

Album fotograficzny rzeźb Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

ABSTRAKT

Album ze Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie zawiera 119 czarno-białych fotografii przedstawiających obiekty – rzeźby i płaskorzeźby figuralne, elementy wyposażenia wnętrz i drobne przedmioty użytkowe – wykonane w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Pełnił on funkcję katalogu handlowego, a język francuski użyty w zapisie nazwy szkoły i tytułów dzieł wskazuje na przeznaczenie szkolnej oferty na rynek międzynarodowy. Nie można wykluczyć, że album towarzyszył zagranicznym wystawom, w których szkoła zakopiańska regularnie uczestniczyła w okresie międzywojennym, być może trafił do zbiorów MNW jeszcze przed drugą wojną światową, wraz kolekcją Państwowych Zbiorów Sztuki. Część uwiecznionych na zdjęciach rzeźb reprodukowana była w sprawozdaniach z działalności szkoły i w prasie z epoki, co wraz z analizą formalną, pozwala na przybliżone określenie czasu powstania albumu na lata 1925–1939. Album stanowi wartościowe źródło ikonograficzne do badań nad historią Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i rzeźbą polską okresu międzywojennego. Jest cennym materiałem porównawczym i podstawą do weryfikacji atrybucji oraz sporządzania ekspertyz dla potrzeb rynku sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

albumy fotograficzne, art déco, dwudziestolecie międzywojenne, Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, rynek sztuki, rzeźba drewniana, styl narodowy, sztuka zakopiańska, Muzeum Narodowe w Warszawie

Album fotograficzny rzeźb Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

W Zbiorach Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest album w oprawie z wkładem (dwie papierowe karty ochronne w tonie jasnym, dwadzieścia cztery karty kartonowe w tonie ciemnym i cztery papierowe karty ze spisem w tonie jasnym) połączonym trzema metalowymi śrubami¹. Na przedniej okładce znajduje się wycisk logotypu: w ośmiobocznym polu widnieje napis „L'ECOLE | NATIONALE | DE L'INDUSTRIE | DU BOIS | ZAKOPANE | POLOGNE” oraz tłoczona sygnatura „PSPD”, z podhalańskim „krzyżykiem niespodzianym” – swastyką. Wewnątrz, na kartonowych kartach w tonie czarnym, naklejono całą powierzchnią łącznie 127 czarno-białych fotografii, przedstawiających obiekty wykonane w drewnie: kompozycje rzeźbiarskie (pełnoplastyczne i reliefy), zestawy mebli i tzw. galanterię drzewną, czyli drobne przedmioty użytkowe (il. 1). Zdjęcia oznaczone są 119 numerami porządkowymi, naklejonymi najczęściej pod fotografiami i odpowiadającymi pozycjom w spisie umieszczonym na czterech ostatnich kartach albumu. Spis zawiera tytuły dzieł zapisane w języku polskim i francuskim. Sygnatura i logotyp szkoły z nazwą Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego jednoznacznie wskazują na pochodzenie albumu z okresu międzywojennego.

Album ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie pełnił rolę katalogu prezentującego ofertę handlową Państwowej Szkoły

Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Na kilku zdjęciach widoczne są rzeźby z nalepionymi na postumentach znaczkami z odręcznie wypisanymi cenami (w złotych polskich)², a spis obiektów zamyka informacja o danych kontaktowych, umożliwiającą dokonanie zakupu dzieł bezpośrednio u wytwórcy³. Fotografie nie są sygnowane, najprawdopodobniej powstawały w przeciągu kilku lat i niewykluczone, że były wykonywane przez różnych autorów⁴. Sposób, w jaki zostały zaprezentowane przedmioty i jakość niektórych odbitek wskazuje, że stanowiły powstającą na bieżąco dokumentacją dorobku PSPD i wykonywane były z myślą o reprodukowaniu ich w ówczesnych publikacjach (tekstach w prasie, publikacjach branżowych, albumach), a także tworzeniu wspomnianej oferty handlowej⁵. Wiadomo, że takie katalogi znajdowały się w użyciu w latach trzydziestych XX wieku, kiedy dyrektorem szkoły był Adam Dobrodzicki. Placówka prowadziła wtedy stałą współpracę z domami handlowymi m.in. w Londynie, Paryżu i w Stanach Zjednoczonych, a zamówień dokonywano na odległość, posiłkując się katalogami produktów⁶. Powstanie tego albumu należy więc datować w przybliżeniu na okres 1929–1939, co potwierdzają również cechy formalne prezentowanych w nim rzeźb. Wiadomo też, że niektóre z kompozycji powstały już w roku szkolnym 1925/1926, w związku z tym również ich fotografie mogły zostać wykonane nieco wcześniej niż mieszczący je katalog.



il. 1 Karta z albumu *L'École nationale de l'industrie du bois. Zakopane. Pologne* [Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego. Zakopane. Polska], 1929–1939, odbitki na papierze fotograficznym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Od Szkoły Snycerskiej do Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego

Idee założenia snycerskiej szkoły zawodowej w Zakopanem narodziły się w środowisku polskich inteligentów już w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Dopiero jednak powołanie do życia w 1873 roku Towarzystwa Tatrzańskiego (dalej: T.T.), które wśród swoich zadań statutowych zapisane miało „wspieranie przemysłu górskiego”, doprowadziło do podpisania

umowy pomiędzy Wydziałem T.T. a Maciejem Mardułą (1837–1894), górale z Olczy, i otwarcia 10 lipca 1876 roku Szkoły Snycerskiej⁷. Pod okiem Marduły uczniowie produkowali drobne przedmioty pamiątkarskie i sprzęty kościelne, które zdołano zaprezentować na Wystawie Rolniczej i Przemysłowej we Lwowie w 1877 roku. Jak się jednak okazało, utrzymanie szkoły przekraczało skromne możliwości T.T., które zmuszone było zwrócić się o wsparcie do austriackiego Ministerstwa Handlu. W wyniku czego od 1878 roku placówka została

włączona do systemu tzw. Fachschulen, czyli szkół zawodowych podległych Österreichisches Museum für Kunst und Industrie i od 1891 roku nosiła nazwę C.K. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego⁸. Pierwszym jej kierownikiem (a od 1886 dyrektorem) został mianowany Czech – Franciszek Neužil (1845–1899). Realizował w szkole typowe metody nauki, polegające na kopiowaniu i powielaniu stylów historycznych. Taki program wzbudził ostrą krytykę Stanisława Witkiewicza (1851–1915), który na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku pisał o szkole Neužila jako „rozsadniku tyrolsko-wiedeńskiego gustu”⁹, obcego miejscowej tradycji i stylowi narodowemu. Autor *Na przełęcz* i pokrewni mu ideowo patrioci – miłośnicy Podhala, widzieli w budownictwie i zdobnictwie góralskim świadectwo trwania przedhistorycznej kultury słowiańskiej. Na tym fundamencie postulowali odrodzenie narodowej kultury i tożsamości. Kształtowali mit górala, zdolnego twórcy, uosabiającego cnoty patriotyczne i artystyczne oraz romantyczny fantazmat Tatr jako przestrzeni odrodzenia narodowego. Nic więc dziwnego, że C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego stała się dla Witkiewicza naturalnym konkurentem w kampanii na rzecz polskości stylu zakopiańskiego. Konflikt ze szkołą zaostrzył się po 1896 roku, kiedy to stanowisko dyrektora objął architekt Edgar Kováts (1849–1912). Zarówno Kováts, jak i Witkiewicz dążyli do skodyfikowania stylu opartego na ornamentyce góralskiej. Jako pierwszemu udało się to Kovátsowi, który zaprezentował autorski „sposób zakopiański” we wnętrzu Pawilonu Galicyjskiego na wystawie światowej w Paryżu w 1900 roku. Realizacja tego *intérieur* powierzona została nauczycielom i uczniom zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego.

W 1901 roku Kováts został przeniesiony na posadę w Szkole Politechnicznej we Lwowie. W Zakopanem zastąpił go Stanisław Barabasz (1857–1949) – pierwszy Polak na stanowisku dyrektora tej placówki, co złagodziło nieco stosunek Witkiewicza do szkoły. Nowy dyrektor wprowadził do programu nauczania m.in. studia z natury i rozluźnił kanon stylów historycznych. Kierował placówką do 1922 roku, inaugurując jej działanie w odrodzonej Polsce już pod nazwą Państwowej Szkoły Przemysłu

Drzewnego, a więc w brzmieniu, jakie znamy z kart omawianego albumu fotograficznego.

Okres międzywojenny w dziejach zakopiańskiej szkoły został stosunkowo dobrze rozpoznany, a modelowane wtedy przez uczniów rzeźby, o charakterystycznej kubizującej formie, stały się wręcz synonimem polskiej sztuki dekoracyjnej i stylu narodowego. Ukształtowanie się tej szczególnej estetyki dokonało się pod kierunkiem Karola Stryjeńskiego (1887–1932), prowadzącego placówkę od 1922 roku. Była ona bardzo atrakcyjna dla odbiorców. Stryjeński zapisał się w historii szkoły jako reformator, który zmienił jej dotychczasowy – rzemieślniczy i zawodowy – charakter. Do dziś pamiętany jest jako wybitny dydaktyk, traktujący uczniów indywidualnie, motywujący ich do rozwijania osobowości i talentu. Jego wychowankami byli m.in. Antoni Kenar (1906–1959) i Marian Wnuk (1906–1967) – przyszli znaczący artyści i pedagodzy. Najwyżej cenionym osiągnięciem Stryjeńskiego był sukces PSPD na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu (1925). Zakopiańszczyzna, doceniona i nagradzana w europejskiej stolicy sztuki, weszła do kanonu stylu narodowego okresu międzywojennego. W dziejach zakopiańskiej szkoły rozpoczął się stosunkowo krótki, ale spektakularny okres. Rzeźby uczniowskie prezentowane były na licznych wystawach, cieszyły się popytem w kraju i za granicą. W związku z tym profil i stylistykę produkcji szkolnej kontynuowali następcy Stryjeńskiego: Wojciech Brzega (1872–1941), pełniący obowiązki kierownika po wyjeździe Stryjeńskiego do Warszawy w 1927 roku, a szczególnie, kierujący PSPD w latach 1929–1936 Adam Dobrodzicki (1882–1944). Praktyce szkoły pozostał też wierny jej ostatni przedwojenny dyrektor Marian Wimmer (1897–1970)¹⁰.

Po sukcesie w Paryżu – PSPD w okresie międzywojennym

Ożywienie wymiany handlowej i rozwój eksportu produkcji szkolnej za granicę w latach trzydziestych XX wieku możliwe były dzięki pozycji, jaką wyroby uczniowskie (a zwłaszcza rzeźby) osiągnęły w dekadzie poprzedniej w wyniku reform podjętych przez Stryjeńskiego. Głównym zadaniem, z jakim nowy dyrektor

przybył z Krakowa w 1922 roku, było przygotowanie ekspozycji PSPD na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku. Jak wiadomo z zadania tego wywiązał się doskonale. W Dziale Nauczania ekspozycji paryskiej pokazanych zostało m.in. 37 obiektów z oddziału rzeźby PSPD. Były to formy dekoracyjne i użytkowe, wszystkie zrealizowane w Zakopanem pod kierunkiem ówczesnego dyrektora i nauczycieli: Wojciecha Brzezi, Romana Olszowskiego, Ksenofonta Celewicza i Jana Śliwki¹¹. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego odznaczona została trzema Grand Prix i medalem złotym. Dyrektorowi Stryjeńskiemu przyznane zostały dwa indywidualne dyplomy honorowe oraz medale, jeden srebrny i trzy złote¹². Już w czasie trwania wystawy rzeźby zakopiańskie wzbudziły zainteresowanie zwiedzających. Część została sprzedana, kilka obiektów skradziono. Repliki skradzionych dzieł wykonywano w szkole na bieżąco i dostarczano je do Paryża. Sukces paryski PSPD został również wykorzystany propagandowo w kraju, w znacznej mierze dzięki staraniom komisarza Polskiego Działu – Jerzego Warchałowskiego, który wpisał rzeźby zakopiańskie w niekwestionowany przez kolejne dekady kanon stylu narodowego¹³.

Stryjeński wprowadził w PSPD nowatorskie metody dydaktyczne, oparte na koncepcjach opracowywanych w środowisku Warsztatów Krakowskich. Odstąpił od zwyczaju kopiowania wzorów historycznych i wyłącznego realizowania modeli projektowanych przez profesorów, przyjętego w szkolnictwie zawodowym tego szczebla. Zgodnie z nowym programem rola nauczycieli ograniczać się powinna do stymulowania i wyzwiania siły twórczej drzemiącej w uczniach¹⁴, których wyobraźnia i wrodzona wrażliwość wyzwolone zostały z obowiązujących dotąd kanonów stylistycznych. Takie indywidualne traktowanie podopiecznych przekładało się również na stosunek do ich dzieł, co znalazło wyraz m.in. w sposobie prezentacji rzeźb w Paryżu. Każda z 43 pozycji spisu obiektów wysłanych na wystawę opatrzona była imieniem i nazwiskiem ucznia (autora dzieła), podany został również jego wiek i klasa, do której uczęszczał, a wreszcie tytuł dzieła i materiał, z jakiego zostało wykonane¹⁵. Zwyczaj ten obowiązywał także w kolejnych latach.

W *Sprawozdaniu z roku szkolnego 1925/1926*, wydanym nakładem grona nauczycielskiego PSPD, umieszczono 12 reprodukcji rzeźb, przy każdej podając imię i nazwisko autora, tytuł, materiał oraz wymiary obiektu. Dodano też nazwisko nauczyciela, w którego klasie dana praca została wykonana¹⁶. Podobna hierarchia autorstwa zachowana została przez Warchałowskiego w 1928 roku, w przywoływanej już publikacji podsumowującej paryską wystawę pt. *Polska sztuka dekoracyjna*¹⁷.

W tym kontekście znaczące jest, że w albumie z Muzeum Narodowego w Warszawie dzieła uczniów potraktowane zostały anonimowo, co potwierdza, że po odejściu Stryjeńskiego, dość szybko odstąpiono od zasad jego programu dydaktycznego i powrócono do zwyczajów obowiązujących w szkole w okresach wcześniejszych, kiedy pracę uczniów traktowano jak działalność rzemieślniczą, ograniczoną do odtwórczej realizacji wzorów. Odzwierciedlenie tej postawy znajdujemy w sprawozdaniach szkoły, publikowanych już od czasów jej pierwszego dyrektora, Franciszka Neužila, w których jako twórców obiektów wymieniano wyłącznie nauczycieli i kierowników placówki. Te relacje odwrócił właśnie Stryjeński, co – wraz z nowatorstwem wprowadzonych przez niego metod nauczania – napotkało na zdecydowany opór części zakopiańskiego środowiska. Stryjeński zdołał jednak obronić swój program, a potwierdzeniem słuszności jego założeń były nagrody uzyskane przez szkołę i jej dyrektora na wystawie paryskiej 1925 roku. Przyniosły uznanie i zbudowały, aktualny do dziś, mit legendarnego międzynarodowego tryumfu zakopiańskiej placówki i istotnej roli, jaką w szkole odegrał jej dyrektor. Mimo to, po ustąpieniu Stryjeńskiego w 1927 roku, kontynuacja wyznaczonego przez niego kierunku pracy dydaktycznej nie była oczywista. Obowiązki kierownika szkoły przejął wówczas tymczasowo Wojciech Brzezi, a jego bliskim współpracownikiem został Roman Olszowski (1890–1957). Obaj byli doświadczonymi pedagogami i rzeźbiarzami pracującymi wcześniej ze Stryjeńskim, dlatego w znacznym stopniu podzielali jego przekonania. To właśnie pod ich nadzorem uczniowie tworzyli obiekty na wystawę paryską. Kiedy jednak zabrakło autorytetu Stryjeńskiego, lokalni oponenti przypomnieli obiekcje wobec kierunku

nauczania realizowanego w szkole. Brzega jako argument przywołał wówczas wartość artystyczną prac uczniów¹⁸, a próbą sił dla stron tego sporu stała się prezentacja dorobku PSPD na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929). Brzega postanowił oprzeć ją na sprawdzonych wzorach i wykorzystać rozwiązania, które sprawdziły się w Paryżu. Wspierał go Roman Olszowski, z poświęceniem pracując nad przygotowaniem eksponatów¹⁹. W poznańskim Pałacu Rządowym pokazano tancerki, góralki i Janosików, stylizowane figury Madonn i świętych, drobne obiekty galanterijne. Tym razem jednak odbiór zakopiańskich rzeźb nie przypominał entuzjastycznych recenzji z 1925 roku. W ciągu czterech lat dzielących obie ekspozycje zmieniły się bowiem wyobrażenia na temat form oficjalnej reprezentacji Rzeczypospolitej. Nie upatrywano jej już w nawiązywaniu do tradycji „prymitywnej” twórczości ludowej, ale oczekiwano akcentowania potencjału i nowoczesności młodego państwa. Recenzent poznańskiej ekspozycji krajowych szkół artystycznych pisał: „[u]legając wpływom sztuki ludowej zyskujemy łatwo na egzotyce, jednak w tym samym stopniu oddalamy się od sędziwej dojrzałości Zachodu. [...] Sztuka ludowa [...] zastosowana mądrze przez zdrowy instynkt ludu [...] niezwykle jest piękna i wartościowa, jednak te same metody [...] zastosowane do sztuki czystej [...] stają się banalną i niewłaściwą pomyłką”²⁰.

Dobrodzicki przejął kierowanie Państwową Szkołą Przemysłu Drzewnego niedługo po otwarciu PWK, w maju 1929 roku. Bez wątplenia brak spodziewanego sukcesu szkoły przyczynił się do uznania metod Stryjeńskiego za anachroniczne. Nowy dyrektor nie skrywał też sceptycznego stosunku do tradycji stylu zakopiańskiego i pragmatycznego stosunku do góralszczyzny²¹. W powierzonych mu placówce widział potencjał ekonomiczny, dążył do niezależności finansowej i samowystarczalności szkoły. Dlatego postanowił wykorzystać uznanie, jakim wśród polskiej i zagranicznej klienteli cieszyły się zakopiańskie rzeźby. Kontynuował więc organizowanie dorocznych wystaw szkolnych w sezonie letnim, kiedy na Podhalu tłumnie pojawiali się turyści. Szkoła uczestniczyła też w wystawach w Gdańsku, Warszawie, Bukareszcie, Hamburgu, Berlinie, Baltimore

(1936)²² i Nowym Jorku (1933, Brooklyn Museum)²³, a także w wystawie światowej *Arts et techniques dans la vie moderne* w Paryżu w 1937 roku, gdzie doceniona została dyplomem honorowym w dziale III: *Kształcenie artystyczne i techniczne*²⁴.

Nie można wykluczyć, że album z Muzeum Narodowego w Warszawie był przygotowany na tę właśnie wystawę paryską 1937 roku. Nieznana jest jego proveniencja ani droga pozyskania do zbiorów. Wiadomo jedynie, że przed 1997 rokiem obiekt został wpisany do inwentarza głównego muzealnej biblioteki, założonego już po wojnie, zapewne w 1957 roku. Obejmował on zarówno nabytki z lat powojennych, jak też wcześniejsze²⁵. W 1938 roku muzeum powiększyło swoje zbiory m.in. o kolekcję Państwowych Zbiorów Sztuki, obejmującą wybór najnowszej sztuki polskiej, oceniany jako najbogatszy w kraju²⁶. Można przypuszczać, że omawiany przez nas album mógł zostać przekazany przez PSPD jako oferta handlowa prywatnemu kolekcjonerowi lub którejś z instytucji budujących własne zbiory i wraz z nimi znalazł się w zasobach biblioteki MNW.

Dokumentacja fotograficzna produkcji PSPD

Zamieszczone w albumie zdjęcia wykonane zostały w pracowni fotograficznej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, powołanej w celu dokumentowania dokonań uczniów i dziejów szkoły. W okresie międzywojennym pracownią kierował Stanisław Zdyb (1884–1954), absolwent szkoły (1902), rzeźbiarz i taternik, a przed pierwszą wojną światową właściciel Zakładu Fotografii Artystycznej „Tatry”, zatrudniony w PSPD w 1925 roku jako nauczyciel snycerstwa²⁷. Dokumentacja fotograficzna PSPD przechowywana jest obecnie w Archiwum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Odnajdziemy tam znaczącą część zespołu reprodukcji umieszczonych w albumie z Muzeum Narodowego w Warszawie, datowaną w archiwalnym inwentarzu niestety bardzo ogólnie na lata 1920–1939. Tę cezurę możemy starać się uściślić na podstawie analizy formalnej reprodukowanych w albumie obiektów. Niektóre z nich ilustrowały artykuły i recenzje dotyczące zakopiańskiej szkoły, publikowane na

il. 2 *Zbójnik*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



łamach prasy międzywojennej. Przyjmując, że do reprodukcji wybierano dzieła odpowiadające bieżącej działalności i osiągnięciom placówki, ich datowanie można w przybliżeniu łączyć z datą publikacji tekstu.

Reprodukcje wybranych obiektów z albumu odnajdujemy w źródłach datowanych pomiędzy 1926 a 1938 rokiem. Najwcześniejszym jest *Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*²⁸. Zamieszczone w tekście fotografie przedstawiają: figurę żniwiarza (w albumie poz. 24)²⁹, zbójnika (poz. 31)³⁰ i św. Krzysztofa (poz. 82)³¹ oraz fragment kapliczki (poz. 2)³². Obiekty

opatrzone zostały nazwiskami ich wykonawców (ale czy projektantów?), pracujących pod kierunkiem nauczyciela Romana Olszowskiego. Byli to: Adam Kobierski – wolny słuchacz, Józef Kiszka i Karol Szostak – obaj uczniowie III kursu, Marian Dudek – uczeń IV kursu rzeźby u Olszowskiego i stolarstwa u Bednarza. Znany z muzealnego albumu *Zbójnik* w 1926 roku nosił tytuł *Myśliwy* (il. 2)³³, a *Kapliczka*, dzieło Dudka, stanowi część reprodukcowanej w albumie kapliczki słupowej, uzupełnionej zwieńczeniem z figurą (poz. 2). Innym obiektem stylistycznie odpowiadającym okresowi dyrektury

Stryjeńskiego jest żyrandol (poz. 85)³⁴, niemal identyczny z lampami w sali jadalnej schroniska na Hali Gąsienicowej, wykonanymi przez uczniów PSPD pod kierunkiem dyrektora³⁵. W albumie znajdują się więc obiekty, o których bez wątpienia możemy powiedzieć, że powstały w latach 1926–1927, bądź niedługo potem³⁶. Są też takie, które musiały powstać znacznie później. Należy do nich cykl 12 rzeźb *Znaki zodiaku*³⁷, uznawany za projekt Adama Dobrodzickiego (il. 3). Poszczególne figury realizowane

były indywidualnie przez uczniów szkoły w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku. Podkreślić należy, że album zawiera dokumentację kompletu 12 rzeźb z cyklu, znanego dotychczas jedynie w części, na podstawie kompozycji reprodukowanych w prasie i pojedynczych obiektów pozostających w państwowych i prywatnych kolekcjach sztuki³⁸.

W albumie znajdują się m.in. fotografie figur maryjnych, a wśród nich takie, które kontynuują temat i schemat ikonograficzny rozwinięty



il. 3 Z cyklu „12 znaków zodiaku” (Lew, Panna, Waga, Skorpion), karta z albumu *L'École nationale...*, ok. 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

już za czasów Stryjeńskiego, kiedy posągi Madonn, pokazane w 1924 roku w stołecznym Salonie Czesława Garlińskiego, a następnie na wystawie w Paryżu, uznane zostały za kwintesencję stylu narodowego wywiedzonego z ludowego „prymitywizmu”³⁹. Były to syntetyczne postaci Maryi bez Dzieciątka, stojące

na sierpie księżycy, ubranej w strój kojarzący się z wiejskim lub okrytej szerokim, sięgającym stóp płaszczem, co stanowiło odwołanie do popularnego w ludowej pobożności przedstawienia Matki Boskiej Skępskiej. Do tych schematów odwołuje się figura *Madonny* (il. 4)⁴⁰ o charakterystycznym miękkim modelunku



il. 4 *Madonna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 5 *Matka Boska Bolesna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

i typowej podstawie złożonej z graniastostłupa i półkuli, podobnie jak figura *Matki Boskiej Bolesnej* (il. 5)⁴¹. Dzięki fotografiom archiwalnym⁴² i rysunkom zachowanym w zbiorach prywatnych⁴³, kompozycje te możemy łączyć z pracownią Wojciecha Brzezi. Uczniowie Brzezi wykonywali też rzeźby nagrobkowe – reliefy wkomponowane w kwadratowe pola, zbliżone do reprodukowanych w albumie przedstawień św. Teresy i św. Franciszka (poz. 99 i 100)⁴⁴. Z kolei bogata kompozycyjnie płaskorzeźba *Pietà* (il. 6)⁴⁵ jest autorskim dziełem Brzezi i została zrealizowana w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku z przeznaczeniem do kaplicy grobowej Woźniakowskich w Koniuszy

w Małopolsce. Jest to wyjątkowy w dorobku tego rzeźbiarza przykład stylistyki art déco, wyraźnie inspirowany ołtarzem Bożego Narodzenia w *Kapliczce polskiej* Jana Szczepkowskiego prezentowanej na wystawie w Paryżu w 1925 roku. Można przypuszczać, że to jednorazowe nawiązanie do rozpoznawalnego wzorca nie było inicjatywą Brzezi, ale odzwierciedlało wolę zamawiających.

Odmienny sposób realizacji tematu maryjnego prezentuje figura *Niepokalanej* (poz. 14)⁴⁶ o manierycznie wysmuklonej sylwecie. Ta forma daleka jest od prymitywizującej syntezy. Jej urok tkwi w przerysowanych proporcjach, klasycyzującej powściągliwości kształtu,



il. 6 *Pietà* autorstwa Wojciecha Brzezi, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 7 *Zbójnicki*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 8 *Wiara*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 *Ubiczowany*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



ekspresji rytmicznych form i dekoracyjności płynnego konturu. Taki typ postaci charakterystyczny był dla twórczości Romana Olszowskiego, a *Niepokalana* mogła być jego projektem lub dziełem jego ucznia. Jeden egzemplarz tego wzoru znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych⁴⁷.

Z klasą Romana Olszowskiego łączone są: *Zbójnicki* (il. 7)⁴⁸ Antoniego Biegaja i *Pierrot z gitarą* (poz. 19)⁴⁹ Stanisława Wiśniewskiego,

zapewne także *Dziewczyna z koszem* (poz. 86)⁵⁰ Zygmunta Dziewońskiego i *Oberek* (poz. 106)⁵¹ Edwarda Piwowarskiego⁵². W tej samej pracowni powstała też kompozycja *Wiara* (il. 8)⁵³ – o wertykalnym układzie przenikających się form figuralnych i geometrycznych. Rzeźba ta pokazana była w lipcu 1936 roku na wystawie szkolnej w Zakopanem. W rozmowie z dziennikarką „Dziennika Poznańskiego” Olszowski wskazał ją jako wartą uwagi oryginalną



il. 10 *Krucyfiks*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 11 *Ołtarz Serca Jezusowego* autorstwa Romana
Olszowskiego, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

kompozycję figuralną, zbudowaną „z samych geometrycznych brył, powiązanych ze sobą z matematyczną logiką”⁵⁴. Nie bez wpływu na zachwyty mistrza pozostawała zapewne zbieżność kompozycji *Wiary* z jego własnymi dziełami: *Legendą* (1927) i *Wirażem* (1929)⁵⁵. Na podstawie cech formalnych za dzieła uczniów Olszowskiego uznać można także grupę *Skarga* (poz. 27)⁵⁶, figurę Chrystusa (*Ubi-czowany*)⁵⁷ wykonaną przez Wojciecha Półtora⁵⁸ (il. 9) i *Krucyfiks* (il. 10)⁵⁹. Sam Olszowski był z kolei autorem *Ołtarza Serca Jezusowego* (il. 11)⁶⁰. Dzieło to, datowane na 1931 rok, zaprojektował dla kaplicy nowego Szpitala Klimatycznego, obecnie ołtarz znajduje się w kościele w Murzasichlu⁶¹.

Wśród ilustracji w albumie reproduko-wany jest także zespół obiektów o tematyce rodzajowej, figury (często dzieci i młodych dziewcząt)⁶² i przedstawienia zwierząt, których formy nie wykazują związku z tradycją stylu zakopiańskiego ani z twórczością podhalańską. Są to kształty silnie stylizowane, kubiczne, formowane pryzmatycznie ciętymi płaszczyznami. Wyróżnia je wysoki walor dekoracyjny, nieskomplikowana treść i atrakcyjny język plastyczny bliski futuryzmowi i kubizmowi. Ich wartość artystyczna pozostaje jednak dyskusyjna, szczególnie wobec podobieństwa pomiędzy różnymi modelami, jak i powtarzalności wzorców. Autorstwo tych projektów łączone jest zwykle z Adamem Dobrodzickim



il. 12 *Galanteria drzewna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, poz. 56, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 13 *Sielanka*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



(na podstawie wiążanego z nim cyklu „Zodiak” i z uwagi na obowiązujący prawdopodobnie zwyczaj realizowania przez uczniów dzieł projektowanych przez dyrektora). Zapewne styl ten propagowali i realizowali także pozostali nauczyciele oddziału rzeźby: Roman Olszowski, Wojciech Brzega, Stanisław Zdyb oraz Jan Zapotoczny (1886–1959), pod kierunkiem którego powstawała m.in. tzw. galanteria drzewna⁶³ (poz. 56 i 102, il. 12)⁶⁴.

Twórczość versus produkcja

Wyraźne w latach trzydziestych XX wieku zróżnicowanie stylu i jakości wytwórczości szkolnej wynikało ze strategii placówki obliczonej na wzmoczoną produkcję i intensyfikację sprzedaży. Jeszcze na początku dekady recenzent szkolnych wystaw podkreślał, że PSPD pod kierownictwem Dobrodzickiego pozostała wierna regułem wprowadzonym przez Stryjeńskiego,

a uczniowie komponują dzieła niezależne od „tradycji stylowej”, będąc jednocześnie ich projektantami i wykonawcami⁶⁵. Chwalił szczególnie dokonania podopiecznych Olszowskiego, dostrzegając w ich rzeźbach „znamiona [...] dojrzałych dzieł sztuki”⁶⁶. Ale już pięć lat później korespondentka „Dziennika Poznańskiego” akcentowała widoczne „podobieństwo rzeźb, jak gdyby wyszły spod jednej ręki”⁶⁷. Ten proces homogenizacji postępował stopniowo, a towarzyszyło mu odchodzenie od programu Stryjeńskiego opartego na wolności uczniowskiej wyobraźni i talentu. W 1936 roku Olszowski przyznawał: „[n]ajwiększa tragedia ucznia [...] to moment, w którym przekonuje się, że sztuka to świadome organizowanie form, świadomy twórczy wysiłek. Przychodząc tu, chce tworzyć tak, jak słowik śpiewa, tak, jak tworzyli kiedyś jego ojcowie. Buntuje się przeciw świadomemu logicznemu tworzeniu. Kto ten moment załamania się przejdzie, jest uratowany”⁶⁸. W tym



il. 14 *Gaździna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

samym roku Marian Piechal, recenzujący wystawę szkolną, pisał wprost, że to nauczyciele są autorami większości projektów pokazanych dzieł, podczas gdy zadaniem uczniów jest „obróbka materiału i ostateczne tych projektów wykonanie”⁶⁹.

By zwielokrotnić wydajność oddziału rzeźby dyrektor Dobrodzicki postanowił zmodernizować proces produkcji poprzez zakup maszyny pozwalającej na powielanie oryginalnego modelu w czterech egzemplarzach⁷⁰. Tak tworzone dzieła przeznaczone były na sprzedaż w kraju

i za granicą. Uczniowie otrzymywali zapłatę, a dyrektor pozyskiwał środki niezbędne do utrzymania placówki i inwestycji. Dobra koniunktura handlowa załamała się na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, o czym po latach z goryczą pisał Brzega: „cena spadła i prace, za które [Dobrodzicki] po sto złotych płacił [uczniom], dziś sprzedaje się po trzydzięści, czterdzieści złotych za sztukę. Tak samo maszyna do powielania, na którą [dyrektor] dostał siedem czy dziesięć tysięcy złotych, stoi darmo w »Strugu«”⁷¹.

Efektom metody wdrożonej przez Dobrodzickiego są rzeźby zrealizowane w co najmniej kilku niemal identycznych egzemplarzach, spośród których jedna jest modelem autorskim, a pozostałe (nieznane wielokrotności czterech sztuk) – replikami⁷². Wśród znanych obiektów zachowanych oraz na podstawie analizy materiału ikonograficznego z łatwością można wskazać takie rzeźbiarskie „rodziny”. Przywołana wcześniej kompozycja *Oberek*, reprodukowana w prasie w 1931 roku jako dzieło Edwarda Piwowarskiego, posiada kilka odpowiedników w zbiorach prywatnych, jeden z nich, przypisywany Władysławowi Kutowi datowany jest nieco później – na rok 1937⁷³. Identyczność układu krzywizn i płaszczyzn tych dzieł wskazuje jednoznacznie, że obiekt wtórny powstał w wyniku skrupulatnego, mechanicznego przeniesienia wzoru. Podobną parę tworzy *Gaździna* reprodukowana w albumie (il. 14)⁷⁴ i obiekt pokazany na wystawie *Relacja Warszawa–Zakopane* w Galerii Królikarnia latem 2017 roku. Oba dzieła – identyczne w formie – wykonane zostały z dwóch różnych kawałków drewna⁷⁵. Wnikliwa analiza kierunku ułożenia słoików, pozwala ponad wszelką wątpliwość wskazać również trzeci egzemplarz tego wzoru, którego zdjęcie ilustruje artykuł Kazimierza Malinowskiego na łamach „Arkad” w 1937 roku⁷⁶. Kolejne (co najmniej dwie) repliki znajdują się w kolekcjach prywatnych⁷⁷. Podkreślić trzeba, że tak multiplikowane obiekty nierzadko znacząco różnią się jakością i wartością, wynikającą z biegłości warsztatowej i talentu poszczególnych wykonawców.

Wiemy też, że figurę św. Krzysztofa (il. 15)⁷⁸ autorstwa Karola Szostaka (ok. 1925), dyrektor Stryeński podarował swojemu przyjacielowi, malarzowi Rafałowi Malczewskiemu. Nastąpiło



il. 15 *Św. Krzysztof*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 16 *Matka Boska Promienista*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

to najprawdopodobniej podczas pobytu Stryjeńskiego w Zakopanem (a więc przed 1927), a najpóźniej przed grudniem 1932 roku. Rzeźba pozostawała w rękach rodziny Malczewskich, a kilka lat temu została przez spadkobierców przekazana Muzeum Tatrzańskiemu im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Tym samym jej reprodukcja w albumie musi przedstawiać inny obiekt. Bez odpowiedzi pozostanie pytanie, czy tę replikę wykonał Szostak, czy też ciesząc się uznaniem wzór powierzono do skopiowania innemu uczniowi (lub uczniom). Pytanie jest

uzasadnione, tym bardziej, że omawiany przez nas album fotografii przekonuje o stosowaniu w PSPD praktyki długotrwałego realizowania tych samych modeli. Na podstawie analizy materiału ikonograficznego można uznać, że wzory powstałe w roku szkolnym 1925/1926 były eksploatowane aż do wybuchu drugiej wojny światowej. Przykładem jest umieszczona w albumie pod numerem 89 oryginalna pod względem formalnym i ikonograficznym statuetteka *Matka Boska Promienista*, reprodukowana w prasie już w roku 1927 (il. 16)⁷⁹, a następnie

ponownie w 1938 roku, jako dzieło Wacława Popowskiego⁸⁰, absolwenta szkoły z roku 1931. Jest mało prawdopodobne – choć niewykluczone – by zamieszczona w albumie i reprodukowana w 1938 roku rzeźba była tym samym, wciąż czekającym na nabywcę egzemplarzem. Dodajmy, że w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego znajduje się egzemplarz tej figury ozdobiony polichromią, której stosowanie było zwyczajem praktykowanym w PSPD w latach trzydziestych XX wieku. Czy możliwe, by Popowski, długo po ukończeniu nauki współpracował jeszcze ze szkołą, tworząc obiekty na sprzedaż? Nie można też wykluczyć, że kolejne egzemplarze powielane przez uczniów uznawane były za dzieła ich pierwotnego twórcy. Odpowiedzi nie ułatwia praktyka funkcjonowania tych samych dzieł pod różnymi, nierzadko zmienionymi, tytułami w kolejnych reprodukcjach i publikacjach⁸¹ oraz zwyczaj eksploatowania starych wzorów. Spośród obiektów reprodukowanych w albumie najpóźniejsze należy datować na lata 1936–1938, a udokumentowanym przykładem późnego wykorzystania (a więc prawdopodobnie również zakupu) jednego z nich jest statuetka *Pan Twardowski* (poz. 74)⁸², która w 1939 roku została wręczona jako pierwsza nagroda w narciarskich zawodach sportowych⁸³.

W wypowiedziach badaczy i krytyków oceniających rzeźby zakopiańskiej PSPD zauważalny jest charakterystyczny dwugłos dotyczący relacji pomiędzy wartościami rzemieślniczymi i artystycznymi tych obiektów. Recenzenci szkolnych wystaw dostrzegali techniczny i odtwórczy charakter pracy uczniów, wynikający z programu nauczania placówki, która od początku swojego istnienia miała profil zawodowy, oferujący uczniom praktyczne umiejętności w zakresie stolarstwa, meblarstwa i obróbki drewna. W okresie międzywojennym zaczęto jednak postrzegać tworzone w szkole rzeźby odrębnie (w stosunku do meblarstwa i stolarstwa) i oceniano je jako dzieła o indywidualnym wyrazie. Był to kolejny sukces Stryjeńskiego, który zdołał wypracować nową estetykę szkolnej produkcji, diametralnie różną od tradycji historyzmu, stylu tyrolskiego, a nawet Witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego. Mimo że jeszcze na początku lat dwudziestych XX wieku podkreślano niski poziom nauczania w dziale rzeźby PSPD⁸⁴, to już w czerwcu 1924 roku

w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego otwarta została wystawa prac uczniów, na której, zamiast dominującej zwykle na takich pokazach galanterii i meblarstwa, zaprezentowano przede wszystkim kameralne rzeźby figuralne o tematyce religijnej i rodzajowej. Recenzje warszawskich krytyków były pochlebne⁸⁵. Podkreślano egzotyczny i prymitywny, ale także narodowy charakter prezentowanych obiektów. Wystawa u Garlińskiego zapoczątkowała proces odbioru rzeźb zakopiańskich jako synonimu stylu polskiego. Jego zwieńczeniem była obecność PSPD na wystawie w Paryżu (1925) i słowa komisarza Polskiego Działu, Jerzego Warchałowskiego, które na trwałe usankcjonowały związek twórczości podhalańskiej ze stylem narodowym, wskazując wśród cech rdzennie polskich w sztuce: „zamiłowanie do konstrukcyjności, nawet w ornamentyce, i tradycyjny pęd do rzeźbienia w miękkim drzewie, traktowanym niemal po ciesielsku”⁸⁶.

Obraz dyrektury Stryjeńskiego jako czasu swobody twórczej uczniów, przekładającej się na wartość artystyczną rzeźb, bardzo silnie zaakcentowała późniejsza monografistka szkoły – Halina Kenarowa. Podkreśliła odmienną metod Stryjeńskiego od tych, stosowanych zarówno w czasach galicyjskich (1876–1918), jak również w latach trzydziestych XX wieku, kiedy talent uczniów pozostawał zdominowany przez naśladownictwo wzorów i odtwórczą produkcję. Jak sama przyznała, pisała monografię „jako towarzysząca Antoniego Kenara i świadek powojennych dzieł szkoły”⁸⁷. Ukazała Państwowe Liceum Technik Plastycznych jako kontynuatora oddziału rzeźby przedwojennej PSPD, a Kenarowa jako spadkobiercę talentu pedagogicznego Stryjeńskiego. W tej perspektywie podkreślanie artystycznego profilu szkoły było szczególnie ważne wobec ambicji uwolnienia zakopiańskiej placówki od kategoryzacji zawodowej i paradygmatu sztuki ludowej. Trzeba zauważyć, że sugestywny i solidnie udokumentowany obraz szkoły autorstwa Kenarowej do dziś kształtuje tożsamość nauczycieli i uczniów „Kenara”, a także znacząco wpływa na odbiór ich twórczości.

Historykowi sztuki trudno jest jednak rozstrzygnąć, w jakim stopniu Stryjeński respektował nieskrępowaną twórczość swoich podopiecznych oraz który – artystyczny czy

przemysłowy – charakter dzieł był w szkole wiodący. Za czasów Stryjeńskiego pracownię rzeźby prowadził m.in. Brzeża. Zachowane w zbiorach prywatnych rysunki jego uczniów zdają się ilustrować ich samodzielne poszukiwania, realizowane następnie jako pełnoplastyczne rzeźby. Niemożliwe natomiast jest zweryfikowanie, czy zwyczaj ten był powszechny, i w jakim stopniu przestrzegany w pracowniach innych nauczycieli (np. Olszowskiego i Zapotocznego). Brak jest źródeł, m.in. autorskich programów dydaktycznych, czy dokumentacji kolejnych etapów nauki. Wiarygodnego źródła nie stanowią także informacje prasowe zawierające stwierdzenia niejednoznaczne lub nawet sprzeczne ze sobą, na podstawie których nie sposób określić zakresu i charakteru oddziaływania nauczycieli. Trzeba podkreślić, że ci ostatni nierzadko posiadali wykształcenie akademickie (jak Brzeża i Zapotoczny), wszyscy poza pracą szkolną mieli też ambicje twórcze i prezentowali swoje dzieła na artystycznych salonach wystawowych. Zwróćmy uwagę, że uczniowskie rzeźby wykazywały zbliżone cechy stylistyczne, pozwalające krytykom określić je m.in. mianem „Madonn Stryjeńskiego”⁸⁸, co zdaje się sugerować, że nauczyciele podsuwali jednak wychowankom inspirujące wzory.

Z biegiem czasu różnie oceniano wartość rzeźb zakopiańskiej PSPD. Wysoko cenione w latach dwudziestych XX wieku, chętnie kupowane w kolejnej dekadzie, jeśli wierzyć ustnym przekazom, tuż po drugiej wojnie światowej stały się obiektami, których szkoła chętnie się pozbywała. Z biegiem lat, wraz ze wzrostem zainteresowania stylem art déco i popularyzacją wiedzy na temat dziejów PSPD, obiekty te zaczęły jednak budzić zainteresowanie kolekcjonerów i coraz częściej pojawiają się na rynku sztuki, znajdując nabywców skłonnych zapłacić za nie niebagatelne kwoty. Atrakcyjność tych obiektów jest zrozumiała – decyduje o niej przede wszystkim sentyment do góralszczyzny, wpisany głęboko w emocjonalność Polaków. Nabywcy dostrzegają też dekoracyjność obiektów oraz ich przynależność do cenionego na rynku stylu art déco. Mniejsze

znaczenie zdaje się mieć seryjność produkcji zakopiańskich rzeźb i ich zróżnicowany poziom artystyczny. Jak starano się wykazać powyżej, kwestie unikatowości i autorstwa tych dzieł są dyskusyjne i trudne do sprecyzowania. A pytanie o kunszt i talent ich twórców wydaje się wielokrotnie bezpodstawne wobec stopnia ingerencji nauczycieli w ostateczny kształt dzieła oraz trudności w jednoznacznym określeniu projektanta i autora danego obiektu. Trudno rozstrzygnąć, czy kwestie te są w ogóle możliwe do jednoznacznego zweryfikowania, ale bez wątplenia do ich przybliżenia konieczne jest poszerzenie stanu badań. Nasza wiedza powinna być pogłębiana na podstawie kwerend – badań źródłowych materiałów archiwalnych oraz inwentaryzacji obiektów. W obu przypadkach większość niezbadanych jeszcze zasobów pozostaje w rękach prywatnych i czeka na ujawnienie. Część tych niezmiernie cennych źródeł archiwalnych znajduje się w posiadaniu instytucji, jak zaprezentowany w niniejszym tekście album fotograficzny. Jak starano się tu dowieść, pełnił on funkcję katalogu PSPD, przygotowanego zapewne dla domów handlowych. Nie można też wykluczyć, że towarzyszył wystawom zagranicznym, w których placówka zakopiańska regularnie uczestniczyła. Zdecydowaną większość zawartej w nim oferty stanowią kameralne rzeźby figuralne o tematyce rodzajowej i religijnej. Ponadto zamieszczono kilka kompozycji płaskorzeźbionych o tematyce religijnej, drobne przedmioty użytkowe (tzw. galanterię drzewną) i nieliczne meble. Album datować należy na lata trzydzieste XX wieku. Najwcześniejsze spośród wzorów reprodukowanych w albumie datowane są na lata 1925–1926, wiadomo też, że jedna z uwzględnionych w albumie figur znajdowała się w użytku w 1939 roku. Album stanowi wysoce wartościowe źródło ikonograficzne do badań nad historią Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i rzeźbą polską okresu międzywojennego. Jest cennym materiałem porównawczym i solidną podstawą ekspertyz dla potrzeb rynku sztuki.

PRZYPISY

- ¹ Album *L'Ecole nationale de l'industrie du bois. Zakopane. Pologne* [Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego. Zakopane], 1929–1939, odbitki na papierze fotograficznym, karton, skóra, metal, 40 × 33,5 × 4,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 101121/1–127 MNW. Za pomoc w skorygowaniu informacji na temat albumu serdecznie dziękuję Katarzynie Mączewskiej, kustoszce Zbiorów Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie.
- ² Np. poz. 18 (nr inw. DI 101121/18 MNW) – 60 zł, poz. 19 (nr inw. DI 101121/19 MNW) – 75 zł, poz. 24 (nr inw. DI 101121/24 MNW) – 110 zł, poz. 86 (nr inw. DI 101121/88 MNW) – 42zł, poz. 104 (nr inw. DI 101121/112 MNW) – 100 zł, poz. 105 (nr inw. DI 101121/113 MNW) – 100 zł, poz. 106 (nr inw. DI 101121/114 MNW) – 250 zł, poz. 109 (nr inw. DI 101121/117 MNW) – 80 zł, poz. 114 (nr inw. DI 101121/122 MNW) – 66 zł.
- ³ „Pour toutes les informations (achat compris) s'adresser: Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego – Zakopane – Pologne (L'Ecole nationale de l'industrie du bois – Zakopane)”.
- ⁴ Wykonywanie dokumentacji fotograficznej produkcji Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego powierzane było zatrudnionym na etacie nauczycielom. W okresie międzywojennym funkcję szkolnego fotografa pełnił Antoni Świąch (1856–1931), zastąpiony w 1925 przez Stanisława Zdyba (1884–1954), który – jak można przypuszczać – był autorem większości (a może wszystkich) fotografii w albumie.
- ⁵ Album jako dzieło sztuki fotograficznej nie jest przedmiotem tematu niniejszego tekstu.
- ⁶ (z. dr.), *Wśród piękna zakłętego w drzewo*, „Dzień Dobry”, 16 października 1937, cyt. za: Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 192.
- ⁷ Archiwum Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Chałubińskiego w Zakopanem, sygn. AR/No/185/6:1876 – *Umowa pomiędzy Maciejem Mardułą a Wydziałem Towarzystwa Tatrzańskiego*, 6 czerwca 1876, rkps, k. 80. Historia szkoły opracowana została na podstawie: H. Kenarowa, op. cit.; Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- ⁸ W sprawozdaniach ze schyłku lat 80. XIX wieku stosowana jest nazwa: C.K. Szkoła Fachowa dla Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.
- ⁹ Określenie użyte przez Witkiewicza w: Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy [w:] Pisma tatrzańskie*, t. 1, Kraków 1963, s. 48.
- ¹⁰ W okresie okupacji funkcjonowała jako Berufsfachschule für Goralische Volkskunst, kolejna zmiana nazwy nastąpiła w wyniku przeprowadzonej w 1948 reorganizacji, kiedy utworzone zostały odrębne jednostki: Technikum Budowlane oraz Licem Technik Plastycznych. Za: H. Kenarowa, op. cit., s. 206–264.
- ¹¹ Wojciech Brzeża i Roman Olszowski byli nauczycielami rzeźby (odpowiednio: figuralnej i ornamentальной), Ksenofont Celewicz i Jan Śliwka – instruktorami stolarstwa.
- ¹² Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 206–209.
- ¹³ Zob. Jerzy Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.
- ¹⁴ Karol Stryjeński, *Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif*, „L'Amour de l'Art” 1924, nr 7, s. 258.
- ¹⁵ Materiałem było przede wszystkim drewno, rzadziej glina i kamień. Zbiory specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, nr inw. 808–17 – *Spis prac na wystawę oddziału rzeźby*, rkps, k. 94a.
- ¹⁶ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*, Zakopane [1926]. Podobnie postąpiono z trzema drzeworytami dołączonymi do sprawozdania.
- ¹⁷ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, op. cit., s. 156–158.

- ¹⁸ Wojciech Brzega, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*, wybór, opracowanie i komentarze Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969, s. 93.
- ¹⁹ W. Brzega, *Żywoć górala...*, op. cit., s. 94.
- ²⁰ Władysław Lam, *Szkoły artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 135, s. 9.
- ²¹ Negatywną ocenę działań Dobrodzickiego ugruntowała po latach monografistka szkoły Halina Kenarowa: H. Kenarowa, op. cit., s. 189–198.
- ²² Wystawy te wymienia H. Kenarowa, op. cit., s. 193.
- ²³ Obiekty z tej wystawy znajdują się w Muzeum Polskim w Chicago, trafiły do zbiorów jako dar Marii Werter. Za tę informację dziękuję Monice Nowak.
- ²⁴ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, op. cit., s. 235.
- ²⁵ Serdecznie dziękuję Danucie Jackiewicz i Małgorzacie Polakowskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie za pomoc w pozyskaniu informacji i dostęp do obiektu. Album opatrzony numerami: przekreślony MN 22626 – numer inwentarza głównego Biblioteki MNW oraz DI 101121/1–127 MNW. Do Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych (ob. Zbiorów Fotografii i Ikonografii) album został przekazany protokołem wewnętrznym z dnia 20.02.1997.
- ²⁶ Przekazanie zbiorów w pięćdziesięcioletni depozyt nastąpiło 29.01.1938. Kolekcja obejmowała również bibliotekę sztuki. Zob. Wanda Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, nr 1–2 (49–50), s. 193.
- ²⁷ K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje...*, op. cit., s. 111–112.
- ²⁸ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie...*, op. cit.
- ²⁹ Nr inw. DI 101121/24 MNW.
- ³⁰ Nr inw. DI 101121/31 MNW.
- ³¹ Nr inw. DI 101121/84 MNW.
- ³² Nr inw. DI 101121/2 MNW.
- ³³ Kolejnym przykładem zmiany tytułu rzeźby jest przypadek figurki młodej kobiety, podpisanej w albumie: *Tancerka* (poz. 75, nr inw. DI 101121/77 MNW), a współcześnie funkcjonującej na rynku antykwarycznym jako *Madonna Zbójnicka*, zob. *Zakopane, Zakopane, słońce, góry i górale* [katalog DESA UNICUM], aukcja 28 stycznia 2021, Warszawa 2021, poz. 45.
- ³⁴ Nr inw. DI 101121/87 MNW.
- ³⁵ „Wierchy” 1933, R. 11, s. 158.
- ³⁶ W 1927 Karol Stryjeński przeniósł się do Warszawy, w grudniu 1932 zmarł.
- ³⁷ Nr inw. DI 101121/37–48 MNW.
- ³⁸ Autorce znane są kompozycje: *Koziorożec, Waga, Wodnik, Ryby, Skorpion, Rak, Strzelec*. Marian Piechal, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 38(4006), s. 713–714; Kazimierz Malinowski, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady” 1937, nr 10, s. 543–544; *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted*, red. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al., Warszawa 2023, kat. 70–72, s. 102–105; jeden obiekt znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, kilka kolejnych w kolekcjach prywatnych. Według Piechala cykl zodiakalny wykonany został na zamówienie Instytutu Geograficznego w Warszawie (M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit, s. 714).
- ³⁹ Nela Samotyhowa, *Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 28, s. 465–466.
- ⁴⁰ Nr inw. DI 101121/83 MNW.
- ⁴¹ Nr inw. DI 101121/7 MNW.
- ⁴² X. [Józef] Strojnowski, *Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Przewodnik Katolicki” 1928, nr 9, s. 7.
- ⁴³ Dokumentacja udostępniona została autorce w 2016 przez prywatnego właściciela.
- ⁴⁴ Nr inw. DI 101121/101–102 MNW; por. fotografię z pracowni Wojciecha Brzegi w: X. Strojnowski, *Nasze szkoły zawodowe...*, op. cit., s. 7.
- ⁴⁵ Nr inw. DI 101121/103 MNW.
- ⁴⁶ Nr inw. DI 101121/14 MNW.
- ⁴⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane...*, op. cit., kat. 174, s. 214. W katalogu rzeźba datowana jest na 1938, a jej autor to M. Babyn.
- ⁴⁸ Nr inw. DI 101121/122 MNW.
- ⁴⁹ Nr inw. DI 101121/19 MNW.
- ⁵⁰ Nr inw. DI 101121/88 MNW.
- ⁵¹ Nr inw. DI 101121/114 MNW.

- ⁵² Atrybucja za: Hilary Majkowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3.
- ⁵³ Nr inw. DI 101121/80 MNW.
- ⁵⁴ Irena Szczygielska, *Dawna i nowa sztuka podhalańska*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 166, s. 2.
- ⁵⁵ Rzeźba *Legenda* została zakupiona do Państwowych Zbiorów Sztuki i pozostaje dziś własnością Muzeum Narodowego w Warszawie, rzeźba *Wiraż*, uhonorowana wyróżnieniem na Salonie w Zachęcie, po wystawie TOSSPO w Bukareszcie została zakupiona do tamtejszej kolekcji królewskiej.
- ⁵⁶ Nr inw. DI 101121/27 MNW.
- ⁵⁷ Nr inw. DI 101121/94 MNW.
- ⁵⁸ M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit., s. 714.
- ⁵⁹ Nr inw. DI 101121/66 MNW.
- ⁶⁰ Nr inw. DI 101121/3 MNW.
- ⁶¹ Jan Skłodowski, *Olszowski Roman* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1993, s. 282–283.
- ⁶² Np.: *Dziewczyna z kurą* (poz. 85; nr inw. DI 101121/87 MNW), *Gądzina* (poz. 87; nr inw. DI 101121/89 MNW), *Dziewczę z kotkiem* (poz. 103; nr inw. DI 101121/111 MNW), *Dziewczę z pieskiem* (poz. 63; nr inw. DI 101121/65 MNW), *Dziewczyna z piłką* (poz. 119; nr inw. DI 101121/127 MNW), *Zakończenie słupka* (poz. 58; nr inw. DI 101121/60 MNW), *Grający na harmonijce* (poz. 65; nr inw. DI 101121/67 MNW), *Kuglarz* (poz. 60; nr inw. DI 101121/62 MNW), *Aktor* (poz. 61; nr inw. DI 101121/63 MNW), *Niewolnik* (poz. 62; nr inw. DI 101121/64 MNW).
- ⁶³ I. Szczygielska, op. cit., s. 3. Rysunkowe projekty wzorów galanterii (obsadki, noże do papieru, gałki lasek), zbliżone do tych prezentowanych w albumie tworzyli także uczniowie Brzegi. Szkice zachowane w zbiorach prywatnych.
- ⁶⁴ Poz. w albumie 56 i 102, nr inw. DI 101121/57–58 i DI 101121/104–110 MNW.
- ⁶⁵ Hilary Majkowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3; idem, *Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Barwa i Rysunek” 1930, nr 7, s. 3–4.
- ⁶⁶ H. Majkowski, *Państwowa Szkoła...*, op. cit., s. 3.
- ⁶⁷ I. Szczygielska, op. cit., s. 2.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 2.
- ⁶⁹ M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit., s. 713.
- ⁷⁰ H. Kenarowa, op. cit., s. 193.
- ⁷¹ W. Brzega, *Żywot górala...*, op. cit., s. 100.
- ⁷² Cennych informacji datujących i określających kolejność danego egzemplarza w produkcji szkolnej w danym roku dostarcza (nie zawsze zachowany) numer ewidencyjny zapisany odręcznie na spodzie podstawy rzeźby.
- ⁷³ Oba obiekty oglądać można było podczas wystawy *Relacja Warszawa–Zakopane* w 2017. Zob. *Relacja Warszawa–Zakopane*, teksty: Agnieszka Morawińska, Anna Wende-Surmiak, Katarzyna Kucharska-Hornung, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2017–2018, Warszawa 2017, s. 112, 113. Kolejne obiekty pojawiają się na rynku antykwarycznym i zasilają kolekcje prywatne. Zob. też: *Zakopane. Wyrzeźbione...*, op. cit., kat. 100, s. 134; *Zakopane, Zakopane, słońce...*, op. cit., poz. 47.
- ⁷⁴ Nr inw. DI 101121/89 MNW.
- ⁷⁵ Por. il. w: *Relacja Warszawa–Zakopane...*, op. cit., s. 106–107.
- ⁷⁶ K. Malinowski, *Szkoła rzeźby...*, op. cit., s. 543–544.
- ⁷⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione...*, op. cit., kat. 84, s. 119.
- ⁷⁸ Nr inw. DI 101121/84 MNW.
- ⁷⁹ Nr inw. DI 101121/91 MNW.
- ⁸⁰ *Czyciele kapliczek przydrożnych*. „Myśl Polska” 1938, nr 20 (66), s. 6; „Rzeczy Piękne” 1927, nr 1, s. 4. Obiekt w wersji polichromowanej (zwyczaj polichromowania rzeźb PSPD pojawił się w latach trzydziestych) znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem.
- ⁸¹ Np. *Taniec góralski – Zbójnicki, Myśliwy – Zbójnik, Zosia – Żniwiarka, Grupa – Rzeźba architektoniczna*.
- ⁸² Nr inw. DI 101121/76 MNW.
- ⁸³ Nagrodę zdobył mjr. Leszek Nycz-Lubicz; rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie. Była to

- I nagroda w slalomie podczas Mistrzostw Narciarskich organizowanych przez Związki Wojskowych Klubów Sportowych w 1939 najprawdopodobniej w Zakopanem, jako wydarzenie towarzyszące Narciarskim Mistrzostwom Świata, rozgrywanym w dn. 11–19.02.1939. Za informacje dotyczące historii obiektu dziękuję Aleksandrze Liberackiej z Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie. Por. il.: *Relacja Warszawa– Zakopane...*, op. cit., s. 104.
- ⁸⁴ Piotr Miszewski, *Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem*, „Głos Zakopiański” 1923, nr 4, s. 3; Władysław Skoczylas, *Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem*, „Pani” 1923, nr 9–10, s. 44.
- ⁸⁵ Relacjonuje je: a.b.c. [Karol Kwaśniewski], *Sztuka zakopiańska w Warszawie*, „Głos Zakopiański” 1924, nr 21 i 22, s. 1–2.
- ⁸⁶ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, op. cit., s. 31.
- ⁸⁷ H. Kenarowa, op. cit., s. 232.
- ⁸⁸ (w), *Madonny Stryjeńskiego*, „Pani” 1924, nr 8–9, s. 42.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- a.b.c. [Kwaśniewski Karol], *Sztuka zakopiańska w Warszawie*, „Głos Zakopiański” 1924, nr 21 i 22, s. 1–2.
- Brzega Wojciech, *Żywoć górala poczoiwego. Wspomnienia i gawędy*, wybór, opracowanie i komentarze Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- Czyciele kapliczek przydrożnych, „Myśl Polska” 1938, nr 20(66), s. 6.
- Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Lam Władysław, *Szkoły artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 135, s. 9.
- Majkowski Hilary, *Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Barwa i rysunek” 1930, nr 7, s. 3–4.
- Majkowski Hilary, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3.
- Malinowski Kazimierz, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady” 1937, nr 10, s. 543–544.
- Miszewski Piotr, *Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem*, „Głos Zakopiański” 1923, nr 4, s. 3.
- Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*, Zakopane [1926].
- Piechał Marian, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 38(4006), s. 713–714.
- Relacja Warszawa–Zakopane*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2017–2018, Warszawa 2017.
- Samotyhowa Nela, *Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 28, s. 465–466.
- Skłodowski Jan, *Olszowski Roman, Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1993, s. 282–283.
- Skoczylas Władysław, *Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem*, „Pani” 1923, nr 9–10, s. 44.

- Strojnowski X. [Józef], *Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Przewodnik Katolicki” 1928, nr 9, s. 7.
- Stryjeński Karol, *Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif*, “L'Amour de l'Art” 1924, nr 7, s. 258–259.
- Szczygielska Irena, *Dawna i nowa sztuka podhalańska*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 166, s. 2.
- (w), *Madonny Stryjeńskiego*, „Pani” 1924, nr 8–9, s. 42.
- Warchałowski Jerzy, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.
- Wojtyńska Wanda, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, nr 1–2 (49–50), s. 193–220.
- Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted*, red. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al., Warszawa 2023.
- Zakopane, Zakopane, słońce, góry i górale* [katalog DESY UNICUM], aukcja 28 stycznia 2021, Warszawa 2021.
- Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, nr inw. 808–17.

Dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. ucz. – historyczka sztuki, kierowniczka Katedry Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień historii sztuki, krytyki i życia artystycznego XIX i XX stulecia, w tym szczególnie historii rzeźby w Polsce i sztuki w przestrzeni publicznej. Uczestniczka prac badawczo-inwentaryzacyjnych dziedzictwa polskiego za granicą (USA). Autorka publikacji dotyczących problematyki stylu narodowego i sztuki jako reprezentacji państwa w okresie międzywojennym, historii rzeźby oraz środowiska artystycznego w Zakopanem w kontekście modernizmu i fenomenu kolonii artystycznych. Autorka monograficznych opracowań twórczości Jana Szczepkowskiego oraz działalności Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Kuratorka wystaw sztuki zakopiańskiej XIX–XX wieku. Członkini Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Sekcji Polskiej AICA, Zespołu ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.