



Muzeum
Tatrzańskie

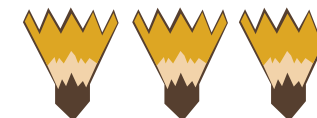
MADE IN ZAKOPANE

ZAKOPIAŃSKIE RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE
DO II WOJNY ŚWIATOWEJ



MADE IN ZAKOPANE

ZAKOPIAŃSKIE RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE
DO II WOJNY ŚWIATOWEJ



MADE IN ZAKOPANE

Zakopiańskie rzemiosło artystyczne
do II wojny światowej

Z przyjemnością prezentujemy Państwu pierwszą wystawę poświęconą w całości zakopiańskiemu rzemiosłu artystycznemu.

Trudno prześledzić początki tego typu twórczości. Ma ona swoje korzenie w podhalańskich wyrobach ludowych, stanowiących później podstawę bądź inspirację do tworzenia przedmiotów o charakterze nie tylko użytkowym, ale też artystycznym, czy wręcz – używając dzisiejszego nazewnictwa – „dizajnerskim”.

Przybysze odwiedzający Podhale w drugiej połowie XIX wieku zwracali uwagę na artystyczne zdolności miejscowego ludu, zachwycali się zdobieniami przedmiotów codziennego użytku (np. łyżników) i chętnie je kolekcjonowali. Ten podziw dla rodzimych talentów oraz chęć pomocy ubogiej góralskiej ludności dały początek szeregowi inicjatyw, mających na celu zawodową edukację tubylców i otwarcie im przez to możliwości dodatkowego zarobkowania. W działaniach tych postawiono właśnie na rozmaite rzemiosła artystyczne.

Zaowocowało to powstaniem w Zakopanem w drugiej połowie XIX wieku dwóch szkół

zawodowych: Szkoły Przemysłu Drzewnego i Szkoły Koronkarskiej (ich oficjalne nazwy wielokrotnie się zmieniały, ale by uprościć identyfikację, tak będziemy je nazywać). Obie te instytucje na długie lata stały się centrami zakopiańskiego rzemiosła, zarówno poprzez wyroby własne, jak i twórczość swoich licznych absolwentów.

W zakopiańskim środowisku, jak to ma miejsce i dziś, działania poszczególnych instytucji, wytwórni i osób były ze sobą mniej lub bardziej powiązane. Szkoły także często ze sobą współpracowały, brały udział w tych samych wystawach, urządzały wspólne prezentacje swoich wyrobów. Obie prowadziły zarówno działalność edukacyjną, jak i gospodarczą – sprzedawały swoje wyroby, zatrudniały do ich produkcji absolwentów. Niejednokrotnie angażowały tych samych nauczycieli, grona pedagogiczne często bywały również złączone więzami rodzinnymi (by wspomnieć tylko dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego Franciszka Neużiła i jego żonę Józefę kierującą Szkołą Koronkarską). Przede wszystkim zaś obie wykształciły szerokie grono zdolnych i sprawnych twórców, którzy potem rozwijali swoją prywatną działalność rzemieślniczą na terenie Podhala oraz poza jego granicami.

Z wyrobów Szkoły Przemysłu Drzewnego na wystawie prezentujemy wykonane w różnej stylistyce meble, rzeźby oraz przedmioty codziennego użytku będące zarazem stylowymi pamiątkami. Odnajdziemy wśród nich projekty nauczycieli (w tym dyrektorów), jak również ciekawe wyroby uczniowskie. Natomiast

eksponowane dzieła Szkoły Koronkarskiej, pochodzące z różnych okresów, pozwalają prześledzić ewolucję motywów i technik oraz poznać ciekawe autorskie projekty wybitnych pedagogów, jak Karol Kłosowski czy Mieczysław Szopiński.

Na rozwój rzemiosła w Zakopanem duży wpływ mieli miejscowi artyści, hołdujący ideom propagowanym przez krakowskie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, od 1909 roku skupieni w zakopiańskim Stowarzyszeniu „Sztuka Podhalańska”. To z ich inicjatywy powstały między innymi warsztaty „Kilim”, które realizowały zaprojektowane przez nich tkaniny dekoracyjne.

Kolejne wytwórnie tkanin powstały dzięki osobom prywatnym, takim jak artystka Wanda Kossecka, współtwórczyni i główna projektantka „Tarkosu”, czy Eugenia Łachowa, właścicielka nieco już dziś zapomnianej firmy „Home”.

Wszystkie warsztaty kilimiarskie zatrudniały miejscowe tkaczki – w pracowniach oraz chałupniczo, co poszerzało kręgi fachowych wytwórców, dawało możliwości zarobkowe i owocowało także w latach późniejszych. Warsztatom tym poświęcamy zatem sporą część ekspozycji, prezentując najciekawsze ich wyroby, wspominając sylwetki projektantów oraz przybliżając proces wykonywania artystycznych tkanin.

Na zakopiańskim gruncie podejmowano także ciekawe próby tworzenia artystycznych przedmiotów codziennego użytku oraz pamiątek w technikach, które nie były na Podhalu

tradycyjne. Do takich należały wyroby ceramiczne. Na tym polu działali w Zakopanem dwaj interesujący profesjonalni artyści, których sylwetki przypominamy: przyjezdny Antoni Szczygielski oraz rodowity góral Stanisław Gąsienica Sobczak.

Mieszkający w Zakopanem na stałe lub przebywający w nim czasowo artyści częstokroć projektowali i wyposażali w obiekty rzemiosła artystycznego domy własne bądź licznie powstające pensjonaty, domy letniskowe i prywatne siedziby. Doskonałym przykładem domu artysty jest willa „Cicha” Karola Kłosowskiego przy ulicy Kościeliskiej, z której prezentujemy parę obiektów. Do zobrazowania prac na zamówienie posłużył nam Tymon Niesiołowski i zaprojektowane przez niego wyposażenie zakopiańskiej willi „Skaut”.

Nie można pominąć faktu, że z Zakopanem i Podhalem kojarzy się przede wszystkim szeroka branża wyrobów pamiątkarskich. Nie sposób jej także wyczerpująco przedstawić, dlatego – oprócz wspomnianych już wyrobów szkolnych – przywołujemy i przybliżamy jedynie kilka pracowni i nazwisk ciekawych twórców.

Wzmiankujemy także działającą w Zakopanem firmę „Strug”, produkującą w latach 20. meble na potrzeby coraz prężniej rozwijającego się mieszkalnictwa.

Wystawą naszą chcemy przypomnieć i udowodnić, że Zakopane – obecnie kojarzone z tandetą „krupówkowych” pamiątek – było prężnym

ośrodkiem różnego rodzaju rzemiosł, cechujących się wysoką jakością wykonania, a „Made in Zakopane” to marka solidna (choć wymyślona na potrzeby wystawy). Wyroby zakopiańskich pracowni projektowane były niejednokrotnie przez profesjonalnych artystów i odznaczały się wysokim poziomem artystycznym. W czasach dominacji produkcji masowej, a z drugiej strony wzrostu zainteresowania rodzimym rzemiosłem i jego kolekcjonowaniem, mamy nadzieję na szeroki odbiór wystawy.

Prezentowana różnorodność wyrobów i ich wspólne eksponowanie ma w założeniu nawiązywać do wystaw rzemiosła, które odbywały się w międzywojennym Zakopanem (często w salach Szkoły Przemysłu Drzewnego). Różnymi wyrobom szkolnym towarzyszyły tam między innymi tkaniny z miejscowych wytwórni.

Ze względu na mnogość wątków dokonano kuratorskiego wyboru wytwórni i ich wyrobów. Z tych samych pobudek ograniczono ramy czasowe prezentacji, ukazując obiekty powstałe do II wojny światowej. Okresy późniejsze, równie interesujące i bogate w dziedzinie rzemiosła, w naszej opinii zasługują bowiem na osobną wystawę. Poza paroma wyjątkami, na wystawie z rozmysłem pominięto „styl zakopiański” jako temat najbardziej znany i najlepiej opracowany, któremu w Muzeum Tatrzańskim poświęcona jest osobna filia – Muzeum Stylu Zakopiańskiego w willi „Koliba”.

Obok kwestii oczywistych w temacie wystawy (jak działalność wspomnianych już szkół) przypominamy wytwórnice mniej znane lub niemal zapomniane, prezentujemy obiekty rzadziej pokazywane, przechowywane w magazynach Muzeum Tatrzańskie i innych instytucji, w tym muzeów z Warszawy, Poznania, Krakowa, Łodzi, Płocka, Kielc i Sulejówka oraz pochodzące ze zbiorów prywatnych.

Wystawa z założenia ma za zadanie przypomnieć zakopiańskie rzemiosło artystyczne do 1939 roku. Jej bohaterami są same przedmioty i ich twórcy. Celowo pozbawiona jest wartościowania, poszukiwania kontekstów i reinterpretacji tematu, do czego – mamy nadzieję – stanie się podstawą.



Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, Arch. MT

TKANINY

Na Podhalu nie było tradycji naściennych tkanin dekoracyjnych. Tkactwo ludowe ograniczało się do wyrobu sukna, derek, toreb juhaskich, chodników (szmaciaków). Kilimy były mało znane aż do XX wieku, kiedy ich produkcję rozpoczęto z inicjatywy osób przybyłych pod Tatry.

Prekursorzy związani byli z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana, powstałym w 1901 roku w Krakowie. Podejmowało ono działania na rzecz stworzenia sztuki o charakterze narodowym – ale nowoczesnej w formie – oraz odnowy rzemiosła artystycznego. Skupiało wielu wybitnych artystów.

Za sprawą twórców przybywających pod Tatry w celach zdrowotnych lub szukających tu artystycznych inspiracji, idee Polskiej Sztuki Stosowanej trafiły także na grunt zakopiański. W 1909 roku powstało Towarzystwo „Sztuka Podhalańska”, którego część założycieli należała już do krakowskiego ugrupowania (m.in. Kazimierz Brzozowski).

W kręgu zainteresowania artystów obu stowarzyszeń znalazły się między innymi kilimy. Do realizacji projektów konieczne były wytwórnie, z których pierwszą

były warsztaty Antoniny Sikorskiej w Czernichowie pod Krakowem. Potrzeby były jednak większe. Dlatego w roku 1910 w Zakopanem członkowie „Sztuki Podhalańskiej” powołali do życia Stowarzyszenie „Kilim”. Później w całym kraju tworzone inne tego typu placówki, zakopiańska mieści się jednak w gronie pionierów.

Kierownictwo artystyczne „Kilimu” objął najpierw Jan Skotnicki, potem przez wiele lat kierował nim Kazi-



Kazimierz Brzozowski z tkaczkami „Kilimu”, Arch. MT

mierz Brzozowski. Początkowo warsztaty realizowały projekty artystów zrzeszonych w obu wspomnianych stowarzyszeniach – stąd między innymi wykonywane w „Kilimie” tkaniny według pomysłu Wyspiańskiego (mimo tego, że w chwili jego powstania artysta już

nie żył). Do 1914 roku dla „Kilimu” projektowali: Józef Blicharski, Wacław Borowski, Józef Czajkowski, Stanisław Gałek, Karol Kłosowski, Tymon Niesiołowski, Jan Rembowski, Kazimierz Sichulski, Teodora Skotnicka, Bogdan Treter, Edward Trojanowski.

„Kilim” był „stowarzyszeniem zarejestrowanym z ograniczoną poręką”, którego członkiem mógł zostać każdy, wpłacając 5 koron wpisowego i wykupując udział w wysokości co najmniej 25 koron, a także przestrzegając przepisów i w razie poniesionych strat odpowiadając do wysokości dwukrotnej ponad deklarowany udział. By zaangażować możliwie dużo osób, udziały były dość niskie, a stopę zysków ograniczono do 5% (ze względu na ideowy charakter Stowarzyszenia). Organami zarządzającymi były: Dyrekcja, Rada Nadzorcza i Walne Zgromadzenie jako organ najwyższy¹.

Założenia programowe formułował wydany w 1913 roku katalog Stowarzyszenia, który zawierał także informacje o szczegółach dotyczących wyrobów oraz 14 barwnych reprodukcji kilimów. Czytamy w nim m.in.: „Podejmując zaś dalszy ciąg dążeń ku wprowadzeniu polskich motywów ludowych do tkactwa kilimowego, jednocześnie stara się Kilim nie tamować objawów czysto indywidualnej twórczości polskich artystów. Nie krępując się zatem żadnymi teoryjkami ani ciasnym patriotyzmem powiatowym, przyjęto proste hasło:

¹ Statut stowarzyszenia „Kilim” w Zakopanem: Stowarzyszenia zarejestrowanego z ograniczoną poręką [1910].

«niech każdy tworzy, jak najlepiej umie i widzi»². Ważnym zadaniem „Kilimu” było też rozwinięcie ludowego przemysłu, który korzystając z potencjału miejscowej ludności, stworzyłby jej możliwości zarobkowania.

Pierwsze warsztaty oraz tkaczki sprowadzono z Czerlichowa, potem w fachu wykształciło się wiele miejscowych kobiet. Zarząd i pracownia tkacka miały swą siedzibę się przy ulicy Krupówki 40. Przy widocznych przez szyby warsztatach sadzano najładniejsze dziewczęta, co stanowiło dodatkową reklamę wytwórni³. Z czasem rozwinęła się także praca chałupnicza – tkaczki mogły na dogodnych warunkach nabyć lub wydzierżawić warsztaty. Stowarzyszenie posiadało także dział renowacji starych tkanin zabytkowych.

Tkaniny „Kilimu” były sygnowane – nosiły własne znaki ochronne (poziome, spłaszczone „Z” lub zdwojone „H”) oraz plomby (obecnie w większości wyrobów niezachowane). Często we wzór wrobiona była także sygnatura (inicjały) projektanta. Każdy projekt przechodził dwukrotnie przez ocenę komisji artystycznej: raz w formie wzoru na papierze, drugi raz jako wykonana tkanina. Wyroby odznaczały się więc solidnym poziomem artystycznym i technicznym.

Pierwszym publicznym pokazem prac Stowarzyszenia „Kilim” była Wystawa Podhalańska we Lwowie w 1911 roku, na której eksponowanych było łącznie 15

tkanin. Potem brało ono udział w wielu prezentacjach, często wraz z innymi ugrupowaniami artystycznymi tamtego czasu. Wspomnieć wypada choćby Pierwszą Wystawę Współczesnej Sztuki Kościelnej im. Piotra



Kilim z wazonem, proj. Bogdan Treter, wyk. „Kilim”, zbiory MT

Skargi w Krakowie (1911), krakowską Wystawę Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym (1912),

ekspozycję wraz z Towarzystwem „Sztuka” w warszawskiej Zachęcie (1912) czy Krajową Wystawę Kilimów Dawnych i Współczesnych we Lwowie (1913/14), nie zapominając o lokalnych pokazach „Sztuki Podhalańskiej” czy udekorowanej kilimami Wystawie Graficznej w Bazarze Polskim (1911).

Już w 1912 roku dyrektor Skotnicki chwalił się zamówieniami z Paryża, Londynu, Wiednia, Pragi, Petersburga. Pojawiały się jednak także problemy finansowe, a pierwsza wojna światowa wyhamowała dobrze rozwijającą się działalność Stowarzyszenia, między innymi przez trudności ze zdobyciem materiałów.

W 1918 roku, decyzją walnego zgromadzenia, próbowano sprzedać pracownię Janowi Dworskiemu pod warunkiem spłacenia długów. Jednak na skutek protestów (m.in. w prasie) decyzję unieważniono. Nastąpiły natomiast zmiany w zespole projektantów.

Pomimo konkurencji nowych pracowni tkackich powstałych w Zakopanem, „Kilim” nadal pracował, biorąc czynny udział w życiu artystycznym odrodzonej Polski. Na organizowanej przez Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie, pokonkursowej Wystawie Mebli w 1918 roku aranżując umeblowanych wnętrz dopełniały właśnie tkaniny z „Kilimu”. Pokaz przedmiotów przemysłu artystycznego w dziale polskim na Wystawie Międzynarodowej w Monzie koło Mediolanu w roku 1923 także objął

produkty zakopiańskiej wytwórni. Wyroby „Kilimu” często można było oglądać w salach Szkoły Przemysłu Drzewnego, na wspólnych z nią pokazach lokalnego rzemiosła.

Współpraca ze szkołą nabrała rozmachu przy okazji prac nad przygotowaniem polskiej ekspozycji na Międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, w które mocno zaangażowany był dyrektor Karol Stryjeński. Tkaniny wykonane przez „Kilim” wystawiane były najpierw na ekspozycji poprzedzającej prezentację paryską w Warszawie (1924), a następnie na głównej imprezie w Paryżu w 1925 roku. Wystawa paryska, odnotowana jako znaczący sukces polskiej sztuki, okazała się dużym osiągnięciem także dla „Kilimu” i jego projektantów. Grand Prix za tkaniny dostał Bogdan Treter, srebrny medal Teodora Skotnicka (oboje związani z zakopiańską wytwórnią, choć nie wiemy czy ich tkaniny pokazane w Paryżu zrobiono akurat w Zakopanem), dyplom honorowy otrzymał Kazimierz Brzozowski oraz sam „Kilim”. W tym samym roku zakopiańskie kilimy ponownie były wystawiane w Monzie.

Zaznaczyć wypada, że już na wspomnianych wystawach pojawiła się nowa nazwa wytwórni – „Warsztaty Kilimiarskie”, która później stała się oficjalna. Dotychczasowa Spółdzielnia „Kilim” została sądowo zlikwidowana⁴, a organizację i kierownictwo



Fragment sali Stowarzyszenia „Kilim” na Krajowej Wystawie Kilimów we Lwowie, 1913-1914, Śląska Bibl. Cyfrowa

artystyczne warsztatów pod nową nazwą objął, jako właściciel, Kazimierz Brzozowski. Pod jego zarządem, przy współpracy z Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, produkowane tkaniny częściej wystawiane były za granicą, m.in. na

Targach Bałtyckich w Sztokholmie (1926), co otworzyło im nowy kierunek zbytu, a także na Wystawie Kobienców Krajów Europy Północnej i Wschodniej w Luwrze (1927). Na gruncie krajowym zdobyły one jeszcze złoty medal na wystawie *Wnętrze domu i technika na usługach gospodarstwa domowego* w Katowicach w 1928 roku, oraz srebrny na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929.

Większość literatury podaje, że na skutek ogólnego kryzysu warsztaty zostały zlikwidowane w 1931 roku. Jednak ich wyroby pojawiały się jeszcze na wystawach organizowanych w późniejszych latach (np. na ekspozycji w Szkole Przemysłu Drzewnego w 1933 roku), a dokument przechowywany w archiwum Muzeum Tatrzańskiego świadczy o tym, że nastąpiło to dopiero w roku 1932⁵.

Ponieważ tkaniny dla „Kilimu” projektowało wielu artystów, trudno mówić o spójności stylistycznej wyrobów wytwórni. Tym, co je niewątpliwie łączy, jest wykorzystanie wełny cienko, mechanicznie przędzonej i fabrycznie barwionej. Pracowano na warsztatach poziomych, więc wykonywano głównie kilimy płochowe o gładkiej, równej nitce.

² „*KILIM*” *Zakopane*, Kraków 1913 [kat. il.], s. 3.

³ Lidia Długolecka, Maciej Pinkart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988, s. 60.

⁴ Pismo z Ministerstwa Skarbu do dr. Wacława Kraszewskiego z 1934 roku podaje datę likwidacji 26 XI 1927, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, AR_NO_1111_3_479.

⁵ W zaproszeniu na walne zgromadzenie członków spółki z dnia 27 VI 1932 w porządku obrad widnieje punkt „Uchwalenie likwidacji Warsztatów Kilimiarskich”, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, AR_NO_1111_3_469.



Parzenice, proj. Stanisław Gałek, wyk. „Kilim” [?], zbiory MNK



Zbójnicy, proj. Władysław Skoczylas, wyk. „Kilim”, zbiory MNW

Zachowane wzorniki kolorów włóczki numerowane są od 1 do 96 (w tym część numerów ma też odmianę zwaną „cień”), a dodatkowe 35 kolorów melanżowych oznaczonych jest symbolami literowymi. Świadczy to o zróżnicowanej kolorystyce tkanin. Często wykonywano kilka wersji kolorystycznych jednego wzoru. Zróżnicowane były także wymiary kilimów, od „poduszek” 50 × 50 cm, aż po sięgającą 3 × 5 m największą wersję kilimu *Jesień*.

Wśród wzorów wyróżnić można kilka grup. Część nawiązywała do motywów sztuki ludowej. Są one ciekawe i różnorodne, bo każdy z projektantów czynił to na własny sposób. Jako przykład służyć mogą *Taniec zbójników* czy *Spinki góralskie* Skoczylasa. Projekty Brzozowskiego *Matka Boska Podhalańska*, *Pieta* czy *Dobry pasterz* odwoływały się do malarstwa na szkle, *Skrzyniowy* do motywów z ludowych skrzyń, a inspiracja *Parzenic* nie pozostawia żadnych wątpliwości. *Trzy baby* Kłosowskiego nawiązują do ludowej wycinanki, a kilim Gałka wzorowany był na polichromii kościoła w Dębnie. Niektóre tkaniny nawiązywały do motywów z dawnych polskich i ukraińskich kilimów, jak *Wariacje Goldberga* (z rzuconymi bukiecikami), *Lipowy* lub *Łacina*, będąca kopią kilimu z Mizocza pod Równem na Wołyniu. Odniesienia do kobierców wschodnich odnajdujemy w kilimach *Stoń* i *Jesień*. Inspiracje ówczesnymi kierunkami w sztuce, na przykład

secesją, widoczne są w pracach *Paw*, *Osty* czy *Nasturcje*. Niektóre wzory noszą tak silne cechy indywidualnego stylu projektanta, że są doskonale rozpoznawalne. Dotyczy to zarówno prac Bogdana Tretera,



Wazonik, proj. Władysław Skoczylas, wyk. „Kilim”, zbiory MMP

jak i mocno zgeometryzowanych wzorów roślinnych Romana Orszulskiego.

Większość prac „Kilimu” wykorzystywała motywy roślinne, a tylko niewielki procent figuralne. Oprócz

Brzozowskiego chętnie stosował je także Skotnicki (czego przykładem może być tkanina przedstawiająca dzieci z piłką) oraz Skoczylas i Kłosowski. Przeważały kompozycje symetryczne, około 1/3 z nich miała bordiury.

Najwięcej projektów (co zrozumiale) wyszło spod ręki Kazimierza Brzozowskiego (1871–1945). Nie sposób ich wszystkich wymienić, warto natomiast poświęcić parę zdań samemu twórcy. Urodzony w Pińsku, uczył się w Krakowie, później studiował prawo w Wiedniu. Wtedy zainteresował się malarstwem. Pracował następnie w Monachium i Paryżu, gdzie poznał Czajkowskiego i Trojanowskiego i połknął bakcyła sztuki stosowanej. W 1896 roku jego rodzina osiedliła się w Zakopanem, kupując dom przy ul. Kasprusie, w którym potem prowadziła pensjonat „Szałas”. Od 1912 roku Brzozowski był nauczycielem rysunku w Gimnazjum Realnym. Brał aktywny udział w życiu artystycznym i towarzyskim Zakopanego – uczestniczył w niemal wszystkich wystawach plastycznych, grał w teatrach amatorskich. Poza kilimami projektował plakaty, meble oraz wystroje sklepów (np. Wedla przy ul. Kościuszki), malował pejzaże i portrety. Oprócz działalności we wspomnianych już towarzystwach Polska Sztuka Stosowana i „Sztuka Podhalańska”, angażował się w pracę wielu zakopiańskich instytucji i stowarzyszeń: Towarzystwa Upiększania Zakopanego, Komisji Klimatycznej, Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia

Ratunkowego, Towarzystwa Tatrzańskiego. Był redaktorem „Przeglądu Zakopiańskiego” i radnym gminnym. Był też narciarzem i wytrawnym taternikiem (dokonał z Michałem Kirkorem pierwszego przejścia i oznakowania żlebu prowadzącego od północy na Giewont, nazwanego Żlebem Kirkora).

W gronie projektantów „Kilimu” związanych z Zakopanem wspomnieć należy jego pierwszego dyrektora Jana Skotnickiego, malarza wykształconego w Petersburgu, Krakowie i Paryżu oraz jego żonę, rzeźbiarkę Teodorę, którzy pod Tatrami mieszkali i pracowali od 1908 do 1917 roku. Ich projekty (poza reprodukowanymi w katalogu firmy) dziś już, niestety, trudno wyodrębnić. Z kolei Władysław Skoczylas, twórca polskiej szkoły drzeworytu, od 1908 do 1918 roku pracował jako nauczyciel rzeźby figuralnej w Szkole Przemysłu Drzewnego, a następnie przeniósł się do Warszawy. Na pierwszej prezentacji „Kilimu” we Lwowie najwięcej tkanin było jego projektów, a na Wystawie Międzynarodowej Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku za tkaniny otrzymał dyplom honorowy. Jego wzory były bardzo popularne. Należą do nich: *Zbójnicy*, *Lasem idzie zbójnicek*, *Ukrzyżowany*, *Pieta*, *Kwiat*, *Wazonik*, *Trzy wazon*y, *Parzenice*. Zakopiański malarz Stanisław Gałek dla „Kilimu” zaprojektował tkaniny *Dębno I* i *Dębno II*, a Tymon Niesiołowski (o którym więcej wspomnimy przy temacie mebli) z wytwórnią współpracował głównie w 1911 roku i z całą pewnością zidentyfikować możemy jedynie jeden jego kilim reprodukowany w katalogu firmy. O Karolu Kłosowskim wspomnimy, omawiając koronki, teraz jedynie odnotujmy, że znane tkaniny jego autorstwa to *Trzy baby* i *Zbójnicy przy ognisku*.

Druga grupa twórców to artyści związani z Krakowem. Bogdan Treter, architekt, konserwator i grafik, do Zakopanego przybywał dla podtrzymania zdrowia. Tu zaznajomił się z tkactwem i zaczął projektować tkaniny, a z czasem wypracował własny, charakterystyczny styl. Doskonale rozumiał technikę kilimową, co widać w jego projektach: *Drzewiasty*, *Zima*, *Kolczasty*, *Ludowy*, *Kierdele*, *Przewrotny*, *Żonaty*. Natomiast Roman Orszulski projektował kilimy, m.in. nawiązując do wzorów dawnych tkanin polskich. Do jego dzieł należą: *Paproć*, *Okiść*, *Świeczniki*, *Rekin*, *Ptaszki*, *Liściasty*. Józef Blicharski współpracował z „Kilimem” podczas swoich studiów w Krakowie (gdzie uczył się w latach 1905–1911). Jego projektu był kilim ołtarzowy prezentowany na wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej w 1911 roku w Krakowie. Z projektów Wyspiańskiego wykonywanych w „Kilimie” znamy tylko *Pelargonie* (*Kaczkowane krakowiaki*).

Autorstwa niektórych wzorów niestety nie potrafimy już zidentyfikować. Niektórzy projektanci „Kilimu” związani byli także z innymi warsztatami (jak Bogdan Treter), co powodowało, że te same wzory wykonywane były w kilku pracowniach.

W warsztatach „Kilimu” pracowało łącznie około 80 osób (w Zakopanem i okolicznych wsiach). Czas pracy był nienormowany – płacono od metra wytkanego kilimu. Wynagradzane były czynności przygotowawcze przed tkaniem. Gdy było dużo zamówień, tkaczki często zostawały na noc i spały w sali warsztatowej. Pracownice często nazywały kilimy – za wymyślenie podobającej się nazwy dostawały od dyrektora nagrodę pieniężną (5 zł). Wśród tkaczek pracujących dla „Kilimu” były między innymi: Justyna Gąsienica

Brzeża (zam. Wawrytkowa), Katarzyna Gąsienica Ciulacz (zam. Bukowska), Antonina Juhas „Tośka Juhaska” (zam. Mysińska), Antonina Bachleda Wala, Zofia Pawlina-Mateja, Karolina Warzecha i wiele innych.

Kazimierz Brzozowski, pracując też w Muzeum Tatrzańskim jako introligator i konserwator obrazów na szkle, pozostawił w naszej instytucji duży zespół obiektów dokumentujących działalność „Kilimu”. Obejmuje on ponad 160 technicznych projektów tkanin (w większości jego autorstwa), wzorniki nici oraz fotografie niektórych wyrobów, a także przyznane firmie dyplomy i medale. Wraz z kilkunastoma kilimami, które mamy w zbiorach, materiały te stanowią doskonałą bazę do poznania twórczości warsztatów i identyfikacji jej produktów.



Drugą znaczącą zakopiańską wytwórnią tkanin był „**Tarkos**”. Założony w 1922 roku przez Jana Tarnowskiego, **Wandę Kossecką** i Franciszka Kosińskiego nazwę wziął od skrótów ich nazwisk. Jednak to Kossecka (1887–1955) była główną postacią firmy. Urodzona na Podolu, zainteresowanie sztuką wyniosła z domu rodzinnego (jej matka Stanisława pasjonowała się zagadnieniami stylu narodowego w sztuce, zbierała wyroby sztuki stosowanej, w tym tkaniny). Utalentowana Wanda uczyła się malarstwa w Krakowie, a następnie w Paryżu i Genewie. Choroba oczu zmusiła ją jednak do zmiany dyscypliny, a zwrócenie się

ku tkaninie było wyborem niemal oczywistym. Gdy w 1920 roku przeniosła się z matką do Warszawy zgłosiła się na kurs zdobnictwa prowadzony przez Jerzego Warchałowskiego i Antoniego Buszka (osoby wielce zasłużone dla polskiej sztuki użytkowej). Do Zakopanego przyjechała w roku 1922 i tu założyła pracownię. Warsztaty oraz sklep mieściły się przy obecnej ulicy Witkiewicza 19, pełniły także funkcję towarzyskiego salonu.

Niemal od początku twórczości tkaniny Kosseckiej pojawiały się na wystawach – w Zakopanem, w Polsce (Warszawie, Lublinie, Radomiu) i poza jej granicami. Do najistotniejszych zaliczyć należy udział w Międzynarodowych Wystawach Sztuki Dekoracyjnej w Monzie pod Mediolanem (1923), a następnie w Paryżu (1925). Na tej drugiej wystawie, za prace prezentowane w kaplicy projektu Szczepkowskiego oraz w salach Grand Palais, artystka otrzymała dyplom honorowy i złoty medal. Powodzenie tkanin na Targach Bałtyckich w Sztokholmie w tym samym roku oraz nabycie kilimu przez tamtejsze muzeum narodowe w roku 1930 sprawiły, że Szwecja stała się jednym z głównych kierunków eksportowych dla tkanin Kosseckiej, a w 1933 roku doczekała się tam wystawy indywidualnej. W 1927 roku jej kilimy wystawiane były w Luwrze, a na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929) nie tylko prezentowała swe prace i zdobyła srebrny medal, ale znalazła się także w gronie komisji artystycznej kwalifikującej eksponaty. Prac Kosseckiej nie mogło zabraknąć także na kolejnych dużych międzynarodowych wystawach w Paryżu (1937) i Nowym Jorku (1939).

Zachęcona sukcesami Wanda otworzyła także filie wytwórni w Kcyni (gdzie mieszkała jej matka) oraz Bydgoszczy. Gdy w roku 1929 Kossecka przeniosła się do Warszawy i otworzyła tam kolejną pracownię,



Sejmowy, proj. Wanda Kossecka, wyk. „Tarkos”, zbiory CMW

warsztaty w Zakopanem stały się filią zarządzaną przez Helenę Berezowską. Kryzys ekonomiczny roku 1931 nie ominął także „Tarkosu”, a kłopoty finansowe

doprowadziły do jego zamknięcia. W 1932 roku artystka osiadła w Czorsztynie, tworząc tam Warsztaty Spiskie, gdzie przeniesiona została cała produkcja. Willa „Korytnianka” stała się jej domem i miejscem spotkań ludzi kultury i nauki, a „Andrzejówka” pomieściła wytwórnię. Pracownia Kosseckiej, jako jedna z niewielu przetrwała okres II wojny światowej, a w nowej powojennej rzeczywistości artystka z konieczności podjęła współpracę z państwowymi spółdzielniami produkującymi tkaniny (m.in. w Nowym Targu), w których pełniła nawet funkcję kierownika artystycznego. Pomimo śmierci Kosseckiej w 1955 roku warsztaty w Czorsztynie działały do 1968 roku (gdy ich siedzibę strawił pożar), a jej projekty nadal wykorzystywane były przez „Cepelię”. Historia ta wykracza już jednak poza ramy naszej wystawy.

Kossecka sama projektowała tkaniny i nadzorowała ich produkcję, wykonawstwo powierzając miejscowym góralkom. Często podkreślane są jej zasługi w kształceniu tkaczek, co niewątpliwie jest prawdą, ale odnosi się głównie do okresu czorsztyńskiego (w Zakopanem pierwszeństwo w tej materii należy się „Kilimowi”) oraz mniej popularnych technik.

Tym, co wyróżniało wyroby Wandy Kosseckiej (tak z „Tarkosu”, jak i z Warsztatów Spiskich), było wykorzystywanie do produkcji rodzimej wełny, przędzonej ręcznie i farbowanej przy użyciu naturalnych barwników, co wpływało na odrębny charakter prac. Materiały te sprzyjały dużej malarskości, która cechowała projekty Kosseckiej (niewątpliwie w tym oddźwięk jej studiów). Nierówna struktura i kolorystyka wełny dawały bowiem dodatkowe efekty fakturowe i barwne.



Kilim o kompozycji dywanu, proj. Wanda Kossecka, zbiory CMW



Kilim, proj. Wanda Kossecka, wyk. „Tarkos”, zbiory CMW

Oferta pracowni była bardzo urozmaicona, co także było jej wyróżnikiem. Obejmowała makaty, narzuty, poduszki, dywany. Obok kilimów płochowych (robionych na warsztatach poziomych) wykonywano także tkaniny w technice grzebyczkowej (na warsztatach pionowych). Kossecka rozpowszechniała też technikę batiku.

Pracownie Kosseckiej realizowały tylko wzory własne, których powstało około 100 (wliczając rozmaite modyfikacje). Wymiary tkanin były zróżnicowane, od małych, około 50 × 50 cm, do dużych sięgających 2 × 3 m. Przeważały kompozycje z motywami roślinnymi, wyjątkowo pojawiały się ptaki lub uproszczone postacie ludzkie. Występowały także wzory geometryczne, np. wieloboki, gwiazdy, kraciaki (głównie w tkaninach płochowych). Wykorzystywano układy takie jak szachownica, pasiak, koncentryczny, rytmiczny (raport wzoru powtarzany dowolną ilość razy), większość kompozycji była pionowa. Wzory często nawiązywały do ludowych i dworskich tradycji polskiej tkaniny, np. były luźnymi transpozycjami kilimów podolskich z XVIII i XIX wieku. Charakterystyczną cechą tkanin Kosseckiej był ponadto brak wyraźnego konturu oraz częste występowanie bordiury – przeważnie wykonywanej z wykorzystaniem tych samych motywów co w polu głównym (np. gałązek z kwiatami) tylko w mniejszej skali, niekiedy falistej bądź utworzonej z szeregu pasów. Chętnie stosowana przez artystkę technika grzebyczkowa pozwalała natomiast na bardziej falistą linię rysunku. Kolorystyka tkanin była bogata (wzorniki obejmowały ok. 60

odcieni barw zasadniczych oraz liczne tonacje szarości i czerni), nierzadko stosowane były także naturalne kolory wełny. Dodatkowo używano niekiedy podbarwianej osnowy. Plamy barwne, rozbite na szereg współbrzmiących tonów (cieniowane) ostateczny efekt dawały dopiero w oku odbiorcy.

Na początku produkcji (w „Tarkosie”) dominowały motywy ze starych kilimów, technika płochowa i kolorystyka wzoru wyraźnie odcinająca się od tła, z czasem motywy były bardziej zharmonizowane z tłem.

Wyroby z „Tarkosu” sygnowane były literami „K” lub „TR” w narożniku tkaniny, potem znaki pojawiały się rzadziej. Jednolitość stylistyczna wynikająca z autorskiego charakteru projektów Kosseckiej powoduje, że niekiedy trudno wyodrębnić tkaniny wykonane w Zakopanem od prac późniejszych.



Ciekawą, choć nieco już zapomnianą i słabo zbadaną zakopiańską pracownią tkanin była **Artystyczna Wytwórnia Kilimów „Home”**. Niemal jedynym źródłem wiedzy na jej temat są krótkie artykuły w zakopiańskiej prasie.

Wytwórnia założona została w 1920 roku przez doktorową **Eugenię Łachową**, która przybyła do Zakopanego rok wcześniej. Była ona utalentowaną amatorką o zainteresowaniach plastycznych – malowała, lubiła haft i robótki ręczne. Sama więc projektowała wyroby.

Pracownia służyć miała początkowo wykonywaniu tkanin na własny użytek (do ozdoby mieszkania), stąd zapewne jej nazwa. Stopniowo grono odbiorców poszerzało się o krąg znajomych, a następnie wszystkich chętnych do nabycia wyrobów.

Kilimy musiały cieszyć się dużym zainteresowaniem, skoro w 1925 roku Łachowa otworzyła „sklep własny” przy ulicy Krupówki 55, naprzeciwko restauracji Karpowicza. Nadmienić wypada, że sklep ten handlował także meblami z zakopiańskiej fabryki „Strug”. W tym samym roku prasa odnotowała, że na targach wschodnich „kilimy zakopiańskie wytwórni p. Łachowej zyskały ogólne uznanie swoją oryginalnością i licznych nabywców”⁶. Oprócz sprzedaży w sklepie, Łachowa przyjmowała zamówienia na kilimy. Podkreślano, że mogą one zostać wykonane w tonacjach wskazanych przez klienta, a więc dopasowanych do jego wnętrza.

W swoich projektach Łachowa chętnie wykorzystywała motywy orientalne oraz elementy roślinne, ujmowane dość realistycznie. Najpopularniejsze wzory to *Wazy*, *Bibi Chanym* [Hanum], *Ornament*, *Herby*, *Róże*, *Jesień*, *Jarzębiny*, *Kasztany*, *Skorpion*.

Kilimy sygnowane były wtkanymi inicjałami „EŁ”, niekiedy także z datą. Miały zróżnicowane wymiary – od niewielkich, po osiągające niemal 2 × 3 metry.

Oferta była też stopniowo poszerzana o inne tkaniny, jak parawanik *Fuksje* czy chodniki i portiery kilimowe, makatki na stoliki oraz haftowane poduszki.

W wyrobach wytwórni „Home” nie było żadnych inspiracji podhalańskich, co dawało jej nieco inny krąg odbiorców w porównaniu do pozostałych miejscowych pracowni. Niekiedy uznawano to nawet za zaletę produktów, chwalono je natomiast za „ładny rysunek i nie mniej piękny dobór i zharmonizowanie kolorów”⁷. Faktycznie doskonale trafiały one w mieszczkańskie gusta i potrzeby.



Zakopiański sklep z tkaninami Eugenii Łachowej i meblami „Strugu”, „Giewont” 1926.

Niestety nie wiadomo do kiedy pracownia działała, nieznane są także losy jej twórczyni. Prasa z 1926 roku wspominała o planach otwarcia miejsc sprzedaży tkanin Łachowej w Krakowie i Katowicach, nie wiadomo jednak czy zostały one zrealizowane. Pewne jest, że jej prace można dziś spotkać także poza Zakopanem, a niektóre motywy, jak jarzębiny, stały się niezwykle popularne.

6 Zakopane na targach wschodnich, „Głos Zakopiański” 1925, nr 37 (12 IX), s. 4.

7 „Home”. Artystyczna wytwórnia kilimów dr. E. Łachowej w Zakopanem..., „Giewont” 1926, nr 2, s. 123.



Osty, proj. Kazimierz Brzozowski, wyk. „Kilim”, zbiory CMW



Zalotny, proj. Kazimierz Brzozowski, wyk. „Kilim” [?], zbiory MMP



Kilimy projektu Romana Orszulskiego, wyk. „Kilim”, zbiory CMW



Drzewiasty, proj. Bogdan Treter, wyk. „Kilim”, zbiory CMW



Kolczasty, proj. Bogdan Treter, wyk. „Kilim”, zbiory CMW



Kilimy Eugenii Łachowej, zbiory CMW



KORONKI

U źródeł powstania Krajowej Szkoły Koronkarskiej, podobnie jak w przypadku Szkoły Przemysłu Drzewnego, stała społecznikowska idea przybywającej pod Tatry inteligencji, by ubogiemu ludowi góralskiemu nieść oświatę, dać możliwość zdobycia wykształcenia zawodowego, a przez to stworzyć mu perspektywę zarobkowania i poprawy bytu. W przypadku chłopców pomysł oparto na „naturalnej” dla regionu obróbce drewna, w przypadku dziewcząt wybór padł na uznawane za typowo kobiece „robótki ręczne”. Wybór koronek nie był już jednak tak oczywisty. Na Podhalu nie było bowiem (podobnie jak w przypadku kilimów) tradycji tego typu wyrobów, a technika była obca dla miejscowych kobiet. W tym wypadku zrobiono więc ukłon w stronę potrzeb potencjalnych odbiorców, czyli przybyszy. A wśród pań z towarzystwa modne były wówczas koronki.

Inspiratorem powstania szkoły był Tytus Chałubiński, który w osobie Heleny Modrzejewskiej znalazł hojną donatorkę. Ofiarowane przez nią, w 1882 roku, 1200 florenów stało się podstawą finansową przedsięwzięcia. Po załatwieniu koniecznych formalności, znalezieniu lokalu i kadry nauczycielskiej oraz zakupie niezbędnych przedmiotów (w co zaangażowani byli m.in. Franciszek Neužil i Ludwik Wierzbicki), otwarcie nastąpiło 1 maja 1883 roku. W domu Macieja Gąsienicy Bartkowego naukę rozpoczęło pierwszych 11 uczennic zwyczajnych i 5 nadzwyczajnych. Kierownictwo i naukę zawodu powierzono Józefie Stelcerównie, absolwentce lwowskiej szkoły przemysłowej, do kształcącej się w Wiedniu. Oprócz niej kadra obejmowała jeszcze tylko Neužila jako nauczyciela rysunku, Wincentego Regieca, który uczył rachunków, kaligrafii i języka polskiego (!) oraz miejscowego wikarego Władysława Strzeleckiego. Bardzo zacni byli natomiast protektorzy, do których oprócz Chałubińskiego i Modrzejewskiej należała Róża z Potockich Raczyńska oraz rada nadzorcza, w której zasiadał m.in. proboszcz Józef Stolarczyk, naczelnik gminy Leopold Czubernat, radny Józef Sieczka czy pracujący nad powstaniem szkoły Wierzbicki. W 1887 roku Stelcerówna poślubiła Neužila, szkoła stała się więc niemal „firmą rodzinną”.



Uczennice Szkoły Koronkarskiej, lata 30., Arch. MT

W pierwszych latach szkoła często zmieniała lokale, rezydując kolejno w domach Macieja Bachledy Grabarza i Michała Sajudy Krzysiaka przy Krupówkach. W interesującym nas okresie (czyli do II wojny światowej) kwestie lokalowe i liczne przeprowadzki były zresztą ciągłą bolączką szkoły. Za to zainteresowanie wśród uczennic wzrastało – naukę każdego roku odbywało kilkadziesiąt dziewcząt, co do 1890 dało już spore grono absolwentek: 54 po kursie trzyletnim i 24 po kursie rocznym. Zgodnie z planami założycieli większość z nich (ok. 80 %) pochodziło z Zakopanego i okolic.

Konieczne było zatem powiększanie grona nauczycielek zawodu, dlatego najzdolniejsze uczennice wysyłano na kursy do Wiednia. Po ich ukończeniu zostawały pomocnicami w szkole. Jako pierwsze oddelegowano Ludwikę Roj i Annę Chyc

w 1884 roku, w latach kolejnych następne trzy stypendystki. W 1893 roku za Ludwikę Roj zatrudniono Filomenę Skupień. Kilka absolwentek zostało nauczycielkami w innych szkołach koronkarskich, nawet daleko poza Podhalem, np. w Muszynie, Kieżmarku, Wrocławiu, Królewcu czy Wilnie.

Pomimo zawarcia w statucie szkoły zapisu, że „przy wyborze i opracowaniu wzorów [...] ma szkoła dążyć najusilniej do stworzenia motywów



Przodzik ze stójką, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MNK



Serwetki koronkowe projektu Karola Kłosowskiego i Mieczysława Szopińskiego, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT

swojskich”, nie od razu udało się to zrealizować. Wszak gdy placówka powstawała nie było jeszcze w Zakopanem zbiorów sztuki góralskiej tworzonych przez Dembowską czy Gnatowskiego, nie działał jeszcze na tym terenie Stanisław Witkiewicz, a książka Matlakowskiego *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (będąca przez lata podstawowym źródłem wiedzy na ten temat) wydana została dopiero w 1901 roku. Dlatego na początku materiały (nici i inne) oraz wzorniki sprowadzano głównie z Wiednia. Projekty koronek tworzyli także Neužilowie. I to właśnie dyrektorce należy przyznać zasługę pierwszych prób wprowadzenia do koronek wzorów związanych z regionem. Rozpoczęła od transponowania na koronkę tatrzańskich roślin (gencjany, szarotki), stopniowo, nieśmiało pojawiały się wici z podhalańskich łyżników czy kijanek do prania. Były to jednak wyroby stanowiące niewielki procent ogólnej produkcji.

By się utrzymać, szkoła oczywiście na bieżąco sprzedawała swoje wyroby, a uczennice otrzymywały część wynagrodzenia. Wykonywano wszystko, czego potrzebować mogły ówczesne kobiety: kołnierze, żaboty, wstawki, wachlarze, mankiety, karczki, a także serwety, kapy, firanki i koronki bieleźniane. Wykorzystywano wielorakie i międzynarodowe techniki: robiono koronki weneckie, brukselskie, czeskie, gipiurowe, „Duchesse”, „Indria”, „Reticello”. Zadbano o reklamę szkoły. Można prorektorki promowały jej wyroby – Modrzejewska zamawiała koronki do swoich strojów scenicznych, hrabina Raczyńska obstałowała wyprawę ślubną dla swojej siostry. Szkołę wizytowali rozmaici wysokiej rangi urzędnicy (ministrowie, posłowie) i inni znamienici goście. Do dobrego tonu wśród letników należało odwiedzenie szkolnej ekspozycji i dokonanie zakupu. Koronki wysyłano na wystawy, gdzie odnosiły sukcesy, między innymi w Czerniowcach (1886, dyplom honorowy),



Helena Modrzejewska w kołnierzu wykonanym w Szkole Koronkarskiej, zbiory MK

w Krakowie (1887, srebrny medal), we Lwowie (1892 i 1894), w Poznaniu (1895). „Zakopiańska” kapa na łóżko trafiła na wystawę do Wiednia (1889), prace ekspoznowane były nawet w Glasgow (1888).

Po śmierci Neužilowej w 1905 roku, stanowisko kierownicze objęła Leontyna Reihard i pełniła je do roku 1913. Na początku XX wieku uczennice mogły już wykonywać także własne projekty, do wyrobów trafiały nowe, modne wówczas style, np. secesja, stopniowo z produkcji znikaly kosztowne koronki do strojów, wykonywano więcej serwetek i pościeli. „Tak więc galicyjski okres Krajowej Szkoły Koronkarskiej nie zawiódł nadziei założycieli: spełniła zadanie ekonomiczne i wychowawcze, była prosperującą manufakturą, zaszczerpiła szeroko przemysł domowy wśród kobiet Podhala i podniosła stopę życiową setek rodzin góralskich”⁸.

W 1914 roku kierowniczką szkoły została Maria Modes-Dudrewiczowa. Trafiła jednak na trudny okres I wojny światowej. Kiedy przez niemal rok (od sierpnia 1914 do maja 1915 roku) szkoła była zamknięta, Maria wyjechała do Wiednia, ale zabrała ze sobą koronki i sporo z nich tam sprzedala. Po ponownym otwarciu szkoły uczennic było już mniej, jednak starania kierowniczkii powoli przywracały placówkę do życia. Zmieniono godziny nauki na dogodniejsze dla uczennic, udało się podnieść wynagrodzenia za wykonane koronki, różnych technik uczono również prywatnie, a zlecenia ze szkoły dawano także kobietom

z grona wojennych uchodźców, którym wyrób koronek pozwolił dorabiać na życie. Dudrewiczowa założyła w szkole związek koronkarsko-hafciarski (działał od 1916 do 1919 roku), zorganizowała kursy i pracownie koronkarskie poza Zakopanem: w Sułkowicach, Świerchowej, Czeluśnicy, Wiśniczu i Chyżnem oraz w Bochni, wprowadzając w nich specjalizacje w różnych rodzajach koronki. Z powodzeniem, pomimo wojennych trudności, zdobywała potrzebne materiały, poszerzyła skalę technik o naukę koronek siatkowych i teneryfowych. Opracowała także, a później wydała, polskie podręczniki do koronek. Oprócz niej szkoła zatrudniała jedną nauczycielkę zawodu – Jadwigę Gallet, która uczyła i rysowała dla uczennic oraz rysownika Karola Kłosowskiego, który projektował dla starszych uczennic i robotnic. Właśnie Kłosowski, pracujący w szkole od 1912 roku, był mocno zaangażowany we wprowadzanie motywów polskich do rozmaitych technik i na długi czas nadał nowy styl zakopiańskim koronkom. Galletówna natomiast objęła kierownictwo placówki po odejściu Dudrewiczowej z końcem 1920 roku.

Duet Galletówna – Kłosowski przez kolejne lata współtworzył profil szkoły. Sylwetce Kłosowskiego i jego projektom należy się parę słów. Urodzony na Podolu **Karol Kłosowski** (1892–1971) był uczniem zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, potem Państwowej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej w Krakowie, Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (na Wydziale

Rzeźby), w końcu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (w pracowni malarstwa). Edukację ukończył w 1907 roku i osiadł w Zakopanem. Należał do grona założycieli Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, współpracował z „Kilimem”, w 1912 roku został nauczycielem rysunku w Szkole Przemysłu Drzewnego,



Serwetka, proj. Karol Kłosowski, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT

a wkrótce potem związał się ze Szkołą Koronkarską, w której pracował do 1931 roku. Po przejściu na emeryturę, poświęcił się pracy twórczej (głównie malarstwu pastelowemu i wycinankom ludowym) oraz rozbudowie domu, w którym mieszkał. Działając

w szkole, projektował koronki klockowe i igłowe, a także hafty. Dopiero w jego projektach szkolne prace w pełni osiągnęły statutowy cel „stworzenia motywów swojskich”. Na serwetkach, kołnierzach i wstawkach pojawiały się nie tylko wzory geometryczne czy regionalne, jak parzenice, serca, gwiazdy, leluje, szarotki czy dziewięściły, ale również szeroki wachlarz motywów roślinnych z rodzimych pól – różnorodne kwiaty i liście, dmuchawce, osty, kasztany, szyszki. Wśród wici ukrywały się zwierzęta: motyle, węże, koguty. Do ulubionych deseni należały pawie pióra oraz sieci pajęczce i ich mieszkańcy, co w przypadku wymagającej kunsztu techniki koronek z pewnością było odwołaniem do mitycznej Arachne – mistrzyni tkactwa i haftu zamienionej w pająka. W projektach odnaleźć można również postacie góralek, a nawet sylwetkę Giewontu. Koronki według projektów Kłosowskiego były niezwykle pracochłonne, a co za tym idzie drogie. Próby kompromisu między wzornictwem o „swojskim charakterze”, a sprzedażą wyrobów i utrzymaniem szkoły nie były więc łatwe. Z drugiej jednak strony koronki te przyniosły sukces zarówno szkole, jak i ich twórcy, gdy zostały nagrodzone złotym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku.

Za kadencji Jadwigi Gallet grono pedagogiczne nieco się poszerzyło, wprowadzono kurs haftu białego i kolorowego, prace wysyłano także na kolejne ekspozycje, np. na wystawę krajową w Poznaniu w 1929 roku.

8. Halina Kenarowa, *Trzy najstarsze szkoły zawodowe w Zakopanem* [w:] *Zakopane czterysta lat dziejów*, red. Renata Dutkova, Kraków 1991, s. 619.



Serwetka *Górale*, proj. Mieczysław Szopiński, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT



Serwetka, proj. Mieczysław Szopiński, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT

Rok 1931 przyniósł szkole spore zmiany. Dyрекcję objęła Józefa Gałzińska, placówka stała się oddziałem Państwowej Szkoły Hotelarsko-Przemysłowej, a Kłosowskiego na posadzie zastąpił Mieczysław Szopiński. Po 18 latach pracy w budynku „Tadzikówka” przy ul. Sienkiewicza, szkołę przeniesiono do domu Józefa Gąsienicy Walczaka na ul. Kościeliską, a pod koniec roku następnego na ulicę Witkiewicza. Problemy z materiałami (brak funduszy na nici z importu) spowodowały, że wprowadzono krajowy, ręcznie przędzony len a nawet konopie, co z kolei wpłynęło na uproszczenie techniki i nowy charakter szkolnych wyrobów.

Zmiany te musiał wziąć pod uwagę nowy projektant – **Mieczysław Szopiński** (1902–1975). Urodzony w Krakowie, tam rozpoczął edukację. Po ukończeniu 4. klasy gimnazjum wstąpił do wojska (służył w 5 Pułku Piechoty Legionów od 1918 do 1923 roku) i dopiero w 1924 roku we Lwowie zdał egzamin dojrzałości. Naukę kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie na Wydziałach Graficznym i Tekstylnym. Po uzyskaniu absolutorium podjął pracę nauczyciela w Nowym Targu, a potem w Zakopanem. Uczyl projektowania i rysunków w omawianej szkole koronkarskiej (do 1937) oraz techniki reklamy w Prywatnej Sanatoryjnej Koedukacyjnej Szkole Handlowej (1934–1937). Często chodził w Tatry, sporo malował. W czerwcu 1939 roku został nauczycielem w Szkole Przemysłu Drzewnego, a po II wojnie pracował i mieszkał w Nowym Targu. Jeśli chodzi o projektowane przez niego koronki, to by lepiej poznać tę technikę, w 1934 roku odbył kurs koronkarski w Wiedniu. Użycie grubszych nici lnianych wpłynęło

na charakter wykorzystywanych motywów – były to najczęściej proste ornamenty geometryczne. Również motywy roślinne były mocno zgeometryzowane. Często były to drobne listki, kłosa, owoce głogu, tulipany. Na serwetkach pojawiały się także uproszczone postacie kobiet lub tańczących górali. By złagodzić zgrzebność materiału, do wzorów chętnie wprowadzał kolory – niebieskie, zielone, rude, ugrowe, niekiedy czerwone lub złote. Kontrastowały one z szarością lub złamaną bielą lnianych nici stanowiących bazę wzoru. Na ogół jednorazowo stosował jeden kolor lub tonację barwną. Tylko w przedstawieniach figuralnych występowało naraz więcej barw.

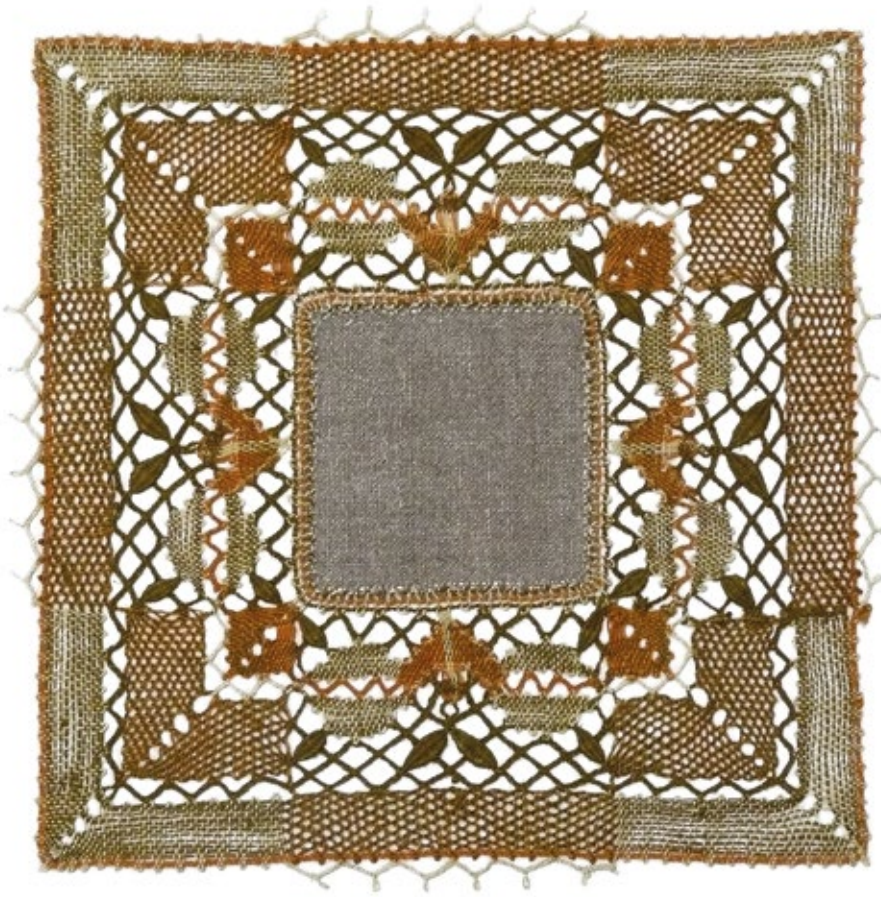
Lata 30. to dla szkoły czas częstych zmian organizacyjnych. W roku 1933 przejęła ona kadrę ze zlikwidowanej Szkoły Przemysłowej Spisko-Orawskiej, więc nieco się rozrosła. Z kolei od roku 1934 oddział koronkarski składał się tylko z kursów (bez przedmiotów teoretycznych), natomiast jesienią 1936 roku szkołę oddzielono od szkoły hotelarskiej i nazwano Państwowym Kurs Koronkarski, by dwa lata później przekształcić ją w Dwuletnie Kursy Koronkarskie. Pomimo to nadal trwała nauka, produkcja i sprzedaż (zlecenia dostawały też absolwentki), a wyroby wysyłane były na wystawy i odnosily sukcesy. W 1933 roku zorganizowano w szkole ekspozycję jubileuszową, w 1934 roku na wystawie *Len Polski* w Warszawie wyroby zdobyły medal srebrny, a w roku 1937 na Wystawie Światowej w Paryżu dyplom honorowy za koronki wykonane przez uczennice Szopińskiego. Renoma produktów sięgała poza granice kraju – sprzedawano je między innymi w sklepie na transatlantyku m/s „Piłsudski”, czy też zrealizowano duże zamówienie

dla maharadży do Bombaju (nakrycia stołowe na 48 i 12 osób).

Wybuch II wojny światowej spowodował czasowe zamknięcie placówki i ewakuację jej rzeczy do internatu w „Okszy”, potem zaczęto uruchamiać produkcję chałupniczą. Podczas wojny, jak i potem szkoła przeszła jeszcze wiele zmian nazwy, siedzib i profili nauczania. Przeżywała chwile trudne i odnosila liczne sukcesy, jest to jednak temat na kolejne opracowanie i wystawę. Niestety w 2008 roku została zlikwidowana, a zakopiańskie koronki powoli odchodzą w zapomnienie.



Serwetka, proj. Mieczysław Szopiński, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT



Serwetki projektu Mieczysława Szopińskiego, wyk. Szkoła Koronkarska, zbiory MT



Antoni Szczygielski, Wazonik graniasty, ok. 1909, zbiory MT [fragment]

CERAMIKA

W Zakopanem i na Podhalu nie było tradycji wyrobów ceramicznych. Miejscowi górale w produkty tego rodzaju zaopatrywali się na Słowacji. Jednakże, gdy Witkiewiczowska idea „stylu zakopiańskiego” znalazła swój oddźwięk w próbach jego zastosowania do różnych dziedzin sztuki użytkowej, działania te objęły także ceramikę. Ciekawe projekty wyszły spod ręki **Antoniego Szczygielskiego** (1868–1913).

Pochodzący spoza Podhala artysta rzeźbiarz, wykształcony w Warszawie i Monachium, ceniony był głównie jako portrecista. Pracował w Warszawie, Łodzi i Krakowie, a do Zakopanego przybył w 1908 roku.

Zaprzyjaźniony z Wojciechem Brzegą (którego poznał zapewne podczas studiów monachijskich), zaangażował się w miejscowe środowisko artystyczne. Zasiadł wówczas w zarządzie, powstałego w 1909 roku, Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i – zgodnie z jego statutem postulującym „rozwój sztuki podhalańskiej we wszystkich jej przejawach i wprowadzanie jej odpowiednich gałęzi do przemysłu artystycznego”⁹ – wprowadził do swej twórczości miejscowe tematy i motywy.

Na dwóch pierwszych wystawach Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, które odbyły się w Zakopanem, w domu artysty rzeźbiarza Wojciecha Brzegi w latach 1909 i 1910, Szczygielski zaprezentował modele wyrobów ceramicznych, których dekoracja wykorzystuje tradycyjne podhalańskie motywy zdobnicze: gwiazdę-rozetę, „słoneczko”, parzenicę, „krzyżyk niespodziany” (swastykę), leluje, dziewięciśl, różę. Ponieważ w Zakopanem nie było jeszcze wówczas pieca do wypalania ceramiki, naczynia Szczygielskiego wykonane zostały z malowanego i lakierowanego gipsu. Zostały także dobrze przyjęte przez ówczesną prasę: „Ceramika zakopiańska ma pierwszego i jedynego twórcę w p. A. Szczygielskim. Te jego wazony i garnki, misy i falkony, wytworne, choć proste, robią wrażenie, jakby już od wieków w góralskiej chacie artystycznej istniały. Tak pełne są odczucia swojskości, formy i barwy. Po nieznacznym próbach swych poprzedników,

którzy bodaj poza formę „czerpaka” wyjść nie zdołali, daje p. Szczygielski ceramice zakopiańskiej silną podstawę”¹⁰.

Na wspomnianych wystawach hafty i plansze z wzorami, wykorzystujące miejscowe motywy, pokazała także żona Antoniego, Kazimiera Szczygielska – wykształcona we Francji artystka malarka. Te zostały zaraz rozsprzedane i niestety nic bliższego o nich nie wiemy.

Nękanie ciągłymi problemami finansowymi państwo Szczygielscy opuścili Zakopane pod koniec 1910 roku, przenosząc się do Budapesztu, a niedługo potem, w drodze na leczenie do Merano, oboje zmarli w Pradze w 1913 roku.

Pierwszy profesjonalny piec ceramiczny powstał w Zakopanem za sprawą artysty **Stanisława Gąsienicy Sobczaka „Johyma”** (1884–1942).

Należał on do grona tworzącej się inteligencji góralskiej, która zdobywszy wykształcenie „w świecie”, wracała na ojcowiznę, by pracować dla jej rozwoju. Obok starszego o 12 lat Wojciecha Brzegi i młodszego o 11 lat Jana Gąsienicy Szostaka był wówczas jednym z trzech podhalańskich górali z wyższym wykształceniem artystycznym.

Po ukończeniu w 1901 roku zakopiańskiej Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego, studiował

9 Statut Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, Zakopane 1918, s. 1.

10 *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 37, s. 748.



Antoni Szczygielski w pracowni w Zakopanem, NAC



Talerze projektu Antoniego Szczygielskiego, ok. 1909, zbiory MT

w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucząc się między innymi rzeźby u Konstantego Laszczki i rysunku u Józefa Mehoffera. Edukację kontynuował w École Nationale des Beaux Arts w Paryżu (1910–1911).

Po powrocie pod Tatry rozpoczął długoletnią, czynną działalność artystyczną i społeczną, przerwana jedynie przez udział w I wojnie światowej (w szeregach zapoborczej armii austriackiej) i wojnie polsko-bolszewickiej. Należał do Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, Podhalańskiego Związku Zawodowego Plastyków Polskich (powstałego w 1926 roku), był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz ugrupowań „Modła” i „Rzeźba”. Działal w Związku Górali a później związku Podhalan, co zapewne miało wpływ na charakter jego twórczości, w której „utrwała charakter i piękno ludu podhalańskiego w licznych popiersiach i figurkach przedstawiających górali, góralki i zbójników”¹¹.

Udział w radzie miasta, Towarzystwie Tatrzańskim, pracował w Komitecie Mistrzostw Świata w Narciarstwie Klasycznym FIS w 1939 roku, reštaurował feretrony w miejscowym starym kościele, wykonywał lalki do Szopki Zakopiańskiej i rzeźby ze śniegu na uliczny karnawał, prowadził bogate życie towarzyskie, lubił tatarnictwo, muzykę, śpiew i brydż.

Jako artysta realizował się głównie w rzeźbie, pracując w gipsie, terakocie i drewnie, a także w brązie i marmurze. Poza wspomnianą już tematyką chętnie tworzył portrety. Uczestniczył w większości wystaw „Sztuki Podhalańskiej”, prace prezentował także w innych miastach, m.in. w Krakowie, Warszawie, Ostrawie, Poznaniu. Zachowało się jednak stosunkowo niewiele jego rzeźb, ponadto nie one są przedmiotem naszego zainteresowania na prezentowanej wystawie.

W latach 20. Sobczak zainteresował się bowiem ceramiką, która z czasem zdominowała jego twórczość. Uznawany jest za pioniera tej dziedziny na Podhalu. Chcąc w niej nawiązać do ludowych tradycji, rozpoczął od poszukiwań i badań. Wizyty w muzeum i poszukiwania w terenie łączył ze zbieraniem informacji fachowych i nauką nieznanej mu techniki. W tej dziedzinie wiedzę pozyskiwał między innymi od Tadeusza Szafrana, szefa pracowni ceramiki w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

Około roku 1926, w swej pracowni mieszczącej się przy ulicy Kościeliskiej 51, Sobczak postawił pierwszy ceramiczny piec, a na wystawie „Sztuki Podhalańskiej” odbywającej się wiosną tegoż roku w Zachęcie wystawił już spory zespół wyrobów z ceramiki: 3 rzeźby, 5 wazonów i 22 figurki – „redykołki”¹². Ich przychylny odbiór zachęcił artystę do dalszego rozwoju twórczości w tej technice.

Pomimo różnych przeszkód (jak pożar pierwotnego pieca, który strawił też część pracowni) w niedługim czasie w „Ceramice” (jak potocznie zwano budynek) stały już dwa piece. W pracach technicznych (przygotowaniu gliny, pilnowaniu wypału) pomagał artyście Stanisław Makowski.

Prace ceramiczne Stanisława Gąsienicy Sobczaka podzielić można na trzy zasadnicze grupy. Pierwszą z nich stanowią niewielkie rzeźby. Są wśród nich figurki lub popiersia górali i góralek, nierzadko będące ceramicznymi powtórzeniami wcześniejszych prac gipsowych. Jako przykład może służyć gipsowe *Popiersie góralki*, sygnowane i datowane na rok 1923, które później przeniesione na ceramikę zachowało nie tylko formę, ale też sygnaturę i datę. Znamy kilka różnych popiersi góralek i górala, małe figurki zbójników oraz *Góralki z chustą* oraz większe, całopostaciowe ceramiki przedstawiające górali i zbójników, a także *Chrystusa Frasobliwego*. Z literatury wiemy o statuetce szusującego narciarza. Tego typu figuralne ceramiczne płaskorzeźby zdobiły niegdyś wnętrza zakopiańskiej kawiarni „Szarotka” oraz fronton Sanktuarium Nauczycielskiego, niestety nie przetrwały do naszych czasów. W tej grupie mieszczą się także oryginalne podpórki do książek, z wizerunkami dziewczyny (rusalki?) oraz bożka Pana w góralskim odzieniu, ciekawa płaskorzeźba – tondo z głową *Madonny*. Prace te występują w różnych wersjach kolorystycznych

Stanisław Gąsienica Sobczak, *Góralka*, zbiory MT

Stanisław Gąsienica Sobczak, *Głowa góralki*, zbiory prywatne

11 Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2013, s. 219.

12 Redykółka to mały, wędzony serek wyrabiany z resztek sera, które nie wystarczały do wyrobu oscypka. Najczęściej formuje się w je w kształty zwierząt (owiec, koników, jeleni, kur, kogutów) sere lub wrzecion. Ser ten niegdyś popularny był jako upominek, rozdawany był w czasie powrotu owiec z kilkumiesięcznego wypasu na halach.



Stanisław Gąsienica Sobczak przy pracy, zbiory prywatne



Stanisław Gąsienica Sobczak, Dzbane, zbiory prywatne



Stanisław Gąsienica Sobczak, Dzbane, zbiory MT

(jasnougrowej, brązowej, szafirowej, turkusowej), czasem także bez szkliwa.

Druga, najlichniesz grupa wyrobów, to ceramiczne naczynia. W dużej części kształtem i dekoracją nawiązują one do słowackiej ceramiki ludowej, artysta nie naśladował jednak konkretnych jej przykładów. Nie wykorzystywał także bezpośrednio wzornictwa podhalańskiego. Na rozmaitych dzbankach pojawiały się motywy roślinne: stylizowane gałązki, jodelki, gaje, kłosy, bukiety kwiatów, często w połączeniu z dekoracją geometryczną, taką jak zygza-ki, pasy, kropki, linie, zawijasy. Na talerzach odnajdujemy także sceny figuralne – myśliwskie lub ze zbójnikami. Stosował różne kolory tła – na białych używał intensywnych barw, w przypadku tła w kolorach ugrowym, zielonym lub niebieskim, dekoracja była bardziej ograniczona kolorystyczne. Wzory niekiedy lekko się rozmywały. Motywy komponował z wyważeniem, nie unikał uproszczeń i lekkiej geometryzacji. Robił także naczynia jedno-

barwne, wykorzystując efekty odcieni samego szkliwa. Eksperymentował ponadto z wykorzystaniem dekoracji reliefowej, rytej lub wyciskanej, wprowadzał elementy płaskorzeźbione (twarze-maski, elementy roślinne). Podejmował również próby wymyślania

naczyń o całkowicie oryginalnych kształtach. W układach jego twórczości znajdziemy więc wazonik w kształcie uproszczonej głowy męskiej, pękaty dzban z głową zbójnika, wazy z wizerunkami uproszczonych twarzy, czy przetransponowany na naczynie motyw głowy „dziadka” z kobylicy. Na zatyczkach i pokrywkach naczyń chętnie wykonywał uchwyty w kształcie



Stanisław Gąsienica Sobczak, *Kaczka* – „redykołka”, zbiory MT

zwierząt (np. jelonków). Sobczak wykonywał również kropielnice, świeczniki i kafle.

Trzecią, najoryginalniejszą w pomyśle grupę wyrobów stanowią małe figurki odwzorowujące góralskie

„redykołki”. Ich formy Sobczak odciskał w glinie z oryginalnych, drewnianych foremek (między innymi zachowanych w zbiorach Muzeum Tatrzańskie-go), których pasterze używali do wyrobu serków, następnie wypalał na biskwit, a niektóre także szkliwił. Robił więc różne baranki, jelonki, kaczk i płaskie, ozdobne serca. Idea na poły etnograficzna (chęć zachowania ginących form ludowych) przerodziła się w produkcję oryginalnych pamiątek. Koncept okazał się tak dobry, że ceramiczne „redykołki” przeżyły swego pomysłodawcę – wykonywane jeszcze po wojnie przez Wojciecha Łukaszczyka, sprzedawane były za pośrednictwem „Cepelii”.

Krytycy chwalili wysoką jakość wyrobów Sobczaka, bo tylko takie prace trafiały na wystawy. Jednak nie wszystkie przedmioty miały te zalety. Ponieważ artysta wszystko robił sam, niejednokrotnie eksperymentując w kwestiach technicznych, nie wszystkie egzemplarze były udane. Zachowały się także ceramiki z wadami – np. z niedoróbkami

szkliwa lub tendencją do jego odpajania.

Pracownia nie była nastawiona na zysk, jej produkcja nie była masowa, a częste eksperymenty twórcy i krótkie serie wyrobów powodowały, że wymagała ona więcej inwestycji niż

przynosiła dochodów, więc jej utrzymanie często opierało się na pomocy rodziny (głównie ojca). Pełniła za to równocześnie funkcję miejsca artystycznych spotkań. Sobczaka odwiedzali po sąsiedzku Zofia i Karol Stryjeńscy, Karol Kłosowski, Tadeusz Koniewicz czy Jan Gąsienica Szostak, bywali Kazimierz Tetmajer i Władysław Orkan, przyjeżdżał Wojciech Jastrzębowski.

Sobczakowa „Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej” stała też otworem dla wszystkich chętnych, którzy chcieli zapoznać się z techniką i spróbować w niej swoich sił. W 1928 roku artysta namówił do współpracy Jana Reczkowskiego. Ceramik ten pracował z Sobczakiem okresowo, zatrudniał się także dorywczo w innych pracowniach (w Chocholowie, Maniowach, Starym Sączu), a po II wojnie otworzył w Nowym Targu własną. Podobnie jak Sobczak, w swoich wyrobach nawiązywał do ceramiki ludowej. Przez pracownię przewinęło się także sporo innych osób. Naczynia zaprojektowane przez Sobczaka malowała przez pewien czas Stanisława Czech-Walczakowa, nierzadko także siostra artysty, Helena. Jakies – niezidentyfikowane dziś – prace robił podobno Jan Rykała. Z całą pewnością pod koniec lat 30. współpracował z „Johymem” malarz Tadeusz Malicki – współpraca ta najbardziej zaawansowana była już w okresie II wojny. Malicki działał w pracowni także po śmierci jej właściciela, do roku 1943 (kiedy sam zmarł).



Stanisław Gąsienica Sobczak, *Baranek* – „redykołka”, zbiory MT

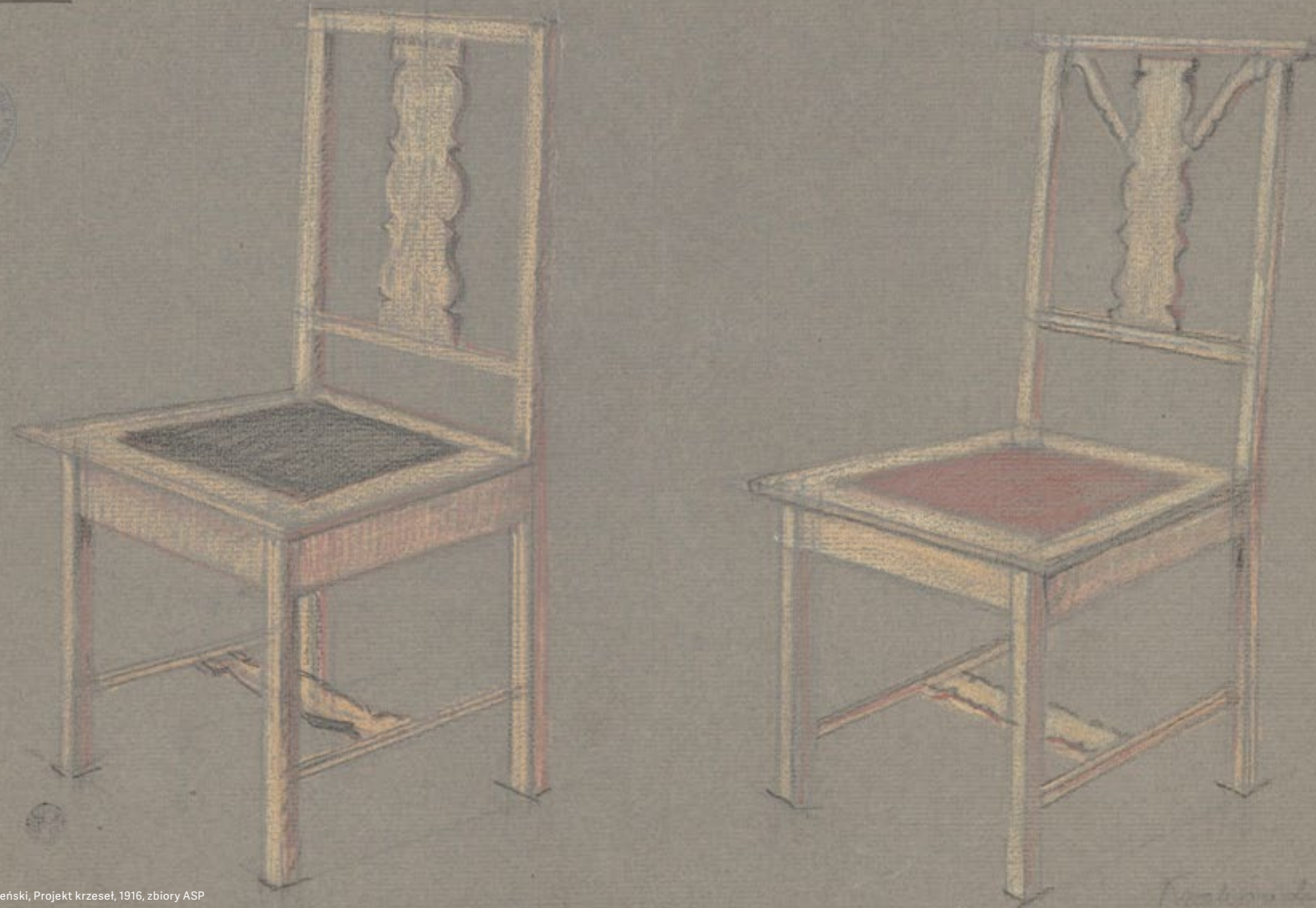
W końcu dorobek twórcy, z braku potomków, przejął szwagier Sobczaka, Wojciech Łukaszczyk, który nierzadko korzystał z zastanych form, a po wojnie pracował już w ramach „Cepelii”.

Wyroby z pracowni Sobczaka sygnowane są wyciskanimi w masie znakami: napisem „ZAKOPANE” oraz

się inne, niezidentyfikowane wyciski. Ponieważ przez pracownię Sobczaka przewinęło się sporo osób, dziś trudno jednoznacznie ustalić, które prace robił sam, a które współpracownicy. Jedynie w przypadku Tadeusza Malickiego obok znaków pracowni pojawia się także odcisnięty monogram „TM”, a wyroby Łukaszczyka noszą sygnatury „W.Ł. ZAKOPANE” w ramce (choć te z kolei często wykorzystują dawne formy).

Na początku II wojny światowej Stanisław Sobczak przyjął stanowisko dyrektora w przejętej przez okupanta Szkole Przemysłu Drzewnego. Choć nie znamy pobudek tej decyzji, a z funkcji wkrótce zrezygnował, piętno kolaboracji na długi czas zaciążyło na jego pamięci i docenieniu twórczości. Spuścizna artysty została w dużym stopniu rozproszona lub zniszczona. Nie przetrwała także pracownia, która po bezpotomnej śmierci Łukaszczyka przez lata ulegała stopniowej degradacji, a w końcu została zburzona.

tw. „krzyżykiem niespodzianym”, pomiędzy ramiona którego wpisano po przekątnej dwie litery „S” – inicjały artysty. Czasem znaki te występują wspólnie, niekiedy tylko jeden z nich. Niektóre prace (głównie figuralne) mają dodatkowo ryte sygnatury z pełnym nazwiskiem, a niekiedy też datą. Rzadziej pojawiają



Karol Stryjeński, Projekt krzeseł, 1916, zbiory ASP

MEBLE

Zakopiańskie stolarstwo artystyczne związane było przede wszystkim z działalnością Szkoły Przemysłu Drzewnego oraz jej licznych absolwentów.

Założona i finansowana przez Towarzystwo Tatrzańskie „szkoła snycerska” otwarta została w 1976 roku. Mieściła się w domu Walczaka przy ul. Kościeliskiej, zatrudniała jednego nauczyciela, Macieja Mardulę, a edukację rozpoczęło w niej dziewięciu uczniów. W zamierzeniu twórców szkoła miała dać możliwości edukacji miejscowej ludności, poprawić jej byt materialny oraz stworzyć podwaliny pod miejscowy przemysł. Starania o upaństwowienie placówki zaowocowały dwa lata później oddelegowaniem do Zakopanego Czecha Franciszka Neużila, który zajął się organizacją szkoły, umieszczonej w gospodarczym

budynku w Kuźnicach. Stopniowo przybywali nauczyciele (wówczas jeszcze cudzoziemcy), a w 1881 roku pieczę nad szkołą objął resort Wyznań i Oświaty państwa austrowęgierskiego. W roku 1883 placówka przeniosła się do wybudowanego dla niej budynku przy ul. Krupówki 8, gdzie mieści się do dzisiaj. Stopniowo szkoła się rozrastała, przybywało uczniów, naukę prowadzono w kilku specjalizacjach, z czasem w skład grona nauczycielskiego wchodziło coraz więcej Polaków. Nie sposób w kilku zdaniach streścić bogatej historii szkoły i jej dokonań. Doczekały się one obszernego opracowania¹³, a o istotnych faktach z dziejów instytucji wspominać będziemy przy okazji omawiania rozmaitych jej wytworów.

Wystawa nasza nie jest w stanie objąć i zaprezentować pełnego przekroju wyrobów szkolnych, które obejmowały stolarstwo (w tym meble), rzeźbę figuralną i ornamentacyjną (służącą potrzebom świeckim i kościelnym), drewnianą galanterię codziennego użytku i przedmioty o charakterze pamiątkowym. Zwrócimy zatem uwagę jedynie na wybrane wytwory tej wszechnicy, poczynając od mebli właśnie.

Wykonywane w szkole meble najczęściej projektowali kolejni jej dyrektorzy i nauczyciele. Na ich podstawie można prześledzić zmiany stylistyczne, jakim podlegało rzemiosło na przestrzeni wielu lat istnienia placówki. Najpierw nosiły one cechy eklektyczne, co niestety niezwykle utrudnia ich identyfikację i jednoznaczne potwierdzenie szkolnej proveniencji.

Później coraz częściej próbowano w nich wykorzystywać miejscowe motywy, co zapoczątkował dyrektor Franciszek Neužil i jego „sposób zakopiański”. Za kierownictwa Stanisława Barabasza i za sprawą jego projektów szkoła była jednym z głównych propagatorów witkiewiczowskiego „stylu zakopiańskiego”. Liczni absolwenci z tego okresu zakładali później własne warsztaty stolarskie lub zatrudniali się w już istniejących (np. u Wojciecha Brzegi), często kontynuując lub modyfikując wzornictwo i stylistykę wyniesione ze szkoły tak, że niekiedy trudno jest jednoznacznie określić autorstwo poszczególnych wyrobów meblarskich. Są one jednak najbardziej znane i kojarzone z Zakopanem, a tematyka „stylu zakopiańskiego” i jego pokłosi jest najszerzej opracowana i prezentowana na wielu wystawach, zatem w niniejszej publikacji ją pomijamy.

Dopiero w okresie międzywojennym, po objęciu kierownictwa szkoły przez Karola Stryjeńskiego, nastąpiły istotne zmiany zarówno w systemie edukacyjnym placówki, jak również w stylistyce mebli i innych szkolnych wyrobów. Właśnie takie prace postanowiliśmy zaprezentować.

Karol Stryjeński (1887–1932), dyrektor szkoły w latach 1923–1927, był przede wszystkim architektem (wykształconym w Zurychu), ale także rzeźbiarzem, projektantem wnętrz, mebli, kilimów i metaloplastyki. Przed przybyciem do Zakopanego, pracując w Krakowie, należał do grona członków założycieli

13 Halina Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978.

Warsztatów Krakowskich. Już wtedy wśród jego projektów odnajdujemy meble – doceniane przez współczesnych i nagradzane. W tym kontekście wspomnieć wypada jego zaangażowanie w urządzenie pomieszczeń Muzeum Techniczno-Przemysłowego (1913–1914) i związany z tym projekt wyposażenia gabinetu kustosa biblioteki, nagrodę za projekty mieszkań robotniczych na wystawie Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym (1912), czy nagrodę za projekt mebli małomiasteczkowych i włościańskich przyznaną mu w roku 1918. Na wystawie pokazujemy dwa przykłady projektów z tego okresu.

W Zakopanem, oprócz pracy w Szkole Przemysłu Drzewnego (której przebiegu i ogromnych zasług nie będę tutaj omawiać), współprowadził pracownię projektowo-budowlaną, opracował projekt planu regulacyjnego miasta, a przejawiając wielki talent organizacyjny, udzielał się w przygotowaniu wielu lokalnych wydarzeń. Zaprojektował kilka budynków i schronisk oraz skocznnię narciarską, prowadził bujne życie artystyczne i towarzyskie.

W jego projektach mebli odnajdujemy odwoływanie się do form swojskich – ludowych i historycznych, ale bez naśladownictwa motywów i ornamentów. Zasadnicza ich konstrukcja zazwyczaj była bez zdobień, a elementy dekoracyjne ograniczone do drobnych form (listew łączących, fragmentów oparć, płycin). Ważny

był utylitaryzm i oszczędność formy z uwzględnieniem tektoniki mebla. Duże znacznie miała także naturalna dekoracyjność materiału, stąd szacunek do surowego drewna i struktury jego słojów. Tak w meblach, jak i w wystroju projektowanych przez siebie budynków, chętnie sięgał po krystaliczne formy art déco (przykładem było wnętrze sali jadalnej schroniska za Hali



Komplet mebli, proj. Karol Stryjeński, ok. 1925, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, lata 30., zbiory MT

Gąsienicowej, a jest jeden z prezentowanych na wystawie kompletów mebli). Wykorzystywał niekiedy formy architektoniczne (arkady, kolumnienki). W okresie zakopiańskim powstały między innymi dwie ławy do salonu honorowego pawilonu polskiego na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925)

oraz projekty dwóch postawionych tam budynków – kiosku i kawiarni. Meble jego pomysłu wykonywano oczywiście także w szkole, którą prowadził.

Na ekspozycji prezentujemy dwa zupełnie różne komplety mebli wykonanych według projektu Stryjeńskiego. Pierwszy z nich, składający się ze stolika, krzeseł i ławki, prosty w formie, dekorowany jest płytko ciętym ornamentem roślinno-geometrycznym, nawiązującym do ludowej snycerki podhalańskiej. Umieszczono go na oparciach i siedziskach krzeseł i ławy oraz licu szuflady i blacie stołu. Delikatny, geometryczny wzór zdobi także nóżki mebli. Projekt cieszył się popularnością, skoro meble takie wykonywano w szkole jeszcze w latach 30., niekiedy dodając efekty w postaci opalania drewna.

Zupełnie odmienne w charakterze są meble z drugiego kompletu: szafa, biurko i fotel. Mają ciężką optycznie formę, ścianki szafy i biurka zdobią prostokątne płyciny, gęsto wypełnione głębokim ornamentem kryształkowym. Podobny motyw zdobi także węższe od głównej bryły listwy, obiegające meble dołem i górą, a z całością kontrastując cienkie toczone nóżki. Nieco lżejszy w formie jest fotel, na którym kryształkowy wzór pojawia się na oparciu.

Ciekawą, choć dość ascetyczną formę i zdobienia ma natomiast pojedyncza szafa biblioteczna.

Jej prostą skrzynię dekorują jedynie wąskie listewki o geometrycznym układzie, nałożone na zamontowaną w drzwiach dużą szybę.

Pod rządami kolejnego dyrektora Mariana Wimmera kadre Szkoły Przemysłu Drzewnego zasilili absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1938 roku pracę rozpoczęli Antoni Kenar i **Tadeusz Knot**. Drugi z nich, zatrudniony w dziale stolarskim, wniósł powiew świeżości do stylistyki wykonywanych w szkole mebli. Przykładem tego jest komplet do jadalni – który na szkolnej wystawie zakupiony został przez rodzinę Schusterów z Krakowa – obecnie znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. „Komplet złożony ze stołu, krzeseł, dwóch kredensów, szafki, barku i lampy, charakteryzują wyważone proporcje, a umiejętne zastosowanie okleiny z lokalnego modrzewia, podkreśla walor dekoracyjny struktury drewna. Akcenty rzeźbiarskie ograniczono do niewielkich „pazdurów” (sterczyn) w galerijce kredensów. Oszczędna forma i likwidacja ozdobnej snycerki, dotychczas cechującej sprzęty z warsztatu szkoły, to udana próba praktycznego wprowadzenia zmian w programie nauczania młodych stolarzy”¹⁴.

Meble projektowali także mieszkający w Zakopanem artyści spoza kręgu szkoły. Odnaleźć można interesujące przykłady wyrobów, które swoją stylistyką odbiegały od najbardziej kojarzonego z miejscem „stylu zakopiańskiego”.

Jedne z ciekawszych projektów wyszły spod ręki **Tymona Niesiołowskiego** (1882–1965). Artysta

znany jest przede wszystkim jako malarz, wspominany głównie w kontekście jego związków z grupą Formistów, a także znajomości ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, braćmi Pronaszkami czy Augustem Zamoyskim. Zajmował się jednak także sztukami stosowanymi, choć stanowiły one margines jego działalności, a jego prace projektowe pozostawały w kręgu idei głoszonych przez Towarzystwo Polska Sztuka



Wnętrze willi „Cicha” z meblami projektu Karola Kłosowskiego, zbiory prywatne

Stosowana. Niesiołowski, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, mieszkał i pracował w Zakopanem od 1905 do 1926 roku. Był członkiem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i Stowarzyszenia „Kilim”

(o tkaninach jego autorstwa już wspominaliśmy), malował i projektował.

Jednym z jego dzieł jest zakopiańska willa „Skaut” (Bulwary Słowackiego 7). Willa, postawiona w 1910 roku, była jednym z najciekawszych budynków drewnianych będących wariacją na temat stylu zakopiańskiego z elementami oryginalnej wizji artysty. Do willi tej Niesiołowski zaprojektował także komplet mebli. Garnitur ten składa się z dużego kredensu, stołu, stolika-kredensu, 6 krzeseł, dwóch karniszy oraz wiszącej lampy. Proste w formie, ciężkie meble, wykonane są z drewna bez rzeźbiarskich dekoracji, a ich zdobienie tworzą jedynie krawędzie wycinane w rząd trójkątnych zębów oraz kute żelazne zawiasy i metalowe kluczniki, tworzące roślinno-geometryczny ornament na drzwiczkach kredensu. Odnaleźć w nich można inspiracje projektami mebli Stanisława Wyspiańskiego, do którego pracowni Tymon uczęszczał, studiując w krakowskiej Akademii. Nic w tym jednak dziwnego, bowiem innowacyjne projekty Wyspiańskiego miały wpływ na wielu młodych artystów.

Projekt willi i jej wyposażenia potraktowane zostały „kompleksowo”. Meble przeznaczone były do konkretnego wnętrza, czego przykładem jest dwuczęściowy kredens, tworzący formę bramy flankującej dwuskrzydłowe drzwi do pomieszczenia. Stylistyka mebli nawiązuje również do elementów architektonicznych występujących w bryle budynku – trójkątnie wycinane na końcach deski występują także nad oknami werandy. Wszystko to wskazuje, że meble powstały na miejscu (w okresie między 1911 a 1926 rokiem),



a ich wykonawcami z dużym prawdopodobieństwem byli fachowcy budujący willę.

Z kolei **Karol Kłosowski**, wspomniany już jako nauczyciel i projektant w Szkole Koronarskiej, czynny artysta malarz i rysownik, także odcisnął swoje indywidualne piętno na zakopiańskim rzemiośle artystycznym. Jego działania w tej dziedzinie znalazły odbicie przede wszystkim w prywatnym domu artysty. Góralski dom (pensjonat „Sobczakówka”, ul. Kościeliska 42) odziedziczony po pierwszej żonie, w 1932 roku rozbudował Kłosowski na piętrową willę, którą niemal do końca życia upiększał. W wyposażeniu willi „Cicha” (jak została przemianowana) istotną rolę odgrywają rzeźbione elementy architektoniczne (bogato zdobione drzwi, obramowania okien, balustrady, obudowa wnęki na łóżko i inne), a także meble i przedmioty użytkowe (nawet własnego projektu sztalugi czy dziecięce sanki). W ich dekoracji artysta wykorzystał zarówno ornamenty podhalańskie (m.in. rozety, słońca, leluje, gadziki, serca, kołki), jak i bardzo przez niego lubiane motywy roślinne i zoomorficzne. Wśród wzorów odnajdujemy przeróżne kwiaty, osty, jarzębiny, pawie pióra, stylizowane kogutki i inne ptaki, a nawet pająka na pajęczynie. Dekoracje często wykorzystują te same elementy zdobnicze, które odnajdujemy w jego projektach koronek, nawiązując także do techniki i deseni wycinanek, które artysta często wykonywał. Niekiedy także same wycinanki zostały bezpośrednio użyte do upiększenia mebli. Wpływy stylu zakopiańskiego łączą się w jego projektach z odniesieniami do umiłowanej przyrody, nadając im całkowicie odrębny, rozpoznawalny charakter.

Wysokiej klasy wyposażenia wnętrz (w tym meble), zaprojektowane przez wybitnych artystów przełomu XIX i XX wieku posiadało wiele zakopiańskich budynków, m.in. duże miejscowe sanatoria, jak Zakład Wodolecznicy Dra Andrzeja Chramca czy Sanatorium Dłuskich w Kościelisku. Niestety niewiele się z nich zachowało, ponadto w większości zostały wykonane poza Zakopanem.

W szybko rozwijającym się Zakopanem zapotrzebowanie na obiekty do wyposażenia licznie powstających domów i pensjonatów było duże. Dotyczyło to także mebli, których produkcji nie mogła sprostać Szkoła Przemysłu Drzewnego, ani nawet prywatne warsztaty stolarskie. Na dodatek szkoła, pod wpływem swoich kolejnych dyrektorów, promowała stylistykę, która nie zawsze trafiała w powszechne upodobania, a w zamówienie indywidualnego projektu nie każdy mógł i chciał inwestować. Naprzeciw takim potrzebom wyszła **Spółka Akcyjna Przemysłu Drzewnego „Strug”**.

Powstała w roku 1919 jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością, z inicjatywy dra Wacława Kraszewskiego i Józefa Kwaśniewskiego, pełniących później funkcje jej prezesa oraz naczelnego dyrektora. Inicjatywa okazała się trafiona, zyskała licznych akcjonariuszy z Zakopanego i Krakowa i na początku 1921 roku firmę przekształcono w Spółkę Akcyjną. W zarządzie zasiadało 12 osób z Małopolski, a dla obrony przed obcym kapitałem akcje były imienne, sprzedawane wyłącznie polskim obywatelom. Na potrzeby produkcji wydzierżawiono od rządu polskiego murowany budynek przy ulicy Kościeliskiej 35. Ambicje były jednak większe i już w marcu 1921 zakupiono bardzo

duży budynek w Grudziądzu (po tamtejszej fabryce S. Herrmanna), a wkrótce także nieruchomości w podgrudziądzkiej Nowej Wsi. Do roku 1924 kapitał spółki wzrósł sześciokrotnie.

Filie pozazakopiańskie dawały większe możliwości lokalowe, dlatego szybko tam właśnie skoncentrowała się główna działalność fabryki (dziennie produkowano 2 i pół „pokoi kompletnych”). Firma posiadała własne tapicernie, pracownie artystyczne (te mieściły się w Grudziądzu), lakiernie oraz wyposażoną w najnowsze urządzenia techniczne suszarnię drzewa (w Nowej Wsi), łącznie zatrudniała ok. 400 osób. W Zakopanem i Nowej Wsi produkowano wyłącznie meble twarde (biurowe i mieszkaniowe), a w Grudziądzu także meble wyściełane (salonowe). Zakopiańska filia kierowana była przez Leona Makowieckiego, jednego z pomysłodawców i współzałożycieli spółki.

Ekspozycje wyrobów znajdowały się w budynkach w Grudziądzu (ok. 150 „pokoi”) i Zakopanem, ponadto stała wystawa mebli mieściła się w budynku „Bazaru Polskiego” w Krakowie, nabyć je można było także w zakopiańskim sklepie przy ulicy Krupówki 55. W Zakopanem wytwórnia zajmowała także dwie wille – „Strugowa” i „Strużanka”, w których mieściły się mieszkania pracownicze.

Nie wiemy, jaka była początkowa produkcja warsztatów w Zakopanem (zaczęto prawdopodobnie od drobnych przedmiotów i mebli z motywami regionalnymi), ale od momentu rozszerzenia firmy wytwarzane meble nie nosiły już żadnych cech nawiązujących do regionu Podhala. Wyroby zakopiańskiego „Strugu” nie były, niestety, sygnowane, dlatego ich rozpoznanie

jest obecnie niezwykle trudne. Znaki firmowe (nalepki) umieszczano natomiast na wytworach grudziądzkiej filii wytwórni. Nie udało się odnaleźć żadnego firmowego katalogu, choć z pewnością takie istniały. Produkcja obejmowała „kompletne urządzenia dla letników, pensjonatów, biur państwowych i higienicznych mieszkań prywatnych i wili według projektów własnych, lub najlepszych wzorów krajowych i zagranicznych”¹⁵. W prasie wspomniano między innymi jadalnię 609 i 618 z drewna dębowego, czy sypialnię 533 z kwiecistej brzozy, znaleźć tam można także parę przykładowych fotografii. Fabryka w Grudziądzu w swoich reklamach chwaliła się wykonaniem mebli do powstających w latach 20. nowych budynków wielu instytucji państwowych, w tym Domu Poselskiego, Państwowego Banku Rolnego i Kasy Chorych w Warszawie, urzędu pocztowego w Gdyni i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Niestety nie wiemy jaki (i czy) był w tym udział wytwórni zakopiańskiej.

Akcent położony na północne filie spółki i ulokowanie tam jej centrali z czasem spowodował marginalizację fabryki w Zakopanem. Coraz częściej borykała się ona z problemami finansowymi. „Od połowy lat dwudziestych dyskutowano o celowości połączenia Fabryki «Strug» ze Szkołą Przemysłu Drzewnego. Nie doszło do tego, gdyż w międzyczasie Spółka rozwiązała się, a w sierpniu 1930 r. szkoła przejęła budynek wraz z urządzeniami”¹⁶. Budynek jest obecnie siedzibą Zespołu Szkół Plastycznych im. A. Kenara.

¹⁵ Przemysł Drzewny „STRUG”. Spółka Akc. w Grudziądzu, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 33, s. 665.

¹⁶ Lidia Długołęcka, Maciej Pinkart, op. cit., s. 77.

Choć dziś pamięć o fabryce uległa zatarciu, a jej wyroby pozostają nierozpoznawalne, miano „Strug” nadal funkcjonuje, między innymi jako nazwa sąsiadującej z budynkiem firmy ulicy Za Strugiem.



Meble do jadalni wykonane w fabryce „Strug”, „Giewont” 1924, nr 1.



Łuczniak, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, depozyt w MNW [fragment]

RZEŹBY

Z szerokiego spektrum rzeźby zakopiańskiej¹⁷ wybraliśmy jedynie prace ze szkoły Przemysłu Drzewnego z lat 20. i 30. XX wieku, noszą one bowiem cechy rzemiosła artystycznego, będącego tematem naszej ekspozycji. Rzeźby te obecne były niemal na każdej międzywojennej prezentacji zakopiańskiej sztuki stosowanej, nie mogło ich więc zabraknąć także na naszej wystawie.

Rzeźba figuralna i rzeźba ornamentacyjna to przedmioty nauczane w Szkole Przemysłu Drzewnego niemal od zarania jej istnienia. Do końca XIX wieku, a nawet dłużej, system nauczania polegał jednak przede wszystkim na kopiowaniu modeli. Główny nacisk kładziono na naukę technicznej biegłości obróbki drewna. Wyroby, w tym rzeźby, były więc dobrym jakościowo rzemiosłem, ale bez cech artystycznych. Nie są więc na tyle interesujące ani charakterystyczne, by prezentować je na wystawie.

Dopiero od 1903 roku wprowadzono przedmiot „rysunek i modelowanie z natury”, co dało możliwości bardziej autonomicznego podejścia do materii rzeźbiarskiej, a jeden z nauczycieli, Stanisław Wójcik, wprowadzał cięcie bezpośrednio w drewnie bez uprzedniego modelowania w glinie, co pozwalało na nieco swobodniejszą obróbkę prac i interpretację tematu.

Największe zmiany przyniosło jednak objęcie kierownictwa szkoły przez Karola Stryjeńskiego w roku 1923. Rozpoczął on od wyrzucenia modeli. Wprowadzona przez niego metoda nauczania opierająca się na samodzielnej inwencji twórczej uczniów wiele zmieniła. „Odwołując się do «duszy dziecka» pochodzącego z ludu tj. do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki góralskiej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu – uzyskał prace uczniowskie w postaci zdumiewająco «współczesnych» rzeźb i drzeworytów, które zdobyły najwyższe odznaczenia na wystawie paryskiej 1925 r., a szkoła zakopiańska z rzemieślniczej przekształciła się w artystyczną”¹⁸.

Powstawały wówczas kameralne rzeźby figuralne o tematyce religijnej i rodzajowej. Były to przede wszystkim figurki zbójników, górali i góralek, ale wśród nich można znaleźć także żołnierza, przekupkę, tancerkę, żniwiarza i inne postacie. Stylistyka tych rzeźb kierowała się w stronę dekoracyjnego stylu art déco. Rzeźby były mocno stylizowane, na ogół frontalne i statyczne.

Znaczną grupę stanowiły statuetki o tematyce religijnej, zwane często *Madonnami Stryjeńskiego*, chociaż pod jego kierunkiem projektowali i wykonywali je uczniowie. Przedstawiane były na ogół bez Dzieciątka, w ujęciu frontalnym. Miały mocno uproszczoną anatomię, stylizowane i zgeometryzowane kształty, na ich szatach pojawiały się rytmiczne dekoracyjne żłobienia, a głowę zdobiły nimby lub korony. Czasami towarzyszyły im po bokach adorujące postacie ludzkie lub zwierzęta. Wśród przedstawień religijnych były też figurki świętych oraz kompozycje grupowe, jak *Święta Rodzina*, *Trzej królowie*, *Biczowanie Chrystusa* i inne. Je również charakteryzowała silna stylizacja, były na ogół symetryczne i statyczne, silnie spłaszczone (idące w stronę płaskorzeźby), a ich kształty cechował miękki modelunek i płynność formy.

Właśnie takie prace, zaprezentowane w 1925 roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu (obok drzeworytów, elementów mebli i wyrobów galanteryjnych) przyniosły sukces szkole i wprowadzonemu przez Stryjeńskiego modelowi edukacji. Rzeźby z okresu Stryjeńskiego są niewątpliwie najciekawsze ze szkolnych dokonań w tej dziedzinie, ale zachowało się ich stosunkowo niewiele i znamy je głównie z fotografii.

Po odejściu Stryjeńskiego jego wskazania starali się kontynuować nauczyciele, między innymi Roman Olszowski i Wojciech Brzeża. Jednak ideą kolejnego dyrektora Adama Dobrodzickiego było

¹⁷ Temat ten szeroko opisała Katarzyna Chrudzimska-Uhera w książce *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2013.

¹⁸ Halina Kenarowa, *Trzy najstarsze szkoły zawodowe w Zakopanem* [w:] *Zakopane czterysta lat dziejów*, red. Renata Dutkova, Kraków 1991, s. 611.

doprowadzenie do samowystarczalności finansowej szkoły, co spowodowało, że stała się ona warsztatem produkcyjnym. Wypracowana za Stryjeńskiego dobra „marka” szkolnych wyrobów sprzyjała ich zbytowi, ale prowadziła też do komercjalizacji.

Swoboda twórcza miała mniejsze znaczenie. Prace robiły się coraz bardziej do siebie podobne, uczniowie naśladowali wzory nauczycieli lub innych uczniów. Najciekawsze uczniowskie rzeźby były powielane (oprócz egzemplarza autorskiego wykonywano 4 kopie), nabierały więc cech masowej produkcji rzemieślniczej. Rzeźby kopiowali uczniowie po lekcjach. Dostawali za to wynagrodzenie, a obiekty trafiały do szkolnego magazynu, skąd wysyłano je na wystawy oraz sprzedawano. Dyrektor zakupił nawet specjalną maszynę do powielania metodą punktowania. Zachowało się zatem więcej wyrobów z tego okresu i spory ich wybór możemy zaprezentować na wystawie. Pokazujemy także ciekawy dokument ilustrujący wspomniane wyżej działania – karty z rejestru zamówień z 1930 roku. Rubryki dokumentu zawierają między innymi opis i szkic zlecanego do skopiowania przedmiotu, podają informacje o autorze kompozycji i wykonania oraz nadzorującym nauczycielu, ponadto dane dotyczące materiału, robocizny, terminów i wypłat.

Dbano o reklamę szkoły i jej produktów, czego dowodzi ich udział w licznych wystawach, między innymi w Gdańsku, Warszawie, Bukareszcie, Hamburgu, Berlinie, Baltimore (1936), w końcu na światowej wystawie w Paryżu w 1937 roku. Miały zbyt także wśród Polonii amerykańskiej.

Przeważała tematyka rodzajowa, obejmująca typy wiejskie, w tym góralskie (*Pasterz*, *Góral grający na kozie*, *Gospodyni*, *Żniwiarka*, *Dziewczyzna wiejska*, *Kołodnik*, *Tańcząca para*), figurki przedstawicieli różnych zawodów (*Górnika*), sportowców (*Narciarz*, *Dyskobol*, *Atleta*), postacie z legend (*Pan Twardowski*, *Janosik*). Popularne były przedstawienia postaci dziecięcych z rozmaitymi przedmiotami (np. z piłką) lub zwierzętami (*Dziewczynka z indykiem*), powodzeniem cieszył się, zaprojektowany przez dyrektora, cykl *Znaki zodiaku*. Nieco mniej było przedstawień religijnych, jak *Frasobliwy*, *Dobry pasterz*, *Święty Jerzy*. Bardzo urokliwe są niewielkie, mocno stylizowane figurki zwierząt (*Kot*, *Kogut*, *Kura*, *Kozioł*). Techniczny poziom wykonania był wysoki, ale jak zwykle w przypadku prac uczniowskich, rzeźby miały nierówną wartość artystyczną. Obok prac nie całkiem zręcznych trafiały się także prawdziwe „perełki”.

Dobrodzicki był zafascynowany ekspresjonizmem, co nie pozostawało bez wpływu na rozumienie nowoczesności formy w szkolnej twórczości tamtego czasu. Formy rzeźb były zwarte, silnie uproszczone, płaszczyzny kubizujące, głęboko cięte, często o ostrych krawędziach, mniej lub bardziej dekoracyjne. Cechał je także większy dynamizm i asymetria. Odejście od naturalizmu niebezpiecznie wchodziło jednak w formalne schematy.

Zachowane rzeźby są w większości anonimowe. Część ma na spodzie sygnaturę „PSPD”, czasem znaleźć można napisane numery ewidencyjne i rok, stosunkowo rzadko inicjały lub nazwisko ucznia. Wymiary rzeźb

figuralnych oscylują w granicach od dwudziestu paru do pięćdziesięciu kilku centymetrów wysokości, wizerunki zwierząt były mniejsze. Z reguły rzeźby mają prostopadłościenną postumenty.

Rzeźby wykorzystywane były często jako nagrody, między innymi w licznie organizowanych pod Tatrąmi zawodach narciarskich. Wówczas na ich cokołach rzeźbiono stosowne inskrypcje lub mocowano tabliczki. Zdołały także mieszkania, a w wersji z kamienia służyły nawet jako rzeźby nagrobne.



Zbójnik [Święty Jerzy ?],
wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, ok. 1934, zbiory MNW



Pan Twardowski, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego,
lata 30., zbiory MNP



Chrystus Frasobliwy, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego,
lata 30., zbiory MNP



Góral, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego,
lata 30., zbiory MNP



Dziewczynka, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, ok. 1925, zbiory MNW



Dziewczynka z piłką, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, lata 30., zbiory MNW



Wiejska dziewczyna, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, lata 30., zbiory MNP



Kozioł, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, ok. 1925, zbiory MEK



Kot, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, Zakopane, lata 30., zbiory MNW



Kogut, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, lata 30., zbiory MEK



Pudełko rzeźbione, wyk. NN, zbiory MNK [fragment]

PAMIĄTKI

Od kiedy letnicy, kuracjusze i turyści zaczęli przyjeżdżać do Zakopanego wystąpiło zapotrzebowanie na wyroby o charakterze pamiątkarskim, czyli przedmioty, które nie służyły miejscowym do codziennego użytku, lecz produkowane były z myślą o sprzedaży przybyłym. Z uwagi na swój charakter, pamiątki z założenia w taki czy inny sposób nawiązywały do regionu (choć czasem ograniczało się to jedynie do napisu „Zakopane”), w tym do lokalnego zdobnictwa. Motywy często były jednak zestawiane i przekształcane dowolnie, a ich użycie nie zawsze było logiczne i harmonijne. Wyroby cechowała natomiast na ogół solidna jakość wykonania.

Pod koniec XIX wieku pamiątki wykonywane były głównie w Szkole Przemysłu Drzewnego, która w programie edukacji miała naukę wytwarzania rozmaitej galanterii. Za kierownictwa Neužila rozpoczęto od wzorowania się na wyrobach obcych, głównie tyrolskich. Wszak był to region górski o ugruntowanych już tradycjach turystycznych. Wyroby zdobyły więc

szarotki, osty, kosodrzewina, liście dębu i inne motywy roślinne, często także zupełnie niezwiązane z górską przyrodą, jak np. winogrona. Stopniowe wprowadzanie elementów „swojskich” polegało między innymi na produkcji figurek kozic, górali w rozmaitych pozach, noży wzorowanych na zbójnickich lub z popiersiami górali, popielniczek w kształcie kierpców, ciupag z głową orla i innych tego typu przedmiotów.

Liczni absolwenci szkoły zarabiali właśnie na produkcji pamiątek. Pod patronatem szkoły powstała zatrudniająca absolwentów Spółka Przemysłu Drzewnego (działająca do roku 1893), której wyroby, oceniane uprzednio przez komisję nauczycielską, sprzedawano w Zakopanem, Szczawnicy czy Krakowie. Uczniów zatrudniali również właściciele sklepów, choć oni, idąc za popytem, nie wzbierali się równocześnie przed sprowadzaniem obcych wyrobów, do których dodawano jedynie napis „Zakopane” lub „Pamiątka z Tatr”.

Za kadencji Kovátsa wprowadzono do wyrobów szkolnych (w tym do galanterii) jego pomysły stylizacji ornamentów góralskich, a także polichromie i złocenia. Pod wpływem zaś kampanii Witkiewicza na rzecz „stylu zakopiańskiego” coraz częściej w wyrobach wykorzystywane były motywy podhalańskie, a on sam umocnił w miejscowym zdobnictwie pozycję lilii złotogłów („leluji”) czy dziewięciśli. W 1901 roku życzliwy Witkiewiczowi „«Przegląd Zakopiański»” informował o postępach «polskiego stylu», donosząc, że istnieje już w Zakopanem kilka sklepów z wyrobami w stylu zakopiańskim: Komendzińskiego, Ciszewskiego, Szukiewicza oraz dwóch nauczycieli szkoły – Józefa

Laski i Emila Poynara¹⁹. Do rozwoju „stylu zakopiańskiego” mocno przyczynił się kolejny dyrektor szkoły, Stanisław Barabasz – jednak za jego rządów placówka ograniczyła bezpośredni udział w miejscowym przemyśle, za to dla chętnych wytwórców organizowała kursy doszkolające, np. zdobienia drewna inkrustacją.

Absolwenci Szkoły Przemysłu Drzewnego często powielali wzory i stylistykę wyniesioną z czasów nauki. Przedmioty, produkowane seryjnie, z reguły nie miały sygnatur wykonawców. Czasami tylko opatrzone są znakami „firmujących je” wytwórni lub sklepów. Na wystawie prezentujemy przykładowe wyroby pamiątkarskie powstałe w kręgu szkoły, a spośród wytwórni zwracamy uwagę jedynie na niektóre, przyjmując, że ich wyroby doskonale egzemplifikują pamiątkarstwo tamtej epoki. Przywołujemy je za pomocą wyrobów, reklam lub dokumentów. O kilku z nich słów parę.

Najwcześniejszą prezentowaną na wystawie pamiątkę, ozdobną laskę, wykonał **Maciej Marduła**, pierwszy nauczyciel zatrudniony w zakopiańskiej szkole snycerskiej od chwili jej powstania, jeszcze przed upaństwowieniem placówki. Był góralem z Olczy, który nauki pobierał w Krakowie u rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego (ojca Stanisława) oraz w tamtejszej szkole rzemieślniczej. Już w 1877 roku wyroby uczniów Marduły pokazano na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej we Lwowie, choć wtedy jeszcze nie zyskały one pochlebnych opinii.

19 Halina Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978, s. 120.

Z kolei Józef Laska, absolwent wiedeńskiej szkoły przemysłowej, jako nauczyciel w Szkole Przemysłu Drzewnego, od 1885 roku przez 37 lat uczył fabrykowania galanterii drzewnej i pamiątek we wszystkich stosowanych w niej stylach. W 1901 roku otworzył w Zakopanem sklep pod nazwą „Pamiątki zakopiańskie”, mieszczący się na Krupówkach przy mostku do budynku szkoły. Podkreślano obecność w jego ofercie wyrobów o charakterze regionalnym. Znane są przedmioty z pieczętką „Zakład Wyrobów Artystycznych J.F. Laska Zakopane”, pod firmą J.F. Laska w Zakopanem działało w tym samym czasie wydawnictwo produkujące pocztówki, literatura wspomina także o Franciszku Lasce zatrudniającym uczniów szkoły w okresie wakacyjnym. Nie wiadomo jednak czy chodzi o tę samą osobę.

Andrzej Góraś ukończył Szkołę Przemysłu Drzewnego w roku 1896 jako „snycerz ornamentalny” i rozpoczął od handlu rzeźbami i pamiątkami własnej produkcji. Należał do grona wychowanków Stanisława Barabasza, który poza nauką zawodu zaszczerpił w nich pasję do narciarstwa. Dlatego w swoim sklepie, który mieścił się w nieistniejącym drewnianym budynku przy ul. Krupówki 33, Góraś wyrabiał i sprzedawał także narty i sanki, prowadził wypożyczalnię sprzętu, a od 1908 sprzedawał wyroby firmy wiedeńskiej „Mizzi Langer”. Był to więc pierwszy w Zakopanem sklep sportowy. Góraś był członkiem założonej przez Barabasza i Zaruskiego Sekcji Narciarskiej przy Towarzystwie Tatrzańskim, sygnatariuszem odezwy o powołaniu TOPR, brał udział w górskich wyprawach narciarskich. Szybko stał się przedsiębiorcą zatrudniającym podwykonawców. Przez 8 lat pracował

u niego między innymi szkolny kolega i towarzysz narciarskich wypraw Stanisław Zdyb. Jak możemy się przekonać na podstawie notatnika Górasia, pamiątki lub ich części zamawiał u różnych miejscowych rzemieślników, a nawet sprowadzał zza granicy.



Kasetka, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, 1883, zbiory MNK

Teofil Studnicki (1880–1935?), rzeźbiarz i fotograf, od 1911 roku prowadził pracownię drewnianych wyrobów galanteryjnych, mieszczącą się przy ulicy Kościeliskiej 69. Wyroby sprzedawał w sklepie przy ul.

Krupówki 49. Na wyrobach pojawiała się owalna pieczętką z pełną nazwą „PRACOWNIA ART. RZEŻBIARSKA / WYROBÓW / GALANTERYJNO-DRZEWNYCH / T. STUDNICKIEGO / W / ZAKOPANEM”, niekiedy zaś monogram „TS”. Prawdopodobnie wykonywał je sam. Jako fotograf amator ze swoich zdjęć wydawał też liczne fotograficzne widokówki, przedstawiające krajobrazy tatrzańskie oraz typy ludowe.

Także **Stanisław Ciszewski** prowadził różnaitą działalność gospodarczą. Jego pensjonat „Janina” przed 1914 rokiem mieścił się w późniejszej willi „Zośka” (Krupówki 77). Handlował pamiątkami i galanterią przy ulicy Krupówki 44 (obok „Morskiego Oka”), a reklamy sklepu pojawiały się w prasowych skorowidzach firm jeszcze w latach 20. Występująca na pamiątkach prostokątna pieczętką z napisem „Wykonano w pracowni / S. CISZEWSKIEGO / w Zakopanem / rzeźbił...” świadczy, że zatrudniał różnych wykonawców. W latach 1901–1914 wydawał także pocztówki.

Reforma nauczania, jaką w Szkole Przemysłu Drzewnego wprowadził w latach 20. XX wieku dyrektor Karol Stryjeński odsunęła produkcję wyrobów galanteryjnych na dalszy plan. Nie znaczy to jednak, że zupełnie zostały one zarzucone, czego przykładem może być gustowna laska wykonana według jego projektu. W metodzie nauczania większą wagę przywiązywano do inwencji twórczej samych uczniów, co znalazło odzwierciedlenie we wszystkich szkolnych wyrobach. Zagościła w nich także zupełnie nowa stylistyka art déco. Produkcja pamiątek nasiliła się w szkole za dyrekcji Adama Dobrodzickiego, który wprowadził przedmiot „galanteria drewniana”, duży nacisk kładł też na sprzedaż wszelkich szkolnych wyrobów.

Powstające wtedy świeczniki, kałamarze, popielniczki, przyciski, kasetki, okładki albumów, ciupagi i inne przedmioty wykorzystywały często formy kubizujące oraz pryzmatyczne cięcia, które uważano za nowoczesne przetwarzanie form sztuki ludowej. Podobnie jak w okresach poprzednich wzory i stylistykę wyniesioną ze szkoły stosowały całe rzesze jej absolwentów.

Jednym z ciekawszych szkolnych absolwentów zajmujących się produkcją pamiątek był **Tadeusz Wieczorek**. Naukę ukończył w 1925 roku jako „rzeźbiarz ornamentalny”. Swoją Pracownię Rzeźbiarską prowadził w domu przy ul. Jagiellońskiej 46, w którym mieścił się także prowadzony przez rodzinę pensjonat „Szopenówka”. Mieszkał tam również fotografik Antoni Marian Wieczorek. Wyroby Wieczorka odznaczały się wysoką jakością wykonania oraz charakterystycznym stylem dekoracji – zrytmizowanymi motywami geometrycznych oraz mocno zgeometryzowanymi postaciami i wzorami roślinnymi. Chętnie wykorzystywał skonstrastowanie powierzchni gęsto rzeźbionych z gładkimi, jednobarwnymi płaszczyznami oraz podmalowanie motywów różnymi kolorami bejcy. Prace często sygnowane były rzeźbionymi inicjałami „WT” lub posiadały papierową, firmową nalepkę.

W tym samym czasie co Wieczorek, Szkołę Przemysłu Drzewnego ukończyli też Antoni Szczerba (w 1925 roku jako „rzeźbiarz ornamentalny”) i jego brat Józef (w roku 1927 jako „majster stolarski”). Wspólnie prowadzili Wytwórnię Artystyczno-Rzeźbiarską A. J. Szczerba, znaną także pod nazwą **„Bracia Szczerbowie”**. Mieściła się ona przy ul. Kasprusie 48, a wyroby sprzedawali we własnym sklepie przy

Krupówkach pod numerem 56. Firma zdobyła między innymi srebrny medal na wystawie *Wnętrze domu i technika na usługach gospodarstwa domowego* w Katowicach w 1928 roku.



Puszką, wyk. Szkoła Przemysłu Drzewnego, 1883, zbiory MNK

Ciekawą postacią był także rzeźbiarz-samouk **Jan Gąsienica Szostak senior** (1895–1949). Często mylony ze swoim stryjecznym bratem, także Janem, wykształconym malarzem, dla odróżnienia od prac młodszego zaledwie o kilka miesięcy kuzyna,

w swoich sygnaturach przekornie dopisywał „senior” lub samo „s”. Produkował pamiątkowe, całopostaciowe rzeźby, najbardziej znany jest natomiast z ciekawych intarsji, za pomocą których przedstawiał góralskie scenki rodzajowe i ilustracje lokalnych legend. Sięgał także po tematy religijne – wizerunki Chrystusa, Matki Boskiej oraz świętych. Rzeźbili także jego dwaj młodsi bracia – Karol (absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego) oraz Antoni.

Jeden z większych zakładów produkujących i handlujących pamiątkami prowadził od 1936 roku w prywatnej kamienicy przy Krupówkach **Erwin Fajkosz**.

Oczywiście autorstwa większości zakopiańskich pamiątek nie sposób już dziś zidentyfikować, podobnie jak trudno wymienić wszystkie handlujące nimi wytwórnie i sklepy. Pozostaje jedynie cieszyć się urokiem przedmiotów, które choć niegdyś uznawane nawet za tandetne, dziś pozwalają z nostalgią wspominać dawne rękodzielnictwo.



Galanteria wykonana w Szkole Przemysłu Drzewnego, koniec XIX w., Arch. MT



Jan Gąsienica Szostak sen., Sobótki, 1932, zbiory MT



Okładka albumu, Pracownia Rzeźbiarska Tadeusza Wieczorka, zbiory MT



Okładki albumów z Pracowni Rzeźbiarskiej Tadeusza Wieczorka, zbiory MT

BIBLIOGRAFIA

Antoni Szczygielski, w: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*,
https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/antoni-szczygielski (dostęp z dn. 11.05.2023 r.).

Bulhakowa Karolina, *Polska Sztuka Stosowana*,
[w:] *Tkanina polska*, pod red. Ksawerego Piwockiego, Warszawa 1959.

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2013.

Depta Konstancja, Wanda Kossecka. *Poezja zaklęta w polskie kilimy*.
„Barbarzyńca. Pismo antropologiczne” 2016/2017, nr 1 (22), s. 168-175.

Długolecka Lidia, Pinkart Maciej, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988.

„Home”. Artystyczna wytwórnia kilimów dr. E. Łachowej w Zakopanem.
Sklep własny vis a vis restauracji St. Karpowicza, „Giewont” 1926, nr 2 , s. 123-124.

Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX w.*, Warszawa 1978.

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

Jost-Kleczkowska Elżbieta, *Zakopiańskie artystyczne archiwum międzywojnia*,
[w:] *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*. t. 2, pod red. Doroty Folgi-Januszewskiej i Teresy Jabłońskiej, BOSZ, Olszanica 2006, s. 187-203.

Kenarowa Halina, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978.

Kenarowa Halina, *Trzy najstarsze szkoły zawodowe w Zakopanem*,
[w:] *Zakopane czterysta lat dziejów*, red. Renata Dutkowa, Kraków 1991, s. 605-634.

Kilimiarstwo w Zakopanem, „Zakopane. Czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego” 1910, nr 16, s. 3-4.

„KILIM” Zakopane, Kraków 1913 [katalog reklamowy].

Kostuch Bożena, Stanisław Gąsienica Sobczak (1884-1942), „odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej”, „Artifex Novus” 2021, nr 5, s. 20-41.

Kronika Krajowej Szkoły Koronkarstwa w Zakopanem [rksp],
Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, AR/NO/1451/30.

Makowiecki Stanisław, *Ze stepu w Tatry*, Kraków 1979, s. 208, 311-313.

Murzyn Jolanta, Stanisław Gąsienica Sobczak „Johym” – artysta zapomniany, praca magisterska w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie,1983, Archiwum MT, AR/NO/987.

Nowy początek. *Modernizm w II RP*, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 2023.

Polskie style narodowe 1890-1918, red. Andrzej Szczerski, Kraków 2021.

Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Warszawa 1967.

Przemysł drzewny „STRUG” Sp. Akc., Ilustrowana jednodniówka pamiątkowa [...] z okazji przyjazdu prezydenta RP S. Wojciechowskiego, Grudziądz, czerwiec 1924, s. 42-43.

Przemysł Drzewny „STRUG”, Spółka Akc. w Grudziądzu, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 33, s. 665.

Sakowicz Helena, *Stowarzyszenie KILIM na tle tkactwa kilimowego w okresie międzywojennym*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1985 (praca magisterska pod kier. Prof. Andrzeja Ryszkiewicza), Archiwum MT, AR/NO/979.

Skład mebli „Struga” i kilimów z artystycznej wytwórni E. Łachowej, „Głos Zakopiański” 1925, nr 1, s. 4.

Skłodowski Jan, Sobczak Gąsienica Stanisław, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 39, Warszawa-Kraków 1999, s. 444-446.

Spółka Akc. Przemysł Drzewny „Strug”, „Giewont” 1924, nr 1, s. 105-106.

Statut stowarzyszenia „Kilim” w Zakopanem: Stowarzyszenia zarejestrowanego z ograniczoną poręką [1910] (dostęp z dn. 11.05.2023 r.).

Wójtowicz-Lameńska Ewa, „Tarkos” i „Warsztaty Spiskie” na tle tkactwa podhalańskiego, „Wierchy”, R. 47 (1978), Warszawa – Kraków 1980, s. 176-191.

W.R., *W artystycznej pracowni kilimów*, „Giewont” 1924, nr 1, s. 80-81.

Wystawa

MADE IN ZAKOPANE.

Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej

Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego
Gmach Główny
Zakopane, ul. Krupówki 10
1 lipca – 1 października 2023

Kurator wystawy i autor katalogu: Helena **Pitoń**
Projekt katalogu i druków reklamowych: Yak-Yak Stanisław **Berbeka**
Aranżacja plastyczna wystawy: Grażyna **Orłowska**

Prezentowane prace pochodzą ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem (MT)

Obiekty na wystawę wypożyczyli ponadto:

Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (ASP)

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (CMW)

Fundacja Sztuka Stosowana w Warszawie

Klub Sportowy SNPTT w Zakopanem (SNPTT)

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie (MEK)

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku (MJP)

Muzeum Krakowa (MK)

Muzeum Mazowieckie w Płocku (MMP)

Muzeum Narodowe w Kielcach (MNKi)

Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK)

Muzeum Narodowe w Poznaniu (MNP)

Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW)

Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem (PLSP)

Willa „La Fleur” w Konstancinie

Zespół Szkół Budowlanych im. dra Władysława Matlakowskiego w Zakopanem (ZSB)

Urszula **Bukowska** | Grażyna **Chilecka**
Marlena **Czerwińska** | Magdalena **Kraszewska**
Kazimierz **Nalepka** | Piotr **Radwan**
Urszula **Sroczyńska-Dyrek** | Maria **Wesołowska**
Tomasz **Zborowski**

Fotografie: Agnieszka Ambruszkiewicz (s. 16; 17-1,2; 20-1; 21; 22-1; 23), Archiwum MT (s. 7; 9; 25; 62), ASP Kraków (s. 44), Jacek Bukowski (s. 47), Paweł Czernicki (s. 58), Alicja Firynowicz (s. 19), Bartosz Górka (s. 55-1; 56-1; 57-2), Patryk Jezierski (s. 12; 60), Marcin Jędrysiak (s. 57-1,3), Karol Kowalik (s. 61), Piotr Ligier (s. 13; 52; 56-2), Muzeum Krakowa (s. 28), Muzeum Mazowieckie w Płocku (s. 14; 20-2), Zbigniew Moździerz (s. 48), Narodowe Archiwum Cyfrowe NAC (s. 36), Sławomir Obst (s. 55-2,3,4; 56-3), A. Olchawska (s. 4; 8; 26; 60), Helena Pitoń (s. 10; 24; 27; 29; 30; 31; 32; 37; 39; 41; 42; 43; 46; 63; 64; 65), E. Słowińska (s. 8; 26), Śląska Biblioteka Cyfrowa (s. 11), Lucyna Tkaczyk (s. 34), Piotr Tomczyk (s. 22-2), zbiory prywatne (s. 40).

Redakcja tekstu: Katarzyna **Radomska**
Druk: Poligrafia Salezjańska

Opieka konserwatorska: Bogumiła **Dańko**, Marek **Gronkowski**,
Ida **Skowrońska-Mazurek**, Lucyna **Tkaczyk**, Aleksandra **Trybuła**
Współpraca: Julita **Dembowska**, Zofia **Radwańska**

Katalog obiektów prezentowanych na wystawie
można pobrać ze strony www.muzeumtatrzańskie.pl

ISBN 978-83-60982-42-6

67

MADE IN ZAKOPANE

ZAKOPIAŃSKIE RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE
DO II WOJNY ŚWIATOWEJ



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Muzeum
Tatrzańskie
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



MAŁOPOLSKA

