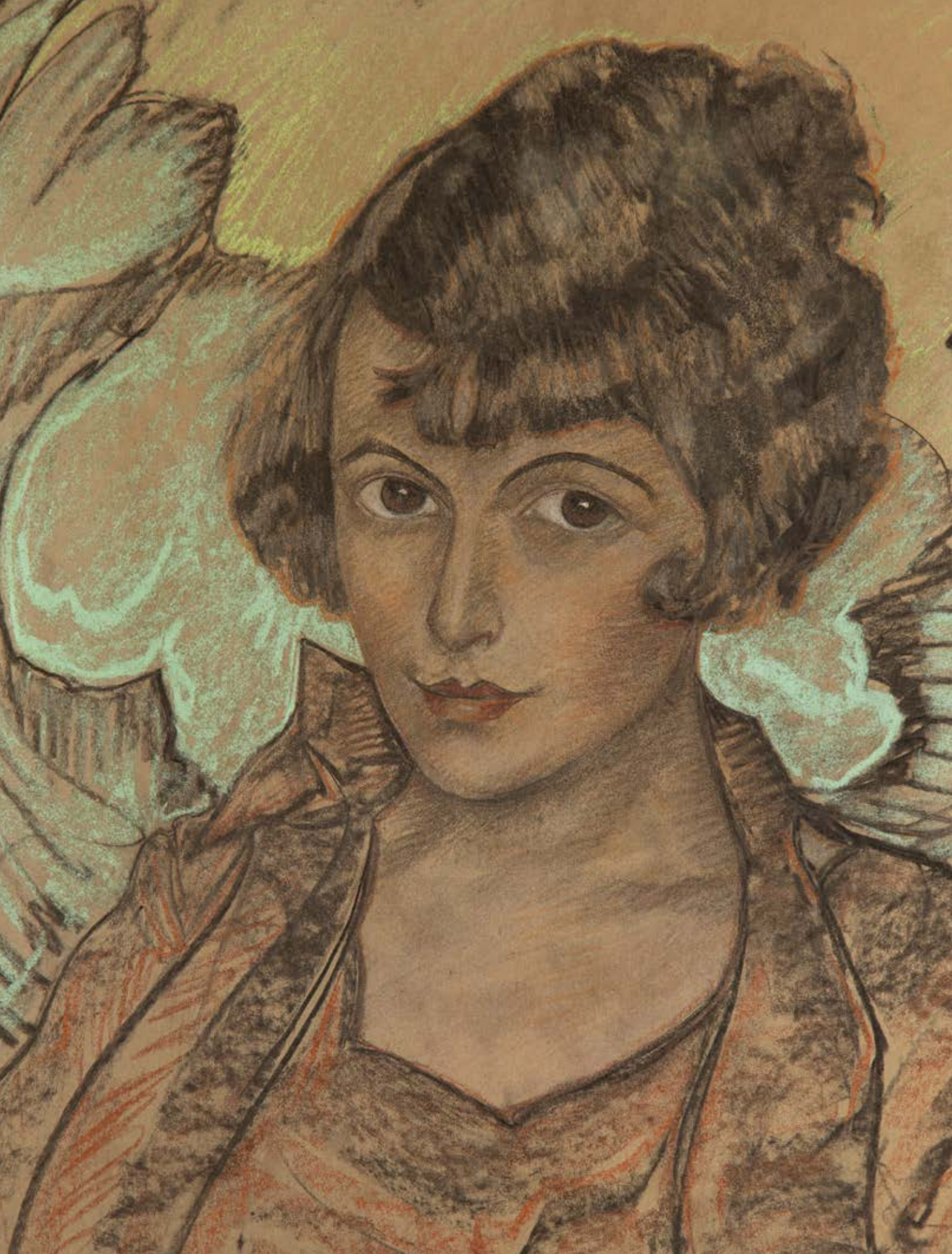
DESA UNICUM

ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 31 STYCZNIA 2023 WARSZAWA

JÓZEF RAPACKI - 1901.



ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 31 STYCZNIA 2023

CZAS AUKCJI
31 stycznia 2023 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 – 31 stycznia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Monika Zabiełowicz
tel. 664 981 453
m.zabielowicz@desa.pl

Jan Rybiński
tel. 880 525 282
j.rybinski@desa.pl

Teresa Soldenhoff
tel. 48 506 251 833
t.soldenhoff@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

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

BIURO PRZYJĘĆ
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:
poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE
przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU
Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

---

KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | **ADAM NIEWIŃSKI** Członek Rady Nadzorczej | **IRENEUSZ PIECUCH** Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **KRZYSZTOF JUZOŃ** Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM

AGATA SZKUP
Prezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej

JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej

MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszkiewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892

KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221

ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465

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

KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447

JADWIGA BECK
j.beck@desa.pl
795 122 720

MAJA LIPIEC
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637

MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344

ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031

TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833

JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005

NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401

JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450

MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214

ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574

JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090

MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725

ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866

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

JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945

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, Grafika artystyczna
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

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

AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177

ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531

MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862

MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453

JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299

WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055

KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774

KAMIL PREIS
Specjalista, Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717

KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885

INDEKS

Bieńkowski Kazimierz **93**

Borysowski Stanisław **59-60**

Brzega Wojciech **23**

Brzozowski Kazimierz **20-21**

Brzozowski Tadeusz **13**

Ćwikliński Zefiryn **78**

Dolatkowski Zdzisław **63**

Doskowski Józef **7**

Fic Józef **11**

Fijałkowska Zofia **49-50**

Filipkiewicz Mieczysław **36**

Filipkiewicz Stefan **28-29, 89-90**

Gałek Stanisław **31-32**

Gąsienica-Sobczak Stanisław **101**

Gąsienica-Szostak Jan (senior) **94-96**

Genntil-Tippenhauer Wanda **91**

Górski Stanisław **119-121**

Hadowski Józef **34**

Haneman (Hanneman) Max **53**

Hasior Władysław **16**

Jakubowska Teresa **51**

Jarocki Władysław **42-45**

Kalfas Franciszek **102**

Kamocki Stanisław **30**

Kenar Antoni **40**

Kopczyński Bronisław Piotr **52**

Kraśnik Zbigniew **92**

Kurek Tadeusz **80**

Malicki Tadeusz **87**

Mikulski Kazimierz **99-100**

Niżyński Marian Ludwik **103**

Owidzka Jolanta **19**

Pęksa Jolanta **115-116**

Plich Henryk **75**

Przebindowski Zdzisław **84**

Raczyński Stanisław **110-111**

Rapacki Józef **35**

Rekucki Michał Maksymilian **76-77**

Roman Wycłan Mieczysław Różański **37**

Rychlicki Zbigniew **112**

Rykała Jan **57-58**

Rząsa Antoni **17**

Rząsa Marcin **18**

Saski Sylweriusz **74**

Serafin Roman **62**

Sichulski Kazimierz **72-73**

Skawiński Czesław **79**

Skoczylas Władysław **25-26, 47-48, 109**

Stanisławski Jan **27**

Stańko Leszek **56**

Stańko Michał **54-55**

Stroynowski Leonard **86**

Stryjeńska Zofia **1-4, 8-9, 108**

„Szkoła Zakopiańska" **10, 12, 97-98**

Szubski Stefan **106**

Szuman Ziemowit **88**

Taranczewski Wacław **15**

Terlecki Alfred **81-83**

Treter Bogdan **22**

Uniechowski Antoni **67-70**

Walczak Zdzisław **114**

Weselik Jan **61**

Wiszniewski Kazimierz **113**

Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy **5-6**

Witkiewicz Stanisław **46**

Wróblewski Andrzej **14**

Wrzesiński Józef **85**

Wywiórski Michał Gorstkin **33**

Zapotoczny Jan **41**

Zwoliński Tadeusz **64**

„W góry! w góry! miły bracie!
Tam swoboda czeka na cię.
Na szałasze do pasterzy.
Gdzie ze źródła woda bieży;
Gdzie się serce z sercem mierzy,
I w swobodę człowiek wierzy!
Tutaj silniej świat oddycha,
Tu się szczerzej człek uśmiecha,
Gdy się wiosną śmieją góry.
A gdy po nad turnie czasem,
Przegrzmi latem nagła burza,
To zieleńsze ponad wzgórza,
Po pod hale, po nad lasem.
Świeższe, żywsze, barwy, wonie,
I powietrze bywa lżejsze.
Ach i bóle serca mniejsze!”

Wincenty Pol

Zakopane. Fragment miasta, 1939 - 1945

Stanisław Witkiewicz w konfesjonale kaplicy św. Jana Chrzciciela, 1900

Okładka książki „Styl zakopiański" Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, 1901

„Izba Zakopiańska" w Sanatorium Dra Dłuskiego w Zakopanem wykonana przez Wojciecha Brzegę, 1906 – 1919

„Niepowtarzalną i niespotykaną gdzie indziej cechą Zakopanego nie są bynajmniej góry, ani folklor góralski, ale symbioza tych trzech czynników: Tatr, góralszczyzny i inteligencji polskiej, która z Tatr i góralszczyzny czerpie natchnienie twórcze".

Władysław Orkan, O przyszłość Zakopanego, „Głos Zakopiański", nr 2, 1926.

Joanna Hübner-Wojciechowska

POCZĄTKI ARTYSTYCZNEGO FENOMENU ZAKOPANEGO

Od połowy XIX wieku trwa fascynacja Tatrami, ich skalistym krajobrazem, bujną roślinnością i góralszczyzną utrwalaną przez licznych artystów i opisywaną przez pisarzy i poetów. „Następstwo pokoleń i ewolucja mentalności niewiele tu zmienia" – pisał Adam Czarnowski, krajoznawca i kolekcjoner, i trudno się z nim nie zgodzić. Tatry niezmiennie urzekają, a do Zakopanego jak przed 150 laty ciągną turyści ze wszystkich stron Polski. I choć w połowie XIX wieku dotarcie do zagubionej wśród skalnych szczytów wioski było nie lada wyzwaniem, to perspektywa dwudniowej podróży z Krakowa konną furmanką nakrytą płóciennym dachem nie odstraszała żądnych wrażeń obieżyświatów. Gnała ich chęć bezpośredniego kontaktu z górami, których urodę rejestrowali na kliszy pionierzy fotografii krajobrazowej Walery Rzewuski i Awit Szubert. Klimat wioski, żyjących tam ludzi i zdarzenia przywoływał na kartach swego pamiętnika Wojciech Brzega, rzeźbiarz i góral od pokoleń: „Pamiętam stare Zakopane, kiedy to na Krupówkach zaledwie kilkanaście domów było. Znałem profesora Chałubińskiego i pierwszych przewodników tatrzańskich. Potem przeżyłem szybki rozwój Zakopanego, który się zaczął około 1880 roku" (Wojciech Brzega, Żywot górala poczciwego, Spojrzenie po latach, oprac. Michał Jagiełło, Anna Micińska, Zakopane 2014, notatka z 12/01/1931 r.). Wtedy pod Giewont zaczęli tłumnie zjeżdżać przybysze, dla których ważniejszą od urody krajobrazu była panująca na Podhalu, należącym do Galicji, rozległa autonomia. „Nie było tu nigdy ani Moskali, ani Prusaków, a austriackie rządy kończyły się na Nowym Targu" odnotował malarz Wojciech Kossak (Wojciech Kossak, Wspomnienia, Kraków 1913, s. 136). Zakopane liczące w latach 80. XIX w. zaledwie dwieście pięćdziesiąt domów szybko przeobrażało się w tętniący życiem ośrodek intelektualno-kulturalny. Przybywający goście, z których część osiedliła się tu na stałe, zatrzymywali się początkowo u gazdów, w prymitywnych i mrocznych izbach pozbawionych wygód. Pojawiały się wprawdzie „komfortowe" jak na owe czasy pensjonaty, ale nie odpowiadały liczbie i nie były w stanie sprostać potrzebom coraz tłumniej napływających gości. Od 1899 docierali oni bezpośrednio koleją z Krakowa do Zakopanego. O atrakcyjności regionu dowiadywali się w dużej mierze za pośrednictwem ilustrowanych czasopism i kart pocztowych, które od początku XX wieku zaczęły wydawać liczne oficyny. Odegrały one istotną rolę w popularyzacji piękna gór. W latach 1896-1906 turyści niemal każdego dnia wysyłali kartki do najbliższych z pozdrowieniami, bo „szał kartowy ogarnął podróżującą i siedzącą w domu ludzkość, starych i młodych, bogatych i ubogich, stał się pokarmem ulubionym" (A. Ł. Cybulski, Katalog Wydawnictwa Kart Pocztowych Artystycznych, Wieliczka, [1909],wstęp). Nic lepiej nie charakteryzowało tamtej epoki, szybko rozwijającego się ruchu turystycznego i rosnącej popularności krajoznawstwa. W samym Zakopanem produkcją zajmowało się co najmniej pięć firm, w tym Bazar Zakopiański Kamila Bauma i Stefa należący do Henryka Schabenbecka z filią w Morskim Oku. Początkowo dominowały techniki litografii i heliograwiury, a od 1904 powszechnie zaczęto stosować druk offsetowy ze względu na nakłady idące w tysiące egzemplarzy. Powoli drogę torowały sobie fotowidokówki, czyli karty wykonane techniką fotograficzną, które święciły swoje triumfy w kolejnych dekadach XX wieku. W ich produkcji wyspecjalizował się Zakład Fotograficzny Tatry. Wielki wynalazek XIX wieku – fotografia – pozwalała na utrwalenie rzeczywistości w „sposób momentalny", dokładnie i obiektywnie, dystansując wcześniejsze odwzorowywania rysowników. Trafnie definiował to zjawisko jej entuzjasta Stanisław Witkiewicz związany z Zakopanem od 1886. Jego zdaniem: „Fotografia, zamiast narzucić pęta i ograniczyć twórczość, rozerwała je i usunęła, ułatwiając każdej indywidualności zdobycie takiego materiału plastycznego, jakiego ona w tej chwili potrzebuje. /.../fotografia staje się tylko udoskonalonym, szybciej działającym ołówkiem lub pędzlem. (...) mnóstwo kombinacji wzajemnego stosunku rzeczy, które dawniej nie dawały się ująć szybko środkami malarskimi, (...) dziś są w jednej chwili, w jednej tysięcznej części sekundy, utrwalone, zmaterializowane i stają się jakby udoskonaloną pamięcią malarza" (Stanisław Witkiewicz, Dziwny człowiek, Warszawa 1903, s. 59-61). Stanisław Witkiewicz doceniał właściwości fotografii z pozycji malarza, dla niego nie była ona autonomicznym

Dom „Pod Jedlami" w Zakopanem zaprojektowana w stylu zakopiańskim według projektu Stanisława Witkiewicza, fot. Henryk Poddębski, 1934

„Wygląda to, jak początek bajki: Za górami, za lasami, był taki jeden baca... I rzeczywiście, w stosunku do naszego życia miejskiego, życie na tej polance zielonej, słonecznej, życie tak pierwotne i proste wydaje się kartką z jakichś bajecznych opowiadań o szczęśliwym wieku ludzkości".

Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 88

środkiem przekazu artystycznego. W przeciwieństwie do Awita Szuberta czy Walerego Rzewuskiego, dla których zdjęcia posiadały nie tylko walor dokumentacyjny, ale i artystyczny. Paradoksalnie mistrzowskie pod względem technicznym fotografie Szuberta były komponowane z malarskim wręcz zacięciem. Od pierwszych tatrzańskich fotografii datowanych na początek lat 60. XIX wieku do ich umasowienia, tj. początku XX wieku, upłynęły cztery dekady, w trakcie których zmieniło się wszystko: technika pracy i aparaty, niezmienny pozostał tylko temat – góry. Największą popularnością wśród autorów pocztówek cieszyły się krajobrazy ukazujące miejsca najchętniej odwiedzane przez turystów i kuracjuszy. Zdjęcia z natury wykonywane w różnych porach roku i reprodukcje obrazów dokumentujących piękno Tatr nie tylko promowały region, ale też zachwycały artyzmem. Do przyjazdu zachęcały również widoki wspaniałych, nowo powstających willi i pensjonatów o europejsko brzmiących nazwach: Marilor, Stamary, Bristol. Ciekawość rozbudzały widokówki z przedstawieniami górali. Ich wygląd, strój i obyczaje niosły ze sobą posmak egzotyki. Owiani sławą i cieszący się powszechnym uznaniem, legendarni przewodnicy Szymon Tatar, Wojciech Roj, Jędrzej Wala, Maciej Sieczka i oczywiście „orzeł tatrzański" Klimek Bachleda, których oryginalna uroda i niespotykane przymioty charakteru inspirowały malarzy, towarzyszyli w górskich wyprawach tym najbardziej odważnym z turystów. Pozostali zakopiańscy goście chodzili w Dolinę za Bramką, Strążyską i Kościeliską bez względu na wiek i kondycję, panie w falbaniastych spódnicach i wielkich kapeluszach nierzadko zdobionych wstążkami i kwiatami, a panowie w obcisłych garniturach i kapeluszach z nieodłącznymi kijami. Ze względu na nieodpowiedni ubiór i brak doświadczenia „miastowych" zdarzały się zabawne momenty, które z wrodzonym poczuciem humoru utrwalał ich uczestnik Walery Eljasz Radzikowski, znakomity rysownik, malarz i fotograf, autor dzieł reprodukowanych na wielu kartach pocztowych. Na dalsze wycieczki, np. do Doliny Chochołowskiej czy do Wodospadów Mickiewicza, wyprawiano się furkami, na miejscu zaś biwakowano wśród pasterskich namiotów. Na początku XX wieku organizowano wspinaczki bez pomocy przewodników oraz wejścia zimowe z użyciem nart. Ówcześni taternicy opanowali nie tylko trudną sztukę wspinania się na skaliste szczyty, ale także umiejętność zatrzymywania ich w kadrze aparatu. Zdjęcia m.in. Romana Kordysa, Mieczysława Karłowicza, Jana Małachowskiego czy Józefa Oppenheima były powielane w setkach pocztówkowych nakładów, które dodatkowo rozbudzały apetyt turystów z nizin marzących o podboju gór.

Czarna izba w podhalańskiej chałupie, fot. Tadeusz Malicki

Obok wysokogórskich dokonań utrwalano także przemiany zwykłej wsi, jaką było Zakopane w latach 70. XIX wieku, uzdrowisko cieszące się powszechnym uznaniem od początku XX wieku. Dokumentowano epizody historyczne jak zakończenie sporu z Węgrami o Morskie Oko czy odsłonięcia pomnika Tytusa Chałubińskiego oraz popiersia czeskiego miłośnika Tatr, Edvarda Jelinka w Dolinie Strążyskiej. Najwięcej pocztówek poświęcono widokom Morskiego Oka i Doliny Pięciu Stawów Gąsienicowych, Zawratu, Świnicy oraz Giewontu. Dla nas współczesnych pocztówki są kopalnią informacji o regionie, jego krajobrazie, kulturze materialnej, góralskich obyczajach i historii. Moda, która zapanowała w latach 1900-1906 na ich kolekcjonowanie przeżywa współcześnie swój renesans i warto potraktować ich zbieranie jak trampolinę do rozpoczęcia kolekcjonerskiej przygody z Tatrami.

„Wraz z torem kolejowym kończy się i Polska i Europa i cały wielki świat – ot, zaczyna się Zakopane, miejscowość przedziwna i urocza, jedyna na podhalańskiej ziemi, a może i na całym globie".
Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 85

Przełom XIX i XX wieku uchodził w oczach bacznego obserwatora przemian Wojciecha Brzegi za złoty okres Zakopanego. Jego zdaniem trwał on nieprzerwanie do wybuchu pierwszej wojny światowej. To był okres, w którym – jak wspominał – Tetmajer i Witkiewicz zaczęli tworzyć nową sztukę polską na Podhalu. Stanisław Witkiewicz wyszedł z koncepcją stylu zakopiańskiego, łącząc tradycje podhalańskiego rzemiosła z zapotrzebowaniem na nowy typ okazałego domu mieszczańskiego, wznoszonego w Zakopanem dla zamożnych kuracjuszy. Jego ideą było połączenie form architektonicznych z wystrojem wnętrza w jedną stylową całość, co udało się w pełni zrealizować w willi Pod Jedlami. Nie bez znaczenia był fakt, że Witkiewicz, gdy zaczynał pracować nad pomysłami budynków i sprzętów w stylu zakopiańskim, dysponował wyszkolonymi technicznie absolwentami Szkoły Przemysłu Drzewnego, szkoły, która działała od 1878 r. Kształciła ona absolwentów w trzech oddziałach: rzeźbiarskim, stolarskim i ciesielskim. Sam Brzega, wówczas młody snycerz, współpracował z mistrzem jako wykonawca projektów zarówno tych architektonicznych, jak i z zakresu sztuki dekoracyjnej, do których inspirację czerpano garściami ze sztuki ludowej. W architekturze Zakopanego w ostatnich dekadach XIX wieku dominował styl zwany tyrolskim, który był oparty na wzorach szwajcarskich i austriackich. Ze zrozumiałych względów był promowany przez administrację galicyjską w osobach m.in. dyrektorów Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego – Czecha, Franciszka Neužila i Węgra, Edgara Kovátsa. Od 1890 Stanisław Witkiewicz rozpoczął batalię o stworzenie stylu narodowego, dla którego źródłem inspiracji i układem odniesienia miała być sztuka ludowa Podhala. Chata góralska była dla niego archetypem budynku mieszkalnego ze względu na swoją prostotę, funkcjonalność i ogólne proporcje. „Sam szkielet budowy to pudło/.../. Cztery ściany, dwa szczyty, dwie pochyłe płaszczyzny dachu, z małym zboczeniem od symetrii na jedną stronę, pod którą mieszczą się dodatkowe izby – oto cała chałupa. Lecz na wszystkich jej częściach leży piętno pewnego stylu, pewnego motywu linii. Od zacięcia belki do ostrego szczytu, od pazdura do ornamentów rżniętych wewnątrz, wszystko prawie ma ten sam charakter linii przecinających się pod dość ostrym kątem" (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr, Gebethner i Wolff, Warszawa 1891, s. 39).

Dążąc do stworzenia komfortowej architektury, był zmuszony powiększyć kubaturę budynków w porównaniu z pierwowzorem, m.in. poprzez wprowadzenie wysokiej kondygnacji przyziemia obudowanej podmurówką, obiegających budynek werand oraz transformację dachu ze względu na mieszkalne poddasze. Zaangażowanie malarza rozumiał i popierał walkę o styl Wojciech Brzega, dostrzegał jednak „/…/ naiwną wiarę, że z motywów góralskich można stworzyć styl polski przy braku wiedzy z zakresu budownictwa i architektury". Do błędów, które popełniał Witkiewicz, Brzega zaliczał m.in. adaptowanie motywów z łyżników do balustrad i gzymsów, wyprowadzanie pilastrów z czerpaków, projektowanie okienek w szczycie willi wziętych z góralskich odrzwi, które były kosztowne w robocie i niepraktyczne. Sam wskazywał, jak należy budować, by uniknąć kłopotów z zalegającym śniegiem i przeciekaniem dachu. Jako fachowiec zalecał większą prostotę w bryle. Musiał się jednak zgodzić, że dzięki Witkiewiczowi dawny styl góralski w budownictwie odżył i diametralnie odmienił urbanistyczne oblicze Zakopanego i Podhala.

Góralskie chałupy i znajdujące się na ich wyposażeniu sprzęty „pięknie robotą snycerską zdobione" okazały się dla projektantów niewyczerpaną skarbnicą pomysłów. To właśnie zdobnictwo stało się elementem budowy koncepcji stylu zakopiańskiego jako stylu narodowego. Ornament miał w stylu zakopiańskim rolę integrującą architekturę z wystrojem wnętrza w jednorodną przestrzeń stylistyczną.

W chacie góralskiej głównym pomieszczeniem była biała izba pełniąca funkcję salonu. Zdaniem twórcy stylu może być ona „/…/ prawie bez zmiany, przeniesiona do bardzo nawet wykwintnych i bogatych mieszkań i stanowić przepyszną salę jadalną" (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr, Gebethner i Wolff, Warszawa 1891, s. 17-18). Elementy jej wyposażenia w postaci stołu, krzeseł, listwy (rodzaj półki) oraz skrzyni, tzw. sąsieku, posłużyły Witkiewiczowi do zaprojektowania mebli nieobecnych w góralszczyźnie, ale niezbędnych w eleganckich pensjonatach, tj. kredensów, szaf, toaletek czy biurek. Powstawały one metodą kompilacji, na przykład kredens spajał w pomysłowy sposób z części oryginalnych: górną część z półki góralskiej, dolna nosiła motyw drzwi, natomiast do projektu fotela zastosował oparcie sanek góralskich (kumoterek). O konieczności dostosowania oryginalnych mebli do mieszczańskich standardów pisał Jan Gwalbert Pawlikowski, właściciel willi Pod Jedlami, w tekście „O sztuce podhalańskiej": „W stylowym domu podhalańskim znajdować się winna 'świetlica', a nie 'salon' i odpowiednie do tego winny też być sprzęty. /…/Do buduarów i salonów podhalańszczyzna zupełnie się nie nadaje; natomiast wyborną być może/…/ w zastosowaniu do jadalni, sypialni i męskiego pokoju. Nie wynika z tego, aby się musiało 'twardo' siedzieć na stylu i obijać sobie kolana i łokcie o sterczące kanty" (Katalog Wystawy Podhalańskiej, Lwów 1911, s. 17). Aluzja do pozbawionych tapicerki mebli drewnianych.

Stanisław Witkiewicz, choć krytykowany za kopiowanie i kompilacje form zaczerpniętych z góralskiej sztuki ludowej, pokazał, jak można twórczo je przetwarzać, wytyczając drogę, którą poszli inni. Wśród nich, sceptycznie nastawiony do projektów mistrza, Wojciech Brzega, autor sztandarowych realizacji mebli w stylu zakopiańskim. Zarówno Wojciech Brzega, jak i starszy od niego Stanisław Barabasz, w latach 1901-1922 pełniący funkcję dyrektora Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, posiadali warsztaty artystycznego stolarstwa, które kultywowały tradycje rzemiosła wzorem angielskiego ruchu Arts&Crafts. Pełną parą pracowały też liczne stolarnie należące do rodowitych górali, którzy zatrudniali uczniów i absolwentów PSPD. W okresie międzywojennym zamówienia napływały do nich z różnych stron kraju, klienci obstalowywali meble i elementy wyposażenia w stylu witkiewiczowskim na przekór artdecowskiemu szaleństwu, które zawładnęło światem. Zakopane zdawało się odporne na aktualne trendy w modzie. Tu królowały meble wykonywane z rodzimych gatunków drewna, charakteryzujące się logiką konstrukcji i bogatą ornamentyką, która przełamywała wrażenie surowości bryły mebla zbudowanej z prostych linii i kątów. Do ulubionych motywów zdobniczych należały lilia złotogłów, gwiazdy, słoneczka, leluje zapożyczone z ludowych serwetek i wycinanek oraz parzenice wzięte z haftów na góralskich portkach. Warto zauważyć, że wśród ornamentów występowały też szarotki, osty, kaczeńce, kłosy, rozety oraz figury geometryczne obce kulturze Podhala, a zapożyczone z tyrolskiej sztuki ludowej, która zadomowiła się pod Giewontem za sprawą cudzoziemski dyrektorów c.k. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego. Wynikało to z ich przekonania, że „zasób lokalnych form ornamentalnych jest zbyt wąski, aby sprostać potrzebom rzemiosła artystycznego" (Antoni Chołoniewski, Listy z Zakopanego. X, „Gazeta Lwowska", 1901, nr 134, s. 1). Na nic się zdały wysiłki Stanisława Witkiewicza zmierzające do ich wyeliminowania, weszły do stałego repertuaru podhalańskich motywów zdobniczych. Dekorowały meble, a przede wszystkim produkowaną masowo na lokalny rynek galanterię pamiątkarską. Talerze, kasetki, drobne ozdoby, a przede wszystkim ciupagi, które wyrabiano w szkole i w rozsianych pod Tatrami warsztatach były bogato ornamentowane. O jakość i wysoki poziom artystyczny przedmiotów wprowadzanych na rynek autorstwa uczniów dbało Towarzystwo Przemysłu Drzewnego działające pod auspicjami szkoły. Kilka projektów pozostawił też Stanisław Witkiewicz, choć nie spotkały się one z uznaniem krytycznego wobec mistrza Wojciecha Brzegi. Konsekwentnie upatrywał w nich brak zrozumienia stylu góralskiego: „/…/ taki nożyk – po co u licha brać z rączki czerpaka motyw, łączyć go z ostrzem noża, gdy mamy prześliczny nóż góralski zwany „zbójnickim z gałkami". Czas negatywnie zweryfikował ten osąd, pojedyncze zachowane przedmioty cechuje szlachetna prostota połączona ze snycerską biegłością ich wykonawców oraz różnorodnością form, której tak brakuje we współczesnej galanterii pamiątkarskiej spod Giewontu. Lata międzywojenne przyniosły pewną odmianę w ofercie ze względu na powszechnie stosowaną przez uczniów w rzeźbie stylistykę kubistyczną. W tym czasie pryzmatyczne formy uchodziły za idealny przykład artystycznego przetworzenia form sztuki ludowej w kształty nowe i nowoczesne, co znalazło odzwierciedlenie także w dekoracji „pamiątek".

Stanisław Budz-Lepsiok, najsłynniejszy dudziarz podhalański, na tle Giewontu, fot. Tadeusz Malicki

Zwrot w kierunku nowoczesności dokonał się w latach 20. XX wieku za sprawą Karola Stryjeńskiego, który zjawił się w Zakopanem, by objąć stanowisko dyrektora szkoły. Zagorzały przeciwnik wszelkiego naśladownictwa dążył do rozbudzenia wśród uczniów twórczej samodzielności. A jednak sam pozostawał pod wpływem formizmu, którym siłą rzeczy byli przesiąknięci jego podopieczni. Jednym z pedagogów szkoły, który przyłączył się do reformy, był rzeźbiarz Roman Olszowski, zwolennik kubizmu z jego geometrycznym rozbiciem formy, asymetryczną kompozycją i dynamiką. Witkiewiczowskie dążenie do stworzenia stylu narodowego bazujące na rodzimej tradycji przybrało w międzywojennym wydaniu nowoczesną formę. Uczniowie ćwiczyli budowanie bryły z figur geometrycznych, kubizującą stylizację i lapidarny skrót wywodzący się z ludowej rzeźby. Skłonności do eksperymentów formistyczno-prymitywizujących i kształtowania bryły od wewnątrz stanowczo nie podzielał profesor Wojciecha Brzega, dlatego rzeźby jego uczniów cechował tylko „lekko zdeformowany" realizm. Osobowość nauczyciela, jego artystyczna formacja, odciskały silne piętno na twórczości uczniów. Zadaniem karkołomnym byłoby jednak ustalenie, w klasie którego pedagoga powstały konkretne rzeźby wychowanków. Jedyne, co możemy ustalić z całą pewnością, to daty ich powstania ryte na odwrocie kwadratowego klocka pełniącego funkcję podstawy. Kameralne rzeźby, głównie o tematyce rodzajowej, rzadziej religijnej, wykonane z rodzimych gatunków drewna typu jesion czy brzost, charakteryzowała duża siła ekspresji. Choć w większości anonimowe należą do aukcyjnych rarytasów. Dużo mniejszym zainteresowaniem cieszą się natomiast prace profesjonalnych rzeźbiarzy związanych z Zakopanem. Wielkim nieobecnym na aukcyjnym rynku jest wspominany już Wojciech Brzega, mistrz dłuta, pracujący z powodzeniem w drewnie, glinie, a także w kamieniu, autor znakomitych portretów psychologicznych mieszkańców Podhala. Co ciekawe, w kraju był znany bardziej z projektów mebli niż rzeźb. Jego umiejętności warsztatowe, zmysł obserwacji, wrażliwość, biegłość, swoboda modelunku zachwyciły francuskich krytyków odwiedzających doroczny Salon Paryski w 1930 r. oraz Salon Artystów Francuskich w 1932 r. André Pascal Levis pisał na łamach czasopisma „Les Artistes Aujourd'hui": „Nie tylko twarze męskie o twardych rysach znalazły w nim wiernego odtwórcę (mowa o Starym góralu z Tatr, portrecie Macieja Sieczki i figurce Dudziarza), umie on także nagiąć swój styl do odtwarzania delikatnych rysów kobiecych (mowa o Portrecie pani X). Wojciech Brzega jest jednym z rzadkich i najlepszych rzeźbiarzy w drzewie naszych czasów, a jego naprawdę wielki talent zyskać mu musi powszechny rozgłos". W kraju pisano o jego twórczości sporadycznie i w sposób lakoniczny, niestety mało zmieniło się w tej kwestii do dzisiaj.

To nie jedyny zakopiański twórca, którego otacza aura zapomnienia. Nazwiska Jan Rykały, także malarza i Jana Zapotocznego znane są nielicznym. O ile pierwszy pozostał wierny tradycji realistycznej, o tyle drugi z równą swobodą posługiwał się naturalistycznym modelunkiem co ujęciem syntetycznym utrzymanym w duchu modernizmu. Jedyny wychowanek PSDP, który zrobił ogólnopolską karierę, to Jan Szczepkowski. Wprawdzie o szkole nie miał najlepszego zdania, ale z czasów nauki wyniósł zamiłowanie do pryzmatycznych zaciosów charakterystycznych dla ludowej snycerki, które z powodzeniem stosował w kamieniu, podobnie jak głęboki relief. „Góralszczyzna zinterpretowana przez Szczepkowskiego jako styl dekoracyjny, powróciła pod Giewont /.../ jako pożądany wzorzec nowego stylu zakopiańskiego – trafnie zauważa Katarzyna Chrudzimska-Uhera, uzasadniając swoją opinię w następujący sposób: „Mieściła w sobie wszystkie niezbędne pierwiastki: w warstwie ideologicznej odwoływała się do form rodzimych-narodowych; w warstwie formalnej nawiązywała do nowoczesnej stylistyki, nieco już przebrzmiałej awangardy futurystyczno-kubistycznej; w kwestii estetycznej oferowała atrakcyjny, dekoracyjny produkt" (Stylizacje i modernizacje: O rzeźbach i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939, Warszawa 2013, s. 202). Za sprawą m.in. Jana Szczepkowskiego styl zakopiański stał się powszechnie rozpoznawalny, co zaowocowało wzrostem, świadomych materii rzeczy, kolekcjonerów. To właśnie im zawdzięczamy ocalenie wielu unikatowych przedmiotów z zakresu malarstwa, rzeźby, ceramiki czy meblarstwa od zniszczenia i przywrócenie ich do stanu pierwotnej świetności. W tym działaniu i myśleniu o zachowaniu dziedzictwa dla przyszłych pokoleń bliscy są podejściu do kwestii spuścizny górali, dla których jest ona fundamentem budowanej przyszłości.

Joanna Hübner-Wojciechowska

Taniec zbójnicki, fot. Roman Puchalski, 1939

Zwycięzca biegu na 18 kilometrów Bronisław Czech na mecie podczas Międzynarodowych Zawodów Narciarskich o Mistrzostwo Polski w Zakopanem, 1933

Góral na nartach ciągnięty przez konia, 1933

„Zakopane. Nazwa, od stu lat roznoszona jak rarytas po świecie. Wielu cię przeklina, inni znów chwalą nad miarę. Czym jesteś Zakopane? Dla jednych – sfinksem, pełnym fluidów magnetycznych, wabiącym z niewytłumaczoną siłą, dla drugich dziurą rozklekotaną, pół wsią, pół miastem, gdzie skowyczą jazzbandy, gdzie od gór idzie huk lawin, halny szaleje i durny świat zmienia się w jeden pląs, w dziki, zamraczający takt 'krzesanego'. Jesteś ot zwyczajną miejscowością górską i zarazem niezwykłym teatrum, na którym minione z przyszłym za bary się bierze w fascynującej zagadce czasu. Zmienia się Zakopane. /…/ Rosną 'murowanice' z wodą ciepłą i zimną w każdym pokoju, ku zadowoleniu tych, co w zewnętrznej wygodzie i materialistycznej błyskotliwości widzą cel wszystkiego. Europeizuje się Zakopane. Dla jednych sto razy za wolno, dla drugich tyleż razy za szybko. Piętno sprzeczności wyryte na jego dniu dzisiejszym. Lecz dopóty przecież trwa życie, dopóki przeznaczenie podrzuca nami w wielkiej sieci kontrastów. Sprzecznościami żyje Zakopane. Lecz tu, w tym środowisku współczesności zmieszanej z prymitywem, są one znacznie silniejsze niż gdzie indziej. /…/ Sunie po Krupówkach stuprocentowy elegant, w którego ruchach śpiewa skubizowana w prostotę brył i linii współczesność cała, a obok na ławce grzeje w słońcu swe 'członki', wyschnięte i pokurczone jak 'chraść', jeden z nielicznych już hyrnych gazdów, starych chłopów, 'polowacy', orłów tatrzańskich. Spoziera po sobie mglistym ze starości wzrokiem i przysłaniając drżącą ręką wyblakłe oczy, pyta sam siebie: – Ka ja się podział?".

Jerzy Mieczysław Rytard, Tu umarł Bartłomiej Obrochta, [w:] tegoż, Na wielkiej grani. Wniebowstąpienie, Warszawa 1959, s. 27-29

1†

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

Góralka z Tatr, plansza XXIII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/karton, 42,5 x 31,5 cm
sygnowana farbą p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'
praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introducion and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Zofia Stryjeńska. Polskie stroje i tańce ludowe z kolekcji rodziny Żerlicynów-Żarskich", Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, 2015

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes", tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264

2 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Góral z Tatr, plansza XXI z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/karton, 42 x 34 cm
sygnowany farbą p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'
praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introducion and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki".

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Zofia Stryjeńska. Polskie stroje i tańce ludowe z kolekcji rodziny Żerlicynów-Żarskich", Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, 2015

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes", tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264

Cucha Staszka Trzebuni
robił Jędrzej Pitoń

St. Barabasz
1925

Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XXXI, 1904

„Odzież ludu na Podhalu nie dorównywa barwnością ubiorom Krakowiaków lub Hucułów, pełną jednak jest charakteru i odrębności. […] Odzież ta ma tę zaletę, iż przedziwnie uwydatnia zręczność; osobny, że tak rzec, pokrój, w postawie i chodzie, w trzymaniu się i ruchach, który tak uderza każdego przyjeżdżającego tutaj i przypatrującego się tutejszemu ludowi. Gibkość i sprężystość zachowują górale do lat dojrzałych, nieraz do podeszłego wieku; młodzieńcom i parobkom w latach popisowych napatrzyć się dość nie można, jak idą na dół czy pod górę, czy wspinają się, lub stoją. […] Otóż odzież z tej lekkości i zgrabności nic nie utaja, owszem opięte spodnie ruch, wygiętość, i grę łydek uwydatniają”.

Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, s. 153

Strój podhalański to jeden z najważniejszych elementów góralskiego folkloru. Typowy strój starych górali składał się z cuchy, portek, serdaka, kapelusza oraz kierpców. Do najbardziej charakterystycznej części męskiego stroju zaliczały się spodnie, zwane na Podhalu portkami, które szyto z grubego, białego sukna. Obszywano je z boku kolorowymi lampasami, na udach zaś najczęściej umieszczano haft o kształcie parzenic, które stanowiły najważniejszą ozdobę portek. Co ciekawe, pierwsze góralskie portki pozbawione były ozdobnych, haftowanych ornamentów. Dopiero w 2 połowie XIX wieku zaczęto stosować barwne zdobienia na nogawkach. Na lnianą koszulę zakładano cuchę o kroju poncza, którą „góral przeważnie nosi zarzuconą na barki, po junacku, wiążąc ją sobie pod szyją wstążką czerwoną. (…) Tylko w mrozy nadziewa ją na rękawy” (Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, s. 157). Stanowiły popularny element garderoby zwłaszcza wśród górskich przewodników. Tak jak inne części góralskiego stroju, również cuchy otrzymywały kolorowe hafty w kształcie podhalańskich ornamentów. W wyjątkowo mroźne dni pod cuchę zakładano dodatkowo serdak, ciepłą kamizelkę podbitą kożuchem. Władysław Matlakowski opisywał, iż „cały prawie rok, bo i latem z wyjątkiem najgorętszych dni i przy pracy nosi góral serdak, kożuszek barani bez rękawów, mało co dłuższy od stanu, w pogodę kudłami do ciała, a cynamonowo-zielonkawą skórą do pola, w deszcz kudłami na wierzch” (Tamże). W pasie ubranie podtrzymywał pas. Bacowie nosili bardzo szerokie pasy, zwane bacowskimi, juhaskimi lub zbójnickimi. Dzięki dekoracyjnemu wytłaczaniu i mosiężnym guzom pas stanowił niezwykle ozdobny element góralskiej garderoby. Na zawieszonym przy pasie łańcuszku górale lubili przyczepiać nóż lub fajkę. Jako obuwie góralom od stuleci służyły kierpce, czyli „trzewiki domowej roboty, z żółtej skóry, zawsze krajane według pewnego typu, które góral nadziewa na stopy, obwinięte w białe onycki” (Tamże, s. 156). Przeważnie szyto je z jednego kawałka skóry, a przed włożeniem ich na stopę nogi obwijano tzw. onucami – kawałkami lnianej tkaniny. Obowiązkowym elementem góralskiego stroju był również kapelusz zwany kłobukiem. To wykonane z czarnego filcu nakrycie głowy z prostym rondem i ozdobą w postaci ptasich piór. Rozmiar oraz gatunek piór zaświadczał o stanie społecznym właściciela kapelusza.
Do najbardziej pożądanych należały pióra orle. Szyciem góralskich strojów zajmowali się miejscowi krawcy: „Cuchy i portki szyją specjalni krawcy górale lub też sami gazdowie „lo sobie” [dla siebie], którzy posiadają ciekawość do tego. Hafty na nich wykonują ci sami chłopi, nawet mali chłopcy, którzy jak zwykle dzieci posiadają niezwykła fantazję w kierunku zdobnictwa” (Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2015, s. 34).

Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XV, 1935

3 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zbójnicy z Tatr, plansza XXII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

litografia barwna/karton, 50 x 39,5 cm
sygnowany na kamieniu p.d.: 'Z. Stryjeńska'
praca pochodzi z teki: Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introducion and notes
by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki".

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

STAN ZACHOWANIA:
praca nieoprawiona

WYSTAWIANY:
„Zofia Stryjeńska. Polskie stroje i tańce ludowe z kolekcji rodziny Żerlicynów-Żarskich", Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, 2015

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes", tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264

4 †

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

Zestaw 2 plansz z teki 'Polish Peasants' Costumes' ("Zbójnicy z Tatr", plansza XX oraz "Góralka z Tatr" (osłona przed deszczem), plansza XIV), 1939

litografia barwna/papier, 39,5 x 50 cm
obie prace sygnowane na kamieniu u dołu: 'Z. Stryjeńska'
prace pochodzą z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introducion and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:
praca nieoprawiona

WYSTAWIANY:
„Zofia Stryjeńska. Polskie stroje i tańce ludowe z kolekcji rodziny Żerlicynów-Żarskich", Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, 2015

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes", tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264

5

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej, 1938

pastel/papier, 64 x 48,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '[P]1938 VIII | Ignacy Witkiewicz (T.B+E)'

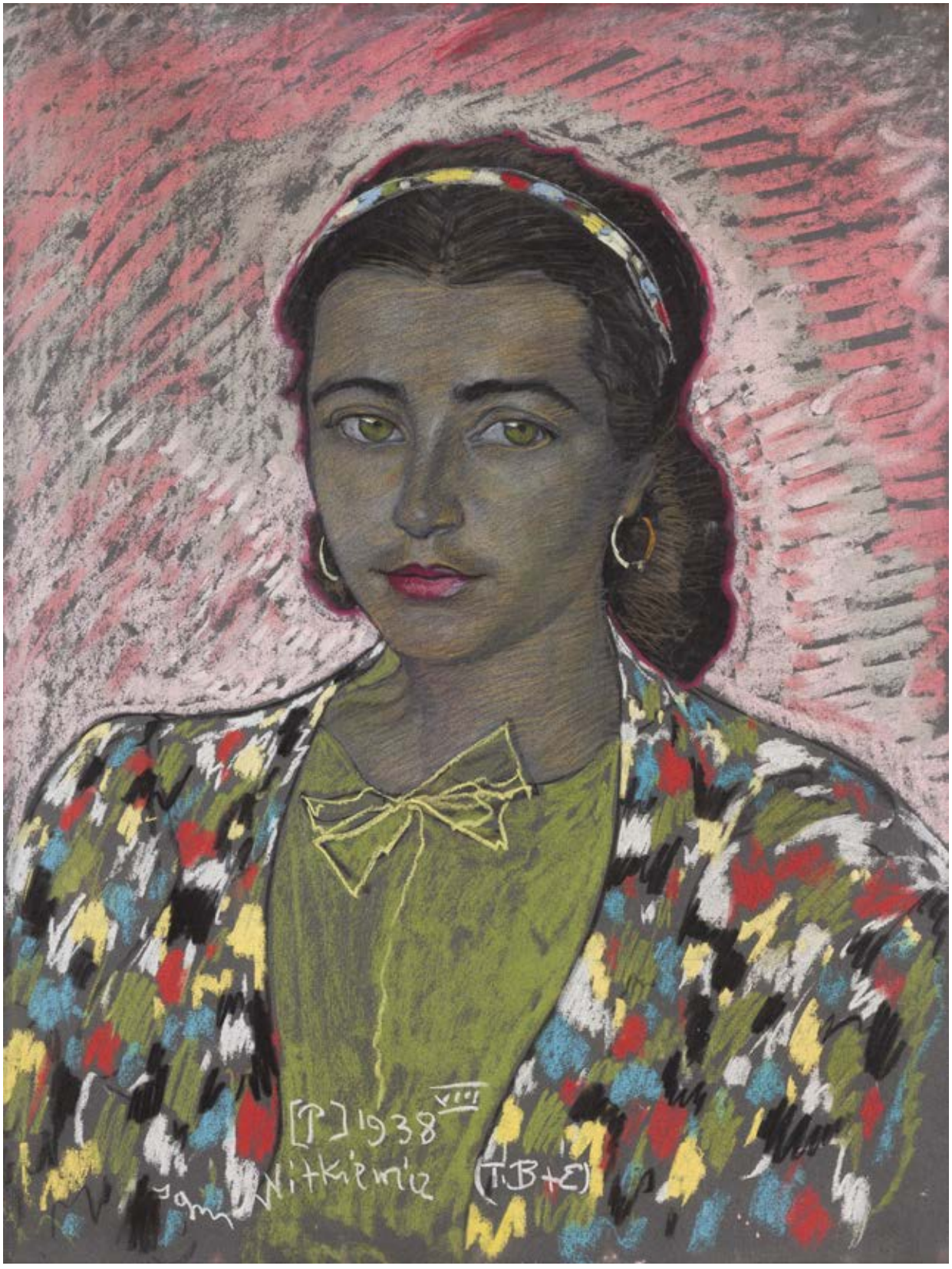
estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
34 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory Bogumiły Trzaskowskiej, Zakopane, 1938-2006
zbiory spadkobierców sportretowanej, Kraków

LITERATURA:
postać Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej oraz jej portrety autorstwa Witkacego opisane w: Joanna Siedlecka, Mahatma Witkac, Warszawa 1992, podrozdział Dama Pikowa, s. 273-276 (wyd. 2, Warszawa 1998, s. 190-192 oraz wyd. 3, Warszawa 2014, s. 228-230)
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 142, nr kat. 2153

„Cztery pierwsze portrety wywiozłam do Warszawy, do rodziców, tam miałam przecież dom, chciałam niby wracać, choć odkładałam ciągle termin. Spłonęły w Powstaniu Warszawskim, ocalały tylko dwa ostatnie, których wywieźć nie zdążyłam".

Ze wspomnień Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej, cyt. za: Joanna Siedlecka, Mahatma Witkac, Warszawa 1992, s. 275


[P] 1938 VIII
Witkiewicz (T.B+E)

Bogumiła Trzaskowska-Kurkowa w swoim zakopiańskim mieszkaniu na tle portretów Witkacego, okres powojenny

ZIELONOOKA DAMA
PORTRET ZAKOPIAŃSKIEJ DENTYSTKI WITKACEGO

Przechowywany w rodzinie od momentu powstania, nigdy nie pokazywany na publicznej wystawie – „Portret Bogumiły Trzaskowskiej" z 1938 roku to drugi znany wizerunek tej modelki. Pierwszy portret Trzaskowskiej został sprzedany w DESA Unicum w listopadzie 2018 roku.

Bogumiła Trzaskowska, urodzona w 1911 roku w Warszawie, należała do pokolenia, które swoją młodość przeżywało w odrodzonej II Rzeczpospolitej. Choć interesowała się sztukami plastycznymi i zdawała na warszawską Akademię Sztuk Pięknych, to ostatecznie wybrała karierę lekarską. Uczyła się stomatologii w Akademii Stomatologicznej, której patronował Wydział Lekarski Uniwersytetu Warszawskiego.

Do Zakopanego przyjechała w styczniu 1938 roku, aby pozostać tam do końca życia. Wówczas miała zastępować doktor Mieczysławę Skąpską, jedną z trzech dentystek w mieście, która wyjeżdżała zagranicę. Skąpska posiadała gabinet przy Krupówkach, blisko skrzyżowania z ulicą Piłsudskiego, gdzie pracowała także młoda Trzaskowska. Tam też poznała Witkacego, który był stałym bywalcem tej praktyki stomatologicznej. Artysta, zafascynowany postacią nieznajomej z Warszawy, został jej pacjentem (miał powiedzieć, że „i tak patrzy ciągle na nową smarkulę"), a wkrótce obydwoje poznali się lepiej na gruncie towarzyskim.

Trzaskowska była gościem Ottona Fedorowicza, dyrektora gospodarczego sanatorium Czerwonego Krzyża położonego przy Chramcówkach w Zakopanem, brata meteorologa Józefa Fedorowicza zwanego Pimkiem. Na przyjęciu, które opisuje Joanna Siedlecka w książce „Mahatma Witkac", bazując na wspomnieniach Trzaskowskiej, Witkacy kazał usadzić się obok stomatolożki, tłumacząc, że „i tak będzie się jej przyglądał". Tego wieczoru powstał pierwszy portret Trzaskowskiej. „Dali mu szybko kawałek węgla, którym naszkicował ją – czarną, złą, wściekłą. I tak pewnie wyglądała – namawiał ją na seans w ‚Witkiewiczówce', ale bała się – uważała go trochę za wariata".

Mimo początkowej niechęci kobiety, „Wariat z Krupówek" wykonał jeszcze sześć portretów Trzaskowskiej. Zapraszał ją do „Witkiewiczówki", willi położonej na Antałówce, gdzie w latach 30. XX wieku mieszkał i tworzył Witkacy. „Poszła (...) z duszą na ramieniu i przez moment żałowała – zaraz wyszedł, zostawił samą wśród portretów o niesamowitych twarzach, szalonych, dzikich oczach". Po powrocie namalował niczym w transie cztery portrety: jako grzeczną i niegrzeczną dziewczynkę, całą na niebiesko i jeden z dużymi zielonymi oczami. Podczas kolejnego seansu powstały dwa wizerunki Trzaskowskiej. Wizerunek o dużych zielonych oczach należy zapewne wiązać z prezentowanym pastelem.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej, 1938, kolekcja prywatna

Fotograficzny portret Bogumiły Trzaskowskiej, okres przedwojenny

Fotograficzny portret Bogumiły Trzaskowskiej, okres przedwojenny

Trzaskowska prowadziła praktykę stomatologiczną w Zakopanem do lat 70. XX stulecia. Zmarła tamże w 2006 roku. Krótko przed wybuchem wojny, w lecie 1939 roku, wyszła za mąż za inżyniera Kazimierza Kępę z Warszawy, miłośnika taternictwa. W rodzinie Trzaskowskiej przechowywane jest wspomnienie o mężu ratującym Bogumiłę, która prawie spadłaby podczas wspinaczki na północnej ścianie Giewontu. Kępa został aresztowany podczas dużej łapanki w Zakopanem we wrześniu 1939 roku i zastrzelony przez nazistów w Kuźnicach. W 1942 roku Trzaskowska poznała w sanatorium na Gładkim malarza Tatr, Tadeusza Kurka, i wkrótce wyszła za niego za mąż. Nawet w późnych latach ulegała swojej pasji z młodości i malowała niewielkie pejzaże i inne kompozycje.

Pięć portretów wykonanych przez Witkacego wywiozła przed wybuchem wojny do domu rodziców przy ulicy Czerniakowskiej w Warszawie. Prace te nie zachowały się i zostały zniszczone w powstaniu warszawskim. Dwa portrety Trzaskowska zachowała w Zakopanem. Szczęśliwie przetrwały w doskonałym stanie przez kolejne dziesięciolecia w jej mieszkaniu przy Krupówkach. Historię relacji Bogumiły Trzaskowskiej opisała w 1992 roku Joanna Siedlecka, poświęcając modelce podrozdział książki „Mahatma Witkac", zatytułowany „Dama Pikowa". Po śmierci Trzaskowskiej dwa zachowane portrety pozostawały w posiadaniu rodziny spor-tretowanej.

Wspomnienia Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej cytowane za: Joanna Siedlecka, Mahatma Witkac, Warszawa 1992.

Stanisław Ignacy Witkiewicz na zboczach Gubałówki, fot. Jerzy M. Rytard

Bogumiła Trzaskowska-Kurkowa na nartach w Tatrach, okres przedwojenny

„Nazywano niegdyś Zakopane »duchową stolicą Polski«. My nazywalibyśmy je inaczej: generalną wytwórnią specyficznego, zresztą czysto polskiego narkotyku, zakopianiny, której skład psychicznochemiczny staramy się tu, zdaje się po raz pierwszy w ogóle, zanalizować. Człowiek mający tzw. »zakopiańskie problemy« staje się niezrozumiałym dla psychicznego »cepra« z dolin. On traci dawnych przyjaciół, nie uznaje kobiet z »tamtej strony liny« (...) najpiękniejsza kobieta staje się dlań niezrozumiałą w swych erotycznych przejawach, z chwilą kiedy nie przeszła przez zakopiańska tresurę. Czymże bowiem jest najdziksza nawet perwersja bez dodania do niej czysto zakopiańskiego erotyzmu, bez paru silnych dawek zakopianiny?”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego, „Echo Tatrzańskie”, nr 19-22

6

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret kobiety, 1929

pastel/papier, 64 x 47,9 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Ignacy Witkiewicz 1929 II T.B + E [w owalu] N? 8 m + Cof'

estymacja:
190 000 - 240 000 PLN
40 000 - 51 000 EUR

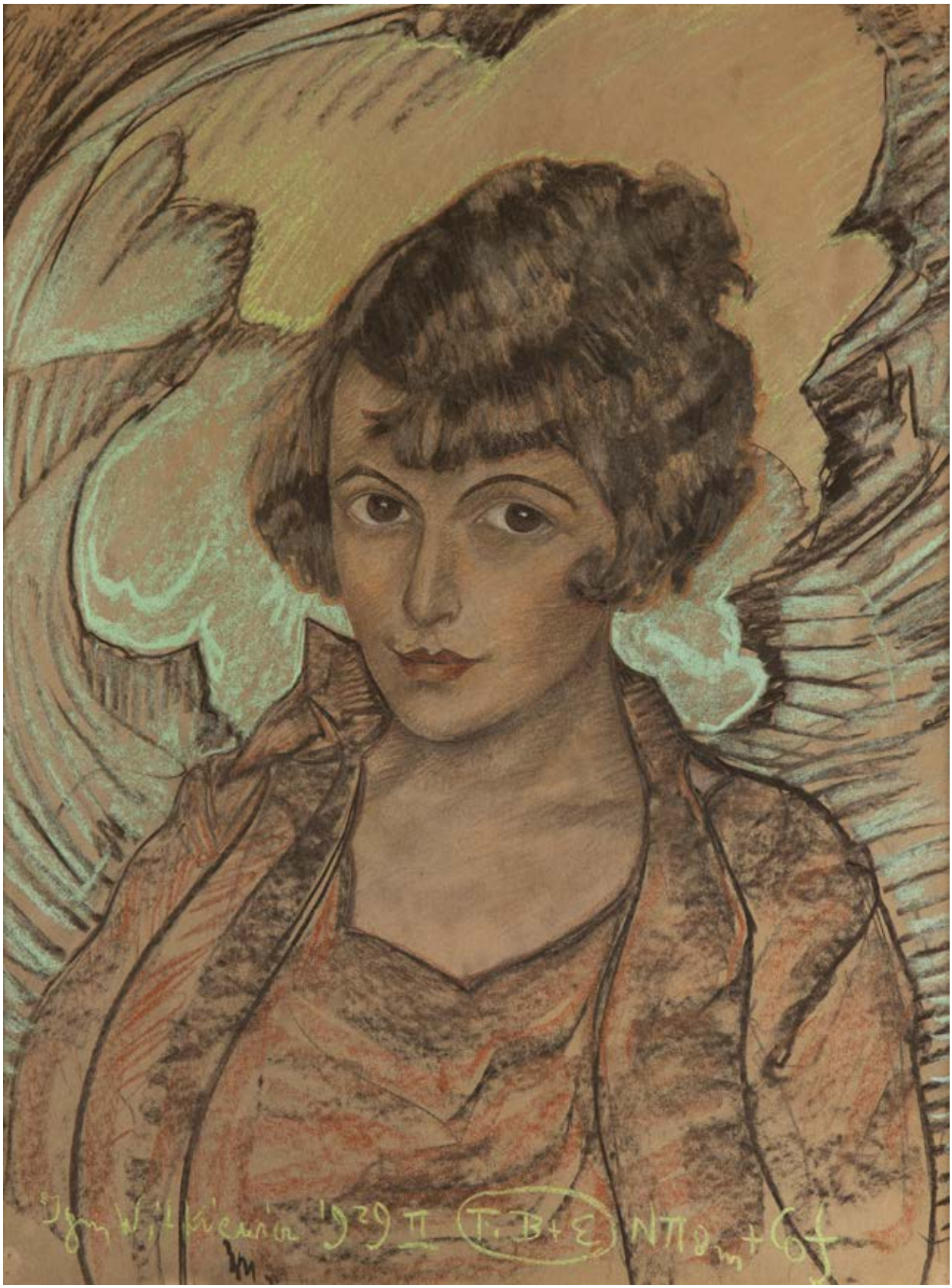
OPINIE:
ekspertyza Anny Żakiewicz z dn. 20 września 2017 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
zdjęcie przedstawiające modelkę z dziełem w nieznanym wnętrzu, 1929, archiwum prywatne

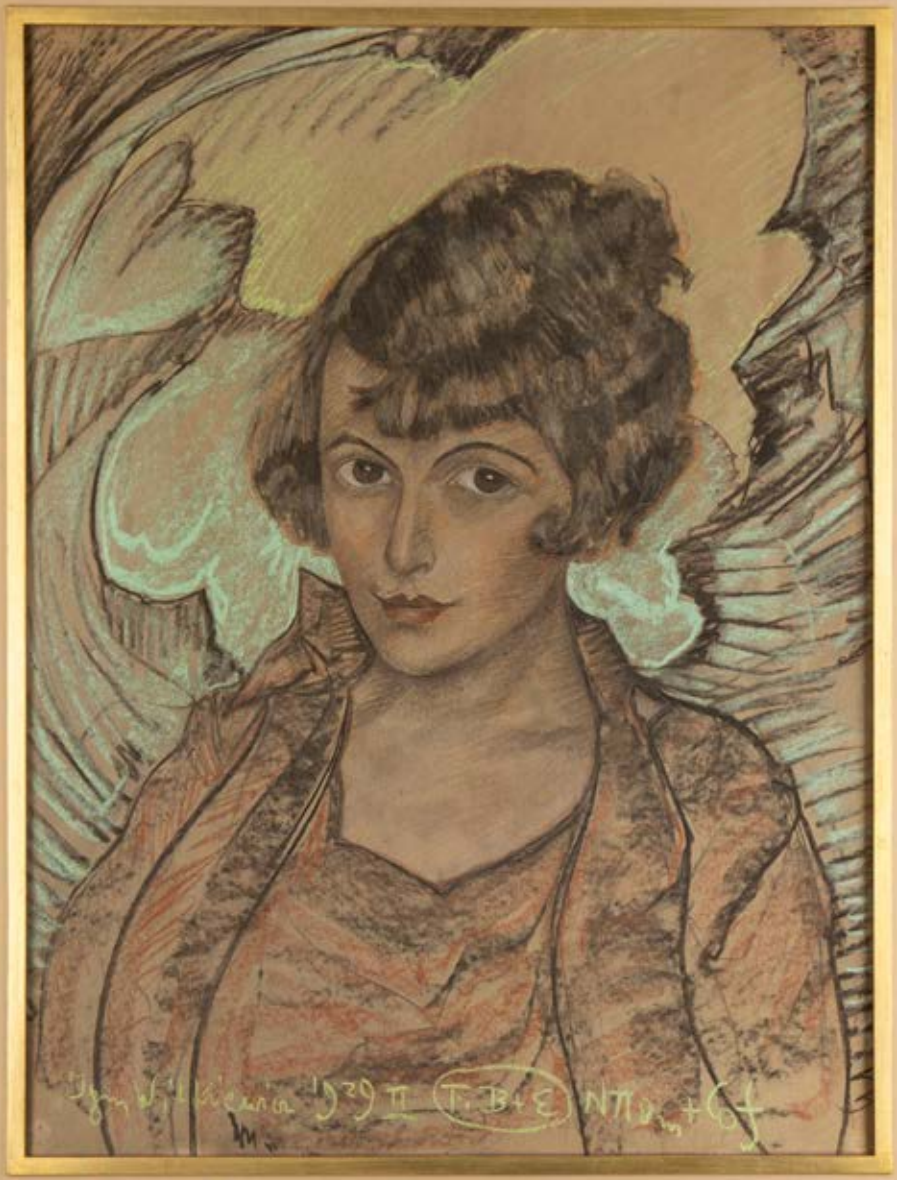
„Klient musi być zadowolony. Wszelka krytyka i poprawki na żądanie są wykluczone, ale za to model lub jego otoczenie może odrzucić portret, o ile ten się nie podoba, i zamówić drugi, o ile ja to wytrzymam".

Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz", 1925



„Wszystko w sztuce (a kto wie,
czy i nie w życiu) polega tylko na stosunkach.
Zaprzeć się w sobie, o ten swój najpępiejszy
trzon, rozpuczyć się w butę niebywałej
wprost, ponadludzkiej, wszechstworzeniowej
wielkości, rozdąć w sobie wichr namiętności
do granic śmiertelnej burzy, przepuścić to
przez potężny filtr żelazobetonowego rozumu
i potem z całej tej potwornej, wypiętrzonej
ponad własną miarę wieży ciśnień
metafizycznej siknąć przez wąziutką rurkę
czystą, zimną, zaklętą w sobie formę samą
w sobie – oto jest sztuka”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jedyne wyjście



Modelka z własnym portretem autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza, reprodukcja cyfrowa fotografii, około 1929

„Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone”.

Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”, 1928

Witkacy, odrzuciwszy na początku lat 20. XX wieku sztukę czystą i zrezygnowawszy z tworzenia olejnych, fantastycznych kompozycji w zgodzie z teorią czystej formy, poświęcił się głównie, obok twórczości literackiej, pastelowemu malarstwu portretowemu. Pastelowe portrety Witkacego, na tle radykalnej, konstruktywistycznej awangardy lat 20. i 30. postulującej przemodelowanie życia poprzez nową sztukę, jawią się jako radosna pochwała malarstwa. Witkacy stworzył swoisty malarski atlas, bogatą galerię, w której uwiecznił postaci formujące panoramę kultury dwudziestolecia międzywojennego. Artysta, prawdopodobnie ze względu na problemy finansowe, założył w 1925 roku jednoosobową Firmę Portretową „S.I. Witkiewicz”. Jej regulamin, ogłoszony jako wstęp do wystawy Tymona Niesiołowskiego i Stanisława Witkiewicza ojca w warszawskim Salonie Garlińskiego, potem opublikowany w 1928 roku jako afisz, zakładał możliwość wykonania 5 typów portretów.

W lutym 1929 roku Witkacy pisał do żony: „Pękła bania z babamy, do portretów”, komentując w ten sposób liczne zamówienia, które otrzymała Firma Portretowa. Właśnie ten czas miał obfitować w znakomite portrety kobiece, które Witkacy wykonywał w Zakopanem. Prezentowany portret jest oferowany po raz pierwszy na rynku aukcyjnym, a jego historię współtworzy niezwykły dokument - fotografia z prywatnego archiwum, na której widoczna jest modelka ze swoim portretem. Postać siedzi na kanapie z zapleckiem dekorowanym w stylu zakopiańskim, o który oparty jest oprawiony pastel. Z porównania dzieła i fizjonomii modelki jasno wynika, że Witkacy idealizował postać kobiety. Nadał jej nieco bardziej wyraziste niż w rzeczywistości rysy i drapieżne spojrzenie.

Portret powstał jako mieszanka typu B i E. Artysta połączył w nim więc wizerunek „charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury” (typ B) z „dowolną interpretacją psychologiczną”, przynależną typowi E. W codziennej praktyce Firmy Portretowej oznaczało to, że Witkacy wykonywał stosunkowo zachowawczy portret w typie B, który, pod wpływem uroku modelki, przeradzał się w dzieło nieco mniej formalne, w który wydobywał cechy portretowanej, które szczególnie przypadły mu do gustu. Subtelnie opracowana partia twarzy modelki pozostaje w kontraście z ekspresjonistycznie potraktowaną partią tła. Abstrakcyjne kształty, które przypominają formy skalistego, górskiego pejzażu tworzą wokół głowy modelki rodzaj nimbu. Adnotacja w partii sygnatury wskazuje, że malarz wypił podczas seansu portretowego kawę, a nie pił mocnego alkoholu od ośmiu miesięcy.

7 †

JÓZEF DOSKOWSKI

1894-1979

Fantazja scenograficzna, około 1925

kredka, ołówek, węgiel/papier, 25,5 x 20 cm
sygnowany p.d.: 'J. DOSKOWSKI'
zgodnie z przekazem rodzinnym praca stanowi szkic scenograficzny do dramatu "Wariat i pielęgniarka - Nowe Wyzwolenie" Witkacego, premiera: 21 marca 1925 roku, Zakopane, Towarzystwo Teatralne.

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji Józefa Fedorowicza "Pimka" (1893-1963), meteorologa i kierownika stacji meteorologicznej w Zakopanego, artysty i aktora Teatru Formistycznego
kolekcja prywatna, Warszawa (krewni Józefa Fedorowicza)

LITERATURA:
porównaj: Janusz Zagrodzki, Józef Doskowski. Formista, katalog wystawy, Olszewski Gallery, Warszawa 2022, nr kat. 21, 40, 42, 43

Józef Doskowski, pomimo przynależności do grupy Formistów, kluczowego ugrupowania awangardowego w Polsce, pozostaje do dnia dzisiejszego na uboczu polskiej historii sztuki. O znaczeniu i wartości twórczości Doskowskiego, świadczy chociażby fakt włączenia przez Władysława Strzemińskiego niezachowanej do dnia dzisiejszego kompozycji artysty „Baletnica" w skład założonej w lutym 1931 roku przez grupę twórczą „a.r." Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w łódzkim Muzeum Historii i Sztuki.

Większość plastycznego dorobku Doskowskiego uległa rozproszeniu w czasie wojny, zaginęła lub została zniszczona. Spośród dokumentów przybliżających formę dzieł, które były mu najbliższe, pokazywanych na pierwszych wystawach w Krakowie i Lwowie, przetrwało jedynie kilka niewielkich fotografii. Kompozycje „W świetle" (1922), „Baletnica" (1922) i „Kwiat" (1924) są wykładnią artystycznych postulatów zarówno Doskowskiego jak i jak pozostałych członków grupy Formistów. Łączyło ich negowanie realizmu, tradycji mimezis i iluzji, ale również dystans do modernistycznych koncepcji symbolizmu, często o mistycznym zabarwieniu.

Prezentowany w ofercie aukcji rysunek „Fantazja scenograficzna" stanowi znakomity przykład twórczości artysty. Przedstawiona postać, zakomponowana w samym centrum kompozycji, skonstruowana jest z rytmicznie ułożonych elementów: linii, łuków i płaszczyzn. Głównym tematem pracy jest ruch oraz próba porządkowania procesu wyodrębniania poszczególnych jego stadiów. Przenikanie linii, planów oraz konkretnych brył, wskazujących kierunki w jakich przemieszcza się postrzegana zmysłowo forma, nadaje unoszącym się w przestrzeni kształtom magiczną „jedność w wielości", porównywalną z budową utworu muzycznego. Siła przekazu zawarta jest w rytmie abstrakcyjnych form, w których postać ulega dekompozycji.

Doskowski od początku 1925 roku uczestniczył w spotkaniach, odczytach i dyskusjach organizowanych przez Towarzystwo „Sztuka Podhalańska" w Zakopanem. Był również aktywnym członkiem nowo powołanego zespołu teatralnego. 13 lipca 1925 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz dokonał odczytu „Nieporozumienia teatralne", który był wykładnią koncepcji „Czystej Formy" w teatrze. Odczyt odbył się w sali hotelu Morskie Oko w Zakopanem. Zgodnie z przekazem rodzinnym, „Fantazja scenograficzna" stanowi szkic scenograficzny do dramatu „Wariat i pielęgniarka - Nowe Wyzwolenie" Witkacego, którego premiera odbyła 21 marca 1925 roku, w Zakopanem, w Towarzystwie Teatralnym. W kontekście interpretacji, ważnym podkreślenia jest fakt, iż Witkacy , obok Tytus Czyżewski i Leon Chwistka był czołowym teoretykiem grupy. Projekt scenografii do sztuki teatralnej Witkacego stworzonej w ramach działalności Teatru Formistycznego stanowi niezwykle ciekawy i rzadki dokument epoki oraz przykład artystycznej działalności Formistów.

J. DOSKOWSKI

8 †

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

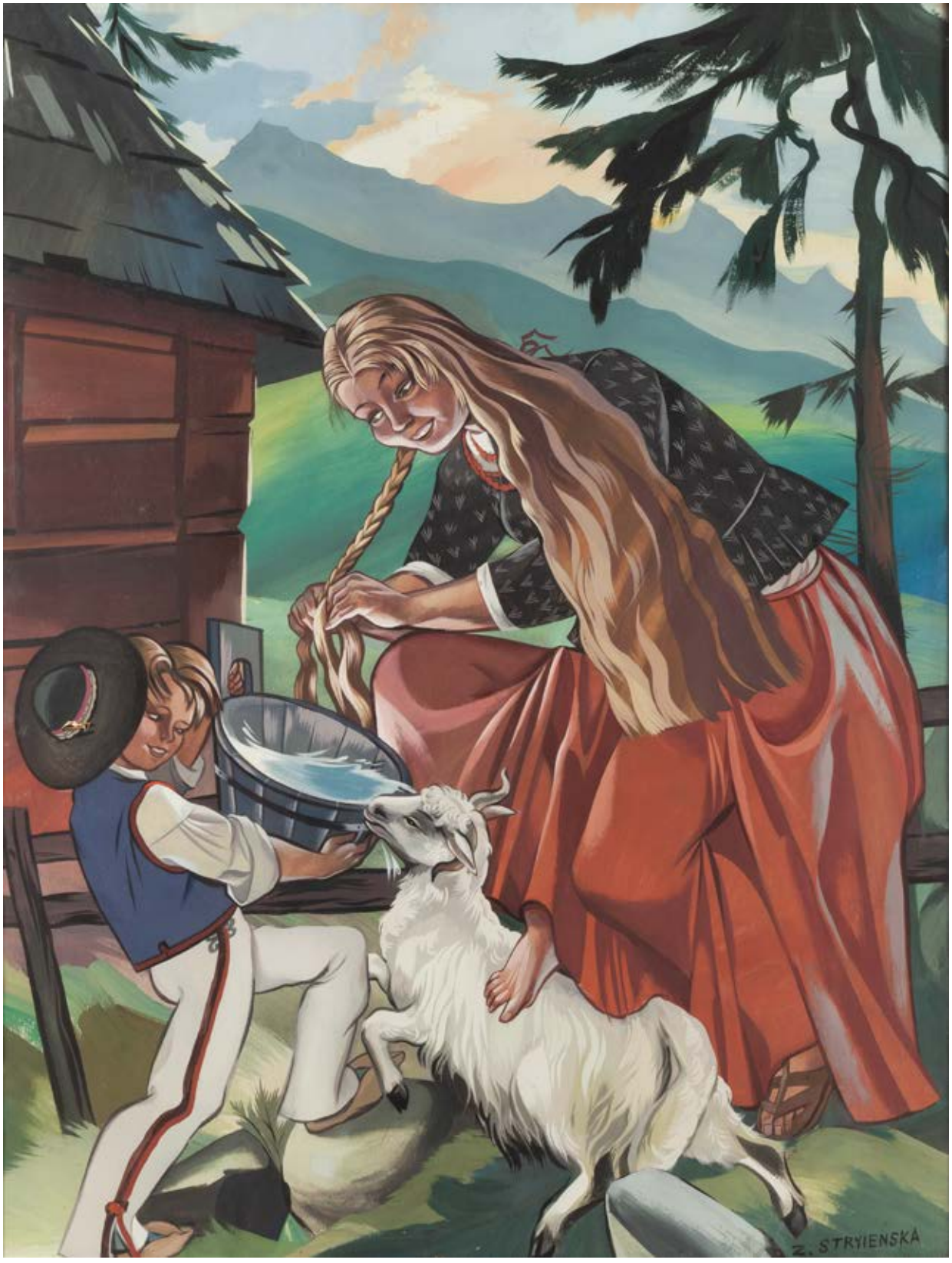
Tatrzańska sielanka, lata 30. XX w.

gwasz/papier, 90 x 68 cm
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:
140 000 - 200 000 PLN
30 000 - 43 000 EUR

„Każdego z naszych artystów możemy sobie wyobrazić w gromadzie artystów francuskich, włoskich, niemieckich lub rosyjskich, Stryjeńskiej – nie sposób, żaden bowiem nie wyodrębnia się tak jaskrawo z narzuconego mu obcego otoczenia jak Stryjeńska, artystka przecież najdoskonalej współczesna w sposobie malarskiego wysławiania się i ogólnego pojęcia o malarstwie".

Katarzyna Nowakowska-Sito, Boginka z Ziemiańskiej, w: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, red. Światosław Lenartowicz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 36


Z. STRYIENSKA

„Zakochani (Zofia i jej mąż Karol Stryjeńscy) byli w Zakopanem, Tatrach i góralach – w ich tańcach i śpiewie – w całej podhalańskiej sztuce ludowej. W niej upatrywali szczególnych wartości dla rozwoju regionu, a także inspiracji dla odradzającej się sztuki polskiej, w treści i formie narodowej, do jakiej dążyli artyści kilku pokoleń, wywodzący się z różnych ugrupowań i kierunków".

Maria Grońska, wstęp do „Chleb prawie że powszedni - pamiętnik Zofii Stryjeńskiej", Warszawa 1995, s. 8

Losy Zofii Stryjeńskiej, związanej od urodzenia z Krakowem, splotły się z Zakopanem za sprawą męża artystki – Karola Stryjeńskiego, który, jak wtedy twierdził, miał „dwie miłości: Tatry i Zochę". Niedługo po ich ślubie, w 1922, Karol uzyskał pierwszą nagrodę w rządowym konkursie na plan regulacji zabudowy Zakopanego. Architekt i projektant, w tym samym roku został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą zarządzał z dużymi sukcesami w latach 1923-27. W tym samym roku małżonkowie przenieśli się na stałe do stolicy Podhala. Kariera Zofii rozwijała się w tym czasie równolegle z karierą męża. Znana była już wówczas z malowanych z rozmachem kompozycji monumentalnych, sztalugowych oraz ilustracji książkowych. Wraz z Karolem aktywnie uczestniczyli w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. Podczas jednego z wieczorów Zofia miała wyznać, że kocha się w Witkacym i założyć na czoło przepaskę z zatkniętą fotografią artysty. Witkacy odpowiedział jej podobno tym samym. Zofia przyjaźniła się również z Karolem Szymanowskim, dla którego projektowała kostiumy do baletu Harnasie. Znała się również z Malczewskimi, Iwaszkiewiczami, Heleną Rój oraz Jerzym Mieczysławem Rytardem.

Styl malarski Stryjeńskiej łączył w sobie elementy charakterystyczne zarówno dla art déco, jak i polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiastowo rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Malarstwo Stryjeńskiej opierało się na stylistycznych i tematycznych inspiracjach polskim, w szczególności góralskim, folklorem. Artystka czerpała ze sztuki ludowej zarówno tematy, jak i zasób form. Na poziomie formalnym jej malarstwo i projekty charakteryzowały odważne zestawienia kolorystyczne, dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców. „Wykreowane przez nią postacie – żywiołowe, emanujące energią, rozmachem i wigorem, barwne i dostojne – miały odzwierciedlać duchowe wartości polskiego chłopstwa. Współcześni Stryjeńskiej krytycy zauważali, że artystka ze zdumiewającą intuicją czyni użytek ze sztuki ludowej, z jej cech najbardziej znamiennych, łącząc najpełniejszą fantastykę z głębokim odczuciem życia, a poetyczny irracjonalizm ze szczerym humorem" (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 262-264).

Inspiracje ludowością w twórczości Stryjeńskiej można podzielić na dwie kategorie: pierwsza to prace tematycznie nawiązujące bezpośrednio do ludowych wierzeń, natomiast druga to czerpanie z wizerunków górali i ludowych strojów. Kluczowym elementem oraz fundamentem dla charakterystycznego dla obrazów Stryjeńskiej rytmu była barwa. U szczytu sławy Stryjeńska zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi odpowiedziała: „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szukam jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne".

Artystka posługiwała się czystym kolorem i bardzo ograniczonym modelunkiem światłocieniowym, nie aspirując do oddawania rzeczywistości w realistyczny sposób. Zamiast tego skłaniała się ku dekoracyjności, co równocześnie było gwarantem artystycznych i komercyjnych sukcesów na wielką skalę. Owa dekoracyjność obejmowała również wybiórczy stosunek do inspiracji folklorem. Stryjeńska nie powielała kompletów strojów ludowych, a jedynie wybierała odpowiadające jej estetycznie elementy, tworząc z nich nową i oryginalną całość. „Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska, choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały (...) Jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała)" (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 263).

W twórczości Zofii Stryjeńskiej można wyróżnić dwa główne modele przedstawiania postaci: pierwszy to sceny rodzajowe z ludowego życia, takie jak góralskie tańce, natomiast drugi model przedstawienia obejmuje nieco bardziej statyczne, dekoracyjne kompozycje, przedstawiające wyodrębnione sylwetki pojedynczych postaci. Prezentowana w katalogu praca „Tatrzańska sielanka" należy do drugiej z wyróżnionych kategorii, choć nie jest pracą statyczną. Kompozycja przedstawia scenę pojenia kozy przez młodą góralkę i małego chłopca. Obie postaci zostały uchwycone w dynamicznych, skomplikowanych pozach, jak gdyby w tanecznym kroku, co zdaje się nadawać im indywidualny, radosny wigor. Prezentowana praca opiewa proste, ludowe życie jako drogę do szczęścia i wyraz witalności.

9 †

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

"Żniwa", po 1955

gwasz/płótno, 70 x 90 cm
sygnowany p.d.: "Z. STRYJEŃSKA"

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
32 000 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:
z kolekcji rodziny Kuczkowskich

LITERATURA:
porównaj:
Światosław Lenartowicz, Zofia Stryjeńska, Olszanica 2020, nr kat. 294, s. 181 (il.)
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, nr kat. III.I.114, s.125 (il.)

„ Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiadania się postaciami i zdarzeniami. [...] Nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie 'studjuje' wsi, typów ludowych, postaci z galeryj. Rzuca tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapełniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z któremi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty. Nie tworzy tych postaci dla wyrażenia myśli, ale myśli swe wyraża postaciami gotowemi".

Jerzy Warchałowski, Zofia Stryjeńska, Warszawa 1929, s. 13

Z. STRYJEŃSKA

Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny

Zofię Stryjeńską, jedną z najwybitniejszych polskich kobiet-artystek przez lata uważano za księżniczkę polskiego malarstwa. Była skandalistką przełamującą tabu w zakresie obecności kobiet w sztuce. Początkowo uczyła się pod kierunkiem Leonarda Stroynowskiego, by przenieść się do Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w 1911 roku, udając mężczyznę przez cały ten czas. Po ślubie z Karolem Stryjeńskim w 1916 rozpoczęła pracę nad najważniejszymi dla jej wczesnego etapu cyklami obrazów i grafiki. Pierwszym z nich był powstały w 1917, a wydany w 1918 cykl grafik „Bożki słowiańskie", który w bardzo dekoracyjnej manierze ujmował fantazyjne przedstawienia z modnej wówczas Słowiańszczyzny. Obok niego zaprezentowała cykl temperowych obrazów nazwany „Pascha", w którym podejmowała znowu tematykę wierzeń religijnych o wyraźnie ludowym zabarwieniu. Stryjeńska szybko stała się ważną artystką specjalizującą się w dekorowaniu wnętrz. Jej silnie zrytmizowana, bogata kolorystycznie wizja folkloru świetnie wpisywała się w międzynarodową stylistykę art déco, która obejmowała nie tylko malarstwo, ale też wiele przedmiotów użytkowych, w tym zastawę stołową czy zabawki, które projektowała w latach 30. Jednak Stryjeńska była również spadkobierczynią folklorystycznych tendencji w sztuce polskiej, między innymi obecnych w twórczości Włodzimierza Tetmajera czy przede wszystkim, najważniejszego dla niej punktu odniesienia, jakim było dorobek Stanisława Wyspiańskiego. Wizję idealizowanego życia wiejskiego Stryjeńska kształtowała wokół stałych tematów przenikania się słowiańskiej kultury ludowej i chrześcijaństwa, obrzędowości i rytuału, a także rytmu pór roku wyznaczającego czas zasiewu i zbiorów. Ten przeniknięty poetycką naiwnością portret wsi polskiej zyskał uznanie publiczności międzynarodowej, kiedy w 1925 Stryjeńskiej zlecono wykonanie dekoracji do sali głównej pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Jej cykl sześciu panneaux o zbiorczym tytule „Rok obrzędowy w Polsce" zdobył dla Stryjeńskiej cztery Grand Prix, otrzymała ona również wyróżnienie specjalne i Legię Honorową. Oprawa pawilonu, którą współtworzyli tak wybitni artyści jak Henryk Kuna czy Jan Szczepkowski, wyznaczyła w polskiej historii sztuki początek dominacji art déco, a Stryjeńskiej nadała status wcześniej niedostępny dla żadnej kobiety w polskiej sztuce. Mieszkająca w tym czasie z mężem w Zakopanem artystka zaczęła otrzymywać zlecenia w całym kraju, czego rezultatem są chociażby doskonale znane z rynku warszawskiego Starego Miasta dekoracje kamienicy z 1928.

Stryjeńska doskonale odnajdowała się w środowisku inteligencji i cyganerii krakowskiej, poznając między innymi Tadeusza Boya-Żeleńskiego, rodziny Pugetów czy Kossaków, a także słynną poetkę Marię Pawlikowską-Jasnorzewską i jej siostrę Magdalenę Samozwaniec. Znała również wybitnych artystów z kręgów towarzyskich jej pierwszego męża: Witkacego, Władysława Skoczylasa czy Władysława Reymonta.

Prezentowany obraz pochodzi z późnego okresu w dorobku Stryjeńskiej, kiedy zmuszona przez okupację rosyjską malarka wyjechała z kraju i po nieudanej próbie wjazdu do Stanów Zjednoczonych osiadła w szwajcarskiej Genewie. Mimo to nieustannie powracała do motywów z jej wczesnej twórczości, operując dekoracyjną, wyrazistą paletą barw, by ukazać idylliczny obraz życia wiejskiego. Charakterystyczne dla Stryjeńskiej konturowe opracowanie form, które przybiera niemalże graficzny charakter, zostaje tu posunięte do skrajności, wyznaczając rytm przedstawienia, jego filmową bajkowość. Efekt ten Stryjeńska podkreśla, kontrastując ze sobą dwa plany obrazu, w drugim operując językiem rozmytych form natury i nieba, wydobywających ostro kreślone postaci pierwszoplanowe. Dzieło dobrze reprezentuje jakości tak charakterystyczne dla dzieł Stryjeńskiej – jej wyczucie rytmu kompozycji i żywe zainteresowanie kulturą ludową.

10

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Postać kobieca, 1931

brzost (wiąz górski), 51,5 x 17,5 x 15,5 cm
opisany ołówkiem na spodzie: 'Ew 226/31'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

„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 świątki i zbójniki ze szkoły Stryjeńskiego i kręci się w oczach cały świat czarowny «Skalnego Podhala». Spodziewasz się arcyswojskiego wyrazu na wskroś oryginalnej krainy, rodzimego odczucia rodzimej przyrody".

Karol Frycz, Sztuka Podhalańska i Prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie", „Świat" 1926, R. XXI, nr 26, s. 3

Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930

Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w okresie międzywojennym urosła do rangi żywego ośrodka artystycznego, który przy kontynuacji lokalnej tradycji rzeźby ludowej antycypował najnowsze, najbardziej postępowe nurty ze świata sztuki- kubizm, futuryzm i ekspresjonizm. Szkoła pod kierownictwem Karola Stryjeńskiego odniosła spektakularny sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, kiedy jej uczniowie zdobyli złote medale (za drzeworyt i rzeźbę). Jan Szczepkowski wygrał grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia", a sama szkoła została uhonorowana specjalnym odznaczeniem za całokształt nauczania. Szczególnie doceniono nacisk kładziony na maestrię obróbki drewna – głównego materiału zakopiańskich rzeźb – wydobywanie formy przy wykorzystaniu naturalnej struktury słoi. Doceniono również pobudzanie plastyczne umiejętności uczniów i ich artystycznego indywidualizmu.

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 góralskich Szwajcarii, Tyrolu i Szwarcwaldu. Przy małym zatrudnieniu w polu (…) jakżeby użytecznie ten czas mogli zapełnić rzeźbieniem różnych drobnostek, szczególniej 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). W 1876 z inicjatywy Towarzystwa Tatrzańskiego została założona w Zakopanem szkoła snycerska, której głównym celem miało być kształcenie zdolnej młodzieży z gór w dziedzinie rzeźby i drobnego rzemiosła (pamiątkarskiego). W 1878 szkoła ulega wcieleniu do austriackiego systemu kształcenia, zyskując oficjalną nazwę – Fachhochschule für Holzbearbeitung (Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego). W tamtym czasie nic nie zapowiadało jeszcze jej świetności.

Przełom nastąpił, gdy stanowisko dyrektora objął Karol Stryjeński (1922-1927), a następnie Marian Wimmer (1936-1939). Obaj dyrektorzy zrewolucjonizowali system kształcenia. Zaczęto kłaść nacisk na zamysł artystyczny, a nie jedynie funkcjonalność. Na fali wykształconej już przez Witkiewicza koncepcji stylu zakopiańskiego, traktowanego jako styl narodowy, zaczęto przywiązywać wagę do łączenia rodzimego folkloru z nowoczesną stylistyką. Symbolicznym wydarzeniem z tego okresu było potłuczenie i powyrzucanie do potoku wszystkich gipsowych modeli będących materiałami naukowymi. W ten sposób zerwano 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 wykorzystał 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 możność rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły" (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont" 1924, s. 27).

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, stanowił ostatnią tak konsekwentną recepcję sztuki Podhala. Czym należy tłumaczyć tak entuzjastyczny odbiór zakopiańskiej rzeźby wśród snobistycznej i zblazowanej paryskiej widowni na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu z 1925? Styl zakopiański pozostający w kontakcie w europejskimi trendami, ale zakorzeniony w polskim, podhalańskim folklorze, mógł wydawać się Paryżanom, zafascynowanym dziką i prymitywną egzotyką, równie elektryzujący, co tahitańskie płótna Gauguina, lub japonizujące portrety impresjonistów. Szkoła Zakopiańska na przestrzeni kilkunastu lat stworzyła zupełnie nowy artystyczny język nawiązujący do europejskich trendów, łącząc je w naturalnie zaskakujący i świeży sposób. Snycerskie dzieła szkoły zakopiańskiej – ostro cięte – a przez to wielopłaszczyznowe i dynamiczne, to polskie Art déco.

11 †

JÓZEF FIC

1912

Baran, lata 30. XX w.

brzost (wiąz górski), 13,5 x 6 x 11,5 cm
sygnowany i opisany na spodzie podstawy ołówkiem: 'Fic | pozaszkolna'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 600 EUR

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, aw 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".

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

12

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Mężczyzna z niedźwiadkiem, 1930

brzost (wiąz górski), 28 x 15,5 x 11,5 cm

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

„Stylistyka ta – polska odmiana art déco – została też zaszczepiona w Szkole Przemysłu Drzewnego. Już w następnym roku po wystawie paryskiej roku szkolnym 1925/26, pod kierunkiem Wojciecha Brzegi i Romana Olszewskiego, powstawały kompozycje ostro ciętych w głąb, krystalicznych brył. Z biegiem lat stylizacja pogłębiała się, a formy stawały się coraz bardziej dynamiczne, rozbite, niemal abstrakcyjne. (...) Te geometryzujące, art décowskie kompozycje figuralne pozostają do dziś najbardziej charakterystycznymi, najłatwiej kojarzonymi ze Szkołą Przemysłu Drzewnego rzeźbami".

Głosy o rzeźbie dwudziestolecia do stałej wystawy „Artyści i sztuka" w Zakopanem w Galerii Sztuki XX wieku w willi Oksza w Zakopanem, 2011, za: Teresa Jabłońska, Sztuki piękne pod Tatrami, Zakopane 2015, s. 321

13 † Ω

TADEUSZ BRZOZOWSKI
1918-1987

"Trujoczka", 1977

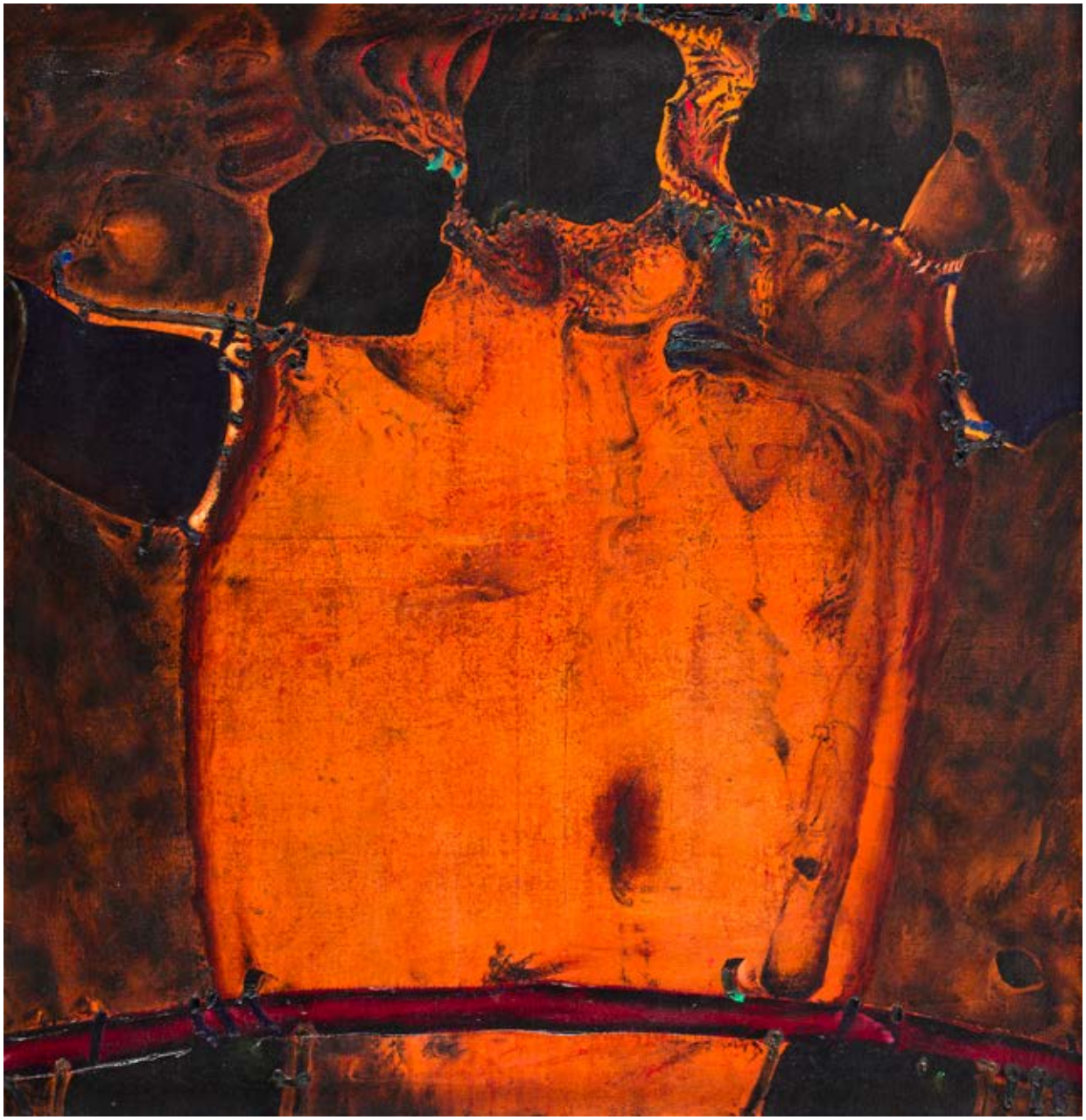
olej/płótno, 100 x 93 cm
na krośnie malarskim sygnowany, datowany i opisany: 'T. BRZOZOWSKI', 'TRUJOCZKA', '99 x 96.' oraz '1976.-77.'
dwie papierowe nalepki wystawowe oraz autorska nalepka opisana: 'werniks | do farb | olejnych | lato | 1978'
na odwrociu stempel wywozowy i wskazówka montażowa

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 107 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA
kolekcja Bohdana W. Oppenheima, Santa Monica, USA
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
„Masters of Contemporary Art in Poland", Ithaca, Nowy Jork, 1986; Herbert F. Johnson Museum of Art, 2.04-18.05.1986
„Escapes: Polish Art in the Communist Era", Loyola Marymount University, 3.01-21.03.2010

LITERATURA:
Masters of Contemporary Art in Poland, katalog wystawy, Herbert F. Johnson Museum of Art, 1986, poz. kat. 5
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, (red.) Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 330, ss. 237-38



„Mówiono o nim, że ma w sobie
ducha św. Franciszka. Skąd więc
ta cała drapieżność?… Próbował wyjaśnić:
‘Widzisz, staruszku, wszystko wydaje się
takie zwyczajne, takie gładkie, a tu – haczyki,
pazurki… a tu kosteczki wyłażą’.
Więc przerażenie podszewką rzeczywistości,
metafizyczna trwoga, żażegnywana
śmiechem. Tego nie dało się podrobić
ani powtórzyć. Trzeba było mieć dziwną
Tadziową duszę – duszę św. Franciszka
i Hieronima Boscha”.

Jan Józef Szczepański, Tadzio, w: Historyjki (1990)

Tadeusz Brzozowski, Zakopane 1964, fot. Tadeusz Rolke

W 1972 Tadeusz Brzozowski na zaproszenie Jana Kunczyńskiego wyjechał na pół roku do USA, skąd powrócił do Zakopanego zafascynowany „społeczeństwem postindustrialnym". W czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych napisał w jednym z listów: „(…) Pracuję w napięciu 'amerykańskim'. …No i to światło, bardzo połyskliwe ostre!!! Chyba tak 'mocnych' obrazków nie miałem dotychczas… nigdy nie były tak 'piekące', tak kolorowe i tak nie 'estetyzujące'. To światło tutaj jest tak ostre, że nie wyobrażałem sobie czegoś takiego. Będę musiał je głęboko 'schować' i malując w kraju, dalej mieć je przed oczami" (Tadeusz Brzozowski, cyt. za: Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Brzozowski [1918-1987], Warszawa 2006, s. 65). „Piekąca" i „gorąca" paleta barw tworzy również kompozycję prezentowanego obrazu, powstałego już po powrocie artysty do Zakopanego, w którym zauważalny jest prymat ekspresyjnej materii i koloru. Stałe miejsce zamieszkania na mapie Polski było dla Brzozowskiego źródłem dystansu od zamętu, jaki wzbudzała jego międzynarodowa kariera. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 artysta wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourqoui Paris", gdzie wyraźnie podkreślał głęboką więź z Zakopanem. Był również czynnym aktywistą wśród tutejszego środowiska artystycznego, działał jako dyrektor zakopiańskiego Liceum Plastycznego, projektował wnętrza kościołów oraz scenografie teatralne. Sam dom Tadeusza Brzozowskiego i Barbary Gawdzik-Brzozowskiej stanowił centrum lokalnego życia towarzysko-artystycznego.

„Trujoczka" jest niezwykle ekspresyjnym przykładem dojrzałej twórczości Brzozowskiego, który pod koniec lat 70. malował już coraz mniej na rzecz intensywnej pracy nad rysunkiem. W 1977 został mianowanym profesorem nadzwyczajnym PWSSP w Poznaniu i konsekwentnie odrzucił liczne namowy otrzymania tytułu rektora. W tym schyłkowym okresie twórczości artysty Mariusz Hermansdorfer dostrzega w kompozycjach idealną symbiozę kształtu, tworzywa, koncepcji i formy, gdzie dotychczasowy nastrój egzystencjalny, ironia i groteska ustąpiły miejsca sferze sacrum i eschatologii: „Ukazane w znakomitych skrótach perspektywicznych postacie wydają się wylewać z obrazów, tak jak wylewa się z nich farba. Są monumentalne, mocne, przegrane i zwycięskie. Pozwalają wierzyć w człowieka, ale także podtrzymują zachwianą wiarę w sztukę nam współczesną" (Mariusz Hermansdorfer, cyt. za: Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Brzozowski [1918-1987], Warszawa 2006, s. 67-68). Brzozowski we wcześniejszych swoich kompozycjach umiejętnie wykorzystywał poetykę groteski z charakterystycznymi dla niej zniekształceniami przedstawianego świata i dramatycznego napięcia. Te artystyczne poszukiwania odnalazły pełne odzwierciedlenie także w późniejszych obrazach abstrakcyjnych o dominującej, intensywnej kolorystyce i kanciastej, spazmatycznie załamującej się linii. Dzieła powstałe w latach 70. wyróżniają się śmiałością kolorystyczną, wyszukaną materią, silnie zaakcentowaną fakturą, a także archaizującymi tytułami. Niezwykła siła ekspresji tych dzieł przyniosła Brzozowskiemu uznanie krytyki i publiczności.

„Trujoczka" należała do jednej z najbardziej znanych zagranicznych kolekcji polskiej sztuki współczesnej – kolekcji Sylwestrowiczów. Przez wiele lat kolekcja była eksponowana w podmiejskiej modernistycznej willi w Bernardsville w stanie New Jersey. Willa Sylwestrowiczów w Bernardsville została zaprojektowana w 1961 przez brata Hanny Sylwestrowicz, Bohdana Urbanowicza – malarza, architekta i profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po ukończeniu, dom spotkał się z szerokim uznaniem w środowisku amerykańskich architektów. Przez wiele lat dom Sylwestrowiczów pełnił rolę nieoficjalnej ambasady Polski, gdzie spotykali się pisarze, artyści, intelektualiści i akademicy.

Witold Dowoyna Sylwestrowicz (1909-1986) ukończył Politechnikę Warszawską na Wydziale Mechanicznym Sekcji Lotnictwa. W toku studiów odbył szkolenie wojskowe w Szkole Podchorążych Rezerwy Lotnictwa w Dęblinie. W trakcie II wojny światowej wyjechał do Wielkiej Brytanii, by dołączyć do Polskich Sił Powietrznych w składzie RAF-u. Był uczestnikiem Bitwy o Anglię, podczas której wziął udział w trzech wylotach jako radionawigator jednego z czterech polskich dywizjonów – 307 Dywizjonie Nocnych Myśliwców. Po wojnie, do 1952 roku wraz z żoną – Hanną – mieszkał w Wielkiej Brytanii, a później wyjechali do USA. Aż do emerytury Witold Sylwestrowicz pracował w Bell Labs w Murray Hill, Brown University w Providence i Massachusetts Institute of Technology w Cambridge.

14 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
1927-1957

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

tusz/papier, 21,5 x 29,8 cm
opisany na odwrociu: '295' i 'A.Wróblewski' (ręką Krystyny Wróblewskiej, matki artysty) i oznaczony 'I86' i 'IN169'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty, po 1994
depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 2002-2012
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

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

„Miałem już za sobą przebyty chlubnie jeden żleb śnieżny - chlubnie, bo z duszą na ramieniu udało mi się regularnie i bez popłochu przebyć cały kawałek - stopnie przydały mi się potem, były luksusowo wprost wykopane! Byłem więc obeznany już ze śnieżnym żlebem i uodporniony na jego efekty. Spojrzeć w dół: stroma gładzizna biała i niepokalana, z misternymi torami spadłych kamyków, aż hen, w piarżyste stopy gór, w cichość doliny."

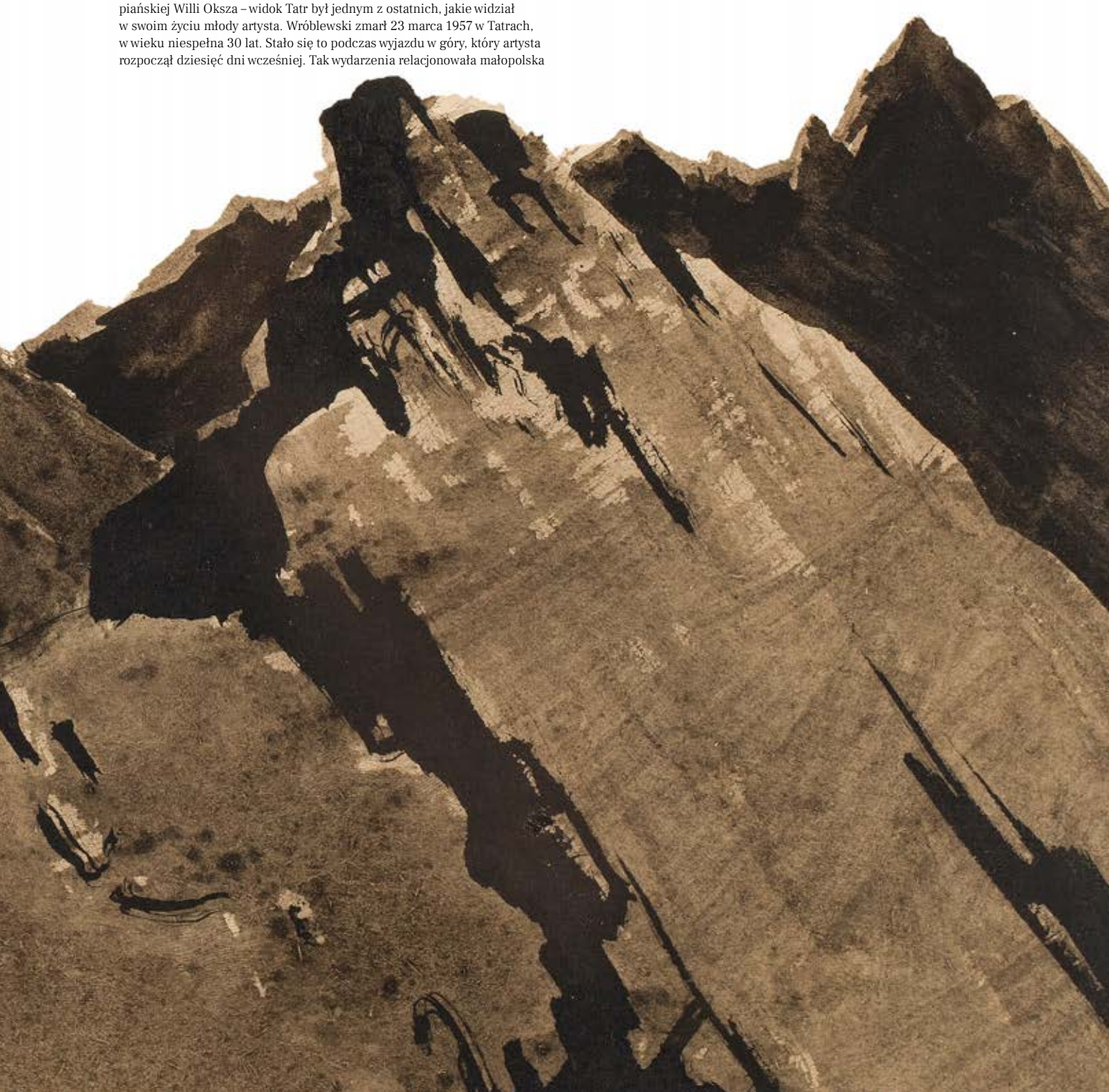
Andrzej Wróblewski

Okolice Zakopanego było dla Andrzeja Wróblewskiego miejscem, w których chętnie tworzył i spędzał czas. Z informacji zawartych w notatkach artysty wiadomo, że w Tatrach bywał bardzo często. To doskonale znane każdemu miasto, usytuowane w południowej Polsce, stanowiło dla Wróblewskiego miejsce zarówno relaksu jak i inspiracji. Z Zakopanego wybierał się w górskie wycieczki, podczas których mógł obcować osobiście z majestatem gór, podziwiając zapierające dech w piersiach widoki. Temat widoków tatrzańskich szczytów został zrealizowany w serii kilkudziesięciu tuszy zgromadzonych w tekach pt. „Tatry I" i „Tatry II", które artysta wykonał w latach 1952 – 1953.

Fascynacja Wróblewskiego górami objawia się w pracach artysty, choć tatrzańska część jego twórczości pozostaje mniej znana od innych jego dzieł m.in słynnego cyklu obrazów „Rozstrzelanie". Warto jednak wiedzieć, że Wróblewski pozostawił po sobie liczne gwasze, akwarele i rysunki ukazujące widoki Tatr, które charakteryzują się niezwykłą oryginalnością i siłą wyrazu. Pokazują one przede wszystkim zainteresowanie artysty otaczającym go światem. Stanowią ponadto interesujący zapis atmosfery i nastroju doświadczanego podczas obcowania człowieka sam na sam z ogromem natury. Nie trudno się zresztą dziwić, że ten wyjątkowy na tle Polski region o charakterze alpejskim tak przyciągał i fascynował artystę. O zainteresowaniu Wróblewskiego wspinaczką górką pisał Jan Michalski, krytyk i kolekcjoner dzieł artysty: „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). Wróblewski w swoich rysunkach przedstawiających górskie widoki nie ograniczał się do przedstawiań konkretnych pasm górskich. Niekiedy te prace pozostawały syntetycznymi, mocno uproszczonymi, rytmicznymi kompozycjami lokującymi się gdzieś pomiędzy przedstawieniem gór, a obrazami w nurcie abstrakcji geometrycznej.

Prezentowana na aukcji praca Andrzeja Wróblewskiego jest niewielką kompozycją wykonaną w technice tuszu na papierze. Niedatowany, monochromatyczny rysunek stanowi dość szczególny zapis widoku górskich szczytów zdominowany przez kontrast czerni i bieli. 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 nadciągającą burzę. W zależności od przyjętej optyki można tę pracę uznać albo za dość naturalistyczne, dokumentalne odwzorowanie pewnego fragmentu rzeczywistości, albo też za ukazanie majestatycznego, pięknego charakteru górskiego krajobrazu. Obie z zarysowanych perspektyw nie muszą się wcale wykluczać.

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 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).



15 †

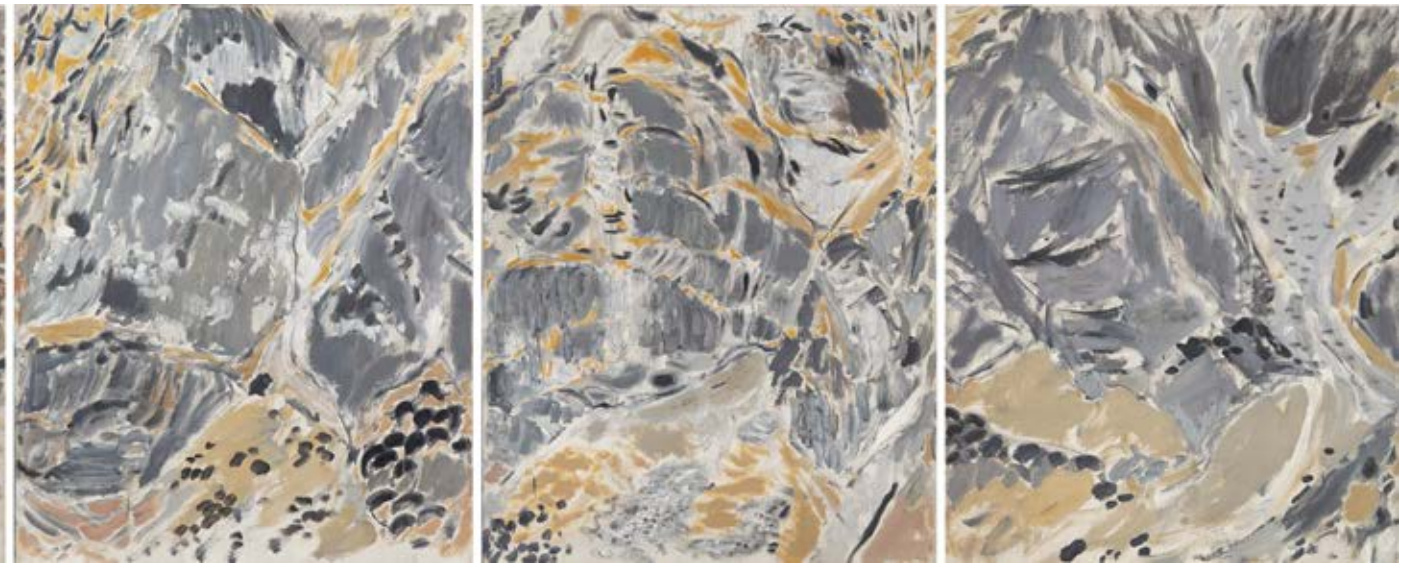
WACŁAW TARANCZEWSKI
1903-1987

"Skały nad Morskim Okiem" (poliptyk), lata 50.-60. XX w.

olej, tempera/płótno, 77 x 90 cm (wymiary każdej pracy)
poliptyk złożony z 6 prac
każda praca numerowana na odwrociu

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 700 - 15 000 EUR

LITERATURA:
porównaj: Wacław Taranczewski, Skały - Nad Morskim Okiem. Krakowska Wenus z Willendorf II, katalog wystawy, Galeria i Dom Aukcyjny Nautilus, s. nlb



Wacław Taranczewski jest jednym z najważniejszych reprezentantów polskiego koloryzmu. Malarz początkowo związany był ze środowiskiem artystycznym Poznania, gdzie po raz pierwszy zetknął się z awangardowymi tendencjami reprezentowanymi przez grupę „Bunt", formistami i Augustem Zamoyskim. Z kolei podczas krakowskich studiów wszedł w krąg oddziaływania futurystów oraz nawiązał kontakty z awangardowymi twórcami: Leonem Chwistkiem i Józefem Jaremą. Na zainteresowanie się koloryzmem Taranczewskiego wpłynęło spotkanie z twórczością Tytusa Czyżewskiego, który wrócił z Paryża w 1929. Te awangardowe inspiracje Taranczewski harmonijnie połączył z tradycjonalizmem swych krakowskich nauczycieli, co dało w efekcie kompozycje figuratywne, lecz uproszczone, początkowo malowane w ciemnej, następnie – pod wpływem kolorystów – jaśniejszej tonacji barwnej. Formy na swoich obrazach budował kolorem, który stał się naczelną wartością w jego malarstwie. Zachowywał przy tym swobodę i lekkość kompozycji. Taranczewski często sięgał po te same motywy, ujawniając i odkrywając szereg wariantów, poddając je wielokrotnym próbom wydobycia wielości postaci i bogactwa kryjącego się w jednym temacie.
Temat tatrzańskiego pejzażu podejmował kilkukrotnie. Tatrzański krajobraz był mu dobrze znany już od czasów plenerów w Gorcach, na których bywał począwszy od 1931. W Tatrach podjął artysta motyw, który fascynował wielu polskich malarzy, począwszy od I poł. XIX w. Taranczewskiego zachwycał zwłaszcza majestat wysokich gór otaczających najsłynniejsze z tatrzańskich jezior – Morskie Oko. W kompozycjach pejzażowych odchodził od prawdy i weryzmu przedstawienia. W latach 50. zbliżył się do efektów malarstwa abstrakcyjnego, zawężając gamę barwną i upraszczając jeszcze bardziej motywy.

Taranczewski poszedł dalej niż jego poprzednicy, redukując formy do barwnych płaszczyzn i pozrywanych linii. Mimo tej lapidarności środków wyrazu, poliptyk świetnie oddaje wrażenie surowości i wręcz namacalnej szorstkości skał i piargów. Niewątpliwie duży udział w tym efekcie ma zastosowana technika: sgraffita temperowych warstw różnobarwnej farby. Znana jest ona przede wszystkim jako technika dekorowania elewacji budynków, gdzie polega ona na zastosowaniu warstw (najczęściej dwóch) nakładanych na siebie różnobarwnych tynków. W wierzchniej z nich wydrapuje się linie lub połacie, odsłaniające spodnią warstwę i wydobywające tym samym efekt motywu na odmiennym kolorystycznie tle. Technika ta znana musiała być znana Taranczewskiemu z okresu odbudowy poznańskiego Starego Miasta po zniszczeniach II Wojny Światowej. Fasady wielu zrekonstruowanych kamienic, zwłaszcza w pierzejach rynku, ozdobiły sgraffitowe dekoracje.

W poliptyku „Skały – nad Morskim Okiem" Taranczewski wykorzystał szorstkość techniki sgraffita dla sugestywnego oddania nie tylko faktury eponimicznych skał i usypisk rumoszu, lecz także jakby wewnętrznej struktury kamienia. W kompozycji brak samego jeziora, jednak sposób interpretacji kształtów nie wyklucza możliwości interpretacji, że widzimy „lustrzane odbicie" zboczy i piargów, w nieporuszonej tafli Morskiego Oka. Panoramiczne ujęcie poliptyku daje okazję do kontemplacji majestatu górskiego pejzażu i ewokacyjnych możliwości abstrakcyjnego malarstwa. W poliptyku można również dostrzec doświadczenia i recepcję monumentalnych, wieloskrzydłowych średniowiecznych nastaw ołtarzowych. Przy takiej interpretacji mielibyśmy do czynienia z nie tylko uwznioślenieм, ale i sakralizacją tatrzańskiej przyrody.

16 †

WŁADYSŁAW HASIOR
1928-1999

"Bolesna", 1980

asamblaż/tkanina, tworzywo sztuczne, metal, papier, plexi, szkło, tektura, 176 x 50 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Hasior W 1980 | "Bolesna"'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, lata 80. XX w.
kolekcja prywatna, Niemcy

W jednej z wypowiedzi na temat religijnego charakteru swoich asamblaży Władysław Hasior stwierdzał: „Mam szlachetne oczekiwanie, by ktoś tej głowy nie odczytał jako Matki Boskiej, ale pamiętał nade wszystko o tym, że jest to nie tylko Matka Boska, lecz skarb naszej kultury narodowej". Artysta mówił w ten sposób o wizerunku Madonny z Krużlowej, którego reprodukcję wykorzystywał w pewnych swoich pracach. Tym samym dawał do zrozumienia, że obecność postaci znanych z Biblii, czy innych tekstów religijnych niekoniecznie musi być manifestacją jego własnej postawy duchowej i „wyznaniem wiary", ale raczej może być traktowana jako praca z wizualnymi archetypami. Hasior, wykształcony w akademii sztuk pięknych, miał świadomość wielkiego oddziaływania obrazów religijnych na sztukę europejską. Sam na temat swojej pracy dyplomowej wybrał Drogę Krzyżową. W ten sposób wielka tradycja sztuki religijnej mogła spotkać się w jego twórczości z inną tradycją – wizualnością sztuki odpustowej, jarmarcznej, estetyką kiczowatych „świętych obrazków". Choć warto pamiętać, że o ile Droga Krzyżowa była dziełem stricte religijnym, o tyle późniejsze prace Hasiora za swój temat miały religię – wchodziły z nią w dialog, ale same nie były sztuką religijną. Hasior nie tyle powielał obrazy świętych, co pracował z nimi, przetwarzał tak, by zyskały nowe oblicze, ale też znaczenie. Dobrym przykładem takiej postawy artysty jest prezentowana tutaj praca „Bolesna". Hasior posłużył się w niej wizerunkiem kobiety, który znajduje się w centrum przedstawienia. Kim ona jest? Tytuł zdaje się wskazywać na Matkę Boską. „Bolesna" to jeden z jej przydomków obecnych w rytuale religijnym. Jednak uważne przyjrzenie się wizerunkowi pozwala zauważyć, że choć może to być część reprodukcji religijnego wizerunku Marii, można też w przedstawieniu doszukiwać się twarzy zwykłej, przypadkowej kobiety. W ten sposób twórca pokazuje, jak pewne percepcyjne przyzwyczajenia odbiorców sprawiają, że artysta może programować ich ogląd obrazu. Hasior we właściwy sobie sposób podkreśla tę treść – używa gwoździ, które ten przydomek Marii przekuwają (nomen omen) w fizyczną, destruktywną dla samego obrazu obecność ostrego metalu. Przebijają one bowiem powierzchnię obrazu, sugerując ból i zniszczenie. Podobny efekt tworzy potłuczona, ostra butelka. Z kolei koraliki zdają się symbolizować łzy kobiety/Marii. Użycie tkanin zwisających u dołu pozwala tę pracę powiązać ze sztandarami Hasiora. Tematyka prezentowanej tutaj pracy może wskazywać również na jej związki z obiektami takimi jak feretrony wykorzystywane w obrządku katolickim podczas uroczystych, barwnych procesji z okazji święta Bożego Ciała.

17

ANTONI RZĄSA
1919-1980

Krucyfiks

odlew/brąz, wys.: 78 cm
numerowany i opisany: 'MR 1/6'
odlew wykonany przez Galerię Antoniego Rząsy w Zakopanem na podstawie drewnianej figury z lat 70. XX w.

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

„«Krzyże» powstałe w okresie choroby Antoniego Kenara też właściwie nie przedstawiają Chrystusa: są figurą cierpień bardzo bliskiego człowieka, wobec których Rząsa był bezradny - to zapis jego bezsilności. Ukrzyżowanie jest zresztą chyba najbardziej trwałym motywem, który wciąż po wraca w twórczości Rząsy. Umęczone, okaleczone, cierpiące, a czasem zbuntowane i groźne postaci na krzyżu to po prostu my i nasi bliźni. Bez względu na to, w co wierzymy lub w co nie wierzy my, łączy nas ów symbol: 'Między wierzącymi i niewierzącymi Chrystus jest jednak jakimś symbolem dobra, mądrości i to tkwi w ludziach'. I jeszcze: 'Ten człowiek na krzyżu poznał już wszystko, dobro i zło, w jego twarzy jest cała o tym wiedza, którą zdobył... Nie wiem, czy podział na dobro i zło jest prawdziwy. Są one nierozdzielne - we wszystkim znajduje się pierwiastek zła..'. Ukrzyżowany Chrystus - nie religijny symbol, a uniwersalny, egzystencjalny symbol cierpienia. W całej twórczości Rząsy chyba nigdy nie pojawiło się przedstawienie Chrystusa triumfującego, triumfującego Boga - ani też człowieka...".

Wawrzyniec Brzozowski, Antoni Rząsa (1919 - 1980) w: Antoni Rząsa (1919 - 1980). Prace, red. Magda Ciszewska-Rząsa, Juliusz Sokołowski, Warszawa 2004, s. 327

Chociaż ikonografia rzeźb Antoniego Rząsy jest wybitnie religijna, przełamuje ona tradycyjną XIX-wieczną konwencję przedstawiania postaci Ukrzyżowanego, w której idealizacja góruje nad cierpieniem i bólem. Sam artysta wzbraniał się zresztą przed określaniem swojej wyznaniowej przynależności, a treść prac uważał za wyrażenie uniwersalizmu ludzkiego cierpienia. Dlatego najczęściej podejmował tematykę pasyjną - wykonał siedem cykli pasyjnych oraz wiele pojedynczych rzeźb. „Krzyże" były pierwszym zrealizowany przez rzeźbiarza niewielkim cyklem, na który złożyło się raptem trzynaście rzeźb. Artysta pracował nad nim już po ukończeniu prowadzonej przez Antoniego Kenara szkoły. Drewniana forma, z której wykonany został prezentowany w ofercie aukcji odlew powstała w latach 70. XX wieku, i chociaż nie należy bezpośrednio do wspomnianego cyklu, swoją formą i wyrazem zdecydowanie się z nim łączy. Powstanie cyklu „Krzyży" wiąże się z doświadczeniem ciężkiej choroby pierwszego nauczyciela i przyjaciela artysty. Cierpienia i śmierci bliskiej osoby niewątpliwie wywarło wpływ na formę i tematykę powstałych wówczas rzeźb, w których ukrzyżowany Chrystus stanowi archetypiczną alegorię ludzkiego cierpienia.

Podstawowym materiałem, w którym tworzył artysta, było drewno. Miał do niego szczególne, emocjonalne podejście – najczęściej ciosał postaci z jednego kawałka pnia, utożsamiając układ słojów z anatomią postaci. Nawiązania do sztuki ludowej widoczne są nie tylko w sposobie kształtowania postaci, ale również w opracowaniu materiału - artysta posługiwał się wyłącznie niewielkich rozmiarów siekierą. Taka technika pozwalała mu na nadanie hieratycznym figurom walorów ekspresyjnych.

Taki jest również prezentowany w ofercie aukcji „Krzyż". W omawianej pracy Rząsa korzysta z najprostszych środków wyrazu przy oddaniu maksymalnej symboliki cierpienia – zbyt duża głowa, szczupłe ciało, wydłużone górny 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 najprostszych: drewno barwione na ciemno, frontalność figur, piony, poziomy i skosy, kontrast między bizantyńsko- egzotycznymi, bezosobowymi twarzami a gwałtownym ruchem wzniesionych rąk, między gładkimi powierzchniami a z nagła realistycznym detalem żylastych, 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/).

Rzeźba „Krzyż" Antoniego Rząsy w galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem, fot. Magda Ciszewska-Rząsa

18 †

MARCIN RZĄSA

1965

Postać

drewno, 33 x 6 x 5,5 cm
sygnowany u podstawy: 'MR'

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

Marcin Rząsa uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i w Warszawie (dyplom pod kierunkiem profesora Grzegorza Kowalskiego) oraz w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Bratysławie w pracowni J. Jankovica. Od czasu ukończenia studiów regularnie pokazuje swoje prace na wystawach w kraju i za granicą. Od 1986 roku prowadzi Galerię Antoniego Rząsy w Zakopanem. Od 1991 roku pełni funkcję prezesa Fundacji im. Antoniego Rząsy. Jest pracownikiem naukowym Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, współpracuje z Muzeum Tatrzańskim (jest członkiem Rady Muzeum) oraz Tatrzańskim Parkiem Narodowym. Jest również autorem ekspozycji w willi Oksza – oddziale Muzeum Tatrzańskiego. Mieszka i pracuje w Zakopanem.

19 †

JOLANTA OWIDZKA
1927-2020

Ściana fakturalna "Giewont", 1983

len, wełna, 2 części: 132 x 92 cm, 1 część: 154 x 36 cm
na odwrociu autorska naszywka z odręcznym opisem pracy: 'JOLANTA OWIDZKA | WARSZAWA 1983 | ŚCIANA FAKTURALNA "GIEWONT" | WYKONANA PLL Z OKAZJI | DRUGIEJ PIELGRZYMKI DO POLSKI | OJCA ŚWIĘTEGO JANA PAWŁA II-EGO | SUROWCE: LEN, WEŁNA (fragment nieczytelny) | J. Owidzka'
Praca powstała jako dekoracja wnętrza samolotu, którym papież Jan Paweł II wracał z drugiej pielgrzymki do Polski.

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

Karol Wojtyła zimą w Tatrach

Pożegnanie papieża Jana Pawła II na lotnisku Balice kończące II pielgrzymkę do Polski, 1983

„Byłem góralskim biskupem, góralskim kardynałem, a na końcu zostałem góralskim papieżem”.

Jan Paweł II, 31 stycznia 1984

Jan Paweł II, Autobiografia, red. J. Kiljańczyk-Zięba, Kraków 2003, s. 83

Na tle polskiej sztuki powojennej, rozpatrywanej nie tylko przez pryzmat wąskiej specjalizacji, jaką jest tkanina artystyczna, Jolanta Owidzka jawi się jako twórczyni niezwykle wyrazista i widoczna, a jej wkład w konstytuowanie wykraczającej poza tradycyjne ramy dziedziny jest niepodważalny. Artystka była nie tylko niekwestionowaną współtwórczynią polskiej szkoły tkaniny, której sukcesy odbiły się echem na całym świecie, ale także podporą osuwającej się w późniejszych dekadach sławy tego zjawiska. Przełomowym momentem w twórczości Jolanty Owidzkiej była jej pierwsza indywidualna wystawa w warszawskiej Zachęcie w 1960 nierzadko określana przez krytykę i badaczy punktem zwrotnym w dziedzinie polskiego tkactwa artystycznego powojennej doby. Ekspozycja, która odbyła się dwa lata przed słynnym I Biennale Tkaniny w Lozannie, stała się niejako zapowiedzią i przyczynkiem do uformowania zjawiska, jakim była polska szkoła tkaniny. Była ponadto pierwszą tego typu wystawą w Zachęcie, w ramach której tkanina została przedstawiona jako równoprawna część sztuki współczesnej.

Nadrzędnym dla twórczyni zagadnieniem, któremu podporządkowywała całość, nieodmiennie była kompozycja. Stanowczo zerwała z konwencją rytmicznie powtarzającego się „raportu” tkaniny i zaczęła myśleć o kompozycji w kategoriach dynamiki oraz równowagi przeciwstawnych sobie elementów. Charakterystyczną cechą każdej z jej prac jest czuła, niezwykle subtelna paleta kolorystyczna traktowana przez artystkę ze szczególnym rodzajem kobiecej wrażliwości. Najczęściej stosowane przez nią zestawienia barwne obejmują zimne odcienie szarości, czerni oraz bieli, ciepłe brązy i beże, gdzieniegdzie ożywione ugrami. Każdy z jej projektów należy zatem traktować jak skończoną kompozycję malarską. Ich struktura, miękkość na zmianę z szorstkością ewokują zmysłowe wrażenia, przywołujące nierzadko na myśl skojarzenia z muzyką. Być może wynika to z faktu, iż Owidzka, jeszcze przed wojną, przez wiele lat studiowała w klasie fortepianu Szkoły Muzycznej na Żoliborzu.

Prezentowana w katalogu ściana fakturalna powstała do samolotu, którym papież Jan Paweł II wracał z drugiej pielgrzymki do Polski. Tkanina o tytule „Giewont” nawiązuje do miłości, jaką papież darzył Tatry i górskie wędrówki. Jan Paweł II, jeszcze jako Karol Wojtyła, pierwsze wycieczki po tatrzańskich szlakach odbywał już w latach 30. Bogactwo i piękno podhalańskich szczytów odcisnęły trwałe piętno w papieskiej pamięci, przypominając mu o szczęśliwych chwilach dzieciństwa. Podczas wizyty Ojca Świętego w ojczyźnie w czerwcu 1983, w trakcie której odwiedził również ukochane góry, Jan Paweł II wypowiedział często cytowane dziś słowa: „Mogłem w dniu dzisiejszym spojrzeć z bliska na Tatry i odetchnąć powietrzem mojej młodości”. Na pamiątkę drugiej pielgrzymki papieża otwarto również pierwszy szlak papieski, który biegnie przez Dolinę Chochołowską.

20

KAZIMIERZ BRZOZOWSKI
1871 -1945

Kilim, lata 20.-30. XX w.

wełna, 128 x 75 cm
znak wytwórni p.d. i sygnowany monogramem wiązanym śr.d.: ‚KB'
Projekt Kazimierza Brzozowskiego dla Stowarzyszenia „Kilim" w Zakopanem.

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zabrudzenia tkaniny na 1/5 wysokości

„W naszej bogatej, barwnej, rycerskiej przeszłości, stanowiły wzorzyste rodzime tkaniny, a między niemi w pierwszym rzędzie kilim, niezbędne tło dla życia w obozie, w pałacu, w dworku szlacheckim, w zajeździe na kontraktach kijowskich i dla ceremoniałów na stopniach ołtarzy".

Katalog Krajowej Wystawy Kilimów Dawnych i Współczesnych, Lwów 1913, s. 3

BOGACTWO ZAKOPIAŃSKICH KILIMÓW

Delegacja górali wręcza prezydentowi RP Ignacemu Mościckiemu kilim z okazji imienin, 1929

Do początku XX wieku tkaniem kilimów trudzono się głównie w domowych warsztatach, a techniki wytwarzania tkanin przekazywano z pokolenia na pokolenie. Kilimy w polskich domostwach funkcjonowały jako rzeczy codziennego użytku, jednak wciąż pozostawały przedmiotami luksusowymi. Tkaniny te służyły najczęściej jako dekoracje ścian, ale używano ich również jako pościeli, przykrywano nimi ławy, stoły czy trumny podczas pogrzebu. Zdarzały się nawet przypadki owijania zmarłych w kilimy. Tak dawną rolę kilimów opisywano w katalogu do lwowskiej Krajowej Wystawy Kilimów Dawnych i Współczesnych z 1913: „Kilim stanowił dla wieśniaka naszego artykuł zbytkowy, ceniony wysoko i szanowany. Należał on najczęściej do wiana wyprawnego, któremu rodzice zamożniejsi wyposażali córkę, często też oferowano go do kościoła lub do cerkwi, gdzie zaścielał stopnie ołtarza. W chacie przechowywano nowsze kilimy starannie w skrzyni i dobywano je tylko w szczególnych wypadkach, np. w czasie pogrzebu. Do użytku codziennego, do nakrycia łóżek służyły kilimy stare już i zniszczone".

Prawdziwą karierę artystyczną kilim osiągnął dopiero w XX wieku. Nowe oblicze kilimowi przyniosły zwłaszcza młodopolskie hasła poszukiwań stylu narodowego. W tkaninie dostrzeżono wówczas możliwość naturalnego połączenia tradycji i nowoczesności, do którego tak usilnie wówczas dążono. W XX-leciu międzywojennym kilimiarstwo stało się jednym z najważniejszych działów polskiego przemysłu artystycznego, co dostrzegali już współcześni krytycy: „W żadnej dziedzinie artystycznego przemysłu nie dokonał się w przeciągu kilku ostatnich lat tak duży postęp na polu uszlachetnienia materjału, techniki i wartości zdobniczych, jak w kilimkarstwie" („Rzeczy Piękne", 1929, R. 8, nr 4, s. 129). Kilimy, dzięki swojej długoletniej tradycji, zyskały miano symbolu odrębności narodowej państwa, które od niedawna znów stało się niepodległe. Wytwarzać zaczęto kilimy z dekoracjami naśladującymi motywy ludowe, układającymi się w symetryczne wzory: „Artyści starali się czerpać z tradycji te elementy, które ich zdaniem stanowić miały o narodowym charakterze twórczości. Kilimy ich rozkwitały wielością stylizowanych kwiatów pospolitych, zapełniały się przekształconymi ornamentami z ludowych haftów, malowanych skrzyń, wycinanek, pisanek i parzenic, wreszcie sięgnęły do tematów, takich jak ulubione w tej epoce pawie czy róże, należących do arsenału najczęstszych motywów we wszystkich gatunkach sztuki. Natomiast do kompozycji, jak i kolorytu wnosili inwencję własną, projektowali po malarsku, swobodnie, w duchu secesyjnej dekoracyjności" (Irena Huml, „Współczesna tkanina polska", Warszawa 1989, s. 9).

Znaczącą rolę w rozwoju zakopiańskiego tkactwa odegrało założone w 1910 Stowarzyszenie „Kilim". Jak pisze Irena Huml „już sam fakt przyjęcia takiej nazwy przez nową placówkę z własnym programem artystycznym świadczy o podniesieniu rangi kilimu" (Irena Huml, Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. 9). Artyści tworzący dla „Kilimu" czerpali inspirację przede wszystkim ze sztuki ludowej. Tkaniny ich autorstwa zachwycają ornamentami zaczerpniętymi z podhalańskich haftów, wycinanek i drewnianych skrzyń. Dekoracyjna secesja łączyła się na tkanych dziełach sztuki także ze stylizowanymi kwiatami i geometrycznymi motywami. Całą kompozycję zamykano najczęściej w wąskiej bordiurze. Artyści tworzący dla „Kilimu" nie byli jednak pozbawieni artystycznej swobody. Oprócz motywów folklorystycznych w tkaniny włączali także własne kompozycje malarskie. Możliwość nieograniczonej wolności była wpisana nawet w statut Stowarzyszania: „Podejmując dalszy ciąg dążeń ku wprowadzeniu polskich motywów ludowych do tkactwa kilimowego, jednocześnie stara się 'Kilim' nie tamować objawów czysto indywidualnej twórczości polskich artystów" (Irena Huml, „Polska sztuka dekoracyjna XX wieku", Warszawa 1978, s. 45). Zgodnie z pozytywistycznymi założeniami oraz wcielaniem haseł pracy organicznej w prace tkackie były zaangażowane miejscowe góralki. Stowarzyszeniu podnosić kilimy do rangi artystycznego rękodzieła pomagali znani artyści, do jakich należeli Władysław Skoczylas, Stanisław Gałek, Jan Rembowski, Karol Kłosowski, Bogdan Treter. Za sprawą wspaniałych kompozycji i używania wysokiej klasy przędzy, „Kilim" zyskał wielką aprobatę miłośników współczesnego rzemiosła: „ręcznie przędziona ostra górska wełna i ręczne barwienie w barwnikach naturalnych, dają nieporównane efekty wibracji materjału, stanowią prawdziwą rozkosz dla oczu i jakże daleko pozostawiają za sobą tkaniny kilimowe z fabrycznego materjału" (Jerzy Warchałowski, „Polska Sztuka Dekoracyjna", Warszawa 1928, s. 33). Jednym z najbardziej zasłużonych twórców polskiej tkaniny był Kazimierz Brzozowski, współzałożyciel i wieloletni dyrektor „Kilimu", przez Irenę Huml nazwany „artystycznym inspiratorem i orędownikiem rozwoju artystycznego kilimu zakopiańskiego" (Irena Huml, „Polska sztuka dekoracyjna XX wieku", Warszawa 1978, s. 45). Tkaniny autorstwa Brzozowskiego charakteryzują się nasyconymi barwami oraz ściśle symetrycznie rozmieszczonymi folklorystycznymi wzorami, często o silnie geometryzujących formach. Uproszczone motywy zaczerpnięte ze sztuki ludowej w geometrycznym ujęciu stanowiły esencję ówczesnych dążeń Stowarzyszenia. Kazimierz Brzozowski był również wielkim miłośnikiem gór, malował oraz fotografował tatrzańskie pejzaże oraz projektował meble inspirowane podhalańskim zdobnictwem. Artysta zasłynął również jako jeden z pierwszych zakopiańskich narciarzy oraz członek zarządu Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy Towarzystwa Tatrzańskiego.

Obok Kazimierza Brzozowskiego drugim najwybitniejszym członkiem Stowarzyszenia „Kilim" był Bogdan Treter, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Treter, który tajniki techniki kilimiarskiej poznawał pod okiem Kazimierza Brzozowskiego, stworzył swój indywidualny i wyróżniający się styl, co z czasem przyniosło artyście rozpoznawalność. Dzięki wybitnemu talentowi Bogdana Tretera współcześni krytycy wieszczyli spektakularny sukces zakopiańskiego Stowarzyszenia: „to jednak dopiero projekty B. Tretera stały się polem twórczych popisów w zakresie techniki i artystycznej interpretacji i dzięki nim wybiła się pracownia na stanowisko, które w historji polskiego przemysłu kilimkarskiego zaznaczyć się musi chlubnemi kartkami" („Rzeczy Piękne", 1929, R. 8, nr 4, s. 130). Wśród stosowanych przez artystę motywów przeważały rytmiczno-geometryzujące aplikacje, zdradzające zamiłowanie do symetrii. Wyraźnie można dostrzec również, iż ściśle symetrycznie rozmieszczone folklorystyczne wzory tkanin oraz stosowanie nasyconych i zharmonizowanych barw czerpały z bogatej tradycji twórczości ludowej.

„Charakter twórczości zdobniczej B. Tretera cechuje prostota, niewpadająca w tanią, przetwórczą ludowość, geometryczną sztywność, ekscentryczność lub banalność, ale właśnie, dzięki subtelnemu układowi rytmów i zharmonizowaniu kolorów, w wykwint, wyrażony zawsze jak najskromniejszemi środkami. Każdy jego projekt, przełożony na język krosien, zadziwia tą szczerą prostotą, której urok odczuwa się w całej pełni dopiero po dłuższem z nią obcowaniu w zacisznym pokoju.
Są to pomysły tak „kilimowe", że genezy ich wypadałoby szukać raczej w mechanice poziomo snującego się wątka wzdłuż pionowej osnowy, nie w akwarelowych lub graficznych planach".
„Rzeczy Piękne", 1929, R. 8, nr 4, s. 129

Szczególne uznanie kilimy projektu Bogdana Tretera zyskały na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, na której to tkaniny artysty zostały nagrodzone tytułem Grand Prix, a sam Treter zyskał miano „mistrza kilimów Europy Wschodniej" (Kazimiera Treterowa, Kraków jego miasto: życie i praca Bogdana Tretera, Kraków 1950, s. 40). Uczynienie z tkanin dzieł sztuki promujących Polskę na międzynarodowej wystawie stanowiło wyraz pragnienia stworzenia z rzemiosła równoważnej sztuki do malarstwa i rzeźby. Styl zaprezentowanych wówczas kilimów doskonale oddawał charakter polskiej sztuki narodowej, co wyróżniało zakopiańskie tkaniny na tle innych wyrobów europejskich: „Mało jeszcze zdajemy sobie sprawę z faktu, że w produkcji artystycznych kilimów Polska wybiła się przebojem na pierwsze miejsce. Jeżeli w r. 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu polskie kilimy rywalizowały o palmę pierwszeństwa z kilimami szwedzkiego 'Föreningen Handarbetets Vänner' to olbrzymi postęp każe nam wierzyć w chlubną przyszłość polskiego kilimu na arenie międzynarodowej" („Naprzód", nr 56, 9.03.1929, s. 3).

Z kilimów planowano uczynić nie tylko dzieła sztuki, nadal promowano także ich praktyczne funkcje. Tkaniny miały być prezentowane na wystawach w Polsce i Europie oraz równocześnie stanowić ważny element w mieszkaniach czy góralskich izbach, a jednym z zamysłów Stowarzyszenia było tworzenie kilimów dla średniozamożnej warstwy społeczeństwa. W 1928 tak zachwycano się dekoracyjnymi tkaninami: „Kilim jest piękną ozdobą ścian, podłogi i sprzętów. Zastosujemy go różnie: jako narzutę na otomanę, kapę na łóżko, serwety na stół itp. (...) Wielka różnorodność kilimów w domu nigdy nie psuje jego harmonii – przeciwnie, przy swojem bogactwie nadaje mieszkaniom miły, ciepły i wesoły nastrój" (Stefan Kacprowski, „Kilimy i wełnianki", Towarzystwo Wydawnicze Bluszcz 1928, s. 1). Kilimy o rytmiczno-geometryzujących aplikacjach, zdradzających zamiłowanie do symetrii czasów art déco, zdobiły zarówno międzynarodowe wystawy, jak i polskie wnętrza.

21

KAZIMIERZ BRZOZOWSKI

1871 -1945

Kilim, lata 20.-30. XX w.

wełna, 218 x 116 cm
znak wytwórni l.d. i sygnowany monogramem wiązanym p.d.: ‚KB'
Projekt Kazimierza Brzozowskiego dla Stowarzyszenia „Kilim" w Zakopanem.

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 500 - 5 200 EUR

„Zdobnictwo podhalańskie polega prawie wyłącznie na rysunku; zamiłowanie w barwie jest tu daleko mniejsze niż u ludu polskiego z dolin. [...] Zwyczajnie jednak jedyną barwną płaszczyznę w izbach, stanowi szereg malowanych na szkle obrazów świętych, ustawionych na „listwie" lub zawieszonych pod nią. [...] Właściwem tedy źródłem stylowej ornamentyki podhalańskiej jest ornament ryzowany na drzewie. Stylowe hafty i wzory na kilimach są przeniesieniem w barw ach jego rysunku na inny materiał".

Katalog Wystawy Podhalańskiej, Lwów 1911, s. 13

22

BOGDAN TRETER
1886-1945

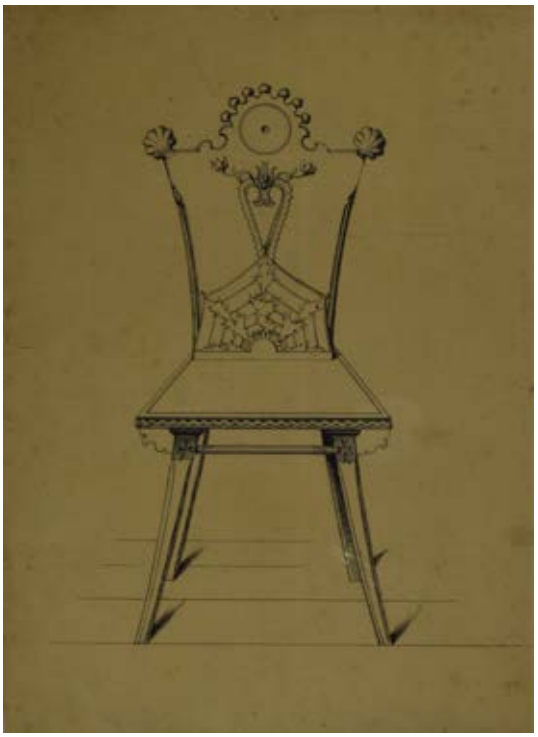
Kilim, lata 20.-30. XX w.

wełna, 200 x 106 cm
sygnowany monogramem wiązanym l.d.: ‚TB'
Projekt Bogdana Tretera dla Stowarzyszenia „Kilim" w Zakopanem.

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 500 - 5 200 EUR

„Przy doprowadzeniu nowoczesnych wnętrz do największej prostoty, z częściowem nawet ukryciem mebli w ścianach, pokój dzisiejszy staje się obszerniejszy, mniej zagracony, gładkie jego ściany stanowią przez to ramę bardziej stosowną do przyjęcia jakiejś wyszukanej dekoracji, która byłaby interesująca, a zarazem niezbyt rzucała się w oczy, która miałaby jakiś dominujący ton, a jednocześnie barwność i wdzięk. Kilim barwny, harmonijnie stonowany, znakomicie nadaje się do tego celu. Miał on piękną tradycję, gdy był szczerą sztuką ludową. [...] Kilim nowoczesny, komponowany przez świadomych swej sztuki artystów ma przed sobą nowe zadania, które już zaczął świetnie spełniać, wyzyskując coraz doskonalej obok kom pozycji główne czynniki swej piękności: materjał i barwę".

Jerzy Warchałowski, Polska Sztuka Dekoracyjna, Warszawa 1928, s. 32 - 33



Wojciech Brzega, Projekt krzesła, 1902-1935, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

„Ja byłem w tym szczęśliwym położeniu, że – jako góral – miałem możność poznania tutaj, w Zakopanem, masy wybitnych ludzi”.

Wojciech Brzega, Żywot górala poczciwego. Spojrzenie po latach, Zakopane 2015, s. 32

23

WOJCIECH BRZEGA
1872-1941

Krzesło z dziewięćsiłem na oparciu, 1902-1935

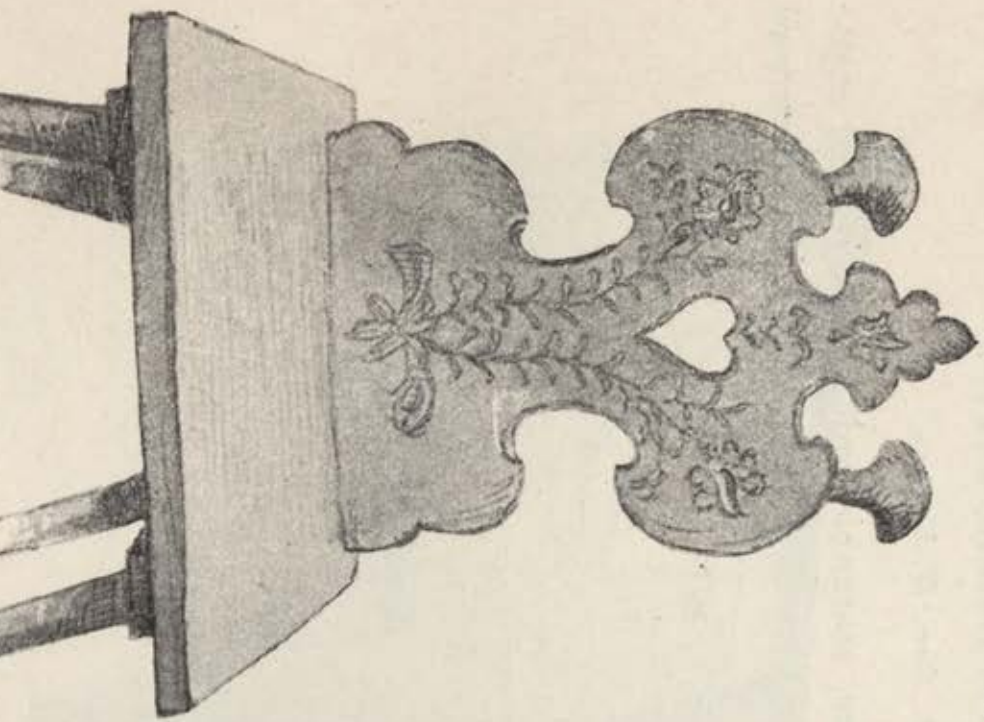
jesion, 112 x 49 x 51,5 cm
projekt datowany na 1902 - 1935, inny egzemplarz znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

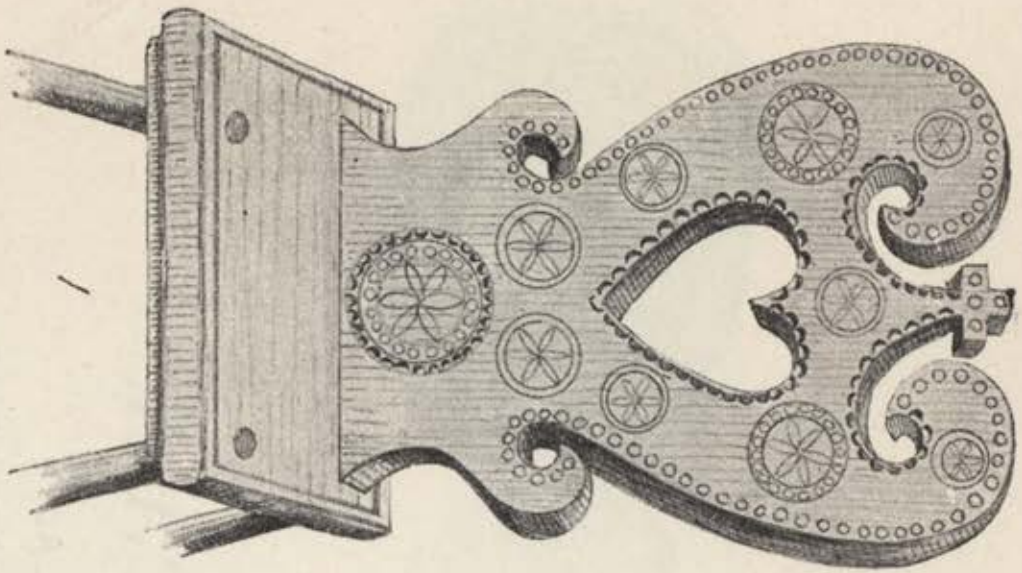
estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

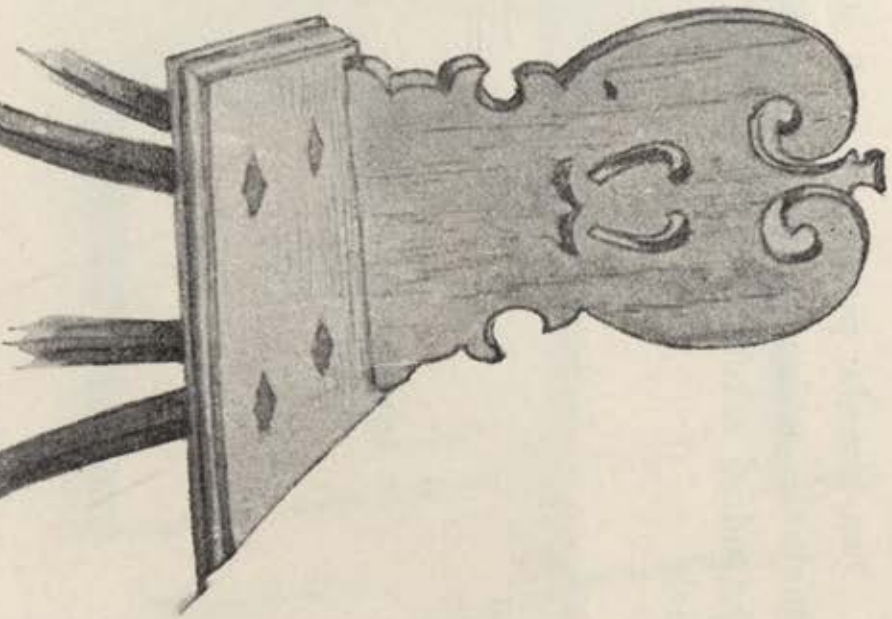
STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania: wytarcia lakieru, zarysowania, pęknięcie deski oparcia

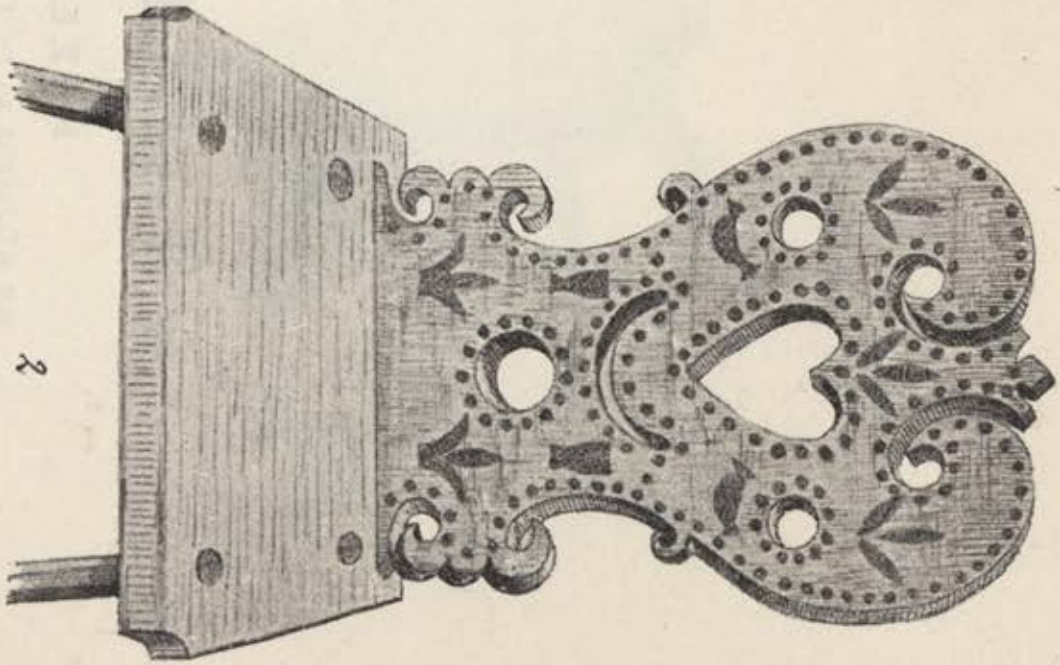
LITERATURA:
porównaj: Polskie Style Narodowe 1890-1918, red. Andrzej Szczerski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021, s. 254

Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Kraków 1894, tablica IX









Wojciech Brzega zasłynął jako wybitny przedstawiciel kulturalnego i społecznego życia Zakopanego. Należał do grona najbliższych współpracowników Stanisława Witkiewicza, autora stylu zakopiańskiego. Propozycje Witkiewicza, oparte na sztuce podhalańskiej i huculskiej, stanowiły pierwszą próbę stworzenia stylu narodowego, na którego bazie miała powstać nowoczesna polska architektura oraz rzemiosło artystyczne. Działalność Wojciecha Brzegi w dużej mierze przyczyniła się do ugruntowania pozycji stylu zakopiańskiego w polskiej sztuce, a sam rzeźbiarz pozostał jednym z jego najwybitniejszych reprezentantów.

Wojciech Brzega był absolwentem klasy rzeźby ornamentalnej zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Jako wolny słuchacz w 1895 rozpoczął studia na wydziale rzeźby Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Trzy lata później rozpoczął studia w Monachium, które następnie kontynuował w Paryżu. W stolicy Francji szczególnie doceniono talent zakopiańskiego rzeźbiarza. Sukcesy Brzegi były na bieżąco śledzone w jego rodzinnym mieście, a wszystkie większe dokonania oraz informacje o zdobytych przez niego nagrodach odnotowywane w „Przeglądzie Zakopiańskim": „P. Brzega jest młodym artystą kształcącym się obecnie na obczyźnie, ale całą duszą zrośniętym z Tatrami, u stóp których się urodził i których czar rozpalił mu w duszy gorącą miłość sztuki rodzimej. Bywalcy zakopiańscy znają zapewne wszyscy tę cichą, sympatyczną postać górala-artysty" („Przegląd Zakopiański", nr 30, 1900, s. 7). Na początku XX stulecia Brzega powrócił do Zakopanego, gdzie tworzył elementy wyposażenia wnętrz, bazując na podhalańskiej stylistyce. Angażował się także w działania na rzecz rozbudowy miasta oraz dbał o rozwój edukacji artystycznej Zakopanego. Organizował wystawy poświęcone sztuce ludowej, na których były prezentowane meble oraz rzeźby jego autorstwa, a także obrazy pędzla Gałka, Niesiołowskiego, Brzozowskiego czy Rembowskiego. Brał czynny udział w zakopiańskich organizacjach, był członkiem Towarzystwa Sztuka Podhalańska oraz Stowarzyszenia „Kilim", działał także w zarządzie Towarzystwa Tatrzańskiego w Sekcji Ludoznawczej oraz pełnił funkcję dyrektora w Szkole Przemysłu Drzewnego. Rzeźbiarz, z dumą podkreślający swoje góralskie pochodzenie, zasłynął również jako autor amatorskich opowiadań, gawęd, wspomnień, sztuk teatralnych i artykułów poświęconych Zakopanemu.

Brzega wraz z Witkiewiczem pracowali nad rozpowszechnieniem sztuki inspirowanej góralskim folklorem na cały kraj. Jak sam wspominał, to stał się główny kierunek jego artystycznych działań: „Główną jednak moją ideą była praca nad rozwojem stylu zakopiańskiego. Wierzyłem w Witkiewicza i zdawało mi się, że spełnię obowiązek Polaka i górala-obywatela, pracując w tym kierunku. (…) Kawał życia poświęciłem pracy nad stylem zakopiańskim w meblarstwie. Założyłem warsztat, by swoje pomysły móc wykonywać. Warunki były bardzo ciężkie, nie mogłem spokojnie opracowywać projektów. Nie miałem najmniejszego przygotowania kompozycyjnego, tej umiejętności dopiero później uczono" („Polskie Style Narodowe 1890-1918", [red.] Andrzej Szczerski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021, s. 254). Rzeźbiarz, jeszcze jako absolwent zakopiańskiej Szkoły Snycerskiej, pomagał Witkiewiczowi podczas budowy willi „Koliba", pierwszej budowli zaprojektowanej w stylu zakopiańskim. Był także autorem mebli przeznaczonych do willi „Pod Jedlami", „Pod Wykrotem", „Santo" oraz podhalańskich kościołów. Ostatecznie to właśnie stylowe meblarstwo stało się główną specjalizacją rzeźbiarza.

Do jednego z najciekawszych projektów wnętrzarskich Brzegi można zaliczyć wystrój sali jadalnej sanatorium Dłuskich w Kościelisku. Sanatorium to było nowoczesnym ośrodkiem, przeznaczonym do leczenia pacjentów we wczesnym stadium choroby. Jego twórcy zadbali również o stylowe zaprojektowanie pomieszczeń, które w pozytywny sposób miały oddziaływać na nastrój pacjentów. Brzega zaprojektował jadalnię sanatorium na kształt góralskiej izby. Jej wnętrze, jak wspominano w czasopiśmie „Świat", świadczyło o tym, „jak wspaniałe rzeczy można osiągnąć w zakresie urządzeń mieszkalnych, posługując się elementami naszej własnej sztuki ludowej. (…) Stoły i zydle, przy całej swej masywności ujmujące wdziękiem linii, wykonane zostały ściśle podług starych mebli góralskich z chaty Sabały-Krzeptowskiego, znajdujących się w zbiorze pani Dembowskiej. (…) Styl zakopiański znalazł w sanatoryum D-ra Dłuskiego nowe świetne potwierdzenie swej żywotności" („Ze zdobyczy stylu zakopiańskiego", [w:] „Świat", 1907, nr 42, s. 10).

Prezentowane w katalogu krzesło, inspirowane sprzętami z góralskiej chaty, stanowi doskonałe odzwierciedlenie stylu zakopiańskiego. Pozbawione poręczy siedzisko zostało oparte na prostych nogach, elementem najbardziej wyróżniającym się jest ażurowe oparcie udekorowane precyzyjnie wykonanymi ornamentami, rozetami i lelujami. Krzesło ma lekkie zwieńczenie z motywem dziewięćsiłu. Siedzisko z tego samego zestawu co krzesło prezentowane w katalogu znajduje się w kolekcji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Podobny egzemplarz był prezentowany również na wystawie „Polskie style narodowe. 1890-1918", organizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2021. Krzesła Brzegi doskonale powtarzają formę mebli ludowych, a poprzez rezygnację z rzeźbionych dekoracji i ażurowych prześwitów, zostały przez artystę unowocześnione. Meble artysty stanowią kwintesencję stylu zakopiańskiego, w pełni spełniając założenia Stanisława Witkiewicza. Oparte o ornamentykę podhalańską wyroby rzeźbiarza zyskały już duże uznanie wśród współczesnych. Nagradzano je w konkursach w Warszawie, Krakowie oraz Lwowie.

24

ZESTAW MEBLI W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

XX w.

drewno, marmur
łożko (rama): 133 x 105 x 204 cm, szafka: 105 x 44,5 x 37 cm, lustro: 193,5 x 116,5 x 16 cm

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania (przetarcia, zarysowania, zabrudzenia), wtórny marmurowy blat szafki, spękania blatu, częściowo wymienione plecy szafki, ubytki listwy w dolnej partii lustra

„Całe Podhale w rzeźbie swej powierzchni, w kolorycie roślinności i skał, w postaci i charakterze swego ludu, w woni nawet swojego powietrza tak właściwy sobie mające wyraz, odrębną właściwość tego wyrazu zachowuje także w budynku i sprzęcie".

Katalog Wystawy Podhalańskiej, Lwów 1911, s. 2

W GÓRALSKIEJ IZBIE

„Gwiazdy, parzenice, pazdury, gadzik, mirwa ozdabiają ściany chałupy, drzewne statki, miski, kubki i ubranie górala. Jest on tak zamiłowany w tych ozdobach, że nawet swoje chude owcze serki wyciska wryzowanych formach kaczek, parzenic i oszczypków”

Stanisław Eliasz-Radzikowski, Odczyt w Towarzystwie Ludowznawczem we Lwowie dnia 15 lutego R. 1900”, s. 6

Czarna izba w podhalańskiej chałupie, fot. Henryk Poddębski, 1934

Podhalańskie meblarstwo może się poszczycić niezwykle bogatą tradycją oraz rozbudowanym repertuarem fantazyjnych zdobień. Nadzwyczajne zainteresowanie górali snycerką doprowadziło do tego, iż nawet sprzęty codziennego użytku otrzymywały pełne artyzmu zdobienia. Dla technicznego rozwoju stylowych sprzętów podhalańskich niezwykle istotnym wydarzeniem było założenie Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Powstała w latach 70. XIX wieku placówka początkowo bardziej przypominała warsztat niż szkołę i miała charakter typowo rzemieślniczy. Jej uczniowie, oprócz kopiowania gipsowych odlewów, wytwarzali również sztukę użytkową, którą następnie sprzedawano gościom przebywającym na Podhalu. Pierwotnie jednak, za sprawą pochodzącego z Czech dyrektora placówki, Franciszka Neużila, w Szkole Przemysłu Drzewnego popularyzowano nie wzory rodzime, a zdobnictwo pochodzące ze Szwajcarii i Tyrolu. Z tego powodu działalność Szkoły zaciekle krytykował Stanisław Witkiewicz, przez historię sztuki ochrzczony ojcem „stylu zakopiańskiego".

Stanisław Witkiewicz dopatrywał się w rodzimej podhalańskiej twórczości, wolnej od zagranicznych wpływów, elementów pierwotnej sztuki polskiej. Już podczas pierwszej wizyty w Zakopanem zachwycił się tamtejszą sztuką ludową: „W r. 1886 byłem po raz pierwszy w Zakopanem. (...) Zwiedzając chaty góralskie z pp. Dembowskimi, uderzeni byliśmy nadzwyczajnem charakterem i ozdobnością tego budownictwa, oraz bogactwem ornamentyki, pokrywającej większość sprzętów codziennego użytku" (Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka o nas, 1899, s. 635). Sztuce podhalańskiej Witkiewicz przeciwstawiał realizacje o „kosmopolitycznej bezbarwności z przymieszką tandetnej szwajcarszczyzny" (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 22), proponowane m.in. przez Szkołę Przemysłu Drzewnego. Postulował, by „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 samobytne i oryginalne, wziąć pierwiastki tych form i przenieść je do życia całego społeczeństwa, przystosowując je do bardziej zbiorowych i wykwintniejszych potrzeb" (Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka o nas, 1899, s. 629).

Pod nadzorem Witkiewicza u podnóża Tatr powstało wiele realizacji o stromych dachach i licznych drewnianych detalach, doskonale reprezentujących styl zakopiański. Najlepiej tę estetykę oddają willa „Koliba" oraz willa pod „Jedlami", w której to bywały i tworzyły Maria Pawlikowska-Jasnorzewska z siostrą Magdaleną Samozwaniec. Do budowy każdego ze swych projektów Witkiewicz angażował miejscowych górali, gdyż, jak sami pisał: „tylko pracując z tym ludem, twórcą pierwiastków, z których się Styl Zakopiański składa, można iść ciągle naprzód i dalej" (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy. Wrażenia i obraz z Tatr, Warszawa 1891, s. 22).

Styl zakopiański odnosił się nie tylko do architektury, ale obejmował również wyposażenie wnętrz: „Na ludowych motywach góralskich oparto wytworzone ołtarze, noże, filiżanki, talerze, półeczki i dywany. Gwiazdy na sosrębach i sosrębikach, parzenice pełne krzyżyków niespodziewanych, leluje i szlaczki na łyżnikach, stały się bogatym źródłem ornamentyki, do której Witkiewicz dodał tatrzańskie motywy roślinne, jako blade osty, paprocie i kosówkę, mak halny, fiołkowy jaślinek, limby" (Mieczysław Limanowski, Styl zakopiański i sposób zakopiański, [w:] „Przegląd Zakopiański", nr 9, 1900, s. 3). Podhalańska chata góralska w całości była wypełniona sprzętami o starannej snycerce i bogatej ornamentyce. W góralskiej izbie niemal każdy ze sprzętów otrzymywał obfitą dekorację: od mebli po czerpaki, łyżki i noże: „Wszystko w chacie zakopiańskiej nosi piętno upodobań artystycznych. Tuż przy drzwiach przybity łyżnik, rżnięty w jaworowym drzewie, na którym skupia się całe bogactwo góralskiej ornamentyki; obok, półki ze świecącemi się misami polewanemi, wielkie kredensa, stoły i stołki, każdy statek, każda rzecz powszedniego użytku jest upiększoną" (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy. Wrażenia i obraz z Tatr, Warszawa 1891, s. 21). Nawet żeleźce ciupag potrafiły być zdobione ornamentami.

Zdobienia stosowane w podhalańskiej sztuce użytkowej można podzielić na ornamenty geometryczne oraz ornamenty roślinne. Do najczęściej używanych należała wpisana w okrąg gwiazda oraz parzenica w kształcie serca. Zwłaszcza górska przyroda stanowiła nieskończone źródło inspiracji dla ludowych artystów, którzy chętnie umieszczali na sprzętach doskonale znaną im roślinność. Szczególnie lubianym motywem stał się dziewięćsił „wyraz ludowy podhalski na oznaczenie rośliny pięknej, a z punktu ozdobniczego niezmiernie ornamentacyjnej" (Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, s. 35), który porastał górskie szlaki. Na góralskich sprzętach zdecydowanie rzadziej występowały ornamenty o motywach zwierzęcych. Do wyjątków należy gadzik, ozdobny element przypominającego węża z otwartą paszczą. Różne motywy dowolnie łączono, tworząc dzięki temu niezwykle fantazyjne zestawienia, tak jak dekoracja snycerska, którą otrzymał garnitur mebli w stylu zakopiańskim prezentowany w katalogu. Rama łoża oraz front półki szafki nocnej zostały udekorowane ornamentem w postaci gwiazdy otoczonej lelujami, ornamentem przypominającym lilię złotogłów, porastającą podhalańskie ogródki.

Ze wszystkich góralskich sprzętów najbardziej bogatą dekorację snycerską otrzymywał łyżnik: „Całe pokrywane były ornamentami, można traktować je jako prawdziwe wzorniki góralskich ornamentów – zdaje się, że robione były często raczej tylko dla zaspokojenia potrzeby artystycznej, niż dla użytku. Taką krótką deszczułkę można było sobie strugać w chwilach wolnych zimą na ławie przy okienku, w lecie pasając owce na hali" (Katalog Wystawy Podhalańskiej, Lwów 1911, s. 12). W wydrążonych otworach tej drewnianej półeczki wieszano umyte łyżki. Był to niezbędny sprzęt w każdej góralskiej chałupie, w zamożnych domach znajdowało się nawet kilka łyżników, bowiem „honor gospodyni wymagał, aby dom był zaopatrzony w dostateczną ilość łyżek, by w razie jakiegoś liczniejszego zebrania gości, np. wesela, nie trzeba ich pożyczać u sąsiadów" (Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część III. Witów, Lwów–Warszawa 1930, s. 11).

Krajobraz architektoniczny, kreowany przez tatrzańskich górali, miał się stać podstawą do stworzenia stylu narodowego. Mimo tego, iż Witkiewicz upatrywał się w ludowej kulturze Podhala pradawnych elementów stylu polskiego, stylistyka wzorowana na tradycyjnym budownictwie podhalańskich górali nie przyjęła się na terenie całego kraju. Inaczej jednak było ze sztuką użytkową oraz dekoracjami o stylistyce zakopiańskiej, które turyści niezwykle chętnie kupowali, by ozdobić nimi własne wnętrza: „Z czasem manja zbierania ogarnęła szersze warstwy naszych letników, dzisiaj bowiem należy do dobrego tonu mieć choć kilka okazów sztuki ludowej podhalańskiej dla dekoracji ścian mieszkania" (Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część III. Witów, Lwów–Warszawa 1930, s. 7). Również Witkacy wspominał o tym, iż „meble zakopiańskie rozchodzą się po całej Polsce" (Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka o nas, 1899, s. 667).

25

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

Trzy góralki na drodze, 1910-1914

akwarela/papier, 66,5 x 94,5 cm
sygnowany p.d.: 'W.Skoczylas'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. Wydawnictwo „Podhale", około 1910-1914 (zob.: Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. VI. 42, s. 282)

Władysław Skoczylas wśród znajomych w Zakopanem, ok. 1916. Od lewej siedzą: Antoni Kuczewski, Borys Wigilew, Stefan Żeromski, Zefir Ćwikliński, Władysław Skoczylas, Mieczysław Jakimowicz, Kazimierz Brzeziński, Władysław Momentowicz

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS W ZAKOPANEM

„Skoczylas obdarzony jest dużym sprytem malarskim, który pozwala mu malować łatwo i wiele. Łatwość ta wyraziła się szczególnie w studium akwarelowym zimowego pejzażu, potraktowanym dekoracyjnie, a la drzeworyt oraz w obrazku olejnym z figurkami w stylu rokoko”.

V Wystawa sztuki w Zakopanem, „Zakopane” 1909, nr 3, s. 3

Władysław Skoczylas zajmuje szczególne miejsce w panteonie polskich artystów. Jego twórczość była na wskroś różnorodna. Tworzył nie tylko drzeworyty, z których jest dzisiaj najbardziej znany, ale również oleje, akwarele, projekty tkanin oraz polichromie. Przez całe życie był również niezwykle aktywnie zaangażowany w życie kulturalne kraju. Inicjował oraz działał w wielu grupach artystycznych, w tym Stowarzyszeniu Artystów Polskich „Rytm" oraz Stowarzyszeniu Artystów Grafików „Ryt".

Związek Skoczylasa z Zakopanem rozpoczął się w 1908, wraz z objęciem przez artystę posady nauczyciela w Szkole Przemysłu Drzewnego. Lata od 1908 do 1918, które spędził w stolicy polskich Tatr, był najważniejszym i najbardziej formatywnym okresem w jego artystycznej karierze. Po przejeździe do Zakopanego Skoczylas zamieszkał w pensjonacie „Staszeczkówka" przy Krupówkach pod adresem 15. Szybko nawiązał bliskie kontakty z towarzyską i artystyczną elitą kurortu. Zachowane listy i fotografie dowodzą bliskich kontaktów z Witkacym, Stefanem Żeromskim, Mieczysławem Jakimowiczem, Tymonem Niesiołowskim oraz wieloma innymi malarzami i pisarzami. Został również wybrany najpierw wiceprezesem, a następnie prezesem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska".

Pobyt w Zakopanem był dla niego czasem odkryć i artystycznym eksperymentów. Przyjeżdżając do kurortu, był aspirującym rzeźbiarzem, w malarstwie postimpresjonistą, okazjonalnie grafikiem użytkowym. Przebywając na Podhalu, szybko zainteresował się miejscową sztuką, zarówno tą ludową, jak i tą, która z ludowości czerpała. Zafascynował go „styl zakopiański" Stanisława Witkiewicza, którego osobiście już w Zakopanem nie było, lecz pozostawał czynnie zaangażowany w życie artystyczne miasta. Owa stylistyka, zarówno „ludowa" jak i „uczona" została podjęta przez Skoczylasa. Pielęgnował w swojej twórczości, zarówno tej graficznej, jak i malarskiej, mit góralszczyzny, używając jednak odmiennych środków malarskich. Jego kompozycje poddane są daleko idącej stylizacji, pewnej archaizacji oraz rytmizacji. Artysta nie kopiował i nie odtwarzał jedynie form sztuki ludowej, adaptował je i przetwarzał na potrzeby własnych kompozycji.

To właśnie inspiracje ludowością w dużej mierze stanowiły o nowoczesności jego malarstwa. Skoczylas wziął między innymi udział w pierwszej wystawie Formistów w Pałacu Sztuki w Krakowie w listopadzie 1917, na którą został zaproszony na specjalnych warunkach. Wystawę otwierało 28 dzieł sztuki ludowej – podhalańskich malowideł na szkle oraz kolorowanych stalorytów. Prezentowane na wystawie drzeworyty Skoczylasa pełniły funkcję niejako zwornika nowoczesnej i awangardowej sztuki Formistów oraz sztuki ludowej.

Ludowość zyskała nowoczesny wymiar również w malarstwie artystów skupionych w założonym w 1922 ugrupowaniu „Rytm". Motywy zaczerpnięte z folkloru pełniły istotną funkcję w twórczości wielu „Rytmistów", w tym Skoczylasa oraz Zofii Stryjeńskiej, nie tylko w zakresie inspiracji formalnych. Artyści skupienie wokół „Rytmu" nie stworzyli jednolitej formuły stylistycznej. Powoływali się zarówno na tradycję wielkiej sztuki dawnych epok, szczególnie sztuki klasycznej i klasycyzmu, jak i właśnie sztuki ludowej, która była ujęta w dekoracyjną, klasycyzującą formę. Nawiązania do rodzimego folkloru miały służyć eksponowaniu motywów narodowych, podkreślać odrębność niepodległego państwa. Sztuka ludowa była traktowana jako źródło narodowego poczucia formy i wprzęgnięta w poszukiwania nowego stylu narodowego. Założenia artystyczne „Rytmistów", w tym samego Skoczylasa, współgrały z oficjalną polityką kulturalną II Rzeczpospolitej, manifestującą narodową odrębność i ciągłość państwowego bytu. Skoczylas twierdził, że: „(…) każdy naród świadomy swej odrębności wytwarza sztukę o własnym wyrazie (…)" (Władysław Skoczylas, O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych, [w:] Sztuka – szkoła – państwo, [red.] W. Włodarczyk, „Zeszyty ASP w Warszawie", nr 4/10/1984, s. 80).

Prace Skoczylasa, który był członkiem założycielem ugrupowania, stanowią wykładnię estetycznych założeń członków „Rytmu". We wszystkich jego kompozycjach, zakorzenionych silnie w tradycji, odnajdujemy postaci o harmonijnych proporcjach, ujęte we wdzięcznych pozach. W prezentowanych w katalogu aukcyjnym pracach, powstałych w trakcie pobytu artysty w Zakopanem, można obserwować zainteresowanie artysty barwą lokalną, dekoracyjną harmonią oraz wagę, jaką przykładał do zagadnienia formy i kompozycji. „Trzy góralki na drodze", „Góral przed chatą", „Stary kościół w Zakopanem" chociaż utrzymane są jeszcze częściowo w typie realistycznych scen rodzajowo-folklorystycznych, zapowiadają już cechy, które artysta w pełni rozwinął w latach 20. XX wieku – skłonność do syntetyzowania i rytmizowania form, zmysł dekoracyjny, symetryczne i uproszczone budowanie kompozycji z dominującym pierwszym planem. Prace zachwycają dekoracyjnością i barwnością oraz nieortodoksyjnym podejściem do ludowości. Artysta swobodnie traktował góralską tradycję, a jego artystyczna wyobraźnia pozwalała na mieszanie różnych motywów i bawienie się folklorystycznymi wzorami.

26

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

"Góral przed chatą", 1910-1914

akwarela/papier, 49 x 34 cm
sygnowany l.d.: 'W. Skoczylas'

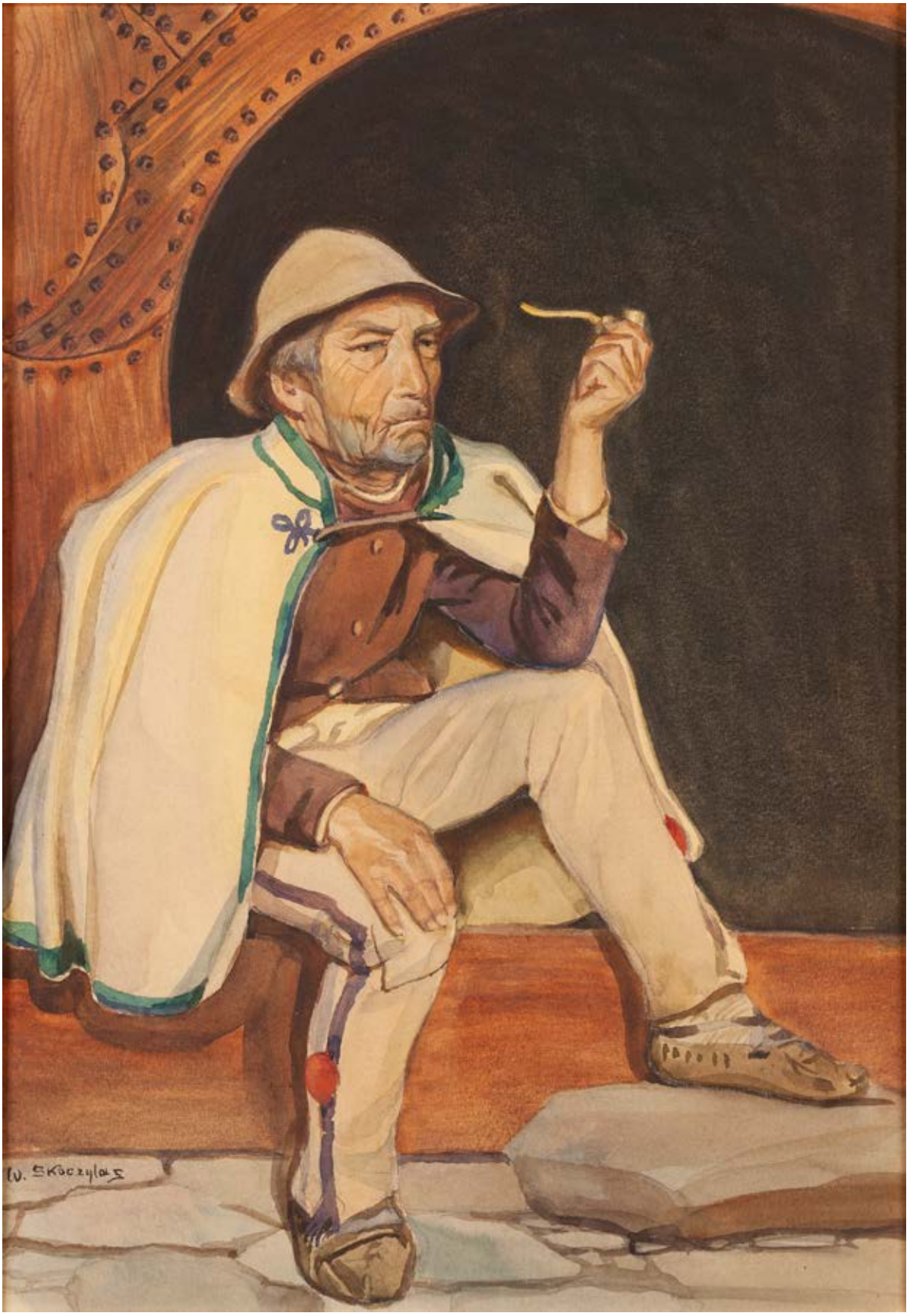
estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Nautilus, grudzień 2013
kolekcja prywatna, Polska
Sopocki Dom Aukcyjny, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. VI. 28, s. 280 (il.)

„Góral zdobi obońki, naczynia do zwożenia mleka z hal do domu, magle, kijanki, gęśle, gajdy, fujary, piszczałki, ba siekiery, cyrkle budarskie, heble, kózki tj. naczynia na osełki do ostrzenia kosy, formy na sery, czerpaki do żętycy, warzęchy, noże, łyżki, łyżniki, półki, skrzynie, skrzyneczki małe na ziele święcone. Nawet sanie ma zupełnie odrębne, przepięknych kształtów, zbliżające się do jakiejś fantastycznej kołyski na włókach. Pali fajeczkę również rzeźbioną, koszulę ozdabia na piersiach spinką czyli klamrą rzeźbioną w metalu. Ubranie okrywa wyszyciem bogatem, którego szczegóły ściśle zachowują krawcy góralscy. Zastosowują oni w kształtach wyszycia tradycyjne, zrosłe z góralem ozdoby, mające osobne nazwy ustalone” .

Stanisław Eliasz – Radzikowski, Odczyt w Towarzystwie Ludowznawczem we Lwowie dnia 15. lutego R. 1900, s. 18


W. Skoczylas

27

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"W Tatrach"

olej/tektura, 16 x 22 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'
opisany na odwrociu niebieską kredką: '358 (w kółku) T| 123', poniżej farbą: '1688'
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz papierowa nalepka z opisem z tekstem atramentem i czerwonym tuszem: '26. N.8728. | W Tatrach | cena 250 K'

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
32 000 - 43 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, październik 2010
kolekcja prywatna, Polska

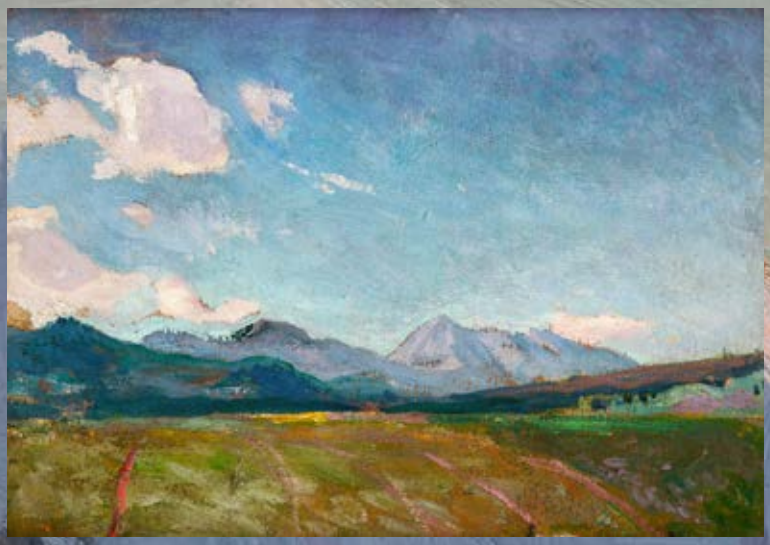
WYSTAWIANY:
Jan Stanisławski. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1907
Jan Stanisławski. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Warszawa, kwiecień-maj 1907

LITERATURA:
Jan Stanisławski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1907, ss. nlb. nr kat. 26 (W Tatrach)
Jan Stanisławski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Warszawa, ss. nlb. nr kat. 26 (W Tatrach)

„Na dnie twórczości jego spoczywała WIARA W NATURĘ; wiara, że tu, w niej - wszystko nieomal poetyczne jest, poetyczne przez to, że jest naturą".

Adam Grzymała-Siedlecki, Jan Stanisławski. Wystawa Pośmiertna, wstęp, Kraków 1907, s. nlb.

JAN STANISŁAWSKI



Jan Stanisławski, Widok na Osobitę, 1901

Jan Stanisławski, Zakopane w zimie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie

Jan Stanisławski, Pejzaż tatrzański, ok. 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie

TATRZAŃSKI SYMBOLIZM JANA STANISŁAWSKIEGO

W malarstwie pejzażowym Jan Stanisławski był symbolistą, choć symbolami w sensie dosłownym nie operował. Przebywając w latach 1885-1885 w Paryżu artysta zetknął się z malarstwem impresjonistów, jednak wykorzystał płynącą z niego lekcję do własnych celów. Pejzaże Stanisławskiego nigdy nie były jedynie zapisem momentalnych wrażeń i stanów natury. Jego malarstwo nie ograniczało się do badania powierzchni zjawisk. Świat natury był dla artysty niewyczerpanym źródłem piękna. Artysta intuicyjnie dążył do przeniknięcia świata natury, odkrycia ukrytych i nieprzeniknionych jej treści. W warstwie formalnej, jego twórczość ma charakter syntetyczny. Eliminował z kompozycji wszelkie czynniki przypadkowe i subiektywne.

Pejzaże Stanisławskiego, pozbawione narracji, wolne od interpretacji alegorycznych, zaliczyć można do pejzaży „czystych'. Symboliczna postawa artysty uzewnętrzniała się właśnie przez wyizolowanie pewnych motywów z krajobrazu. Istoty symbolizmu Stanisławskiego, badacze polskiego modernizmu, dopatrują w dążeniu artysty do docierania do życia psychicznego w przedmiotach natury. Jego pejzaże wychodząc z naturalistycznej tradycji i obserwacji zjawisk przyrody, zapowiadają już ekspresjonistyczną interpretację świata, jako rzeczywistość „duchową", oglądaną i rejestrowaną z indywidulanego punktu widzenia. Wiesław Juszczak pisał o pejzaż Stanisławskiego w następujących słowach: „Stanisławski posiada zdolność «symbolizowania» zjawisk, to znaczy «zamykania w pojedynczym szczególe przeczucia całej natury». Rewolucja formy zmierzając u niego w stronę swoistej abstrakcji, syntetyzm widzenia, łączy się tu niekiedy ze stylizacją linii i transpozycją barw, dających w sumie obraz «czysto rytmicznych esencji natury» (Wiesław Juszczak, Jan Stanisławski, Warszawa 1972, s. 77). Stanisławski tworzył liczne miniaturowe krajobrazy z okolic Krakowa, a także Ukrainy, Tatr i Podhala oraz słonecznej Italii. Fascynował go oświetlony słonecznym blaskiem lub zatopiony w świetle księżyca szeroki pejzaż, z oddalaną linią horyzontu i wyraźnie zaznaczonym pierwszym planem, na którym najchętniej umieszczał barwne kwiaty, suche stepowe trawy lub taflę wody mieniącą się barwnymi refleksami.

Stanisławski należał do pierwszych propagatorów Tatr wśród młodopolskich twórców. Fascynacja tatrzańską przyrodą należała do kluczowych fenomenów, które pozwalały rozwijać się malarstwu zarówno Stanisławskiego, jak i całej grupie malarzy polskiego modernizmu. Artyści urzeczeni surowym pięknem gór wyobrażali je w ich wzniosłej potędze lub ulotności atmosferycznych zjawisk. Niedostępne tatrzańskie skały, piargi, stawy z odbiciami skalnych urwisk stały się ważnym elementem malarstwa nie tylko Stanisławskiego, ale również między innymi Leona Wyczółkowskiego czy Władysława Ślewińskiego. Stanisławski w tatrzańskich pejzażach nieodłącznie operował syntezą i symbolicznym nastrojem, chcąc dotknąć duszy natury. Stanisławski w Tatry udał się po raz pierwszy w 1884 roku, aby w kolejnych latach powracać tam wielokrotnie, później wraz z kręgiem uczniów z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Prezentowany w ofercie aukcji „Pejzaż Tatrzański" jest wybitnym przykładem pejzażowego malarstwa artysty, w którym uwidacznia się posunięte do granic uproszczenie widzianego pejzażu oraz panteistyczne rozumienie natury Stanisławskiego. Kompozycja przedstawia widziane z oddali ośnieżone górskie szczyty częściowo ukryte w ciemnoniebieskim cieniu, częściowo oświetlone zimowym słońcem. Pierwszy plan budują rozciągająca się przykryta śniegiem polana oraz przedstawiony z prawej strony kompozycji pień świerku, który nie jako zamyka kompozycję w wycinkowym, przypadkowym kadrze. Takie zakomponowanie pejzażu wskazuje na popularne wówczas inspiracje Stanisławskiego drzeworytami japońskimi. Jest to dekoracyjna, ciekawie kadrowana kompozycja, zbudowana na zasadzie kontrasty panującego w ocienionych i mocno oświetlonych partiach gór.

28

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Bajka zimowa, 1911

olej/płótno, 59 x 69 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz | Zakopane 1911r.'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

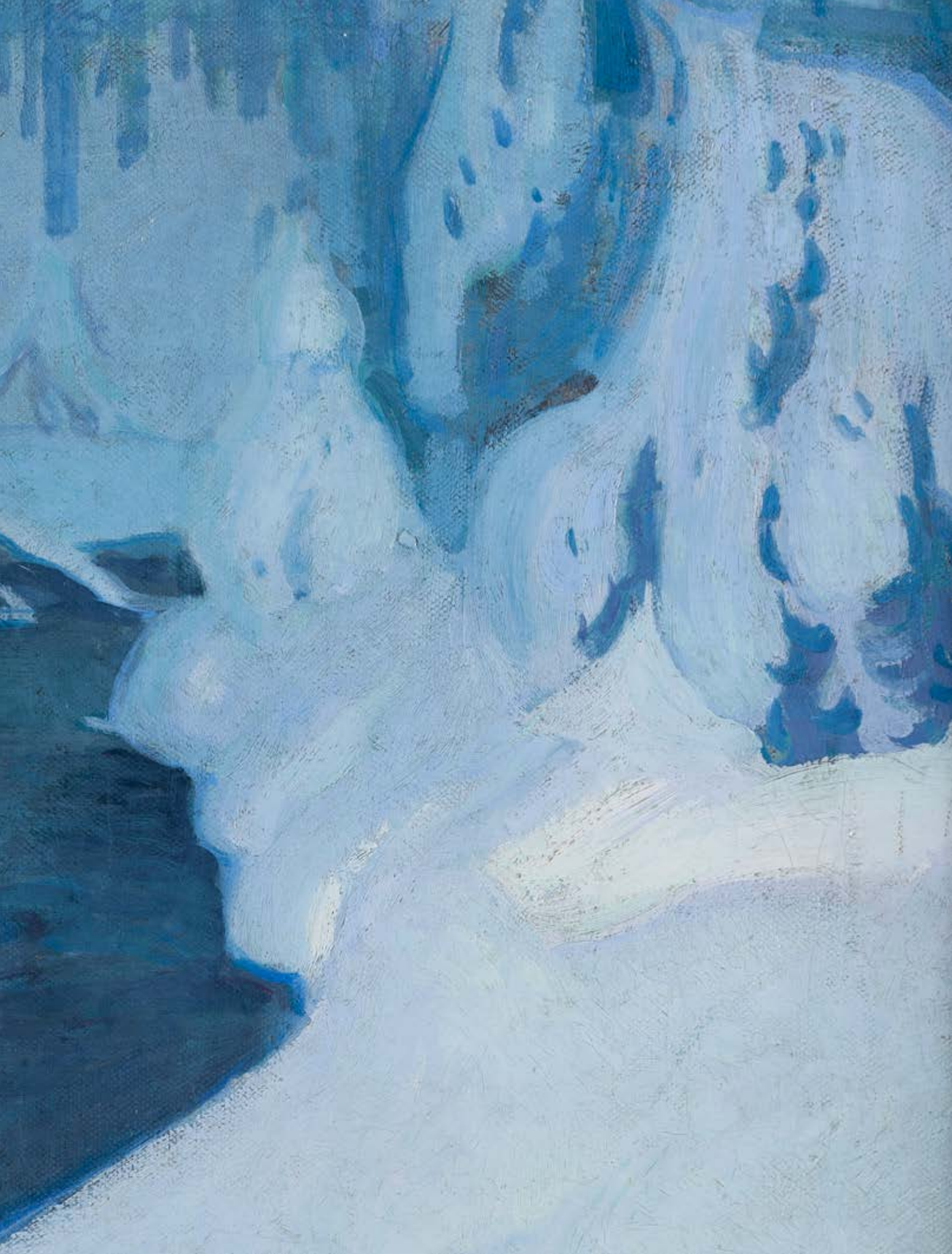
estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
DESA Dzieła Sztuki i Antyki, Kraków, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

Stefan Filipkiewicz, wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, był uczniem między innymi Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego oraz Jana Stanisławskiego. Ze Stanisławskim utrzymywał kontakty również poza terenem uczelni, organizując między innymi wspólne plenery. Filipkiewicz, który zajmował się niemal wyłącznie malarstwem pejzażowym, jest uznawany za jednego z najwybitniejszych wychowanków Stanisławskiego. W swoich pracach wykazywał się wirtuozerią i biegłością techniczną, mistrzowsko operując światłocieniem. Realistyczny stosunek do natury z powodzeniem łączył z pewnym dążeniem do dekoracyjności w duchu Młodej Polski. W początkowym okresie twórczości malował najchętniej krajobraz tatrzański i podgórski. Ze szczególnym upodobaniem tworzył pejzaże zimowe, z wiejskimi kościółkami, kapliczkami lub strumieniami wśród śniegu. Ważną rolę w tych kompozycjach odgrywało światło, często intensywne.

Prezentowanym w ofercie pejzaż „Bajka zimowa" jest popisem malarskiej biegłości Filipkiewicza. Kompozycja, rozegrana w odcieniach błękitów i bieli, zachwyca zastosowaniem gęstej farby o zróżnicowanej fakturze, za której pomocą z niezwykłą sugestywnością artysta odtworzył materialną strukturę nasyconego wilgocią śniegu, ciężkimi płatami osuwającego się do wody. Towarzysząca zimowemu pejzażowi analiza kolorystyczno-świetlnych wrażeń płynących z obserwacji motywu nasuwa skojarzenia z malarstwem impresjonistów.

Stefan Filipkiewicz
Zakopane 1930



29

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Widok na Tatry z Olczy, 1924

olej/płótno, 90,5 x 150,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Stefan Fielipkiewicz | 1924'
opisany na odworociu: 'TATRY z Olczy'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2017
kolekcja prywatna, Polska

„Filipkiewicz to jeden z najwybitniejszych współczesnych pejzażystów, artysta szczery, o oryginalnym, swoim kącie patrzenia na świat (...). Dla widza szukającego w obrazach fotograficznej dokładności każdego liścia i trawy obrazy Filipkiewicza nie będą atrakcją – obeznany jednak z tajnikami tworzenia i interesujący się szczerą, prawdziwą sztuką, dzieła te obejrzy kilkakrotnie i za każdym razem znajdzie w nich coś interesującego. Musi być jednak coś w tych rzeczach, co przyciąga nawet ‚niedzielnych' gości. To ‚coś' to niezmiernie subtelne operowanie światłem, które np. w widoku Tatr dochodzi do wielkiej siły wyrazu, tak, że płótno wygląda jak baśń słoneczna z wizją granitowych kolosów w dali".

Artur Schroeder, Wystawa Filipkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany " 1914, nr 17, s. 330

30

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Kopy i Kosista"

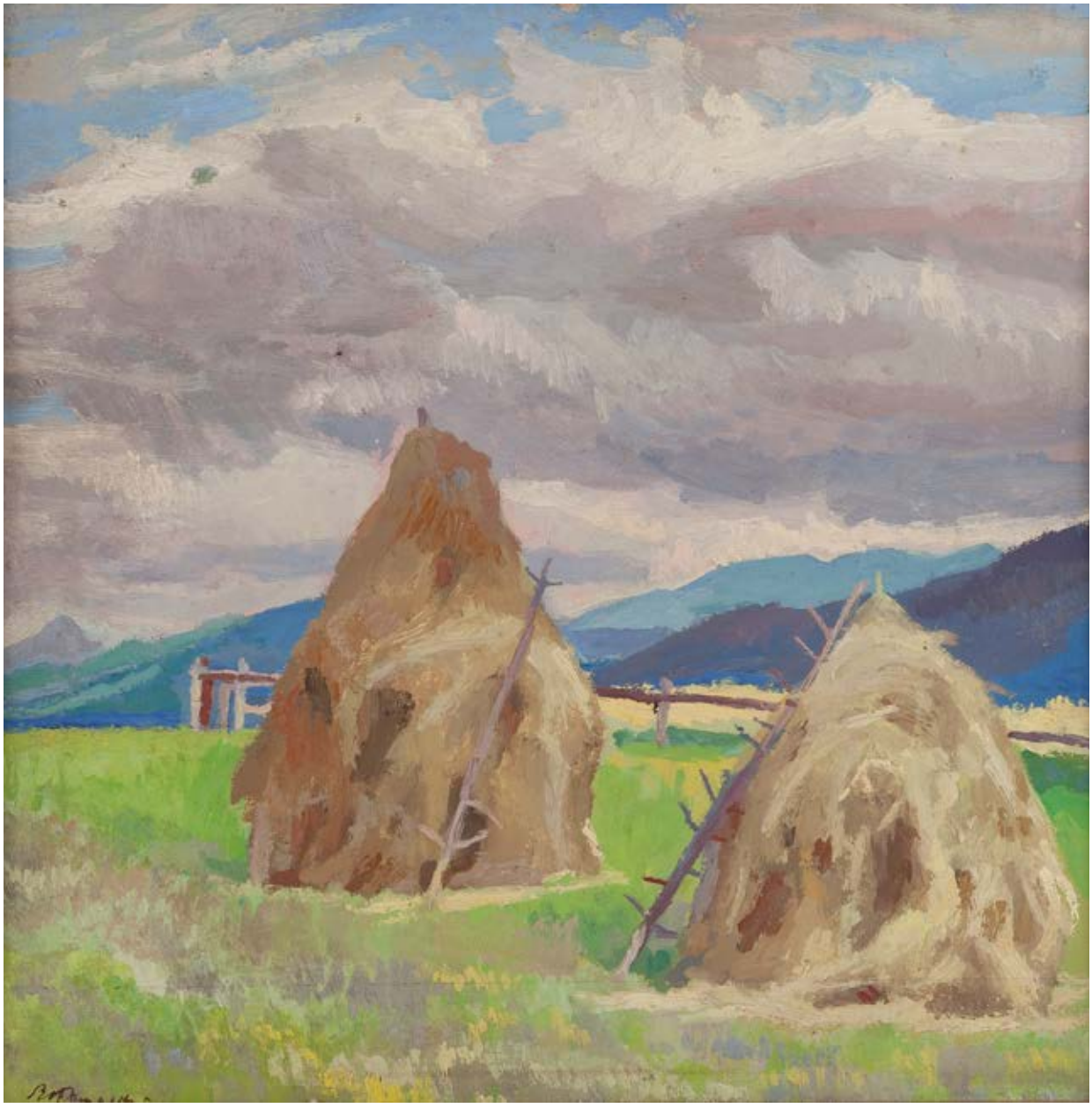
olej/sklejka, 50 x 51 cm
sygnowany l.d.: 'St Kamocki'
opisany autorsko na odwrociu: 'S. KAMOCKI | "KOPY | I KOSISTA" | ZAKOPANE'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Hala ta jest szczęśliwym krajem pasterskiego życia. Jej polany pokrywają przepyszne trawy; wody jej potoków nie rozpościerają zniszczenia, silne i gęste lasy zstępują zwartą, ciemną ścianą aż do skraju zielonego pastwiska, kryjąc w sobie rumowisko olbrzymich jak chałupy want, głazów, zsypanych jedne na drugie, porzniętych zawikłanym i błędnym labiryntem ścieżek, przechodów, wielkich izb i kurytarzy, wysłanych zielonemi trawami, ocienionych świerkami".

Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 112



31 †

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

Czarny Staw Gąsienicowy

olej/płótno, 50 x 69 cm
sygnowany p.d.: 'ST. GAŁEK'
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa z numerem: '102 9'

estymacja:
16 000 - 22 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

32 †

STANISŁAW GAŁEK
1876-1961

Pejzaż tatrzański

olej/płótno naklejone na tekturę, 29 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'ST. GAŁEK'

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

33

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

"Czarny Staw Gąsienicowy", 1906-1907

olej/płótno naklejone na tekturę, 30,7 x 48,5 cm
sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'
na odworociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
dom aukcyjny Michael Zeller, Lindau, Niemcy, wrzesień 2008
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Michał Gorstkin Wywiórski. Między niebem a ziemią, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 26.02.2004 - 21.03.2004

LITERATURA:
Maria Gołąb, Michał Gorstkin Wywiórski. Między niebem a ziemią, katalog wystawy, Poznań 2004, nr kat. 102, s. 89

„Są w Tatrach Polskich trzy miejsca na pewno znane, przynajmniej ze słyszenia, każdemu turyście lub wczasowiczowi: Morskie Oko, Dolina Kościeliska i Hala Gąsienicowa, lecz gdyby dało się obliczyć ilość osób odwiedzających każde z tych miejsca, bez wątpienia rekord pod tym względem przypadłby w udziale Hali Gąsienicowej. We wspomnieniach dawniejszych podróżników po Tatrach częściej czyta się o zwiedzaniu Morskiego Oka lub Doliny Kościeliskiej niż Hali Gąsienicowej, na którą wejście było uważane niegdyś za większą wycieczkę, wymagającą pewnego zasobu sił i przygotowania".

Stefan Zwoliński, W podziemiach tatrzańskich, Warszawa 1987, s. 51

34

JÓZEF HADOWSKI

(1881-?)

"Z Tatr"

olej/tektura, 23,5 x 33,5 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Hadowski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem obrazu, odręczne opisy ołówkiem

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Tatry, ta dzika a urocza część Polski, pociągały zawsze ku sobie ludzi żądnych wrażeń; dla badaczy przyrody otwierały się w tych górach na ziemi naszej nowe skarby świata roślinnego i mineralnego, a mieszkańcy Podhala budzili ogólne zainteresowanie zwyczajami i obyczajami, swoją gwarą góralską, odmiennym strojem, charakterystyczną budową domów i ich urządzeniem, jako lud żyjący zdała od kultury większych miast, pozostawiony sam sobie, wrażliwy na piękno przyrody a dziki i nieokiełzany, jak ten wiatr halny, lub te białe od piany potoki górskie. Napływali więc w te strony ludzie kulturni i stworzyli tu ognisko życia letniego dla turystów i tych rodzin, które w zaprzęgu życia miastowego pragnęły w Zakopanem znaleźć wypoczynek, rozrywkę lub pokrzepienie sił".

Józef Turek, 1879 - 1909. Trzydziestolecie Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, Zakopane 1909, s. 5

35

JÓZEF RAPACKI
1871-1929

Pejzaż tatrzański, 1901

olej/płótno, 26,5 x 41 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Józef Rapacki 1901 | Zakopane'
na odworciu ekspertyza Romana Zrębowicza z września 1955 roku

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 700 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Józef Rapacki był jednym z najpopularniejszych pejzażystów warszawskich końca XIX i początku XX wieku. Edukację malarską rozpoczął jako uczeń Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej. Później studiował jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka (1886-1887) oraz w Monachium w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888-1889). Po studiach kilkakrotnie podróżował do Włoch.

W liczny obrazach zarówno olejnych jak i akwarelowych wysławiał urodę pozornie skromne i mało poetycznego krajobrazu Mazowsza. W swoim malarstwie był realistą. Wrzosowiska, brzozy, sosny, polne błotniste drogi, zmącone wiatrem tafle wody, mostki i kapliczki – te motywy uwieczniał wielokrotnie, tworząc najrozmaitsze ujęcia podobnych krajobrazów. Wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury. Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie.

Prezentowany w ofercie aukcji „Pejzaż tatrzański" jest rzadkim dziełem artysty. Za motyw artyście posłużyła nie mazowiecka równina czy leśny zagajnik, a tatrzańskie skalne urwisko. Obraz jest znakomitym przykładem realistycznego malarstwa Rapackiego i jego kunsztu. Obraz namalowany w najlepszym okresie twórczości artysty, włącza się w znany cykl Rapckiego, którego tematem były wrzosowiska.

36

MIECZYSŁAW FILIPKIEWICZ
1891-1951

Widok na Tatry z Antałówki

gwasz/tektura, 15 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'Mieczysław Filipkiewicz'
opisany na odwrociu: 'MIECZYSŁAW FILIPKIEWICZ'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

Mieczysław Filipkiewicz

37

MIECZYSŁAW RÓŻAŃSKI
ROMAN WYCŁAN

"Zima w Polsce", 1935

litografia barwna/papier, 100 x 68,7 cm
sygnowany w druku p.d.: 'M. RÓŻAŃSKI | R. WYŁCAN'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 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.)

„Czym jest narciarstwo? Środkiem dla zabicia nudy?
Nie: środkiem, dającym dostęp do źródła siły, orzeźwiającym, oczyszczającym duszę z osadu, jaki się w niej tworzy wskutek niezdrowych warunków współczesnego życia. [...] Daje zdrowie, kształci charakter, ucząc odwagi i szybkiego decydowania się, podnosi zmysł piękna".

Zakopane. Czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego, 4.01.1908, nr 1, s. 6

ZIMA W POLSCE
POLSKA POLAND POLEN POLOGNE
M. ROŻAŃSKI
P. WYŁEGAŃ
PRINTED IN POLAND
NAKŁADEM MINISTERSTWA KOMUNIKACJI
ZAKŁ. GRAF. E. i Dr. K. KOZIAŃSKICH, WARSZAWA.

Grupa narciarzy podchodzi na Kopę Kondracką. W tle Tatry Wysokie od Świnicy po Krywań, fot. Józef Oppenheim

ZIMOWA STOLICA POLSKI

Pod koniec XIX wieku Zakopane okrzyknięte zostało „letnią stolicą Polski", wraz z początkiem XX wieku starano uczynić się z niego także „zimową stolicę Polski". W tym celu podjęto się rozbudowy miasta, tworzono schroniska na szlakach oraz zbudowano skocznię narciarską. Starania te zakończono z sukcesem: „Żadna miejscowość w Polsce nie przechodziła tak silnego i dogłębnego przeobrażenia jak Zakopane w okresie między dwiema wojnami. Po odkryciu, że zima w Tatrach, gdy jeszcze na nogach narty, jest równa urokiem latu, a może nawet nad nie wyższa, nastąpiło nasilenie najazdu z dolin na Zakopane w sposób, jaki się nie śnił Chałubińskiemu" (Ferdynand Goetel, Tatry, Gdańsk 2000, s. 18). Z czasem narciarstwo w Zakopanem stało się „sportem królewskim", samo miasto zaś „mekką narciarzy" i jednym z najpopularniejszych polskich ośrodków turystycznych. Do stolicy Tatr kursowały nawet pociągi, które zachęcały do podróży na Podhale hasłem: „narty, dancing, brydż".

Gdy odkryto uroki zakopiańskiej zimy „nastąpiło objawienie", jak pisał Rafał Malczewski. „Rozpoczął się szał narciarstwa, tarzania się w kopnych śniegach i nawisach, marznięcia na kość po halach i wierchach i rozgrzewanie się, czym się dało, piecem, gorzałką, nagim ciałem lub paroma, tańcem" (Rafał Malczewski, Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego, Łomianki 2010, s. 55). Moda na jazdę na nartach była wręcz zaraźliwa: opanowała wszystkich, zarówno tubylców, jak i przyjezdnych. Jeździli mężczyźni, kobiety oraz dzieci. Narciarskie szaleństwa nie omijały także sławnych osobistości. Podczas pobytu w Zakopanem na stoku pojawił się nawet prezydent Ignacy Mościcki, którego narciarski talent chwalił tygodnik dla dzieci i młodzieży „Płomyk": „Czasem Pan Prezydent upadnie, jak to czyni zresztą każdy narciarz. Zachwieje się, bo nastąpił jakiś nieoczekiwany ruch nartą, na który nie był przygotowany, i już leży na śniegu. Jak w głębokiej pierzynie. Teraz trzeba położyć się bokiem, nogi skurczyć, narty podciągnąć i hop!... już się stoi na nartach. Pan Prezydent umie to czynić" („Płomyk", 28.01.1936, nr 21). Nie liczyła się wówczas technika jazdy na nartach, najważniejsza była dobra zabawa: „Na Lipkach lub Gubałówce widać było starszych, brodatych panów, którzy również próbowali zjeżdżać. Kursów jeszcze wówczas 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.

Przechowalnia nart w pociągu do Zakopanego, fot, Henryk Poddębski, 1936

Prezydent Ignacy Mościcki na nartach w Zakopanem, 1929

„Narciarstwo opanowało milionową rzeszę w Europie, wlazło w krew, zagnieździło się w szpiku kostnym, wybuchło zarazą okrutną i nieuleczalną. Zaraza szerzy się z niepohamowaną siłą, niewygasającą dżumą radości. Nieszczęśliwy ten, który jest odporny i choroba się go nie ima".

Rafał Malczewski, Od cepra do wariata. Felietony zakopiańskie, Warszawa 2012, s. 127 – 128

Góralka leje z bańki mleko do szklanki narciarza, 1935

Dużo pań (...) zjeżdżało okropnym systemem czarownic z Łysej Góry, to jest z kijami między nogami (...). Wszystko to razem było jednak szalenie zdrowe i snobizm narciarski wyrugował kompletnie tragiczny snobizm na choroby płucne. Zapanowała moda na krzepę" – wspominała Magdalena Samozwaniec (Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Szczecin 1987, s. 102). Oprócz samej techniki, amatorom brakowało również sprzętu i odpowiednich ubrań: „O spodniach narciarskich nie było jeszcze mowy, więc do nart ubierały panie długie do kostek spódnice, a pod spod wełniane reformy" (Tamże, s. 101). Wraz ze wzrostem zainteresowania ową sportową pasją, rozwinął się również przemysł narciarski. Powstawały fabryki nart, pojawili się krawcy, którzy zaczęli szyć specjalistyczne stroje, prowadzono także szkoły i kursy, uczące sztuki poruszania się na nartach. Zapalony narciarz Rafał Malczewski szczycił się, że wreszcie w Zakopanem słychać rozmowy o specyfikach narciarskiego sprzętu: „Mówi się o klistrach i skaressach, o Sohmach, parafinach, Dulcingerach, o fokach przypinanych lub nalepianych, owiązaniach jak »mysiełapki«, kandahary, »langriemeny«, Haugi, Huitfeldy, o deskach z jesionu lub hickory" (Rafał Malczewski, op. cit., s. 55). Wszystkie te działania przyczyniły się do wyniesienia polskiego narciarstwa na wyższy poziom. Bywali jednak i tacy, którzy z modnych ówcześnie wycieczek na narty tworzyli obiekt do szyderczych żartów: „Dla dam początkujących sport narciarski jest prawdziwą akademją upadku. Najmniej trzeba liczyć, licząc bardzo skromnie, koło pięćdziesięciu upadków na godzinę. (...) Wiele zresztą, zarówno kobiet jak mężczyzn i mieszańców, używa nart głów nie do fotografji, bo wychodzą na niej świetnie i nader efektownie, a uboga rodzina i znajom i cieszą się z tego bardzo" – pisano w 1933 roku w tygodniku „Naokoło Świata" (Igraszki sportowe, „Naokoło Świata", 1933, nr 105).

W Zakopanem rozwinęło się również narciarstwo sportowe. O wielkim sukcesie miasta świadczy dwukrotne przyznanie mu organizacji Mistrzostw Świata FIS (w roku 1929 oraz 1939). Stale rozwijająca się w społeczeństwie górska pasja, zaowocowała szybkim rozwojem narciarstwa i powstaniem szerokiego grona profesjonalnych narciarzy, którzy mogli pochwalić się imponującymi osiągnięciami.

215
2025

38

BRACIA SCHIELE I S-KA

lata 20.-30. XX w.

drewno, skóra, metal, 212,5 x 7 x 5,5 cm
w połowie długości plakietki z oznaczeniem wytwórni
numerowane: '215 | 2025'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania, liczne przetarcia i zarysowania, ślady po owadach, ubytki na końcu jednej z nart

PIERWSZA POLSKA WYTWÓRNIA NART

Sport zimowy. Dodatek do Sportu wodnego, styczeń 1930, nr 2, s. 20

Zakopane. Całoroczne uzdrowisko wysokogórskie i stacja turystyczno-sportowa w Tatrach, sezon zimowy 1936-1937, s. 2

Wraz ze specjalizacją narciarstwa przestano wykonywać sprzęt samodzielnie, szukając profesjonalnych rozwiązań. Na początku wieku „Narty były to ciężkie, niezgrabne deski, zwykle własnego wyrobu; używano jednego długiego kija z bambusu luz zwykłego drzewa, więźby kombinowano z trzciny, gurtu, skóry, noszono na wycieczki zwykłe miejskie ubrania, futra, kożuchy, a panie, o ile próbowały tej sztuki, występowały w długich sukniach, kapeluszach z kwiatami itp. O żadnej technice jazdy czy „szkole" nie było mowy, zjeżdżało się zwykle okrakiem siedząc na kiju, <<aby zjechać>>." (Tadeusz Zwoliński, Zakopane. Tatry Polskie w zimie, Zakopane 1934, s. 45). Stanisław Barabasz, nazywany polskim pionierem narciarstwa, wspominał, iż pierwsze swoje pierwsze narty wykonał sam: „Wystrugałem własnoręcznie dwie wąskie długie deski, jedną z drzewa jesionowego, drugą z bukowego. Deski te strasznie cienkie i z tego powodu ogromnie elastyczne, przywiązałem do nóg zwykłemi sznurkami" (Nowiny. Organ skalnego Podhala. Nowy Targ – Zakopane, 26.02.1928, nr 1, s. 4). Z czasem na Podhalu zaczęły powstawać sklepy oferujące specjalistyczny sprzęt narciarski. Jako „pierwsza krajowa maszynowa wytwórnia nart i przyborów sportowych w Zakopanem" reklamowała się firma „Bracia Schiele i S-ka". Wytwórnia założona została w 1921 przez bliźniaków Kazimierza oraz Aleksandra, którzy góry, a zwłaszcza Tatry, darzyli wielką miłością. Aleksander Schiele mówił, iż chciał „urodzić się w Zakopanem. Niestety, tak wypadło, że urodziłem się w Warszawie w 1890 roku" (Wojciech Szatkowski, Bliźniacy Schiele. Tekst wspomnieniowy na 130. Lecie urodzin https://muzeumtatrzanskie.pl/blizniacy-schiele-tekst-wspomnieniowy-na-130-lecie-urodzin/). Ta dwójka warszawiaków już w dzieciństwie była oczarowana góralskimi pejzażami. Początkowo uprawiali taternictwo, zdobywając tatrzańskie szczyty wraz z podhalańskimi przewodnikami. Dokonali licznych trudnych wejść w lecie oraz w zimie na szczyty, które wówczas wydawały się być nie do zdobycia.

Zakopane: czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego, Tatr i Podhala, 1938, nr 14, s. 8

BRACIA SCHIELE I S-KA

Od czasów studiów, kiedy to bracia po raz pierwszy mieli okazję zjeżdżać na nartach podczas pobytu w Alpach, to narciarstwo stało się ich największą pasją. Należąc do różnych klubów i sekcji sportowych, uzyskiwali bardzo dobre wyniki w konkursach organizowanych na stokach narciarskich. Obaj bracia, m.in. wraz z Rafałem Malczewskim, należeli np. do polskiego Klubu Narciarskiego „CAP" (Club Alpine Polonaise), założonego w Wiedniu w 1912. To właśnie w Wiedniu Kazimierz oraz Aleksander zaprzyjaźnili się z Rafałem Malczewskim, z którym dzielili wspólną pasję do narciarstwa. Ich przyjaźń przetrwała długie lata, wielokrotnie później spotykali się na stokach już w niepodległej Polsce w ich ukochanym Zakopanem. W latach 20. Aleksander Schiele zaczął działać również jako instruktor narciarski, później sam zasiadał zaś w komisjach egzaminacyjnych dla przyszłych instruktorów. Sędziował także biegi i skoki narciarskie podczas Mistrzostw Świata w 1929 oraz wraz z Kazimierzem należał do najaktywniejszych działaczy Polskiego Związku Narciarskiego.

Mimo skromnego budżetu, jakim początkowo dysponowali bracia, nie musieli długo czekać na sukces „Braci Schiele i S-ka". Z czasem z niewielkiego warsztatu uczyniono prężnie rozwijającą się fabrykę oferującą duży wybór nart turystycznych, biegowych, zjazdowych, skokowych i dziecięcych. Na każdej z nart umieszczano informacje o jej długości oraz numer modelu. W ofercie braci Schiele można znaleźć także smary, saneczki, wiązania i różnego rodzaju kijki narciarskie. Przy wytwórni działała również wypożyczalnia sprzętu narciarskiego oraz warsztat reparacyjny. Fabryka była zachwalana przez pasjonatów górskich szaleństw na stokach, głównie za sprawą dobrej jakości sprzętu oraz niewygórowanych cen: „Wytworzony sprzęt nie ustępuje w niczem zagranicznemu, a w cenie kalkuluje się znacznie niżej, gdyż Zarząd dba i dbać zawsze będzie w pierwszym rzędzie nie o wygórowane zyski, lecz o danie sportowi rodzimemu podstaw do jak najszerszego rozwoju — a tem są dobroć i dostępność sprzętu szerokiemu ogółowi" (Giewont, 1924, nr. 1, s. 101). Dwójka właścicieli wytwórni Schiele, dzięki swoim niezwykłym narciarskim umiejętnościom, bezsprzecznie miała wielki wpływ na budowanie zakopiańskiego mitu o zimowej stolicy Polski.

Modelki prezentują stroje sportowe na narty, 1926

Narciarze podczas smarowania nart, 1933

39

BRACIA SCHIELE I S-KA

Narty, lata 20.-30. XX w.

drewno, metal, 210 x 12 x 7 cm
numerowane: '1 | 210 | 1985'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania, przetarcia, zarysowania

„Nie tylko początek, ale też i cały dalszy rozwój turystyki zimowej odbywał się pod znakiem nart. To też z bezwzględną słusznością należy stwierdzić, że wprowadzenie narciarstwa w Polsce jest tym czynnikiem, któremu polska turystyka górska zawdzięcza jedną ze swoich najpiękniejszych kart t. j. świetny rozkwit karpackiej turystyki zimowej w latach przedwojennych".

Roman Kordys, Przez siedm gór i siedm dolin - na nartach : ze wspomnień narciarza, Kraków 1929, s. 3

40 †

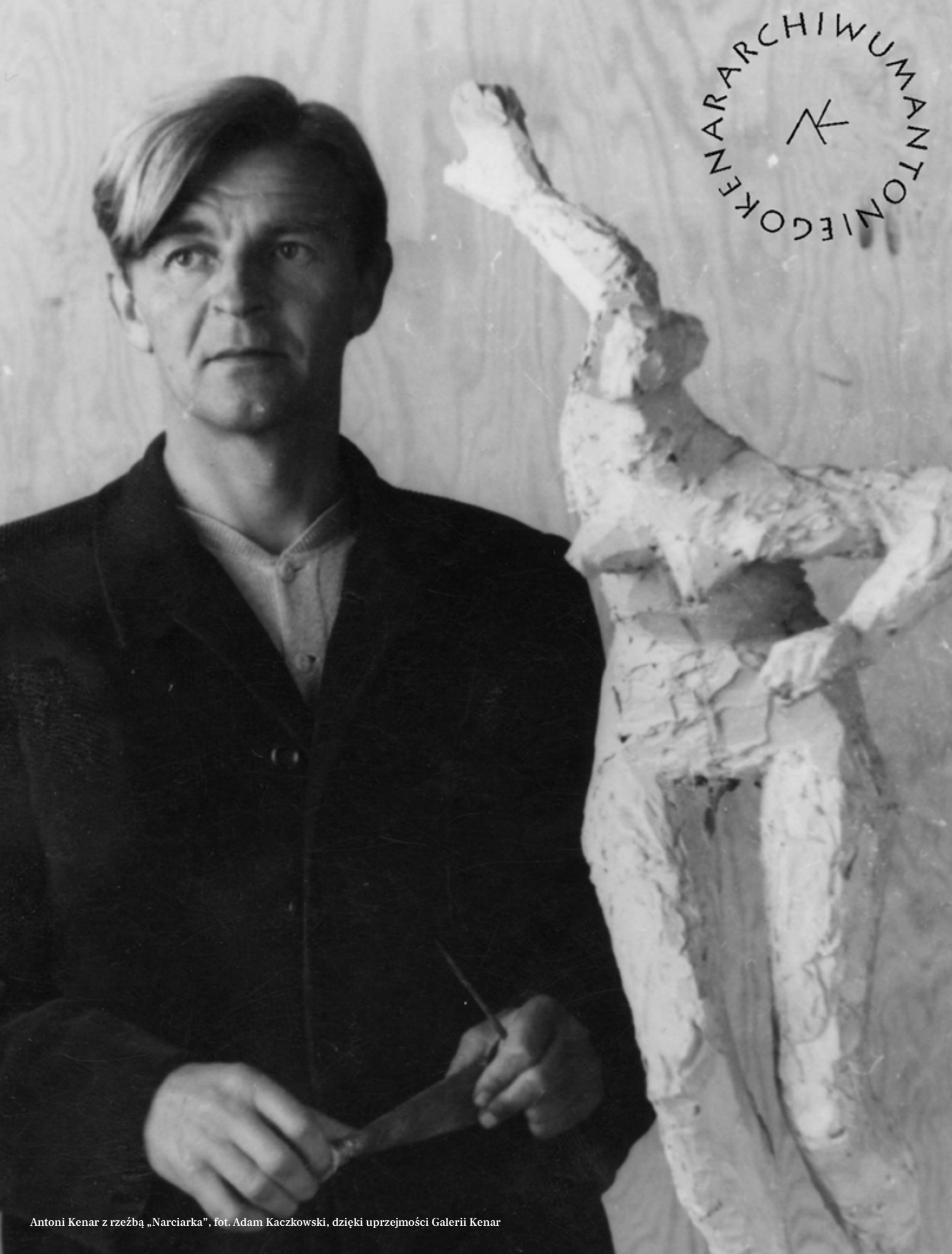
ANTONI KENAR
1906-1959

"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:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Urszuli Kenar, Zakopane



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

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. Oczywistym 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 zastałych 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 Barabasza i Karola Stryjeńskiego. Już jako chłopak samodzielnie chodził po górach i uczestniczył w narciarskich wędrówkach. Właściwie nigdy nie traktował sportu wyczynowo, raczej bezinteresownie, z pasją. Wspomnieniem narciarskich wędrówek, 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 „obozy Stryjeńskiego", organizowane od 1933 roku przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego (PUWFiPW) 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 Barabasza, 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 drew 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 to zawdzięczał z pewnością, podkreślanej przez wszystkie relacje, odkrywczej intuicji „majstra", który nieomylnie wyczuwał iskierki talentu i wartości osobowe młodych ludzi. Ponadto wiyała 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 zapałał 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 w kształceniu Was, jeżeli bym żądał od Was, żebyście myśleli tak jak ja. Myślcie – to jest wszystko, czego chcę Was nauczyć. Sądźcie, róbcie błędy, wybierajcie, rozróżniajcie, przeżywajcie wzloty i rozczarowania, szarpcie się w rozterkach – a nauczycie się myśleć. Kiedy zrozumiecie, że MYŚLEĆ – to jest więcej niż WIEDZIEĆ, ze 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 – bezmyślność jest równocześnie bezczuciem" (Antoni Kenar [w:] Katarzyna Chrudzimska-Uhera, 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).

„Ilekroć myślę o moim przyjacielu Antonim Kenarze, nie uważam za słuszne nazywać go ściśle czyimś 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).

41 †

JAN ZAPOTOCZNY
1886-1959

Portret sióstr Skotnicówien - Marzeny i Lidy, 1927

gips, 49 x 42,5 cm
sygnowany p.d.: 'J Zapotoczny'
opisany na odworociu: 'JM (monogram wiązany) | 1927'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Jan Zapotoczny był uznanym zakopiańskim rzeźbiarzem, uczniem Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1911-1914), w latach 1922-1937 nauczycielem modelowania i rysunku w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Artysta pobudował i mieszkał w willi „Cyganeczka" przy Bulwarach Słowackiego. W formie znacznych rozmiarów, dwubarwnej gipsowej plakiety Zapotoczny przedstawił popiersia profilem dwóch młodych dziewczyn. Przedstawione modelki były córkami nauczyciela Zapotocznego w Szkole Przemysłu Drzewnego Józefa Skotnicy oraz Marii Ostrawickiej, autorki książki „Uśmiech Tatr" poświęconej pamięci Marzeny i Lidy. Siostry Skotnicówny były znanymi w środowisku pierwszy polskimi taterniczkami i prekursorkami wspinaczki kobiecej. W październiku 1929 roku nastolatki zginęły na Zamarłej Turni, na której wcześniej życie stracił artysta Mieczysław Szczuka, a o śmierć otarł się Rafał Malczewski. Pod wpływem tragicznej śmierci sióstr Julian Przyboś, który był nauczycielem Marzeny, napisał poemat „Z Tatr".

42 †

WŁADYSŁAW JAROCKI
1879-1965

"Muzykant. Skrzypek"

akwarela/papier, 149 x 68,5 cm
sygnowany l.d.: 'Wład Jarocki'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 500 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj:
Zofia Weiss, Władysław Jarocki, Kraków-Zakopane 2015, s.174 (il.)
pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. przed 1917, (il. w: Zofia Weiss, Władysław Jarocki, Kraków-Zakopane 2015, s.175)

„Olbrzymie jest bogactwo odmian melodji; czyto śpiewane przy tańcu, czy o śmierci i sierotkach, podawane przez sławnych muzykantów, jak Pęksa, Sabała, Obrochta, stały się najlepszem wypowiedzeniem duszy tego ludu. Ściśle związane z podłożem, z szerokim oddechem gór, ze wspaniałością gniewów i łask przyrody, z szalejącemi pierwotnemi namiętnościami ludzi, łączą się z tańcem, podkreślając bujny temperament tancerzy".

Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Warszawa 1995, s. 66 - 67

Władysław Jarocki, fotografia portretowa, 1927

PODHALAŃSKIE INSPIRACJE WŁADYSŁAWA JAROCKIEGO

Władysław Jarocki, opierając się na doświadczeniach sztuki Młodej Polski, stworzył indywidualny język plastyczny. Po początkowych studiach na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej od 1902 kontynuował naukę na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie zetknął się z symbolicznym malarstwem Jacka Malczewskiego, barwą i linią Stanisława Wyspiańskiego, dekoracyjną sztuką Józefa Mehoffera oraz postulatami Stanisława Witkiewicza i Jana Stanisławskiego o konieczności obcowania z naturą. Przedstawienia portretowe lub pejzaże pędzla Władysława Jarockiego dzięki temu dziedzictwu stały się nie tylko przystępnym reportażem z otaczającej rzeczywistości, ale także niezwykle dekoracyjnym popisem kolorystycznym i kompozycyjnym, zapisem piękna, niepowtarzalności przyrody i monumentalnej wartości etnograficznej. Władysław Kozicki w 1914 tak pisał o dziełach Jarockiego: „(…) natura nie przeżywa u niego żadnych skrajnych stanów podniecenia. Nie wyją wichry, ani nie szaleją burze. Słońce nie zalewa ziemi palącym żarem, ani nie przesyca atmosfery dusznymi oparami drażniących tęsknot i pragnień. W naturze jego panuje spokój, drzewa proste i ciche, nieszarpane wiatrem, rysują się w jednolitem i równem świetle godzin popołudniowych, jak symbole nieskończonego trwania. (…) Wszystko trwa, nic się nie zmienia, nic nie jest przejściowe i chwilowe" (Władysław Kozicki, Władysław Jarocki, „Kłosy", R. I, 1914, nr 7).

Spuścizna malarska Jarockiego jest kojarzona w historii polskiej sztuki przede wszystkim z obrazami wsi, barwnych chłopskich obyczajów i rytuałów z terenu Huculszczyzny i Podhala. Znaczącą dla tych zainteresowań była odbyta w 1904 wyprawa w towarzystwie Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego w rejony Tatarowa nad Prutem. Tam Jarocki poświęcił się poznawaniu i odtwarzaniu wizerunków Hucułów i ich lokalnych obrzędów. Tematyka i motywy podhalańskie w malarstwie Władysława Jarockiego zaczęły pojawiać się natomiast od 1911. Podhale stało się dla artysty kolejną, po Huculszczyźnie, krainą i enklawą piękna, dzikiej przyrody oraz autentyzmu. Twórca w góralach z Tatr, podobnie jak w góralach Karpat Wschodnich, dostrzegł przejaw czystości i nieskażonego duchowego wnętrza.

Początkowo Jarocki jeździł do Poronina, skąd wędrował na plenery do Witowa oraz Białego Dunajca. Od 1923 podróżował już tylko do Zakopanego, na Harendę. Jego uwagę przyciągały wzorzyste stroje oraz góralskie zdobnictwo. Haftowane kożuchy, gorsety, obfite chusty i barwne spódnice stanowiły nie tylko inspiracje tematyczne, lecz również pozwalały Jarockiemu na formalne eksperymenty w dążeniu w obrazach ku płaszczyznowości oraz ornamentalizmowi. Przedstawienia barwnych, góralskich strojów umożliwiały artyście również tworzenie ciekawych zestawień barwnych nasyconych kolorów, czasami konstruując, czasami harmonizując je ze sobą. Artysta wielokrotnie reinterpretował i powtarzał raz opracowane kompozycje. Skupiał się w nich na wątkach związanych ze sferą sacrum, typach chłopskich, taternikach czy obrzędowości. Do najbardziej znanych kompozycji tatrzańskich Jarockiego należą między innymi „Portret Jerzego Żuławskiego" (1913, Muzeum Jana Kasprowicza na Harendzie), w którym zobrazował przyjaciela w stroju taternika na tle turni i mgieł oraz „Modlący się mężczyźni (W poronińskim kościele)", (1913, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu).

Jednym z częstszych tematów podejmowanych przez artystę były procesje pątników zmierzających do drewnianej cerkwi oraz sceny świąteczne. Najczęściej przedstawiał w nich pogrążonych w modlitwie chłopów oraz uroczyste obrzędy. W redakcji Jarockiego modlitwa przeradza się w odwieczny i niezmienny religijny obrzęd, który trwa od wieków. Taką wymowę zyskują również obrazy niezwiązane bezpośrednio z religijnością, kompozycje przedstawiające dojenie owiec, prosta praca w polu. Wszystko osadzone najczęściej w nastrojowej, zimowej scenerii. Również i pogrzebowe korowody stanowią u Jarockiego motyw, który pojawia się niezwykle często. Podążający za jadącym na przedzie wozem korowód żałobników, pomimo swojego prozaicznego wyglądu, wydaje się uczestniczyć w pozaziemskim misterium. Malarz z niesamowitą wrażliwością odtwarzał świat wiejskiej ludności, w której życiu religia i związana z nią obrzędowość stanowiła najwyższą wartość. Zainteresowanie, jakie Jarocki przejawiał wobec wsi i folkloru, wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900.

43 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Góralka z Poronina, 1930

olej/płótno, 90 x 68 cm
sygnowany p.d.: 'Wład Jarocki'
na odwrociu trudno czytelny stempel
na odwrociu ramy nalepka wystawowa z Muzeum w Tarnowskich Górach
nalepka aukcyjna oraz papierowa nalepka z numerem: '4'

estymacja:
22 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Gabinet kolekcjonera. Odsłona Pierwsza, Muzeum w Tarnowskich Górach, 13.01.2019 - 24.02.2019

„Sztalugi, rozpięty kożuszek, bezrękawnik na największe mrozy, w ogóle nie czuły na zimno. Dziewczęta, które mu pozowały opatulone po ichniemu, już płakały z zimna, a on się śmiał – no Marysia ! jeszcze trochę, już kończę. W domu prawie nie malował, jedynie jak miał już gotowy portret to z wiszącego lub stojącego pejzażu domalowywał tło".

Włodzimierz Świątkowski, Wspomnienia, 1979, maszynopis, cyt. za: Zofia Weiss, Władysław Jarocki , Kraków – Zakopane, 2015, s. 167

44 †

WŁADYSŁAW JAROCKI
1879-1965

Górale przed kościołem

olej/płótno (dublowane), 95 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'W JAROCKI'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Gabinet kolekcjonera. Odsłona Pierwsza, Muzeum w Tarnowskich Górach, 13.01.2019 - 24.02.2019

45 †

WŁADYSŁAW JAROCKI
1879-1965

"Dudziarz" - portret Stanisława Budza-Mroza

olej/sklejka, 29 x 13,5 cm
sygnowany l.d.: 'Wład. Jarocki'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

LITERATURA:
porównaj:
Zofia Weiss, Władysław Jarocki, Kraków-Zakopane 2015, s.172-173 (il.)

46

STANISŁAW WITKIEWICZ

1851-1915

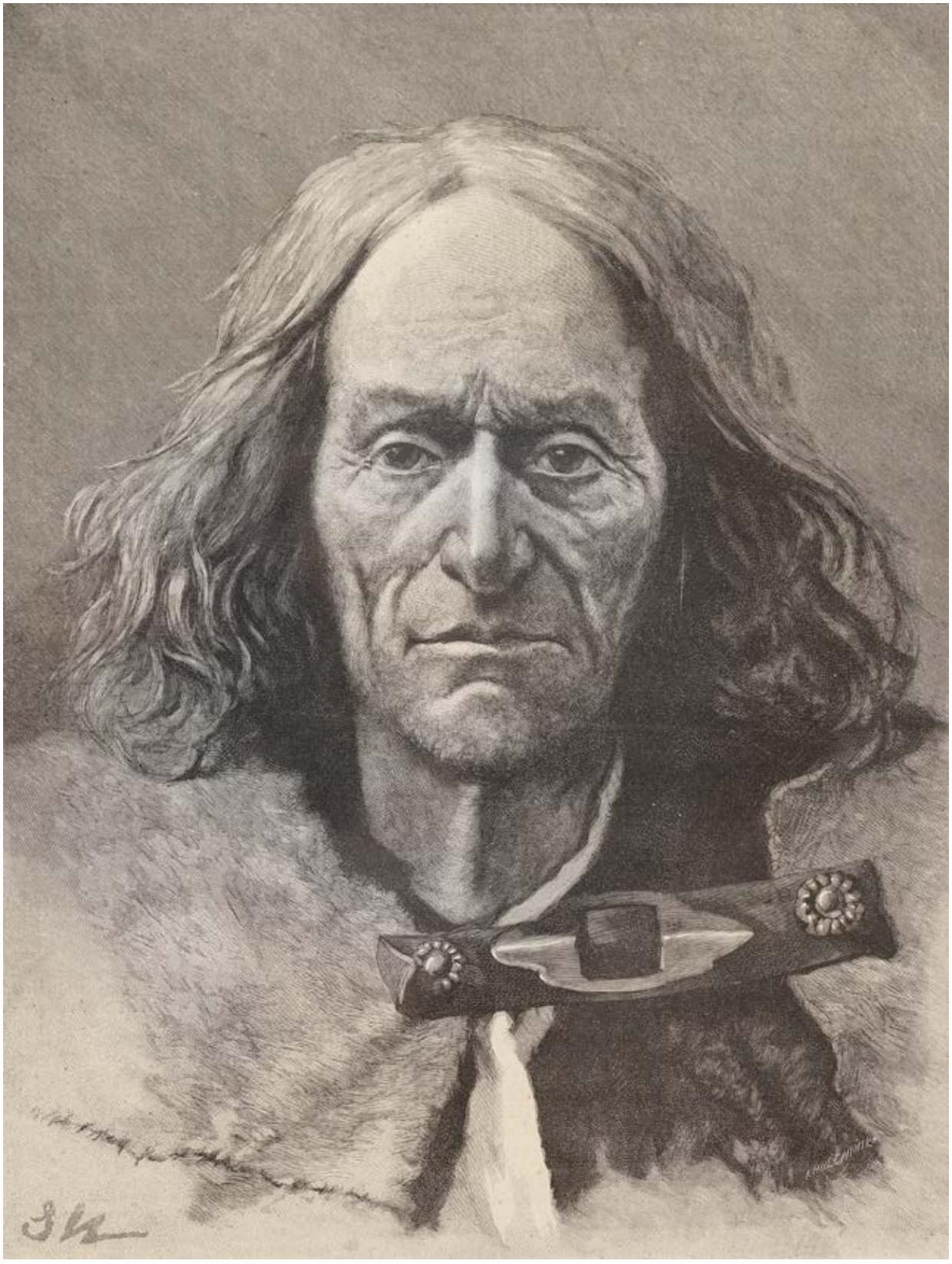
Portret Sabały, 1886

drzeworyt sztorcowy/papier, 28 x 21 cm
sygnowany w płycie l.d.: 'SW'
ilustracja z czasopisma „Kłosy"

estymacja:
700 - 900 PLN
150 - 200 EUR

„Sabała należy do ludzi, których wartość jest niezawisłą od nabytych z zewnątrz bogactw, znaczenia lub nauki; to, co stanowi jego wyższość, jego istotną wartość, leży w nim samym, w szczególnej, wyjątkowej, oryginalnej budowie jego natury. Ludzie tacy nie mierzą się poziomem swego otoczenia, można ich przeprowadzić przez wszystkie szczeble społecznej drabiny, pozostaną zawsze tem, czem są, i nie roztopią się w pospolitej masie tłumu".

Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 169



47

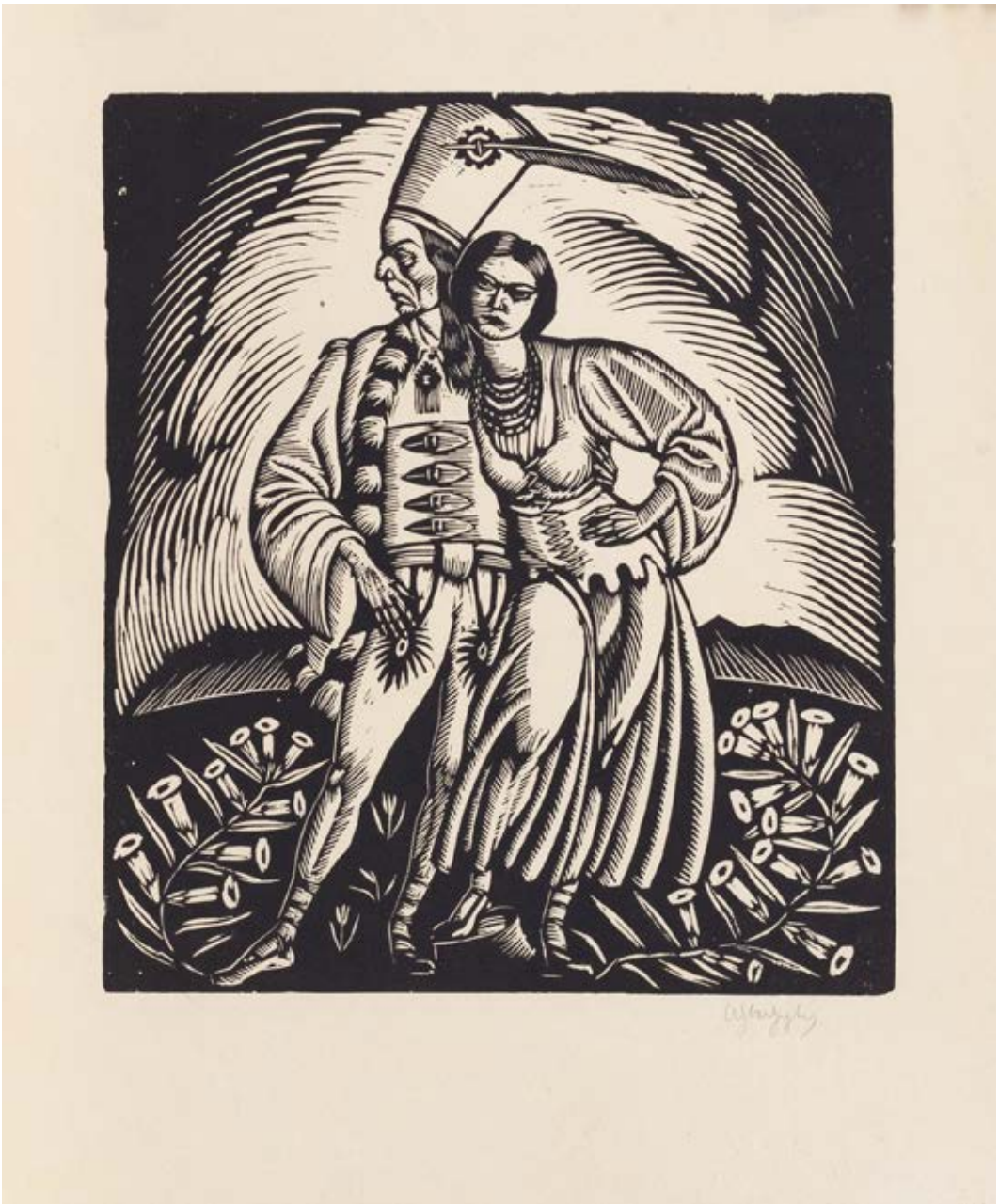
WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

"Zbójnicy ze skarbem", lata 20. XX w.

drzeworyt/papier, 15,6 x 19,7 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Wł Skoczylas'
rycina nr 1 z "Teki zbójnickiej"

estymacja:
1 800 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas, Warszawa 2015, s. 217, nr kat. III.31 (tam dalsza literatura)



48

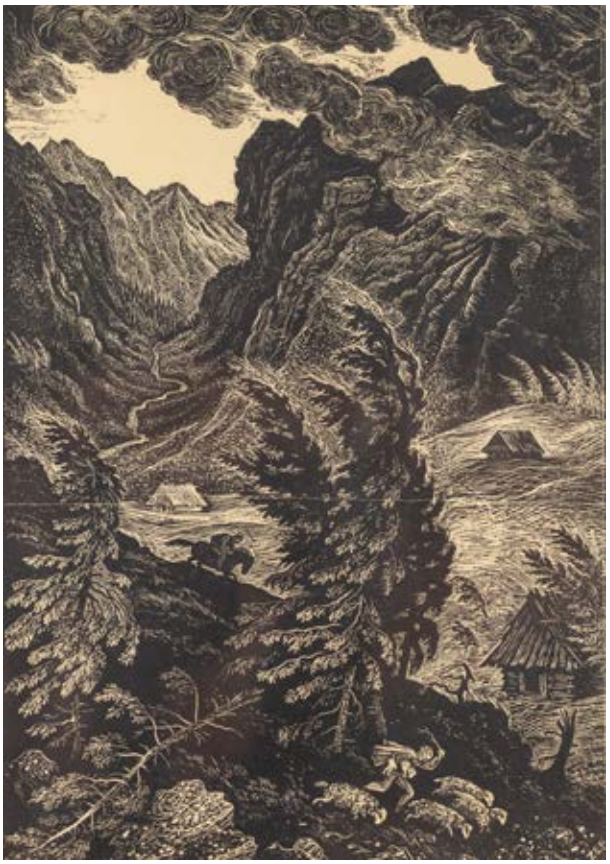
WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

"Janosik z frajerką", 1919

drzeworyt/papier, 20,3 x 17,8 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Wł Skoczylas'
rycina 6 z "Teki Zbójnickiej"
na odwrociu stempel: 'Odbito z klocka oryginalnego' i pieczęć Związku Polskich Artystów Grafików w Warszawie

estymacja:
2 200 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, s. 218, nr kat. 39 (il.)
Wystawa pośmiertna prac Władysława Skoczylasa, katalog wystawy, Kraków 1935, nr kat. 36, s. 39



49 †

ZOFIA FIJAŁKOWSKA
1909-1989

Halny, 1937

drzeworyt/papier, 22 x 15,1 cm
sygnowany monogramem na płycie p.d.: 'ZEF'
opisany na odwrociu: 'Fijałkowska | Zofia Elżbieta | "Halny" | 1937r.'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

50 †

ZOFIA FIJAŁKOWSKA
1909-1989

Zbójnicy, 1937

drzeworyt/papier, 20,3 x 14,5 cm
sygnowany monogramem w płycie p.d.: 'ZEF'
opisany na odwrociu: 'Zofia Fijałkowska | "Harnasie" | Zakopane 1937 r'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

51

TERESA JAKUBOWSKA

1930

"Kolejka", 1966

linoryt/bibuła, 64 x 85 cm
sygnowany i datowany ołowkiem p.d.: 'Teresa Jakubowska 1966 r.'
oraz opisany i numerowany l.d.: '"Kolejka" 3/50'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:
praca nieoprawiona

52 †

BRONISŁAW PIOTR KOPCZYŃSKI

188-1964

"Motyw z Zakopanego", 1905

olej/tektura, 29 x 20 cm
sygnowany śr.d.: 'B. Kopczyński' oraz datowany i opisany p.d.: 'Zakopane | 1905'
opisany na odwrociu: 'olejny | Motyw z Zakopanego | rb. 50.'
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w Warszawie

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1905

LITERATURA:
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław--Warszawa-Kraków 1969, s. 158
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1905, Warszawa 1906, s. 29

Bronisław Piotr Kopczyński od około 1895 pobierał naukę rysunku w Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, gdzie korzystał ze wskazówek Wojciecha Gersona. W latach 1902-1905 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Unierzyskiego i Teodora Axentowicza, następnie w semestrze 1911/12 pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego oraz Jacka Malczewskiego. W 1906 zamieszkał na stałe w Warszawie, gdzie czynnie uczestniczył w życiu artystycznym miasta, dużo wystawiając. Należał do stowarzyszenia artystycznego „Pro Arte". Od 1918 był również członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Kopczyński malował najczęściej akwarelą. Głównym tematem jego twórczości była przede wszystkim zabytkowa architektura. Często jeździł po Polsce, malując zabytkowe kościoły, zamki, domy, wnętrza, malownicze zaułki, kapliczki. Najwięcej prac poświęcił Warszawie, chodź uznaniem krytyki cieszyły się również cykle „Lublin" (1918), „Stare Wilno" (1925), „Szlakiem Trylogii" (1936), „Polski wschód" (1938). Prezentowana w ofercie aukcji praca jest rzadkim, wczesnym dziełem artysty. Pochodząca z ostatniego roku studiów na krakowskiej Akademii praca jest ciekawym przykładem pejzażowego malarstwa Kopczyńskiego, utrzymanego w duchu pejzażowego malarstwa Młodej Polski. Wyraźnie wyrasta z tradycji malarstwa młodopolskiego, w której tatrzańskie pejzaże malowane przez Wyczółkowskiego, Witkiewicza czy Stanisławskiego stworzyły „swoistą epopeję, będącą też malarskim ekwiwalentem poezji Kasprowicza czy Tetmajera" (Urszula Kozakowska-Zaucha, Kraków 1900, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018, s. 133). W kompozycji zachwyca mistrzowski sposób przedstawienia topniejących śniegów, tworzący nastrój pełen refleksji i sentymentu.

ZAKOPANE.
05.

53

MAX HANEMAN

1882-1944

Szałasy w Tatrach, 1934

olej/płótno, 67 x 91 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maks Haneman | 1934.'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji chirurga Jana Luttelmanna (1891-1963), Wielkopolska
zbiory spadkobierców Jana Luttelmanna

Max Haneman był artystą wykształconym w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego oraz Teodora Axentowicza z przerwami w latach 1907–20. Następnie malarz osiadł na stałe w Zakopanem, gdzie, przy Krupówkach, prowadził sklep z pamiątkami i własnym malarstwem. Odbywał również liczne podróże do Egiptu i Palestyny. Pochodził z Łodzi, w której, w dwudziestoleciu międzywojennym, aktywnie współtworzył scenę artystyczną. Podejmował przede wszystkim temat pejzażu tatrzańskiego. Tworzył także sceny rodzajowe oraz portrety. Posługiwał się impresjonistycznym warsztatem malarskim, w którym obecne są wpływy postimpresjonistycznego malarstwa kolorystycznego, kontynuując modernistyczną linię malarstwa pejzażowego Młodej Polski. Haneman był członkiem stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska", w ramach którego odbyły się dwie duże wystawy jego prac (1927, 1937). Artysta prezentował swoje prace na wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, także w innych instytucjach w Łodzi, Lwowie czy Zakopanem. Obrazy Hanemana znajdują się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem oraz w kolekcjach prywatnych.

Moses Hanenman
1971.

54 †

MICHAŁ STAŃKO
1901-1969

Lato w Tatrach, 1935

olej/tektura, 49 x 69,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Stańko | 935'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, październik 2007
kolekcja prywatna, Polska

55 †

MICHAŁ STAŃKO
1901-1969

Morskie Oko, 1954

olej/płótno, 60 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Stańko | .954'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

56 †

LESZEK STAŃKO
1925-2011

Pejzaż tatrzański, 1978

olej/tektura, 50 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'LESZEK STAŃKO | ZAKOPANE 1978 R.'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR

57

JAN RYKAŁA
1883-1943

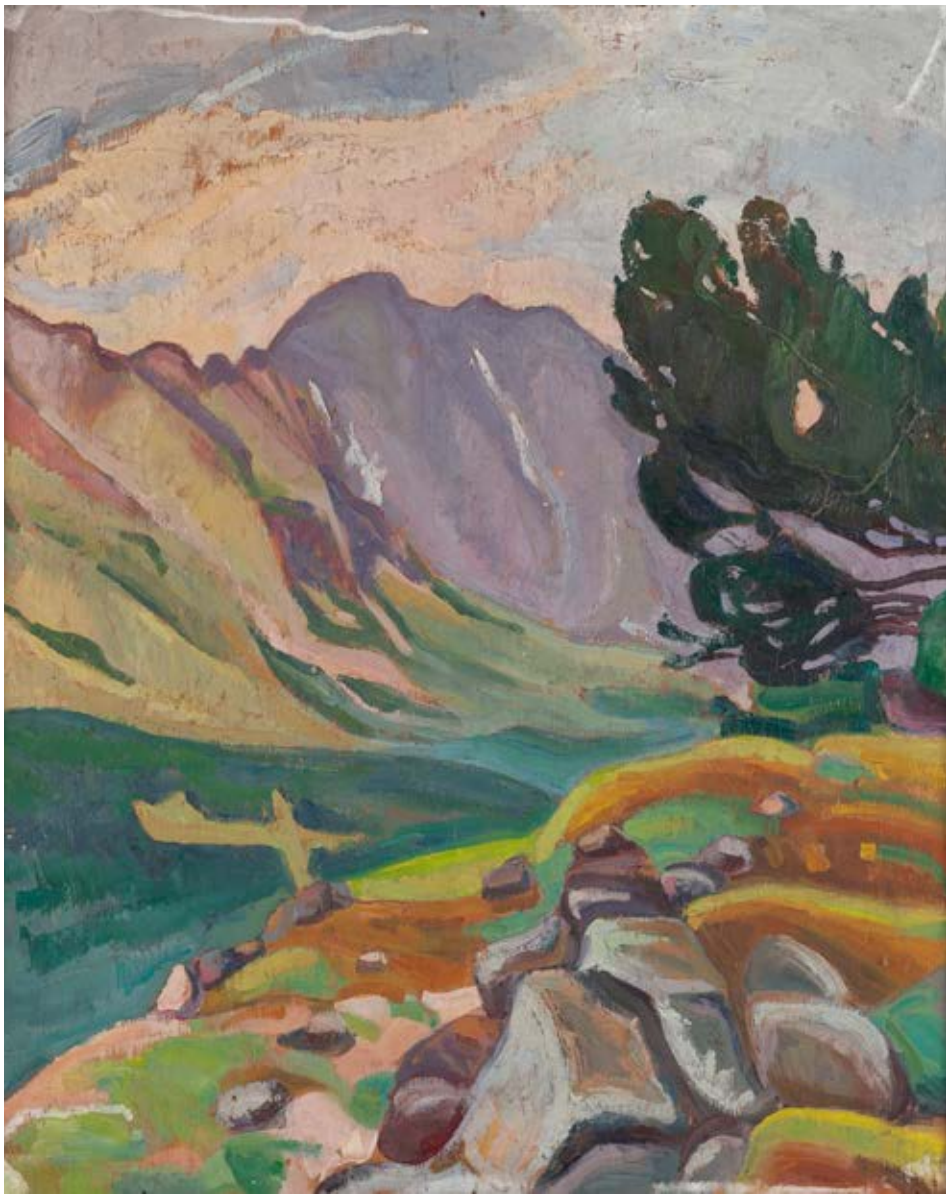
"Mgły nad szczytami" ("Hala podczas halnego"), przed/lub 1932

olej/płótno, 59 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'JRykała'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Podhalańskiego Związku Plastyków w Zakopanem (dawnego Towarzystwa Sztuka Podhalańska)

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
własność artysty
kolekcja Zofii i Mieczysława Baziaków, Zakopane
kolekcja spadkobierców Zofii i Mieczysława Baziaków, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa (...), Podhalański Związek Plastyków w Zakopanem (dawne Towarzystwo Sztuka Podhalańska), 1932



58

JAN RYKAŁA
1883-1943

Czarny Staw Gąsienicowy

olej/sklejka, 67 x 54 cm
sygnowany p.d.: ‚Jan Rykała' (trudno czytelnie)

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

59 †

STANISŁAW BORYSOWSKI
1901-1988

Pejzaż podhalański

olej/płótno naklejone na tekturę, 62 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'Borysowski'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR

60 †

STANISŁAW BORYSOWSKI
1901-1988

Tatry w śniegu, 1930

olej/sklejka, 24,5 x 30,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'St. Borysowski 1930'
opisany na odwrociu

estymacja:
3 800 - 5 000 PLN
900 - 1 100 EUR

61 †

JAN WESELIK
1923-2005

"Tatry - Kocioł Kasprowy", 2 poł. XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 39,5 x 38,5 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Tatry - Kocioł Kasprowy'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

62 †

ROMAN SERAFIN
1912 -1992

Zestaw dwóch fotografii Romana Serafina

"Zakopane"
odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 24 x 9,5 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'ZAKOPANE | FOTOGRAF | SERAFIN ROMAN'

Schronisko na Hali Kondratowej
odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 21,5 x 20 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'FOTOGRAF | SERAFIN ROMAN | ZAKOPANE | [nieczytelnie]'

estymacja:
2 200 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

63 †

ZDZISŁAW DOLATKOWSKI

Portret Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1938

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 14 x 9 cm
na odwrociu pieczęć autorska, powyżej opisany: 'Witkacy | Wszelkie prawa | ew. reprodukcji | zastrzeżone " sygnatura artysty', ołówkiem: 'Wisław 1938'

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

LITERATURA:
Anna Micińska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa 1991, s. 155 (il.)
por. Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, il. 383

64 †

TADEUSZ ZWOLIŃSKI
1893-1955

Pejzaże górskie

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 13 x 18 cm
zestaw dwóch fotografii
na odwrociu pieczęcie autorskie: 'Fot. T. i S. ZWOLIŃSKI - ZAKOPANE | Reprodukcja i prawa autorskie zastrzeżone'

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

65

ALBUMY Z FOTOGRAFIAMI RODZINY ZWOLIŃSKICH

lata 40.-50. XX w.

odbitki żelatynowo-srebrowe/papier, 25 x 21 x 2 cm (wymiar każdego albumu)

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

66

ZESTAW PAMIĄTEK PO STEFANIE ZWOLIŃSKIM

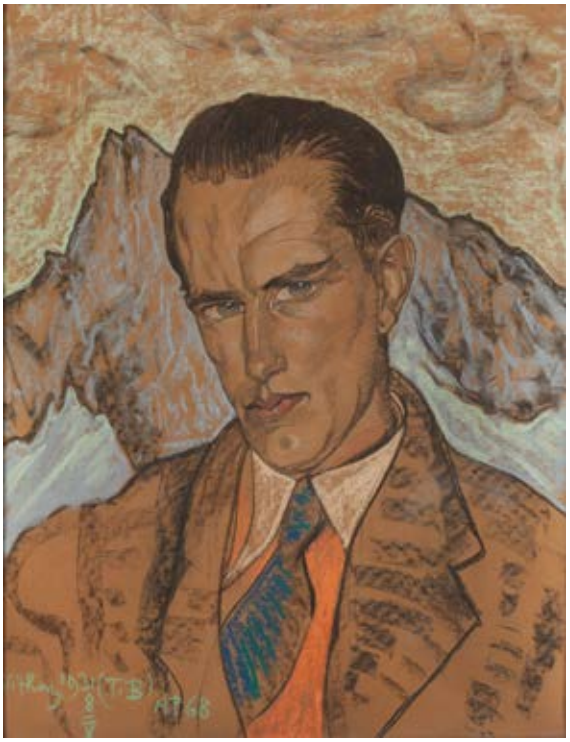
XX w.
zegarek marki Omega (7 x 5 x 5 cm), kask taternicki (12 x 27 x 20 cm), dwie fotografie (12,5 x 17 cm oraz 13,3 x 17,8 cm)
oraz trzy czasopisma z artykułami pośmiertnymi o Stefanie Zwolińskim

Zegarek marki Omega z początku XX wieku. Pod deklem koperty oznaczenie firmy oraz numer seryjny: '4807362'
Numer mechanizmu: 4114268
Jedna z fotografii przedstawia Stefana Zwolińskiego w Jaskini Goryczkowej. Na jej odwrociu znajduje się pieczątka studiafotograficznego Zwolińskiego oraz opis: '1930 | "W poszukiwaniu | nowych jaskiń" - Grota Gorczykowa: | "Korytarz idzie??"'
Druga z fotografii prezentuje grupę taterników na górze Śnieżnik. Obie fotografie to odbitki żelatynowo-srebrowe, wykonane w 2 poł. XX wieku.
Czasopisma: "Wiercica. Biuletyn Warszawskiego Speleoklubu PTTK", 1984, nr 48, "Wiercica. Biuletyn Warszawskiego Speleoklubu PTTK", 1985, nr 52, "Podchalanka. Pismo związku Podhalan", 1984, nr 2

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania kasku, ubytki w emalii na tarczy zegarka, wskazówka sekundowa nieoryginalna, elementy mechanizmu nieoryginalne

Stefan Zwoliński w Jaskini Goryczkowej, 1930



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Stanisława Zwolińskiego, 1931, kolekcja prywatna

„Wszelki sport, a w szczególności taternictwo, ta bezinteresowna walka z naturą… daje możność zużycia nadmiaru siły i zdrowia, nie zostawiając żadnego niesmaku, żadnych zawodów realnych, ponieważ niema tu realnych interesów do bronienia lub korzyści do zdobywania. Taternik lub alpinista, bez widocznej potrzeby, ponosi straszne trudy; naraża się na rzeczywiste i wielkie niebezpieczeństwa; przebywa olbrzymie przestrzenie w górę, stacza się w doliny i znowu wdziera na góry, nie nosząc w zanadrzu żadnego interesu, nie obliczając ceny swoich kroków, nie myśląc, czy i ile na nich zyska lub straci. Żyje życiem próżniaczem, pracując od świtu do nocy. Odpoczywa — trudząc się nadmiernie. […] Doznaje mnóstwa przepysznych wrażeń, od natury wspaniałej i potężnej, łatwej do pojęcia, gdyż przedstawiającej się w kształtach wyraźnych, określonych, stanowczych, sformułowanych w sposób jasny i przekonywający”.

Stanisław Witkiewicz, Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 42

STEFAN ZWOLIŃSKI: ODKRYWCA TATRZAŃSKICH PODZIEMI

Stefan Zwoliński (1900-1982) był wybitnym speleologiem tatrzańskim, badaczem dziejów górnictwa w Tatrach, fotografem amatorem oraz zasłużonym dla Zakopanego działaczem turystycznym. Tatry już od najmłodszych lat stały się jego pasją. Poznawał je najpierw pod opieką ojca Leonarda Zwolińskiego, zakopiańskiego księgarza i wydawcy, później zaś jego głównym przewodnikiem stał się starszy o siedem lat brat Tadeusz, który został wybitnym kartografem. Braci fascynowały zwłaszcza jaskinie. Na początku swojej tatrzańskiej przygody zwiedzili m.in. jaskinię Zimną, Magurską, Mylną, Raptawicką czy Kasprową Niżnią, eksplorując przy tym nowe korytarze. W tym czasie Stefan Zwoliński zaczął się również interesować fotografią i narciarstwem. W wieku czternastu lat wstąpił ochotniczo do Legionów Polskich, gdzie służył w randze sekcyjnego jako instruktor w I Kompanii Narciarskiej, odbywał służbę w Karpatach. Uczestniczył również ochotniczo w wyprawach Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. W 1923 współtworzył pierwszą organizację skupiającą ludzi zainteresowanych jaskiniami tatrzańskimi – Koło Grotołazów. W tym okresie odkrył nowe partie m.in. w Zimnej, Miętusiej, Kasprowej Niżniej, a także eksplorował Jaskinię Bystrej. Systematycznie przeszukiwał obszary krasowe w Tatrach Zachodnich, odkrywając przy tym wiele mniejszych jaskiń. Rezultaty swojej pracy opublikował w książce „W podziemiach tatrzańskich" (Warszawa 1961). Do swojej pasji Zwoliński powrócił po zakończeniu II wojny światowej. Stanął wówczas na czele Kierownictwa Badań Jaskiniowych, którego zadaniem było odkrywanie i udostępnianie jaskiń dla turystów. Jako członek Zespołu Historii Górnictwa i Hutnictwa Tatrzańskiego, działającego przy Zakładzie Historii Nauki i Techniki PAN, Stefan Zwoliński miał również swój wkład w poznanie działalności górniczo-hutniczej w Tatrach. Pracował również w Tatrzańskim Parku Narodowym, w którym przygotowywał programy dotyczące zagadnień udostępniania parku dla potrzeb turystyki. Nawet gdy był już w podeszłym wieku, nadal zwiedzał nowo odkrywane jaskinie tatrzańskie i nie rezygnował z dalekich górskich wypraw.

Braci Zwolińskich łączyła serdeczna przyjaźń z Witkacym, z którym dzielili wspólne pasje, zwłaszcza zainteresowanie narciarstwem. Tadeusz Zwoliński w 1927 poślubił Modestę ze Stachurskich Zwolińską, siostrę Neny Stachurskiej. Stefan wraz z bratem Tadeuszem należeli do kręgu bliskich przyjaciół Witkacego, z którymi odbywał wspólne wyprawy i wycieczki tatrzańskie. Zachowało się z nich wiele wspólnych zdjęć (zob. m.in. Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, „Przeciw nicości. Fotografie Stanisław Ignacego Witkiewicza", il. 219-221; Marta Skwara, „Szczecińskie Witkacjana", Szczecin 1999, il. 96-108).

Obok taternictwa drugą największą pasją życiową Zwolińskiego stała się fotografia, którą zafascynował się już w dzieciństwie. Aparat towarzyszył mu całe życie, zabierał go na wszystkie górskie i narciarskie wycieczki oraz na wyprawy do jaskiń. Dzięki doskonałej znajomości Tatr, góry umiał uchwycić w takich momentach, gdy ich piękno uwydatniało się najbardziej. W swoich kadrach doskonale potrafił uchwycić urokliwość tatrzańskich krajobrazów, wraz z ich skalistymi partiami, a także wszelkie zjawiska atmosferyczne czy motywy związane z góralszczyzną. Fotografie Zwolińskiego, dysponującego wysoką techniką warsztatową oraz trafnym spojrzeniem, stanowią również doskonały krajoznawczy dokument, ukazujący cechy górskiego środowiska. Taternik chętnie fotografował oczywiście także jaskinie oraz wszelką działalność speleologiczną. Zdjęcia Zwolińskiego zyskały uznanie już w okresie międzywojennym, kiedy były pokazywane na licznych wystawach krajowych oraz zagranicznych, zbierając szereg nagród i wyróżnień. Powiększenia górskich pejzaży uchwyconych przez Stefana były sprzedawane wówczas również w księgarni Zwolińskich na Krupówkach, gdzie budziły ogromne zainteresowanie wśród miłośników Tatr. Zdjęcia jego autorstwa stanowią również ilustracje do wielu albumów o tematyce górskiej oraz przewodników tatrzańskich, które pisał wspólnie z bratem Tadeuszem. Obecnie duża liczba fotografii Zwolińskiego znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego.

Stefan (z prawej) oraz Tadeusz (w środku) Zwolińscy odkopują ze śniegu wejście do Jaskini Kasprowej Niżniej w Dolinie Kasprowej, fot. Tadeusz Malicki

67 †

ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

"Śmierć Elenai wedle Malczewskiego", lata 40. XX w.

tusz/papier, 42 x 29,5 cm
sygnowany i opisany u dołu: 'Śmierć Elenai | WEDLE | MALCZEWSKIEGO | AU'
wedle przekazu rodzinnego rysunek powstał w trakcie orgii w zakopiańskiej kamienicy Zwolińskich przy ulicy Krupówki 37

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stefana Zwolińskiego, Zakopane
kolekcja spadkobierców Stefana Zwolińskiego, Polska

68 †

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

"Jaskinia..."

tusz/papier, 29,5 x 42 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Jaskinia magiy [?] | AU'
wedle przekazu rodzinnego rysunek powstał w trakcie orgii w zakopiańskiej kamienicy Zwolińskich przy ulicy Krupówki 37

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stefana Zwolińskiego, Zakopane
kolekcja spadkobierców Stefana Zwolińskiego, Polska

„Uważam, że w całej Europie nie ma drugiej miejscowości, która by z Zakopanem, zwłaszcza w zimie, równać się mogła. Znam wszystkie stacje zimowe szwajcarskie, z St. Moritz włącznie, i mam to głębokie przeświadczenie, że wszystko to są miejscowości nudne i bez życia, podczas kiedy w Zakopanem jest jakiś radosny fluid w powietrzu, który na wszystkich działa podniecająco”.

Ferdynand Hoesick, Karnawał w Zakopanem w roku 1931, [w:] Legendowe postacie zakopiańskie. Wybór z Tatr i Zakopanego, Warszawa 1959, s. 661

69 †

ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

W cyrku

tusz/papier, 29,5 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'AU'
wedle przekazu rodzinnego rysunek powstał w trakcie orgii
w zakopiańskiej kamienicy Zwolińskich przy ulicy Krupówki 37

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stefana Zwolińskiego, Zakopane
kolekcja spadkobierców Stefana Zwolińskiego, Polska

70 †

ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

Scena erotyczna

tusz/papier, 29,8 x 20,8 cm
wedle przekazu rodzinnego rysunek powstał w trakcie orgii
w zakopiańskiej kamienicy Zwolińskich przy ulicy Krupówki 37

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stefana Zwolińskiego, Zakopane
kolekcja spadkobierców Stefana Zwolińskiego, Polska

71

ZESTAW PAMIĄTEK PO RESTAURACJI STANISŁAWA KARPOWICZA

lata 20.-30. XX w.

papier, plater
na spodzie patery oznaczenie wytwórni oraz numer '1496'
na kołnierzu patery grawerunek: 'ST. KARPOWICZ | ZAKOPANE'
w skład zestawu wchodzą: okładka menu, katalog karykatur Kazimierza Sichulskiego ze wstępem Ludwika Solskiego, trzy pocztówki ze zdjęciami restauracji, zestaw druków i etykiet restauracyjnych, karty na menu oraz patera z wytwórni Braci Henneberg (wym.: 8 x 23,5 x 23,5 cm)

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania (wżery, zarysowania) oraz wgniecenia podstawy patery

RESTAURACJA
Dancing
St. KARPOWICZ i Spółka
KATALOG KARYKA
KAZIMIERZA MICHULSKIEGO
Miód stołowy
ST. KARPOWICZA

Według Kornela Makuszyńskiego Zakopane było wsią „leżącą na wielkiej drodze prowadzącej od Trzaski do Karpowicza". Ferdynand Hoesick zaś, redaktor naczelny „Kurjera Warszawskiego", taternik i wielki miłośnik Zakopanego, wspominał, iż „W Zakopanem wszędzie jada się dobrze, czy to u Karpowicza, czy u Trzaski, czy w Morskim Oku" (Ferdynand Hoesick, Karnawał w Zakopanem w roku 1931, [w:] Legendowe postacie zakopiańskie. Wybór z Tatr i Zakopanego, Warszawa 1959, s. 663). Zimowa stolica Polski słynęła nie tylko jako uzdrowisko i ośrodek sportowy. Do Zakopanego przyjeżdżano również dobrze się bawić, skosztować wyjątkowej kuchni i poszaleć na wieczornych dancingach. Najlepsze atrakcje zapewniały trzy największe restauracje – Karpowicza, Trzaski oraz Morskie Oko. Jednak to ta pierwsza cieszyła się największą sławą i gromadziła wyjątkowe osobistości. W 1905 Stanisław Karpowicz, mistrz kuchni ze Lwowa, odkupił stojący przy Krupówkach drewniany dom i zaadoptował go na restaurację oraz pensjonat. Chata szybko stała się miejscem kultowym dla zakopiańskiej bohemy. Restauracja otrzymała nazwę „Przełęcz", powszechnie była znana jednak jako restauracja Karpowicza, nawet po tym, gdy w 1929 interes został przejęty przez Adolfa Gaguscha. Restauracja, jak i jej pierwszy właściciel, byli częstymi bohaterami wspomnień o Zakopanem tamtych lat: „Najgłośniejszym – ba! nawet sławnym – był szynk ufundowany przez Stanisława Karpowicza, który w gromadce zakopiańskich oryginałów wywalczył sobie miejsce poczesne. Może się zdarzyć, że jakiś potężny halny wiatr zmiecie starą budę na Krupówkach, a z nią i jej historię, rzewną i śmieszną, wesołą i zawadiacką, tę budę, z której czasem szły dymy po całej literaturze" (Kornel Makuszyński, Gniazdo słońca i inne felietony zakopiańskie, [red.] Jerzy Darowski, Zakopane 2003, s. 351).

„Przełęcz", słynącą z doskonałej kuchni i wyjątkowej osobowości jej właściciela, odwiedzali niemal wszyscy stali bywalcy Zakopanego. Zasiadywać w niej uwielbiali artyści, literaci, narciarze oraz taternicy, którzy odwiedzali restaurację zmęczeni po szaleństwach na stokach lub górskich wędrówkach. U Kasprowicza bawili się m.in.: Jan Kasprowicz, Stanisław Witkiewicz, Kornel Makuszyński, Stefan Żeromski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Karol Szymanowski, Julian Fałat, Wojciech Kossak, Leon Wyczółkowski, Rafał Malczewski, August Zamoyski, Władysław Jarocki, Kazimierz Brzozowski. Karpowicz, nazywany w zakopiańskim środowisku pseudonimem „Karp", szybko stawał się ich przyjacielem, a czasem także mecenasem, wspierającym artystów i literatów w finansowo gorszych momentach. O serdecznej relacji Karpowicza z artystami i niezwykłej serii rysunków wspominał Rafał Malczewski: „Co miało dudki, szło do Karpowicza, do restauracji nad potokiem. Karpowicz cenił raczej artystów, nie truł ich samą wódką, miał niezłą piwniczkę. Wtedy powstała seria karykatur Sichulskiego, którym patronował alkohol, wojna i zażywny gospodarz" (Rafał Malczewski, Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego, Warszawa 1999, s. 35). Oprócz wybornej kuchni restauracja u „Karpa" zasłynęła z szalonych dancingów przy akompaniamencie jazzowych bandów. Zabawy taneczne odbywały się już w samo południe i ściągały tłumy gości: „W wielkiej jadłodajni Karpowicza na obu werandach w południowych godzinach nie ma ani jednego wolnego stolika, gdyż o tej porze, od dwunastej do drugiej, gra tu muzyka jazzbandowa i ludzie tańczą, to jest, tłoczą się i drepczą na środku głównej werandy. Większość stanowią narciarze i narciarki w kostiumach narciarskich, w grubych butach. Las nart stoi w przedsionku, oparty o ścianę, a ich właściciele i właścicielki, wynartowani i z wilczym apetytem objadają się przekąskami z wermutem, co chwila opuszczając stoliki i prowadząc panie do tańca" (Ferdynand Hoesick, Karnawał w Zakopanem w roku 1931, [w:] Legendowe postacie zakopiańskie. Wybór z Tatr i Zakopanego, Warszawa 1959, s. 663-665). Restauracja u Karpowicza słynęła również z rozgrywek brydżowych, które odbywały się na werandach umiejscowionych od strony Krupówek.

SICHULSKI U „KARPA"

Narciarze przed wejściem do restauracji Stanisława Karpowicz, po lewej stronie znajduje się przechowalnia nart dla klientów, 1932

Restauracja Przełęcz Stanisława Karpowicza i wnętrze z galerią karykatur autorstwa Kazimierza Sichulskiego

W latach 1903-1905 Kazimierz Sichulski jako rysownik satyryczny i karykaturzysta współpracował z pismem „Liberum Veto". Od roku 1905 przynależał również do kabaretu „Zielony Balonik". Wówczas doprowadził swoją twórczość satyryczną do perfekcji. Artysta rysował najczęściej lapidarne, linearne, karykatury tworzone przy użyciu minimalnej ilości środków plastycznych, chociaż zdarzały się i kompozycje bardziej rozbudowane. Sichulski stworzył dziesiątki karykatur przedstawiających artystów, literatów, polityków i postaci historyczne. Artysta w kilku znaczących kreskach potrafił uchwycić najbardziej charakterystyczne cechy fizjonomii każdej twarzy. Trafnością zwięzłej, przenikliwej i dowcipnej charakterystyki polskiej elity artystycznej w albumie XXX karykatur, zasłużył sobie Sichulski na miano kontynuatora tradycji Piotra Norblina, który zapoczątkował dzieje karykaturalnego genre w polskiej sztuce. Rozgłos jako wybitny karykaturzysta uzyskał w 1906 roku wystawiając serię pastelowych portretów koryfeuszy polskiej kultury w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawa wedle relacji z epoki przyciągnęła tłumy widzów. Jego karykatury szybko zaczęły być również publikowane w formie litograficznych tek.

W 1914 roku w momencie wybuchu I Wojny Światowej, podobnie jak wielu innych przedstawicieli polskiej elity intelektualnej, Sichulski znalazł schronienie w Zakopanem. Zamieszkał w należącym do Stanisława Karpowicza hotelu Sport przy Krupówkach. Według relacji Ludwika Solskiego, po ustanowieniu przez władze Zakopanego w mieście godzinie policyjne, w salce bocznej przylegającej do hotelu popularnej restauracji Karpowicza, odbywały się tajne spotkania, podczas których towarzyska elita przebywające wówczas (z wyboru bądź z konieczności) w Zakopanem, rozmawiała o przyszłych losach ojczyzny. Z inicjatywy Solskiego, będący w kiepskiej sytuacji finansowej Sichulski, który znalazł w domu u „gazdy Karpia" wikt i opierunek, zaczął tworzyć karykatury gości tych wieczorów. Tak właśnie miało dojść do założenia sławnego "gabinetu karykatur" w zakopiańskiej restauracji Karpowicza. Stworzony przez artystę w latach 1914-1916 zbiór, obejmuje 50 zbliżonych pod względem wymiarów karykatur. Są to satyryczne wizerunki znanych aktorów, malarzy i pisarzy polskich, a wśród nich twórcę stylu zakopiańskiego – Stanisława Witkiewicza. W skład tej grupy karykatur Sichulskiego wchodzą również wizerunki polityków różnych opcji i żołnierzy tworzonych na terenie Podhala i samego Zakopanego Legionów Piłsudskiego (także Sichulski w czasie I wojny światowej walczył w szeregach Legionów Polskich, co w jego twórczości zaowocowało kolejnymi portretami).

Kazimierz Sichulski, Karykatura Stanisława Karpowicza, 1914, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

72

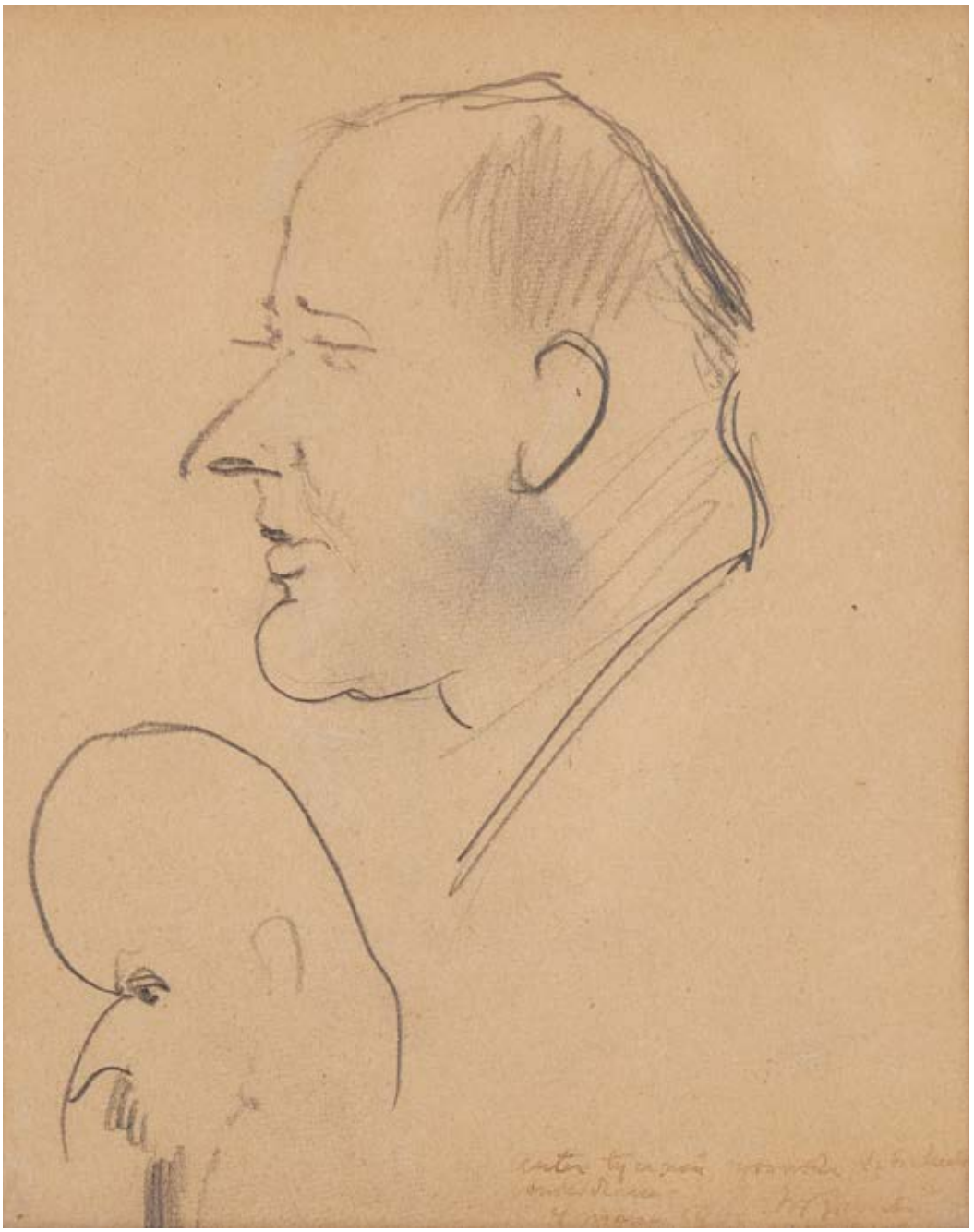
KAZIMIERZ SICHULSKI
1879-1942

Karykatura malarza Stanisława Kamockiego, 1917

pastel, akwarela, ołówek/papier, 84,5 x 58 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sich917' oraz opisany l.d.: 'triste est omne | animal post c. | praeter Gallum | mulieremque'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2013
kolekcja prywatna, Polska



73

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Karykatura Jacka i Rafała Malczewskich

ołówek/papier, 21 x 17,5 cm
opisany p.d.: 'autentyczność rysunku Sichulskiego | stwierdzam | 4 marca 1961 WJarocki"
opis autorstwa Władysława Jarockiego powtórzony na odwrociu

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

74 †

SYLWERIUSZ SASKI
1863-1954

Pieśń dudziarza, 1929

olej/płótno, 132,5 x 179 cm
sygnowany p.d.: 'Sylw. Saski | 1929.'
na odwrociu ramy papierowa nalepka z opisem: 'Sylw. Saski | Pieśń Dudziarza'
oraz nalepka inwentarzowa

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 700 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

75 †

HENRYK PLICH
1904-1986

W góralskiej chacie, 1933

olej/płótno, 71,5 x 90,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d. "H.Plich.33. | Poronin"

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

76 †

MICHAŁ MAKSYMILIAN REKUCKI

1884-1971

Młoda góralka przy oknie

olej/płótno, 107,3 x 75,8 cm
sygnowany p.d.: 'M. REKUCKI'
na odwrociu ramy fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem: 'M Rekucki'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

77

MICHAŁ MAKSYMILIAN REKUCKI
1884-1971

Morskie Oko

olej/płótno (dublowane), 64,5 x 74,5 cm
sygnowany p.d.: 'A. Rekucki'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

78

ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI
1871-1930

Góral z owcami, 1926

olej/tektura, 30 x 35,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. ĆWIKLIŃSKI | 1926'

estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

79 †

CZESŁAW SKAWIŃSKI
1890-1974

Po wyrębie, 1922

olej/deska, 30,5 x 39,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Cz. Skawiński - 1922 r.'
na odwrociu szkic olejny oraz papierowy wycinek z notką biograficzną artysty

estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

80 †

TADEUSZ KUREK
1907 -1974

"Morskie Oko", 1968

olej/tektura, 25 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'T. Kurek'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu

estymacja:
1 800 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR

81 †

ALFRED TERLECKI
1883-1973

Tatry - widok na Kościelec i Kozie Wierchy

olej/tektura, 33,5 x 48,5 cm
sygnowany l.d.: 'ALFRED TERLECKI'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

82 †

ALFRED TERLECKI
1883-1973

Zakopane, 1933

olej/tektura, 34,9 x 49,5 cm
sygnowany i datowany l.d. "Alfred Terlecki 1933"
opisany na odwrociu: 'Alfred Terlecki | cena 150 zł | Zakopane | obecnie zł. 100'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

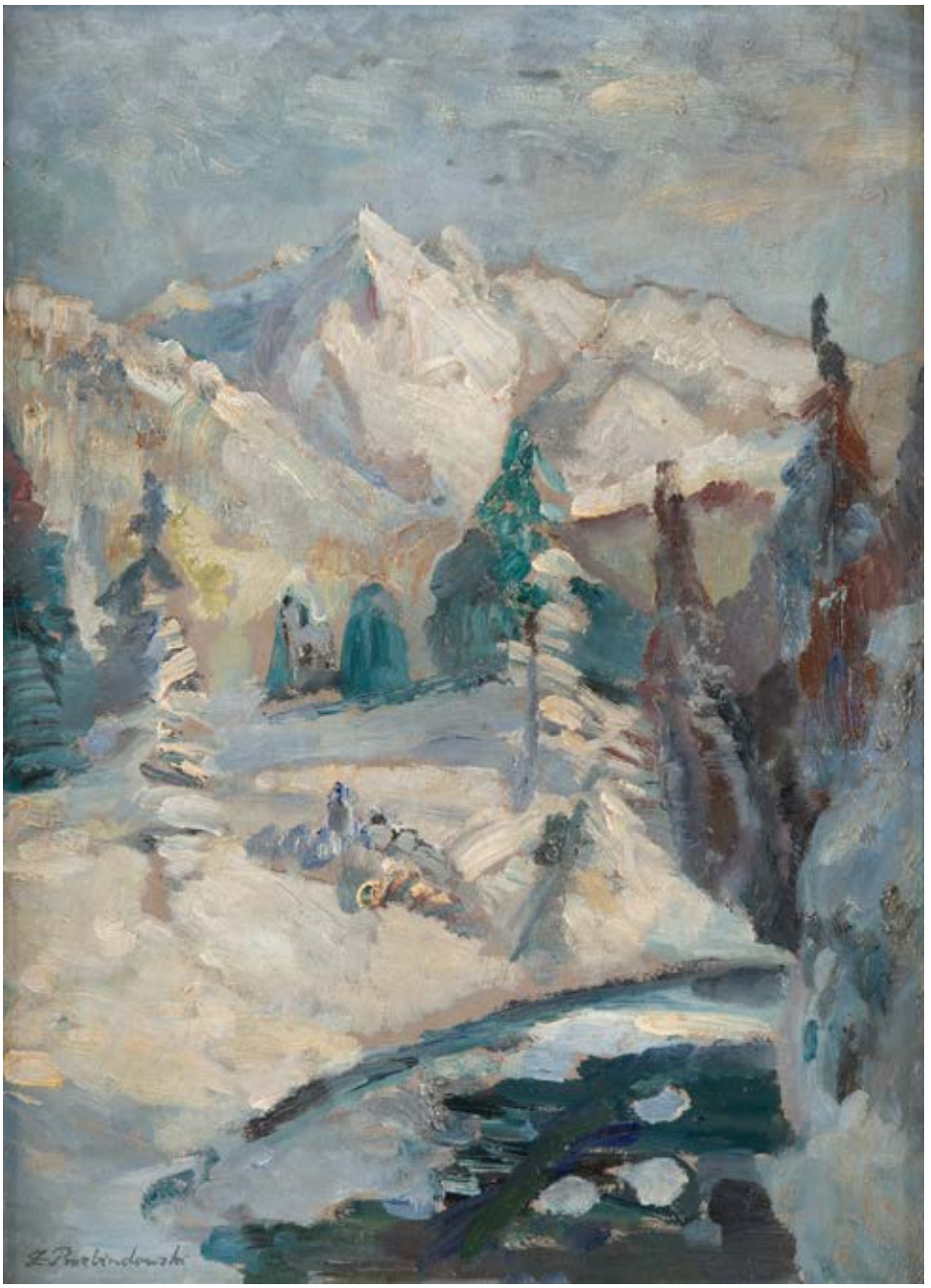
83 †

ALFRED TERLECKI
1883-1973

Morskie Oko, 1933

olej/płótno, 50 x 69,5 cm
sygnowany p.d.: 'ALFRED TERLECKI 1933'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR



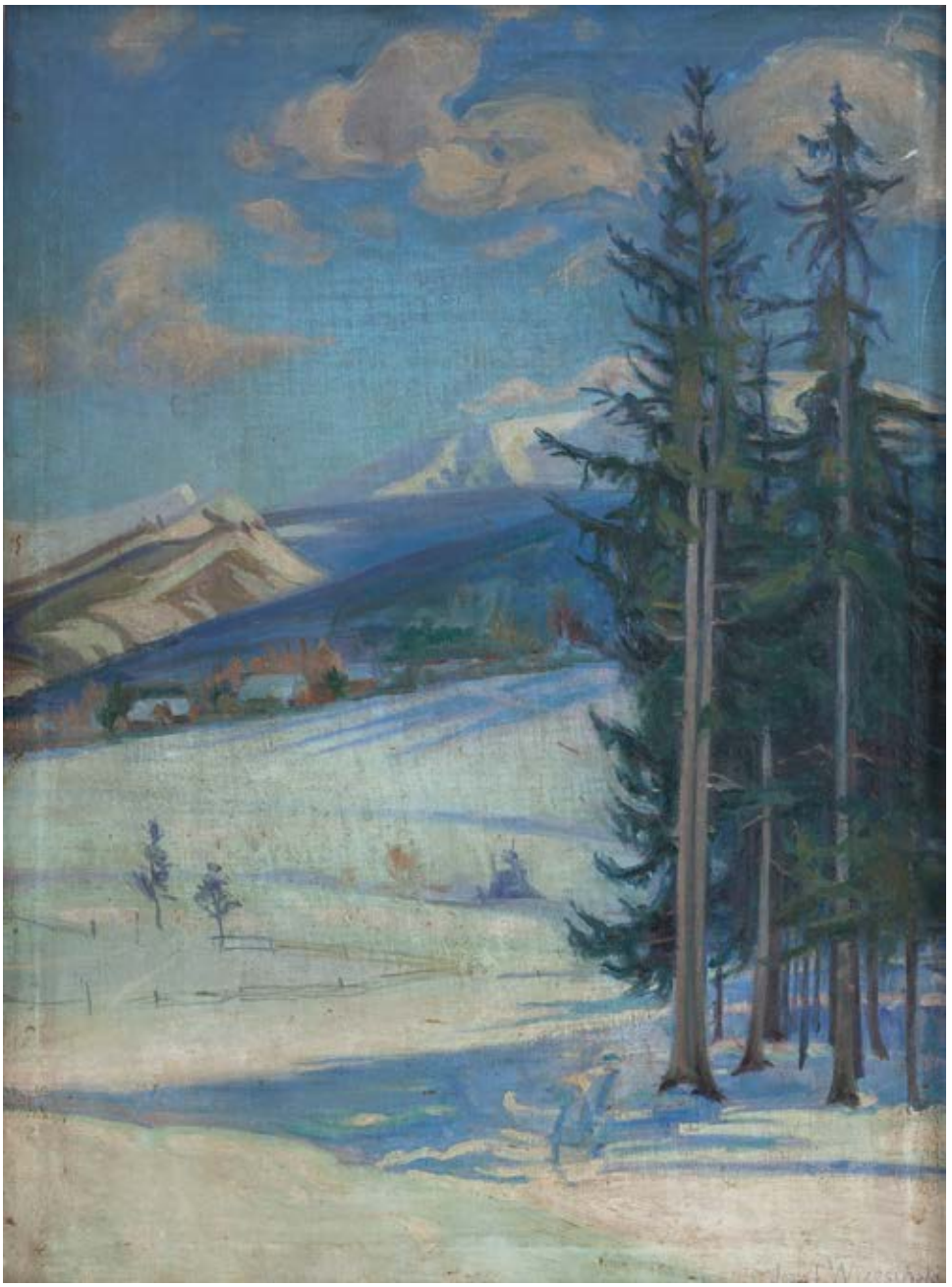
84 †

ZDZISŁAW PRZEBINDOWSKI
1902-1986

Pejzaż tatrzański

olej/płyta pilśniowa, 52 x 32 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Przebindowski'
na odwrociu trudno czytelne opisy ołówkiem

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR



85

JÓZEF WRZESIŃSKI

1872

"Słoneczny dzień", przed/lub 1931

olej/płótno, 81 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'J. Wrzesiński'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa "Sztuka Podhalańska" w Zakopanem
oraz papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 600 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo „Sztuka Podhalańska", Zakopane, 1931

86

LEONARD STROYNOWSKI
1858 -1935

Pod Tatrami

olej/tektura, 46 x 62 cm
sygnowany l.d.: 'L. Stroynowski'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

87

TADEUSZ MALICKI
1892-1943

"Szałas pod Mnichem", przed/lub 1924

pastel/papier, 27,5 x 37,5 cm
na odwrociu papierowe nalepki Towarzystwa "Sztuka Podhalańska" w Zakopanem,
Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo „Sztuka Podhalańska" w Zakopanem, 1924
Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, 1924
Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, 1924 (?)

88 †

ZIEMOWIT SZUMAN

1901-1976

Pejzaż tatrzański (recto) / Widok na Giewont (verso)

olej/tektura, 31 x 46,5 cm
sygnowany p.d.: 'Z. Szuman.'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

89

STEFAN FILIPKIEWICZ
1879-1944

Pejzaż podhalański

akwarela, gwasz, kredka/papier, 35,5 x 50,5 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'
na odwrociu ramy notatki ramiarskie

estymacja:
5 500 - 7 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR

90

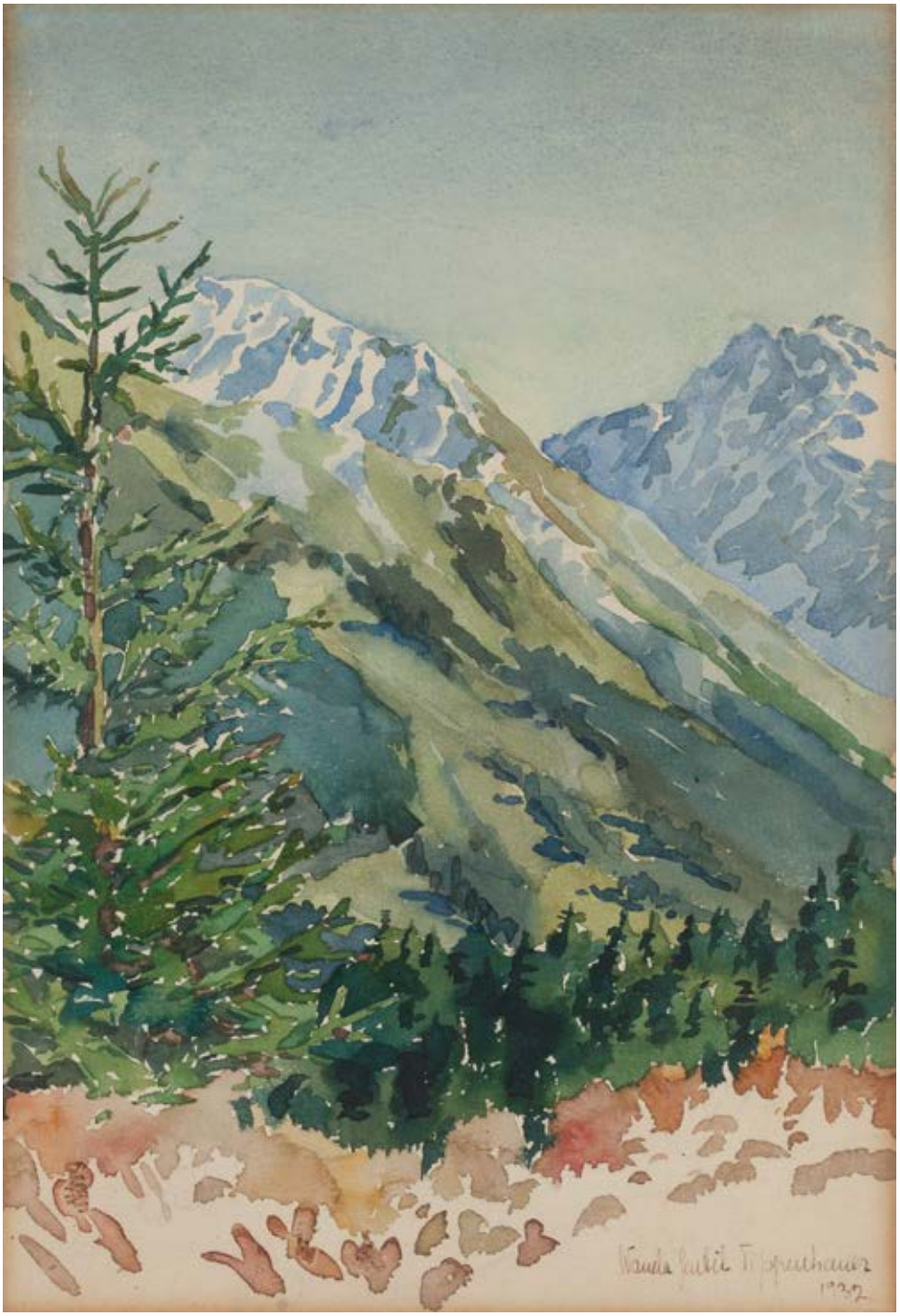
STEFAN FILIPKIEWICZ
1879-1944

Pejzaż tatrzański

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 35 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



91 †

WANDA GENNTIL-TIPPENHAUER
1899-1965

Widok na Tatry latem, 1932

akwarela/papier, szer.: 24 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wanda Gentil-Tippenhauer | 1932'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

92

ZBIGNIEW KRAŚNIK

Widok na Giewont, 1921

akwarela/papier, 33,8 x 47,3 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Kraśnik 1921 r'

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

93

KAZIMIERZ BIEŃKOWSKI
1863-1918

Góral, 1897

akwarela, pastel/papier, 41,5 x 26 cm
sygnowany i datowany p.d.:'Kazim. Bieńkowski | 1897'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

94

JAN GĄSIENICA-SZOSTAK (SENIOR)

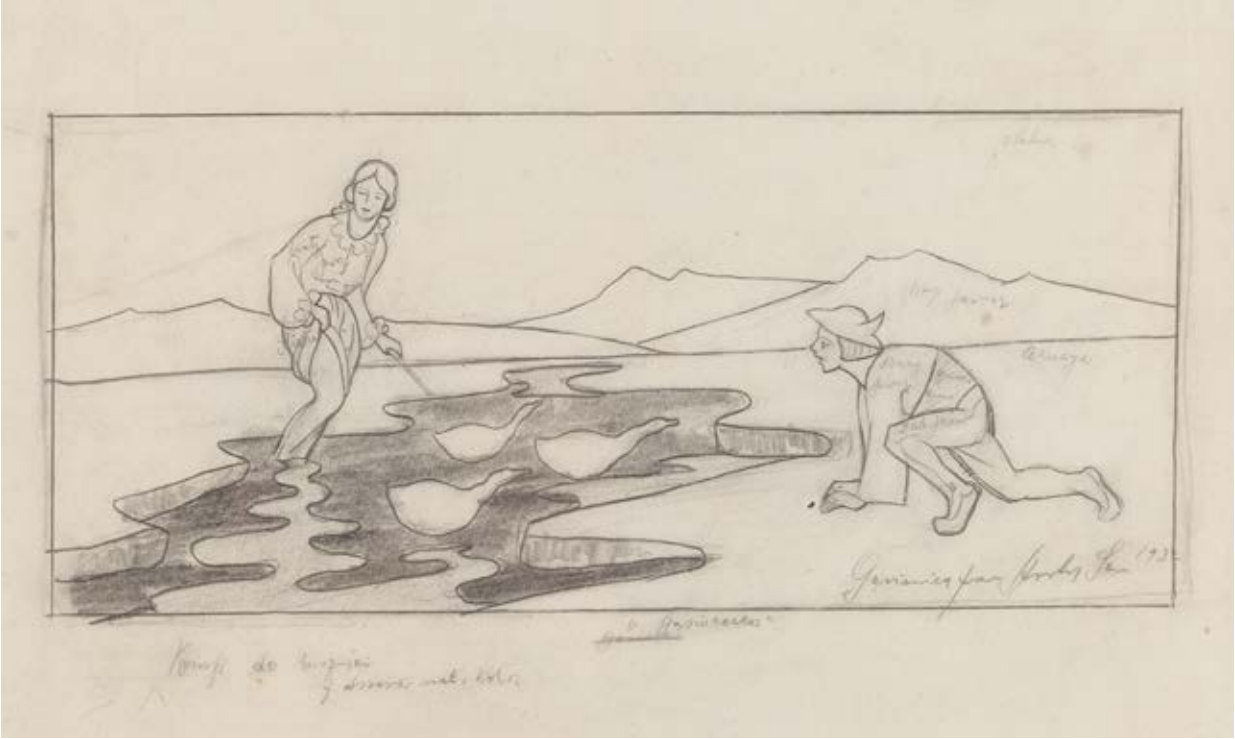
1863-1939

Nieproszeni goście, 1937

ołówek/papier, 23,2 x 31 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Gąsienica Jan Szostak Jan | 1937'

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Kraków



95

JAN GĄSIENICA-SZOSTAK (SENIOR)

1863-1939

"Gąsiorecka", 1932

ołówek/papier, 17 x 28 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Gąsienica Jan Szostak Jan 1932'
i opisany l.d.: "Komp. do mozaiki (...) "Gęsiorecka"'
wewnątrz kompozycji autorskie opisy ołówkiem

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Kraków

96

JAN GĄSIENICA-SZOSTAK (SENIOR)

1863-1939

Odpoczynek zbójników, 1933

ołówek/papier, 12,5 x 37 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1933 | Gąsienica J Szostak Jan' i opisany l.d.

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Kraków

97

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Góralka

brzost (wiąz górski), 28,5 x 6,5 x 4,7 cm

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 000 - 3 900 EUR

98

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Strzelec

brzost (wiąz górski), 26,5 x 11 x 6,5 cm

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

99 †

KAZIMIERZ MIKULSKI
1918-1998

Lalka teatralna - Góral

papier mâché, tkanina, 82 x 25 x 18 cm

estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

100 †

KAZIMIERZ MIKULSKI
1918-1998

Lalka teatralna - Góral

papier mâché, tkanina, 124 x 30 x 21 cm

estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

101 †

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK

1884-1942

Patera dekoracyjna, lata 20. - 30. XX w.

ceramika szkliwiona, 3,2 x 24,7 x 24,7 cm
na spodzie znak artysty oraz wycisk w masie: 'ZAKOPANE'

estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

„Sobczak uczynił bardzo słusznie i pożytecznie, postawiwszy sobie za zasadę utrzymanie ceramiki w rodzaju góralskim, gdyż w ten sposób może szczerze wypowiedzieć się, a do mieszkań urządzonych w stylu zakopiańskim, dostarczyć nieodzowną ozdobę ze stylowych naczyń i figurek. […] W naczyniach wychodzi nasz artysta z wzorów czysto podhalańskiej, skromnej a prostej ceramiki. Jak i w innych stronach, tak i u naszych Górali, konieczną ozdobą izby zamożnego gospodarza są szeregi mis i talerzy rozstawione na długich półkach przyściennych, garnuszki, dzbanki itd. Celem naszego artysty jest tworzenie prawdziwych dzieł ceramicznej sztuki, opartych na tych skromnych wzorach."

Tadeusz Kruszyński, Z objawów najnowszej sztuki podhalańskiej. Stanisław Gąsienica Sobczak, jego rzeźby i góralska ceramika, [w:] Czas, 1931, nr 65, s. 3

Stanisław Gąsienica-Sobczak był absolwentem zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się pod okiem profesora Konstantego Laszczki. W latach 1910-11 artysta miał również okazję uczęszczać do École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Z tego powodu, iż rzeźbiarz ukończył edukację artystyczną na poziomie akademickim, Halina Kenerowa zakwalifikowała Gąsienicę-Sobczaka „do pierwszego pokolenia inteligencji góralskiej, która zdobyła wykształcenie i 'otarłszy się o świat', wracała działać na własnym terenie" (Halina Kenarowa, Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce, Kraków 1978, s. 186).

Po ukończonych studiach Stanisław Gąsienica-Sobczak powrócił do rodzinnego Zakopanego, gdzie w pełni poświęcił się działalności artystycznej oraz społecznej. Początkowo skupił się na pierwotnym kierunku, w którym się kształcił, czyli na rzeźbie. W swych pracach poruszał najczęściej rodzimą tematykę, która krążyła wokół przedstawień góralek i górali. Nieco później w życiu artysty nastąpił okres fascynacji ceramiką. Jak wskazuje Bożena Kostush w artykule poświęconym twórczości Gąsienicy-Sobczaka, „na Podhalu nie było tradycji wyrobu ludowej ceramiki. Lokalne potrzeby zaspokajali garncarze z Orawy oraz z południowej strony Tatr" (Bożena Kostush, Stanisław Gąsienica Sobczak (1884-1942), „odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej", [w:] Artifex Novus, 2021, nr 5, s. 23). Formułując styl zakopiański, również Stanisław Witkiewicz nawoływał do wprowadzania w dziedzinę ceramiki ornamentyki podhalańskiej. Jednak sam Gąsienica-Sobczak „motywy podhalańskie stosował bardzo oszczędnie, jego ceramika nie ma więc nic wspólnego ze stylem zakopiańskim w rozumieniu Stanisława Witkiewicza i jego zwolenników" (Tamże, s. 24). Inspirując się góralską kulturą, artysta wyrobił swój własny i niepowtarzalny styl: „Ceramika góralska wywodzi się od charakterystycznego dzbanka, pękatego u dołu, szlachetnie zwężającego się do góry i znów rozszerzonego cokolwiek otworem. Wzorując się na tej formie, rozpoczął Sobczak powolną ewolucję swej ceramiki" (J.M. Rytard, Ceramika Sobczaka, [w:] Wiadomości Literackie", 1929, nr 38 (22 IX), s. 2).

Z czasem artysta regularnie zaczął pokazywać swoje prace w ramach wystaw Towarzystwa Sztuka Podhalańska, którego był członkiem. Ceramika Gąsienicy-Sobczaka reprezentowała również Zakopane na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929. Rzeźbiarz zyskał miano artystę kultywującego tradycyjne podejście do dziedziny ceramiki. Jego dzieła przybierały formy prostych brył, niekiedy były pozbawione nawet barwnej i ornamentalnej dekoracji, eksponując piękno samego tworzywa, z którego zostały stworzone. Inne prace zaś, jak prezentowana w katalogu patera z przedstawieniem zbójników, otrzymywały dekorację o żywych kolorach, malowaną na powierzchni pokrytej wcześniej białym szkliwie. Technika ta była uważana ówcześnie za najbardziej odpowiednią dla naczyń o ludowym charakterze. Obecnie największa kolekcja dzieł Stanisława Gąsienicy-Sobczaka znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, na rynku aukcyjnym ceramiczne prace tego artysty pojawiają się zaś niezwykle rzadko.

102

FABRYKA PORCELANY I WYROBÓW CERAMICZNYCH W ĆMIELOWIE S.A.

1898-1968

"Taniec góralski", lata 40. XX w.

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie. S.A.
porcelana malowana, 7,5 x 7,5 x 5,8 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
drobny ubytek malatury w części nakrycia głowy góralki

„Niewątpliwie taniec góralski, a więc i jego muzyka, której melodyjnym rdzeniem jest przeważnie zreformowana rytmicznie, w zasadzie jednak „śpiewana" pieśń, są objawem obyczajowej strony góralskiego życia. Jednak, - i to jest zastanawiające – i taniec i muzyka wzniosły się ponad tę obyczajowość dzięki formalnym swym wartościom. […] W muzyce uderza to jeszcze silniej: przypadkowość „improwizacji" jest jej niemal zupełnie obca. Każdy „krzesany", czy „zbójnicki" ujęty jest w krzepki kształt, w plastyczną ramę nie tylko już melodji i rytmu, lecz nawet pewnej swoistej harmonji".

Wstęp Karola Szymanowskiego, Muzyka Podhala = zebrał i ułożył Stanisław Mierczyński, ilustrowała Zofia Stryjeńska, Lwów – Warszawa 1930, s. IX

103

MARIAN LUDWIK NIŻYŃSKI
1910-1943

Świecznik z motywem górali, 1942

ceramika szkliwiona, 37 x 32 x 16 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'Niżyński 42'

estymacja:
2 500 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
spękania szkliwa

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

104

CPLIA

Kilim, lata 70.-80. XX w.

wełna, 200 x 102 cm

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

105

CIUPAGA
XX w.

drewno, metal, 89 x 15 x 2,8 cm
przy krawędzi żeleźca grawerunek: 'Zakopane'

estymacja:
900 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

106 †

STEFAN SZUBSKI
1903-1983

Patera dekoracyjna, lata 30. XX w.

mosiądz, 1 x 28,7 x 28,7 cm
sygnowany na spodzie: 'St. Szubski'

estymacja:
1 800 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania, zarysowania, wżery

107

"PRZEMYSŁ LUDOWY" ERWIN FAJKOSZ

Górale, około poł. XX w.

drewno, 26 x 40 cm
na odwrociu papierowa metka "Przemysłu Ludowego" Erwina Fajkosza
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Luty 1934 r. | Zakopane | (nieczytelne) | MK'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

108 †

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

Teka 'Tańce polskie', 1929

rotograwiura/papier, 40,5 x 31 cm
każdy arkusz opisany na płycie: 'Z. STRYJEŃSKA' (p.d.), '1927' (l.d.)
11 arkuszy z wielobarwnymi rotograwiurami oraz arkusz ze słowem wstępnym Artura Schroedera
druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie
odręczna dedykacja w języku niemieckim na arkuszu ze słowem wstępnym
na stronie tytułowej dedykacja dla znanego botanika Heinricha Brockmanna-Jeroscha:
'Unserem lieben Herrn Professor | Dr. Heinrich Brockmann-Jerosch | von seinen | Krakauer Freunden |
(...) | (...) | Nusia | 14 IV 1930'

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
niewielkie ślady zaplamień

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, Katalog wystawy indywidualnej, Muzeum narodowe w Krakowie, Kraków 2008, poz. VI.I.I.24, s. 371-372

109

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

Ondraszek, 1929

drzeworyt barwny/papier, 32 x 23 cm
nadruki typograficzne pod zadrukiem: 'DRZEWORYT WŁ. SKOCZYLAS | ONDRASZEK | TĘCZA, 6 KWIETNIA 1929'
drzeworyt był dodatkiem do czasopisma "Tęcza" z 6 IV 1929

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

110 †

STANISŁAW RACZYŃSKI
1903-1982

Góral

drzeworyt barwny/papier, 28 x 23 cm
sygnowany na klocku monogramem p.g.: 'SR'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

111 †

STANISŁAW RACZYŃSKI
1903-1982

"Zbójnicy"

drzeworyt barwny/papier, 35,6 x 30,1 cm
sygnowany i opisany ołówkiem u dołu:
'Zbójnicy St. Raczyński'

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
praca oprawiona, rozerwanie papieru przy górnej krawędzi, niewielka dziurka w prawym dolnym rogu kompozycji

112 †

ZBIGNIEW RYCHLICKI
1922-1989

Zbójnicki

linoryt/papier, 22,5 x 23,5 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Zbigniew Rychlicki" oraz opisany l.d.: 'Linoryt'

estymacja:
1 600 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR

113 †

KAZIMIERZ WISZNIEWSKI
1894 -1960

Zwiastowanie, lata 30. XX w.

drzeworyt/papier, 15,8 x 19 cm
sygnowany p.d.: 'K. Wiszniewski'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

114 †

ZDZISŁAW WALCZAK

1926-2001

Matka Boska z Dzieciątkiem

tempera/szkło, 39 x 29 cm
sygnowany śr.d.: 'Z. Walczak'
sygnowany i opisany na odwrociu ołówkiem: 'Zdzisław Walczak | - Zakopane | Tetmajera 34'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

„Chata góralska ma zwykle dwie izby, które dzieli sionka. [...] W tej na pozór surowej i prostej budowli odnaleźć można świetne okazy sztuki zdobniczej. Pod powałą pięknie rzeźbionych sosrąb, listwy pełne barwnych mis i garnków, ściany obwieszone obrazami na szkle pochodzącemi nawet z XVII-go wieku; malowali je domorośli malarze, wzorując się na starych miedziorytach i sztychach. Dzikie to prymitywy, czarujące naiwną nieudolnością, utrzymane zazwyczaj w zespole granatu z czerwienią na ciemnym tle. Matka Boska, Chrystus i Magdalena, święci: Florjan gaszący ogień, Marcin na białym koniu, święty Stefan w bogatej węgierskiej czamarze, to najczęstsze tematy. Bywają też świecie, zbójnickie, jak Janosik grający na kobzie, lub zbójnicy niosący kociołek zrabowanych „drutów". Czapy z pióropuszem i szarfami, pasy juhaskie, szerokie jak jakie zbroje, rąbanice, „pistolce".

Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Warszawa 1995, s. 54 – 56

115 †

JOLANTA PĘKSA

1952

"Kolędnicy", 1986

tempera/szkło, 37,5 x 31,5 cm
sygnowany u dołu: 'J. Pęksa'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"Kolędnicy" | 'Jolana Pęksa | Zakopane 1986'

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

116 †

JOLANTA PĘKSA

1952

"Jarmark", 1989

tempera/szkło, 37,5 x 31,5 cm
sygnowany p.d.: 'J. Pęksa'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jolana Pęksa | "JARMARK" | Zakopane 1989'

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

117

AUTOR NIEZNANY

Zbójnicki, 2 poł. XX w.

tempera/szkło, 23,5 x 19,5 cm

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

118

AUTOR NIEZNANY

Zbójnicy w lesie, 2 poł. XX w.

tempera/szkło, 28,5 x 38,5 cm
sygnowany p.d.: 'K. MAZUR'

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 400 EUR

119 †

STANISŁAW GÓRSKI
1887-1955

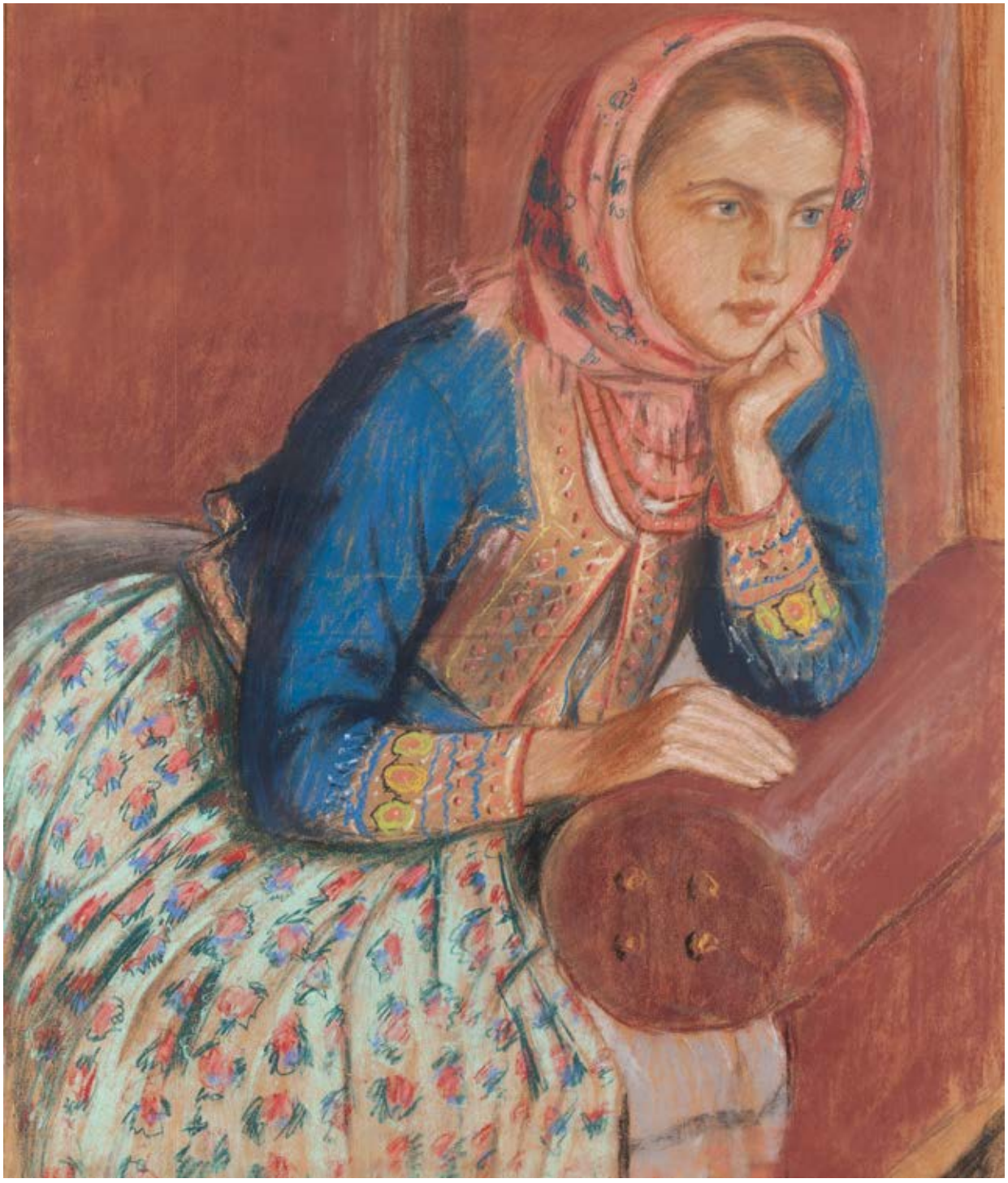
Portret góralki

pastel/papier, 82 x 70 cm
sygnowany l.g.: 'S. Górski' (słaboczytlene)

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

„Góralki nosiły dawniej spódnice ze zgrzebnego własnego wyrobu płótna, które miejscowy lub wędrowny farbiarz drukował woskiem we wzory i barwił indygiem na granatowo. Po ufarbowaniu wzór został biały na granatowym tle. Koszule miały z kołnierzem i krezą, dość bogato, choć grubo haftowanemi, na nią wdziewały gorset i serdak oraz małą chustkę na głowę, mężatki żółtą, dziewczęta czerwoną lub białą".

Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2015, s. 34



120 †

STANISŁAW GÓRSKI
1887-1955

Portret góralki

pastel/papier, 49 x 33,5 cm
sygnowany l.d.: 'St. Górski'

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

121 †

STANISŁAW GÓRSKI
1887-1955

Baca nad Morskim Okiem

pastel/papier, 45,5 x 61,5 cm
sygnowany p.d.: 'St. Górski'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

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 AUKCJĄ

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. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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 poświęcanej 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 konsultacje 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 przekażą 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 do 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.
Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o - 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, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).
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 zmie-

nione przez aukcjonera 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 nieuregulowane 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 w 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. Aplikacja online
We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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 aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 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: BREXPLPWMBK. 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, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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 słoniowa, 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o" opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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 aukcjonera 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 umożliwiającym 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 licytować 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 osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, 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 akceptowalnej 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 jakikolwiek 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 powinna 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 aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera 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) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, 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: BREXPLPWWA3
W 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 opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu 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 ze-

wnętrznego, 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 sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g 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.
2) 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) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. 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 reprodukowania 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 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 jakiekolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby 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 obowiązywalności 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 jakiekolwiek 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.

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:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, 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.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Zakopane, Zakopane! · 1264KOL035 · 31 stycznia 2023

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

☐ **Zlecenie licytacji z limitem**

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11–19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą .....

.....

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem
Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne
W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 5, 6, 41
Nicole Lewandowska poz. 14
Jan Rybiński poz. 7, 8, 10 (red.), 11 (red.), 12 (red), 15 (red.), 17, 25, 27, 28, (red.), 35, 42, 43 (red.), 52, 72
Katarzyna Szczęsna poz. 13
Monika Zabiełowicz poz. 2, 19 (red.), 20, 21 (red), 22 (red.) 23, 24, 26 (red.), 30 (red.), 33 (red.), 37, 38, 39 (red.), 40 (red.), 46 (red.), 66, 68 (red.), 71, 101, 102 (red.), 114 (red.), 119 (red.)
Autorzy zewnętrzni poz. 9

ZAKOPANE, ZAKOPANE! 31 STYCZNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Wstęp
Zakopane. Fragment miasta, 1939 – 1945, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Stanisław Witkiewicz w konfesjonale kaplicy św. Jana Chrzciciela, 1900, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Okładka książki „Styl zakopiański" Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, 1901, źródło: Biblioteka POLONA
„Izba Zakopiańska" w Sanatorium Dra Dłuskiego w Zakopanem wykonana przez Wojciecha Brzegę, 1906 – 1919, źródło: Biblioteka POLONA
Dom „Pod Jedlami" w Zakopanem zaprojektowana w stylu zakopiańskim według projektu Stanisława Witkiewicza, fot. Henryk Poddębski, 1934, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Czarna izba w podhalańskiej chałupie, fot. Tadeusz Malicki, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Stanisław Budz-Lepsiok, najsłynniejszy dudziarz podhalański, na tle Giewontu, fot. Tadeusz Malicki, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Taniec zbójnicki, fot. Roman Puchalski, 1939, źródło: Biblioteka POLONA
Zwycięzca biegu na 18 kilometrów Bronisław Czech na mecie podczas Międzynarodowych Zawodów Narciarskich o Mistrzostwo Polski w Zakopanem, 1933, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Góral na nartach ciągnięty przez konia, 1933, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Haft zakopiański, ok. 1900, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. 1,2 Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XXXI, 1904, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 1,2 Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XV, 1935, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 5 Bogumiła Trzaskowska-Kurkowa w swoim zakopiańskim mieszkaniu na tle portretów Witkacego, okres powojenny, źródło: zbiory rodziny Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej
Poz. 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej, 1938, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
Poz. 5 Fotograficzny portret Bogumiły Trzaskowskiej, okres przedwojenny, źródło: zbiory rodziny Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej
Poz. 5 Fotograficzny portret Bogumiły Trzaskowskiej, okres przedwojenny, źródło: zbiory rodziny Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej
Poz. 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz na zboczach Gubałówki, fot. Jerzy M. Rytard, źródło: kolekcja Stefana Okołowicza
Poz. 5 Bogumiła Trzaskowska-Kurkowa na nartach w Tatrach, okres przedwojenny, źródło: zbiory rodziny Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej
Poz. 6 Modelka z własnym portretem autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza, reprodukcja cyfrowa fotografii, około 1929, źródło: archiwum prywatne
Poz. 8 Fragment projektu okładki „Nowele podhalańskie" Jana Wiktora, 1919 – 1922, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. 9 Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 9 Fragment projektu okładki „Nowele podhalańskie" Jana Wiktora, 1919 – 1922, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. 10 Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 13 Tadeusz Brzozowski, Zakopane 1964, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Wyborcza
Poz. 17 Rzeźba „Krzyż" Antoniego Rząsy w galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem, fot. Magda Ciszewska-Rząsa
Poz. 17 Rzeźba „Krzyż" Antoniego Rząsy w galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem, fot. Magda Ciszewska-Rząsa
Poz. 19 Karol Wojtyła zimą w Tatrach, fot. Archiwum „PS" Newspix.pl PRZEGLAD SPORTOWY
Poz. 19 Pożegnanie papieża Jana Pawła II na lotnisku Balice kończące II pielgrzymkę do Polski, 1983, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 20 Delegacja górali wręcza prezydentowi RP Ignacemu Mościckiemu kilim z okazji imienin, 1929, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 23 Wojciech Brzega, Projekt krzesła, 1902-1935, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 23 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Kraków 1894, tablica IX, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. 24 Czarna izba w podhalańskiej chałupie, fot. Henryk Poddębski, 1934, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego

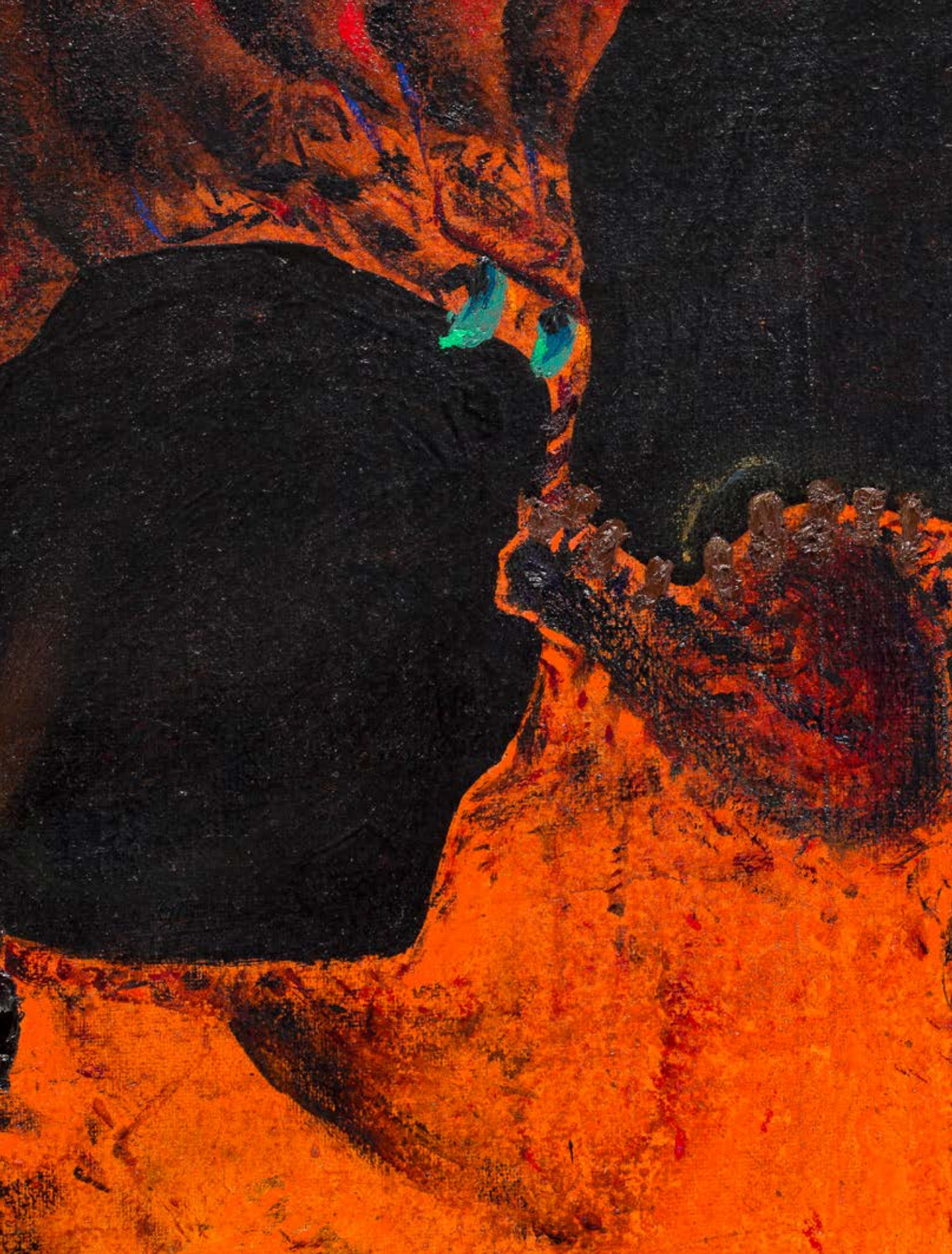
w Zakopanem
Poz. 24 Fragment łyżnika, Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część III. Witów, Lwów-Warszawa, 1930
Poz. 25 Władysław Skoczylas wśród znajomych w Zakopanem, ok. 1916. Od lewej siedzą: Antoni Kuczewski, Borys Wigilew, Stefan Żeromski, Zefir Ćwikliński, Władysław Skoczylas, Mieczysław Jakimowicz, Kazimierz Brzeziński, Władysław Momentowicz, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. 27 Jan Stanisławski, Widok na Osobitę, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
Poz. 27 Jan Stanisławski, Zakopane w zimie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
Poz. 27 Jan Stanisławski, Pejzaż tatrzański, ok. 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
Poz. 37 Grupa narciarzy podchodzi na Kopę Kondracką. W tle Tatry Wysokie od Świnicy po Krywań, fot. Józef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 37 Przechowalnia nart w pociągu do Zakopanego, fot, Henryk Poddębski, 1936, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 37 Prezydent Ignacy Mościcki na nartach w Zakopanem, 1929, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 37 Góralka leje z bańki mleko do szklanki narciarza, 1935, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 38 Sport zimowy. Dodatek do Sportu wodnego, styczeń 1930, nr 2, s. 20
Poz. 38 Zakopane. Całoroczne uzdrowisko wysokogórskie i stacja turystyczno-sportowa w Tatrach, sezon zimowy 1936-1937, s. 2
Poz. 38 Zakopane: czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego, Tatr i Podhala, 1938, nr 14, s. 8
Poz. 38 Modelki prezentują stroje sportowe na narty, 1926, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 38 Narciarze podczas smarowania nart, 1933, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 40 Antoni Kenar z rzeźbą „Narciarka", fot. Adam Kaczkowski, dzięki uprzejmości Galerii Kenar
Poz. 42 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Kraków 1894, tablica XLVII, źródło: Biblioteka POLONA
Poz. Władysław Jarocki, fotografia portretowa, 1927, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 46 Fragment łyżnika, Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część III. Witów, Lwów-Warszawa, 1930
Poz. 66 Stefan (z prawej) oraz Tadeusz (w środku) Zwolińscy odkopują ze śniegu wejście do Jaskini Kasprowej Niżniej w Dolinie Kasprowej, fot. Tadeusz Malicki, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 66 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Stanisława Zwolińskiego, 1931, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
Poz. 71 Narciarze przed wejściem do restauracji Stanisława Karpowicz, po lewej stronie znajduje się przechowalnia nart dla klientów, 1932, źródło: Archiwum Cyfrowe NAC
Poz. 71 Restauracja Przełęcz Stanisława Karpowicza i wnętrze z galerią karykatur autorstwa Kazimierza Sichulskiego, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 71 Kazimierz Sichulski, Karykatura Stanisława Karpowicza, 1914, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 119 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Kraków 1894, tablica XLVII, źródło: Biblioteka POLONA

---

okładka front poz. 8 Zofia Stryjeńska, Tatrzańska sielanka, lata 30. XX w.
okładka II – strona 1 poz. 27 Jan Stanisławski, „W Tatrach"
strony 2-3 poz. 14 Andrzej Wróblewski, [Góry nr 295], [Ze szkicownika Tatry II], 1953-1955
strony 4-5 poz. 31 Stanisław Gałek, Czarny Staw Gąsienicowy
strony 6-7 poz. 35 Józef Rapacki, Pejzaż tatrzański, 1901
strona 8 poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret kobiety, 1939
strony 14-15 poz. 25 Władysław Skoczylas, Trzy góralki na drodze, 1910-1914
strona 253 poz. 10„Szkoła Zakopiańska", Postać kobieca, 1931
strona 256 - okładka III poz. 13 Tadeusz Brzozowski, „Trujoczka", 1977
okładka tył poz. 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz/Witkacy, Portret Bogumiły Trzaskowskiej-Kurkowej, 1938
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

---

kod aukcji 1264KOL035



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