

Maria Anna Rudzka  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

## Środowisko rzeźbiarzy związanych z warszawską Akademią Sztuk Pięknych (1923–1939)

Żaden artysta nie działa w pustej przestrzeni. Aby zrozumieć jego twórczość, jej wszelkie determinanty, ograniczenia i osiągnięcia, walory indywidualnej formy wypracowanej przez niego – potrzebna jest znajomość czasów i środowiska artystycznego, w którym działał. Bardzo ważnym a niedostatecznie dotychczas rozpoznany element tła twórczości Abrahama Ostrzegi było środowisko rzeźbiarzy wykształconych w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (ASP) w latach 1923–1939<sup>1</sup>. Daty te wyznaczają dwa istotne dla dziejów uczelni wydarzenia – jej upaństwowienie w 1923 r. i wybuch II wojny światowej, przerywający oficjalną działalność Akademii na 6 lat okupacji, po której uczelnia działała już w zupełnie innej rzeczywistości.

Z pracowni prowadzonej przez profesora Tadeusza Breyera wyszło wielu uznanych polskich rzeźbiarzy (il. 1). Studenci i absolwenci pracowni tworzyli środowisko związane zarówno wspólnymi zadaniami i realizacjami, działaniami w organizacjach, jak również i na gruncie towarzyskim. Działali razem w Spółdzielni Forma i Bloku Zawodowych Artystów Plastików. Chociaż ich twórczość przesądziła w znacznej mierze o obliczu rzeźby polskiej jeszcze długo po II wojnie światowej, opracowania tego okresu są nieliczne i cząstkowe. Wielu twórców, niesłusznie zakwalifikowanych jako „sorealistyczni”, zostało wykluczonych ze współczesnej narracji o dziejach rzeźby polskiej. Dorobek większości rzeźbiarzy wywodzących się z pracowni Breyera nie doczekał się opracowań monograficznych. Wydawane przed laty katalogi wystaw, zwłaszcza indywidualnych, zawierają liczne niedopowiedzenia i nieścisłości. Czasy nie sprzyjały chwalebnemu się przedwojennymi sukcesami. Chcąc poznać środowisko rzeźbiarskie związane z warszawską ASP, przeanalizować

<sup>1</sup> W latach 1904–1932 uczelnia nosiła nazwę Szkoły Sztuk Pięknych. Tytuł akademii otrzymała w 1932 r.; w tekście używam nazwy Akademia Sztuk Pięknych dla całego omawianego okresu.



Tadeusz Breyer, *Pomnik Generała Józefa Sowińskiego*, 1937, brąz, fot. Anna Rudzka

program nauczania, podejmowaną tematykę, aktywność wystawienniczą i społeczną, należało zbadać inne źródła. Najważniejsze z nich to zasoby Archiwum ASP, w którym zachowały się m.in. programy i akta osobowe profesorów i studentów, zbiory Muzeum ASP z zachowanymi szklanymi negatywami dokumentującymi prace studenckie, wycinki prasowe, katalogi przedwojennych wystaw, archiwa samych artystów. Jednym z głównych zadań było dla mnie opracowanie możliwie kompletnego katalogu przedwojennych prac uczniów Breyera, stanowiącego podstawę do dalszych badań. Byłam świadoma, że katalog nie obejmie wszystkich



Il. 1 Studenci ASP na dachu uczelni, początek lat trzydziestych XX w., fot. z Archiwum Zofii i Adama Siemaszków

dzielił z uwagi na problemy z dotarciem do zachowanych prac i materiałów archiwalnych, brak opracowań monograficznych oraz upływ czasu i straty wojenne. Ostatecznie w katalogu znalazło się 1129 prac. Ich analiza pozwoliła na wyciągnięcie ogólnych wniosków dotyczących m.in. oceny dorobku poszczególnych rzeźbiarzy.

Uzyskany w ten sposób obraz ukazał swoisty fenomen tej pracowni, pozostającej przez cały okres pod kierownictwem jednego pedagoga, mającej konsekwentnie realizowany przez całe lata program i odnoszącej liczne sukcesy. Można też mówić o znaczącym i dość wpływowym środowisku, jakie tworzyli uczniowie Breyera. Nierzadko organizowali się w małe zespoły biorące z sukcesem udział w konkursach i realizujące wspólnie różne zamówienia<sup>2</sup>.

2 Np. współpraca Alfonsa Karnego z Bazylim Wojtowiczem przy realizacji konkursowego projektu pomnika generała Sowińskiego czy małżeństwa Elwiry i Jerzego Mazurczyków z Adamem

Tadeuszowi Breyerowi została poświęcona praca magisterska Magdaleny Bryl<sup>3</sup>. Mimo pewnych nieścisłości jest ona jak dotąd najobszerniejszym opracowaniem dorobku twórczego i pedagogicznego Breyera. Nie doczekał się natomiast takiego opracowania przedwojenny dorobek jego pracowni, chociaż już wtedy postrzegano jego uczniów jako znaczącą grupę<sup>4</sup>.

Istnieją jednak opracowania cząstkowe. Podstawową pracą pozostaje do dziś *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964* Ksawerego Piwockiego<sup>5</sup>. Pisał on wówczas: „Jest doprawdy rzeczą smutną, że tak niewiele miejsca poświęcono wielkiej pracy pracowni rzeźbiarskiej Breyera. Jak wiemy dzisiaj, wyszło z niej wielu artystów, którzy przełamali skutecznie zakorzeniony przesąd, że Polska nie ma i nie może mieć rzeźbiarzy, jacy mogliby rzucić swe nazwisko na rynek światowy”<sup>6</sup>. Temat podjęła Elżbieta Szańkowska w artykule *Rzeźba warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Sztuk Pięknych do roku 1939* zamieszczonym w „Zeszytach Naukowych ASP”<sup>7</sup>. W katalogu wystawy zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie z okazji 75-lecia uczelni o rzeźbie w latach 1904–1950 pisała Hanna Kotkowska-Bareja<sup>8</sup>. Ta sama autorka opracowała katalog towarzyszący wystawie *Tadeusz Breyer i jego uczniowie*<sup>9</sup>. Jest to właściwie jedyna publikacja, w której podjęta została próba przedstawienia dorobku pracowni jako całości. Ograniczenia powierzchni wystawienniczej (wystawa odbyła się w auli ASP) i skromna objętość katalogu nie pozwoliły na pełną realizację tego ambitnego zadania. Niemniej praca Hanny Kotkowskiej-Barei pozostaje do dziś podstawowym opracowaniem tematu. Dorobek uczniów Breyera prezentowała też w swoich pracach Aleksandra Melbechowska-Luty<sup>10</sup>. Jej fundamentalne prace dotyczące rzeźby polskiej dwudziestolecia międzywojennego ze względu na charakter syntetyczny nie mogły jednak w dostatecznym stopniu uwzględnić problematyki jednej pracowni. W publikacji towarzyszącej wystawie *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych*

Siemaszką przy realizacji ortów do pawilonu polskiego na wystawę paryską w 1937 r.

3 Bryl (2003).

4 M.in. Husarski (1932: 583–586); Sterling (1935: 6).

5 Piwocki (1965).

6 Piwocki (1965: 88).

7 Szańkowska (1984: 63–74).

8 Kotkowska-Bareja (1980: 27–37).

9 Kotkowska-Bareja (1997).

10 Melbechowska-Luty (2005); Melbechowska-Luty, Bal (2007).

1904–1944<sup>11</sup> tylko jeden z rozdziałów został poświęcony *stricto* pracowni Breyera, co pozwoliło zaledwie na zasygnalizowanie wybranych zagadnień<sup>12</sup>.

Szereg rozproszonych wzmianek znajduje się w opracowaniach ogólnych sztuki tego okresu, szczególną pozycję zajmuje tu *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, wydane pod redakcją Aleksandra Wojciechowskiego. Uczniami Breyera zajmowało się marginalnie wielu autorów skupiających się na innych problemach badawczych. Maria Kwiatkowska pisała o losach artystów polskich związanych z Włochami<sup>13</sup>, polonica watykańskie opracowali księża Janusz Pasierb i Michał Janocha<sup>14</sup>, wiele wnoszące są także teksty drukowane w tomach z cyklu *Świadectwa/ Testimonianze* pod redakcją Ewy Prządki<sup>15</sup>. Temat pracowni Breyera przewija się w pracach poświęconych dwudziestolecu międzywojennemu – sztuce oficjalnej<sup>16</sup>, architekturze<sup>17</sup> i sztukom zdobniczym<sup>18</sup>. Ponieważ rzeźba była znaczącym elementem w pawilonach polskich na kolejnych wystawach światowych, poświęcone im publikacje zawierają cenne informacje. Fundamentalnymi opracowaniami są *Polska i Polacy na wystawach światowych 1851–2000* Anny M. Drexlerowej i Andrzeja K. Olszewskiego<sup>19</sup> oraz materiały wydane po konferencjach organizowanych przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęconych wystawom światowym<sup>20</sup>. Różnymi aspektami rzeźby tego okresu zajmowała się Irena

Grzesiuk-Olszewska<sup>21</sup>. Istotny wkład wniosły artykuły poświęcone konkursom i monumentalnym realizacjom, w których dekorację rzeźbiarską powierzono uczniom Breyera<sup>22</sup>. Ze względu na wagę Pracowni Rzeźby Monumentalnej, w której podstawą działania były umiejętności nabyte u Breyera, znacząca jest monografia Bohdana Pniewskiego. Jednak jej autor, Marek Czapelski, tylko w pewnym stopniu uwzględnił tę działalność pedagogiczną<sup>23</sup>. Pisząc o artystach pochodzenia żydowskiego, Jerzy Malinowski wzmiankował kilku uczniów Breyera<sup>24</sup>. Grupa Kapitol, w której działali rzeźbiarze z pracowni profesora, była wreszcie przedmiotem kilku moich artykułów<sup>25</sup>.

Niewielu uczniów Breyera ma monografie. Publikacji doczekali się Franciszek Strynkiewicz<sup>26</sup>, Marian Wnuk<sup>27</sup>, Alfons Karny<sup>28</sup>, Stanisław Horno-Popławski<sup>29</sup>, Józef Gosławski<sup>30</sup>, Antoni Kenar<sup>31</sup>, Jan Ślusarczyk<sup>32</sup>, Bazyli Wojtowicz<sup>33</sup>. Skromna pod względem wydawniczym, ale ważka praca Tomasza Grygiela pozostaje nadal najlepszym źródłem do badań nad twórczością Elwiry Zachert-Mazurczykowej i Jerzego Mazurczyka<sup>34</sup>. Wobec rozproszenia i zniszczenia dzieł oraz materiałów archiwalnych wielu artystów już nie doczeka się właściwie udokumentowanych monografii<sup>35</sup>. Niektórym uczniom Breyera poświęcono hasła biograficzne w *Polskim słowniku biograficznym*, *Słowniku artystów polskich i w Polsce działających* oraz słownikach osób związanych z poszczególnymi regionami i miejscowościami.

11 *Sztuka wszędzie* (2012).

12 Wzmianki o uczniach Breyera znajdują się także w innych rozdziałach, m.in. dotyczących numizmatyki czy dekoracji transatlantyków.

13 Kwiatkowska (1993: 57–100).

14 Pasierb, Janocha (1999).

15 Cykl „Świadectwa/ Testimonianze” zapoczątkowany w 2000 r. przez Fundację Rzymską im. J.Z. Umiastowskiej dał początek serii wydawniczej „Polonica Włoskie/ Polonica in Italia”. Celem serii jest utrwalanie śladów polskich we Włoszech. Początkowo wypełniały ją wywiady Ewy Prządki z Polakami (tomy I–III i t. VII – przegląd wybranych wywiadów na j. włoski), zaś w następnych tomach zdecydowano się na publikację trudno dostępnych dokumentów i materiałów dotyczących stosunków polsko-włoskich. W cyklu tym ukazało się 7 tomów. Poza relacjami kombatantów – tom II i VII dotyczy działalności polskich artystów we Włoszech, tom IV – politycznej, społecznej i kulturalnej działalności Polaków we Włoszech, a tom V – działalności polskiego duchowieństwa w Rzymie w czasie wojny i po jej zakończeniu.

16 Luba (2012).

17 M.in. liczne opracowania Andrzeja K. Olszewskiego; Trybuś (2012).

18 Istotny jest tu zwłaszcza dorobek Ireny Huml.

19 Drexlerowa, Olszewski (2005).

20 *Wystawa paryska 1925* (2007); *Wystawa paryska 1937* (2009); *Wystawa nowojorska 1939* (2012); Nowakowska (2013).

21 Grzesiuk-Olszewska (1993a: 203–232); Grzesiuk-Olszewska (1993b); Grzesiuk-Olszewska (1998: 164–178).

22 M.in. Konstantynów (2007: 73–106).

23 Czapelski (2008).

24 Malinowski (2000). Krótkie notki dotyczą Józefa Fajngolda, Heleny (Chai) Głogowskiej, Julii Keilowej, Dawida Pfeffera oraz Natana Rapoporty (brzmienie nazwiska przyjmuję zgodnie z jego własnoręcznym podpisem na podaniu do ASP: Akta osobowe studentów, Archiwum ASP, Warszawa).

25 Rudzka (2011: 243–267); Rudzka (2012: 262–265); Rudzka (2014a: 151–162); Rudzka (2014b: 167–175).

26 *Franciszek Strynkiewicz* (1993).

27 *Marian Wnuk* (1996).

28 Wiśnioch (1957); Kisielewski (1995).

29 *Stanisław Horno-Popławski* (2003).

30 *Józef Gosławski* (2009).

31 *Antoni Kenar* (2006).

32 *Wróblewska* (1988).

33 *Profesor Bazyli Wojtowicz* (2003).

34 Grygiel (1981).

35 Drastycznym przykładem jest zniszczenie części dorobku Józefa Trenarowskiego, znajdującego się w jego pracowni, oraz nieznanym los dokumentacji z pracowni Adama Prockiego.

Wielu uczniów Breyera miało wystawy indywidualne (m.in. Alfons Karny, Józef Gosławski, Ludwika Nitschowa, Józef Trenarowski, Kazimierz Pietkiewicz, Edward Piwowarski, Adam Procki, Tadeusz Szadeberg). Ich katalogi są istotnym źródłem informacji, chociaż nie zawsze zawarte w nich dane są w pełni wiarygodne. Zwłaszcza katalogi z lat 1950–1979 mają znaczące luki w odniesieniu do przedwojennej twórczości poszczególnych artystów. Wzmianki o uczniach Breyera zawierają także katalogi wystaw zbiorowych, np. *W kręgu Rytmu, Wyprawa w Dwudziestolecie*<sup>36</sup>, *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych 1904–1944*<sup>37</sup>.

Niektórzy twórcy w ciągu ostatnich kilkunastu lat zyskali „drugie życie”. W Białymstoku od 1993 r. działa Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego. Na zamku w Żywcu odtworzono pieczołowicie pracownię Stanisława Sikory, w warszawskiej pracowni Karola Tchorka odbywają się różne wydarzenia artystyczne. Od 2009 r. stałą ekspozycję prac ma w Płockim Muzeum Diecezjalnym Tadeusz Szadeberg. Kilku uczniów Breyera (Kazimierz Bieńkowski, Jerzy Chojnacki, Józef Gosławski, Stefan Momot, Adam Procki, Stanisław Sikora, Józef Trenarowski, Karol Tchorek) zostało przypomnianych na wystawie planszowej *Warto o nich pamiętać. Rzeźbiarze Saskiej Kępy*, towarzyszącej Świętu Saskiej Kępy od roku 2010. Te same nazwiska zaistniały na otwierającej działalność Klubu Kultury na Saskiej Kępie (ob. PROM) wystawie *Rzeźbiarze Saskiej Kępy wczoraj i dziś*<sup>38</sup> w roku 2011.

W ostatnich latach rośnie zainteresowanie pracowniami artystów. Niektóre z nich otworzyły się dla publiczności w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa (Mieszkania XX wieku)<sup>39</sup> oraz I Festiwalu Otwarte Mieszkania – Mieszkania Sztuki<sup>40</sup>. Grupa spadkobierców pracowni oraz przedstawiciele różnych organizacji doprowadziła do powstania Zespołu do Spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych. Został on oficjalnie powołany przez Prezydenta m.st. Warszawy 20 listopada 2014 r.

Dla prowadzonych przeze mnie badań kluczowe znaczenie miały przemiany ostatnich dwudziestu pięciu lat.

36 *W kręgu Rytmu* (2006); *Wyprawa w Dwudziestolecie* (2008).

37 *Sztuka wszędzie* (2012). Czasem informacje o pracowni i uczniach Breyera pojawiają się przy okazji ekspozycji pojedynczych obiektów – jak w przypadku cukiernicy Julii Keilowej prezentowanej w Muzeum Woli w Warszawie w dniach 6–29 V 2014.

38 *Rzeźbiarze Saskiej Kępy* (2011).

39 *Europejskie Dni Dziedzictwa 2012*.

40 *I Festiwal Otwarte Mieszkania*.

Paradoksalnie – rosnący dystans czasowy działa, przynajmniej w części, na korzyść badacza. Zmiany historyczno-polityczne pozwoliły na zajęcie się tematyką, która wcześniej była ograniczana przez cenzurę. O konkursach na pomnik Józefa Piłsudskiego, tendencjach „państwotwórczych” w sztuce, artystach emigrantach można pisać swobodnie, mając nieograniczony dostęp do źródeł. Postęp technologiczny, a przede wszystkim powstanie i rozwój Internetu, stworzył szansę poszukiwań na niewyobrażalną niegdyś skalę. Sposób funkcjonowania Wikipedii, pozwalający na identyfikację autora hasła, pozwolił mi kilkakrotnie na dotarcie do rodzin artystów. Możliwość przeglądania zbiorów muzealnych, zasobów archiwalnych, różnorodnych publikacji, w tym czasopism z okresu międzywojnia oraz katalogów aukcyjnych on-line znacznie poszerza zasięg kwerend.

Specyfiką pracowni Breyera była duża liczba kobiet, które w omawianym okresie stanowiły 27 procent studentów<sup>41</sup>. Liczba ta nie jest zaskakująca zważywszy fakt, że od początku istnienia szkoły przyjmowano do niej kobiety. Szczególnym talentem odznaczały się wśród nich Ludwika Nitschowa, Julia Keilowa, Krystyna Dąbrowska, Maria Gorełówna, Elwira Zachert-Mazurczykowa. Gorełówna i Keilowa miały nawet wystawy indywidualne w tak prestiżowym miejscu jak Instytut Propagandy Sztuki (ta pierwsza w 1934, druga – w 1938 r.).

O atmosferze panującej w pracowni Breyera wiele mówi obecność w niej studentów z niepełnosprawnością, dla których rzeźbienie było szczególnym wyzwaniem. Jednym z nich był Jerzy Łopuszański, o którym pisał Włodzimierz Bartoszewicz:

Zawsze prawie milczący, skupiony w sobie. Spod ściągniętych brwi patrzyły zamyślane, smutne oczy. Był już wtedy inwalidą. Pod Lwowem stracił rękę i został ciężko ranny odłamkiem granatu. [ . . . ] Jedyną ręką, prawą, rzeźbił w drzewie, a nawet w granicie. Wynałazł własną metodę. Zawieszał na szyi deseczkę, o którą opierał dłuto, i popychając je piersią rzeźbił w drzewie. Z granicem było trudniej. Musiał mieć pomocnika. Trzymając obcęgami dłuto, nastawiał je odpowiednio, a chłopak-pomocnik walił w dłuto młotkiem<sup>42</sup>.

41 Nie są to pełne dane, ponieważ księgi wpisów nie zachowały się w komplecie, a w kilku brakuje kart.

42 Bartoszewicz (1966: 117–118).

Sam artysta, coraz bardziej dziwaczejący i odsuwający się od ludzi, odebrał sobie życie w wigilię 1934 r.<sup>43</sup> W krótkiej notatce zamieszczonej po jego śmierci w „Plastyce” Tadeusz Cieślowski syn pisał:

życie Łopuszańskiego jako człowieka, jego mordęga jako artysty, osiągnięte przezeń w sztuce rezultaty i okropny. . . śmierci, powinny być przez nas ludzi i artystów pamiętane ze czcią i nigdy nie słabnącym wzruszeniem. Łopuszańscy to wielkie meteory udzielnosci, przeszywające tragicznym lotem naszą zatęchłą od mierności atmosferę życiową i artystyczną<sup>44</sup>.

Kaleką był również Zbigniew Dunajewski, który w dzieciństwie cierpiał na chorobę Heine-Medina i poruszał się na wózku inwalidzkim. W życiorysie z 1948 r. opisywał swoją sytuację:

Dążeniem moim było ukończyć Wydział Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych. Lecz niestety – mimo dopuszczenia mnie do egzaminów wstępnych, które zdałem z wynikiem pomyślnym, ułomność moja była przeszkodą dla grona profesorskiego krakowskiej Akademii, toteż w dalszej konsekwencji pozbawiono mnie w niej miejsca. Powyższa decyzja była dla mnie przeżyciem i dużo kosztowała mnie wysiłku przed zwątpieniem we własne siły i przed wewnętrznym załamaniem. [. . .] Pomimo to, ostatnim wysiłkiem mej woli, postanowiłem jeszcze spróbować szczęścia co do przyjęcia mnie do Akademii Sztuk Pięknych i to tym razem w Warszawie. I tutaj dla mych dążeń los był łaskawszy. Bo oto po zdaniu egzaminów wstępnych – ku swej radości – zostałem przyjęty na Wydział Rzeźby<sup>45</sup> i to bez żadnych zastrzeżeń. Na tym miejscu muszę podkreślić swoje uznanie dla profesora Breyera Tadeusza, przez którego zostałem rozumiany, a w dalszych latach studiów miałem możliwość korzystania z jego cennej korekty. Z tych to względów moja wdzięczność dla niego pozostanie na zawsze<sup>46</sup>.

43 Bartoszewicz (1966: 118).

44 Cieślowski (syn) (1935: 24).

45 Akademia warszawska była uczelnią jednowydziałową, istniała w niej zatem tylko pracownia rzeźby.

46 Życiorys w archiwum Zbigniewa Dunajewskiego u rodziny artysty w Gwizdałach.

Studia ułatwiała mu życzliwość kolegów, konstruujących dla niego specjalne podesty, po których mógł się poruszać na wózku inwalidzkim. Analiza zdjęć artysty prowadzi do zaskakującego wniosku – wszystkie przedstawiają go uśmiechniętego, z pogodnym wyrazem twarzy – jakby radość tworzenia rekompensowała mu wszelkie problemy.

Opracowany przez Tadeusza Breyera program nie zachował się w postaci dokumentu, ale na jego odtworzenie pozwalają w znacznym stopniu sprawozdania roczne ASP (zwłaszcza z lat 1935/1936 i 1936/1937)<sup>47</sup>, zachowane prace studenckie i ich zdjęcia, w tym zbiór szklanych negatywów w zbiorach Muzeum ASP oraz wzmianki prasowe i recenzje z wystaw końcoworocznych. Studia w pracowni rzeźby trwały cztery lata – dwa lata kursu ogólnego, dwa lata kursu specjalnego<sup>48</sup>. Zachowane dane z 1937 r. pozwalają na zapoznanie się z przedmiotami obowiązkowymi i liczbą godzin zajęć. Na pierwszym roku przez dwa semestry studiowano rzeźbę (studium z natury, techniki – prof. Breyer), akt wieczorny (Aleksander Rakk), bryły architektoniczne (prof. Bohdan Pniewski) i kreślenie (inż. arch. Bruno Zborowski). Program uzupełniony był o wykłady z anatomii (prof. Edward Loth) i historii sztuki (doc. Michał Walicki). Na drugim roku nauka rzeźby wzbogacona została o kompozycję, zamiast kreślenia pojawiła się perspektywa wykreślna (inż. arch. Bruno Zborowski), a anatomię zastąpił wykład ze sztuki ludowej (inż. arch. Bruno Zborowski). Akt wieczorny, bryły architektoniczne i historia sztuki pozostawały bez zmian. Po drugim roku przyznawano tzw. półdyplom. Na trzecim i czwartym roku program rzeźby i obsada personalna przez dwa semestry były analogiczne do roku drugiego. Nowymi przedmiotami była rzeźba monumentalna (prof. Bohdan Pniewski) i techniki metalowe (prof. Mieczysław Kotarbiński) trwające po cztery semestry. Realizacja projektów w materiałach (Franciszek Strynkiewicz) oraz wykłady z historii sztuki (doc. Michał Walicki) i anatomii (prof. Edward Loth) trwały po dwa semestry.

Sprawozdanie z roku akademickiego 1936/1937 pozwala na program nauki rzeźby uszczegółowić. Wynika z niego, że w ciągu dwóch początkowych lat (kurs ogólny) studenci wykonywali studium aktu i głowy oraz małą kompozycję na szkielecie. Podczas przeglądu profesor kwalifikował je do odlewu w gipsie lub wykonania w materiałach

47 Sprawozdania roczne ASP, Archiwum ASP.

48 Piwocki (1965: 70, 72).

trwałych (kamień, alabaster, drewno). Kurs specjalny trwał 2 lata i obejmował powtórnie studia aktów i głów, kompozycje na dowolne tematy i zadania związane z rzeźbą architektoniczną, będące kontynuacją projektów z Pracowni Rzeźby Monumentalnej<sup>49</sup>, oraz techniki metalowe. Studenci wszystkich roczników pracowali razem, obserwując nawzajem swoje osiągnięcia.

Ceniła dorobek pracowni Stefania Podhorska-Okołów: „Środek ciężkości szkoły spoczywa w pracowni prof. Breyera (rzeźba). Uderza tu jednolitość kierunku przy silnie wybijających się indywidualnościach. Jest to prawdziwa kuźnia talentów, o odrębnej fizjonomii twórczej”<sup>50</sup>. Podobnego zdania była Nela Samotyhowa: „Klasa rzeźby prof. Breyera – pod względem jakości – dała wystawę b. dobrą”<sup>51</sup>. Wtórowała im tak wymagająca zazwyczaj Zofia Norblin-Chrzanowska: „Rzeźba na ogół przedstawia się imponująco. Klasa prof. Breyera jest dowodem wielkiej pracy i umiejętności fachowej, jakiej w swym kierownictwie profesor Breyer nie szczędzi słuchaczom. Uczniowie Breyera umieją rzeźbić. [ . . . ] na tym kursie nie ma błagi”<sup>52</sup>. Śledził dokonania pracowni Konrad Winkler: „Rzeźba na kursie prof. Breyera zmierza w prostej linii do racjonalnego uwzględniania formy rzeźbiarskiej jako bryły, z dala od wskazań akademickiego klasycyzmu i rozstrzępionej aformii impresjonizmu. Ma to swoje dobre strony, zmusza bowiem młodego rzeźbiarza do szukania własnego światopoglądu w niezależnieniu się od przyszłych stylów i manier a zbliża go do dzisiejszych pojęć o zadaniach nowoczesnego kształtowania”<sup>53</sup> – pisał w 1931 r. Swoją dobrą opinię potwierdził w kolejnych latach: „świetnie prowadzona pracownia rzeźby prof. Breyera, który zawsze idzie po linii swej dobrze zasłużonej tradycji, mówiącej nam o rzeźbie pełnej i naturalnej zarazem”<sup>54</sup>, po dwóch kolejnych latach stwierdził zaś: „Kurs rzeźby prof. Breyera wprowadza nas w ciągłość inteligentnych wysiłków tej fascynującej pracowni, zawsze pełnej nieprzeciętnych talentów rzeźbiarskich”<sup>55</sup>. O pracowni wypowiedział się też Jan Kleczyński:

„Mocny system profesora, polegający na niewzruszonym, a syntetycznie szerokim budowaniu bryły, zwycięża próby wyłamywania się spod tych słusznych rygorów”<sup>56</sup>. Chwalił ją także Roman Zrębowicz: „Bardzo poważnym, dojrzałym i jednolitym jest poziom prac rzeźbiarskich w dziale prof. Breyera. Nie będzie to przesadą, jeśli powiem, że spośród wszystkich działów Akademii umiejętność i metodyczne kierownictwo prof. Breyera dało najlepsze i najbardziej jednolite wyniki”<sup>57</sup>. Mocną pozycję pracowni dostrzegał Jerzy Hulewicz: „Mniej stylu, a więcej naturalistycznej skrupulatności widzimy w pracowni prof. Breyera, bardzo licznie reprezentowanej. Sumienna, wytrwała praca pod dobrym kierownictwem”<sup>58</sup>. A w 1939 r. recenzując ostatnią przedwojenną wystawę końcoworoczną, podkreślał: „Pracownia ta odznacza się wybitną pracowitością i świadomością artystycznych dążeń”<sup>59</sup>.

Podstawowymi zadaniami w pracowni były: studium aktu, rzeźba sportowa, postać, portret, studium głowy, dziecko, rzeźba religijna i animalistyka, jest też kilka przykładów karykatury.

Studium aktu zajmowało ważne miejsce w nauczaniu akademickim, nie inaczej było też w pracowni Breyera. Samych rzeźb zachowało się niewiele<sup>60</sup>. W zbiorze przechowywanych w Muzeum ASP szklanych negatywów przedstawiających prace studenckie jest 15 fotografii aktów (wliczając nagich sportowców)<sup>61</sup>, kilka zdjęć zamieszczono w recenzjach prasowych, które zawierają niekiedy także opisy prac. Nieocenionym źródłem są też archiwa rodzinne artystów<sup>62</sup>, nieliczne poświęcone im publikacje oraz katalogi wystaw. Umiejętność przedstawiania ciała człowieka studenci ćwiczyli zarówno na kursie ogólnym, jak i specjalnym. Przez cztery lata uczęszczali też na tzw. akt

56 Kleczyński (1932).

57 Zrębowicz (1935).

58 Hulewicz (1937).

59 Hulewicz (1939).

60 Do nielicznych wyjątków należy m.in. *Kazik* Alfonsa Karnego (Muzeum Alfonsa Karnego w Białymstoku), *Akt dziewczynki* (Muzeum ASP w Warszawie) i *Pomona* (Muzeum Narodowe w Warszawie) Franciszka Strynkiewicza, *Akt Elwiry Zachert-Mazurczykowej* w zbiorach rodzinnych w Nakielnicy oraz *Akt Zbigniewa Dunajewskiego* (Muzeum Narodowe w Szczecinie).

61 Wśród twórców byli Jan Bukowski, Alfons Karny, Stanisław Komaszewski, Marian Kurjata, Natan Rapoport, Nina Sokołowa i Elwira Zachertówna. Pięć prac pozostaje anonimowych, autorstwo jednej jest niepewne.

62 M.in. Zbigniewa Dunajewskiego, Elwiry i Jerzego Mazurczyków, Edwarda Piwowarskiego, Stefana Momota, Maksymiliana Potrawiaka.

49 Np. w roku akademickim 1935/36 były to rzeźby na fasadę Sądów Grodzkich projektowanych przez Bohdana Pniewskiego, prowadzącego wówczas tę pracownię. Sprawozdania roczne ASP, Archiwum ASP.

50 Podhorska-Okołów (1931).

51 Samotyhowa (1931).

52 Norblin-Chrzanowska (1934).

53 Winkler (1931).

54 Winkler (1937).

55 Winkler (1939).

wieczorny<sup>63</sup> czyli studium rysunkowe ciała ludzkiego. Zwraca uwagę różnorodność póz modeli – od stojących sztywno (Rapoport, Zachert-Mazurczykowa), przez postaci kroczące (Zachert-Mazurczykowa), po siedzące (Momot <il. 2>, Sikora). Wszystkie znane rzeźby przedstawiają młodych ludzi.

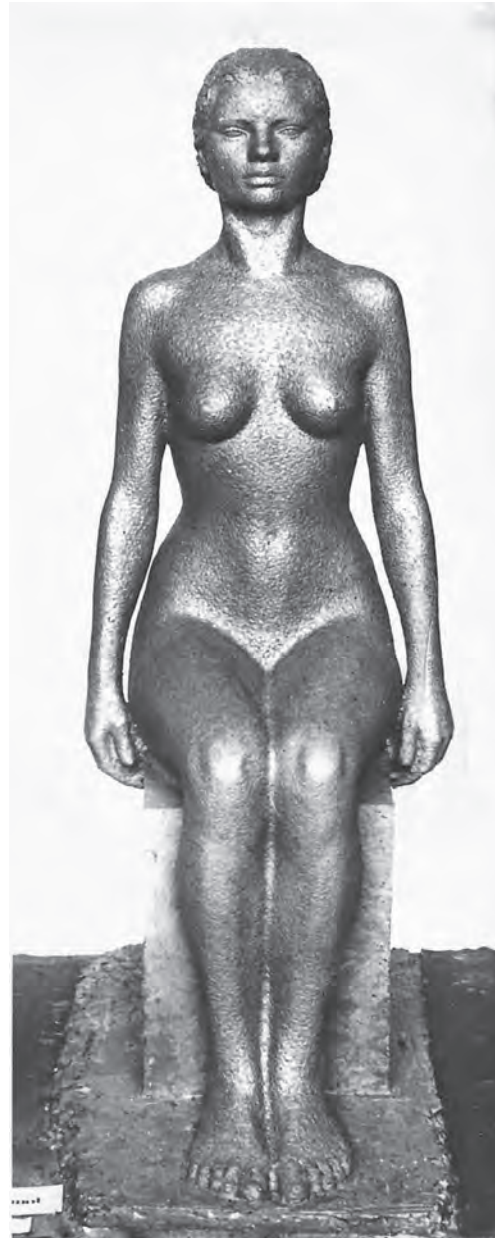
Bardzo wyraźnie zaznaczyła swoją obecność tematyka sportowa, częsta zresztą w polskiej sztuce tego okresu<sup>64</sup>. Odnaleźć ją można w ówczesnym malarstwie (Ewa Maria Łunkiewicz, Leon Chwistek, Felician Szczęsny Kowarski, Jan Korolkiewicz), rzeźbie (Olga Niewska, Józef Klukowski), grafice warsztatowej (Wiktoria Goryńska, Janina Konarska), plakacie (Stefan Osiecki, Jerzy Skolimowski, Czesław Wielhorski), fotomontażu (Janusz Maria Brzeski) i filmie (*Sportowiec mimo woli* i *Jadzia* w reżyserii Mieczysława Krwawicza). Bodźcem skłaniającym młodych artystów do zajęcia się tą tematyką były wystawy sportowe w 1928, 1931 i 1936 r. związane z konkursami olimpijskimi. Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę, że to właśnie w rzeźbie znaleziono najlepsze rozwiązania plastyczne dla przedstawienia sportu. Recenzent wystawy poprzedzającej olimpiadę w Berlinie pisał:

Złe wyniki malarstwa i nijakie grafiki wynagradza dobra rzeźba. Nie wszystkie wprawdzie dzieła wystawione odpowiadają celowi, jaki tkwi w idei olimpiad, ale poziom artystyczny tych prac jest nieporównanie wyższy od sąsiadującego z nimi malarstwa. To pewna, że polska rzeźba znacznie żywiej i doskonalej reaguje na sport niż malarstwo i grafika. Dzięki istocie swej sztuki rzeźbiarze zwrócili przede wszystkim uwagę na piękno kształtu i ruchu. Ich modele są nie tylko w dobrej formie sportowej, lecz także w dobrej formie artystycznej. Jest to niewątpliwym triumfem pracowni rzeźbiarskiej profesora Breyera, który nadał ton współczesnej młodej rzeźbie warszawskiej. [ . . . ] Nie wiem, jak poradzą sobie sędziowie wybierający w IPS-ie dzieła, przeznaczone na Olimpiadę. Możliwe, że zredukują pokazy malarskie do kilku obrazów, a reprezentację sztuki polskiej oddadzą niemal wyłącznie rzeźbie<sup>65</sup>.

63 Na szklanych negatywach zostały utrwalone prace Alfreda Ferneboka (Muzeum ASP ns-0007), Józefa Gazego (Muzeum ASP ns-0017), Karola Pawełka (Muzeum ASP ns-0015-018) i Mieczysława Pawełki (Muzeum ASP ns-0035-040).

64 Nowakowska-Sito (2008: 141–151). W zestawionym przeze mnie katalogu tematyka sportowa zajmuje drugie miejsce po portrecie i studiach głów (traktowanych łącznie).

65 *Wystawy* (1936).



Il. 2 Stefan Momot, *Akt siedzący*, 1937, glina, fot. z Archiwum Fundacji Sztuka Stosowana

Problemem dla twórców wszystkich dyscyplin było znalezienie odpowiedniej formuły plastycznej, która oddawałaby specyfikę danego sportu i ruch zawodników, a jednocześnie byłaby wolna od fotograficznej dosłowności.

Niektórzy twórcy – chociaż udokumentowanych przypadków jest niewiele – nawiązywali kontakt z osobami uprawiającymi sport, aby dotrzeć do istoty specyficznego dla różnych dyscyplin ruchu<sup>66</sup>. Zachęcała do tego także krytyka.

66 Tak było w przypadku *Tenisistki* Rapoporty, zob. Wnukowa (1996: 27–37).

Szczególnie dużo uwag na ten temat wywołała wystawa sportowa w IPS-ie w 1936 r. W „Warszawskim Dzienniku Narodowym” pisano:

Fachowi sportsmeni zarzucają artystom przede wszystkim zupełny brak orientacji przedmiotowej w sporcie, lekceważenie prymitywnych podstaw i zasad sportowości oraz jaskrawe fałsze, których nie ocaliła pomoc migawkowej fotografii, mającej zastąpić autentyczne wrażenie. Radzą przeto panowie sportowcy, szkoda że tym razem nieco już za późno, ażeby plastyków posyłać do obozów wychowania fizycznego, by tam mieli możliwość bezpośredniego zetknięcia się ze sportem<sup>67</sup>.

Podobne uwagi znaleźć można w „Gazecie Polskiej”:

większość artystów naszych nie zawarła dotąd bliższego kontaktu z boiskiem — lecz posługiwała się w większości fotografiami lub zgoła zna sport z teorii, dowolnie przenosząc go na płótno. Jak się dowiadujemy, P[olski] Komitet Olimpijski — przy następnych Olimpiadach — postanowił ułatwić artystom interesującym się tematami sportowymi — poznanie zawodów sportowych w terenie, a przyszłe wystawy przedolimpijskie organizować na rok przed terminem Olimpiady<sup>68</sup>.

Być może na wysoką ocenę rzeźby sportowej wpłynął fakt, że wielu studentów — nie tylko warszawskiej ASP — uprawiało sport, nierzadko odnosząc sukcesy<sup>69</sup>. Wśród wychowanków Breyera także nie brakowało miłośników ćwiczeń fizycznych. Antoni Kenar jeździł na nartach i był znakomitym wspinaczem<sup>70</sup>. Zapalonym sportowcem był Stanisław Sikora, który już w szkole zakopiańskiej skakał w dal i wżwyz, biegał i grał w ping-ponga w deblu z Bronisławem Czechem, zdobywając we wszystkich tych dyscyplinach mistrzostwo Podhala. Ponadto pływał i uprawiał kajakerstwo<sup>71</sup>. Sport, gimnastyka rytmiczna i taniec wciągnęły też Krystynę Dąbrowską<sup>72</sup>. Osobiste doświadczenie wpłynęło najprawdopodobniej na to, że ci właśnie

artyści nie mieli problemu z przedstawieniem odpowiedniej pozycji ciała i ruchu w swoich rzeźbach o tematyce sportowej. Nie dziwi zatem, że sporo prac z tej dziedziny pojawiło się na warszawskiej uczelni, nawet bez związku z konkursami olimpijskimi. Przystawiano różne dyscypliny sportowe: narciarstwo (il. 3), łucznictwo, biegi, tenis, pływanie, rzut oszczepem, pchnięcie kulą, wioślarstwo, taternictwo, hokej, strzelectwo, zapasy, boks, piłkę nożną, łyżwiarstwo figurowe. Sikora, Dunajewski, Dąbrowska, Rapoport, Masiak, Momot, Kasprzycki, Wojtowicz mieli tu znaczące osiągnięcia.

Pierwsze miejsce pod względem ilości prac zajmował portret i studium głowy (il. 4). To właśnie tego typu prace dominowały na wystawach. Źródła zjawiska analizował w związku z I Ogólnopolskim Salonem Rzeźby Mieczysław Wallis:

Brak popytu na rzeźbę dekoracyjną, nieliczne zamówienia na pomniki ze strony władz państwowych lub komunalnych, niewielki popyt na rzeźbę kościelną, przy istnieniu pewnego stałego zapotrzebowania na głowy i popiersia portretowe, sprawiają, że jeszcze stosunkowo najbogaciej rozwija się u nas rzeźba portretowa; Salon, ze swoją rzucającą się w oczy przewagą portretu, odbija wiernie ten stan rzeczy<sup>73</sup>.

Stylistyka głów i popiersi jest bardzo różna. Większość to rzetelne studia z natury, przeważnie młodych mężczyzn i kobiet<sup>74</sup>. Przez pewien czas w pracowni panowała moda na specyficzne opracowanie gałek ocznych, które głęboko wcinano<sup>75</sup>. Stanowiło to mocny akcent i sprawiało wrażenie spojrzenia skierowanego w dół. Za najlepszych portrecistów uważano Alfonsa Karnego, Franciszka Strynkiewicza, Ludwikę Nitschową, Julię Keilową, Stanisława Horno-Popławskiego oraz Tadeusza Szadeberga (il. 5). Pojawił się też kilkakrotnie temat Obcego — głowy Murzynów rzeźbili Franciszek Strynkiewicz, Michał Paszyn, Zofia Wendrowska-Soboltowa, Józef Gazy.

Wielokrotnie przedstawiano dzieci, których wizerunki miały w dwudziestoleciu międzywojennym specjalną

67 *Sport w sztuce* (1936).

68 *Otwarcie wystawy* (1936).

69 Np. Stanisław Barylski, student architektury, grał w reprezentacji Polski w hokeju — na podstawie informacji uzyskanej od córki, Małgorzaty Barylskiej.

70 Wnukowa (2006: 68).

71 Sikora (2000: 12, 14).

72 *Krystyna Dąbrowska*.

73 Wallis (1937: 6).

74 Do rzadkich przedstawień ludzi starszych należy anonimowa głowa starej kobiety, Muzeum ASP ns-0409, głowa mężczyzny Stanisława Stali, Muzeum ASP ns-0411 i ns-0428, wąsatego mężczyzny widocznego po prawej stronie negatywu, Muzeum ASP ns-0442.

75 Trudno jednoznacznie ustalić ten okres, ponieważ szklane negatywy — z małymi wyjątkami — nie są datowane.





Il. 3 Józef Gosławski, *Narciarka*, 1934, gips, fot. Anna Rudzka

wagę<sup>76</sup>. Były symbolem odrodzonej Polski, uosabiały nadzieję na jej trwanie i rozwój. Szczególne ich nasilenie obserwujemy w 1938 r., kiedy to ogłoszono konkurs na wizerunek „Dziecka polskiego”. Nagrodę za dowcipną pracę zatytułowaną *Kiedy miałem 13 miesięcy* dostał wówczas Alfons Karny. O rzeźbie tej pisano: „Pozycja czołgającego się dziecka, jego żywość i wysiłki mięśni uchwycone przez artystę nie bez odcienia humoru – dają tej rzeźbie charakter pulsującego życia małego ciałka”<sup>77</sup>. Krytyka zauważyła również pracę Stefana Momota: „Bardzo dobra rzeźba w alabastrze [. . .]. Oddaje wyraz dziecięcości z wdziękiem i powagą”<sup>78</sup>. Jeden z najbardziej oryginalnych wizerunków dzieci, rzeźbę *Narodziny myśli*, stworzył Albin Maria Boniecki. Jest to bardzo rzadkie w kręgu uczniów Breyera ujęcie symboliczne. Ideą rzeźba nawiązuje do prac Xawerego Dunikowskiego, Bolesława Biegasa i Stanisława Szukalskiego. Analizował ją wnikliwie Roman Kołoniecki, widząc w niej „wpływy i płodnych, i groźnych założeń ekspresjonizmu”, jednocześnie zwracając uwagę, że młodemu artyście udało się uniknąć „niebezpieczeństw, zagrażających dziełu już w samym pomysle”<sup>79</sup>

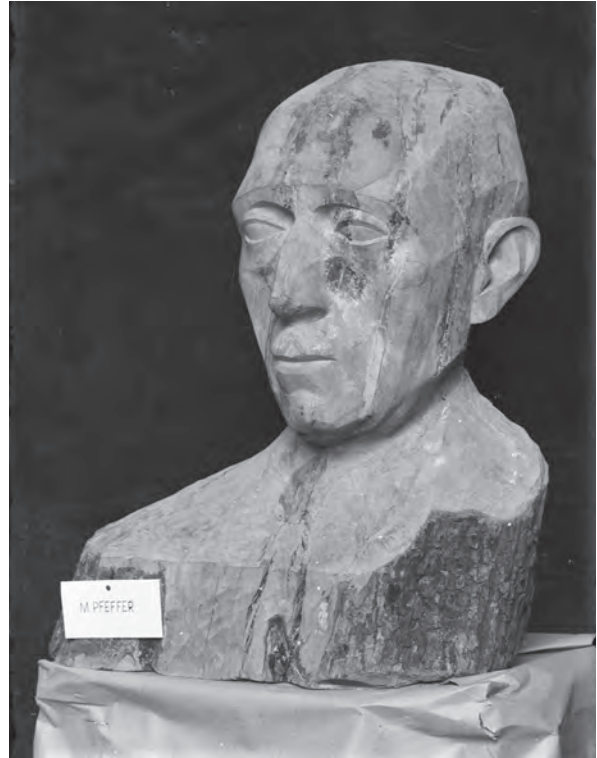
Rzeźba religijna nie doczekała się zbyt wielu realizacji, chociaż i na tym polu uczniowie Breyera odnotowywali sukcesy. Tematyką religijną interesowała się dość wąska

76 Ich autorami byli m.in. Józef Below, Albin Boniecki, Alfons Karny, Ludwika Nitschowa, Stanisław Sikora, Stanisław Horno-Popławski, Helena Głogowska, Aurelia Jaworska, Edward Piwowarski, Karol Tchorek, Stefan Momot, Antoni Kenar, Michał Paszyn, Zofia Wendrowska-Soboltowa, Franciszek Masiak, Kazimierz Pietkiewicz, Natan Rapoport, Elwira Zachert-Mazurczyk i Jerzy Mazurczyk.

77 *Konkurs* (1938: 17).

78 *Konkurs* (1938: 18).

79 Kołoniecki (1938: 4).



Il. 4 Dawid Mordka Pfeffer, *Głowa mężczyzny*, fot. ze zbiorów Muzeum ASP, negatyw szklany ns-0426



Il. 5 Tadeusz Szadeberg, *Aktorka (Portret Grety Garbo)*, 1930, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, fot. 351-s



Il. 6 Aurelia Jaworska, *Matka Boska*, 1931, marmur, Podkowa Leśna, fot. Anna Rudzka

grupa uczniów Breyera: Franciszek Strynkiewicz, Józef Below, Wawrzyniec Kaim, Michał Paszyn, Elwira i Jerzy Mazurczykowie, Józef Goślawski, Marian Wnuk, Krystyna Dąbrowska, Zdzisław Dunajewski. W 1925 r. Aurelia Jaworska wykonała jedną z najciekawszych rzeźb polskich w stylu *art déco* – figurę młodzieńczej Madonny upamiętniającą założenie miasta-ogrodu Podkowa Leśnej<sup>80</sup>. Wykuta w białym marmurze rzeźba przedstawia smukłą dziewczynę o łagodnych rysach twarzy, z pochyloną pokornie głową i skrzyżowanymi na piersiach rękami. Płasko modelowane włosy i fałdy szat opracowane zostały niezwykle dekoracyjnie (il. 6). Jerzy Mazurczyk dwukrotnie wykonywał dużych rozmiarów postać Matki Boskiej, o czym pisał w monografii Mazurczyków Tomasz Grygiel. Pierwsza z nich, „subtelnie stylizowana, przywodząca na myśl klimat form dzieł Mistrza Pięknych Madonn” – jak pisał wspomniany badacz, przeznaczona była dla rodziny Górskich w Warszawie, gdzie miała stanąć na podwórku ich posesji<sup>81</sup>. Druga, o bardzo zbliżonej kompozycji

<sup>80</sup> *Figura Matki Boskiej* (1931: 5). Figura ta znajduje się do dziś na pierwotnym miejscu.

<sup>81</sup> Warszawa, ul. Nowy Świat, d. nr 45/1256. Obecnie rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zob.

(wzbożonej o koronę na głowie i półksiężyc pod stopami), stanowiła główną część ołtarza kościoła w Mikaszewicach, którego konstrukcję wykonał Adam Siemaszko<sup>82</sup>, a kwatery boczne przedstawiające *Zwiastowanie* i *Pietę* – Elwira Zachert-Mazurczyk. Kościół w Mikaszewicach, będący obecnie w granicach Białorusi, po wojnie przekształcono na cerkiew, a figurę Matki Boskiej – jak można sądzić ze zdjęcia umieszczonego w Internecie – przemalowano na jaskrawe kolory, zacierając jej subtelność<sup>83</sup>. Model gipsowy przetrwał szczęśliwie wojnę i dziś znajduje się w dawnym dworze Mazurczyków w Nakielnicy. Relief z wizerunkiem Matki Boskiej Ostrobramskiej dłuta Antoniego Kenara ozdobił kaplicę na m/s Piłsudskim.

W pracowni Breyera znalazło się kilku zdolnych animalistów. Udane realizacje w tym zakresie mieli Stanisław Komaszewski, Stanisław Sikora, Franciszek Masiak, Elwira Zachert-Mazurczykowa. Jedni skłaniali się ku realistycznemu studium z natury<sup>84</sup>, inni szukali form dekoracyjnych<sup>85</sup>. Niewątpliwie bodźcem do podjęcia tej tematyki było powstanie warszawskiego ogrodu zoologicznego w 1928 r. W aktach osobowych Alfonsa Karnego zachowało się podanie do Zarządu ZOO z 27 października 1930 r. z prośbą o możliwość studiów nad zwierzętami z uzasadnieniem: „specjalizuję się w tej dziedzinie”<sup>86</sup>. Największe sukcesy w dziedzinie rzeźby animalistycznej odnosił Stanisław Komaszewski, o którym Leon Strakun pisał, że „jest artystą wysokiej klasy. Jego zwierzęta – każde inaczej traktowane, zdecydowanie zróżnicowane w formie są dowodem wyjątkowej, przy tym na wskroś rzeźbiarskiej inwencji artysty”<sup>87</sup>. Szczególnie chętnie przedstawiano niedźwiadki i żubry, ale nie brakowało też zwierząt egzotycznych jak lwy i foki (il. 7).

Równoległe z zajęciami z rzeźby prowadzonymi przez Breyera uczniowie uczęszczali do innych pracowni. Byli

Grygiel (1981: 4, 8).

<sup>82</sup> W archiwum Zofii Budzyńskiej-Siemaszko i Adama Siemaszki w Gdańsku zachowały się zdjęcia, z których jedno przedstawia cały ołtarz w Mikaszewicach, a pozostałe trzy – postać Madonny.

<sup>83</sup> <http://www.radzima.org/pl/foto/22885.html> (dostęp 25 IX 2017).

<sup>84</sup> M.in. *Cielak* Elwiry Zachert-Mazurczyk, *Koza* Józefa Trenarowskiego.

<sup>85</sup> Przykładem są m.in. *Kogutki* Karola Tchorka i *Kangur* Elwiry Zachert-Mazurczyk.

<sup>86</sup> Archiwum ASP, Zespół Studenckich Akt Osobowych,teczka Alfonsa Karnego (nr 438).

<sup>87</sup> Strakun (1937).

to Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn, Pracownia Rzeźby Monumentalnej (na młodszych latach przedmiot nosił nazwę Brył Architektonicznych) oraz Pracownia Technik Metalowych. Taki program zapewniał studentom uzupełniające się wzajemnie, wszechstronne przygotowanie do tworzenia dzieł w różnej skali i odmiennych materiałach – od pomnika do patery na owoce.

Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn była obowiązkowa dla wszystkich studentów trwającego dwa lata kursu ogólnego (il. 8). To ona w znacznym stopniu przyczyniła się do wrażenia jednolitości szkoły, na którą zwracali uwagę krytycy i recenzenci wystaw<sup>88</sup>. Autorem jej unikalnego programu był Wojciech Jastrzębowski, który za swoją metodę nauczania otrzymał nagrodę na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 r. Atmosferę pracowni opisał Włodzimierz Bartoszewicz:

Na tzw. „górcie”, w pracowni na poddaszu, królował prof. Wojciech Jastrzębowski. [...] Pracownia przypominała trochę przedszkole. Podłużne stoły zawalone były papierkami, klejem, nożyczkami, a studenci niby małe dzieci coś z tych papierków wycinali, coś nalepiali, to znów ugniatali z gliny jakieś kule lub prostokąty. [...] Nieraz dopiero po paru tygodniach takiego przerabiania tapet czy na przykład nalepki hotelowej uzyskiwało się upragnioną aprobatę<sup>89</sup>.

Swoistym hołdem dla metody Jastrzębowskiego było poświęcenie jej znaczącej sekwencji wystawy *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*. O zagadnieniu tym pisały obszernie w publikacji towarzyszącej wystawie Joanna Kania<sup>90</sup>, Iwona Luba<sup>91</sup> i Jola Gola<sup>92</sup>. Na tej samej wystawie można było oglądać odtworzone współcześnie zadania z tej pracowni. Zrealizowali je studenci ASP pod opieką Jacka Dyrzyńskiego i Jana Mioduszewskiego prowadzących Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych – swoistej kontynuacji dawnej Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn.

Ważną rolę pełniła Pracownia Rzeźby Monumentalnej. Praktycznie od początku istnienia upaństwowionej uczelni myślano o znalezieniu odpowiedniej formuły przedmiotu



Il. 7 Albin Boniecki, *Foka*, gips, fot. ze zbiorów Muzeum ASP, negatyw szklany ns-0513



Il. 8 Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn, anonimowa praca studencka, gips, fot. ze zbiorów Muzeum ASP, negatyw szklany ns-0601

łączącego rzeźbę z architekturą. W 1925 r. decyzją Rady Głównej uczelni wprowadzono naukę „brył architektonicznych” dla rzeźbiarzy<sup>93</sup>. Był to początek pracowni, która – kilkakrotnie zmieniając nazwę – odegrała ważną rolę w kształtowaniu umiejętności łączenia rzeźby z architekturą tak, aby stawała się ona jej integralną częścią.

88 Treter (1927).

89 Bartoszewicz (1966: 51).

90 Kania (2012: 178–189).

91 Luba (2012a: 174).

92 Gola (2012: 175).

93 Protokół RG z 25 VI 1925 r., Archiwum ASP.

W ciągu dwóch pierwszych lat studiowano w Pracowni Brył Architektonicznych, na roku III i IV – w Pracowni Rzeźby Monumentalnej. Traktowano je jako jeden ciąg edukacyjny, o czym najlepiej świadczy prowadzenie obydwu pracowni przez jednego profesora – początkowo Karola Stryjewskiego (1929–1932), a następnie Bohdana Pniewskiego (1933–1939). Pracownia ta była szczególnie istotna w latach trzydziestych. Purystyczne oczyszczenie architektury z dekoracji rzeźbiarskich, charakterystyczne dla ruchów awangardowych, spotkało się wtedy z naturalną reakcją powrotu do dawnych, organicznych związków obydwu dyscyplin. Wykorzystując umiejętności zdobyte w pracowni rzeźbiarskiej Breyera, studenci próbowali znaleźć rozwiązania właściwe dla skali architektonicznej. Umożliwiał im to zwłaszcza Bohdan Pniewski, włączając swoich uczniów we własne projekty, m.in. Świątyni Opatrzności. Tu też projektowali małą architekturę i istotne dla estetyki tkanki miejskiej detale, jak np. tablice z nazwami ulic, które musiały być dostosowane charakterem do istniejącej zabudowy.

Studenci mieli też możliwość zapoznania się z technikami metalowymi. O tej modnej wówczas technice, tak lubianej i mającej długie tradycje zwłaszcza w środowisku artystów żydowskich, pisał Michał Weinzieher przy okazji wystawy metaloplastyki Stowarzyszenia Żydowskich Artystów w Polsce w 1938 r.:

Sztuka płaskorzeźby w metalu jest szczególnie trudna, wystawiona jest ona na szereg pokus, które stanowią groźbę dla jej samodzielnego istnienia, dla jej racji bytu i rozwoju. Pierwszym niebezpieczeństwem jest materiał – tworzywo plastyczne niezwykle efektowne, podające się jednak dość trudno woli artysty i narzucające mu samo swe plastyczne powaby. Często wtedy efekt plastyczny dzieła jest efektem przypadkowym, wymykającym się z pod rzeczywistej kontroli świadomości artystycznej twórcy. Największym niebezpieczeństwem jest rywalizacja w płaskorzeźbie pierwiastków malarzkich i czysto rzeźbiarskich<sup>94</sup>.

Pracownię Technik Metalowych prowadził Mieczysław Kotarbiński<sup>95</sup>, najzdolniejszym z jego asystentów był Henryk

Grunwald<sup>96</sup>. Wykonywano głównie drobne przedmioty, które sprzedawano na dorocznych przedświątecznych kiermaszach i do których nabywania zachęcała ówczesna prasa. Ale niektórzy wykonywali w tej niełatwej technice prace o charakterze bardziej monumentalnym bądź stricte rzeźbiarskim. Franciszek Strynkiewicz wykonał drzwi do kaplicy w Szelejewie i do krypty mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie, repusowane obudowy słupów na m/s Batorym – Antoni Kenar. Pawilon polski na paryskiej wystawie w 1937 r. zdobiła rzeźba *Polonia Restituta* autorstwa Franciszka Masiaka, dziś stojąca obok restauracji na Gubałówce. Udany dziełem Elwiry Zachert-Mazurczykowej było popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego, które znajduje się obecnie w Instytucie Józefa Piłsudskiego w Nowym Jorku<sup>97</sup>. Ta sama artystka przedstawiła swój autoportret – dekoracyjną głowę w pełni dorównującą podobnym pracom Julii Keilowej, która z kolei projektowała w metalu znakomite formy użytkowe. Poziomem wyróżniały się także prace Józefa Fajngolda, w którego płaskorzeźbach pojawiała się tematyka żydowska<sup>98</sup>. Był on także autorem cenionej biżuterii. Umiejętności uzyskane przez studentów w tej pracowni mogły stać się dla nich źródłem dochodów, jak w przypadku Zenona Andresat, Henryka Piotrowskiego i Mariana Szczepańca, którzy wspólnie przyjmowali zamówienia na wykonanie przedmiotów metalowych dla kościołów<sup>99</sup>.

Nierzadko uczniowie Breyera podejmowali wspólnie zadania rzeźbiarskie. Alfons Karny wraz z Bazyliem Wojtowiczem brali udział w konkursie na pomnik generała Józefa Sowińskiego, otrzymując drugą nagrodę<sup>100</sup>, Franciszek Masiak i Stanisław Repeta zaprojektowali pomnik 33 Łomżyńskiego Pułku Piechoty. Pracowali zespołowo Elwira i Jerzy Mazurcykowie oraz Adam Siemaszko, wykonując orły w pawilonie polskim na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. (il. 9), a następnie ołtarz w Mikaszewiczach. Maksymilian Potrawiak i Stanisław

<sup>96</sup> 1 XI 1927–30 VI 1930 i 1 I 1933–31 VIII 1935, Piwocki (1965: 84).

<sup>97</sup> Grygiel (1981: [12]); Langowski (2012: 287–326). Według Langowskiego artystka przekazała rzeźbę Instytutowi w depozyt, nie pisze jednak, kiedy to nastąpiło.

<sup>98</sup> Na IV Salonie Zimowym IPS-u w 1934 r. i na wystawie metaloplastyki w Stowarzyszeniu Żydowskich Artystów w Polsce w 1938 r. artysta eksponował prace *Simchat Tora* i *Rodzina żydowska*.

<sup>99</sup> Mulczyński (2009: 653).

<sup>100</sup> Pierwszą nagrodę otrzymał Tadeusz Breyer i to jego projekt został zrealizowany w parku na warszawskiej Woli.

<sup>94</sup> Weinzieher (1938: 18).

<sup>95</sup> Piwocki (1965: 72). Ten sam autor w wykazie pedagogów podaje, że Mieczysław Kotarbiński był profesorem kontraktowym kompozycji brył i płaszczyzn od 1 X 1923 oraz profesorem malarstwa i rysunku od 1 XII 1923 r., Piwocki (1965: 82).

Sikora zrealizowali Mauzoleum Generała Gustawa Orlicz-Dreszera. Przykładów takich można znaleźć znacznie więcej.

Studenci Breyera bardzo szybko stali się, już od schyłku lat dwudziestych, znaczącą grupą na wystawach krajowych. Szczególnie ważnym miejscem stał się dla nich Instytut Propagandy Sztuki, związany z Akademią Sztuk Pięknych wspólnymi ideami i kontaktami personalnymi. To było dla nich najbardziej pożądane miejsce wystawiennicze, tu też otrzymywali prestiżowe nagrody<sup>101</sup>. Znaczące wydają się sukcesy na tak istotnej imprezie, jaką był I Ogólnopolski Salon Rzeźby w IPS-ie, gdzie na osiem nagród cztery przypadły uczniom Breyera<sup>102</sup>.

Studenci Breyera pozostawili też swoje ślady w przestrzeni publicznej. Niektóre z ich realizacji miały efemeryczny żywot, jak wspomniane Mauzoleum Orlicz-Dreszera, zniszczone w pierwszych dniach września 1939 r.; część z tych dzieł przetrwała jednak wojnę i nadal istnieje w tkance miejskiej, chociaż mało kto zna nazwiska ich twórców. A przecież są wśród nich tak znane dzieła jak pomnik Marii Curie-Skłodowskiej i Syrena autorstwa Ludwika Nitschowej (il. 10), *Kariatyda* w Urzędzie Patentowym w Alei Niepodległości i powązkowski nagrobek Żwirki i Wigury Franciszka Strynkiewicza, płaskorzeźby Józefa Belowa przy ulicy Puławskiej 28, kuty w blasze miedzianej tygrys Stanisława Komaszewskiego na kamienicy Wedla (Puławska 28). Widać w nich nie tylko opanowanie problemów czysto rzeźbiarskich, ale także wiedzę przyswojoną w innych, omówionych uprzednio pracowniach.

Warto przypomnieć dziś tak znaczący dla rzeźby polskiej dorobek wychowanków profesora Tadeusza Breyera. Stanowi on nie tylko tło dla twórczości czołowych twórców tego okresu. Dokładne przyjrzenie się powstałym wówczas dziełom uświadamia, że wielu artystów miało poważne osiągnięcia, a poziom twórczości środowiska związanego z ASP w Warszawie zasługiwał na uznanie.

<sup>101</sup> Dobrym materiałem porównawczym są katalogi wystaw IPS-u, a także analiza kart zgłoszeniowych.

<sup>102</sup> *Przyznanie nagród* (1937: 8). Nagrodę Funduszu Kultury Narodowej otrzymał Franciszek Strynkiewicz (2000 zł), nagrodę prezydenta miasta stołecznego Warszawy – Stanisław Komaszewski (1500 zł), nagrodę prezesa Państwowego Banku Rolnego – Stanisław Horno-Popławski (300 zł), a Alfonsa Karnego wyróżniono nagrodą prezesa Poczтовой Kasy Oszczędności (250 zł).



Il. 9 Elwira i Jerzy Mazurczykowie, Adam Siemaszko, *Orły* z pawilonu polskiego w Paryżu z 1937 r., blacha miedziana, fot. z archiwum Zofii i Adama Siemaszków



Il. 10 Ludwika Nitschowa, *Pomnik Syreny*, 1939, brąz, fot. A. Rudzki jr

## Bibliografia

- Antoni Kenar 2006 = Antoni Kenar 1906–1959, koncepcja i opracowanie Urszula Kenar, Warszawa 2006.
- Bartoszewicz 1966 = Bartoszewicz Władysław, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966.
- Bryl 2003 = Bryl Monika, *Życie i twórczość Tadeusza Breyera*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Lechosława Lameńskiego, Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2003.
- Cieślowski 1935 = Cieślowski Tadeusz syn, *Pamięci Jerzego Łopuszańskiego*, „Plastyka”, 1 (1935): 24.
- Czapelski 2008 = Czapelski Marek, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008.
- Europejskie Dni Dziedzictwa 2012 = Europejskie Dni Dziedzictwa 2012. *Mieszkania XX wieku. 22–23 września*, <http://www.mik.waw.pl/aktualnosci/item/717-22-23-wrzesnia-europejskie-dni-dziedzictwa-2012-mieszkania-xx-wieku.html> (dostęp 27 XII 2014).
- Drexlerowa, Olszewski 2005 = Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.
- Figura Matki Boskiej 1931 = *Figura Matki Boskiej dłuta Aurelii Jaworskiej ustawiona w Podkowie Leśnej*, „Kurier Warszawski”, 237 (1931): 5.
- Gola 2012 = Gola Jola, *Ekspozycja polska w Grand Palais*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2012: 175.
- Józef Gosławski 2009 = Józef Gosławski. *Rzeźby, monety, medale*, koncepcja i oprac. Anna Rudzka, Warszawa 2009.
- Grygiel 1981 = Grygiel Tomasz, *Elwira i Jerzy Mazurcykowie – rzeźba*, Łódź 1981.
- Grzesiuk-Olszewska 1993a = Grzesiuk-Olszewska Irena, *Konkurs na pomnik i dzielnicę im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1993: 203–232.
- Grzesiuk-Olszewska 1993b = Grzesiuk-Olszewska Irena, *Świątynia Opatrzności i Dzielnica Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929–1939*, Warszawa 1993.
- Grzesiuk-Olszewska 1998 = Grzesiuk-Olszewska Irena, *Pomniki śródmiejskie w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Historyczne centrum Warszawy. Urbanistyka, architektura, problemy konserwatorskie. Materiały z sesji naukowej, Warszawa 23–24 maja 1996*, red. Bożena Wierzbicka, Warszawa 1998: 164–178.
- Stanisław Horno-Popławski 2003 = Stanisław Horno-Popławski. *Droga sztuki – sztuka drogi. W setną rocznicę urodzin artysty* [katalog wystawy], red. Jerzy Malinowski, oprac. Dorota Grubba, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2003.
- Hulewicz 1937 = Hulewicz Jerzy, *Doroczna wystawa prac uczniów Akademii Sztuk Pięknych w stolicy*, „Kurier Poranny” (16 VI 1937), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych II.
- Hulewicz 1939 = Hulewicz Jerzy, *Doroczna wystawa w Akad[emii] Sztuk Pięknych*, „Kurier Poranny”, 161 (1939), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych II.
- Husarski 1932 = Husarski Wacław, *Rzeźba polska od wieku XVIII*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. 2, Warszawa 1932: 583–586.
- Kania 2012 = Kania Joanna, *Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2012: 178–189.
- Kisielewski 1995 = Kisielewski Andrzej, *Karny*, Białystok 1995.
- Kleczyński 1932 = Kleczyński Jan, *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych. Pokaz prac uczniów*, „Kurier Warszawski”, 175 (1932), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Kołodziej 1938 = Kołodziej Roman, *Rzeźbiarz i problematyka rzeźbiarska. W pracowni A.M. Bonieckiego*, „Pion”, 9 (1938): 4.
- Konkurs 1938 = J. Kr., *Konkurs „Dziecko polskie”*, „Bluszcz”, 33 (1938): 17.
- Konstantynów 2007 = Konstantynów Dariusz, *Dekoracje Dworca Głównego w Warszawie. O sztuce monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1–2 (69) (2007): 73–106.
- Kotkowska-Bareja 1980 = Kotkowska-Bareja Hanna, *Rzeźba*, [w:] *75 lat warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tendencje twórcze pedagogów* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980: 27–37.
- Kotkowska-Bareja 1997 = Kotkowska-Bareja Hanna, *Tadeusz Breyer i jego uczniowie. Prace ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Galeria „Aula”, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1997.
- Krystyna Dąbrowska = [b.a.], *Krystyna Dąbrowska 1906–1944*, maszynopis, wł. rodziny artystki.
- Kwiatkowska 1993 = Kwiatkowska Maria I., *Polscy rzeźbiarze w Rzymie w XIX wieku i w okresie międzywojennym*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1993: 57–100.
- Langowski 2012 = Langowski Krzysztof, *Początki działalności Instytutu Józefa Piłsudskiego w Nowym Jorku (1943–56)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” R. XLVII (2012): 287–326, [http://www.sdr-ihpan.edu.pl/files/12\\_langowski.pdf](http://www.sdr-ihpan.edu.pl/files/12_langowski.pdf) (dostęp 27 VII 2014).
- Luba 2012 = Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

- Luba 2012a = Luba Iwona, *Sukces Wojciecha Jastrzębowskiego w Paryżu*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2012: 174.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Melbechowska-Luty 2005 = Melbechowska-Luty Aleksandra, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005.
- Melbechowska-Luty, Bal 2007 = Melbechowska-Luty Aleksandra, Bal Irena, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Warszawa 2007.
- Mulczyński 2009 = Mulczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2009.
- Norblin-Chrzanowska 1934 = Norblin-Chrzanowska Zofia, *Wystawa Akademii Sztuk Pięknych, „Świat”* (21 VII 1934), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Nowakowska 2013 = Nowakowska Krystyna, *Pawilon polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939–1940)*, Warszawa 2013.
- Otwarcie wystawy 1936 = Otwarcie wystawy „Sport w sztuce”, „Gazeta Polska” (19 IV 1936), Archiwum IPS, teczka nr 49, wycinki prasowe.
- Pasierb, Janocha 1999 = Pasierb Janusz St., Janocha Michał, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999 [2000].
- Sport w sztuce 1936 = (p.g.), *Sport w sztuce*, „Warszawski Dziennik Narodowy” (26 IV 1936); ten sam tekst: „Dziennik Wileński” (27 IV 1936), Archiwum IPS, teczka nr 49, wycinki prasowe.
- Piwocki 1965 = Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Podhorska-Okołów 1931 = Podhorska-Okołów Stefania, *Ucieczka młodych artystów od malarstwa. Triumf grafiki, rzeźby, dekoracji na wystawie uczniów Szkoły Sztuk Pięknych*, „Kurier Czerwony” (2 VII 1931), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Przyznanie nagród 1937 = *Przyznanie nagród na salonie rzeźby w I.P.S., „Czas”* (Warszawa), 138 (1937): 8.
- Rudzka 2011 = Rudzka Anna, *Grupa Kapitol – mało znany epizod polsko-włoskich związków artystycznych*, [w:] *Inter Italicum. Sztuka i historia*, red. Małgorzata Wrześniak, Warszawa 2011: 243–267.
- Rudzka 2012 = Rudzka Anna, *Uczniowie Breyera w Rzymie – grupa Kapitol*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944* [katalog wystawy], red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2012: 262–265.
- Rudzka 2014a = Rudzka Anna, *Grupa Kapitol – polscy artyści w Rzymie*, [w:] *Świadectwa/Testimonianze, t. 7, W poszukiwaniu piękna. Polscy artyści plastycy we Włoszech (II poł. XIX i I poł. XX w.)*, red. Ewa Prządka, Rzym 2014: 151–162.
- Rudzka 2014b = Rudzka Anna, *Włoskie lata Józefa Gosławskiego*, [w:] *Świadectwa/Testimonianze, t. 7, W poszukiwaniu piękna. Polscy artyści plastycy we Włoszech (II poł. XIX i I poł. XX w.)*, red. Ewa Prządka, Rzym 2014: 167–175.
- Rzeźbiarze Saskiej Kępy 2011 = *Rzeźbiarze Saskiej Kępy wczoraj i dziś* [katalog wystawy], Klub Kultury Saska Kępa, Warszawa 2011.
- Samotyhowa 1931 = Samotyhowa Nela, *Sprawy sztuki. Rzut oka wstecz, „Kobieta Współczesna”*, 29 (1931).
- Sikora 2000 = Sikora Stanisław, *Jedno życie*, Warszawa 2000.
- Sterling 1935 = Sterling Mieczysław, *Sztuka winna stać się czytelną dla widza. Żimowy Salon w IPS-ie, „Kurier Poranny”*, 41 (1935): 6.
- Strakun 1937 = Strakun Leon, *Salon Rzeźby w I.P.S.-ie, „Ster”* (6 VI 1937), Archiwum IPS, teczka nr 60, wycinki prasowe.
- Franciszek Strynkiewicz 1993 = *Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza*, red. M. Lewańska, Warszawa 1993.
- Szańkowska 1984 = Szańkowska Elżbieta, *Rzeźba warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Sztuk Pięknych do roku 1939*, [w:] *75 lat Akademii Sztuk Pięknych, „Zeszyty Naukowe ASP”*, 1/7 (1984): 63–74.
- Sztuka wszędzie 2012 = *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1904–1944* [katalog wystawy], red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2012.
- Treter 1927 = Treter Mieczysław, *Szkoła Sztuk Pięknych, „Warszawianka”*, 173 (1927), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Trybuś 2012 = Trybuś Jarosław, *Warszawa Niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2012.
- Wallis 1937 = Wallis Mieczysław, *Salon Rzeźby w IPS-ie, „Wiadomości Literackie”*, 23 (1937): 6.
- Weinzieher 1938 = Weinzieher Michał, *Wystawa metaloplastyki Żyd. Stow. Artystów Plastyków, „Nasz Przegląd”*, 136 (1938): 18.
- Winkler 1931 = Winkler Konrad, *Doroczna wystawa Szkoły Sztuk Pięknych, „Kurier Poranny”* (3 VII 1931), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Winkler 1937 = Winkler Konrad, *Na cenzurowanym, „Dziennik Poranny”* (20 VI 1937), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- Winkler 1939 = Winkler Konrad, *Wystawy doroczne na warszawskich uczelniach artystycznych, „Robotnik Poznańsko-Pomorski”* (30 VI 1939), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych II.
- Wiśniuch 1957 = Wiśniuch Barbara, *Karny*, Warszawa 1957.
- Marian Wnuk 1996 = *Marian Wnuk 1906–1967*, red. Anna Wrońska, Warszawa 1996.
- Wnukowa 2006 = Wnukowa Józefa, *[Wspomnienie o Antonim Kenarze]*, [w:] *Antoni Kenar 1906–1959*, koncepcja i opracowanie Urszula Kenar, Warszawa 2006: 68.

- Wnukowa 1996 = Wnukowa Józefa, *Marian Wnuk*, [w:] *Marian Wnuk 1906–1967*, red. Anna Wrońska, Warszawa 1996: 27–37.
- Profesor Bazyle Wojtowicz* 2003 = *Profesor Bazyle Wojtowicz i jego uczniowie* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej PROFIL, Poznań 2003.
- Wróblewska 1988 = Wróblewska Danuta, *Jan Ślusarczyk – rzeźba*, Białystok 1988.
- W kręgu Rytmu* 2006 = *W kręgu Rytmu. Polska sztuka lat dwudziestych. Materiały sesji w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Warszawa 2006.
- Wyprawa w Dwudziestolecie* 2008 = *Wyprawa w Dwudziestolecie* [katalog wystawy], MNW, 17 stycznia – 30 marca 2008, red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Warszawa 2008.
- Wystawa nowojorska 1939* = *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 23–24 listopada 2009 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2012.
- Wystawa paryska 1925* = *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007.
- Wystawa paryska 1937* = *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 22–23 października 2007 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2009.
- Wystawy 1936* = *Wystawy. Sport w sztuce i Miasta polskie*, „Kurier Warszawski” (2 V 1936), Archiwum IPS, teczką nr 49, wycinki prasowe.
- Zrębowski 1935 = Zrębowski Roman, *Doroczny plon Akademii Sztuk Pięknych*, „Express Poranny” (11 VI 1935), Archiwum ASP, Księga Wycinków Prasowych I.
- I Festiwal Otwarte Mieszkania*, [www.tonz.org.pl/warszawa/infusions/aw\\_ecal\\_panel/view\\_event.php?id=75](http://www.tonz.org.pl/warszawa/infusions/aw_ecal_panel/view_event.php?id=75).
- <http://www.radzima.org/pl/foto/22885.html> (dostęp 25 IX 2017).

## The *Milieu* of sculptors in Academy of Fine Art in Warsaw 1923–1939

(summary)

Understanding an artist's work requires knowledge of his times and artistic environment. A very important – still insufficiently recognized – element of the background of Abraham Ostrzeża's work was the community of sculptors at the Academy of Fine Arts in Warsaw (ASP) in the years 1923–1939. It was Professor Tadeusz Breyer's atelier

where renowned Polish sculptors got their education. Students and graduates of the studio created a circle connected through common tasks and projects, activity in organizations as well as social relations. They worked together in the Form Cooperative and in the Block of Professional Artists. Although their oeuvre influenced Polish sculpture long after the Second World War, studies on this period are sparse and fragmentary. To explore this sculptural circle it was necessary to analyze the curriculum, exhibition and social activity. Thus, a broad survey of the resources of the ASP Archives and the ASP Museum, press releases, catalogs of exhibitions as well as the private archives of artists was carried out. One of the main tasks was to compile a possibly complete catalog of pre-war works by Breyer's students.

The high percentage of women among the students (27%) and the presence of disabled students – for whom carving was a particular challenge – made Professor Breyer's atelier a special place at that time. Breyer's program has not survived as a document, but its reproduction was possible to a large extent. The basic tasks in the studio included the study of a nude study, the sportsmen's sculpture, the figure, the portrait, the study of the head, the child, the religious sculpture and animal art. There are even some examples of caricature. The study of a nude was important in academic teaching, but very few sculptures of this kind survived. The most popular theme was portrait and head study. The sports subjects were well represented. There were many sculptures of children, whose images during the interwar period were a symbol of the reborn Poland. Religious sculpture has not received much attention. There were several talented animal artists inclined towards a realistic study of nature or decorative forms.

In parallel with the sculpture lessons run by Professor Breyer, the students attended the Studio of Compositions of Solids and Planes, Monumental Sculpture Studio and the Metal Techniques Studio. It provided the students with complementary, comprehensive preparation to create works in various scales and materials – from the monument to the fruit bowl.

Breyer's students formed a significant group at national exhibitions from the late 1920s. The Institute of Art Propaganda, where they received prestigious awards, became a particularly important exhibition venue. Breyer's students also left their mark on the public space. Some of these works still exist in the urban fabric, although only a few know the names of their creators. They display not only a mastery of pure carving but also knowledge gained in other previously presented studios.

The achievements of Professor Breyer's students are significant for Polish sculpture. They deserve further study and public dissemination.