

Otwarcie Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem w 1876 roku zbiegło się z narastającą fascynacją Tatrami i Podhalem – regionem, który, w opozycji do życia w przestrzeni wielkomiejskiej, stał się dla wielu twórców miejscem magicznym, enklawą nadzwyczajnych doświadczeń i wzruszeń. Ten wypiętrzony górami skrawek ziemi miał tajemną moc – wytwarzał niepowtarzalny klimat, osobliwą atmosferę oczarowania i zachwycenia, czegoś nieuchwytnego, co „wisiało w powietrzu”, kazało tam powracać i przekładało się na sztukę. Uчени, pisarze, muzycy, artyści widzieli w kulturze materialnej i „duchowym eterze” Podhala rezerwat i źródło archaicznych słowiańsko-polskich wartości. Wcześniej dotarł tam Stanisław Staszic, animator oświeceniowo-romantycznych idei, który badał geologiczną strukturę gór, a zarazem docenił wyjątkowość miejsca. W fundamentalnym dziele *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski* (1815) odnotował, że Tatry i górale stanowią najtrwalsze pomniki polskości; tą opinią zapoczątkował mesjanistyczne myślenie o Tatrach przyjęte później przez formację Młodej Polski.¹ Pierwszym artystą, który malował polskie góry, był Jan Nepomucen Głowacki; to on w 1836 roku „otworzył drogę do piękności ukrytych w Tatrach, bo pierwszy może deptał ścieżkę do nich”.² Miał prowizoryczną pracownię w karczmie u wylotu Doliny Kościeliskiej, często kadrował na płótnach wycinki pejzażu, wchodził na wąskie ścieżki w zakątkach gór, ukazując je z bliskiej odległości, niemal na wyciągnięcie ręki. Za nim poszli inni malarze krajoznawców, m.in. Adam Gorczyński, Leon Dembowski, Walery Eliaszy-Radzikowski, Feliks Brzozowski, Aleksander Kotsis, Wojciech Gerson, Alfred Schouppé, Aleksander Świeżewski, Ludwik de Laveaux, Stanisław Witkiewicz, Leon Wyczółkowski.³

Zakopane było zrazu małą wioską (wzmiankowana już w XVI wieku), z czasem rozrosło się w kwitnący ośrodek turystyczny i leczenia sanatoryjnego. W XIX wieku przyciągało ludzi, którzy docenili jego walory klimatyczne, piękno krajobrazu, charakter i „szczepową” wyjątkowość górali – ich obyczaj, talentów i samoistnej „plemiennej” kultury. W 1848 roku osiadł w Zakopanem ksiądz Józef Stolarczyk. Przez blisko pięćdziesiąt lat był proboszczem nowo powstałej parafii i zasłużył się miejscowej ludności – uczył, zachęcał do wynajmowania kwater letnikom, prowadził działalność oświatową, założył Towarzystwo Tatrzańskie i sam uprawiał turystykę górską (zmarł w 1893 roku). Innym dobroczyńcą Zakopanego był Tytus Chałubiński, który przybył tam po raz pierwszy w 1873 roku, stał się pionierem taternictwa, organizował szkolnictwo, podejmował inicjatywy społeczno-kulturalne, studiował regionalne legendy i pieśni, zgromadził zbiór minerałów i flory tatrzańskiej (zmarł w roku 1889).

ALEKSANDRA
MELBECHOWSKA-LUTY

Kilka przypomnień o zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego i jej snycerzach (1876-1939)

W 1886 roku po raz pierwszy przyjechał do Zakopanego Stanisław Witkiewicz, „prorok stylu zakopiańskiego”, entuzjasta nowych idei, który pragnął odnaleźć i urzeczywistnić zasadę stylową odpowiadającą pojęciu sztuki narodowej opartej na pierwiastkach twórczości „nieuczonej”, na nieskażonych obecnymi wpływami prapolskich motywach ludowego rzemiosła i sztuki. Powodowany taką – po części utopijną – ideą, autor *Na przełęcz* zainicjował wielką batalię o tożsamość polskiej plastyki i architektury ufundowanej na



Łucznik, praca z kursu K. Stryjeńskiego, drewno, ok. 1925, wł. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, fot. P. Ligier.

rodzimej „szczepowej” tradycji góralszczyzny, którą poddawał „homeryckiej idealizacji” i podnosił do rangi sztuki ogólnonarodowej. Jednak ów mit założycielski „stylu zakopiańskiego” nie był wcale taki oczywisty, gdyż na pomysłach nowego budownictwa podhalańskiego (podjętych także przez profesjonalnych architektów) odcisnęły się wpływy obcych wzorów będących w istocie mutacją popularnego wówczas „stylu alpejskiego”.⁴ Witkiewiczem kierowały szlachetne intencje i fascynacja teorią sztuki Cypriana Norwida; jako jeden z pierwszych odkrywców i entuzjastów poety odnalazł w *Promethidionie* inspiracje do wypracowania swoich koncepcji, podjął bowiem jego myśl o tym, jak ważne jest: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości”.⁵

Witkiewicz parł się projektowaniem architektury, ponieważ jednak nie miał przygotowania fachowego, tworzył jedynie impresyjne, malowniczo-wizyjne (i w sumie eklektyczne) szkice „góralskich” budowli. Jego amatorskie rysunki naznaczone neoromantyczną „estetyką przeżycia” i „szczególnego pierwiastka zdobienia” opracowywali zawodowi architekci: bratanek Jan Koszczyc-Witkiewicz, Mikołaj Tołwiński, Franciszek Mączyński, Eugeniusz Wesołowski oraz prowincjonalni budowniczowie, m.in. Ksawery Prauss, Piotr Tarnawiecki. Koncepcje stryja kontynuował później w zmienionej formie Koszczyc-Witkiewicz, budując m.in. w Kazimierzu Dolnym oraz Nałęczowie. Wprowadzenie tam zakopiańszczyzny (z inspiracji Stefana Żeromskiego) miało nadać podlubelskiemu uzdrowisku „złudzenie Tatr” i status „narodowego dzieła sztuki”, po części nawiązującego do malarskiego krajobrazu.⁶

Szkoła Przemysłu Drzewnego była jednym z ważnych punktów na mapie kulturalnych instytucji Zakopanego.⁷ W latach 1876-78 jej pierwszym nauczycielem, mającym tylko dziewięciu uczniów, był rodowity góral Maciej Mardulą. Później działała pod różnymi nazwami do 1939 roku, w czasie wojny pod zarządem niemieckim jako Berufsfachschule für Goralische Volkskunst, a w 1947 roku została przemianowana na pięcioletnie Państwowe Liceum Technik Plastycznych. Uczyły się w niej dzieci góralskie i młodzież przybyła z innych regionów kraju. Edukację rozpoczęło tam kilku znanych profesjonalnych rzeźbiarzy, m.in. Franciszek Kaflas, Jan Szczepkowski, Marian Wnuk oraz Roman Olszowski i Antoni Kenar, którzy byli również pedagogami. Początki nauczania snycerki, stolarstwa i budownictwa pod kierunkiem Czecha Franciszka Neužila (mianowanego na dyrektora w 1883 roku) zostały ocenione jako niefortunne. Ten przeciętny austriacki urzędnik był autorem wzornika obowiązującego w szkołach przemysłowych i zalecał uczniom kopiowanie plansz, rycin, ornamentów, modeli gipsowych, drewnianych i drucianych (według

programu narzuconego z Wiednia), służących do „fabrykacji” galanterii i pamiątek. Kierunek ten lansował „galicyjski styl narodowy” – osobliwy zlepek sztuk i rzemiosł górali żyjących w etnicznych enklawach wcielonych do monarchii austro-węgierskiej. Taki stan, trwający do 1896 roku, wywołał falę polemik, m.in. gwałtowną dyskusję między Witkiewiczem a Leopoldem Méyetem (bezkrytycznym chwalcą Neužila). Witkiewicz zarzucał Neužilowi niezrozumienie istoty podhalańskiej plastyki, twierdził, że jego metody wynaturzają i zabijają wrodzone zdolności góralskich chłopców, i informował społeczeństwo o niebezpieczeństwie zatracenia bezcennego źródła polszczyzny, jakim była samorodna twórczość „tatrzańskiego” ludu.⁸ Po wielu latach ówczesną działalność szkoły surowo ocenił Jan Szczepkowski – nazwał ją śmietnikiem „zorganizowanym przez rząd austriacki nasłaniem rozmaitych niedouków Czechów i Niemców, architektów i snycerzy, z którymi nie wiedzieli co zrobić [...]”. Uczelnia fatalna, wypaczająca ludową sztukę góralską, podhalańską [...]; istniała ta pokraka przez wiele lat zaboru austriackiego prowadzona przez dyr. Neužila, Czecha, który kaleczył styl podhalański wypocinami swojego nieuctwa”.⁹

Ta sytuacja nie uległa zmianie za dyrekcji prowadzonego z Wiednia architekta Edgara Kovátsa (1897-1901), który usiłował przerabiać lokalne ludowe ornamenty „w zastosowaniu do sztuki dekoratywnej” – galanterii, mebli i elementów architektonicznych. W 1898 roku wydał tekę wzorów *Sposób zakopański*, które wprowadzał w formie wykreślanych przy linijce, jaskrawo polichromowanych i złożonych stylizacji przedstawiających niby-autentyczne góralskie zdobnictwo.¹⁰ Poprawa nastąpiła dopiero podczas długoletniej kadencji architekta Stanisława Barabasza (1901-22); zawarł on formalny sojusz z Witkiewiczem, zbierał wzory miejscowych wyrobów (choć czasem ulegał mieszczańskiemu gustowi, zwłaszcza w zakresie meblarstwa), pomyślał o włączeniu do kursów snycerskich „robót z natury” i studium z żywego modelu. Podniesienie poziomu edukacji było także zasługą zdolnego Jana Nalborczyka wykładającego w szkole od 1892 do 1908 roku oraz Władysława Skoczylasa czynnego w latach 1908-18, który wychodził z uczniami w plener. Barabasz działał z rozmachem, propagował sport narciarski, organizował lekcje anatomii, higieny i ratownictwa górskiego. Swoją pracę traktował jako posłannictwo – to dzięki niemu szkoła przetrwała najcięższe lata pierwszej wojny światowej.¹¹

Jednak prawdziwym przełomem w dziejach szkoły były reformy Karola Stryjeńskiego. To on w ciągu pięciu lat swojej dyktury (1923-27), uwolniony już od presji zaborcy, przyczynił się do radykalnej odnowy nauczania. Szkoła była dlań miejscem ciągłych eksperymentów i „wynałazków artystycznych”. Pragnął „rozuścić” wyobraźnię plastyczną dzieci góralskich,

kontynuował Witkiewiczowską walkę o uczelnię „polską z ducha” i o zachowanie czystości rodzimego folkloru wraz ze swymi „chłoptasiami” wyniósł z magazynów i potłukł o kamienie potoku austriackie gipsowe modele „głów, nóg, świętych, jeleni i małp”. Jego podopiecznym nie wolno było oglądać żadnych reprodukcji, dostawali tylko nożyki, klocki drewna i sami mieli „wymyślać z głowy” zarówno tematy, jak i formy ich rozwiązań, a zatem tworzyć „wedle własnej fantazji”, a zadaniem nauczyciela było jedynie rozwijanie „iskry bożej” ich samorodnego talentu, wyzwalanie w uczniach owej siły twórczej, „która istnieje w każdym z nich i wymaga indywidualnego prowadzenia”. Stryjeński był uwielbianym pedagogiem, osiągnął swój cel i nawet taki szyderca jak Stanisław Szukalski przyznał, że wychował „cudownych rzeźbiarków”, którzy zadziwili świat pięknymi pracami.¹²

Stryjeński utrzymał w szkole trzy oddziały: ciesielstwa, stolarstwa i rzeźby; w 1924 roku pisał: „szkoła musi objąć całość przemysłu drzewnego [...]. Chcemy rokrocznie wybudować dom z drzewa umeblowany i ozdobiony przez uczniów”.¹³ W ciągu roku młodzi artyści wykonali kilkadziesiąt drewnianych rzeźb oraz cykl drzeworytów wystawionych w 1924 roku w Zachęcie i Salonie Czesława Garlińskiego. Mieczysław Treter podziwiał wówczas „małe figurki”, które odznaczały się oryginalnością, zrozumieniem materiału, bryły, masy, stosunku części względem siebie, wdziękiem i lekkością, świeżością pomysłów, podjęciem aktualnych problemów rzeźbiarskich.¹⁴ Ten rys nowoczesności studentów zawdzięczał Stryjeńskiemu, był on bowiem admiratorem formistów i jego wysiłki skierowane były na pokazanie uczniom, jak buduje się bryłę „od wewnątrz”, w lapidarnym skrócie i zamyka ją w uproszczonym kształcie o wyrazistych konturach. Ze Stryjeńskim pracowali przez pewien czas: Wojciech Brzega, który uczył rzeźby figuralnej od 1922 do 1937 roku i przez całe życie pracował nad rozwojem „stylu zakopiańskiego”, oraz Roman Olszowski, zatrudniony w szkole od 1919 roku; po wojnie prowadził kurs rzeźby w Państwowym Liceum Technik Plastycznych. Jego metody godziły różne tendencje i objawiły się w splocie „czystej” formy z pewną stylizacją dekoracyjną.

W 1923 roku pracujący wówczas w Zakopanem nad pierwszym zarysem *Harnasiów* Karol Szymanowski po raz pierwszy zetknął się ze Stryjeńskim; spotkanie to przerodziło się wkrótce w głęboką przyjaźń nacechowaną „wzajemną ufnością i porozumieniem”. Kompozytor poznał Stryjeńskiego w Szkole Przemysłu Drzewnego, gdzie zachwycił go rzeźby uczniów, „drewniane figurki o dziwnych kształtach, niespodziewanych, lapidarnych skrótach, o nieomyślnej stylizacji, a jednak prze-pojonych do głębi prymitywnym a przejmującym czarem świątków stojących samotnie na podhalańskich drogach... Było to zdumiewające: doznałem wrażenia, iż drogi wiodące z dziedzin odległych od mojej

osobistej pracy zbliżają się, zbiegają i łączą się z moimi usiłowaniami, aby dążyć równolegle i zgodnie ku wspólnym osiągnięciom i celom. [...] Że przyjaźń nasza z Karolem miała bezpośredni a ważki wpływ na powstanie [*Harnasiów*], tego najbliższego mi osobiście utworu, nie ulega dla mnie najmniejszej wątpliwości”.¹⁵

Wkrótce, w 1925 roku, na wielkiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Współczesnego w Paryżu posypał się deszcz nagród dla zakopiańskiej szkoły: Grand Prix za drzeworyty i metodę nauczania, złoty medal za rzeźby i kilka odznaczeń dla Stryjeńskiego. Na tej ekspozycji dział polski odniósł spektakularny sukces. Artyści pokazali tam dzieła, które budziły zainteresowanie bogactwem przetworzonych motywów ludowych. Publiczność podziwiała „egzotyczne” ornamenty góralskie wtapiane w nowoczesne wizualizacje, ich roślinne i linearne struktury, rytmy „kozikowych zaciosów”, „graniastą krystaliczność” ostrokątnych form, trójkątne „jodelki” przechodzące w kryształkowe struktury, wszystko to, co familiarnie nazywano „stryjeńszczyzną” lub „jastrzębowszczyzną”.¹⁶ Uwagę przykuwał zwłaszcza pawilon polski – dzieło Józefa Czajkowskiego – ozdobiony ornamentami i „zakopiańskimi” tympanonami, z których jeden wyglądał jak trójwymiarowy dywan utkany z nacinanych kozikiem trapezów. Ta finezyjna inżynierska konstrukcja zbudowana z kryształkowych elementów: trójkątów i rąbów ukośnie ciętego szkła, wieczorem jarzyła się odbłaskami światła elektrycznego i jaśniała jak „monumentalny kryształ górski”.¹⁷

Mit Tatr i Zakopanego narastał przez dziesięciolecie, a złożyło się nań kilka okoliczności: dokonania wybitnych twórców, „gadki” i pieśni góralskich „bajarzy” (np. Sabały) oraz legendy, często o proveniencji literackiej, których bohaterowie silnie utrwaliли się w świadomości zbiorowej. Jedną z nich były opowieści o symbolicznej górze – Giewoncie, „zaśnionym wojsku” w Tatrach, które obudzi się, gdy nadejdzie pora, i postaci Bolesława Śmiałego; figurze króla banity przypisał nowe, wizyjne znaczenia Stanisław Wyspiański, kreując go na wielkiego Inspiratora, wodza drużyny „śpiących rycerzy”, który błakając się po Tatrach w poszukiwaniu utraconej mocy, pragnie wspomóc rodaków w ich walce o wolność (ów mit był później przydatny w propagowaniu zaciągu do Legionów Polskich).¹⁸ W dwudziestolecie międzywojennym ta szczęśliwa godzina tatrzańskiej geosfery, będąca spadkiem po odkrywcach Zakopanego i filozoficznych koncepcjach Młodej Polski, miała ogromne znaczenie nie tylko dla sztuki, ale również służyła wspieraniu czynów niepodległościowych, a później jeszcze innym aspektom odrodzonej państwowości polskiej. Ważną rolę odegrały tu panteistyczne interpretacje górskiego krajobrazu unieważniającego antynomię natura-człowiek, sprzyjającego integracji i synkretyzmowi kulturowemu narodu.



Jan Szczepkowski, figury aniołów-grajków z Kapliczki Bożego Narodzenia, drewno, 1925, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, fot. zbiory Instytutu Sztuki PAN.

Symboliczne konotacje i ideowe założenia „Nowej Arkadii” i „Nowych Aten”, jakimi miały być polskie góry i Zakopane, przypominała (za innymi autorami) Marta Leśniakowska. U ich źródeł „leżał mit religijno-polityczny, w którym idea tatrzańska jawiła się jako wielka integrująca Religia, sublimacja treści zarazem humanistycznych, narodowych, antypozytywistycznych i metafizycznych. W ideologii młodopolskiej Tatrę postrzegane były jako «przestrzeń święta» (z krajobrazem pojmowanym, za tradycją neoplatońską, jako kreacja boska) oraz «przestrzeń uniwersum», miejsce, gdzie doszłoby do realizacji nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu i fascynacji górskim światem jako tej sfery, gdzie możliwe jest przekraczanie ram własnej egzystencji i stawania się «człowiekiem transcendentnym», wiecznie odnawiającym się».¹⁹

W tatrzańskim etosie także Szkoła Przemysłu Drzewnego miała niebagatelny udział i zostawiła wyrazisty ślad, jako że jej wytwory zyskały status skarbów sztuki podhalańskiej. Powstające w ciągu dziesięcioleci meble, drzeworyty, a zwłaszcza małe dzieła snycerskie ewoluowały w różnych kierunkach, odmieniały treści, wyraz i stylistykę.²⁰ Niektóre wykazywały zależność od ludowych pierwowzorów, zachowywały zwartą, syntetyczną budowę, osobliwe rytmy zachwianych proporcji, naiwną „zgrzebność”, wrażliwość i świeżość widzenia, były rzeźbane z prostotą i wdziękiem szczerego senty-
mentu. Inne przesiąkały wiedzą artystyczną wyniesioną od

twórców i ich eksperymentów, nawiązywały do nowych trendów, doświadczeń awangardy lub przeciwnie – do kanonu akademickiej poprawności. Wchłaniały dekoracyjne formy sztuki zarówno rodzimej, jak i oficjalnej, niektóre kokietowały elegancką ozdobnością, jednak wiele z nich odznaczało się doskonałym wyczuciem tworzywa i solidnością przejętą z tradycji rzemiosła ludowego. Jeszcze inne pozostały w kręgu seryjnych, komercyjnych, niby-góralskich figurek ciętych szablonowo „w kancik”, ponieważ ogromna praca szkoły, również w zakresie zdobnictwa, przyczyniła się do rozwoju przemysłu pamiątkarskiego, w którym królują do dziś schematycznie powielane „podhalańskie” szkatułki, kierpce ciupagi, parzenice, gwiazdy, leluje, dziewięciorniki, dziewięćsiły i szarotki (których nie cierpiał Szymanowski). O zbanalizowaniu i nadużywaniu takich motywów, także przez ceprów w miastach i „dolinach”, mówiono już od dawna (m.in. w 1919 roku): owe przedmioty i ornamenty „tak strojne i przekonujące na ścianach i sprzętach izby, zwietrzały przeniesione do mieszkań i domów miejskich i stały się niepotrzebne. [Należy dążyć] do użytkowania siły twórczej ludu, a nie gotowych już wzorów”.²¹

Te komercyjne tendencje, wprowadzane w obieg kultury masowej, nasiliły się jeszcze za rządów Adama Dobrodzickiego, który sprawował funkcję dyrektora

szkoły od 1929 do 1936 roku. Dobrodzicki uprawiał wiele dyscyplin, był osobowością dominującą i kontrowersyjną, „trząsł Zakopanem niepodzielnie i dyktatorsko”, nie żywił wobec góralszczyzny żadnych sentymentów, bezwzględnie realizował swoje pragmatyczne cele, dlatego nie cieszył się sympatią. W ciągu siedmioletniej kadencji uczył rysunku, kompozycji i „galanterii drewnianej”, panował jak kacyk i podjął decyzję o przekształceniu uczelni w warsztat produkcyjny. Używał maszyny do powielania rzeźb metodą punktowania i realizował ich taśmową produkcję. Ustalił regułę „zarobkujących uczniów”, których prace znajdowały odbiorców w Europie i Ameryce. Były to głównie kolorowane figurki o kanciastych, pryzmatycznych formach – zwarte, uproszczone i „zachęcająco” ozdobne, ale tak monotonne, jakby wyszły spod jednej ręki. Przedstawiały najczęściej różne typy górali, dzieci, dudziarzy, żebraczkę, Janosików, znaki Zodiaku, postacie święte i przeklęte. Krytycy uważali, że bogactwo popularnych tematów nie mogło jednak zastąpić indywidualności i że Dobrodzicki obniżył poziom uczelni, odbierające studentom inwencję.²² Po jego odwołaniu, w 1936 roku dyrektorem szkoły został na krótko inżynier Marian Wimmer, który współpracował z Romanem Olszowskim.

Tu na marginesie warto przypomnieć, że swoistą „konkurencją” dla zakopiańszczyzny była fascynacja mniej znaną huculszczyzną. Władze austriackie zadbały o wykorzystanie potencjału tego regionu i w 1893 roku otworzyły Szkołę Przemysłu Drzewnego w Kołomyi, do której przysłano Fryderyka Kallaya (pierwszego dyrektora) i nauczyciela Gustawa Fingera, poprzednio związanych ze szkołą zakopiańską. Jednak wielu twórcom ten zakątek Galicji Wschodniej jawił się jako *terra incognita*. Na początku XX wieku odkrywali go artyści: Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch, Kazimierz Sichulski. Malowali widoki połonin i sceny rodzajowe, dokumentując niejako „egzotykę” tej krainy, obyczaje, obrzędy, stroje ludowe i urodę mieszkańców. A w 1936 roku Stanisław Vincenz przywołał w swojej znanej książce pamięć o „starowieku” tej ziemi.²³

Umiłowanie huculszczyzny wyraźnie manifestował Xawery Dunikowski. Przed drugą wojną światową jeździł do zakładu wodoleczniczego doktora Apolinarego Tarnawskiego w Kossowie, położonym 33 kilometry od Kołomyi przy trakcie prowadzącym do granicy rumuńskiej. Znakomity rzeźbiarz sądził, że w Polsce tylko w nielicznych regionach zachowały się relikty rodzimej sztuki ludowej. Nie poważał i odcinał się od „stylu zakopiańskiego”, ponieważ nie odróżniał go „od podobnych rzeczy szwajcarskich i tyrolskich”, traktowanych jak komercyjne, banalne „pamiątki z gór”. Spośród lokalnych ośrodków Dunikowski najwyżej ocenił folklor „dzikiej” huculszczyzny, będący dlań zjawiskiem całkowicie odrębnym, sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu, która „ma w sobie pełnię i różnorodność artystycznego wyrazu”. Owa karpacka enklawa

etniczna przypominała mu wyspę otoczoną obcymi żywiołami, której mieszkańcy zdołali ocalić świat własnej nieskazitelnej kultury.²⁴ Trwając w opozycji wobec sztuki podhalańskiej, niemal programowo gromadził ceramikę i malowane skrzynie huculskie, których zbiór przekazał w 1963 roku Muzeum Narodowemu w Warszawie (oddział w Królikarni).

Po odejściu Wimmera najlepsze tradycje Szkoły Przemysłu Drzewnego od 1938 do 1939 roku kontynuował Antoni Kenar. W latach 1921-25 studiował tam m.in. pod kierunkiem Stryjeńskiego, który ukształtował jego osobowość artystyczną. Oprócz własnej twórczości praca pedagogiczna stała się dlań najsilniejszą motywacją i pasją życiową. Uważał się za spadkobiercę Stryjeńskiego, przejął jego metody, ustalając na ich podstawie własny styl pracy wychowawczej. Dbął o dobre opanowanie warsztatu, respektował przywiązanie do tradycji ludowej, a zarazem przekazywał młodzieży wiedzę o współczesnej sztuce światowej. Pozostawiał uczniom swobodę, kładąc nacisk na rozwijanie ich własnych uzdolnień. Sam rysował, malował i świetnie spełnił się w rzeźbiarstwie. Od 1947 roku do śmierci w roku 1959 z powodzeniem kierował Państwowym Liceum Technik Plastycznych; z powodu zasług, jakie położył dla zakopiańskiego szkolnictwa artystycznego, jego działalność pedagogiczną zwyczajowo nazywano „Szkołą Kenara”.²⁵

Wśród tych artystów, których trwale naznaczyło Zakopane, wybitnie utalentowanym rzeźbiarzem był Jan Szczepkowski. Od 1891 do 1895 roku uczył się w zakopiańskiej szkole pod kierunkiem Neužila. Ta edukacja nie przyniosła mu wiele pożytku, jednak atmosfera, którą od dzieciństwa chłonił na Podhalu, uwarściła go na sztukę ludową i pozostawiła niezatarty ślad w jego twórczości. Później studiował jeszcze w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki oraz w Paryżu u Auguste’a Rodina i Emile’a Antoine’a Bourdelle’a. Wyposażony przez wielkich mistrzów świetnie rozwinął swój talent, pracował w drewnie, brązie i kamieniu, tworzył portrety, figury alegoryczne, projekty pomników, rzeźby sakralne i ostro cięte płaskorzeźby architektoniczne, m.in. na rotundzie Sejmu i ryzalicie Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie. Wszelako drewno było dlań jednym z najpiękniejszych wytworów natury i najważniejszym materiałem – zwłaszcza złota polska sosna „wybuchala” w jego dziełach „potokiem ciesielskich wiązań, strumieniem zaciosów i cięć snycerskich”.²⁶ Szczepkowski dążył do regularnej kompozycji brył i płaszczyzn, dokonywał wizualnej transformacji natury zapożyczanej z tradycji regionalnego snycerstwa, mitologizował bowiem swoje tatrzańskie doświadczenia. Mówił, że jego marzeniem są rzeźby „zamykające w swojej formie promienie słońca. Pierwszą taką formę, jak objawienie, dostrzegłem w naszej sztuce ludowej. Mają ją drzwi do chaty podhalańskiej, ma ją pazdur na kalenicy, jest w łyżniku zarzeź-

bionym, ma ją sosrąb nacinany załamany promieniami, jest na szklanych malunkach, na skrzyni, na kilimie, [...] ma ją wystrzygany rysunek tęczobarwny – jest ona we wszystkim, w całym naszym nieskazitelnym zdobnictwie ludowym”.²⁷

Szczytowym osiągnięciem Szczepkowskiego w zakresie snycerstwa była wycięta w drewnie sosnowym *Kapliczka Bożego Narodzenia*, za którą otrzymał Grand Prix na wystawie paryskiej w 1925 roku, wykonana ze związanych „na węgiel” pokrytych ornamentem poziomych bali, tworzących rodzaj sosrębu wznoszącego się schodkowo ku górze i zwieńczonego kryształkową gwiazdą betlejemską. Zębaty łuk tęczyowy, skonstruowany ze znawstwem góralskich wiązań budowlanych, wspierały dwa słupy ze scenami pochodu pasterzy i pokłonu Trzech Króli oraz ustawionymi w narożnikach figurami czterech *Aniołów* grających na basetli, dudach i skrzypkach. Centralną częścią *Kapliczki* był ołtarz Bożego Narodzenia z podzieloną na sześć pól płaskorzeźbą i wpisaną w równoboczny trójkąt figurą „chłopskiej” Madonny z Dzieciątkiem siedzącej wśród aniołów i bydła, ukoronowanej złocistą aureolą. Głębokie cięcia (być może także zaciosy siekiery) wydobywały krystalicznie czystą strukturę występujących i cofających się płaszczyzn, poddając je działaniu światła i grze walerów załamujących „cień rzucony lub własny”. Narracja wszystkich płaskorzeźb układała się w poziomy ciąg rozsuniętego tryptyku, wypełnionego tłumem postaci wędrujących do żłóbka.

Tym dziełem Szczepkowski wypełnił niejako testament Norwida związany z marzeniem poety o sztuce narodowej wyrażonym w *Promethidionie*:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej,
Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył,
Usymbolicznił rozkwitłymi znaki,
Gdzie by kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,
Poeta – wreszcie Męczennik i rycerz
O d p o c z a ł * w pracy, czynie i modlitwie...
O d – p o c z a ł znaczy: p o c z a ł n a n o w o,
począł w drugiej potędze...²⁸

Przypisy:

- M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyc-Witkiewicz i budowanie w jego czasach (1881-1958)*, Warszawa 1998, s. 29-30.
- A. Górczyński, *O Janie Nepomucenie Głowackim artyście krajowym*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, t. VI: 1862, s. 48.
- A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997; *Góry polskie w malarstwie*, materiały z sympozjum, red. W.A. Wójcik, Kraków 1999, Kraków 1999.
- Leśniakowska, dz. cyt., s. 17-18.
- C. Norwid, *Promethidion*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 3., Warszawa 1971, s. 464.
- Leśniakowska, dz. cyt., s. 16-22 i 107; J. Majda, *Góralstwo w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław 1979, s. 85-88, 104-108; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984, s. 141, 294-297, 385-386.
- Działalność szkoły, jej pedagogów i uczniów omówiła Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978. Zob. też: *Tradycje i współczesność. Stulecie Szkoły Zawodowej w Zakopanem 1876-1976*, Zakopane 1977; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005, s. 115-120, 124-139.
- L. Méyet, *Kilka słów o szkołach przemysłowych w Zakopanem*, „Wisła” 1891, s. 248-277; S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, „Kurier Warszawski” 1891, nr 241, s. 242, 255, 256, 276-279, wyd. książkowe Warszawa 1899; H. Kenarowa, s. 133-138.
- J. Szczepkowski, *Wypukle i wklęsłe. Wspomnienia* [Milanówek 1964], s. 5, wpis w zbiorach prywatnych; podaje za: K. Chrudzimska-Uhera, *Jan Szczepkowski. Życie i twórczość*, Milanówek 2008, s. 14.
- Kenarowa, dz. cyt., s. 103.
- Tamże, s. 107, 113, 142-143.
- Tamże, s. 144, 159, 165, 168.
- Szkoła Przemysłu Drzewnego*, „Giewont” 1924, s. 27.
- M. Treter, *Nieoczekiwane wyniki*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 158, s. 4.
- K. Szymanowski, *Pamięci Karola Stryjeńskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5, s. 4.
- A. Potocki, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, s. 556-567.
- A.K. Olszewski, *Nurt dekoracyjno-ekspresjonistyczny w architekturze polskiej z lat 1908-1925*, [w:] *Ze studiów nad genezą sztuki nowoczesnej w Polsce*, Wrocław 1966, s. 81-95.
- U. Makowska, *Legenda o Giewoncie*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2007, nr 23, s. 23-25 i 28.
- Leśniakowska, dz. cyt., s. 105. Por. E. Mounier, *Co to jest personalizm? Oraz zbiór innych prac*, przeł. J. Turowicz, Kraków 1975; J. Kolbuszewski, *Obraz Tatr w „Ziemioródtwie” Stanisława Staszica*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 4, s. 107 i nast.; J. Majda, *Zakopiańskie centrum polszczyzny*, Kraków 1975; J. Kuczyński, *Homo kreator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa 1979.
- Liczne prace uczniów pozostały bezimiennie. Listę absolwentów szkoły publikuje H. Kenarowa, s. 277-315.
- M. Treter, *Sztuka dekoracyjna w Polsce*, „Warszawianka” 1925, nr 208, s. 4 [tam relacja z uchwały zjazdu artystów w Warszawie w 1919 roku].
- J. Kielecka, *Przemysł drzewny w sztuce*, „Nowy Kurier” (Poznań) 1935 z dnia 22 VIII; M. Piechal, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713-714; H. Kenarowa, s. 189-198.
- S. Vincenz, *Na wysokiej poloninie*, część pierwsza: *Prawda starowieku*, Warszawa 1936.
- J. Starzyński, *Dunikowski o Młodej Polsce*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr 3-4, s. 301.
- H. Kubaszewska, *Kenar Antoni Karol*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław 1979, s. 394-397; H. Kenarowa, s. 232-262; tegoż, *Długi wdzięczności*, Warszawa 2003.
- J. Warchałowski, *Jan Szczepkowski, snycerz i rzeźbiarz*, Warszawa 1932, s. 17; Chrudzimska-Uhera, dz. cyt.
- J. Szczepkowski, *Kapliczka polska na wystawie w Paryżu*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 46, s. 66. Zob. też: J. Szczepińska, *Jan Szczepkowski*, Warszawa 1957.
- C. Norwid, *Promethidion*, s. 444.