



DESA
UNICUM

ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 30 GRUDNIA 2019 ZAKOPANE











ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 30 GRUDNIA 2019 (PONIEDZIAŁEK), 16:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

DESA UNICUM:
13 – 23 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

HOTEL MERCURE KASPROWY ZAKOPANE:
28 – 30 grudnia
sobota – poniedziałek, 10:00 – 18:00

MIEJSCE AUKCJI

Hotel Mercure Kasprowy Zakopane
ul. Szymaszkowa 1, Zakopane

KOORDYNATORZY

Julia Materna
tel: 538 649 945, 22 163 66 52
j.materna@desa.pl

Jadwiga Beck
tel: 795 122 720
j.beck@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00, 795 122 720



Joyce Kilmer
1984

(TB+O) NP
NTT (5/12)

ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Małgorzata Łysik
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak,
Dyrektor Marketingu
tel. 662 280 480,
m.czartoryska-zak@desa.pl

Marta Wiśniewska,
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

Maria Olszak,
Specjalista ds. marketingu
m.olszak@desa.pl
tel. 22 163 67 61, 795 122 723,

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 22 163 66 81

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 22 163 66 83

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomińska
Dyrektor Działu
m.lutomińska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomaszewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski
Koordynator Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl
tel. 502 994 225

Wojciech Kosmala
Digital Manager
w.kosmala@desa.pl
tel. 664 150 861

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 14 Piotr Michałowski, Góralik, po 1835 **II okładka - strona 1** poz. 18 Jerzy Nowosielski, Pejzaż z Harendy, 1975 **strona 2-3** poz. 4 Rafał Malczewski, Zimowy pejzaż (Widok na Gubałówkę), około 1925 **strona 4** poz. 9 Zofia Stryjeńska, „Powitanie o wschodzie słońca”, z cyklu: „Zaloty”, lata 30. XX w. **strona 6** poz. 11 Portret Bronisławy Włodarskiej Litauer, 1937-1938 **strona 10-11** poz. 1 Leon Wyczółkowski, Pejzaż górski, 1917 **IV okładka** poz. 38 Stefan Osiecki, „Zakopane. Kasprowy”, 1935 Zakopane, Zakopane!, 30 grudnia 2019 **ISBN** 978-83-66377-43-1 **kod aukcji** 681ASD212 **nakład** 2 500 egzemplarzy **konceptja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, biżuteria@desa.pl



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



**TOMASZ
DZIEWICKI**
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46
735 208 999



**ARTUR
DUMANOWSKI**
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza
i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



**KLARA CZERNIEWSKA
ANDRYSZCZYK**
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189



**MAREK
WASILEWICZ**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47
795 122 702



**MAŁGORZATA
SKWAREK**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48
795 121 576



**KATARZYNA
ŻEBROWSKA**
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49
539 546 701



**MAGDALENA
KUŚ**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44
795 122 718



**EVA-YOKO
GAULT**
Specjalista
Sztuka Użytkowa
e.gault@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862



**CEZARY
LISOWSKI**
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908



**AGATA
MATUSIELAŃSKA**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**JULIA
MATERNA**
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



**KAROLINA
KOŁTUNICKA**
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864



**MARCIN
LEWICKI**
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055



**ALICJA
SZNAJDER**
Asystent
Sztuka Użytkowa
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177



**PAULINA
ADAMCZYK**
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Kierownik Galerii
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449



**KAROLINA
CIEIELSKA**
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



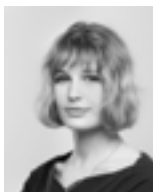
**MAŁGORZATA
NITNER**
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



**JADWIGA
BECK**
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



**MAJA
LIPIEC**
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



**MARTA
LISIAK**
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 04
788 265 344



**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Doradca Klienta
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



**KINGA
JAKUBOWSKA**
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl



**URSZULA
PRZEPIÓRKA**
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



**ANNA
MAZUREK**
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



**MAGDALENA
OŁTARZEWSKA**
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



**KORA
KULIKOWSKA**
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



**MICHALINA
KOMOROWSKA**
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



**KAROLINA
ŚLIWIŃSKA**
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



**PAWEŁ
WĄTROBA**
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



**PAWEŁ
WOŁYŃIAK**
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934



**MARCIN
KONIAK**
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



**MARLENA
TALUNAS**
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



**PAWEŁ
BOBROWSKI**
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 1636 675

STUDIO FOTOGRAFICZNE



INDEKS

- Augustynowicz Aleksander 2
- Barabasz Stanisław 94
- Brzozowski Tadeusz 20
- Bujak Adam 100
- Burzec Henryk 29
- Ćwikliński Zefiryn 68
- Dziaczkowski Jan 101
- Dziemański Stanisław 65
- Fortecka Zofia 91
- Gątek Stanisław 59
- Gąsienica-Giewont Maciej 92
- Gąsiennica-Szostak Jan 86-87
- Górski Stanisław 66
- Haneman (Hanneman) Max 60
- Hasior Władysław 19
- Hermanowicz Henryk 99
- Kalfas Franciszek 78
- Kamocki Stanisław 54-55
- Kasprowicz Jan 43
- Kenar Antoni 31
- Kołaczkowska Urszula 83
- Kossecka Wanda 84
- Krasnodębska-Gardowska Bogna 46-47
- Kupiec Antoni 26
- Kurek Tadeusz 69
- Malczewski Rafał 3-8, 95
- Matlakowski Władysław 94
- Michałowski Piotr 14
- Mroczkowski Aleksander 16
- Neužil Franciszek 85
- Nowosielski Jerzy 18
- Osiecki Stefan 36, 39-40
- Pieniążek Józef 93
- Popiel Tadeusz 15
- Raczyński Stanisław 48
- Radzikowski Walery Elias 42
- Różański Mieczysław 35
- Rozmus Geza 56
- Rydet Zofia 97
- Rzasa Antoni 32
- Rzasa Marcin 33
- Serafin Roman 98
- Skoczylas Władysław 43-45, 63-64
- Skośkiewicz Katarzyna 70
- Stachiewicz Piotr 41
- Stańko Leszek 57
- Stańko Michał 58
- Stryjeńska Zofia 9, 50-51
- Suchanek Antoni 67
- Surałto Bolesław 34
- Szczepkowski Jan 89
- Szczerba Paweł 30
- Terlecki Alfred 61-62
- Weiss Wojciech 53
- Wielhorski Czesław 37
- Wiśniowski Stanisław 21
- Witkiewicz (Witkacy) Stanisław Ignacy 11-13, 102
- Witkiewicz Stanisław 94
- Wróblewska Krystyna 49
- Wróblewski Andrzej 17
- Wyczółkowski Leon 1
- Wycłan Roman 35
- Zamoyski August 10
- Zakopiańska Szkoła 21-27



„Nie ma na świecie miejscowości dostatecznie małej, by ogół mieszkańców nie uważał jej za pępek świata. Czy to będzie Moos Jaw w Albercie w Kanadzie, czy Pindamonyangaba w Brazylii, czy Użhorod lub Myślenice. Sto procent obywateli Zakopanego nie wątpiło nigdy, że ich osiedle jest centrum świata i będzie nim po wieki wieków. Zresztą wielu bywalców globu potwierdzało to mniemanie. Kto wie, może to była prawda?”

Rafał Malczewski, *Pępek Świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Warszawa 1999, s. 7





„Legenda Zakopanego narastała przez lata: od uniesień Stanisława Staszica, jakże nietypowych dla tego chłodnego uczonego, przez zachwyt Seweryna Goszczyńskiego, wreszcie przez rolę, jaką Tatrom wyznaczili trzej wieszcz – co prawda żaden z nich nawet na Podhale nie dojechał, ale każdy nadawał górą i góralom znaczenie symboliczne. Galicja cieszyła się stosunkowo dużą autonomią i największą swobodą narodową spośród wszystkich trzech zaborów, a Zakopane było miejscowością o swobodach niemal zupełnych. Tatry, rzekomo niezniszczalne, wzniosłe i na pewno piękne, stały się symbolem trwającej wiecznie polskości. Przyjazdy pod Giewont były już nie tylko przyjemnością i modą – stały się niemal patriotycznym obowiązkiem”.

Maciej Pinkwart, Lidia Długołęcka-Pinkwart, Zakopane. Przewodnik historyczny, Bielsko-Biała 2003, s. 13

ZAKOPANE. RAJ UTRACONY

Zakopane to najwyżej położone miasto w Polsce, które od ponad stu lat owiane jest legendą. Z trzech stron otoczone jest górami i wzgórzami, natomiast czwartą wyciąga dolina. Na północy rozciąga się pasmo Gubałówki, a na południu nad miastem góruje majestatyczny Giewont. Położone jest nad kilkoma potokami (w tym nad Cichą Wodą), które ostatecznie wpływają do rzeki Zakopianki. Dlatego też „położenie tatrzańskiej stolicy najprościej określił Kornel Makuszyński: 'z lewej Giewont, z prawej Gubałówka, a w środku – deszcz...'” (Tamże, s. 6).

Zakopane znane jest przede wszystkim jako modny kurort i niewielu pamięta hutniczą przeszłość tych terenów (był to bowiem największy ośrodek metalurgiczny w Galicji). Od II połowy XIX wieku Zakopane cierpliwie budowało swoją pozycję. Miasto odkryli wprawdzie akademicy, a następnie opiewali je przedstawiciele innych środowisk: artyści, literaci, adwokaci, profesorowie czy arystokraci. Jako pierwszy na jego piękno zwrócił uwagę Stanisław Staszic w dziele poświęconym geologii „O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski”. Z wsi przerodziło się w modny kurort przede wszystkim dzięki peregrynacjom badacza Tytusa Chałubińskiego, który wcześniej rozpoczął popularyzację Zakopanego jako ośrodka leczniczego i klimatycznego. W dużej mierze dzięki jego staraniom w 1885 miasto otrzymało status uzdrowiska. Chałubiński nie tylko z zamiłowaniem badał tatrzańską florę, ale także wyprawiał się w Tatry w towarzystwie przyjaciół, artystów i górali, w tym owianego legendą Jana Krzeptowskiego (Sabały). Fakt, iż w wyprawach profesora uczestniczyli ludzie kultury, nauki i sztuki sprawiał, iż wieść o Zakopanem niosła się szeroko (Maciej Pinkwart, Przedwojenne Tatry, Zakopane i Podhale. Najpiękniejsze fotografie, Warszawa 2011, s. 8). Z czasem status artysty lub bywalca kręgów artystycznych w pełni zobowiązywał do odwiedzin miasta pod Tatrami, od początku XX wieku również w okresie zimowym.

Jakie czynniki tworzyły specyficzną atmosferę miasta, jakie świadczyły o wyjątkowości duchowej stolicy Polski, tak że obrośla ona w legendę, a Rafał Malczewski nazywał je pępkiem świata? Zakopane już od XIX wieku przyciągało rzesze artystów, uczonych, arystokratów, polityków oraz sportowców, aby w pełni rozwinąć się w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Mit Zakopanego budowały według Macieja Pinkwarta cztery czynniki: „Po pierwsze – Zakopane uchodziło za klimatyczną stację przeciwgruźliczą (formalnie status uzdrowiska otrzymała miejscowość w 1885 r., w znacznej mierze za sprawą dra Chałubińskiego), a choroba ta w wielkim stopniu dotykała artystów. Gruźlica też była modna, z podobnych powodów jak Zakopane: jesteś prawdziwym artystą, więc chorujesz na gruźlicę... Po drugie – wycieczki tatrzańskie, stosunkowo łatwo dostępne dla niemal wszystkich, stawały się dość tanim pobierzem męstwa, ersatzem dawnych turniejów rycerskich: miłszym okiem patrzyły damy na 'zdobycwę' Giewontu, a choćby i Hali Gąsienicowej, niż na kogoś, kto jedynie szlifował bruk warszawskiej Agrykoli. Po trzecie – tutejsza ludność, tak odmienna od chłopstwa nizinnych stron Polski, przyciągała uwagę, inspirowała twórców i pociągała romantyków. Z rozmaitych, często przeciwstawnych powodów: za czasów Chałubińskiego uważano górali za plemię egzotyczne, przybyłe pod Tatry ze stron bardzo odległych, może nawet jako potomków dawnych Ariów z Indusu, ale już dwadzieścia lat później traktowano ich jako spadkobierców dawnych Piastów, którzy w odciętych od cywilizacji górskich stronach

przechowali prapolską kulturę i obyczaj. Czwarty czynnik był niemniej istotny: Zakopane leżało na dalekich peryferiach Galicji – wówczas krajiny cieszącej się stosunkowo największymi swobodami narodowymi – i atmosferą tutejszą, szczególnie dla Polaków z zaborów rosyjskiego i pruskiego, była przesycona wolnością i polskością” (Tamże). Wizerunek Tatr i Zakopanego będącego enklawą wolności, „narodową Arkadią” uwieczniali w młodopolskiej literaturze Kazimierz Przerwa-Tetmajer oraz Jan Kasprowicz. Autonomia miasta przyciągała jak magnes i sprzyjała swobodnej wymianie myśli oraz rozwojowi działalności artystycznej. W latach 80 XIX wieku w mieście zaczęli osiedlać się przybysze, przede wszystkim z Warszawy i Krakowa, którzy odnaleźli w nim pierwiastek raj utraconego. Zafascynowani Podhalem, często decydowali się zamieszkać tam na stałe lub pomieszkiwali tam czasowo, wnosząc ogromny wkład w rozwój miasta, zarówno w sferze intelektualnej, artystycznej, społecznej, jak i w zachowaniu materialnego dziedzictwa kulturowego.



poz. 41 Piotr Stachiewicz, Plakat sanatorium dr. Kazimierza Dłuskiego w Kościelisku, 1914



Zakopane. Willa pod Jedlami, zbudowana w 1897 dla Jana Gwalberta Pawlikowskiego według projektu Stanisława Witkiewicza [widok latem], około 1910, źródło: Cyfrowe MNW



Fotografia portretowa aktorki Heleny Modrzejewskiej, zakład fotograficzny Karoli & Pusch, Warszawa, źródło: NAC Online



Juliusz Mien, Henryk Sienkiewicz z dziećmi w Zakopanem (reprodukcja fotografii z natury); wycinek z: „Tygodnik Illustrowany”, 1900, nr 10, s. 199, źródło: Cyfrowe MNW

Pod koniec lat 80. XIX wieku w Zakopanem osiadł warszawski lekarz Tytus Chałubiński, za nim poszła Helena Modrzejewska, która zleciła budowę domu u podnóża Antałówki. W historii Zakopanego doniosłą rolę odegrał hrabia Władysław Zamoyski, który w porywie serca, w wyniku licytacji przejął z rąk niemieckich ziemie zakopiańskie za bająńską kwotę 460 tysięcy złotych, a następnie dążył do poprawienia warunków życia mieszkańców miasta (Joanna Hubner-Wojciechowska, *Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2019, s. 15-16). Rosło grono entuzjastów Podhala oraz kolekcjonerów, wśród których wymienić należy warszawskie małżeństwo Dembowskich. Adwokat Bronisław Dembowski był twórcą publikacji „Słownik gwary podhalańskiej”, natomiast jego żona Maria trudniła się zachowywaniem kultury materialnej górali. W grupie

osób opiniotwórczych żyjących i tworzących na przełomie XIX i XX wieku nie można pominąć legendarnej postaci Stanisława Witkiewicza, malarza i popularyzatora stylu zakopiańskiego, a przy tym miłośnika góralszczyzny, który z Zakopanego uczynił swój drugi dom.

Tworzenie się legendy wiele zawdzięcza również na ogół niepożądanemu zjawisku, którym była ... gruźlica. Przez wiele lat znaczącą grupę przyszłości stanowią chorzy, którzy w górskim powietrzu oraz w zbawiennym działaniu serwatki z oscypków upatrywali przyczyn polepszenia stanu zdrowotnego. Zdrowie ratował w Zakopanem każdy, począwszy od artystów, po nauczycieli i dzieci. Atrakcyjne położenie miasta zaczęło również przyciągać miłośników narciarstwa i górskiej turystyki.

„Niezwyczajne czasy między wojnami światowymi (1918-1939), niezwykli ludzie, wielkie idee, szaleństwa, rozruchana moderna, emocje, ryzyko, zabawa, dobra kuchnia, dramaty, bankructwa, choroby, tęsknoty, skupienie, wystawy, twórczość, sport, wspinaczki – takie było Zakopane okresu międzywojnia. Nigdzie indziej na tak małej przestrzeni nie współistniało tak wielu artystów, pisarzy, uczonych, arystokratów, ludzi zamożnych, sportowców, polityków. Miejsce wskazane już w XIX wieku jako stolica Polski ponad zaborami wybuchło w latach dwudziestych specyficznym stylem bycia – zakopiańskim egzystencjalizmem, w którym zanurzali się miejscowi i przyjezdni. Owa zakopianina – czy demonizm Zakopanego, jak mówił Witkacy – uwieczniona została w setkach tekstów, obrazów, rysunków, fotografii, filmów, sztuk teatralnych, gazet, jednodniówek, plakatów. Dzisiaj, badając to zjawisko, im głębiej wkracza się w labirynt zakopiańskich powiązań, tym bogatsze pokłady dokumentów, śladów, znaków, ludzi, zdarzeń ukazują swoje niejednoznaczne oblicze”.

Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska, Zakopane w czasach Rafała Małczewskiego, tom 2, Olszanica 2006, s. 6



poz. 39 Stefan Skolimowski i Jerzy Osiecki, „Pologne”, 1936

MONTE GEWONTO NARTY, DANCING, BRYDŻ

Wbrew pozorom wybuch I wojny światowej nie wstrzymał napływu przybyszów. Do Zakopanego zjechało się towarzystwo artystyczno-intelektualne w obawie przed działaniami wojennymi. Część z owych osób w Zakopanem pozostała, sprawiając, że owa niewielka miejscina, wcześniej nie odkryta, dzięki ich działaniom mogła na stałe zapisać się w kartach historii. Po wojnie nadal działało Towarzystwo Tatrzańskie (dzięki którego staraniom powstała m.in. kolej liniowa na Kasprowy Wierch oraz Muzeum Tatrzańskie), Szkoła Przemysłu Drzewnego oraz Krajowa Szkoła Koronkarska, myślano również o powołaniu Wolnej Szkoły Sztuk Pięknych, w której wykładać mieli m.in. Władysław Skoczylas, August Zamoyski oraz Tymon Niesiołowski (Hubner-Wojciechowska, s. 28).

W sposób oczywisty Zakopane, w czasach po I wojnie światowej, zaczęło zmieniać swój charakter. Miasto nadal przyciągało lecznictwem, lecz coraz częściej zwracano uwagę na jego rolę jako miejsca idealnego do uprawiania sportu i turystyki oraz wymieniano jego liczne walory kulturalne i rozrywkowe. Zakopane zyskało status zimowej stolicy polski dzięki rychłemu rozbudowaniu infrastruktury sportowej (m.in. budowy skoczni Wielka Krokiew oraz kolei liniowej na Kasprowy Wierch), sieci szlaków turystycznych oraz zwiększeniu liczby górskich schronisk. Pod koniec lat 20. XX wieku Zakopane stanowiło ośrodek na sportowym poziomie. Napływ turystów miał obosieczny skutki – był to czas dobrej koniunktury dla miasta, ale również niezaplanowanej przebudowy w celu wygospodarowania nowego miejsca dla stale napływających letników. Co ważniejsze, już od blisko dwóch dekad obawiano się o utratę tożsamości

górali w konfrontacji ze zbyt dużą dynamiką zmian, nieposzanowania dla tradycji oraz nowinkami przynoszonymi przez osiedlających się z zewnątrz. W sposób oczywisty liczba spragnionych wypoczynku letników przewyższała grono lokalnych mieszkańców. Ów stan rzeczy nie przeszkodził w kształtowaniu się zakopiańskiego środowiska artystycznego. To w Zakopanem działał Witkacy, tworzył Karol Szymanowski, swój manifest ogłosiła grupa Formistów, a Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego rozwijała się prężnie pod kierunkiem Karola Stryjeńskiego. To właśnie do Zakopanego przyjechał z Paryża na rowerze rzeźbiarz August Zamoyski, to w tym mieście szkołę tańca prowadziła jego żona i znana tancerka Rita Sacchetto, malarz Tadeusz Koniewicz wyprawiał karnawał w Klubie Zakopiańskim, a Stanisław Karpowicz raczył lokalną bohemę frykasami z restauracji „Morskie Oko”. W lutym 1939 Zakopane było gospodarzem legendarnych Narciarskich Mistrzostw Świata FIS. Okres międzywojenny zamyka w sposób szczególnie śmiertelny śmierć dwóch wybitnych postaci: Karola Szymanowskiego oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. 1 września na teren Zakopanego wkroczyły wojska niemieckie oraz słowackie rozpoczynając okres pięcioletniej okupacji. „Jeśli chodzi o Zakopane, z tamtych czasów zazwyczaj pamięta się Goralenvolk i, na ostodę, epopeję tatrzańskich kurierów. (...) A przecież Zakopane jest miastem, które w latach hitlerowskiej niewoli poniosło (w stosunku do liczby ludności stałej) ogromne ofiary. (...) Większość reprezentacyjnych budynków została przejęta przez okupantów, a ich mieszkańców zmuszono do przeprowadzki lub wyrzucono na bruk (...)” (Maciej Pinkwart, Przedwojenne Tatry, Zakopane i Podhale. Najpiękniejsze fotografie, Warszawa 2011, s. 24).



Ulica Krupówki w Zakopanem. Widoczny sklep sportowy Franciszka Bujaka oraz Szkoła Tańców Ignacego Wilczka, 1933, źródło: NAC Online



Uczestnik II Międzynarodowego Wyścigu Tatrzańskiego podczas jazdy w samochodzie Bugatti, 1929, źródło: NAC Online



Restauracja Stanisława Karpowicza w Zakopanem, 1932, źródło: NAC Online



Cukiernia i restauracja Franciszka Trzaski w Zakopanem. Dancing w lokalu, 1933, źródło: NAC Online



„Torpeda Podhalańska” (Luxtorpeda) na dworcu kolejowym w Zakopanem, 1936–1938, źródło: Wikimedia Commons



Leon Chwistek w ogrodzie swojego domu w Zakopanem wraz z żoną, Zofią Stryjeńską i Rafałem Malczewskim, okres międzywojenny, źródło: NAC Online





Dom Turysty, fot. Władysław Hasiór, Notatniki Fotograficzne, NF Zakopane, Archiwum Galerii Hasióra, zbiory Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

„W 1963 r. zakopiańscy artyści i pedagodzy liceum plastycznego, m.in.: Tadeusz i Barbara Brzozowscy, Kazimierz i Ewa Fajkoszowie, Władysław Hasiór, Antoni Rząsa, Arkadiusz Waloch i Urszula Kenar, utworzyli galerię Pegaz przy siedzibie Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w zakopiańskim Domu Turysty. W uzasadnieniu jej powołania pisali: ‘Zakopane, silny ośrodek plastyczny o wieloletniej tradycji, musi mieć możliwość eksponowania swojego artystycznego dorobku. Nie tylko czysto lokalnego. Nawiązanie kontaktu z twórcami z całej Polski wytworzy atmosferę zdrowego fermentu, da możliwość konfrontacji najrozmaitszych poszukiwań i rozwiązań. Wyzwoli Zakopane z groźby prowincjonalizmu i źle pojętego tradycjonalizmu’”.

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 88

DALSZE LOSY ZAKOPANEGO

Zakopane w okresie powojennym, jakże już inne od miasta znanego Witkacemu, nadal mierzyło się ze wzrostem zainteresowania turystów. Moda na Zakopane stale się utrzymywała. Życie artystyczne miasta powoli przenosiło się z salonów do domów lub pracowni artystów, w tym: Tadeusza Brzozowskiego, Antoniego Kenara, Antoniego Rząsy czy Władysława Hasióra. Wznowiono również nauczanie w lokalnych uczelniach artystycznych, m.in. w Państwowym Liceum Technik Plastycznych (dawna Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego) pod przewodnictwem rzeźbiarza i pedagoga Antoniego Kenara. Lokalni artyści tworzyli również Cepelii, nierzadko realizując własne projekty w ramach spółdzielni (Hubner-Wojciechowska, s. 38). W latach 80. Władysław Hasiór wraz z miejscowymi artystami, pisarzami, architektami, ekologami, sportowcami i innymi opracował interesującą propozycję „nadania rozwojowi Zakopanego nowych i społecznie pożądanych kierunków, w lepszy i bezpieczniejszy sposób łączących wszystkie funkcje tatrzańskiej stolicy. Realizację ciekawych planów przekształcenia

miasta w ośrodek kulturalno-turystyczny z prawdziwego zdarzenia przerwał stan wojenny. (...) Choć większość inicjatyw społecznych legła w gruzach, to udało się doprowadzić do realizacji niektórych postulatów. Przede wszystkim w połowie lat 80. powstał pierwszy w historii miasta zawodowy teatr (im. Stanisława Ignacego Witkiewicza), utworzono też Galerię Hasióra, a w Tatrach przywrócono kulturowy wypas owiec” (Maciej Pinkwart, Lidia Długołęcka-Pinkwart, Zakopane. Przewodnik historyczny, Bielsko-Biała 2003, s. 29).

Jakie jest dzisiejsze Zakopane? „Badania przeprowadzone w 2009 pokazały, że Zakopane jest najlepiej rozpoznawalnym na świecie polskim miastem i zaszczyc ten dzieli jedynie z Krakowem. Dziewiętnastowieczny mit zakopiański, jak widać, ma się dobrze i rozprzestrzenia się daleko poza tereny Rzeczypospolitej” (Maciej Pinkwart, Przedwojenne Tatry, Zakopane i Podhale. Najpiękniejsze fotografie, Warszawa 2011, s. 12).



Harnasie na Równi Krupiowej, fot. Władysław Hasiór, Notatniki Fotograficzne, NF Zakopane, Archiwum Galerii Hasióra, zbiory Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Ratownikom Górskim autorstwa Władysława Hasióra, fot. Władysław Hasiór, Notatniki Fotograficzne, NF Pomniki, Archiwum Galerii Hasióra, zbiory Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Baca przy Hotelu Gazda, fot. Władysław Hasiór, Notatniki Fotograficzne, NF Pomniki i Rzeźba Plebejska, Archiwum Galerii Hasióra, zbiory Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

„Zakopane z roku na rok rośnie jak na drożdżach, rozbudowuje się 'na chybcika', porasta w piórka i wchłania coraz liczniejsze zastępy sezonowych gości. (...) Urosło więc Zakopane do godności miasta – jest siedzibą wielu związkowych sanatorjów, sądu, jest pierwszorzędną stacją sportów zimowych. Posiada wspaniałą skocznię narciarską, ślizgawkę i stadion dla wyścigów konnych. Pęcznieje ludźmi, zbiegającymi się z krańców Polski. Wielu urąga i boczy się na zakopiańskie stosunki, lecz najczęściej powodem tego jest ukryte przywiązanie do winowajcy. A że takie wyrosło, na to nikt nieporadzi. Jak złe ziele wkorzeniło się w serca obywateli i upaja całkiem swoistym narkotykiem, potrzebnym jak witaminy, koniecznym jak oddech”.

Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 14





Morskie Oko

Leon Wyczółkowski nad Morskim Okiem z Franciszką Panek (Wyczółkowską), źródło: zbiory Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



WYCZÓŁ U STÓP TATR

Leon Wyczółkowski jest niewątpliwie jednym z najbardziej oryginalnych i wybitnych artystów pierwszej połowy XX wieku. Wszystkie tematy podejmowane przez cały dorobek twórczy: martwe natury czy miejskie wedyuty nabierały zupełnie nowego charakteru, przy pozornej banalności motywów. Również krajozaby tatrzańskie Wyczółkowskiego, pod względem formalnym i wrażeniowym, nie mają analogii w sztuce polskiej czy europejskiej. Artysta potrafił stworzyć ponadczasowy, a zarazem nowoczesny i autonomiczny portret Tatr.

W bogatej w tematy i różnorodnej pod względem technik twórczości Leona Wyczółkowskiego góry zajmowały wyjątkowe miejsce. Szczególnym przywiązaniem artysty cieszyły się Tatry. Polscy moderniści cenili je wysoko, nie tylko wielbiąc ich dziewicze piękno, lecz także uważając za miejsce przesyczone znaczeniami i szczególnie ważne dla polskości. To właśnie one stały się medium fascynującej „wypowiedzi” o charakterze historycznym, jakim był cykl wirtuozowskich pastelii, zatytułowany „Legendy tatrzańskie” (1904). To w nim Tatry były przedmiotem ważnej obserwacji oraz odsyłaczem do sfery symbolicznej.

Wyczółkowski dosyć późno odkrył tatrzański plener. Już jako dojrzały artysta, w 1896 prawdopodobnie pierwszy raz pojawił się w Zakopanem. Początkowo górski krajobraz pojawiał się jako malarskie tło do kompozycji portretowych między innymi Stefana Żeromskiego z synem czy Jana Kasprowicza. Nieco później, w charakterystyczny dla siebie sposób, konstruując kadr na podobieństwo japońskiego drzeworytu malował widoki górskich zboczy, zarówno kamienne piargi, górskie lasy czy położone w dolinach jeziora. Nowa estetyka Wyczółkowskiego została wcześniej doceniona przez krytykę, zaskakiwały nowatorskie, fragmentaryczne ujęcia Tatr. Na fenomen japońskiego widzenia Tatr zwrócił uwagę Tadeusz Jaroszyński w 1904 pisząc: „Zdumiewająca prostota środków, a zarazem potęgą wyrazu (...) Czym to zrobione? Kilkanaście maźnięć kredą szarą, kilkanaście czarną i zieloną i już (...) Pomimo tych niedbałych, zda się przypadkowych dotknięć, jakież jest tam doskonale wycucie formy i rysunku ostrych złomów granitowych Mnicha! Jak pysznie w charakterze ujęty jest las, zstępujący po zboczu góry”.

Wyczółkowski inspirując się zasadami konstrukcyjnymi drzeworytów ukiyo-e posługiwał się poetyką fragmentu. Obok kompozycyjnej inspiracji sztuką Japonii wartością wyróżniającą tatrzańskie pejzaże jest paleta barwna. Początkowo górskie wizerunki tworzone były w zgaszonej gamie barwnej. „Ale już w roku 1904 powstał urzekający przygaszoną gamą Mnich nad Morskim Okiem: nad gładką taflą wodną skaliste zbocza ze żlebami wypełnionymi śniegiem, na pół przesłonięte ciężkim obłokiem, odświecają w blasku zachodu rudo i sinawo. Wracając często do zakątków górskich, Wyczółkowski z biegiem lat, jakby po ośnieniu ukraińskim słońcem, stopniowo przyzwyczajał wzrok do cieni, widział i malował Tatry coraz barwniej. Ten powrót jego do barw nie był bez związku z entuzjazmem malarza-kolekcjonera gromadzącego, jak Jasieński, barwne tkaniny i japońskie drzeworyty. (...) Ale już w latach 1910-1911, artysta nie szczędził pejzażom tatrzańskim szafirów i zieleni, którym przeciwstawił akcenty rude, cynobrowe, żółte i białe. (...) Artysta malował wzgórze rude i ciemnozłote, doliny szafirowe, na horyzoncie szczyty skalne w kobalcie, ultramarynie, bieli śniegu, niebo seledynowe, pola na pierwszym planie żółte, zielone, rude. Każdą barwę, jaką zdołał wypatrzeć w naturze, wyjaskrawiał, rozżarzał, a ponadto stosował własną metodę wprowadzania w obraz barw - „odpowiedników”, jak je nazywał, dla podniesienia efektu kolorystyki krajobrazu” (cyt. za Maria Twardowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 26). Prezentowana akwarela w doskonały sposób ilustruje rozwiązania kolorystyczne w górskim pejzażu. Soczyste żółcienie ożywiają kompozycję utrzymaną w chłodniejszych tonach błękitów, szarości i zieleni. Wyjątkowy jest również rzadki motyw prezentujący monumentalną panoramę Tatr piętrzącą się nad góralską wioską.

1

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Pejzaż górski, 1917

akwarela/papier, 23 x 36 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wyczół 1917'

estymacja:

20 000 - 35 000 PLN

4 800 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Wyczółkowski odnajdywał siebie i najpełniej rozwijał wielki artystyczny w pejzażu. Przede wszystkim – w Tatrach. W Tatry jeździł wiele razy w ciągu dziesięciu lat, począwszy od r. 1904. (...) W liście do Feliksa Jasińskiego pisał artysta jesienią 1909 r.: ‘Od tygodnia siedzę w Zakopanem; maluję tak wściekle, że aż schudłem’”.

Marta Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 26



2

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

Portret górala

akwarela/papier, 67,5 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'Augustynowicz'

estymacja:

5 000 - 10 000 PLN

1 200 - 2 400 EUR

W latach 1883-86 Aleksander Augustynowicz studiował w SSP w Krakowie u Feliksa Szynalewskiego, Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza. Naukę kontynuował w 1888 w pracowni Stefana Hollósy'ego w Monachium. Odbił wiele podróży artystycznych do Włoch i na Węgry. Mieszkał we Lwowie, Zakopanem i Poznaniu. Należał m.in. do warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz ZAP. W 1896, na Międzynarodowej Wystawie w Berlinie, otrzymał złoty medal. Tematem jego prac były najczęściej pejzaże, portrety, sceny rodzajowe i kwiaty. Obrazy artysty znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego.

Zakopane odwiedzał od 1909. Malował tam i wystawiał podhalańskie sceny rodzajowe (np. „Na targu”, „Z Zakopanego”), liczne typy góralskie (m.in. „Dziewucha”, „Prządka”, „Główka góralki”, „Kobziarz”, „Górale”, „Przewodnik tatrzański”), portrety (np. dla Andrzeja Chramca, Józefa Gaśienicy z Bystrego) oraz pejzaże podhalańskie i tatrzańskie. W latach 1913-29 reprodukcje jego obrazów z Podhala i Tatr były często publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym”.



RAFAŁ MALCZEWSKI

„JAKBYM USZCZĘŚLIWIŁ ZAKOPANE”

Rafał Malczewski był jedną z czołowych postaci-legend, które w międzywojniu tworzyły mit Zakopanego. „W pamięci zarówno wielu mieszkańców Zakopanego, jak i we wspomnieniach gości postać Rafała Malczewskiego zapisała się jako część tamtejszego pejzażu. Miał jak każdy wrogów i przyjaciół, lecz, co ciekawe, wiedziano o nim niewiele. Aleksander Schiele pisał: „Rafał był wielkim moim przyjacielem przez dziesiątki lat. Przyjaźń tę, o której można powiedzieć - dożgonna, cenię w najwyższym stopniu, tym bardziej że Rafał był człowiekiem wielkiego czaru osobistego i wielkiego talentu. Był znakomitym w trzech dziedzinach sztuki jednocześnie: malarz, pisarz i taternik-alpinista” (Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t.1, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 120, [w:] A. Schiele Rafał i jego słynny ojciec - Jacek Malczewscy, op. cit., s. 14).

Rafał Malczewski urodził się w 1892 w Krakowie jako drugie dziecko Jaka Malczewskiego i Marii z Gralewskich. Wiadomo, iż częsta nieobecność Jacka w domu sprawiła, że Rafał często przebywał u dziadków oraz u pradiadków w Nowym Sączu. Chłopiec, tak jak jego późniejszy przyjaciel Witkacy, od dzieciństwa dużo malował. Ponadto, przeprowadzka rodziny na Zwierzyniec w Krakowie na pewien okres stabilizuje sytuację rodziny, a ojciec znajduje czas na pokazanie synowi natury i uwrażliwianie go na jej piękno. Zapewne to pierwsze dziecięce wtajemniczenie otworzyło mu oczy na niezwykle urodę tatrzańskiego krajobrazu.

Pierwszy związek Rafała Malczewskiego z Zakopanem to zapewne spotkanie wraz z ojcem Stanisławem Witkiewiczem w wieku dziesięciu lat. Prawdopodobnie już od czasów dzieciństwa pociągały go góry. Jego krewny, Antoni Malczewski, był szóstym zdobywcą Mont Blanc oraz pierwszym zdobywcą Aiguille de Midi (1818). Rafał pragnął kontynuować rodzinne osiągnięcia. W wieku osiemnastu lat uczestniczył jako zawodnik w I Międzynarodowym Dniu Narciarskim w Zakopanem zorganizowanym przez Tatrzańskie Towarzystwo Narciarzy. W tym samym roku przeprowadził się na studia filozoficzne do Wiednia, jednak przenosiny nie ukróciły jego wielkiej pasji. W Austrii należał do ugrupowania alpinistów i narciarzy CAP (o żartobliwym rozwinięciu nazwy przez członków - Klub Alpejskich Pieszczochołów). Wraz z przebywającymi w Wiedniu Polakami podjął się zimowej wycieczki na nartach na szczyt Gross Venediger. Po pięciu latach na obczyźnie Rafał opuścił Kraków, aby przeprowadzić się na stałe do Zakopanego. Kieruje nim z pewnością miłość do gór oraz chęć tworzenia, lecz nie w cieniu wymagającego ojca.

Po przenosinach do Zakopanego Rafał Malczewski w sposób naturalny staje się częścią tamtejszego środowiska towarzyskiego: przyjaźni się ze Stanisławem Bronikowskim, z którym często wyprawia się w góry, w kawiarni Przanowskiego spotyka się z Janem Pawlikowskim czy braćmi Kalecińskimi, a w restauracji Karpowicza gra w bilard. Bierze też czynny udział w wyprawach ratowniczych niedawno założonego stowarzyszenia TOPR.

Momentem przełomowym jego życia była czwarta próba wejścia na Zamarłą Turnię, której podjął się 25 września 1917 wraz ze Stanisławem Bronikowskim. Wyprawa zamienia się w niespodziewaną tragedię, którą tak opisywał Kazimierz Wierzyński: „We wrześniu (...) podjął [Rafał Malczewski] ze swoim przyjacielem Bronikowskim czwarte wejście na Zamarłą Turnię. Próba miała przebieg katastrofalny. W górnej partii Bronikowski, który wtedy szedł pierwszy, odpadł od ściany, lina pękła, a spadający roztrzaskał się na głazach Pustej Doliny. Rafał został z niewielkim kawałkiem liny przy haku, do którego się przywiązał. W tej pozycji przetrwał prawie dobę. Nigdy nie lubił mówić o tragicznym zdarzeniu, o którym później krążyły legendy. Po wypadku natychmiast pojechał do Krakowa uspokoić rodziców i dokonać tego, co sobie ślubał, wisząc nad przepaścią i stygnącym ciałem przyjaciela. Ożenił się w ciągu tygodnia. Nic go nie mogło oderwać od gór. Osiedl z rodziną w Zakopanem, miał tam swój dom Marysin, zajął się malarstwem na serio” (Kazimierz Wierzyński, Rafał Malczewski, „Wiadomości”, Londyn, nr 1044/1045, 3-10 IV 1966, s. 1).

Śmierć przyjaciela oraz urodziny pierworodnego syna Krzysztofa (1917) rozpoczynają okres załamania psychicznego, a przyjaciele widzą zdecydowane zmiany, jakie zaszły w artyście. Ocena jego działalności artystycznej, mimo nieoczekiwanego obciążenia w życiu prywatnym, stawała się coraz bardziej przychylna. W 1920 rozpoczął wieloletnią współpracę z zakopiańskimi czasopismami, do których pisał niezwykle udatne artykuły i felietony. Uczestniczył również w coraz liczniejszych wystawach, początkowo grupowych (m.in. wspólna wystawa ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie 1 kwietnia 1924 czy wystawy Sztuki Podhalańskiej w Zakopanem), a następnie indywidualnych (m.in. w Domu Sztuki w Warszawie w kwietniu 1928). W latach 20. XX wieku rozwijał działalność scenograficzną, współpracując z Teatrem Formistycznym w Zakopanem oraz w wystawianiu sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza. Będąc artystą o coraz bardziej ugruntowanym przez krytykę artystyczną miejscu w sztuce polskiej oraz jako aktywny działacz na rzecz ożywienia działalności artystycznej w Zakopanem Malczewski podjął się niezwykle ciekawej misji utworzenia w mieście „Świątyni Sztuki”. Dochód z działalności artystycznej domu artystów miał być przeznaczony na godne bytowanie artystów. Do budowy domu, w którą to ideę zaangażowane było gros osobistości zakopiańskich, w tym Karol Szymanowski, Witkacy czy Wojciech Brzega, niestety nigdy nie doszło.

W 1928 zmarł Jacek Malczewski. Wydarzenie to miało wpływ zarówno na psychikę Rafała, jak i na osłabienie wiary we własną drogę artystyczną. Zagrożenie rozpadu rodziny skłoniło Malczewskich do opuszczenia Zakopanego i dalekiej przeprowadzki na Francuską Riwierę. Powrót z Francji nastąpił jednakże szybciej niż się spodziewano, przede wszystkim przez przegraną dużej części gotówki w kasynie w Monte Carlo. Nie udało się również przeciwdziałać rozpadowi małżeństwa Rafała. Malczewski zaangażował się w drugi związek z Zofią Mikucką, która była znakomitą narciarką, żywotną i pogodną osobą oraz towarzyszką wypraw w Tatry. W późniejszym okresie znużenia artysty Zakopanem była ona partnerką podróży Malczewskiego po Polsce w poszukiwaniu twórczych inspiracji.

„Rok 1930 stał się w życiu Malczewskiego widocznym dopiero z dystansu czasu przełomem, umowną, ale jakże wyraźną granicą między dwoma etapami zakopiańskiego życia: wczesnym pełnym wesołych odkryć okresem 'budowania' oraz późnym okresem stopniowego 'porzucania'” (Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t.1, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 73). Po pierwsze wspomniany rozpad małżeństwa, następnie śmierć przyjaciela Karola Stryjeńskiego oraz postępująca choroba Karola Szymanowskiego. Trudnej sytuacji osobistej towarzyszyło powodzenie artystyczne zarówno w kraju, jak i zagranicą: „Obrazy Malczewskiego stały się wyróżnikiem czasu, symbolem powodzenia i pewnej elitarności gustów, oboje z Zofią Stryjeńską łączyli wielką popularność z brakiem dostatecznych, materialnych środków do życia i kłopotami rodzinnymi” (Tamże, s. 74-75). Przypieczeniem mitu Zakopanego, o którym wspomina Dorota Folga-Januszewska, był film „Biały ślad”, do którego Rafał Malczewski napisał scenariusz. Był on pokazowym przeglądem umiejętności polskich narciarzy: Bronisława Czecha czy Jana Marusarza. Nagrodzony na Biennale w Wenecji film ukazywał też nową prawidłowość - Rafał Malczewski wierzył, iż świat gór, narciarstwo i sport będą lekiem na dekadencję przebywających w Zakopanem artystów.

Sam Rafał w obliczu pojawiających się w Zakopanem zmian oraz trudniejszej sytuacji rodzinnej wiele podróżował po kraju, w tym w Góry Świętokrzyskie, gdzie powstał cykl „Reportaży malarskich z COP-u”. W styczniu 1939, po wystawie prac w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki, wrócił na Podhale. Uczestniczył jeszcze w wystawie „Góry Polskie”, urządzonej przez Komitet Organizacyjny FIS oraz w dniach Tatr i Zakopanego. Nieoczekiwanie, wybuch wojny zastał go w Krakowie, z którego wkrótce uciekł z Zofią Mikucką do Budapesztu, a następnie Kanady. Jego relację z Zakopanem przerywa na długie lata wojna.



Rafał Malczewski (z prawej), z Karolem Szymanowskim, Stanisławą Korwin-Szymanowską oraz Zbigniewem Uniłowskim przed „Atmą” w Zakopanem, 1935, fot. A. Wieczorek, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Rafał Malczewski w Zakopanem, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Mariusz Zaruski, I Międzynarodowy Dzień Narciarski i Zawody w Zakopanem, około 1910, źródło: Cyfrowe MNW

3 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Chmury nad Podhalem

akwarela/papier, 26 x 49,5 cm
sygnowany l.g.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

4 300 - 7 100 EUR

„Cały boży rok Tatry są piękne – nigdy jednak tak jak podczas przedwiośnia nie są niezastąpione. – W całej Polsce znika śnieg, tylko tam, w wyniosłej skalistej wyspie kryje się biały skarb. Niepowstrzymanie rośnie ilość narciarzy i skoro pojawi się wiosna, najśliczniejsza pora do odbywania dalekich wędrówek po górach, do zajeżdżania się aż na śmierć na wiernych deskach w słońcu i białym upale, w Tatrach pojawia się wszystko co umie stać na nartach i ma czas”.

Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 159-160



4 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Zimowy pejzaż (Widok na Gubałówkę), około 1925

olej/tektura, 67 x 82 cm

na odwrociu dwie pieczęcie własnościowe Krzysztofa Malczewskiego

oraz trzy papierowe nalepki z Muzeum Narodowego w Warszawie z numerami inwentarzowymi

estymacja:

240 000 - 320 000 PLN

57 000 - 76 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Krzysztofa Malczewskiego

depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie

kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

Polonia symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski, Duch – Nadzieja – Naród – Zwycięstwo. Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, 29 czerwca 2018 – 16 września 2018

Polonia symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski, Duch – Nadzieja – Naród – Zwycięstwo. Wałbrzyska Galeria Sztuki Biuro Wystaw Artystycznych Oddział Zamek Książ, 23 września 2018 – 18 listopada 2018

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, marzec-lipiec 2012

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, marzec-wrzesień 2011

LITERATURA:

Jacek i Rafał Malczewscy, red. Zofia Katarzyna Posiadała, Radom 2014, s. 270-271

„Zimą niebo jest szklane, lodowa pogoda,
Narta nurza się z chrzęstem w rozsypany, ziarnisty piach,
W modrym przeręblu woda słowiczy się młoda,
Ruda odwilż wywała jezor dymiący na dach”.

Kazimierz Wierzyński, Do Rafała Malczewskiego, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 2



„Tatry? – Mieszkam u ich stóp. Jak dotąd, jeszcze nigdy same góry, ich wnętrza nie znalazło się w mojej olejnej kompozycji. Świat leżący u ich stóp, którego jestem baczny i czujnym obserwatorem, daje mi setki podniet. Tatrzański skalisty trzon jest dla mnie, jak dotąd, za wspaniały, daleki – za mało ludzki”.

Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 5

Tatry począwszy od 1915 stanowiły najbliższe otoczenie Rafała Malczewskiego. Artysta przyznawał, iż na jego proces tworzenia, prócz wyobraźni i emocji, wielki wpływ miała otaczająca go rzeczywistość. Osia prezentowanej na aukcji pracy jest samotny narciarz. Przed nim rozpościera się rozległa połać barwionego złotem śniegu, po którym brodzą ptaki. W oddali, z kominów domów, wydobywa się dym, a za nim, nad krajobrazem górą majestatyczne góry ujęte w beże, srebra i brązy. Tak w połowie lat 20. XX wieku widział Zakopane Rafał Malczewski.

Był to okres powojennego odrodzenia miasta – czas ekonomicznej prosperity, w dużej mierze związany z rozwijającym się ruchem turystycznym. Trzon programu wypoczynkowego stanowiło narciarstwo, któremu towarzyszyły inne sporty, m.in.: rajdy samochodowe i zawody konne. Rafał Malczewski był nie tylko baczny obserwatorem omawianych zmian, lecz również ich kronikarzem. Malczewski, aktywny narciarz i komentator życia sportowego, czynnie pisywał do popularnych lokalnych czasopism, w tym do: „Gazety Zakopiańskiej”, „ABC” czy „Epoki”. Jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na fenomen rosnącego narciarskiego szaleństwa, prawdopodobnie dlatego, iż sam był inicjatorem i propagatorem tego sportu. Uprawiane przez niego narciarstwo było dlań jednocześnie tematem malarskim i literackim, korespondencją znaku malarskiego i słowa.

Narciarskie szaleństwo początku międzywojnia było polem do licznych eksperymentów wśród innych przejezdnych: „Na Lipkach i na Gubałówce widać było starszych, brodatych panów, którzy również próbowali zjeżdżać. Kursów wówczas jeszcze żadnych nie było i każdy jeździł tak, jak mu było wygodniej, niektórzy zgięci w pałąk, inni przechyleni na bok, hamując pęd wysokim kijem, a później dwoma kijami trzymanymi w jednym ręku. Dużo pań (...) zjeżdżało okropnym systemem czarownic z Łysej Góry, to jest z kijami między nogami (...). Wszystko to jednak było szalenie zdrowe i snobizm narciarski wyrugował kompletnie tragiczny snobizm na choroby płucne. Zapanała moda na krzepę” (Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Warszawa, Rzeszów 2004, s. 98). Propagatorem owej mody był również Malczewski, który starał się promować narciarstwo profesjonalne, intensywne, pełne wdzięku, wyczynowe, choć odpowiedzialne, nieco odmienne od przytaczanego powyżej opisu.

W rok przed namalowaniem obrazu nastąpił ważny przełom w życiu artysty. Malczewski po raz pierwszy wystawił w Warszawie, w Salonie Garlińskiego, z powszechnie rozpoznawanym Witkacym. O obrazach Rafała wypowiadano się wówczas pochlebnie – Zofia Stryjeńska opisywała „zapowiadający się talent Rafała Malczewskiego” (Zofia Stryjeńska, Wystawa Stanisława I. Witkiewicza i Rafała Malczewskiego, Katalog XV, kwiecień 1924, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa).

W sześć lat później, jako dojrzały już artysta, tak wypowiadał się o własnym procesie twórczym: „Podłożem powstania obrazu jest pewien stan napięcia uczuciowego, które łączy mnie z jakimś wycinkiem widzialnego świata, dostrzeżonym naraz. Moment ów daje impuls do stworzenia kompozycji, w której ów stan zmieści się cały, malarskimi środkami objawiony. Muszę odczekać jednak, póki ów obraz nie pojawi się jako wizja, pod względem barwy zupełnie zdecydowana. Kompozycja zaś na płaszczyźnie płótna jest u mnie szeregiem selekcji i eliminacji zbytecznych, moim zdaniem, przedmiotów, nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia, które we mnie powstało i trwa. Próby stworzenia czegoś pod wpływem li tylko zadrażnienia zmysłu barwy i formy nie zadowalały mnie nigdy. Z drugiej strony jednak, jakiś dla mnie układ barwny, w tym momencie ten jedyny istotny, musi być przyniesionym z rzeczywistości bodźcem, działającym współręcznie z wyżej wymienionym stanem. Inaczej wszystko przemija i zaciera się, pozbawione konieczności wypowiedzenia się malarskiego. Podnietą z zewnętrznego świata, punktem centralnym, naokoło którego wyłania się cały obraz, bywa często jakiś szczegół, zagubiony potem w całości, nikły w urzeczywistnieniu, nader ważny w narodzeniu wizji. Barwa jest w danej chwili uciechą, odkryciem (dla mnie), radością czysto zmysłowego gatunku, formą wytuskaną skrzętnie z otaczającego świata, wyrazem napięcia uczuciowego, czegoś boleśnie drogiego, z czym rozstać się trudno, o pragnie się z kim podzielić. (...)” (Tamże, s. 5).



Rafał Malczewski z Mariuszem Zaruskim na Czarnych Ścianach, fot. Józef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem







5 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Wyciąg na Kasprowy Wierch, po 1935

akwarela/papier, 49,9 x 61,3 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 100 EUR

„Každy człowiek – pisał – który długie lata spędził w Zakopanem, widział jego lepsze i gorsze czasy, zna jedynosc tej miejscowosci w Polsce i nasluchal sie rozlicznych opinii, zyczen i zlorzeczen, marzy o tym, by Zakopane, laczac ta niesamowita pieknośc gór, pagórków, ukrytych wśród nich czarownych osiedli; ten niewyczerpany teren wędrowek dalszych i bliższych wraz z oazą sportu, zabawy, życia intelektualnego wyrosło naprawdę na miarę sezonowej stolicy Polski”.

Rafał Malczewski [w:] Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska, Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego, tom 2, Olszanica 2006, s. 8



WYCIECZKOWICZE, TURYSŃCI I NARCIARZE

Pisano dużo w „Pani” o Zakopanem, o sezonach, uroczystościach jubileuszowych, z kolei słów parę powiedzieć należy o górach, którym wyłącznie zawdzięcza swe powodzenie nasza letnia stolica.

Polacy nie czują gór i nie rozumieją ich naogół, tak, jak nie doceniają uroku i wartości żywiołu wodnego.

Idźmy w Tatry, w pełni sezonu.

Przez piękną, szeroką dolinę Pięciu Stawów przewija się olbrzymi wąż.

To wycieczka. Sto osób idzie gęsiego.

Cisza południa nad drzemiącymi stawami.

Nagle wrzask niesamowity bije echem o skaliste ściany.

Co się stało?

Nie straszno. To właśnie ta stuosobowa wycieczka zebrała w sobie cały animusz i pod komendę: lewa, prawa, ryczy wszystkimi gardłami:

Dziewczyna mu dała

A on legionista... i t. d.

O biedne, oszalone Tatry, z których już ostarnią kozice, smukła, przepiękną wypłoszono wojennymi, heroicznymi hymnami!

Trudno. To się nazywa dziś popularnie pochodem i zalewem spienionego życia.

Podobno są w Polsce pocięci, którzy marzą o tem, żeby w Tatrach wzdłuż i wszerz wybudowano kolejki zębate.

Świetna myśl! Idealna poprostu!

Stąpmy przy Czarnym Stawie Gąsienicowym.

Tafla wody marszczy się lekko i odbija w sobie nieruchome, złote od słońca szczyty. Lecz o ciszy tutaj nawet marzyć nie można. Z każdego wierzchołka, a jest ich tu kilkanaście, dolatują przeraźliwe wrzaski pocziwych, rozentuzjazmowanych wycieczkowiczów.

Staje nad stawem jakaś para. On lekarz wojskowy, elegancko ubrany, ona w czapce studenckiej, osłaniającej piękne, żywe oczy.

— Ach, jak tu ładnie, — zachwycą się dojrzejająca kobieta, — ale dlaczego on się nazywa „czarny”?

Za chwilę nadciąga inna para. On ma wysokie czoło, nabijane guzami genialności.

— Ale dlaczego on jest „czarny”? — słychać pytanie.

Wreszcie wtacza się kilku zasapanych oficerów.

Jakis najmniej zdyszany ma przemowę na hrzegu:

— Mówiłem wam, że będziecie mnie przeklinać z początku, lecz potem zato będzie się wam tu podobać.

— Tak, tak, — przytakuje jakiś gruby, sponso-
wiał kapitan, zapatrzony nieruchomo w staw, —

ale dlaczego on się właściwie nazywa „czarny”?

Stąpmy chwilę na Zawracie, na tej bramie narodów, przez którą wędrują rozflirtowane tłumy do Morskiego Oka.

W ścianach żlebu słychać jakiś loskot, chrobotanie, które echem idzie po gładkich płytach.

Nagle pod przełęczą wynurza się coś.

Oto dwaj gentlemen w melonikach i nowiotkich zakietach, spoceni jak biedne, żalodne myszy; ciągną na grubym powrozie wielką, podróżną walizę.

Najadłszy się dosyć na przełęczy z owej skrzyni zasobnej, biorą ją za uszy i z piosenką na ustach, wypytawszy się nas dokładnie, gdzie leży ten Morski Ok, maszerują przez biedną, potulną dolinę Pięciu Stawów Polskich.

A przed schroniskiem na hali Gąsienicowej rozsiada się szeroko, tak świetnie scharakteryzowany w „Słówkach” przez Boya, znany literat polski i po powrocie od Zmarzłego Stawu czuje się w pełni radosnego zadowolenia z samego siebie.

Z ust jego wyrывa się przedziwnie ujmująca maksyma:

— Gdy jest pogoda, to taka wycieczka ma swój meodparty urok...!

Przerzywa mu nagle cienki głosik eleganckiej damy w białej tiulowej sukni i zamszowych, zgrabnuteńkich pantofelkach:

— Słuchajcie, gospodarzu, gdzie tu jest studnia?

Chwieją się stare rozłożyste kosówki. Od ścian granitowych idą podmuchy ciepłego wiatru.

A teraz parę słów o turystach. Tych można odróżnić odrazu w tłumach, podróżujących przez góry.

Są to ludzie małowolni, hegmartyczni, z jakimś dziwnym światłem w oczach i dalekim, szerszym zapatrzeniem.



ODRITĘ, JAK W LUSTRZE...

Powiadają, że marynarze, którzy całe życie spędzają na morzu, mają taki wzrok.

Patrzą w milczeniu na te rojowiska i cierpliwie czekają owego września słonecznego, gdy już pusto i cicho będzie wokół i można bez obrzydzenia zapuścić się w góry. Doskonałym przykładem jest ostatni pobyt w Tatrach pułk. M. Zaruskiego, adiutanta gen. p. Prezydenta, który wraz z prof. Landem spędził 11 dni na wycieczce, mieszkając przez cały czas w namiocie, który nosił ze sobą. Obóz rozbijali tylko w dolinach Wysokich Tatr, gdzie rzeczywiście mieli zupełny spokój, zdala od jarmarku ludzkiego.

Jakże przedziwne wrażenie odnosi się, patrząc na te nieliczne prawdziwe turystki, które przewędrowały Tatry wzdłuż i wszerz i znają wszystkie najwspanialsze i najgroźniejsze przejścia górskie letnie i zimowe. Gdy idzie się w ich towarzystwie w góry i równocześnie spotyka kobiety ubrane w spacerowe kostjumy, w pantofelkach eleganckich, które po jednej wycieczce rozleją się momentalnie, a które kosztują akurat tyle samo, co dobre, górskie buty, wystarczające na kilka lat.

Stara, jak świat, jest troskliwość, z jaką kobieta obmyśla swe spacerowe, wizytowe, czy balowe stroje.

W stosunku do kostjumu turystycznego, potrzebna jest jeszcze większa inwencja, gdyż musi on być przede wszystkim wygodny i odpowiadający warunkom terenowym i atmosferycznym. Połączenie z temi warunkami estetycznego wyglądu takiego ubrania jest bardzo trudne, a ileż to razy słyszy się w górach słowo oburzenia owych podtatulałych podróżników, wypowiedziane pod adresem pań, ubranych w spodnie turystyczne.



TRUDNA FARTJA SPINACZKI



NAD PRZEPAŚCIĄ

U nas narazie mówić można, już nie o ulepszeniu kostjumów turystycznych, lecz wogóle o konieczności jak najszybszego ich wprowadzenia.

Gdy się widzi panie, ubrane w komiczną kombinację salonu z górami, prosto zmieść nie można tych potworkowatości. W locie np. panie ubrane w cienkie, obcisłe spodnie i buciki na wysokich obcasach, wszystko tylko dlatego, żeby linja ciała całego układała się lepiej.

Po sezonie letnim, który kończy się we wrześniu, zbliża się zima, a z nią coroczny rozkwit życia narciarskiego. Mamy nadzieję, że po pobycie zeszłorocznym naszych zawodników zagranicą, którzy widzieli ekwipunek tamtejszych turystów i turystek, coraz mniej będziemy spotykali pań, ćwiczących na nartach w obszernych sukniach, tylko przez brak kultury turystycznej, a czasem przez zbytnią pruderję.

Jako bezwzględna przesadę notujemy ostatni najmodniejszy typ kostjumu damskiego do nart: białe kamasze włóczkowe, sięgające wysoko poza kolana, następnie krótkie spodnie o olbrzymich buffach, coś w rodzaju kostjumu męskiego z czasu panowania Franciszka I hiszpańskiego. Na to obcisły szalenie sweter biały.

Kostjumów takich używają obecnie Francuzki, Belgijki i Hiszpanki. Dodać do tego należy, że wszystkie zawodniczki powyższych narodowości, jak zauważono na zawodach narciarskich w Superbagnères, były w niemiłosierny sposób wymalowane i wyszminekowane.

Niestety, te troski o wygląd twarzy wymagają tak dużo pracy i uwagi, że brakuje im czasu na racjonalne treningi.

J. M. RYTARD

6 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Portret syna artysty Krzysztofa, 1920

akwarela/papier, 48,7 x 34,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'RMalczewski 1920'

estymacja:

7 000 - 14 000 PLN

1 700 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Krzysztofa Malczewskiego
depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie
kolekcja prywatna
dom aukcyjny Desa Unicum, czerwiec 2013
kolekcja prywatna, Warszawa

„Zupełnie czemś innym są moje akwarele, malowane z natury, impresje, notatki z licznych włóczęg i wycieczek, wykonywane wodną farbą. Nie kuszą się o żadne syntetyczne ujęcie, powstają na podłożu żyłki sportowej. Krótkotrwałe napięcie i wysiłek, ekonomja środków, chwyt, które w każdej chwili spalić mogą na panewce, niepewność wyniku do ostatniej chwili, ograniczenie w czasie, niemożność poprawek – wszystko to przypomina raczej sport, niż sztukę”.

Rafał Malczewski, Moje Malarstwo, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 5



7 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Autoportret

kredka/papier, 20,5 x 25,9 cm

sygnowany i opisany nieczytelnie p.d.: 'Rafał Malczewski (...)'

estymacja:

3 000 - 6 000 PLN

750 - 1 450 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Krzysztofa Malczewskiego

dom aukcyjny Desa Unicum, listopad 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„Ponieważ wewnętrzny pęd, przymus i radość tworzenia towarzyszą mi dotąd stale, sądzę, iż brak przywiązania do tego, co zrobione, nie jest niczym karygodnym”.

Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 4



8 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż wiosenny, po 1942

olej/tektura, 49 x 64 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

„Ukochał te strony kanadyjskie, bo wyczuwał w nich podobieństwo z górami swej ojczystej Polski, gdzie serce jego pozostało (...)”.

George Herbert Lash, Pożegnanie z Rafałem Malczewskim, „Wiadomości” (Londyn), nr 1044/1045, 3-10 IV 1966, s. 5





„Stryjeńscy bywają też u Ingi Jakimowiczowej, która prowadziła pensjonat w willi Zawrat na Kasprusiach. I na wieczornicach w Chochołowie, gdzie Bartek Obrochta z kapelą potrafił grać na skrzypcach całą noc. ‘Tak rznął po tych jelitach baranich, że ze trzy razy w ciągu kilku godzin zmieniał struny. Muzyka przerywała na moment, gdy podbiegał tancerz i kogucim dyszkantem zawodził przyśpiewkę – pisała Zocha. – Cudów w tańcu dokonywał Roj Staszek. Krzesał, krzesał drobnosieneczko, że niech się Niżyński schowa. Jacy piękni są czasem ludzie w prymitywie. Jak indywidualne, jakie barwne dusze!’.

Karol często kończył te zabawy pijany. Spał zawinięty w dywan. A Zocha?

Kąpiel w balowej sukni? Proszę bardzo. Kradzież kapelusza Boyowi-Żeleńskiemu? Nic prostszego. ‘Stryjeńska (kiedy on mówił z Karolem) wzięła mu melon (16 000 M[arek]) i wsadziła na wystającą belkę pod dachem – pisał Witkacy w liście do Kornela Makuszyńskiego. – Zrozpaczony Boy wrócił bez kapelusza do domu, a wyjechał w kapeluszu swego synka. Melon odniosła po tygodniu pani [Irena] Gaszyńska, zastawszy przypadkowo Boya u mnie. Paryski melon tydzień na belce!’.

Przyjście na wieczór autorski Magdaleny Samozwaniec w takiej samej jako ona sukience? Ależ o czym tu gadać! Pisarka żaliła się po latach w liście do szwagierki: ‘Zła byłam bardzo, bo to mój pierwszy odczyt był. Sala pełna, a ona [Zocha] tak samo ubrana!! Wrogo patrzyłam, ale nic nie pojmowała. Cały odczyt zepsuty. Potem pyta mnie przy ludziach, gdzie tak się pięknie opaliłam, a ja mówię jej na głos cały, tak żeby wszyscy słyszeli – na twarzy!’ (...)

‘Zresztą – wspominała Monika Żeromska – sama przyszła do naszego pokoju kiedyś rano prosto z całonocnego balu u Trzaski, w sukni z trenem ze złotej lamy, ale cały tył tej sukni miała doszczętnie spalony. Kiedy mama z przerażeniem powiedziała jej o tej wypalonej na tyłku dziurze, pani Zofia obojętnie stwierdziła, że się to pewnie stało wtedy, kiedy się grzała przy kominku poprzedniego wieczoru’.

Angelika Kuźniak, Stryjeńska. Diabli nadali, Wołowiec 2015, s. 141-143



„JAK INDYWIDUALNE, JAKIE BARWNE DUSZE!”

KSIĘŻNICZKA MALARSTWA POLSKIEGO W ZAKOPANEM

Stryjeńska związała swój los z Zakopanem na kilka lat. Na Podhalę pojechała z miłości za mężem, tuż po ślubie, gdyż Karol Stryjeński miał wówczas 'dwie miłości: Taty i Zoche'. Rozstała się na pewien czas z Krakowem i Warszawą w pogoni za miłością. Wróćmy jednak do lat młodości artystki, kiedy rozpoczęła starania charakterystyczne dla aspirujących artystek epoki. Jako nastolatka kształciła się na kursach Leonarda Stroynowskiego, następnie w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej.

Uczyła się zarówno rysunku, malarstwa, jak i sztuki stosowanej. Niemożność odebrania przez kobiety edukacji akademickiej z zakresu sztuki, stawiała twórczynię przed koniecznością mozolnej pracy nad kształtowaniem własnego talentu artystycznego. W 1910 roku odbyła pierwszą ważną podróż – do Austrii i Włoch, podziwiając wówczas dzieła mistrzów sztuki dawnej. Stryjeńska wkrótce zdecydowała się na wyjazd do Monachium, gdzie, po kryjomu, podjęła naukę w Akademii Sztuk Pięknych. Wielka siła woli i determinacja skłoniły ją do wyboru niezwykle sposobu na odbycie studiów. Zgoliła głowę – można te postrzyżyny traktować symbolicznie – i przez półtora roku „występowała” w Wiedniu jako mężczyzna dzięki papierom swojego brata. Musiała zapewne, choć nie sposób znaleźć na to dowodu – odpowiadać na wymagania, by kobieta malowała „po męsku”. To określenie pojawia się wielokrotnie we wspomnieniach artystek owego czasu. Na uczelni nie było wiadomo, że nie jest mężczyzną, a jej sztuka już wtedy musiała być znakomita – pełna energii i mieniąca się cudownymi, żywymi kolorami. W jej dorobku, stopniowo, zaczęły się pojawiać tematy związane z polskim folklorem, mitologią słowiańską i ludowymi bajkami.

Ważnym momentem w życiu prywatnym, ale przecież też twórczym było zawarcie związku małżeńskiego z Karolem Stryjeńskim, krakowskim architektem i projektantem. Po skromnym ślubie, który do ostatniej chwili trzymany był przed rodzicami Zofii w tajemnicy, małżonkowie udali się do Zakopanego. „Karol nazywa ją 'czupiradełkiem'. Lubi jej 'kędzierzawą główkę i kosmyki spadające na oczy'. Przynajmniej, że ma teraz dwie miłości: Taty i Zoche, swoją żonę. Ona patrzy na niego 'z miłością, ale i przerażeniem, że świat może [jej] go odebrać' i że zostanie sama, 'bezbronna razem ze swą sztuką'. Do Zakopanego pojadą razem. Najpierw koleją do Chabówki, stamtąd kilka godzin górską furką. Mieszkają w pensjonacie Szałas. Gospodarze urządzają wieczory muzyczne, niemiecki pianista Egon Petri gra klasyków. Urcia Brzozowska, właścicielka pensjonatu – kujawiaki. Stryjeńska szkicuje ilustracje do tych melodii. Zawsze w ukryciu, żeby jej nie przeszkadzano. 'Za powrotem udaje, że byłam na nartach, i przedzierzgam się na nowo w kokieterijną młodą małżonkę'" (Angelika Kuźniak, Stryjeńska. Diabli nadali, Wołowiec 2015, s. 88-89).

Niedługo po ślubie Karol wygrał konkurs na przebudowę Zakopanego – małżonkowie przenieśli się stałe do stolicy Podhala. Wkrótce został też dyrektorem prestiżowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą kierował w latach 1923-27. Kariera Zofii rozwijała się w tym czasie równoległe z karierą męża. Znana była z malowanych z rozmachem kompozycji monumentalnych, sztalugowych oraz ilustracji książkowych. Wraz z mężem aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. „Czupiradełko” szybko zjednało sobie przychylność tamtejszych artystów. Z Witkacym żyła za pan brat. Łączyło ich z pewnością poczucie humoru, o czym świadczy performance Stryjeńskiej, która raz wyznała, że się w Witkacym kocha i przez chwilę dumnie nosiła przepaskę na czole z zatkniętą za nią fotografią artysty. Witkacy poszedł w jej ślady. Znała się z Karolem Szymanowskim, dla którego projektowała kostiumy do baletu Harnasie. Znała się również z Malczewskimi, Iwaszkiewiczami, Heleną Rój oraz Jerzym Mieczysławem Rytardem. W tym też czasie regularnie wystawiała inspirowane folklorem płótna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zyskując przychylność widzów i krytyki. W roku 1924 w wymienionych miastach zorganizowano jej pierwsze wystawy indywidualne. Kariera Stryjeńskiej jako malarki nabierała rozpędu, czego zwieńczeniem był spektakularny sukces, który artystka odniosła

na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925, wystawiając cykl dekoracyjnych paneau przedstawiających pory roku i zdobywając wówczas nagrodę Grand Prix.

Karol Stryjeński może być również z siebie dumny. Prace jego uczniów zdobywają złote medale na paryskiej wystawie, co jest niewątpliwym wyróżnieniem dla zdolnego profesora.

Związek Stryjeńskich z tego okresu był z pewnością rozelektryzowany. Tworzyły go dwie silne osobowości twórcze, których relacja nigdy nie była spokojna lub szablona – przeżywali kłótnie w sposób prawdziwie wybuchowy, a okresy bliskości z pasją. Parę łączyły z pewnością dzieci: Magdalena oraz bliźniaki Jan i Jacek. Z czasem jednak więzi zaczęły się rozluźniać. Zofia coraz częściej odwiedzała Warszawę i Kraków z nadzieją na odbudowę związku z Karolem; Stryjeński natomiast związał się z przyszłą żoną Rafała Malczewskiego, Zofią Mikucką. Pod koniec 1927 Stryjeńscy rozstali się definitywnie.

Po rozwodzie czekała na nią Warszawa. Prestiżowym zleceniem artystycznym dla Wedla bądź dla transatlantyków polskich towarzyszyły niepowodzenia w relacjach miłosnych. Po wojnie Stryjeńska wyjechała do Genewy, gdzie pozostała do końca życia, stale wracając myślami do Polski.



Fotografia portretowa Zofii Stryjeńskiej, 1927, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

9 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

„Powitanie o wschodzie słońca”, z cyklu: „Zaloty”, lata 30. XX w.

gwasz, tempera/papier, 90 x 71 cm
sygnowany śr.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'
na odwrociu wykonany ołówkiem szkic przedstawiający górala

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 500 - 21 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2008, poz. kat. III. I. 26. Scena rodzajowa, po 1930, s. 315 (il.)

„Zofia Stryjeńska w latach międzywojennych należała do najpopularniejszych artystów w Polsce. Zawdzięczała to swojej sztuce, głównie malarstwu, które 'atakowało' widzów nowatorską formą oraz indywidualnym stylem. Tematy, w zasadzie bliskie i swojskie, zaskakiwały bogactwem pomysłów, różnorodnością ujęcia, barwnością zestawień kolorystycznych działających żywo, dekoracyjnie. Bohaterowie przedstawień, najczęściej w barwnych strojach, często w tanecznych korowodach, zdawali się emanować radością życia i być jego apoteozą”.

Maria Grońska, Kilka słów o Zofii Stryjeńskiej i jej malarstwie, Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, red. Światosław Lenartowicz, Muzeum Narodowe [w:] Krakowie, Kraków 2008, s. 19



10 †

AUGUST ZAMOYSKI

1893 - 1970

Ich dwoje („Zbójnicki”), 1921

brąz patynowany, wysokość: 27 cm
podstawa z czarnego marmuru, wymiary: 27,3 x 16 cm
numerowany u dołu: 'EA I/II' oraz znak odlewni
odlew współczesny

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

48 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Artysta rzeźbiarz August Zamoyski wjeżdża do Zakopanego po zakończeniu wycieczki rowerowej Paryż - Zakopane, 1925, źródło: NAC Online





August Zamojski, artysta – sportowiec, „Ilustracja” 1925, nr 29

W biografii jednej z najważniejszych polskich rzeźbiarzy XX stulecia nieodłącznie obecny jest element skandalu, zarówno artystycznego, jak i towarzyskiego. August Zamojski dorastał w majątku rodzinnym w Jabłoniu na Lubelszczyźnie, gdzie jako dziecko zainteresował się rzeźbą. Studiował prawo oraz ekonomię we Fryburgu i Heidelbergu. W trakcie I wojny światowej dostał się do niewoli, od 1916 roku przebywał w Berlinie, gdzie pracował jako kamieniarz. W tym czasie również studiował oraz nauczał w berlińskiej Kunstgewerbeschule. Podejmował pierwsze dojrzałe próby artystyczne w kontakcie z awangardowym środowiskiem ekspresjonizmu niemieckiego. Poznał Stanisława Przybyszewskiego, który wprowadził go w krąg Jerzego Hulewicz, redaktora poznańskiego czasopisma ekspresjonistycznego „Zdrój”.

Podczas pobytu w Niemczech poznał słynną nowoczesną tancerkę Ritę Sacchetto. Mimo że ich znajomości towarzyszyła aura skandalu, para pobrała się w 1917 roku w Wiedniu. W sierpniu 1918 roku Zamojscy kupili dom w Zakopanem, gdzie osiedli na stałe. Stali się częścią awangardowego kręgu zgromadzonego wokół Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Szymanowskiego czy Jerzego Rytarda. Zamojski zaangażował się działalność Ekspresjonistów Polskich (Formistów), którzy tworzyli między Krakowem a Zakopanem. Rzeźbiarz w 1920 wyjechał do Nowego Jorku, a od 1923 mieszkał głównie we Francji. W Zakopanem posiadał natomiast cały czas pracownię.

Zamojscy mieszkali w Zakopanem na Skibówkach. Ich willa stała się jednym z ważniejszych salonów zakopiańskiej bohemy oraz miejscem „orgii”, tak silnie związanych z biografią Witkacego oraz opisanymi przez Rafała Malczewskiego we wspomnieniowej książce „Pepek świata”. Artysta, co było wyrazem ducha epoki, uprawiał sztukę, lecz również sport.

Był zapalonym narciarzem (jako członek Sekcji Narciarskiej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego osiągał sukcesy na arenie polskiej i międzynarodowej), alpinistą, pływakiem i kolarzem. Do legendy przeszła jego wycieczka rowerowa. W 1925 roku założył się z argentyńskim milionerem, że w 21 dni dotrze jednośladem z Paryża do Zakopanego. Jego eskapada była szeroko komentowana w prasie, a w Zakopanem witał już rzeźbiarza

rozentuzjasmowany tłum. Podobnie jak w biografii wielu współczesnych twórców, sport mieszał się z awangardą życiową i towarzyską. Prezentowane dzieło „Ich dwoje” pochodzi z formistycznego, zakopiańskiego okresu twórczości Zamojskiego. Praca należy do serii gipsowych i drewnianych rzeźb pod tym samym tytułem, w których artysta w wysoce syntetycznych formach przedstawiał splecione w uścisku czy tańcu postaci. Zarysy sylwetek są ledwo czytelne: artysta zbliża się tutaj do formy czystej, prawie abstrakcyjnej. Podtytuł prezentowanej rzeźby nawiązuje do ludowego tańca górali, który stał inspiracją dla wielu prac graficznych Władysława Skoczylasa. Inspirowana dynamizmem podhalańskiego tańca jawnie koresponduje z najnowszymi tendencjami sztuki awangardowej – na czele z włoskim futuryzmem – które Zamojski poznał poprzez berlińską scenę artystyczną.

Pociągłe formy rzeźb Zamojskiego z serii „Ich dwoje” były porównywane przez Witkacego, najbliższego zakopiańskiego towarzysza artysty, do aktu seksualnego. Zamojski pozostawał pod silnym wpływem filozofii Witkiewicza, a w jego formistycznych rzeźbach echem odbija się teoria „czystej formy” wyrażona przez Witkacego we „Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze i bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie” („Skandale” 1920-21). Witkacy postulował twórczość zupełnie autonomiczną, oderwaną od realizmu i kształtowaną jedynie przez kryteria artystyczne. W środowisku zakopiańskiej bohemy, zgodnie z postulatami awangardowymi, życie zostało wyniesione do rangi sztuki. Ten problem ironicznie naświetlał Witkacy w swoich pismach dotyczących „demonizmu” Zakopanego. W ustępach dotyczących życia uczuciowego pod wpływem specyficznego tatrzańskiego narkotyku, „zakopianiny” uchwytany jest refleks plastycznej metafory rzeźb Zamojskiego: „Jak można mówić o czymś tak tajemniczym i potwornym, co łączy w Zakopanem dwie, dusze, a nawet ciała, w terminach tak wulgarnych jak miłość n. p.? Jak można profanować tak szalone misterium, jakim jest połączenie się dwojga istot w zakopiańskich wymiarach?” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego. „Echo Tatrzańskie” 1919, za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Varia, oprac. Janusz Degler, Warszawa 2019, s. 29).



August Zamoyski w atelier podczas pracy kucia jednej z rzeźb, około 1930-1935,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Z Witkacym od razu poczułem wspólnotę głęboką i radosną – ale i tragiczną. Postanowiłem natychmiast przeprowadzić się z Wiednia do Zakopanego i to li tylko dlatego, że obaj staliśmy się nieodłącznymi. Wnet zwinąłem dopiero co z trudem zdobytą pracownię we Wiedniu, przy pomocy matki Mickenbruna (szampiona narciarskiego) urządziłem sobie pracownię na Skibówkach w domu Jasia Walczaka – i zaczęliśmy z Witkacym filozofować dniami i nocami, budując formizm i oddychając ‘zakopianiną’ po uszy. Nie trwało to dłużej niż parę tygodni i cała nasza siódemka przyszłych formistów skręciła się wkoło Zakopanego i jak opiłki stali obsiadła magnes pod Trzaską i Karpowiczem (...)”.

August Zamoyski, Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu, „Poezja”, 1968, nr 1, s. 26-27





STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

„WARIAT Z KRUPÓWEK”

Kim był Witkacy? Artystą, filozofem, ekscentrykiem, dziwakiem, alkoholi-kiem czy erotomanem? Życie artysty obrosło legendą, z których najtrwalsza okazała się legenda czarna, a jak wiadomo legendy mają zazwyczaj długi żywot i silnie zakorzenione nie poddają się łatwo próbom weryfikacji (A. Z. Makowiecki, Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński, Warszawa 1980, s. 10). Literatura dotycząca zarówno artystycznych, jak i literackich dokonań Witkacego stale się poszerza – Stanisław Ignacy Witkiewicz intryguje w tym samym stopniu współczesnych badaczy, co bliskich jemu przyjaciół. Bogata twórczość literacka dotycząca zarówno oeuvre, jak i życia osobistego Witkacego, skłania do spojrzenia na rzadziej omawianą perspektywę, którą była obecność artysty w Tatrach.

Pobyt artysty w Zakopanem był zawsze źródłem wielu anegdot. Któż nie słyszałby o legendarnym spacerze artysty w pasiastej piżamie do restauracji Franciszka Trzaski lub o narkotycznych ogrzaniach w domu przyjaciela artysty, Teodora Białynickiego-Biruli. Istnieje jednak wiele innych, równie interesujących, śladów obecności Witkacego na Podhalu. Zaczniemy zatem od samego początku.

Stanisław znalazł się w Zakopanem mając zaledwie dwa lata. Zamieszkał wówczas z rodzicami w okolicach Nosala. Ojciec Stanisław Witkiewicz był malarzem i późniejszym twórcą i popularyzatorem stylu zakopiańskiego, matka, Maria Witkiewiczowa, była nauczycielką muzyki. Podczas pobytu Stanisław Witkiewicz pisał do rodziny: „Jesteśmy od tygodnia w Zakopanem. (...) Używamy go bez względu na pogodę. Nawet mały, jak tylko trochę deszcz ustanie – wkłada serdak, kalosze i – »malsz«. (...) Mały przy tym tak się cieszy z Górali i ze wszystkiego, co widzi tutaj, że jest zupełnie szczęśliwy. Sabała nocuje często u nas i w ogóle jest naszym bliskim przyjacielem” (A. Micińska, Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wrocław 2003, s. 33). Mowa oczywiście o Janie Krzeptowskim Sabale, góralu, przewodniku tatrzańskim, muzykancie i gawędziarzu, który stał się przyjacielem Stanisława Witkiewicza. „Homer Tatr”, jak nazwał górala Witkiewicz, był wraz z aktorką Heleną Modrzejewską rodzicem chrestnym Stanisława Ignacego. Gdy Staś miał pięć lat Witkiewiczowie przeprowadzili się do Zakopanego na stałe. Wiodącą przyczyną podjęcia owej decyzji był zły stan zdrowia ojca rodziny.

W wieku pięciu lat mały Staś odbywa pierwsze górskie wyprawy, zapewne w najbliższe dolinki reglowe. W późniejszym wieku odbędzie wiele dłuższych wypraw, które w owym czasie były oznaką próbowania siebie w niesprzyjającym człowiekowi terenie. „Tatrzańskie wprawki ćwiczyli z młodym Witkiewiczem – młodzi Sienkiewiczowie, Henryk junior i Jadwiga, młody Matlakowski – Władysław Kiejstut,

młodzi Lilpopowie – Jerzy i Władysław oraz Leon Chwistek, co wiemy z rozproszonych wzmianek w listach Stanisława Witkiewicza do syna” (Maciej Pinkwart, Witkacy w Tatrach, [w:] S. Witkiewicz, Listy do syna, opr. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969). Na przełomie 1899 i 1900 odbywa trudną wyprawę Granią Tatr Wysokich. Wysokich. Od 1902 zaczyna malować góry.

Z perspektywy edukacji Stasia, lata 1885-1918 to okres formacyjny. Chłopiec pobiera bowiem lekcje u znakomitych nauczycieli prywatnych i w pełni się rozwija: poznaje, tworzy, gra na pianinie, fascynuje się literaturą,

szczególnie pismami Shakespeare’a, Gogola i Maeterlincka. Edukację symbolicznie kończą czteroletnie studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Józefa Mehoffera.

Mając szesnaście lat jedzie z ciotką do Petersburga, w kolejnych latach do Włoch z Karolem Szymanowskim, z Tymonem Niesiołowskim do Wiednia, bywa w Paryżu, u Władysława Ślewińskiego w Bretanii, a później zatrzymuje się w Londynie z wizytą u Bronisława Malinowskiego, kolegi i podróżnika. Zanim doszło do sławetnej podróży do Australii i na Cejlon, Witkacy odbywa w Zakopanem dwie ważne podróże o charakterze uczuciowym: romans z aktorką Ireną Solską oraz narzeczeństwo z Jadwigą Janczewską. Drugi związek trwał dłużej i w sposób tragiczny zakończył się samobójstwem Jadwigi. Po okrutnym czynie, który mógł być wywołany burzliwą kłótnią narzeczo-nych, mówi się, że Witkacy udał się na narty lub też, że poszedł spotkać się z Ireną. Zdarzenie to wywarło ogromny wpływ na psychikę Witkacego, który przez długie lata widział w sobie winnego. Cezurą czasową jest rok 1918, gdy Witkacy wraca po służbie w Lejb-gwardii Imperium Rosyjskiego, odnosi ciężką kontuzję oraz jest świadkiem dwóch rewolucji. Do kraju powraca jako człowiek inny, a przede wszystkim dojrzały artysta, który jest w stanie wykorzystać w swojej twórczości багаż minionych doświadczeń.

Liczne związki Witkacego obrosły legendą, dlatego też warto spojrzeć na inny, wyjątkowy związek artysty, którym była jego relacja z Tatrami. Góry nie stanowiły jedynie tematu kompozycji plastycznych czy fotograficznych; Witkacy nadal czynnie uprawiał turystykę, nierzadko od uczęszczanych szlaków. W góry rzadko wybierał się sam; był zawsze elegancki i stylowy, a w jego wyprawach najczęściej towarzyszyły mu kobiety. W okresie międzywojennym odkrywa również pasję do nart, której pozostał wierny do końca życia. Już w 1906 „zapisał się do kronik pionierów narciarstwa dokonując – z innymi malarzami, Mariuszem Zaruskim i Kazimierzem Młodzianowskim – pierwszego narciarskiego wejścia na Giewont od strony Małej Łąki” (M. Zaruski, Na bezdrożach tatrzańskich, Warszawa 1958, s. 217). Przez kilkanaście lat był zapalonym narciarzem, któremu nie były straszne braki kolejek (pojawiały się one w Zakopanem dopiero w połowie lat 30. XX w.). Witkacy nie tylko czynnie uprawiał narciarstwo, które odgrywało w jego życiu rolę terapeutyczną, lecz także z pasją i cierpliwością uczył swoich licznych przyjaciół.

Patrząc z perspektywy artystycznej pozostałe osiemnaście lat życia Witkacego to czas intensywnej pracy twórczej. „Lata 1918-1939 wypełnia mu przede wszystkim intensywna praca twórcza. W pierwszej dekadzie pisze prawie czterdzieści dramatów, dwie powieści, wydaje trzy książki teoretyczne, uczestniczy w kilkunastu wystawach, pod szyldem Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz” wykonuje setki portretów, kilkakrotnie poprawia swój traktat filozoficzny „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia”, który w 1935 udaje mu się wreszcie wydać. Po roku 1930 poświęca się przede wszystkim filozofii. Przeprowadza obszerne polemiki z wybitnymi przedstawicielami współczesnej filozofii w kraju i za granicą, które miały stanowić zasadniczy trzon dzieła Zagadnienie psychofizyczne. W życiu osobistym Witkacego nie ma już tak przełomowych wydarzeń jak te z okresu młodości. Małżeństwo z Jadwigą Unrużanką, związek z Czesławą Oknińską-Korzeniowską, śmierć matki, eksperymenty z narkotykami, podróże po Polsce w poszukiwaniu klientów Firmy Portretowej i wreszcie ostatnia droga na Polesie ku swemu przeznaczeniu we wrześniu 1939 roku – oto najważniejsze fakty” (Janusz Degler, „Witkacego portret wielokrotny”, Warszawa 2009, s. 12).





Stanisław Ignacy Witkiewicz z ojcem chrzestnym Janem Krzeptowskim (Sabałą), ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

**PARĘ DOŚĆ STOSUNKOWO LUŻNYCH UWAG O PORTRETACH W OGÓLE
I MOICH PORTRETACH W SZCZEGÓLNOŚCI, 1925 [w:] Piotr Piotrowski,
Stanisław I. Witkiewicz, Warszawa 1989, s. 134**

„(...) Wystawiam tego roku same portrety, ponieważ moich kompozycji nikt nie ceni, nie potrzebuje i nie kupuje, a krytyka je przemilcza albo pisze o nich rzeczy nieistotne, a nawet czasem bzdury. Portret może być tak samo dziełem Czystej Formy jak pejzaż, martwa natura czy kompozycja – może, ale dziś przeważnie nie jest (...) Przechodząc w ten sposób do siebie, zaznaczę, co następuje: rysowanie podobnych i względnie dobrze narysowanych portretów utrzymuje mnie w ‘formie’ pod względem artystycznych środków, poza tym, że dostarcza pieniędzy. Ale dotąd byłem (jak się wyraziła moja żona) ‘portrecistą pokątnym’. Od czasu jednak wystawienia tych rzeczy w mojej rodzinnej wiosce Z. popełniłem kompromis wyższego rzędu. Ale trudno: ‘il faut manger tout de meme’, rzekł niegdyś baron Ruster de Kisbatolla, zarzynając swoją bogatą ciotkę. (...) Ponieważ, jak mi to kiedyś w tramwaju powiedział Axentowicz, portrecista powinien mieć nerwy jak postronki; stworzyłem sobie regulamin, który ma pozory humorystyki, a jest wynikiem ponurych doświadczeń. Najtrudniej jest zadowolić całą rodzinę: ciotka mówi, że lewe oko jest złe, babcia, że usta, a wuj, że nos. Najlepiej wygnać wszystkich, machać w obecności modela gumką w powietrzu i po chwili zawołać rodzinę znowu. Na pewno będą zadowoleni. W ogóle nigdy nie wiadomo, czym kogo zadowolić można. ‘Ale czemu moja córeczka taka smutna’, albo ‘czyż ona jest taka brzydka’ albo: ‘jestem stanowczo za ładna – wstydzę się męża’ itd. itd. Porywa dzika rozpacz. Znałem Pana, który wydarł mi węgiel i zaczął poprawiać rysunek, mrużąc z niezadowolenia. (...)

Model zobowiązany jest przed zaczęciem portretu złożyć zadatek w sumie 1/3 ceny. W razie odrzucenia portretu, model traci zadatek. Oczywiście to nie stosuje się do ludzi, którzy z góry oświadczają, że nie będą stosowali wyżej wspomnianej metody. Ale ja najlepiej lubię powiedzenie: ‘zapisz pan sobie numer telefonu i maluj pan jak chcesz, he! he!’. Takiemu klientowi ze wzruszenia czasem zupełnie normalny portret zrobię za Psie Pieniądze, jak za Czystą Formę (...)”.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Bronisławy Włodarskiej Litauer, 1937-1938

pastel/papier, 64 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.:

'Ignacy Witkiewicz 1937 IX | poprawione Napa 29/IV 1938 [P.KO.] [T.]',

opisany p.d.: '(T.B+a) NP | NTT + (FBZ)'

estymacja:

100 000 - 140 000 PLN

24 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory Jadwigi Witkiewiczowej

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Desa, Kraków

kolekcja prywatna, Jelenia Góra

dom aukcyjny Desa Unicum, październik 2012

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939, Katalog Dzieł Malarskich, opr. Irena Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 140, poz. kat. 2101

„Najdroższa Bronieczku: tak mi się samo napisało. Piszę do Pani z samego dna nędzy psychofizycznej wywołanej popojkami świątecznymi: 2 dni piłem małymi (względnie) dawkami i dziś skumulowało się to w stan, w którym ja »cochon triste« (Bourget) jestem doprawdy godny pożałowania. I nie pomoże nic tu Filozofia, bo umysł zatruty oparami Alk. widzi wszystko w potwornym zwierciadle absolutnego metafizycznego zniechęcenia – widzi Prawdę, którą w codziennym »krzątaniu się« zasłaniamy przed sobą tysiącem drobnych spraw i wielkich idei. (...) Bardzo Panią kocham i całuję rączki bardzo serdecznie Jej wierny rycerz Witkacy”.

List S. I. Witkiewicza do Bronisławy Włodarskiej z 26 grudnia 1937, „Życie Literackie” 1963, nr 51/52, s. 14





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Bronisławy Włodarskiej Litauerowej, 1937, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: muzeumtatrzańskie.pl/portal



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Michała Choromańskiego, 1930, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk, źródło: Wikimedia Commons

„BRONKA JEST BYCZA”

Portretowana Bronisława Włodarska należała w latach 20. i 30. do najbliższego otoczenia Witkacego. O szczególnej relacji artysty i tłumaczki poświadczają słowa Henryka Worcella: „Przyjaźń Witkiewicza z panną Włodarską to jedna z najpiękniejszych przyjaźni tego człowieka. Świadczy też o niepospolitej inteligencji tej kobiety, miłośniczki literatury rosyjskiej, zwłaszcza poezji, a w ogóle uwrażliwionej na wszystko, co piękne w sztuce i w życiu” (cyt. za Henryk Worcell, Wpisani w Giewont, Wrocław 1974, s. 111).

Bronisława Włodarska urodziła się w 1891 w Tyflisie (obecnie Tybilisi) i w Rosji ukończyła Smolnyj Institut. Po rewolucji październikowej przyjechała do Polski, gdzie pracowała w Warszawie w prywatnym składzie dywanów Kiltynowicza, znajdującym się przy ul. Brackiej. Gdy straciła matkę, Kiltynowicz wyrobił jej rentę inwalidzką i w 1922 wysłał na leczenie do Zakopanego. Początkowo mieszkała na Harendzie pod opieką Marii Kasprowiczowej, od której wyprowadziła się po zaręczynach z bliskim przyjacielem Witkacego, pisarzem Michałem Choromańskim. Prawdopodobnie para poznała się właśnie w sławnej willi, gdyż autor „Zazdrości i medycyny” od 1927 również mieszkał u wdowy po Kasprowiczu. Wkrótce Choromański zerwał zaręczyny z Bronisławą, być może ze względu na romans ze wspólną „gospodynią” pary – Marią Kasprowicz. „Mimo choroby i biedy (Michał Choromański) emanujący erotycznym urokiem, któremu ona – także przez wzgląd na jego narzeczoną – próbuje się oprzeć, wyjeżdżając do ciotki do Paryża (...).

Nieskutecznie: po powrocie zaprasza początkującego pisarza i jego matkę na 'Harendę', inicjując kilkuletni, skomplikowany – także przez konieczność utrzymywania pozorów – związek. Znowu jest artysta potrzebujący jej opieki, który, dzięki komfortowi, jaki mu zapewnia – debiutuje, zaczynając błyskotliwą literacką karierę. Choromański – co Marusia z pewnym zdziwieniem odnotowuje – ma nad nią władzę, jakiej dotąd nie miał żaden mężczyzna. Potrafi manipulować kobietami, uderzać w czułą strunę: na jego wezwanie ona wyciąga go z zakopiańskich knajp, płaci długi. On drażni ją, flirtując z innymi, m.in. Zofią Nałkowską, ona odpląca się pięknym za nadobne, zdradzając go – bez wyrzutów sumienia – ze swoją dawną niemiecką miłością czy jego kuzynem (cyt. za Katarzyna Wajda, Maria Kasprowiczowa: „Zostałam w jego życiu tym, czym chciałam”). Po wojnie Bronisława Włodarska poślubiła Stefana Litauera – dziennikarza, piastującego urząd radcy prasowego Ministerstwa Spraw Zagranicznych jak i dyrektora Polskiej Agencji Telegraficznej. Zmarła w 1973.

Od 1936 portretowana spotykała się z Tadeuszem Langierem, również bliskim przyjacielem Witkacego. Fotograf z autorem „Szewców” znali się praktycznie od zawsze. Langier, uważany za pioniera fotografii kolorowej w Polsce, wprowadzał ekscentrycznego malarza w tajniki światłoczułej techniki. Razem również napisali sztukę „Nowa homeopatia zła”.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Autoportret z Tadeuszem Langierem i Bronisławą Włodarską Litauerową, 1938, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: muzeumtatrzańskie.pl/portal

Z lat 1937-38, przypadających na związek przyjaciół Witkacego, pochodzą listy pisane przez zakopiańskiego artystę do modelki omawianego portretu. Ton Witkacego, w którym utrzymana jest korespondencja, świadczy o wyjątkowym, pełnym uczuć stosunku do kobiety. Relacjonuje on Włodarskiej najintymniejsze szczegóły swojego życia bądź w chwilach depresji upatruje w niej ostatnią szansę ukojenia jego strapionej duszy. W 1938 roku pisze: „Drugi dzień nie mogę pracować i chwilami umysł mi się mąci. Wszystko jest przeciw mnie – jak się zaczęło w te przekłete urodziny tak trwa dotąd. Żona chora, portretów mało, ze stypendium są trudności – jednym słowem zupełna ruina życia. Bardzo mi brak Pani, bo może by Pani mnie trochę pocieszyła, jeżeli chodzi o uleczenie mnie z moich męczarni to nie ma mowy” (cyt. za Listy St. I. Witkiewicza do Bronisławy Włodarskiej, „Życie Literackie” 1963, nr 51/52, s. 14-15). W innych listach, adresowanych między innymi do żony, zawsze o Bronce wypowiada się jak w najlepszym tonie.

Ukoronowaniem niezwyklej przyjaźni Bronisławy Włodarskiej z Witkacym jest nietypowy dla całej twórczości zakopiańskiego artysty portret zbiorowy Tadeusza Langiera, Witkacego i Bronisławy Włodarskiej z 1938. Utrzymany w dość realistycznej konwencji, ukazuje zwróconych ku sobie fotografa i tłumaczkę w pozycjach en trois quarts oraz własny autoportret spowity jasną tkaniną, wyrastający za sylwetek przyjaciół. Prawdopodobnie w ten sposób Witkacy chciał podkreślić wartościową relację, jaka łączyła artystę z ówczesną parą. Zaledwie rok wcześniej został wykonany omawiany portret Bronisławy Włodarskiej.

Niewątpliwie, oprócz ogromnej wiedzy i inteligencji, artysta dostrzegł i upamiętnił niezwykle urodę Bronisławy. Ogromne zielone oczy, karminowe usta modelki korespondują z zielenią tajemniczego tła, które to rozwiązanie kolorystyczne powtórzył w drugim portrecie Bronisławy Włodarskiej w typie E (1938). Typ B, w którym została wykonana podobizna kobiety, zakładał obiektywny stosunek do modela, „bez cienia karykatury”. „Robota bardziej kreskowa niż typu A z pewnym odcieniem cech charakterystycznych, co nie wyklucza ‘ładności’ w portretach kobiecych” (Regulamin Firmy Portretowej). Zapisy w prawym dolnym rogu wskazują na niekorzystanie z używek, zaledwie na fajkę, którą Witkacy palił bez zaciągania. Portret został wykonany z pamięci we wrześniu 1937, o czym świadczy słowo ‘NAPA’. Z listu do żony wynika, iż miesiąc ten spędził w Zakopanem. „Ubrałem się jak papuga (rezedowe portki, zielony surdut Żańcia [de Beaurain], żółta koszula, krawat z parasolki starej Wertheimowej] i z Żańciem i Bronką [Włodarską] wybieram się na Harendę” (Fragment listu do żony z 26 września 1937, [w:] Janusz Degler, Witkacego portret wielokrotny, Warszawa 2009, s. 112). Słowo ‘poprawione’ z nową datą świadczy o tym, iż Witkacy powrócił do portretu w kwietniu 1938, w momencie, w którym to godzi się z Tadeuszem Langierem i wspólnie z nim oraz grupą przyjaciół tworzy w Zakopanem Towarzystwo Teatru Niezależnego (Tamże, s. 117).

12

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Michał Choromański po rozmowie z Piłsudskim, 1930

pastel/papier, 67 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Witkacy 1930 II | T.C+Co+B+Eu | + NP1 ½ C'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

29 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

100 portretów „Firmy S.I. Witkiewicza”, Stołeczny Dom Kultury, Warszawa, kwiecień-maj 1958

Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, sierpień 1957

Wystawa w Opolu 1957, listopad-grudzień 1957

Wystawa we Wrocławiu, wrzesień-październik 1957

LITERATURA:

Włodzimierz Borowski, Witkacego teoria malarstwa, „Życie i Myśl” 1963, nr. 11/12, s. 174 (il.)

Irena Jakimowicz, Formiści, Warszawa 1985, s. 175 (il.)

Irena Jakimowicz, Witkacy jako malarz, Warszawa 1985, poz. 175 (il.)

Katalog zbioru Teodora Białynickiego-Birula, Nowy Targ 1957, poz. 98

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, katalog dzieł malarskich w opracowaniu Ireny Jakimowicz,

Warszawa 1990, s. 109, nr kat. 1158, il. 474





Stanisław Ignacy Witkiewicz, Michał Choromański na długiej szyi, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Kazimierz Sichulski, Portret Józefa Piłsudskiego z Wernyhorą i Stańczykiem, 1917, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Piłsudskiego już chyba teraz i (w ogóle) nie narysuję — to trudno. I tak dobrze, że go z bliska widziałem”.

Janusz Degler, Witkacego portret wielokrotny, Warszawa 2009, s. 80

Józef Piłsudski, po przeczytaniu Regulaminu Firmy Portretowej, który go rozbawił, zapragnął pozować Witkacemu. W tekstach źródłowych odnajdujemy dwie równie przewrotne historie na ten temat. Pierwsza z nich opowiedziana jest przez sportretowanego na prezentowanej pracy – Michała Choromańskiego, pisarza, który w latach 30. był przyjacielem Witkacego i częstym uczestnikiem „narkotycznych orgii” artysty. Wedle podań autora „Zazdrości i Medycyny” Witkacy dostał się do marszałka dzięki wstawiennictwu znajomych. Z powodu chęci Witkacego, aby upamiętnić Piłsudskiego przy urzędowych czynnościach, został umówiony na zbiorową audycję. W salonie belwederskim, gdzie malarz czekał z pozostałymi gośćmi, których było parędziesiąt, była „moc mebli”, jednak nikt nie czekał siedząc. Termin wizyty przedłużał się coraz bardziej, a wyprowadzony z równowagi Witkacy popadał w coraz większą złość, ze względu na niebywałą nietolerancję na spóźnianie się i wszelkie czekanie. Wreszcie gdy Piłsudski ukazał się gościom, Witkacy zanotował nieznaną mu cechę fizjonomii marszałka, „mianowicie odległość między górną powieką a brwią było nieproporcjonalna, wielka”. Witkacy w złym humorze z powodu „przeczekania” został przedstawiony wreszcie politykowi.

Malarz „wspomnił Piłsudskiemu (z dworską poniekąd zręcznością) o swych krewnych na Litwie, o których wiedział, że są dobrymi znajomymi Piłsudskiego, czy nawet ich krewnymi. Tu chciał dodać coś śmiesznego, ale Piłsudski tak się przejął wspomnieniami, że sam, zaczął mówić. Witkacy ani rusz przerwać mu nie mógł – a ponieważ nie znośli, kiedy inni mówią (bo zawsze i przede wszystkim lubił mówić sam) zepsuł mu się humor najkompletniej. Potem Piłsudski odwrócił się i zaczął rozmawiać z kimś innym”. Gdy Witkacy zorientował się, że do spotkania z modelem nie dojdzie, został zaproszony na kolację do państwa Piłsudskich, na której nie stawiał się marszałek. W miarę upojenia pozostawioną na stole specjalnie dla niego wódką, artysta zaczął krytykować ówczesnego ministra spraw zagranicznych – Józefa Becka, mimo tego, że zawsze był szalenie ostrożny w kwestiach politycznych. Cała historia została opowiedziana Choromańskiemu na jednej z narkotycznych orgii: „Pamiętam jak dziś, kiedy wujcio Witkacy mi o tym opowiadał. Sterczała mu z nozdrzy watka z kokainą, z mego nosa wystawała watka również. Siedzieliśmy obok siebie na tapczanie w mieszkaniu państwa Białynickich w czasie jednej z ‘orgii’, które z udziałem Witkacego odbywały się co najmniej raz na miesiąc”.

Kolejna historia traktująca o spotkaniu Witkacego z Piłsudskim została opowiedziana przez zakopiańską przyjaciółkę artysty, Marię Łozińską-Hempel. Według relacji Witkacego, gdy już zorientował się, że do bliższego spotkania z marszałkiem nie dojdzie, artysta sportretował żonę polityka, Aleksandrę. „Rozmawiając w czasie pozowania, marszałkowa zapytała mnie, jakie miałem widzenia po zażyciu sławnego pejotlu.

Gdy jej powiedziałem, że raz nawet widziałem marszałka, tak ją i jej asystę to zaciekawiło, że koniecznie chcieli, bym to opowiedział. Broniłem się, ale ona tak nalegała iż opowiedziałem: Widziałem Marszałka siedzącego w fotelu, a nad nim stał pochylony jak cień, jak ten zły duch – Prystor. Nagle oko marszałka zaczęło rosnąć, powiększać się i wylatywać i wreszcie, jak ten pocisk, wyleciało, wirując zapadło w ziemię, wyrwijając ogromny lej. Pobiegłem tam i popatrzyłem, a w leju z tego rozwalonego oka zaczęły wypelzać okropne gady, całe kłbowiska okropnych zmij”. Po demonicznej wizji przedstawionej marszałkowej w jednym z listów do matki wspominał, że: „Piłsudskiego już chyba teraz (i w ogóle) nie narysuję – to trudno. I tak dobrze, że go z bliska widziałem”.

Obydwie niesamowite opowieści podkreślają niezwykły charakter prezentowanego portretu. Lata 1928-30 to czas intensywnych narkotycznych

eksperymentów. Wizerunek Michała Choromańskiego został wykonany w typie C, czyli według regulaminu Firmy Portretowej: „Typy te, wykonane przy pomocy C₂H₅OH i narkotyków wyższego rzędu (...). Charakterystyka modelu subiektywna, spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak i psychologiczne niewykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tak zwana Czysta Forma”. W wykorzystaniu narkotyków przy tworzeniu portretów Witkacy odkrył realizację postulatów Czystej Formy. Narkotyki pozwoliły odczuć i zwizualizować dziwność istnienia, będącą u podstaw każdej najistotniejszej aktywności człowieka. Często kombinacją odurzającą, która oznaczona jest na prezentowanym portrecie jako Co + Eu, było połączenie kokainy z eukodalem – pochodną morfiny wywołującą stan euforii. Prezentowany portret, który powstał podczas jednej z wspomnianych przez Choromańskiego „orgii”, być może podczas monologu Witkacego o spotkaniu z Piłsudskim, należy do jednego z najbardziej ekspresyjnych wizerunków wykonanych w typie C w całym dorobku artysty. W opisywanym portrecie dynamizm luźnych kresek zupełnie zaciera cechy fizjonomiczne Choromańskiego, upodabniając jego rysy twarzy do oblicza Józefa Piłsudskiego. Wysokie czoło, dosadny nos oraz szkicowo zaznaczone wąsy upodabniają profil do portretu do postaci marszałka, niż do zawsze gładko ogolonej, nieco okrągłej twarzy pisarza.



Michał Choromański. Fotografia sytuacyjna, fot. Henryk Schabenbeck, źródło: NAC Online

13

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Ady Propper, 1926

pastel/papier, 59,7 x 48,3 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: '1P + NP1, 2P | Ignacy Witkiewicz | 1926 X, XI'
na odwrociu papierowa nalepka z datami życia portretowanej oraz datowaniem dzieła

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

31 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Ady Propper

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, czerwiec 2017

„Wykluczona absolutnie jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałyby już dawno zwariować”.

Janusz Regulamin Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz, 1928

[w:] Piotr Piotrowski, Stanisław I. Witkiewicz, Warszawa 1989, s. 134





Portret fotograficzny Ireny Solskiej, źródło: archiwum prywatne



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Jadwigi Janczewskiej, około 1913, źródło: Wikimedia Commons

ADA PROPPER: HISTORIA ZAGADKOWEGO PORTRETU NIE 'W TYPIE'

Ada (Adela) Propper (1866-1934) była tłumaczką literatury niemieckiej, córką Marcusa Silbersteina, jednego z najbogatszych przemysłowców łódzkich końca XIX stulecia. Prowadził on jedną z największych fabryk w branży wełnianej w Królestwie Polskim oraz był współzałożycielem konsorcjum skupiającego łódzkich przemysłowców. Znany był również jako mecenas sztuki oraz członek rzeczywisty Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W warunkach dobrobytu i bliskości sztuk pięknych wychowywał szóstkę swoich dzieci, w tym najstarszą córkę Adelę Propper. Portret łodzianki powstał na przełomie października i listopada 1926. Przedstawia młodą kobietę o wielkich niebieskich oczach, gęstych brwiach i figlarnych, wąskich ustach. Ubrana jest w komplet w kolorze intensywnej zieleni pięknie kontrastujący z różami oraz żółcieniami tła. Całość zdobi modna biżuteria. Uwaga Witkacego skupiona jest w pełni na twarzy portretowanej, choć syntetyczny i fantastyczny pejzaż również zabiega o uwagę widza. Badaczka twórczości artysty, Dominika Spietelun twierdzi, iż „portrety te znakomicie oddają charakter, usposobienie, temperament, stan ducha modelek. Co było przecież

dla artysty najważniejsze. Zewnętrzność interesowała go bardzo, ale Witkacy wielokrotnie powtarzał, że jest psychologicznym portrecistą i poprzez to, co na zewnątrz, chciał ukazać to, co było wewnątrz. A to 'wyłazi' przez oczy i to one, ze wszystkich wyżej wymienionych, precyzyjnie oddanych elementów wizerunku ludzkiego, są centralnym punktem każdego portretu. One to przyciągają uwagę odbiorcy. Ich dopełnieniem są brwi i rzęsy. Linia brwi łącząca się z linią nosa jest zazwyczaj wyraźnie zarysowana, co sprawia, że widz skupia się właśnie na tym fragmencie obrazu. Podobną funkcję pełnią rzęsy, których precyzja wykonania niekiedy jest wręcz niebywała. Usta również przykuwają wzrok oglądającego. Są nie tylko symbolem kobiecości, jej atrybutem, ozdobą, ale przede wszystkim oddają charakter portretowanej, jej temperament. Uzupełnieniem całości są Włosy. One niekiedy stają się jedynym tłem dzieła. Gładko zaczesane, misternie ułożone bądź swobodnie opadające albo bujne i rozwiane, zawsze dodające charakteru, urody, zmysłowości bohaterce dzieła” (Dominika Spietelun, Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty, Kraków 2013, s. 31).



Portret fotograficzny Czesławy Oknińskiej-Korzeniowskiej,
źródło: archiwum prywatne



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Jadwigi Witkiewicz, 1923,
źródło: Wikimedia Commons

Realistyczne ujęcie portretowanej, dbałość o szczegóły w przedstawieniach twarzy i ciała oraz posłużenie się fantastycznym tłem wskazuje, iż praca wykonana została w najbardziej czasochłonnym typie A. Portrety w typie A były według Witkacego najbardziej wylizane i najlepiej oddawały urodę modela, w związku z czym były też najbardziej doceniane przez kobiety. Kobiety na stałe zagościły w twórczości Witkacego, prowadząc do niemal niepowtarzalnego mariażu świata sztuki oraz życia osobistego. Były one dlań powiernicami, towarzyszkami i muzami. Pierwszą ważną kobietą w życiu Witkacego była matka, Maria Witkiewiczowa. Niezastąpiona, wierna, chroniąca syna i sekundująca jego talentowi. Następnie życie Witkacego kształtowało wiele innych kobiet, wśród których wymienić należy: żonę Jadwigę Unrużankę, aktorkę Irenę Solską, była narzeczoną Jadwigę Janczewską czy Czesławę Oknińską. To im poświęcił portrety, rysunki, fotografie, to je uwieczniał w literaturze, to do nich pisał listy. Nic nie przemawia za tym, że Ada Propper była bliską znajomą Witkacego. Portret mógł powstać w Zakopanem lub w Łodzi, w której w grudniu w Miejskiej Galerii Sztuki odbyła się Wystawa Prac Artystów Podhalańskich. Dwa kolejne miesiące artysta spędził w Warszawie.

„Tak. Był przystojnym mężczyzną. Inteligentny, błyskotliwy, żywiołowy zwracał uwagę wielu kobiet. Sam był niezwykle wrażliwy na ich uroki. Potrafił docenić nie tylko urodę, ale i wyobraźnię, i wykształcenie, i charakter. Był jednak trudnym partnerem, skupionym na sobie i swojej sztuce, niemal obsesyjnie wymagającym od siebie i innych ciągłego intelektualnego i artystycznego rozwoju oraz nieustannej gotowości do intensyfikujących go eksperymentów i wiwisekcji. Czasem intrygujących, niekiedy zabawnych, nierzadko bolesnych. Dlatego przyciągał i drażnił. Oszałamiał i zniewalał. Fascynował i ranił. Wyzwał emocje i osadzał je w swoim dziele. Wciąż nienasycony i życiem, i sztuką. Przeróżne kobiety spotykał na swej drodze. A one przeróżne budziły w nim uczucia. Od miłości rodzinnej i przyjacielskiej, którą Grecy nazywali storge lub philia, przez młodzieńcze, romantyczne zadurzenia – aż do istnego szaleństwa zmysłów. Niestety, nadmierna oscylacja emocji doprowadziła do tragedii, która położyła się cieniem na całym jego istnieniu i twórczości. I tylko wrodzona skłonność do groteski wielokrotnie pozwalała mu skutecznie dystansować się od rzeczywistości lub bezlitośnie ją komentować” (Natalia Kruszyna, Witkacy i kobiety. Nienasyconie, Katowice 2015, s. 3).

14

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

Góralik, po 1835

olej/piótno, 50.5 cm x 35.5 cm
na odwrociu, dolnej listwie krosna numer inwentarzowy:
'MNK N.D. 8742'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

118 000 - 165 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa
dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2009
kolekcja prywatna, Warszawa
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2008
kolekcja prywatna, Polska
depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie, kwiecień-październik 1998

WYSTAWIANY:

Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000
Galeria Malarstwa Polskiego – Sukiennice, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień-październik 1998

LITERATURA:

Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, poz. kat. 35, s. 94
Jerzy Sienkiewicz, Piotr Michałowski, Warszawa 1959, tabl. 100, s. 63



PIOTR MICHAŁOWSKI: OSTATNI ROMANTYK?

Losy dzieła malarskiego Piotra Michałowskiego spletają się z nieoczywistą, acz będącą wytworem tamtejszych czasów biografią. Michałowski pochodził ze szlacheckiej rodziny osiadłej w Krakowie. Ojciec artysty, Józef (1767-1837), służył w armii austriackiej, którą zmuszony był opuścić po insurekcji kościuszkowskiej. Od 1816 został senatorem Rzeczypospolitej Krakowskiej. Jako kilkulatek mógł obserwować wkroczenie oddziałów armii Księstwa Warszawskiego pod wodzą księcia Józefa Poniatowskiego (1809). Wychowany w rodzinnym dworze na obrzeżach Krakowa Piotr rozwijał swój talent, nie tylko artystyczny. Sztuka w tym okresie była przede wszystkim dodatkiem do głównego nurtu jego edukacji. Nauczycielami malarstwa dla Michałowskiego okazali się związani z Krakowem twórcy: Michał Stachowicz, Józef Brodowski, Franciszek Lampi. W 1814 został wolnym słuchaczem na Uniwersytecie Jagiellońskim (studiował wówczas mineralogię, geologię, chemię i matematykę). W 1821 wyjechał na jeden z najbardziej prestiżowych uniwersytetów epoki, do Getyngi, gdzie poświęcił się prawu. Zdolności młodego Michałowskiego zostały szybko dostrzeżone przez profesorów, dzięki czemu brał udział w ożywionym życiu intelektualnym kręgów akademickich. Powrót do kraju w 1823 skutkowało szybkimi przenosinami artysty do Warszawy – stolicy Królestwa Kongresowego, prężnie rozwijającego się miasta (którym nie był zaś zaściankowy Kraków). Wówczas zaczęła się jego kariera w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Umiejętności Michałowskiego na polu administracji stale doceniano. Kolejne awanse zaprowadziły go do objęcia funkcji radcy górniczego i naczelnika oddziału hutniczego Komisji. Jego powodzenie jako urzędnika przerwało powstanie listopadowe. Kierując się poleceniem Komisji Rządowej Wojny, na rozkaz generała Jana Skrzyneckiego, Michałowski począł wytwarzać broń dla powstańców w zarządzanych przez siebie kuźnicach rządowych. Rodzina Michałowskich wyniosła się do Białogonu, a po upadku powstania do Podgórza koło Krakowa. Klęska zrywu niepodległościowego i paryska emigracja Michałowskiego przesądziły o wyborze profesji malarza. Osiedlając nad Sekwaną w 1832, szybko zdomował się w tamtejszym środowisku artystycznym. W owym czasie artysta dał się poznać jako wytrawny rysownik, studiując w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta, wykonywał rozliczne szkice oraz kopiował dzieła mistrzów w Luwrze. Wkrótce osiągnął duże uznanie, choć jego powodzenie ograniczone było do miłośników malarstwa „końskiego” ze względu na poruszaną przezeń tematykę. Michałowski nie ograniczył się do jednego gatunku – pracował w technice olejnej, akwarelowej oraz próbował sił w rzeźbie. Tak pisano do jego rodziny w Polsce: „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego kofimi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalouskiego” (cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18). Z Paryża wyгнаła Michałowskiego nie bieda, lecz obowiązek zajęcia się starzejącym ojcem oraz opieka nad rodzinnym majątkiem. W 1835 powrócił do Krakowa,

gdzie w pracowni w pałacu Wielopolskich zapoczątkował wiele cyklów malarskich, szczególnie militarnych, które kontynuował do końca życia. W 1837 Michałowski objął po śmierci ojca majątek w Krzysztoforzycach. Uchodził za odpowiedzialnego i sprawiedliwego gospodarza. Liczne obowiązki związane z prowadzeniem majątku oraz zaangażowanie społeczne i polityczne, nie położyły kresu działalności artystycznej Michałowskiego. Spuścizna malarska z omawianego okresu jest bardzo bogata świadcząc o wielkiej determinacji artysty do pogodzenia przestrzeni osobistej z malarstwem. „Właśnie wtedy artysta osiągnął pełną dojrzałość intelektualną i duchową oraz wzbogacił swój warsztat, co sprawia, że jego ówczesne dzieła przemawiają do nas najbardziej. Podziwiamy w nich nie tylko kunszt ściśle malarski, ale także, a może przede wszystkim, głębię wymiaru psychologicznego i kulturowego (Jan K. Ostrowski, *Pomiędzy Paryżem a galicyjską prowincją. Malarska droga Piotra Michałowskiego* [w:] Piotr Michałowski 1800-1855, Kraków 2000, s. 24).

Z dojrzałego okresu twórczości pochodzi prezentowany na aukcji „Góralik”. Portret chłopca zachwyca swobodą malarskiego ujęcia uzyskana dzięki impastowo nakładanej farbie oraz wyszukany zestawieniu kolorystycznym. W pracy widoczne są odniesienia do największych dokonań kultury europejskiej – kameralnych scen rodzajowych Rembrandta Harmenszoon van Rijn czy poruszających psychologiczną głębią portretów Diego Velázquez. Portret młodego górala w pełni oddaje charakter powstających w latach 40. XIX wieku portretów, będąc kameralnym wizerunkiem, skupionym na fizjonomii i psychologii modela. „Góralik” wskazuje również na nieoczywiste w owych czasach zainteresowanie modelami pochodzącymi z różnych grup społecznych. Michałowski, wiedziony artystyczną przenikliwością, tworzył zarówno studia osób należących do rodziny, jak i pochodzących z niższych warstw społecznych lub odmiennych pod względem kulturowym.

„Niezwyczajna jest galeria studiów portretowych wiejskich dziewcząt i wyrostków, parobków, bab, dziadów, gospodarzy... Twarze tych postaci często piękne, o pospolitych rysach, czerstwe lub wynędzniałe, pełne świeżości lub naznaczone wiekiem i trudami życia, nierzadko także cieniem smutku wyrażają głębię ich człowieczeństwa. Są też świadectwem humanizmu samego artysty, w taki właśnie sposób postrzegającego ludzi prostych. Prace te nie miały określonego przeznaczenia, ich źródłem było pragnienie malarza, by podążyć śladami wielkich mistrzów portretu. Wykonywał więc liczne studia – często naprędce, na studiach wcześniejszych, których partie nierzadko włączał do nowych kompozycji. Podejmował w nich zarówno nurtujące go zagadnienia z zakresu malarskiej formy i kolorystyki, jak i niezwykle wnikliwą analizę psychicznego wyrazu modela. 'Jakże ten człowiek umiał wejrzeć w drugiego' – napisał w związku z jedną z tych prac Jerzy Sienkiewicz (1959, s. 42)” (Tamże, s. 27).



Piotr Michałowski, Studium chłopca wiejskiego, około 1841, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Piotr Michałowski, Portret syna artysty z psem, około 1841, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Portret dziewczyny w oknie, 1645, Dulwich Picture Gallery, źródło: Wikimedia Commons



Diego Velázquez, Portret mężczyzny, Państwowe Muzeum Ermitażu, źródło: Wikimedia Commons

„Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzanie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez, ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu – realistycznym patrzyeniem i zrozumieniem idei plastycznej. Za czasów Michałowskiego, j. za czasów jego młodości, hula romantyzm (...) W obrazach swych Michałowski dużą wagę kładł na materiał, tj. na powierzchnię farby na obrazie, na charakter uderzenia pędzla, który u wielkich mistrzów malarstwa tak daje indywidualną materię, z której budowany jest obraz (...) Malarstwo olejne Michałowskiego uważano u nas za 'studia', za niewykończone 'próby pędzla', a w istocie ten wielki malarz uważany był (i do dziś jest jeszcze) za możnego a zdolnego pana, bawiącego się po dyletancku malarstwem. Jego forma malarska, jego poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie formy i koloru uważane były za «niedokończone» i niedołążne próby malarskie. Wpływ wylizanych kiczów niemieckich, głoszenie wielkości Kaulbacha, Defreggera czy Hansa Thomy przez znanych kiczarzy, jeżdżących «na studia» do Monachium, brak wykształcenia naszej publiczności w sprawach sztuki plastycznej sprawiły, że Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów”.

Tytus Czyżewski, Malarstwo Piotra Michałowskiego,
„Głos Plastyków”, III, 1933-1934





15

TADEUSZ POPIEL

1863-1913

Z Tatr, lata 90. XIX w.

olej/ płótno, 56,5 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'T. Popiel'
na odwrociu owalna pieczęć składu materiałów malarskich
W. Krzysztofowicza w Krakowie

estymacja:

75 000 - 90 000 PLN

16 500 - 21 200 EUR

Tadeusz Popiel pochodził z artystycznej rodziny – jego brat, Antoni, był rzeźbiarzem. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1876-84 u Jana Matejki. Studia uzupełniał w Wiedniu u Hansa Makarta, później w Monachium. W 1899 odbył podróż artystyczną do Berlina, Kopenhagi, Monachium, Wiednia i Pragi. W 1899 współpracował z Wojciechem Kossakiem i Janem Styką przy malowaniu „Panoramy Raclawickiej”. Zdobył dwa złote medale na wystawach w Paryżu (1890) i San Francisco (1894). Malował kompozycje historyczne, religijne, rodzajowe oraz portrety; zajmował się także malarstwem ściennym.

Krajobrazy Tadeusza Popiela przedstawiają przede wszystkim widoki z Zakopanego i Tatr, które malował z „wielkim usiłowaniem zakłęcia wrażeń natury tatrzańskiej w formy plastyczne” (Artur Schroeder, Tadeusz Popiel, „Nasz Kraj”, 1907, nr 19, s. 587-588). Artysta odwiedzał Zakopane począwszy od 1897.







„Malowane z poczuciem prawdy rzeczywistej, z wielkim usiłowaniem zakłęcia wrażeń natury tatrzańskiej w formy plastyczne, przy użytkowaniu efektów świetlnych przemawiają ... przede wszystkim gamą rysunkowych, często bardzo umiejętnie zharmonizowanych tonów, rutyną i techniką świadomego środków swoich artysty i swojskością tematów”.

Artur Schroeder, Tadeusz Popiel, „Nasz Kraj”, 1907, nr 19, s. 587-588

16

ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

Morskie Oko, po 1900

olej/piótno naklejone na tekturę, 30,5 x 46,8 cm
sygnowany l.d.: 'A. MROCZKOWSKI'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grand Hotelu w Sopocie

Aleksander Mroczkowski rozpoczął studia artystyczne w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1865. Należał do grona „monachijczyków” obok m.in.: Tadeusza Ajdukiewicza i Zygmunta Sidorowicza, kontynuując naukę w Akademii Sztuk Pięknych u Aleksandra Wagnera i Ottona Seitz. Powróciwszy w 1877 do Krakowa, studiował w Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Jana Matejki. Lata 1882-88 spędził ponownie w Monachium. Podczas studiów w Krakowie odbywał wędrowki po wsiach, miasteczkach i dworach. Malował sceny rodzajowe i pejzaże, a w domach ziemiańskich przede wszystkim portrety właścicieli i ich rodzin. Do najbardziej lubianych tematów artysty należały widoki Tatr i Podhala.



17 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927-1957

[**Góry nr 295**], [**Ze szkicownika Tatry II**], około 1953-1955

tusz, papier, 21,5 × 29,8 cm

opisany na odwrociu: '295' i 'A.Wróblewski' (ręką Krystyny Wróblewskiej, matki artysty) i oznaczony '186' i 'IN169'

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

13 000 - 16 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja prywatna, Kraków

depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 2002-2012

spadkobiercy artysty po 1994

WYSTAWIANY:

Gwasze, akwarele, rysunki Andrzeja Wróblewskiego. Inedita
Galeria In Spe, Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego Opery Narodowej,
Warszawa, 4-27 lutego 2002

Biuro Wystaw Artystycznych, Gorzów Wielkopolski, 2-31 marca 2002

Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn, 11 kwietnia - 6 maja 2002

Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, 10 maja - 2 czerwca 2002

Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 6-23 czerwca 2002

LITERATURA:

Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957), redakcja
i koncepcja naukowa Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała,
Warszawa 2014, wyd. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama
Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag; poz. 142, s. 171 (il.)

Gwasze, akwarela, rysunki Andrzeja Wróblewskiego. Inedita,
Galeria In Spe, Warszawa 2002, poz. 198

Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy
monograficznej, Pałac Sztuki, Kraków 1958, spis prac niewystawionych

Największy zbiór prac cyklu Tatry znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzań-
skiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem.





Jak słusznie zauważono w komentarzu towarzyszącym wystawie widoków tatrzańskich autorstwa Andrzeja Wróblewskiego, zorganizowanej w zakopiańskiej Willi Oksza – widok Tatr był jednym z ostatnich, jakie widział w swoim życiu młody, przedwcześnie zmarły artysta. Wróblewski zmarł 23 marca 1957 w Tatrach, w wieku niespełna 30 lat. Stało się to podczas wyjazdu w góry, który artysta rozpoczął dziesięć dni wcześniej. Tak wydarzenia relacjonowała małopolska prasa: „Leśnicy przechodzący lasem znaleźli w niedzielę przy drodze do Morskiego Oka w odległości 12 km od Zakopanego zwłoki młodego mężczyzny. Wezwana na miejsce Milicja Obywatelska i przedstawiciel prokuratury stwierdzili, że zmarłym jest 29-letni malarz, historyk sztuki Andrzej Wróblewski z Krakowa, który od pewnego czasu przebywał w Zakopanem. Wróblewski pozostawił żonę i trójkę dzieci. Jak wynika z przeprowadzonych dochodzeń, młody plastyk wyszedł z domu rano na przechadzkę. Podczas spaceru w pewnym momencie stracił przytomność, a upadając na ziemię, uderzył głową o drzewo, co spowodowało ranę w okolicach skroni. Ponieważ wypadek nastąpił w lesie, z dala od domów, nikt nie mógł Wróblewskiemu udzielić pomocy, po kilku godzinach nastąpił zgon. Wstępne badania lekarskie przeprowadzone w Zakopanem potwierdziły przypuszczenia, że Wróblewski zmarł na skutek ataku epilepsji” („Echo Krakowa”, 3.04.1957, cyt. za: Andrzej Wróblewski 1927-1957, red. Joanna Kordjak, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 189).


Wróblewski był amatorem górskich wycieczek, niejednokrotnie wyprawiał się w góry, co odnotowywał w swoim kalendarzu, a następnie wykonywał rysunki przedstawiające górskie widoki, często Tatry, choć nie zawsze ograniczał się do oddania widoku konkretnego pasma górskiego.

Niekiedy jego prace obrazujące góry pozostawały syntetycznymi, mocno uproszczonymi, rytmicznymi kompozycjami lokującymi się gdzieś pomiędzy przedstawieniem gór, a obrazami w nurcie abstrakcji geometrycznej.

Prezentowany rysunek Wróblewskiego, przedstawiający widok gór, wykonany został w technice tuszu na papierze. Jest to niewielka, niedatowana kompozycja, będąca dość szczegółowym zapisem widoku górskich szczytów. Jest to monochromatyczny rysunek, zdominowany przez kontrasty czerni i bieli wynikające bezpośrednio z zastosowanej techniki. Artysta zarysował dokładnie kształty skalistych turni, ukazując tym samym ich surowy charakter. Ciemne chmury znajdujące się u szczytu kompozycji, unoszące się nad jasnym pasmem nieba mogą sugerować na przykład nadchodzący zmrok albo nadsiadającą burzę. W zależności od przyjętej optyki, można tę pracę uznać albo za dość naturalistyczne, dokumentalne odwzorowanie pewnego fragmentu rzeczywistości – prawdopodobnie widoku Tatr – albo też za ukazanie majestatycznego, pięknego charakteru górskiego krajobrazu. Obie z zarysowanych perspektyw nie muszą się wcale wykluczać.

Wróblewski był amatorem gór. Można by uznać to jego zainteresowanie po prostu za wynik zafascynowania górką przyrodą, szczególnym, wyjątkowym w na tle Polski charakterem Tatr. Jest to w końcu jedyne pasmo górskie o charakterze alpejskim w tym kraju. Można by zobaczyć jego pasję również w kategoriach społecznych, niemalże klasowych (a perspektywa ta nie była przecież obca lewicowemu artyście) jako symptom jego pochodzenia, jako „odpowiednią dla młodego mężczyzny z dobrego domu” rozrywkę – wspinaczkę górską. Międzywojenne elity mieszczańskie, z których wywodził się Wróblewski (jego ojciec był profesorem prawa i rektorem Uniwersytetu





Stefana Batorego w Wilnie, jego matka – artystką) darzyły przecież szczególnie zainteresowaniem region Podhala, to właśnie w czasach dwudziestolecia międzywojennego rozpowszechnił się jego mit. Powojenna przeprowadzka rodziny Wróblewskiego (już bez ojca) z Wilna do Krakowa, uczyniła dla niego Tatry znacznie bliższymi. Poza wskazania powyżej, istnieje też ciekawy wątek dotyczący szczególnego traktowania Tatr czy gór w ogóle przez artystów, zwłaszcza tych, którzy posiadali rewolucyjne poglądy, tak w sztuce, jak i w życiu.

Rzadko zarysowuje się analogię w działalności Andrzeja Wróblewskiego oraz warszawskiego, międzywojennego konstruktysty Mieczysława Szczuki. Obaj byli artystami, obaj odebrali studia malarskie, łączył ich również komunistyczny światopogląd. Szczuka był o pokolenie starszy, należał do grona artystów par excellence awangardowych, wierzących w społeczno-artystyczne utopie „budowniczych świata”. Wróblewski również marzył o utopijnej przemianie rzeczywistości, choć już przy użyciu innych środków, również innych środków artystycznych w stosunku do tych, proponowanych przez Szczukę. Obaj zginęli w Tatrach, z tą tylko różnicą, że Szczuka zmarł w trakcie brawurowej wspinaczki, również mając około 30 lat. Warszawski konstruktysta pożegnał się z życiem w górach w 1927 – w roku urodzenia Wróblewskiego – podczas gdy ten ostatni zakończył swoje życie 30 lat później.

Francuski historyk sztuki i artysta Yan Tomaszewski tak opisywał związki konstruktivismu Szczuki z taternictwem: „Zainteresowała mnie przede wszystkim jego biografia, ze względu na dwa ważne aspekty, które łączą się u Szczuki w całość. Po pierwsze, modernistyczny élan, taka wzniosłość optymistyczna, optymistyczne nastawienie do przyszłości, pewna bojowość. A z drugiej strony on był taternikiem, alpinistą i mnie interesuje to zesta-

wienie dwóch logik wzniesienia się ponad rzeczywistość: bardzo fizycznie w wypadku alpinizmu, w którym wychodzi się z punktu zero i idzie się ku szczytowi, i także w projekcie konstruktivistycznym, w którym wychodzi się od pewnej sytuacji i próbuje się połączyć sztukę, politykę, życie codzienne, jakoś nakierować, ukształtować codzienność” (cyt. za: <https://magazynszum.pl/muzeum-reprodukcji/>). Historyk sztuki zauważa zatem u artysty „chęć wybiecia się ponad otoczenie” – dosłownie i w przenośni, chęć zapanowania nad otoczeniem, próbę jego przemiany, co zawiera się w metaforze spoglądania na świat z góry, obejmowania go wzrokiem i patrzenia nań z wysokości. W podobny, metaforyczny sposób można opisać postawę Wróblewskiego. Wróblewski również chciał swoją sztuką przekształcić rzeczywistość społeczną, osiągnąć wiele jako artysta, który zdecydowanie wyróżnia się spośród innych twórców. Był artystą chcącym patrzeć na podporządkowywaną sobie rzeczywistość z góry. Wytoczył sobie artystyczne cele, związane z kontekstem społeczno-politycznym, w którym przyszło mu działać i na fali przemian zachodzących w Polsce po 1945 roku chciał zrealizować je u boku nowej władzy. Tak o owej fascynacji Wróblewskiego wspinałką górską, odpowiadającą jego charakterowi, pisał krytyk i kolekcjoner dzieł Wróblewskiego Jan Michalski: „Dlaczego to robił? Prócz przyjemności spaceru po górach, pociągało go niebezpieczeństwo. Cofnąć się czy iść dalej? Ale była też gra wyobraźni, były sny, spoglądanie na świat i jego sprawy z góry, wyobrażanie sobie tytanicznych sił (‘zjeżdżam na barkach kamiennej lawiny...’), chęć oddalenia się od świata zespolona z pragnieniem wizji, próby odnawiania tych sił twórczych, których poecie-wieszczkowi potrzeba w jego misji. Dlatego obok poprawnych studiów Tatr rysowanych przeważnie tuszem, zostawił wizjonerskie, zrytmizowane widoki górskich masywów, jak Góry czerwone, Góry niebieskie czy Góry różowoszare” (cyt. za: Jan Michalski, Przewoźnik dusz, [w:] Andrzej Wróblewski 1927-1957, dz. cyt., s. 149).

18 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943-2011

Pejzaż z Harendy, 1975

olej/piótno, 51 x 70 cm

sygnowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI'

opisany na odwrociu: 'B 9 | P. 27'

estymacja:

150 000 - 220 000 PLN

36 000 - 52 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypryński, Andrzej Szczepaniak, Anna Bujnowska, Kraków 2003, s. 333 (il.), s. 723, poz. 531

Malarstwo Jerzego Nowosielskiego, katalog wystawy indywidualnej,

(wstęp:) Jerzy Nowosielski, Białystok 1976

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, (wstęp:)

Jerzy Nowosielski, Poznań 1976, s. nlb., por. poz. kat. 26-27

WYSTAWIANY:

„Jerzy Nowosielski. Malarstwo”, wystawa indywidualna, BWA Arsenal, Poznań, sierpień-wrzesień 1976

„Malarstwo Jerzego Nowosielskiego”, wystawa indywidualna,

Salon Wystawowy BWA, Białystok, listopad 1976



ZIELONE PEJZAŻE JERZEGO NOWOSIELSKIEGO

Do około lat 70. klasycznie pojmowany pejzaż zajmował w malarstwie Jerzego Nowosielskiego pozycję marginalną. W latach 40., 50. i 60. tworzył artysta tzw. pejzaże syntetyczne, sytuujące się na granicy abstrakcji i sztuki przedstawiającej. Do najsłynniejszych prac z tego okresu zaliczyć można kompozycje „Bitwa o Addis Abebę” czy „Zima w Rosji”, obie z 1947.

Skupiony na postaci ludzkiej (kobiecej) i jej najbliższym otoczeniu, tworzył następnie Nowosielski, oprócz martwych natur przedstawiających najprostsze sprzęty codziennego użytku, liczne pejzaże miejskie. W rozmowie ze Zbigniewem Podgórczem mówił: „Jestem autorem wielu martwych natur, pejzaży. I to pejzaży miejskich z kamienicami, widokiem sklepów, z tramwajem, samochodami. Powołałbym się tu na doświadczenie chasydyzmu. Ten kierunek mistyczny, kierunek ludowego zastosowania kabaly uczy wielkiej miłości do przedmiotów, z którymi współżyjemy, które nam służą, które nam przynoszą radość. (...) Uważam, że wszystkie przedmioty w jakimś sensie należą do tej rzeczywistości, która będzie rzeczywistością nowej ziemi, nowego nieba. To znaczy razem z nami w jakiś sposób zmartwychwstaną i wejdą już w innym wymiarze, w innych układach, w innych uwarunkowaniach do tej nowej Jerozolimy”. (Zbigniew Podgórcze, Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Warszawa 1985).

Przynależny artyście uduchowiony stosunek do rzeczywistości wyraża się w każdym z uprawianych przez niego gatunków. O swoich pejzażach „nie-miejskich” artysta niewiele jednak pisał, poświęcając gros swoich autoanalitycznych dywagacji zagadnieniom związanym z szeroko pojętą tradycją obrazowania, w tym ikonopisarstwa. Tematykę pejzaży opracuje za to Katarzyna Chrudzimska w artykule „Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego”. Analizując ewolucję tego toposu, autorka zwraca m. in. uwagę na specyficzny stosunek artysty do ukazywania przestrzeni. Podobnie jak w malarstwie ikonowym i w sztuce spod znaku kubizmu, Nowosielski przedstawia poszczególne elementy krajobrazu z wielu różnych perspektyw: „ziemia jest widziana z lotu ptaka (stąd wysoki horyzont i sposób przedstawiania dróg), natomiast architektura malowana jest tak, jakby obserwator stał na wprost fasady każdego budynku. (...) Wynikająca z tego zabiegu deformacja służyć ma oczywiście wyrażeniu subiektywnej postawy malarza wobec rzeczywistości” (Katarzyna Chrudzimska, Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego, „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty” 1996, t. 50, z. 3-4, s. 18).

Charakterystyczne dla „klasycznych” pejzaży z lat 60, 70. i późniejszych jest sytuowanie linii horyzontu wysoko, w górnej partii płótna. W ten sposób ogranicza artysta partię nieba, przyglądając się wyłącznie temu, co „dzieje się” na ziemi. Jednocześnie jednak, obserwuje Chrudzimska, Nowosielski akcentuje przewagę natury nad dziełami człowieka: w bezkresie pejzażu pojawiają się zaledwie pojedyncze elementy reprezentujące człowieka i jego cywilizację: cienkie nitki dróg, pojedyncze, rudymmentarnie zarysowane domy czy pojazdy mechaniczne - samochody czy pociągi. Również „zredukowanie palety barw, zimna tonacja zieleni, duże plamy koloru, brak szczegółów, potęgują wrażenie monumentalności, odcienia, powagi i przewagi przyrody. Dochodzi nawet do całkowitego wyeliminowania śladów człowieka, a także pominięcia stery nieba” - pisze Chrudzimska.

Nie inaczej jest w przypadku prezentowanego płótna, namalowanego najprawdopodobniej w rezultacie pleneru malarskiego, zorganizowanego przez Nowosielskiego dla swoich studentów z krakowskiej ASP w 1974 roku. Brunatne, ledwo pokryte śniegiem wzgórze sugeruje porę roku: wiosnę lub jesień, kiedy to wzgórza są wilgotne i błotniste, pokryte plackami śniegu jedynie na szczytach, a niebo pokryte jest szczelnie warstwą szarych chmur. W przeciwieństwie do pejzaży miejskich, w których można rozpoznać elementy perspektywy linearnej, w „Pejzażu z Harendy” mamy do czynienia raczej z aluzją do renesansowej perspektywy powietrznej. Kolejne plany - brunatnego wzgórza poprzecinanego liniami drózek, skalistych szczytów Tatr oraz partia łąk, czyli chmur - odwzorowane są wedle gradacji temperatury barw, od najcieplejszych do najchłodniejszych. Jednocześnie jednak, każda z partii opracowana jest w sposób płaszczyznowy, rudymmentarny, a poszczególne plany oddzielone są od siebie ostro, bez efektu sfumato. Statyczna, horyzontalna kompozycja poprzez sposób kadrowania przypomina klasyczną pocztówkę. Może też kojarzyć się z pracami tzw. malarzy naiwnych, w tym innego słynnego Łemka - Nikiфора Krynickiego, czyli Epifana Drowniaka, z którym Nowosielski nawet wystawiał. Choć góry, szczególnie w twórczości Nowosielskiego, kojarzą się z miejscem świętym, najbliższym niebu, miejscem łączności między światami, to jednak w przypadku prezentowanej pracy zdają się raczej miejscem wytchnienia, spokoju - ale bardzo realnym, „ziemskim”, skojarzonym raczej z czystą przyjemnością krajoznawczej wędrówki aniżeli z miejscem duchowego uniesienia.

Z literatury wiemy, iż powstały trzy „Pejzaże z Harendy”, różniące się nieznacznie kolorystyką i „zbliżeniem” na widoczne na horyzoncie pasmo górskie. Jak notuje Krystyna Czerni: „Rodzina malarza ze strony ojca pochodziła z Odrechowej koło Sanoka - Nowosielski chętnie odwiedzał tamte tereny, w poszukiwaniu śladów przodków oglądał zniszczone cerkwie, śledził tropy unicestwionej kultury lemkońskiej. Przez lata wszystkie wakacje spędzał na szlakach Małopolski i Podkarpacia: z przyjaciółmi jeździł na Podhale, ze studentami na pleneru do domu ASP na Harendzie” (Krystyna Czerni, Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna, Kraków 2015, s. 15). Na swoich płótnach jednak zdecydowanie częściej uwieczniał Łemkowszczyznę i niszczone zabytki kultury, z którą czuł się silnie związany. Jak mówił w jednym z wywiadów: „Niszczono bowiem coś, co bardzo silnie kochałem, do czego byłem uczuciowo przywiązany. I pomyślałem sobie, że jeśli wszystkie te cerkwie, którymi w młodości się zachwycam, mają zniknąć z powierzchni ziemi, to niech chociaż zostanie po nich jakiś ślad w moim malarstwie. Po prostu zacząłem malować portrety cerkwi, ikony cerkwi. Częściowo tych, które widziałem, częściowo wymaganych” (cyt. za: Czerni, op. cit.). Będący synem unickiego Łemka (Ukraińca) i spolonizowanej austriackiej katoliczki, Nowosielski lubował się w rozpoznawaniu tropów z pogranicza kultur: „Najbardziej mnie cieszą sytuacje (...) kiedy przechodzimy z jednego kręgu kulturowego do drugiego. Na przykład Szczawnica, z której można dojechać piechotą do pierwszych wsi lemkońskich, to bardzo ważne miejsce - człowiek idzie 6 km piechotą w kierunku wschodnim, potem przez osiedle Cyganów, dalej przez taką rzeczkę, mostek - i zaraz zaczynają się cerkwie. Robię parę kroków i przechodzę z jednej strefy kulturowej do drugiej: nie lecąc samolotem, nie kupując paszportu, nie jadąc pociągiem...” (cyt. za: Czerni, op. cit.). Przyglądając się pejzażom Nowosielskiego, wybierzmy się zatem w tę wyobrażoną podróż.



19 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

Bez tytułu, 1957-1963

asamblaż, technika własna/szkło, 80 x 50 cm

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

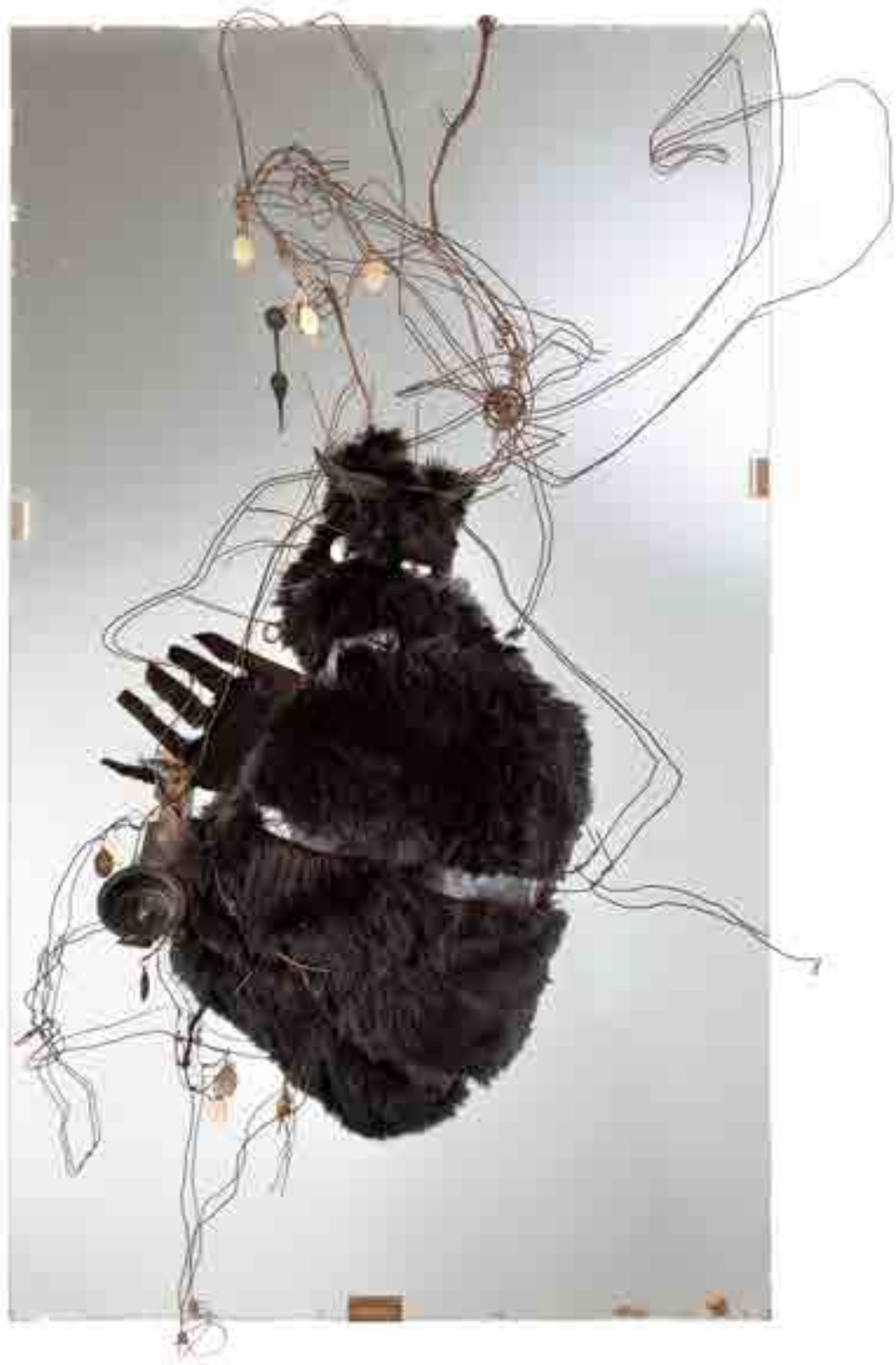
13 000 - 16 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Aleksandra Henisza, Paryż

„Hasior posługuje się w przeważającej mierze materiałem budzącym sprzeciw zwolenników utartych szlaków. Cement, chleb z klejem, mydło, masy drutu, gwoździ itp., itp. (...) Hasiorowi udaje się wzbudzić nie tylko liczne kontrowersje, lecz również podziw dla wielkiej żarliwości jego dzieł (...)”.

Hasior i Rząsa na Krupówkach, „Echo Krakowa” 1962, nr 95, s. 4



„Marzę o takim mocnym wyrazie rzeźby, żeby nie było miejsca na dyskusowanie o jej wartości, bo gdy to zaistnieje to znaczy, że ludzie nie zapomną i języka w gębie pod wpływem jakiejś wielkiej emocji i sugestywnego czaru”.

List Władysława Hasiora do Aleksandra Henisza, 1961

Pochodzący z Nowego Sącza, Władysław Hasiór, przeprowadził się do Zakopanego w wieku dwudziestu dziewięciu lat. Na Podhale postanowił sprowadzić go Antoni Kenar, jego wcześniejszy profesor z Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, aby objął posadę nauczyciela rzeźby. W Zakopanem stworzył również swoją pracę podyplomową – ceramiczne stacje Męki Pańskiej. Po śmierci mistrza w 1959 staje się jedną z głównych postaci w szkole i troskliwie zabiega o utrzymanie tej niezwyklej atmosfery artystycznej, którą wytworzył w liceum Antoni Kenar. W tym właśnie czasie powstają pierwsze asambláže.

Prezentowana pochodzi najprawdopodobniej z omawianego wcześniej okresu, o czym świadczą użyte przez artystę materiały. Asambláže, przy tworzeniu których artysta używał dużych ilości drutu powstawały przede wszystkim na początku lat 60. Natomiast, w 1962 pojawiła się seria prac, w których Hasiór używał płaskiej tafli lustra jako podobrazia oraz drutu w konstrukcji rzeźby. Przykładem analogicznych prac są powstałe w tym okresie: „Wdowa”, „Święty Iotr” czy „Łzy Hasióra”. Dlatego też pracę datować można na lata 1962/1963. O owym datowaniu świadczą również wysyłane przez artystę listy do przyjaciela Aleksandra Henisza, przebywającego w Paryżu: „Obecnie mam kilka prac, w których znalazłem jakąś nadzieję na nowe środki wyrazu w takich materiałach jak szkło, lustro, chleb, mydło, kamień i żelazo” (List Władysława Hasióra do Aleksandra Henisza, 1961, s. 3).

Na początku lat 60. krytyka artystyczna także zwracała uwagę na użycie „nietypowych materiałów” w konstrukcji rzeźb, które „pozbawione swej praktycznej roli, zyskują symboliczne znaczenie, stają się uogólnieniem” (M. Gutowski, Wiadomości plastyczne. W Zakopanem – Hasiór i Rząsa, „Dziennik Polski” 8-9 VI 1962, s. 60) oraz, które wzbudzają nie tylko liczne kontrowersje, lecz również podziw dla wielkiej żarliwości jego dzieł (...)” (Hasiór i Rząsa na Krupówkach, „Echo Krakowa” 1962, nr 95, s. 4).

MAŁY SŁOWNIK SYMBOLI WIZUALNYCH WŁADYSŁAWA HASIORA

Wyjaśnienia symboli wizualnych pochodzą z artykułu Marii Anny Potockiej „Mały słownik symboli wizualnych Hasióra” ([w:] Władysław Hasiór, Europejski Rauschenberg? The European Rauschenberg?, Kraków 2014, s. 86-95). Autorka tekstu zaznacza, iż omawiane znaczenia starają się uchwycić generalną zasadę wprowadzenia danego przedmiotu, nie uwzględniając szczegółów znaczeniowych wynikających z niepowtarzalnego dla każdej pracy kontekstu.

MEDALIK – aluminiowy, odpustowy. Symbolizuje walutę duchową, za którą kupuje się pokój sumienia.

SZKOŁO – tafla o nieregularnych brzegach. Symbolizuje materię duchową.

ZWIERZĄTKA – plastikowe zabawki. Artysta wykorzystuje obiegowe uprzedzenia wobec pewnych gatunków. Symbolizują złe uczucia, mroczne intencje i inne „zanieczyszczenia psychiczne”.

FUTERKO – łączone skrawki. Otacza lub zarysowuje kształt. Jest symbolem sensualnym, zmysłowym. Sugeruje skrywaną, pradawną istotę. Otoczka z futra daje niezdrową tajemniczość, wciąga w małą otchłań. Postać zbudowana z futra emanuje zwierzęcością, manifestuje siłę i pierwotność.

DRUT – cienki, używany, pokryty rdzą. Często pojawia się w pracach Hasióra. Spełnia kilka funkcji. Oplata przedmioty, zamykając je w klatce. Tworzy aureole wokół głów, sugerując promieniowanie cienkich, ciemnych myśli. Jest używany jako materiał rzeźbiarski, między innymi do wykonywania nagich, ekspresyjno-depresyjnych drzewek.



Dzień i towarzyszy Alka - serdecznie
 dziękuję za wszystkie przesyłki - tyle
 wyrozumiałości, ileż mi obdarowań, a ja z
 wdzięcznością muszę. Ciągnę mi parę
 dni, przebieg - i znowu wróciła bywa, która -
 ma wale kłopoty, która mój ma jak nie
 ego, faciat, jak ja, swoim -
 wzięciem - choć przecież w leżę co
 się jak w postępy, które bez pomocy i
 pomocy, w których dwójka ma być, w
 wardeni sągo istnienia. Czy mi się to
 wydają z wczasy iście -
 i prawię, który już od ulżę
 obywateli, który już od ulżę
 piast z wzięciem, który już od ulżę
 myśli, wreszcie i ulżę, w którym
 być obywateli, który już od ulżę
 podziwiam się Twoją, która jest
 Alka obywateli, który już od ulżę

Władysław Hasiór
 Władysław Hasiór
 Władysław Hasiór



Al. Hasiór
 PARIS - XVI
 20 Lesneux



Karta pocztowa Władysława Hasióra do Aleksandra Henisza, archiwum spuścizny po Aleksandrze Heniszu



Władysław Hasior w pracowni, 1965, fot. Jan Popłoński





„SAM NA SAM Z HASIOREM”

Program studyjny „Sam na sam z Hasiorem”, 1974
z udziałem Władysława Hasiora, Hanny Kirchner i Andrzeja Osęki

Janusz Rolicki: Czy jest Pan rzeźbiarzem, malarzem, czy człowiekiem teatru? Za kogo się Pan uważa?

Władysław Hasiorek: Bardzo trudno odpowiedzieć, bo uczyłem się rzeźby w zasadzie, a w tej chwili rzeczywiście pomieszałem konwencję malarską z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w zasadzie własnego teatru. Robię to dlatego, by urozmaicić ekspozycje, zwiększyć jego ekspresję, przede wszystkim by uniknąć nudy pracowania w jednym materiale.

Andrzej Osęka: Jeśli dobrze zrozumiałem, to Pan by nawet nie chciał rzeźbić ani w marmurze, ani w żadnych trwalszych materiałach?

W.H.: Może bym i chciał, ale jestem głęboko przekonany, że najważniejszą sprawą w moich doświadczeniach, moich ekspozycjach jest trwałość przeżycia, trwałość wzruszenia, a nie trwałość materiału samego. Na przykład klasyk francuskiego surrealizmu, Pan Man Ray zademonstrował publiczności chleb pomalowany na niebiesko. Tym faktem mordując wszystkie smakowe i optyczne wartości bochenka chleba. Inny mistrz z Krakowa, Pan Bereś, kroi chleb na kromki i każdą kromkę, nie powidłem, ale czarną farbą maluje, z czego powstaje kompozycja tego typu.

A.S.: Czy to nie czysty idiotyzm?

W.H.: Na takie pytanie czekał Pan Bereś.

(...)

J.R.: Był Pan wychowankiem Kenara? Co z tradycji jego metody zachował Pan w swoich pracach?

W.H.: Mój życiorys związany ze szkołą Kenara jest fragmentem życia wyjątkowo wartościowym i dla mnie osobiście udanym. Z tradycji szkoły Kenara, wydaje mi się, nie korzystam obecnie w swoich doświadczeniach.

(...)

J.R.: Dostałem kilka pytań dotyczących Pana miejsca w geografii współczesnej plastyki i rzeźby. Czy jest Pan twórcą awangardowym? Co Pan sądzi w ogóle o awangardzie? Czy uważa Pan, że awangarda obecnie spełnia pozytywną rolę w rozwoju sztuki? (...)

W.H.: Jest problem inny. Czy uprawiać sztukę awangardową to jest obowiązek towarzyski, czy czy wewnętrzny głęboki imperatyw.

J.R.: Czy to nie jest zwykła kalkulacja? Czy będąc rzeźbiarzem nie wypada nie być awangardowym?

W.H.: Nie mogę o kolegach sądzić czy jest to kalkulacja. Natomiast, w stosunku do siebie – nigdy bym się nie przezwiał awangardowym, więc nie mam co kalkulować. Uważam, że zbyt pośpieszne są ujemne osądy pod adresem grupy ludzi eksperymentujących. Trzeba mieć dużo cierpliwości i popisywać się wobec awangardy kulturą wyrozumiałości.

(...)

Hanna Kirchner: (...) Po prostu, Hasiorek cały jest teatrem, wszystko co robi jest teatrem począwszy od materiałów jakich używa, materiałów, które są w sposób dramatyczny zniszczone przez czas czy gwałt im zadany, poprzez dźwięk, ruch, ogień, poprzez to, że on sam jest jak gdyby kapłanem jakiegoś tajemniczego obrządku, który podpala swoje ekspozycje, aż do tego, że treści, które przekazuje są głęboko dramatyczne. Proponowałabym powiedzieć sobie, że Hasiorek jest wyjątkowo stworzony na reżysera masowych wzruszeń. Będąc artystą tak eksperymentującym jak jest, jest jednocześnie artystą w swoich możliwościach najpełniej masowy.

20 †

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

„XXX”, 1969

olej/deska, 24,3 x 16,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. BRZozowski. | "XXX" | 1969. | KOCHANEMU W.W. od T.B.' na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

6 200 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy monograficznej,

red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997,

poz. 214, s. 234 (spis)

Okolo 1960 obrazy Brzozowskiego pozostajacego pod wplywem surrealizmu i malarstwa informel, ostatecznie ulegly defiguracji – w sposobie malowania uznal prymat materii i koloru potraktowanego ekspresyjnie. To wlasnie kolor, faktura, gra laserunkow i walorow skladajacy sie na cala „alchemie” charakteryzujaca malarstwo tego autora. Niewielkich rozmiarow kompozycja „XXX” wyszla spod pędzla Brzozowskiego w 1969, kiedy artysta mieszkal juz w Zakopanem, dokad przeniosl sie w 1954, by podjac prace wykładowcy w slynnym liceum plastycznym – tzw. Szkole Kenara. Jak pisala Malgorzata Kitowska-Łysiak, Brzozowski byl „jedna z najbarwniejszych osobowosci w krakowskim srodowisku artystycznym, z którym pozostawal w ścislym kontakcie, ale poniekad na prawach kota chodzacego wlasnymi drogami, przede wszystkim artystycznymi” (dostęp na: <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>, 20.11.2019). Artysta znany byl z niezwyklego poczucia ironii i humoru, który objawial sie m.in. w zaskakujacych, archaizujacych tytulach pochodzacych od wyrazow o „galicyjskiej”, niemiecko-polskiej etymologii.

Prezentowana praca byla najprawdopodobniej darem dla przyjaciela artysty, co sugeruje zamieszczona na odwrociu dedykacja, a takze tytulowe „XXX” symbolizujace juz od sredniowiecza szczerosc, wiernosc i czystosc intencji. Utrzymana w typowej dla artysty „goracej” palecie barw praca, mimo swych niewielkich rozmiarow, zaskakuje przestrzennościa i rozmalowaniem. Pudełkowa forma oprawy czyni niejako z obrazu obiekt – co pozwala na skojarzenie z innym wielkim artysta związanym z Zakopanem, tworcą surrealistycznych asambliży – Władysławem Hasiorem. Namalowane w dolnej części podobrazia zielone „zęby” nadaję z kolei kompozycji charakterystyczny dla twórczości artysty walor antropomorficzny.



ZAKOPIAŃSKA SZKOŁA PRZEMYSŁU DRZEWNEGO: DIALOG NOWOCZESNOŚCI Z TRADYCJĄ

„Sztuka Podhalańska! Na sam dźwięk tej obiecującej nazwy czujesz, wrażliwy przechodniu, żywiczną woń smreków, (...) a przez mózg suną ci gromadami bace, juhasy, kozy, czerpaki, snycerskie światełki i zbójniki ze szkoły Stryjeńskiego i kręci się w oczach cały świat czarowny «Skalnego Podhala». Spodziewasz się arcyśwójskiego wyrazu na wskroś oryginalnej krainy, rodzimego odczucia rodzimej przyrody”.

Karol Frycz, Sztuka Podhalańska i Prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie”, „Świat”, R. XXI, nr 26, s. 3

Zakopane było świadkiem wielu samorodnych talentów. Przez Podhale przewinęła się prawdziwa śmietanka artystyczna, tu swoją karierę rozpoczęli Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Władysław Hasior czy Antoni Rząsa. Ale to założona w 1878 przez Towarzystwo Podhalańskie Szkoła Przemysłu Drzewnego i jej późniejsi profesorowie wprowadzili do potocznego języka zwrot „szkoła zakopiańska”. Pomysł na uczelnię narodził się na wzór podobnych szkół z Europy Zachodniej i Północnej. Pierwszą informację o Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego odnajdujemy w pismach ks. Eugeniusza Arnolda Janoty. „Zawszem przypuszczał. (...) że górale tutejsi, obdarowani bystrym umysłem i życia fantazją, powinni z drzewa wyrabiać rzeczy, jak to często spotkać można u plemion górskich Szwajcarii, Tyrolu i Szwarcwaldu. Przy małym zatrudnieniu w polu (...) jakżeby użytecznie ten czas mogli zapełnić rzeźbieniem różnych drobnostek, szczególnie chłopaki, co to lubią bawić się nożykiem” (Eugeniusz Arnold Janota, Wycieczka w Tatry, „Czas” 1863 [w:] Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Stylizacje i Modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939, s. 17). Zanim jednak doszło do założenia przez Towarzystwo Tatrzzańskie wniosku o powołaniu szkoły w Zakopanem, musiało upłynąć ponad dziesięć lat. Pierwszym kierownikiem szkoły został Maciej Mardula, pochodzący z Olczy snycerz. Mardula otrzymał wcześniejsze szkolenie w dziedzinie snycerki u Franciszka Wyspiańskiego, został wyposażony w narzędzia oraz pensję. Codzienna, pięciogodzinna nauka miała być dla wychowanków bezpłatna. Ówczesna placówka bardziej przypominała warsztat niż szkołę, a jej charakter był typowo rzemieślniczy. Skupiano się na kopiowaniu gipsowych odlewów oraz przede wszystkim na wykonywaniu mniejszych, funkcjonalnych wyrobów, które mogłyby być następnie sprzedawane przebywającym na Podhalu gościom. Dalszym etapem w historii placówki było utworzenie Szkoły Snycerskiej (a następnie, od 1891 c.k. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego) działającej pod auspicjami władz austriackich. Dyrektorem szkoły został wówczas Franciszek Neuzil. Nie dziwi zatem, iż ówczesny przemysł artystyczny czerpał z wzorów stylów historycznych, góralskich, a nawet tyrolskich. Mimo pozytywnych efektów kształcenia i świetnego wyposażenia szkoły (tym bardziej zaskakujący fakt dla małej wioski, którą było Zakopane), „ornamenty wykorzystywano w sposób kompilacyjny jak kostium (historyczny) nie mający związku z konstrukcją czy funkcją obiektu” (Tamże, s. 20), a tym bardziej z istnieniem swoistego stylu lokalnego.

Dotąd, rolę autora przejmował prowadzący pracownię, w której dzieło było wykonane. Powiedzenie, że dzieło powstało w jednej z pracowni wyjaśniało, dlaczego rzeźba była mniej lub bardziej „nowoczesna” i dlaczego reprezentowała określony poziom artystyczny. Szkoła mimo starań o artystyczną oryginalność często popadała w dekoracyjność i pamiątkarstwo. Dopiero za dyrekcji Karola Stryjeńskiego (1922-27), a później za Mariana Wimmera (1936-39) zaczęto kłaść akcent na zamysł artystyczny, a nie jedynie na funkcjonalność. Stryjeński stworzył współczesny, a jednak rodzimy styl, powracając w sposób przemyślany do rdzennego folkloru. Symbolicznym wydarzeniem z tego okresu było potłuczenie i powyrzucanie do potoku wszystkich gipsowych modeli będących materiałami naukowymi. W ten sposób zerwał z eklektycznym historyzmem będącym domeną działalności Szkoły przed reformą.

W metodzie pracy Stryjeński odwoływał się do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki ludowej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu, który wykorzystwał elementy kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu. Stryjeński pisał: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyjścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, które drzemią w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27). Stryjeńskiemu nie chodziło zatem o akademickie wykształcenie uczniów, ale o wykształcenie stylu, który czerpiąc z lokalnej tradycji (traktowanej jako pars pro toto tradycji polskiej) będzie mógł służyć w odnowionym państwie polskim. Potwierdzeniem słuszności tych zamierzeń i sposobu ich realizacji miał być sukces uczniów placówki na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku. Wyróżniono nie tylko prace uczniów, lecz także doceniono pedagogiczną myśl stojącą za jej powstaniem. Teoria „stylu zakopiańskiego” wyrastała z założenia, że sztuka i budownictwo Podhala jako jedyne na ziemiach polskich zachowały pierwiastki rodzime, nieskażone kosmopolitycznym wpływem. Rzeźba szkoły zakopiańskiej lat 1926-36, o formach kubizujących, ostro ciętych i dynamicznych, w której temat był w istocie podporządkowany ruchowi, stanowią ostatnią, tak konsekwentną recepcję sztuki Podhala.









21

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”
STANISŁAW WIŚNIEWSKI
1914-?

Żniwiarz, 1935

snycerka/drewno, 46 x 14,5 x 10,5 cm
datowany oraz opisany ołówkiem na spodzie podstawy: 'EW. 9/35'

estymacja:

32 000 - 45 000 PLN

7 600 - 10 600 EUR



22

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Modlący się

snycerka/drewno, 32,5 x 10 x 10 cm

estymacja:

24 000 - 32 000 PLN

5 700 - 7 600 EUR

„Kłaniaj się górcom, córeczko, kłaniaj się górcom,
Śniegom słonecznie kipiącym, świtom tatrzańskim,
Olśniewającym lazurcom, olśnionym chmurom,
Kłaniaj się, córko, wysokim dniom zakopiańskim!”

Julian Tuwim, Fragment wiersza Do córki w Zakopanem, z tomiku „Wiosny i jesienie”, 1955



23

**„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”
WŁADYSŁAW RAŚ**

1915-?

Kowal, 1933

snycerka/drewno, 54 x 16 x 16,5 cm

sygnowany i datowany oraz opisany ołówkiem na spodzie podstawy:

'Raś | pozaszkolna | Ew. (...)/33'

estymacja:

38 000 - 55 000 PLN

9 000 - 13 000 EUR

„Rzeźby cięte były w głąb ostro kształtowanymi, krystalicznymi zaciosami, kształtowane skomplikowanymi, przenikającymi się profilami i sferycznymi płaszczyznami. Ich dekoracyjność podkreślana była rytmizowaniem i powtarzalnością kierunków i akcentów”.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera o „Szkoła Zakopiańskiej”, nlb.







24

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Krakowiak, 1934

snycerka/drewno, 48,5 x 21 x 19 cm
datowany na podstawie: '30.VI 1934 r.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

„Sztuka plastyczna górali jest stylem oczywiście nie w znaczeniu stylu historycznego jak np. barok, ale jako całokształt form odrębnych, które góral stwarzał i niemi się otaczał. Począwszy od studni, a skończywszy na kościele w architekturze, od czerpaka do kredensu w sprzętarstwie, w całym stroju, garncarstwie, malarstwie i rzeźbie góral posiada własne i piękne formy, którymi się posługuje w sposób odrębny od innych narodów (...)”.

Władysław Skoczylas, O Sztuce Górali, „Pani” R. 3, Nr 8/9, s. 16





25

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Nagroda za Bieg Zjazdowy o puchar P.K.L (1946), lata 30. XX w.

snycerka/drewno, 49 x 15 x 14,5 cm

Od 1945 Puchar PKL organizowany jest wiosną na Kasprowym Wierchu. Główną nagrodą był tytuł uprawniający zwycięzcę do bezpłatnego, rocznego biletu na Kasprowy Wierch, który fundowały PKL.

estymacja:

48 000 - 60 000 PLN

11 300 - 14 200 EUR

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie, jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem (...) Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy, swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić”.

M. Piechal, Estetyka Rzeźby Drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713-714



26

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

ANTONI KUPIEC

1919-?

Feniks, 1933

snycerka/drewno, 31 x 21 x 2 cm

datowany i opisany na lewej krawędzi ołówkiem:

‘DNIA 18/9 (?) 1933 ANTONI KUPIEC’

opisany i datowany na odwrociu ołówkiem: ‘SW. 176/33’

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

„[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, drzemiące w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek, dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę, da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły”.

Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27





27

AUTOR NIEROZPOZNANY

Madonna, 1938

snycerka/drewno, 75,5 x 16 x 11,7 cm (wymiary z podstawą)
sygnowana, opisana i datowana na podstawie: 'Kopiował Babyn M. | w St.
1938 r.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR



28

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

**Projekty rzeźb ucznia Wojciecha Brzezi w Szkole Przemysłu Drzewnego
w Zakopanem, 1925**

ołówki/papier, drewno, płyta pilśniowa, 70 x 130 cm

opisany na jednej z kart szkicownika: 'Szkice projekty | rzeźb ucznia |
Szkoly Przemyslu | Drzewnego | w Zakopanem | z lat 1925'

estymacja:

10 000 - 14 000 PLN

2 400 - 3 300 EUR





29 †

HENRYK BURZEC

1919-2005

„Latorośl II”

drewno jesionowe, 73 x 31 x 27 cm
sygnowana u dołu: 'H.BURZEC'

estymacja:

7 500 - 10 000 PLN

1 800 - 2 400 EUR

WYSTAWIANY:

Henryk Burzec – rzeźba – w setną rocznicę urodzin artysty, Zakopane,
kwiecień-maj 2019

LITERATURA:

Henryk Burzec – rzeźba – w setną rocznicę urodzin artysty, Zakopane,
kwiecień-maj 2019, s. 15 (il.)



30 †

PAWEŁ SZCZERBA

ur. 1923

Nike, 1959

drewno, 140 x 44 cm x 44 cm

sygnowany na podstawie: 'P. SZCZERBA'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa 12 zakopiańskich artystów, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, styczeń 1960, Zakopane

LITERATURA:

Z wystawy zakopiańskich rzeźbiarzy, „Gazeta Krakowska”, nr 24, 29.01.1960 (il.)

31

ANTONI KENAR

1906-1959

„Narciarka IV”

brąz, 43 x 31 x 12 cm

sygnowana i opisana na podstawie: 'AK 47 2/6'

odlew z brązu według gipsu z lat 1947/48

Prezentowana praca jest jednym z 3 odlewów. Pozostałe znajdują się w Galerii Kenara w Zakopanem oraz Muzeum Tatrzańskim.

estymacja:

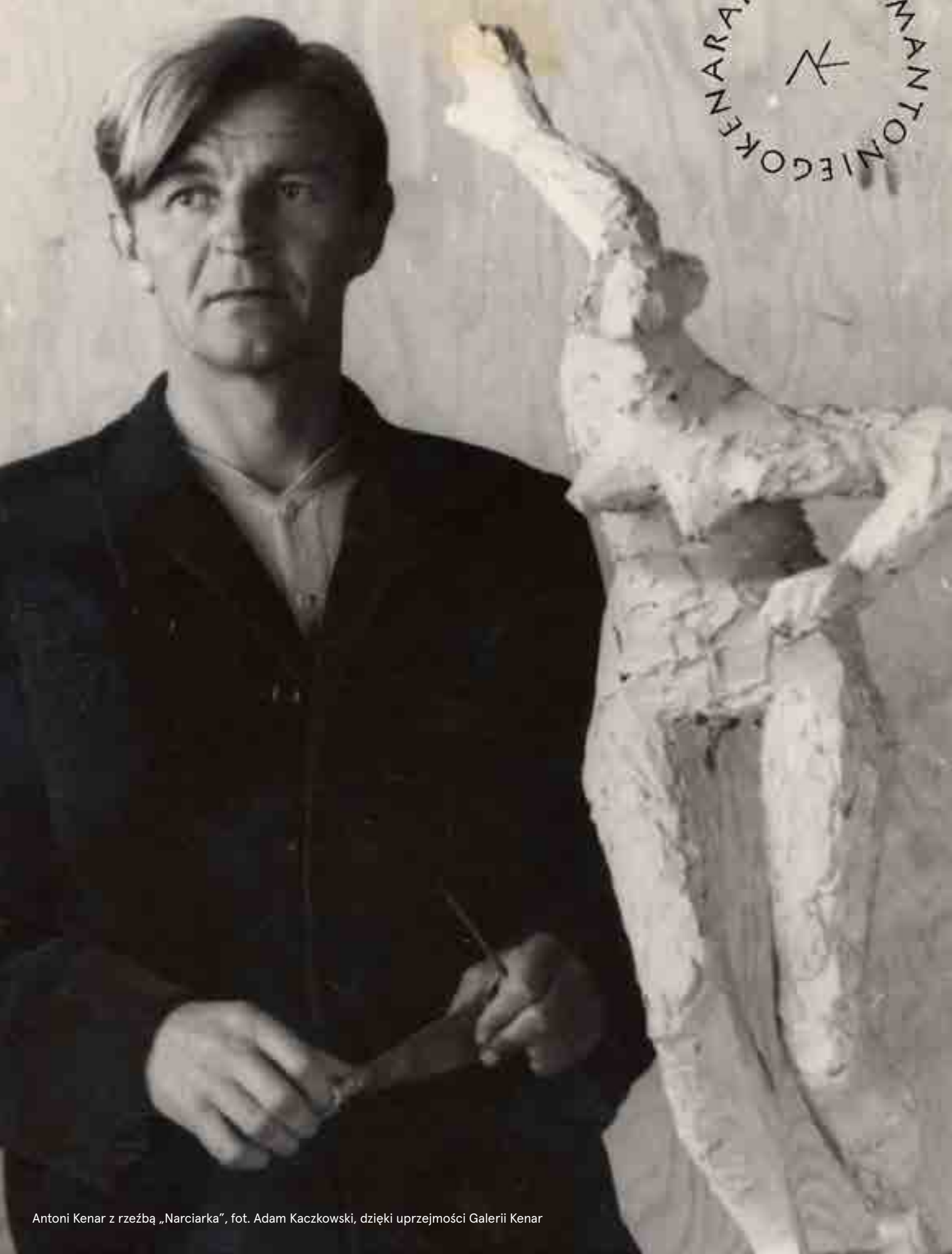
38 000 - 48 000 PLN

9 000 - 11 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Urszuli Kenar, Zakopane





ANTONI KENAR

Antoni Kenar z rzeźbą „Narciarka”, fot. Adam Kaczowski, dzięki uprzejmości Galerii Kenar

„Wartością nie jest rzeczywistość obiektu, sama rzecz – lecz sposób jej artystycznego ujęcia”.

Antoni Kenar, Z Notatnika, [w:] Antoni Kenar 1906-1959, Oprac. Urszula Kenar, Warszawa 2006, s. 300

„Sztuka Antoniego Kenara nie poddaje się klasyfikacjom do określonych nurtów wyznaczanych przez historyków sztuki. Wspominając Kenara często sięga się po duet skojarzeń Kenar-artysta i Kenar-pedagog. Budując owo porównanie badacze zwykli skupiać się na drugim powołaniu Antoniego Kenara. Oczywiście jest, iż był on świetnym pedagogiem, który wychowywał uczniów w wolności i potrafił nadać właściwy kierunek przyszłym artystom. Warto rozważyć jednak kim był Kenar-artysta i co po sobie pozostawił? Pytanie jest niezwykle złożone, gdyż duża część przedwojennego dorobku artysty spłonęła w Powstaniu Warszawskim. Dodatkowo, wszechstronna twórczość artysty obejmująca przede wszystkim rzeźbę, ceramikę i rysunek wymyka się próbom ujarzmienia. Kenar kochał sztukę, lecz nie obracał się w kręgu zastanych tematów – rzeźbił, bo żył, nie żył po to, aby rzeźbić. Sztuka nie była dlań nawykiem” (Halina Kenarowa, Artysta i człowiek, [w:] Antoni Kenar 1906-1959, oprac. Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 35).

Mnogość poruszanych przez Antoniego Kenara tematów doskonale obrazuje prezentowana na aukcji Narciarka. Artystę od dawna interesował temat sportu, którego był również wielkim entuzjastą. „Narciarstwem i miłością do gór zaraził się w Zakopanem, od swych nauczycieli, Stanisława Barabasa i Karola Stryjeńskiego. Już jako chłopak samodzielnie chodził po górach i uczestniczył w narciarskich wędrowkach. Właściwie nigdy nie traktował sportu wyczynowo, raczej bezinteresownie, z pasją. Wspomnieniem narciarskich wędrowek, organizowanych przez nauczycieli zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, jest praca Kenara z 1933 roku „Narciarze na starcie”. Rzeźba, stylowo bliska „szkole Breyera”, zbudowana jest z ustawionej w zwarty szereg grupy narciarzy, którzy stoją ramię w ramię, tworząc jednolitą, monumentalną rzeźbiarską formę. Zachowało się zdjęcie uczniów zakopiańskiej szkoły (wśród nich znajduje się Kenar) ustawionych identycznie u stóp Gubałówki. Sport w twórczości Kenara był sprawą głęboko osobistą, a jego indywidualne przeżycie, powiązane z klimatem i tendencjami lat trzydziestych, propagującymi tężyznę fizyczną, znalazło odbicie także w innych realizacjach rzeźbiarskich. Łącznikiem między sportem a sztuką stały się też „obozы Stryjeńskiego”, zorganizowane od 1933 roku przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego (PUWF i PW) dla uczczenia pamięcią profesora, który zapoczątkował tę ideę” (Zofia Dubowska-Grynberg [w:] Antoni Kenar 1906-1959, oprac. Urszula Kenar, Warszawa 2006, s. 429-430). Kolejną realizacją sportową była figura hokeisty przygotowana na wystawę „Sport w sztuce” w Instytucie Propagandy Sztuki. W 1947 Kenar powrócił do tematyki sportowej tworząc kameralną figurę Narciarki, która zachwyca ekspresją ruchu. Istnieją trzy odlewy pracy, spośród których jeden prezentujemy na aukcji. Pozostałe znajdują się w Muzeum Tatrzańskim oraz w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie.

Antoni Kenar urodził się w Iwoniczu Zdroju w 1906. Jego ojciec Szymon pracował jako robotnik, matka Franciszka była pokojówką na dworze hrabiów Załuskich. W 1921 znalazł się w Zakopanem, aby uczyć się w tamtejszej Szkole Przemysłu Drzewnego. Pierwszą klasę kończył za dyrektury Stanisława Barabasa, na drugą klasę przypadł przyjazd Karola Stryjeńskiego, który niebawem dokonał głośnej reformy instytucji. „Stosunek Kenara do Stryjeńskiego przerodził się niebawem w synowskie przywiązanie, a bliskie wzajemne kontakty trwały bez mała dziesięć lat, aż do śmierci Stryjeńskiego w 1932 r. Jak czeladnik u majstra, tak Kenar wychował się w aurze pięknej osobowości, domu i entuzjastycznej działalności Stryjeńskiego. Zaczynał od rąbania drewna i bawienia dzieci „majstra”, był chłopcem na posyłki, pomagał w organizowaniu imprez sportowych i artystycznych oraz w wykonywaniu realizacji architektonicznych, znał rodzinę i przyjaciół. Wyróżnienie nie zawdzięczał z pewnością, podkreślanej przez wszystkie relacje, odkrywczej intuicji „majstra”, który nieomylnie wyczuwał iskierej talentu i wartości

osobowe młodych ludzi. Ponadto wiyala ucznia z nauczycielem wspólna pasja i namiętność do Tatr i góralszczyzny, u Stryjeńskiego przefiltrowana przez witkiewiczowskie młodopolskie tradycje kulturowe, u Kenara jako bezpośrednia i czysta reakcja wiejskiego chłopca z Rzeszowszczyzny, który znalazł się nagle „we świecie”. A Zakopane było wówczas „pępkiem świata” – wedle określenia Rafała Malczewskiego. Kenar wskoczył weń lekką stopą, podobnie jak harnaś u Szymanowskiego – przez okno, bo z wysokości Tatr” (Halina Kenarowa, Artysta i człowiek, [w:] Antoni Kenar 1906-1959, oprac. Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 31). Podczas pobytu w Zakopanem zapalał miłością do gór i taternictwa. Z relacji przyjaciół wynika, iż był niezwykle sprawnym taternikiem, lecz bardziej niż brawurowe przejścia cenił podążanie własnym szlakiem. Już wówczas uwidaczniała się wielka niezależność jego charakteru.

Następnie, Antoni udał się na dalsze studia artystyczne w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Lata te wymagały od Kenara zaparcia się siebie i pomysłowości ze względu na stały brak środków materialnych. Jako, że nie zawsze znalazło się dla niego miejsce w domu noclegowym, cały dzień spędzał w Akademii. Uczelnia warszawska, po niedawnej reformie, łączyła wiele specjalizacji artystycznych, w tym poszerzyła zakres zajęć do sztuki użytkowej. Antoni Kenar wykazujący się już wówczas dużą niezależnością artystyczną i kreatywnością czerpał pełnymi garściami z interdyscyplinarnego podejścia do uprawiania sztuki.

Po ukończeniu studiów, został zaproszony przez Mariana Wimmera do objęcia stanowiska nauczyciela w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Podczas wojny kontynuował pedagogiczną pasję prowadząc ogniska dla dzieci w oblężonej Warszawie. W 1947, po burzliwych, wojennych losach Kenar powrócił do Zakopanego, aby nauczać w swojej macierzystej uczelni. Do jego uczniów należeli m.in. Władysław Hasior i Antoni Rząsa. Słowa Kenara świetnie obrazują stosunek pedagoga do uczniów i wpływ, który na nich wywierał: „Byłbym daleki od roli, jaką mam na kształceniu Was, jeżeli bym żądał od Was, żebyście myśleli tak jak ja. Myślcie – to jest wszystko, czego chce Was nauczyć. Sądźcie, róbćcie błędy, wybierajcie, rozróżniajcie, przeżywajcie wzloty i rozczarowania, szarpacie się w rozterkach – a nauczycie się myśleć. Kiedy zrozumiecie, że MYŚLEĆ – to jest więcej niż WIEDZIEĆ, że to jest PRZEŻYĆ, CZUĆ, ROZUMIEĆ, TWORZYĆ – to myślenie nie będzie Wam sprawiało przykrości, będzie Was pasjonowało. Myślenie jest w dużej mierze buntem przeciw ustalonym pojęciom, porządkom, poglądom. Trzeba myśleć – wtedy żyje się na własny rachunek – beznamiętność jest równocześnie bezczuciem” (Antoni Kenar [w:] Katarzyna Chrudzińska-Uhery, Julita Dembowska, Hasior, Kenar, Rząsa. Zakopane w Sopocie, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2014, s. 40). Był osobą opiniotwórczą zarówno wśród wychowanków, jak i w zakopiańskim środowisku artystycznym. Ufając jego intuicji artyści często prosili go o radę w kwestiach artystycznych. Umierając w Zakopanem w lutym 1959 żałował, że już nigdy nie spotka młodzieży, którą uczył. Mówił: „Lepiej niech do mnie nie przychodzą, mogliby się przestraszyć, bo wyglądam jak zła rzeźba Szczepkowskiego” (Tamże, s. 35).

„Ilekróć myślę o moim przyjaciolem Antonim Kenarze, nie uważam za słuszne nazywać go ściśle czymś uczniem. Wychowywał się na swój sposób, korzystając z życia, ze spotkań z ludźmi, dla coraz głębszego poznawania świata sztuki. Tak rozwijał się młody artysta, startując z trudnego dzieciństwa. Podziw, bunt, to były cechy Kenara – a resztę regulował jego talent i instynkt, który skierował go na drogę postępu społecznego. Jego dzieło uzyskało też dodatkowy tytuł, który sobie sam wypracował przy pomocy bliskich mu ludzi i utalentowanej młodzieży – nazwę Szkoła Kenara” (Marian Wnuk, [w:] Antoni Kenar 1906-1959, oprac. Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 53).

32 †

ANTONI RZAŚA

1919-1980

Chrystus Frasobliwy, 1957-2013

brąz, 32 x 9,6 x 13 cm

opisany na spodzie podstawy: '1/6 MR M'

Odlew wykonany przez Galerię Antoniego Rzaśy w Zakopanem na podstawie drewnianej figury z 1957 będącej podarunkiem dla przyjaciela artysty, Tadeusza Brzozowskiego. Rzeźbie towarzyszy certyfikat wydany przez syna artysty, Marcina Rzaśę.

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 600 EUR





Chrystus Frasobliwy, Antoni Rząsa, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, dzięki uprzejmości Galerii Antoniego Rząsy



„DLACZEGO JEZUS?” – „BO CZŁOWIEK”

Antoni Rząsa urodził się w 1919 roku w Futomie na Podkarpaciu, niezwykle malowniczej miejscowości u podnóża Karpat na Pogórzu Dynowskim, w której kultura katolicka przenikała się z kulturą judaistyczną i prawosławną. Miejsce urodzenia wpłynęło na młodego artystę – w rodzinnej miejscowości powszechna była sztuka tworzenia w drewnie zarówno przedmiotów użytkowych, jak i duchowych. Dlatego też zdecydowanie się na drogę artystyczną było dla młodego Rząsy naturalnym wyborem. Padło na Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, do której został wysłany decyzją i rekomendacją gminy. W tym czasie szkoła odniosła już wiele sukcesów dydaktycznych, a także zorganizowała wystawy w Polsce oraz za granicą, m.in. w Bukareszcie, Strasbourgu, Berlinie oraz Paryżu. Rozpoczął studia pod przewodnictwem Antoniego Kenara, jednakże po krótkim czasie wybuchła wojna i Antoni zmuszony był wracać do rodzinnej Futomy. Tam wstąpił do partyzantki i pełnił funkcję gońca. Do Zakopanego wrócił po dziesięciu latach na specjalne zaproszenie swojego dawnego nauczyciela, Kenara. Profesor kieruje do niego prośbę prowadzenia w niej pracowni rzeźby. Antoni przyjmuje propozycję i od tej chwili łączy swój los z Zakopanem. Prowadzi w nim proste, skromne życie, poświęcone twórczości i nauczaniu: „leż to metrów sześciennych drewna zrąbał siekierą ten szczupły, słabowity, ascetyczny człowiek! Przez dwadzieścia lat mieszkał w pokoiku internatu szkolnego, a drugi, mniejszy (2,5 x 3 m) służył mu za pracownię. Po zajęciach w szkole zastawałam go zawsze w tym ciasnym pomieszczeniu, wypełnionym po sufit lasem rzeźb, pniami drewna, szczapami, wiórami i strużynami, wśród których bawił się synek Marcin, niby renesansowe putto wśród preromańszczyzny, a przedobra żona Halina, nieoceniona opiekunka i przyjaciel – czytywała im na głos poezję. Coś z tej atmosfery utrwaliłi twórcy kilku filmów o artyście: Gordon, Dubowski, Dzieduszycki” (Halina Micińska-Kenarowa, *Boży drwal*, 1980, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/halina-kenarowa/>).

O bliskiej relacji Antoniego Rząsy i Antoniego Kenara świadczy wsparcie, którym mistrz obdarzył ucznia wątpliwego w swoje rzeźbiarskie umiejętności. Kenar z wielkim wyczuciem doradził mu, aby swoją artystyczną działalność skupił na sztuce ludowej, która w doskonały sposób łączyła skromność środków i prostotę kompozycji z siłą wyrazu. Doświadczając choroby profesora, Rząsa zaczyna tworzyć w gruszy niewielkie, syntetyczne krzyże. W 1959 schorowany Kenar umiera, a Rząsa podejmuje się wykonania nagrobku artysty – w ponad dwumetrowym pniu na krzyżu wisi rozpostarty Chrystus z opartą na piersi głową i nienaturalnie uniesionymi w górę rękoma. „Ze względu na opady nie chciałem dawać rąk Jezusa na boki, tylko zgodnie z przebiegiem słojuw puściłem je w górę i spłotłem nad głową, a palce, żeby nie były głośniejsze od całości – zrobiłem ich mniej. (...) W czasie wojny widziałem wielu zabitych, tak że wiedziałem, jak to wszystko u człowieka nieżywego wygląda. Więc temu Chrystusowi opuściłem głowę... (...) Wziąłem tego Chrystusa i zrobiłem z niego człowieka...” (Antoni Rząsa [w:] *Wawrzyniec Brzozowski*, Antoni Rząsa (1919-1980), Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski/>). Ze uwagi na przełamanie tradycyjnej kościelnej ikonografii część środowiska zakopiańskiego oskarżyła artystę o obrazoburstwo, jednakże Rząsa wyszedł z próby umocniony i pewny swojej drogi artystycznej.

Ikonografia rzeźb Antoniego Rząsy jest wybitnie religijna. Przełamuje ona jednakże tradycyjną XIX-wieczną konwencję przedstawiania postaci Ukrzyżowanego, w której idealizacja góruje nad cierpieniem i bólem. Taki jest również prezentowany Chrystus Frasobliwy. Antoni Rząsa przedstawia rozmyślającą postać Jezusa w pozycji siedzącej, z głową opartą na dłoni. Na głowie znajduje się korona cierniowa, na ciele widoczne są ślady biczowania. Rząsa korzysta z najprostszyc środków wyrazu przy oddaniu maksymalnej symboliki cierpienia – zbyt duża głowa, szczupłe ciało, wydłużone górne kończyny i walcowate nogi. Jest on skupiony i wyczekujący, który jak Jezus-człowiek, a nie heros, poddaje się bólowi. Tak o nowym obrazowaniu Rząsy pisała Halina Micińska-Kenarowa: „Wyłomu tego dokonał artysta bynajmniej nie rewolucyjny ani awangardowy, ale cichy, skupiony, naiwnie natchniony – niby Cimabue czasów pogardy i rozdarcia. Raz jeden był przez kilka miesięcy we Włoszech: wypatrzył tam sobie świat romańskich Chrystusów, gotyckich Bolesnych, Pietę Rondanini, Magdalenę Donatella. Renesans był mu obcy, z trudem wyzbywał się we własnej twórczości ornamentu, niby pokusy. Pod wpływem przyjaciela Hasiora dodawał niekiedy do drewna łańcuchy i gwoździe – narzędzia Męki Pańskiej z polskich przydrożnych krzyży. Środków wyrazu używał świadomie najprostszyc: drewno barwione na ciemno, frontalność figur, pionowy, poziomy i skosy, kontrast między bizantyńsko-egzotycznymi, bezosobowymi twarzami a gwałtownym ruchem wzniesionych rąk, między gładkimi powierzchniami a z nagłą realistycznym detalem żyłastych, spracowanych dłoni, niczym u Stwosza czy Dürera. Im węższe były te środki, niby narzucone sobie przykazania – tym większe ciśnienie wyrazu: ból skamieniały, ból pokorny, ból melancholia, ból zgryzota, ból heroiczny i ból protest, ból czyniący z ciała zwłok i łachman. Ta obsesyjność przywodzi na myśl kroplę wody spadającą nieustannie w to samo miejsce w ciemnej, skrytej grocie. Niektóre rzeźby przypominają stalaktyty, inne – konary drzew miotane halnym. Każda jest modlitwą i ofiarowaniem, pokutą i zadośćuczynieniem” (Halina Micińska-Kenarowa, *Boży drwal*, 1980, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/halina-kenarowa/>).





Antoni Rząsa, Dachnów, ok. 1964 roku, fot. Halina Rząsowa, dzięki uprzejmości Galerii Antoniego Rząsy



33

MARCIN RZAŚA

ur. 1965

Bez tytułu, 2019

drewno modrzewiowe, 176 x 36 x 17 cm
sygnowany na podstawie: 'MR'

estymacja:

13 000 - 19 000 PLN

3 100 - 4 500 EUR

W latach 1980-85 Marcin Rząsa uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. Studia rozpoczął w 1985 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po roku przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie kontynuował studia w pracowni profesora Jana Kucza. Dyplom pod kierunkiem profesora Grzegorza Kowalskiego obronił w 1991. W latach 1994-95 studiował w Bratysławie w VSVU w pracowni J. Jankovica. Mieszka i pracuje w Zakopanem, gdzie wraz z żoną Magdą Ciszewską-Rząsą prowadzi Galerię Antoniego Rząsy. Swoje prace prezentował m.in. w Instytutach Polskich w Berlinie, Bratysławie i Rzymie, BWA w Szczecinie, Olsztynie i Zakopanem, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz prywatnych galeriach w Polsce i za granicą m.in. w Warszawie, Krakowie, niemieckim Rosenheim i holenderskim Zutphen.





PROPAGANDA TURYSTYCZNA W POLSCE W LATACH 1919–1939

Plakat turystyczny okresu międzywojnia mógłby być obecnie porównany do dzisiejszej reklamy telewizyjnej czy internetowej. Rozpowszechnione na ulicach plakaty docierały do szerokiego grona odbiorców wywodzących się z różnych warstw społecznych. W ten sposób, w czasie, gdy nowo budujące się państwo Polskie pragnęło promować ruch krajoznawczy, mapy, przewodniki i foldery były częściowo wypierane przez „wszędobylski” plakat turystyczny. „Stymulowanie rozwoju przemysłu turystycznego i związana z tym propaganda, mieściły się ściśle w ramach polityki młodego państwa, próbującego odtworzyć i umocnić swoją tożsamość. (...) Zarówno prawdziwy rozkwit plakatu, jak i bardziej energiczne działania władz centralnych i samorządowych w dziedzinie popularyzowania turystyki, nastąpiły w latach 30-tych. Ruch turystyczny stawał się punktem zainteresowania właścicieli hoteli, środków komunikacji, a także samorządów miejskich. (...) Od sierpnia 1932 r. propagandą turystyczną zajmował się utworzony w Ministerstwie Komunikacji Wydział Turystyki Ogólnej, a w 1935 r. pod nadzorem ministerstwa powstała Liga Popierania Turystyki, której celem było organizowanie i propagowanie taniej turystyki masowej” (Dorota Parszewska, *Propaganda turystyczna w Polsce w latach 1919-1939.*, „Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie”, red. Maria Krupik, Agata Szydłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 177-179).

W początkach XX wieku plakaty turystyczne zachwalały przede wszystkim atrakcyjne miejscowości uzdrowiskowe objaśniając zalety kurortu. Artyści posługiwali się wówczas atrakcyjnym wizualnie malarskim widokiem okolicy oraz krótkimi hasłami zachwalającymi walory uzdrowiska. Inny był plakat po I wojnie światowej, gdy wolny kraj przyspieszył tempo życia, zachłysnął się wolnością i nowościami oraz otworzył na nowoczesność.

W latach 20. XX w. artyści sięgają po nowe środki wyrazu – zgeometryzowane kształty, rytmiczne układy kompozycyjne, czyste chłodne kolory i kontury – inspiracje czerpiąc zarówno z kubizmu, art deco, a nawet sztuki ludowej. Artyści tworzący plakaty w latach 30. XX w. byli najbardziej wrażliwi na nowości, które pojawiały się dzięki rozwojowi techniki. Sięgnęli po fotografię oraz fotomontaż, które to środki w pełni odpowiadały wrażliwości współczesnego odbiorcy.





34

BOLESŁAW SURZAŁŁO

1906-1939

Narciarz, 1933

litografia barwna/papier, 100 x 61 cm
sygnowana i datowana w druku p.d.: 'b. surzałło 33'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 33 (il.)



35

MIECZYŚŁAW RÓŻAŃSKI

1902-1969

ROMAN WYŁCAN

1906-1975

„Zima w Polsce”, 1935

litografia barwna/papier, 100 x 70 cm
sygnowana w druku p.d.: 'M. RÓŻAŃSKI | R. WYŁCAN'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 232 (il.)

Plakat polski 1899-1945 ze zbiorów Specjalnych Biblioteki Głównej UMCS w Lublinie, oprac. Piotr Rudziński, katalog wystawy, Lublin 2004, poz. kat. 70, nlb. (il.)



36

STEFAN OSIECKI

1902-1977

„Zakopane. Kasprowy”, 1935

litografia barwna/papier, 100 x 63 cm

sygnowana i datowana w druku p.d.: 'OSIECKI. 35 | SKOLIMOWSKI.'

estymacja:

9 500 - 12 000 PLN

2 300 - 2 900 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 232 (il.)

Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Krupik, Agata Szydłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 263 (il.)



37

CZESŁAW WIELHORSKI

1911-1980

„Narciarskie Mistrzostwa Świata FIS”, 1939

litografia barwna/papier, 100 x 62 cm

Plakat projektu Czesława Wielhorskiego i Zbigniewa Piątkowskiego reklamujący Międzynarodowe Mistrzostwa Świata w Narciarstwie Klasycznym FIS w Zakopanem.

estymacja:

10 000 - 14 000 PLN

2 400 - 3 300 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 36 (il.)

Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Krupik, Agata Szydłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 264 (il.)

Teresa Jabłońska, Dwudziestolecie międzywojenne, „Sztuki Piękne pod Tatrami”, Zakopane 2015, s. 343 (il.)



38

AUTOR NIEROZPOZNANY

„Kolejki górskie - Kasprowy, Krynica”

litografia barwna/papier, 100 x 62 cm

estymacja:

7 000 - 9 500 PLN

1 700 - 2 300 EUR



39

STEFAN OSIECKI

1902-1977

JERZY SKOLIMOWSKI

1907-1985

„Pologne”, 1936

litografia barwna/papier, 100 x 62 cm

sygnowana i datowana w druku wzdłuż lewej krawędzi: 'OSIECKI · SKOLIMOWSKI - 36'

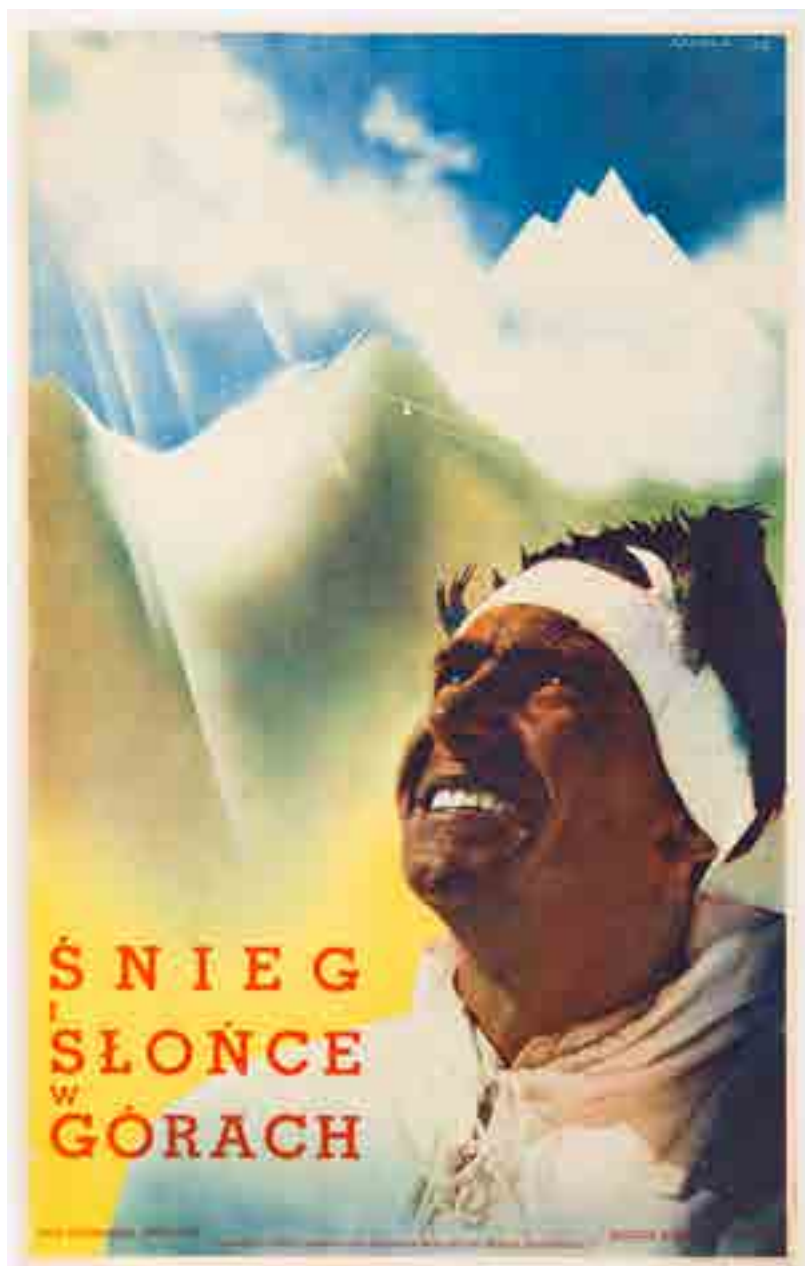
estymacja:

7 500 - 10 000 PLN

1 800 - 2 400 EUR

LITERATURA:

Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Krupik, Agata Szydłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 263 (il.)



40

STEFAN OSIECKI

1902-1977

„Śnieg i słońce w Polsce”, 1938

litografia barwna/papier, 100 x 63 cm
sygnowana i datowana w druku p.g.: 'OSIECKI - 38'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 234 (il.)

Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Krupik, Agata Szydłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 264 (il.)



41

PIOTR STACHIEWICZ

1858-1930

Plakat sanatorium dr. Kazimierza Dłuskiego w Kościelisku, 1914

litografia barwna/papier, 101 x 71,5 cm
sygnowana w druku monogramem artysty l.d.

estymacja:

13 000 - 16 000 PLN

3 100 - 3 800 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 226 (il.)

WALERY ELIASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

Zestaw ośmiu akwafort tatrzańskich

1. Baca, 1904, akwaforta/papier; 20,1 x 15,4 cm (arkusz), sygnowana na płycie p.d.: 'WRE', sygnowana poniżej odbitki ołówkiem p.d.: 'WE. Radzikowski'
2. Studium portretowe [Pejzaż tatrzański], koniec XIX w., akwaforta/papier, 16 x 10,8 cm (arkusz), sygnowana ołówkiem p.d.: 'WERadzikowski'
3. Górski szlak, koniec XIX w., akwaforta/papier, 16 x 10,8 cm (arkusz), sygnowana ołówkiem p.d.: 'WElasz Radzikowski'
4. Szałas, 1873, akwaforta/papier, 10,8 x 16 cm (arkusz), pl.: 215 x 280 mm; sygnowana na płycie, wewnątrz kompozycji l.d.: 'Walery Eliaz Tatry 1873 WRE', sygnowana poniżej ołówkiem p.d.: 'WEljasz Radzikowski'
5. Ziemianka, koniec XIX w., akwaforta/papier, 15 x 17,8 cm (arkusz); sygnowana na płycie p.d.: 'Walery Eliaz', sygnowana poniżej ołówkiem p.d.: 'WERadzikowski'
6. Kapliczka, 1904, akwaforta/papier, 21,4 x 16 cm (arkusz), sygnowana na płycie l.d.: 'WRE', sygnowana poniżej ołówkiem p.d.: 'WElasz Radzikowski'
7. Szałas, 1904, akwaforta/papier, 16 x 21,4 cm (arkusz), sygnowana na płycie p.d.: 'WRE', sygnowana ołówkiem p.d.: 'WERadzikowski'
8. Dom na stoku, 1904, akwaforta/papier, 21 x 16 cm (arkusz), sygnowana na płycie p.d.: 'WRE', sygnowana poniżej ołówkiem p.d.: 'WERadzikowski'. Grafika z teki akwafort „Studja z Tatr”, 1904.

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 900 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Nautilus, maj 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Teresa Jabłońska, Sztuki Piękne pod Tatrami, Zakopane 2015, poz. kat. Górale, 1904, s. 160 (il.)



„Ja zdaję się, że zrobię sobie specjalność z malowania gór i górali (...), byłbym szczęśliwy, żebym malowniczą stronę Tatr wyrwał z dzierzawy Walerego Eljasza”.

Fragm. listu Stanisława Witkiewicza do Antoniego Sygietyńskiego,
cyt. za: M. Olszaniecka, Kalendarium życia i twórczości Stanisława Witkiewicza,
„Stanisław Witkiewicz 1851-1915”, katalog wystawy, Zakopane 1996, s. 32

Zasługi Walerego Eljasza Radzikowskiego dla popularyzacji Tatr i rozwoju tamtejszej turystyki porównać by można jedynie z dokonaniem Tytusa Chałubińskiego, hrabiego Adama Zamoyskiego czy Stanisława Witkiewicza. Ów miłośnik Tatr opiewał Podhale w swojej wszechstronnej twórczości artystycznej (również fotograficznej), był wielkim jego znawcą, twórcą przewodników tatrzańskich, wytyczał szlaki turystyczne oraz współpracował z Towarzystwem Tatrzańskim przy budowie schronisk.

„Walery Eljasz (1840-1905) – malarz rysownik i grafik, a od 1890 roku także fotograf – jak mało kto w tamtym czasie doceniał (i rejestrował) wszelkie przejawy twórczego zainteresowania Tatrami. (...) Specjalizował się w malarstwie historycznym i religijnym u Władysława Łuszczkiewicza w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował w latach 1856-62. Studia uzupełniał w Monachium (1862-65), a w latach 1865-66 odbywał podróże artystyczne po Europie i poznał wtedy w Dreźnie Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pisarz wywarł pewien wpływ na późniejsze wybory artystyczne Eljasza, m.in. nauczył go techniki akwaforty i bodaj czy nie on zachęcił do malarstwa krajobrazowego, szczególnie tatrzańskiego, stawiając za wzór twórczość Aleksandra Calame’a. W 1866 Eljasz zorganizował przyjazd Kraszewskiego do Zakopanego, gdzie, mimo niepogody, zwiedzili doliny Kościeliską i Strążyską. Malarz bywał już w Tatrach wcześniej, ale od tamtego mniej więcej czasu stały się jego prawdziwą pasją. Rozwinął ikonografię tatrzańską: wprowadził do niej tematykę turystyczną, poszerzył też znacznie zakres motywów pejzażowych i górskich. Jego tatrzańską spuściznę cechuje ilustracyjna dokładność (niejednokrotnie oparta na fotografii), przez co ma ona przede wszystkim dużą wartość dokumentalną. Notował wszystko, co się w Tatrach działo i co można było w nich zwiedzić. Jak zartobliwie i trafnie zauważył Jacek Woźniakowski, „był takim miłośnikiem i znawcą Tatr, że czasem nawet artystą był”. Urok dziesiątek rysunków i grafik Eljasza płynie z nastroju swobodnej wędrowki – zwiedzania Tatr dla pięknych widoków i doznawania niepowtarzalnego uczucia wolności” (Teresa Jabłońska, Dobrańsze niż indziej Towarzystwo. Początki kolonii artystycznej w Zakopanem – od około 1870 do około 1910 roku, „Sztuki Piękne pod Tatrami”, Zakopane 2015, s. 119).

Prezentowane na aukcji akwaforty stanowią zapis tatrzańskich wrażeń Walerego Eljasza Radzikowskiego. Kwasoryty powstały począwszy od 1873 do 1904. Jeden z nich należy do słynnej teki akwafort zatytułowanej „Studja z Tatr” (1904).





WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS: CZŁOWIEK BRYŁY

„Autor Teki podhalańskiej jest, moim zdaniem, rasowym snyczerzem, rzeźbiarzem. To człowiek bryły. Uderzało mnie to zawsze, kiedy jeszcze nie wiedziałem o jego nauce u Bourdelle'a. Ujęcie formy przez Skoczylasa polega na ukazaniu jej bryłowości. Czerni i biel w swej inkarnacji fakturowej służą zadaniu charakteryzowania bryły. Drzeworyty Skoczylasa to płaskorzeźby. (...) To właśnie instykt rzeźbiarza w Skoczylasie zwrócił, jak myślę, uwagę artysty na postać i strój górala, tego żywego posągu wykutego na obraz i podobieństwo Skalnego Podhala. Skoczylasowski wyobrażenie górala-herosa, jurnego zbrojnika, jest tak sugestywne, że trudno będzie teraz komuś innemu pokazać go inaczej, a równie przekonująco” (Tadeusz Cieślowski syn, Władysław Skoczylas, Warszawa 1934, s. 20-21).

Władysław Skoczylas przyjechał do Zakopanego w 1908, aby objąć posadę pedagoga w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Według monografistki artystki, Maryli Sitkowskiej, dekada spędzona w Zakopanem była decydująca dla losów osobistych oraz drogi artystycznej Skoczylasa (MS, 25). Wkraczając w środowisko zakopiańskie mierzył się bowiem z podążaniem drogą twórczą o niesprecyzowanym kierunku – próbował wcześniej swoich sił w rzeźbie, malarstwie, a także grafice. Z Zakopanego wyjechał w 1918, jeszcze przed narodzeniem się Rzeczypospolitej Zakopiańskiej, jako dojrzały artysta, grafik-drzeworytnik.

Po przyjeździe zamieszkał początkowo w pensjonacie Staszczkówka przy Krupówkach 15 (dziś Hotel Sabała, Krupówki 11) (Tamże). „Skoczylas szybko poczuł się w Zakopanem u siebie. Wszedł do miejscowych kręgów towarzyskich. Najrozmaitsze wzmianki, okruchy wspomnień, listy, zdjęcia potwierdzają to, że przyjaźnił się z Józefem Skotnicą, kolegą ze Szkoły Przemysłu Drzewnego, nie zyskał natomiast przychylności innego kolegi, Wojciecha Brzegi. Był po imieniu z Witkacym, grał w szachy i spotykał się towarzysko ze Stefanem Żeromskim, Mieczysławem Jakimowiczem, Tymonem Niesiołowskim i innymi pisarzami i malarzami. Uczestniczył w narciarskich i turystycznych (ale nie taternickich) wyprawach Mariusza Żaruskiego: Na pewno, choćby przelotnie, musiał poznać Józefa Piłsudskiego. W domu rodziny przyszłej żony spotykał Irenę Solską. Nie wyczerpuje to listy jego kontaktów prywatnych i zawodowych, które podtrzymywał choćby jako wiceprezes, a niebawem prezes Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i członek chyba wszystkich liczących się zakopiańskich kół, stowarzyszeń i komitetów

społecznych tego czasu. Dodajmy, że w Zakopanem się ożenił 25 września 1912 z Haliną z domu Bogdańską – Osmołąską i doczekał jedynej córki Marii, urodzonej 16 grudnia 1913 roku. Ich dom wspomina Tymon Niesiołowski: „Opodał, w wąskim przejściu, które łączyło ul. Sienkiewicza z ul. Jagiellońską, stała drewniana willa, w której mieszkali Skoczylasowie. Skoczylas wypracowywał wówczas swoje drzeworyty i akwarele. Lubił ugaszczać przyjaciół kolacyjkami wśród licznej rodziny żony”. Relata refero. Skoczylasowie mieszkali również (może później niż relacjonuje Niesiołowski) na Kasprusiach – od dziecięcej awantury 'przez płot' z Marysią Skoczylasówną rozpoczyna swoje wspomnienia zakopiańskie Monika Żeromska” (Maryla Sitkowska, Artysta wszechstronny, „Władysław Skoczylas (1883-1934)”, Warszawa 2015, s. 25-26).

Władysław Skoczylas zainteresował się w Zakopanem miejscową sztuką. Była to fascynacja zarówno twórczością regionalną, ludową, jak i sztuką tworzoną w stylu zakopiańskim. Zanim artysta odkrył drzeworyt jako wiodącą formę wyrazu artystycznego, zajął się projektowaniem tkanin dla warsztatów „Kilim”. To właśnie przez kilimy, poruszaną w nich tematykę oraz układy kompozycyjne, wiodła droga do twórczości drzeworytniczej. Drzeworytem zaczął się interesować w 1913, na pół roku przed wyjazdem na studia do Lipska. Zaledwie jeden semestr artystycznej peregrynacji wystarczył, aby artysta odkrył potencjał tkwiący w owej technice. Na wybór drzeworytu, prócz osobistych predyspozycji artysty, mogła mieć wpływ popularna wówczas koncepcja drewna jako materiału rdzennie polskiego. Na późniejszą popularność drzeworytu wpłynęły takie zjawiska jak powstanie grupy „Ryt” skupiającej drzeworytników ze szkoły Skoczylasa oraz dwukrotnie zorganizowana Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie (1933 i 1936).

Kanonicznym motywem zarówno w twórczości Władysława Skoczylasa, jak i sztuki podhalańskiej ogółem, był motyw Tańca Zbrojnickiego. W twórczości artysty pojawia się m.in. jako ilustracja do poematu Jana Kasprzowicza o tym samym tytule. „W przypadku tych rycin trudno jest wskazywać na wzory czy stylizacyjne odniesienia – to pierwsze oryginalne 'skoczylasy'. Odtąd to ich autor będzie źródłem inspiracji dla innych, sam przyjmując rolę prawodawcy na polu nowoczesnej grafiki” (Sitkowska, s. 46). Dojrzałość artystyczna Skoczylasa nakazuje kreatywne czerpanie z dostępnych wzorów ludowych, w celu ich przekształcenia oraz stylizacji.





Portret fotograficzny Władysława Skoczylasa, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Władysław Skoczylas, Hulanka, 1922

43

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

ZESTAW DRZEWORYTÓW

Hulanka, 1922

drzeworyt/papier, 19,7 x 24,2 cm (zadruk)

„Taniec Zbójnicki” Jana Kasprowicza (z drzeworytami Władysława Skoczylasa), 1929

4 drzeworyty, w tym 2 rozkładane, okładka, inicjały i finaliiki w drzeworycie
wykonane przez Władysława Skoczylasa, wymiary: 29 x 20,5 cm, stron: 32
Warszawa-Kraków, 1929. Wydawnictwo J. Morkowicza oraz Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 450 EUR

POCHODZENIE:

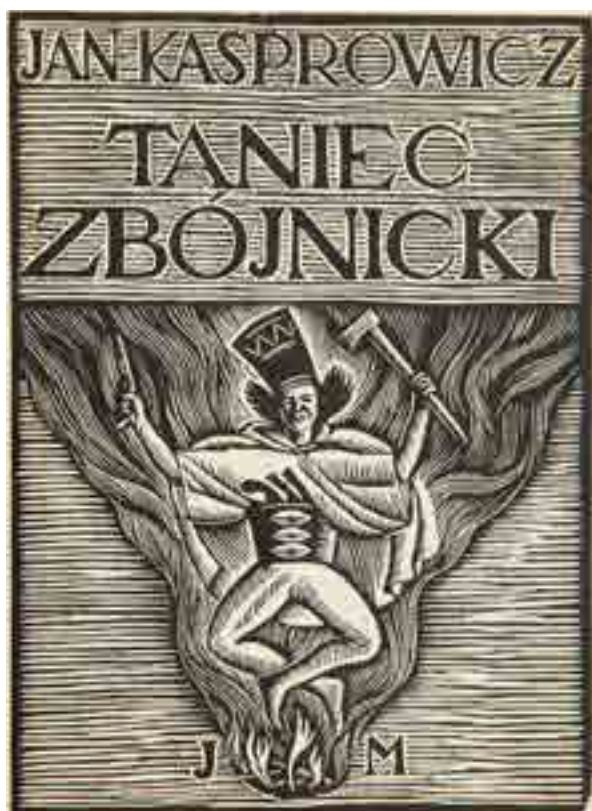
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Tadeusz Cieślowski syn, Władysław Skoczylas, Warszawa 1934, kat. drz. 135-147, s. 49

Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883 -1934), Warszawa 2015,

poz. kat. III. 158 s. 240-241 (il.), poz. kat. III. 50 s. 221 (il.) oraz poz. kat. III. 158 s. 240-241 (il.)



Jan Kasprówicz, „Taniec Zbojnicki”, 1929



44

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

„Głowa górala”, 1928

drzeworyt/papier, 16,1 x 20,5 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'WSkoczylas'

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR

LITERATURA:

Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883 -1934),
Warszawa 2015, poz. kat. III. 129, s. 235 (il.)



45

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Góral

drzeworyt/papier, 30,5 x 29,5 cm

estymacja:

2 000 - 2 800 PLN

500 - 700 EUR



46 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

„Podhale (Widok ze Szlembarku)”, 1928

drzeworyt barwny/bibułka, 15,1 x 10,3 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'BKrasnodębskaG',
opisany i datowany ołówkiem l.d.: 'Podhale 1928'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

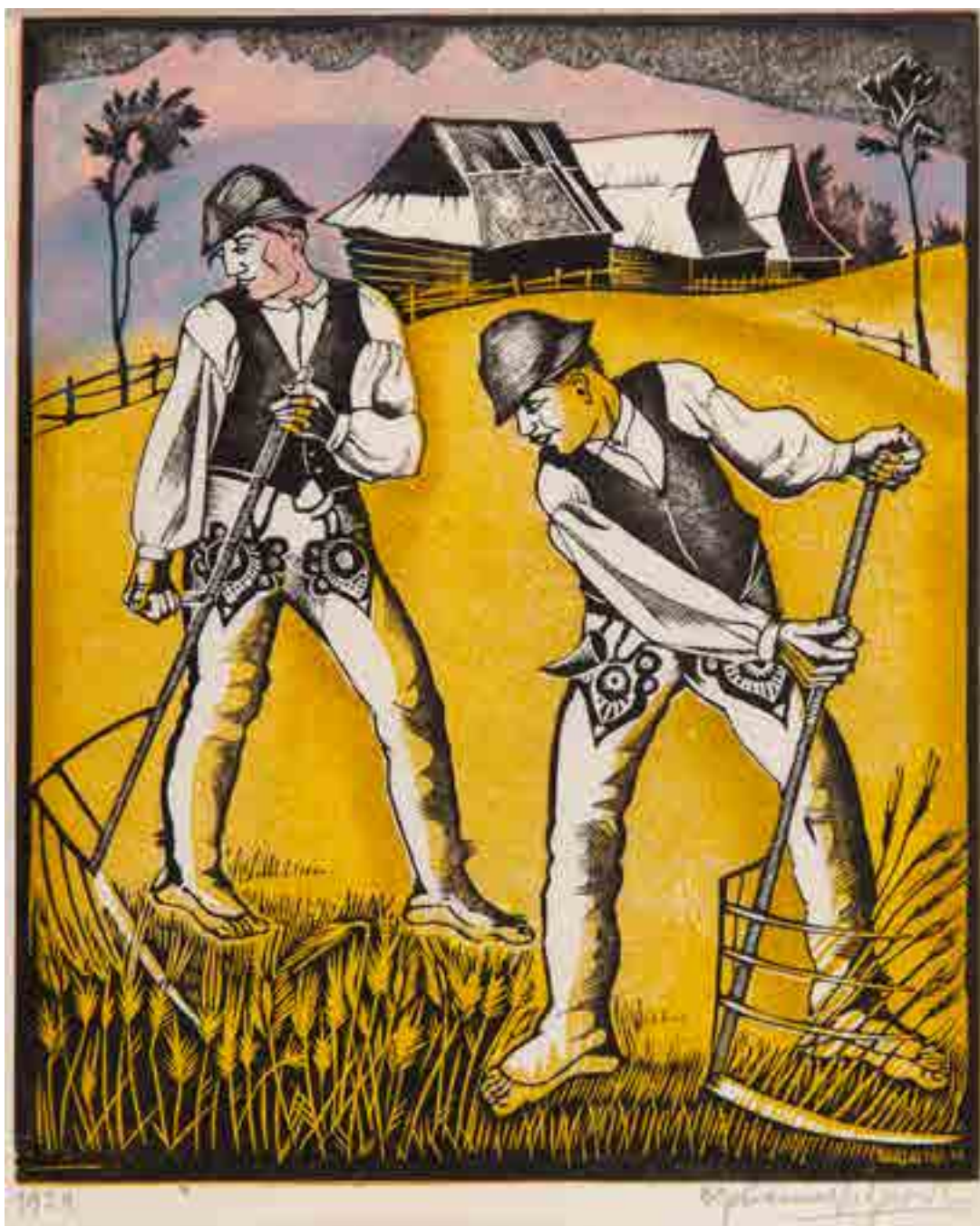
750 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Agata Pietrzak, Mistrzynie współczesnego
drzeworytu. Bogna Krasnodębska-Gardowska,
Biblioteka Narodowa Warszawa 1999,
poz. kat. 21, s. 30, s. 55 (il.)



47 †

BOGNA KRASNODEBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

Kosiarze, 1929

drzeworyt barwny/bibułka, 30,8 x 21,2 cm (arkusz)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'BKrasnodębskaG', datowany ołówkiem l.d.: '1929'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

750 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

TEMATY LUDOWE



6 DRZEWORYTÓW
ST. RACZYŃSKIEGO
XXXXXXXXXXXXXXXXXX

48 †

STANISŁAW RACZYŃSKI

1890-1955

Teka „Tematy ludowe”, po 1946

drzeworyt/papier, 32,5 x 28,5 cm

Każdy drzeworyt sygnowany ołówkiem p.d.: 'St.Raczyński'

6 drzeworytów Stanisława Raczyńskiego.

Teka w oryginalnej obwolutce.

- 1) Śmigus Dyngus, 16 x 13,5 cm
- 2) Praczeki, 14,8 x 12,5 cm
- 3) Żniwiarze, 15,4 x 12,4 cm
- 4) Zbójnicy, 16 x 12,7 cm
- 5) Kobziarz, 16 x 11,5 cm
- 6) Orkiestra góralska, 12,5 x 17 cm

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

450 - 750 EUR





49 †

KRYSTYNA WRÓBLEWSKA

1904-1994

Teka tatrzańska. Siedem drzeworytów Krystyny Wróblewskiej, 1947

drzeworyt/papier, 17,9 x 13,4 cm (zadruk)

Teka tatrzańska z wierszem wstępnym Leopolda Staffa.
Wydawnictwo Horyzont, Kraków, 1947.

Drzeworyty w tece:

- 1) „Pod Krywaniem”; 2) Dolina Białej Wody
- 3) Wodogrzmoty Mickiewicza; 4) Murań; 5) Taniec góralski
- 6) Kapliczka w Płazówce; 7) Hala Gąsienicowa

Ponadto na okładce „Gewont”, na karcie tytułowej „Morskie Oko”
oraz inicjał „W” na karcie wstępnej z wierszem Leopolda Staffa.

Odbito 1200 egzemplarzy numerowanych, z oryginalnych klocków gruszkowych, składał S. Obtułowicz, tłoczył W. Makoś. Egzemplarz nr 866.

estymacja:

800 - 1 400 PLN

200 - 350 EUR





50 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Muzykant z Zakopanego, 1939

litografia barwna/papier, 39,5 x 50 cm

sygnowany na kamieniu wewnątrz kompozycji: 'Z. Stryjeńska'
Plansza 24 z teki Zofii Stryjeńskiej 'Polish Peasants' Costumes'.
Na odwrociu opis: 'COPYRIGHT BY C. SZWEDZICKI'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

250 - 400 EUR



51 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zbójnicy podhalańscy, 1939

litografia barwna/papier, 42 x 32 cm

sygnowany na kamieniu wewnątrz kompozycji: 'Z. Stryjeńska'
Plansza 22 z teki Zofii Stryjeńskiej 'Polish Peasants' Costumes'.
Na odwrociu opis: 'COPYRIGHT BY C. SZWEDZICKI'

estymacja:

1 400 - 2 000 PLN

350 - 500 EUR

LITERATURA:

Zofia Stryjeńska 1891-1976, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2008, poz. V. I. 4. Zofia Stryjeńska 'Polish Peasants' Costumes'. With Introduction and notes by Dr. Thadee Seweryn Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice (France) 1939, s. 359 (il.)



52 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Tańce polskie. Teeka jedenastu rotograviur, 1927

rotograviura/papier, 39,5 x 29,5 cm

sygnowana na płycie p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA', datowana l.d.: '1927'

Kompletna teeka zawierająca 11 plansz w twardej oprawie. Każda plansza poprzedzona jest zapisem nutowym przedstawianego tańca.

Słowem wstępnym opatrzył Artur Schroeder. Obwoluta płócienna według rysunku B. Krzyżanowskiej. Teeka stworzona na podstawie prac Zofii Stryjeńskiej namalowanych w Zakopanym w 1927.

Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie, 1929.

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

LITERATURA:

Zofia Stryjeńska 1891-1976. Katalog wystawy indywidualnej, Muzeum narodowe w Krakowie, Kraków 2008, poz. VI.I.1.24, s. 371-372



53 †

WOJCIECH WEISS

1875-1950

„Poronin”, około 1910

olej/plótno, 47 x 60 cm

sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'WW'

na krośnie opisany: 'W. Weiss Poronin', '2485' oraz '22' i papierowa nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie opisana odręcznie nazwiskiem autora, tytułem pracy, ceną oraz datą nadesłania; fragmenty dwóch papierowych nalepek

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

6 200 - 8 300 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

Po radykalnym okresie ekspresjonizmu, od 1905, obrazy Wojciecha Weissa ulegają znaczącej przemianie. Rozpoczyna się tzw. okres biały. W 1904 twórca kupuje wraz z ojcem dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, który stanie się dlań swoistą oazą. W ten sposób realizuje marzenie o ucieczce z miasta i życia na łonie natury, czego pragnie wielu europejskich modernistów. W 1906 poznaje malarzkę Irenę Silberberg, która zostaje jego studentką. Para pobiera się 1908, a żona i życie rodzinne stają się dla Weissa niewyczerpanym źródłem inspiracji. Wskazane daty wyznaczają również okres instytucjonalnego uznania autora: zostaje on prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (1908) i profesorem nadzwyczajnym w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1910).

Weiss, profesor akademii od 1910, zorganizował w Poroninie plener malarski dla studentów. Studia plenerowe dla 8 uczniów miały miejsce od 15 lutego do 4 marca i łączyły się z wyjazdami do Bukowiny Tatrzańskiej i Zakopanego. Prezentowana na aukcji praca „Poronin” powstała najpraw-

dopodobniej w tym właśnie czasie. Autor używa palety charakterystycznej dla okresu białego, przede wszystkim bieli i błękitów, a także wprowadza intensywne dominanty czerwieni, żółci i zieleni. Posługuje się płaskimi plamami barw, tworzy niejako kompozycję pasową: blisko widza ukazuje pas śniegu, dalej – drewnianą zabudowę wioski i wzgórza pokryte drzewami, aby w oddali ująć płaszczyznę bezchmurnego nieba. Na takie rozwiązanie przestrzeni wpłynęły zapewne syntetyczne redakcje krajobrazu znane ze Wschodu. Istotnie, inspiracją całego okresu białego stała się sztuka Japonii, promowana w Krakowie początku wieku przez Feliksa Manggłę Jasieńskiego. W wyrazie swoich dzieł Weiss zbliżał się do francuskiego nabizmu, gdyż malował obrazy subtelne, płaskie w konstrukcji i dekoracyjne w charakterze. Nastrój „Poronina” bliski jest wyrazowi całej twórczości tego okresu. Artysta ewokuje aurę przedwiośnia, przedstawia surowy pejzaż w śniegu, który – oświetlany światłem słonecznym – buduje wrażenie natury, która budzi się, aby osiągnąć pełnię.



STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

„Giewont”

olej/tektura, 54 x 69,7 cm
sygnowany l.d.: 'StKamocki'
opisany na odwrociu: 'S. KAMOCKI | „GIEWONT”'

estymacja:

18 000 - 26 000 PLN

4 300 - 6 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. „Uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi”. (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 3) Nic dziwnego, iż tak właśnie czynili słysząc od profesora słowa: „Malujcie, panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” (Jan Stanisławski, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26).

Artysta szczególnie chętnie malował tereny podkrakowskie, krajobrazy tatrzańskie, pola zbóż i bujne ogrody pełne dzikich kwiatów. Wzorem Jana Stanisławskiego rozwinął uczuciowy stosunek do natury i wrażliwość na detal, choć chętnie sięgał po większe formaty płócien.

Prezentowany na aukcji obraz ukazuje Giewont latem. Do okolic Zakopanego uczniowie Jana Stanisławskiego podchodzili z dużym sentymentem, gdyż właśnie tam wyjeżdżali z profesorem w plener, opuszczając progi krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kamocki, będąc od 1919 roku profesorem katedry malarstwa pejzażowego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych artysta utrzymywał również pracownię w Zakopanem. Z miastem związał się definitywnie podczas okupacji, ucząc malarstwa w Państwowej Szkole Góralskiej Sztuki Ludowej.

Rozległą przestrzeń krajobrazu tatrzańskiego widzimy z perspektywy ukwieconej doliny będącej pierwszoplanowym bohaterem pracy. Tworzy ona dekoracyjny dywan przetkany akcentami zimnego błękitu, seledynu i zieleni. Oddolne kadrowanie obrazu oraz syntetyczność kompozycji sprawiają, iż Giewont traci na monumentalności, stając się łącznikiem pomiędzy ukwieconą doliną a niebem.



55

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Pejzaż podhalański wiosną

olej/tektura, 34 x 48,9 cm
sygnowany p.d.: 'S. Kamocki'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Istotną, rdzenną cechą Kamockiego, filozofią jego sztuki jest dążenie do jasności i pogody, akcentowanie tego, co życiu sprzyja, co czyni je radosnym i ponętym, co je upiększa i podnosi, i nuta ta drga silnie w całej jego twórczości”.

Antoni Chołoniewski, Nasi Artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 4



56 †

GEZA ROZMUS

1898-1980

Zbójnicy podhalańscy, 1933

olej/plótno, 123,5 x 115,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'GEZA ROZMUS | 1933'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

Geza Rozmus urodził się w 1898 w Budapeszcie. Po ukończeniu gimnazjum realnego we Lwowie rozpoczął studia na tamtejszej Politechnice, lecz niebawem przerwał je, aby zaciągnąć się do Legionów Polskich. Po 1918 powrócił na Politechnikę i ukończył studia. Naukę kontynuował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Po uzyskaniu dyplomu powrócił do Stanisławowa, gdzie został wykładowcą w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego. W 1933 był inicjatorem powstania Związku Artystów-Plastyków i Miłośników Sztuki „Orion”. Związek dwa razy w roku organizował wystawy, które miały ożywić życie kulturalne w Stanisławowie. Po 1945 Geza Rozmus powrócił do Krakowa, gdzie nauczał w szkołach plastycznych i udzielał prywatnych lekcji.

W pracach Rozmusa wiodącą rolę odgrywa figura ludzka i jej ekspresja. Jako uczeń Tadeusza Pruszkowskiego wyniósł zamiłowanie do olejnej faktury malarskiej, do połączeń i gamy barwnej wyrażającej stylistyczne wartości koloru w obrazie, która to metoda widoczna jest w prezentowanej na aukcji scenie przedstawiającej podhalańskich zbójników.





57 †

LESZEK STAŃKO

1925-2011

Nad Morskim Okiem, 1984

olej/tektura, 25 x 32,5 cm

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'LESZEK STAŃKO | ZAKOPANE 1984 R.'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



58 †

MICHAŁ STAŃKO

1901-1969

Morskie Oko

olej/deska, 48 x 69 cm

potwierdzenie autentyczności pracy na odwrociu: 'STWIERDZAM | AUTENTYCZNOŚĆ
OBRAZU | MICHAŁA STAŃKO | LESZEK STAŃKO | KATOWICE 2008 R.'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 450 EUR

59 †

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

„Tatry. Stary szałas w Dolinie Pięciu Stawów”, 1917

olej/ płótno, 58 x 78 cm

sygnowany i datowany p. d.: 'ST. GAŁEK | 1917'

odręczny opis na krosnach malarskich oraz papierowa naklejka z Ministerstwa Kultury i Sztuki z 1946

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 800 EUR



60

MAX HANEMAN (HANNEMAN)

1882-1944

„Hala Gąsienicowa”, 1936

olej/piótno, 63,5 x 88,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'maks haneman | 1936.'

estymacja:

8 000 - 15 000 PLN

1 900 - 3 600 EUR

Maks Haneman studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza (1911-14 i 1919-20), a także w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Przed 1925 odbył podróż do Palestyny i Egiptu. Następnie, osiadł w Zakopanem, gdzie prowadził sklep z pamiątkami zakopiańskimi sprzedając tam również swoje obrazy. Malował przede wszystkim pejzaże. Znaczna część jego twórczości związana była z Zakopanem i Tatrami. W latach międzywojennych jego barwne reprodukcje obrazów często ukazywały się na pocztówkach. Od 1921 Haneman wystawiał w licznych polskich miastach, a w 1930 jego prace ukazały się w Budapeszcie na międzynarodowej wystawie krajobrazu górskiego.





61 †

ALFRED TERLECKI

1883-1973

„Fragment z Hali Gąsienicowej z Kościelcem”, 1926

olej/tektura, 49,5 x 59,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'ALFRED TERLECKI. 1926'

opisany na odwrociu: 'Alfred Terlecki | Fragment z Hali Gąsienicowej | z Kościelcem.'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 450 EUR



62 †

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Widok na Morskie Oko

olej/sklejka, 32 x 39 cm

sygnowany p.d.: 'ALFRED TERLECKI'

estymacja:

2 600 - 4 500 PLN

650 - 1 100 EUR

63

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Stary gazda w izbie, lata 20.-30. XX w.

akwarela/papier, 70,5 x 94 cm

sygnowany l.d.: 'W. Skoczylas'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 300 EUR

LITERATURA:

porównaj: Maria Grońska, Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku), Wrocław i in. 1971, s. 101



64

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Wieś góralska, 1909

akwarela/papier, 24,5 x 34,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'W. Skoczylas 09.'

estymacja:

4 000 - 8 000 PLN

950 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Desa Kraków, czerwiec 2011
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883 -1934), Warszawa 2015, poz. kat. VI. 15, s. 278 (il.)





65 †

STANISŁAW DZIEMAŃSKI

1897-1962

Morskie Oko, 1930

akwarela/karton, 34,5 x 49,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'ST. DZIEMAŃSKI 1930'

estymacja:

4 000 - 5 500 PLN

950 - 1 300 EUR



66 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Baca

pastel/tektura, 47 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'St. Górski'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

650 - 850 EUR



67 †

ANTONI SUCHANEK

1901-1982

Pejzaż znad Morskiego Oka, 1927

pastel/karton, 46,5 x 62 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1927 | asuchanek'

estymacja:

2 400 - 3 800 PLN

600 - 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Lublin



68

ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI

1871-1930

Koszar z owcami, 1922

olej/plótno, 30 x 40 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Ćwikliński | 922'

estymacja:

2 000 - 3 500 PLN

500 - 850 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



69

TADEUSZ KUREK

1907-1974

ZESTAW TATRZAŃSKI

Świecznik

metal, emalia, drewno, 23,4 x 21 x 8 cm

estymacja:

3 800 - 5 500 PLN

900 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

Pejzaż tatrzański

olej/ płótno, 27 x 32 cm

sygnowany l.d.: 'T. Kurek'



70

KATARZYNA SKOŚKIEWICZ

ur. 1986

„Świt z Kasprowego”, 2019

olej/piótno, 80 x 120 cm

estymacja:

3 000 - 4 500 PLN

750 - 1 100 EUR





Władysław Trebunia-Tutka, dzięki uprzejmości rodziny artysty

71

WŁADYSŁAW TREBUNIA-TUTKA

1942-2012

„Harnaś”, 1970

olej/plótno, 56 x 49,5 cm

do pracy dołączona jest sygnowana płyta „Zbójnickie” Krzysztofa Trebuni-Tutki i Tymona Tymańskiego, wewnątrz której znajduje się podobizna prezentowanego „Harnasia”

estymacja:

1 800 - 2 800 PLN

450 - 700 EUR

Władysław Trebunia-Tutka urodził się w Poroninie w rodzinie o tradycjach muzycznych i pasterskich. Był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawiał malarstwo sztalugowe oraz malarstwo na szkłe (m.in. w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego). Projektował również witraże i tkaniny. Jego kompozycje o charakterze sakralnym, freski i witraże znaleźć można w kościołach na całym Podhalu. Jego polichromie natomiast znajdują się w wielu restauracjach i karczmach na Podhalu oraz w domach prywatnych.

Władysław Trebunia-Tutka uznawany jest za artystę o wielkim autorytecie dla kilku pokoleń górali. Już jako kilkunastoletni chłopiec prymował w kapeli swoich starszych braci, uzyskując w 1955 II Nagrodę w Konkursie Muzyk Podhalańskich i nagrodę indywidualną na Światowym Festiwalu Młodzieży w Warszawie. Do 2005 koncertował z zespołem Trebunie-Tutki, założonym i prowadzonym przez syna, Krzysztofa. Grupa ta przeszła ewolucję od kapeli góralskiej po zespół koncertujący na największych festiwalach Muzyki Świata w Europie, Azji i Ameryce Północnej.

Władysław Trebunia-Tutka, członek Związku Polskich Artystów Plastyków i honorowy członek Związku Podhalań, został uhonorowany wieloma odznakami i medalami za twórczość artystyczną. W 1978 uzyskał Nagrodę Ministra Kultury, a w 1997 Nagrodę im. St. Witkiewicza. W 2009 roku otrzymał Nagrodę im. Oscara Kolberga i srebrny medal – Zasłużony Kulturze GLORIA ARTIS.





72

BROSZURA
„KOLEJ ELEKTRYCZNA KRAKÓW-ZAKOPANE”
1939

Wydawnictwo Towarzystwa Górskich Kolei Elektrycznych,
wstępem opatrzył Antoni Götz-Okocimski, Kraków 1939

papier/druk, 28 x 20 cm
miękką oprawa

estymacja:
400 - 900 PLN
100 - 250 EUR

73

ZESTAW PAMIĄTEK
okres międzywojenny

drewno, dekoracja snycerska
pudełko na karty, wewnątrz dwie talie kart: 11,3 x 15,3 x 4,7 cm
pojemnik na listy: 15 x 13,5 x 6 cm

estymacja:
400 - 600 PLN
100 - 150 EUR



74

ZESTAW PAMIĄTEK

okres międzywojenny

drewno barwione

suszka: 6,7 x 13,7 x 6,7 cm

talerz z przedstawieniem górala: śr. 31,7

estymacja:

400 - 500 PLN

100 - 120 EUR

75

POPIERSIE NARCIARZA

okres międzywojenny

drewno, 22 x 12 x 9 cm

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

76

NARCIARZ

po 1951

Zakłady Porcelany „Ćmielów”

porcelana, 23,4 x 22,5 x 11 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni:

‘Ć (w trójkątym obrysie) | ĆMIELÓW | MADE | IN POLAND’

estymacja:

1 200 - 1 600 PLN

300 - 400 EUR

LITERATURA:

Jeżewska Maria, Górecki Bogdan, Ceramika i szkło polskie XX: katalog zbiorów

Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 2004, s. 43

Kostuch Bożena, Polska porcelana, Kraków 2004, s. 79

Śniegulska-Gomuła Magdalena, Od manufaktury magnackiej do przemysłu

ceramika Ćmielowska w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach,

Kielce 2015, s. 385



77

TANIEC ZBÓJNICKI

przed 1939

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych Ćmielów. Spółka Akcyjna

porcelana malowana, 22 x 14,5 x 10,4 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni, wycisk w masie: ‘Ć’ w trójkątym obrysie

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 450 EUR

LITERATURA:

Kostuch Bożena, Polska porcelana, Kraków, 2004, s. 84

Śniegulska-Gomuła Magdalena, Od manufaktury magnackiej do przemysłu
ceramika Ćmielowska w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, Kielce 2015,
s. 375-376





78

POPIELNICZKA „JUHAS”

po 1951

Zakłady Porcelany „Ćmielów”
proj. Franciszek Kalfas (1898 - 1968)

porcelana, 12 x 24 x 15,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
‘Ć (w trójkątnym obrysie) | ĆMIELÓW | MADE | IN POLAND’

estymacja:

1 000 - 1 800 PLN

250 - 450 EUR

LITERATURA:

Bolesława Kołodziejaska, Zbigniew M. Stadnicki, Zakłady Porcelany Ćmielów,
Kraków 1986, poz. kat. 155, nlb. (il.)



79

ZESTAW KART POCZTOWYCH

Karta pocztowa z wizerunkiem oraz podpisem Boya-Żeleńskiego, 1930

Karta pocztowa z reprodukowanym wizerunkiem Stanisława Boya-Żeleńskiego autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza. Sygnowana, opisana i datowana przez Boya-Żeleńskiego: 'Boy Zeleński | Warszawa | 9. III 930'. Wymiary: 10,4 x 14,6 cm.

Karta pocztowa z dedykacją Kazimierza Przerwy-Tetmajera, 1902

Karta pocztowa wysłana przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera do Władysława Jabłonowskiego o treści: 'Uprzejme pozdrowienia Szanownemu Panu | przesyła [...] | Zakopane 9 [...] 902 r. KazTetmajer'. Wymiary: 8,9 x 13,8 cm.
Pocztówka Tatra. Wejście na Dolinę Jaworzynkę za Kuźnicami. wyd. Salon Malarzy Polskich w Krakowie, 1901.

estymacja:

1 400 - 2 000 PLN

350 - 500 EUR



80

ZESTAW 15 POCZTÓWEK TATRZAŃSKICH

1. Pocztówka z widokiem na Rynek w Nowym Targu, 8,9 x 13,8 cm, fot. H. Hermanowicz, Biuro Wydawnicze Ruch, bez obiegu
2. Pocztówka Tatry. Hala Gąsienicowa, lata 20./30. XX w., 9 x 14,1 cm, fot. T. i S. Zwoliński, Wydawnictwo Księgarni L. Zwolińskiego w Zakopanem, druk niebieski, bez obiegu
3. Pocztówka Tatry. Widok z Bukowiny na Tatry Bielskie i Wysokie nad Jaworzyną (Hawrań i Murań, Lodowy), lata 20./30. XX w., 9 x 14,1 cm, fot. T. i S. Zwoliński, Wydawnictwo Księgarni L. Zwolińskiego w Zakopanem, druk niebieski, bez obiegu
4. Pocztówka z widokiem na Rynek w Nowym Targu podczas jarmarku, przed 1945, 8,7 x 13,8 cm, wyk. Salon Malarzy Polskich w Krakowie, wyd. Składnica i Sklep Kółka rolniczego w Nowym Targu, bez obiegu
5. Pocztówka barwna Tatry. Turnia żółta-Granaty, 9,3 x 14,1 cm, 1910-1920, wyd. Salon Malarzy Polskich w Krakowie, z obiegu
6. Pocztówka barwna Tatry-Zakopane, 9,2 x 14,2 cm, ok. 1909, wyd. Granbergs Brefkort, z obiegu
7. Pocztówka barwna Tatry-Rysy-Morskie Oko, 8,8 x 14 cm, 1908, fot. J. Ryś, Zakopane, bez obiegu
8. Pocztówka z widokiem na Kawiarnię w Parku Klimatycznym w Zakopanem, 8,9 x 14 cm, lata 20.-30. XX w., wyd. Sztuka, Kraków, bez obiegu
9. Pocztówka Zakopane i Tatry. Widok w stronę Giewontu i Kasprowego, lata 40. XX w., 9,4 x 13,7 cm, fot. T. i S. Zwoliński, Wydawnictwo Księgarni L. Zwolińskiego oraz „Podhale” sp. z o.o., z obiegu
10. Pocztówka Tatry. Kościółek O.O. Jezuitów pod Gubałówką, 1924, 8,9 x 13,7 cm, wyd. Sztuka, Kraków, bez obiegu
11. Pocztówka barwna Zakopane, 8,8 x 13,9 cm, wyd. Salon Malarzy Polskich w Krakowie, bez obiegu
12. Pocztówka z widokiem na Dworzec w Nowym Targu, 9 x 13,8 cm, wyd. Salon Malarzy Polskich w Krakowie, z obiegu
13. Pocztówka Tatry. Schronisko P.T.T. nad Morskim Okiem, 9 x 13,9 cm, fot. J. Opp (Oppenheim), nakł. Sekcji Narc. Towarzystwa Tatrzańskiego w Zakopanem, rotograviura Drukarni Narodowej w Krakowie, bez obiegu
14. Pocztówka tatra. Mieguszowieckie Szczyty z drogi do Morskiego Oka, lata 20.-30. XX w., 9,1 x 14 cm, fot. T. i S. Zwoliński, Wydawnictwo Księgarni L. Zwolińskiego w Zakopanem, bez obiegu
15. Pocztówka z widokiem na fragment wsi w Bukowinie, 8,9 x 13,9 cm, fot. J. Pełczyński, nakł. Towarzystwa Przyjaciół Bukowiny, bez obiegu

estymacja:

1 200 - 1 600 PLN

300 - 400 EUR

SPLOTY, WĄTKI I SUPŁY: TKANINA ZAKOPIAŃSKA

Modernistyczne hasła oraz młodopolskie poszukiwania stylu narodowego ogarnęło kilim, którego urodę doceniono, zachwycając się dawniej potępianym prymitywizmem i ludowością. Coraz chętniej eksponowany we wnętrzach mieszkalnych oraz wystawienniczych kilim, urósł niemal do rangi sztuki narodowej. Uznanie jakie otrzymały tego typu tkaniny, przełożyło się na liczbę ich realizacji oraz zamówień. Polski kilim stał się bowiem reprezentacją stylu polskiej sztuki, symbolem rodzimości, wielokrotnie docenionym i nagradzanym na najważniejszych krajowych i międzynarodowych wystawach.

Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana założone w 1901 roku, czy Stowarzyszenie „Kilim” w Zakopanem działające od 1910 roku i przekształcone kolejno w Warsztaty Kilimkarskie obrały za swój cel odnowę polskiego rzemiosła, skupiając wybitnych twórców i entuzjastów tej dziedziny. Stowarzyszenia te dążyły do wprowadzenia polskich, ludowych motywów do sztuki użytkowej, w tym również tkactwa. Polscy artyści plastycy starali się wydobyć z tradycji te elementy lokalnego folkloru, które miały stanowić o narodowym charakterze sztuki. Kilimy zachwycały swoją secesyjną dekoracyjnością, mnogością stylizowanych kwiatów, ornamentami pisanek, wycinanek, parzenic zaczerpniętymi z ludowej tradycji.

Tkaniny powstałe w ramach zakopiańskiego Stowarzyszenia „Kilim” cechowała dbałość o wysoki poziom przede wszystkim artystyczny, ale także techniczny. Do grona artystów działających w Stowarzyszeniu należeli między innymi Władysław Skoczylas, Karol Kłosowski, Jan Rembowski, Stanisław Gałek, czy Bogdan Treter. Niezwykle ważną postacią dla zakopiańskiej tkaniny był Kazimierz Brzozowski - współzałożyciel stowarzyszenia oraz członek wspomnianego już Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Jak pisze Irena Huml Brzozowska był „artystycznym inspiratorem i orędownikiem rozwoju artystycznego kilimu zakopiańskiego”. Artysta brał również udział w słynnej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Tkaniny autorstwa Brzozowskiego charakteryzują się niezwykle malarską formą, podkreśloną przez młodopolską, miękką linię i odważną, żywą kolorystyką. Stowarzyszenie „Kilim” kładło nacisk na rozwój kobiercowa oraz na kultywowanie ludowych motywów w tkactwie. Zgodnie z pozytywistycznymi założeniami oraz wcielaniem hasel pracy organicznej w pracę tkackie zaangażowane były miejscowe góralki. Co równie istotne zamysłem Stowarzyszenia kilimy miały być dedykowane dla średnio zamożnej warstwy społeczeństwa. Tkaniny powstałe w ramach Stowarzyszenia sygnowane były zwykle w rogu, poniżej bordiury monogramem leżącej litery Z lub podwójnej litery H. Ornamentyka zakopiańskich kilimów to głównie stylizowane kompozycje kwiatowe ujęte w wąskiej bordiurze, ale także zgeometryzowane, ułożone naprzemiennie roślinne dekoracje oraz te opatrzone motywami zaczerpniętymi z góralskiego haftu.

Kolejnym niezwykle ważnym ośrodkiem kilimkarskim są warsztaty tkackie Tarkos, założone przez Wandę Kossecką wraz z mężem Janem Tarnowskim. Kossecka należała do twórców szczególnie kultywujących historyczne dziedzictwo kilimowe, zatem wiele z jej projektów przywodzi na myśl wzory oraz motywy zaczerpnięte ze staropolskich kobierców. Tradycyjną ornamentykę, kolorystykę artystka powiązała z motywami i wzorami lokalnego podhalańskiego tkactwa. Kossecka zaprojektowała ponad sto kilimów tkanych w technice płochowej oraz grzebyczkowej. W dekoracji warsztatów dominują głównie kompozycje kwiatowe, pojedyncze kwiaty lub bukiety otoczone bordiurą. Kilimy warsztatów Tarkos zdobyły wnętrze pawilonu reprezentacyjnego na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu w 1925 roku, gdzie zostały nagrodzone złotym medalem.

Sztuka podhalańskich górali inspirowała artystów plastyków na terenie całego kraju. Kilimy w stylu zakopiańskim tkano również w Artystycznej Wytwórni Kilimów Michała Chamuły w Glinianach koło Lwowa. Prezentowana w niniejszym katalogu roślinno-geometryczna kompozycja jest przykładem takiej realizacji.

Niezwykle istotną postacią dla powojennej tkaniny zakopiańskiej jest postać Urszuli Kołaczkowskiej - wybitnej plastyczki, której niczym nie skrępowana wyobraźnia nadała tkaninie nowy wydźwięk. Artystka jako jedna z pierwszych zaczęła wykorzystywać włókno sizalowe oraz eksperymentować z nieprzynależnymi dotąd tkaninie materiałami, takimi jak blacha, drewno, czy styłon. Tkaniny autorstwa Kołaczkowskiej cechują się monumentalnymi rozmiarami. Tematy do swoich prac czerpała z otaczającej jej podhalańskiej przyrody, architektury, oraz literatury pięknej.





81

STOWARZYSZENIE „KILIM” W ZAKOPANEM

Kilim dekoracyjny

wełna, 80 x 75 cm

sygnowany p.g. znakiem wytwórni

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

650 - 850 EUR



82

**POLSKIE TOWARZYSTWO TKACKIE „KILIM”,
GLINIANY KOŁO LWOWA**

wełna, 310 x 195 cm

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

850 - 1 200 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skálnego Podhala, Warszawa 2019, s. 211 (il.)



83 †

URSZULA KOŁACZKOWSKA

1911-2009

Tkanina

gobelin, wełna, blacha, 295 x 190 cm
sygnowana monogramem l.g.: 'UK'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR



84 †

WANDA KOSSECKA

1887-1955

Kilim grzebyczkowy, 1930

len, wełna, 112 x 80 cm
sygnowana l.g.: 'TX'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

750 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:

Irena Huml, *Współczesna Tkanina Polska*, Warszawa, 1989, s. 81 (il.)



85

FRANCISZEK NEUŽIL

1845-1899

Meble w stylu Zakopiańskim - z jadalni i sypialni, około 1888 lub 1889/90

Zestaw 12 mebli wykonanych z 5 gatunków drewna

stół: 129 x 100 x 78 cm; nr inwentarza '1682'

6 krzesel: 46 x 41 x 92,5 cm, nr inwentarza: '1325', '1288', '1300', '1298' (nr odręczny), '1328' oraz cyrylicą 'M Sz B', '1299' oraz cyrylicą 'M Sz B'

stolik nocny: 50 x 37 x 71 cm

bielizniarka: 115 x 50 x 190,5 cm; nr inwentarza '1853'

oraz cyrylicą 'BNIGRI N.' (?) oraz mosiężna tabliczka: 'ZUNC | 70' (?)

szafa: 140 x 59 x 201 cm; nr inwentarza '1873'

szafa: 140 x 59 x 201 cm; nr inwentarza '1874'

kredens: 128 x 31,5 x 181 cm; nr inwentarza '1921'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 29 000 EUR

POCHODZENIE:

domek myśliwski hrabiego Artura Potockiego w Perechińsku (?)

LITERATURA:

Leopold Meyet, Kilka słów o szkołach zawodowych w Zakopanem, Warszawa 1891, s. 34-35 (il.)

Stanisław Eljasz Radzikowski, Styl zakopiański, Kraków 1901, s. 18-19

Halina Kenarowa, Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara, Wydawnictwo Literackie Kraków 1978, strona nienumerowane, poz. 26 (il. szafy)

Zestaw mebli prezentowany będzie na wystawie obiektów aukcyjnych w Warszawie. Obiekt nie będzie dostępny podczas ekspozycji przedaukcyjnej w Zakopanem.









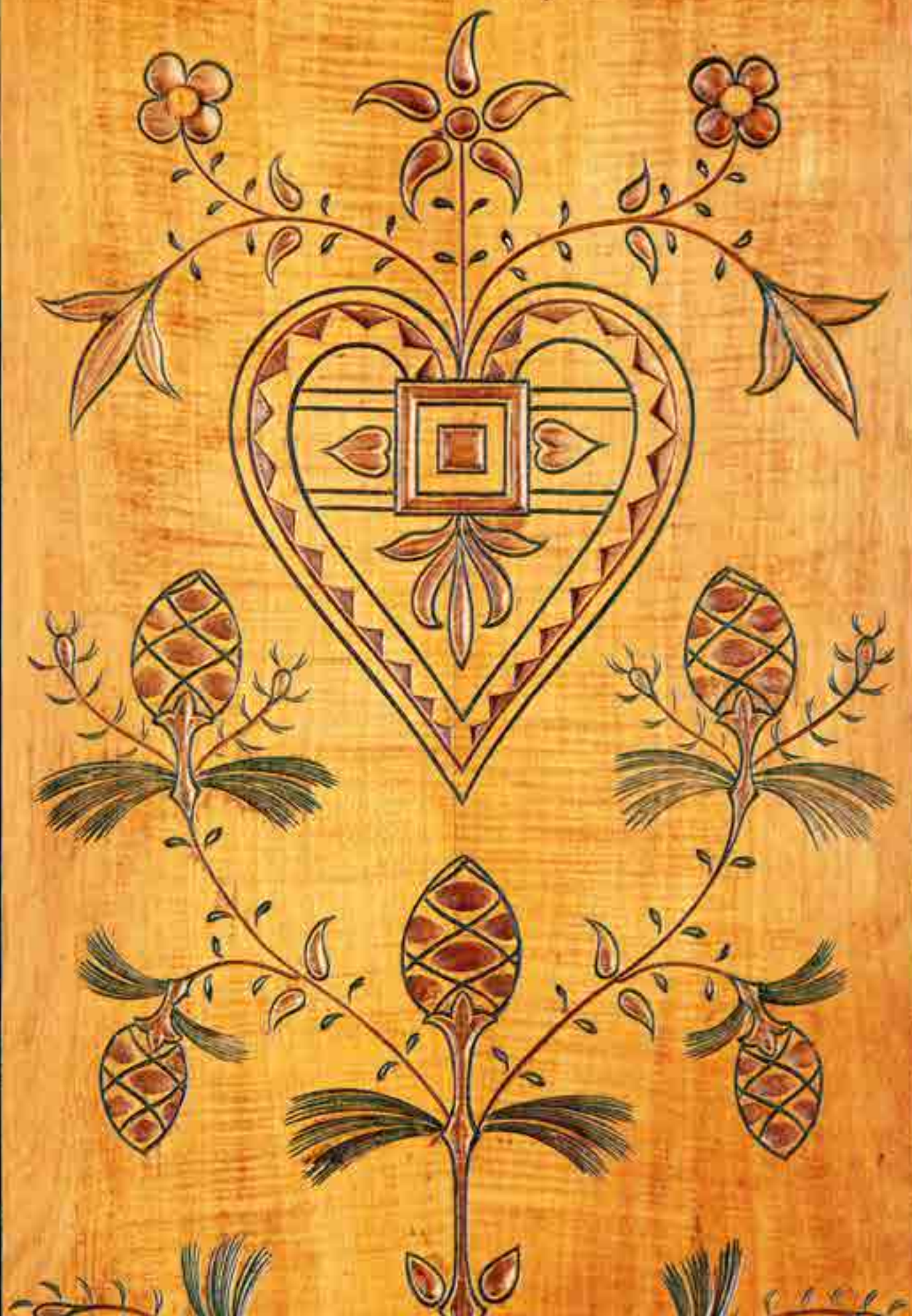
Będące ozdobą aukcji „Zakopane” meble zaprojektowane zostały jeszcze nim Stanisław Witkiewicz rozpoczął swoje poszukiwania stylu narodowego, który chciał wywieźć z ludowej sztuki Podhala i rozpowszechnić na ziemiach polskich. W założonej w Zakopanem w 1878 roku Szkole Przemysłu Drzewnego uczniowie uczyli się wytwarzać meble w regionalnym stylu Podhala. Meble w stylu zakopiańskim produkowano z jaworu, świerku, jesionu, wiązu górskiego, gruszy, jabłoni i dębu. Dekoracja obejmowała snycerkę, polichromię, czasami intarsję, do której używano cisu, kosodrzewiny lub jaworu. Termin „styl zakopiański” pochodził od mebli zrobionych w tej Szkole i był przez nią upowszechniany od 1897 roku. Pierwsze garnitury mebli w „stylu zakopiańskim” powstały na zamówienie Róży hrabiny Krasińskiej, późniejszej Edwardowej Raczyńskiej, już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku. Zostały wykonane w c.k. Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem według projektów Magdaleny Butowt-Andrzejkiewiczówny oraz Franciszka Neužila.

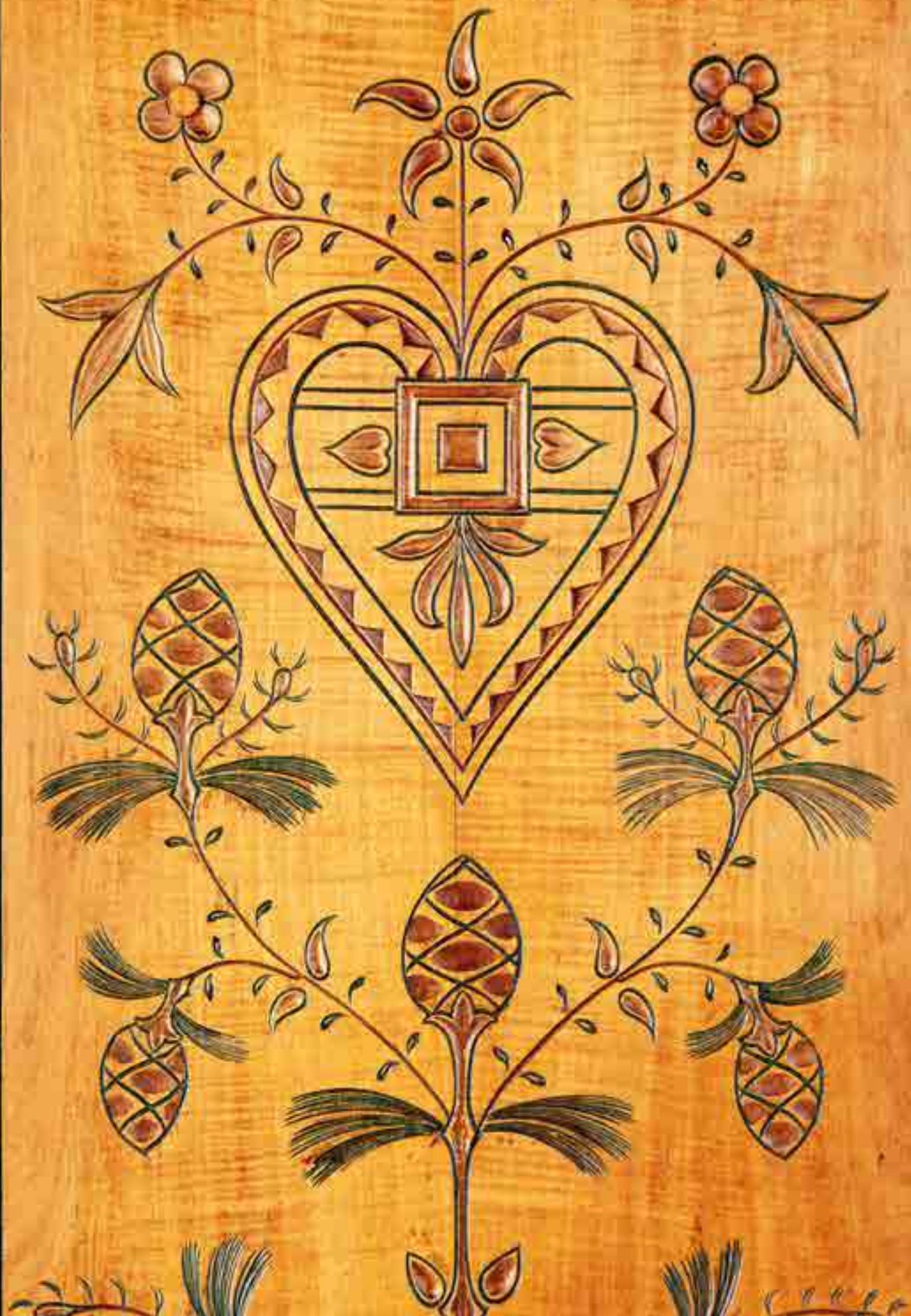
W swojej publikacji z 1901 roku dr Stanisław Eljasz Radzikowski opisał wielkie zaangażowanie hrabiny Krasińskiej w powstanie mebli opartych na wzorach rodzimych, ze zdobieniami snycerki góralskiej: „Nie mogła również skłonić szkoły do zajęcia się sztuką góralską pani Róża hr. Krasińska późniejsza Edwardowa hr. Raczyńska, która bawiła od lat kilku w Zakopanem zimą i latem dla zdrowia dzieci, a która okazywała już dawniej upodobanie w wyrobach sztuki ludowej polskiej w ogóle, a także sztuki góralskiej. Kiedy się próby nakłonienia szkoły do tego kierunku nie udały, wówczas zamówiła hr. Krasińska w szkole dla siebie krzesła góralskie podług wzoru oryginalnego ze zbiorów pp. Dembowskich. Niedługo potem zrobiła hr. Krasińska drugie zamówienie w szkole na łóżko i parawan, które skomponowała sama ozdobiwszy je ornamentami góralskimi, podług rysunków, jakie zebrała panna Magdalena Andrzejkiewiczówna (1887). Był to więc razem z krzesłami drugi w ogóle garnitur mebli zakopiańskich, tym razem wykonany w szkole”.

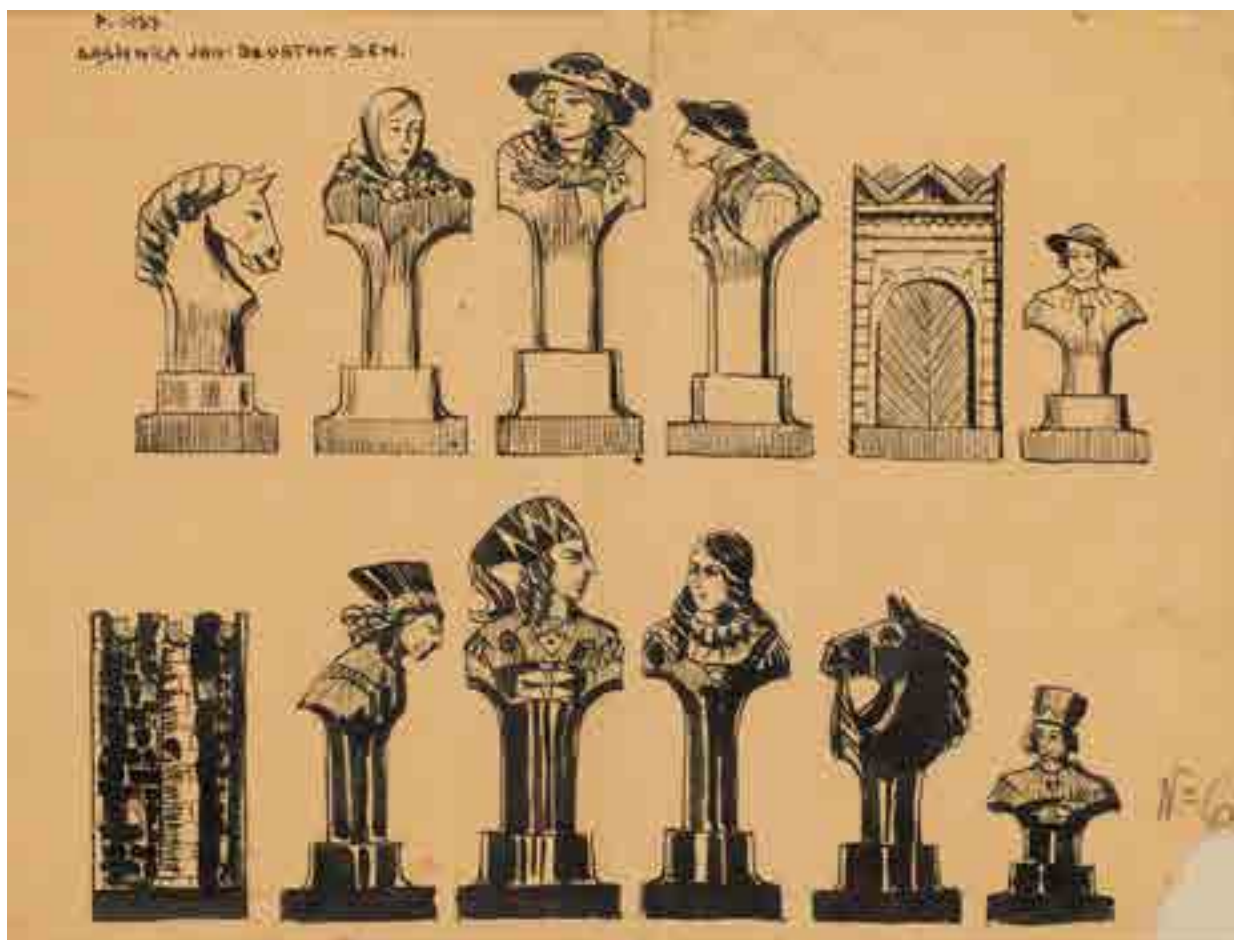
Hrabina zamówiła także 3 komplety mebli dla swego brata, hrabiego Artura Potockiego (1850 Krzeszowice - 1890 Krzeszowice), do jego domku myśliwskiego w Perechińsku - do dwóch sypialni i pokoju jadalnego. Najprawdopodobniej prezentowane w katalogu aukcji meble są tymi, które meblowały perechiński domek myśliwski.

Meble zaprojektował Franciszek Neužil (1845-1899), pochodzący z Czech, który w 1878 roku został służbowo przeniesiony z Grulich do Zakopanego. Początkowo w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego pełnił funkcję kierownika, a od 1886 roku był pierwszym dyrektorem szkoły. Z czasów jego działalności w Zakopanem znane są przede wszystkim projekty mebli, ołtarzy i galanterii drewnianej. Jest także autorem pierwszej historii szkoły - „Historia c.k. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem za 15 pierwszych lat jej istnienia”. Osiemnastoletnią działalność Neužila w Zakopanem cechuje pracowitość i systematyczny, drobiazgowy zmysł organizacyjny. Neužil właściwie tworzył szkołę od podstaw, zajmując się administracją, jak i nauczaniem rysunku i snycerstwa oraz stolarstwa. Był współtwórcą pierwszego sukcesu szkoły na wystawie w Przemysłu w 1882, a której sam otrzymał jako wyróżnienie od Komitetu Wystawy - srebrny medal. To Franciszek Neužil jest twórcą terminu „styl zakopiański”.

Na Podhalu do dziś żywa jest tradycja „stylu zakopiańskiego”. Za głównego przedstawiciela tego stylu w sztuce i jego teoretyka uważany jest Stanisław Witkiewicz, który chory na gruźlicę, za namową dr Tytusa Chałubińskiego, dla ratowania zdrowia osiadł na stałe w Zakopanem w 1890. Zainteresowanie Witkiewicza sztuką podhalańską, ciesielstwem ludowym i rzemiosłem artystycznym, stało się punktem wyjścia dla stworzenia rozwiązań formalnych oraz spójnej estetyki, nie tylko w architekturze, ale też miało swój wpływ na meblarstwo, snycerstwo, ozdoby z drewna, jak również tkaninę i haft: kilimy, narzuty, makaty. Zdobnictwo ludowe tego regionu opierało się przede wszystkim na motywach geometrycznych oraz roślinnych. „Styl zakopiański” był pierwszym polskim stylem narodowym, który wyszedł poza ramy teoretycznych postulatów, a jego realizacje istnieją nie tylko w Zakopanem, ale też w wielu innych miejscowościach na polskich ziemiach, np. w Wiśle, Konstancinie, Przyborowie czy Sygudyszkach na Litwie. Styl ten nigdy jednak nie upowszechnił się na ziemiach polskich, tak jak chciał Stanisław Witkiewicz, zapoczątkował jednak rozwój architektury regionalnej oraz sztuki użytkowej inspirowanej tradycją ludową.







86

JAN GASIENICA-SZOSTAK

1863-1939

Projekt zakopiańskich figur szachowych

tusz/papier, 22,5 x 29,8 cm

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 PLN



87

JAN GAŚIENNICA-SZOSTAK

1863-1939

„Planetnik przy Czarnym Stawie”, 1935

intarsja w drewnie, 50,7 x 52,5 cm

sygnowany p.d.: 'GAŚIENICA - JAN - SZOSTAK. SEN.'

na odwrocie etykieta z opisem: 'Zakopane 1935 rok / Planetnik przy Czarnym Stawie' oraz nalepka z imieniem i nazwiskiem właściciela

estymacja:

9 500 - 12 000 PLN

2 300 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

Kolekcja Benedicta Markowskiego, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Rzeźba, [w:] Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 130 (il.)



88

PARA KANDELABRÓW CZTERORAMIENNYCH

okres międzywojenny

mosiądz ze śladami srebrzenia, 46,5 x 15,5 x 15,5 cm
na krawędzi podstawy oznaczenie wytwórni: 'M. JAKUBOWSKI'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

„(...) nie czekając na przyjście geniusza, który by w sposób cudowny z niczego stworzył oryginalne formy artystyczne, należy się zwrócić do ludu i z jego zasobów, które na pewno są samobytnie i oryginalne, wziąć pierwiastki tych form i przenieść je do życia całego społeczeństwa, przystosowując je do bardziej zbiorowych i wykwinniejszych potrzeb...”.

Stanisław Witkiewicz, Styl Zakopiański, 1891





89

JAN SZCZEPKOWSKI

1878-1964

Dzban oraz mlecznik ze śniadaniowego serwisu zakopiańskiego według rysunku Stanisława Witkiewicza, 1902-1907

Fajans malowany, szkliony

dzban: 19,9 x 14 x 6,8 cm

mlecznik: 10,9 x 12 x 6,5 cm

wyk. Fabryka Fajansów Józef Niedźwiecki i S-ka w Dębniakach koło Krakowa

estymacja:

1 000 - 2 000 PLN

250 - 500 EUR

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Ceramika, [w:] Sztuka Skalnego Podhala.

Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 200

Bożena Kostuch, Ceramika z pierwszej połowy XX wieku w kolekcji

Muzeum Narodowego w Krakowie, red. Ewa Ryzewska, Kraków 2001, s. 60

WYSTAWIANY:

Muzeum Porcelany w Wałbrzychu, ekspozycja stała (inny egzemplarz)

Muzeum Mazowieckie w Płocku (inny egzemplarz)

90

FRANCISZEK KALFAS

1898-1968

Karafka do wódki, unikat, 1941-1944

porcelana, 37,3 x 13 x 3 cm

sygnowany na spodzie: 'FKalfas'

na spodzie wycisk w masie ze znakiem wytwórni w trójkącie: 'Ć'

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

1 600 - 1 900 EUR

Franciszek Kalfas był wychowankiem Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem oraz Państwowej Szkoły Przemysłowej w Krakowie. Od 1928 roku należał do Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”. W latach 1937-40 wykonał dla Ćmielowskiej fabryki porcelany kilka realizacji rzeźbiarskich na terenie Krakowa. W 1941 został zatrudniony przez fabrykę porcelany w Ćmielowie i pracował w niej do 1945. W tym okresie tworzył głównie przedstawienia figuratywne, mocno inspirowane przez biedermeierem oraz sztuką ludową. Znanych jest zaledwie kilka zaprojektowanych przez niego naczyń, do najbardziej rozpoznawalnych należą elementy z serwisu „Smok wawelski”, które obecnie znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Część obiektów, które zaprojektował podczas II wojny światowej, została zaprezentowana na „Wystawie tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany artystycznej Ćmielów” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, która trwała od listopada do grudnia 1945 roku. Pokazano tam 50 jego projektów w tym „Juhasa na hal”, oprócz Kalfasa zaprezentowała wtedy swoje prace Halina Burtanówna, która pokazała m.in.: „Taniec zbójnicki”. Po II wojnie światowej Franciszek Kalfas zaprzestał tworzenia projektów porcelanowych obiektów.



91

ZOFIA FORTECKA

ur. 1934

Krzyż z szarotkami, 2019

akryl/drewno, szkło, 28 x 14,3 cm

estymacja:

1 500 - 3 000 PLN

400 - 750 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artystki

„Najbardziej znaną z malarek na szkłe i nadal czynną jest Zofia Fortecka. (...) Na czym polega wyjątkowość tego malarstwa? Otóż Fortecka maluje na szkłe miniatury, rzecz niespotykana w tej dziedzinie sztuki. Składa swoje krzyże i tryptyki z malutkich szybek oprawionych w drewniane lub mosiężne ramki. (...) Źródeł inspiracji należy więc poszukać w gotyckim malarstwie tablicowym czy witrażach, a nawet miniaturach wypełniających średniowieczne księgi, a nie w ludowej sztuce podhalańskiej”.

Joanna Hubner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2019, s. 96



92

MACIEJ GĄSIENICA GIEWONT

ur. 1974

Naczynie, 2019

klon palony, 28 x 45,5 cm x 45,5 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'Giewont | 19'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

650 - 850 EUR

Maciej Gąsienica Giewont pochodzi z Zakopanego, gdzie szlifował swoje umiejętności w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych. Z wykształcenia jest stolarzem, a z zamiłowania tokarzem. Od połowy lat 90. jako jeden z pierwszych w Polsce stosuje metodę woodturningu. Przy projektowaniu swoich prac wykorzystuje niepowtarzalny układ słojów, a formę dopasowuje odpowiednio do gatunku i kondycji drewna. W ten sposób powstają obiekty o niepowtarzalnej formie. W swoich pracach korzysta przede wszystkim z naturalnych walorów drewna, które często postrzegane są raczej jako jego wady. Stąd tak ważna w trakcie tworzenia jest baczna obserwacja materiału i, w miarę możliwości, jedynie skromna ingerencja. Pochodzące z jego pracowni toczone w drewnie naczynia trafiają do kolekcji w Polsce i na świecie. Ich twórca, góral z Zakopanego, przekonuje, że nie interesuje go masowa produkcja, a praca w drewnie to jego przeznaczenie i wielka pasja.





Józef Pieniążek, Album barwny „Podhale w obrazach”, 1937



93

ZESTAW BIBLIOFIŁA

Józef Pieniążek 1888–1953, Album barwny „Podhale w obrazach”, 1937

40 plasz światłodruków barwnych. Twarda oprawa wydawnicza z epoki. Lwów 1937.
Wymiary: 40 x 29,5 cm.

Album dedykowany Leonowi Wyczółkowskiemu ukazujący stroje i typy górali, zabytki budownictwa, kultury i sztuki kościelnej i ludowej z rejonu Podhala, Orawy, Spiszu, Żywiecczyny, Pienin, Sądeckczyny.

Wewnątrz artykuły: Tadeusza Szydłowskiego "Przeszłość artystyczna Podhala" (s.11-12), Tadeusza Seweryna „Stroje górali polskich” (s. 13-16) i Jana Wiktora „Na odkrywczej drodze” (s. 17-22). Spis prac wraz ze szczegółowym opisem każdej kompozycji, ponadto streszczenia w jęz. angielskim, francuskim i niemieckim (s. 23-28).

Katalog Wystawy Podhalańskiej, 1911

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie.

Projekt okładki wykonał Jan Rembowski. Wydanie drugie, uzupełnione.

estymacja:

2 800 - 4 500 PLN

700 - 1 100 EUR



J.R. 1911.

WYSTAWA PODHALAŃSKA
TOWARZYSTWO PRZYJ. SZTUK PIĘKNYCH we LWOWIE.

BIBLIOTECZKA KOLEKCJONERA: ZESTAW 3 PUBLIKACJI

Władysław Matlakowski 1850-1895, „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego”, 1901

Skład Główny w Księgarni E. Wendego i S-ki. Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1901.

Książka poprzedzona życiorysem autora spisany przez Józefa Peszke.

65 tablic oraz blisko 150 rycin w tekście.

Oprawa kartonowa twarda, ozdobna. Wewnątrz ex libris Hanny i Witolda Małkowskich.

Stanisław Witkiewicz 1851-1915, „Styl zakopiański”. Dwa współprawne zeszyty, 1904-1911

Wydawnictwo Henryka Altenberga, Lwów.

W Zeszytcie I - 25 numerowanych tablic, w Zeszytcie II - 21 numerowanych tablic.

Zeszyt I. - Pokój jadalny

Tablice: Stanisława Barabasz, Wojciecha Brzegi, Wiktora Gosienieckiego, Stanisława Witkiewicza. Na stronach 1-16

tekst Stanisława Witkiewicza 'STYL ZAKOPIAŃSKI' pisany w Zakopanem, z reprodukcją motywu zdobniczego z łyżnika ze zbioru Dembowskich.

Zeszyt II. - Ciesielstwo

Tablice: Zygmunta Dobrowolskiego, Jana Obrochty, Wojciecha Roja, Eugeniusza Wesołowskiego, Stanisława Witkiewicza,

Jana Witkiewicza. Na stronach 1-16 tekst Stanisława Witkiewicza 'STYL ZAKOPIAŃSKI' pisany w gminie Lovran

Stanisław Barabasz 1857-1949, „Sztuka ludowa na Podhalu”. Część I-IV, 1928-1932

Całość składa się z następujących części:

Część I i II. Spisz i Orawa. Lwów-Warszawa, 1928. Książnica-Atlas.

Spisz: tablic XII, rysunków 84. Orawa: tablic XXXII, rysunków 132. Stron 17.

Część III. Witów. Lwów-Warszawa, 1930. Książnica-Atlas. Tablic XXXVIII. Stron 18.

Część IV. Kościół w Dębnie. Lwów-Warszawa, 1932. Książnica-Atlas. Tablic XL. Stron 15.

Każda część w ozdobnej, kartonowej tece o wymiarach 35 cm x 25 cm.

Łącznie 122 tablice (w tym wielobarwne) oraz 50 stron tekstu.

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR



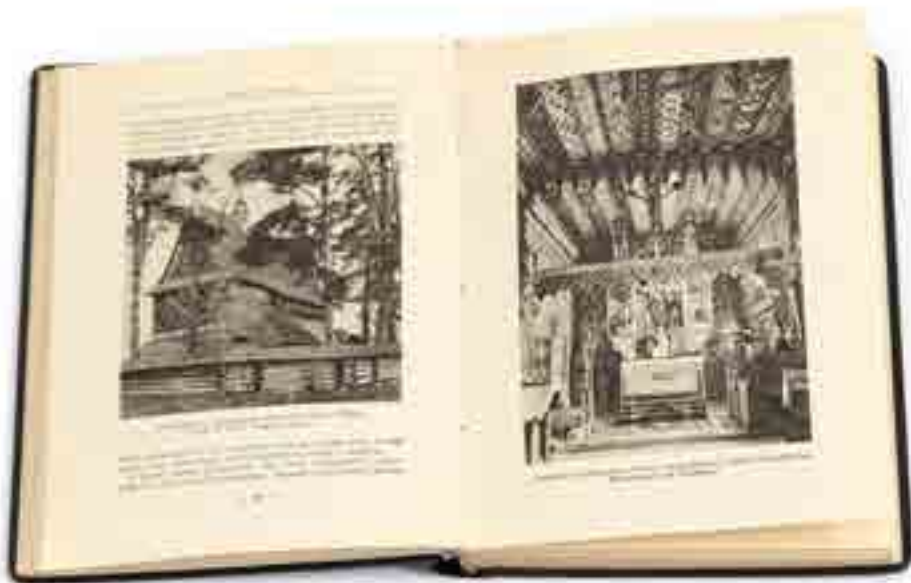
Stanisław Witkiewicz, „Styl zakopiański”. Dwa współsprawce zeszyty, 1904-1911



Stanisław Witkiewicz, „Styl zakopiański”. Dwa współsprawce zeszyty, 1904-1911



Stanisław Barabasz, „Sztuka ludowa na Podhalu”. Część I-IV, 1928-1932



95

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

„Tatry i Podhale”, 1935

Wydawnictwo Polskie R. Wegner w Poznaniu, stron: 210.

estymacja:

200 - 300 PLN

50 - 100 EUR



96

KAZIMIERZ SAYSSE-TOBICZYK

1891-1980

„Na szczytach Tatr”, 1956

Wydawnictwo Sport i Turystyka. Warszawa 1956. Książka oprawiona w skórę, bogato ilustrowana. Stron 224.

estymacja:

1 200 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

97 †

ZOFIA RYDET

1911-1997

Góralka z Chochołowa („Podhale”), z cyklu: „Zapis socjologiczny”, 1978-1983

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 18 x 24 cm
na odwrociu pieczęć autorska oraz opis ołówkiem: 'Podhale'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 500 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

LITERATURA:

porównaj: Zofia Rydet. Zapis Socjologiczny 1978-1990, tekst Wojciech Nowicki, Muzeum w Gliwicach 2016, s. 107 (il.)





98 †

ROMAN SERAFIN

1912-1992

ZESTAW FOTOGRAFII

„Zakopane”

odbitka żelatynowo-srebrza/papier barytowy, 24 x 9,5 cm

opisany ołówkiem na odwrociu:

‘ZAKOPANE | FOTOGRAF | SERAFIN ROMAN’

estymacja:

2 200 - 3 800 PLN

700 - 900 EUR

Schronisko na Hali Kondratowej

odbitka żelatynowo-srebrza/papier barytowy, 21,5 x 20 cm

opisany ołówkiem na odwrociu:

‘FOTOGRAF | SERAFIN ROMAN | ZAKOPANE | [nieczytelnie]’



99 †

HENRYK HERMANOWICZ

1912-1992

„Morskie Oko II”, lata 60. XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 50,5 x 39,5 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'TATRY | Morskie Oko - II'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:

2 800 - 3 500 PLN

700 - 850 EUR

WYSTAWIANY:

„Po stokroć Hermanowicz”, Galeria Dyląg, Kraków, maj-czerwiec 2009

LITERATURA:

Po stokroć Hermanowicz, katalog wystawy, Galeria Dyląg, Kraków 2009, s. 84

100

ADAM BUJAK

ur. 1942

„Jan Paweł II, Kasprowy Wierch 6.06.97 r.”, 1997/2019

wydruk pigmentowy/dibond, papier Hahnemühle Photo Rag 308 g

35 x 25 cm

sygnowany na odwrociu: 'Adam Bujak'

ed. 1/15

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

750 - 1 200 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony autorski certyfikat autentyczności



101 †

JAN DZIACZKOWSKI

1983-2011

Bez tytułu, z cyklu „Góry dla Warszawy”, 2008

kolaż, unikat, 8,5 x 14 cm

estymacja:

11 000 - 18 000 PLN

2 600 - 4 300 EUR

LITERATURA:

Jan Działkowski. Kolaże, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2013, s. 233 (il.)

Jan Działkowski zaczął tworzyć kolaże, mając osiemnaście lat. Nożyczkami lub skalpelem wycinał superbohaterów, postaci znane z największych dzieł światowego malarstwa, popkulturowe ikony, a nawet modelki z pism pornograficznych i naklejał je na stare pocztówki, snując pełną humoru, niekiedy groteskową opowieść. Tak pisała w 2015 Sylwia Chutnik w swoim felietonie w „Gazecie Wyborczej”, opisując monograficzną wystawę artysty w warszawskiej Zachęcie: „W twórczości Działkowskiego kolażowe obrazy stają się opowiadaniem. Powieściami wielowątkowymi”. Wspólnie z ojcem pracował nad archiwum wycinków gazet, starych zdjęć, druków i reprodukcji dzieł sztuki. Wykorzystywał je do tworzenia oryginalnych, nawiązujących często do klasycznego malarstwa ‘wycinanek’” (Sylwia Chutnik, Góry dla Warszawy w kolażach Jana Działkowskiego, „Gazeta Wyborcza”, 12 listopada 2015). W serii „Góry dla Warszawy” artysta podkreśla zderzenie miasta i wsi. Przeciwstawia przyrodę i przestrzeń zagospodarowaną betonem, cegłą i maszynami. W pracy prezentowanej na aukcji spod ‘Domu Bez Kantów’ przy Krakowskim Przedmieściu uśmiecha się do nas biały niedźwiedź wprost z zakopiańskich Krupówek. To zestawienie, zaskakujące i nieoczywiste nadaje zupełnie inny kontekst miastu. Staje się zaproszeniem do podróży po nieznanym, choć znanym mieście.



Warenhaus Gmoch, Fried. Konat, Wien

102

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Autoportret, 1932

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 7,5 x 10,1 cm

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 300 - 11 800 EUR

LITERATURA:

Witkacy. Psycholizm, red. Maria Anna Potocka, katalog wystawy,

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2009, s. 356

Ewa Franczak, Stefan Okołowicz. Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Kraków 1986, poz. kat. 190b (il.), nlb.





„Dla ludzi słabych Zakopane jest prawie tak zabójcze – oczywiście w czasie dostatecznie długim jak spotkanie z prawdziwie demoniczną kobietą. Dla rzeczywistych Tytanów Ducha (o ile tacy w ogóle jeszcze istnieją) jest ono miejscem, w którym kondensuje się ich istota, roztwierają się dla nich nowe horyzonty i twórczość artystyczna, społeczna czy naukowa stwarza nowe formy i buduje nowe wartości”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego [w:] Bez Kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne, oprac. Janusz Degler, Warszawa 1976, s. 494-502







PROMEMORIA®

The Atelier of Beauty

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warszawa
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com

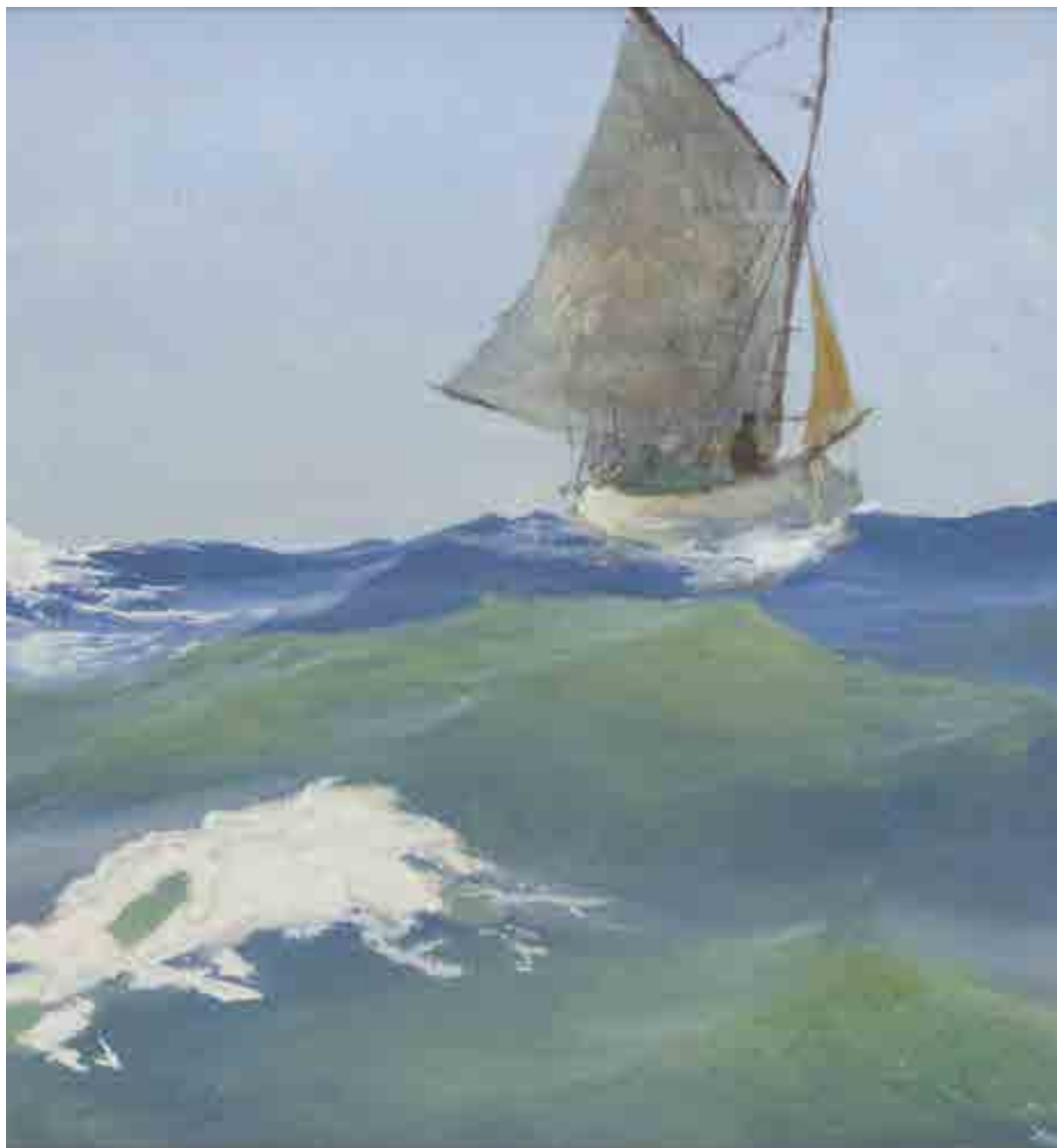


SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 6 LUTEGO 2020, 19:00

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI
„Na morzu”, 1937



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 stycznia – 6 lutego 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 27 LUTEGO 2020, 20:00

ZBIGNIEW MAKOWSKI
„Beneath the lamp”, 1988



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 lutego 2020

SZTUKA DAWNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
19 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 LUTEGO 2020

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999



PRACE NA PAPIERZE
6 LUTEGO 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 STYCZNIA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
28 STYCZNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 GRUDNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 KWIECZNIA 2020

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
5 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 24 STYCZNIA 2020

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk,
k.czerniewska@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
12 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 LUTEGO 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



PRACE NA PAPIERZE
27 LUTEGO 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 STYCZNIA 2020

kontakt: Agata Matusielajska
a.matusielajska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
2 KWIECIEŃ 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 LUTEGO 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJA

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów

są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości do celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

cena	postąpienie
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie DESA Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słońsiowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiektu tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygodą symbolem „ ” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonerą przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobiście, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinny być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Dokwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
 - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
 - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedawcy, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzedaje się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwolecie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DES A Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałyby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązującości całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł

CENA 39 ZŁ (Z 5% VAT)



UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00, E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL

ZAKOPANE