



BIANKA ROLANDO

NASZE

ŁAKOPANIE



BOSZ

BIANKA ROLANDO
**NASZE
ZAKOPANIE**



spis treści

BRZYZEK / 4

ZOFIA STRYJEŃSKA / 8

JAN GAŚIENICA-SZOSTAK (SEN) / 14

LEON CHWISTEK / 20

JÓZEF KLUSKA-STAWOWSKI / 26

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI / 32

KRYSTYNA WRÓBLEWSKA / 40

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS / 46

ANTONI RZAŚA / 54

GRZEGORZ PECUCH / 60

STANISŁAW WITKIEWICZ / 66

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) / 72

MIECZYŚŁAW KARŁOWICZ / 80

RAFAŁ MALCZEWSKI / 86

ANNA GÓRSKA / 92

LEON WYCZÓŁKOWSKI / 100

WOJCIECH WEISS / 108

JAN STANISŁAWSKI / 114

URSZULA KOŁACZKOWSKA / 120

ANTONI KENAR / 126

WŁADYSŁAW HASIOR / 134

ZOFIA RYDET / 142

MARIA BUJAKOWA / 148

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA / 156

Bibliografia / **157**

Literatura muzyczna / **159**

Spis ilustracji / **160**

O autorce / **167**

Podziękowania / **167**

BIANKA ROLANDO

NASZE

ZAKOPIANIE

ARTYŚCI TWORZĄCY W CIENIU TATR

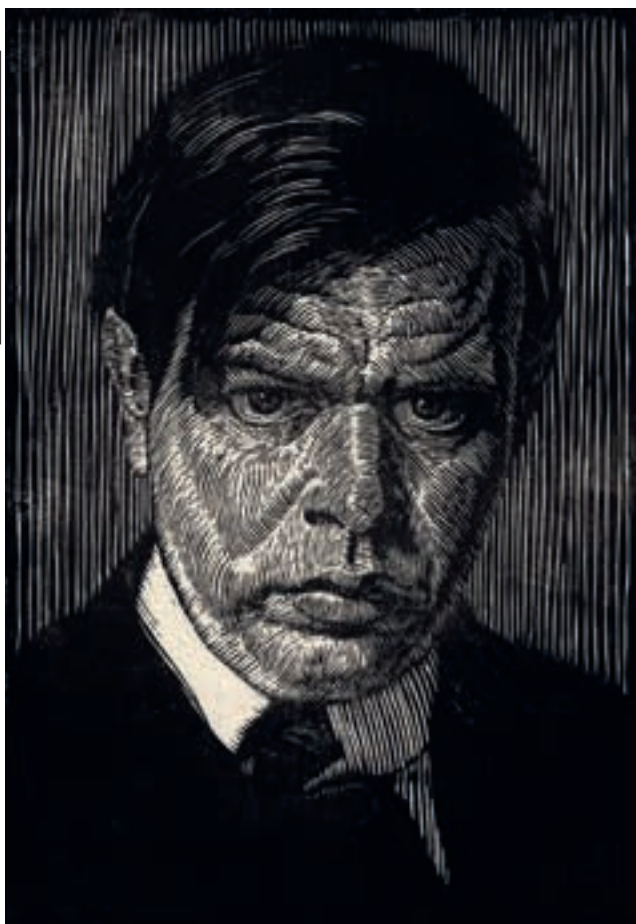
Projekt graficzny – Lech Majewski

BOSZ

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

Władysław Skoczylas (ur. 1883 w Wieliczce, zm. 1934 w Warszawie) – grafik, malarz, rzeźbiarz, pedagog. Studiował w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, potem w Paryżu i w Akademii für Graphische Künste und Buchgewerbe w Lipsku.

Serce lasu



Święty Sebastian to drzeworyt Władysława Skoczylasa z 1915 roku. Wszedł w skład grafik należących do *Teki podhalańskiej*, a postać świętego męczennika jawi się w tym zbiorze jako zagadkowa. W czasie pierwszej wojny światowej artysta został powołany do służby w armii austriackiej. Zwolniony powrócił do Zakopanego, gdzie stworzył serię drzeworytów religijnych, wśród których był *Święty Sebastian*. Sebastian przywiązany do drzewa staje się ofiarą polowania, leśną zwierzyną, ale też pniem – drewnianą matrycą, w którą wbijane są dłuta, by znaczyć ślad nie-

zliczonej liczby powtórzeń odbijanych jak echo.

Ta interpretacja wiąże się z moim osobistym doświadczeniem warsztatu graficznego. Ostrość strzał-dłut i bliskość drzewa łączy w konstelację znaków i symboli opowieść o drzeworycie. Skoczylas sięgnął do przedstawień Sebastiana w piętnastowiecznych wizerunkach

graficznych; tu można wspomnieć choćby pracę anonimowego drukarza i malarza podpisującego się jako Meister der Spielkarten z 1440 roku, gdzie aureola męczennika zwieńczona jest koroną drzewa. Święty Sebastian jest figurą niewinnego cierpienia, symbolem wojennego okrucieństwa, którego świadkiem był również artysta. Może być też czytany jako patron drzeworytników, gdyż wspólna rola drzewa oraz



analogia dłut i strzał wydaje się oczywista. Człowiek związany z żywym pnem staje się ludzkim ciałem drzewa, tym bardziej podkreślając swój nierozzerwalny związek z przyrodą. Jeżeli tak czytać przedstawienie świętego, to jest to obłaskawienie procesu rzeźbienia w drewnie, które kiedyś było żywe, rośło, kwitło, łamało się, chorowało, odradzało się lub zamierało.



Drzewa w lesie są powtórzeniem znaczenia żywej relacji człowieka z naturą, dlatego las w drzeworycie Skoczylasa nie jest niemyim miejscem zbrodni, ale staje się membraną zwielokrotniającą każde drgnięcie umierającego, aż do wrycia się w pamięć. Spiętrzona liczba strzał w każdym miejscu ich uderzenia wyraża siłę bólu. Długie włosy na opuszczonej już głowie chłopca i jego prawie kobiece ciało podkreślają niewinność dziecka. Korzenie drzew sięgają głębiej, młode pędy zwiastują nadzieję na odrodzenie natury i człowieka z niej wyrastającego.

Drzeworyt Skoczylasa może być emblematem myśli, że dzika przyroda jest towarzyszem człowieka od momentu jego narodzin do śmierci, a nawet po niej. Przyrodzie, z której tak wiele czerpie się inspiracji i surowca, należy się szacunek i troska. Zbyt wielu ludzi zapomina o tym współcześnie, licząc na niekończące się zyski kosztem zanikającej dzikiej natury.



40. **Władysław Skoczylas**, *Zmierzch (Portret górala)*, 1923

ANTONI RZAŚA

Antoni Rząsa (ur. 1919 w Futomie, zm. 1980 w Zakopanem) – rzeźbiarz, projektant mebli, pedagog. Edukację rzeźbiarską rozpoczął w Szkole Przemysłu Drzewnego w klasie Antoniego Kenara. W 1954 roku zdał skrócony egzamin państwowy w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Przemienienie

Prace Antoniego Rząsy to jedna z najbardziej niezwykłych opowieści o kształtowaniu form przestrzennych. Z jednej strony są to rzeźby zdecydowanie figuralne, przedstawiające, z drugiej strony ich powierzchnie można czytać jako abstrakcyjne fragmenty. I żadne z tych nawet najdrobniejszych nacięć siekierą czy dłutem nie jest odpuszczone lub zbyt mechanicznie potraktowane. Dzięki silnej przyjaźni i zażyłości dwóch Antonich – Antoniego Rząsy i Antoniego Kenara – powstać mogła jedna z najbardziej intrygujących twórczości rzeźbiarskich w polskiej sztuce. Antoni Kenar pomagał uczniowi i przyjacielowi osiągnąć cel, jakim była niezależna twórczość rzeźbiarska.

Rzeźby Antoniego Rząsy stoją z dala od mód czy stylów, z dala od taniego efekciarstwa. Są głęboko oczyszczone samodzielną decyzją twórcy. Sztuka Rząsy, nazywana naiwną lub ludową, nie ma nic z naiwności. Ludowość jest przez artystę rozumiana jako możliwość poszukiwań autentycznych form ludzkiego doświadczenia rzeczywistości. Antoni Rząsa nie udawał kogoś, kim nigdy nie był, czego odzwierciedleniem są jego listy i notatki. Świadomie wybrał to, co najlepsze z rzeźby ludowej i – będąc jej twórcą – podniósł to do rangi dokładnie przemyślanego i przygotowanego dzieła sztuki.



Najczęściej wybieranym przez Rzęsę motywem była postać Chrystusa. Sam artysta był dość zdystansowany do tradycyjnie rozumianej religijności, a już tym bardziej do konserwatywnego myślenia o sztuce sakralnej: „Jestem może pierwszy, który połamiał kanony kościelne, że wzięłem tego Chrystusa i zrobiłem z niego człowieka. I jego obdarzam zaletami wszystkimi ludzkimi, no i równocześnie pewnością siebie, buntem”²³.

Artysta rzeźbił swoją ścieżkę. Choć jego prace kluczą wokół klasycznych tematów snycerstwa, czyli choćby piet czy frasośliwego, to jednak

23. Antoni Rzęsa. *Prace*, red. Magda Ciszewska-Rzęsa, Juliusz Sokołowski, Fundacja im. Antoniego Rzęsy, Portal Internetowy Latarnik, Zakopane 2004, s. 42.



powody ich tworzenia są inne niż tradycyjne. Sam Antoni Rząsa pisze, że rzeźbi ludzkie cierpienie. Chrystus to człowiek, a motyw cierpienia i jego pogłębionej analizy znajdował w czytelności tej postaci. Wśród jego prac pojawiają się często piety. Różne są ich proporcje sugerujące zmieniający się rodzaj napięcia i bólu. Cierpienie jest najtrudniejszym



doświadczeniem, jest trudną lekcją introspekcji, w której określa się autentyczna forma, odpowiedź na pytanie, na czyj wizerunek rzeźbimy i jesteśmy rzeźbieni. Nie jest przypadkowe, że pierwsze rzeźby z cyklu *Piety* zaczęły powstawać po śmierci Antoniego Kenara. Widząc śmierć

nauczyciela i przyjaciela, Rząsa w rzeźbie znalazł miejsce na zadanie pytań o sens bólu i nadał im twórczy wyraz.

Na zdjęciu Haliny Rząsy, żony artysty, widzimy *Pietę przemijania* tak ustawioną na tle Tatr, że profil umarłego wpisuje się w kształt masywu. Zmarły spoczywa w cieniu gór, jest ich rzeźbiarskim przedłużeniem i pogłębieniem. Obie prace wskazują na mężczyznę zrośniętego z figurą kobiety. Ona podtrzymuje go i się nim karmi. Ciało Chrystusa jest silnie uproszczone, z mumifikowane, w kokonie. Pozioma postać zmarłego staje się niejako cięciwą, zaś kobieta czuwająca i karmiąca się nim jest zarówno ręką łuku, jak i strzałą. Matka podzielona jest na dwie postaci. Wewnątrz łuku podtrzymuje ciało zmarłego osoba o twarzy



JAN STANISŁAWSKI

Jan Stanisławski (ur. 1860 w Olszanie, zm. 1907 w Krakowie) – malarz, pedagog. Kształcił się w Warszawie w pracowni Wojciecha Gersona, studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, następnie w Paryżu.

Biedactwa

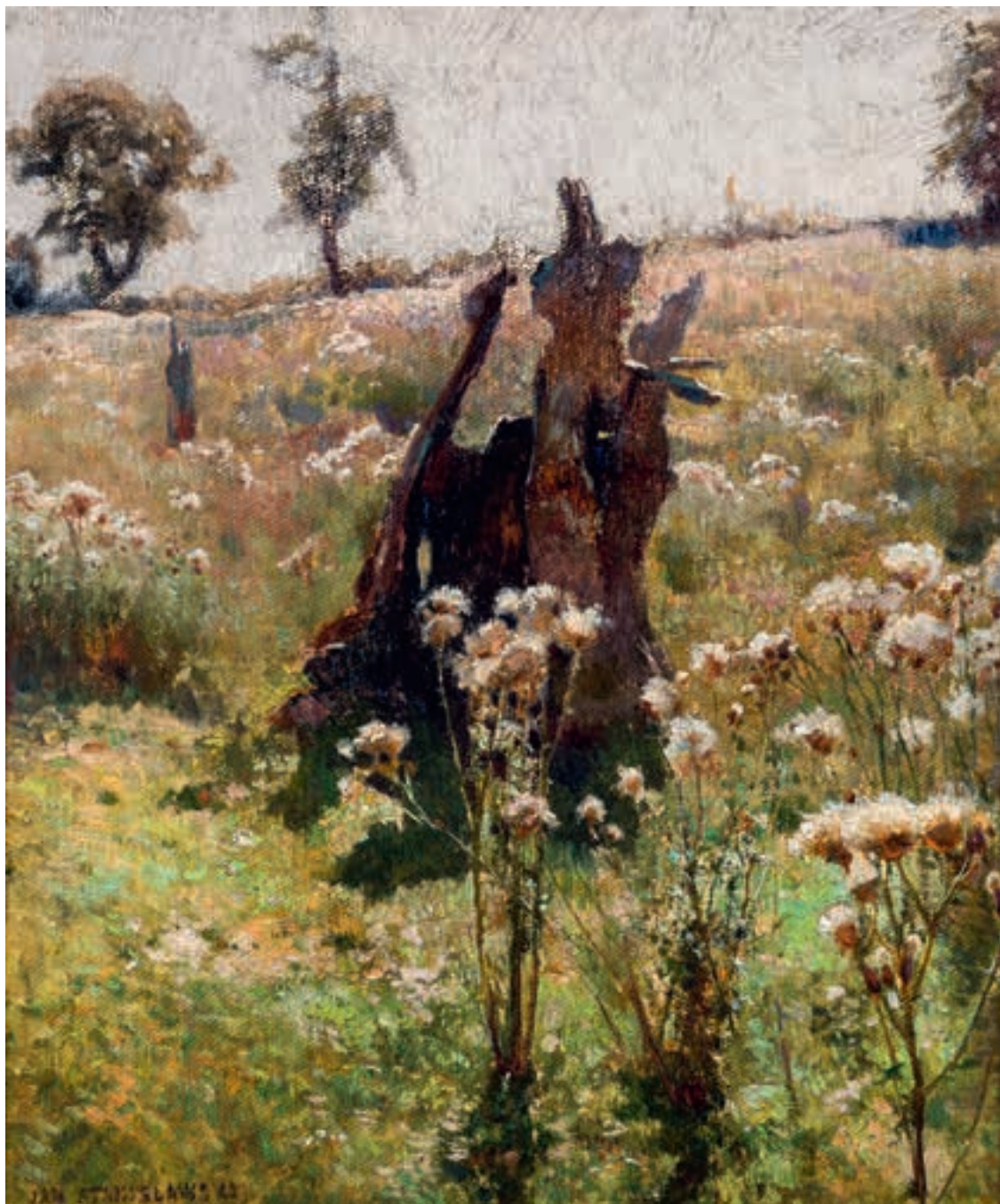
Rozsuwająca się sceneria górskiego widoku, przemieniającego się w nieustannym ruchu, jest tematem małego obrazu olejnego Jana Stanisławskiego. Pośpieszność notatki malarskiej, łowiąca najcenniejsze elementy widoku, osiąga zaskakującą formę małego objawienia. Zmienna scenografia ma jednego bohatera/bohaterkę, jest nim każdy człowiek, istota, cień znikającego w przyrodzie, uczący się jej w sobie. Stanisławski jako jeden z pierwszych malarzy uczynił temat pejzażu najistotniejszą formą wypowiedzi malarskiej w historii sztuki polskiej.

Wychowany na terenach szerokiej Ukrainy, poznał rozległość przestrzeni, określającej się przez drobne sygnały życia w bezkresie. Nieskończoność horyzontu dawała poczucie wolności, ale i skrajnego osamotnienia, krajobrazy stawały się dla artysty przestrzenią nieodgadzionych treści, tajemniczych i możliwych do chwilowego zdefiniowania za pomocą malarstwa. Jeden niewielki element w krajobrazie, czasem zupełnie drobny, pospolity, niepozorny, mógł decydować o wszystkim w obrazie, okazać się kluczem do odczytania niewystawionego nastroju, mogły być to wysuszone łodygi ostów (bodiaków), maszt kwitnącej dziewanny czy konar martwego drzewa. Najlichszych bohaterów, zwanych przez



94. Stanisław Wyspiański,
Portret Jana Stanisławskiego, 1904

samego artystę „biedactwami”, ustawiał na scenie niekończących się przestrzeni. Dawał im wolność i siłę stanowienia w teatrze wielkiej całości. Te „biedactwa” to też świadectwo ogromnej wrażliwości artysty na to, co kruche, zwiędłe, obumierające, kruszące się w potęgde żywiołów, nieistotne, zbyt małe, by było zauważone, aby tym bardziej być dla czegoś istotnego osią. A jednak Stanisławski, człowiek ogromnej postury, dostrzega to, co najbardziej liche, i daje temu szansę stanowienia w obrazach.



Artysta tworzył wraz ze swoimi przyjaciółmi i uczniami grupę twórców ściśle zainspirowanych krajobrazem górskim. Gdy objął Katedrę Pejzażu na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (w 1896 roku), od razu zaczął aktywnie wyjeżdżać ze studentami w plener. Do Zakopanego pierwsze grupki trafiły jesienią 1905 roku i w styczniu 1906 roku. Jednak nie były to zajęcia mające na celu odwzorowanie pocztówkowe „ładnych widoków”. Raczej doprowadzały tworzącego do niezwykle



swobodnych, gwałtownych w przebiegu prac, do szybkiego zapisu powstającego w trakcie wędrówek w Tatrach. Nie były to obrazy wystudiowane w przestrzeniach zamkniętych, ale malowane na szlakach, zachowujące autentyczność ruchu i zmiany.

Jan Stanisławski był mistrzem obrazów małej formy. Artysta świadomie wybierał niewielkie formaty dla swoich prac. Warto wspomnieć, że zarówno w ówczesnym kanonie malarstwa, jak i w kształceniu arty-

stycznym obowiązujące formaty były znacznie większe. Dla porównania rozmiary obrazów Jana Matejki z cyklu historycznego są ogromne, a koronna *Bitwa pod Grunwaldem* ma wymiary 426 × 987 cm. Bywały i mniejsze płótna, ale raczej sięgano po nie rzadziej. Reprezentacja malarstwa miała się w tamtym czasie odbywać na solidnym formacie dzieła. W kontrze do takiego malarstwa pojawia się twórczość Stanisławskiego. Przez mały format zmienia się dystans do obrazu. Musimy



podejść do pracy bliżej, by ją odczytać, tak blisko, jak stał sam artysta przy swoim płótnie. Zajrzeć niejako w dziurkę od klucza, docenić doskonałe malarstwo, które nie musi kokietować wielkością formatu. Obrazy, ale też grafiki Stanisławskiego są zakomponowane z ogromną dbałością. Elementy wizualne w kadrze dopełniają się i wzajemnie się harmonizują. Małe obrazy są jakby klejnotami właściwie odbijającymi

URSZULA KOŁACZKOWSKA

Urszula Kołaczkowska (ur. 1911 w Lublinie, zm. 2009 w Zakopanem) – artystka zajmująca się tkaniną artystyczną, taterniczka, pisarka, dziennikarka sportowa. Po wojnie skończyła Państwową Podhalańską Szkołę Przemysłową.

Wielka woda

Tkanina unikatowa to dzieło sztuki – tak samo jak obraz, grafika, fotografia czy rzeźba. To autonomiczna praca wizualna zawierająca świadomie utkany sens i często są w nią wplecione awangardowe rozwiązania formalne. Tkanina artystyczna bywa traktowana jako wyposażenie wnętrza, coś pośredniego między dywanem a amatorskim gobelinem. Niczego bardziej smutnego i obraźliwego twórcom projektującym i wykonującym tkaniny artystyczne nie można powiedzieć. Urszula Kołaczkowska, ze zbudowanym przez siebie samą krosnem – ramą dla własnych obrazów, nie została właściwie doceniona jako artystka, a jej dzieła do dziś nie zostały należycie wyeksponowane i opisane. *Duża woda z odbiciami* to praca wytkana przez samą artystkę. Jest to obraz niezwykły z wielu względów. Już sam tytuł odsyła do motywu odbić, a wielka



woda jest przestrzenią symboliczną. Sposób komponowania przez artystkę jest zaskakujący i oryginalny. Kolorystyka pozostaje subtelna, doskonale się uzupełnia. Forma wizualna postaci pojawiających się w obrazie jest uproszczona i świadomie nawiązuje do dzieciennego rysunku. W twórczości Kołaczkowskiej sylwetki ludzkie, zwierzęce, ale i przedmioty podlegają specyficznej syntezie. Artystka świetnie rys-

99. **Stanisław Ignacy Witkiewicz,**
Portret Urszuli Kołaczkowskiej, 1936

wała i malowała, a prostota w ukazywaniu rzeczywistości jest świadomym wyborem sposobu obrazowania. Nawiązywanie do ludowego malarstwa na szkle, do twórczości naiwnej nie wiąże się z kwestią nieumiejętności warsztatowych, lecz jest możliwością twórczej interpretacji jej bogactwa. Każda z kompozycji tkanin Kończakowskiej to wciągająca gra wizualna, zupełnie nieoczywista. Jest w nich dziecięca przewrotność nagięcia stereotypowych zasad, co przy obserwacji jej



prac tworzy zdumiewający charakter dzikości i tajemnicy. Dzieła artystki na szkle, w manierze malarstwa ludowego, różnią się od tradycyjnych rozwiązań naiwnych. Ich komponowanie, kolorystyka oraz humorystyczna odmiana tematu są zaskakujące, świadczą o indywidualnym, świadomym zamyśle twórczym.

Kończakowska sztuką interesowała się przed wojną, ale kształciła się w kierunku dziennikarstwa, szczególnie dziennikarstwa sportowego, i to nim zajmowała się profesjonalnie, wspinała się po górach, prawie



nie zdejmowała nart. Dopiero trudna sytuacja powojenna zmusiła artystkę do szukania nowych możliwości zarobkowania. Skończyła szkołę specjalizującą się w tworzeniu kilimów i nauce haftu. Była to profesjonalna szkoła prowadzona przez dwie niezwykle artystki i społecniczki, Krystynę Szczepanowską i Marię Bujakową. Od tego momentu Urszula przez dziesiątki lat eksperymentowała z sizalem i wprowadzaniem różnych materiałów w strukturę tkaniny. Było to świadectwo nieustannych poszukiwań twórczych. Jeżeli przyjrzeć się całej jej twórczości malarskiej w tkaninie (sama barwiła przędzę), to

istotną sprawą dla jej zrozumienia jest znajdowanie inspiracji i ich formalnych, nieoczywistych rozwiązań. Całą jej twórczość można nazwać „Wielką wodą z odbiciami”; parę jej prac, zwłaszcza tych z motywami biblijnymi, powstało w reakcji na sytuację polityczną w Polsce (w sposób szczególny epos solidarnościowy) czy na wizytę na cmentarzu żydowskim w Warszawie. Były prace mitologiczne stworzone dzięki



doświadczeniom podróży Kołaczkowskiej w latach siedemdziesiątych. Znana jest też historia związana z powstaniem cyklu „zbroi”, dla których początkiem stał się spacer w dolinie Czarnego Dunajca, gdzie artystka znalazła wysypisko kości zwierzęcych. Oprócz tego w jej twórczości odnajdujemy subtelne inspiracje literaturą, choćby wierszami Mirona Białoszewskiego czy prozą Tomasza Manna (tkanina *Czarodziejska góra*). Pozostają też tkaniny-obrazy związane z górami, nartami, spacerami. Warto wspomnieć parę tytułów jej prac, takich jak:

ZOFIA STRYJEŃSKA

JAN GAŚSIENICA-SZOSTAK (SEN)

LEON CHWISTEK

JÓZEF KLUSKA-STAWOWSKI

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

KRYSTYNA WRÓBLEWSKA

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

ANTONI RZAŚA

GRZEGORZ PECUCH

STANISŁAW WITKIEWICZ

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(WITKACY)**

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

RAFAŁ MALCZEWSKI

ANNA GÓRSKA

LEON WYCZÓŁKOWSKI

WOJCIECH WEISS

JAN STANISŁAWSKI

URSZULA KOŁACZKOWSKA

ANTONI KENAR

WŁADYSŁAW HASIOR

ZOFIA RYDET

MARIA BUJAKOWA