the Polish national style at the beginning of the 20th century*, w: *History of Art History in Central, Eastern, and South-East Europe*, red. J. Malinowski, Toruń, 2012, s. 149–154.

15 M. Stobiecka, dz. cyt.

16 A. Szczerski, dz. cyt, s. 20.



3. Stanisław Witkiewicz, *Willa Koliba*, Zakopane, 1891–1892. Fot. Piotrekwas

artysta utożsamiał „z procesem demokratyzacji, a pojęcie narodu miało wydźwięk egalitarny, pozwalający każdemu bez względu na pochodzenie społeczne z nim się utożsamiać”¹⁷. Najbardziej wzniosłe w myśli Witkiewicza było jednak założenie, że hasła narodowej odrębności powinny służyć podkreśleniu nie tyle wagi polskiej tradycji, co całej wspólnoty cywilizacyjnej dawnych ziem Rzeczypospolitej. Co więcej, Witkiewiczowski styl miał wspierać śmiały i skierowany w przyszłość projekt nowej konstrukcji Europy.

Mimo bardzo ostrego sporu, szeroko komentowanego na łamach prasy przez środowiska warszawskie (zwolenników stylu zakopiańskiego) i krakowskie (orędowników „sposobu”), podejścia Kovátsa i Witkiewicza do ludowości wykazywały zaskakująco dużo podobieństw, pomijanych zazwyczaj w kontekście skrajnie spolaryzowanych stanowisk. Podczas gdy Kováts krytykowany był za systematyzowanie podhalańskich wzorów i rozwiązań architektonicznych na równi ze szwajcarskimi i tyrolskimi, Witkiewicz dokonywał analogicznego zabiegu w praktyce – kondensując motywy zakopiańskie i wrywając je z kontekstu, co niejednokrotnie odbierało rozwiązaniom architektonicznym właściwe im funkcje. Zamierzeniem Kovátsa było stosowanie wypracowanych w ten sposób wzorców ludowych dla przekształcenia letniska w kurort spójny z podobnymi tego typu lokalizacjami na terenie cesarstwa. W tle idei Witkiewicza zaś styl zakopiański promował region i zmierzał do uczynienia z Zakopanego kurortu dla inteligencji pochodzącej z terenów przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Próba zawłaszczenia ludowości, do jakiej dochodziło w ramach prowadzonej przez Kovátsa placówki, spotykała się zatem z reakcją środowiska polskich elit, równie instrumentalnie

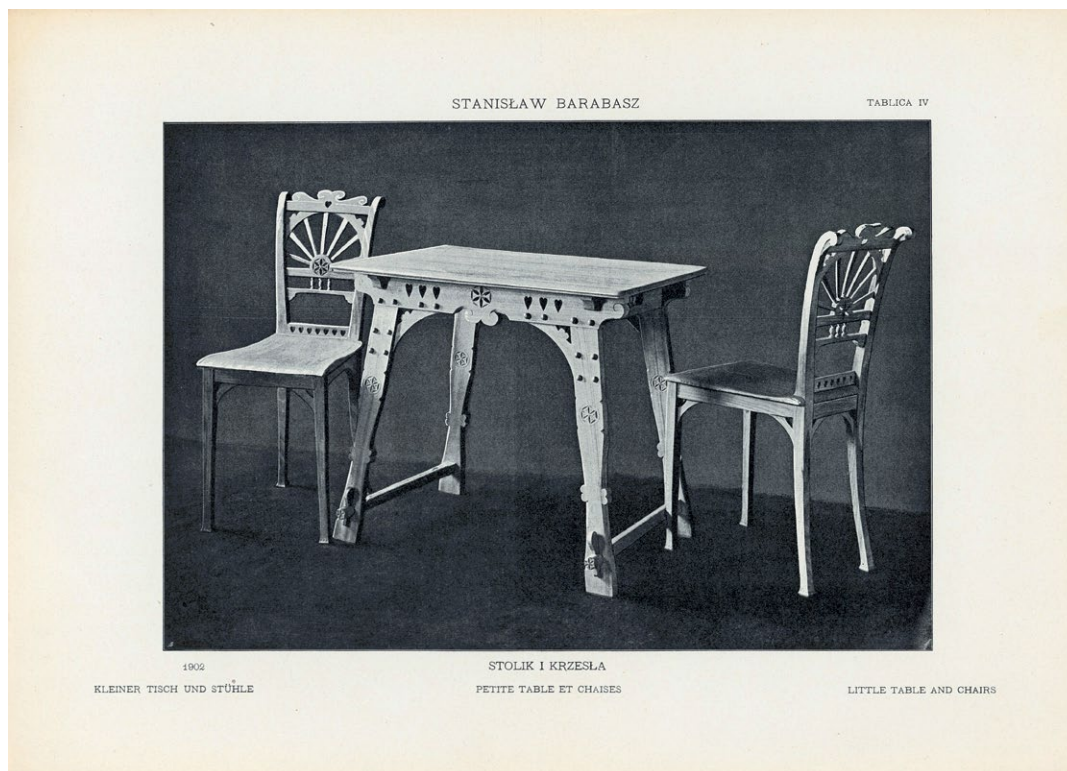
traktujących tradycję lokalną. Silna polaryzacja tego sporu i towarzysząca mu burzliwa debata wpływała na dynamikę procesu, przyczyniając się do mitologizacji góralszczyzny i pseudonaukowego dowodzenia „prapolskości” – wszystko na potrzeby mody, lansowania własnej koncepcji.

Warto podkreślić, że z pozoru przeciwnostawne koncepcje – stylu i „sposobu zakopiańskiego” zostały ufundowane na podobnych podstawach. Bazowały na regionalnej wytwórczości, próbie sprowadzenia dziedzictwa kulturowego do zaledwie kilku charakterystycznych jego elementów, zawłaszczenia kultury przez obcych dla obcych.

Po ustąpieniu Kovátsa w 1901 r. dyrektorem placówki został Stanisław Barabasz, pierwszy Polak na tym stanowisku, za kadencji którego szkoła zaczęła funkcjonować w niepodległym państwie. Wykształcony w krakowskim Instytucie Technicznym, na Politechnice Wiedeńskiej oraz w Szkole Przemysłu Artystycznego przy Austriackim Muzeum Sztuki, Barabasz odszedł od dotychczas obowiązującej w nauczaniu metody kopiowania eklektycznych historycznych wzorów na rzecz propagowania motywów zaczerpniętych z lokalnej sztuki ludowej. Decyzja ta mogła zostać częściowo podyktowana zainteresowaniami i doświadczeniami zebranymi podczas dotychczasowej pracy pedagogicznej w założonej przez niego w 1883 r. Szkole Rysunku i Modelowania, działającej przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie¹⁸.

¹⁸ Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie powstało w 1868 r. z inicjatywy Adriana Baranieckiego. Zbiory obejmowały obiekty rzemiosła artystycznego i użytkowego polskiego oraz zagranicznego (w tym wyroby metalowe, jubilerskie, ceramikę, szkło, tkaniny), a także wytwory polskiej i obcej sztuki ludowej. Instytucja prowadziła warsztaty propagujące rodzime tkactwo i ceramikę. Na ten temat zob. P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 8, 2007, s. 43–62.

¹⁷ Tamże.



4. Stanisław Barabasz, stolik i krzesła, 1902 r. Fot. wg: S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, z. 1: *Pokój jadalny*, Lwów 1904, tabl. IV.

Za kadencji Barabasza doszło do kompromisu z Witkiewiczem, którego owocem była wspólnie opracowana publikacja – *Styl zakopiański*¹⁹ (il. 4). Wydana w 1904 r. teka obok wypowiedzi Witkiewicza zawierała wzorcowe projekty mebli do pokoju jadalnego autorstwa kilku artystów, w tym Barabasza. Zaproponowany przez dyrektora zakopiańskiej szkoły projekt nie spotkał się jednak z pełnym uznaniem Witkiewicza z uwagi na brak gzymsu i zbyt swobodne operowanie formami stanowiącymi do tychczasowy kanon stylu zakopiańskiego²⁰. Krytyka ta nie była bezpodstawna, gdyż wizja góralskiej ludowości Barabasza faktycznie wykraczała poza Witkiewiczowskie rozumienie „stylu”. W murach zarządzanej przez niego placówki nie nauczano stylu zakopiańskiego *sensu stricto* – podhalański kanon poszerzony został o wzory z terenu

Orawy i Spisza²¹. Dokonywano też stylizacji podług popularnych w Krakowie secesyjnych wzorów, co stanowiło przedłużenie zaborczej polityki – zmianę formalną zgodną z obowiązującymi w Wiedniu tendencjami²².

Dopiero Karol Stryjeński, dyrektor w latach 1922–1927, zerwał w stosunku do ludowości ze schematami swoich poprzedników. Zanim Stryjeński objął posadę w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, studiował w Zurychu (na Politechnice) i w Paryżu (w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). Ważnym

19 S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, z. 1: *Pokój jadalny*, Lwów 1904, tabl. IV.

20 K. Chrudzimska-Uhera, dz. cyt., s. 49.

21 Tamże, s. 49. Wieloletnie zainteresowanie Barabasza sztuką ludową i zabytkami sztuki na Podhalu, Spiszu i Orawie zaowocowało czterotomową publikacją *Sztuka ludowa na Podhalu*, wydaną w latach 1928–1932. Każda z części zawiera partię opisową omawiającą cechy charakterystyczne regionu oraz tablice prezentujące wybrane eksponaty. S. Barabasz, *Sztuka ludowa na Podhalu*, cz. 1–2: *Spisz i Orawa*, Lwów–Warszawa 1928; cz. 3: *Witów*, Lwów–Warszawa 1930; cz. 4: *Kościół w Dębnie*, Lwów–Warszawa 1932.

22 K. Chrudzimska-Uhera, *Secesja w Zakopanem?*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2015, nr 10, s. 341–346.

składnikiem jego edukacji były także wizyty w siedzibie Muzeum Techniki i Przemysłu w Krakowie, zaprojektowanej przez jego ojca, niegdysiejszego dyrektora placówki (1907–1910), znanego architekta i czynnego propagatora stylu zakopiańskiego – Tadeusza Stryjeńskiego²³. Istotne tło jego kariery w Zakopanem stanowiła także współpraca z firmą architektoniczno-budowlaną prowadzoną przez ojca. To właśnie z tych miejsc płynęły impulsy dla jego późniejszej, reformatorskiej koncepcji pedagogicznej.

Nowa postawa wobec „prymitywu”, praktykowana w murach zakopiańskiej szkoły, zakładała już nie powielanie utrwalonych wzorów ludowych, lecz stymulowanie nieskażonej jeszcze narzuconymi schematami postępowania wyobraźni artystycznej młodych adeptów placówki. Ta z pozoru szlachetna inicjatywa, szansa na tchnięcie nowego życia w system nauczania ludowości, wciąż była jednak wpisana w stojące u podstaw Szkoły wytwórstwo na potrzeby przemysłu²⁴.

Stosowana za kadencji Stryjeńskiego metoda nauczania pozostawiała wychowankom swobodę w zakresie wyboru tematu i sposobu jego realizacji – zakładała tworzenie z wyobraźni bezpośrednio w materiale. Nauczyciel otrzymał nową rolę – miał nadzorować i czuwać nad samodzielnym talentem artysty „ludowego”. Innym ważnym aspektem wspomnianej metody było zainteresowanie praktykowaniem tradycyjnych umiejętności technicznych i technologicznych. Tak skonstruowany system edukacji wiele zawdzięczał krakowskiemu koncepcjom nauczania

23 Chodzi o willę Koliba, wybudowaną w latach 1892–1894 dla Zygmunta Gnatowskiego według projektu Stanisława Witkiewicza. J. Skrzypczak, *Styl zakopiański w twórczości Tadeusza Stryjeńskiego*, „Rocznik Podhalański”, t. 10, 2007, s. 105–126.

24 K. Stryjeński, *Szkoła Przemysłu Drzewnego*, „Giełont”, 1924, nr 1, s. 27.

propagowanym w pierw przez Antoniego Buszka (1883–1954)²⁵, a następnie przez środowisko stowarzyszenia Warsztatów Krakowskich, którego Karol Stryjeński był aktywnym członkiem²⁶. Przywołana metoda zrodziła się w środowisku krakowskim na kanwie dyskusji o stylu narodowym i znaczeniu sztuki ludowej w jego kształtowaniu oraz o kierunku rozwoju rzemiosła artystycznego wobec zmian zachodzących w sposobach wytwarzania przedmiotów użytkowych. Reorganizacja szkolnictwa artystycznego w II Rzeczypospolitej, poszukiwania nowych metod kształcenia i języka wypowiedzi artystycznej są adekwatnym punktem odniesienia także dla przemian, do jakich dochodziło w szkole pod Tatrami²⁷.

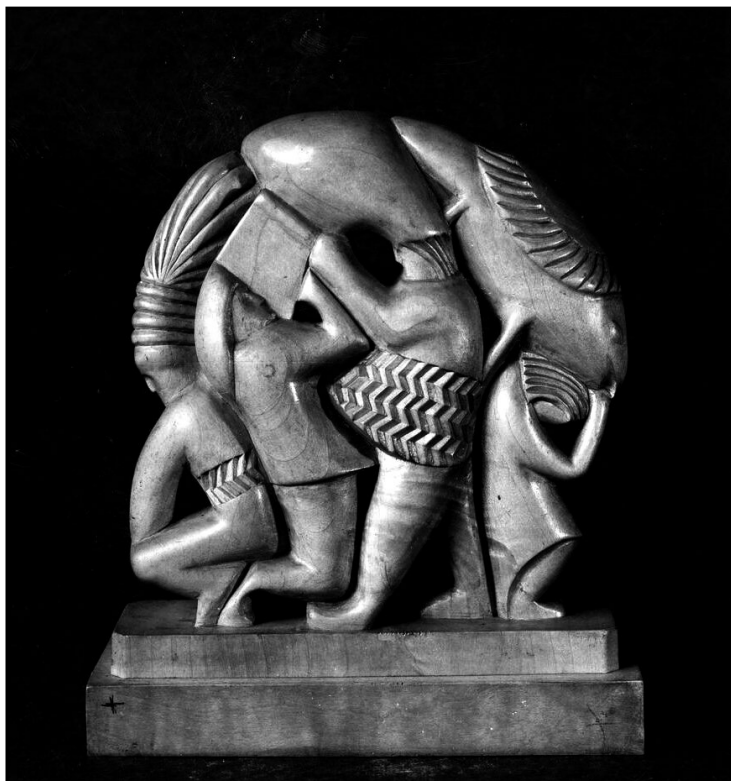
Stryjeński był zainteresowany sztuką ludową z uwagi na tkwiącą w niej mądrość opracowania materiału, autentyczność, spontaniczność, prostotę kompozycji i oszczędność środków artystycznych. Podkreślenie w powstających w obrębie placówki pracach tak ujmowanych walorów „prymitywu” łączyło tę twórczość z popularnymi wówczas tendencjami modernistycznymi – powrót do ludowości wiązał się z zasadniczą dla nowoczesności ideą regeneracji sztuki. W ramach wdrażania programu dochodziło do stopniowego odstępstwa od ścisłej interpretacji ludowego wzorca na rzecz jego przetworzenia podług

25 Więcej na temat działalności Antoniego Buszka:

K. Liwak, *Eksperymenty Antoniego Buszka z twórcami ludowymi*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje-teoria-praktyka*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 193–199; K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje...*, dz. cyt., s. 250–251.

26 Warsztaty Krakowskie działały od 1913 r. przy krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym, mając na celu odnowę rodzimego rzemiosła artystycznego. Zob. *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.

27 *Polskie szkolnictwo...*, dz. cyt., *Szkolnictwo artystyczne*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 514–534.



5. Autor nierozpoznany, rzeźba wykonana w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem na Międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu, 1925 r.
Fot. MNW

nowych schematów estetycznych, konsekwentnego poszerzania o elementy dekoracyjności i stylizacji²⁸.

W opracowaniach zagadnienia międzywojennego powrotu do ludowości wśród twórców szkoły zakopiańskiej dominuje przekonanie o skupieniu artystów wyłącznie na sztuce i pejzażu Podhala²⁹. Taka perspektywa jest jednak budowana bez pytania o charakter ludowości, leżącej u podstaw zjawiska. Podobieństwa formalne realizacji powstałych podczas dyktury Stryjeńskiego sugerują, że wbrew

28 Dzięki takim zabiegom egzotyczna twórczość rdzennych mieszkańców Stanów Zjednoczonych stawała się bliska. K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje...*, dz. cyt., s. 262.

29 Zob. m.in. P. Policht, *Jak wymyślano podhalańską ludowość*, 2019, [culture.pl: https://culture.pl/pl/artykul/jak-wymyslano-podhalanska-ludowosc](https://culture.pl/pl/artykul/jak-wymyslano-podhalanska-ludowosc) [dostęp 17 I 2020]. Cenny wyjątek w tym zakresie stanowią badania Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, zob. K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje...*, dz. cyt.

programowemu odrzuceniu wzorników uczniom udostępniano jednak pewne materiały pomocnicze. Źródła inspiracji poszukiwano przypuszczalnie nie, jak mogłoby się wydawać, w podhalańskiej rzeźbie (z uwagi na jej niewielki udział w ikonosferze regionu), ale również w regionalnej sztuce graficznej i malarstwie na szkle³⁰. Ważne źródło odniesienia dla twórczości uczniów stanowiły chrześcijańskie ludowe przedstawienia sakralne oraz ikonografia dawnych bóstw słowiańskich³¹. Wśród realizacji z tego okresu odnajdujemy tematy wskazujące także na zainteresowania odległą ludowością zachodnią, na przykład Indianami³². Dowodem mieszania elementów zaczerpniętych z różnych kultur ludowych w twórczości środowiska Szkoły były inspirowane „sztuką prymitywną” wyroby prezentowane na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w 1925 r., m.in. rzeźba *Zbójnik ze smokiem*.

W na powrót niepodległej Polsce przez ponad dekadę źródeł stylu narodowego poszukiwano w ludowości, dlatego też na wspomnianej wystawie w Paryżu w 1925 r. w dziale polskim prezentowano głównie realizacje inspirowane folklorem, w tym także prace zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego (il. 5). Prace Karola Stryjeńskiego i jego wychowanków zostały uhonorowane nagrodami – ówczesny sukces wyrobów na wiele lat zaważył na recepcji

30 Tamże, s. 261.

31 Temat zainteresowania pogańskimi teogoniami w środowisku zakopiańskim wciąż wymaga opracowania. Badania na ten temat w twórczości żony Karola Stryjeńskiego – Zofii zainicjowała Agnieszka Żuber. A. Żuber, *Ikonomia cyklu grafik Bożki słowiańskie Zofii Stryjeńskiej*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przew. prof. A. Sieradzkiej, prof. A.K. Olszewskiego i dr A. Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, red. Z. Chlewiński, Płock 2017, s. 92–121.

32 K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje...*, dz. cyt., s. 258.

projektów powstających w obrębie placówki³³. Zaproponowana przez zakopiańską uczelnię redakcja stylu narodowego została doceniona także na arenie krajowej. Produkty Szkoły stały się przedmiotem pożądanego, ucieleśniającym aspiracje polskiej inteligencji. Realizacje kojarzono z patriotycznym i nowoczesnym wyposażeniem mieszkania – stanowiły bowiem propozycję *swojskiej* dekoracji, alternatywę dla nurtu historycznych i eklektycznych wyrobów ubiegłych dekad, naznaczonych wizją *obcości*.

Wypracowana podczas kadencji Stryjeńskiego wizja ludowości już na początku lat 30. częściowo straciła na znaczeniu. Stało się tak za sprawą nie tylko zmiennej mody i koniunktury (kryzysu ekonomicznego 1929 r.), ale było także rezultatem zmiany koncepcji strategicznych i programowych placówki. Wskutek dużego zainteresowania rzeźbami Szkoły po sukcesie odniesionym w Paryżu w 1925 r., pod koniec lat 20., za kadencji Adama Dobrodzickiego (1929–1936)³⁴, znacznie zwiększono liczbę produkowanych wyrobów, które w zamierzeniu miały trafić przede wszystkim na rynek zagraniczny – m.in. do Stanów Zjednoczonych, Kanady i Australii³⁵. Wykorzystując ludowe motywy, podejmowano próby konstruowania polskiej tożsamości na arenie międzynarodowej.

Prezentowane na światowych wystawach figurki miały znaczenie polityczne – budowały obraz Polski jako kraju zarazem otwartego na nowe tendencje i zakorzenionego w tradycji. Eksport służył też

budowaniu więzi z polską diasporą. Dla przyspieszenia produkcji nie tylko powrócono do modelu powielania kompozycji projektowanych przez nauczycieli, ale także dokonano zakupu maszyny kopiującej, mającej umożliwić sprawną replikację szkolnych wyrobów³⁶. Z uwagi na docelowy eksport realizacje poddano *obcej*, abstrakcyjno-geometryzującej modernizacji (il. 6). Zmiany te można interpretować poprzez zaproponowaną przez Piotra Kordubę kategorię *ludowości na handel*³⁷, służącą do opisu masowej produkcji wyrobów rękodzielniczych okresu międzywojnia, w obrębie których ludowość nie była przedmiotem etnograficznej refleksji, lecz próbą stworzenia jej ulepszonej, rynkowo atrakcyjnej wersji. Całkowicie zrezygnowano z poszukiwań formalnych w obrębie „prymitywu”, odrzucając nawet typową dla rzeźby ludowej hieratyczność na rzecz skomplikowanych, dynamicznych układów kompozycyjnych. Dokonano także wykroczenia poza tradycyjne przedstawienia związane z ludowością, poszerzając spektrum tematów o wizerunki zwierząt i dzieci. Tworzone za kadencji Dobrodzickiego figurki, utrzymane w duchu estetyki *art déco*, przeznaczone były bowiem na potrzeby zbytu – wystaw, miejskich klientów i instytucji. Wyłania się z nich wizerunek ludu roztańczonego i umuzykalnionego, uproszczony, odwołujący się do sentymentalnej wizji sielskiego życia, skierowany do możliwie szerokiego grona odbiorców (il. 7).

33 *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007; K. Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu niepodległości w sztuce. Pawilon polski na wystawie paryskiej 1925*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem badań filozoficznych”, t. 30, 2018, nr 1, s. 185–196.

34 Z uwagi na krótki okres pełnienia funkcji dyrektora nie omawiam kadencji Wojciecha Brzezi (1927–1929).

35 K. Malinowski, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady”, 1937, nr 10, s. 544.

36 Dobrodzicki zalecił, by każda rzeźba wykonywana była w pierw w jednym, autorskim egzemplarzu, a następnie przy pomocy maszyny – przyrządu do punktowania (zwanego też punktownicą bądź pantografem rzeźbiarskim), tworzono cztery jej kopie. K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje...*, dz. cyt., s. 302.

37 P. Korduba, *Jak wymyślono „ludowość na handel” – czyli o popieraniu przemysłu i sztuki ludowej w międzywojennej Polsce*, „Artium Quaestiones”, 2012, nr 23, s. 59; tenże, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013, s. 13.



6. Od lewej: 1. **Władysław Raś, Kowal**, snycerka/drewno, 1933 r., kolekcja prywatna;
2. **autor nieznany, Modlący się**, drewno, lata 30. XX w., kolekcja prywatna;
3. **autor nieznany, Nagroda za Bieg Zjazdowy o puchar P.K.L.** (1946), drewno,
lata 30. XX w., kolekcja prywatna; 4. **autor nieznany, Krakowiak**, drewno,
1934 r., kolekcja prywatna. Fot. Desa Unicum, P. Bobrowski

Narracja łącząca tradycję z nowoczesnością, międzynarodowe tendencje z patriotyzmem lokalnym, naznaczona była głębokimi sprzecznościami. Realizacje powstające w ramach zakopiańskiej szkoły miały być wyrazem spontanicznych działań twórców ludowych, zarazem jednak kontrolowano je instytucjonalnie, zgodnie z panującą polityką rządową. Masowość wyrobów miała stanowić gwarancję napływu zagranicznego kapitału, którego instytucja, gospodarka regionu i niedawno utworzonego państwa bardzo potrzebowały. Pod dyktando Dobrodzickiego, kierując się interesem rynkowym dostosowywaniem do potrzeb konsumentów, wykonano krok ku zatraceniu ludowej tożsamości rzemiosła z regionu. Do nieodwracalnych przemian w ikonosferze doszło już pod koniec XIX w., gdy turystyczny rozwój Podhala i instytucjonalizacja rzemiosła na potrzeby zewnętrznych podmiotów znacząco wpłynęły na przemiany w obrębie lokalnej tradycji. Oryginalny folklor,

dopasowywany do obowiązujących, obcych narracji stopniowo zanikał. Odpowiedzialni za zmiany wciąż łudzili się jednak co do jego wiecznotrwałości i wartości niepodlegających destrukcyjnemu działaniu czasu.

Jak słusznie wskazuje Piotr Korduba, już w okresie międzywojnia „nieśmiało” dostrzegano niebezpieczeństwa związane z propagowaniem ludowości w obrębie współczesnej sztuki dekoracyjnej³⁸. Wspomniane głosy pojawiały się w środowiskach zwolenników tej idei, dostrzegających ryzyko niezrozumienia stojącej za nią koncepcji³⁹ czy uzyskania wrażenia zastoju rozwoju kultury polskiej, jak i wśród jej przeciwników, zwracających uwagę między innymi na wyalienowanie projektu z ogólnoeuropejskich tendencji czy nieświadomość i oderwanie artystów od potrzeb życia współczesnego⁴⁰.

³⁸ Tenże, *Ludowość...*, dz. cyt., s. 22.

³⁹ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 4.

⁴⁰ *Czy sztuka dekoracyjna?*, „Blok”, 1925, nr 10, s. 1.

Analizując historię placówki, należy zwrócić uwagę na ważną składową sztuki ludowej, która pozostawała przez lata trwałym nośnikiem tradycji, wymykającym się programowym zawłaszczeniom. Niezależnie od zmian strategii placówki formułowanych przez kolejnych dyrektorów, niezmiennie zachowywano związek z jej pierwotnym snycerskim profilem – leżącym u podstaw nauczania drewnem i technikami jego obróbki⁴¹. Jak wskazuje historyczka sztuki Aleksandra Giełdoń-Paszek, rozbudzone za sprawą działalności Witkiewicza i Kovátsa pod koniec XIX w. zainteresowanie góralszczyzną wpłynęło na nobilitację tego materiału⁴². Na przestrzeni lat drewno – traktowane utylitarnie zwłaszcza przez ludność góralską – ewoluowało do rangi szlacheckiego tworzywa⁴³.

Choć debatę nad jego znaczeniem w sztuce rodzimej rozpoczęły rozważania dotyczące konieczności wykorzystania drewna iglastego w budownictwie góralskim, w kolejnych dekadach chętnie sięgano do wszystkich gatunków drewna, uznając je za materiał tradycyjny, „prapolski”. W doborze gatunków stosowanych w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem dużą rolę odegrały względy praktyczne: dostępność surowca, cena i charakter tworzywa (kolor i ułożenie wpływały dodatkowo na wartości estetyczne realizacji). Najchętniej wybierano gatunki drewna o zwartej



7. Władysław Kut (?), *Tańcząca para*, drewno jesionowe, 1937 r., wł. Marek Roeffler, Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna. Fot. E. Wińczyk

strukturze, twarde i odporne na czynniki atmosferyczne, które powszechnie występowały na terenie Podhala: jesion, wiąz górski, dąb, jawor, drzewa owocowe. Rzadziej decydowano się na wykorzystanie drzew iglastych, obfitujących w żywicę (cechujących się mniej urozmaiconym rysunkiem). Wybór lokalnych gatunków drewna odpowiadał ważnemu z perspektywy ekonomicznej państwowemu programowi wykorzystania surowców miejscowych⁴⁴. Co istotne, stanowił także pomost łączący współczesne rzemiosło z przeszłością – z czasami polegania wyłącznie na surowcach lokalnych, w których drewno otoczone było szeregiem ludowych wierzeń⁴⁵.

O stosowaniu drewna w obrębie Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem decydowały też względy

41 W obrębie placówki tworzone także realizacje w innych materiałach, m.in. gipsie czy ceramice.

42 A. Giełdoń-Paszek, *Drewno a sprawa polska: wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego*, „Studia Artystyczne”, 2015, nr 3, s. 134.

43 By w latach 20. zostać wykorzystane jako element legitymizowania nowego stylu narodowego, o czym świadczy m.in. sformułowany na marginesie rozważań o zabawkarstwie polskim postulat eksploatacji drewna przez Polskę, żeby podbić inne kraje „egzotyzmem swoim” i wywołać modę na polszczyznę, wystosowany przez Bronisława Mańkowskiego w 1920 r. B. Mańkowski, *Zabawkarstwo w Polsce. Możliwość jego rozwoju na podstawie przykładów państw obcych*, Warszawa 1920, s. 12.

44 P. Korduba, *Jak wymyślono „ludowość...”, dz. cyt., s. 59.*

45 *Rzeźba w drewnie w twórczości polskich artystów 1918–2018* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego], Zakopane 2018, s. 5.

pragmatyczne: przekazywane umiejętności obróbki surowca. Do opracowywania materiału używano narzędzi szeroko wykorzystywanych w miejscowej snycerce, budownictwie i ciesielstwie: pił, siekier, dłut snycerskich (umożliwiających nacinanie brzegów – skośników, wykonywanie zagłębień – żłobników, czy opracowywanie wypukłych powierzchni – dłut typu łyżka), a także pilników (tarników)⁴⁶. Dostępne narzędzia i fizyczne właściwości drewna determinowały formy realizacji, narzucały twórcom środki ekspresji, przynosząc za każdym razem inne rezultaty. O zróżnicowaniu tym decydowały w dużej mierze indywidualne doświadczenia i umiejętności, technika, a także obowiązujące w danym okresie dziejów placówki wizje stylu regionalnego czy narodowego i ludowości.

Choć w literaturze przedmiotu słusznie dostrzega się odmienny sposób czerpania z folkloru przez kolejnych dyrektorów placówki, trudno szukać krytycznego zreferowania ich stosunku do niego – opierającego się w dużej mierze na zawłaszczeniu, względach polityczno-ideowych i ekonomicznych. A przecież ludowość w ujęciu twórców związanych ze Szkołą Przemysłu Drzewnego w Zakopanem stanowiła właśnie konstrukt – reprezentację sztuki góralskiej tworzoną przez elity artystyczne. Podhalańskie rzemiosło stające się obiektem fascynacji mieszczan pozornie zakrywało różnice klasowe, wytwarzając jednak z gruntu fałszywy dyskurs, obraz ludu pozbawiony kontekstu historycznego i materialnego.

Chęć „nauczania ludowości”, jaka od początku przyświecała szkole, u swoich podstaw naznaczona była paradoksem. Instytucjonalizacja zjawiska wykształconego naturalnie w obrębie ludu nie mogła zakończyć się odmiennie niż jego instrumentalizacją.

Im większą popularność zyskiwała ludowość, tym więcej podmiotów zabiegało o rolę w kształtowaniu jej wizerunku. Im bardziej atrakcyjne wizualnie stawało się jako concept „Zakopane”, tym więcej zainteresowania wzbudzało – z lokalnej, zachowującej autentyzm tradycji bańki stając się pełnoprawnym uczestnikiem wczesnej globalizacji, unifikującej kultury jeszcze skuteczniej, niż austro-węgierskie wzorniki ludowych motywów. Ludowość w rękach zakopiańskich twórców była kategorią ideową, traktowaną utylitarnie, łączoną z bieżącymi tendencjami estetycznymi – jej postrzeganie i definicję opierano przede wszystkim na indywidualnych przekonaniach i odczuciach, którym towarzyszyły szersze interesy polityczno-rynkowe, zgodnie z tradycjami kolonialnymi. Poszukiwania ludowości w zakopiańskiej placówce przypadły na okres przemian w percepcji Podhala. Kraina, pod koniec XIX w. romantycznie mitologizowana, stała się na początku kolejnego stulecia ofiarą nadprodukcji różnorodnego „wyobrażonego” wizerunku jej dziedzictwa w postaci masowo wytwarzanych pamiątek.

W następstwie tych przemian „góral-szczyzna” stała się konglomeratem skupionego na drewnie rzemiosła oraz wpływów i naleciałości, zapewnionych przez latami sterujących rozwojem lokalnej kultury „obcych”. Odbiciem tego jest krajobraz współczesnego Zakopanego – tak miasta, jak i właściwej mu twórczości artystyczno-rzemieślniczej – przestrzeń wizualnego nieładu, czerpiącego z mnogości wzorów, jakie w świadomości ogólnej uchodzą za góralskie. Podhale, utożsamiane z kolebką polskości, na skutek procesu przemiany w kurort zostało wyrwane z własnej ludowości.

46 R. Gawrońska, *Warsztat Augusta Zamoyskiego*, w: *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy, Muzeum Literatury], Warszawa 2019, s. 427–449.

STRESZCZENIE

LUDOWOŚĆ UTRACONA? STRATEGIE
INSTYTUCJONALIZACJI SZTUKI
LUDOWEJ W SZKOLE PRZEMYSŁU
DRZEWNEGO W ZAKOPANEM

W jakim stopniu funkcjonujące dzisiaj wyobrażenie „góralczyzny” odpowiada tradycyjnej twórczości Podhala sprzed prób jej instytucjonalizacji? Tekst stanowi analizę metod konstruowania stylów regionalnego i narodowego, jakie realizowano w programach zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego z lat 1879–1939. Ówczesna twórczość rzeźbiarska wykładowców i wychowanków placówki oraz prowadzona w jej zakresie edukacja ukazują różnorodność prób instytucjonalizacji oraz instrumentalizacji ludowości. W literaturze przedmiotu brakuje jednak wyczerpującej analizy tych procesów. Celem tekstu jest prześledzenie (nad)użytków folkloru, do jakich dochodziło w obrębie uczelni. Analizie zostały poddane programy edukacji realizowane przez dyrektorów: Franciszka Neužila, Edgara Kovátsa, Stanisława Barabasz, Karola Stryjeńskiego oraz Adama Dobrodzickiego. Genealogia przywołanych koncepcji kształcenia ujawnia pewną ambiwalencję: nauczające wytwórczości ludowej programy były w rzeczywistości formami artystycznej ingerencji w regionalną kulturę Podhala, tworzonymi w większości przez „obcych” i dla „obcych”. Całość rozważań została zrealizowana z perspektywy studiów postkolonialnych oraz historii społeczno-politycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

Szkoła Przemysłu Drzewnego, Zakopane, ludowość, styl regionalny, styl narodowy, studia postkolonialne, historia społeczno-polityczna

SUMMARY

THE LOST FOLKLORE? STRATEGIES
OF INDUSTRIALIZATION OF FOLK ART
IN SCHOOL OF WOOD INDUSTRY
IN ZAKOPANE

To what extent does the present image of Polish “highland culture” reflect the traditional art and craftsmanship of Podhale from before its institutionalization? This study offers an analysis of methods of creation of regional and national style, conducted at the School of Wood Industry in Zakopane from 1879 to 1939. Art and craft of students and professors and the educational methods demonstrate various attempts of institutionalization and instrumentalization of folklore. Literature on the subject lacks a thorough analysis of those processes. The object of this study was to trace the (ab)uses of folklore that happened on account of the School. Analyzed were the teaching programmes carried out by headmasters: Franciszek Neužil, Edgar Kováts, Stanisław Barabasz, Karol Stryjeński, and Adam Dobrodzicki. Those methods of education reveal an ambivalence: while officially teaching local folklore and craft, they were in fact a form of artistic interference with the regional culture of Podhale, by “strangers” and for “strangers”. The text was based on postcolonial studies and socio-political history.

KEYWORDS

School of Wood Industry, Zakopane, folklore, regional style, national style, postcolonial studies, socio-political history

BIBLIOGRAFIA

- Barabasz Stanisław, *Sztuka ludowa na Podhalu*, cz. 1–2: *Spisz i Orawa*, Lwów–Warszawa 1928; cz. 3: *Witów*, Lwów–Warszawa 1930; cz. 4: *Kościół w Dębnie*, Lwów–Warszawa 1932.
- Brzostek Błażej, *Czy folklor wszedł do śródmieścia? O motywach ludowych w PRL-u*, w: *Polska – kraj folkloru?* [katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki], Warszawa 2016, s. 16–27.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Secesja w Zakopanem?*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2015, nr 10, s. 341–346.
- Crowley David, *National Style and Nation-state. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester–New York 1992.
- Czy sztuka dekoracyjna?*, „Blok”, 1925, nr 10, s. 1.
- Gandhi Leela, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, tłum. Jacek Serwański, Poznań 2008.
- Gawrońska Roksana, *Warsztat Augusta Zamoyskiego*, w: *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy, Muzeum Literatury], Warszawa 2019, s. 427–449.
- Giełdoń-Paszek Agnieszka, *Drewno a sprawa polska: wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego*, „Studia Artystyczne”, 2015, nr 3, s. 134.
- Hapanowicz Piotr, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 8, 2007, s. 43–62.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998.
- Kędziora Tomasz, *Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w latach 1876–1918*, „Studia Historyczne”, t. 36, 1993, z. 4 (143), s. 477–488.
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, *What Art Poland Needs: in Search of the Polish National Style at the Beginning of the 20th Century*, w: *History of Art History in Central, Eastern, and South-East Europe*, red. Jerzy Malinowski, Toruń, 2012, s. 149–154.
- Korduba Piotr, *Jak wymyślono „ludowość na handel” – czyli o popieraniu przemysłu i sztuki ludowej w międzywojennej Polsce*, „Artium Quaestiones”, 2012, nr 23, s. 59.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013, s. 13.
- Krupa Maciej, Mazik Piotr, Szpilka Kuba, *Nieobecne miasto. Przewodnik po nieznanym Zakopanem*, Wołowiec 2016.
- Liwak Katarzyna, *Eksperymenty Antoniego Buszka z twórcami ludowymi*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje-teoria-praktyka*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 193–199.
- Relacje Warszawa – Zakopane* [katalog wystawy, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], Warszawa 2017.
- Malinowski Kazimierz, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady”, 1937, nr 10, s. 544.

- Mańkowski Bronisław, *Zabawkarstwo w Polsce. Możliwość jego rozwoju na podstawie przykładów państw obcych*, Warszawa 1920.
- Nowakowska-Sito Katarzyna, *W poszukiwaniu niepodległości w sztuce. Pawilon polski na wystawie paryskiej 1925*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem badań filozoficznych”, t. 30, 2018, nr 1, s. 185–196.
- Policht Piotr, *Jak wymyślano podhalańską ludowość*, 2019, *culture.pl*: <https://culture.pl/pl/artykul/jak-wymyslano-podhalanska-ludowosc> [dostęp 17 I 2020]
- Szkolnictwo artystyczne, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 514–534.
- Rzeźba w drewnie w twórczości polskich artystów 1918–2018 [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego], Zakopane 2018.
- Skrzypczak Jerzy, *Styl zakopiański w twórczości Tadeusza Stryjeńskiego*, „Rocznik Podhalański”, t. 10, 2007, s. 105–126.
- Stobiecka Monika, *Kolonialny regionalizm. Problem tożsamości w zakopiańskiej architekturze*, „Miejsce” 2019, nr 5, <https://www.doi.org/10.48285/8kae-rzco3p> [dostęp 17 I 2021].
- Stryjeński Karol, *Szkoła przemysłu drzewnego*, „Giewont”, 1924, nr 1, s. 27.
- Szczerski Andrzej, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015.
- Szybisty Tomasz, «Sposób zakopiański» i jego twórca Edgar Kováts (1849–1912), „Rocznik Podhalański”, t. 10 (za lata 2003–2006), 2007, s. 55–104.
- Warchałowski Jerzy, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 4.
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic, Kraków 2009.
- Witkiewicz Stanisław, *Styl zakopiański*, z. 1: *Pokój jadalny*, Lwów 1904.
- Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007.
- Żuber Agnieszka, *Ikonoografia cyklu grafik Bożki słowiańskiej Zofii Stryjeńskiej*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przew. prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2017, s. 92–121.

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

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).

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.

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. Wisła 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 kopcuszką¹⁷. 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 wnętrz 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.

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

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
ROK AKADEMICKI 1935/36

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 Katedra Breyera A. 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> |
| W szkole (nazwa) | | 8. Zdolność do służby wojskowej (kategoria) | <i>C.</i> |
| W miejscowości | | 9. Stopień wojskowy | w rezerwie w służbie czynnej miejscowości |
| Zagranica (kraj) | | 10. Miejsce stałego zamieszkania rodziców lub opiekunów (dla sierot – własne) | miasto czy wieś <i>Miechów</i> powiat <i>Miechów</i> województwo <i>kieleckie</i> zagranicą (kraj) |
| 11. Obecny adres kandydata <i>ul. Kabryczna 23m. 11.</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 Piwowarskiego, 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 obydwojma 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 obydwiema 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

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

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

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 Rapoport) 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

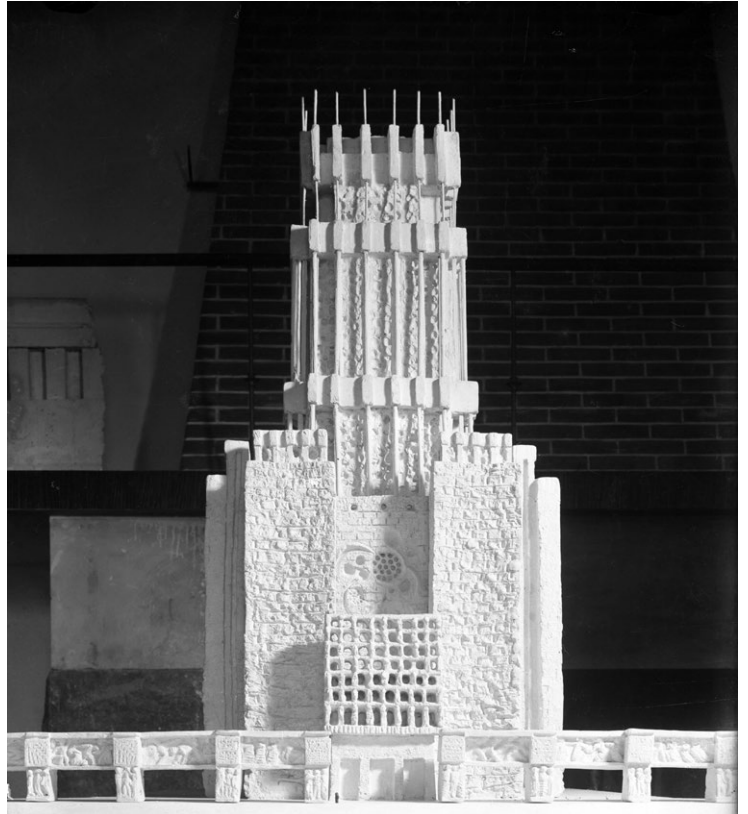
33 E. Mioszewska, *Sport w rzeźbie*, „Wiarus”, 1936, 2 V, Archiwum IPS, teuszka nr 60.

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

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.

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.

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 odwrócenie 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].

„Pejzaż górski nie odpowiadał mi malarsko”¹. Zakopiański epizod graficzny Jana Skotnickiego

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9374>

URSZULA DRAGOŃSKA
UNIwersytet Warszawski, GABINET RYCIN BUW
ORCID 0000-0002-1323-5031

Jan Skotnicki (1876–1968) – nieco zapomniany młodopolski malarz, a w okresie dwudziestolecia międzywojennego głównie działacz polityczny – zainteresował się sztukami graficznymi na krótko przed wybuchem I wojny światowej. Ten artystyczny epizod zakiełkował i rozwinął się w artystyczno-intelektualnym środowisku Zakopanego. O wpływie atmosfery stolicy polskich gór na życie artystyczne i o zjawisku Młodej Polski tatrzańskiej napisano już wiele. Tym bardziej warto przyjrzeć się twórczości, która zrodziła się niejako z tendencji odmiennej – braku fascynacji górskim krajobrazem i tutejszą sztuką ludową, poczucia zagubienia i osamotnienia w trakcie koniecznego pobytu w kurorcie i poszukiwania nowej drogi twórczej. Drogi, która okazała się istotnym elementem odrodzenia sztuk graficznych na ziemiach polskich w pierwszych dekadach XX w.

¹ Jan Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa 1957, s. 135. Rękopis wspomnień znajduje się w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Łodzi (Rps XIV/1-2), a maszynopis w Bibliotece Narodowej (BN: Rps 6395-6396 IV).

Małżeństwo Skotnickich przyjechało do Zakopanego w 1908 r. z powodu złego stanu zdrowia żony artysty. Teodora z Trenklerów (1881–1963) była pasierbicą łódzkiego przemysłowca, kolekcjonera i mecenasa, Henryka Grohmana (1862–1939), właściciela zakopiańskiej willi Zofiówka, w której Skotniccy przebywali z niewielkimi przerwami do 1917 r.² Skotnicki nie

² Biografia J. Skotnickiego za: S. Konarski, *Skotnicki Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 38, Warszawa 1997–1998, s. 302–305. Najnowsza nota o artyście: C. Rohrschneider, *Skotnicki Jan*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 104, Berlin–Boston 2019, s. 201–202. Ślub Jana z Teodorą, jedną z trzech córek Matyldy Grohman (1859–1939) z pierwszego małżeństwa, odbył się w 1905 r. w Paryżu. Zofiówka – willa w stylu zakopiańskim, powstała pod koniec XIX w. według projektu Stanisława Witkiewicza. Należała pierwotnie do Stanisława Sas Dolińskiego (1894?–1942), od którego odkupił ją Grohman (A.D. Sznajpik, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 160, il. 86). Po jego śmierci, w 1939 r., siostry Trenkler podarowały willę Kasie Mianowskiego z przeznaczeniem na pracownię i dom wypoczynkowy dla naukowców i artystów. Posiadłość spłonęła 18 IV 1946 r. (J. Woźniakowski, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. R. Dutkowska, t. 2, Kraków 1991, s. 227). Siostra Teodory, Elżbieta Trenkler (1882–1977) wspomina, że Skotniccy mieszkali nie w Zofiówce, a w sąsiedniej willi – Leontynówce (E. Trenklerówna, *Ze wspomnień o Mieczysławie Karłowiczu*, „Ruch Muzyczny”, 1968, nr 8, s. 5).

podszedł do zmiany miejsca zamieszkania z entuzjazmem. Przeciwnie, żałował zerwania z Krakowem, którego atmosfera i środowisko stanowiły dlań twórczą pożywkę³. W momencie przyjazdu do stolicy Tatr był artystą młodym, ale już ukształtowanym. Uprawiał malarstwo olejne o tematyce pejzażowej i rodzajowej oraz rysunek. Portretował przedstawicieli krakowskiej cyganerii artystycznej i twórców z kręgu kabaretu Zielony Balonik⁴. Paradoksalnie Zakopane, które dla tak wielu twórców stanowiło miejsce inspiracji, na Skotnickiego podziałało zgoła odmiennie⁵. Nie odpowiadał mu tutejszy krajobraz „zbyt pompacyjny, pozbawiony wdzięku”, jak uważał. Nie fascynowała góralska mentalność i sztuka ludowa. „Przy tym wszystko to było zanadto obmalowane, obfotografowane, obreklamowane”, wspominał⁶. Malarz nie odnalazł się również w tutejszym

środowisku artystyczno-intelektualnym. Poczucie odosobnienia pogłębiła tragiczna śmierć bliskiego Skotnickim, Trenklerom i Grohmanon Mieczysława Karłowicza, który zginął pod lawiną w 1909 r.⁷

Jacek Woźniakowski, analizując rozwój kulturalny Zakopanego, uznał lata 1909–1910 za przełomowe. To właśnie w tym czasie, w sprzyjającej atmosferze kurortu skupiającego przedstawicieli świata sztuki i intelektualistów ze wszystkich zaborów, przy względnej swobodzie politycznej, którą cieszyła się Galicja, wydarzenia artystyczne zaczęły nabierać rozpędu⁸. Przy okazji większości z tych inicjatyw natrafiamy na nazwisko Skotnickiego. W 1909 r. wspólnie z Kazimierzem Brzozowskim, Janem Dworskim i Władysławem Skoczylasem założył Towarzystwo „Sztuka Podhalańska”⁹. Rok później Brzozowski, Skotnicki i Bohdan Treter zainicjowali powstanie Spółdzielni „Kilim”. W pierwszych latach jej działalności Skotnicki pełnił funkcję kierownika artystycznego i wspólnie z żoną wykonywał projekty tkanin¹⁰. W styczniu 1909 r. małżeństwo Skotnickich wzięło udział w pierwszej wystawie artystów zakopiańskich zorganizowanej w gmachu

3 J. Skotnicki, *Przy sztalugach...*, dz. cyt., s. 135.

4 Ukończył warszawską Klasę Rysunkową Adama Badowskiego, studiował na ASP w Petersburgu (1898–1899, 1903–1904) i w Krakowie (1900–1903) pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera i Teodora Axentowicza oraz malarstwo w Académie Colarossi w Paryżu (1904). Wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (dalej jako TPSP) w Krakowie (1904) i we Lwowie (1906) oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (dalej jako TZSP) w Warszawie (1906, 1907, 1908/9. S. Konarski, dz. cyt., s. 302). Rysunki artysty przechowuje Biblioteka Narodowa (dalej jako BN. M. Grońska, *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX wieku. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do 1975 roku*, Warszawa 1991, s. 160–168, poz. 1756–1843) oraz Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach (dalej jako MK. Por. *Jan Skotnicki – malarz i jego warsztat*, katalog wystawy), MK, lipiec–wrzesień 1998, oprac. i tekst P. Stasiak, Krośniewice 1998). Część zreprodukowano w tomie wspomnień artysty.

5 Kulturalną panoramę miasta tego czasu prezentują: K. Estreicher, *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, w: *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 129–140; J. Woźniakowski, *Dobrańsze niż...*, dz. cyt., s. 189–235; A.D. Sznapić, dz. cyt.; T. Jabłońska, *Sztuki piękne pod Tatrami*, Zakopane 2015.

6 J. Skotnicki, *Przy sztalugach...*, dz. cyt., s. 135.

7 Szczególne relacje łączyły go zwłaszcza z Elżbietą Trenkler, uznawaną za jego „nieoficjalną narzeczoną”. Ze Skotnickim znali się od czasów szkolnych. Elżbieta, Teodora i Jan spędzili z kompozytorem jego ostatni wieczór przed śmiercią. Tragedia znalazła odbicie we wspomnieniach Skotnickiego i w jego twórczości: *Śmierć Karłowicza*, 1909, olej na tekturze, Muzeum Narodowe w Poznaniu (dalej jako MNP, Mp 1531); *Znalezienie zwłok Karłowicza*, 1909, kredki, ołówki, (BN, nr inw. R.950). J. Skotnicki, dz. cyt., s. 137–138; *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, oprac. H. Anders, Kraków 1960, s. 586–610; A. Wightman, *Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, Kraków 1996, s. 113–115.

8 J. Woźniakowski, *Dobrańsze niż...*, dz. cyt., s. 202–206; A.D. Sznapić, dz. cyt., s. 44.

9 J. Woźniakowski, *O wystawach „Sztuki Podhalańskiej”, „Roczniki Humanistyczne”*, t. 34, 1986, z. 2, s. 525–530.

10 I. Huml, *Stowarzyszenie Kilim*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 195–196.

Biblioteki Publicznej. Wystawiali obok takich artystów jak Teodor Axentowicz, Julian Fałat), Jan Rembowski, Władysław Skoczylas czy Leon Wyczółkowski. Z kolei w kwietniu uczestniczyli w konkursie na projekt zabawki rozpisany przez „Sztukę Podhalańską”. Choć ostatecznie nie przyznano pierwszej nagrody, to propozycje Skotnickich spotkały się z dużym uznaniem. W grudniu zaprezentowali swoje prace na wystawie pejzażu urządzonej przez Towarzystwo w willi Jutrzenka. W 1910 r. Skotnicki otrzymał pierwszą nagrodę za projekt kilimu. Ponadto z jego ramienia wziął udział w dwóch wystawach we Lwowie: Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej w 1910 r. i Wystawie Podhalańskiej w roku następnym¹¹. Warto nadmienić, że inicjatywy „Sztuki Podhalańskiej” i „Kilimu” nie obyłyby się bez wsparcia finansowego Grohmana¹².

Na krótko po przyjeździe Skotnicki zainteresował się sztukami graficznymi: „Roślinność górską, te miliony jednakowych smreków jakby sztańcą na jedną modłę wykonanych, latem czy zimą takim samym kolorem pomalowanych, doprowadzały mnie do rozpaczki. Nic też dziwnego, że przy takim ustosunkowaniu się moim do otoczenia o poważniejszej pracy malarskiej nie mogło być mowy. Wolałem kilimiarstwo i grafikę. Teść mój, Henryk Grohman, widząc tę moją niechęć do Zakopanego, a sam będąc w nim rozmiłowany, chciał mi ulżyć. W tym celu

zainicjował utworzenie ośrodka artystycznego z pracownią eksperymentalną kilimiarsko-gobelinową, batikową, ceramiczną oraz graficzną. Zaczęły więc z całego niemal świata napływać do Zakopanego warsztaty tkackie, wełny, jedwabie, woski, różne tkaniny, prasy graficzne, narzędzia rylce itd.”¹³ Powstał w ten sposób odrębny ośrodek graficzny, wymieniany przez Irenę Kossowską obok tych najważniejszych: krakowskiego i warszawskiego¹⁴. Według Skotnickiego właśnie w zakopiańskiej pracowni pierwsze kroki graficzne miał stawić Skoczylas¹⁵. Jednak autorka jego najnowszej monografii, Maryla Sitkowska, nie podejmuje tego wątku. Najwcześniejsze akwaforty i suche igły, datowane na 1910 r., wiąże z pobytem artysty w Paryżu i nauką w pracowni Jana Rubczaka¹⁶. O tym, że Skoczylas mógł korzystać z zakopiańskiej pracowni graficznej po powrocie ze stolicy Francji, wspomina natomiast Maria Grońska¹⁷. Warto jednak zauważyć, że pierwsze znane prace graficzne Skoczylasa stoją na bardzo wysokim poziomie artystycznym i technicznym. Musiały je poprzedzać niezachowane wprawki, które być może powstawały właśnie w zakopiańskiej pracowni.

11 J. Woźniakowski, *O wystawach...*, dz. cyt., s. 526.

12 Dowodem wdzięczności artystów jest rycina autorstwa Skoczylasa, z dedykacją dla mecenasa, którą bezpośrednio na matrycy podpisali członkowie „Sztuki Podhalańskiej”: *Profil górala*, 1914, akwaforta, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej jako GR BUW, Inw.Dep. 4724 – odbitka, Inw.Dep. 4933 – matryca). O mecenacie Grohmana: W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195.

13 J. Skotnicki, *Przy sztalugach...*, dz. cyt., s. 139.

Należałoby się zastanowić, czy faktycznie jedynym impulsem do podjęcia wspomnianych inicjatyw była dla Grohmana troska o zięcia i czy nie przeważały tu zainteresowania własne i podsycanie pasji artystycznych siostr Trenkler, nad którymi sprawował pieczęć.

14 I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1914*, Kraków 2000, s. 61. Krystyna Czarnocka określa go mianem filii środowiska krakowskiego, zaznaczając, że większość działających tu twórców wywodziła się z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i była związana z Towarzystwem „Polska Sztuka Stosowana”. K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 241.

15 J. Skotnicki, *Przy sztalugach...*, dz. cyt., s. 139.

16 M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015, s. 27–28.

17 M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, Wrocław 1966, s. 9.

Wydarzeniem najważniejszym dla zakopiańskich rytowników był pierwszy, ogólnopolski konkurs graficzny ogłoszony w 1911 r. przez krakowskie TPSP, nazwany imieniem Grohmana dla zaznaczenia jego wkładu w odrodzenie tej sztuki. Na wystawie pokonkursowej inaugurującej otwarcie Bazaru Polskiego przy Krupówkach¹⁸ pokazano prace m.in. Gustawa Gwozdeckiego, Feliksa Jabłczyńskiego, Karola Mondrała, Jana Rubczaka, Zofii Stankiewiczówny i Władysława Skoczylasa, który uzyskał pierwszą nagrodę. Skotnicki wraz ze swoim teściem oraz Teodorem Axentowiczem, Piotrem Stachiewiczem i Feliksem Koperą zasiadł w jury. Był też jedynym artystą wystawiającym poza konkursem¹⁹. W recenzji podsumowującej wydarzenie podkreślił znaczenie linii w sztukach graficznych oraz umiejętne wyzyskanie przez artystów cech przynależnych poszczególnym technikom²⁰. Konkurs, łącząc artystów reprezentujących różne środowiska (Paryż, Warszawa, Kraków, Zakopane), był niezwykle ważny dla rozwoju rodzimych sztuk graficznych i umożliwił przepływ wzajemnych inspiracji artystycznych²¹. Jak jednak zauważyła Adrianna Dominika Sznapić, „w omawianym okresie Zakopane nie było mimo wszystko renomowanym miejscem wystawowym dla artystów malarzy”²².

18 Z. Moździerz, *O powstaniu „Bazaru Polskiego” w Zakopanem*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego – Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem], Kraków 2011, s. 4–11.

19 W.M. Rudzińska, *Wystawa graficzna w Bazarze Polskim w Zakopanem i Henryk Grohman – przemysłowiec, mecenas sztuki, kolekcjoner*, w: *W stulecie Bazaru...*, dz. cyt., s. 36–42.

20 J. Skotnicki, *Kronika. Wystawa graficzna w Zakopanem*, „Sztuka. Miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce i kulturze”, 1911, z. 1, s. 144–147.

21 I. Kossowska, *Świat odrealniony. Polska grafika artystyczna (1897–1917)*, w: *W stulecie Bazaru...*, dz. cyt., s. 34.

22 A.D. Sznapić, dz. cyt., s. 97. Stwierdzenie to dotyczy tak samo artystów grafików.

Podjęmowane tu inicjatywy miały charakter charytatywny i stanowiły rodzaj kulturalnej rozrywki dla kuracjuszy i letników. Dostrzegął to sam Stanisław Witkiewicz, pisząc do syna: „Co do wystawy [...] w Zakopanem nie warto. Koszta i trudy, a pożytek żaden” i polecał Kraków, Lwów i Warszawę²³. Rozumiał to także Skotnicki, od początku prezentując ryciny poza ta-trzańskim kurortem, co tylko potwierdza, że traktował tę dziedzinę sztuki poważnie. Po raz pierwszy eksponował je publicznie w Krakowie w 1909 r.²⁴ oraz na VI Salonie TZSP w Warszawie na przełomie 1909 i 1910 r.²⁵ Większy wybór akwafort zaprezentował na III wystawie Grupy Artystów Polskich „Odłam” w Warszawie w 1910 r.²⁶ Ważna była również lwowska ekspozycja „Sztuki Podhalańskiej” z 1911 r., na której akwaforty artysty dekorowały wnętrza zaprojektowane przez Skoczylasa w stylu zakopiańskim²⁷. Uwagę krytyków zwracała przede wszystkim sprawność techniczna Skotnickiego²⁸.

23 List z 16 VIII 1911 r. Cyt. za: tamże, s. 97.

24 Nie udało się ustalić, o jaką wystawę chodziło. *Pamiętka z wystawy graficznej i konkursu II-go imienia Henryka Grohmana* [katalog wystawy, luty 1914], Warszawa 1914, s. 36.

25 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 338. Wymienione tytuły (*Akwaforta kolorowa I*, *Akwaforta kolorowa II* i *Główka*) nie pozwalają połączyć tych prac z żadnymi współcześnie znanymi.

26 *III wystawa Grupy Artystów Polskich „Odłam”* [katalog wystawy, kwiecień–maj 1910], Warszawa 1910, s. 17–18. Wprawdzie katalog nie zawiera informacji o technice wykonania prac, jednak ich tytuły są tożsame ze znanymi akwafortami (*Rzepicha*, *Jodła*, *Kareta*, *Słoneczniki*, *Wejście do kościoła*, *Na fotelu*). Na obecność prac graficznych Skotnickiego zwrócili również uwagę recenzenci: *Dział grafiki na wystawie Odłamu w TZSP*, „Kurier Warszawski”, 1910, nr 143 (wydanie wieczorne), s. 6; J. Kleczyński, *Z wystawy „Odłamu”*. *Szkice sylwetek*, „Sfinks. Czasopismo literacko-artystyczne i naukowe”, r. 3, 1910, nr 10, s. 313.

27 *Katalog wystawy podhalańskiej* [katalog wystawy], Lwów 1911, s. 31.

28 M. Dienstl, *Warszawskie Tow. artystów grafików*, „Świat”, 1913, nr 17, s. 11; W. Wankie, *Nasza grafika współczesna*, „Świat”, 1914, nr 5, s. 6.

Jest to tym bardziej warte podkreślenia, że artysta bardzo szybko opanował warsztat technik metalowych. Henryk Piątkowski uważał wręcz, że „w gronie polskich malarzy, którzy przystosowali do swoich potrzeb technikę akwafortową, Skotnicki w krótkim czasie zajął jedno z wydatniejszych miejsc i stanął obok Stankiewiczówny i Pankiewicza”²⁹.

W 1912 r. Skotnicki opuścił Zakopane i przeniósł się do Warszawy, gdzie jego zainteresowanie grafiką dalej się rozwijało³⁰. Przyłączył się do powstałego z inicjatywy Ignacego Łopieńskiego, Hieronima Wildera i Franciszka Ejsmonda Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych (TPSG). Rok później wziął udział w wystawie Towarzystwa, na której zaprezentował głównie swój zakopiański dorobek. Wygłosił także cykl 12 popularyzatorskich wykładów *O różnicach technik graficznych*³¹. W tym samym roku 41 prac artysty trafiło do 16. Katalogu Antykwarium Wildera *Nowoczesna grafika polska*, które to wydawnictwo po raz pierwszy oficjalnie wprowadzało twórczość ówczesnych grafików na rynek sztuki³². W 1914 r. ryciny Skotnickiego pokazane zostały na wystawie towarzyszącej ogłoszonemu przez TPSG II konkursowi graficznemu im. Henryka Grohmana. I tym razem Skotnicki zasiadał w jury³³. Należy

szczególnie podkreślić znaczenie podobnych inicjatyw, angażujących artystów i miłośników na rzecz odrodzenia sztuk graficznych, pozbawionych na ziemiach polskich historycznej ciągłości i kształtowanych niemal zupełnie na nowo³⁴. Mimo powrotu w 1914 r. do swego graficznego matczyka, Skotnicki nie przejawiał ponownego zainteresowania rytownictwem. Ten twórczy epizod zamyka wybuch I wojny światowej i przystąpienie artysty do Legionów Polskich³⁵. Rodząca się po 1914 r. pod Tatrami awangarda spod znaku Stanisława Ignacego Witkiewicza czy braci Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków, pozostawiła młodopolskiego na wskroś Skotnickiego na marginesie wydarzeń artystycznych³⁶.

Podstawą analizy graficznego dorobku Skotnickiego jest największy zbiór jego prac przechowywany w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, liczący 53 odbitki. Trzydzieści z nich pochodzi z kolekcji Grohmana przekazanej Uniwersytetowi w 1939 r. na mocy testamentu, którego jednym z wykonawców był sam Skotnicki³⁷. Pozostałe prace artysta po-

29 H. Piątkowski, *Wystawa obrazów J. Skotnickiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1913, nr 45, s. 886.

30 J. Skotnicki, *Przy sztalugach...*, dz. cyt., s. 139. Teodora wraz z synem zostali w Zakopanem. Lata 1912–1914 spędzone w Warszawie nie znajdują żadnego odbicia we wspomnieniach Skotnickiego.

31 P.P. Czyż, *Szkoła Łopieńskiego – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych, czyli warszawscy akwafortyciści pierwszych dwóch dekad XX wieku*, w: *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 18–19 października 2012 roku*, red. B. Chojnacka, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 73.

32 *Nowoczesna grafika polska*, Antykwarium Polski w Warszawie Hieronima Wildera i S-ki, Warszawa 1913, s. 16–17, poz. 363–403.

33 *Pamiętka z wystawy...*, s. 36, poz. 332–344. W.M. Rudziń-

ska, *Nowoczesna grafika polska w świetle warszawskiej „Wystawy Graficznej” z 1914 r.*, w: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1993, s. 325–339.

34 I. Kossowska, *Poetyka czerni i bieli w sztuce polskiego modernizmu. Grafika i rysunek*, w: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 listopada 1996 – 26 stycznia 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie, 15 marca – 15 maja 1997], red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 65–66.

35 Skotnicki zaangażował się także w działalność miejscowych organizacji patriotycznych. W okresie międzywojennym poświęcił się polityce. W latach 30. XX w. wrócił do malarstwa. S. Konarski, dz. cyt., s. 303.

36 T. Jabłońska, dz. cyt., s. 281–287.

37 O kolekcji zob. m.in.: W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 128–137; D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej*

darował Bibliotece w 1957 r. Po II wojnie światowej twórczość Skotnickiego przypomniły dwie ekspozycje: jubileuszowa, zorganizowana w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w 1957 r. oraz retrospektywna w Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach w 1998 r.³⁸ Do tej pory nie została ona poddana szczegółowej analizie. W kontekście odrodzenia sztuk graficznych w Polsce pisały o niej Wanda M. Rudzińska oraz Irena Kossowska, która poświęciła jej więcej uwagi³⁹. Jego prace pojawiły się także na ważnych ekspozycjach dotyczących XX-wiecznych technik metalowych, sztuki polskiej przełomu wieków oraz kolekcji Henryka Grohmana⁴⁰. Na podstawie dostępnych zbiorów, katalogów i opracowań liczba prac graficznych Skotnickiego została oszacowana na ponad 50 odrębnych kompozycji. W kolekcjach publicznych znajduje się obecnie przynajmniej 36, niekiedy w kilku egzemplarzach⁴¹. Pozostałe to ryciny wymieniane w katalogach z epoki, które się nie zachowały, znajdują się w zbiorach prywatnych lub, z powodu stosowania różnych tytułów, nie są jednoznacznie łączone ze znanymi kompozycjami. Nie budzą one wątpliwości atribucyjnych, jako

że Skotnicki sygnował większość z nich ołówkiem pod kompozycją lub bezpośrednio na matrycy inicjałem lub znakiem autorskim – dwie strzałki skierowane w górę i dół z herbu Skotnickich Bogoria. Kwestia datacji nie jest już tak jednoznaczna. Wszystkie prace w technikach metalowych powstały z pewnością w latach 1909–1914⁴². Ponieważ odbitki w większości nie były datowane lub data została dopisana później, to pojawiają się tu pewne rozbieżności. Na podstawie katalogów wystaw z epoki można natomiast stwierdzić, że większość prac artysta wykonał w Zakopanem do 1912 r.

Tematyka rycin Skotnickiego jest na wskroś młodopolska i podobnie jak w przypadku wielu ówczesnych *peintre-graveurów* mocno powiązana z malarstwem⁴³. Odnajdujemy w nich nastrojowe pejzaże, fragmentaryczne ujęcia natury o wydzwiku panteistycznym, sentymentalne widoki miasteczek Lubelszczyzny, architektury Krakowa i Paryża, intymne akty, studia postaci z ludu, szkice zwierząt. Nic nie zdradza, że powstały one pod Tatrami – brak w nich elementów miejscowego krajobrazu i tak popularnej wówczas góralszczyzny. W dużej części nie były kompozycjami samodzielnymi. Skotnicki pracował w oparciu o własne obrazy z okresu krakowskiego i szkice rysunkowe. Za przykład mogą tu posłużyć akwaforty *Lirnik* i *Głowa starca* (il. 1), obie powtarzające centralną postać z kompozycji malarzkiej *Wielka pieśń* przedstawiającej trzech muzyków w strojach ludowych⁴⁴. W analogiczny sposób mogła po-

burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939, Warszawa 2015, s. 174–203.

38 *Jubileuszowa wystawa prac Jana Skotnickiego* [katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, lipiec–sierpień 1957], Warszawa 1957; *Jan Skotnicki – malarz...*, dz. cyt., nlb.

39 M.in. W.M. Rudzińska, dz. cyt.; I. Kossowska, dz. cyt.

40 *Wielość w jedności. Techniki wkleśłodruku w Polsce po 1900* [katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23 września – 2 grudnia 2012], oprac. i red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2012; *Koniec wieku...*, dz. cyt.; *Ze zbiorów Henryka Grohmana. Grafika i rzemiosło artystyczne* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 24 stycznia – 13 marca 1998], red. E. Fuchs, Łódź 1997.

41 Większość z nich znajduje się w GR BUW. Pozostałe w Bibliotece Jagiellońskiej (dalej jako BJ), Bibliotece Narodowej, Muzeum Mazowieckim w Płocku (dalej jako MMP), Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej jako MNW), Krakowie (dalej jako MNK) i Poznaniu.

42 Ponadto znane są dwie litografie Skotnickiego: *Wawel – fragment murów* z *Albumu artystycznego*, 1903 (MNK III-ryc.-2207) oraz plakat do Wystawy graficznej w Zakopanem, 1911 (MNK III-af-631); a także ilustracja w cynkotypii do „Liberum Veto” z 1904 r., dla której dostarczył pierwowzór (MNK III-ryc.-46579/3).

43 I. Kossowska, *Zmrok*, w: *Koniec wieku...*, dz. cyt., s. 359.

44 GR BUW, Inw.G.R. 2872; Inw.G.R. 2842 Inw.Dep. 4763, Inw.Dep. 4935 (w przypisach przy pierwszej wzmiance w tekście o pracach Skotnickiego



1. Jan Skotnicki, *Głowa starca*, akwaforta, 1912 r., Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW

Kompozycja jest na nich podana w odbiciu lustrzanym w stosunku do rysunku. Skotnicki podjął także próbę w zakresie grafiki interpretacyjnej, biorąc za pierwowzór *Bitwę po Grunwaldem* Jana Matejki, z której w akwafortcie, tym razem przy zachowaniu właściwej strony, odtworzył *Głowę Jungingena*⁴⁷.

W rycinach Skotnickiego wyraźne są, być może wzajemne, nawiązania tematyczne i kompozycyjne do malarskiej i graficznej twórczości młodopolskich artystów, z którą z pewnością był na bieżąco. Jego *Burza*, ukazująca dynamizm zjawiska atmosferycznego, bliska jest w wyrazie akwafortcie z suchą igłą *Deszcz* autorstwa Włodzimierza Kuglera z 1913 r., czy litografii *Pogrzeb* Leopolda Gottlieba z 1904 r., na której wiatr targa brzożami ponad głowami żałobników⁴⁸. Z kolei *Wisła pod Kazimierzem* przywodzi na myśl wcześniejszą o 10 lat litografię Jana Stanisławskiego *Wisła pod Tyńcem*, w której również kompozycję wyznacza kręta linia brzegowa ograniczająca pustą przestrzeń rzecznej toni⁴⁹. *Słoneczniki* (il. 2) bliskie są tym litografowanym przez Jana Wojnarskiego w 1909 r., zarówno w układzie kompozycyjnym z łodygami roślin na pierwszym planie, ale również w palecie i zbieżnym efekcie malarskim, uzyskanym mimo zastosowania odmiennych technik graficznych⁵⁰. Źródłem inspiracji dla

wstać rycina *Rzepicha*, oparta zapewne na znanym dziś jedynie z literatury płótnie *Piast i Rzepicha*, dla której istnieje także rysunek przygotowawczy⁴⁵. Pierwowzory rysunkowe udało się ponadto ustalić dla kilku innych rycin, takich jak: *Kościół w Rabce*, *Wejście do kościoła Saint Germain l'Auxerrois w Paryżu*, *Dworek*, *Dąb* i *Akt kobiety z tyłu*⁴⁶.

z GR BUW podano wyłącznie numery inwentarzowe; dla prac spoza BUW lub innych autorów dane są bardziej szczegółowe). Nieznane jest obecnie miejsce przechowywania obrazu wystawionego w 1913 r. w TZSP w Warszawie i reprodukowanego w: „Tygodnik Ilustrowany”, 1913, nr 45, s. 885.

45 GR BUW, Inw.G.R. 2871, Inw.Dep. 4768, Inw.Dep. 4938. P. Stasiak, *O malarstwie Jana Skotnickiego*, w: *Jan Skotnicki...*, dz. cyt., nlb.; J. Skotnicki, *Czeczowa z Bronowic*, 1904, akwarela podrysowana ołówkiem i kredkami (BN, R.1667); M. Grońska, dz. cyt., s. 162, poz. 1773.

46 GR BUW, Inw.Dep. 4887, Inw.G.R. 2876, Inw.Dep. 4886, Inw.G.R. 2838, Inw.G.R. 2867, Inw.G.R. 2844, Inw.Dep. 4893. Są to kolejno: J. Skotnicki, *Kościół w Rabce*, 1912, ołówek, kredki (MNW, 123129 MNW);

tenże, *Kościół St Germain l'Auxerrois w Paryżu*, 1905, kredki, akwarela, złota farba (BN, R.1023, por. tamże, s. 163, poz. 1777); tenże, *Widok ganku z drzewem*, ołówek (MK, Dun.B./AH/8421/b); *Studium drzewa*, ołówek (MK, Dun.B./AH/8471/a); *Akt kobiety w pozycji stojącej tyłem*, ołówek (MK, Dun.B./AH/8403/a), por. *Jan Skotnicki - malarz...*, dz. cyt., nlb.

47 GR BUW, Inw.Dep. 4766.

48 GR BUW, Inw.Dep. 4882); W. Kugler, *Deszcz*, 1913, akwaforta, sucha igła (MNW); L. Gottlieb, *Pogrzeb*, 1904, litografia (GR BUW Inw.G.R. 4349).

49 GR BUW, Inw.Dep. 4884; J. Stanisławski, *Wisła pod Tyńcem*, litografia, 1903, (GR BUW Inw.G.R. 1938/10).

50 GR BUW, Inw.G.R. 2838, Inw.Dep. 4883; J. Wojnarski, *Słoneczniki*, 1909, litografia barwna (MNW, 99782/8



2. Jan Skotnicki, *Słoneczniki*, akwatinta, akwaforta barwna, 1911 r., Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW

obu artystów należałoby zapewne szukać w twórczości Stanisławskiego⁵¹. Nietrudno także znaleźć pewne tematyczne

i techniczne zależności z pracami zgłoszonymi w pierwszej, zakopiańskiej edycji konkursu graficznego im. Grohmana. Drewniany kościół w Rabce, choć w różnych ujęciach, pojawia się w pracach

MNW); tenże, *Słoneczniki*, 1911, litografia barwna, (MNK, MNK-III-ryc.-8903).

51 J. Stanisławski, *Słoneczniki*, 1903, olej na tekturze (MNK).



3. Jan Skotnicki, *Wisła pod Kazimierzem*, akwaforta, 1909–1913, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW

Skotnickiego i Skoczylasa⁵². Podobnie wspomniana już *Głowa starca* zarówno tematem, jak i przestrzennością, rzeźbiarskością ujęcia przywołuje studia górali Skoczylasa⁵³. Analogicznie motyw podwórza (*Podwórzec klasztorny*), czy spichlerza (*Spichlerz w Kazimierzu*) pojawia się w zbliżonych ujęciach kolejno u Stankiewiczówny i Rubczaka⁵⁴. Z Jabłczyńskim łączą Skotnickiego malarskie, rozmyte ujęcia architektury,

52 W. Skoczylas, *Stary kościół w Rabce*, 1914, akwaforta (GR BUW, Inw.Dep. 4726).

53 W. Skoczylas, *Głowa starego górala*, 1911, akwaforta (GR BUW, Inw.Dep. 4723), tenże, *Pielgrzym*, 1911, sucha igła (MNW, Gr.W.5829/1).

54 GR BUW, Inw.G.R. 2869; J. Skotnicki, *Spichlerz w Kazimierzu*, [1911], akwaforta (MNK, MNK-III-ryc.-8824); J. Rubczak, *Stary spichlerz w Kazimierzu*, 1909, akwaforta (GR BUW, Inw.Dep. 4712); Z. Stankiewicz, *Podwórko kamienicy Fukiera*, przed 1913, akwaforta (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Toruniu, Gr/3883 II S).

którym dodatkowego wymiaru nadawało kolorowanie odbitek⁵⁵.

Znaczący wpływ na twórczość polskich artystów urodzonych po 1850 r. miała sztuka japońska⁵⁶. Stało się tak w dużej mierze za sprawą kolekcji i działalności Feliksa „Mangghi” Jasińskiego. Jego starania na rzecz wypromowania sztuki japońskiej oraz grafiki artystycznej, podejmowane w Krakowie od 1902 r., były z pewnością znane Skotnickiemu⁵⁷. Podobnie jak ich odbicie w pracach m.in. Wyczółkowskiego,

55 Np. kolorowana odbitka *Wejścia do kościoła S. Germain l'Auxerrois* (GR BUW, Inw.Dep.4886) i F. Jabłczyński, *Wnętrze kościoła*, 1911, ceratoryt kolorowany (MNW, Gr.Pol. 925).

56 A. Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Warszawa–Toruń 2016, s. 142.

57 Taż., *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

Mehoffera, Józefa Pankiewicza, Wojciecha Weissa czy twórców z kręgu Zielonego Balonika, do którego sam należał. Analizując recepcję twórczości Japończyków w sztuce polskiej, Łukasz Kossowski wyróżnia dwie tendencje: pierwszą, powierzchowną, ograniczoną do dalekowschodniego kostiumu (*japonerie*) oraz drugą, dogłębną, widoczną w zmianie sposobu myślenia o budowaniu kompozycji, kadrowania, doborze perspektywy, asymetrii czy fragmentaryczności przedstawienia (*japonisme*)⁵⁸. Skotnicki nie sięgał po japońskie motywy. Za to stosował ptasią perspektywę i grał pustką (*Wista pod Kazimierzem*, il. 3), ograniczał głębię kompozycji i budował ją asymetrycznie (*Burza, Kareta w podróży*), stosował zbliżony, fragmentaryczny kadr ukazujący element wyabstrahowany z większej całości (*Dąb, Jodła*), umieszczał na pierwszym planie elementy układające się w swoistą kratownicę, zza której widoczne są plany dalsze (*Słoneczniki*)⁵⁹. Stosował zatem zabiegi, w opinii Kossowskiego, dla japonizmu typowe.

W kontekście twórczości Skotnickiego nie można nie wspomnieć o wpływie kolekcji Henryka Grohmana. O jego działalności na rzecz odnowy sztuk graficznych, w którą angażował się Skotnicki, była już mowa. Niemniej jednak dostęp do zbiorów obrazujących renesans rytownictwa w Europie, obejmujących zarówno prace pionierów, jak i *peintre-graveurów* kolejnych pokoleń, musiał być dla artysty kluczowy. Choć kolekcję Grohmana, tworzoną od ok. 1905 r. zwykło się utożsamiać z Łodzią, to obecność zbiorów w Zakopanem przed I wojną światową potwierdzają wspomnienia Elżbiety Trenkler oraz publikacja Edwarda Chwalewika⁶⁰.

58 Ł. Kossowski, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa-Toruń 2016, s. 49–60.

59 GR BUW, Inw.G.R. 2874, Inw.Dep. 4884, Inw.G.R. 2840, Inw.Dep. 4761.

60 E. Trenklerówna, dz. cyt., s. 5; E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. 2, Warszawa-Kraków 1927, s. 534.

Kwestią otwartą pozostaje na razie odpowiedź na pytanie, czy to faktycznie Skotnicki, jak twierdzi Irena Kossowska, stymulował kolekcjonerską i mecenasowską działalność Grohmana⁶¹. Z całą pewnością można natomiast stwierdzić, że artysta wzorował się na pracach ze zbiorów teścia⁶². Realizowana obecnie, przy okazji badań nad kolekcją Grohmana w GR BUW, rekonstrukcja jej inwentarza, pozwala na przybliżone określenie czasu i kolejności nabycia prac poszczególnych artystów⁶³. A co za tym idzie na określenie, do których z nich Skotnicki mógł mieć dostęp, przebywając w Zakopanem. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest akwaforta *Domki stare* z cyklu lubelskiego wzorowana na *Liverdun* Jamesa McNeila Whistlera, która do kolekcji Grohmana trafiła w pierwszych latach jej tworzenia⁶⁴. Jest to w obu przypadkach widok niskich zabudowań niewielkiego miasteczka z bielejącymi na ich tle sylwetkami zwierząt (kozy i krowy). W *Akcie kobiecym w kapeluszu i pończochach* porbrzmiewają echa *femme fatale* obecnej na wielu rycinach Féliciena Ropsa, których Grohman zgromadził ponad 200⁶⁵. *Głowa kobieca zwrócona w prawo* (il. 4) swą miękką malarskością, zdaje się nawiązywać do prac Eugène'a Carrière'a także obecnych w kolekcji teścia artysty⁶⁶. Ponadto w zbiorach lubującego się w technikach metalowych fabrykanta obecne były japonizujące prace Emila Orlika⁶⁷, liczne przykłady grafiki

61 I. Kossowska, *Świat...*, dz. cyt., s. 16.

62 Taż, *Narodziny...*, dz. cyt., s. 118–199, 171.

63 U. Dragońska, *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 68–71.

64 GR BUW, Inw.Dep. 4757; J.M. Whistler, *Liverdun*, 1858, akwaforta, GR BUW, Inw.Dep. 4434.

65 GR BUW, Inw.Dep. 4758.

66 GR BUW, Inw.G.R. 2873.

67 U. Dragońska, *Dwóch Japończyków. Prace Emila Orlika*



4. Jan Skotnicki, *Głowa kobieca zwrócona w prawo*, akwatinta, akwaforta, ruletka, 1909–1914 r., Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW

(*Modelka w fotelu*)⁶⁸. Trawił stanowo, uzyskując w ten sposób gradacje od cienkich, delikatnych kresk po głębokie i mięsiste. Przy czym unikał szrafowania, ciemniejsze partie kompozycji pokrywając równoległym kreskowaniem (*Przed kościołem, Wnętrze kościoła Mariackiego*)⁶⁹. Wybierając suchą igłę, potrafił wykorzystać zarówno jej miękką, pierzastą kreskę z wiórkiem, jak i delikatną i suchą, wiórka pozbawioną (*Akt kobiecy z tyłu*). Stosował akwatintę o niezwykle drobnym, niemal niewidocznym ziarnie (*Dworek, Jodła*), być może lawował także kwasem bezpośrednio na matrycy. Twórczo podchodził do partii tła. Stosował papiery szmerglowe o różnej grubości dla zróżnicowania jego powierzchni (*Domki stare*). Wiele osiągał przy pomocy tinty, często pozostawiając na płycie warstwę niewytartej farby drukarskiej. Wzbogacał w ten sposób odbitki o światła i cienie, ścierając farbę całkowicie z powierzchni metalu w partiach jasnych lub pozostawiając jej grubą warstwę w miejscach zacięionych (*Dama w fotelu*)⁷⁰. Ślady szmaty, pędzla czy dłoni ścierających farbę z matrycy, także zdają się dopełniać kompozycję. Tak dalekie indywidualizowanie odbitki na etapie odbijania ociera się wręcz o zabiegi z pogranicza monotypii (*Kobieta w kapeluszu*)⁷¹.

Choć sam twierdził, że to nie barwa, a linia decyduje o istocie pracy graficznej, Skotnicki chętnie sięgał po kolor⁷². Używał farby drukarskiej w różnych odcieniach, od głębokiej czerni, przez szarości, zielenie, granaty i brązy. Eksperymentował również z drukiem barwnym (*Słoneczniki, Dworek*). Kolor nakładał także bezpośrednio na odbitki farbami wodnymi, kryjącymi lub kredkami (*Rzepicha, Wejście do kościoła*

barwnej angielskiej i francuskiej, doskonałej klasy suche igły oraz akwaforty, które stanowiły punkt wyjścia dla początkującego w tym zakresie grafika.

Kwestie techniczne mocno zajmowały Skotnickiego, który nie ograniczał się do jednego wypracowanego sposobu trawienia czy rycia matrycy, a poszukiwał i eksperymentował. Drzeworytu nie uprawiał wcale, druk płaski był mu znany, ale nie poświęcił mu nadmiernej uwagi, skupił się na technikach metalowych. Stosował akwafortę, akwatintę i suchą igłę, samodzielnie lub w połączeniu. Kreskę urozmaicał przy pomocy ruletek. Znana jest także jedna praca wykonana w technice miękkiego werniksu

z kolekcji Henryka Grohmana, w: *Jak we śnie! Emil Orlik w Japonii z kolekcji Petera Vossa-Andreae* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha], red. A. Król, Kraków 2020, s. 33–42.

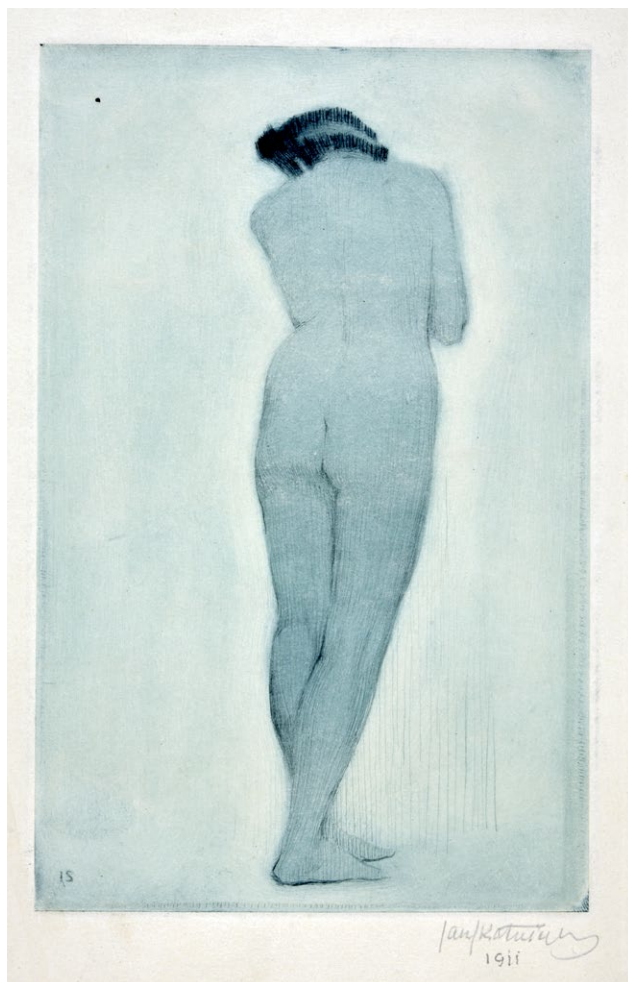
68 GR BUW, Inw.Dep. 4759.

69 GR BUW, Inw.Dep. 4767, Inw.G.R 2868.

70 GR BUW, Inw.Dep. 4894.

71 GR BUW, Inw.G.R. 2873.

72 J. Skotnicki, *Kronika...*, dz. cyt., s. 144.



5. Jan Skotnicki, *Akt kobiety z tyłu*, sucha igła w tonie niebieskim, 1911 r., Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW



6. Jan Skotnicki, *Akt kobiety z tyłu*, sucha igła w tonie brązowym, 1911 r., Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. BUW

Saint Germain l'Auxerrois w Paryżu). Stosował zarówno rozmyte, nieregularne plamy barw, jak i mocne akcenty kolorystyczne. Kolorem zmieniał wydźwięk pracy. Dwie zachowane wersje kolorystyczne *Aktu kobiecego z tyłu* (il. 5–6) ukazują, jak barwą osiągał zupełnie odmienne efekty: odbitka brązowa ma w sobie ciepło i naturalność ludzkiego ciała, niebieska – tajemniczość i intymność wieczornej nagości, którą dodatkowo potęguje zastosowana tinta ciemniejsza na krawędziach płyty i starta dookoła kobiety, której ciało zdaje się w ten sposób emanować wewnętrznym blaskiem. Z kolei dwie różne kolorystycznie odbitki *Jodły* (oszczędna, z błękitem

w partii nieba i intensywniejsza, czerwono-żółta) przypominają zabiegi Stanisławskiego, ukazującego ten sam wycinek natury lub miasta o różnych porach dnia i roku⁷³. Skotnicki różnicował także używane papiery, uzależniając odcienie bieli i gramaturę od poszukiwanego efektu.

Kończąc rozważania na temat technicznych aspektów rycin Skotnickiego, warto zwrócić uwagę, że korzystał on także z dobrodziejstw fotografii i technik

⁷³ Litografie *Kościół świętego Marka w Wenecji* lub *Topoli nad wodą* w różnych wersjach kolorystycznych. *Wielość w jedności...*, dz. cyt., s. 66–67, poz. 3–7.

fotomechanicznych⁷⁴. Fotografiją fascynował się Mieczysław Karłowicz, jak również Elżbieta Trenkler⁷⁵. Pytanie, czy w tym zakresie korzystał z zaplecza technicznego dostępnego w Zakopanem, czy może poszukiwał się innymi ośrodkami, pozostaje otwarte⁷⁶. Nie udało się ustalić, gdzie Skotnicki poznał tajniki technik metalowych. Nie ma wzmianek, by z grafiką zetknął się w trakcie swojej edukacji lub podróży. Mógł oczywiście doskonalić się w oparciu o dostępne podręczniki i prace z kolekcji teścia, mógł korzystać z lekcji kolegów, z którymi dzielił pracownię. Kwestie techniczne związane z jego pracami pozostawiają wątpliwości i wymagają pogłębienia badań, które utrudnia skąpy materiał porównawczy.

Epizod graficzny był w twórczości Jana Skotnickiego zjawiskiem krótkotrwałym, niemal w całości przypadającym na przymusowy pobyt artysty w Zakopanem. Wpisuje się on w częste wśród młodopolskich malarzy zainteresowanie sztukami graficznymi, uprawianymi zazwyczaj obok innych mediów, w oparciu o indywidualne poszukiwania bez instytucjonalnej edukacji warsztatowej. Tym bardziej należy podkreślić niezwykłą sprawność techniczną, którą artysta osiągnął na krótko po otwarciu zakopiańskiej pracowni. Twórczy eksperyment w zakresie łączonych technik metalowych, z zastosowaniem barwy i mocnym indywidualizowaniem odbitek, był tym, co w pracach Skotnickiego wybija się na plan pierwszy. Tematyka jego prac, niemająca

zresztą nic wspólnego z tak inspirującym dla wielu tatrzańskim kurortem, była niejako pretekstem do poszukiwań warsztatowych. Stąd być może tak wiele autocytoowań oraz nawiązań do sztuki młodopolskiej i grafiki europejskiej poznanej za sprawą Henryka Grohmana. W kontekście rozwoju polskich sztuk graficznych, twórczość Skotnickiego, pozostawiana często na marginesie, jest istotnym elementem obrazującym próby wypracowania autonomicznego języka wypowiedzi dla nowego, czy może zapomnianego, medium. A jego działalność, silnie związana z inicjatywami Grohmana, stanowi istotny wkład na rzecz popularyzacji grafiki warsztatowej i przywrócenia jej należytego miejsca w sztuce polskiej. Skotnicki nie był więc pionierem sztuk graficznych, ale z pewnością pretendował do miana ich propagatora.

⁷⁴ Wg fotografii wykonał w akwafortcie *Autoportret* (GR BUW, Inw.Dep. 4755). Kilka swoich prac zreprodukował zapewne w heliograviurze: *Akt kobiecy w kapeluszu i podwiązkach*, *Autoportret*, *Tour St Jacques w Paryżu* (GR BUW, Inw.Dep. 4758, Inw.Dep. 4756, Inw.Dep. 4764).

⁷⁵ *Mieczysław Karłowicz...*, dz. cyt., s. 608; T. Jabłońska, dz. cyt., s. 219.

⁷⁶ O rozwoju fotografii w Zakopanem zob. T. Jabłońska, dz. cyt., s. 123–125, 219–221.

STRESZCZENIE

„PEJZAŻ GÓRSKI NIE ODPOWIADAŁ MI MALARSKO”. ZAKOPIAŃSKI EPIZOD GRAFICZNY JANA SKOTNICKIEGO

W artykule omówiona została graficzna twórczość młodopolskiego malarza Jana Skotnickiego, przypadająca na lata 1909–1914. W 1908 r. artysta wraz z żoną Teodorą z Trenklerów wyjechali z Krakowa do Zakopanego. Pobyt artysty zbiegł się w czasie z intensywnym rozwojem kulturalnym kurortu. W miejscowe inicjatywy Skotnicki angażował się osobiście, przy finansowym wsparciu swego teścia, łódzkiego przemysłowca i kolekcjonera, Henryka Grohmana. Jednocześnie tutejszy krajobraz i popularna w owym czasie góralska sztuka ludowa, zupełnie artyście nie inspirowały, przez co niemal zarzucił malarstwo, a zainteresował się grafiką i kilimiarstwem. Polem nowych zainteresowań stała się otwarta staraniem Grohmana eksperymentalna pracownia wyposażona m.in. w prasy drukarskie. W kolejnych latach Skotnicki prezentował swoje ryciny na licznych wystawach, także tych towarzyszących organizowanym konkursom graficznym (1911, 1914), a po wyjeździe do Warszawy (1912) przyłączył się do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych. Skotnicki uprawiał techniki metalowe, bardzo szybko osiągając w nich wysoki poziom zauważony przez krytyków. Łączył akwatintę, akwatintę, suchą igłę i ruletkę, eksperymentował z drukiem barwnym i kolorował odbitki, mocno indywidualizował prace podczas ich odbijania, stosując tintę. Jego dorobek graficzny oszacowany zastał na ponad 50 kompozycji, przy czym w kolekcjach publicznych znajduje się ich obecnie przynajmniej 36. Są to pejzaże, widoki miasteczek i architektury, akty, studia postaci i zwierząt, w wielu przypadkach wzorowane na własnych szkicach i obrazach. Tematycznie i kompozycyjnie wykazują one wiele podobieństw do prac twórców

SUMMARY

“THE MOUNTAIN LANDSCAPE DID NOT SUIT ME ARTISTICALLY”. A ZAKOPANE GRAPHIC EPISODE OF JAN SKOTNICKI

The article discusses the graphic output of Jan Skotnicki, a painter of Young Poland, which he created in the years 1909–1914. In 1908, the artist and his wife, Teodora née Trenkler, left Cracow for Zakopane. The artist's stay there coincided with the intensive cultural development of the resort. Skotnicki was personally involved in local initiatives, with the financial support of his father-in-law, an industrialist and art collector from Łódź, Henryk Grohman. However, the local landscape and the highland folk art popular at that time did not suit him at all. As a result, he nearly gave up painting and became interested in prints and kilims. An experimental studio, opened thanks to Grohman's efforts, became Skotnicki's new field of interests. It was equipped with, among other things, printing presses. In the following years, Skotnicki presented his prints at numerous exhibitions, including those accompanying print competitions (in 1911 and 1914), and after moving to Warsaw (in 1912), he joined the Society of Friends of Graphic Arts. Skotnicki used metal techniques and quickly achieved a master level, which was noticed by critics. He combined etching, aquatints, drypoints and roulette, experimented with colour printing and coloured prints. He strongly individualised his works while creating prints by using tint. His graphic output was estimated at more than 50 compositions, with at least 36 currently in public collections. They include landscapes, views of towns and architecture, nudes, studies of figures and animals, which in many cases were modelled on his own sketches and paintings. In terms of themes and composition, they show many similarities to the works of Young Poland

młodopolskich, zarówno z grona profesorów (J. Stanisławski), jak i rówieśników podejmujących próby graficzne (W. Skoczylas). W sposobie budowania kompozycji, kadrowania, asymetrii i fragmentaryczności przedstawień widoczne są wpływy sztuki japońskiej, stanowiącej ważne źródło inspiracji za sprawą kolekcji i działalności Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego. Znacząca była również kolekcja Grohmana, za pośrednictwem której Skotnicki mógł poznać twórczość XIX-wiecznych odnowicieli sztuk graficznych, jak i artystów kolejnych pokoleń (J.M. Whistler, F. Rops, E. Carrière), co znalazło odbicie w jego rycinach.

Nieco zapomniana działalność Skotnickiego wpisuje się w ogólniejszą tendencję: zainteresowania młodopolskich artystów sztukami graficznymi i zaangażowania na rzecz ich popularyzacji na przełomie XIX i XX w. Jest przykładem poszukiwania własnego języka wypowiedzi w nowym medium, samodzielnie podejmowanego eksperymentu. Choć Skotnicki nie był pionierem sztuk graficznych na ziemiach polskich, to z pewnością stał się ich propagatorem.

SŁOWA KLUCZOWE

Jan Skotnicki, Zakopane, sztuki graficzne, grafika nowoczesna, akwaforta, sucha igła, grafika barwna, japonizm, Młoda Polska, kolekcjonerstwo, Henryk Grohman

artists from the group of professors (J. Stanisławski) as well as peers undertaking graphic attempts (W. Skoczylas). The way of building the composition, framing, asymmetry and fragmentation of the representations reveal the influence of Japanese art, which was an important source of inspiration thanks to the collection and activity of Feliks “Manggha” Jasieński. Grohman’s collection was also significant, as Skotnicki could learn from it about the works of 19th-century restorers of graphic arts, as well as about the artists of subsequent generations (J. M. Whistler, F. Rops, E. Carrière), which was reflected in his prints.

The somewhat forgotten activity of Skotnicki was part of a more general trend: the interest of Young Poland artists in graphic arts and their involvement in their popularisation at the turn of the 19th and 20th centuries. His output is an example of searching for one’s own language of expression in a new medium, and an experiment he performed independently. Although Skotnicki was not a pioneer of graphic arts in Poland, he certainly became their promoter.

KEYWORDS

Jan Skotnicki, Zakopane, graphic arts, modern printing, etching, drypoint, colour printing, japonisme, Young Poland, art collecting, Henryk Grohman

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- III wystawa Grupy Artystów Polskich „Odłam” [katalog wystawy, IV–V 1910], Warszawa 1910.
- Chwalewik Edward, *Zbiory polskie*, Warszawa–Kraków 1927.
- Czarnocka Krystyna, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.
- Czyż Piotr P., *Szkoła Łopieńskiego – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych, czyli warszawscy akwafortyści pierwszych dwóch dekad XX wieku*, w: *Wielość w jedności. Techniki wkleśłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 18–19 października 2012 roku*, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 63–80.
- Dienstl Marian, *Warszawskie Tow. artystów grafików*, „Świat”, 1913, nr 17, s. 10–11.
- Dragońska Urszula, *Dwóch Japończyków. Prace Emila Orlika z kolekcji Henryka Grohmana*, w: *Jak we śnie! Emil Orlik w Japonii z kolekcji Petera Vossa-Andreae* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha], red. Anna Król, Kraków 2020, s. 33–42.
- Dragońska Urszula, *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. Magdalena Mielnik, Gdańsk 2020, s. 61–75.
- Dział grafiki na wystawie Odłamu w TZSP*, „Kurier Warszawski”, 1910, nr 143 (wydanie wieczorne), s. 6.
- Estreicher Karol, *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, w: *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 129–140.
- Grońska Maria, *Władysław Skoczylas*, Wrocław 1966.
- Grońska Maria, *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX wieku. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do 1975 roku*, Warszawa 1991.
- Jabłońska Teresa, *Sztuki piękne pod Tatrami*, Zakopane 2015.
- Jan Skotnicki – malarz i jego warsztat* [katalog wystawy, Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach, VII–IX 1998], oprac. i tekst Piotr Stasiak, Krośniewice 1998.
- Jubileuszowa wystawa prac Jana Skotnickiego* [katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, VI–VIII 1957], Warszawa 1957.
- Kacprzak Dariusz, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
- Katalog wystawy podhalańskiej*, [katalog wystawy], Lwów 1911.
- Kleczyński Jan, *Z wystawy „Odłamu”. Szkice sylwetek*, „Sfinks. Czasopismo literacko-artystyczne i naukowe”, r. 3, 1910, t. 10, s. 313.
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Warszawa–Toruń 2016.
- Konarski Stanisław, *Skotnicki Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 38, Warszawa 1997–1998, s. 302–305.
- Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 XI 1996 – 26 I 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie, 15 III – 15 V 1997], red. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, Warszawa 1996.

- Kossowska Irena, *Poetyka czerni i bieli w sztuce polskiego modernizmu. Grafika i rysunek*, w: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 XI 1996 – 26 I 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie, 15 III – 15 V 1997], red. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, Warszawa 1996, s. 65–74.
- Kossowska Irena, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1914*, Kraków 2000.
- Kossowska Irena, *Świat odrealniony. Polska grafika artystyczna (1897–1917)*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego – Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem], Kraków 2011, s. 16–34.
- Kossowski Łukasz, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa–Toruń 2016.
- Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach, oprac. Henryk Anders, Kraków 1960.
- Moździerz Zbigniew, *O powstaniu Bazaru Polskiego w Zakopanem*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego – Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem], Kraków 2011, s. 4–11.
- Nowoczesna grafika polska*, [katalog wystawy], Antykwariat Polski w Warszawie Hieronima Wildera i S-ki, Warszawa 1913.
- Pamiętka z wystawy graficznej i konkursu II-go imienia Henryka Grohmana* [katalog wystawy, II 1914], Warszawa 1914.
- Piątkowski Henryk, *Wystawa obrazów J. Skotnickiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1913, nr 45, s. 885–886.
- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Rohrschneider Christine, Skotnicki Jan, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 104, Berlin–Boston 2019, s. 201–202.
- Rudzińska Wanda M., *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice, listopad 1981, red. Elżbieta Karwowska, Anna Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195.
- Rudzińska Wanda M., *Nowoczesna grafika polska w świetle warszawskiej „Wystawy Graficznej” z 1914 r.*, w: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1990, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1993, s. 325–339.
- Rudzińska Wanda M., *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. Ewa Frąckowiak, Anna Grochala, Warszawa 2008, s. 128–137.
- Rudzińska Wanda M., *Wystawa graficzna w Bazarze Polskim w Zakopanem i Henryk Grohman – przemysłowiec, mecenas sztuki, kolekcjoner*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego – Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem], Kraków 2011, s. 36–42.
- Sitkowska Maryla, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015.
- Skotnicki Jan, *Kronika. Wystawa graficzna w Zakopanem*, „Sztuka. Miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce i kulturze”, 1911, z. 1, s. 144–147.
- Skotnicki Jan, *Przy sztalugach i przy biurku*, t. 1–2, [ok. 1950] Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Łodzi, Rps XIV/1–2.

- Skotnicki Jan, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia i rozmyślenia 1876–1950*, t. 1–2 [ok. 1950], Biblioteka Narodowa, Rps 6395–6396 IV.
- Skotnicki Jan, *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa 1957.
- Stasiak Piotr, *O malarstwie Jana Skotnickiego*, w: *Jan Skotnicki – malarz i jego warsztat* [katalog wystawy, Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach, VII–IX 1998], oprac. i tekst Piotr Stasiak, Krośniewice 1998, nlb.
- Sznapiak Adrianna Dominika, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009.
- Trenklerówna Elżbieta, *Ze wspomnień o Mieczysławie Karłowiczu*, „Ruch Muzyczny”, 1968, nr 8, s. 3–6.
- W stulecie Bazaru Polskiego – Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* [katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, autorki scenariusza Irena Kossowska, Wanda M. Rudzińska], Kraków 2011.
- Wankie Władysław, *Nasza grafika współczesna*, „Świat”, 1914, nr 5, s. 4–6.
- Wielość w jedności. Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900* [katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23 IX – 2 XII 2012], oprac. i red. naukowa Barbara Chojnacka, Bydgoszcz 2012.
- Wiercińska Janina, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Wightman Alistair, *Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, tłum. Ewa Gabryś, Kraków 1996.
- Woźniakowski Jacek, *O wystawach „Sztuki Podhalańskiej”*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 34, 1986, z. 2, s. 525–530.
- Woźniakowski Jacek, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, w: *Zakopane. Cztery lata dziejów*, red. Renata Dutkova, t. 2, Kraków 1991, s. 189–235.
- Ze zbiorów Henryka Grohmana. Grafika i rzemiosło artystyczne* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 24 I – 13 III 1998, komisarzy wystawy i autorzy koncepcji katalogu Dorota Berbelska, Dariusz Kacprzak], red. Elżbieta Fuchs, Łódź 1997.

Stanisław Majerski – autor projektów zakopiańskiej Księżówki*

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9375>

BARTOSZ PODUBNY
WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTKÓW Z/S
W PRZEMYSŁU
ORCID 0000-0002-9418-3842

W Żołąni, niewielkiej podkarpackiej miejscowości, znajduje się interesujący i intrygujący Zbiór Dąbrowskich z Żołąni (dalej jako ZDŻ). Składa się on z kilku tysięcy (wartość szacunkowa) rysunków, projektów, planów. W przeważającej mierze dotyczą one elementów wyposażenia wnętrz kościołów czy cerkwi – ołtarzy, ikonostasów, ambon, stali, balasek i wielu, wielu innych.

Autor niniejszego tekstu, który od pewnego czasu opracowuje wspomniany zasób, zidentyfikował już w nim ponad 220 obiektów¹. Główny trzon zbioru stanowią projekty Ferdynanda i Stanisława Majerskich, a następnie Franciszka Dąbrowskiego.

* Artykuł powstał w wyniku inspiracji i motywacji ze strony Pani prof. ucz. dr hab. Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, za co autor serdecznie dziękuje.

¹ Autor opracowuje zbiór od końca 2019 r. głównie pod kątem twórczości Majerskich. Natomiast w bieżącym, 2021 r., z inicjatywy właścicielki Magdaleny Kątnik-Kowalskiej zawiązała się współpraca autora z prof. ucz. dr hab. Anną Sylwią Czyż oraz prof. ucz. dr hab. Katarzyną Chrudzimską-Uherą z Instytutu Historii Sztuki UKSW, mająca na celu inwentaryzację i opracowanie całości zbioru.

Ferdynand, rzeźbiarz, był właścicielem jednej z największych w Galicji pracowni rzeźbiarsko-kamieniarsko-stolarsko-pozłotniczej². Natomiast jego syn, Stanisław, był architektem, który oprócz działalności ściśle budowlanej współprowadził z ojcem wspomnianą pracownię. Zapewne po ostatecznym zamknięciu warsztatu przez wdowę po Stanisławie Majerskim, Marię, w 1930 r. część zasobu projektowego pracowni zmieniła właściciela. Stał się nim Franciszek Dąbrowski, były uczeń i pracownik Ferdynanda, który wówczas prowadził już swój własny warsztat w Żołąni.

Opracowywanie i próby identyfikacji często nieopisanych projektów dają ciekawe, a czasami wręcz zaskakujące rezultaty³. Wśród dzieł warsztatu Majerskich można wymienić projekty realizowane na obszarze od Oświęcimia, Krakowa, Tarnowa,

² B. Podubny, *Majerski Ferdynand Gerard*, w: *Przemyski słownik biograficzny*, t. 2, red. L. Fac, T. Pudłocki, A. Siciak, Przemyśl 2011, s. 66-74.

³ Powstała już wystawa *Majerscy dla katedry przemyskiej. Wystawa projektów odkrytych w Żołąni*, która była prezentowana w Muzeum Archidiecezjalnym w Przemyśle, oraz publikacja bazująca w dużej mierze na Zbiorze Dąbrowskich: B. Podubny, *Majerscy dla katedry przemyskiej: historia restauracji katedry przemyskiej obrządku łacińskiego w kontekście działalności Ferdynanda i Stanisława Majerskich*, Przemyśl 2020.

Nowego Sącza, Jarosławia, Przemyśla czy Lwowa po wschodnie rubieże Galicji, ale także realizacje do Stanów Zjednoczonych. Wśród tego bogactwa ołtarzy i ambon znalazło się kilkanaście projektów architektonicznych autorstwa Stanisława Majerskiego. Kilka z nich było potwierdzeniem znanych już realizacji architekta (np. kościół w Birczy czy dzwonnica katedralna w Przemyślu), natomiast dwa rysunki stanowią bardzo intrygujące odkrycie. Oba dotyczą Zakopanego, oba sygnowane są przez Stanisława Majerskiego.

Pierwszy rysunek tuszem o formacie 40 × 61 cm przedstawia projekt elewacji frontowej Księżówki, domu przeznaczonego na kurację i wypoczynek księży. Rysunek został opisany przez architekta w następujący sposób: PLAN / DOMU DLA KSIĘŻY NA ADASIÓWCE W ZAKOPANEM. // WIDOK GŁÓWNY. // SKALA 1:100. // PRZEMYŚL W LUTYM 1911. //⁴. Natomiast drugi rysunek tuszem i akwarelą (37,5 × 70 cm) stanowi aranżację części wnętrza kaplicy, a opis brzmi: L.C. 60/19. // TAB. B. // KAPLICA PRZY KSIĘŻÓWCE / W / ZAKOPANEM // WIDOK WNĘTRZA NA KAPLICE BOCZNE // PODZIAŁKA 1:25 // PRZEMYŚL W PAŹDZIERNIKU 1919 ROKU //⁵.

Z podstawowej literatury w zakresie „murowanic” w stylu zakopiańskim wynika, że budynek Księżówki przypisywany był do tej pory Eugeniuszowi Wesołowskiemu⁶.

4 ZDŻ, S. Majerski, *Projekt Księżówki w Zakopanem*, sygn. ZDŻ-R546.

5 ZDŻ, S. Majerski, *Projekt kaplicy w Księżówce w Zakopanem*, sygn. ZDŻ-R547.

6 Przykładowo Z. Moździerz, *Gmach Muzeum Tatrzańskiego*, Zakopane 2005, s. 81; tenże, *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego 1600–2013*, Zakopane 2013, s. 213. Autor powołuje się na ustalenia z publikacji: B. Tondos, *Najwierniejszy (o Eugeniuszu Wesołowskim)*, „Rocznik Podhalański”, t. 2, 2002, nr 23, s. 212. Niestety autorka, pisząc o Księżówce, że została wybudowana przez Wesołowskiego w 1913 r., nie podaje, na podstawie jakich przesłanek ustala autorstwo tego budynku. Może Wesołowski fizycznie przeprowadził budowę, ale zrobił to według projektu

Natomiast analiza porównawcza wspomnianego projektu architektonicznego oraz archiwalnych fotografii potwierdza autorstwo Stanisława Majerskiego. Kim był i skąd wziął się przemyski architekt w Zakopanem?

Zanim przejdziemy do tej kwestii, należy w kilku słowach wspomnieć o inicjatywie budowy domu Księżówka. Pierwotny parterowy budynek powstał ok. 1851 r., a w 1877 stał się własnością hr. Róży z Potockich Krasińskiej. Od imienia jej syna został nazwany Adasiówką i rozbudowany o piętrową willową część służył do rekonwalescencji dzieci właścicielki. Pod koniec XIX w. był w posiadaniu hr. Władysława Zamoyńskiego, następnie od 1896 r. lekarza Bronisława Chwistka. Od tego czasu pełnił funkcję leczniczą, a następnie został przekształcony w pensjonat. Równoległe ze zmianami właścicielskimi Adasiówki w 1891 r. powstało Stowarzyszenie Domu Zdrowia dla Kapłanów w Zakopanem z siedzibą w Krakowie. Jako główny cel działania postawiło ono sobie wybudowanie zakładu leczniczo-wypoczynkowego dla księży, którzy do tej pory przyjeżdżali do Zakopanego, ale mieszkali w prywatnych kwaterach. Po pewnych perturbacjach inicjatywę budowy podjęło Towarzystwo Domu Zdrowia dla Kapłanów Katolickich w Zakopanem utworzone w 1909 r. Towarzystwo to wśród członków miało reprezentantów środowisk duchownych ze wszystkich zaborów, a wsparcia udzielili mu liczni hierarchowie, m.in. biskupi przemyscy Józef Sebastian Pelczar i Karol Fischer. Wsparcie środowiska przemyskiego mogło odegrać niemałą rolę w tym przedsięwzięciu, o czym mowa w dalszej części artykułu. Od tej pory sprawy mające na celu budowę własnego domu dla księży uległy przyśpieszeniu. Już w następnym roku, 23 lutego, Towarzystwo

Majerskiego i prawdopodobnie pod jego kierunkiem, ponieważ architekt miał uprawnienia zarówno do projektowania, jak i do kierowania pracami budowlanymi.

kierowane przez ks. Józefa Kalicińskiego wykupiło od Chwistka willę Adasiówka, której dotychczasową nazwę zamieniono na Księżówka. Jeszcze w 1910 r. po generalnym remoncie w budynku zamieszkali pierwsi księża. W kolejnym roku, 20 lipca, wybrano nowego prezesa Towarzystwa – ks. prałata Józefa Wiejowskiego⁷. Wydaje się, że zmiana ta nie była przypadkowa. Dotychczasowe dwudziestoletnie działania gremiów kapłańskich, których celem miała być budowa domu dla księży, do 1911 r. odniosły połowiczny skutek w postaci zakupu działki i ponad półwiecznego budynku za ciasnego na ich potrzeby. Dlatego też szukano kapłana miejscowego (z Galicji), o dużym doświadczeniu inwestycyjnym. Ksiądz Wiejowski idealnie spełniał powyższe wymagania.

Ks. Józef Wiejowski (1860–1924), wyświęcony w 1883, w latach 1891–1919 pełnił funkcję kanclerza kurii. W momencie obejmowania funkcji prezesa Towarzystwa miał duże doświadczenie budowlane. Jeszcze za czasów biskupa Łukasza Soleckiego (lata 90. XIX w.) doprowadził do poszerzenia pałacu biskupiego i powiększenia go o kaplicę. Prowadził pod względem finansowo-organizacyjnym i nadzorował budowę zespołu kościelno-klasztornego karmelitanek bosych w Przemyślu wraz z jego wyposażeniem. Podobna sytuacja miała miejsce z rozległym zespołem wizyttek w Jaśle. Po objęciu katedry przemyskiej przez biskupa Józefa Sebastiana Pelczara w 1900 r. odpowiadał za drugi etap restauracji katedry wraz z nadbudową wieży. Równolegle w imieniu ordynariusza prze-

prowadził remont dawnego kościoła jezuitów wraz z towarzyszącym mu gimnazjum. Z jego też inicjatywy powstał neogotycki kościół w rodzinnych Kołaczycach⁸.

Jeżeli Wiejowski miał się zająć budową w Zakopanem, to wybór projektanta był już w zasadzie przesądzony⁹. Oprócz pałacu biskupiego we wszystkie wyżej wymienione inwestycje był zaangażowany przemyski architekt Stanisław Majerski¹⁰. Przystępując do projektowania zakopiańskiego dzieła, Majerski (1872–1926), absolwent Wydziału Budownictwa c.k. Szkoły Politechnicznej we Lwowie, miał już ugruntowaną pozycję zawodową potwierdzoną realizacjami w Przemyślu i szerzej, głównie na terenie diecezji przemyskiej. Działał w ścisłej współpracy z biskupem Pelczarem, realizując w zasadzie wszystkie jego zamierzenia inwestycyjne. Na koncie miał już m.in. projekty i realizacje kościołów w Pantalowicach, Wolance, Przeczycy, Markowej, Wysokiej Strzyżowskiej, Przemyślu (na Błoniu), Futomie, Korczynie, Lutowiskach, Wysokiej Łańcuckiej. Współpracował z licznymi zgromadzeniami zakonnymi: reformatami (Jarosław, Przemyśl), franciszkanami (Kalwaria Paławska,

8 Są to przykładowe realizacje nadzorowane przez Wiejowskiego. Współczesny kapłanowi duchowny ks. Łabuda odnotował, że wielu proboszczów z diecezji konsultowało z nim własne budowy. „Kronika Diecezji Przemyskiej” (dalej jako KDP), 1918, z. 9, s. 189; J. Łabuda, *Śp. Ks. Józef Wiejowski*, KDP, 1925, z. 1, s. 7–16.

9 Autor miał już taką intuicję kilkanaście lat temu po pierwszej lekturze wspomnienia pośmiertnego pióra ks. Łabudy, który wyjątkowo podkreślał zasługi ks. Wiejowskiego w budowie Księżówki, natomiast ciągle brakowało twardego dowodu.

10 Współpraca obu rozpoczęła się dzięki ojcu architektowi, Ferdynandowi Majerskiemu, w trakcie realizacji budowy dla przemyskich karmelitanek. Wiejowski współpracował z Majerskim seniorem od początku tej inwestycji. B. Podubny, „*Fabrica ecclesiae*” rodziny Majerskich. *Fenomen twórczości ojca i syna*, w: *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Lublin 2016, s. 82–83; B. Podubny, *Majerscy dla katedry...*, dz. cyt., s. 48–50.

7 W artykule monograficznym dotyczącym Księżówki wkładła się istotna literówka A. Szczepaniak pisze o ks. Józefie Wiejowiejskim, a właściwa forma nazwiska kapłana brzmi Wiejowski. A. Szczepaniak, *Historia Domu Rekolekcyjnego Konferencji Episkopatu Polski „Księżówka” w Zakopanem w latach 1910–1945*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego”, t. 36, 2016, nr 2, s. 127–132, 135.

Przemyśl), saletynami (Dębowiec), felicjan-
kami (Przemyśl), biskupstwem greckokat-
lickim w Przemyślu czy też miejscowym
magistratem¹¹.

Architekt był już także podwójnie
związany z Zakopanem. Z jednej strony ze
względów zawodowych, a z drugiej – osobi-
stych. Polecony przez Pelczara pracował tak-
że z założonym przez biskupa Zgromadze-
niem Służebnic Najświętszego Serca
Jezusowego (sercani), projektując dla nich
w Zakopanem w latach 1904–1905 dom za-
konny, a następnie osobiście organizował
i nadzorował prace prowadzone w latach
1905–1906. Realizacją budowy dla sercanek
Majerski pokazał, że architektura stylu za-
kopiańskiego nie była mu obca. Przybysz
z Przemyśla próbował do niej nawiązać,
projektując budowlę o skromnym detalu,
ale w stylistyce „murowanicy”, jak pisze
Zbigniew Moździerz¹².

Osobiste związki z kurortem nie
były dla Majerskiego przyjemne. W Zako-
panem leczyła się jego pierwsza żona
Maria, która chorowała na gruźlicę i w wy-
niku tej choroby, mając zaledwie 28 lat,

zmarła (2 III 1905 r.). Podobny los w tej
uzdrowiskowej miejscowości spotkał także
drugą małżonkę architekta, Zofię¹³.

Majerski przygotował projekt Księ-
żówki już w lutym 1911 r. Należy więc zakła-
dać, że ks. Wiejowski osobiście bardzo zaan-
gażował się w jej budowę jeszcze przed
objęciem funkcji prezesa, co stało się, jak już
wspomnieliśmy, w lipcu 1911 r. Zaprosił on do
pracy znanych sobie z Przemyśla współpra-
cowników. Oprócz architekta do Zakopanego
przyjechał ks. Andrzej Gorczyca, któremu po-
wierzono funkcję dyrektora domu i jednocze-
śnie prowadzenie całej inwestycji. W czerw-
cu 1914 r. budowa została już zakończona.
W artykule dotyczącym historii Księżówki,
powołując się na relację ks. Stanisława
Płoszyńskiego, wyraźnie zaznaczono, że
zrealizowana budowla stanowiła zaledwie
połowę planowanego zamierzenia¹⁴.
Informację tę potwierdza zachowany pro-
jekt Majerskiego.

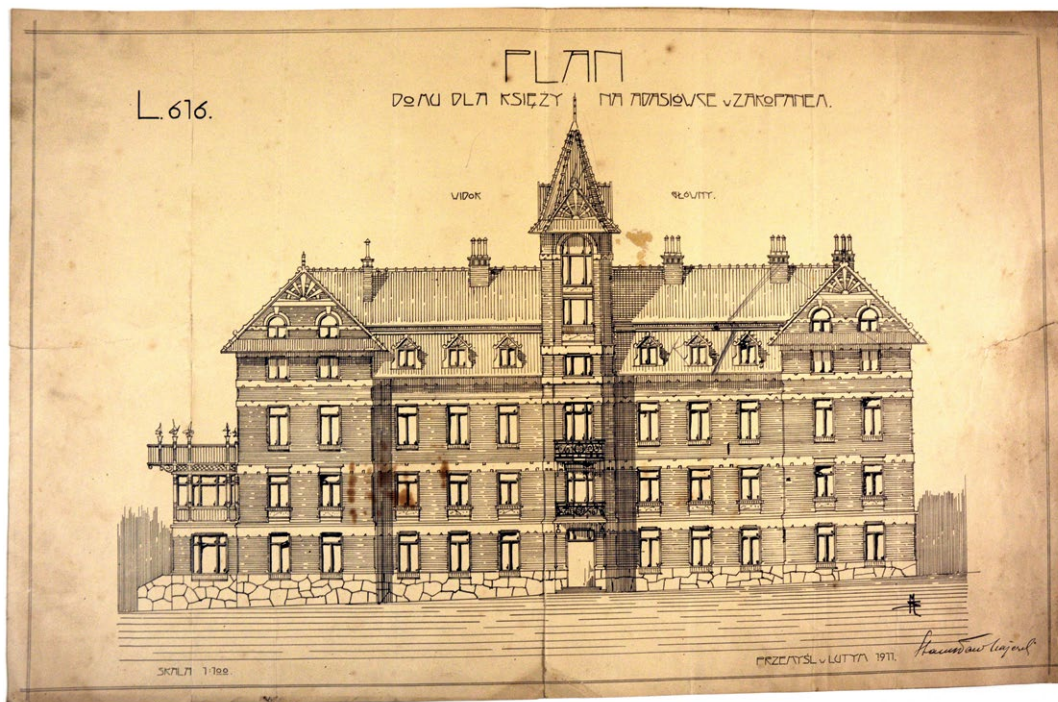
Według odnalezionego w Żołyni pro-
jektu zamysłem twórcy dom dla księży
w Zakopanem miał być budynkiem wyróż-
niającym się skalą wśród zabudowy kuror-
tu (il. 1). Bryła nowego, murowanego domu
składała się z sześciosiowego korpusu ra-
mowanego dwuosioowymi ryzalitami oraz
centralnej wysokiej wieży. Budowla
o trzech pełnych kondygnacjach nadziem-
nych i dodatkowej umieszczonej w więk-
szości w poddaszu, ale także w ryzalitach
(prawdopodobnie w samych ryzalitach były
jeszcze dodatkowe pomieszczenia, na co
wskazywałyby okna na ich piątym poziomie)
przekryta była wysokim mansardowym da-
chem nad korpusem (z charakterystycznymi
lukarnami), dachami dwuspadowymi nad
ryzalitami i wysoką czapką ostrosłupowe-
go hełmu o ściętych narożnikach i z kołnie-

11 B. Podubny, *Majerski Stanisław Kostka*, w: *Przemyski...*,
dz. cyt., s. 74–82; tenże, *Majerski Stanisław Kostka*,
w: *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX
i XX wieku Polski południowo-wschodniej. Suplement*,
red. K. Szmyd, Rzeszów 2015, s. 91–93.

12 Majerski odpowiadał za kontakty z przedsiębiorcą
budowlanym, który wykonywał prace, oraz ówczes-
nym proboszczem zakopiańskim ks. Kazimierzem
Kaszelewskim, od którego Zgromadzenie kupiło
działkę pod budowę. Pelczar był fundatorem domu
sercanek w Zakopanem. Architekt zaprojektował i nad-
zorował także prowadzoną równolegle budowę domu
zakonnego i kaplicy sercanek w Korczyni. Archiwum
Główne Służebnic Najświętszego Serca Jezusowego,
Korespondencja bpa Józefa Sebastiana Pelczara z m.
Klarą Ludwiką Szczęsną, (b. sygn.): List bpa J.S. Pelczara
z 28 XI 1904; 3 XII 1904; 16 VII 1905; tamże, sygn.
D-H-K 1/1 *Historia Zgromadzenia Służebnic Serca
Jezusowego od 1894 [do 1924]*, t. 1, s. 41; tamże, sygn.
Mrg Z -3, s. K. M. Dębicka, *Kościół i Zespół Klasztorny
Zgromadzenia Służebnic Najświętszego Serca Jezusowe-
go w Krakowie*, mps pracy magisterskiej pod kierun-
kiem prof. J. Samka, Kraków 1996, s. 33–34; Z. Moź-
dzierz, *Architektura i rozwój...*, dz. cyt., s. 211.

13 Architekt był wyjątkowo doświadczony przez los.
Zofia zmarła na gruźlicę 31 VIII 1917 r. B. Podubny,
Majerski Stanisław Kostka, w: *Przemyski...*, dz. cyt.,
s. 77.

14 A. Szczepaniak, dz. cyt., s. 135.



1. Stanisław Majerski, *Projekt kaplicy w Książówce w Zakopanem*, 1911 r.,
Zbiór Dąbrowskich z Żołątni. Fot. B. Podubny

rzem u podstawy. Charakterystycznym elementem hełmu było przełamanie głównych połączeń trójkątnymi szczytami z motywem słońca. Podobną formę dekoracji zastosował Majerski w zakończeniach trójkątnych szczytów ryzalitów i lukarn.

Podstawę budynku stanowił kamienny cokół sięgający okapów kondygnacji przyziemia. Powyżej cokołu elewacje zostały wykonane w cegle poprzecinanej kordonowymi pasami z tynku. Architekt w wystroju elewacji podkreślił pierwsze piętro poprzez dekorację otworów okiennych, szczególnie tych w ryzalitach, które otrzymały płycinę (?) pod parapetem i prosty naczółek (w korpusie rozwiązanie bez naczółka). Podkreślone zostały jeszcze otwory w szczytach ryzalitu poprzez półokrągłą opaskę z kluczem. Naturalnie, głównym akcentem zarówno elewacji frontowej, jak i całego budynku była wieża, w której mieściło się jednocześnie główne wejście do Książówki. Majerski dodatkowo podkreślił jej dominujący charakter, dodając dwie kondygnacje balkonów oraz stosując spore partie przeszkleń z dużym, półkoliście zakończonym oknem w ostatniej kondygnacji.

Dodatkowo przy bocznej elewacji (od strony ogrodu) architekt przewidział murowaną przybudówkę (przyziemie). Zlokalizował nad nią drewnianą przeszkloną werandę oraz taras powyżej.

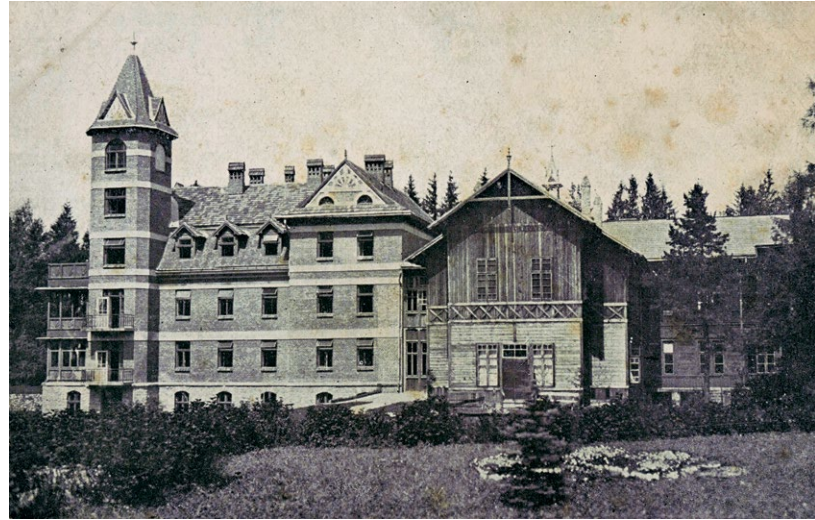
Zaprojektowany budynek tworzył samodzielną całość. Twórca nie przewidywał połączenia ze znajdującą się obok Adasiówką, ponieważ brak na projekcie przewiązki. Można się domyślać, że zamysłem ks. Wiejowskiego i Majerskiego mogła być rozbiórka starszego budynku po realizacji całości inwestycji. Rzeczywistość była jednak odmienna. Zapewne ograniczone środki finansowe spowodowały, że zlokalizowana w głębi działki, prostopadle do istniejącego budynku nowa Książówka została wybudowana w połowie i połączona z Adasiówką. Zrezygnowano także z budowy kaplicy jako odrębnego budynku, przeznaczając na ten cel część nowego obiektu¹⁵.

Porównując projekt elewacji frontowej z archiwalnymi zdjęciami, widzimy dalsze korekty, jakie zaszły w pierwotnym

¹⁵ Tamże, s. 135.

zamyśle Majerskiego w czasie realizacji¹⁶ (il. 2). Partię parteru w całości obłożono kamieniem, zmieniając także na tym poziomie zarówno wykrój otworów, jak i formę stolarki okiennej. Zrezygnowano z dekoracji wokół otworów okiennych, wyjąwszy te znajdujące się w szczytach. Uproszczeniu uległy także balustrady. Wprowadzono również korekty w wielkości otworów okiennych i formie stolarki wieży. Inną zmianą były nadmurowane wyżej kominy. Należy jednak zauważyć, że „wycinając” z realizacji południową część korpusu wraz z ryzalitem, zdecydowano wykonać boczną przybudówkę, która teraz przylegała do wieży. Ją jednak też zmodyfikowano. Konsekwentnie murowane przyziemie, tak jak pozostała część budynku, zostało obłożone kamieniem, piętro zrealizowano w formie zgodnej z projektem, natomiast zamiast tarasu wybudowano kolejną kondygnację otwartej tym razem werandy, a dopiero nad nią taras. Zarówno nowa, murowana Księżówka, jak i stara Adasiówka zostały połączone dwukondygnacyjną, drewnianą przewiązką.

Od czasu rozpoczęcia budowy Księżówki idea wzniesienia domu dla duchownych w Zakopanem i jego wyposażenia stała się jednym z głównych celów działalności ks. Wiewojewskiego, któremu poświęcił większość dalszego życia i środków. W 1918 r. złożył rezygnację z funkcji kanclerza kurii przemyskiej, aby od tej pory cały swój czas i dochody przeznaczyć na rozbudowę i wyposażenie Księżówki¹⁷. Już w następnym roku ks. Wiewojewski podjął kolejne wyzwanie, którym stał się „remont” dawnej Adasiówki. W zasadzie była to w części



2. Księżówka, ok. 1918-1939, pocztówka, Biblioteka Narodowa. Fot. POLONA.

nowa budowa, ponieważ ze względu na zużycie materiału rozebrano parter, a na jej miejscu postawiono nową część wraz z kaplicą¹⁸. Adasiówka sprzed rozbudowy z 1911 r. była budynkiem założonym na rzucie litery F, położonym równolegle do ulicy i skierowanym w jej stronę, składającym się z części parterowej i piętrowej¹⁹. Na zdjęciu przesłanym przez ks. Wiewojewskiego przemyskim karmelitankom widać, że większa część budowli była parterowa z użytkowym poddaszem²⁰ (il. 3).

18 A. Szczepaniak pisał, że była to w całości nowa budowla, ponieważ ze względu na stan techniczny Adasiówka została rozebrana i wybudowana od nowa. Jednak analizując archiwalne fotografie, dochodzimy do wniosku, że pozostawiono piętrową Adasiówkę, a rozebrana została tylko najstarsza, parterowa część budynku. Były już kanclerz wyłożył na tę inwestycję oraz na spłatę kredytów na wcześniejszą budowę 531 208 koron i 620 000 marek. A. Szczepaniak, dz. cyt., s. 137; Archiwalne fotografie Księżówki ilustrujące biogram Bronisława Chwistka powstały w ramach projektu Szlak Znakomitych Zakopianczyków: *Bronisław Chwistek (1856-1922)*, <http://szlakzz.pl/zakopianczyk/bronislaw-chwistek/> [dostęp 29 V 2021].

19 Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Podworskie Homolaczów i hr. Władysława Zamojskiego, sygn. 482, s. 45. Niedatowany przerys na kalce części mapy katastralnej Zakopanego.

20 Północną część starszego budynku przesłania rozbudowa Majerskiego. W życiorysie ks. Józefa Wiewojewskiego, nakreślonym w *Kronice Karmelitank Bosych w Przemysłu*, jest opisane duże zaangażowanie duchownego w budowę i wyposażenie Księżówki, wspomniane są jego pobyty w Zakopanem. Siostry

16 Dwie archiwalne widokówki udostępnione na stronie Poloniae Amici: <https://polska-org.pl/>; <https://polska-org.pl/7137096,foto.html?idEntity=8061713>; <https://polska-org.pl/8736418,foto.html?idEntity=8061713>; Biblioteka Narodowa, pocztówka „Księżówka”, sygn. DŻS XII 8b/p.27/1.

17 KDP, 1918, z. 9, s. 189; J. Łabuda, dz. cyt., s. 12, 15.



3. *Książówka*, 1918–1939. Fot. ks. Józef Wiejowski (?), wg Archiwum Karmelitanek Bosych w Przemyślu, *Kroniki klasztorne*, t. 1, s. 33.

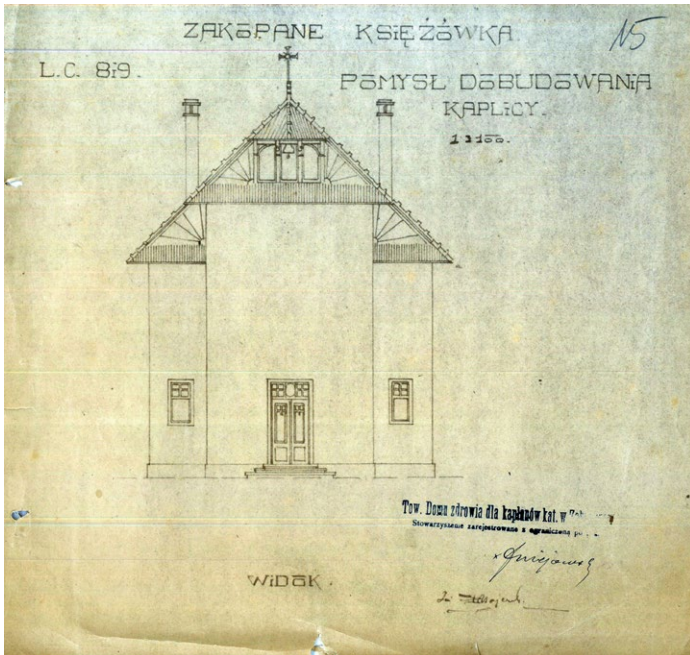
Mamy wszelkie powody sądzić, że za tą inicjatywą ks. Wiejowskiego pod względem projektowym stał także Stanisław Majerski. Jak już wspomniano na wstępie, w żołyńskim zbiorze oprócz projektu z 1911 r. znajduje się drugi z 1919 r. i dotyczy on wnętrza kaplicy w Książówce²¹. Dodatkowo autorowi udało się odnaleźć również wykonany przez Majerskiego projekt dobudowania kaplicy do Książówki. Biorąc pod uwagę datowanie projektu wnętrza, materiały należy również datować na 1919 r.²² Architekt zaprojektował drewniany dwukondygnacyjny budynek o korpusie

opisują jego dużą biegłość w sztuce fotografii (w *Kronice* jest wiele zdjęć jego autorstwa), jest więc duże prawdopodobieństwo, że ksiądz był autorem wspomnianej fotografii Książówki. Archiwum Karmelitanek Bosych w Przemyślu, *Kroniki klasztorne*, t. 1, s. 33.

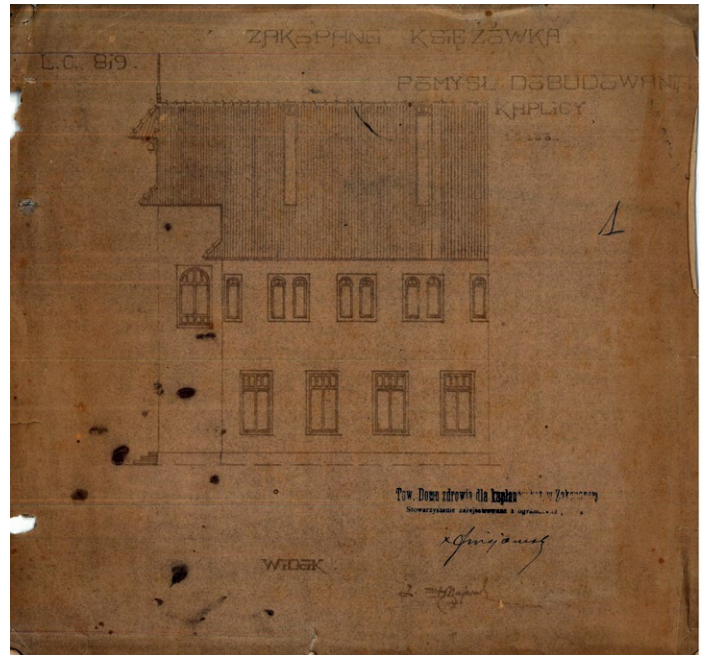
21 ZDŻ, S. Majerski, *Projekt kaplicy w Książówce w Zakopanem*, sygn. ZDŻ-R547.

22 Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Podworskie Homolaczów i hr. Władysława Zamoyckiego, sygn. 482, S. Majerski, *Zakopane Książówka. Pomysł dobudowania kaplicy*, s. 1–15 (il. 4–7).

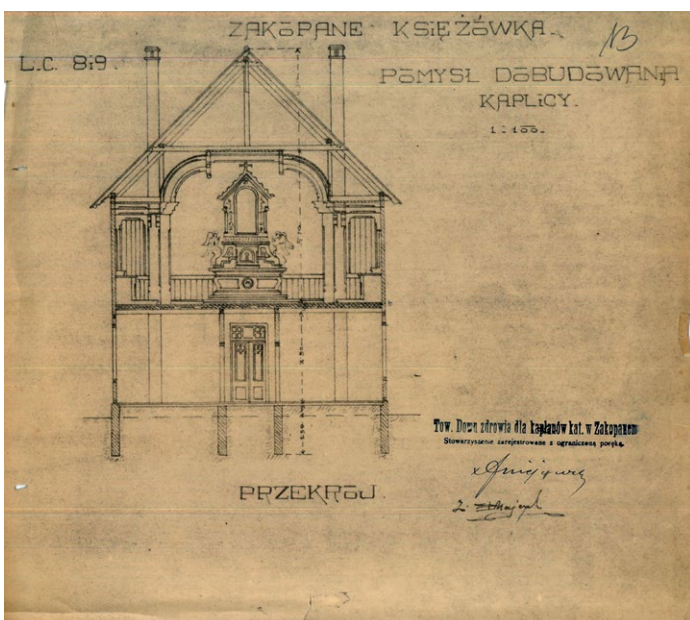
zbliżonym do kwadratu z węższym ryzalitem mieszczącym w przyziemiu wejście, a na piętrze prezbiterium. W korpusie, w partii przyziemia znalazło się siedem pokoi oraz wejście do dostawionej klatki schodowej, która komunikowała nowy parter z piętrem istniejącego budynku. Dalej na piętrze przez dwoje drzwi wchodziło się do kaplicy, która była jednonawowa z dwoma szeregami ośmiu bocznych płytkich kaplic mieszczących ołtarze. Całość przekrywał wysoki dwuspadowy dach. Elewacje kaplicy były skromne pod względem wystroju architektonicznego. Płaszczyzny ścian urozmaicały tylko drzwi i stolarka okienna. W szczytach elewacji frontowej (z wejściem) Majerski umieścił motywy półsłoneczka oraz centralnie zawieszony dzwon. Jedynym symbolem związanym z charakterem wnętrza był krzyż umieszczony w szczycie. Interesującym rozwiązaniem zastosowanym przez Majerskiego wewnątrz przestrzeni sakralnej było dość wysokie pozornie sklepienie zwierciadlane. Projekt architektoniczny wskazywał także lokalizację i wstępną formę dziewięciu ołtarzy.



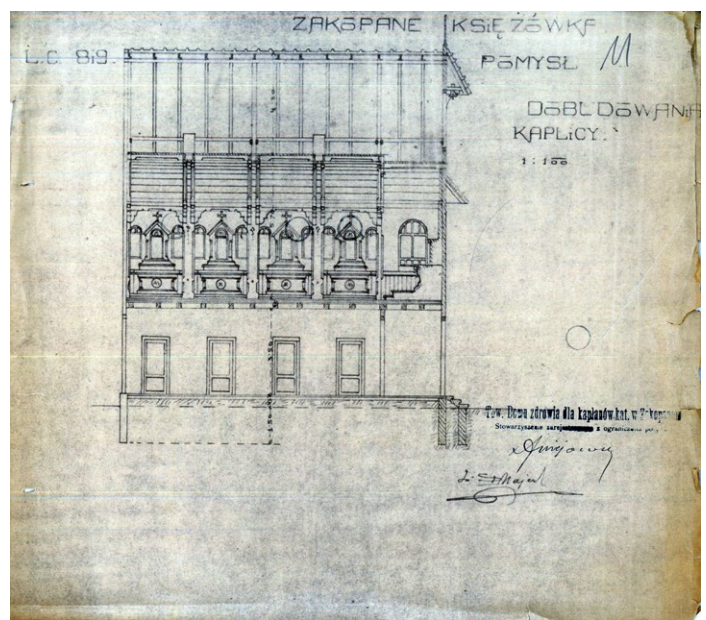
4. Stanisław Majerski, Zakopane Księżówka, ok. 1919. Pomysł dobudowania kaplicy. Widok (elewacja frontowa), Archiwum Narodowe w Krakowie. Skan L. Wadowska



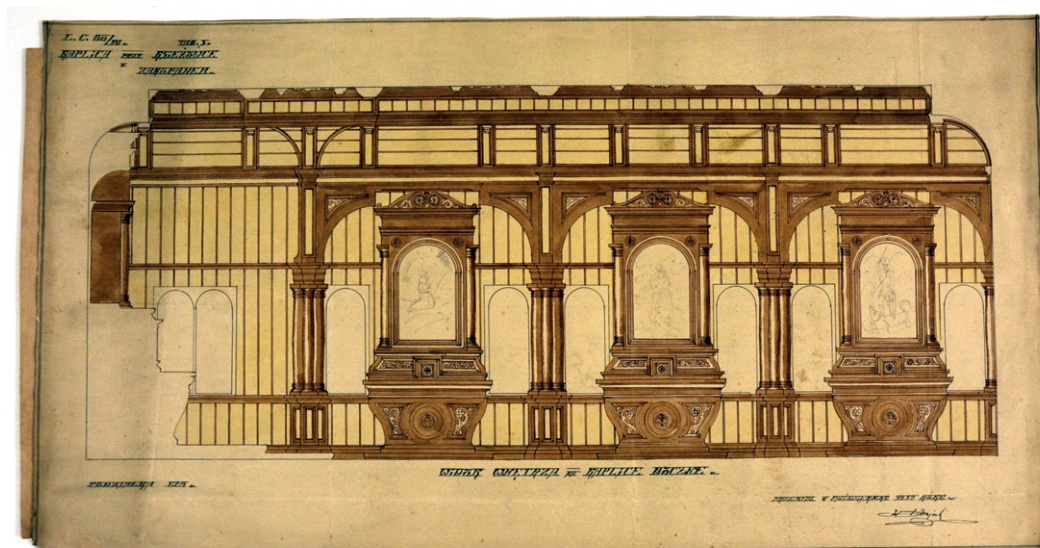
5. Stanisław Majerski, Zakopane Księżówka, ok. 1919. Pomysł dobudowania kaplicy. Widok (elewacja boczna), Archiwum Narodowe w Krakowie. Skan L. Wadowska



6. Stanisław Majerski, Zakopane Księżówka, ok. 1919. Pomysł dobudowania kaplicy. Przekrój, Archiwum Narodowe w Krakowie. Skan L. Wadowska



7. Stanisław Majerski, Zakopane Księżówka, ok. 1919. Pomysł dobudowania kaplicy (przekrój wzdłużny), Archiwum Narodowe w Krakowie. Skan L. Wadowska



8. Stanisław Majerski, *Projekt kaplicy w Księżówce w Zakopanem*, Zbiór Dąbrowskich z Żołąni. Fot. B. Podubny

Niestety, do projektu nie dołączono sytuacji, dlatego też trudno precyzyjnie umiejscowić planowaną kaplicę. Natomiast zastosowany materiał oraz dwukondygnacyjna bryła wskazywałyby, że Majerski przewidywał wzniesienie kaplicy przy budynku stawianym w miejscu dawnej parterowej części Adasiówki. Na podstawie m.in. charakterystycznego rozlokowania bocznych okien (od zewnątrz dwojone, a wewnątrz flankujące ołtarze boczne), widocznych w istniejącej obecnie strukturze architektonicznej, autor zakłada, że zamysł budowlany Majerskiego zrealizowano²³. Natomiast, tak jak miało to miejsce w przypadku murowanej części Księżówki, wykonawstwo kaplicy uwarunkowane było zasobnością inwestora i budynek został obniżony oraz skrócony o jedno przęsło bocznych kaplic. Można zatem przypuszczać, że cały projekt budowy nowego obiektu w miejscu Adasiówki powierzono Majerskiemu. Zachowany projekt kaplicy, który nie został w pełni zrealizowany, może posłużyć do postawienia dwojakiej hipotezy. Po pierwsze, nowy budynek był

wznoszony dwuetapowo, to jest w pierwszej kolejności powstała część północna, a później kaplica (w projekcie pomieszczenia poprzedzające wejście do kaplicy już istnieją). Po drugie, architekt miał za zadanie przedstawić wariantowe rozwiązania kaplicy, dlatego też nie rysował ponownie części już istniejącej.

W tym kontekście interesujący jest również żołyński projekt wnętrza samej kaplicy, a w zasadzie przekrój z widokiem na jej boczną ścianę (il. 8). Całość ścian została obita boazerią o bladej żółty kolorze, na którego tle dobrze wyróżniały się architektoniczne detale w kolorze naturalnego drewna. Kaplice zostały wydzielone potrójnymi półkolumnami. W stosunku do projektu architektonicznego zmienione i bardziej szczegółowo opracowane zostały formy bocznych ołtarzy w formie aedicul zamkniętych prostym belkowaniem o dekoracyjnym szczycie antytetycznych wolut²⁴. Podobnie jak w przypadku architektury, zamierzenia ks. Wiejowskiego i projekty Majerskiego życie mocno zweryfikowało.

²³ Zakres tej inwestycji wymaga jeszcze badań, szczególnie w kontekście rozbudowy całego kompleksu rozpoczętej w latach 80. XX w.

²⁴ Co ciekawe, architekt w szkicowej formie zaproponował także ikonografię przedstawień w polach ołtarzy. Od ołtarza głównego były to: stygmatyzacja św. Franciszka, św. Antoni (?), św. Jerzy / Archanioł Michał (?).

Zrealizowano częściowo projektowaną dyspozycję wnętrza, natomiast wyposażenie nie doczekało się realizacji²⁵.

Odnalezienie żołyńskich projektów Majerskiego dla Księżówki dało impuls do dalszych poszukiwań i kolejnych odkryć. Udało się ustalić, że architekt z Przemyśla ponownie trafił do Zakopanego dzięki osobistemu zaangażowaniu ks. Józefa Wiejowskiego. Powrócił on z większym bagażem doświadczeń związanych z Podhalem – miał już na koncie nawiązującą do stylu zakopiańskiego realizację obiektu dla sióstr sercanek oraz pobyt w tatrzańskim uzdrowisku związany z kuracją pierwszej żony. W projekcie mурowanego budynku Księżówki w większym zakresie skorzystał z regionalnej stylistyki stosowanej w ówczesnych „murowanicach”. Podstawą planów były charakterystyczne dla miejscowego budownictwa proporcje części składowych bryły obiektu z wysokim dachem i umieszczoną w nim dodatkową kondygnacją. W elewacji przełożyło się to na kamienny cokół, ceglane elewacje, tynkowane pasy z charakterystycznymi wcięciami, dekoracyjnie opracowane wiatrownice, pazdury i oczywiste słoneczka w szczytach. Jedną z inspiracji dla formy hełmu mógł być Dworzec Tatrzański (1902–1903). Jak pisze Zbigniew Moździerz, budowa Księżówki trafiła już na schyłkowy okres pierwszego stylu zakopiańskiego²⁶.

Natomiast w późniejszym projekcie kaplicy nawiązania do stylu zakopiańskiego stanowiły drobny szczegół w bryle budynku. W wystroju Majerski nie stosował już elementów lokalnych. Wykończone w drewnie wnętrza było eleganckie z wykorzystaniem klasycznych motywów dekoracyjnych, w drobnych detalach nawiązujące do stylistyki architektury uzdrowiskowej.

Konkludując, na podstawie znanych projektów można założyć, że zewnętrznym garniturem Majerski, w porozumieniu z ks. Wiejowskim, nawiązywał dialog z ówczesnymi tendencjami architektonicznymi Zakopanego. We wnętrzu jednak był bardziej zachowawczy.

Artykuł nie wyczerpuje wszystkich aspektów związanych z działalnością Majerskiego przy budowie Księżówki. Opiera się na znanych obecnie, niepełnych projektach. Znalezienie dalszych elementów tych projektów, a szczególnie rzutów, pozwoli na dokładniejszą analizę całości zamysłu. Konieczne będzie także przeanalizowanie planów kolejnych rozbudów Księżówki, w której współczesnej strukturze dzieło Stanisława Majerskiego stanowi nieduży i mocno przebudowany fragment.

Autor nie ustaje w dalszych poszukiwaniach architektonicznego archiwum artysty, które może pomóc zidentyfikować jeszcze wiele interesujących inwestycji, na wzór tej z Zakopanego. Niestety, na obecnym etapie badań w Zbiorze żołyńskim nie udało się odnaleźć projektów wyposażenia kaplicy Księżówki. Ogrom zgromadzonego materiału z pewnością jeszcze w wielu przypadkach pomoże ustalić lub zweryfikuje autorstwo obiektów powstałych na terenie dawnej Galicji.

25 Ołtarz główny powstał w 1937 r. A. Szczepaniak, dz. cyt., s. 137.

26 Z. Moździerz, *Gmach Muzeum Tatrzańskiego*, Zakopane 2005, s. 51–53, 81–83.

STRESZCZENIE

STANISŁAW MAJERSKI –
AUTOR PROJEKTÓW
ZAKOPIAŃSKIEJ KSIĘŻÓWKI

Autor prezentuje nowe ustalenia dotyczące autorstwa budynku Księżówki w Zakopanem. W Żołyńi, niewielkiej miejscowości w województwie podkarpackim, znajduje się Zbiór Dąbrowskich z Żołyńi liczący kilka tysięcy projektów. Wśród nich autor odnalazł dzieła architekta Stanisława Majerskiego, m.in. projekty dla Księżówki w Zakopanem. Projekty dla tego obiektu, sygnowane także przez Majerskiego, odszukał również w Archiwum Narodowym w Krakowie. Analiza projektów wykazała, że wspomniany architekt był autorem murywanej części Księżówki. Jest to nowe ustalenie, ponieważ dotychczas budynek przypisywany był Eugeniuszowi Wesołowskiemu. Autor przedstawia także hipotezę, że powstała w okresie międzywojennym na miejscu dawnej Adasiówki drewniana część budynku również mogła zostać zrealizowana według projektu Stanisława Majerskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Stanisław Majerski, Zakopane, Księżówka,
Zbiór Dąbrowskich z Żołyńi

SUMMARY

STANISŁAW MAJERSKI - THE AUTHOR
OF THE "KSIĘŻÓWKA" BUILDING'S
IN ZAKOPANE PROJECTS

The Author presents new findings regarding the authorship of the 'Księżówka' building in Zakopane. Żołyńia, a small town in the Subcarpathian Voivodeship, seats the Żołyńia Dąbrowski Collection with several thousand projects, among which the author found the works of the architect Stanisław Majerski, including the projects of the 'Księżówka' in Zakopane. What is more, he found this object's designs in the National Archives in Krakow, signed by Majerski as well. The analysis performed indicated the authorship of the above-mentioned architect pertaining to the brick part of the 'Księżówka', which is a new finding in this matter, because the building was previously attributed to Eugeniusz Wesołowski. The Author also presents a hypothesis stating that the wooden part of the building, erected during the interwar period on the site of the former 'Adasiówka', could also had been erected based on Stanisław Majerski's design.

KEYWORDS

Stanisław Majerski, Zakopane, Księżówka,
Żołyńia Dąbrowski Collection

BIBLIOGRAFIA**Archiwalia**

Archiwum Główne Służebnic

Najświętszego Serca Jezusowego:

Korespondencja bpa Józefa Pelczara

z m. Klarą Ludwiką Szczęsną,

(b. sygn.): List bpa J.S. Pelczara

z 28 XI; 3 XII 1904; 16 VII 1905

sygn. D-H-K 1/1 *Historia Zgromadzenia Służebnic Serca Jezusowego od 1894 [do 1924]*. T. 1, s. 41.

sygn. Mrg Z-3, s. Dębicka Konrada M., *Kościół i Zespół Klasztorny Zgromadzenia Służebnic Najświętszego Serca Jezusowego w Krakowie*, mps pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. J. Samka, Kraków 1996.

- Archiwum Narodowe w Krakowie,
Archiwum Podworskie Homolaczków
i hr. Władysława Zamoyskiego:
sygn. 482, Niedatowany przerys na kalce
części mapy katastralnej
Zakopanego, s. 45.
sygn. 482, S. Majerski, *Zakopane Księżówka*.
Pomysł dobudowania kaplicy, s. 1–15.
- Zbiory Dąbrowskich z Żołąni:
sygn. ZDŻ-R546, Majerski Stanisław, *Projekt
Księżówki w Zakopanem*.
sygn. ZDŻ-R547, Majerski Stanisław, *Projekt
kaplicy w Księżówce w Zakopanem*.
- Opracowania**
- „Kronika Dyecezyi Przemyskiej”, 1918, z. 9,
s. 189.
- Łabuda Jan, *Śp. Ks. Józef Wiejowski*, „Kronika
Dyecezyi Przemyskiej”, 1925, z. 1,
s. 7–16.
- Moździerz Zbigniew, *Gmach Muzeum
Tatrzańskiego*, Zakopane 2005.
- Moździerz Zbigniew, *Architektura i rozwój
przestrzenny Zakopanego 1600–2013*,
Zakopane 2013.
- Podubny Bartosz, *Majerski Ferdynand
Gerard*, w: *Przemyski słownik biogra-
ficzny*, t. 2, red. Lucjan Fac, Tomasz
Pudłocki, Anna Siciak, Przemysł 2011,
s. 66–74.
- Podubny Bartosz, *Majerski Stanisław Kostka*,
w: *Przemyski słownik biograficzny*, t. 2,
red. Lucjan Fac, Tomasz Pudłocki,
Anna Siciak, Przemysł 2011, s. 74–82.
- Podubny Bartosz, *Majerski Stanisław Kostka*,
w: *Słownik biograficzny twórców
oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski
południowo-wschodniej. Suplement*,
red. Kazimierz Szmyd, Rzeszów 2015,
s. 91–93.
- Podubny Bartosz, „*Fabrica ecclesiae*” rodziny
*Majerskich. Fenomen twórczości ojca
i syna*, w: *Paragone. Rzeźba na granicy*,
red. Elżbieta Błotnicka-Mazur,
Lechosław Lameński, Marcin
Pastwa, Lublin 2016, s. 79–101.
- Podubny Bartosz, *Majerscy dla katedry prze-
myskiej: historia restauracji katedry
przemyskiej obrządku łacińskiego
w kontekście działalności Ferdynanda
i Stanisława Majerskich*, Przemysł
2020.
- Szczepaniak Andrzej, *Historia Domu
Rekolekcyjnego Konferencji Episkopatu
Polski „Księżówka” w Zakopanem w la-
tach 1910–1945*, „*Studia Teologiczno-
Historyczne Śląska Opolskiego*”, t. 36,
2016, nr 2, s. 125–144.
- Tondos Barbara, *Najwierniejszy (o Eugeniuszu
Wesołowskim)*, „*Rocznik Podhalański*”,
t. 2, 2002, nr 23, s. 203–232.

Utracone piękno.

O zniszczeniach zabytkowej architektury Zakopanego

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9376>

ROMANA RUPIEWICZ
 INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
 ORCID 0000-0002-8863-6542

Zakopiańskie wille powstające od schyłku XIX w. aż do końca okresu międzywojennego tworzą jedno z najważniejszych zjawisk artystycznych we współczesnej historii architektury polskiej. Stanowią charakterystyczny element krajobrazu miasta, wtopionego w masyw Tatr i pasma Gubałowskiego. Repertuar form i kształtów stylu zakopiańskiego, powtarzający się w licznych dziełach, wytworzył swoisty język, czyli system znaków służących do porozumiewania się, myślenia i wyrażania¹. Autorem tego języka jest Stanisław Witkiewicz oraz jego kontynuatorzy. Styl zakopiański przejawiał się m.in. w stromych siodłowych dachach i obecnych w ich szczytach wschodach słońca, pazdurach, uwidoczniał się w arkadach, okapowych dachach, półkoliście zamkniętych oknach, podcieniach, facjatach i werandach zdobionych naturalistycznymi ornamentami roślinnymi. Wraz z innymi elementami strukturalnymi języka, takimi jak materiał czy faktura, wille tworzą wieloznaczny komunikat wizualny, odczytywany przez

odbiorcę zwłaszcza w tym konkretnym regionie jako coś swojskiego. Intensywne nagromadzenie drewnianych brył zakopiańskich willi ukształtowało tożsamość miejsca, opartą o ład przestrzenny, stosowną skalę i proporcję. Stanowią one wartość ze względu na historię i tradycję.

DLACZEGO WARTO CHRONIĆ ZABYTKOWĄ ARCHITEKTURĘ?

Można traktować styl zakopiański jako rodzime, lokalne zjawisko, które jest owocem fascynacji kilku entuzjastów twórczością ludową. Będzie on wówczas jedynie ciekawostką na tle światowych tendencji w sztuce i dizajnie, godną szczegółowych studiów i zainteresowań w kontekście badań nad polską kulturą. Ale styl zakopiański to coś więcej niż lokalne, a nawet narodowe dziedzictwo. Wpisuje się on w tendencję poszukiwania stylu regionalnego, obecną we wszystkich państwach przechodzących modernizację i industrializację. Ten ogólnoswiatowy trend zwany jest czasem „romantyzmem narodowym”². Jego korzeniami są ambicje poszczególnych nacji w odbudowywaniu swej tożsamości i państwowości u schyłku istnienia polityki

1 J.T. Królikowski, *Elementy semiotyczne dzieła architektury*, „Studia Semiotyczne”, t. 8, 1978, s. 166.

2 Ch. Fiell, P. Fiell, *Design, historia projektowania*, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2015, s. 163.

wielkich mocarstw w XIX w. Idee romantyczne inspirowały nowatorskie działania w sztukach projektowych, które przyjmowały różne nazwy, m.in. szkoła z Glasgow, *Art nouveau*, *Modernismo*, *Stile Liberty* itd.³ Do pewnego stopnia tendencje te związane były z poszukiwaniami tożsamości miejsca, dlatego niektóre z nich można określić mianem stylów narodowych. Był to wyraz powszechnego dążenia do powrotu do rzemiosła, prostoty i lokalnych tradycji, do funkcjonalności wypracowanej przez pokolenia oraz form inspirowanych naturą. Jedynie nacjonalistyczne traktowanie tych ruchów pomija ich społeczną i egalitarną misję. W Stanach Zjednoczonych do „stylu misyjnego” zaliczano przedmioty zaprojektowane w odwołaniu do ducha inwencji i praktycznego zmysłu amerykańskich pionierów⁴. Inną ważną inspiracją XX-wiecznego amerykańskiego dizajnu była fascynacja umiarkowaniem, skromnością i surowością mebli oraz przedmiotów codziennego użytku, wynikająca z religijnych potrzeb sekty szejkersów (ang. *shakers*)⁵.

Powrót do ludowego rzemiosła w realizacji społecznych programów okazał się ostatecznie utopijny. Jednak to za sprawą wspomnianych ruchów ludowe czy tradycyjne rzemiosło stało się źródłem idei, rozwijanych przez tzw. „styl międzynarodowy” wraz z towarzyszącym mu zaangażowaniem socjalnym⁶. Jego reprezentanci, późniejsi modernistyczni projektanci, wykorzystywali przemysłowe metody wytwarzania do kreowania codziennego środowiska człowieka. Oszczędność formy, szlachetność surowego materiału – to wszystko można znaleźć w nowoczesnych przedmiotach i architekturze. Masowość i powszechność

XX-wiecznego wzornictwa i architektury prowadziła do poszukiwania piękna, wynikającego z celowości i metod wytwarzania oraz eliminacji dekoracji. Regionalizmy istnieją jakby w pozornej opozycji wobec „stylu międzynarodowego” – racjonalnego, prawdziwie nowoczesnego, wolnego od sentymentów i historyzmów. Sukces niektórych narodów w dziedzinie projektowania wynikał jednak ze szczególnej tożsamości ich dizajnu i architektury. To poszukiwanie tego, co rodzime, tradycyjne, a zarazem uniwersalne, legło u podstaw globalnej rozpoznawalności dizajnu i architektury krajów skandynawskich, Włoch a nawet Japonii.

Dokonania twórców stylu zakopiańskiego – zarówno te powstałe w wyniku wypracowanych cech formalnych, jak pewnej metody polegającej na poszukiwaniu inspiracji w folklorze i prostym rzemiosle, stały się również natchnieniem dla polskiego międzywojennego wzornictwa i architektury. Podobne podejście można znaleźć w twórczości wielu projektantów i artystów tamtego okresu. Przywołam Zofię Stryjeńską, Jana Szczepkowskiego czy też Wojciecha Jastrzębowski. Polskie wzornictwo wyrosłe w tym duchu zyskało światowy rozgłos, co znalazło wyraz w licznych nagrodach, otrzymanych m.in. na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, w 1925 r.

Polski „narodowy romantyzm”, podobnie jak w przypadku stylów innych nacji, stał się bazą, na której mogły rozwijać się sztuki projektowe. II wojna światowa przerwała dobrą passę i rozwój polskiego dizajnu i architektury. W czasach komunizmu pewne tradycje wyrosłe ze stylu zakopiańskiego były wprawdzie kontynuowane np. przez Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład”, jednak żelazna kurtyna odcięła polskich twórców od zewnętrznych rynków. Nie sprzyjało to wymianie idei i promocji polskiego wzornictwa na świecie. Zachodni

3 Tamże, s. 163 i 175; J. Pile, *Historia wewnątrz*, Warszawa 2013, s. 267 nn.

4 Ch. Fiell, P. Fiell, dz. cyt., s. 179.

5 J. Pile, dz. cyt., s. 256–257.

6 Tamże, s. 329 nn.

badacze zajmujący się historią dizajnu, poszukiwaniami „romantyzmów narodowych” i regionalizmami, najczęściej nie wspominają o stylu zakopiańskim.

Podczas gdy do domu Wiliama Morissa albo Eero Saarineną udają się „pielgrzymki” z całego świata, samorząd Zakopanego oraz stosowne instytucje odpowiedzialne za ochronę zabytków i przyrody nie potrafiły promować naszego wielkiego dziedzictwa. Inwestorzy, a nawet architekci pośrednio uczestniczący w procederze niszczenia przestrzeni Zakopanego, nie rozumieją, jak głęboko styl zakopiański wpisany jest w procesy kształtowania się współczesności w sztuce projektowania.

PIERWSZE PRÓBY OCHRONY STYLU ZAKOPIAŃSKIEGO

Dyskusja o potrzebie zachowania stylu zakopiańskiego w budownictwie regionu rozpoczęła się już w okresie międzywojennym. Sława Zakopanego przyczyniła się do napływu ludzi nie liczących się z wartościami miejsca i niszczących przestrzeń. W 1919 r. przedstawiciele rządu polskiego wyrazili uznanie dla dzieł Witkiewicza, wówczas podjęto uchwały, według których „należy pilnie strzec etnograficznych cech budownictwa podhalańskiego”⁷. Także Rada Miejska Zakopanego w 1925 r. uchwaliła rezolucję wzywającą do ochrony stylu zakopiańskiego i zakazującą m.in. stosowania mansardowych dachów. W 1929 r. podobne uchwały podjął Związek Górali, a w 1930 Związek Podhalańców⁸. Mieszkańcy Zakopanego, zaniepokojeni niszczeniem przestrzeni miasta, wysłali memoriał do zarządu województwa, otrzymując odpowiedź 30 stycznia 1930 r., w której zarząd zobowiązał się do opieki nad zabytkami stylu zakopiańskiego. Zamierzano utworzyć miejscową radę artystyczną, która

miałaby zatwierdzać nowe projekty budowlane. Niestety, ta idea znalazła wyraz jedynie w planach i sugestjach⁹. W 1931 r. pojawiły się kolejne postulaty o ochronę zabytków architektury witkiewiczowskiej, skierowane do władz województwa przez Komitet Witkiewiczowski¹⁰ oraz Związek Podhalańców.

W 1931 r. w czasopiśmie „Wierchy” Jan Gwalbert Pawlikowski opublikował tekst, w którym podjął problem niekontrolowanego rozwoju urokliwego letniska, pisząc że „zwiększył się ruch budowlany, zwiększyły apetyty materialne, a dawna wieś Zakopane została «miastem»... i w poczuciu dumy z tego awansu «letnia stolica Polski» dostała manji wielkości i powzięła ambicję zrównania się – z Mościskami. Tak się zdarza, że dostojny i zasobny gazda dostanie manji wielkości i kupuje znoszone ubranie od lokaja”¹¹. Broniąc tradycji pisał, że styl zakopiański jest jedyną i stosowną architekturą dla tego miejsca. „Miernie nawet zaprojektowany i wykonany dom, zachowujący zasadnicze cechy miejscowe, lepszy jest od arcydzieła sztuki budowlanej, które by nie harmonizowało z otoczeniem. Architekt budujący na Podhalu winien postępować tak, jak rekonstruktor starych czcigodnych budowli, których charakteru naruszyć mu niewolno. Tą świątynią odwieczną, arcydziełem ręki Bożej, w którego budowie czy zachowaniu architekt ma wziąć udział, są Tatry i ich podnóże, Podhale. Tutaj partaczyć na swoją rękę niewolno, bo plan ogólny, bo wzór, z którym się trzeba zharmonizować, jest dany”¹².

9 Tamże, s. 97.

10 Por. B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2009, s. 127.

11 J.G. Pawlikowski, O „stylu zakopiańskim” w budownictwie Zakopanego i Podhala, „Wierchy”, r. 9, 1931, s. 79.

12 Tamże, s. 76.

7 Tamże, s. 79.

8 Tamże, s. 97.

Autor w obszernym i merytorycznym artykule nie szczędi gorzkich słów wobec architektury obcej, niszczącej to miejsce. Przyrównuje ją do nierządu i anarchii. Publikuje szereg fotografii domów, które określa jako brzydkie, „fantazyjne”, niestosowne, płody twórczości „indywidualnej”. Zestawione z realizacjami w stylu witkiewiczowskim wyglądają karykaturalnie. Z całą pewnością uznaje, że „maszyny do mieszkania” zostały zapożyczone „przez architektów pewnego typu, który wyrósł na glebie kosmopolitycznego paneuropeizmu lub bez tradycyjnego bolszewizmu”¹³. W sąsiedztwie zakopiańskich drewnianych willi zaczęło pojawiać się coraz więcej domów, które zdominowały i niszczyły krajobraz miasta. „I tak pomiędzy nudą «maszyn do mieszkania» a orgją maskowego balu ginie spokój, wdzięk, pogodna powaga i harmonja, jakimi oddycha zestrojona z otoczeniem i wewnątrznie sama z sobą twórczość stylowa, to znaczy twórczość zbiorowa” – pisał autor¹⁴. Pod artykułem zamieszczono wypowiedzi piętnastu uznanych wówczas architektów, którzy opowiedzieli się za potrzebą utrzymania na Podhalu stosownego budownictwa, opartego o wzorce Witkiewicza. Ostatecznie dopiero w 1932 r. przy Krakowskim Urzędzie Wojewódzkim powstała Komisja dla Spraw Regionalnych Podhala, której zadaniem była ochrona zabytków i przyrody¹⁵.

Po raz pierwszy ewidencję tej architektury sporządzano w latach 1960–1982 pod kierunkiem Barbary Tondos, której efektem był *Wykaz obiektów zabytkowych miasta Zakopanego* z 1982 r. liczący ok. 2500 obiektów cennych historycznie. Styl zakopiański, obecny w tak ogromnej liczbie willi sprawił,

że miasteczko w całości tworzyło zespół urbanistyczno-architektoniczny o szczególnych walorach artystycznych.

Niestety, Zakopane nie miało tyle szczęścia, co Kazimierz Dolny, który w całości został wpisany do rejestru zabytków oraz uznany za Pomnik Historii. To zaniebdanie względem Zakopanego doprowadziło do niemal całkowitego zniszczenia tego urokliwego miejsca, którego proces degradacji przybrał na sile ok. 2000 r. i trwa do dziś, głównie w wyniku destrukcyjnych miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego (dalej jako MPZP), uchwalanych do 2012 r. Zupełny brak spójnej koncepcji urbanistycznej i próba wykorzystania każdej wolnej przestrzeni doprowadziły do wypierania i niszczenia historycznej zabudowy miasta. Zjawiska te łączyły się z niekorzystnymi przemianami ekonomicznymi, liberalnymi zapisami w MPZP dającymi możliwość dowolnej interpretacji, a w konsekwencji precedensami architektonicznymi. Trwa ciągły spór między komercją a tradycją. W ostatnich latach ważną rolę w kształtowaniu świadomości na temat zabytków i potrzeby ich ochrony odegrały nie instytucje rządowe, lecz działania społeczników, zwłaszcza członków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami (dalej jako TONZ). Podejmowane inicjatywy sprawiły, że opinia publiczna zwróciła uwagę na tragiczne losy zwłaszcza drewnianej architektury, istotnego elementu *genius loci* Zakopanego.

UWARUNKOWANIA FORMALNO-PRAWNE

Na terenie Zakopanego w 2018 r. znajdowało się 1361 obiektów wpisanych do gminnej ewidencji zabytków (dalej jako GEZ)¹⁶, z których 1180 to obiekty drewniane.

13 Tamże, s. 81. Hasło „maszyny do mieszkania” autor zaczerpnął od Le Corbusiera i w odniesieniu do nowych domów zakopiańskich używa go ironicznie.

14 Tamże, s. 86.

15 B. Tondos, dz. cyt., s. 127.

16 GEZ została określona w art. 21 i 22 ust. 4, 5 i 7 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Dotyczy obiektów nieruchomości, włączonych do ewidencji w drodze zarządzenia lub decyzji wewnętrznej samorządu, niemającej charakteru aktu administra-

Spośród nich jedynie 64 wille są chronione wpisem do rejestru zabytków województwa małopolskiego. GEZ jednak jest tylko listą, natomiast za strategię ochrony odpowiada Gminny Program Opieki nad Zabytkami (dalej jako GPOnZ), który niestety do 2018 r. nie istniał, choć jest to dokument wymagany przez przepisy¹⁷! Dokument ten ma wyznaczać ścieżki ochrony, a za realizację zadań odpowiedzialny jest burmistrz, który powinien przekazywać sprawozdania z realizacji zadań do Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie (dalej jako WUOZ). Ochrona zabytków leżących na terenie Zakopanego należy zatem w pierwszej kolejności do obowiązków gminy, która powinna zapewnić warunki umożliwiające zachowanie zabytków oraz zapobiegać ich degradacji (art. 4). Brak tegoż dokumentu sprawił, że Urząd Miasta Zakopane nie stworzył ochrony prawnej, organizacyjnej i finansowej dla obiektów zabytkowych; nie zapewniał regularnego nadzoru technicznego oraz prowadzenia różnorodnych prac renowacyjnych i zabezpieczeniowych. Jako przyczynę podawano niedostateczne środki finansowe na ten cel, czy też potrzebę aktualizacji GEZ, od lat nie weryfikowanej¹⁸.

cyjnego. Nie jest ona formą ochrony prawnej. Określa m.in. obowiązki posiadacza zabytku. Jest zbiorem kart ewidencyjnych zabytków, które są podstawowym źródłem wiedzy o zabytku. Jest to najniższy stopień ewidencji. Za GEZ odpowiada najniższa jednostka samorządowa, w przypadku Zakopanego jest to burmistrz (art. 22 ust. 4). Dane statystyczne pochodzą z: Zarządzenie nr 163/2018 Burmistrza Miasta Zakopane z dn. 11 VII 2018 r. w sprawie aktualizacji Gminnej Ewidencji Zabytków Miasta Zakopane.

17 Zgodnie z art. 87 ust. 1 ustawy z dn. 23 VII 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, GPOZ zawiera 4-letni plan ochrony, zatwierdzony uchwałą Rady Miasta po uzyskaniu pozytywnej opinii WUOZ. Burmistrz jest zobowiązany co 2 lata do sporządzania raportu z realizacji zadań planu (art. 87. ust. 5).

18 Raport NIK LKR.430.007.2017 nr ewidencji 179/2017/P/17/076/LKR Zabezpieczenie i udostępnianie zabytków architektury drewnianej oraz ich wykorzystywanie w promocji regionu, s. 19 i 51.

Do głównych zadań GPOnZ, określonych ustawą, należy także ochrona krajobrazu kulturowego, przyrody i równowagi ekologicznej (art. 87, ust. 2), zapobieganie zagrożeniom i zahamowanie procesów degradacji zabytków i ekspozowanie ich walorów w przestrzeni (art. 4). Gmina jest nade wszystko zobligowana do uwzględniania ochrony podczas procesu planowania przestrzennego i zagospodarowania przestrzennego (art. 4). Jako właściciel obiektów zabytkowych musi także prowadzić dokumentację, prace konserwatorskie i zabezpieczające (art. 5). Niestety, żadne ze wspomnianych zadań nie było realizowane. Sporządzony w 2017 r. raport NIK wykazał niemal nieefektywne funkcjonowanie Miejskiego Konserwatora Zabytków (dalej jako MKZ), niezapewniającego podstawowego nadzoru nad cennymi obiektami. Historyczna drewniana tkanka miejska od wielu lat jest szczególnie narażona na zamierzoną dewastację z powodu pozyskiwania nowych gruntów pod zabudowę deweloperską. W latach 2014–2017 odnotowano 28 pożarów drewnianych willi, z których 14 było ujętych w GEZ¹⁹. Z powodu podpałów, Urząd Miasta Zakopane podjął działania zmierzające do ochrony konserwatorskiej 89 obiektów architektury, w tym 47 drewnianych willi. Miało to nastąpić poprzez wpis do rejestru zabytków. Niestety długotrwałe procedury WUOZ umożliwiają w ciągu jednego roku wpisanie tylko kilku obiektów, o ile w ogóle.

Powolność działań WUOZ, braki kadrowe i słabe dofinansowanie jednostek wciąż przyczyniają się do niszczenia obiektów. Jako przykład niech posłużą Wojewódzki Program Opieki nad Zabytkami w Małopolsce na lata 2014–2017²⁰, w którym wytypowano 56 cen-

19 Tamże, s. 24.

20 Wojewódzki program opieki nad zabytkami w Małopolsce na lata 2014–2017 przyjęty uchwałą nr LI/822/14

nych artystycznie obiektów architektury Zakopanego, przeznaczonych do wpisania na listę rejestru zabytków. Z wytypowanych ostatecznie w czteroletnim cyklu obowiązywania programu obiektów na listę nie wpisano ani jednego! W kolejnym WPOnZ w Małopolsce na lata 2018–2021²¹ kolejny raz zamieszczono więc listę 56 – tych samych – obiektów, które wciąż pozostają bez należytej ochrony prawnej. Obiekty te widnieją również w starszych dokumentach i listach, np. z lat 2009–2013. Zatem już wiele lat temu doceniono wartość zakopiańskich drewnianych willi, uznając że należy objąć je ochroną. Nie podjęto jednak żadnych działań, narażając zabytki na dalsze niszczenie. Spośród wskazanych obiektów 35 to drewniane wille powstające od XIX w., do końca lat 30. XX w.

Kolejną przyczyną niszczenia zakopiańskiej drewnianej architektury jest brak satysfakcjonującego systemu dotacji obiektów drewnianych, które najbardziej narażone są na niszczenie. W latach 2014–2016 miasto Zakopane udzieliło wsparcia finansowego tylko pięciu zarządom zabytkowych obiektów na łączną sumę 181,1 tys. zł. Pieniądze te przeznaczone zostały w znacznej mierze na dokumentację projektowo-konserwatorskie, a tylko w dwóch przypadkach na bieżące remonty dachów²².

Na podstawie art. 74 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, dotacja na dofinansowanie prac konserwatorskich, restauratorskich lub robót budowlanych przy zabytku wpisanym do rejestru udziela zarówno Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jak i wojewódzcy konserwatorzy zabytków. W przypadku Małopolskiego

Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków budżet na ten cel wynosi w skali roku ok. 4–6 mln zł. Mając na względzie zakres potrzeb, kwota ta jest z pewnością niewystarczająca. Od 2015 r. dotacją zostało objętych tylko 6 zabytków Zakopanego²³. Niestety możliwość uzyskania dotacji dotyczy wyłącznie obiektów wpisanych do rejestru zabytków województwa małopolskiego.

Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu udzielane są w ramach programu Ochrona Zabytków. Tu także obligatoryjny jest wpis do rejestru zabytków. Od 2018 r. przyznano dotacje czterem obiektom Zakopanego: budynkowi Muzeum Jana Kasprowicza (2021 r. – 90000 zł); dawnej karczmi U Wnuka (2018 r. – 250000 zł; 2020 r. – 70000 zł; 2021 r. – 70000 zł); willi drewnianej Jadwinówka przy ul. Zamoyskiego 32 (2018 r. – 25000 zł; 2019 r. – 30000 zł; 2020 r. – 50000 zł); domowi Jana Sztaudyngera Koszyska przy ul. Józefa Piłsudskiego 69 (2018 r. – 34000 zł; 2019 r. – 20000 zł).

Barierę w pozyskiwaniu dotacji stanowi ponadto skomplikowana procedura formalno-prawna, wymagająca od beneficjentów m.in. wpisu obiektu do rejestru zabytków, aktualnego pozwolenia konserwatorskiego, dokumentacji projektowej i szczegółowego zakresu planowanych prac konserwatorskich. Zgromadzenie skomplikowanej dokumentacji, kosztownej i eksperckiej stało się dla licznych właścicieli przeszkodą nie do pokonania, nie wspominając już o obiektach nieobjętych żadną

Sejmiku Województwa Małopolskiego z dn. 26 V 2014 r., s. 131–132.

21 Wojewódzki program opieki nad zabytkami w Małopolsce na lata 2018–2021 przyjęty uchwałą nr VI/49/19 Sejmiku Województwa Małopolskiego z dn. 25 II 2019 r., s. 59–60.

22 Raport NIK, dz. cyt., s. 34.

23 2015 r. – kościół pw. Najświętszej Rodziny przy ul. Krupówki 1A (180 000 zł); 2016 r. – kościół pw. Najświętszej Rodziny przy ul. Krupówki 1A (150 000 zł); 2017 r. – willa Jeleńskich przy Drodze na Buńdówki 8 (49 000 zł); 2018 r. – willa drewniana przy ul. Witkiewicza 19 (20 000 zł); 2019 r. – willa drewniana Jadwinówka przy ul. Zamoyskiego 32 (20 000 zł); 2020 r. – kościół pw. św. Jana Apostoła i Ewangelisty na Harendzie (20 000 zł); 2020 r. – willa drewniana Jadwinówka przy ul. Zamoyskiego 32 (10 000 zł); 2020 r. – willa Koszyska przy ul. Piłsudskiego 69 (60 000 zł).

formą ochrony prawnej ani na szczeblu gminnym, ani na wojewódzkim. Ograniczone środki, brak spójnej polityki informacyjnej sprawiły, że dla ludzi nieświadomych wartości artystycznej budynku najprostsze było sprzedanie deweloperom działek ze zrujnowanymi willami. Sytuacja korzystnie zmieniła się dopiero w ostatnich latach.

Ważną formą ochrony zabytków są ustalenia ochrony zawarte w MPZP. Mimo że to Rada Miasta odpowiada za uchwalenie planu, jego projekt podlega uzgodnieniu z WUOZ w zakresie kształtowania zabudowy i zagospodarowania terenu²⁴. Sama procedura planistyczna daje szerokie możliwości wojewódzkim konserwatorom w kształtowaniu zapisów planu. Organy uzgadniające mają prawo zgłaszać także wnioski do projektów planistycznych. Nie ma wymogów precyzujących ich zakres, tak więc mogą odnosić się do dowolnej przestrzeni bądź obiektów, wartościowych pod względem historycznym, kulturowym czy krajobrazowym. Chociaż wnioski nie są wiążące dla organu sporządzającego projekt planu, mogą jednoznacznie wskazać kierunki zagospodarowania, niezbędne dla kształtowania przestrzeni z zachowaniem wymogów konserwatorskich.

Wracając do uzgodnień, na uwagę zasługuje art. 19 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, który stanowi, że w MPZP uwzględnia się w szczególności ochronę zabytków nieruchomości wpisanych do rejestru i ich otoczenia, ale także innych zabytków nieruchomości, znajdujących się w GEZ. Ustalenia ochrony w MPZP mogą przybrać różną postać, a więc dotyczyć będą nie tylko form ochrony konserwatorskiej lub innych zabytków nieruchomości, znajdujących się w gminnej ewidencji zabytków i parków kulturowych, ale też

innych zabytków, tj. tych, którym taki status nadano w ustaleniach planu miejscowego, co potwierdza posłużenie się przez ustawodawcę wyrażeniem „w szczególności”, wskazującym jedynie na przykładowe przedmioty ochrony²⁵.

Powyższe dowodzi, że wojewódzcy konserwatorzy mogą głęboko ingerować w treść planów miejscowych, niezależnie od objęcia obiektów lub przestrzeni innymi formami ochrony zabytków. Mimo że za przyjęcie projektu planu odpowiada organ stanowiący gminy, uzgodnienia wojewódzkich konserwatorów zabytków mogą formułować warunki, na jakich uzgodnienie może nastąpić. Zapisy MPZP są wiążące dla organów administracji architektoniczno-budowlanej, władnych do wydania pozwolenia na budowę i rozbiórkę bądź przyjęcia zgłoszenia budowy. Ponadto zgodnie z art. 67 Prawa budowlanego²⁶, w stosunku do obiektów budowlanych niewpisanych do rejestru zabytków, a objętych ochroną konserwatorską na podstawie MPZP, decyzję nakazującą rozbiórkę, organ nadzoru budowlanego wydaje po uzgodnieniu z wojewódzkim konserwatorem zabytków. Dowodzi to, że skuteczna ochrona kopiańskich willi jest możliwa, poprzez właściwie sformułowanie zapisów planu, nawet w sytuacji, gdy dany obiekt lub przestrzeń nie figuruje w rejestrze lub GEZ. W tej mierze rola WUOZ jest nie do przecenienia.

W 1994 r. zostały uchwalone MPZP, które podzieliły Zakopane na 8 obszarów: Śródmieście, Zamoyskiego, Pod Regłami, Kasprowicza, Gubałówka, Olcza, Kościeliska, Pardałówka. W mojej ocenie plan ten był dość dobry, przewidywał zachowanie najważniejszych osi widokowych i zapobiegał suburbanizacji. W 2003 r. stracił on jednak

24 Art. 20 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; art. 17 Ustawy z dn. 27 III 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.

25 Orzeczenie Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dn. 27 III 2018 r., IV SA/Wa 2588/17.

26 Ustawa z dn. 7 VII 1994 roku Prawo budowlane, Dz. U. 1994 Nr 89 poz. 414.

ważność na mocy ustawy o planowaniu przestrzennym²⁷. Przyspieszyło to proces niszczenia Zakopanego, ponieważ zaczęto w sposób nieprzemysłany wznosić nowe obiekty na podstawie wydawanych przez urząd miasta warunków zabudowy dla poszczególnych inwestycji. Decyzje były chaotyczne i pozbawione spójnej wizji dalszego kształtowania przestrzeni miasta, co doprowadziło do całkowitego zaburzenia ładu przestrzennego, a wiele osi widokowych zostało na zawsze utraconych. Budowano blokowiska oraz obiekty wielkogabarytowe, często rozlokowane punktowo. Szybki rozwój deweloperki próbowano jeszcze powstrzymać ustanowieniem w 2006 r. Parku Kulturowego, który jednak miał chronić głównie obszary zielone przed nową zabudową.

W 2006 r. przystąpiono do prac nad nowym planem obejmującym całe Zakopane, tym razem podzielone na 30 obszarów strukturalnych. Wytycznymi do MPZP było studium uwarunkowań przestrzennych uchwalone w 1999 r. Najbardziej niekorzystne plany zostały uchwalone w latach 2010–2013. W zapisach planów wprowadzono pojęcia „rozbudowa konserwatorska” i „przebudowa konserwatorska”. W przypadku złego stanu technicznego obiektu figurującego w GEZ dopuszcza się wymianę zabudowy pod warunkiem odtworzenia wyburzonego budynku lub budowy nowego o podobnych gabarytach. Tym samym w oparciu o ustalenia szczegółowe MPZP prawo umożliwiło wybudowanie w miejsce zabytków nowych, znacznie większych obiektów. WUOZ miał możliwość zgłoszenia uwag na etapie procedury uzgadniania planu. Niestety, postanowienia z tamtych lat są kpiną – w 2009 r. urząd wydał decyzje praktycznie bez zastrzeżeń, przemilczając

szkodliwe zapisy. Uzasadnienie zawiera tylko jedno zdanie: „Ustalenia w/w wymienionego planu w zakresie ochrony dóbr kultury są w zasadniczym zrębie zgodne z kierunkiem postulowanym przez WUOZ”²⁸. Z kolei w 2010 r. lakoniczne uwagi poświęcono wprowadzeniu strefy ścisłej ochrony konserwatorskiej, ale nadal wytyczne były mało konkretne²⁹. Ostatecznie procedury uzgadniania zakończyły się uchwaleniem planów, które uniemożliwiły skuteczną ochronę zabytków, układów urbanistycznych i przestrzeni miasta. Przykładowo w miejscu zabytkowej chałupy osiągającej 9 metrów wysokości i 13% powierzchni zabudowy działki, można obecnie wybudować obiekt o wysokości 16 m, zajmujący 50% powierzchni terenu. Mimo tak niekorzystnych zmian w projektach planów, zyskały one pozytywną opinię ówczesnych służb konserwatorskich, co w konsekwencji umożliwiło i wciąż umożliwia wyburzenie licznych zabytków, w miejsce których powstają inwestycje deweloperskie. Decyzje podjęte w latach 2009–2012 stworzyły prawo, które zamieniło ład wolności na bezład zniewolenia. Wojewódzki Urząd Konserwatorski, zamiast chronić Zakopane, stworzył deweloperom warunki ułatwiające niszczenie historycznej tkanki miejskiej.

Dewastacja zabytkowej architektury drewnianej dopuszczona zapisami planów miejscowych jest zniszczeniem potencjału regionu, bezpowrotnym zaprzepaszczeniem dziedzictwa, które stanowi podstawę rozwoju kultury. Przez wiele lat działania gminy stały w sprzeczności z licznymi dokumentami krajowymi i wojewódzkimi mającymi na celu zachowanie dziedzictwa dla przyszłych pokoleń, w tym ochronę

27 Ustawa z dn. 27 III 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, art. 86. Z. Możdzierz, *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego 1600–2013*, Zakopane 2013, s. 414.

28 Postanowienie nr OZNT.JH.530-31/3 z dn. 2 IX 2009 r. Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu.

29 Postanowienie nr OZNT.JH.530-32/10 z dn. 26 V 2010 r. Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu.

tradycyjnej zabudowy regionalnej³⁰. W Strategii Rozwoju Województwa Małopolskiego mowa jest o opiece nad regionalnym dziedzictwem, ochronie krajobrazu kulturowego, w tym historycznych miast i miasteczek, o powstrzymaniu degradacji historycznego krajobrazu kulturowego oraz kształtowaniu zrównoważonego krajobrazu³¹. W Planie Zagospodarowania Przestrzennego Województwa Małopolskiego podkreślono, że „negatywnym zjawiskiem jest zanikanie tradycyjnej zabudowy drewnianej oraz niewykorzystany potencjał narzędzia ochrony w postaci parku kulturowego”³². W dokumencie tym uznano, że miasto Zakopane posiada wybitne walory krajobrazowe, na które składa się styl zakopiański przejawiający się w licznych obiektach architektury, stanowiącej główny potencjał regionu³³.

SPRAWA PARCELI URZĘDNICZYCH

Parcele Urzędnicze to nazwa zwyczajowa obszaru tworzącego jednorodny zespół urbanistyczny Zakopanego, ograniczony od północy południową pierzeją ul. Sabały na odcinku od ul. Żeromskiego do Fółuszowego Potoku, od południa ul. Zwierzyniecką, od wschodu korytem Fółuszowego Potoku, od zachodu zachodnią pierzeją ul. Szymanowskiego i ul. Żeromskiego. Teren ten należał do hr. Władysława Zamoyskiego, który przekazał go w wieloletnią dzierżawę z możliwością wykupu³⁴. Zabudowę tego terenu należy wią-

zać z powołaniem Chrześcijańskiego Spółdzielczego Stowarzyszenia Mieszkaniowego Urzędników Państwowych, co nastąpiło 25 maja 1924 r. W 1936 r. stowarzyszenie przeobraziło się w Spółdzielnię Osadniczą Urzędników Państwowych. Pierwsze szkice podziału działek wykonał w 1930 r. Józef Głąb. Ostatecznie szczegółowe opracowanie planów przestrzennych powierzono Karolowi Stryjeńskiemu, kierownictwo budowy zaś Karolowi Szpondrowskiemu³⁵. Urbanistykę tego miejsca cechuje niemal regularny podział przestrzenny. Trzy główne ulice Parceli Urzędniczych – Tuwima, Żeromskiego i Szymanowskiego – przebiegają zgodnie z ukształtowaniem terenu, wzdłuż naturalnych cieków wodnych i stanowią korytarze widokowe na osi północ-południe, otwierające się na panoramę Tatr. Dzielnica ta miała mieć charakter willowy, nie przewidywano tam zabudowy gospodarczej, towarzyszącej podhalańskiemu budownictwu. Na w większości prostokątnych działkach stały domy, otoczone ogrodami imitującymi leśne zagajniki.

Obszar ten jest zatem cenny zarówno krajobrazowo, jak i pod względem nagromadzenia obiektów architektury drewnianej i murowanej, tworzącej wzajemne powiązania przestrzenne rozmieszczone w układzie historycznych podziałów własnościowych i funkcjonalnych. Większość willi reprezentuje tzw. styl zakopiański drugi³⁶. Przeważająca liczba domów to

30 Np. Uzupełnienie Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2020.

31 Strategia Rozwoju Województwa Małopolskiego 2011–2020 r. przyjęta uchwałą nr XII/183/11 Sejmiku Województwa Małopolskiego z dn. 26 IX 2011 r., s. 32, 79, 81.

32 Plan Zagospodarowania Przestrzennego Województwa Małopolskiego przyjęty uchwałą nr XLVII/732/18 Sejmiku Województwa Małopolskiego z dn. 26 III 2018 r., s. 12.

33 Tamże, s. 128 i 281.

34 Zawarcie umowy nastąpiło 14 VI 1923 r. i miało trwać do 1 VII 1973 r.: Obwieszczenie [...] o wszczęciu z urzędu postępowania administracyjnego w sprawie wpisu do

rejstru zabytków. Pismo nr OZNT.5140.3.2017.JH1, <https://bip.malopolska.pl/wuozkrakow,a,1391819,obwieszczenie-o-wszczeciu-postepowania-dotyczacego-wpisu-do-rejestru-zabytkow-parcel-urzedniczych-w.html> [dostęp 17 III 2021].

35 K. Kuśnierz, D. Kuśnierz-Krupa, *Zakopane – In Defence of Cultural Landscape – Clerks' Parcels*, „Technical Transaction. Architecture and Urban Planning”, t. 7, 2018, s. 55.

36 Uzasadnienie do decyzji WUOZ w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków nieruchomości nr OZKr.5140.A.3.2018.DW.PD6 z dn. 17 V 2019. Archiwum WUKZ Delegatura w Nowym Targu.

1. **Willa Ros-Ami** (obecnie nie istnieje),
ul. Tuwima 15 w Zakopanem, 1937 r.
Fot. ze zbiorów TOnZ, Oddz. Podhalański

uproszczone bryły nawiązujące do stylu witkiewiczowskiego, ze stromymi dachami, facjatkami i balkonami w szczytach. Pośród nich znalazły się także domy w stylu dworcowym (willa Swoja przy ul. Tuwima 4), oraz kilka modernistycznych (willa Tristan i Biały Ślad). Spośród nich dwie wille są wpisane do rejestru zabytków, a 27 obiektów z lat 20. i 30. XX w. znajduje się w GEZ³⁷. W otoczeniu zabytkowego układu znalazła się willa Koszysta przy ul. Piłsudskiego 69, wzniesiona ok. 1900 r. przez miejscowego cieślę, wpisana do rejestru zabytków w 1974 r. Z kolei willa Irma, zaprojektowana w 1933 r. przez Franciszka Kopkiewicza, posiadająca cechy modernizmu, została uznana za zabytek w 1995 r.

W grudniu 2017 r. obwieszono rozpoczęcie postępowania wpisu do rejestru zabytków Parceli Urzędniczych, zakończone pozytywną decyzją, wydaną w czerwcu 2018 roku³⁸. Niestety odwołanie wniósł właściciel nieruchomości przy ul. Tuwima 15, Nes-Bud Sp. z o.o. W wyniku rozpatrzenia zażalenia Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego uchylił decyzję Konserwatora Wojewódzkiego, przekazując sprawę do ponownego rozpatrzenia z powodu niewystarczającego ustalenia stanu faktycznego oraz nieprecyzyjnego określenia przedmiotu i zakresu ochrony konserwatorskiej³⁹. MWUKZ ponownie przygotował dokumentację, rozpatrując zgromadzone materiały archiwalne, mapy geodezyjne, w tym katastralne oraz szkice polowe sporządzone z natury w latach 30. XX w. przez inż. Oskara Szerera. Wpis do rejestru zabytków okazał się być jedyną możliwością ochrony tego obszaru, której niestety nie zapewnił Miejscowy plan zagospodarowania



przestrzennego – Zamoyskiego, uchwalony w 2012 r.⁴⁰ Ostatecznie w maju 2019 r. Parcele Urzędnicze zostały wpisane do rejestru zabytków⁴¹. Zanim jednak to nastąpiło, wiele zabytkowych domów tego terenu na zawsze zniknęło z krajobrazu miasta na skutek podpażeń i nielegalnych rozbiórek.

Jedną z piękniejszych willi na tym obszarze była Ros-Ami przy ul. Tuwima 15, niestety niewpisana do rejestru zabytków, natomiast objęta ochroną poprzez wpis do GEZ od 2014 r.⁴² (il. 1) Czterokondygnacyjny budynek o wieńcowej konstrukcji z płazów, na kamiennej wysokiej podmurówce, został wzniesiony w 1937 r. Reprezentował tzw. styl zakopiański drugi, nawiązujący do *art déco*, miał symetryczną bryłę z przeszkloną werandą i stanowił wzorcową willę Parceli Urzędniczych. Jego dwie kondygnacje były ukryte w proporcjonalnym dwuspadowym półszczytowym dachu z przyszytymi. Centralną oś elewacji południowo-zachodniej, podobnie jak elewację północno-wschodnią, zdobił

40 Uchwała Rady Miejskiej nr XXIV/324/2012 z dn. 22 III 2012 r.

41 Decyzja MWKZ nr OZKr.5140.A.3.2018.DW.PD6 z dn. 17 V 2019 r.

42 Zarządzenie burmistrza nr 7/2014 z dn. 8 I 2014 r. Na podstawie art. 39 ust. 3 ustawy z dn. 7 VII 1994 r. Prawo budowlane, w stosunku do obiektów budowlanych oraz obszarów niewpisanych do rejestru zabytków, a ujętych w GEZ, pozwolenie na budowę lub rozbiórkę obiektu budowlanego wydaje właściwy organ w uzgodnieniu z WUOZ. Przedmiotowe uzgodnienie nie zostało wydane.

37 K. Kuśnierz, D. Kuśnierz-Krupa, dz. cyt. s. 55.

38 Decyzja MWUK nr OZKr.5140.A.3.2018.DW.PD z dn. 21 VI 2018 r.

39 Decyzja MKiDN nr DOZ-OAiK.650.721.2018.ML.4 z dn. 3 I 2019 r.

ryzalit, w którym znalazło się główne wejście i reprezentacyjna klatka schodowa. Efektowne ryzalitty przykrywały osobne, dwuspadowe dachy półszczytowe z przyszytymi zrównanymi wysokością do kalenicy dachu. Właściciele wystąpili z wnioskiem o udzielenie pozwolenia na przebudowę konserwatorską, jednak w lutym 2016 r. Miejska Konserwator Zabytków Natalia Skiepmo odmówiła uzgodnienia inwestycji. Uzasadnienie postanowienia jest cennym opracowaniem, w którym autorka omawia architekturę Ros-Ami, zwracając uwagę na wysoką wartość artystyczną willi ze względu na liczne formy dekoracyjne, pozostające w nurcie *art déco*⁴³. Kategorycznie sprzeciwiła się wzniesieniu w tym miejscu apartamentowca, który miał stanąć w pierwszej linii zabudowy działki.

Jeszcze tego samego roku niespodziewanie rozpoczęto rozbiórkę Ros-Ami. Zawsze czujne Towarzystwo Opieki nad Zabytkami natychmiast zawiadomiło policję, Inspektorat Nadzoru Budowlanego oraz Miejską Konserwator Zabytków. Mimo interwencji, trwająca niespełna 3 dni rozbiórka stała się faktem i precedensem. W listopadzie 2016 r. Natalia Skiepmo zawiadomiła Prokuraturę Rejonową w Zakopanem⁴⁴. Okazało się, że rozbiórka była całkowicie nielegalna⁴⁵. W grudniu 2016 r. jeden z aktywistów pisemnie poinformował o zajściu WUOZ – delegaturę w Nowym Targu. Opieszałość urzędów i instytucji nie zatrzymała rozbiórki, a akt oskarżenia w tej sprawie został przesłany

do Sądu Rejonowego w Zakopanem dopiero półtora roku później⁴⁶. W dokumentacji TOnZ sporządzonej przez Agatę Nowakowską-Wolak czytamy: „miasto poniosło niepowetowaną stratę zarówno w tkance fizycznej, jak i sferze moralnej [...]. Zaczęło się od punktowej zmiany planu zagospodarowania terenu na tej właśnie parceli, dopuszczającej powstanie na niej wielkogabarytowego budynku wielorodzinnego⁴⁷. Zmiana ta nie została uzgodniona z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków, choć w sposób zasadniczy naruszała zabytkową tkankę. Nieprawidłowy tryb i zakres zmiany planu został zaskarżony przez Wojewódzkiego Małopolskiego Konserwatora Zabytków. Wydane wcześniej przez Miejskiego Konserwatora Zabytków kompromisowe uzgodnienie inwestycji i pozwolenie na przesunięcie budynku do przodu i dobudowę doń czterokrotnie większego budynku murowanego, zostało wstrzymane, a następnie cofnięte⁴⁸. Nie przeszkadzało to kontynuować dewastacji obiektu przez dewelopera, a ostatecznie, po niekorzystnych dla niego rozstrzygnięciach administracyjnych, zburzyć go bez wymaganego prawem budowlanym pozwolenia na rozbiórkę (art. 31, 1a). Wyburzenie trwało, mimo pojawienia się na posesji policji, przedstawicieli Powiatowego Inspektoratu Budowlanego oraz Miejskiego Konserwatora Zabytków. Była to sytuacja bezsilności wszystkich organów wobec arogancji deweloperów i inwestorów, z jaką w Zakopanem spotykamy się

43 Postanowienie nr MKZ.4120.51.2015 z dn. 15 II 2016 r., Archiwum MKZ w Zakopanem.

44 Zawiadomienie o możliwości popełnienia wykroczenia nr MKZ.4120.51.2015 z dn. 29 XI 2016, Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu.

45 Działanie prowadzone na podstawie art. 108 oraz art. 110 Ustawy o ochronie zabytków. O zniszczeniu tej willi jest mowa w ogólnopolskim proteście TOnZ Oddz. Podhalański przeciw niszczeniu zabytków, nr RM/1/17 z dn. 25 I 2017, s. 2. Archiwum TONZ w Zakopanem.

46 Dane z raportu NIK *Zabezpieczenie i udostępnianie zabytków architektury drewnianej oraz ich wykorzystywanie w promocji regionu*, s. 22. Akt oskarżenia wpłynął do sądu 30 V 2017 r.

47 Uchwała rady miasta Zakopane nr XXIV/324/2012 zmieniła sposób użytkowania działki ze szkodą dla zabytku.

48 Zgodę na takie działania wyraziła Tamara Rzucidło, miejska konserwator zabytków, pismem z dn. 20 I 2015 r. znak MKZ.4120.02.2015.

niestety bardzo często. Jawna drwina z przepisów prawa budowlanego⁴⁹.

Obecnie inwestor dąży do zagospodarowania działki zupełnie nowymi obiektami, przedstawiając kolejne koncepcje architektoniczne. Żadna z nich jednak nie uzyskała pozytywnej opinii wojewódzkiej konserwator zabytków, prof. Moniki Bogdanowskiej (usuniętej ze stanowiska IX 2021 r.), a ponieważ obszar jest objęty ochroną prawną, uzgodnienia konserwatorskie są kluczowe. Zarówno Monika Bogdanowska, jak i Natalia Skiepmo dążą do odbudowy obiektu w oryginalnej formie, z użyciem pierwotnych materiałów i przy zastosowaniu odpowiedniej technologii.

Wcześniej, w 2013 r., zniknęła z Parceli Urzędniczych willa Orawa. W pierwszych dniach lipca 2015 r. bezprawnie rozebrano chałupę Czarna Owca z początku XX w. przy ul. Kościeliskiej 3, skreśloną z rejestru zabytków w 2014 r.⁵⁰ Obiekt na planie prostokąta, zwieńczony półszczytowym dachem krytym gontem reprezentował typ chałupy podhalańskiej. Pierwotnie stała ona przy ul. Skibówki 9b, następnie została przestawiona przez osobę prywatną na grunt gminnej Spółdzielni Samopomoc Chłopska na mocy umowy o dzierżawie gruntu. Problem pojawił się, gdy spółdzielnia odsprzedała grunt wraz z niewygodną lokatorką i jej zabytkową, podhalańską chałupą. Pogłębiający się konflikt

i zmieniający się właściciele działki doprowadziły w 2008 r. do prób podpalenia oraz niszczenia elementów drewnianej werandy, co nastąpiło po raz kolejny na przełomie 2010 i 2011 r. Na wniosek właścicielki chałupa została wpisana do rejestru zabytków w 2004 r.⁵¹ i podlegała ochronie prawnej wraz z otoczeniem (działka ewidencyjna nr 233 obręb 8). W 2010 r. opracowanie konserwatorskie wykonał Zbigniew Moździerz, pracownik Muzeum Tatrzańskiego, który sugerował przestawienie chałupy. Według wojewódzkiego konserwatora konieczne było pozostawienie budynku na działce przy ul. Kościeliskiej nr 3 jako elementu właściwie wkomponowanego w układ tradycyjnej zabudowy tej ulicy, objętej wpisem obszarowym do rejestru zabytków województwa małopolskiego numer A-266 z dnia 29 V 1957 r.⁵².

Budynek rozebrano w 2015 r. Wojewódzki Konserwator Zabytków mógł wydać decyzję o wstrzymaniu rozbiórki na podst. art. 46 ustawy o ochronie zabytków, gdzie mowa jest o obiektach nie wpisanych na listę, jeśli spełniają one warunki dokonania takiego wpisu. Urząd w ciągu 14 dni musiałby wówczas rozpocząć procedurę wpisu. Niestety, nie było to możliwe, gdyż budynek przestał istnieć w ciągu kilku dni. Standardowo zatem WUOZ Delegatura w Nowym Targu powiadomiła policję i nadzór budowlany. Obecnie na miejscu Czarnej Owcy znajduje się dochodowy parking. Chałupa została bezpowrotnie zniszczona.

Wpisanie Parceli Urzędniczych do rejestru zabytków okazało się rozwiązaniem najlepszym z możliwych wobec zagrożeń wynikających z zapisów w planach miejscowych. Zapoczątkowało to kolejne wpisy obszarowe, które obecnie są procedowane⁵³.

49 A. Nowakowska-Wolak, *Kolejna rana w historycznym krajobrazie Zakopanego*. Notatka z dn. 7 XII 2016 w archiwum TOnZ Oddz. Podhalański. Tekst został opublikowany w lokalnych mediach.

50 Rejestr zabytków nr A-24/M; GEZ nr 656. Na temat rozbiórki: Decyzja MKiDN nr DOZ-OAiK.660.985.2015. MP-5 z dn. 10 IV 2017 r. o umorzeniu postępowania odwoławczego w związku z odwołaniem się od decyzji WUOZ o wstrzymaniu rozbiórki, Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu; Decyzja MKiDN o stwierdzeniu nieważności decyzji WUOZ nr l.dz.: OZKr-IV/AS/53/2004 z dn. 18 X 2004 r. dotyczącej wpisu do rejestru zabytków; Decyzja nr l.dz. DOZ-OAiK-6700/1226/14[KP-67/14] z dn. 22 V 2014. Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu.

51 Decyzja MWUKZ nr l.dz. OZKr-IV/AS/ 53/2004 z dn. 18 X 2004 r.

52 Pismo nr ZNT.MH.5/06-110/10, Archiwum WUOZ Delegatura w Nowym Targu.

53 Np. zespół zabudowy letniskowo-wypoczynkowej w Zakopanem na obszarze ograniczonym ul.

UTRACONE WILLE

Tragiczne losy spotkały willę Helena przy ul. Jagiellońskiej 8, zaprojektowaną i zbudowaną w 1892 r. przez (il. 2-3), dyrektora C.K. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego, Franciszka Neużiła. Willę wznosili uczniowie w ramach praktyk cieleskich⁵⁴. Obiekt był pensjonatem o cechach stylu zakopiańskiego. Miał pojedyncze szczyty ozdobione motywem słoneczka oraz pazdury. Mieszkająca tam w ostatnich latach lokatorka wyjątkowo dbała o obiekt. Niestety, reprivatyzacja dotknęła mienie gminy, w tym także willę Helena. Nieoczekiwanie pojawił się właściciel z niejasnym aktem prawnym do własności. Rozpoczęły się próby spalenia budynku (w 2008 r. dwukrotnie), który w końcu spłonął całkowicie. Wniosek o wpisanie do Rejestru Zabytków był składany przez TONZ dwukrotnie: w 2001, a następnie w 2007 r. Co ciekawe, mimo że obiekt już nie istnieje, nadal widnieje na liście wojewódzkiego programu opieki nad zabytkami jako przeznaczony do wpisania do rejestru zabytków. To pokazuje, jak słabe rozeznanie na temat stanu obiektów ma jednostka nadzorująca zabytki.

Z kolei willa Lanca, zwana Gospodą Włóczęgów, z końca XIX w., mieszcząca się przy ul. Broniewskiego 6, została rozebrana w 2007 r. za zgodą Wydziału Architektury i Budownictwa Starostwa Powiatowego. Obiekt należał do rodziny Witkiewiczów, miał otwarty ganek, tzw. wietrznice. W latach 1923–1936 stanowił dom wypoczynkowy działaczy ruchu socjalistycznego.

Witkiewicza, Jagiellońską, Kościuszki do granicy z Górną Równią Krupową wraz z dz. ew. nr 309/12, otoczeniem oraz nazwami historycznymi obiektów. Źródło: <https://bip.zakopane.eu/zawiadomienie-200#cnt> i <https://bip.zakopane.eu/decyzja-69#cnt> [dostęp: 17 III 2021].

54 Z. Moździerz, dz. cyt., s. 169. Wg autora książki willa Helena była projektu jednego z nauczycieli szkoły – Fryderyka Kallaya.

Bywali tu m.in. Władysław Broniewski, Mieczysław Szczuka, Bolesław Bierut, Stanisław Szwalba. Willa mimo dużej wartości artystycznej i historycznej nie została wpisana do rejestru zabytków.

Zaprojektowaną ok. 1900 r. przez Zygmunta Dobrowolskiego willę Krzemień przy ul. Chramcówki zob. rozebrano w 2008 r. na skutek ekspertyzy mykologiczno-budowlanej, według której substancja zabytkowa miała być zniszczona aż w 50%, co czyniło remont niecelowym (il. 4). Tymczasem według oceny i dokumentacji TONZ budynek poza ścianą zachodnią był w bardzo dobrym stanie⁵⁵. Drewniana willa Kalina przy ul. Ogrodowej 7, zbudowana ok. 1935 r., była wielokrotnie podpalana i ostatecznie została rozebrana w latach 2002–2003. Na jej miejscu stanął murowany dworek.

Wiele budowli jest rozbieranych „legalnie” w świetle obowiązującego prawa, oczywiście błędnie interpretowanego. Tego typu rozbiórki są prowadzone, by zwolnić miejsce dla nowych obiektów hotelowych lub by działka stała się cenną lokatą kapitału. Tak się stało w przypadku pensjonatu Modrzejów przy ul. Wierchowej 1, wzniesionego w stylu zakopiańskim na przełomie XIX i XX w. dla Heleny Modrzejewskiej (il. 5). W 2010 r. miejska konserwator zabytków Tamara Rzucidło wydała zgodę na rozbiórkę obiektu m.in. na podstawie dokumentacji konserwatorskiej opracowanej przez dr. Zbigniewa Moździerza. W willi bywali Tytus Chałubiński oraz Ignacy Jan Paderewski. W uzasadnieniu decyzji czytamy, że willa uległa przebudowie oraz że budynek znajduje się w złym stanie technicznym, a zniszczenia sięgają 70%, co nie daje szans na jego remont i kwalifikuje

55 A. Nowakowska-Wolak, *Działalność Barbary Tondos i Jerzego Tura na tle prac Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Zakopanem*, w: *Nic nad oryginał. Księga dedykowana pamięci Barbary Tondos i Jerzego Tura*, red. A. Groniek, J. Daranowska-Łukaszewska, Kraków-Rzeszów 2019, s. 204–205.



2. **Willa Helena** (obecnie nie istnieje), ul. Jagiellońska 8 w Zakopanem, 1892 r. wg proj. Franciszka Neužila. Fot. <http://enapokaz.blogspot.com/2015/02/willa-helena-przy-ulicy-jagiellonskiej-8.html> [dostęp 8 VII 2021]



3. **Willa Helena** (obecnie nie istnieje), widok na werandę od strony południowej. Fot. A. Łodziak



4. **Willa Krzemień** (obecnie nie istnieje), ul. Chramcówki 20b w Zakopanem, 1900, proj. Zygmunt Dobrowolski. Fot. A. Nowakowska-Wolak



5. **Pensjonat Modrzejów** (obecnie nie istnieje), ul. Wierchowa 1 w Zakopanem, ok. 1882-84 r., wg proj. Adolf Opida, po pożarze w 1898 r. odbudowana wg projektu nieznanego autorstwa; 1929 r. – przebudowana wg proj. Adama Chełm-Pirgo; 1930 r. – przebudowa wg proj. Franciszka Kotońskiego. Fot. A. Nowakowska-Wolak



6. Sanatorium Warszawianka (obecnie nie istnieje), ul. Jagiellońska 18 w Zakopanem, 1901–1902 r., wg proj. Jędrzeja Galarowskiego, widok od strony północnej. Fot. A. Nowakowska-Wolak



7. Sanatorium Warszawianka (obecnie nie istnieje), widok od strony północno-zachodniej. Fot. A. Nowakowska-Wolak

obiekt do rozbiórki⁵⁶. Kuriozalne są wytyczne miejskiej konserwator w sprawie projektu nowego budynku, który miał powstać w tym samym miejscu. Tamara Rzucidło pisze, że nową kubaturę należy rozbić na kilka segmentów, z których zachodni ma nawiązać do najstarszej części willi Modrzejów, oraz by nie bać się nowoczesności. Kolejne dyskusyjne uzgodnienia Rzucidło wydała w 2013 r.⁵⁷ Ostatecznie doprowadziły one do wybudowania przy ul. Wierchowej 1 Radisson Blu Hotel & Residences, o gigantycznej powierzchni użytkowej ok. 27000 m². Największym „sukcesem” ówczesnego MKZ było powołanie wewnątrz apartamentowca tzw. Izby Pamięci, w której miały znaleźć się archiwalne fotografie i dokumenty przywołujące pamięć o tym miejscu.

Zniszczone zostało także sanatorium Warszawianka przy ul. Jagiellońskiej 18 (il. 6–7), zaprojektowane przez nauczyciela Szkoły Przemysłu Drzewnego i wybudowane w latach 1901–1902⁵⁸. W 1910 r. budynek spłonął i w tym samym roku zaczęto

budować nowy, murowany obiekt projektu Eugeniusza Wesołowskiego. Warszawianka była jedną z najbardziej reprezentacyjnych budowli Zakopanego, o cechach eklektycznych, z ozdobnym portykiem zwieńczonym tympanonem. W okresie międzywojennym funkcjonowało tu sanatorium przeciwgruźlicze, które w latach 70. XX w. zamieniono na hotel. W 2013 r. inwestor uzyskał pozytywną zgodę na przebudowę i odbudowę konserwatorską oraz rozbudowę budynku⁵⁹. Decyzję wydała Tamara Rzucidło, posługując się standardowymi już argumentami: zły stan techniczny oraz wielokrotne przebudowy oryginalnej substancji zabytkowej, wobec czego remont jest nieopłacalny i niezasadny. Miejska konserwator wydała także nowe wytyczne, które umożliwiły powstanie przeskalowanej koncepcji architektonicznej. Projekt zyskał akceptację MKZ. W międzyczasie nastąpiły zmiany personalne, konserwatorem miejskim została Natalia Skiepmo, której zdaniem projektowana budowla pod względem stylistyki i formy w żaden sposób nie nawiązywała do zabytkowej Warszawianki, stanowiąc

56 Postanowienie nr MKZ-4040/22/2010 z dn. 13 XII 2010 r., Archiwum MKZ w Zakopanem.

57 Postanowienie nr MKZ.4120.107.2011 z dn. 15 IV 2013 r., Archiwum MKZ w Zakopanem.

58 Z. Moździerz, dz. cyt., s. 210.

59 Postanowienie nr MKZ.4120.02.04.2013 z dn. 29 VII 2013 r., Archiwum MKZ w Zakopanem.

8. Willa Turnia (obecnie pustostan),
ul. Kościuszki 9 w Zakopanem, 1906 r., wg proj.
Jana Obrochty. Fot. <https://i-tatry.pl/willa-turnia/> [dostęp 8 VII 2021]

nową kreację architektoniczną⁶⁰. Niestety, wobec wcześniejszych postanowień decyzji nie dało się już cofnąć, zabytek został rozebrany, a w jego miejscu stanęła kolejna, gigantyczna budowla.

W mieście znajdują się również zabytkowe pustostany⁶¹. Należy do nich willa Turnia przy ul. Kościuszki 9 (il. 8), zaprojektowana i zbudowana w 1906 r. przez cieślę Jana Obrochtę, jednego z pierwszych górali zaangażowanych w styl zakopiański⁶². Willa łączy cechy góralskiej zagrody z witkiewiczowskimi ornamentyką i frontowym ganekiem, nad którym wznosi się podcieniowy taras i szczytowa ściana z motywem słoneczka. Mimo że willa jest objęta ochroną prawną, od 2000 r. niszczy ją nowy właściciel, który zabiega o wykreślenie obiektu z rejestru zabytków, gdzie wpisana jest pod

60 Postanowienie nr MKZ.4120.02.04.2013 z dn. 16 VII 2016 r., Archiwum MKZ w Zakopanem.

61 O niszczących pustostanach informuje TONZ: Protest Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Oddział Podhalański przeciw niszczeniu zabytków, nr RM/1/17 z dn. 25 I 2017, s. 2, Archiwum TONZ w Zakopanem.

62 B. Tondos, dz. cyt., s. 107–108.



numerem A/741⁶³. W 2012 r. usunięto ganek o snycerskich detalach – sprawa trafiła do prokuratury, jednak bez żadnych konsekwencji. Rozpoczęła się dyskusja społeczna dotycząca możliwości ratowania zabytku. Głos zabrali członkowie TONZ, poddając pod rozwagę możliwość przestawienia willi na sąsiednią działkę miejską. Pojawiła się nawet koncepcja przeniesienia budynku do skansenu na Mazowszu. Żaden z tych pomysłów nie został podjęty przez służby konserwatorskie ani samorząd w Zakopanem.

63 W 2013 r. ostatecznie przegrał proces w NSA o uchyleniu decyzji o skreśleniu zabytków. Zob. A. Nowakowska-Wolak, *Działalność Barbary Tondos...*, dz. cyt., s. 207.



9. Willa Borek (obecnie spalony pustostan),
ul. Kościuszki 9 w Zakopanem, 1897 r., wg proj.
Zygmunta Dobrowolskiego, widok od strony ogrodu. Fot. A. Łodziak



10. Willa Borek, ul. Kościuszki 9 w Zakopanem,
1897 r., widok na fasadę od strony ulicy.
Fot. R. Rupiewicz



11. Willa Stefa, ul. Jagiellońska 10 w Zakopanem. Fot. <http://enapokaz.blogspot.com/2015/02/adres-ulica-wenantego-piaseckiego-1.html> [dostęp 8 VII 2021]



12. Willa Stefa, widok od frontu w krajobrazie miasta. Fot. A. Łodziak



13. Willa Monte, ul. Ogrodowa 1 w Zakopanem, 1925–1926, wg proj. Karola Stryjeńskiego, widok od strony północno-wschodniej. Fot. A. Nowakowska-Wolak

Do innych niszczących pustostanów należała willa Borek przy ul. Jagiellońskiej 6 (il. 9-10), zaprojektowana przez Zygmunta Dobrowolskiego ok. 1897 r., bliska w swej stylistyce architekturze Witkiewicza⁶⁴. W latach 60. XX w. mieściła pracownię Władysława Hasióra. Willa spłonęła w lutym 2021 r. W pożarze zginęły dwie osoby.

Kolejną niezamieszkaną i niszczącą willą jest Stefa przy ul. Jagiellońskiej 10 (il. 11-12) wzniesiona w konstrukcji zrębowej z płazów, osadzona na ławach murowanych z kamienia, oszalowana deskami. Willa zachowała swój oryginalny kształt, nie była przebudowywana, mimo to oceniono, że jej stan techniczny jest zły. W postanowieniu z 2018 r. uznano, że obiekt można rozebrać i odbudować nowy, podobny⁶⁵. Dodatkowo przed willą, w miejscu ogrodu wzniesiono nowoczesne, wysokie budynki, które połączono z nową Stefą, niewiele mającą wspólnego z zabytkiem. Po raz kolejny niekorzystne zapisy w planie na temat odbudowy, przebudowy i rozbudowy konserwatorskiej znalazły złe zastosowanie.

W miejscach rozebranych lub spalonych zabytkowych willi powstały lub powstają parkingi, gigantyczne hotele, apartamentowce lub galerie handlowe o skali nieprzystającej do miasteczka. Hotele te często mają kilkanaście tysięcy metrów użytkowych powierzchni, są „miastami w mieście”, zaburzającymi przestrzeń Zakopanego. Zasłaniają one osie widokowe. Przykładem jest galeria handlowa powstała w miejscu rozebranego ok. 2000 r. hotelu „Sport”. Miejsce to ma szczególne znaczenie dla rozwoju kultury, bowiem w mieszczącym się wewnątrz Cocktail Barze Karpowicza spotykali się nie tylko artyści, ale także obrońcy niepodległości.

64 B. Tondos, dz. cyt. s. 166.

65 Postanowienie nr MKZ.4120.46.2017 z dn. 28 V 2018 r. Archiwum MKZ w Zakopanem.

Istnieje także grupa obiektów architektury, która utraciła swoje znaczenie z powodu nieprzemyślanej rozbudowy. Kuriozalnym przykładem jest willa Monte przy ul. Ogrodowej 1 (il. 13), murowana w latach 1925–1926 według projektu Karola Stryjeńskiego. Willa należała do Stanisława Adama hr. Stadnickiego⁶⁶. W postanowieniu z 2012 r., uzgadniającym projekt rozbudowy, nie podano żadnych argumentów⁶⁷.

Z kolei hotel Morskie Oko przy ul. Krupówki 30 został nadbudowany, przez co zatracił pierwotny charakter. Budynek należał do Władysława Dzikiewicza, który wznosił go w 1987 r. Niestety obiekt spłonął 3 lata później podczas pożaru Krupówek. Dzikiewicz odbudował go w 1900 r. jako murowany, wyposażając w salę teatralno-balową. Wnętrze powstało według wskazówek Stanisława Witkiewicza⁶⁸. Bryłę nowego obiektu krytykowano niemal od początku, uznając za zbyt dużą i dominującą⁶⁹. W obiekcie znajdował się m.in. hotel miejski, a jednym z kolejnych jego właścicieli było Polskie Towarzystwo Tatrzańskie. Niestety, mało atrakcyjna bryła została ponownie powiększona w latach 70. XX w., kiedy to dobudowano trzecie piętro. Następna rozbudowa hotelu rozpoczęła się po roku 1990, a o nielegalnych przeróbkach i nadbudowach od 2014 r. informowała

66 Z. Moździerz, dz. cyt., s. 261.

67 Postanowienie nr MKZ.4120.59.2012 z dn. 8 X 2012 r. Archiwum MKZ w Zakopanem.

68 B. Tondos, dz. cyt., s. 118.

69 *Wiadomości bieżące*, „Przegląd Zakopiański”, r. 2, 1900, nr 21, s. 169: „Domy murowane pierwsze w Zakopanem rosną na Krupówkach, na pogorzeliu zeszłorocznem. Jednocześnie wznoszą się tam trzy kamienice, jedna, największa, na miejscu hotelu «Morskie Oko», mająca być również hotelem tej samej nazwy, druga, na miejscu dawnej poczty, a trzecia tuż obok. O ile wnosić można z dość wysoko wyźwigniętych już ścian, będą to zwykłe, wielkomięskie koszarowe pudła, które chyba nie dadzą wdzięku Krupówkom, tej pryncypalnej ulicy Zakopanego”. <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=9881> [dostęp 17 III 2021].

Konserwator Zabytków Zakopanego w pismach skierowanych do Powiatowego Inspektora Nadzoru Budowlanego. W konsekwencji samowoli w 2015 r. sala balowa została zamieniona w nowoczesną dyskotekę.

Każdego roku powstają nowe apartamentowce, zaburzające pejzaż Równi Krupowej, sięgające niemal 20 m wysokości, osiągające 5 lub więcej pięter. Gigantyczne obiekty dominują nad rozproszoną i ukrytą w zieleni willową tkanką miejską. Wciąż zdarzają się samowole budowlane, które zyskują legalizację w toku indywidualnych zmian MPZP.

WALKA O PENSJONAT CHATA

Pensjonat Chata, znajdujący się przy ul. Witkiewicza 19b (il. 14), powstał na początku XX w. i jest wpisany do GEZ. Właściciel przeznaczył willę do rozbioru. W tym miejscu miał powstać nowy obiekt autorstwa Krzysztofa Gądka. Architekt zdecydował się na projekt o 40% mniejszy niż umożliwiały to zapisy MPZP. Zamiast dopuszczalnych 16 m wysokości, pozostał przy 12 i 13 m. Projekt był wielokrotnie konsultowany z MKZ. Alarm w sieci podnieśli lokalni społecznicy, zwłaszcza mieszkający w sąsiedztwie artysta Janusz Bogacki, wskazując, że poza wyburzeniem zniknie też ok. 30 starych drzew otaczających willę. Sprawą zainteresowała się Generalna Konserwator Zabytków. Powiatowy Inspektorat Nadzoru Budowlanego w Zakopanem zwrócił się z prośbą o uzgodnienia do WUOZ. Opinia konserwatora była jednoznaczna – zdecydowany sprzeciw wobec planów rozbioru⁷⁰. Ostateczne rozstrzygnięcie nastąpiło jednak na skutek odwołania się właścicieli gruntu do MKiDN – szczęśliwie postępowanie zakończyło się 12 listopada 2020 r. utrzymaniem decyzji w mocy.

70 Postanowienie nr DNT-I.5181.28.2019 JH.



14. Pensjonat Chata (obecnie spalony pustostan), ul. Witkiewicza 19b w Zakopanem, pocz. XX w., widok fasady od strony ogrodu.
Fot. A. Nowakowska-Wolak

Także orzeczenie Starostwa Powiatowego w Zakopanem było odmowne⁷¹, mimo to MKZ Natalia Skiepmo uznała, że budynek kwalifikuje się do rozbiórki z powodu złego stanu technicznego i niskich walorów artystycznych spowodowanych wieloma przebudowami. We wrześniu 2018 r. w związku ze wszczętą procedurą wpisu zespołu zabudowy do rejestru zabytków wraz z otoczeniem wydano nowe postanowienie, ostatecznie odmawiając rozbiórki⁷². W opinii konserwatorskiej z 2018 r. Zbigniew Moździerz słusznie stwierdził, że obiekt był wielokrotnie przebudowywany i stracił swoją wartość artystyczną, a bardzo zły stan techniczny uniemożliwił remont. Podobne zdanie mieli członkowie TOnZ, którzy w tej sprawie nie zajęli żadnego stanowiska i nie zabrali głosu. Tym

71 Decyzja nr AB.6740.215.2018.MT Rozbiórka pensjonatu Chata oraz budowa budynku mieszkalnego wielorodzinnego. Decyzję dotyczącą działek ewid. nr 361/2, 361/6 obręb 5 w Zakopanem rozstrzygnięto negatywnie 26 III 2019 r. <https://bip.malopolska.pl/spzakopane,m,317730,ogloszenia.html> [dostęp 17 III 2021]. W mediach pojawiła się informacja wprowadzająca w błąd opinię publiczną, jakoby Starosta wyraził zgodę na rozbiórkę.

72 Postanowienie nr MKZ.4120.08.2016 z dn. 7 IX 2018 r. Archiwum MKZ w Zakopanem.

razem pozostaje mi zgodzić się z ekspertyzą konserwatorską oraz stanowiskiem Natalii Skiepmo. Zażalenie do MKiDN złożyła spółka Top Tatra, zostało ono rozpatrzone negatywnie. Minister Magdalena Gawin nakazała ponowne rozpatrzenie sprawy. Jest to przykład, w którym rzeczywisty nadzór nad zabytkami stanowią społecznicy, nieposiadający jednak rozeznania z dziedziny historii sztuki. Obiekt niszczał jako pustostan zamieszany przez bezdomnych. WUOZ w grudniu 2020 r. wezwał właścicieli do zabezpieczenia budynku przed dalszą dewastacją⁷³. W marcu 2021 r. został on podpalony i niemal całkowicie zniszczony. W pożarze zginęły trzy osoby.

ZNACZENIE ORGANIZACJI SPOŁECZNYCH

W 2001 r. prezesem TOnZ została Agata Nowakowska-Wolak, konserwatorka zabytków i pracowniczka Muzeum Tatrzańkiego. Od tamtego czasu, po 10-letniej przerwie w działalności, organizacja rozpoczęła intensywnie nagłaśniać problem niszczenia zakopiańskiego krajobrazu miasta. Od 2003 r. podejmowano próby

73 DNT-I.5181.28.2019.

wpłynięcia na przygotowywane MPZP. W latach 2007–2012 organizacja opiniowała uchwały MPZP, zwracając uwagę na kwestie ochrony zabytków oraz utworzenia stref konserwatorskich. Od 2005 r. TOnZ rozpoczęło starania o sporządzenie GEZ. Od 2006 r. członkowie organizacji domagali się przywrócenia miejskiego konserwatora zabytków. W 2007 r. TOnZ współorganizowało konferencję pt. *Jakie Zakopane?*. Jednocześnie w listopadzie 2007 r. przystąpiło do sporządzania kart ewidencji 500 zabytkowych obiektów. Idea organizacji konferencji miała swój ciąg dalszy, podobne odbyły się w 2008 i 2010 r. („Zakopane. Przywracanie świetności”) oraz w 2013 r. („Wartość dodana w ochronie zabytków”). Członkowie TOnZ wielokrotnie brali czynny udział w sesjach Rady Miejskiej, wskazując na potrzebę utworzenia na Krupówkach Parku Kulturowego.

W 2013 r. odbyła się debata społeczna „Hotel Bristol w Zakopanem. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość”, poświęcona historii obiektu. Celem debaty była próba zachowania zabytku, zagrożonego wówczas zniszczeniem. Społecznicy sprzeciwiali się deweloperskiej architekturze – bezdusznej i tworzącej nadmierne dominanty w pejzażu miasta. Wiele obiektów, typu apartamentowce czy gigantyczne hotele i galerie handlowe, powstały dzięki indywidualnym zmianom w planie stworzonym na potrzeby inwestorów. Zabytkowe wille wciąż są wyburzane.

Na początku 2017 r. TOnZ Oddz. Podhalański rozpoczęło ogólnopolski protest przeciwko niszczeniu Zakopanego. O zniszczeniach po 2000 r. informowała Agata Nowakowska-Wolak, prezeska TOnZ, w tekście odczytanym 26 stycznia podczas posiedzenia Rady Miasta w Zakopanem, a następnie skierowanym do Rządu Polskiego i najważniejszych instytucji odpowiedzialnych za ochronę zabytków i krajobrazu⁷⁴. Jednym z głównych postulatów

było objęcie Zakopanego szczególnym planem ochrony rządowej oraz uruchomienie ścieżek finansowania ochrony zabytków. Podkreślono, że w Zakopanem zaczyna dominować architektura niezwiązana, a nawet sprzeczna z lokalną tradycją budowlaną. Architektura ta obliczona jest jedynie na zysk. Interpretacja zapisów MPZP jest dowolna, w zależności od potrzeb inwestora, nie ma na celu zachowania wartości ładu przestrzennego ani też dobra ogółu. Dobro jednostki jest przedkładane ponad wartości społeczne. W proteście sformułowano siedem rozwiązań ogólnych, które mogłyby poprawić stan zabytków. Dotyczyły one rewizji planów, znaczącego ograniczenia wprowadzania nowych terenów przeznaczonych pod zabudowę, kontrolę rozwoju urbanistycznego całego miasta przez MKZ, objęcie Parceli Urzędniczych ochroną konserwatorską, niedopuszczanie do rozbiórek zabytkowych willi, zwiększenie budżetu na konserwację i remonty zabytków.

Podobny protest został napisany przez nieformalne Stowarzyszenie Zakopiański Alarm Urbanistyczny na początku 2017 r., wysłany także do Ministra Kultury. Przytoczono w nim sprawę willi Helena przy ul. Jagiellońskiej 8, spalonej i rozebranej w 2008 r., willi Lanca (dawniej Gospoda Włóczęgów) przy ul. Broniewskiego 6, rozebranej w 2008 r., willi Floryda przy ul. Chałubińskiego 17, rozebranej w 2013 r., willi Krzemień przy ul. Chramcówki 20 b, rozebranej w 2008 r.

Innym straconym obiektem, na który wskazywano w proteście, była drewniana willa Kujawianka z ok. 1897 r., znajdująca się

zabytków, nr RM/1/17 z dn. 25 I 2017, Archiwum TOnZ w Zakopanem. Pismo zostało skierowane do 22 podmiotów, w tym prezydenta, ministrów, Wojewody Małopolskiego, WUOZ, jednostek samorządu terytorialnego i odpowiedzialnych za planowanie przestrzenne oraz ochronę zabytków, także do prokuratury oraz stosownych inspektorów nadzoru budowlanego. Powiadomione zostały także media ogólnopolskie i lokalne, uczelnie i organizacje społeczne.

74 Protest TOnZ Oddz. Podhalański przeciw niszczeniu



15. Willa Kujawianka, ul. Zamoyskiego 31 w Zakopanem, 1897 r., architekt nieznan, widok od strony południowej. Fot. A. Nowakowska-Wolak

przy ul. Zamoyskiego 31 (il. 15), rozebrana w 2010 r. w majestacie prawa. Pozwolenie na rozbiórkę wydała miejska konserwator zabytków, Tamara Rzucidło, powołując się na ekspertyzy i dokumentacje konserwatorskie opracowane przez pracownika Muzeum Tatrzańskiego, który wykazał zły stan zachowania obiektu⁷⁵. Ekspertyzy zostały wykonane na zlecenie inwestora.

Pozytywnym echem protestu była interpelacja do MKiDN w sprawie ochrony Zakopanego, złożona w lutym 2018 r. przez posła na Sejm RP, Marka Sowę. Orędownikiem ratowania Zakopanego stał się także prof. Jacek Purchla z Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie.

Otoczenie Górnej Równi Krupowej dopiero w 2019 r. na wniosek aktywistów

⁷⁵ Pismo nr MKZ-4040/W/2//2010 z dn. 4 VIII 2010.

W piśmie czytamy: „Z przedłożonych dokumentów wynika, iż obiekt jest mocno zniszczony. Remont obiektu z zachowaniem substancji budowlanej, bryły architektonicznej oraz obecnego rozkładu funkcjonalnego jest nieopłacalny [...]. Budynek reprezentuje uproszczoną formę w stylu zakopiańskim, znacznie przekształconą w okresie międzywojennym [...] jego wartość zabytkowa związana jest głównie z wiekiem”.

i TOnZ zostało wpisane do rejestru zabytków. Kolejnym wydarzeniem zorganizowanym przez społeczników była debata w siedzibie Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich przy ul. Foksal w Warszawie, która odbyła się 23 marca 2017 r. Wówczas TOnZ oraz Stowarzyszenie *Genius Loci* ukazały mechanizmy niszczenia Zakopanego oraz Kazimierza Dolnego. Zaprezentowano film dokumentalny autorstwa Agaty Nowakowskiej-Wolak na temat płonących willi. Autorka wygłosiła także referat *Zakopane czy zabetonowane: dewastacja krajobrazu zakopiańskiego i niszczenie zabytków*, a przedstawione w nim kwestie wzbudziły powszechne oburzenie wśród publiczności.

WNIOSKI

Tworzone przez nas prawo oraz procedury są częścią naszej kultury. Prawo służy aksjologii w wymiarze społecznych zachowań, powinno chronić to, co piękne i dobre. Dzieło sztuki funkcjonuje w kontekście społecznym, a więc również w kontekście prawa, co starałam się zaprezentować w niniejszym artykule. Na przykładzie

Zakopanego wykazałam, że obecny system prawny ma liczne wady.

Jesteśmy świadkami degradacji krajobrazu, nieodwracalnej utraty jego historycznych walorów, tworzących tożsamość miejsca, jak również związanych z tym konfliktów społecznych – w których po jednej stronie stoją deweloperzy i często sprzyjające im samorządy, po drugiej zaś społecznicy. Czy ten konflikt można rozwiązać? Według jednego z najważniejszych dokumentów strategicznych, Koncepcji Przestrzennego Zagospodarowania Kraju 2030, przyjętego uchwałą Rady Ministrów w 2011 r. „konieczne jest wprowadzenie do dokumentów planistycznych wszystkich szczebli zintegrowanej ochrony środowiska kulturowego, umożliwiającej gospodarowanie krajobrazem w celu podniesienia konkurencyjności regionów. Wymaga to opracowania metodologii dotyczącej identyfikacji równorzędnych wartości przyrodniczych, krajobrazowych, niematerialnego dziedzictwa kulturowego związanego z regionem geograficznym i zabytkowych obiektów kultury materialnej, w tym potencjalnych obszarów stanowisk archeologicznych, oraz zarządzania nimi w celu stworzenia warunków do prowadzenia aktywnej polityki konserwatorskiej i promocyjnej w stosunku do tych zasobów”⁷⁶. Gospodarowanie krajobrazem powinno być również zgodne z europejską konwencją krajobrazową, wzywającą do ochrony najcenniejszych zasobów przyrodniczych tworzących krajobraz kulturowy.

W mojej opinii poważnym błędem było oddanie władztwa planistycznego w ręce samorządów, które zależą wyłącznie od wyborców. Stało się to źródłem licznych patologii i nadużyć nie tylko w Zakopanem. Zmiana obecnego systemu, mimo że jest trudna i wymagająca odważnych decyzji,

jest możliwa. Urbanistyka wymagać powinna ścisłej i wieloetapowej kontroli. W przeciwnym razie konserwator wojewódzki może stać się narzędziem manipulacji lokalnych inwestorów lub też samorządu terytorialnego.

Uważam, że istnieją dwie możliwe ścieżki rozwiązania problemu ochrony zabytków, które należy potraktować jako postulaty *de lege ferenda*: 1. miejsca szczególne na mapie Polski, takie jak Zakopane, powinny mieć odrębnego konserwatora, podległego bezpośrednio pod Generalnego Konserwatora Zabytków. Obecnie konserwatorzy miejscy, mimo że merytorycznie podlegają urzędowi wojewódzkim, w rzeczywistości są powoływani przez lokalny samorząd i od niego w pełni zależą. 2. Ponad wojewódzkim konserwatorem powinny zostać ustanowione dodatkowe organy, ale w pełni podległe Generalnemu Konserwatorowi Zabytków. Ważne, by były to gremia niezależne i zobligowane do opiniowania uzgodnień planistycznych dla miejsc wyjątkowych w skali kraju. Obecnie wojewódzkie rady konserwatorskie są powoływane przez konserwatorów wojewódzkich. Często zasiadają w nich czynni na danym terenie architekci, którzy opiniują projekty swoje lub swoich kolegów z branży. Zdarza się, że członkowie rad są także autorami ekspertyz zamawianych przez deweloperów, przez co stają się rzecznikami partykularnych interesów. Pojawia się tu zagadnienie etyki zawodu i relacji międzyludzkich, które stanowią punkt wyjścia dla kultury tworzenia przestrzeni. Ważne jest, by organizacje społeczne działające na rzecz ochrony krajobrazu czy też zabytków obligatoryjnie stawały się stronami postępowań administracyjnych prowadzonych przez wojewódzkich konserwatorów zabytków.

Kolejnym problemem jest brak ścieżki finansowania dla właścicieli prywatnych zabytkowych obiektów świeckich niewpisanych do rejestru zabytków, a figurujących jedynie w GEZ. Na potrzebę utworzenia

⁷⁶ <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20120000252/O/M20120252-1.pdf> [dostęp 17 III 2021].

takiego funduszu zwracali uwagę członkowie TOnZ oraz MKZ Natalia Skiepmo⁷⁷. W 2019 r. dotacja finansowa ze środków Miasta Zakopane dla właścicieli prywatnych zabytkowej architektury świeckiej została zwiększona trzykrotnie, to jednak wciąż za mało. Warto stworzyć wojewódzkie lub centralne mechanizmy finansowania dla takich obiektów.

Patrząc na historię Zakopanego ostatnich dwudziestu lat, stwierdzam, że najgorsze już minęło. Coraz większa świadomość samorządu oraz mieszkańców miasta prowadzi do wdrażania procesów naprawczych, czego przykładem są wpisy obszarowe do GEZ: krajobrazu kulturowego Równi Krupowa, układu urbanistycznego Parcele Urzędnicze, zespołu budowli: górna stacja kolejki na Gubałówce wraz z otoczeniem⁷⁸. Parcele Urzędnicze w oparciu o utworzony wpis do GEZ, zostały włączone do rejestru zabytków. Z kolei Równi Krupowa pod względem krajobrazowym jest miejscem unikatowym w skali kraju – to górską łąką otwierającą się na panoramę Tatr. Już pod koniec XIX w. doceniono urok tego miejsca, w 1893 r. Stanisław Będzikiewicz postulował wyłączenie tej enklawy zieleni spod zabudowy, podobne idee wyrażali w 1901 r. lekarz Tomasz Janiszewski i redaktor Aleksander Modliński. Ostatecznie w 1904 r. rada gminy podjęła stosowną uchwałę, wytyczającą w tym miejscu obszar zielony⁷⁹.

Natalia Skiepmo rozpoczęła intensywne prace nad ratowaniem tego, co zostało. Jej działania były wspierane przez prof. Monikę

Bogdanowską, Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Zmiany w urzędzie konserwatorskim okazały się korzystne – Monika Bogdanowska rozpoczęła dialog z organizacjami pożytku publicznego i społecznikami. Wprowadziła także stały nadzór nad funkcjonowaniem delegatury w Nowym Targu i wszelkimi decyzjami tam podejmowanymi.

W 2016 r. decyzją burmistrza Zakopanego willa Czerwony Dwór wybudowana w latach 1901–1902 przez Wojciecha Roja dla Oktawii Lewandowskiej została przeznaczona na centrum kultury promujące sztukę rodzimą. Jeszcze w tym samym roku rozpoczęto konserwację obiektu. Kwota 3,8 mln zł pozyskana ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego umożliwiła przywrócenie willi dawnej świetności⁸⁰.

Podobnie stało się z dawnym pensjonatem Palace wybudowanym w 1930 r. przez Włodzimierza Schneidera. W 2017 r. miasto wykupiło na cele muzealne modernistyczny obiekt i rozpoczęło gruntowny remont⁸¹. Stałą opieką konserwatorską jest także objęta willa Koszysta, należąca do rodziny poety Jana Sztudyngera, której najstarsza część została wzniesiona w 1890 r.

Mimo pozytywnych zmian wciąż śmiercią techniczną zagrożony jest pierwszy w Zakopanem hotel Pod Giewontem z ok. 1885 r. przy ul. Krupówki 1, podobnie willa dr Wandy Bobkowskiej z 1932 r. przy ul. Polnej 5. Zarówno Miejska Konserwator Zabytków, jak i TOnZ zwracają uwagę na konieczność ratowania Wołodziejówki z 1912 r., znajdującej się przy ul. Sienkiewicza 4 oraz Jadwinówki wpisanej do rejestru zabytków. Jadwinówka została wzniesiona w 1886 r. przy ul. Zamoyskiego 32 dla córki Tytusa Chałubińskiego.

77 Pisma w sprawie ochrony zasobów dziedzictwa świeckiej architektury drewnianej do Wiceprezesa Rady Ministrów oraz Generalnej Konserwator Zabytków nr MKZ.4123.15.2018 z dn. 31 VII 2018 oraz MKZ.4123.10.2018 z dn. 1 VI 2018. Archiwum MKZ w Zakopanem.

78 Przyjęte Zarządzeniem burmistrza Zakopanego nr 26/2017 z dn. 9 II 2017.

79 Więcej o Parku Równi Krupowa w: N. Skiepmo, *Równi Krupowa – krajobraz kulturowy*, „Renowacje i Zabytki”, 2018, nr 4(68), s. 68–70.

80 Na temat konserwacji obiektu: M. Wonuczka-Wnuk, *Czerwony Dwór, perła stylu zakopiańskiego*, „Renowacje i Zabytki”, 2018, nr 4(68), s. 22–31.

81 A. Karpień-Sęberecka, „Palace” – trudne koleje losu, „Renowacje i Zabytki”, 2018, nr 4(68), s. 32–35.

Wciąż intensywnie rozrasta się zabudowa niszcząca krajobraz miasta. W 2017 r. Polskę obiegła informacja o próbie zbudowania pod Nosalem kompleksu usługowo-hotelowego przez spółkę Nowe Tatry. Z inicjatywy spółki powstało przy tej okazji opracowanie *Studium uwarunkowań kompozycyjno-krajobrazowych*, w którym uznano, że zasadne jest powstanie owego kompleksu w kształcie, który „nie zaburzy pejzażu”. Decyzja Wojewody Małopolskiego o pozwoleniu na budowę została zaskarżona z powodu rażącego naruszenia prawa jako niezgodna z zapisami w planie⁸². Obiekt o wymiarach: wysokości 16 m od strony przystokowej, 21,5 m od strony odstokowej, 112,5 m długości i 24 m szerokości stanowiłby agresywną dominantę w krajobrazie. Dodam, że powierzchnia zabudowy kompleksu nad ziemią to aż 24 744,7 m², natomiast kubatura podziemna wynosiłaby według projektu 34 435 m³. Wyobraźmy sobie, jak ogromny ruch generuje tak duża powierzchnia obiektu.

Na szkodę zabytków oraz ich otoczenia negatywnie wpływają ekspertyzy,

nierzadko pisane przez „autorytety”, zazwyczaj na zlecenie inwestorów. Często urzędy wydając rozstrzygnięcia bazują wyłącznie na ich treści, sugerując się tytułami naukowymi, osiągnięciami czy też dorobkiem badawczym autorów owych opracowań. Tym bardziej takie ekspertyzy zawsze powinny być poddawane szerszej krytyce. W związku z ochroną zabytków w Polsce brakuje także zwyczaju poddawania projektów architektonicznych szerokim konsultacjom społecznym, otwarcia na dyskusję i rzeczową krytykę. O potrzebie upublicznienia projektów w pracach badawczych pisał Jeremi Królikowski, uznając, że zatajanie zamierzeń inwestorskich doprowadza do degradacji krajobrazu miasta. W odniesieniu do zabytków badacz ten słusznie zauważył, że „wraz z rozwojem środków komunikacji międzyludzkiej następuje zanik i redukcja funkcji języka architektury na rzecz innych języków werbalnych i wizualnych, co powoduje procesy dezintegracji formy architektonicznej poprzez utratę świadomości jej znaczenia”⁸³.

82 Decyzja Wojewody Małopolskiego nr WI-1.7840.15.12.2017 z dn. 17 V 2017 r. zatwierdzająca projekt budowlany i udzielająca opisanego w niej pozwolenia na budowę dla „NOWE TATRY” sp. z o.o. sp. komandytowa.

83 J.T. Królikowski, dz. cyt., s. 178.

STRESZCZENIE**UTRACONE PIĘKNO. O ZNISZCZENIACH ZABYTKOWEJ ARCHITEKTURY ZAKOPANEGO**

Na terenie Zakopanego znajduje się ok. 1361 obiektów zabytkowych, z których 1180 to drewniane wille, reprezentujące styl zakopiański, powstałe w okresie od końca XIX w. do 20-lecia międzywojennego. Tak intensywne nagromadzenie drewnianych brył zakopiańskich willi ukształtowało tożsamość miejsca opartą o ład przestrzenny, stosowną skalę i proporcję. Wille stanowią wartość ze względu na historię i tradycję. Niestety, zabudowa ta jest obecnie wypierana przez inwestycje deweloperskie, które niszczą krajobraz miasta. Takie działania ułatwiają niekorzystne zapisy w miejscowych planach przestrzennych, uchwalone w latach 2009–2012. Często dochodzi do zamierzonych podpażeń zabytków w celu pozyskania nowych gruntów inwestycyjnych. W artykule omówiono zabytkowe wille, które w ostatnich latach zostały zdewastowane lub zburzone, ukazano uwarunkowania formalno-prawne oraz mechanizmy działania związane z ich niszczeniem. Wskazano rozwiązania, które mogą przyczynić się do lepszej ochrony konserwatorskiej zabytkowych obiektów architektury świeckiej.

SŁOWA KLUCZOWE

Zakopane, Stanisław Witkiewicz, styl zakopiański, ochrona zabytków, ochrona krajobrazu kulturowego, konserwatorstwo, miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego, drewniana architektura świecka, urbanistyka

SUMMARY**LOST BEAUTY. ON THE DESTRUCTION OF THE HISTORIC ARCHITECTURE OF ZAKOPANE**

There are around 1,361 historic buildings in Zakopane, of which 1,180 are timber mountain houses of Zakopane style built from the end of the 19th century to the times of the Second Polish Republic (1918–1939). Such an accumulation of timber buildings in the local style formed an identity to the area based on spatial organization, scale and proportions. The mountain houses are valuable due to their history and tradition. Unfortunately, these structures are now superseded by investments in new developments which destroy the townscape. Such activities are facilitated by unfavorable provisions in local spatial development plans adopted during the years 2009–2012. Quite often historical buildings are deliberately set on fire in order to secure new land for investments. The article describes historic mountain houses which have been devastated or demolished in recent years. It presents the formal and legal conditions that allowed for this and the mechanisms of action. It also presents solutions which can help develop better preservation and protection of historic secular buildings.

KEYWORDS

Zakopane, Stanisław Witkiewicz, Zakopane style, regional style, national style, preservation of historic buildings, preservation of cultural landscape, conservation science, local plans of spatial development, secular timber architecture, urban planning

BIBLIOGRAFIA

- Fiell Charlotte, Fiell Peter, *Design, historia projektowania*, tłum. Anna Cichowicz, Warszawa 2015.
- Królikowski Jeremi T., *Elementy semiotyczne dzieła architektury*, „Studia Semiotyczne”, t. 8, 1978, s. 165–181.
- Kuśnierz Kazimierz, Kuśnierz-Krupa Dominika, *Zakopane – In Defence of Cultural Landscape – Clerks’ Parcels*, „Technical Transaction. Architecture and Urban Planning”, Vol. 7, 2018, s. 51–59.
- Moździerz Zbigniew, *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego 1600–2013*, Zakopane 2013.
- Nowakowska-Wolak Agata, *Działalność Barbary Tondos i Jerzego Tura na tle prac Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Zakopanem*, w: *Nic nad oryginał. Księga dedykowana pamięci Barbary Tondos i Jerzego Tura*, red. Agnieszka Groniek, Joanna Daranowska-Łukaszewska, Kraków-Rzeszów 2019, s. 195–228.
- Pawlikowski Jan Gwalbert, *O „stylu zakopiańskim” w budownictwie Zakopanego i Podhala*, „Wierchy”, t. 9, 1931, s. 72–128.
- Pile John, *Historia wnętrz*, tłum. Bożena Mierzejewska, Warszawa 2013.
- Skiepko Natalia, *Rówień Krupowa – krajobraz kulturowy*, „Renowacje i Zabytki”, 2018, nr 4 (68), s. 68–70.
- Tondos Barbara, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2009.

Architektura nowego stylu zakopiańskiego. Odrodzenie stylowe czy popkulturowy kicz i historyczne niezrozumienie?

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9377>

ANNA WIŚNICKA
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH UKSW
ORCID 0000-0002-6821-529X

Styl zakopiański należy do najbardziej twórczych i dystynktywnych dokonań polskiej architektury rezonujących na obecne tendencje architektoniczne oraz funkcjonujących w globalnie rozumianej popkulturze¹. Inspirował rzesze artystów od momentu swego ukonstytuowania na przełomie XX w., a jego artystyczne echa pobrzmiwają do dziś, będąc świadectwem wyjątkowej roli, jaką pełnił na przestrzeni ostatnich stu lat. Szczególne miejsce w kontekście artystycznego dialogu zajmuje architektura najnowsza, która, pomimo wielu rewolucji stylowych, by wspomnieć tę najbardziej radykalną, jaką jawił się modernizm, wciąż chętnie nawiązuje na gruncie rodzimym do modelu klasycznego stylu zakopiańskiego. Wychodząc od założeń Stanisława Witkiewicza oraz teorii architektonicznego odrodzenia i neowernakularyzmu, tekst przybliża i analizuje przykłady tzw. nowego stylu zakopiańskiego. Jest próbą odpowiedzi na pojawiające się pytania: czy zjawisko

powrotu tendencji estetyki witkiewiczowskiej można uznać za jej odrodzenie, czy jedynie za nieudolne kopiowanie? Czy w dobie dominacji popkulturowego kiczu możliwa jest twórcza, pozbawiona sentymentalizmu reinterpretacja stylu zakopiańskiego, która mieści w sobie zrozumienie idei jego twórcy? Czy wreszcie można prowadzić dialog z historyczną spuścizną, który będzie jej organiczną ewolucją, a nie bezrefleksyjnym kopiowaniem najbardziej emblematycznych detali?

Chcąc przyjrzeć się genezie i estetyce nowego stylu zakopiańskiego, należy rozpocząć od zdefiniowania jego zakresu pojęciowego. Choć nie jest to hasło semantycznie zakorzenione w terminologii historii sztuki, architektury czy dizajnu, pojawia się epizodycznie w przestrzeni ich dyskursu oraz przenika do sfery popkultury, określając cały wachlarz zjawisk artystycznych o bardzo odmiennej naturze. Podstawą do podniesienia kwestii fenomenu, jakim jest swoiste odrodzenie się pewnych tradycji stylowych obecnych w obszarze zakopiańskim przełomu XX w., był popularnonaukowy reportaż autorstwa Marcina Czechowicza, opublikowany na łamach pisma „Murator”².

1 M. Murzyn, *Wpływ turystyki masowej na dziedzictwo Zakopanego*, „Turystyka Kulturowa”, 2015, nr 10, s. 72–85.

2 Zob. M. Czechowicz, *Nowy styl zakopiański*, „Murator”

Wychodząc od 120. rocznicy powstania Willi Pod Jedłami Stanisława Witkiewicza, autor przywołuje reprezentatywne przykłady architektury powstające w Zakopanem, określając je wspólnym mianem nowego stylu zakopiańskiego. Już na wstępie rozważań warto zauważyć, iż podstawą tej kompilacji, poza luźnymi odwołaniami estetycznymi, stała się kategoria lokatywna, która zawęży znacząco obszar przytaczanych budowli do Zakopanego i jego okolic. Ponadto większość zaprezentowanych przykładów została wzniesiona po roku 2000, co każe przypuszczać, iż stylem tym w popularnej narracji określa się architekturę najnowszą, której cezurą czasową jest XXI w.

Na potrzeby rozważań o naturze nowego stylu zakopiańskiego oraz jego osadzeniu w tradycji popkultury, oscylującej chwilami na granicy kiczu, utrzymane zostaną ramy czasowe kwalifikujące budynki powstałe w obecnym stuleciu. Kwestią, która winna jednak ulec zmianie, jest geograficzna klasyfikacja budowli. Nie jest ona tu reprezentatywnym czynnikiem lokującym obiekty w ramach kategorii stylowych. Historycznie świadczy o tym choćby środowisko drewnianej architektury rezydencjonalnej Nałęczowa, która niewątpliwie znajduje swoje źródła w dokonaniach twórczych Witkiewicza seniora³, a trudno byłoby sytuować ją jako geograficznie bliską oryginałowi. Biorąc pod uwagę względy historyczne, mechanizmy transponowania stylów dawnych we współczesnej architekturze oraz postępującą globalizację, która skutkuje pojawianiem się neotendencji

wydanie online 30 XI 2017, https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/nowy-styl-zakopianski-foto-reportaz-marcina-czechowicza_8159.html [dostęp 24 IX 2020].

3 L. Gazda, M. Górski, K. Skiba, *Analiza możliwości adaptacji drewnianego obiektu rekreacyjnego w funkcjonalny obiekt mieszkalny z zachowaniem rozwiązań i technologii wernakularnych*, „Budownictwo i Architektura”, t. 14, 2015, nr 4, s. 29–42.

stylowych w oddaleniu od miejsca ich pierwotnego powstania, selektywny wybór materiału nie ograniczy się do terytorium Zakopanego. Analizie poddane zostaną wybrane przykłady prac powstałych na terenie województwa małopolskiego po 2000 r.⁴, które noszą znamiona inspiracji klasycznym modelem stylu zakopiańskiego.

Bardzo istotną kwestią, która pozwoli na obiektywną selekcję, klasyfikację i analizę przykładów nowego stylu zakopiańskiego, jest sprecyzowanie sposobu rozumienia pojęcia „neostylu” lub, co stosowane jest znacznie częściej w globalnym dyskursie, pojęcia „architektonicznego odrodzenia” – „rewiwalizmu” (*architectural revival*). Termin neostyl stosowany jest dla określenia twórczego wykorzystania wiodących tendencji stylowych historycznie ukonstytuowanego zjawiska artystycznego. Odrodzenie stylowe zakłada natomiast odniesienie się do przeszłości, będącej jej naturalną ewolucją, a więc noszące znamiona poprawy wartości zjawiska, którego dotyczy. Badania przeprowadzone w 2018 r. w Eindhoven (Robert Cuijpers, Myrthe Eummelen i in.) dowodzą, że ewolucja ta może być rozumiana na wiele sposobów – jako naprawa historycznej spuścizny architektonicznej, kopiowanie dawnych wzorców, utylizacja elementów dawnej architektury, takich jak spolia, eklektyzm i nowoczesne połączenie elementów stylowych różnych epok, oraz popularyzacja konkretnego zjawiska, jakim jest estetyczny powrót do przeszłości⁵.

4 Odejście od pierwotnie przyjętego kryterium ograniczającego zakres przytaczanych przykładów jedynie do granic Zakopanego nie świadczy bynajmniej, że omawiany typ budowli staje się ogólnopolskim trendem architektonicznym.

5 R.F.A. Cuijpers, M.K. Eummelen, B.H.J. van Groesen, J.W.M. Kohlmann, B.R.J. van der Vleugel, M. Zondag, *Redefining revival: a systematic review on vernacular and non-place-bound revival*, wystąpienie podczas konferencji „Living Cities 5 At: Eindhoven, Holandia”, tekst oraz wyniki badań udostępnione za pośrednictwem ResearchGate, www.researchgate.net/publication/326462248 [dostęp 4 X 2020].

Rozważając rozległość sposobów interpretacji odrodzenia się architektury epok minionych, powinno się wyodrębnić jeszcze dwie ogólne kategorie reaktywacji architektonicznych wzorców przeszłości. Pierwszą z nich jest odrodzenie niepowiązane ściśle z miejscem powstania pierwotnego (*non-place-bound revival*), drugą – odrodzenie wernakularne (*vernacular revival*), w przypadku którego kontekst geograficzno-historyczny stanowi wartość dodaną. Druga kategoria wymaga doprecyzowania, co słusznie podkreśla zespół Cuijpersa, dzieląc ją na dwie podstawowe podgrupy – rodzimą architekturę wernakularną („odtworzenie budynków i elementów budowlanych należących do konkretnej kultury i regionu, w którym się znajdują”) oraz tzw. zaimportowaną architekturę wernakularną („nakładanie się elementów rodzimej architektury w obszarze geograficznym i społeczno-kulturowym różniącym się od lokalizacji, w której ta architektura i elementy są pierwotnie zakorzenione”)⁶. Jest to ważne kryterium pozwalające przeanalizować, czy przykłady budowli powstających w bezpośrednim sąsiedztwie pierwotnego wykazują inne cechy stylowe niż te, które dzieli od Zakopanego znaczny dystans.

Podniesienie kwestii lokalności i unikatowości architektury jest również istotne dla podjętego tematu. Terminy wernakularyzm i neowernakularyzm, które ściśle powiązane są zarówno z neostylem, jak i odrodzeniem architektonicznym, wymagają w tym kontekście pewnego wyjaśnienia oraz doprecyzowania. Pomimo łacińskiego źródłosłowu, geneza przymiotnika wernakularny w odniesieniu do architektury w literaturze przedmiotu sięga drugiej połowy XIX w.⁷, zyskując na popularności dopiero

w piśmiennictwie XX w., kiedy dał się zauważyć gwałtowny wzrost zainteresowania etnografią rdzennych kultur oraz ich działalnością artystyczną⁸. Termin architektura wernakularna, w najszerszym słownikowym ujęciu, oznacza „architekturę zakorzenioną w tradycji lokalnej, tworzoną przez miejscowych, anonimowych budowniczych i rzemieślników, bez przygotowania akademickiego”⁹. Lokalny i użytkowy charakter architektury wernakularnej podkreśla również Grzegorz Rytel, odwołując się do jej podstawowych funkcji, pisząc, że jest ona „codzienna, zaspokajająca najważniejsze potrzeby, doskonała z pokolenia na pokolenie w rozpoznawanych przez użytkowników wzorach”¹⁰. Bardzo mocno zaakcentowane zostały aspekty jej rozpoznawalności na konkretnym obszarze kulturowym, utożsamiając ją tym samym z elementami będącymi składowymi kultury lokalnej czy regionalnej¹¹. Jest to szczególnie istotne przy próbie spojrzenia na architekturę w kontekście szerszym niż geograficzne występowanie pierwotnego. Liczne sposoby definiowania wernakularyzmu odnoszą się bowiem bardzo mocno do kwestii usytuowania powstających obiektów. Józef Tarnowski zaproponował

6 R.F.A. Cuijpers i in., dz. cyt., s. 13.

7 G.G. Scott, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, London 1858, reprint Charleston 2012.

8 Należy w tym miejscu zasygnalizować, iż na gruncie etnograficznym pojawiają się propozycje innego spojrzenia na kwestie wernakularyzmu i neowernakularyzmu. D. Angutek, *Folklorizm i postfolklorizm jako etnologiczna alternatywa terminologiczna obok wernakularyzmu i neowernakularyzmu*, w: *Wernakularyzm i neowernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce*, red. E. Kal, Słupsk 2019, s. 57–67.

9 *Architektura wernakularna*, w: *Encyklopedia PWN*, online: www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/wernakularna-architektura;3994881.html [dostęp 4 X 2020].

10 G. Rytel, *Wernakularna, czyli jaka? Uwagi semantyczne na marginesie tematu konferencji*, „Budownictwo i Architektura”, t. 14, 2015, nr 3, s. 143–149.

11 Zob. I. Bukowska-Floreńska, *Kultury regionalne w społeczeństwach nowoczesnych. Problemy i propozycje badawcze*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 2, 1999, s. 15–22.

regulację siatki pojęciowej¹², która poszerza spektrum rozumienia kwestii regionalizmu oraz ludowości architektury. Przywołany zakres obejmuje siedem pojęć, które wyczerpująco definiują omawiane zjawisko i jego liczne alternacje, a są nimi: wernakularyzm prymarny, neowernakularyzm prymarny, wernakularyzm sekundarny, neowernakularyzm sekundarny, wernakularyzm tercjalny (postmodernistyczny), neowernakularyzm rewiwalistyczny oraz neowernakularyzm imitacyjny. Podążając za przyjętą wcześniej typologią, definicja wernakularyzmu prymarnego jest tożsama z aktualnym dyskursem uznanym przez historyków architektury i opiera się o regionalnie występujące przykłady budownictwa tworzonych przez lud. Podobnie utrzymane zostało hasło neowernakularyzmu prymarnego, które określa budowle nawiązujące do form architektury wernakularnej, tworzone przez profesjonalistów. Wernakularyzm sekundarny obejmuje dzieła twórców ludowych, współpracujących wcześniej z profesjonalistami, które wzorowane są na neowernakularyzmie prymarnym. Neowernakularyzm sekundarny jest rozumiany jako artystyczna parafraza neowernakularyzmu prymarnego. Neowernakularyzm tercjalny obejmuje budowle modernizujące, nawiązujące w pewnych elementach do obiektów wernakularyzmu sekundarnego. Na końcu autor wyodrębnia dwie dodatkowe definicje – wernakularyzm rewiwalistyczny będący architekturą współczesną czerpiącą z wzorców wernakularyzmu prymarnego oraz wernakularyzm imitacyjny, którego przykłady oparte są na wizualnej imitacji pierwowzoru, z pominięciem prawideł struktury i materiałów. Przytoczone przykłady dowodzą, że istniejąca dywersyfikacja form architektonicznych nawiązujących w jakimś

stopniu do omawianego stylu zakopiańskiego, wymaga zastosowania terminologii wykraczającej poza definicję wernakularyzmu oraz neowernakularyzmu. Wyjaśnienie warstwy semantycznej staje się tym bardziej istotne, gdy do materiału komparatystycznego zalicza się przykłady architektury, której proveniencja nie spełnia geograficznych kryteriów lokalności. W odniesieniu zarówno do przytoczonej propozycji definiowania rewiwalizmu wernakularnego, jak i mnogości odmian neowernakularyzmu możliwa staje próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu przykłady budownictwa inspirowanego pracami Stanisława Witkiewicza mogą świadczyć o rewiwalizmie stylu zakopiańskiego.

By móc dokonać analizy wyselekcjonowanego materiału z obszaru tzw. nowego stylu zakopiańskiego, należy zwięźle przywołać kluczowe wartości architektury klasycznego stylu zakopiańskiego, które zdefiniowały jego powszechne rozumienie dziś. Model architektury wypracowany przez Stanisława Witkiewicza wywodzi się z budownictwa miejscowego, którego emblematycznym przykładem była chata góralska¹³. Jej elementy, w różnym kształcie, powielane były we wszystkich projektach stylu zakopiańskiego. Ów skromny, lokalny pierwowzór, tworzony przez miejscowych rzemieślników, stał się podwaliną estetyki, która nierozdzielnie kojarzona jest z Zakopanem i jego okolicami. Stanisław Witkiewicz podkreślał wkład endemicznej szkoły budowlanej oraz wagę artyzmu niewykształconych rzemieślników, akcentując

12 J. Tarnowski, *Wernakularyzm i neowernakularyzm: zamiast wstępu*, w: *Wernakularyzm i neowernakularyzm...*, dz. cyt., s. 9–34.

13 Góralska chałupa, przytaczana tu jako model architektoniczny leżący u podstaw stylu zakopiańskiego, stanowi element, o którym pisał Witkiewicz. Należy podkreślić, iż nie jest jedynym źródłem architektonicznych inspiracji. Zob. m.in. K. Kwiatkowski, *Konfrontacja stylów narodowych imperiów ze stylami narodowymi terytoriów zależnych*, „Przestrzeń, Urbanistyka, Architektura”, 2020, nr 1, s. 67–76; oraz J. Tarnowski, *Styl alpejski w środkowej Europie i polska kontrakcja wobec niego – styl zakopiański*, „Estetyka i Krytyka”, 2012, nr 25 (2), s. 231–246.

ich rolę w kultywowaniu tradycji – „nade wszystko te właśnie Wojtki i Maćki, którzy ten skarb kultury dawnej przechowali w najbardziej rozwiniętej formie i w stanie żywym i którzy mieli w sobie niezrównane przymioty najwytworniejszych rzemieślników i artystów”¹⁴. Równie istotnym elementem nowo powstającego stylu była lokalizacja obiektów, które „oparte na motywach budownictwa miejscowego, były przykładem ścisłego związku pomiędzy koncepcją architektoniczną, a środowiskiem naturalnym, sytuowane z reguły w atrakcyjnych miejscach o dużych walorach krajobrazowych”¹⁵. Należy pamiętać, że styl zakopiański objął swoim zasięgiem nie tylko architekturę, ale również wzornictwo czy modę, co świadczy o jego ogromnej sile oddziaływania. Popularyzacja elementów kultury podtatrzaniejskiej oraz ich recepcja miały wpływ na tworzenie tego, co określane bywa duchem epoki¹⁶. Przede wszystkim jednak styl zakopiański był ideologią osadzoną w kontekście państwa pod zaborami, a więc czynnikiem unifikującym i kulturotwórczym, co miało niepoślednie znaczenie dla jego rozwoju¹⁷.

Odnosząc się do architektury krajobrazu, tak ważnej w określaniu kategorii stylu zakopiańskiego, a realizowanej przez nowy styl zakopiański w sposób budzący wątpliwości natury estetycznej, należy przywołać przykład zabudowy na Pardałówce. Ogromne, położone w bliskiej odległości od siebie osiedla mieszkalne pozabawione są dystansu niezbędnego do

zaakcentowania walorów krajobrazowych, o których była mowa. Na poziomie społeczności lokalnej, wdrożone plany urbanistyczne również nie spotkały się z powszechną aprobatą. Architekt Andrzej Bachleda Curuś bardzo dobitnie opisał stan obecnej zabudowy Pardałówki – „najpierw stały tam domy jednorodzinne, potem pojawiły się bliźniaki, a pod rządami nowej ustawy – pięciokondygnacyjne apartamentowce, które utworzyły gęsto i chaotycznie zabudowane niby-górskie blokowisko. Jego elewacje porażają jaskrawymi, wściekłymi barwami”¹⁸. Konstatując obecny stan rzeczy: wydaje się, że plany zagospodarowania przestrzennego nie definiują wytycznych, które pozwoliłyby na spójną zabudowę, utrzymaną w tradycji lokalnej. Jedynym elementem wspólnym jest dach, który w jakimś stopniu nawiązuje do formy półszczytowej. Jako że to właśnie on w popularnym rozumieniu stał się wyznacznikiem stylu zakopiańskiego, architektura Pardałówki wykorzystała ten właśnie element do zaakcentowania lokalności nowego budownictwa. Przykładem, który bardzo dobrze ilustruje to podejście jest Hotel Paryski zaprojektowany przez Marię Stępniewską-Szulc (il. 1). Budynek składa się z połączonych ze sobą segmentów pięciokondygnacyjnych bloków mieszkalnych, które konstrukcyjnie nie mają nic wspólnego z architekturą stylu zakopiańskiego. Niezrozumienie spuścizny historycznej oraz konieczność podporządkowania się współczesnym prawom rynku budowlanego skutkują coraz liczniejszą grupą obiektów, które pretendują do miana spadkobierców lokalnej szkoły budowlanej, całkowicie ignorując jej zasady. W związku z brakiem regulacji prawnych oraz wzorników, które mogłyby stanowić wytyczne dla

14 S. Witkiewicz, *Wybór pism estetycznych*, red. J. Tarnowski, Kraków 2009, s. 263.

15 T. Biernot, *Budynki witkiewiczowskie w Zakopanem. Materiały z badań inwentaryzacyjno-studialnych obiektów historycznych*, Gliwice 2010, s. 35.

16 A.D. Sznajpik, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 226–231.

17 A.M. Pycza, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010, s. 166.

18 Cyt. za [b.a.], *Ostał wam się ino spadzisty dach*, „Rzeczpospolita”, 10 III 2008, wyd. online: www.rp.pl/artykul/104921-Ostal-wam-sie-ino-spadzisty-dach.html [dostęp 20 X 2020].



1. Hotel, arch. Maria Stępniewska-Szulc.
Fot. wg: Marcin Czechowicz, w: architektura.muratorplus.
pl/krytyka/nowy-styl-zakopianski-fotoreportaz-marcina-
czechowicza_8159.html [dostęp 20 X 2020]

nowopowstających obiektów, na terenach Zakopanego i okolic zaobserwować można narodziny pewnego stylowego kuriozum, które staje się coraz powszechniejsze. Materiały, mające symbiotycznie współgrać z otaczającą przyrodą, zastąpiono żelazobetonem, a ornamentyka i rękodzieło ustąpiły miejsca masowo produkowanym przedmiotom. W tym ujęciu tradycje klasycy szkoły zakopiańskiej przestały istnieć, a architektura Pardałówki niezbitnie dowodzi powstania nowego stylu, który jednakże trudno w jakimkolwiek stopniu utożsamiać z dziedzictwem Witkiewicza. Popularyzator stylu zakopiańskiego wychodził z założenia, iż budownictwo „opiera się na wiadomych, określonych i stałych zasadach, od których nie ma zboczeń albo jeżeli – to styl ten ginie, zupełnie tak samo,

jak każdy inny. Jego rozwój jest stosowaniem do budowli bardziej złożonego typu tych niezmiennych, ujętych w ściśle określone zasady pierwiastków formy. Chałupa składa się z dwóch, najwyżej z trzech izb, komory i sieni, możemy zbudować zamek o stu pokojach i stu wieżach albo katedrę wielką jak katedra kolońska, jeżeli tylko zastosujemy wymiary i konstrukcje polskiego budownictwa ludowego – otrzymamy gmach w stylu zakopiańskim. Nie inaczej się też dzieje z każdym innym stylem”¹⁹. Przyglądając się rozwojowi budownictwa infrastruktury turystycznej, łatwo dostrzec całkowitą ignorancję względem krajobrazu architektonicznego, który historycznie ukształtował Zakopane. Powstające

¹⁹ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 269.

obecnie „nowozakopiańskie” hotele i pensjonaty²⁰ traktują dorobek Witkiewicza jako wizualne odwołanie, pozbawione refleksji estetycznej. Podyktowane jest to w dużej mierze względami ekonomicznymi oraz brakiem obostrzeń w kwestii planowania przestrzennego. Sytuację może zmienić jedynie spójny model

²⁰ W kontekście architektury hoteli warto nadmienić, iż powstają również realizacje bardzo nowoczesne, które w sposób twórczy wykorzystują lokalne materiały i na poziomie detali prowadzą estetyczny dialog z przeszłością, czego przykładem jest budynek Bachleda Club Residence zaprojektowany przez biuro projektowe Karpiel-Steindel, www.karpielsteindel.eu/projekt/bachleda-club-residence [dostęp 20 X 2020].

zagospodarowania przestrzennego, który dokona krytycznej analizy architektury historycznej i wypracuje rozwiązania estetyczne, mogące z nią integralnie koegzystować²¹.

Najpopularniejszym rodzajem budowli odwołującej się do klasyki

²¹ Znaczne zasługi na polu szerzenia świadomości historycznej ma Krakowska Szkoła Projektowania Architektonicznego wraz z prof. Andrzejem Skoczkiem oraz prof. Stefanem Żychoniem. Więcej na temat możliwości urbanistycznych oraz historii szkoły krakowskiej zob. D. Kronowski, *Wpływ architektury neoregionalnej i nowoczesnej na kształtowanie myśli krakowskiej szkoły projektowania architektonicznego*, „TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN W Krakowie”, t. 42, 2014, s. 85–129.



2. Wioska Jagny, Biuro architektoniczne Karpiel i Steindel.
Fot. wioskajagny.pl [dostęp 20 X 2020]

witkiewiczowskiej są domy mieszkalne. Mogłoby się wydawać, że to właśnie one mają potencjał, by najpełniej realizować założenia stylu zakopiańskiego, który wywodzi się wprost z analizy i reinterpretacji podhalańskiej chałupy. Za przykłady powstałe po roku 2000 mogą posłużyć domki pod Giewontem²², dom Jana Karpiela na Gubałówce czy kompleks domków w wiosce Jagny w Poroninie²³ (il. 2). Cechą wspólną wszystkich realizacji jest nawiązanie do lokalnej architektury, co jednak nie jest tożsamy z inspiracjami stylem zakopiańskim. Liczne przykłady popkulturowej interpretacji dawnych wzorów zdają się tworzyć obecnie uniwersum stylowe, które wywiera na architektów silniejszy wpływ niż estetyka Witkiewicza głównie ze względu na znaczne uproszczenie w stosunku do pierwowzoru oraz powiązane z nim czynniki ekonomiczne. Wszystkie przykłady budowli mieszkalnych w nowym stylu zakopiańskim łączy odwołanie się do formy dachu znanego z budowli w klasycznym stylu zakopiańskim, lecz jedynie w warstwie wizualnej, nie w odniesieniu do użytych materiałów. Rzadkością są również prace snycerskie, które stanowiłyby dekorację w relacji z architekturą oraz wnętrzem, co było cechą charakterystyczną willi przełomu XX w. Już na poziomie estetycznym zauważa się odejście od pryncypiów stylu, o których pisał Witkiewicz, podkreślając konieczność zachowania konsekwencji, gdyż „budownictwo to ma swoje szczególne, silnie ugruntowane cechy, które je różnią od budowli innych typów i które nie mogą być niczym innym, jak tymi najistotniejszymi pierwiastkami formy, stanowiącymi o istnieniu każdego stylu. Pierwiastki te muszą zatem być ujęte w pewne stałe i trwałe normy wymiarów i konstrukcji, które każdego, chcącego

w tym stylu budować, z góry już same zmuszają do zachowania jego charakteru, przez proste tych norm zastosowanie”²⁴. Największa różnica jest jednak zauważalna w konstrukcji. Architektura drewniana, czerpiąca z tradycji chaty, o konstrukcji zrębowej, ustawiona na kamiennej podmurówce, została zastąpiona murowanymi ścianami, które jedynie ozdabia się w stylu nawiązującym do zakopiańskiego Witkiewicza. Chętnie stosowany kamień elewacyjny oraz dekoracyjne okładziny z prostych desek modrzewiowych to jedyne reminiscencje lokalnego budownictwa, z którego słynęło niegdyś Zakopane. Powstające obecnie realizacje z drewna stanowią zdecydowaną mniejszość, czego przykładem są wspomniane domki pod Giewontem.

Wśród przykładów czerpiących bardzo powierzchowne inspiracje ze stylu zakopiańskiego liczną grupę stanowią budowle, które swoistą geometryzację i góralską ornamentykę zastąpiły organiczną formą, będącą raczej reminiscencją szeroko pojętego stylu *Art nouveau* niż powrotem do estetyki Witkiewicza. Propagatorem owej hybrydy estetycznej jest Sebastian Piłtoń, który swoje projekty określa mianem drewnianej architektury organicznej. W tym duchu utrzymany jest dom na polanie Sywar-na²⁵. Dom o asymetrycznej formie ma elewację z drewna i kamienia, co nawiązuje do materiałów stylu zakopiańskiego (il. 3). Na tym jednak kończą się podobieństwa, bowiem wielospadowy dach o falistym kształcie oraz ornamentało-floralne obramienie okien zdają się czerpać raczej z krynicy inspiracji spuścizną Gaudiego²⁶ niżli rodzimych form architektury podhalańskiej. Zbyt daleko idące zmiany nie

24 S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 269.

25 Dom na polanie Sywar-na, ul. Kościelisko Sywar-na 44.

26 C. Kent, D. Prindle, *Park Güell*, New York 1993, s. 61-84.

22 www.domki-pod-giewontem.pl [dostęp 20 X 2020].

23 www.wioskajagny.pl [dostęp 20 X 2020].



3. Dom na polanie Sywarna, arch. Sebastian Pitoń.

Fot. fachowydekarz.pl/sebastian-piton-goralski-gaudi [dostęp 20 X 2020]

znajdowały poparcia w estetyce Witkiewicza, który podkreślał, że „każdy styl o tyle tylko może być stylem, o ile działa pewną ograniczoną ilością form, może być tu naruszony przez komplikowanie form sztuki ludowej”²⁷. W podobnym duchu utrzymane zostały inne projekty Sebastiana Pitonia, by wspomnieć tylko willę Kominiarski Wierch, karczmę Klepisko nad Zalewem Zegrzyńskim czy dom jednorodzinny z 2002 r. W ostatnim projekcie, poza opływowym kształtem dachu oraz wyszukany kąt nachylenia okien dolnej kondygnacji, ważnym punktem o charakterze czysto dekoracyjnym stał się ogromny komin, będący częścią elewacji bocznej. Połączeniu przeciwstawnych wartości sprzeciwiał się również Witkiewicz – „jak człowiek nie może mieć jednocześnie nosa zadartego i garbatego, tak samo styl nie może jednocześnie działać łukiem ostrym i obłąkiem stanowiącym półkole”²⁸. Biorąc pod uwagę liczne modyfikacje formalne oraz mnogość widocznych

źródeł inspiracji, trudno oprzeć się wrażeniu, że w przypadku tej grupy projektów ma się do czynienia z zakopiańskim eklektyzmem, a nie z nowym stylem zakopiańskim. Pierwowzór, z którego czerpał – chata góralska – stał się bowiem jedynie pretekstem do stylowych peregrynacji, znacząco oddalających się estetycznie od zakopiańskiej kolebki. Dla Witkiewicza to właśnie najprostsze budownictwo było nośnikiem najgłębszych wartości estetycznych, które rozwinął i kultywował. Uniwersalizmu i wartości tejże architektury upatrywał w jej prostocie, pisząc: „sam szkielet budowy, to pudło, w którym się chowa człowiek, ta część każdej rzeczy, która służy do celów praktycznych, jest równie prawie prosta i niezłożona, jak w każdej innej chacie. Cztery ściany, dwa szczyty, dwie pochyłe płaszczyzny dachu z małym zboczeniem od symetrii na jedną stronę, pod którą mieszczą się dodatkowe izby – oto cała chałupa”²⁹.

27 S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 281.

28 Tamże, s. 264.

29 Tamże, s. 256.

Rozważając możliwość odrodzenia się stylu zakopiańskiego, trzeba wziąć pod uwagę jeszcze jedną rzecz, która znacząco wpływa na percepcję nowo powstających obiektów. Jest nią symbiotyczna relacja architektury i wyposażenia wnętrz, o której Witkiewicz pisał: „to przenikanie się wzajemne form rozmaitego użytku, jeżeli jest logiczne i zgodne z pierwotną wytwarzającą potrzebą, coraz bardziej skrzepia i ustala cechy stylowe”³⁰. Omawiając styl zakopiański, nie sposób więc uniknąć odniesień do klasycznej syntezy sztuk w ujęciu Karla F. Trahndorffa, która zauważalna była już przy realizacji willi Koliba³¹, a która stała się synonimem w pełni zrealizowanych założeń estetyki witkiewiczowskiej. Pomimo bardzo dalekiej od pierwowzoru formy architektonicznej, Sebastian Pitoń jako jeden z nielicznych projektantów, co warto podkreślić, wykazuje konsekwencję w projektowaniu wnętrz budynków. Ornamentyka oraz organiczne kształty, będące wypracowanym przez niego stylem, znajdują odbicie w kształcie ścian działowych oraz dekoracyjnych pracach snycerskich. Na poziomie relacji budynek-wnętrze stanowi to o pewnym zwrocie w stronę idei *Gesamtkunstwerk*, która była realizowana przez artystów stylu zakopiańskiego.

Analizując liczne przykłady nowego stylu zakopiańskiego, warto przywołać dwa projekty, które znacząco różnią się od omawianych wcześniej realizacji. Pierwszym z nich jest dom w Burowie³², który oparty został o zgoła inny model inspiracji spuścizną architektoniczną

Stanisława Witkiewicza. Położony na terenie Jurajskiego Parku Krajobrazowego obiekt, wzniesiony w 2009 r., został zaprojektowany przez krakowskie studio architektoniczne Wizja, którego dyrektorem jest Stanisław Deńko (il. 4). Bryła budynku została osadzona na planie prostokąta i nakryta dwuspadowym dachem, który jednak nie przesłania jej w całości, ukazując wysunięty fragment elewacji frontowej, nad którym umiejscowiono duży, prostokątny taras. Również w elewacji tylnej oraz bocznych wysunięto obrys parteru, by stworzyć przestrzeń balkonową, która nie jest objęta zasięgiem dachu. Na uwagę zasługuje wprowadzenie panoramicznych okien, integrujących wnętrza z otaczającym krajobrazem. Niezwykle sugestywnym nawiązaniem do architektury stylu zakopiańskiego jest wspomniany już dwuspadowy dach, który dodaje budowli wertykalizmu i dynamiki, tak charakterystycznych dla willi Witkiewicza. Jeśli przyjmie się, że „styl jest to tworzenie z pewnego ograniczonego



4. Dom w Burowie, Biuro architektoniczne Wizja.
Fot. W. Kryński, www.wizja.krakow.pl/pl/projects/23
[dostęp 20 X 2020]

30 Tamże, s. 275.

31 T. Jabłońska, *Stanisława Witkiewicza styl zakopiański. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz*, Lesko 2008, s. 38.

32 Dom w Burowie został w 2010 r. odznaczony Nagrodą Województwa Małopolskiego im. Stanisława Witkiewicza, www.witkiewicz.malopolskanagroda.pl/index.php/edycja-2010/dom-w-burowie [dostęp 20 X 2020].

materiału formy, z wykluczeniem całej niezliczonej masy form odmiennych. Styl jest zacieśnieniem, zamknięciem się w pewnych granicach motywów twórczych i rozwijaniem się organicznym pewnych, zawsze jednakich pierwiastków³³, to można stwierdzić, iż redukcja formalna wypracowywana od lat 30., nosi znamiona ewolucji stylowej, czerpiącej selektywnie z dokonań pierwowzoru.

Drugi przykład stanowi projekt Emil 2.0 – przebudowa domu z początku XX w. autorstwa studia architektonicznego Karpel i Steindel (elewacja) oraz Wojciecha Gawinowskiego ze studia projektowego VOSTOK Design (wnętrza)³⁴. Prosty dom na planie litery L, o dwuspadowym dachu, posłużył jako szkielet konstrukcyjny gruntownej przebudowy. Otwarty plan parteru i duże okna będące reminiscencją stylu loftowego zestawiono z poddaszem, które dzięki odsłoniętej drewnianej więźbie dachowej z jętkami oraz minimalistyczną ornamentyką w obrębie krokwi jest przykładem współczesnej adaptacji dawnych wzorów. Stanowi to o recepcji poglądów Witkiewicza, które u podstaw stawiały walory budowlane projektów – „zasadniczą cechą stylu zakopiańskiego jest konstrukcyjność – jest jawność więźby i dążność do jej podkreślenia za pomocą ornamentyki”³⁵. Nowoczesna bryła domu zestawiona z dwuspadowym dachem, o trójkątnym oknie (wpisanym w miejsce klasycznego występowania detali snycerskich na szczytach chałup podhalańskich oraz budowli w stylu zakopiańskim) ukazuje dążenie do redukcji formalnej przy zachowaniu odwołań stylowych (il. 5). Elementy dekoracyjne zastąpiono utylitarnymi rozwiązaniami, które umożliwiają adaptację poddasza do celów mieszkalnych. Oba przykłady domów świadczą

o odradzaniu się estetyki budownictwa regionalnego, które jednak nie zrywa z wypracowanymi dokonaniem modernizmu, a stanowi jego organiczną ewolucję w myśl teorii Charlesa Dowa o odradzaniu się trendów.

Na kanwie przytoczonych przykładów problem nowego stylu zakopiańskiego odsłonił kilka kwestii, które mogą budzić wątpliwości. Analizując budowle powstające w XXI w., zdecydowanie można dostrzec szereg inspiracji środowiskiem artystycznym Zakopanego początku ubiegłego wieku, które jednak oparte są zazwyczaj na eklektycznym łączeniu elementów kojarzonych ze stylem zakopiańskim w kulturze popularnej. Powrócono do form spadzi-stych dachów, zaimplementowano prace snycerskie oraz drewno i kamień – jako elementy konstrukcyjne lub dekoracyjną okładzinę elewacji. Choć ewidentnie widoczne są próby nawiązania estetycznego dialogu z przeszłością, to jednak odwołania te najczęściej stanowią jedynie zewnętrzną *powłokę*, nie wywodzą się bowiem ze zrozumienia idei Stanisława Witkiewicza, które leżały u podstaw jego prac. Na tym poziomie trudno mówić o odrodzeniu stylu, które zakłada zrozumienie i przetransponowanie wzorów dawnych do współczesnej architektury. Obecnie współistniejące rodzaje adaptacji klasycznego stylu zakopiańskiego oscylują między wernakularyzmem rewiwalistycznym i imitacyjnym, co nie daje przesłanek, by mówić o odrodzeniu stylowym. Należy dodać, że rewiwalizm zakłada również popularyzację motywów i ich geograficzne rozpowszechnienie, co w tym przypadku nie jest zauważalne.

Pozostaje jeszcze kwestia ukonstytuowania się nowej jakości estetycznej w architekturze, która może, choć nie musi, czerpać ze spuścizny Stanisława Witkiewicza. Jeśli tytułowy nowy styl zakopiański miałby odnosić się do słownikowej definicji „zespołu cech charakterystycznych dla sztuki

33 S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 264.

34 www.vstok.eu/przebudowa-domu-jednorodzinnego [dostęp 20 X 2020].

35 S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 286.



5. **Dom Emil 2.0**, Biuro architektoniczne Karpziel i Steindel oraz Studio projektowe VOSTOK Design. Fot. P. Ulatowski, www.essystem.pl/realizacje/186;emil-house-20 [dostęp 20 X 2020]

jakiejś epoki, jakiegoś regionu lub twórcy”³⁶, należałoby zwrócić się ku kategorii lokatywnej. Wówczas jednak powstające na terenie Zakopanego budowle winny nosić znamiona pewnej konwencji architektonicznej, którą cechowałaby spójność i jednorodność formalna. Omawiane budowle w tym ujęciu nie stanowią więc kompilacji, którą można uznać za koherentną w stopniu wystarczającym, by świadczyła o wytworzeniu się nowego stylu budownictwa charakterystycznego dla Zakopanego i jego okolic.

Konkludując, pluralizm formalny przywołanych przykładów oraz siatka pojęciowa, którą zastosowano do ich analizy, świadczą niezbitnie o wciąż żywych tradycjach stylu Stanisława Witkiewicza oraz sile jego oddziaływania w ostatnim stuleciu. Należy jednak podkreślić, że ich recepcja pozostaje bardzo powierzchowna. Świadczy to niezbitnie o popkulturowej bytności

szeroko pojętej zakopiańszczyzny, której popularność nie znajduje odzwierciedlenia w dogłębnym zrozumieniu jej fundamentalnych idei. Świadomość historyczna i estetyczna wpływająca z poszanowania lokalnych tradycji ustąpiła miejsca hybrydzie stylowej, której nie sposób nadać miana nowego stylu zakopiańskiego w rozumieniu głębokiej relacji z klasycznym pierwowzorem. Do miana nowego stylu zakopiańskiego mogą jednak w przyszłości pretendować projekty (np. biur architektonicznych Karpziel i Steindel czy Wizja), które tradycje Stanisława Witkiewicza traktują jako punkt wyjścia dla twórczej analizy przeszłości, przejawiającej się jako subtelne nawiązanie, a nie imitacja pierwowzoru. Czy tak się stanie, zweryfikuje popularność rewiwalizmu tradycji podhalańskich, który łączy dokonania modernizmu z historycznymi wartościami rodzimego budownictwa.

³⁶ Styl, w: *Słownik języka polskiego PWN*, online: www.sjp.pwn.pl/sjp/styl;2576404.html [dostęp 4 X 2020].

STRESZCZENIE

ARCHITEKTURA NOWEGO STYLU ZAKOPIAŃSKIEGO. ODRODZENIE STYLOWE CZY POPKULTUROWY KICZ I HISTORYCZNE NIEZROZUMIENIE?

Tekst porusza kwestie współczesnego budownictwa inspirowanego stylem zakopiańskim, szukając odpowiedzi na pytanie, czy wykazuje ono właściwe cechy, pozwalające określić je mianem rewiwalizmu historycznych wzorów. Wychodząc od założeń Stanisława Witkiewicza oraz teorii architektonicznego odrodzenia i neowernakularyzmu, artykuł przybliża i analizuje przykłady budowli tzw. *nowego stylu zakopiańskiego*. Komparatystyka obiektów i teorii estetycznych Witkiewicza w zestawieniu z rozszerzonymi definicjami wernakularyzmu stanowi trzon rozważań o możliwej próbie usytuowania rozwijających się obecnie tendencji stylowych na mapie architektury czerpiącej z dziedzictwa przeszłości. Na podstawie reprezentatywnych przykładów architektury powstałej po roku 2000 poddaje analizie słuszność popkulturowo ukonstytuowanego terminu *nowy styl zakopiański*.

SŁOWA KLUCZOWE

architektura, styl zakopiański, wernakularyzm, odrodzenie stylowe, neo-styl, estetyka nowego stylu zakopiańskiego

SUMMARY

ARCHITECTURE OF THE NEW ZAKOPANE STYLE. STYLE REVIVAL OR POP-CULTURAL KITSCH AND HISTORICAL MISUNDERSTANDING?

The text addresses the questions of contemporary architecture inspired by the Zakopane Style, examining whether or not they present the appropriate features that would predispose them to be described as the revivalism of historical patterns. Beginning with the aesthetic writings of Stanisław Witkiewicz and the theory of architectural revival and neo-vernacularism, the article introduces and analyzes examples of the so-called *New Zakopane Style*. The comparison of selected buildings with Witkiewicz's aesthetic theories, in combination with extended definitions of vernacularism, is the core of considerations about an attempt to situate the currently developing trends on the map of architectural styles drawing from the late 19th century heritage. On the basis of representative examples of architecture created after 2000, the text aims to analyze the validity of the pop-culturally constituted term of *the New Zakopane Style*.

KEYWORDS

architecture, the Zakopane style, vernacularism, style revival, neo-style, aesthetics of the new Zakopane style

BIBLIOGRAFIA

Angutek Dorota, *Folklorizm i postfolklorizm jako etnologiczna alternatywa terminologiczna obok wernakularyzmu i neowernakularyzmu*, w: *Wernakularyzm i neowernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce*, red. Elżbieta Kal, Słupsk 2019, s. 57–67.

Biernot Teresa, *Budynki witkiewiczowskie w Zakopanem. Materiały z badań inwentaryzacyjno-studialnych obiektów historycznych*, Gliwice 2010.

Bukowska-Floreńska Irena, *Kultury regionalne w społeczeństwach nowoczesnych. Problemy i propozycje badawcze*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 2, 1999, s. 15–22.

- Cuijpers Robert, Eummelen Myrthe, van Groesen B.H.J., Kohlmann J.W.M., van der Vleugel B.R.J., Zondag M., *Redefining revival: a systematic review on vernacular and non-place-bound revival*, wystąpienie podczas konferencji Living Cities 5At: Eindhoven, Holandia, tekst oraz wyniki badań udostępnione za pośrednictwem ResearchGate, www.researchgate.net/publication/326462248 [dostęp 4 X 2020].
- Czechowicz Marcin, *Nowy styl zakopiański*, „Murator”, wyd. online 30 XI 2017, https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/nowy-styl-zakopianski-fotoreportaz-marcina-czechowicza_8159.html [dostęp 24 IX 2020].
- Gazda Lucjan, Górski Marcin, Skiba Katarzyna, *Analiza możliwości adaptacji drewnianego obiektu rekreacyjnego w funkcjonalny obiekt mieszkalny z zachowaniem rozwiązań i technologii wernakularnych*, „Budownictwo i Architektura”, t. 14, 2015, nr 4, s. 29–42.
- Jabłońska Teresa, *Stanisława Witkiewicza styl zakopiański. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz*, Lesko 2008.
- Kent Conrad, Prindle Dennis, *Park Güell*, New York 1993.
- Kronowski Dariusz, *Wpływ architektury neoregionalnej i nowoczesnej na kształtowanie myśli krakowskiej szkoły projektowania architektonicznego*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN W Krakowie”, t. 42, 2014, s. 85–129.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Konfrontacja stylów narodowych imperiów ze stylami narodowymi terytoriów zależnych*, „Przestrzeń, Urbanistyka, Architektura”, 2020, nr 1, s. 67–76.
- Murzyn Michał, *Wpływ turystyki masowej na dziedzictwo Zakopanego*, „Turystyka Kulturowa”, 2015, nr 10, s. 72–85.
- Pycka Anna Małgorzata, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010.
- Rytel Grzegorz, *Wernakularna, czyli jaka? Uwagi semantyczne na marginesie tematu konferencji*, „Budownictwo i Architektura”, t. 14, 2015, nr 3, s. 143–149.
- Scott George Gilbert, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, London 1858, reprint: Charleston 2012.
- Sznajpik Adrianna D., *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009.
- Tarnowski Józef, *Styl alpejski w środkowej Europie i polska kontrakcja wobec niego – styl zakopiański*, „Estetyka i Krytyka”, 2012, nr 25 (2), s. 231–246.
- Tarnowski Józef, *Wernakularyzm i neowernakularyzm: zamiast wstępu*, w: *Wernakularyzm i neowernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce*, red. Elżbieta Kal, Słupsk 2019, s. 9–34.
- Witkiewicz Stanisław, *Wybór pism estetycznych*, red. Józef Tarnowski, Kraków 2009.

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe – działalność wytwórcza pierwszej na Podhalu spółdzielni artystycznej*

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9378>

JULIA MOHELICKA
ZAKOPANE

CEL I ZAKRES ARTYKUŁU

Niniejszy artykuł przedstawia historię początku, rozkwitu i upadku Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych (dalej jako ZWW), działających w latach 1948–2007. ZWW, jak większość zakładów produkcji rzemieślniczej i artystycznej, zostały włączone do Cepelii (Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego) w 1949 r. Źródłem wiedzy, zwłaszcza na temat podstawowych danych dotyczących spółdzielni ZWW, wielkości jej produkcji, zatrudnienia, sprzedaży krajowej i wielkości eksportu, była przede wszystkim praca Romana Gmurczyka *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*¹. Poza tym opracowaniem

* Niniejszy tekst ma charakter komunikatu opartego o archiwalne źródła znajdujące się w zbiorach prywatnych, a także o świadectwa świadków – historię mówioną, relacje uczestników wydarzeń, twórców, artystów i pracowników spółdzielni Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. W tym sensie tekst ten ma za zadanie wskazać podstawowe kierunki badań i kwerend źródłowych, poza którymi znajdują się także zasoby Archiwum Narodowego w Krakowie: *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe Spółdzielni Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego w Zakopanem*, przechowywane i udostępniane w Ekspozyturze w Spytkowicach (nr zespołu 32/750) oraz w Oddziale w Nowym Sączu (nr zespołu 31/1121).

niewiele jest materiałów drukowanych na temat działalności spółdzielni. Sprowadzają się one do kilkunastu wycinków prasowych z lat 60. i 70. XX w., archiwizowanych przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Zakopanem. Są to jednak na ogół krótkie notatki mówiące o sukcesach ZWW, udziale artystów w konkursach i przeglądach, o sympozjach organizowanych w Zakopanem na temat sztuki ludowej.

W niniejszym komunikacie wykorzystane zostały również zachowane katalogi wystaw takie jak: *Artyści plastycy – projektanci Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych w XXX-lecie działalności*² i *25-lecie Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych*³, w których brała udział Spółdzielnia ZWW, bądź indywidualni artyści w tych warsztatach zatrudnieni. Nieocenioną pomocą w uzyskaniu informacji na temat działalności ZWW było archiwum prywatne oraz przekazy ustne Tomasza Knasta, historyka sztuki, pracującego w ZWW przez 30 lat, w tym

1 R. Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014.

2 *Artyści plastycy – projektanci Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych w XXX-lecie działalności* [katalog wystawy], Nowy Targ 1977.

3 *25-lecie Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych* [katalog wystawy], Zakopane 1973.

w ciągu 25 lat pełniącego funkcję kierownika nadzoru artystycznego. Brak jest naukowego, monograficznego opracowania tematu działalności ZWW. Autorka niniejszego artykułu – wówczas studentka kierunku Gospodarka i Administracja Publiczna na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie, podjęła tę problematykę w 2018 r. podczas badań do pracy magisterskiej pt. *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe jako przykład spółdzielczości w Polsce*⁴. Praca ta w części empirycznej podaje szereg przyczyn, dlaczego doskonale rozwijającemu się przedsiębiorstwu, wpisanemu w klimat artystyczny Zakopanego i Podhala, zatrudniającemu jako projektantów najlepszych artystów plastyków, przez wiele lat odpowiadającemu na zapotrzebowania odbiorców, osiągającemu sukcesy eksportowe, nie udało się przetrwać i upadło ono po sześćdziesięciu latach działalności. Autorka wskazała wiele przyczyn ekonomicznych, oraz zwróciła uwagę, że oprócz nich sporą rolę odegrały prawdopodobnie zmiany pokoleniowe – młode pokolenie bagatelizuje, a nawet odrzuca sztukę ludową, moda na wyroby ludowe w Polsce, jak zresztą w całej Europie, znacznie się zmniejszyła, co spowodowało spadek sprzedaży, a zwłaszcza eksportu.

W artykule zostanie przedstawiony zarys historii, najważniejsze kierunki działalności ZWW oraz organizacja pracy rękodzielników, twórców. Praca ta może stanowić punkt wyjścia do dalszych, pogłębionych badań nad przytoczonym tematem, zwłaszcza, że zarówno organizacja, jak i skupieni wokół niej ludzie warci są bardziej wyczerpującego opracowania.

4 J. Mohelicka, *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe Cepelia jako przykład spółdzielczości w Polsce*, praca magisterska napisana w Katedrze Gospodarki Publicznej, pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Mamicy, prof. UEK, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, 2018.

POWSTANIE I DZIAŁALNOŚĆ WYTWÓRCZA ZAKOPIAŃSKICH WARSZTATÓW WZORCOWYCH

Kultura ludowa rozwijała się na Podhalu od początków osadnictwa. W drugiej połowie XIX w. znalazła się pod wpływem kultury coraz liczniej przybywających tu w celach leczniczych i turystycznych gości. Jeszcze później zetknęła się ze środowiskiem elit artystycznych, których wielu przedstawicieli osiedliło się tu na stałe. Od końca XIX w. możemy więc mówić o wzajemnym przenikaniu się tych dwóch kultur – rodzimej i napływowej, przy czym należy podkreślić, że kultura góralska fascynowała przybyszów z zewnątrz. Odznaczając się dużą oryginalnością, budziła ich żywe zainteresowanie.

To zainteresowanie przyczyniło się do powstania na Podhalu przemysłu pamiątkarskiego. Pamiątkarstwo zakopiańskie było zagadnieniem nie tylko artystycznym, lecz także gospodarczym. Stało się źródłem utrzymania wielu zakopiańskich rodzin. Miejscowi cieśle, rzeźbiarze, tkacze produkowali pamiątki dla przyjezdnych gości. Powstawały rzeźbione kasetki, talerze z szarotkami, popielniczki w kształcie kierpców, drewniane osty. Przedmioty te nosiły często silne wpływy obce, głównie tyrolskie. Działające w Zakopanem szkoły artystyczne zatrudniały też nauczycieli cudzoziemców, którzy przeszczepiali na grunt podhalański wzory szwajcarskie i wiedeńskie. Zwracali na to uwagę światli obywatele Zakopanego, przede wszystkim Juliusz Zborowski, który w referacie wygłoszonym 9 marca 1929 r.⁵, mówiąc o konieczności ochrony swojszczyzny na Podhalu, podkreślał zwłaszcza szczególną rolę, jaką odgrywa tu sztuka ludowa. Mówił, że należy

5 J. Zborowski, *Ochrona swojszczyzny, przemysł ludowy na Podhalu, postulaty kulturalne ludności miejscowej i przyjezdnych*, w: tenże, *Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972, s. 380–390 (pierwodruk: „Ziemia”, r. 14, 1929, nr 12, s. 196–201).

zaopiekować się resztkami przemysłu artystycznego i ludowego, pozostałymi z dawnej epoki na Podhalu. „Należy przede wszystkim przeprowadzić rejestrację, co jeszcze w tym kierunku, w jakich ilościach i w jakich wartościach reprezentuje Podhale. [...] Drugi postulat, to zapewnienie zbytu ludowym wyrobom. Sam jarmark i domokrażstwo nie wystarcza. Niejedna rzecz piękna lub praktyczna znajdzie zbyt i poza Podhalem. Toteż po rejestracji należy pomyśleć o dostarczeniu tych towarów czy to przybyszom sezonowym, czy też na eksport do miejskich ośrodków poza nasz region. [...] Oprócz tradycyjnego zdobnictwa i przemysłu ludowego powstał na Podhalu, a szczególnie w Zakopanem, nowy rodzaj przemysłu artystycznego, oparty o szkolnictwo i o importowane wytwórnie. [...] Przemysł ten przeszedł już w poważnej mierze w ręce góralskiego pracownika i staje się jego źródłem zarobkowania. [...] Prywatnej inicjatywie, zasługującej na prawdę na poparcie, należy pomóc w postaci kredytu, subwencji lub pożyczek. Co się zaś tyczy przemysłu pochodnego ze szkół, należy tak w interesie jakości wyrobów, jak i zarobkującego wytwórcy, zakładać kooperatywy byłych uczniów szkół, kooperatywy samodzielne, ale związane ze szkołą i znajdujące się pod jej kierunkiem artystycznym. I ta sprawa wymaga poparcia finansowego, przede wszystkim kredytu czy pożyczek, które mogłyby być nawet wyrównane gotowym towarem”⁶.

Juliusz Zborowski powrócił do tego tematu niedługo po zakończeniu II wojny światowej. W kolejnym referacie⁷, wygłoszonym 6 grudnia 1947 r., mówił, jak ogromne znaczenie dla Podhala ma przemysł ludowy, pamiętkarski i artystyczny

– i jako zarobek dla wielkiej liczby górali, i jako propaganda Podhala. Apelował, aby wiązać dawne tradycje, dawne wzory z nowymi potrzebami. „Nie jest to łatwe, bo sztuka ludowa dawna zamiera z powodu zmiany warunków chłopskiego życia. Gdzie jeszcze są resztki dawnej góralskiej wytwórczości, należy je otoczyć opieką i podtrzymywać. [...] Natomiast nowoczesny przemysł artystyczny i pamiętkarski trzeba zorganizować. Chałupnikom trzeba dostarczać surowców, poddawać opieranie się na dobrych wzorach, tworzyć wzorcownie oraz organizować zbyt i eksport. Powstała już w Zakopanem farbiarnia Samopomocy Chłopskiej, konieczne jest założenie suszarni. Na Podhalu istnieje przemysł drzewny, kilimkarski, wełniarski, metalowy, ceramiczny, skórzany. Eksport, jak i sprzedaż na miejscu, jest poważny ilościowo; idzie o to, aby i jakościowo mógł się podnieść w zaniedbanych dotąd gałęziach”⁸.

28 grudnia 1947 r. powołano do życia spółdzielnię, która stała się załącznikiem późniejszych Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych, zarejestrowanych w Sądzie Okręgowym w Nowym Sączu w dn. 19 lutego 1948 r.⁹ Spółdzielnia założona została przez 24 członków, z inicjatywy grupy ludzi nauki i kultury, utalentowanych artystów plastyków i twórców ludowych. Założycielami spółdzielni byli: dyrektor Muzeum Tatrzańskie Juliusz Zborowski, prof. Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej Witold Dalbor, plastycy – Maria Łomnicka-Bujakowa, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Andrzej Gałek, twórcy ludowi – Józef Bigos, Andrzej Kubin-Opacian i inni. Ideą założycieli było zerwanie z tandetą pamiętkarstwa zakopiańskiego i „tyrolszczyznę”,

⁶ Tamże, s. 384, 385.

⁷ J. Zborowski, *W sprawie kulturalnych potrzeb Zakopanego*, w: tenże, *Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972, s. 397–398.

⁸ Tamże, s. 397–398.

⁹ Pod nazwą: Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe Spółdzielni Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, Nr RS.IV-71, za: <https://szukajwarchiwach.pl/29/3560/0#tabZespol> [dostęp 10 I 2021].

oparcie się na najlepszych wzorach i tradycji wytwórczych Podhala¹⁰.

Przyjęto statut i powołano Radę Nadzorczą, do której obok Witolda Dalbora weszli Janina Alchimowicz i Kazimierz Fajkosz. Rada Nadzorcza wybrała zarząd, w skład którego wchodził też Juliusz Zborowski. Ustalono dwa główne cele spółdzielni: zatrudnienie zarobkowe jej członków i ich rodzin przy wytwarzaniu wyrobów przemysłu ludowego oraz produkowanie i wprowadzanie w obrót jedynie przedmiotów pełnowartościowych artystycznie, noszących znamiona regionalizmu podhalańskiego.

Działalność zakopiańskiej spółdzielni rozpoczęła się od skupu wyrobów regionalnych – galanterii drzewnej, wyrobów ze skóry i metalu, ceramiki oraz filcowych pantofli, kierpców i serdaków. Potem zaczęto organizować wytwórczość chałupniczą: spółdzielnia zamawiała u wytwórców określone wyroby, zaopatrywała ich także w surowce. W 1948 r. zatrudniała łącznie 145 osób. Wyroby sprzedawane były w dwóch sklepach w Zakopanem, przy ul. Krupówki i przy ul. Kościeliskiej¹¹.

Dzięki wydatnej i fachowej pomocy Juliusza Zborowskiego opracowano nowe wzory, opierając się na zabytkowych przedmiotach podhalańskich. Podstawową ofertę handlową stanowiły liczne wzory, modele z drewna, metalu, gliny. Były to m.in. redykałki, obrazy na szkle, lichtarze, klamry, łyżki. O walorach artystycznych tych modeli decydowało Biuro Nadzoru i Estetyki przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu. Instytut Przemysłu Ludowego, powstałe w 1946 r., było wielką pomocą

w realizacji założeń zakopiańskiej spółdzielni. Dostawcą surowców i odbiorcą wyrobów była Centralna Spółdzielnia Pracy, której działalność nastawiona była na handel przedmiotami powszechnego użytku. W związku z tym, że sprzedaż przedmiotów artystycznych nie przynosiła dostatecznych dochodów, aby utrzymać spółdzielnię podjęto produkcję przedmiotów użytkowych, luźno związanych z pamiątkarstwem. Były to góralskie pantofle z sukna i filcu, pantofle na sznurkowych podszwach, swetry, szale.

1 sierpnia 1949 r. Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe zostały włączone do powołanej tydzień wcześniej Spółdzielczo-Państwowej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, która przejmowała większość zakładów produkcji artystycznej i rzemieślniczej w kraju. W tym też czasie ZWW połączyły się z Wydziałem Przemysłu Artystycznego, utworzonym w 1946 r. przy Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska”. Oficjalne połączenie odbyło się 31 grudnia 1949 r. Spółdzielnia ZWW nabyła od Gminnej Spółdzielni zapasy surowca, urządzenia i, na zasadzie ciągłości zatrudnienia, wszystkich pracowników. W następnych latach ZWW przejęły kilka innych, małych zakładów – Spółdzielnię Garbarsko-Futrzarską, Spółdzielnię Szewską „Sport”, Spółdzielnię Tatrzańską w Poroninie, Spółdzielnię „Czerwone Wierchy”, Wytwórnnię Galanterii Drzewnej.

W 1950 r. kierownictwo Spółdzielni objął Mieczysław Cieciora, wprowadzając nową organizację pracy i poszerzając zakres działania Spółdzielni. W 1951 r. Spółdzielnia ZWW połączyła się z Wydziałem Przemysłu Artystycznego Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska”, w której wykonywano kilimy i tkaniny dekoracyjne, a w 1952 r. przejęła Tatrzańską Spółdzielnię Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Poroninie, skupiającą się na wytwórczości stolarskiej. To przyczyniło się do dynamicznego rozwoju tkactwa artystycznego i meblarstwa.

10 R. Gmurczyk, dz. cyt., s. 180–184, M. Sarkowicz, *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe*, „Podtatrze”, 1978, zima, s. 18–23.

11 Przytaczane informacje i dane faktograficzne, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z zasobów prywatnych oraz z archiwum i przekazów ustnych Tomasza Knasta.

W 1954 r. zakład krawiecki działający w ZWW w ramach reorganizacji został przekazany Robotniczej Spółdzielni Krawców w Zakopanem, a zakład obuwniczy – Zakopiańskiej Spółdzielni „Giewont”.

Ostatecznie ta wielobranżowa spółdzielnia ukształtowała się w 1954 r., choć nadal nie była organizmem spójnym. Poszczególne działy rozproszone były w różnych punktach Zakopanego. Wkrótce kierownictwo Spółdzielni zaczęło planować utworzenie jednego dużego zakładu wytwórczego. W 1957 r. rozpoczęto budowę nowego zakładu przy ul. Szymony, którą zakończono w 1962. W nowym obiekcie znalazły się hale produkcyjne (tkalnie, stolarnie), wzorcownia, pomieszczenia biurowe, magazyny, obiekty zaplecza produkcyjnego. Uruchomiono też garbarnię i oddział szycia kozuchów. Jednak w dalszym ciągu zasadnicza część wytwórczości Spółdzielni wykonywana była w systemie pracy chałupniczej. W 1963 r. członkami spółdzielni było już 545 osób.

Niezwykle dynamiczny rozwój wzornictwa podhalańskiego spowodował, że już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Spółdzielnia ZWW rozpoczęła eksport kilimów, gobelinów, sumaków i innych tkanin artystycznych, a następnie galanterii drewnianej, głównie kaset oraz stylizowanych mebli z litego drewna, m.in. według projektów artysty plastyka Józefa Kulona.

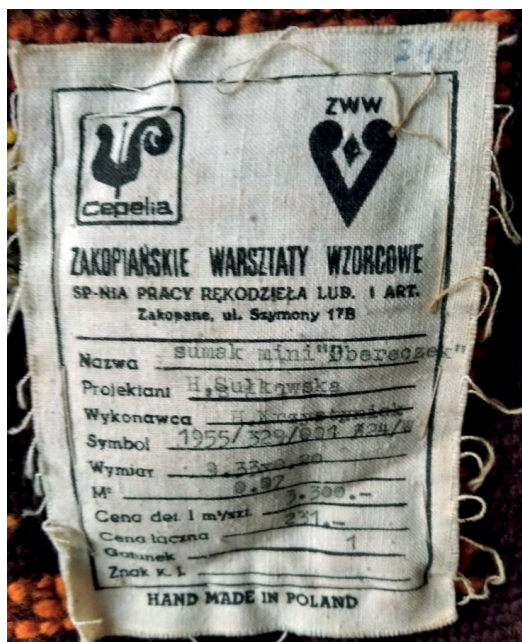
Pierwszym odbiorcą wyrobów Spółdzielni była Republika Federalna Niemiec, potem Stany Zjednoczone, Holandia, Belgia, Anglia. W końcu lat 70. Spółdzielnia ZWW eksportowała prawie 60% wytwarzanych wyrobów. Branżowa struktura wytwórczości była następująca: 25% stanowiły wyroby tkackie i hafciarskie, 15% stanowiły wyroby z drewna, meble i galanteria drewniana, 60% wyroby ze skóry – kozuchy, futrzaki, różnorodna galanteria skórzana.

O bogactwie wzorniczym świadczy fakt, że w 1973 r. w bieżącej produkcji wyrobów tkacko-hafciarskich było ponad 500

wzorów i corocznie ich przybywało. Podobna sytuacja była w branży drewnianej i skórzanej – każdego roku powstawały dziesiątki wzorów inspirowanych motywami podhalańskimi. W 1973 r. w zakładzie zwartym pracowały 332 osoby, a w systemie pracy nakładczej – 816 chałupników. Była to największa liczba zatrudnionych w całej historii działalności ZWW. Poza tym Spółdzielnia prowadziła skup wyrobów regionalnych od indywidualnych wytwórców.

W kolejnych etapach rozwoju ZWW zmieniały się formy ich organizacji, także częściowo profil wytwórczości, niezmiennione pozostały jednak zasadnicze cele działania określone już w pierwszych działaniach statutowych. Łączyły one założenia artystyczne z programem gospodarczym i socjalnym zmierzającym do przyspieszenia ogólnego rozwoju regionu. Nawiązując do tradycji sztuki ludowej Podhala w całym bogactwie i różnorodności jej form, Spółdzielnia ZWW podjęła wytwórczość w zakresie sztuki użytkowej, rzemiosła artystycznego i pamiątkarstwa. Starano się od początku rozwijać gałęzie sztuki ludowej, żywej jeszcze w regionie, a w projektowaniu przedmiotów inspirowanych sztuką ludową adaptować charakterystyczne techniki i tworzywa, unikając kopiowania. Ze spółdzielnią współpracowali wybitni projektanci, proponujący własną sztukę i rękodzieło, kontynuujący tradycję sztuki i rzemiosła międzywojennego. Po II wojnie światowej projektanci i artyści plastycy właśnie w Zakopanem znaleźli klimat sprzyjający rozwojowi idei dobrego wzornictwa, rzemiosła artystycznego i sztuki użytkowej. W ZWW twórczo przestrzegano obowiązujących kanonów dobrego wzornictwa, czyli łączenia projektu, naturalnych, ręcznie przygotowanych surowców i ręcznego wykonania. Dobre efekty dawała stała, codzienna praca artysty plastyka z wykonawcą.

Twórcy (tkaczki, rzeźbiarze itp.) pracowali w dwóch systemach – w zakładzie



1. Oryginalna metka ZWW na gobelinie.
Fot. <https://a.allegroimg.com/original/1efd9c/fab62fod405f937b13b3fc6a1596> [dostęp 2 IX 2021].

pracy lub w domach. W zakładzie pracy materiały i narzędzia były ogólnodostępne. Zatrudniani pracownicy wykonywali przedmioty według wzoru, zgodnie z harmonogramem prac, w konkretnych godzinach pracy. Nakładcy pracujący poza ZWW w domach pracowali na materiałach otrzymanych ze spółdzielni. Były to przykładowo wykroje skóry, narzędzia, inne materiały w zależności od wykonywanych przedmiotów. Nakładcy zdawali w ZWW gotowe produkty, które po stwierdzeniu zgodności z projektem były rozliczane. Ten rodzaj pracy był odtwórczy. Prowadzono także skup produktów od niezależnych twórców. Takich, którzy swoje wyroby sprzedawali pod własnym nazwiskiem. Przykładem jest wybitny malarz Zdzisław Walczak (1926–2001), urodzony w Zakopanem. Zajmował się zdobnictwem w drewnie oraz malarstwem na szkle, był laureatem m.in. Nagrody Artystycznej dla Twórców Ludowych im. Jana Płocka oraz Nagrody im. Oskara Kolberga. Prace Zdzisława Walczaka znajdują się w zbiorach muzeów etnograficznych: w Toruniu, Warszawie, Łodzi, Krakowie oraz w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem i Muzeum Śląskim w Katowicach, a także



2. Wzorcownia ZWW, 1985 r. Od prawej: Tomasz Knast (kierownik nadzoru artystycznego), Mieczysław Rams (wykonawca pasów bacowskich i toreb), Jerzy Stopka (kierownik zespołu regionalnego Holny przy ZWW). Fot. W. Werner

w byłej pracowni malarza. Około dwóch tysięcy obrazów znajduje się u prywatnych właścicieli, w kraju i za granicą¹².

Dzieła uznanych artystów, jak wspomniany Zdzisław Walczak, nie podlegały żadnym wytycznym. Natomiast w innych przypadkach wszelkie wzory wymagały akceptacji komisji artystycznej. Przy wykonywaniu masowych wyrobów, takich jak kasetki drewniane, torby, paski skórzane, odbioru dokonywały służby kontroli jakości wraz z kierownictwem artystycznym, czyli z projektantami (il. 1-2).

Wysoki poziom wzornictwa ZWW zawdzięczały gronu artystów plastyków, długoletnich etatowych pracowników Spółdzielni. Wymienić tu należy przede wszystkim artystkę tkaczkę Krystynę Szczepanowską-Miklaszewską (1912–1998), artystkę tkaczkę i hafciarkę Marię Bujakową (1901–1985) oraz artystki tkaczki: Aleksandrę Michalak-Lewińską, Helenę Sułkowską-Pawlik, Celinę Kamińską-Kowalewską,

¹² <https://www.zakopane.pl/strefa-turystyczna/kultura/zakopiainskie-centrum-kultury/czerwony-dwor/malarstwo-na-szkle-zakopiainskich-tworcow/zdzislaw-walczak> [dostęp 10 XII 2020].

Ewę Januszkowską, Ewę Fortunę, Martę Gąsienicę-Szostak, artystę tkacza Marka Kossowskiego, Halinę Piekacz – artystkę hafciarke, Hannę Kowalewską-Komorek – artystkę projektantkę odzieży i galanterii skórzanej, Andrzeja Szczerbę – projektanta galanterii drzewnej, Annę Stecką-Arczyńską – etnografkę.

Ze Spółdzielnią ZWW współpracowali wybitni artyści plastycy, którzy odcisnęli trwałe ślady na wyrazie artystycznym Spółdzielni. Wśród nich znaleźli się Barbara Gawdzik-Brzozowska (1927–2010) – artystka plastyk, projektantka odzieży, Tadeusz Brzozowski (1918–1987) – artysta plastyk, wybitny malarz polski, realizował w ZWW projekty monumentalnych gobelinów dla Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, Ewa Fajkosz (1929–2003) – artystka plastyk, projektantka odzieży i galanterii skórzanej, Grażyna Hase (ur. 1939) – projektantka mody, twórczyni m.in. projektów wykonanych tu kożuchów dla polskiej ekipy sportowców na X Zimowe Igrzyska Olimpijskie w Grenoble w 1968 r., Józef Kulon (1927–1998), projektant mebli, Zofia Zwolińska (1909–1998) – artystka

fotografik, Władysław Werner (zm. 1982) – artysta fotografik.

Bogactwo sztuki ludowej reprezentowało w ZWW wielu twórców ludowych. Najliczniejsi działali w Bukowinie Tatrzańskiej, by wymienić tu Józefa Bigosa (1890–1966), Józefa Pitoraka, rodzinę Kuchtów, rodziny Koszarków i Gracjaszów, mistrzów i artystów kaletnictwa. W Odrowążu Podhalańskim działały rodziny Kulawiaków, tworząc wysoko oceniane wyroby ludwisarskie. Zdolne hafciarki pracowały w Dzianiszu, Kościelisku, Bystrem i innych wsiach podhalańskich, kilimy wytwarzały góralki na całym Podhalu, a także w ośrodku kilimiarskim w Kasinie Wielkiej.

Wieloletnim prezesem Spółdzielni był jeden z jej współzałożycieli, Mieczysław Cieciora. Funkcję kierownika do spraw nadzoru artystycznego, przez ponad 25 lat, pełnił Tomasz Knast.

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe były najbardziej znanym ośrodkiem polskiej tkaniny współczesnej. Pracownią tkactwa przez wiele lat kierowała Maria Bujakowa, która wraz z Krystyną Szczepanowską-Milkaszewską (1912–1998) stworzyła oryginalny ośrodek podhalańskiego kilimiarstwa, oparty na tkactwie ludowym, ale wzbogacony współczesną wyobraźnią plastyczną. Tkaniny pochodzące z ośrodków tkackich na Podhalu, tkane przez góralki pod opieką zawodowych plastyków, odznaczały się własnym, niepowtarzalnym charakterem. Podstawowymi surowcami, zgodnie z tradycjami tkactwa ludowego, były ręcznie przędzone grube i surowe wełny oraz len. Były one farbowane we własnym zakresie barwnikami roślinnymi. Warto chyba wspomnieć, że jeden z kilimów wykonanych w ZWW, *Drewniane Podhale*, autorstwa Aleksandry Lewińskiej, został wykorzystany przez scenografa w filmie amerykańskim reżyserii Sydneya Pollacka *Trzy dni Kondora* (il. 3-6).



3. *Drewniane Podhale*, kilim, proj. A. Lewińska.
Fot. Z. Zwolińska, wg: *Artyści plastycy – projektanci Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych w XXX-lecie działalności*, [katalog wystawy], Nowy Targ 1977.



4. **Czarny Staw Gąsienicowy**, kilim, proj. Helena Sułkowska-Pawlik. Fot. wg *Artyści plastycy – projektanci Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych w XXX-lecie działalności*, [katalog wystawy], Nowy Targ 1977.



5. **Witowanie**, kilim, proj. Ewa Januszkowska. Fot. wg J. Knab, *Skarbiec podtatrzkańskiej sztuki*, Warszawa 1977.

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe znane były także z mebli rustykalnych – tworzonych w stylu ludowym, ale nie ludowych. Były one projektowane przez zawodowych plastyków i wytwarzane zarówno seryjnie, jak i rękodzielniczo. Głównym projektantem najbardziej znanych mebli zakopiańskich był Józef Kulon, wybitny artysta, syn góralski spod Zakopanego, wychowanek szkoły Antoniego Kenara, absolwent Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. To właśnie w Zakopanem zrodziła się idea tworzenia pięknych, oryginalnych mebli,

ponieważ „tu, jak nigdzie indziej, ludzie czują i rozumieją drewno, a miłość do tego surowca, a także umiejętność posługiwania się nim dla wydobycia zeń najcenniejszych form, każdy góral ma we krwi”¹³.

W Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych tworzono też oryginalną galanterię skórzaną – albumy sztancowane lub zdobione metalowymi ornamentami, mosiężnymi rozetkami, paski, portfele, torby

13 T. Kuczyńska, *Pamiętka z Polski. Szkice o współczesnej polskiej sztuce użytkowej i ludowej*, Warszawa 1978, s. 83.



6. *Ciąg słonek*, kilim, proj. Maria Bujak. Fot. wg J. Knab, *Skarbiec podtatrzańskiej sztuki*, Warszawa 1977.

kształciło rzeźbiarzy, projektantów mebli, lutników. Wreszcie: Technikum Tkactwa Artystycznego im. Heleny Modrzejewskiej przygotowywało do zawodu tkaczki, hafciarki, krawcowe. Współpraca między Spółdzielnią a szkołami była bardzo istotna dla obu stron – polegała na zatrudnianiu absolwentów, udzielaniu szkołom pomocy materialnej, kupowaniu prac.

DZIAŁALNOŚĆ SOCJALNO-BYTOWA I KULTURALNO-OŚWIATOWA ZWW

Prócz podstawowych zadań statutowych Spółdzielnia prowadziła dla swoich członków, pracowników i ich rodzin bogatą działalność socjalno-bytową i kulturalno-oświatową. Obejmowała ona nie tylko Podhale, ale sięgała aż poza Gorce, do Kasiny Wielkiej w Limanowskim. W dziedzinie socjalno-bytowej było to udzielanie nieoprocentowanych, rozłożonych na 36 rat pożyczek budowlanych (maksymalnie ok. 10 miesięcznych pensji), udzielanie nieoprocentowanych pożyczek z Kasy Wzajemnej Pomocy (do wysokości 1 pensji), udzielanie zapomóg losowych, przydzielanie wczasów w dwóch własnych, czteroosobowych domkach w Popławach koło Pułtuska nad Narwią, przydzielanie wczasów w innych ośrodkach Cepelii, refundacja kosztów „wczasów pod gruszą” i inne formy wypoczynku, opłacanie

„zakopiańskie” na pasku, z góralskim ornamentem tłoczonym lub nabijanym metalowymi ćwiekami, z ozdobnymi „góralskimi” klamrami, kierpce, opaski, czyli pasy juhaskie, wreszcie bogato zdobione pasy bacowskie. Ważnym działem produkcji była też galanteria drzewna; tworzone kasety, misy, talerze, półeczki – rzeźbione, inkrustowane, wypalane (il. 7).

Bardzo atrakcyjną produkcją mógł poszczycić się dział kuśnierski. Wykonywał on garbowanie i farbowanie skór, produkował haftowane kozuchy regionalne lub będące adaptacją regionalnych wzorów, rękawiczki, pantofle, futrzane narzuty. To tu właśnie w 1968 r. wykonano wspomniane już kozuski dla narciarskiej reprezentacji olimpijskiej w Grenoble. Kozuski te weszły potem do normalnej produkcji i były obiektem zachwyty wielu klientów (il. 8).

Doskonałą bazę dla Spółdzielni stanowiły trzy średnie szkoły artystyczne, działające w Zakopanem. Technikum Budowlane im. Władysława Matlakowskiego kształciło stolarzy i cieśli. Liceum Sztuk Plastycznych



7. *Pas bacowski*. Fot. wg J. Knab, *Skarbiec podtatrzańskiej sztuki*, Warszawa 1977.

kosztów pobytu na koloniach i obozach dla dzieci, refundacja pobytu i leczenia w sanatoriach i wczasach leczniczych, objęcie pracowników Spółdzielni i chałupników bezpłatną opieką medyczną (w pomieszczeniach Spółdzielni działały gabinety: stomatologiczny, internistyczny i ginekologiczny). Na terenie Spółdzielni prowadzono sklepik ogólnospożywczy oraz stołówkę pracowniczą, która serwowała śniadania i dania barowe. Dla wielu pracowników istotne było, że mogli oni kupić po niskich cenach odpady drzewne i trociny.

Działalność kulturalna i oświatowa to przede wszystkim prowadzenie zespołów regionalnych. Przy ZWW powstały i działały trzy zespoły regionalne: im. Klimka Bachledy, „Holny” i „Zagórzanie”. Zespoły te były laureatami wielu nagród na konkursach krajowych i zagranicznych, w tym kilkakrotnie „Złotej Ciupagi” przyznawanej na Międzynarodowym Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem oraz nagrody im. Oskara Kolberga w latach 1976 i 1985. Spółdzielnia opłacała instruktorów, kupowała stroje i instrumenty, finansowała zagraniczne wyjazdy zespołów. W Spółdzielni działała biblioteka, z zatrudnioną na etacie bibliotekarką, organizowano spotkania z pisarzami oraz z artystami scen i filmu, rozprowadzono, według zapotrzebowania, bilety na imprezy teatralne i rozrywkowe w mieście. Organizowano wycieczki krajoznawcze po Polsce (m.in. do Warszawy, Trójmiasta i w Bieszczady), imprezy z okazji Dnia Kobiet i Dnia Dziecka. Spółdzielnia utrzymywała drużyny piłki nożnej i piłki siatkowej, działała wypożyczalnia sprzętu turystyczno-wypoczynkowego. Działalność kulturalno-oświatową i socjalno-bytową prowadzono w oparciu o roczne preliminacje uwzględniające potrzeby pracowników¹⁴.

¹⁴ Informacje na podstawie rozmowy z T. Knastem w dn. 3 VI 2020 r.



8. Kożuch zaprojektowany i wykonany w ZWW dla polskiej ekipy na X Zimowe Igrzyska Olimpijskie w Grenoble w 1968 r. Fot. archiwum prywatne

ZAKOŃCZENIE DZIAŁALNOŚCI

Rozwój Spółdzielni ZWW trwał nieprzerwanie do końca lat 80. XX w. W latach 90. następował stopniowy regres ekonomiczno-gospodarczy. W 1990 r. Spółdzielnia zatrudniała 264 pracowników w zakładach zwartych, w tym w administracji i handlu oraz 452 chałupników. Natomiast w 2000 r. przy produkcji zatrudnionych było już tylko 79 osób, w administracji i handlu 36, oraz 16 pracowników przy produkcji nakładczej. Bardzo kiedyś rozbudowana lokalna działalność chałupnicza została zastąpiona skupem wyrobów od indywidualnych wytwórców¹⁵. W dalszym ciągu Spółdzielnia sprzedawała za granicę znaczną część wytwórczości, mimo wahań kursów walut, powodujących problemy z opłacalnością. Sprzedawano głównie do Stanów Zjednoczonych, Niemiec, Anglii i Japonii. Dla przykładu, w 1996 r. Spółdzielnia sprzedała wyroby łącznie za 2,8 mln zł, z tego

¹⁵ R. Gmurczyk, dz. cyt., s. 184.

9. Twórca ludowy Franciszek Kuchta z Bukowiny Tatrzańskiej wykonuje okucia metalowe do wyrobów skórzanych. Fot. W. Werner

za granicę za ok. 1 mln zł, co wówczas stanowiło równowartość ok. 400 tys. USD.

Na przełomie lat 1999/2000 Spółdzielnia w swoim obiekcie przy ul. Szymony zaczęła wynajmować pomieszczenia administracyjno-gospodarcze piętnastu innym użytkownikom. Wkrótce też zaczęła wyprzedawać majątek – m.in. budynek socjalny i działkę z magazynem. W 2002 r. sprzedała wyroby własnej produkcji i ze skupu wartości 2,1 mln zł. Około 50% sprzedano do krajów Unii Europejskiej i Stanów Zjednoczonych. W kolejnych latach bilans zamykał się stratą. W 2006 r. członków Spółdzielni było już tylko 70. W roku 2007 członkowie ZWW podjęli uchwałę o likwidacji Spółdzielni. W tym samym roku cały majątek Spółdzielni został sprzedany. Na miejscu budynku Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych powstaje obecnie, jako *signum temporis*, wielokondygnacyjny apartamentowiec.

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe pod względem zatrudnienia, wielkości produkcji i eksportu były największym zakładem w gronie ponad 120 spółdzielni cepeliowskich. Ich wkład w kulturę materialną Podhala i Polski jest ogromny. W bardzo licznych domach w Polsce znajdują się hafty, kilimy, skórzane paski z metalowymi klamrami, kasetki drewniane, albumy pochodzące z tych warsztatów. Do dziś w przetworzonej i uproszczonej formie wzory powstałe w ZWW są wykorzystywane przez górali przy produkcji pamiątek z Zakopanego. Jak kiedyś Spółdzielnia korzystała z bogatej tradycji rękodzieła i sztuki ludowej XIX w. i pocz. XX w., tak teraz na jej dorobku bazują współcześni rękodzielnicy i liczni na Podhalu wytwórcy pamiątek (il. 9).



W Spółdzielni Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe rocznie wprowadzano do produkcji ponad 120 nowych wzorów kilimów, gobelinów, haftów, kożuchów, galanterii skórzanej (toreb, pasków), galanterii drzewnej (kaset, talerzy, mebli). Projekty były oceniane i wyceniane według prawa autorskiego przez Centralną Komisję Artystyczną w Warszawie. W latach 80. Spółdzielnia otrzymała od Cepelii uprawnienia do prowadzenia własnej komisji artystycznej do oceny wzorów przedstawianych przez własnych projektantów i innych podhalańskich twórców spoza ZWW. Wysoki poziom wzornictwa Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych wynikał z jednej strony z dobrze przygotowanych kadr, z drugiej – z przestrzegania żelaznych zasad projektowania, które stanowiły: dobry wzór, używanie naturalnych, ręcznie przygotowywanych surowców, rękodzielnicze wykonanie. To właśnie sprawiało, że zakopiańska Spółdzielnia była tak konkurencyjna wśród ponad stu spółdzielni cepeliowskich i licznych firm państwowych.

STRESZCZENIE

ZAKOPIAŃSKIE WARSZTATY WZORCOWE
– DZIAŁALNOŚĆ WYTWÓRCZA
PIERWSZEJ NA PODHALU SPÓŁDZIELNI
ARTYSTYCZNEJ

Komunikat dotyczy dziejów Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych Cepelia. Opisuje początki działalności spółdzielni, okres jej funkcjonowania i zakończenie działalności. Poruszone zostały także zagadnienia dotyczące systemu pracy wewnątrz spółdzielni, zaprezentowane wiodące produkty oraz wspomniane nazwiska wybitnych twórców i artystów współpracujących ze Spółdzielnią.

SŁOWA KLUCZOWE

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe, Cepelia, Zakopane, spółdzielnia, rękodzieło, wyroby regionalne, pamiątkarstwo, wzornictwo ludowe, ludowość, tradycyjne wyroby

SUMMARY

THE GENERATIVE ACTIVITY OF
ZAKOPIAŃSKIE WARSZTATY WZORCOWE
– THE FIRST ART AND REGIONAL
COOPERATIVE ON PODHALE

The article concerns the Zakopianskie Warsztaty Wzorcowe Cepelia, describing the beginning of its activity, its functioning and the end of its activity. The article also deals with issues such as the work system of the cooperative, the description of the flagship products created in the Cepelia and the names of famous artists cooperating with the Zakopianskie Warsztaty Wzorcowe Cepelia.

KEY WORDS

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe, Cepelia, Zakopane, cooperative, regional handicraft, folk design, folksiness, traditional products

BIBLIOGRAFIA**Archiwalia**

Archiwa prywatne dawnych pracowników ZWW.

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe Spółdzielni Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, Arch. Narodowe w Krakowie, Ekspozycja Spytkowice (nr zespołu 32/750) oraz Oddział w Nowym Sączu (nr zespołu 31/1121).

Opracowania

Artyści plastycy – projektanci Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych w XXX-lecie

działalności [katalog wystawy], Nowy Targ 1977.

25-lecie Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych, [katalog wystawy], Zakopane 1973.

Gmurczyk Roman, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014.

Kuczyńska Teresa, *Pamiętka z Polski. Szkice o współczesnej polskiej sztuce użytkowej i ludowej*, Warszawa 1978.

Sarkowicz Magdalena, *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe*, „Podtatrze”, 1978, zima, s. 18–23.

Zborowski Juliusz, *Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972.

Twórczość Marcina Rząsy. Przyczynek do monografii

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9379>

BLANKA BURNAT
WARSZAWA

Marcin Rząsa jest synem wybitnego zakopiańskiego rzeźbiarza Antoniego Rząsy (1919–1980). Od śmierci ojca zajmuje się spuścizną ok. trzystu rzeźb, które pozostawił po sobie Antoni, a także autorską galerią artysty działającą przy domu rodzinnym Rząsów¹. W 1991 r. wraz z przyjaciółmi² powołał do życia Fundację im. Antoniego Rząsy mającą na celu upowszechnianie twórczości rzeźbiarza.

Oprócz prowadzenia działalności upamiętniającej dorobek artystyczny ojca Marcin Rząsa zajmuje się jednak przede wszystkim rzeźbiarstwem. Aktywny twórczo od blisko pięćdziesięciu lat, długo nie

doczekał się żadnego naukowego opracowania. Jedyne publikacje, które przedstawiały jego dorobek szerszemu gronu odbiorców, powstawały przy okazji wystaw artysty, stanowiąc tylko pobieżną analizę jego twórczości lub podając najważniejsze informacje biograficzne. Pierwszą próbą całościowego zebrania i opracowania twórczości Marcina Rząsy jest praca magisterska napisana w formie zarysu monograficznego i obroniona w 2018 r. na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie³. Artykuł ma na celu przedstawienie sylwetki artysty w oparciu o badania autorki przeprowadzone w latach 2016–2018, gdy powstawała wspomniana praca dyplomowa. Z uwagi na ograniczoną ilość tekstów odnoszących się do działalności artystycznej Marcina Rząsy autorka wyraża nadzieję, że poniższe rozważania będą stanowić punkt wyjścia do kolejnych działań promujących osobę i twórczość rzeźbiarza.

Marcin Rząsa przyszedł na świat 6 lipca 1965 r. w Zakopanem jako jedyny syn

¹ Dom wraz z przydomową galerią znajduje się w Zakopanem przy ul. Bogdańskiego 16a. W 1974 r. Antoni wraz z żoną Haliną kupili tu działkę z zastanymi już fundamentami domu i rozpoczęli przymiarki do rozbudowy. Rzeźbiarz był nie tylko autorem projektu nowego lokum, ale również, mimo rozwijającej się choroby, brał czynny udział w pracach budowlanych. Latem 1976 r. rodzina przeniosła się z internatu Szkoły Kenara w Zakopanem, w której mieszkali przez jedenaście lat, do niewykończonego jeszcze budynku przy Dolinie Strążyskiej. Wtedy też, 21 lipca, została otwarta autorska galeria artysty.

² Mowa tu o Michelle Kokosowski, Wojciechu Butkiewiczu i Juliuszu Sokołowskim.

³ B. Burnat, *Marcin Rząsa. Zarys monografii*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. ucz., dr hab. Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Warszawa 2018.



1. Marcin Rząsa, *Krucyfiksy*, ok. 1970 r., drewno, ok. 40 × 25 cm, wł. artysty. Fot. B. Burnat

Haliny (1924–1980) i Antoniego Rząsów. Wzrastał w rodzinie artystów. Matka zajmowała się fotografią, dokumentując również prace męża. Obydwoje nauczali w Państwowym Liceum Technik Plastycznych⁴. Antoni był nauczycielem rzeźby, Halina wychowawczynią. Prowadzili otwarty dom. Stałymi bywalcami w internacie Szkoły Kenara za Strugiem, gdzie Rząsowie mieszkali przez jedenaście lat, byli miejscowi artyści i okoliczna inteligencja związana ze środowiskiem

4 Od 1967 r. szkoła funkcjonuje jako Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara. H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Zakopane 1978, s. 232–233.

artystycznym Zakopanego. Przede wszystkim byli to absolwenci i pedagodzy liceum plastycznego. Między innymi należy wspomnieć wieloletniego przyjaciela Rząsy – Władysława Hasióra (1928–1999), a także Arkadiusza Walocha (ur. 1932), Urszulę Kenar (ur. 1947) czy Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987).

Marcin Rząsa nie uczęszczał do przedszkola. Uczestniczył w życiu towarzyskim rodziców. Często asystował im w ich pracy zawodowej. Z mamą chodził do ciemni fotograficznej⁵, a z ojcem do szkoły, gdzie Antoni prowadził zajęcia z rzeźby.

5 B. Słama, *Tatry pod powiekami*, „Tatry”, 2007, nr 21, <http://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa/> [dostęp 9 VII 2018].

2. Marcin Rząsa, *Rysunki*, 2. poł. lat 60. XX w., kredka, papier, ok. 25 × 35 cm, wł. artysty.
Fot. z archiwum M. Rząsy

Wiele razy brał udział w lekcjach, dostawał swój kawałek drewna do opracowania. Przyglądanie się zmaganiom starszych od niego uczniów mogło mieć znaczący wpływ na zainteresowanie dorastającego chłopca rzeźbą. Istotną rolę musiał także odegrać wykonywany przez ojca zawód. Codzienne obcowanie z pracami Antoniego zdeterminowało pierwsze działania plastyczne jego syna.

Już jako kilkuletni chłopiec Marcin Rząsa wykazywał nieprzeciętne zdolności artystyczne. Nie tylko rysował, ale również podejmował pierwsze próby rzeźbiarskie. Przy pomocy ojca tworzył małe krzyżofixy, do złudzenia przypominające monumentalne realizacje Antoniego (il. 1). Ukrzyżowany Chrystus, wykonany z jednego kawałka drewna, powstał przy wykorzystaniu naturalnej krzywizny drzewa. Przedstawiona w grymasie twarz, lekko zaznaczone rany w trójpalczastych dłoniach, zwieńczone krzyżem serce wyryte na piersiach Zbawiciela uderzają prostotą i siłą wyrazu.

Drugi krąg zainteresowań chłopca pokazują rysunki, na których pojawiają się zmultiplikowane figury zwierząt i postaci ludzkich. Mały Marcin z upodobaniem powielał przedstawienia saren, bocianów czy zebr (il. 2), a także postaci świętych, których wyposażał w rozmaite atrybuty: krzyże, płonące serca, ptaki i żyrafy (il. 3).

Antoni Rząsa zmarł po długiej walce z chorobą w styczniu 1980 r.⁶ Piętnastoletni Marcin został sam z matką. Zdecydował się na edukację w liceum artystycznym, choć wiedział, że ojciec nie pochwaliłby tego wyboru (uważał, że zawód rzeźbiarza jest zbyt ciężki⁷). Rok po śmierci ojca umarła także matka chłopca (została pochowana obok męża na Starym Cmentarzu na



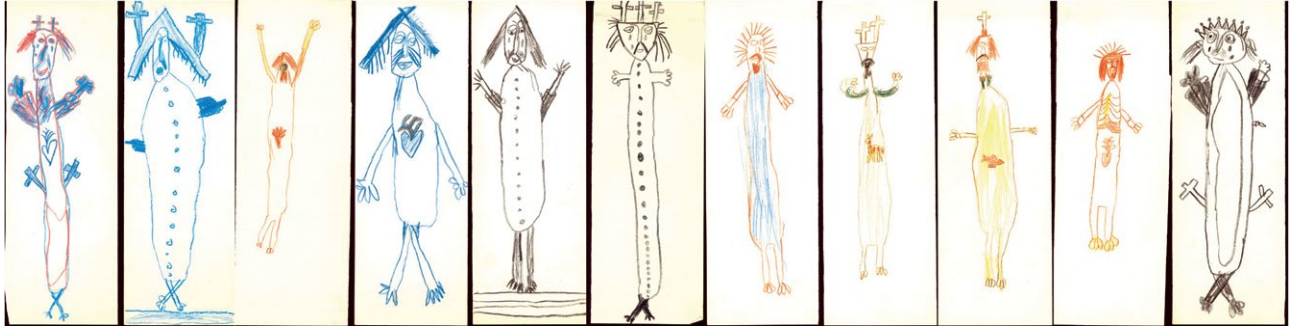
Pęksowym Brzyzku⁸). Szesnastoletni wówczas Marcin został sam. Z pomocą przyszli rodzina i znajomi. Przez pierwsze miesiące po śmierci Haliny z chłopcem mieszkał kuzyn Józek, potem Janusz Vogel – pierwszy mąż matki. Następnie opiekę nad nim przejęła Janina Ociasowa, zwana przez Marcina „Mamą Ociasową”. Ostatecznie jednak to niespokrewnieni z Rzåsami Butkiewiczze zamieszkali przy Bogdańskiego na stałe. Niewiele starsze od Marcina małżeństwo (różnica wieku wynosiła około 9 lat) z półtorarocznym dzieckiem, przyjechało w 1981 r. na ferie świąteczne. Wkrótce potem został wprowadzony stan wojenny, który uniemożliwił im powrót i tak zostali w Zakopanem na całe lata⁹.

6 Antoni Rząsa. *Prace*, koncepcja albumu J. Sokołowski, red. M. Ciszewska-Rząsa, J. Sokołowski, Warszawa 2004, s. 326.

7 A. Zadziorko, *Rząsa – Kenar – Rząsa*, „Tygodnik Podhalański”, 2006, nr 19, s. 21.

8 J. Zdebski, *Stary cmentarz w Zakopanem. Przewodnik biograficzny*, Warszawa–Kraków 1986, s. 38; M. Pinkwart, *Cmentarz na Pęksowym Brzyzku. Przewodnik*, Olszanica 2007, s. 94.

9 B. Burnat, *Wywiad z Marciem Rzāsą. Nagranie nr 1*, Zakopane, maj 2016, nagranie własne.



3. Marcin Rząsa, *Rysunki*, z. poł. lat 60. XX w., kredka, papier, ok. 25 × 80 cm, wł. artysty. Fot. z archiwum M. Rząsy

Wcześnie osierocony, zmuszony dojrzeć za szybko Marcin pozostał z całą spuścizną rzeźbiarską ojca. Wspierany przez rodzinę i przyjaciół przejął opiekę nad przydomową galerią, którą prowadzi do dziś wraz z żoną Magdaleną Ciszewską-Rząsą.

Po ukończeniu szkoły średniej podjął studia na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po pierwszym roku przeniósł się jednak do stolicy, gdzie kontynuował naukę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił do pracowni Jana Kucza. Na trzecim roku studenci otrzymali od profesora zadanie, aby posługując się zmultiplikowanym elementem, stworzyć własną kompozycję¹⁰. Rząsa wyrzeźbił kilkoro małych ludzików opartych na prostej formule trójkąta, koła i prostokąta (il. 4). Od tego czasu nieduże, syntetyczne postaci są obecne w twórczości artysty. Ich forma ewoluowała na przestrzeni lat, lecz istota pozostała niezmienna. W ostatnim roku studiów Rząsa przeniósł się do słynnej Kowalni, pod skrzydła profesora Grzegorza Kowalskiego, gdzie pracował nad dyplomem. Od początku zamiarem artysty było stworzenie grupy postaci. Ostatecznie powstały z drewna trzy figury, rozmiarem zbliżone do naturalnej wielkości człowieka. Każda postać została uchwycona w innej pozie: stojąca z założonymi rękami, kucająca i leżąca z rękami pod głową (il. 5). Są one schematyczne, surowe, pozbawione szczygółu. Istotną część pracy stanowi układ



4. Marcin Rząsa, *Bez tytułu*, 1987–1988, drewno, ok. 15 × 5 cm, wł. artysty. Fot. B. Burnat

rzeźb, który z założenia miał pozostawiać odbiorcy jak największe możliwości interpretacyjne. Pozwalał widzowi snuć własną opowieść, w której zastane postaci miały grać określone przez niego role. To, co było tu działaniem jeszcze nie do końca

¹⁰ Taż, *Wywiad z Marcinem Rząsą. Nagranie nr 4*, Zakopane, maj 2016, nagranie własne.



5. Marcin Rząsa, *Bez tytułu*, 1991 r., drewno, ok. 170 × 50 cm, wł. artysty. Fot. z archiwum M. Rząsy



6. Marcin Rząsa, *Bez tytułu*, b.d., drewno, ok. 25 × 6 cm, wł. prywatna. Fot. M. Ciszewska-Rząsa

uświadomionym, stało się w przyszłości jednym z głównych zainteresowań artysty.

Twórczość Marcina Rząsy koncentruje się wokół stworzonej przez niego charakterystycznej postaci, kształtem przypominającej figurę ludzką. Dorobek artysty pokazuje dwa podstawowe kręgi zainteresowań

rzeźbiarza. Zainteresowanie pojedynczą, osobną postacią (il. 6) oraz grupą postaci, często zmultiplikowanych i powielonych w obrębie własnego zespołu. Najliczniejszą grupę stanowią pojedyncze, kilkunastocentymetrowe figurki. Rzeźbione według wypracowanego schematu posiadają własne,



7. Na zdjęciu od lewej: Marcin Rząsa, Marta Rząsa, Elżbieta Łydzba-Karpowicz - kuratorka, Konkudktorownia, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Częstochowa, 2016 r. Fot. M. Ciszewska-Rząsa

niepowtarzalne cechy, które odróżniają je od ich poprzedników.

Kompozycja każdej figury oparta jest na statycznym układzie. Choć przeznaczone do oglądania ze wszystkich stron, ze względu na swój hieratyzm skupiają uwagę widza przede wszystkim na froncie postaci. Syntetycznie opracowane głowy, osadzone na mocnych szyjach, łączą się przez wyraźnie zaznaczone ramiona ze zwartą bryłą tułowia. Obecność wyciągniętych wzdłuż ciała rąk jest jedynie zasugerowana. Spod różnej długości sukienek wyłaniają się chude, kościste nogi o okazałych, bosych stopach, lekko skierowanych do środka. Twarze o dużych, zawsze zamkniętych oczach, stosunkowo wydatnych nosach o szerokich nozdrzach i ustach uchwyconych w półuśmiechu potraktowane są sumarycznie, bez podkreślania zbędnych szczegółów.

Swoim wyrazem przywodzą na myśl posągowe rzeźby starożytnej Grecji, zatopione w wiecznym, majestatycznym zamyśleniu. Całość kompozycji uzupełniana jest o najbardziej dynamiczny i różnicujący element, jakim jest fryzura bądź nakrycie głowy. Zróżnicowane formy rzeźb, od geometrycznych do bardziej organicznych, pełnią interesującą funkcję kompozycyjną. Zamiast dynamizować, podkreślają spokój i harmonię całej postaci.

Istotny jest również rozmiar prac, który determinuje odbiór rzeźb. Widz, ażeby obejrzeć pracę, musi wejść z nią w interakcję poprzez wzięcie jej do ręki lub nachylenie się do jej poziomu. Tym samym wkracza niejako do jej świata. Taki zabieg jest świadomym działaniem artysty, który zaprasza w ten sposób do aktywnego uczestniczenia w odbiorze swojej twórczości.



8. Marcin Rzęsa, *Bez tytułu*, 2012–2015, drewno, ok. 20 × 6 cm. Fot. M. Ciszewska-Rzęsa

Z czasem artysta decyduje się także na przeniesienie małych postaci do dużego formatu, rozpoczynając tym samym nowy etap swojej twórczości. W tym przypadku monumentalna forma jedynie potęguje wspomniany zabieg, zachęcając widza do interakcji z wielkoformatową postacią (il. 7).

Drugą formą artystycznej ekspresji, jaką posługuje się Rzęsa, są wielopostaciowe kompozycje, które składają się ze zmultiplikowanych przez artystę figur (il. 8). Poprzez rytm i powtarzalność form działają one ze zwielokrotnioną mocą. Zestawione w grupy, nawiązują między sobą nieokreślone relacje, będące zachęcając odbiorcy do opowiadania własnych historii. Artysta nie narzuca interpretacji, stara się pozostawić widzowi jak najwięcej przestrzeni. Tworzy w ten sposób otwarte kompozycje, złożone z mobilnych elementów,

które wraz ze zmianą ułożenia mogą nabierać nowych znaczeń¹¹.

W kompozycjach wielopostaciowych oprócz omówionych wyżej charakterystycznych figur opartych o określony moduł pojawiają się również postaci o obłych, schematycznych kształtach. Pozbawione wszelkiej szczegółowości stanowią jedynie prosty zarys figury ludzkiej. Czasem artysta przedstawia postaci w rozmaitych zastanych pozach lub różnicuje ich wielkości, co dynamizuje kompozycję. Zamierzony minimalizm oraz surowa oszczędność środków wyrazu potęgują wrażenie samotnego, bezimiennego tłumu, jaki tworzą zestawiane razem postaci.

¹¹ S. Zacharko-Łagowska, Paweł Pierściński. Marcin Rzęsa. *Horyzontu ciąg dalszy*, http://101projekt.pl/index.php?id_supplier=30&controller=supplier&id_lang=1 [dostęp 6 IX 2018].

Marcin Rząsa tworzy wyłącznie w drewnie, co w kontekście przedstawianego przez niego motywu postaci ludzkiej wydaje się być szczególnie istotne. Spośród innych materiałów rzeźbiarskich drzewo wyróżnia się tym, że jest żywe. Nawet po ścięciu posiada ciepłotę i zapach¹². Jest podatne na zmiany klimatu, wchłania wilgoć, schnie. Zatem, już w samym materiale zawarte jest życie, które za sprawą artysty uzyskuje nową formę. Także w procesie twórczym wybrany materiał odgrywa bardzo ważną rolę. Drewno z jego właściwościami jest traktowane przez Rząsę z dużym szacunkiem. Rozpoczynając pracę nad rzeźbą, ma on już jej ogólną koncepcję. W trakcie pracy uwzględnia jednak budowę i strukturę opracowywanego drewna. Respektuje niepowtarzalny układ słoików, włókien i sęków.

Sztuka Marcina Rząsy skupia się wokół jednego z najstarszych i najważniejszych tematów podejmowanych w sztuce od zarania dziejów – postaci ludzkiej. Rząsa za pomocą własnego języka wizualnego opowiada o człowieku, jego naturze, istocie i trwaniu. Stworzony przez artystę model postaci – skupionej na sobie i zatopionej we własnym wnętrzu, cechuje niezwykła siła

wyrazu. Emanujące spokojem i harmonią figury sugerują istnienie jakiejś odrębnej rzeczywistości, w której są zanurzone. Takie rozumienie przywodzi na myśl antyczne przedstawienia bóstw czy renesansowe portrety profilowe, ukazujące swych bohaterów nie patrzących wprost na widza, ale zatopionych we własnym świecie, do którego widz nie ma dostępu. Przedstawiani są zatem jakimś rodzajem łącznika między dwoma odrębnymi światami.

Marcin Rząsa jest twórcą niezależnym. Działając z dala od dużych ośrodków miejskich, pozostaje wierny własnym osiągnięciom, które nie znajdują analogii we współczesnej rzeźbie drewnianej. Rząsa jest artystą niezwykle płodnym. Tworzy nieprzerwanie od początku swojej artystycznej kariery. Jego sztuka przez swój uniwersalizm wydaje się być zrozumiała dla odbiorcy. Otwarta formuła, w której widz decyduje o treściach, jakie niosą za sobą rzeźby, zachęca do własnych przemyśleń i interpretacji. Artysta rezygnuje z nadawania tytułów pracom, dzięki czemu nie ogranicza odbiorcy. Postaci Rząsy niczego nie imitują, są wolne od symboliki i ukrytych treści ideologicznych, co obok ciekawej formy może decydować o ich atrakcyjności.

¹² *Prace w drewnie. Materiały, narzędzia, techniki, projekty*, red. Jordi Graella i in., tłum. A. Magnuszewski, Warszawa 2010, s. 13.

STRESZCZENIE**TWÓRCZOŚĆ MARCINA RZĄSY.
PRZYCZYNEK DO MONOGRAFII**

Celem artykułu jest przedstawienie sylwetki zakopiańskiego rzeźbiarza Marcina Rząsy w oparciu o badania własne autorki. Tekst prezentuje życiorys artystyczny twórcy, począwszy od czasu studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Następnie Autorka nakreśla zasadnicze motywy w twórczości Marcina Rząsy i stara się zinterpretować styl i wyraz jego figuralnych przedstawień. Podkreśla też znaczenie drewna jako wykorzystywanego przez Rząsę materiału rzeźbiarskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Marcin Rząsa, rzeźba współczesna, Zakopane, rzeźba figuratywna, drewno

SUMMARY**SCULPTURAL WORK OF MARCIN RZĄSA.
A CONTRIBUTION TO A MONOGRAPH**

The article aims to bring the profile and the work of the sculptor Marcin Rząsa from Zakopane. It consists of sculptor's artistic biography from his childhood to the end of the education at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In the second part the author outlines the main interest of Marcin Rząsa figurative art and tries to analyze and interpret the artist's expression. Further the article brings out the importance of wood as a material used in Rząsa's carving process.

KEYWORDS

Marcin Rząsa, contemporary sculpture, Zakopane, figurative sculpture, wood

BIBLIOGRAFIA

- Antoni Rząsa. *Prace*, koncepcja albumu Juliusz Sokołowski, red. Magdalena Ciszewska-Rząsa, Juliusz Sokołowski, Warszawa 2004.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Zakopane 1978.
- Pinkwart Maciej, *Cmentarz na Pęksowym Brzysku. Przewodnik*, Olszanica 2007.
- Prace w drewnie. Materiały, narzędzia, techniki, projekty*, red. Jordi Graella i in., tłum. Andrzej Magnuszewski, Warszawa 2010.

- Słama Beata, *Tatry pod powiekami*, „Tatry”, 2007, nr 21, <http://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa/> [dostęp 9 VII 2018].
- Zacharko-Łagowska Stanisława, Paweł Pierściński. *Marcin Rząsa. Horyzontu ciąg dalszy*, http://101projekt.pl/index.php?id_supplier=30&controller=supplier&id_lang=1 [dostęp 6 IX 2018].
- Zadziorko Anna, *Rząsa – Kenar – Rząsa*, „Tygodnik Podhalański”, 2006, nr 19, s. 21.
- Zdebski Janusz, *Stary cmentarz w Zakopanem. Przewodnik biograficzny*, Warszawa–Kraków 1986.

Konstelacja WITKACY

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9380>

„Dla ludzi słabych Zakopane jest prawie tak zabójcze [...] jak spotkanie z demoniczną kobietą. Dla rzeczywistych Tyranów Ducha [...] jest ono miejscem, w którym kondensuje się ich istota, roztwierają się nowe dla nich horyzonty i twórczość artystyczna, społeczna, czy naukowa, stwarza nowe formy i buduje nowe wartości” – pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz o fenomenie podhalańskiej miejscowości. Z Zofią Radwańską, opiekunką spuścizny S.I. Witkiewicza w Muzeum Tatrzańskim, o artyście pośród zakopiańskich rodów, portretach Zakopianek i Zakopiańczyków w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego rozmawia Paweł Drabarczyk.

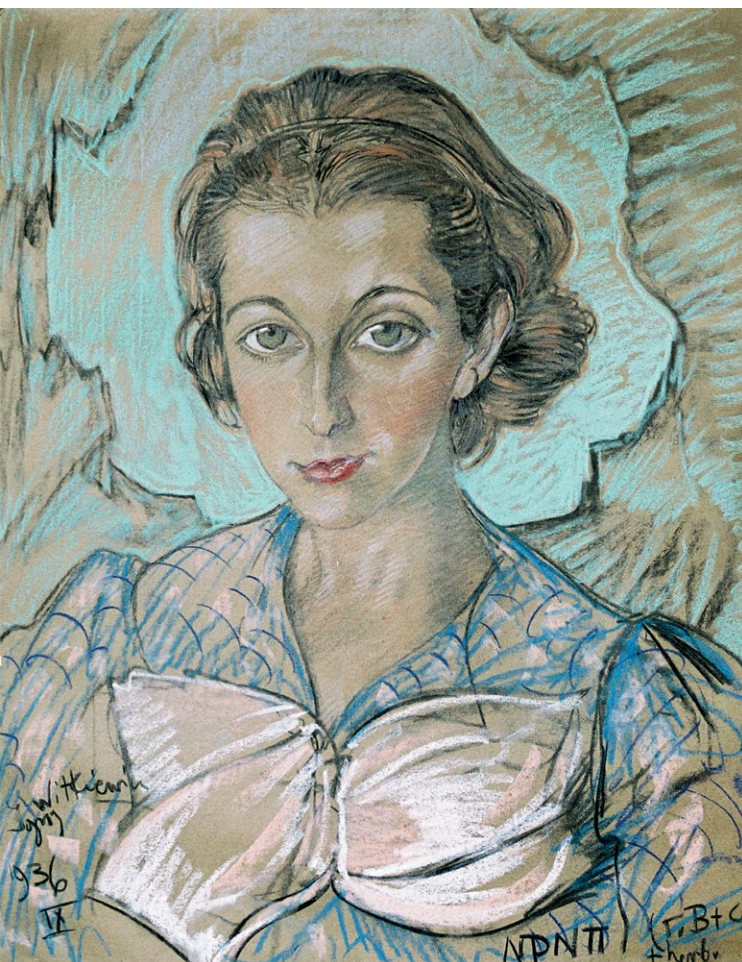
Paweł Drabarczyk: Obecność sztuki Witkacego w Muzeum Tatrzańskim wydaje się być dziś czymś oczywistym. Zdaje się jednak, że nie od początku tak było.

Zofia Radwańska: Proweniencja naszej kolekcji Witkacowskiej jest szczególna, większość obrazów pochodzi od osób portretowanych lub ich rodzin. Muzeum Tatrzańskie zbudowane było pierwotnie wokół kolekcji przyrodniczej, później etnograficznej. Dział sztuki jest najmłodszy, wyodrębniono go w latach 60. XX w. Pierwszym nabytkiem Witkacowskim do Muzeum był portret

Hugona Grossmana, zakupiony od siostry portretowanego w 1961 r. Większość dotyczących Witkacego dokumentów i fotografii, a także jeden znakomity portret Stanisława Witkiewicza z 1907 r., mamy dzięki przekazowi Marii Witkiewiczówny, „Dziudzi”, siostry Jana Witkiewicza Koszczyca. W 1957 r. przyniosła w wielkiej skrzyni pamiątki rodzinne, dokumenty, archiwalia, negatywy, odbitki, przekazując je do zbiorów. Dyrektorem wtedy był Juliusz Zborowski. Nie podszedł do tych materiałów z entuzjazmem, nie chciał również włączyć do zbiorów kolekcji Witkacowskiej Teodora Białynickiego-Biruli oraz jego żony Heleny. Zresztą kolekcji tej nie przyjęły również muzea narodowe w Warszawie i Krakowie.

Zdecydował brak zainteresowania etnografa sztuką mu współczesną, czy jakieś osobiste urazy?

Jedno i drugie. Panowie nie darzyli się sympatią. Zborowski, który od lat 20. kierował Muzeum, nie składał hołdów geniuszowi Witkacego i chyba nie miał specjalnie serca dla jego sztuki. Z drugiej strony mamy w archiwum list Witkacego do Zborowskiego, jeden z tych słynnych, w których zrywa on znajomość,



1. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Irminy Zborowskiej, pastel, papier, 1936 r. Fot. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



2. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej, pastel, papier, 1931 r. Fot. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

ograniczając kontakty towarzyskie do uchylenia kapelusza. Pisał w nim: „więc zechce takowy uznać znajomość towarzyską z naszym Dyrektorem za zlikwidowaną w postaci płynnej zgnilizny. Wszelkie wyjaśnienia wykluczone”. Podpisał się jako „Szef gabinetu Witkasiewicz m.p.”¹

Jest jednak w Muzeum portret żony Juliusza, Irminy.

Tak, portretowana przekazała go nam w testamencie. Jest z tym obrazem związana pewna anegdota. Muzeum Tatrzańskie, jak to nie tylko dziś z instytucjami kultury bywało, nie miało wysokich dochodów,

Zborowski nie raz dokładał do niego z własnej kieszeni. Żona dyrektora nie mogła sobie pozwolić na portret pędzla Witkacego, który zapragnęła mieć zapewne za przyczyną Zofii Fedorowiczowej, której mąż przyjaźnił się ze Stanisławem Ignacym. Wizytując Fedorowiczów, mogła widzieć jeden z konterfektów Zofii. Ta poradziła Irminie, by wysłała do Witkacego list – był to rok 1936, a więc jeszcze czasy przed zerwaniem. Pisała w nim, że choć bardzo chciałaby mieć jego obraz, to może dać zań jedynie 100 zł, czyli połowę ceny, jaką brał artysta za portret typu B, a więc realistyczny, „bez elementów karykaturalnych”. Cytując wspomnienia Zofii Fedorowicz: „Witkacy odpowiedział listownie: «Za tę

¹ Archiwum MT, korespondencja do J. Zborowskiego, teczka 172.

3. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Julitty Fedorowicz, pastel, papier, 1936 r. Fot. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

cenę nie mogę zrobić portretu, chyba że-
bym już nie miał co do ust włożyć». Na to p.
Irmiona odpisała «Kiedy Pan nie będzie już
miał co do ust włożyć, ja mogę nie mieć na-
wet tych stu złotych». Witkacemu tak się
spodobała ta odpowiedź, że zawiadomił
klientkę, iż portret wykona gratis². Nie jest
to zresztą jedyny portret Zborowskich, po-
wstał jeszcze jeden Irmiony oraz córki Inki,
ten ostatni stanowi własność Muzeum
Pomorza Środkowego w Słupsku.

Niektóre kobiety Witkacy portreto- wał wręcz obsesyjnie i w waszych zbiorach coś z tej obsesji rezonuje. Kim była Nena Stachurska?

Siostry Stachurskie wraz z matką
Heleną osiedliły się w Zakopanem w 1913 r.
W tym czasie Witkiewicz spotkał Jadwigę,
zwaną Neną, jako ośmioletnią towarzyszkę
zabaw Anny Sosnowskiej – córki Ireny Sol-
skiej. W kolejnych latach mijał się w Towarzy-
stwie Teatralnym z Jadwigą i Modestą-Mią
Stachurskimi, które udzielały się w nielu-
bianej przez Witkacego sekcji teatru natura-
listycznego. Mia wyszła za mąż za Tadeusza
Zwolińskiego, znanego zakopiańskiego spe-
leologa, fotografa i kartografa, autora map
i przewodników tatrzańskich. Od 1924 r.
Tadeusz wraz z bratem Stefanem prowadził
w Zakopanem księgarnię odziedziczoną po
ojcu Leonardzie, krakowskim wydawcy
i księgarzu. Nena Stachurska pracowała
w niej jako sprzedawczyni, wtedy Witkacy
zachwycił się jej urodą oraz pięknymi dłoń-
mi. Tadeusz miał samochód, którym cała ro-
dzina jeździła na wycieczki, zapraszano na
nie też Witkacego. Zachowały się liczne fo-
tografie dokumentujące te wyprawy. Nena
stała się partnerką artysty na wielu polach,
razem chodzili w góry, na narty i do przyja-
ciół. Intensywny romans trwał co najmniej
rok, ostateczne zerwanie znajomości

nastąpiło dopiero w 1935 r. Sporządził rów-
nież opis swojej modelki na karcie
Regulaminu Firmy Portretowej, jako dane
do legitymacji klientki honorowej.

Skąd tak wiele „Nen” u was?

Od lat 70. Muzeum dokonywało za-
kupów prac Witkacego, przede wszystkim
od rodzin osób portretowanych, ich żyją-
cych potomków. Czasem były to nie poje-
dyncze dzieła, ale całe ich zespoły. W 1978 r.
Muzeum pozyskało bardzo duży zbiór od
Modesty Zwolińskiej. Jej siostra Nena por-
tretowana była przez Witkacego podobno
ponad sto razy, choć Katalog Dzieł
Malarskich Witkiewicza wymienia „tylko”
88 portretów. Pan Marek Średniawa
z Instytutu Witkacego wspominał swoją
wizytę u Modesty, którą jako młody chło-
pak odwiedził ze swoją ciotką – koleżanką
Zwolińskiej. Było to jego pierwsze spotka-
nie ze sztuką Witkacego, bardzo zresztą
spektakularne. Całe mieszkanie było wręcz
oblepione portretami Neny. To mu mocno
zadziało na wyobraźnię.

Dziś już raczej nie ma szansy na tak spektakularny nabytek?

Nie, ale wciąż zdarzają się nowe, poje-
dyncze nabytki. Trzeba jednak bardzo wni-
kliwie sprawdzać proveniencję, zdarzają się
falsyfikaty – dziś już może mniej, ale szczegól-
nie w latach 90. pojawiało się dużo obrazów,
które rzekomo „babka znalazła za piecem”. Za
każdym razem konieczne są wnikliwe eks-
pertyzy, niemniej pewności sprzyja znajo-
mość sukcesji własnościowej dzieł i relacje
z rodzinami, w rękach których się znajdują.
A przecież naszym priorytetem jest zbiera-
nie portretów związanych z rodami zako-
piańskimi, współtworzącymi tutejsze kręgi
intelektualno-artystyczne. Co i rusz dokła-
dana jest cegiełka do tego naszego całkiem
pokaźnego zbioru, do którego należy w tej
chwili już ponad 90 obrazów i rysunków.

² Twarze. Wystawa prac St. Ignacego Witkiewicza
[katalog wystawy], Zakopane 1985, b.n.s.





4. Witkacy, Tadeusz Zwoliński oraz Modesta i Nena Stachurskie na wycieczce, lata 20.-30. XX w. Fot. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

Co wzbogaciło go ostatnio?

W 2020 r. wykupiliśmy z depozytu portret Gustawa Nowotnego, słynnego zakopiańskiego chirurga, pierwowzoru postaci lekarza w powieści „Zazdrość i medycyna” Michała Choromańskiego.

Będąc blisko rodzin portretowanych osób, stajecie się nie tylko nabywcami dzieł, ale też depozytariuszami wiążących się z nimi opowieści o epizodach z życia Witkacego.

Zakupy często wiążą się z opowieściami rodzinnymi, na światło dzienne wychodzą nieznane wcześniej szerzej anegdoty. Od pana Macieja Fiszera, który sprzedał portret swojego ojca i ciotki, wiemy, że ten, pozując jako dziecko, bardzo się Witkacego bał. Z kolei Julitta Fedorowicz, z której rodzicami artysta bardzo się przyjaźnił, wspominała go jako „śmiesznego wujcia”, mówiła, że czasem rzeczywiście bywał groźny; bardzo nie lubiła też, gdy obszcze kiwał jej matkę, co dla niego miało być żartem. Niemniej sam fakt pozowania wspominała jako zaszczyt.

Rodziny powierzają wam też w depozyt „po prostu” swe zbiory.

Mamy na przykład portret Olgi Wojakowej od pana Macieja Wojaka, jej wnuka. W 1925 r. została ona wybrana miss Zakopanego. Była duszą towarzystwa, pojawiała się na rautach i bankietach, a że była bardzo elokwentna, chętnie narajała Witkacemu zamożną klientelę. Miss i artysta współpracowali na stopie koleżeńskiej – nie była ponoć w jego erotycznym typie.

Czy nie jest już za późno na gromadzenie opowieści z pierwszej ręki? Czy żyje jeszcze ktoś z portretowanych?

Obawiam się, że pani Julitta Fedorowicz była ostatnia, zmarła niedawno, 22 stycznia 2021 r. Jej matka, Zofia, żyła blisko sto lat, odeszła w 2002 r. Żałuję, że nie mogłam zrobić z nią wywiadu rzeki. To właśnie z przekazów Zofii znamy historię o Irminie Zborowskiej. Musiała znać jeszcze mnóstwo tego rodzaju opowieści, była w końcu powierniczką spraw sercowych Witkacego, przychodził do niej na placki ziemniaczane, które uwielbiał, i zwierzał się jej ze swych perypetii. U Fedorowiczów w pracowni meteorologicznej, na strychu, w gabinecie Józefa „Pimka” Witkacy przechowywał jeden z zestawów przyborów malarskich.



5. Anna Fedorowicz (matka Józefa) w willi Atlas, 1929 r.
lub lata późniejsze. Fot. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

Rodzina Fedorowiczów zdaje się odgrywać w zakopiańskim kosmosie Witkacego rolę szczególną.

„Pimek” był ponoć jedyną osobą, z którą Witkacy nie zerwał nigdy przyjaźni, a przecież z Rafałem Malczewskim zrywał kilkakrotnie, Chwistek trafił na samo dno towarzyskiego rankingu, a z Karolem Stryjeńskim niemal się pojedykował. To właśnie do „Pimka” i Zofii Fedorowiczów przeszedł w sierpniu 1939 r. i zostawił swoje fotografie, klisze oraz ostatni autoportret. Mamy bardzo interesujący zbiór fotografii tej rodziny – całe pięć albumów. Pierwszy namalowany przez Witkacego portret

„Pimka” pochodzi z 1925 r., Józef występuje na nim w przebraniu Ryszarda III – także to wiemy z relacji rodzinnej. *Portret Józefa Fedorowicza w kostiumie Ryszarda III* był, jak wiemy z przekazów rodzinnych, jego ulubionym obrazem. Dzieło to pojawia się na fotografiach. Jest taka seria zdjęć z willi Atlas, gdzie w pewnym momencie mieszkały siostry Józefa Fedorowicza. Na jednym z nich „Pimek” pozuje na tle tego malarzkiego portretu. Fotografia ta bywa czasem reprodukowana. Ale jest jeszcze inna, szerzej nieznaną, niemal identycznie zakomponowaną. Jej bohaterką jest Anna Fedorowiczowa, matka Józefa. Tutaj to jej portret znajduje się w centralnym miejscu

nad komodą, pośród innych. Pozowanie do zdjęć na tle portretów Witkacego stało się więc chyba tradycją rodzinną.

Fedorowiczowie mieli tylko te prace Witkacego, na których byli oni sami?

Nie tylko. W posiadaniu rodziny znalazł się też portret Jerzego Gawlińskiego, zakopiańskiego bibliotekarza, przyjaciela rodziny, szczególnie Zofii, która rozpoznała w nim bratnią duszę. „Pimek” i Witkacy to były duchy szalone, o ułańskiej fantazji. Ona zaś, podobnie jak Gawliński, była spokojna – jej córka mawiała, że mama miała w sobie taką „dozę mimozy”. Rozmawiali o książkach, był częstym gościem.

Czy są w Zakopanem jeszcze nieznanne „witkace”?

Na pewno są rodziny, które mają prace Witkiewicza na ścianach swych domów lub w sejfach i się do tego z różnych powodów nie przyznają. W latach 80., gdy żyło jeszcze wiele osób, które znały Witkacego osobiście, w Muzeum Tatrzańskim zorganizowano wystawę „Twarze”, była to inicjatywa ówczesnej kierowniczki Działu Sztuki, Marty Nodzyńskiej. Chodziło właśnie o prezentację dzieł ze zbiorów prywatnych, wydobyć ich choć na chwilę z przestrzeni domowych. A także dotarcie do towarzyszących im historii. Zresztą wiele z tych dzieł trafiło później, jako depozyty lub nabytki, do Muzeum. Czasem przekazanie w tej czy innej formie instytucji muzealnej jest unikatową szansą na ocalenie integralności zbiorów. Gdy Julitta Fedorowicz i jej siostra Eugenia sprzedawały nam w 2006 r. 18 prac, spełniały w pewnym sensie wolę ojca, Józefa, który życzył sobie, by zbiór się nie rozproszył i został w Zakopanem. Po drodze i tak doszło do jego uszczuplenia, okazji do wyprzedaży rodzinnych zbiorów nigdy nie brakuje: śluby, urządzenie się dzieci na swoim, choroby itd.

A o tych niepokazywanych cokolwiek wiadomo?

Wiemy na przykład, że w domu jednej z zakopiańskich rodzin jest skrzętnie chowany portret Zofii Krzeptowskiej z Dworca przy Krupówkach, czyli, jak określił ją kiedyś Józef Oppenheim – wieloletni naczelnik TOPRu – „Kapuchy”. Na drugim biegunie są rodziny, które świadomie pracują z Witkacowską tradycją. Córka wspomnianego pana Macieja Wojaka, a więc prawnuczka miss Olgi Wojakowej, ukończyła teatrologię i bada Witkacego z tej teatralnej perspektywy.

Czy Witkacy jest wciąż artystą żywym, aktualnym, czy bezpowrotnie został już pogrzebany pod osłuchanymi już sensacyjnymi dykteryjkami o alkoholu, narkotykach, romansach?

Niedawno mieliśmy wystawę „Sen tropikalnego słońca. Witkacy i Zakopane”, kuratorowaną przez Annę Batko. Prace Witkacego, przede wszystkim te, na których widoczne są echa jego podróży z Bronisławem Malinowskim zestawiono z dziełami innych artystów i artystek, z czasów PRL i zupełnie współczesnych, takich jak Agnieszka Polska z jej wideo „The New Sun” czy Paweł Althamer. Akcentowano egzotyzm Zakopanego, bo w świadomości wielu, począwszy od Tytusa Chałbińskiego czy Stanisława Witkiewicza, ten pierwiastek, ową aurę inności ono miało. Na wernisaż przyjechał m.in. Janek Simon, jego rzeźby stały koło prac Katarzyny Przezwańskiej, ale i Kenara oraz Antoniego Rząsy. Spoglądając na ekspozycję, rzekł: „Swoje prace znam” i poszedł od razu na wystawę stałą, gdzie długi czas spędził w sali poświęconej Szkole Przemysłu Drzewnego, sali Witkacego i formistów, co chyba znaczy, że ta tradycja żyje i przemawia do współczesnych twórców. Były też ciekawe korespondencje formalne: obraz Ewy Ciepiewskiej znakomicie współgrał z „kosmicznymi” pastelami Witkacego,

obok była rzeźba Henryka Burzca, zrobiliśmy taki kącik magiczny. Istotnym wątkiem była też kwestia samofolkloryzacji Podhala i instrumentalizacja zakopiańskiej estetyki. Michał Woliński drążył temat sztuki z Podhala na eksport – w Nigrze powstało całe osiedle domów w stylu zakopiańskim, w ramach budowy relacji między PRL a tym państwem.

Wygląda na to, że i Witkacy jest razem w Zakopanem swojski i w pewnym sensie obcy.

Czy wie pan, że Witkacy nie ma tu swojej ulicy? Jest Stanisława Witkiewicza, ale jego nie. Z jednej strony jest naturalnym elementem tutejszego krajobrazu, jednak z drugiej wielu z nim nie po drodze. To zresztą nic nowego. Rafał Malczewski wspomina o przedwojennym jeszcze pomysle artysty Stanisława Gałka, by Związek Artystów Plastyków wydzielił twórcom kawałki zakopiańskiego i tatrzańskiego pejzażu, którym mogliby się zajmować. Na Stawki Gąsienicowe miał mieć monopol Zefryn Ćwikliński, na Sikławę – Haneman, Gentil Tippenhauerowa nie mogłaby malować „jezior i wierchów”. Malczewski oraz Witkiewicz powinni, zdaniem Gałka, jako „lewicowcy” być z tych przydziałów w ogóle wykluczeni.

Przekląć lubię – tak po góralsku.

O góralach, Tatrach i Zakopanem z Bartłomiejem Jureckim rozmawia Katarzyna Chrudzimska-Uhera

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9381>

Katarzyna Chrudzimska-Uhera: Zacznę od pytania zasadniczego: czy jest Pan góralem czy ceprem?

Bartłomiej Jurecki: Płynię we mnie pół na pół czysta krew góralska i krakowska. Mama jest góralką, tata pochodzi z Krakowa. Czuję się góralem, kiedy jestem w Zakopanem, a krakusem – w Krakowie. Mam rodzinę w Krakowie, wiąże z tym miastem wspomnienia, tam też studiowałem, a w Zakopanem mieszkam, tu skończyłem szkołę, tutaj spędzam czas. Mój dziadek, Wincenty Galica, jest legendarną postacią Podhala¹, pierwszym góralem – honorowym obywatelem Zakopanego. Czuję tę góralską krew i czuję się góralem. Może nie w stu procentach, ale jednak.

Pańska fotograficzna opowieść o góralach wydaje się bliska romantycznej wizji XIX-wiecznych odkrywców Tatr i mitycznemu obrazowi stworzonemu przez Witkiewicza i innych miłośników góralszczyzny. Nie kojarzy się z obiektywnym spojrzeniem współczesnego zakopiańczyka chłodno oceniającego swoich sąsiadów.

¹ Wincenty Galica (1916–2010), uczestnik kampanii wrześniowej, kurier tatrzański, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, po wojnie lekarz i zasłużony działacz społeczny Zakopanego.

Mam na myśli obraz górali, jaki stworzył Pan w cyklu fotografii *Twardy jak skała*, nagrodzonym w prestiżowym konkursie The National Press Photographers Association w 2018 r.

Pomysł cyklu zrodził się spontanicznie. W pewnym momencie zauważyłem, że jeżdżąc po Podhalu, często spotykam ludzi, którzy przypominają wyglądem tych żyjących dawno temu, tych, których możemy oglądać na starych zdjęciach, obrazach, rzeźbach. I takich, najbardziej charakterystycznych, chciałem wybrać, tych, którzy wyglądem przypominają górali sprzed lat, i na widok których – gdybyśmy zobaczyli ich np. w Australii, bez stroju góralskiego – od razu byśmy zawołali: hola! przecież to jest góral spod samiuśkich Tater! Tacy są moi bohaterowie – przede wszystkim charakterystyczni pod względem urody, mają te niesamowite rysy twarzy, zagięte nosy, długie włosy, brody. Ich twarze wyrzeźbione są przez naturalne miejsce, w którym żyją – przez skoki ciśnienia, wiatr halny... Ja to też doskonale odczuwam, wpływ pogody na mnie jest bardzo duży i nie potrzebuję prognoz, żeby wiedzieć, kiedy będzie wiało albo padało. I tacy są ci moi bohaterowie. Wyrzeźbieni przez klimat i ciężką pracę. Postanowiłem, że wezmę ich do kupy,

zbuduję serię fotografii, w której koncentrować będę się na ich twarzach.

Przyznaje Pan więc, że obraz górala – stworzony i utrwalony przez sztukę (wspomniane przez Pana dawne fotografie, obrazy i rzeźby) – zgadza się z Pańską wizją Podhalań: ich fizyczności, rysów i wyrazu twarzy. Ale każde zdjęcie w cyklu uzupełnia krótki tekst prezentujący historię życia, charakteryzujący danego bohatera. Czy te opowieści są równie ważne, jak notowane przez obiektyw twarze? Czy odzwierciedlają relacje, jakie nawiązał Pan ze swoimi modelami?

To jest mój bardzo osobisty projekt. Nosilem ten pomysł w sobie, ale czułem, że do jego podjęcia musiałem dojrzeć – jako człowiek i jako fotograf. Sam wybierałem bohaterów serii, zwracając uwagę na ich „typowy” wygląd, drugorzędne było dla mnie to, kim oni są. Następnie umawiałem się na spotkanie, czasem długo to trwało, zanim zdobyłem ich zaufanie, zanim uzgodniliśmy termin sesji. Każdy z moich bohaterów ma swoją niesamowitą historię. Byłem u ok. stu pięćdziesięciu osób, nie spotkałem ani jednej, która miałaby „złą” historię. Nawet ci, którzy całe życie siedzieli przed domem i robili skarpety, a jedyną pociechę czerpali ze swoich wnuków albo z pięknego zachodu słońca, nawet takie osoby potrafiły w rozmowach przekazać mi coś cennego. Selekcji tych historii nie robiłem. Ale moim zadaniem jest fotografowanie, a kiedy zdjęcie jest zrobione, przekazuję kontakt jednemu z ośmiorga dziennikarzy z „Tygodnika Podhalańskiego”, z którymi współpracuję. To oni przeprowadzili rozmowy, które zostały dołączone do portretów.

Serii portretów męskich *Twardy jak skała* odpowiada cykl *Silna jak halny*, prezentujący wizerunki góralek. Czego szukał Pan u kobiet?

Te dwie serie tworzą całość. Chciałem pokazać ostatnich górali, charakterystycznych, typowych, którzy wyglądają i noszą

się tak, jak ci sprzed lat, jak ich przodkowie. Myślę, że za dwadzieścia, trzydzieści lat nie będziemy już na ulicy widywać tych „twardych jak skała”. Natomiast w przypadku kobiet jest inaczej. W przypadku „silnych jak halny”, za jakiś czas będziemy mogli powtórzyć tę serię. Kobiety, poza strojem góral-skim, chustami, koralami, twarze mają podobne do kobiet z innych regionów, np. tych, mieszkających nad morzem. Przyznam, że zostałem nakłoniony, żeby tę drugą serię zrobić. Każda góralka była niesamowita, czasem bardziej zainteresowana, czasem bardziej nieśmiała; były panie, których się bałem, a były i takie, przy których czułem, jakbym znowu miał babcię. Dalej noszę skarpety, które dostałem od moich bohatererek! Jednak uważam, że *Twardy jak skała* jest serią silniej oddziałującą na odbiorców niż seria *Silna jak halny*.

Z bohaterami swoich zdjęć, mieszkańcami Podhala i Spisza, nawiązuje Pan bliskie relacje, które znajdują odbicie na fotografiach i bez wątpienia podnoszą autentyczność ich przekazu. Jednym z takich przejmujących zdjęć jest portret podwójny *Sianokosy w Rzepiskach rozpoczęte* (il. 1).

To zdjęcie powstało w 2014 r., a w 2015 udało mi się zdobyć za nie wyróżnienie w konkursie National Geographic Traveler Photo. Jego bohaterowie zostali gwiazdami Rzepisk! Również dla mnie było to ważne zdjęcie i znaczące osiągnięcie zawodowe, bo fotografia – jako dzieło laureata konkursu – trafiła do amerykańskiej edycji magazynu, była też prezentowana w wielu krajach.

Kolejną, niezwykle postacią jest juhas ze Starego Bystrego...

To jeden z bohaterów serii *Twardy jak skała*, nie ukrywam – mój ulubiony juhas, niezwykle sympatyczny, zawsze radosny i uśmiechnięty, inteligentny i błyskotliwy. Za każdym razem, kiedy spotykam go podczas redyku w Czarnym Dunajcu, chcę



1. Bartłomiej Jurecki, *Sianokosy w Rzepiskach*
rozpoczęte, 2014

z nim chwilę porozmawiać, bo on przekazuje pozytywne emocje. Przy okazji takiego spotkania powstało zdjęcie (il. 2), kiedy juhas wracał do domu z redyku. Zaczęliśmy żartować i skorzystałem z okazji. Zdjęcie jest udane pod względem ładunku emocji – a to jest w fotografii najistotniejsze, żeby przekazać emocje. Zwłaszcza te pozytywne, zwłaszcza w tych czasach, kiedy widzimy wszędzie smutne twarze... Chociaż teraz w ogóle nie widzimy ani twarzy, ani uśmiechu, ukrytych za maseczkami... Ale jak już ktoś zdejmie maseczkę, to z reguły jego twarz jest smutna, więc takie zdjęcia teraz są bardzo potrzebne, bo śmiech jest zaraźliwy.

Wspomniał Pan redyk. Jesienny powrót pasterzy ze stadami owiec jest tematem, który często Pan podejmuje, dokumentując to wyjątkowe wydarzenie i ten magiczny czas, kiedy nowoczesny świat zdaje się ustępować miejsca tradycji. Drogi zamieniają się w szlaki przemarszu zwierząt, nad którymi czuwają nie tylko juhasi, ale i służby porządkowe, a samochody toną w morzu owiec. Niezwykłość tych zdjęć docenili nie tylko widzowie, ale też jury międzynarodowego konkursu The Miami Street Photography Festival (MSPF), kwalifikując w 2020 r. *Redyk w Maniowych* (il. 3) do TOP 23 zdjęć nadesłanych z całego świata.



2. Bartłomiej Jurecki, *Stare Bystre. Juhas Stanisław Bielański Chlebek w swoim żywiole*, 2020

Na zdjęciu uwiecznione zostało stado liczące prawie 2000 owiec, prowadzone przez bacę Józefa Klimowskiego z juhasami. Zarówno zwierzęta jak i kroczący dumnie na ich czele baca są fotogeniczni! Na każdym zdjęciu prezentują się dobrze.

Fotografuję redyk, bo jest to dla mnie fenomen żywej tradycji i fenomen tego miejsca. Boję się, że niedługo tego fenomenu już nie będzie. Myślę, że jako fotograf mam obowiązek pokazać, że tradycja ta jest na tyle efektowna, że warto, żeby trwała. Podjąłem się nawet ryzyka szantażu wobec młodych górali – często na redyku namawiam ich, żeby byli też za rok, bo ludzie ich oglądają na Fejsbuku. Jeżeli mam

szansę przeciągnąć tę tradycję o kilka lat, to czemu nie?!

W jednym z wywiadów powiedział Pan, że chce „promować nasze kochane Podhale” – w jaki sposób?

Tradycja łączy się z promocją. Mało jest w Polsce takich miejsc jak tu, gdzie na co dzień można zobaczyć ludzi ubranych w strój regionalny, idących ulicą na zakupy. Może znajdzie się kilka takich miejsc w Polsce, gdzie się tak przebiera, idąc np. do kościoła czy przy innej ważnej okazji, ale ja jestem zafascynowany, chociaż jestem góralem i tu mieszkam, że mogę zobaczyć młodą dziewczynę w stroju góralskim, która idzie

się przejść i spotkać z koleżankami, albo starsze panie jadące na rowerze do kościoła. Krajobraz dookoła nas się zmienia, ale ludzie pozostają tacy sami. I mam nadzieję, że tradycja ich świętowania pozostanie. To jest właśnie dla mnie fenomen tego miejsca.

A Pan nosi strój góralski?

Mam zdjęcie w stroju góralskim jako mały chłopiec, miałem pięć, może sześć lat. Wyrósłem z niego, kolejnego już nie nosiłem, ale z ludźmi mówiącymi czystą gwarą dogaduję się ich gwarą. Czasem przekląć lubię też – tak po góralsku.

Pejzaż i przyroda tatrzańska również są tematami Pańskich zdjęć. I ludzie wyrzeźbieni naturą. Pan sam także odczuwa wpływ natury...

Jestem miłośnikiem przyrody. Bardziej szanuję przyrodę i lepiej się w niej odnajduję niż między ludźmi. Szczególnie teraz, kiedy Polacy są tak podzieleni, że każda rozmowa może skończyć się konfrontacją. Pracuję w mediach, muszę więc o tym czytać, słuchać, odbierać reakcje i emocje ludzi, którzy nie zawsze są pozytywnie nastawieni do dziennikarzy. To, że jestem tutaj, w tym miejscu, wynika więc z mojej dużej miłości do natury. Gdyby tak nie było, mieszkałbym pewnie w innym miejscu na świecie, gdzie więcej by się działo rzeczy interesujących dla reportera.

Kocham przyrodę, kocham zwierzęta, w ich towarzystwie najlepiej się czuję. Widzę teraz przez okno, jak mgły otulają Giewont, jak się unoszą na drzewach, nad lasem, jak sobie leżą i chodzą cały czas. I to jest widok, który nawet w najgorszej depresji zawsze polepsza nastrój. To jest kwintesencja tego, co czuję, ja się spełniam w tym miejscu i tutaj odpoczywam. Jednak nie określiłbym siebie jako fotografa górskiego, fotografa Tatr. Ja dokumentuję to, co się tutaj dzieje. To, że czasem sfotografuję pięknie oświetlone góry, jest przypadkiem,

bo akurat w tym miejscu jestem. Chodzę w góry, żeby się spełnić w przyrodzie i żeby odpocząć, i to chyba rozumie każdy, kto też kocha przyrodę.

Świat na Pańskich zdjęciach jest przeważnie kolorowy. Sporadycznie decyduje się Pan na estetykę czarno-białej fotografii.

Jestem romantykiem, marzycielem, bujam w obłokach i lubię kolory wokół siebie. Czerń i biel mnie smucą. Wolę kolor. Daje moc fotografii. Kolorowe niebo, różowe chmury, światło padające na szczyty będą zachwyty, a czerń i biel z reguły rodzi niepokój. Staram się skali szarości nie używać. Jest jednak kilka zdjęć, gdzie kolor nie ma znaczenia, np. we wnętrzu baczki, gdzie decydujący jest kontrast, górale mają białe koszule, światło wpada przez okienko i stwarza naturalny kontrast (il. 4). Albo w przypadku nocnego zdjęcia niedźwiedzi, gdzie wykorzystałem monochromatyczność dla skorygowania balansu bieli.

Podczas naszej rozmowy zauważył Pan, że krajobraz wokół Pana się zmienia. Jak się wydaje, zmiany te nie zawsze ocenia Pan pozytywnie. Przypomnijmy, że swoimi zdjęciami bezlitośnie obnażał Pan chaos estetyczny panujący w przestrzeni publicznej Zakopanego.

Ma Pani zapewne na myśli projekt fotograficzny dotyczący Krupówek. To jest moja ulica, mieszkałem przy niej przez 30 lat, tam się bawiłem, tam wracałem ze szkoły, wiem jak się zmieniała, obserwowałem, jak rozwijał się na niej kicz. I bardzo mi się to nie podobało. Rok czy dwa po zrobieniu zdjęcia² (il. 5, s. 19) Krupówki zaczęły się zmieniać. Młodzi zakopiańczycy stworzyli projekt *made in Zakopane*, mający na celu utworzenie na Krupówkach parku kulturowego. I to się udało. Tego

² Zdjęcie powstało w 2013 r.



■ 3. Bartłomiej Jurecki, *Redyk w Maniowych*, 2018
▲

uwiecznionego przeze mnie Las Vegas już nie ma – tego kiczu i wielkich reklam świecących w każdym kolorze. Ostatnio często fotografuję pustki na Krupówkach albo tłumy ludzi – w zależności od zmieniających się pandemicznych obostrzeń, ale czuję, że Krupówki wracają do stanu, który zawsze mi się podobał: elegancji, czystości, klimatu miasta górskiego, po którym można spacerować z przyjemnością.

W przypadku Krupówek odnieśliście Państwo – jako zakopiańscy – wymierny sukces. Czy oznacza to, że można już być spokojnym o losy tej ulicy i całego miasta?

W kwestii zabudowy i urbanistyki Zakopane trochę błędzi. Mamy mnóstwo budynków, które nie wyglądają dobrze na tle Tatr, które gabarytami zasłaniają góry. Kolejnym zjawiskiem jest „pandemia domkowa”, wysyp małych, drewnianych kwater na wynajem. Niektóre są ładne, inne brzydsze, ale jest ich coraz więcej, zajmują te skrawki zieleni, po których można było spacerować. Jest to plaga i problem przyszłości: będzie pięknie u góry, a koszmarnie na dole.

Przyznam, że w obliczu tych procesów czujemy się bezsilni. Piętnaście lat temu fotografowałem na Antałówce siedmiopiętrowy budynek. Postawiony

nielegalnie, przesłaniający panoramę gór. Nadal stoi i funkcjonuje.

Chciałbym, żeby nowe inwestycje – zwłaszcza te duże – były realizowane w sposób nawiązujący do tradycji. Niech inwestor wykorzysta miejscowych twórców, mamy przecież szkołę im. Antoniego Kenara! Ci młodzi ludzie wymyślają takie cuda, które będziemy podziwiać jeszcze przez lata i które zostaną tu na stałe. Dobrze by było, żeby wnętrzami i dekoracją architektoniczną zajęli się artyści od nas, bo oni znają i rozumieją tradycję.

A Zakopane ma przecież długą i chlubną tradycję owocnej współpracy pomiędzy odpowiedzialnymi inwestorami a lokalnym środowiskiem artystycznym. Ma też, jak widzę, realne wsparcie wśród mieszkańców, świadomych wartości i unikato-wości Waszego dziedzictwa. Dziękując Panu za rozmowę, życzę kolejnych osiągnięć w utrwalaniu, promowaniu i ochronie podhalańskich tradycji.

Bartłomiej Jurecki pochodzi z Zakopanego. Jest absolwentem Krakowskiej Szkoły Artystycznej i Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, gdzie uzyskał tytuł magistra fotografii. Na co dzień fotografuje dla „Tygodnika Podhalańskiego”.

Jest laureatem konkursów:

Polska:

Grand Press Photo (sześciokrotnie), BZ WBK Press Foto (ośmiokrotnie), Leica Street Photo (dwukrotnie), Wielki Konkurs National Geographic Polska (trzykrotnie), Fotoreporter Roku (pięciokrotnie), SGL Local Press (pięciokrotnie), Nagroda Dziennikarzy Małopolski (dwukrotnie), Polski Konkurs Fotografii Sportowej

Świat:

Pictures of the Year International, NPPA Best of Photojournalism, Insight Astronomy Photographer of the Year, National Geographic Traveler Photo Contest, Vincent Van Gogh Photo Award, Px3 Prix de la Photographie Paris, FEP European Professional Photographer of the Year (dwukrotnie), IPA International Photography Awards (czternastokrotnie),

Event Photography Awards (trzykrotnie), Kuwait Grand Photography Contest (dwukrotnie), dotART Urban International Photo Contest, Siena International Photography Awards (dwukrotnie), Black & White Spider Awards (dwukrotnie), PCOI – CHIZ Photography Club of India, Life Framer, Moment Street Photo Awards

Jest również finalistą konkursów:

Sony World Photography Awards, The Miami Street Photography Festival, Portrait of Humanity, Weather Photographer of the Year, Hamdan International Photography Awards (HIPA), StreetFoto San Francisco, International Mountain Summit Photo Contest, Travel Photographer of the Year, Prasowe Zdjęcie Roku (dwukrotnie), Konkursu SDP im. Erazma Ciołka (pięciokrotnie), Konkursu SDP im. Eugeniusza Lokajskiego, Memorial Maria Luisa, Malta International Photo Award, LensCulture Street Photography Awards – Top 100.

www.jurecki.com

www.facebook.com/bartlomiejjurecki

www.instagram.com/bartlomiejjurecki



Karol Guttmejer

O Lechu Krzyżanowskim

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.9382>

IN MEMORIAM

Dr Lech Krzyżanowski (1931-2017) od roku akademickiego 1992/1993 do 2001/2002 prowadził na kierunku historia sztuki na Akademii Teologii Katolickiej, a potem UKSW, dwusemestralne zajęcia z konserwatorstwa oraz muzealnictwa. Dzieląc się wiedzą i doświadczeniem, pięknie opowiadał o jednej z odsłon zawodowego życia historyka sztuki – konserwatora.

Lech Krzyżanowski był niewątpliwie Sarmatą. W najlepszym tego słowa rozumieniu. Z ducha, natury, inteligencji. I był jednym z ostatnich Sarmatów Rzeczypospolitej.

To nie będzie typowe pośmiertne wspomnienie, prezentujące zasługi, dorobek.

Nie współpracowałem nigdy bezpośrednio z dr. Lechem Krzyżanowskim. Poznałem Go jako świeżo upieczony absolwent konserwatorstwa i zabytkoznawstwa na Uniwersytecie Toruńskim, pracujący w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie (dziś to NID – Narodowy Instytut Dziedzictwa). Był On wówczas Konserwatorem Zabytków miasta i województwa stołecznego warszawskiego. Funkcję tę pełnił w latach 1974-1979 (w 1974 r. był to jeszcze urząd Głównego Konserwatora Zabytków Województwa Warszawskiego). W 1979 r.

przeszedł do PP PKZ – Zarządu Głównego na stanowisko zastępcy dyrektora do spraw naukowych. Odpowiadał tym samym za bardzo ważny pion w strukturze tego przedsiębiorstwa, za kontynuację i rozwój badań naukowych, stanowiących istotną bazę wszelkich poczynań konserwatorskich. W 1981 r. był współinicjatorem i współzałożycielem Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków. Ale obecna formuła tego stowarzyszenia ma się nijak, zupełnie nijak, do idei jego powołania.

Już pierwsze z nim spotkanie w 1977 r. pokazało styl pracy Lecha Krzyżanowskiego, umiejętność szybkiego analizowania, szybkiego podejmowania decyzji. I kolejne spotkania tylko potwierdzały pierwsze wrażenie. Jako konserwator wojewódzki, miał zwyczaj organizowania spotkań – sprawozdań z tego, co się robiło w urzędzie, a co było świetnie referowane. Prowadził je ze swadą, z typowym dla siebie „na wdech”. Miał odwagę mówienia o kontrowersjach – wtedy w końcówce lat 70. XX w.

Jest w tym wspomnieniu istotny epizod związany z dawnym eremem kamedulskim na Bielanych – czyli siedzibą Akademii Teologii Katolickiej – teraz UKSW. Naprzeciwko kamedulskiego kościoła na Bielanych stał budynek dawnego *foresterium*. Opuszczony po

kasacie zakonu przez carat, przebudowany i nadbudowany po 1923 r. na cele gimnazjum marianów. W 1944 r. został wypalony i częściowo zburzony na skutek ostrzału artyleryjskiego. Taki destrukcyjny obiekt bez dachów i stropów stał w ruinie do końca lat 70. XX w. I wtedy Lech Krzyżanowski pierwszy raz ustąpił kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu. W 1979 r. wydał zgodę na rozbiórkę ruin i wybudowanie w tym miejscu nowej siedziby Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego według projektu architekta Leszka Klajnerta. Czy w ówczesnej rzeczywistości politycznej była szansa konserwatorskiej odbudowy *fo-resterium* na seminarium, a może na cele kultu lub na jakikolwiek inny cel? Czy stan techniczny pozwalał na jego odbudowę? Krzyżanowski o swojej decyzji poinformował na jednym ze wspomnianych już otwartych spotkań dla zawodowców. Nie mówił o tej decyzji z dumą. Tak samo było w innym przypadku, gdy na wyraźną prośbę prymasa Wyszyńskiego, z którym odbył dłuższą, osobistą debatę, zgodził się na zamianę pokrycia dachu katedry z dachówki mnich-mniszka na blachę miedzianą. Bo ówczesna dachówka pękała i sypała się po stromiznie dachu na przechodniów. I na takim spotkaniu Krzyżanowski powiedział krótko – nie miałem wyjścia.

Ale to on w 1979 r. dokonał pionierskiego wpisu do rejestru zabytków młodego układu urbanistycznego – Saskiej Kępy. Wtedy to była znaczna odwaga i nowość. Architektura okresu międzywojennego, tym bardziej urbanistyka, dopiero przepychały się na czołówkę badań historycznych. Praca Andrzeja K. Olszewskiego *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925* wyszła w 1967 r., lecz nie dotyczyła modernizmu lat 30. Rozprawa doktorska Łukasza Heymana *Nowy Żoliborz 1918–1939* ukazała się drukiem w 1976 r. Wtedy ten wpis Saskiej Kępy, to było coś zupełnie nowego. Kolejne urbanistyczne układy Warszawy z okresu międzywojennego zostały wpisane do rejestru



Il. 1. Wesele Małgosi, 1983 r. Drugi z prawej dr Lech Krzyżanowski, pierwszy z lewej autor. Fot. z archiwum prywatnego

dopiero przez Marię Brukalską w 1993 r. W rejestrze znalazło się zresztą dzięki inicjatywie Krzyżanowskiego kilkadziesiąt domów z Saskiej Kępy, w tym znaczna grupa reprezentująca modernizm lat 30. Wpisał także „Dom z zielenią i ukształtowaniem terenu” w Kolonii Profesorskiej, czyli dom własny architekta Romualda Gutta z 1926 r., zagrożony przekształceniem. Objął ochroną konserwatorską „Zespół zabudowań Politechniki Warszawskiej”. I wiele innych obiektów.

Owszem, to były inne czasy. Z jednej strony status konserwatora zabytków był słaby w strukturze ówczesnej komunistycznej władzy, ale z drugiej – o paradoksie – władza odnosiła się ze swoistą atencją do tych konserwatorów, którzy mieli charyzmę. O przyczynach tej sytuacji nie miejsce tu i czas, to osobny rozdział dla wnikliwych historyków i chyba socjologów. Lech Krzyżanowski był jednym z ostatnich reprezentantów generacji konserwatorów zabytków, którzy mając korzenie osadzone w edukacji sprzed 1939 r., nie tyle z racji daty urodzenia, ale przede wszystkim z racji odebranych szkół, wzorców, byli

przedłużeniem wielkiej generacji osobowości, którzy nie byli tylko zanurzonymi w papierach urzędnikami (a jakże, skutecznymi urzędnikami), byli też badaczami. I byli autorytetami. Znalazły się w nich takie osobowości, jak Gwido Chmarzyński (*nota bene* promotor prac magisterskiej i doktorskiej Lecha Krzyżanowskiego), Jerzy Remer, Stanisław Lorentz, a po wojnie Jan Zachwatowicz, Jerzy Malinowski, Bohdan Rymaszewski, Hanna Pieńkowska i jeszcze kilka innych zacnych postaci. Z mojego życia zawodowego, ze szczebla wojewódzkiego – dobrze mi znani: Jadwiga Skibińska i Wawrzyniec Kopczyński. Pamiętam początki mojej pracy terenowej w 1977 r. w województwie leszczyńskim i drzwi gabinetów otwierające się w urzędach na brzmienie nazwiska ówczesnego wojewódzkiego konserwatora, właśnie Wawrzyńca Kopczyńskiego. Lech Krzyżanowski był jednym z tych ostatnich konserwatorów pokolenia wyedukowanego przez wymienionych wyżej Wielkich i był też reprezentantem Tych Ostatnich Wielkich. Pod względem standardów postępowania, standardów myślenia był – jak napisał wieszcz – „ostatnim, co tak poloneza wodził”. W czasach mojego startu zawodowego było ich jeszcze trochę.

Jego wykłady, prezentacje były zawsze barwne, żywe, opowiadał ze swoistą emfazą, zaangażowaniem w to, co mówił. Znam kilku profesorów i konserwatorów, którzy bądź posługują się językiem napuszonym od nowomodnych zwrotów, bądź powodują u słuchaczy niepowstrzymany odruch drzemki. On był ich przeciwieństwem. Jego pracowitość obrazuje wyciąg z katalogu biblioteki NID pokazujący 123 pozycje jego autorstwa. I nieważne, że spora liczba z nich to krótkie komunikaty pisane do „Ochrony Zabytków”. Taki komunikat też trzeba umieć napisać z sensem. Nie zabrakło Mu odwagi, aby zaprosić mnie i moją koleżankę – ledwo opierzonych sztubaków konserwatorstwa – w 1979 r. do British

Council na towarzyskie konserwatorskie spotkanie. To nie tylko łamanie „konwencji”, to zrozumienie konieczności i danie szansy młodziakom. Moja wiele lat młodsza koleżanka, studentka ATK, wspominała Go z wielką nostalgią i sympatią. W czasach jej studiów, w latach 90. XX w. był jednym z nielicznych, którzy mówili tak interesująco i z zaangażowaniem, emocjami o swoim zawodzie i konserwatorstwie.

Żył w latach 1931–2017, pracę magisterską pod tytułem *Plastyka nagrobna van dem Blocków* obronił w 1955 r. (druk w „Biuletynie Historii Sztuki”, 1958, z. 3–4). W 1966 r. obronił doktorat *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna lat 1517–1628* u Gwidona Chmarzyńskiego. Był w latach 70. XX w. redaktorem naczelnym „Ochrony Zabytków”.

W komunikacie Instytutu Konserwatorstwa i Zabytkoznawstwa UMK po Jego śmierci napisano: „Odszedł dobry i skromny człowiek o silnym charakterze i ogromnej kulturze”. Nieprzypadkowo znalazło się określenie – „o silnym charakterze”. Jakże to ważna cecha; odnoszę wrażenie, że zanikająca w naszym zawodzie. Niedawno rozmawiałem z kimś z mojego pokolenia. Też nie pracował z Krzyżanowskim w urzędzie konserwatorskim. Ale jedno z pierwszych zdań brzmiało: „to była osobowość, to był silny człowiek”. I nie tylko. To była klasa. To był choleryk, ale jakżeż kulturalny. Na jakimś spotkaniu konserwatorskim pozwolił sobie na pewną swobodę komentarza. Zareagowała nieco przewrażliwiona pani. Po chwili Krzyżanowski, przerywając na moment narrację, przeprosił ją głośno. Mówiono o Nim, że jest kontrowersyjny. Kontrowersyjny? To przywilej ludzi znaczących!

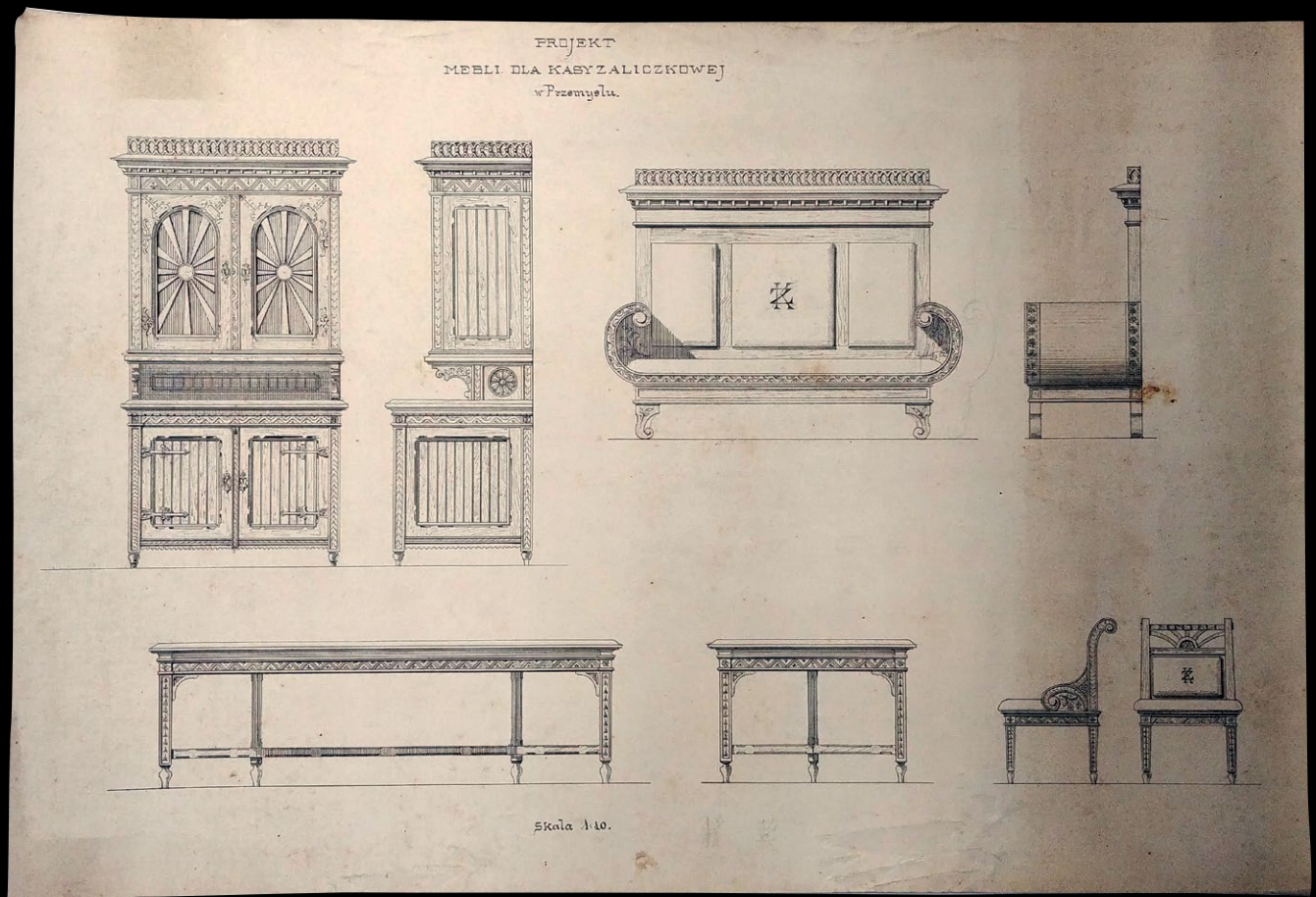
Kiedyś, dawno temu, po tragicznej śmierci Adama Pawlikowskiego któryś z felietonistów peerelowskiego tygodnika „Kultura” (wtedy pisywali w nim dobrzy autorzy) wspomnienie o nim zakończył mniej więcej tak: gdy odchodzą tacy ludzie jak Pawlikowski, to „robi się tu coraz

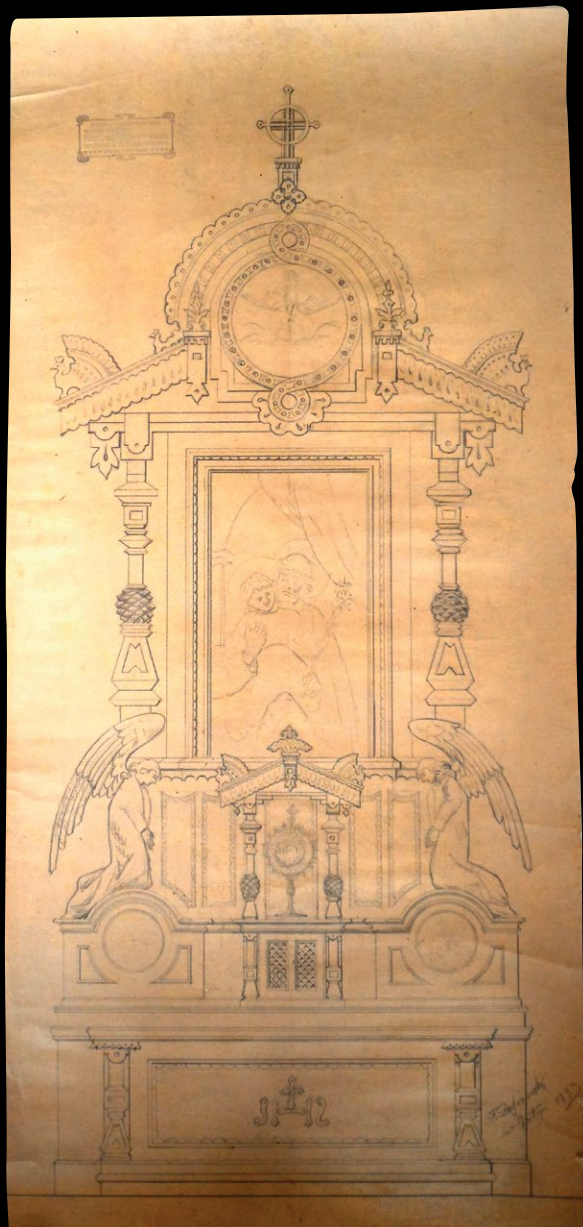
smutniej”. W gronie konserwatorów już od dawna robi się coraz smutniej. Tak, jest już od dawna coraz smutniej... Lech Krzyżanowski był jednym z ostatnich Sarmatów. Także Sarmatów polskiego konserwatorstwa.

Panie Lechu, a czy pamięta Pan, jak się bawiliśmy wszyscy na ślubie Małgosi w 1983 r.? I przy innych okazjach w tym okresie? W tym ponurym czasie stanu wojennego umieliśmy znaleźć odskocznię od rzeczywistości. Czerpaliśmy radość, której

źródłem byliśmy my sami, nasza spontaniczność. Panie Lechu, my w tamtym, ówczesnym gronie przecież spotkamy się już niedługo tam, wysoko. I przy szklaneczce wyśmienitej whisky lub kieliszku wódeczki, a może przede wszystkim dzbanie przedniego wina z niebiańskich zasobów opowiemy sobie o tym wszystkim, o czym nie zdążyliśmy tu, na ziemi. Pozdrawiam Pana gorąco i wiem – do szybkiego zobaczenia.

Projekty w stylu zakopiańskim i wernakularnym ze Zbiorów Dąbrowskich w Żołąni.





WYNAJEM BIUR I MAGAZYNÓW



MAJCENTRUM

22 737 71 59
608 083 332

e-mail: maj@majcentrum.pl
www.majcentrum.pl

Działamy z energią!

WYKONAJ Z NAMI PIERWSZY KROK

KOMPLEKSOWE USŁUGI FOTOWOLTAICZNE:
DORADZTWO, POMOC W UZYSKANIU FINANSOWANIA,
MONTAŻ, SERWIS

MDI SOLAR
www.mdisolat.pl
+48 888 799 799
biuro@mdisolat.pl

