

Latem 1903 roku Szkołę Zawodową Przemysłu Drzewnego w Zakopanem odwiedził Eligiusz Niewiadomski. Swoje wrażenia opisał w liście do Stanisława Witkiewicza. Chwalił nowe metody nauki: zastąpienie gipsowych modeli żywą naturą uznał za znakomite rozwiązanie, które chciał polecić do wprowadzenia w nowo organizowanej Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych¹. Wśród prac uczniowskich zobaczył jednak i takie, które go zaniepokoiły. Pisał do Witkiewicza: „przeglądając prace uczniów Szkoły Zawodowej – spostrzegłem na wyższych kursach zupełnie rzeczy odmienne, zupełnie niemające związku z tym, co się tak dobrze zaczynało na niższych. Czy Szanowny Pan [...] zauważył, że te »kompozycje« i »szkice« – są niczym innym, jak mniej więcej wiernymi kopiami wzorów secesji wiedeńskiej? Najczystsza secesja – w motywach, w modelowaniu – we wszystkim typowy wiedeński szablon. I to właśnie wydało mi się okropnym”². Niewiadomski pisał o tzw. kompozycjach, wykonywanych przez uczniów wyższych kursów, już po odbyciu wstępnego etapu nauki rysunku z natury. Zadanie to polegało na stylizowaniu motywów rzeczywistych w formy dekoracyjne, z reguły użytkowe (fragmenty mebli, ornamenty przeznaczone do zdobienia drobnych przedmiotów, tablice pamiątkowe)³. Dla Niewiadomskiego „okropna”, jak ją określił, secesyjna sty-

¹ Studia z natury odbywały się od 1903 r. w ramach przedmiotu *Rysunek i modelowanie z natury*, prowadzonego przez Jana Nalborczyka. Za: H. Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 67. Zob. też K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarstwie w Zakopanem w latach 1879–1939*, Wydawnictwo UKSW, Artfone, Warszawa 2013.

² List Eligiusza Niewiadomskiego do Stanisława Witkiewicza, 18 IX 1903, zb. arch. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem, cyt. za: H. Kenarowa, op. cit., s. 67.

³ Prace uczniowskie znamy z archiwalnych fotografii w zb. Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Napotykamy jednak trudności przy identyfikacji ich autorów. Na nielicznych fotografiach są widoczne sygnatury, których nie można zweryfikować ze względu na brak list absolwentów szkoły w okresie 1898–1909.

listyka była w szkole kolejnym obcym, narzuconym kostiumem, różniącym się od obowiązującego przed nią historyzmu.

Krytyczna opinia Niewiadomskiego była głosem w dyskusji na temat metod i celów wychowania w szkole zawodowej: należy uczyć naśladownictwa czy twórczości, rutyny czy rozwoju? W dyskusji tej, oprócz argumentów o charakterze artystycznym, ogromną wagę miały jednak racje innej – patriotycznej – natury. Nie bez przyczyny Niewiadomski swój list adresował do Stanisława Witkiewicza – liczył na zrozumienie w kwestii obcości narodowej secesji, będącej zagranicznym importem. Witkiewicz w przeszłości występował już przeciwko metodom nauczania stosowanym w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego, przeciwko obcym tyrolskim naleciałościom⁴. Pisał o „rasowych zasadach nauczania”, wykazując dobitnie, że te niemieckie – stosowane w Zakopanem – nie są odpowiednie dla narodu polskiego. Witkiewicz argumentował: „Według mnie system nauczania [...] powinien opierać się na właściwościach organicznych każdej rasy. Rezultat wychowania i wykształcenia, [...] w swoich celach przedstawia się identycznie dla wszystkich narodów, ale droga, po której się do niego dochodzi, musi być dla każdego inną. Każda rasa musi mieć swoją pedagogikę”⁵. Uzależniał więc metodykę od psychologii właściwej każdemu narodowi. Podobnie Witkiewicz traktował styl – jako samodzielny, odrębny wkład narodów, gwarantujący „zaszczytne, indywidualne stanowisko”⁶. Przypisywał stylowi istotne społeczne znaczenie: „Ideałem społecznym każdego pierwiastka kultury jest ogarnięcie przezeń całego społeczeństwa, jest nadanie wspólnych cech cywilizacyjnych wszystkim społecznym warstwom, jest wytworzenie idealnych łączników

⁴ Zob. S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, [w:] idem, *Pisma tatrzańskie*, t. 1, oprac. R. Henel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 48.

⁵ Idem, *Styl zakopiański*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. 1, wstęp i kom. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 709–710.

⁶ Ibidem, s. 675.

między duszami, ponad przepaściami strasznych materialnych nierówności i przeciwieństw⁷. Spełnieniem tych wymogów w odniesieniu do Polaków miał być oczywiście styl zakopiański Witkiewicza. Zwolennik i propagator idei witkiewiczowskich, Antoni Potocki, w relacji z wystawy paryskiej 1900 roku dostrzegając więc przede wszystkim nieobecność stylu zakopiańskiego, a tryumfującą w światowej stolicy sztuki secesję określił zdawkowo jako „sztuczne efekciarstwo”⁸. Podobne, silnie emocjonalne stanowisko wobec secesji było typowe dla znaczącej części środowiska zakopiańskiego. Jego echem są opinie powtarzane przez Halinę Kenarową jeszcze w latach 70. XX stulecia, które skutecznie określiły sposób postrzegania secesji w zakopiańskiej Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego jako bezwartościowy, krótkotrwały i niepożądany epizod. Kenarowa pisała o odcisniętym na pracach uczniów „piętnie secesji”, z którym nie zawsze szły w parze „dobry smak czy rozeznanie wartości owego stylu”⁹. Kontynuowała podjęty przez Noakowskiego i obecny u Witkiewicza wątek obcości secesji jako stylu, który przywędrował na Podhale wprost z wiedeńskiego ośrodka, kształtującego nowoczesne rzemiosło. Zakopiańska szkoła podlegała administracyjnie austriackiemu ministerstwu i była obsadzana nauczycielami wykształconymi w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, działającej przy Österreichisches Museum für Kunst und Industrie¹⁰. Sprowadzano także roczniki publikowanego przez Muzeum periodyku „Kunst und Kunsthandwerk”, na łamach którego około 1900 roku szczególnie wiele miejsca zajmowała secesyjna produkcja szkół w Wiedniu i Pradze¹¹.

Absolwentem wiedeńskiej Szkoły Przemysłowej był m.in. Józef Laska, w 1885 roku zatrudniony w Zakopanem, gdzie pracował do 1922 roku jako nauczyciel rzeźby ornamentalnej, kierując produkcją tzw. galanterii drzewnej. Wysyłany za granicę (m.in. do Monachium w związku z wystawą artystyczno-przemysłową 1889 roku), uczestniczył też w kursie nauczycieli

zawodu w Salzburgu (1901), skąd – jak stwierdziła Halina Kenarowa – miał przywieźć do Zakopanego secesję. Kenarowa wyliczyła ponad pięćdziesiąt kategorii wyrobów oddziału kierowanego przez Laskę¹² i skomentowała ten dorobek jednoznacznie krytycznie. Najbardziej oburzyło ją to, że nauczyciel „przez trzydzieści siedem lat nauczał fabrykowania galanterii i pamiątek we wszystkich możliwych stylach, nie wyłączając secesji [...] jak też »stylu zakopiańskiego«”¹³. Skonfrontowanie przez Kenarową secesji ze stylem zakopiańskim nie jest oczywiście przypadkowe. Te dwie konwencje utożsamiały dwie skrajne ideowo postawy zakopiańczyków. Secesjoniści zakopiańscy byli postrzegani jako kosmopolici, bezrefleksyjnie przyjmujący stylistykę propagowaną przez zaborcę, jako ci, dla których nieistotne są wartości narodowe w sztuce i kulturze, reprezentowane i bronione przez zwolenników stylu zakopiańskiego. W takim kontekście w Zakopanem trudno było o miejsce i zrozumienie dla secesji.

Po nauce w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, uzupełnionej studiami na Akademii, do Zakopanego około 1905 roku przyjechał Józef Skotnica (1876–1920)¹⁴. Został nauczycielem rysunków i modelowania na oddziałach rzeźby figuralnej i ornamentalnej. W czasie nauki w Kunstgewerbeschule (1897–1900) tworzył idealizowane figury alegoryczne i religijne o cechach stylów historycznych. Rozkwit jego talentu nastąpił podczas studiów (1900–1904), a w powstałych wtedy rzeźbach Skotnicy można dostrzec wpływ jego profesora – Karla Kundmanna (1838–1919). Charakteryzuje je zbliżony sensualistyczny modelunek, miękkość formy, romantyczno-poetycki nastrój, połączone z niezwykłą biegłością warsztatową. Rzeźby pełnoplastyczne Skotnicy z tego czasu to przede wszystkim dynamiczne kompozycje figuralne, utrzymane w popularnej u schyłku XIX wieku stylistyce neobarokowej. W niektórych dostrzegamy także tendencje klasycyzujące. Kompozycje reliefowe mają charakter bardziej narracyjny, czasem sentymalny. Skotnica rzeźbił też figury (z reguły akty) i grupy, w których wykorzystał silnie ekspresyjne rozwiązania, niosące symboliczne, egzystencjalne treści (budzące skojarzenia z rzeźbiarstwem Vigelanda, Rodina), ale także kompozycje czysto dekoracyjne i formy użytkowe o wyraźnie secesyjnych cechach.

⁷ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Pokój jadalny, Zakopane 1904*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb. i oprac. J. Tarnowski, Universitas, Kraków 2009, s. 287.

⁸ A. Potocki, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 37, s. 729.

⁹ H. Kenarowa, op. cit., s. 90.

¹⁰ Zob. A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Universitas, Kraków 2002, s. 174–183.

¹¹ E. Pliwa, *Die Österreichischen Kunstgewerblichen Lehrlernanstalten auf der Pariser Weltausstellung*, „Kunst und Kunsthandwerk” 1901, Bd. 4, s. 145–173; L. Hevesi, *Die Ausstellung der K. K. Kunstgewerblichen Fachschulen im Österreichischen Museums*, „Kunst und Kunsthandwerk” 1901, Bd. 4, s. 220–240; E. Leisching, *Die Ausstellung der K. K. Kunstgewerbeschule in Prag und der Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums*, „Kunst und Kunsthandwerk” 1901, Bd. 4, s. 274–308.

¹² H. Kenarowa, op. cit., s. 89.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Skotnica pochodził ze Śląska Cieszyńskiego, w latach 1889–1891 uczył się w Szkole Przemysłu Drzewnego w Vrnbie, w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule (od 1897) i w Akademii (1900–1904) u Karla Kundmanna. Za: J. Svoboda, J. L. Mikoláš, *Josef Skotnica. Slezský sochař a řezbář (K 30. výročí jeho smrti)*, Slezský studijní ústav v Opavě, Opava 1950.

Skotnica przyjechał do Zakopanego około 1905 roku. Traktował pobyt pod Tatrami jako etap przejściowy w doskonale zapowiadającej się karierze¹⁵. Czynn timer włączył się w życie artystyczne (m.in. jako członek Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”), brał też udział w ruchu wystawienniczym Krakowa (uczestniczył w wystawach tzw. ogólnych TPSP, na pewno w latach 1916–1918). Zakopane nie dało jednak okazji do uwolnienia potencjału talentu Skotnicy. Taką możliwość stworzyłyby zlecenia realizacji monumentalnych, na które w tym środowisku nie było zapotrzebowania. Skotnica rzeźbił więc popiersia portretowe, określane jako „dość chłodne”¹⁶, obiekty sakralne i sepulkralne. Próbował posługiwać się estetyką secesji – niepopularną przecież i niechętnie przyjmowaną w tym środowisku. Jej cechy wyraźnie doszły do głosu w 1912 roku w nagrobku Musianowiczów (il. 1) na zakopiańskim Nowym Cmentarzu. Pozostałe znane zakopiańskie prace Skotnicy są świadectwem kompromisów, jakie artysta był zmuszony wypracowywać. Są konwencjonalne, utrzymane w stylu pożądanym przez zamawiającego: w kościele Jezuitów w Zakopanem są to dwie figury świętych – Franciszka Ksawerego i Ignacego (1906), a w kościele w Szaflarach dwie płaskorzeźby ołtarzowe: *Chrystus Dobry Pasterz* i *Rozmnożenie chleba*.

Artystą, który z kolei zetknął się z secesją w jej francuskiej wersji, był Wojciech Brzega (1872–1941). Należał on do pierwszego pokolenia inteligencji góralskiej. Urodzony w Zakopanem, ukończył tutejszą Szkołę Zawodową Przemysłu Drzewnego (1885–1889). Po kilku latach rzemieślniczej praktyki wyjechał na studia do Krakowa (1895–1898), następnie do Monachium (gdzie uczył się rysunku w prywatnej szkole H. Knirra), a w 1899 roku, dzięki stypendium raperswilemskiemu, rozpoczął naukę w paryskiej École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (u J. Thomasa)¹⁷. Podczas pobytu za granicą Brzega odwiedzał Zakopane, a w 1901 roku powrócił tu na stałe.

Brzega przebywał w Monachium i Paryżu od 1898 do 1901 roku. Na jego oczach manifestowała się nowa estetyka *Jugendstil* i *art nouveau*. Wydaje się jednak, że artysta pozostał



Il. 1. Józef Skotnica, nagrobek Musianowiczów, 1912 r., Nowy Cmentarz w Zakopanem; fot. K. Chrudzimska-Uhera

wobec niej niemal obojętny. W rzeźbach z okresu zagranicznych studiów Brzegi możemy dopatrzeć się jedynie pewnego złagodzenia formy, charakterystycznego dla epoki. Ale większość jego prac jest utrzymana w konwencji realistycznej, z wyraźnym regionalnym zabarwieniem. Nawet *Figurka dziewczyny* (około 1900) – utrzymana w ekspresji przełomu wieków, jest ubrana w góralski kostium. Również postacie *Juhasa* i *Kosiarza*, pokazane w Pawilonie Galicyjskim na światowej wystawie w Paryżu w 1900 roku, zapowiadają charakter twórczości artysty, która koncentrowała się wokół tematów regionalnych i bohaterów lokalnego środowiska. Brzega rzeźbił liczne, wnikliwe charakterystyki góralskich typów, a także wizerunki konkretnych postaci. Rzeźby te były dopełnieniem twórczości literackiej artysty, który pisał opowiadania, notował gawędy oraz wspomnienia góralskie. Upamiętniał w ten sposób podhalańską kulturę. Rzeźbił też popiersia osób z zakopiańskiego towarzystwa, przy tego typu zamówieniach pozwalając sobie na nieco swobodniejszą, nowocześniejszą formę. Plastyczne podsumowanie drogi, jaką przeszedł Brzega od czasów studiów do okresu rozkwitu jego dojrzałej twórczości, może stanowić porównanie dwu jego kompozycji: *Pracy konkursowej* (il. 2), z okresu paryskiego, oraz *Pomnika grunwaldzkiego* (il. 3), odsłoniętego w Zakopanem w 1911 roku. W obu spotykamy postać młodego rzeźbiarza, którego możemy potraktować jako rodzaj autoportretu, odbicie aktualnej postawy samego Wojciecha Brzegi. W Paryżu chłopiec został ukazany w dynamicznej pozie, z zakasany mi do łokci rękawami. Spogląda w oczy posągu Wenus z Miło. Rzeźbiarczyk śmiało mierzy się z tradycją sztuki, którą utożsamia figura antycznej rzeźby. W przypadku zakopiańskiego pomnika wzorem dla Rzeźbiarczyka jest Historia, a jej alegorią – popiersie Jagiełły, ku któremu młodzieniec kieruje wzrok. Sztukę wolną zastąpiła sztuka zaangażowana narodowo. Podkreśla to

¹⁵ Plany pokrzyżowała ciężka choroba. Skotnica zmarł w 1920 r. w wieku 34 lat.

¹⁶ A. Janowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem*, „Ziemia” 1910, s. 99–100 [IS PAN, pracownia SAP].

¹⁷ Starania Brzegi o naukę za granicą popierali W. Tetmajer i J. Kasproicz. Polecający list Tetmajera do K. M. Górskiego za: W. Brzega, *Żywot górala poczciwego. Wspomnienia i gawędy*, wyb., oprac. i kom. A. Micińska, M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 8; List Kasproicza do Z. Miłkowskiego w sprawie stypendium raperswilemskiego, „Ruch Literacki” 1937, nr 3/4, zob. też W. Wnuk, *Moje Podhale*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968, s. 127.



Il. 2. Wojciech Brzega, *Praca konkursowa*, 1898–1901; fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

też wygląd Rzeźbiarczyka – ten paryski był ubrany w swobodny strój typowy dla artystycznej bohemy, ten zakopiański nosi kierpce i cyfrowane góralskie portki; nie przerywa swej pracy, składa – jak głosi wyryty już fragment inskrypcji – hołd wielkiemu wodzowi w imieniu ludu góralskiego.

Postawy i artystyczne decyzje dwu przywołanych artystów: Józefa Skotnicy i Wojciecha Brzegi, są pod wieloma względami przeciwstawne. Pierwszy przywiózł do Zakopanego secesję w jej wiedeńskiej redakcji, usiłował pozostać artystą wolnym, niewyikłanym w polsko-podhalańskie realia, planował międzynarodową karierę o kosmopolitycznym wymiarze. Drugi kształcił się w momencie rozkwitu secesji, poznał jej monachijską i paryską redakcję. Może zaskakiwać, że na młodego artystę te atrakcyjne wzorce nie wywarły znaczącego wpływu. Poza przybraniem charakterystycznej dla przełomu wieków formy: złagodzonej, plastycznej, o miękkim modelunku i płynnym konturze, rzeźby Brzegi pozostały przede wszystkim wiernymi



Il. 3. Wojciech Brzega, *Pomnik grunwaldzki* w Zakopanem, 1911 r.; fot. K. Chrudzimska-Uhera

dokumentami środowiska i kultury Podhala. Rzeźbiarz oddał swój talent w służbę stylu zakopiańskiego, współpracował ze Stanisławem Witkiewiczem, realizował jego projekty, propagował ideę polskiego stylu narodowego.

Wśród materiałów archiwalnych odnajdujemy także pojedyncze przykłady potwierdzające, że dzieła w stylu secesyjnym znajdowały jednak w Zakopanem swoich zwolenników – zarówno wśród twórców, jak i odbiorców. Za przykład może posłużyć fotografia kompozycji *Dalia* – modelu gipsowego płaskorzeźby z przedstawieniem siedzącej dziewczyny (il. 4), autorstwa Alojzego Bunscha (1859–1916), pochodzącego ze Lwowa, studiującego w Akademii w Wiedniu. Od 1888 roku Bunsch był nauczycielem rysunków odręcznych w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, skąd w 1892 roku został przeniesiony do Szkoły Przemysłowej w Krakowie¹⁸. Kompozycję *Dalia* należy datować na lata około 1900–1910, powstała więc zapewne już podczas pobytu Bunscha w Krakowie, ale

¹⁸ Informacje za: H. Kenarowa, op. cit., s. 96.



Il. 4. Alojzy Bunsch, *Dalia*, 1900–1910; fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

obecność zdjęcia w zasobach archiwalnych Muzeum Tatrzańskiego dowodzi, że dzieło obecne było (a może również zostało wykonane) w Zakopanem.

Kolejnym obiektem o wyraźnej secesyjnej linii jest portret nieznannej kobiety (il. 5) autorstwa Jana Zapotoczno (1886–1959), absolwenta zakopiańskiej Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego (1911), a następnie studenta Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii (1911–1914). W 1922 roku Zapotoczny powrócił do Zakopanego i pracował w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego jako nauczyciel modelowania. Nie mamy pewności, czy portret secesyjnej damy stworzył jeszcze jako uczeń szkoły (przed 1911) – być może pod wpływem nauczyciela Józefa Skotnicy – czy też rzeźba powstała już w Krakowie, w efekcie nauki u Konstantego Laszczki.

Reasumując, należy stwierdzić, że secesja w Zakopanem miała jednak dość wyraźną pozycję. Zapewne nie przyjęła roli stylu popularnego ani tym bardziej dominującego. Pojawiła się około 1900 roku, przede wszystkim jako import wiedeński, przywieziona przez wykształconych w Austrii nauczycieli zawodu. Utrzymywała się co najmniej do I wojny światowej, obecna w produkcji szkolnej, ale także w pojedynczych znanych nam obiektach profesjonalnych artystów rzeźbiarzy. Oszacowanie



Il. 5. Jan Zapotoczny, *Portret kobiety*, b.d.; fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

rzeczywistego znaczenia secesji w ówczesnym dorobku jest trudne przy obecnym stanie badań i stanie zachowania obiektów. Wskazane są dalsze badania archiwalne i kwerendy zbiorów prywatnych, które mogą pozwolić na wnikliwsze rozpoznanie i przywrócenie właściwych proporcji produkcji artystycznej w Zakopanem na początku XX stulecia.

***Art Nouveau* in Zakopane? An outline of sculpture
by Wojciech Brzega and Józef Skotnica**

(summary)

Art Nouveau tendencies were usually regarded as alien to the art of Zakopane region which was usually interpreted in terms of its vernacularism and its role in the creation of Polish national style (as exemplified e.g. in the book of Halina Kenarowa *Od Zakopiań-*

skiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara..., Kraków 1978). Presentation of works by two sculptors Józef Skotnica and Wojciech Brzega will illustrate the process of marginalization of certain parts of their oeuvre. Although coming from the same milieu they differed in their intellectual formation and artistic ambitions – Skotnica strived to become internationally recognized while Brzega regarded his artistic activity as a patriotic duty.