

GRZEGORZ PECUCH

RYTM NATURY



RYTM NATURY

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

O ŻYCIU
I RZEŹBIARSTWIE
GRZEGORZA
PECUCHA
(1923–2008)

Warszawa–Zakopane 2022



Wstęp / 6

Rytm natury / 12

Kalendarium / 140

**Wystawy indywidualne,
wystawy zbiorowe / 169**

Rzeźby w zbiorach / 177

Bibliografia / 178

Skróty stosowane w tekście / 186

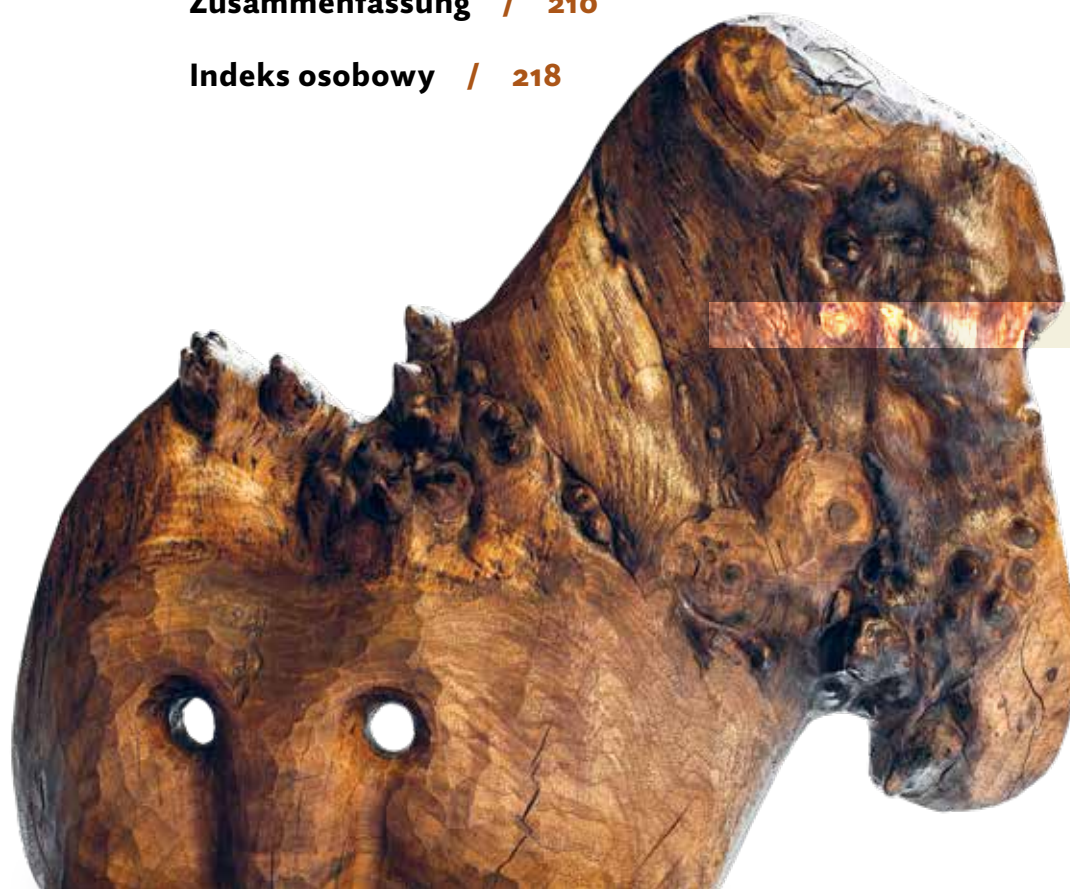
Spis ilustracji / 187

Summary / 194

Резюме / 202

Zusammenfassung / 210

Indeks osobowy / 218



WSTĘP





Grzegorz Pecuch (1923–2008) należy do grupy pierwszych, powojennych wychowanków Antoniego Kenara (1906–1959), absolwentów Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem (dalej: PLTP). W latach 50. podjął pracę w zakopiańskiej szkole. Był z pokolenia rzeźbiarzy i pedagogów, którzy ukształtowali charakter lokalnego środowiska artystycznego i zakopiańskiego rzeźbiarstwa. Wkrótce twórcy związani ze „szkołą Kenara” zajęli ważne miejsce w polskiej sztuce współczesnej. W latach 50–70. ich rzeźby prezentowano na liczących się wystawach ogólnopolskich, chętnie przedstawiane były również na pokazach polskiej sztuki za granicą. Ten okres świetności otwarty został prestiżowym udziałem Kenara i szkoły w XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji (1956), a potwierdzeniem pozycji jego uczniów był m.in. indywidualny pokaz prac Władysława Hasióra na XXXV Biennale w roku 1970.

Jednak z biegiem lat nowoczesność zakopiańczyków coraz częściej uznawana była za zbyt odmienną od jej modernistycznego, neoawangardowego modelu, od schyłku dekady lat 50. coraz silniej decydującego o kanonie polskiej sztuki współczesnej. Preferowany w podhalańskim środowisku figuratywizm (nawet jeśli silnie stylizowany), tradycyjny materiał (drewno, a nie metal – uważany za kwintesencję nowoczesności) oraz narracyjność przedstawień stawiały zakopiańczyków w obszarze tendencji uznawanych

za paseistyczne i zachowawcze. Kojarzono ich z tym, co naturalne, intuicyjne, nieprofesjonalne. Zapowiedź takich ocen odnajdujemy już w 1956 r. w wypowiedzi Andrzeja Jakimowicza, który pisał o Antonim Kenarze jako artyście znanym z „prac nawiązujących do tradycji ludowego snycerstwa”, a w rzeźbie *Świniarka* dostrzegł obiecujące „otwarcie nowego rozdziału” w jego twórczości (Jakimowicz 1956, 20).

Wspomniany dystans powiększył się znacząco w latach 60., kiedy nowoczesność utożsamiona została z neoawangardą konstruktywistyczną. Wtedy zakopiańska rzeźba objawiła się jako alternatywa dla tej estetyki – laboratoryjnej, hermetycznej i nierozumianej zarówno przez część krytyków, jak i większość odbiorców. Andrzej Osęka w dziełach zakopiańskich wskazał właśnie taką, pożądaną przeciwagę: twórczość szczerą, zdolną budzić refleksje i emocje. Źródeł jej autentyczności upatrywał w odwołaniu do tradycji i przyrody (Osęka 1965, 39). Poszukując narzędzi i kryteriów odpowiednich do tak rozumianej sztuki, Osęka i inni krytycy szybko sięgnęli po paradygmat sztuki ludowej. Mieścił się w nim casus wiejskiego pochodzenia twórców, drewna jako preferowanego materiału, bliskiego (choć nie w pełni zrozumiałego) związku z naturą.

Równoległe z krytykami i historykami sztuki, pierwiastki ludowe w twórczości zakopiańczyków zauważyli miłośnicy folkloru i etnologowie. Już w latach 40. na ogólnopolskich wystawach obok obiektów sztuki ludowej konsekwentnie prezentowane były dzieła Kenara i jego wychowanków. Podobnie już po śmierci profesora, w 1962 r. po raz kolejny twórczość nauczycieli i uczniów szkoły, w tym „rzeźby figuralne w drzewie” Grzegorza Pecucha, trafiła na ekspozycję „Sztuka i rękodzieło Podhala”. We wstępie do katalogu Józef Grabowski, zasłużony badacz folkloru, podkreślił, że w Zakopanem „na podłożu [...] sztuki ludowej, [...] została [...] zaszczerpiona twórczość artystyczna innego rodzaju, formą swą i techniką wykraczająca poza lokalną tradycję” (Grabowski 1962). Przyznał tym samym, że twórczość ta nie mieści się w żadnym ze stosowanych dotąd kryteriów (modernizmu, ludowości), w sposób niełatwy do wytłumaczenia łącząc tradycję z nowoczesnością. Próbując rozstrzygnąć tę kwestię, Aleksander Jackowski (etnograf, antropolog i historyk sztuki) w latach 60. zaproponował postrzeganie Kenarowców w kontekście związku sztuki nowoczesnej i „prymitywnej” (Jackowski 1962).

Jako kurator ich rzeźby włączał do kolejnych ekspozycji, uważając za dzieła twórców „bliskich kulturze ludowej a jednocześnie awangardzie artystycznej” (Jackowski 1970), by wreszcie zakwalifikować je do niejednoznacznej kategorii: rzeźb profesjonalnych artystów-plastyków inspirowanych sztuką ludową (Jackowski 1976, 216–217). Monografiści dziejów polskiej rzeźby XX w. Adam Kotuła i Piotr Krakowski również wskazali „odrębną i ważną” grupę plastyków pracujących w drewnie, którzy są „zrośnięci z rodzimą tradycją w rzeźbie polskiej, chętnie nawiązują do sztuki ludowej” (Kotuła, Krakowski 1978, 386). Wśród kilkunastu artystów do grupy tej włączyli też Grzegorza Pecucha¹ (Kotuła, Krakowski 1978, 387).

Pokrewieństwo ze sztuką ludową oznaczało, szczególnie w przypadku zakopiańszczyzny, związek z tradycją stylu narodowego. W latach 70. takie skojarzenia stały się już niemal oczywiste, powtarzane były w ważniejszych opracowaniach podsumowujących powojenne dzieje sztuki polskiej (por. np. Kotkowska-Bareja 1974, 11–12; Osęka, Skrodzki 1977, 12). Przy czym coraz rzadziej dostrzegane było nowatorstwo dokonań zakopiańczyków, a coraz silniej podkreślano ich paseizm. Kiedy Piotr Krakowski analizował twórczość rzeźbiarzy pracujących w drewnie, podkreślił, że osiągnięcia w tym zakresie w znacznej mierze były zasługą Antoniego Kenara. Jednak jako artystę, który posunął się „najdalej w swym eksperymentatorstwie” wskazał Jerzego Beresia, bo jako kryteria oceny przyjął postęp i nowatorstwo, „chęć wyjścia poza tradycyjną kompozycję, postać, figurę” i wskazywanie kierunków „nowych poszukiwań” (Krakowski 1984, 12). Podobnie myślała Hanna Kotkowska-Bareja, która podkreśliła, że osiągnięciem Władysława Hasióra, było to, iż potrafił się wyzwolić z „magii ludowych, góralskich tradycji” (Kotkowska-Bareja 1974, 12). Ksawery Piwocki przekonywał z kolei, że „tradycja ludowej rzeźby w drzewie [...] żyje wciąż zarówno w sztuce »oficjalnej«, jak i »uczonnej«, jak i w pracach amatorów, i współczesnych »prymitywów«. Jest ważnym składnikiem świadomości Polaków” (Piwocki 1976, 149). Dorobek Kenara

¹ Obok Pecucha wymienieni zostali: Jerzy Bereś, Adam Smolana, Stanisław Kulon, Antoni Bieszczas, Wincenty Kućma, Karol Muszkiet, Jan Siek, Jan Jaworski, Andrzej Kasten, Władysław Trojan, Bogusław Gabryś, Tadeusz Szpunar, Józef Marek, Jan Borowczak, Stefan Borzęcki, Józef Kandefer, Barbara Strynkiewicz, Kazimierz Ł. Żywusko.

i jego uczniów ustawił Piwocki w cyklu rozwoju sztuki pomiędzy narodową w stylu *Kapliczką Bożego Narodzenia* Jana Szczepkowskiego z 1925 r., a „bardziej abstrakcyjną formą” Jerzego Beresia.

W kolejnych latach zakopiańczycy spychani byli poza obszar zainteresowania badaczy sztuki współczesnej. W latach 80. jeszcze uwzględnieni zostali w syntetycznym opracowaniu Andrzeja K. Olszewskiego, który zakwalifikował ich do nurtu „tradycyjalnego” (Olszewski 1988, 129). Nie znaleziono już jednak dla nich miejsca w koncepcji kuratorskiej wystawy „Nowoczesna rzeźba Polska 1955–1992”, która odbyła się na przełomie 1992 i 1993 r. w Orońsku.

Przedstawiony powyżej pobieżnie stan badań na temat rzeźby zakopiańskiej, jak również wnikliwa kwerenda publikacji poświęconych życiu i twórczości bohatera niniejszego opracowania – Grzegorza Pecucha, wskazują na charakterystyczny metodologiczny impas, jakiego doświadczają historycy sztuki podczas analizy powojennych rzeźb Kenarowców. Już na początku lat 80. zwróciła na to uwagę Halina Kenarowa, zarzucając krytykom, że w konfrontacji z tą twórczością albo milczą, albo powtarzają frazes „o humanistycznych treściach i ludowej formie dzieł” (Micińska-Kenarowa 2003, 276). Do tego trafnie przez Kenarową wskazanego zestawu dodać wypada jeszcze jeden, jakże chętnie stosowany paradygmat – powinowactwa sztuki nowoczesnej i pierwotnej (ludowej). Mimo że ten modernistyczny mit został już ostatecznie zrewidowany (por. Clifford 2000), jest tak silnie zakorzeniony, że wciąż wpływa na interpretacje, w których artefakty kultur pierwotnych, twórczość tzw. naiwnych i sztuka dzieci stanowią aktualny punkt odniesienia dla dorobku zakopiańskich snycerzy².

Niniejsza publikacja, która jest pierwszą próbą syntetycznego opracowania życia i twórczości Grzegorza Pecucha, ma przede wszystkim przywrócić dorobkowi tego wybitnego artysty należne mu miejsce w historii sztuki polskiej drugiej połowy XX w. Intencją autorki jest również zainicjowanie nowego spojrzenia na tę twórczość, skłonienie do wyjścia poza stereotypowe

2 Strategią taką posłużono się nawet w publikacji towarzyszącej wystawie „Polska – kraj folkloru?” (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016) mającej ambicje nowego metodologicznego spojrzenia na kulturę wizualną PRL-u. Ta kwestia wymaga jednak szerszego omówienia, które wykracza poza zakres niniejszego opracowania.

postrzeganie powojennego zakopiańskiego środowiska rzeźbiarskiego. W tym celu za kluczowe uznano zrewidowanie dotychczas stosowanych paradygmatów – formułowanych z zewnętrznego, modernistycznego i centrystycznego punktu widzenia, by podjąć próbę pełniejszego odczytania kontekstów i kodów kulturowych wpisanych w życie i twórczość artystów działających w tatrzańskiej enklawie.


Zaproponowano odejście od przyjętych sposobów klasyfikacji dorobku Grzegorza Pecucha i standardowo rozumianych kryteriów. Jako kluczowe wskazać należy porzucenie paradygmatu „nowoczesności”, wyjście poza opiniotwórcze „centrum” i zbliżenie do punktu widzenia mieszkańca peryferii, górskich terenów pogranicza. Rewizji wymagają w tym przypadku fundamentalne pojęcia: środowiska, przyrody, relacji natury do kultury, a co za tym idzie, definicje tożsamości i zamieszkiwania. Sięgając do historii i biografii twórcy, podążając za ustaleniami współczesnej antropologii i etnologii, postaramy się przekonać czytelnika, że to właśnie osobista wizja świata i miejsca człowieka w przyrodzie stanowi istotę oryginalnej i tak poruszającej sztuki Grzegorza Pecucha, będącej „powrotem do siebie”, do którego Antoni Kenar tak usilnie namawiał swoich uczniów.

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie wsparcie, hojne dzielenie się wiedzą i wspomnieniami, udostępnienie bogatego archiwum prywatnego oraz kolekcji rzeźb, a przede wszystkim otwartość i życzliwość, z jaką państwo Zofia i Dariusz Pecuchowie przyjęli koncept odczytania twórczości bliskiego im artysty.

Podziękowanie za inspirujące rozmowy oraz za troskę o zachowanie i pomnażanie pamięci o zakopiańskich rzeźbiarzach zechce przyjąć pan Stanisław Cukier.



RYTM NATURY



Postawę twórczą Grzegorza Pecucha (1923–2008) określa niezwykle relacja do świata i do natury. Swoimi wypowiedziami i dziełami rzeźbiarz nieustannie potwierdzał, że przyroda jest dla niego stałym punktem odniesienia determinującym prywatne i zawodowe wybory. Takiej więzi nie sposób wyjaśnić zachwytem, jaki jest zwykle udziałem romantycznego podróżnika, odkrywcy bądź turysty – gościa i przybysza z zewnątrz. Związek Pecucha z przyrodą wynikał z zakorzenienia w niej. Z górami i lasem artysta związał swoją tożsamość – tu przebiegało jego dzieciństwo, do którego odwoływał się wielokrotnie: nie tylko opowiadając o własnym życiu, ale także tłumacząc swoje rzeźbiarstwo. Redaktora przeprowadzającego z nim wywiad w 1970 r. pytał: „Czy przyglądał się pan kiedyś pąkom na drzewach? Na przykład – jawor, jego pąki są bardzo jasnozielone. Ich kształt stanowi wspaniałe rozwiązanie rzeźbiarskie. Jest sam w sobie doskonałością. Wie pan, co mnie zawsze zdumiewa? To, że rodzą się one pod wpływem potężnego, ukrytego w drzewie impulsu życia. Ten dynamizm przyrody jest fascynujący. Czy w moich rzeźbach potrafię dać wyraz tego wewnętrznego dynamizmu? Zastanawiałem się nad tym i to się stało jednym z moich celów. [...] Rytm przyrody. Falowanie tego rytmu. [...] Falowanie lasu przekazane w rzeźbiarskiej kompozycji przestrzennej. To polega między innymi na wyodrębnieniu kształtów rozsypanych w naturze i na wiązaniu ich w przestrzenne układy. Wszystko zaczyna się od zdumienia przy obserwowaniu natury” (Adamiecki 1970, 26).







2 Dom rodzinny we Florynce, 1848. Fot. R. Stanik

Grzegorz Pecuch przyszedł na świat 23 stycznia 1923 r. w niewielkiej miejscowości Florynka położonej w Beskidzie Niskim, nieopodal Grybowa, przy drodze do Krynicy. Był najstarszym z sześciorga dzieci Jana Pecucha (zm. 1954) i Melanii z d. Leszko (zm. 1985). Urodził się i dorastał w szczególnej krainie – na Łemkowszczyźnie, gdzie piękno górskiego krajobrazu łączy się nierozdzielnie z trudem pracy na nieurodzajnej ziemi, a harmonijny porządek przyrody kontrastuje z burzliwymi dziejami terenów, do których pretensje bezustannie rościli sobie potężni sąsiedzi. Losy Łemkowszczyzny i jej mieszkańców trwale wpisane są w życie Grzegorza Pecucha. Uwzględnienie doświadczenia życia „na pograniczu” jest istotne dla zrozumienia postawy rzeźbiarza.

Pograniczem określamy terytorium położone przy granicy państwa bądź regionu. Ze swej definicji jest to obszar leżący „pomiędzy”, strefa wielokulturowości, kontaktu i wymiany, ale również różnic, konfrontacji i konfliktu. Antropolodzy, starając się określić status ontologiczny i poznawczy pogranicza, zauważają, że postrzegamy je w (niedoskonałych) kategoriach centrów i peryferii, a wyznacznikiem naszego myślenia przestrzennego są granice polityczne (Buchowski 2011, patrz też: Halemba 2017; Pasięka 2016; Zowczak 2011) i przekonują, że pojęcia państwa i narodu, centrum i prowincji kształtujące nasze wyobrażenie o świecie nie dają się łatwo odnieść do obszarów

takich jak Łemkowszczyzna. Tu niejednoznaczna jest już sama etnogeneza grupy wywodzącej się, jak przypuszczają badacze, być może od Wołochów, Rusinów albo Białych Chorwatów. Badania archeologiczne potwierdzają ślady osadnictwa po północnej stronie Karpat już w drugiej połowie XIV w., ale nie rozstrzygają pochodzenia (słowiańskiego bądź niesłowiańskiego) przybyszów.

Proces formowania się nowoczesnych państw Europy dla Łemkowszczyzny nieodmiennie łączył się z presją asymilacyjną. Paradoksalnie, działania silnych sąsiadów wzmacniały poczucie odrębności Łemków. Ich tożsamość była bliższa etnicznej wspólnotce terytorialnej niż modernistycznej narodowej świadomości, więc postrzegani byli jako niejednoznaczni politycznie, przez co niepewni i potencjalnie niebezpieczni. Dlatego wymierzano przeciw nim bezwzględne akcje represyjne. Do najgłośniejszych należały internowania Łemków w obozie w Talerhofie (1914–1917) oraz deportacje przeprowadzone w ramach akcji „Wisła” (1947). W czasie I wojny światowej władze austriackie odizolowały Ukraińców, Rusinów (w tym Łemków rusofilskiej orientacji) z Galicji i Bukowiny, oskarżając ich o moskalofilstwo. Z kolei pretekstem do masowych wysiedleń dokonanych przez władze Polski Ludowej było domniemane wspieranie przez mieszkańców pogranicza działań zbrojnych ukraińskich organizacji nacjonalistycznych (UPA i OUN).

Można powiedzieć, że skomplikowane i miejscami dramatyczne losy Łemków uświadomiły im zagrożenia, jakie niosą ze sobą granice – linie na mapie wyznaczone arbitralnie ręką hegemonu. Tymczasem przestrzeń życia Łemków zorganizowana była inaczej – w sposób płynny, ciągły, gdzie podziały zastąpiono powiązaniem i relacjami. Przynależność narodowa nie była tu czymś oczywistym, a społeczność łączyły więzi między „swojakami”, ludźmi zamieszkującymi wspólne środowisko. Model etnicznej świadomości, dzielącej świat na „swoich” i „obcych”, zdaniem socjolożki Ewy Michny przetrwał na Łemkowszczyźnie co najmniej do schyłku XX w. (Michna 1995, 138). Podobną więź z miejscową społecznością rodzinnej wsi odczuwał też Grzegorz Pecuch. Zilustrował ją niezwykle, wręcz baśniową – a mimo to opartą na faktach – opowieścią o początkach własnego życia. Historię rozpoczął w dniu, kiedy „w górskim lesie” jego matka Melania zbierała drewno. „Nagle ugryzła ją w bosą stopę jadowita żmija. [Matka] upadła z jękiem. Posłyszał to



3 Lemko, 1958. Fot. R. Stanik



stryjek, Piotr Pecuch, który okrzesał gałęzie z drzewa” (Pecuch 1987, 7). Dzięki szybkiej reakcji stryja i pomocy miejscowego policjanta Melanii uratowano życie „wiejskim sposobem, bez pomocy lekarza”. W takim stanie nie mogła jednak karmić niemowlęcia. Wtedy, jak wspomina Pecuch, „inne karmiące matki z naszej wsi przystawiały mnie do piersi i tak się wychowałem. Dlatego mówię, że płynie we mnie krew sąsiadów” (Pecuch 1987, 7). Ta przypowieść o tryumfie życia nad śmiercią pokazuje, jak splotły się losy rzeźbiarza ze społecznością Florynki. Na fundamencie nierozdzielnej relacji Pecuch budował własną tożsamość Łemka i artysty.

W roku 1939 zaczął się zmierzch mitycznego świata jego dzieciństwa – Florynki i wspólnoty zamieszkania wśród „swoich”, pośród malowniczych, beskidzkich wzgórz. W kolejnych latach wielokrotnie przychodziło Pecuchowi odczuwać ciężar łemkowskiego pochodzenia. W wypełnianych ankietach i urzędowych dokumentach, jak i w udzielanych wywiadach wiele faktów wtedy przemilczał, a nawet pozwolił na ich falsyfikację. Dlatego weryfikacja wydarzeń, przebiegu edukacji i początków twórczości artystycznej Pecucha przysparza nie lada kłopotu. Dotyczy to przede wszystkim kwestii narodowościowych, a także religijnych, zwłaszcza zaangażowania rodziny Pecuchów w działalność społeczności parafialnej i roli instytucji kościoła greckokatolickiego w odkryciu i wsparciu talentu przyszłego rzeźbiarza. Na szczerą opowieść Grzegorza Pecucha o własnych korzeniach poczekać trzeba było do lat 90. XX w., kiedy jego wyznań wysłuchał ukraiński historyk Wołodymyr Popowycz (Попович 1995–1996). Spisane informacje uzupełnione źródłami i relacjami rodziny rzeźbiarza pozwalają podjąć próbę zrekonstruowania w miarę pełnej biografii artysty.

Pecuchowie posiadali we Florynce niewielkie gospodarstwo, zajmowali się rolnictwem, trzymali też skromny żywy inwentarz. Ojciec rzeźbiarza Jan dodatkowo trudnił się krawiectwem, a dziadek Michał wyrabiał z wikliny kosze i wasągi, które sprzedawał na jarmarkach w pobliskich miejscowościach. Obaj – najpierw Michał, a po jego śmierci Jan, posługiwali też we floryńskiej cerkwi greckokatolickiej wybudowanej w 1875 r. Zarówno dziad, jak i ojciec byli kościelnymi (паламар), a Michał należał do komitetu budowy nowej cerkwi, brał udział w jej wznoszeniu i wyposażaniu. Dziadek prowadził wnuka do świątyni, wtajemniczał w zasady wiary i obrzędy.





6 Barany, Owieczka, 1981; Dziewczyzna, 1977; Konik, 1964. Fot. N. Piwowarczyk



Po jego śmierci rolę tę przejął ojciec, który przygotowywał syna do przejścia w przyszłości posługi kościelnego – pokazywał, jak zapalać ogień, kiedy uderzać w dzwon, jak sporządzać kadzidło i woskowe świece (Попович 1995–1996, 75).

Jako dziecko przyszły rzeźbiarz pomagał w domu i gospodarstwie. Chodził z ojcem do prac w polu, a jego stałym obowiązkiem było wypasanie bydła. W tamtym czasie zaczął rzeźbić, jak sam wspominał: „Przy krowach każdy robił, co mógł, żeby się nie nudziło. [...] Miałem kozik – »klapacz«, kawałek drewna i starczyło. [...] Robiłem postacie, zwierzęta, główki do skrzypiec, takie struganie. [...] Wszystko potrafiłem sobie zrobić: narty, sanki. Ważny był tartak. Pamiętam, jak pachniał. Matka posyłała mnie tam po trociny. Strasznie cieszyły mnie kawałki drzewa, obrzynki. Robiłem z nich [...] zabawki, mosty, domy” (Adamiecki 1970, 25). Był ponad wiek dojrzały, odróżniał się od dzieci we wsi, co wynikać mogło z cechującej go wyjątkowej wrażliwości i „nerwowości”, a może też z wątłego zdrowia, o czym wspomina Popowycz, dodając, że kiedy rówieśnicy bawili się, Grzegorza ciekawiła praca: krawiectwo, kowalstwo, tkactwo, kołodziejstwo. „Biegał po wsi, odwiedzał rzemieślników, próbował pracy – różnej, co się dało” (Попович 1995–1996, 75). Często odwiedzał młynarza (Ілька), znanego w okolicy rzeźbiarza-amatora. Oglądał wiszące na ścianach obrazy i domowy ołtarz skonstruowany w rogu chaty. Zbudował sobie wtedy z drewna model wodnego młyna.

Kiedy myślimy o Florynce, miejscu, w którym wzrastał Pecuch, patrzymy na nią oczami ludzi z zewnątrz, mieszkańców miast widzących tę miejscowość jako niewielką, prowincjonalną wioskę, której główną zaletą jest jej atrakcyjna turystycznie lokalizacja. Zastrzeżyliśmy już jednak, że nasze intelektualne przyzwyczajenia nie są adekwatne w przypadku ocen zjawisk zachodzących w obszarze pogranicza. Ludzie tam mieszkający dążyli przecież ku innym centrom, nie czując się bynajmniej prowincjuszami. Ignorowali tym samym zewnętrzne hierarchie ważności. Na Łemkowszczyźnie w interesującym nas okresie międzywojennym Florynka była ośrodkiem o dużym, ponadlokalnym znaczeniu. Obok Gładyszowa, Czarnego, Śnietnicy, Bińczarowej i Krynicy stanowiła jeden z ośrodków, w których podejmowano inicjatywy na rzecz stworzenia niezależnego rusińskiego państwa. To tutaj 5 grudnia 1918 r. powołana została Naczelna Rada Łemkowszczyzny, koordynująca działania

rad powiatowych, tworzących niezależną strukturę administracyjną regionu. Wtedy też, również we Florynce, proklamowano Ruską Ludową Republikę Łemków (lub: Rusińską Narodową Republikę Łemków), a centralną postacią łemkowskiego ruchu niepodległościowego stał się ks. Wasylj Kuryłło (1861–1940), w latach 1910–1930 proboszcz we Florynce, u którego na plebanii odbyły się dwa największe wiece zwolenników niepodległości karpackich Rusinów (Horbal 1997, 40–45, 96). O znaczeniu Florynki w strukturach Kościoła greckokatolickiego świadczy fakt, że to tutaj, 1 marca 1936 r., przy cerkwi św. Michała założono stację misjonarską studytów, której przełożonym został o. Ilarion Denyszczuk. 13 marca on i jeszcze kilku mnichów wyjechali na Łemkowszczyznę. Należy wspomnieć, że Florynka należała do Apostolskiej Administracji Łemkowszczyzny i monasterium tutaj albo odbudowywano (jak w Zarwanicy koło Złoczowa, 1922, prace wspierał materialnie metropolita Andrzej Szeptycki, który wówczas tam przebywał), albo zakładano (jak w Dorze koło Jaremcza na Huculszczyźnie, 1935) (Boйтюк 2008, 502).

Tradycja zakonu studytów związana jest z monasterem w Studios (w Konstantynopolu), a szczególnie z działalnością jednego z jego najbardziej znanych igumenów – św. Teodora Studyty (759–826), gorliwego obrońcy ikon w sporze z obrazoburcami (ikonoklastami). Reguła klasztoru oparta była na twardej dyscyplinie, ubóstwie, ścisłej klauzurze, doskonaleniu się w rzemiośle oraz intensywnych studiach teologicznych. Miejsce to „słynęło z doskonałej szkoły kopistów, z wyśmienitych artystów-malarzy, a także z hymnów, które do dziś są używane w Kościele Greckim” (Tytko 1999, 53). Klasztor został doszczętnie zniszczony (1543), ale duchowość studycka stała się wzorem dla monastycyzmu ruskiego (już w XI w.) i ukraińskiego (XIX i XX w.). W 1898 r. metropolita Andrzej Szeptycki (1865–1944) reaktywował studytów jako zakon unicki, w 1927 r. ufundował ławrę św. Jana Chrzciciela na Łyczakowie we Lwowie. W akcie darowizny ziemskich nieruchomości (1927) zastrzegł, że „Ławra przyjmuje obowiązek utrzymania sierocińca dla 30 chłopców, wyuczenia ich rzemiosła, a w pierwszej kolejności podtrzymania umiejętności malowania cerkiewnych ikon według starych bizantyjskich tradycji” (Czerni 2011, 84). Przy klasztorze działała szkoła ikonograficzna i obszerna biblioteka – Studion, wspomagające rozwój intelektualny i duchowy mnichów. Szeptycki był człowiekiem wyjątkowego formatu, gruntownie





7 Pegaz, 1984. Fot. N. Piwowarczyk

wykształconym arystokratą, wnukiem po kądzieli Aleksandra Fredry. Interesował się sztuką, był hojnym mecenasem. W pałacu arcybiskupim zwykł przyjmować artystów i stypendystów. Z jego bratem Klemensem (1869–1951), „wysokim, poważnym z siwą brodą” igumenem (Pecuch 1993, 10; Попович 1995–1996, 75), spotkał się we Lwowie Grzegorz Pecuch. Był rok 1937. Niespełna piętnastoletni chłopak z Florynki przyjechał do stolicy Galicji z mnichami, którzy w imieniu swojego igumena zaoferowali mu możliwość podjęcia nauki i zdobycia zawodu.

Ojciec Hilarion, przełożony (настоятель) stacji misjonarskiej w rodzinnej wsi Pecucha, bywał gościem w stojącym nieopodal cerkwi domu Pecuchów (Pecuch 1993, 10) i zaproponował, by Grzegorz pomagał zakonnikom w gospodarstwie. Zapewne szybko dostrzegł też manualne uzdolnienia chłopca, które w połączeniu z jego pracowitością i dojrzałością przekonały go o potrzebie rozwoju potencjału w nim drzemiącego. Pecuch doceniał i zawsze podkreślał zasługi ojca Hilariona dla swojej przyszłości, nawet kiedy w 1970 r., w wywiadzie dla miesięcznika „Ty i Ja” wspominał pracę u zakonników nieco żartobliwie, chcąc – w realiach Polski Ludowej – zapewne umniejszyć rolę, jaką odegrali w jego życiu. Mówił: „Robiłem tam, co się dało. [...] Harowałem tylko za jedzenie i kierpce na nogi. No to kiedyś, na wielkim piecu, co miał kafle pokryte sadzami, wyrysowałem palcem pięć diabłów z twarzami zakonników. Poskarżyli się Hilarionowi. A jemu się to podobało. – Zdolny ty. Na malarza trzeba by cię uczyć. Albo na księdza – powiedział” (Adamiecki 1970, 25).

Florynka oferowała możliwość edukacji jedynie w zakresie czteroklasowej szkoły powszechnej. Po jej ukończeniu Pecuch udał się więc z mnichami pociągiem do Lwowa, a następnie, już wozem, do ławry w Uniowie, ówczesnie głównego studyckiego monasteru, którego igumenem był brat metropolity Klemens Szeptycki. Klasztor zamieszkiwało sześćdziesięciu mnichów, funkcjonował tu sierociniec dla około czterdziestu chłopców, sierot wojennych, działała też szkoła malarska. Pecuch spędził w Uniowie dwa lata (1937–1939). Przedpołudniami uzupełniał podstawowe wykształcenie o kurs piątej i szóstej klasy szkoły powszechnej, a w monasterze, podążając śladami swego ojca, uczył się krawiectwa. Miał też możliwość rozwoju artystycznego. Wprawdzie program nauki w studyckiej szkole koncentrował się na kształceniu twórców ikon, ale wiadomo, że kierujący placówką malarz Wasyl Diadyniuk

(1900–1944) planował rozszerzenie oferty m.in. o pracownię rzeźbiarską (Czerni 2012, 307). Pecuch wspominał, że na ścianie klasztornej pracowni krawieckiej wisiał płaskorzeźbiony wizerunek Andrzeja Szeptyckiego. Zainspirowany nim, wzorując się na fotografii, sam wykonał portret (Pecuch 1993, 10; Попович 1995–1996, 75), który został przekazany metropolii prawdopodobnie wraz z listem, jaki zakonnicy z Florynki skierowali do hierarchy z okazji imienin³. Było to pierwsze zmierzenie się z „poważnym” rzeźbiarskim tematem. Wcześniej we Floryncy Pecuch strugał w drewnie figurki zastępujące niedostępne dla wiejskiego dziecka zabawki. Konstruował też modele mostów i budynków, „wydłubał” z grubej deski potrzebny w szkole piórnik (Adamiecki 1970, 25). W Uniowie uczył się też muzyki i śpiewu, należał do chóru, z którym występował w Przemyślanach i innych pobliskich miejscowościach (Попович 1995–1996, 76). W 1938 r. do spektaklu z okazji jubileuszu 950-lecia chrztu Rusi Kijowskiej wyrzeźbił przedstawienie Światowida (Pecuch 1993, 10; Алексійчук 1993, 77).

Pobyty w Uniowie przebiegać musiał pomyślnie, a postępy w nauce były satysfakcjonujące, skoro studyci planowali wysłać swojego podopiecznego na dalszą naukę do gimnazjum (Pecuch 1993, 10). Po zakończeniu w czerwcu 1939 r. szóstej klasy⁴, pierwszego września Pecuch wyruszył więc pieszo do Lwowa, by przystąpić do egzaminu wstępnego. Wybuch wojny zniweczył jego plany, ale świadectwo ukończenia pełnej, sześciolatniej szkoły powszechnej w przyszłości umożliwiło mu podjęcie nauki w szkole plastycznej w Zakopanem.

Jesienią 1939 r. Pecuch wrócił do Florynki, a kilka miesięcy później (w marcu 1940 r.) razem z młodszym o dwa lata bratem Bazylem został

3 W zbiorach Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego Ukrainy we Lwowie znajduje się (datowany po 1936 r.) list z życzeniami od proboszcza (настоятель) i braci zakonnych. Jego nadawcami byli hieronimich (єромонах, zakonnik mający święcenia kapłańskie), sześciu braci i Grzegorz (Григорій), zapewne Pecuch – autor prezentu (rzeźbionego portretu) przesłanego metropolii. Фльоринка (Польща) Свято-Михайлівський Монастир Студитського Устава, I. Привітання з нагоди іменин: № 2 (83), b.d., (Ціал Ф. 358, оп. 1, спр. 396, арк. 45), w: *Листи-Привітання Митрополиту Андрюю Шептицькому від Монахів Студитів*, Львів 2020, s. 122. Panu Dariuszowi Pecuchowi dziękuję za zwrócenie uwagi na te archiwalia.

4 Посвідка, Унів 20 VI 1939, mps, rkps, AGP; Посвідчення, Унів 20 VI 1939, rkps, AGP.

wywieziony na przymusowe roboty do Rzeszy Niemieckiej⁵. Wspominał: „na początku wojny obowiązywało takie prawo, na mocy którego starsze dzieci z wielodzietnych rodzin były kierowane do pracy u niemieckich »bauerów«. [...] Ja z bratem Bazylem byliśmy najstarsi i Rodzice byli zobowiązani nas »oddać«, a nastąpiło to po przeprowadzonych badaniach lekarskich i stwierdzeniu, że jesteśmy zdrowi. Pamiętam, że pociąg, w którym przyjechaliśmy do Niemiec, zatrzymał się w Bad Oldesloe, i to, że wagon osobowy, w którym przyjechaliśmy, był zamknięty przez całą drogę z Krakowa. Nasza grupa nie była w obozie przejściowym – od razu zaprowadzono nas na policję i tam zrobiono fotografie [...] do *arbeitskarty* i pobrano odciski palców [...]. Prosto z posterunku policji zaprowadzono nas do pociągu”⁶. Pecuch mógłby uniknąć przymusowych robót, gdyby pozostał u mnichów w Uniowie lub we Lwowie. W czasie wojny u studentów schronienie znajdowali młodzi ludzie uciekający przed wywózką lub mobilizacją, a także ratujący życie Żydzi. W takich właśnie okolicznościach w październiku 1942 r. do lwowskiej ławry św. Jana Chrzciciela na Kaiserwaldzie trafił przyszły malarz Jerzy Nowosielski (Czerni 2012, 304). Gdyby Pecuch również skorzystał z opieki mnichów, obaj łemkowscy artyści mogliby spotkać się już wtedy w Uniowie. Pamiętajmy jednak, że aby znaleźć azyl w klasztornym nowicjacie, Nowosielski pośpiesznie przystąpił do egzaminu maturalnego, czego nie mógł zrobić Pecuch, absolwent szkoły powszechnej.

O pobycie w Niemczech Pecuch dość szczegółowo opowiedział w rozmowie opublikowanej w 1970 r. na łamach miesięcznika „Ty i Ja”. Wyznał wtedy: „Miewam parszywe sny. Najczęściej jest w nich wojna. Pamięć do tego wraca. Dostałem wtedy trochę w kość. W marcu 1940 roku wywieźli mnie na roboty do Niemiec. Miałem wtedy szesnaście lat. To się nazywa – najlepsze lata młodości. Powiesili mi na szyi tabliczkę z numerem. Zostałem człowiekiem numer 316” (Adamiecki 1970, 26). Do 1945 r. przebywał u Heinricha Wriggersa w Bünningstedt koło Hamburga. Początkowo

5 Na Łemkowszczyźnie, podobnie jak w całym Generalnym Gubernatorstwie, od 26 X 1939 r. ludność miejscową objął obowiązek pracy. Początkowo dotyczył on osób w wieku od 18 do 60 lat, później od 14 roku życia. Za: Wilk 2019, 214.

6 List Grzegorza Pecucha do Elke Petter, Zakopane 12 X 2002, mps, AGP.







mieszkał razem z gospodarskimi zwierzętami, które ogrzewały go podczas chłodnych nocy. Chorował, a fizyczna praca ponad siły wywołała przepuklinę. Doglądał inwentarza, pracował w ogrodzie, na roli i przy wyrębie drzew. Podczas ofensywy alianckiej razem z innymi robotnikami budował bunkier przeciwlotniczy, pomagał też przy transporcie wycofujących się niemieckich oddziałów. Niepogodzony z losem podejmował próby ucieczki. Wspominał: „Tłucze mi się po głowie pobyt u bauera. Uciekam, aresztują mnie, znowu uciekam” (Adamiecki 1970, 26). Każda taka nieudana eskapada skutkowałą karą cielesną wymierzaną przez gospodarza.

Trudno jednoznacznie ocenić, jak zmieniały się relacje młodego pracownika przymusowego z jego gospodarzem. Ale ich ewolucja wydaje się pewna. We wspomnieniach przywołuje nie tylko opresyjne sytuacje, pisze m.in. o wyżywieniu, które nie różniło się od diety gospodarzy i – jak możemy zgadywać – mogło być bardziej urozmaicone niż jadłospis w rodzinnym domu. Wspomina też wyjazdy do Hamburga i opiekę, jaką otaczała go Gertruda, córka gospodarzy. Około dziesięć lat po wojnie Pecuch napisał do Wriggersa list. Nie znamy jego treści, ale w odpowiedzi otrzymał serdeczne zapewnienia o pamięci i zaproszenie do przyjazdu do Bünningstedt⁷. W podobnym tonie – życzliwego zainteresowania i nadziei na spotkanie – przebiegała w 2002 r. korespondencja Pecucha z córką gospodarza, Gertrudą Preiss⁸. Możemy się domyślać, że w trakcie pobytu w Niemczech sposób, w jaki młody robotnik był traktowany, i jego pozycja w gospodarstwie zmieniły się na lepsze. Mogły przyczynić się do tego pracowitość i odpowiedzialność chłopca, jego doświadczenie i zamiłowanie do obowiązków gospodarskich. Pomocna we wzajemnym poznaniu i porozumieniu była znajomość języka niemieckiego, którego Pecuch uczył się przed wojną w szkole. Znaczenie miała też aktualna sytuacja wojenna, coraz poważniejsze niepowodzenia niemieckiej armii, a szczególnie śmierć syna gospodarza na froncie.

Uznanie gospodarzy wzbudził też talent artystyczny młodego robotnika. Zgodnie ze wspomnieniami Pecucha okazja do rzeźbienia pojawiła się

7 List H. Wriggersa do G. Pecucha, b.d., rkps, AGP.

8 Listy G. Preiss do G. Pecucha i G. Pecucha do G. Preiss, 2002, rkps, mps, AGP.



przypadkowo. Przyniosła ją wiosenna burza, która powaliła starą gruszę rosnącą w sadzie gospodarza. Bauer polecił mu uprzątnąć drewno. Tamten moment uwolnił emocje i wywołał falę tęsknoty. Tak wspominał go po latach: „W mojej rodzinnej wsi nieraz chodziliśmy z ojcem do lasu. Tam uczył mnie od dziecka władać piłą i siekierą. A teraz patrzyłem na tę powaloną gruszę, którą bauer kazał mi pociąć równiutko na podpałkę i myślałem o beskidzkich zagajnikach, o lesie naszym pod Kiczera. Rozciąłem siekierą powalony konar. Drewno było miękkie, soczyste. Żał mi się zrobiło. [...] i schowałem parę klocków w stajni, gdzie mieszkalem wraz z końmi i byłem. Wieczorem wybrałem najładniejszy kawałek, rozłupałem go siekierą na połowę. Pogłaskałem ręką gładką powierzchnię i zadumałem się nad układem słoii” (Pecuch 1987, 5–6).

Wiemy, że najpierw na podstawie obrazka dewocyjnego wykonał płaskorzeźbę Matki Bożej. Takich zadań zrealizował zapewne niemało podczas dwuletniego pobytu w Uniowie. Nic więc dziwnego, że wizerunek przypadł bauerowi do gustu. Nie znamy tej kompozycji ani jej dalszych losów. Znamy natomiast *Lwa* i *Konika* – dwie inne rzeźby, powstałe w Bünningstedt. Są to dzieła ważne, wyznaczają właściwy artystyczny debiut Pecucha. Obok walorów technicznych i ikonograficznych (o których powiemy za chwilę) istotny jest też kontekst, w jakim powstały. Po latach Pecuch wyznał: „Rzeźbiłem pewno dlatego, żeby im przypomnieć, że też jestem człowiekiem, a nie siłą roboczą” (Adamiecki 1970, 26). Poprzez sztukę chciał zmanifestować swoją godność, zachowaną pomimo nieludzkich warunków i opresyjnej sytuacji, z jaką przyszło mu się mierzyć. Jednocześnie kontakt z drewnem i jego obróbka przywołały wspomnienia. Pisał: „Upadające wokół mnie drzazgi przypominały mi dzieciństwo. Moją wieś Florynkę, rodziców, sąsiadów, las i góry” (Pecuch 1987, 7). W tamtym momencie twórczość niezwykle silnie splotła się z losem i emocjami. Odsłoniła to, co było dojmujące, za czym tęsknił. Dała się do wyrażenia bólu, może była rodzajem upragnionego powrotu?

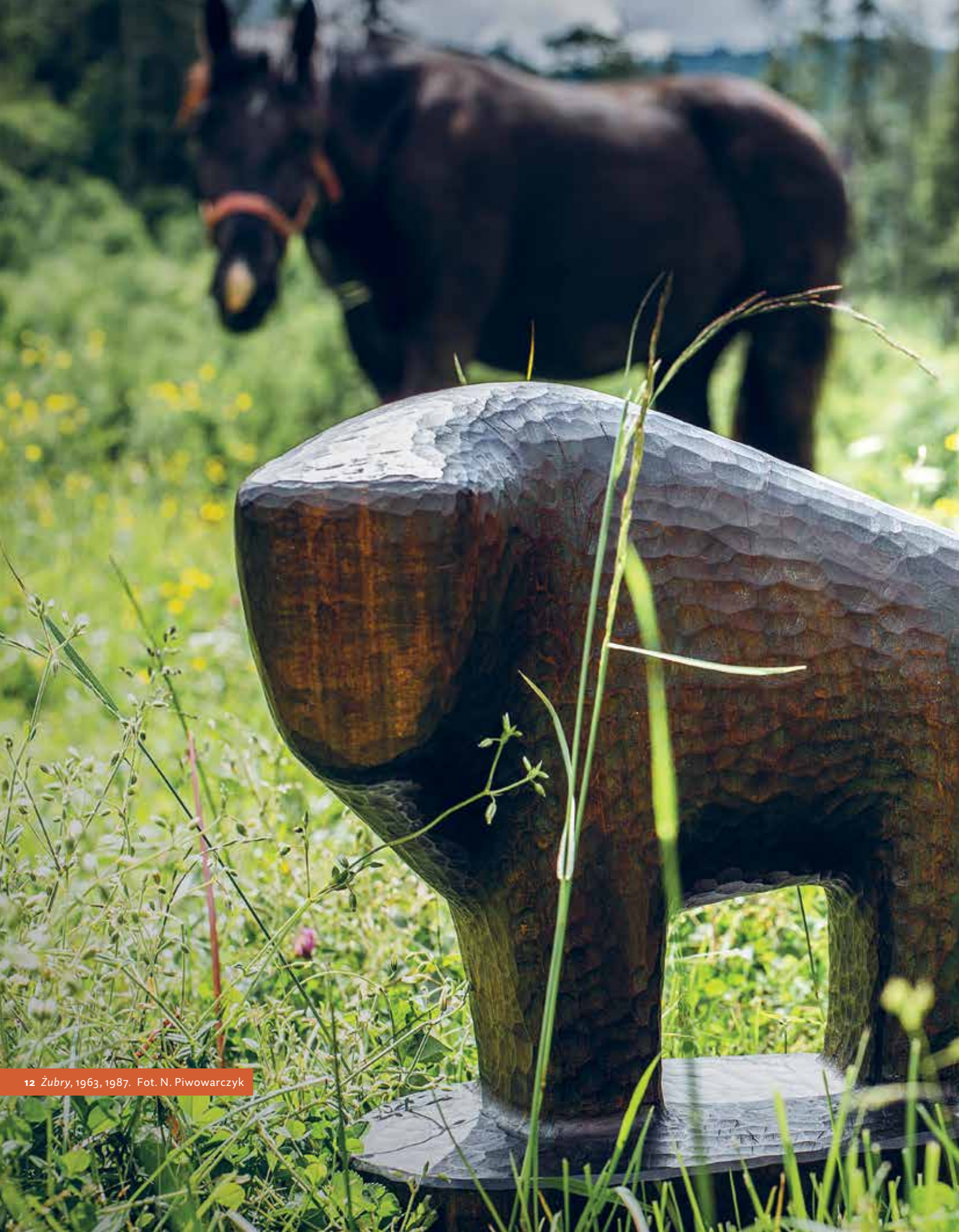
Okoliczności powstania i wymowa symboliczna rzeźby *Lew* (il. 11) są zagadkowe. Jest to niewielka (wysoka na ok. 20 cm), drewniana figurka przedstawiająca stylizowaną sylwetkę króla zwierząt, wspiętego na tylnych łapach, a przednie wysuwającego bojowo ku przodowi. Jego głowę Pecuch ozdobił koroną. Stylizacja i poza zwierzęcia nawiązują do tradycji tzw. trzymaczy



11 Lew, ok. 1944. Fot. R. Stanik

heraldycznych, postaci flankujących i podtrzymujących tarczę herbową. Również lew Pecucha w uniesionych łapach dzierży tarczę. Umieszczony na niej został Tryzub – symbol niepodległości Ukrainy. Lew w układzie, w jakim przedstawił go Pecuch – tyle że złoty na niebieskim polu – był godłem Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej (ZURL), utworzonej w listopadzie 1918 r. na terenach Galicji Wschodniej i Łemkowszczyzny. ZURL powstała jako niezależne, ukraińskie państwo istniejące równoległe z Ukraińską Republiką Ludową, której symbolem był z kolei złoty Tryzub na niebieskim polu. W styczniu 1919 r. oba państwa podpisały akt formalnego połączenia. Jednak niedługo potem, wiosną 1923 r., w wyniku działań zbrojnych Galicja Wschodnia włączona została do Polski (Nieścioruk 1997/1998, 386 i nast.).

Trudno odgadnąć, dlaczego dwadzieścia lat później w odległym Bünningstedt młody Łemko wykonujący niewolniczą pracę dla okupanta sięgnął po te właśnie narodowe symbole. Odpowiedź jest tym trudniejsza, że nie wiemy, kto był pomysłodawcą dzieła i jego programu ikonograficznego,







13 Stary koń, 1966. Fot. N. Piwowarczyk

nie znamy też okoliczności powstania rzeźby. Na pewno jednak *Lew* został doceniony, skoro wciąż stoi w pokoju stołowym w domu Wriggersów i – jak w 2002 r. podkreślała córka gospodarza Gertruda – cały czas przypomina im Pecucha⁹. Niewiele wyjaśniają również komentarze samego autora, który po latach wspominał, że inspiracją do stworzenia rzeźby były starożytne wizerunki zwierząt w książce подарowanej mu przez niemieckiego gospodarza. Jednak forma *Lwa* daleko odbiega od starożytnej, naturalistycznej animalistyki. Opowieść Pecucha wydaje się więc raczej próbą dezinformacji i ukrycia rzeczywistej wymowy i sensu dzieła. Prawdopodobne jest, że Hrytz¹⁰ (jak nazywali Pecucha jego niemieccy gospodarze) samodzielnie opracował formę i program ideowy tej kompozycji. Historię Ukrainy, zapewne również tę najnowszą, dobrze poznał podczas nauki w szkole powszechnej w Uniowie. Pamiętał nauczyciela Mykołę Diuka (Микола Дюк), „prawdziwego ukraińskiego patriotę”, który opowiadał uczniom o dziejach i kulturze swojej ojczyzny, o Tarasie Szewczence, Iwanie France i innych narodowych ukraińskich poetach” (Попович 1995–1996, 76). Można przypuszczać, że Ukraina była wtedy dla Pecucha synonimem bliskiego Łemkom narodu, który upomniał się o swoją wolność, zdobył ją i potrafił bronić. Tereny

9 List G. Preiss do G. Pecucha, Ammersbek 21 X 2002, rkps, AGP.

10 Od łemkowskiego Hryc – Grzegorz. W liście Gertruda Preiss zapisała jako: Rietz.



Ukrainy, jej kultura i lud przynależały do obszaru pogranicza, na którym się wychował. Trzeba tu wprawdzie zaznaczyć, że w sporach o przyszłość Łemkowszczyzny mieszkańcy jej zachodniej części (gdzie leży Florynka) byli sceptycznie nastawieni do Ukrainy, skłaniając się raczej ku postawie rusofilskiej. Kwestie tożsamości Łemków, niejednokrotnie skomplikowane różnorodnymi wpływami w tym wielokulturowym środowisku, dla nich samych pozostawały otwarte i nieoczywiste. Przypomnijmy, że pogranicze jest przestrzenią przepływów i relacji, którą moglibyśmy zobrazować raczej jako rozrastającą się organiczną płataninę korzeni niż jako klarowny schemat opisany prostymi liniami podziałów.

Otwartym pozostaje pytanie, czy gospodarz Wriggers rozumiał wymowę prezentu, jaki dostał od Hrytza. Czy był świadomy, że tym dziełem młody robotnik demonstrował własną niepodległość i dawał upust marzeniom o wolności? A może omówili tę rzeźbę wspólnie, zastanawiając się nad jej kształtem? *Lew* powstał na pewno już po ataku Niemiec na Związek Radziecki (1941), kiedy ukraiński OUN wspierał działania armii agresora. Być może ta sytuacja skłoniła Wriggersa do weryfikacji oceny Łemka, którego dotąd traktował jak wroga, a rzeźba stanowiła potwierdzenie tej zmiany i otwierała nowy rozdział w ich relacjach?

Drugą ze wspomnianych kompozycji z Bünningstedt była niewielka figurka jeźdźca, polichromowana i umieszczona na niskiej podstawie (il. 14). Pecuch wyjaśniał: „Postanowiłem wyrzeźbić konia, a na tym koniu miałem jechać ja” (Pecuch 1987, 5–6). Wybór tematu nie był przypadkowy. W Bünningstedt Pecuch traktował konie jak szczególnie bliskie mu istoty. Mieszkał z nimi, opiekował się, żył „w serdecznej i niebezpiecznej przyjaźni” (Pecuch 1987, 6). Zajmował się końmi tym chętniej, że w gospodarstwie jego ojca, we Florynce, do prac polowych używano wołów. Konie we wsi były rzadkością, ich posiadanie świadczyło o wysokim statusie gospodarza. Pecuch pamiętał, jak zaprzęgniętą w konia bryczką jeździł z wujem na jarmark do Grybowa. Było to w życiu dziecka wyjątkowe, odświętne wydarzenie. Uważał wtedy, że ten, kto miał konia, był lepszy (Dubowski 1991). I zapewne z taką intencją – podkreślenia „bycia lepszym”, w Niemczech wyrzeźbił siebie: dumnie wyprostowanego, ubranego w dobrze skrojony garnitur i wysokie, błyszczące oficerki, odważnie dosiadającego kłusującego rumaka. Konik jest dziełem



14 *Konik*, 1945. Fot. N. Piwowarczyk



15 *Godło, 1945. Fot. R. Stanik*

szczególnym. Po wojnie Pecuch zabrał go ze sobą do Florynki i przez resztę życia traktował jak talizman w ważnych momentach, w których ważyły się jego losy i kariera. Na początku 1945 r. Grzegorz i Bazyl Pecuchowie wyjechali z Bünningstedt i latem powrócili do Florynki. Przebyli długą drogę, obfitującą w wyzwania i nieprzewidziane zdarzenia. Pecuch wspominał: „ukradziono mi walizkę, zostało mi tylko drewniane pudełko, w którym niosłem tego wyrzeźbionego konia. Goły wracałem z tej wojny, z pobitej Rzeszy [...] na dachach pociągów, piechotą, w młockarni, co stała na towarowym wagonie – dojechałem. Kompletnie podarłem jedyne spodnie. Matka się ucieszyła. Od razu powiedziała: – Ty wracasz z wojny i nic nie masz, i my też tu nic nie mamy”¹¹. Życie zaczynać trzeba było na nowo. Pecuch wykorzystał umiejętności krawieckie zdobyte przed wojną u mnichów w Uniowie. Wspominał: „to był najlepszy zarobek. Obszywałem całą wieś i okolice. Jakie ciuchy wtedy się

11 G. Pecuch, *Moja droga do szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem*, mps, b.d., nlb, AGP.



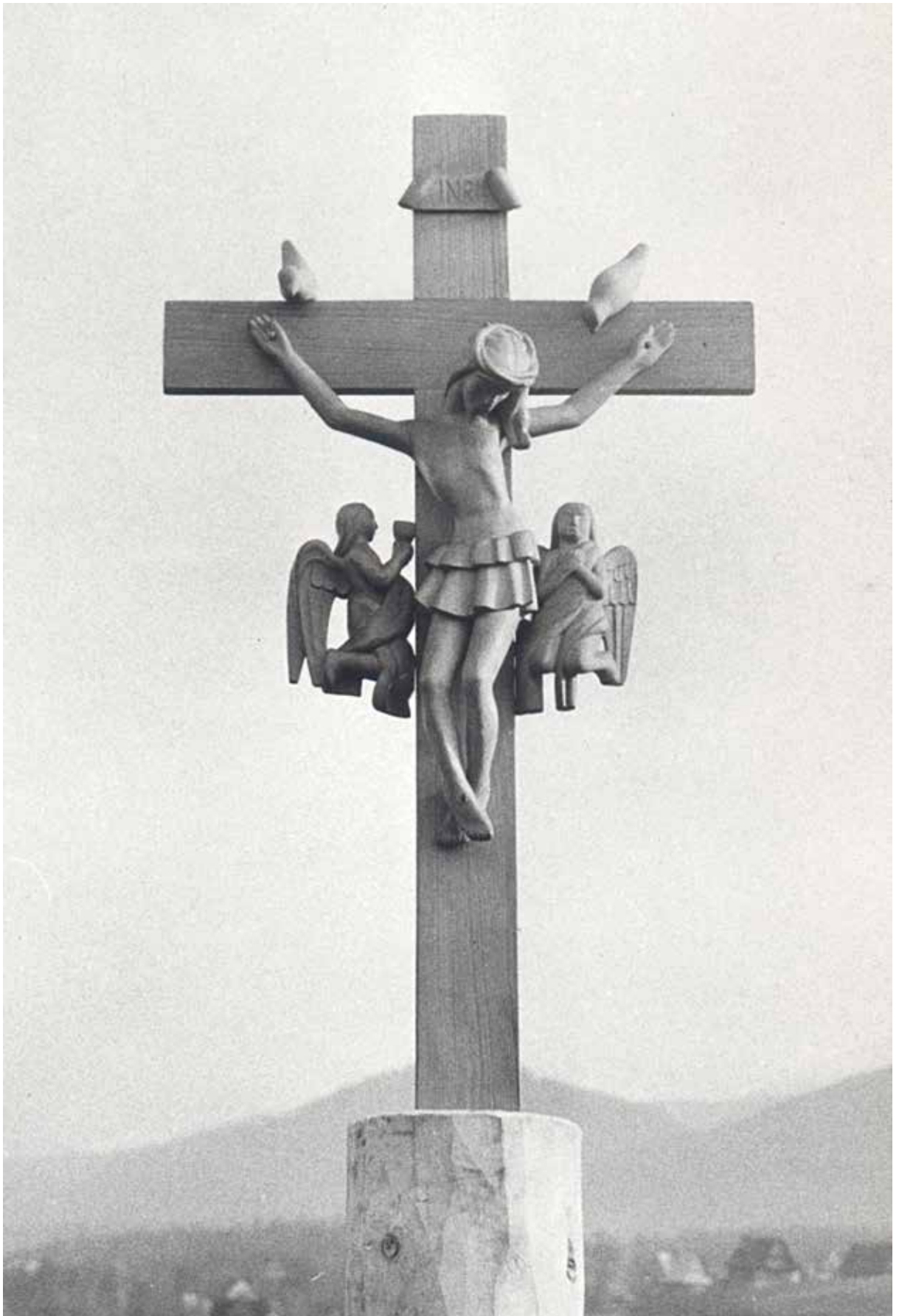
16 Święty Jerzy, 1945. Fot. K. Kowacz

widziało! Moja robota polegała głównie na pruciu i zszywaniu”¹². Równocześnie rzeźbił, a jego dzieła budziły coraz większe uznanie i zainteresowanie. „Zrobił się ze mnie krawiec-rzeźbiarz. Za to rzeźbienie chwalił nauczyciel, chwalił ksiądz, chwalił listonosz. Zrobiłem orła – kupili go w Grybowie”¹³ (il. 15). Po latach twierdził wprawdzie, że tworzył wtedy jedynie „dla zabawy”, ale nie należy tej deklaracji w pełni wierzyć. Przecież wbrew woli ojca, który zapewne najstarszego syna widział jako następcę w gospodarstwie, opuścił wtedy Florynkę z zamiarem doskonalenia umiejętności snycerskich. Zabrał ze sobą rzeźbę *Konika* jako rekomendację talentu i możliwości. Wspominał: „Wziąłem wreszcie mego drewnianego konia i ruszyłem do Nowego Sącza. Pokazałem go urzędnikowi w referacie kultury. Nie uwierzył, że to ja zrobiłem i kazał przynieść nową rzeźbę, tylko żeby nie była malowana. Wystrugałem wtedy płaskorzeźbę »Święty męczennik Jerzy« (il. 16). [...] Biały koń, męczennik jak z żelaza, smok ugodzony włócznią. Urzędnik uwierzył. Poręczył. Trafiłem do gościa, który robił pamiątki. Spodobałem się mu. Powiedział: – Ja pana zrobię kierownikiem mego warsztatu, a sam pochodzę sobie na ryby, bom stary. Rany boskie! Całe życie strugać pamiątki! Ale majster dawał na noc materac do rozkładania na warsztacie i dobre knedle ze śliwkami. Można było żyć. Wreszcie zaproponował spisanie umowy na trzy lata. Wtedy uciekłem. Dalej siedziałem w domu i szyłem, co popadło” (Adamiecki 1970, 26).

„Majstrem”, u którego na przełomie 1945/1946 r. Pecuch odbył pięcioletnią praktykę, był Jan Żaroffe (1888–1952), ceniony nowosądecki rzeźbiarz specjalizujący się w produkcji galanterii drzewnej. Mistrz był zadowolony z ucznia, ale – jak już wiemy – rzemieślniczy charakter pracy nie odpowiadał ambicjom młodego twórcy. Pecuch wrócił więc do rodzinnej wsi, ale i tu nie zagościł długo. Już jesienią, 1 września 1946 r., został przyjęty do Gimnazjum Rzeźbiarskiego Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Na egzamin wstępny zgłosił się ze swoim *Konikiem* i zapewne z rekomendacjami mistrza Żaroffe, który sam był absolwentem zakopiańskiej

12 Tamże.

13 Tamże.



szkoły (wtedy: c.k. Zawodowej Szkoły Przemysłu Drzewnego) w 1910 r. (Aleksander 1993, 226).

Po kilku miesiącach nauki Pecuch przeniesiony został do klasy drugiej (Pecuch 1987, 12). Jego kompetencje wykraczały bowiem poza program kursu podstawowego, prowadzonego w klasie pierwszej przez Stanisława Zdybą (1884–1954), który uczniom zalecał ćwiczenia „na płaszczyźnie deseczki lipowej” (Kulon 2008, 187) o technicznym, warsztatowym charakterze. Młodzi adepci rzemiosła mieli możliwość zapoznania się z rodzajami dłut, uczyli się „dyscypliny i pokory wobec śladu czy wartości plastycznej, jakie zostawia każde narzędzie” (Kulon 2008, 167). Uczący się w Zakopanem w tym samym czasie, co Pecuch, Stanisław Kulon (1930–2022) wspominał te zajęcia jako „zbyt sztywne, a nawet bardzo nudne” (Kulon 2008, 167). W drugiej klasie, do której trafił Pecuch, naukę również prowadził Zdyb, ale wtedy polegała ona już na rzeźbieniu pełnoplastycznych kompozycji figuralnych, a od uczniów wymagano pewnej dozy kreatywności. Wspomnienie takich zajęć przekazał Kulon: „Tematem pierwszego z ćwiczeń [...] było »Za czym tęsknimy«. Na początek zbaranieliśmy, później jednak doszliśmy do przekonania, że jest to piękny temat. Pan Zdyb dał nam po klocku lipy o wymiarach około pięćdziesięciu centymetrów [...]. Każdy z nas przygotował sobie odpowiedni klocek, co wymagało najpierw wspólnego rżnięcia piłą ciesielską. [...] Po przygotowaniu klocków należało przykręcić je do blatu warsztatu za pomocą specjalnej snycerskiej śruby. Po wielu rysunkowych szkicach zdecydowałem się, że będę rzeźbił góralską orkiestrę” (Kulon 2008, 187–188).

Wyższe klasy prowadził Roman Olszowski (1890–1957). Sięgając po raz kolejny do relacji Kulona, dowiadujemy się, że pod okiem nauczyciela „powstały najpierw figury modelowane w glinie. Pan Olszowski, obracając model figurki na wszystkie strony, sprawdzał po kolei profile, czy są różnorodne, i dopiero po takiej korekcie zezwalał na odlew w gipsie. [...] [Następnie] formy negatywowe były starannie myte w płynącym obok [szkoły] potoku. Tak odlana w białym gipsie figurka czekała na dalsze wyrzeźbienie [...]. Dobierało odpowiedni klocek, przykręcano go do podstawy warsztatu snycerskiego i dopiero wtedy rozpoczynano właściwy proces rzeźbienia w drewnie. Podstawowym materiałem była lipa. Do obróbki wstępnej używano najpierw siekiery, a później dłuta zwanego szkicowym. W miarę postępu pracy stopniowo



18 Florynka, 1955. Fot. K. Chrudzimska-Uhera

dochodzono do coraz drobniejszych detali i wtedy posługiwano się coraz bardziej precyzyjnymi dłutami. W ten sposób wyłaniały się szczegóły, a sama forma rzeźby była coraz bardziej czytelna. Na zakończenie figurkę konserwowało się, to znaczy dawało się warstwę ochronną politurę, lakieru bezbarwnego względnie rozgrzanego płynnego wosku. Po wykonaniu rzeźby [...] pan Olszowski [...] stawiał w dzienniczku stopnie” (Kulon 2008, 172–173).

Pod kierunkiem Olszowskiego Pecuch wykonał *Ukrzyżowanie* (1947) (il. 17), syntetyczną i dekoracyjną zarazem kompozycję. Temat potraktował tradycyjnie: na krzyżu zbitym ze świerkowych listew rozpiął ciało Chrystusa, ujęte parą aniołów, z których jeden trzyma kielich, symbol męki Pańskiej. Pewnym odstępstwem są dwie figurki gołąbków posadzone na poziomej belce krzyża, z zaciekawieniem pochylające się w stronę Zbawiciela. Figura Jezusa układa się w łagodny, esowaty kształt, a fałdy perizonium i pukle włosów tworzą rytmiczny, dekoracyjny rysunek. Wszystkie elementy kompozycji zostały dokładnie opracowane, uzyskały gładką, połyskliwą powierzchnię. Można w tej kompozycji zauważyć wpływ stylu nauczyciela. Zarówno temat, jak i pewne cechy jego ujęcia mogą kojarzyć się z rzeźbami Romana Olszowskiego (por. Chrudzimska-Uhera 2013, 295–302). Jednocześnie widzimy jednak wyraźne cechy oryginalne, wynikające z inwencji i artystycznej dojrzałości ucznia. Kiedy po latach w rozmowie z reżyserem Grzegorzem Dubowskim Pecuch opowiadał o tej szkolnej pracy, podkreślił, że jego *Ukrzyżowanie*

nie przedstawia momentu konania, a na ciele Jezusa nie zaznaczył śladów męki i śmierci. „Nie lubię zadawać ran, nawet rzeźbom” – wyjaśnił (Dubowski 1991). I tłumaczył dalej, że jako twórca „nie ma powodu poświęcać się śmierci”, ale koncentruje się na tym, „dlaczego żyje, dlaczego potrafi przeżyć” (Dubowski 1991). Uzasadniając swoją postawę afirmacji życia, nawiązał do znanej nam już relacji o cudownym ocaleniu matki. Echa tej mitycznej przypowieści o tryumfie nad śmiercią pobrzmiewają w całej twórczości Pecucha. A kolejne trudne i traumatyczne doświadczenia umacniały przekonanie rzeźbiarza o niezbywalności wartości takich jak dom, rodzina, życie.

Rok 1947, w którym Pecuch wrzeźbił *Ukrzyżowanie*, obfitował w kolejne, dramatyczne wydarzenia na Łemkowszczyźnie, gdzie wojna bynajmniej jeszcze się nie zakończyła, ale przyjęła szczególnie bolesny obrót. Wschodnie tereny Rzeczypospolitej wciąż znajdowały się w orbicie działań zbrojnych UPA (Ukraińskiej Powstańczej Armii). Ta tragiczna sytuacja była konsekwencją nierozstrzygniętych, a pogłębionych jeszcze powojenną zmianą granic antagonizmów narodowościowych i dążeń terytorialnych. Konieczność zlikwidowania ukraińskiej partyzantki posłużyła polskim władzom za pretekst do przeprowadzenia akcji „Wisła” (28 IV–31 VII 1947), która objęła także obszary, gdzie ukraińskie podziemie było bardzo słabe lub w ogóle nie istniało. Tak zdaniem historyków było na zachodniej Łemkowszczyźnie (na której leży Florynka), gdzie operowały tylko jedna, przybyła z zewnątrz sotnia i nie-liczne bojówki, a siatka cywilna liczyła zaledwie kilkadziesiąt osób. Mimo to przesiedlono stamtąd około dwadzieścia pięć tysięcy osób. Prawdziwym celem akcji było bowiem pozbycie się ludności ukraińskiej, a głównym kryterium przy wysiedlaniu – pochodzenie etniczne. Co więcej, ostatnich przesiedleń dokonano w 1950 r., trzy lata po formalnym zakończeniu akcji, kiedy podziemie ukraińskie już nie istniało (Pisuliński 2017, 451, 453).

Wysiedlenia rozpoczęto 28 kwietnia o czwartej rano. We Florynce utworzono jeden z punktów zbiorczych, stacjonował tu także koordynujący działania sztab 6. pułku dywizji piechoty. To wtedy z Florynki usunięto też mnichów studytów (Pisuliński 2017, 397, 399). O konieczności wyjazdu uprzedzano Łemków „zazwyczaj poprzedniego dnia [...], by spakowali się, przygotowali żywność (suchary) i paszę dla zwierząt. Zdarzało się jednak, że dawano tylko kilka godzin [...], a nawet mniej” (Pisuliński 2017, 398). Ile czasu





20 *Wysiedlenie I, Wysiedlenie II, 1948. Fot. AGP*

na przygotowanie do drogi dano Janowi i Melanii Pecuchom? Nie wiemy. Wiadomo jedynie, że w czerwcu 1947 r. trafili na stację załadowniczą w pobliskim Grybowie oni i ich dzieci, zmuszeni zapewne do koczowania w trudnych warunkach, stłoczeni za drutem kolczastym, podobnie jak w wielu takich miejscach tysiące ich sąsiadów (por. Pisuliński 2017, 447). Przesiedlono ich na tereny tzw. zachodnich Ziemi Odzyskanych. Trafili do wsi Pożrzadło w gminie Łągów, w województwie lubuskim wraz z siedmioma innymi rodzinami z Florynki (Pecuch 2009, 10).

Grzegorz Pecuch mieszkał wtedy w Zakopanem. Nieobecny we Florynce nawet nie trafił na listy wysiedlanych, co po latach traktował jako potwierdzenie swego nieprzerwanego związku z rodzinną wioską. Tamto lato wspominał: „Rodzice pisali smutne listy, że podobno będą wszystkich wysiedlać, ale może nas uratuje dowódca oddziału, który u nas wtedy mieszkał. Niestety, nie zdołał uratować. W czerwcu przyjechałem na wakacje. Stacja w Grybowie. Ludzie, krowy, rzeczy – w wagonach. Rodzice już w pociągu. Z miejsca złapał mnie na stacji patrol. – Jesteś łącznikiem bandy! Rewizja. Pokazywanie zdjęć: – Poznajesz? Dopiero ten dowódca oddziału zaprzyjaźniony z nami kazał mnie puścić” (Adamiecki 1970, 26–27). Młody mężczyzna był dla wojskowych podejrzany, na szczęście wszystko skończyło się dobrze. Konsekwencje mogły być jednak dużo poważniejsze, jak w przypadku wcześniejszego zdarzenia we



21 Autoportret „Co to jest szczęście?”, 1951. Fot. AGP

Florynce w 1945 r., kiedy Pecuch był drużbą na ślubie. Beztroska weselna zabawa przerwana została wtedy przez sąsiada, który przybiegł z informacją o rozboju. Weselnicy porzucili tańce i pospieszyli na pomoc przeciw – jak sądzili – napaści „bandy”. Okazało się jednak, że agresorami nie byli bojownicy UPA, ale żołnierze polskiego wojska, którzy nadbiegających chłopców uznali za partyzantów i otworzyli do nich ogień. Pecuch ledwie uszedł wtedy z życiem. A wspomnienie weselnej muzyki mieszającej się z odgłosem strzałów i świstem kul na zawsze pozostawiło ślad w jego pamięci. Piętnaście lat później na jego własnym ślubie nie tańczono, co upamiętnił kompozycją rzeźbiarską *Wesele (Taniec)* (il. 19). Przypomina ona dziecięcą zabawkę – bąka. Na podstawie w kształcie półkuli, naprzeciw siebie stoją cztery figury w łemkowskich strojach: dwaj mężczyźni i dwie kobiety. Kiedy rzeźba wprawiona zostaje



22 Autoportret, 1954. Fot. AGP

w ruch, łemkowskie pary wirują w tańcu, w kompletnej ciszy. Jak przyznał rzeźbiarz: „ja już po tym wszystkim uważam, że nie musi orkiestra grać na weselu [...]. Karabiny zagrały” (Dubowski 1991).

Kompozycja *Wesele* jest kolejnym przykładem silnego związku twórczości z biografią młodego artysty. Rzeźbienie było sposobem opowiadania o tym, co było trudne do wyrażenia, bo głęboko skryte, wywołujące silne emocje i bolesne wspomnienia. W zbliżony sposób, językiem sztuki, Pecuch przepracował również doświadczenie wysiedlenia. Rozdzierające sceny, jakich był świadkiem w Grybowie, lęk o życie bliskich i własne znalazły wizualizację w monumentalnej kompozycji malarskiej na ścianie gabinetu

dyrektora w budynku szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem¹⁴. Przedstawiała ona, „jak Łemkowie jechali do Grybowa do pociągu jako wysiedleńcy” (Dubowski 1991). Kompozycja była oficjalnie nazywana, za radą Haliny Kenar, *Wysiedleniem* (a nie, jak chciał Pecuch – *Wysiedleniem Łemków*). Przetrwała zaledwie kilka lat. Oficjalnym powodem jej usunięcia był odpadający ze ściany tynk, ale można domyślać się poważniejszych, politycznych przyczyn i nacisków. Malowidło Pecuch wykonał za namową Antoniego Kenara (1906–1959). Ten wyjątkowy pedagog i empatyczny człowiek zapewne w tamtym trudnym dla ucznia momencie poświęcił mu wiele czasu i uważnej troski. A kiedy los dzieła był przesądzony, zaproponował Pecuchowi, by niektóre sceny *Wysiedlenia* „utrwalić na garnkach”. W ten sposób powstały dwa dzbany¹⁵ (il. 20) dekorowane przedstawieniami ludzi dźwigających tobołki i jadących wozem ciągniętym przez konia, obok nich Pecuch umieścił przerażone matki tulące dzieci oraz wizerunek „pana, który zajmował się przesiedleniem, [który] ma karabin i psa” (Dubowski 1991). Z perspektywy lat rzeźbiarz podsumowywał: „To były ciężkie sprawy. Lecz nie my, z Florynki, zabiliśmy Generała [Świerczewskiego – KCU], prawie dwieście kilometrów od naszej wsi. Strach i nienawiść wtedy padły między ludzi. Dziesięć lat później byłem we Florynce. W naszym domu mieszkali inni ludzie. Zapukałem późnym wieczorem. Gospodarz, który otworzył w końcu drzwi, trzymał siekierę w ręku” (Adamiecki 1970, 26–27).

Nauka Grzegorza Pecucha w Zakopanem przypadła na czas reform zmierzających do uporządkowania i ujednoczenia szkolnictwa artystycznego. Pierwsze rozporządzenie odnoszące się do średnich szkół plastycznych wydane zostało już w listopadzie 1946 r. (patrz: Lewińska 2018, 20 n.). W ramach reformy w 1948 r. nastąpiła reorganizacja zakopiańskiej szkoły. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego (dalej: PSPD) podzielona została na trzy odrębne placówki podległe różnym resortom. Szkoła zawodowa stolarska przekazana została resortowi oświaty, Ministerstwo Budownictwa przejęło dział ciesielstwa i utworzyło Technikum Budowlane, a dział rzeźby

14 Mowa o starym budynku szkoły przy ul. Krupówki.

15 Obiekty niezachowane.

decyzją Ministra Kultury i Sztuki przekształcony został w Państwowe Liceum Technik Plastycznych (Kenarowa 1978, 232; Lewińska 2018, 30). Zmianie uległy metody nauczania i profil absolwenta. Powstałe różnice programowe wymagały uzupełniania, co spowodowało, że dwa lata: 1947/1948 i 1948/1949, Grzegorz Pecuch spędził w trzeciej klasie. Najpierw uczył się u Antoniego Kenara, a w roku kolejnym trafił pod opiekę Romana Olszowskiego. Zgodnie z nowym programem ograniczony został dział rzeźby (na który wcześniej składały się osobne zajęcia: kompozycja, technika, studium z natury, ćwiczenia w bryle), teraz zastąpiony jednym przedmiotem: rzeźba i warsztaty, uzupełnionym dodatkowymi zajęciami ogólnoplastycznymi: rysunkiem i malarstwem oraz liternictwem. Zwiększono również liczbę przedmiotów ogólnych, dodając m.in. wiedzę o sztuce.

Kiedy Pecuch rozpoczynał naukę w Zakopanem, w PSPD tryb nauczania zbliżony był do przedwojennego. Kształcono rzemieślników i fachowców wyposażonych w techniczne kompetencje w zakresie rzeźbiarstwa figuralnego i ornamentalnego, budownictwa i stolarstwa. Uczniom wpajane były tradycyjne zasady procesu realizacji dzieła: poczynając od szkiców, poprzez modelowanie w glinie i odlew gipsowy. Jeśli dopuszczano pracę bezpośrednio w materiale, to jedynie w wyjątkowych przypadkach, po uzyskaniu zgody nauczyciela. Tematyka zadań obejmowała zwykle wytwory pamiątkarskie: figurki świętych, sceny z legend o Janosiku i życia górali. Po restrukturyzacji w PLTP profil nauczania uległ znaczącej zmianie. Większy nacisk położono na kompetencje ogólnoplastyczne uczniów i artystyczny charakter ich twórczości. Był to efekt nie tylko ministerialnych wytycznych, ale też postawy i metod pedagogicznych Antoniego i Haliny Kenarów, którzy zaczęli w tym czasie kierować placówką. Oddajmy raz jeszcze głos Stanisławowi Kulonowi, który tak podsumował zasługi nowego nauczyciela: „Dopiero przyjście Kenara umożliwiło nam zapoznanie się z szerszą problematyką rzeźby pełnej – trójwymiarowej, jej relacji do przestrzeni, jej wpływ[*u*] na klimat przestrzeni. Stopniowo zapoznawaliśmy się z pojęciem skali, wartością bryły, konstrukcją i budową [...], jednym słowem – osobowością rzeźby” (Kenar 2006, 170). Kenar doceniał umiejętności Pecucha, a na pewno otoczył też opieką tego wrażliwego i doświadczonego przez los ucznia. U schyłku lat 40. włączył go do zespołu pracującego przy wystroju głównej sali restauracji na Gubałówce.





24 Wernyhora, 1965. Fot. N. Piwowarczyk

Pecuch ozdobił ścienną boazerię reliefowymi scenami z życia górali realizowanymi według przedwojennych projektów jego profesora (Kulon 2008, 193).

Po ukończeniu nauki wedle programu czteroletniego Państwowego Liceum Technik Plastycznych 19 czerwca 1950 r. Grzegorz Pecuch zdał egzamin przed Państwową Komisją Egzaminacyjną, „został uznany za przygotowanego do wykonywania prac dla potrzeb przemysłu i rzemiosła plastycznego z zakresu technik rzeźbiarskich i uzyskał prawo używania tytułu technik sztuk plastycznych”¹⁶. Kolejnym etapem jego edukacji była Akademia Sztuk Plastycznych w Warszawie. Jednak decyzja o podjęciu studiów nie przyszła

16 *Świadectwo dojrzałości*, Zakopane 19 VI 1950, k. 8–9, AASP.





25 *Bandurzysta*, 1956. Fot. R. Stanik

łatwo. Z listu podpisanego przez kierowniczkę PLSP Halinę Kenar i dołączonego do podania o przyjęcie na studia można wywnioskować, że uczeń wahał się, jak dalej pokierować swoim życiem. Wątpliwości natomiast najwyraźniej nie mieli jego nauczyciele Halina i Antoni Kenarowie. W dokumentacji kandydata czytamy, że: „dyrekcji [PLTP] zależy ogromnie, aby [Pecuch] dostał się na wyższą uczelnię i kształcił się dalej w zawodzie, do którego ma niezwykle zamiłowanie i nieprzeciętne zdolności”¹⁷, i dalej: „solidny, głęboki i wrażliwy,

17 *List H. Kenar dyr. PLTP w Zakopanem do sekretariatu ASP w Warszawie, Zakopane 28 VIII 1950, mps, k. 14, AASP.*



26 Kukurydza (Dziewczyna z kukurydzą), 1956. Fot. R. Stanik

bardzo aktywny społecznie [...], zasługuje ze wszech miar na pomoc w dalszej nauce i specjalnie troskliwą opiekę”¹⁸.

Ostatecznie Pecuch zdecydował się aplikować o przyjęcie na studia. Do podania załączył zwięzły życiorys, który zakończył konkluzją: „mam wielkie pragnienie uczyć się dalej na rzeźbiarza, bo chcę być artystą w swoim zawodzie, który tak bardzo umiłowalem”¹⁹. Wyrazem tego „umiłowania” i radości tworzenia, była płaskorzeźba, którą wykonał już jako student „we

18 *Ankieta personalna*, [formularz], k. 51, AASP.

19 Grzegorz Pecuch, *Życiorys*, [Pożrzadło 1950], AASP, rkps, k. 5.

wsi Pożrzadło na wakacjach u mamy”²⁰. *Autoportet*. „*Co to jest szczęście?*” (il. 21) przedstawia postać artysty w arkadowym obramieniu flankowanym winną latoroślą. Pecuch przedstawił siebie podczas pracy: z zakasnymi rękawami koszuli, z dłutem w lewej i pobijakiem w prawej dłoni, wykuwającego inskrypcję głoszącą zawarte w tytule pytanie o naturę szczęścia. Ujęcie sylwetki jest bardzo charakterystyczne. Postać ukazana jest częściowo z profilu (głowa, ramiona i biodra), a partiami *en face* (piersi, nogi), silnie wygięta ku tyłowi, z szeroko rozstawionymi stopami i uniesionymi ku górze, ugiętymi ramionami. Sylwetka musi kojarzyć się z autoportretem Xawerego Dunikowskiego *Idąc ku słońcu* (1917). Dzieło to Pecuch bez wątpienia znał dobrze, gdyż opowieści o mistrzu Dunikowskim słuchał podczas zajęć z historii sztuki prowadzonych przez Halinę Kenarową w PLTP²¹. Świadomie odwołał się do archetypu rzeźbiarza, mistrza i autorytetu. Stworzył własną wersję „autoportretu astralnego”, gdzie artysta, pełen twórczej mocy i potencji, jest immanentną częścią świata, który zamieszkuje i współtworzy (na temat dzieła Dunikowskiego por. Melbechowska-Luty 2012, 143–146).

W 1950 r., kiedy Pecuch rozpoczął studia, dziekanem Wydziału Rzeźby (a od 1951 r. rektorem ASP) był Marian Wnuk (1906–1967), absolwent PSPD w Zakopanem, szkolny kolega i przyjaciel Antoniego Kenara. Obaj (Wnuk i Kenar) w latach 30. studiowali w stolicy, w pracowni Tadeusza Breyera, a ich bliska znajomość przetrwała czas wojny. Halina Kenarowa wspominała, że jej mąż „pokazywał Marianowi [Wnukowi] prace swoich uczniów i razem typowali najzdolniejszych na wyższe studia. W ten sposób już pierwsi absolwenci zakopiańskiego Liceum Technik Plastycznych ciągnęli po maturze na Akademię Sztuk Pięknych, wiedząc, że będą chętnie przyjęci, podawani

20 Wg własnoręcznej adnotacji na odwrocie fot. rzeźby.

21 Pecuch wprowadził do wizerunku Dunikowskiego pewne zmiany: postać ukazał w lustrzanym odbiciu, ubraną (autoportret Dunikowskiego jest aktem), dokonał też nieznacznych modyfikacji układu głowy i ramion. Znajomość dorobku Dunikowskiego przez uczniów zakopiańskiego Liceum potwierdza wypowiedź Stanisława Kulona, który uczył się w zakopiańskiej szkole w tym samym co Pecuch czasie: „Największym moim marzeniem jest zostać uczniem Dunikowskiego! – mówi na koniec Staszek Kulon. – Najwięcej podobają mi się jego rzeźby. Np. jego Mickiewicz! Wspaniały... Co za siła i prostota zarazem! – mówi Staszek z zachwytem i pasją rasowego rzeźbiarza” (*Junak Pecuch jest rzeźbiarzem*, „Razem” 5–11 X 1949, [wycinek], AGP).





sobie z rąk do rąk przez dwóch rzeźbiarzy-przyjaciół” (Micińska-Kenarowa 2003, 260). Ten system wspierania uczniów Kenarowa określiła żartobliwie mianem „Rurociągu Przyjaźni”. Był to swoisty dług wdzięczności, jaki Kenar z Wnukiem spłacali wobec swojego zakopiańskiego nauczyciela – Karola Stryjeńskiego (1887–1932), dzięki któremu sami podjęli studia rzeźby. Pozostał dla nich wzorem pedagoga i po latach, we własnej pracy nauczycielskiej, budowali podobne – partnerskie i pełne szacunku, relacje z wychowankami. Przykładali wagę do swobody i niezależności wypowiedzi twórczej. Taka postawa okazała się szczególnie wartościowa w trudnych latach obowiązywania doktryny realnego socjalizmu, na które właśnie przypadł okres studiów Grzegorza Pecucha. To dzięki staraniom Mariana Wnuka Wydział Rzeźby stał się wtedy, jak ujął to Wojciech Włodarczyk, wręcz „poligonem doświadczalnym »omijania« narzuconych rygorów” (Włodarczyk 2005, 127). Wnuk propagował system nauczania w oparciu o pracownie mistrzowskie. Duży nacisk kładł na studyjność, pracę z modelem i wolność wypowiedzi.

Na kursie wstępnym, obejmującym dwa pierwsze lata studiów, Pecuch uczęszczał na zajęcia z rzeźby prowadzone przez Ludwikę Nitschową (na roku I) i Alfreda Jesiona (na roku II), za każdym razem uzyskując ocenę bardzo dobrą²². Zajęcia odbywały się w wymiarze dwudziestu godzin tygodniowo, obejmowały studium głowy, półfigury i aktu oraz kompozycję. Nacisk kładziono na pracę z modelem (Włodarczyk 2005, 124). Od roku III (1952/1953) uczył się już w pracowni Mariana Wnuka. W programie znajdowały się przede wszystkim przedmioty praktyczne (rzeźba i rysunek, a także projektowanie brył – na roku III i projektowanie architektoniczne – na IV i V roku), historia sztuki oraz zajęcia o ideologicznym charakterze (materializm dialektyczny, estetyka marksistowska). Wnuk był wymagającym nauczycielem, ale Pecuch uzyskiwał z jego przedmiotu wyłącznie oceny dobre i bardzo dobre²³, a jego prace były doceniane. Na IV i V roku otrzymywał wyróżnienia za rzeźbę, dodatkowo w roku 1953/1954 wyróżnienie III stopnia za projekt architektoniczny.

22 *Karty zaliczeniowe*, AASP, k. 29, 42.

23 *Tamże*, k. 60, 71–72, 81

Pobierał stypendium socjalne i artystyczne, przyznawane za dobre wyniki w nauce²⁴.

Uzdolniony artystycznie, pracowity, urodzony na wsi – Pecuch posiadał cechy niezwykle atrakcyjne dla socjalistycznych propagandystów. Już w 1949 r. jako „junak Pecuch” i uczeń zakopiańskiego liceum był obok Staszka i Józka Kulonów bohaterem felietonu zamieszczonego na łamach tygodnika młodzieży polskiej „Razem”²⁵. Kolejne artykuły prezentowały go jako jednego z „nowych ludzi Akademii”, który wraz z rzeszą „Janków, Franków czy Józków” – beneficjentów rządowego systemu stypendialnego, otrzymał możliwość nauki w stolicy (Wysocki 1951). Wybitnie propagandowy charakter miał bogato ilustrowany, pełnostronicowy artykuł monograficzny, jaki ukazał się w 1953 r. w tygodniku Związku Młodzieży Polskiej „Nowa Wieś” (Golańska 1953). Autorka tekstu Krystyna Golańska świadomie manipulowała faktami z życia Pecucha, by zwiększyć kontrast pomiędzy światem przedwojennym – bez żadnych perspektyw rozwoju utalentowanego chłopca ze wsi, a dobrostanem oferowanym mu przez władze młodego, ludowego państwa. Podkreśliła doskonałe warunki pracy na Akademii, gdzie „wszystko jest pomyślane z troską o ucznia: specjalne oświetlenie, dobra glina do lepienia, ciekawy model, który pozuje”, i retorycznie zapytała: jak „dalekie są czasy, gdy Grzesiek rzeźbił po kryjomu, a dzieło jego przypisywano nie talentowi, który nikomu nie był potrzebny, ale działaniu nadprzyrodzonych sił...”? (Golańska 1953) Ta ostatnia uwaga dotyczyła roli, jaką w życiu Pecucha odegrali studyci, którzy – według Golańskiej, nie pozwalali chłopcu na działalność twórczą, w zamian zmuszali do żmudnej, nieprzynoszącej satysfakcji nauki krawiectwa. Golańska nie zawahała się, by lata spędzone przez Pecucha u zakonników nazwać czasem zmarnowanym, a niemieckich „bauerów”, u których pracował wywieziony na roboty, określić jako „bardziej oświeconych od braciszków i księdza z rodzinnej Florynki”, gdyż widząc rzeźby Pecucha, „kiwali z uznaniem głowami: »Das ist Kunst!« – mówili” (Golańska 1953). Zgodnie z tą narracją wsparcie talentu i realną pomoc miał otrzymać Pecuch dopiero po wojnie – najpierw

24 Wykaz studiów, AASP, k. 104.

25 Junak Pecuch jest rzeźbiarzem, „Razem” 5–11 X 1949, [wycinek], AGP.







od agitatorów, „którzy w czasie referendum w [19]46 r. zawitali do Florynki, [i] byli prawdziwymi apostołami nowego życia”. Chwaląc rzeźby Pecucha, podkreślali: „Dziś w Polsce Ludowej droga do awansu społecznego stoi otworem dla młodzieży robotniczo-chłopskiej” (Golańska 1953).

Artykuł Golańskiej stanowi cenne świadectwo swojego czasu, obnaża mechanizmy (nacisku, manipulacji i dezinformacji), jakim w okresie stalinowskim poddawani byli obywatele. Czytany współcześnie musi mierzyć i oburzać. Można się domyślać, że podobne emocje wzbudził u Grzegorza Pecucha, który dobrze pamiętał dojmujący okres „wielkiej trwogi”²⁶ lat powojennych. Dla Łemkowszczyzny był to czas opresji i terroru nowej władzy ludowej. Andrzej Leder pisał o tym etapie historii Polski (1939–1956) jako o „prześnionej rewolucji”, przeprowadzonej przez zewnętrzne siły, a przez to – skradzionej polskiemu społeczeństwu na dwóch różnych poziomach: zdarzeń historycznych i kolektywnej świadomości. Rewolucja ta zdaniem Ledera „została doświadczona (...) niczym koszmarny sen; sen, w którym spełniają się najskrytsze i najokropniejsze marzenia i lęki. Sen jednak, w którym to spełnienie marzeń i lęków doświadczane jest pasywnie, bez podmiotowego udziału, jakby wszystko zdarzało się samo” (Leder 2014, 17). „Niepamięć” i „pasywność” nie były jednak udziałem Pecucha – uczestnika, świadka i ofiary tej rewolucji. Skorzystał wprawdzie z dobrodziejstwa nowego systemu, jakim było otwarcie dla ludności wiejskiej drogi awansu społecznego, osiąganego przede wszystkim poprzez powszechny dostęp do edukacji. Ale wątpliwości, jakie towarzyszyły mu przy podejmowaniu decyzji o studium na Akademii, świadczą wymownie o tym, że Pecuch był świadomy nie tylko wynikających stąd korzyści, ale również nieuniknionych kompromisów. Zachował też pamięć o swoich korzeniach. Tak jak w przeszłości, tak i w okresie stalinowskim, świadomość własnej tożsamości pozwoliła mu znaleźć bezpieczny azyl i zachować godność. Wspominał: „w Akademii panował (...) nurt realizmu socjalistycznego. (...) Przykazanie obowiązywało jedno: trzeba kopiować naturę. Był to dla mnie powrót do stanu pierwotnego. We Florynce też kopiowałem naturę” (Adamiecki 1970, 27). Ten stały,

26 Określenie za: Zaremba 2012.





32 *Młodość*, 1964. Fot. N. Piwowarczyk

niewzruszony punkt odniesienia pomagał przetrwać, unikać, udawać. Tym łatwiej, że Pecuch miał pełne zrozumienie i wsparcie pedagogów – Wnuka (w stolicy) i Kenara (w Zakopanem).

W 1955 r. uzyskał absolutorium Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie i przygotowywał dyplom u prof. Wnuka²⁷. W tym samym czasie na zaproszenie Antoniego Kenara podjął pracę nauczyciela w zakopiańskim Liceum Technik Plastycznych. „Przyjechał do Zakopanego z projektem swej rzeźby dyplomowej. Kenar obejrzał i zaczął dyskusję, zwyczajnie, jak

27 G. Pecuch, *Podanie o przyjęcie tematów pracy dyplomowej*, Zakopane, 18 X 1955, rkps, AASP, k. 82; idem, *Podanie o dopuszczenie do pracy dyplomowej*, Warszawa 16 VI 1955, rkps, AASP, k. 108.



33 Maska Krowa, 1957. Fot. T. Sikorski

na dawnych korektach szkolnych. Nie mówił, co i jak należałoby zrobić, ale szczegółowo wykazał, że w rzeźbie można znaleźć wszystkie recepty »akademickie« – tylko – »brak cech Pecucha!« – »Wróćcie do siebie... Zróbcie sobie rzeźbę, jak wam się podoba, jakbyście nie byli wcale na akademii«. To »wracanie do siebie« było powtórным odkrywaniem własnej osobowości artysty” (Anioł 1969, 5). W rzeczywistości Pecuch pokazał Kenarowi nie jedną – jak wspomniał autor cytowanego artykułu, ale dwie rzeźby dyplomowe, gipsowe figury: *Bandurzystę* i *Kukurydę (Dziewczynę z kukurydzą)*. Docelowo miały zostać zrealizowane w większej skali w drewnie. Oba modele można zmieścić w socrealistycznym kanonie przedstawień figuralnych, ale nie są to kompozycje konwencjonalne. *Kukurydza* (il. 26) przedstawia młodą dziewczynę, która sięga ku pędowi rośliny i lekko je ku sobie przyciąga. Daleka jest od wizerunku



34 Maska Smutas, 1957. Fot. R. Stanik

przodownicy pracy, zdecydowanie bliższa alegorii płodności i urodzaju. Jeszcze bardziej nieoczywisty jest bohater drugiej pracy (il. 25) – bandurzysta – wędrowny pieśniarz, postać tyleż autentyczna, co symboliczna, związana z tradycją i tożsamością narodową Ukrainy, od połowy XIX w. popularny bohater romantycznych utworów literackich i plastycznych. W okresie stalinizmu bandurzystów spotkały dotkliwe represje połączone z masowymi egzekucjami (Kościółek 2012, 206–208). Sięgnięcie przez Pecucha do tego wymownego symbolu konsolidacji narodu nie było przypadkowe²⁸. Jego *Ban-*

28 Najwyraźniej symbolika postaci bandurzysty nie była znana władzom uczelni, co zdaje się potwierdzać omyłkowe zapisanie tematu rzeźby, jakie znajduje się w dokumentacji studiów. W miejsce „bandurzysty” pojawił się tam – oczywisty w okresie socrealizmu – „traktorzysta” (*Notatka*,



35 *Głowa niedźwiedzia*, 1957. Fot. R. Jabłoński-Zelek

durzysta jest pełnym energii i radości młodzieńcem, choć w rzeczywistości ci wędrowni pieśniarze z reguły byli ułomni (niewidomi) i korzystali z pomocy towarzyszącego im ucznia (*chłopcja-prowodyra*) (Kościółek 2012, 205–206). Pecuch nie opowiadał więc o postaci legendarnej ani historycznej, ale zaproponował nowe wcielenie tradycji i pamięci. Rzeźbę można więc odczytać jako komentarz do ówczesnej sytuacji narodów włączonych w obszar Związku Radzieckiego i do własnych losów – artysty z pogranicza.

Pod wpływem rozmów z Kenarem Pecuch zrezygnował z dalszego opracowania gipsowych modeli *Kukurydzy* i *Bandurzysty*. W zamian przystąpił

[Warszawa] 19 X 1955, rkps, AASP, k. 83).



36 *Owoc, Macierzyństwo*, 1961. Fot. N. Piwowarczyk

do pracy nad dwoma kolejnymi obiektami. Tym razem nie szkicował i nie modelował, ale formy ciął bezpośrednio w drewnie. Pierwsza z nich – *Łemko* (il. 27) – jest figurą młodego mężczyzny o krępej sylwetce. Pomimo relatywnie niewielkich rozmiarów (wys. ok. 100 cm) z postaci emanuje siła i godność. Łemko pewnie stoi na lekko rozstawionych nogach, ma uniesioną głowę, zaciśnięte usta i wzrok skierowany w dal. Ramiona splótł na piersiach. Ubrany jest w regionalny strój: kapelusz z wywiniętym otokiem, koszulę (*soroczkę*), szerokie spodnie z prostymi nogawkami i kierzce. Na ramiona narzuconą ma *czuhę* – szeroki płaszcz z dużym, spadającym na plecy kołnierzem. Łemkowskie czuhy różniły się kształtem i dekoracją, ta, którą wybrał Pecuch, typowa była na terenach wschodniej Łemkowszczyzny (ma na kołnierzu charakterystyczny biały pas z zygzakowatym haftem – *krywulką*, wyszywaną brązową



37 *Juvenalia*, 1961. Fot. R. Stanik

wełnianą nicią). Czuha była ważnym elementem męskiego ubioru, znakiem gazdowskiego prestiżu. Zakładano ją od święta i obowiązkowo podczas wesela (Reinfuss 1990, 38–40). Z kolei rzeźba *Życie (Odoczynek)* (il. 28) kontynuuje (podjęty w *Kukurydzy*) motyw kobiecości w powiązaniu z ideą urodzaju i płodności. Jest to dekoracyjna, niemal ornamentalna kompozycja. U jej podstawy Pecuch wyrzeźbił akt kobiety o obfitych kształtach: szerokich biodrach i pełnych piersiach. Dziewczyna ma przymknięte oczy, medytuje wsparta o pień rozłożystego drzewa, które zdaje się wyrastać z jej ciała. Powyżej, wśród gąszczy liści o kształcie serc odnajdujemy sylwetę ptaka na gnieździe.

Obie rzeźby (*Łemko* i *Życie*) są odpowiedzią na kenarowski postulat „powrotu do siebie”. Pecuch sięgnął do swojego własnego obszaru znaczeń, pola symbolicznego, które wojna i czas trwogi stłumiły, ale którego nie



38 *W kołysce*, 1961. Fot. R. Stanik

zdołały zburzyć. Po raz kolejny potwierdził związek ze wspólnotą etniczną Rusnaków (*Łemko*) i odwołał się do toposu tryumfu życia nad śmiercią, dokonującego się poprzez moc natury i kobiecości (*Życie*). Pytany po latach o tamten czas, podsumował: „Wiedziałem [...], że się zmieniłem i odnalazłem swą drogę” (Anioł 1969, 5). W polu rzeźbiarstwa ten „powrót do siebie” przełożył na zasadniczą zmianę procesu tworzenia. Odrzucił akademicki system pracy opartej na kolejnych etapach szkiców i modelowania. Odtąd pracował bezpośrednio w materiale, niemal wyłącznie w drewnie. Szukał kształtów w formie pnia, na który nanosił ołówkiem lub kredą siatkę pomocniczych linii. W ten sposób – jak mówił – przedłużał życie materii, uczestniczył w nim. Tłumaczył: „Kto uśmierca drewno? Ten, co najpierw robi bryłę w glinie, potem odlew w gipsie, a następnie punktownicą przenosi to na kloc drewna. To jest



39 Macierzyństwo, 1984. Fot. N. Piwowarczyk



nienaturalne narzucanie kształtu czemuś, co samo z siebie jest już zaczątkiem rzeźby. Ja też mam taką punktownicę [...], ale ani razu jej nie użyłem. U mnie zaczyna się wszystko od palców i oczu” (Pecuch 1987, 16).

Kiedy Kenar przekonywał uczniów by „powrócili do siebie”, w istocie namawiał ich, by odbudowali porządek znaczeń i odszukali własne imaginarium, utracone lub zapomniane w zawierusze „prześlionej rewolucji”. Dla wychowanków pochodzących z niewielkich, przeważnie wiejskich miejscowości oznaczało to powrót do konkretnych tradycji i wartości, wśród których znajdowała się określona postawa wobec przyrody i człowieka. Taka właśnie szczególna relacja do świata determinuje twórczość Pecucha. Jej charakter i genezę przybliży Paul Robert Magocsi, badacz Rusi Karpackiej. Odnosząc się do pozbawionych własnego państwa, górskich narodów (Karpatorusinów, ale też np. Kurdów), podkreślił nieustającą presję asymilacyjną wywieraną przez ich potężnych sąsiadów. W jej efekcie narody te stopniowo wypychane były (lub usuwane siłą) z nizin i pogórza w stronę gór, a „zatem w najlepszym razie wyłącznie góry były dla nich osłoną i schronieniem” (Magocsi 2022, 12). Ta konstatacja uświadamia nam, jak wyjątkowe i silne więzi musiały łączyć ludność pogranicza z zamieszkiwanym środowiskiem, z przyrodą postrzeganą jako opiekunka zawsze gotowa przyjąć i udzielić bezpiecznego azylu; przyrodą, w której nieustannie dokonuje się tryumf życia nad śmiercią. Relacje te budowane na bazie granicznych doświadczeń egzystencjalnych są trudne (niemożliwe?) do pojęcia przez człowieka „z zewnątrz”, postrzegającego świat w nieredukowalnym podziale na sferę „kultury” i „natury”.

Tak głębokie niezrozumienie mogło stać się przyczyną trudności w trafnym odbiorze i w adekwatnej interpretacji twórczości Pecucha i wielu innych zakopiańskich rzeźbiarzy. Recenzenci ich dorobku przybywali bowiem na Podhale z przeświadczeniem, że badane peryferia klasyfikować mogą zgodnie z perspektywą dyktowaną przez centrum. Najchętniej twórczość snycerską uczniów Kenara włączali więc w obszar sztuki ludowej, za czym zdawały się przemawiać: materiał (drewno), ciesielska technika, tematyka (nierządkiem religijna) oraz specyficzna synteza i deformacja dzieł, które jednak zachowywały związek z formami naturalnymi. Taka narracja odpowiadała też doraźnym potrzebom politycznym i propagandowym. Odwoływano się przy tym do silnie zakorzenionego w kulturze europejskiej



toposu, każącego widzieć lud jako nieoświecony i zacofany, przechowujący to, co najcenniejsze: archaiczne, samorodne, nasze własne – narodowe. Wartości te objawiać się miały w czystych, naiwnych, „prymitywnych” formach „sztuki ludowej” (na ten temat: Chrudzimska-Uhera 2021). Trzeba też przypomnieć, że na początku lat 50., na skutek nacisków władz i oskarżeń o niepoprawny politycznie „formalizm” programu szkoły sam Kenar zadeklarował, że naucza „sztuki ludowej”, co – jak przyznała Halina Kenarowa – doprowadziło później „do wielu nieporozumień w opiniach o szkole i pomylenia pojęć o jej profilu” (Kenarowa 1978, 235). Powyższe przyczyny na wiele lat (a właściwie do chwili obecnej) określiły folklorystyczną i egzotyżującą perspektywę oceny zakopiańskich snycerzy i ich dzieł.

Swoje rzeźby dyplomowe (*Bandurzystę, Kukurydzę, Łemka i Życie*) w czerwcu 1956 r. Pecuch przewiózł pociągiem z Zakopanego do Warszawy. Kiedy pokazał je Marianowi Wnukowi, ten „powiedział, trąc brodę: – Może trzeba rzeźbić tak jak Pecuch?” (Adamecki 1970, 27). Reakcja ta nie wynikała tylko z otwartości profesora. W tamtym momencie atmosfera na Akademii (i w kraju) była już inna niż za czasów studiów Pecucha. Od 1954 r. widać było stopniowe, ale wyraźne zmiany zapowiadające zbliżający się czas „odwilży” (por. Włodarczyk 2005, 203 n.). Po pomyślnym zdaniu egzaminu jako „dyplomowany artysta plastyk w zakresie rzeźby”²⁹ w 1956 r. Grzegorz Pecuch wrócił do Zakopanego, gdzie spędził resztę życia. Powrócił też do szkoły.

Trzy lata później, w 1959 r. zmarł Antoni Kenar. W Liceum Technik Plastycznych zostali jego najwierniejsi uczniowie, teraz już rzeźbiarze i pedagodzy, którzy zastanawiali się, czy zdołają kontynuować dzieło podziwianego mistrza. Antoni Rząsa (1919–1980) wspominał: „zebraliśmy się wraz z kolegami [...] w archiwum rzeźb, gdzie zwykle przesiadywał Profesor, obmyślając dalsze zadania. Zaczęliśmy rozmawiać, co będzie dalej? Ja bezradnie wzruszyłem ramionami, ale Włodek Hasior powiedział (co wtedy mnie zabolalo), że Szkoła musi być teraz inna, bo inni ludzie ją będą robili. Uświadomił nam, że młodzież jest zdemobilizowana i uważa, że wszystko się zawali, więc

29 *Dyplom ukończenia wyższych studiów artystycznych na wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie, nr 543, Warszawa dn. 18 VI 1956, AGP.*



naszym zadaniem jest odzyskać zaufanie młodzieży przez własny rozwój artystyczny. Musimy stanąć na własnych nogach i bardzo pracować. Pamiętam, że postanowiliśmy wtedy z Władkiem i Grzegorzem Pecuchem, że będziemy sobie nawzajem pokazywać nasze prace i robić wzajemne korekty i tak też było między mną a Władkiem. Z Grzegorzem było trudniej, nie przyjmował krytycznych uwag [...]. Ale był tak oddany Szkole, taki dobry gospodarz i tak dbał o pracownię, narzędzia, materiały i remonty, że był nieoceniony!” (Micińska-Kenarowa 2003, 274). Dyrektorem liceum został wtedy malarz Tadeusz Brzozowski (1918–1987), z którym Pecuch miał świetny kontakt od początków swojej pracy w szkole. Dzięki Brzozowskiemu uzyskał przydział kwaterunkowy na mieszkanie (u przyjaciół rodziny dyrektora ze Lwowa, pp. Sikorskich) w willi Strążyska w Zakopanem (ul. Strążyska 8), gdzie mieszkał do roku 1972.

Pecuch, pamiętając nauki Kenara, w pracy z młodzieżą stosował metody oparte na dialogu i wolności twórczej. Zatrudniony był w liceum do 1975 r., do niefortunnego w skutkach zdarzenia, kiedy uczniowie podjęli samodzielną i oczywiście niezgodzoną z władzami szkoły inicjatywę upamiętnienia generała Władysława Sikorskiego. Na ich prośbę Pecuch pomógł w wykonaniu tablicy z inskrypcją. Sprawa stała się głośna, spowodowała interwencję Służby Bezpieczeństwa³⁰. Nauczyciel został uznany za współautora pomnika, a szykany ze strony władz były dla niego „ciężkim przeżyciem psychicznym i w konsekwencji spowodowały zwolnienie go z pracy” (Dąbrowiecki 2009). Wsparcia udzielił mu wtedy Władysław Hasior (1928–1999), a dzięki Tadeuszowi Szczepankowi (1930–1996), ówczesnemu dyrektorowi Muzeum Tatrzańskiego, Pecuch otrzymał lokal na pracownię przy Krupówkach (Kałamacki 1993). W archiwach IPN-u nie znaleziono dokumentów świadczących o represjach wobec artysty. Pecuch był więc raczej „oszczędzany”, choć prawdopodobnie został poddany inwigilacji i bardzo możliwe, że wzywano go na przesłuchania, podobnie jak postępowano w tamtym czasie wobec innych twórców i intelektualistów tzw. ukraińskiego pochodzenia (m.in. Jerzego

30 Pomnik, wykonany z kamienia, stanął na prywatnej posesji, w okolicy zbiegu ulic Zamoyskiego i Makuszyńskiego. Kazimierz Fajkosz otrzymał dymisję z posady dyrektora PLTP. Pecuch wziął urlop „dla poratowania zdrowia” i nie wrócił już do pracy w szkole.





43 *Drzewo życia*, 1971. Fot. N. Piwowarczyk

Nowosielskiego, Omeliana i Mikołaja Mazuryków, Włodzimierza Hodysa, por. Czerni 2011, 227).

Zakończenie pracy pedagogicznej pozwoliło Pecuchowi skoncentrować się na twórczości, którą zawsze uważał za swoją największą pasję. Jego kariera rozwijała się konsekwentnie od debiutu na krakowskim „Eliminacyjnym Pokazie Rzeźby okręgu krakowskiego ZPAP” (19 XII 1957–2 I 1958, TPSP), poprzedzającym „I Ogólnopolską Wystawę Rzeźby”. Zaprezentował wtedy dwie prace dyplomowe (1956): *Łemko* i *Życie (Odpoczynek)*. W kolejnym roku (1958) miał pierwszą indywidualną wystawę w Klubie ZPAP w Zakopanem. W tym czasie (1957–1958) wraz z Władysławem Hasiorem pracował przy wystroju zakopiańskiego Domu Turysty, realizując projekty ciężko już chorego Kenara i swoje własne pomysły (il. 33–35). Prace nadzorował krakowski

oddział stołecznego Przedsiębiorstwa „Pracownie Sztuk Plastycznych”. Realizacje Pecucha: kraty, maski, kompozycje reliefowe na deskach boazerii i drobniejsze detale dekoracyjne, znajdowały się w części hotelowej, gospodzie, świetlicy i na ganku³¹.

W 1960 r. Grzegorz Pecuch wziął ślub z Zofią z domu Parij, studentką Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Krakowie. Założenie rodziny było dla dojrzałego, trzydziestosiedmioletniego artysty wydarzeniem przełomowym nie tylko w życiu osobistym, ale też twórczym. Trzydzieści lat później mówił: „Ożeniłem się, a dwa lata później, w sześćdziesiątym drugim, urodził mi się syn. Ja nie mogę tylko mówić, że rzeźba i drzewo, rzeźba i drzewo... Ja żyję w rodzinie! To jest całkiem inna sprawa: życie w rodzinie. Tych rzeźb w ogóle by nie było, gdybym się w 1960 roku nie ożenił” (Dubowski 1991). W tym właśnie czasie po raz pierwszy podjął w rzeźbie temat macierzyństwa, jakby chciał na bieżąco zapisywać w drewnie swoje życie. Najwcześniejsze dzieła o tym tytule (*Macierzyństwo I / Poczęcie, Macierzyństwo II, Owoc*, wszystkie datowane na 1961) przedstawiają etap rozwoju dziecka w łonie matki, ukazany jako abstrakcyjna, ażurowa forma chroniąca w swoim wnętrzu syntetycznie ujętą „zapowiedź” ludzkiej sylwetki (il. 36). Kolejne kompozycje z tej serii wybiegają już w przyszłość, bo ilustrują przyjście na świat (*Juwenalia / Wrota / Młodość*, 1961) i okres niemowlęcy (*W kołysce*, 1961) syna, którego narodzin Pecuchowie jeszcze oczekiwali (il. 37–38). I wreszcie (również od 1961 r.) rzeźbił figury matki z dzieckiem na ręku, zawsze wykonane z jednego kawałka drewna, tak by zaakcentować nie tylko bliskość, ale wręcz organiczny związek obojga. Z czasem układ postaci coraz bardziej przypominać będzie przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem³² (szczególnie wyraźnie od lat 80.), bywa że matka ma na głowie koronę (*Macierzyństwo*, 1998), a niektóre obiekty noszą podwójne tytuły: *Macierzyństwo* i *Madonna* (il. 39).

Rzeźbił też opowieść o rodzinie. W tych kompozycjach (z których najwcześniejsza również pochodzi z 1961 r.) obok matki i dziecka obecny jest

31 (żm) 1958, *Piękny „Dom Turysty” i żółwie tempo. Korespondencja z Zakopanego*, „Trybuna Ludu”, 9 II, [wycinek], AGP.

32 W jednej z kompozycji – *Macierzyństwo* (1962), odwołał się natomiast do ikonografii św. Anny Samotrzec.





45 Rysica, 1985. Fot. N. Piowarczyk



46 *Samica*, 1964. Fot. AGP

ojciec. Zwykle postaci tworzą spójną grupę, ale w 1981 r. Pecuch przedstawił siebie, żonę i syna jako trzy osobne popiersia: *Króla*, *Królowej* i *Królewicza* (il. 40). Każdej postaci przypisał też inną cechę, odpowiednio: *Powagę*, *Nadzieję* i *Cnotę*. Są to przykłady rzeźbiarskich głów i popiersi, jakie w dorobku Pecucha pojawiły się w latach 80. i związane były głównie z tematyką sakralną oraz tradycją Rusi Kijowskiej. Bardziej typowymi dla stylu rzeźbiarza były natomiast przedstawienia bliższe abstrakcyjnej syntezie i formom organicznym, jak na przykład intrygująco surrealistyczna³³ kompozycja

33 Kompozycja *Rodzina* (1983) może kojarzyć się z rzeźbami surrealisty Maxa Ernsta, choć pokrewieństwo form uznać wypada za przypadkowe.



47 Żubr, 1961. Fot. AGP

Rodzina (1983) (il. 41). Jej silnie stylizowana forma przybiera kształt rozłożystego drzewa, którego pień wieńczy maska-głowa ojca, a boczny konar zamienia się w zarys postaci matki. Dziecko odnajdujemy na jednej z gałęzi wyrastających u nasady pnia. W rodzinie zarezerwowane zostało też miejsce dla psa, którego paszcza rozwiera się na jednym z bocznych odrostów pnia. Konar-matkę rzeźbiarz ozdobił płaskorzeźbionym obrysem dłoni. Motyw ten powtórzył kilka lat później w innym, w pełni abstrakcyjnym wizerunku zatytułowanym *Nasze dłonie* (1987) (il. 42). Na powierzchni ażurowej, nieregularnej formy, umieścił płytkie, wklęsłorzeźbione odciski: ślady dłoni syna, żony i własnych.



48 Dzik, 1960. Fot. J. Vogel

Formę drzewa wykorzystał po raz kolejny, by opowiedzieć o cudzie narodzin swojego dziecka. Tym razem medalion z reliefowym przedstawieniem niemowlęcia zamienił w koronę potężnego *Drzewa życia* (1971) (il. 43). Zgodnie z tytułem syn – rajski owoc, oznacza nieśmiertelność. Pamiętajmy jednak, że język symboli Pecucha bliższy jest religii naturalnej niż ikonografii biblijnej. Motyw życia i macierzyństwa rzeźbiarz często przedstawiał w bliskiej relacji ze światem przyrody. Rzeźbił matki z dziećmi stojące na grzbietach czworonożnych stworzeń (*Wiosna*, 1970; *Macierzyństwo / Zwycięstwo*, 1971) (il. 44), ale także zwierzęce odpowiedniki ludzkiego macierzyństwa: samice z młodymi (*Rysica*, 1970; *Samica*, 1969) niekiedy z twarzami zamiast pysków – bardzo przez to zbliżone do postaci człowieczych (*Samica*,



49 *Badacz*, 1985. Fot. N. Piwowarczyk



50 *Las (Współzależność)*, 1961. Fot. N. Piwowarczyk







52 Korelacja (Jeleń), 1962. Fot. N. Piwowarczyk

1964) (il. 45–46). Tej właśnie nieoczywistej relacji pomiędzy mieszkańcami środowiska poświęcona jest najobszerniejsza część twórczości Grzegorza Pecucha.

Moment osiągnięcia dojrzałości artystycznej Pecuch umiejscowił na początku dekady lat 60., a za jej objawienie uznał dwie rzeźby, które należą do najlepszych w całym jego dorobku. Pierwszą z nich jest *Żubr* (1961) (il. 47), kompozycja zakupiona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, a drugą *Dzik* (1960) (il. 48) ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Rzeźbiarz tak opisał okoliczności ich powstania: „Kupiliśmy kiedyś od górala, we dwóch z [Antonim] Rząsą, olbrzymi kłoc drzewa. Mnie przypadła jego najcięższa, najszersza, najgrubsza część. Przeciąłem ten mój kłoc na pół. Oba kawały drzewa stawiałem kolejno na stole. Były mocne. Uderzały swoją masą. Siedzi





w nich kawał bestii. Jakiej? Przyglądałem się im z różnych stron. Muszę rozpoznać kształt ukryty w drzewie. Moja rzeźba powinna mieć dynamikę i moc tego drzewa. W jednym z kłoców ujrzałem żubra. W drugim – dzika. Poddałem drzewo minimalnej obróbce. Mam wrażenie, że w tych dwu rzeźbach-bryłach w jakimś stopniu zbliżyłem się do syntezy. Są ciężkie, rozpezdzone, żywe, ale nie są dosłowne. To był ten próg. Odnalezienie siebie przez kontakt z naturą” (Adamiecki 1970, 27). Dla Pecucha proces rzeźbienia był ciągłą interakcją ze środowiskiem, z namaszczeniem mówił o materiale – używał określenia: drzewo. Tłumaczył: „nie rzeźbię w drewnie, ale zawsze w drzewie, żywym drzewie. Nie znoszę w ogóle pojęcia drewno. Dlatego, aby rzeźby jeszcze bardziej zbliżyć do natury, upodobnić do żywego drzewa, daję im kolor. I bardzo rzadko używam farb, zapuszczam drzewo metalem rozpuszczonym w occie. Np. żelazem, gdy chcę osiągnąć kolor ciemniejszy, miedzią, aby uzyskać zieleń... Przez kontakt z powietrzem kolor ciemnieje, staje się bardziej intensywny i nie puszcza” (Szymański 1986). Charakterystyczne sformułowania „kształt ukryty w drzewie” czy „wydobywanie rzeźby z lasu”, jakich Pecuch często używał w odniesieniu do swojej twórczości, mają jednoznaczne odniesienie do przyrody, wśród której rzeźbiarz się wychowywał. Każdy, kto zna karpackie lasy, musiał zachwycać się ekspresyjnie powykęcanyymi pniami rosnących tam buków, pokrytymi guzami i zgrubieniami, wśród których wyobraźnia odnajduje podobieństwa do mniej czy bardziej realnych stworzeń i form. Dlatego kiedy Pecuch mówił: „moje rzeźby rosną w lesie” (Pecuch 1987, 13), jego słowa kryły nie tylko poetycki sens, ale też wyrażały prawdę o doskonałości formy, którą od dziecka odkrywał wokół siebie, w świecie, w górach i lasach, w potężnych pniach drzew uformowanych naturalnymi żywiołami i wpływającym czasem.

Z wypowiedzi artysty wyłania się bardzo szczególny stosunek do przyrody jako naturalnego środowiska zamieszkiwania człowieka, który stanowi jej immanentną część – tak samo żywą, ważną i nieusuwalną, jak zwierzęta, rośliny, minerały, żywioły. Taka postawa wiąże się – co starano się wykazać wcześniej – z życiem na pograniczu, gdzie ostre podziały zastąpione są biologicznymi przepływami i logiką naturalnego wzrostu. Wynika też ze specyfiki przynależności do narodu górskiego, dla którego przyroda jest ostatnim, a może jedynym, sprzymierzeńcem (Magocsi 2022), a także podstawą



bytu i bezpieczeństwa. Największym bogactwem Łemków były przecież ich własne, chłopskie lasy, we Florynce posiadane aż przez stu sześćdziesięciu sześciu gospodarzy. Stąd czerpano materiał na budowę domostw, chrust na opał, ściółkę do obór i stajni. Lasem handlowano, mógł stanowić zastaw pod pożyczki prywatne i bankowe. Inaczej niż reszta majątku las nie podlegał rozdrabnianiu, zawsze dziedziczony był w całości (Zwoliński, Merena 1999, 48). Gospodarze „wiedzieli, ile na [...] parceli znajduje się jodeł, sosen, buków, ile drzewa grubego [...], ile drobnego [...], a ile trzeba [...] wyciąć na opał albo sprzedać. Tu las był prawie świętością, szanowany, pielęgnowany. Tak było na całej Podkarpackiej Rusi, tak było na Łemkowszczyźnie” (Zwoliński, Merena 1999, 50). Echo tej wyjątkowej relacji odnajdujemy w kompozycji *Las* (1961) (il. 50), jednej z najciekawszych w dorobku Grzegorza Pecucha. W lipowym pniu rzeźbiarz wyciął ażurową, skomplikowaną formę, z pozoru abstrakcyjną, ale układającą się w widok lasu porastającego stok wzgórza, na którego szczycie góruje majestatyczna sylwetka zwierzęcia. Naturalna krzywizna drzewa zachęca widza do zbliżenia się, wręcz zaprasza do wejścia w środek rzeźbionych kniei. Powierzchnia ukształtowana prostymi cięciami i pokryta ciemną patyną nadaje formie ciepły, naturalny wyraz, prowokujący do bliskiej interakcji, do dotyku. Haptyczność, która jest jedną z istotnych cech dorobku Pecucha, w tej kompozycji nabiera wyjątkowej intensywności. W ten sposób opowiada o istocie relacji Łemka z lasem i drzewem, z przyrodą i zamieszkiwanym środowiskiem³⁴.

Taki model świata kłóci się z racjonalnym kartezjańskim pojmowaniem rzeczywistości w dychotomicznym podziale na obszar kultury i natury, przypisującym człowiekowi zadanie odkrywania, opisywania i ujarzmiania przyrody. Ale Pecuch nie zgadzał się z takim antropocentrycznym porządkiem. W rzeźbie *Badacz* (1985) ukazał człowieka analizującego jądro atomowe trzymane na głowie zwierzęcia (il. 49). I dodał: „Ja tylko apeluję, aby zachowane zostały właściwe proporcje pomiędzy naturą, człowiekiem a nauką. Abyśmy

34 O znaczeniu lasów dla Łemków świadczą też współcześnie podejmowane starania o odzyskanie terenów utraconych w wyniku akcji „Wisła”. Działania te oceniane są jako jedne z niewielu podejmowanych przez Łemków jako wspólnotę, mobilizujących i konsolidujących tę rozproszoną społeczność. Na ten temat patrz rozdz. *Lasy w: Nowak 2000*, 101–105.

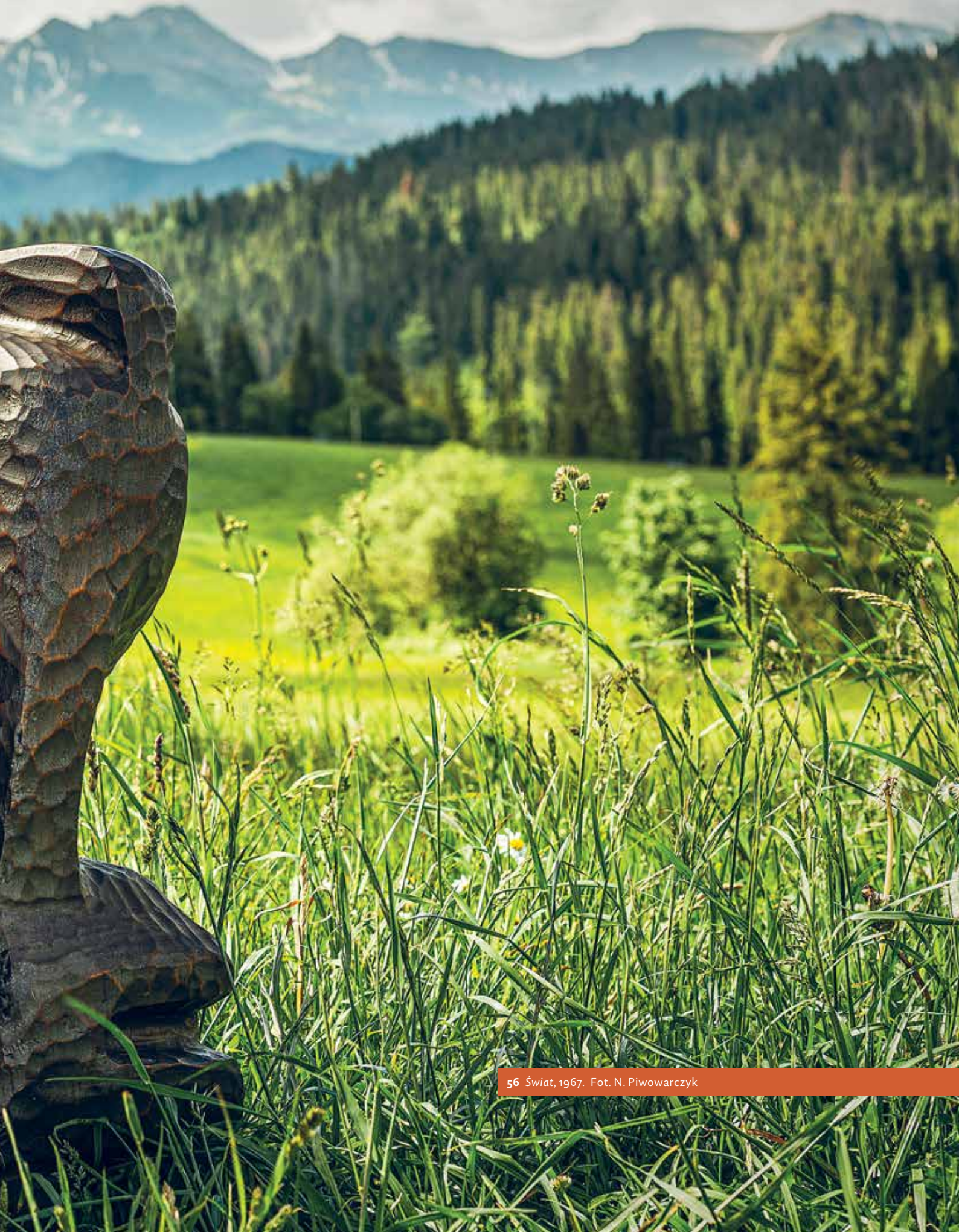


55 Ptaki (Dziupła, Kompozycja), 1987. Fot. N. Piwowarczyk

nie stali się w końcu niewolnikami i nie zostali zniszczeni przez wytwory naszych własnych myśli” (Szymański 1986). W czasach nam współczesnych idea antagonizmu kultura–natura ma coraz mniejszą liczbę zdeklarowanych zwolenników. Wyniki specjalistycznych badań, a także doświadczenie codzienności, jak choćby odczuwane przez nas skutki zmian klimatycznych, przekonują o ścisłej i wielokierunkowej zależności pomiędzy człowiekiem i przyrodą. Dlatego również współcześni humaniści dostrzegli potrzebę zmiany paradygmatów i wagę studiów m.in. nad rzeczami i zwierzętami, konsekwentnie odchodząc od aksjomatu antropocentryzmu na rzecz wspólnotowego modelu rzeczywistości.









Wyjątkowy ontologiczny i egzystencjalny status, jaki Pecuch przypisał przyrodzie, okazał się niemożliwy do odczytania przez krytyków stosujących standardowe paradygmaty interpretacji jego twórczości (jak już wspomniano, najczęściej uciekających się do pojęcia „sztuki ludowej”). Ci zewnętrzni obserwatorzy (etnolodzy, historycy sztuki, kolekcjonerzy, turyści) przybywali z ich własnego „centrum” z gotowymi kanonami, nieprzystającymi do zasad, jakie obowiązywały „na peryferiach”. Tymczasem, jak przekonują współcześni badacze, nie istnieje jedna określona „przyroda”, ale dostrzegać trzeba ich wielość i konkurencyjność. Odmienne sensory „przyrody” konstruowane są przez rozmaite grupy i procesy społeczno-kulturowe (Macnaghten i Urry 2005, 9). Stereotypowy podział natura – społeczeństwo (uznawany przez przybyszów z „centrum”), należy więc zweryfikować, a w zamian uwzględnić złożoność relacji pomiędzy różnymi uczestnikami wspólnie zamieszkiwanego środowiska (doświadczanych przez mieszkańców „peryferii”). Takie spojrzenie pozwala na włączenie relacji ludzkich w continuum życia przyrody, co wydaje się szczególnie bliskie wizji świata Grzegorza Pecucha. Jego uniwersum nie jest terenem do okiełznania ani nie kłóci się z poczynaniami człowieka. Więcej nawet, Pecuch jako artysta, miał świadomość konstruktywnego włączania się w procesy świata. Podkreślał, że jego rzeźby nie powstają w pracowni, że „rodzą się wcześniej, [...] na wietrze i w słońcu. [Bo to] siła pędzącego powietrza, ciepło i mróz, nadają kształt rosnącemu drzewu” (Pecuch 1987, 13). Podkreślanie przez Pecucha wpływu naturalnych czynników (temperatury, wiatru, światła) bliskie jest konstatacjom współczesnego antropologa Timothy’ego Ingolda, który mówiąc o środowisku, podkreśla ciągłość zachodzących w nim zmian. Jest ono nieustannie kształtowane przez wielu twórców, bo jest „zanurzone w przepływach medium – w promieniach słońca, strugach deszczu, porywach wiatru” (Wala 2016, 198). Podchodząc krytycznie do kartezjańskiego modelu świata, Ingold zauważa, że artefakty wykonane przez człowieka z materiałów naturalnych (drewna, minerału, kości, wełny itp.) żyją w środowisku, bo nadal podlegają (naturalnym) procesom już od człowieka niezależnym. Podobnie czuł Pecuch, przekonany, że po ścięciu drzewo wciąż żyje, nawet gdy stanie się rzeźbą, jego życie toczy się dalej już bez udziału artysty. Pisał: „Jeszcze w tej kłodzie wysuszonej gra słońce, deszcze, wiatry. Wnet przyjdzie kolej na mnie” (Pecuch 1987,







60 Karpaty, 1966. Fot. J. Vogel

14). Wiedział, że jego ingerencja w medium jest zaledwie kolejnym etapem w życiu natury (Pecuch 1987, 16–17). W wypowiedziach Grzegorza Pecucha odnajdujemy świadomość – kluczowego w ontologii Ingolda – procesu nieustannego stawania się świata i postrzeganej w tej perspektywie twórczości, rozumianej nie jako wcielanie w życie wymyślonej wcześniej idei, ale włączanie się „w siły i przepływy materiału, które powołują formę dzieła do istnienia i podążania za nimi” (Ingold 2018, 135). Rzeźbiarz tłumaczył: „pomaga mi sama natura, sama przyroda magazynuje w swoich kształtach tyle siły, tyle ruchu, że wystarczy tylko go wydobyć, dać mu ujście” (Pecuch 1987, 24). Podążając za materiałem (jak by powiedział Ingold), wykorzystując jego przymioty, pozwalał by „naturalna, prawdziwa siła zawarta w łuku pnia, przeniosła

się do [...] rzeźby, dała życie istocie, którą stworzyłem dłutem” (Pecuch 1987, 25).

Widzowie obcujący z rzeźbami Grzegorza Pecucha poddają się sile i odmienności tego wyjątkowego uniwersum. Recenzenci wystaw starali się odnajdywać istotę jego sztuki w pokrewieństwie jej form z materią świata oraz niezłomności postawy twórcy. Maciej Gutowski w katalogu wystawy indywidualnej w 1969 r. pisał: „Rzeźby Grzegorza Pecucha są mocne i zwarte. Są mocne jak pień drzewa, w którym powstają. Są mocne jak tektonika gór, które artysta zna od dziecka i na które codziennie patrzy [...]. Są mocne wreszcie jak on sam w swej budowie fizycznej, w swym surowym sposobie bycia i w uporze artysty rzeźbiarza postępującego po jednej, zdecydowanej wytyczonej drodze, z pozoru przynajmniej bez wahań” (Gutowski 1969). Trzy lata później, również przy okazji prezentacji rzeźb Pecucha, Maria Sten dodała: „Ciekawość pcha go naprzód. Ciekawość wszystkiego: materii, formy, przyrody. [...] Chce rozedrzeć materię i zajrzeć do środka. [...] Niektóre rzeźby Pecucha są bardzo poetyckie, a jego chęć poznania materii do jej ostatecznych granic, chęć wydarcia tajemnic drzewa daje ciekawe efekty” (Sten 1972). Podkreślona przez Sten metaforyczność twórczości Pecucha inspirowała też ludzi pióra. W 1965 r. Jerzy Harasymowicz (1933–1999), piewca piękna beskidzkiej „krainy łagodności”, stworzył wiersz, który przez wiele lat chętnie był cytowany przez krytyków uznających słowa poety za najtrafniejszą recenzję dzieł zakopiańczyka³⁵. Poetyckie refleksje po wizycie w pracowni twórcy okazały się skuteczną metodą uchwycenia tego, co wymykało się analitykom stosującym racjonalne narzędzia i kanony. Harasymowicz pisał o „światach” wychodzących „z brzucha natury” – ujmując w ten sposób fenomen procesu współpracy Pecucha ze środowiskiem. Zauważył wagę materiału, żyjącego

35 Harasymowicz 1965: „U Pecucha / praczas dmucha / Tam z brzucha natury / wychodzą światy / Tam chodzą po izbie / nie pilnowane / łagodne / lipowe kłody / Niedźwiedź / i dzik młody / Mruczy / drzewo głaskane / dopiero nazwane / Tam twarze zwierząt / Wniebowzięte / narodzinami przejęte / Jeszcze światem zadziwione / jeszcze się na nogach chwieje / drzewo lipowe / Na szafie rysie / z założonymi rękami / na lipowym podołku / U Pecucha jeszcze / pierwsze dni stworzenia / dymią u paleniska / U Pecucha / praczas dmucha / I wyszło spod stołu / pochyliło łeb wiekowy / drzewo bukowe / I machnęło ogonem / i pognało jak szalone / po paleolitach / po jaskiniach / po izbie”.





61 *Polonina*, 1987. Fot. N. Piwowarczyk

wciąż drzewa (nie drewna!), które „mruczy” „zadziwione”, przez rzeźbiarza „głaskane / dopiero nazwane”. W pracowni Pecucha widział laboratorium alchemika, w którym z materii rodzą się nowe formy życia, gdzie „przas dmucha / I wyszło spod stołu / pochyliło łeb wiekowy / drzewo bukowe / I machnęło ogonem / i pognało jak szalone / po paleolitach / po jaskiniach / po izbie” (Harasymowicz 1965).

Stworzenia rzeźbione przez Pecucha przywołują na myśl pewną historię z czasów szkolnych ich twórcy, którą zapamiętali i po latach przytaczali także jego koledzy z zakopiańskiego liceum. Było to wspomnienie jednego z zadań, jakie uczniom powierzył Antoni Kenar, ale w rzeczywistości historia ta ilustruje istotę filozofii sztuki i metod pedagogicznych tego wyśmienitego





63 Ewolucja, 1982. Fot. N. Piwowarczyk

nauczyciela. Jednym z ćwiczeń wymagających od uczniów abstrakcyjnych „syntetyzujących skojarzeń” była praca na temat „zwierzęcości” (Kulon 2008, 194). Trudność zadania polegała przede wszystkim na określeniu znaczenia pojęcia, a następnie na znalezieniu środków pozwalających na jego wyrażenie. Kenar namawiał do zastanowienia się nad relacją sztuki do rzeczywistości, ale także „zwierzęcości” do świata ludzi. Przekonywał, że „rzeźba powinna oddać wyraz »człowieczeństwa«, a nie podobieństwo »drewnianych ludzi«. – »Nie musi być takie czy inne zwierzę, ale żeby w tym była zwierzęcość«” (Anioł 1969, 5). Z niewielką przesadą można przyjąć, że dorobek Pecucha stanowi swoistą realizację tego kenarowskiego zadania. Jego zwierzyńiec: dziki, żubry, rysie, koty, baranki i owce, samce i samice – dalekie są od studium natury, a mimo to przekonują trafnością charakterystyki swego gatunku, czy – w przypadku stworzeń trudnych do identyfikacji – ujęciem istoty „zwierzęcości”. Mówił o tym sam artysta: „Jak z ciężkiego, dębowego nieraz kloca wydobyć skok, napięcie, gotowość do ataku? Ja przecież nie mogę pokazać, jak malarz na obrazie, napięcia mięśni, wyrazu pyska, żeby mi ktoś uwierzył, że ta istota żyje. Ja muszę znajdować inne sposoby. [...] Nic tu nie jest oszukane, żadnych diabelskich sztuczek. Zwierzę jest z lasu, w lesie było jego życie i z lasu wzięła się jego siła” (Pecuch 1987, 24–25).

Pecuch opisywał też istotę środowiska – globalnej natury i poszczególnych regionów czy ekosystemów. Patrzymy na *Świat* (1967) i *Kosmos* (1962), ale też na *Las* (1961), *Dżunglę* (1967), *Regle* (1982) i *Ogród / Sad* (1967), *Podhale* (1965), *Karpaty* (1966), *Połoninę* (1966, 1984, 1987), poznajemy zmienność następujących po sobie pór roku: *Wiosny* (1962, 1970), *Lata* (1982), *Jesieni* (1962, 1966, 1968) (il. 56–62). Te kompozycje z reguły mają złożony, kilkupoziomowy układ. Motywy zwierzęce i figuralne przeplatają się uzupełnione kształtami roślin i form terenu (wzgórz, perci, wąwozów). Ich układ przypomina piętra roślinności, warstwy gleby, gęstwinę poszycia leśnego. Są bardzo biologiczne, splecione i rozgałęzione jak plecha. Ilustrują ideę środowiska rozumianego jako zamieszkiwanie, współegzystowanie gatunków. Odwzorowują naturalny wzrost, ewolucję, ciągłą zmianę. Żubr z ogonem jaszczurki, jelen zrosnięty z drzewami, niedźwiedź-łowca, którego łapy są przedłużeniem skały – to wizualizacja takiej *Współzależności* (inny tytuł rzeźby *Las*, 1961) i *Ewolucji* (tytuł rzeźby z 1982) (il. 63). Zwierzęta dźwigające się nawzajem na własnych

grzbietach lub górujące majestatycznie na szczytach połonin opowiadają o pewnym i harmonijnym panowaniu nad światem. Bo Pecuch swój świat oddał zwierzętom. To jest ich terytorium, w którym człowiek ma złudzenie własnej mocy, a jest zaledwie niewielką figurką w obliczu potężnej, ale opiekuńczej (!) natury (*Opanowanie przyrody*, 1963, *Świat*, 1967).

Królestwo zwierząt Pecuch widział jako wolne od agresji i przemocy. Wynika to z przekonania artysty, że jedynie tajemnica życia i jego tryumf nad śmiercią warte są przedstawiania w sztuce. „Śmierć mnie nie interesuje” – powiedział z przekonaniem (Dubowski 1991). Szukanie siły w naturze było też rodzajem autoterapii, odsunięciem tego, czego sam zbyt często doświadczał. Wyznał: „Mówią, że moje rzeźby są mocne jak pień drzewa, jak tektonika gór. Wiem o tym. Świadomie je tak komponuję. Jest to z mojej strony próba przeciwstawienia się własnej słabości. [...] Przeżywam przygodę życia. O tej przygodzie staram się opowiadać. Są w niej różne rzeczy. Jest również cierpienie. Znam je i chowam głęboko. Nie dlatego, żeby o jego istnieniu zapominać. Robię tak dlatego, żeby drugi raz go nie przeżywać” (Adamiecki 1970, 26).

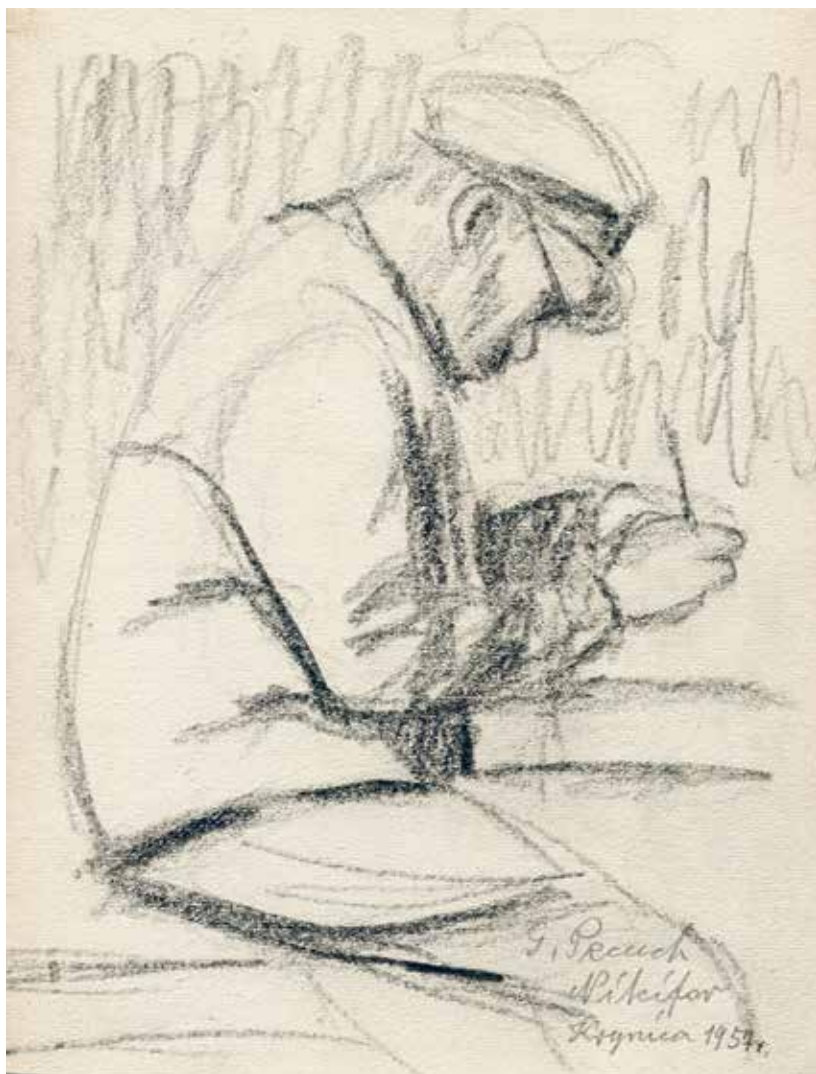
W zbliżony sposób Pecuch komentował sens twórczości innego artysty z pogranicza – Nikifora, którego spotkał latem 1957 r. w Krynicy. Wspominał, że malarz „ożywił się na dźwięk łemkowskich słów. On wiedział, że kiedyś był jego świat i nagle zobaczył, że nie ma tego świata. Znalazł się na samym dnie. [...] Malarstwem rekompensował własną nędzę” (Adamiecki 1970, 27). Artysty zamienili kilka słów, a rozmowa dotyczyła ich wspólnego, łemkowskiego doświadczenia. Nikifor „mówił o jakiejś rodzinie, że kogoś miał, że ktoś zamarzył, nie pamiętał czasu ani okoliczności” (Adamiecki 1970, 27). Pecuch wykonał kilka pośpiesznych szkiców malarza skupionego na pracy, pochylonego, ze spuszczoną głową (il. 66). Gdy pokazał swoje rysunki modelowi, ten zaprotestował: „*tak ne treja!* (co oznaczało: tak nie trzeba). Wziął karton i ołówek do ręki, poprawił szkic, tworząc własny autoportret z podniesionym czołem, w kapeluszu i krawacie. Chciał, aby przedstawiano go jako człowieka eleganckiego, dobrze ubranego pana, śmiało patrzącego przed siebie, nie poddającego się w zmaganiach z losem” (Graban 1995, 24). W korespondencji z Władysławem Grabanem Pecuch przyznał, że „wiele skorzystał z tej rady”, że Nikifor dał mu przykład, jak należy rozumieć sztukę.



64 *Ażury*, 1990. Fot. N. Piwowarczyk



65 Muzyka (*Symfonia*), 1981. Fot. N. Piwowarczyk



66 Nikifor, 1957. Fot. AGP

Przywiązanie Pecucha do świata, do ziemi, do rodzinnych stron, każe na koniec zapytać o tożsamość artysty, o jego poczucie przynależności do wspólnoty etnicznej, narodowej, a może gatunkowej albo twórczej? Rzeźbiarz wielokrotnie przekonywał o trwałości swojego związku z ziemią rodzinną. Pytany wprost o przynależność narodową w 1970 r. odpowiedział: „Jestem Łemkiem. [...] Ze mnie jest taki człowiek: uważam się za Ukraińca. Tam był mój dom, język, pieśni, obrzędy, wiara. Florynka [...] była najdalej na zachód wysuniętą wsią łemkowską. [...] Nasza mowa jest spokrewniona z gwarą góralską i z językiem słowackim. Polacy nazywali nas Rusinami. Tak trwało przez pokolenia. Baby we Florynce chodziły się spowiadać raz do katolickich

księży, raz do greckokatolickich, zależnie od tego, jak oceniały swoje grzechy. Nikt u nas nikogo nie uważał za wrogów”³⁶ (Adamiecki 1970, 24).

Urodzeni na pograniczu nie mieszczą się w ramach sztywnych podziałów etniczno-narodowych. Pecuch miał tego świadomość, podobnie jak Jerzy Nowosielski, który w rozmowach z rzeźbiarzem i jego rodziną wielokrotnie podkreślał, że próby przyporządkowywania ich – artystów z peryferii – do tego typu kategorii są z gruntu niepotrzebne i mylące. Krystyna Czerni, monografistka Nowosielskiego, przywołała wypowiedzi mistrza pokrewne słowom Pecucha: „Nie mam w sobie nic krwi polskiej” – prowokacyjnie, a może tylko żartobliwie mówił Nowosielski, syn Łemka i spolonizowanej Austriaczki. I dodawał: „Mnie moja narodowość zupełnie nie obchodzi. Najbardziej czuję się związany z kulturą polską, bo tu istnieję, ale także z ukraińską i rosyjską. [...] właściwie jestem trójjęzyczny i czuję się jednakowo solidarny ze społeczeństwem polskim, ukraińskim i rosyjskim. To jest niewygodne, bo każda z tych grup może mnie posądzić o nielojalność” (Czerni 2011, 15). W tej wypowiedzi obecna jest znaczna swoboda wobec narodowych deklaracji. Taka zdystansowana postawa wynikała również ze zmiennych kontekstów historycznych i politycznych, relacji polsko-ukraińskich i polsko-rosyjskich, a także bieżącej polityki państwa polskiego wobec mniejszości narodowych. Nie miejsce tu, by wchodzić w szczegóły tych skomplikowanych procesów. Przypomnijmy jedynie kilka ważnych czynników, jak wspólnotę losu Łemków i Ukraińców dotkniętych akcją „Wisła”, której poczucie na jakiś czas odsunęło w cień wcześniejsze pretensje i pamięć o wzajemnych winach. Nie bez znaczenia pozostało także wrażenie wyobcowania i brak zaufania do polskich sąsiadów doświadczane przez Łemków osiedlanych na Ziemiach Zachodnich. Postawy tożsamościowe kształtowała również polityka państwa, początkowo (1947–1955) zmierzająca przede wszystkim do zastraszenia i rozproszenia, a następnie asymilacji mniejszości narodowych (patrz Żurko 1997, 56 nn.). Znaczące zmiany i ożywienie życia społeczno-kulturalnego

36 Wskazana przez Pecucha heterogeniczność jest jedną z podstawowych cech religijności Łemków. Oznacza ona, jak pisze Jacek Nowak, że w grupie tej nie ma jednego dominującego wyznania, a „niektórym Łemkom nie przeszkadza uczestniczenie w praktykach religijnych więcej niż jednego Kościoła” (Nowak 2000, 157).





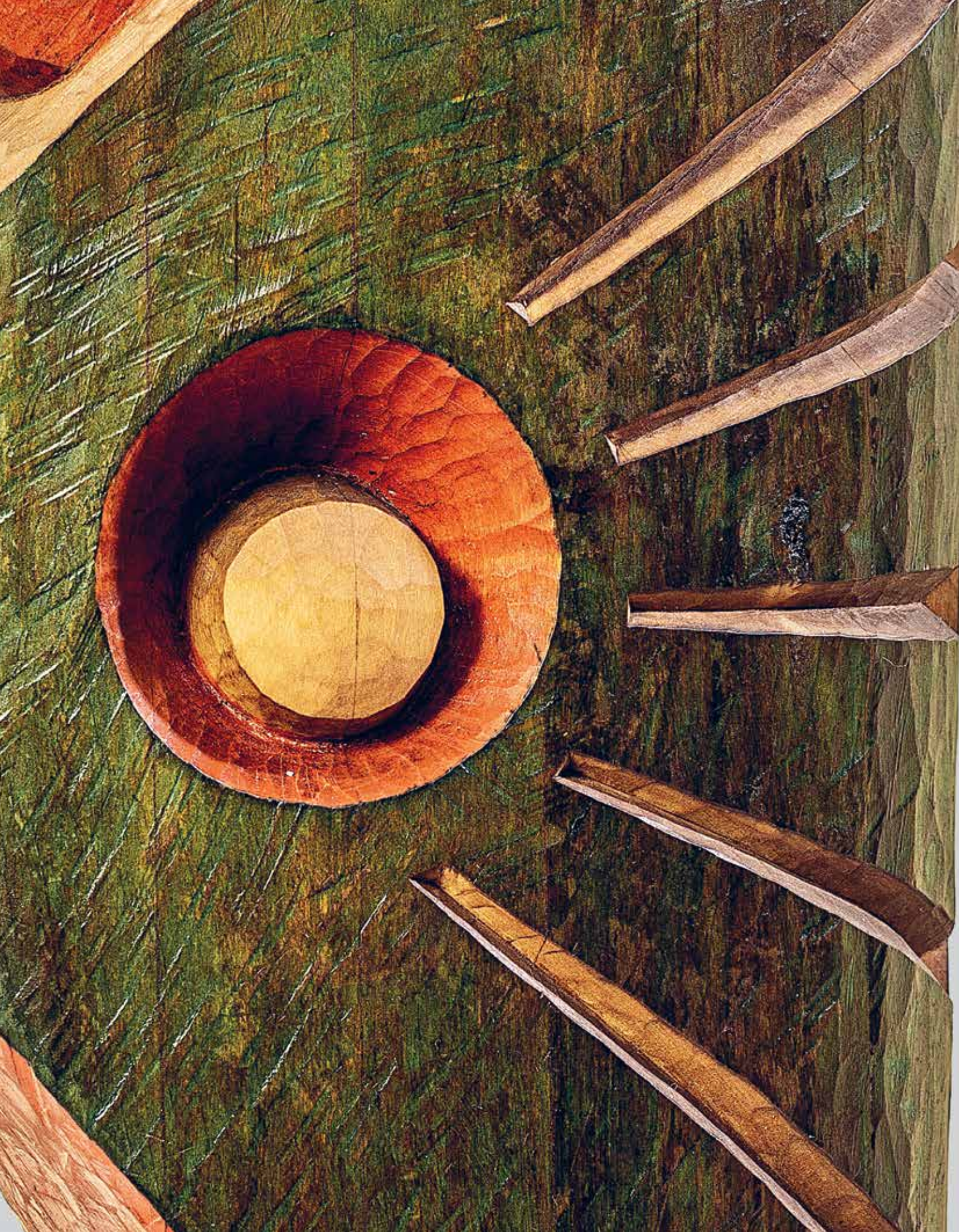


68 *Krater*, 1966. Fot. N. Piwowarczyk

Łemków przyniosły lata 80. XX w., powstały wtedy stowarzyszenia i organizacje, coraz liczniej działały też wydawnictwa publikujące książki, podręczniki i czasopisma. Ważną rolę w działaniach na rzecz polsko-ukraińskiego zbliżenia odegrała Fundacja św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej w Krakowie, założona w 1989 r. W jej bogatą działalność kulturalną włączali się m.in. Grzegorz Pecuch i Jerzy Nowosielski.

W 1965 r. Pecuch wyjechał w miesięczną podróż do Związku Radzieckiego. Odwiedził Moskwę, Kijów i Lwów. W Kijowie największe wrażenie zrobił na nim sobór św. Zofii. Zwiedził też ławrę Peczerską i muzea. Poznał ukraińskiego rzeźbiarza Iwana Makohona (1907–2001), bardzo podobały mu się rzeźby Iwana Kawaleridze (1887–1978), z którym jednak nie udało mu się







69 *Papuga*, 1981. Fot. N. Piwowarczyk

spotkać. We Lwowie, gdzie spędził dwanaście dni, poznał miejscowe środowisko łemkowskie, m.in. rzeźbiarza Wasyla Odrechywskiego (1921–1996) i etnografa Iwana Krasowskiego (1927–2014). W lokalnym czasopiśmie „Жовтень” (1965, nr 10) ukazał się artykuł na temat życia i twórczości Pecucha, a lwowska telewizja wyemitowała poświęconą mu audycję (Попович 1995–1996, 78). Wspominając tę podróż, Pecuch wyrzeźbił kompozycję *Kijów* (1967) (il. 71). W kolejnych latach artykuły o artyście, a także teksty jego autorstwa, ukazywały się na łamach kwartalnika „Nasze Słowo” („Наше Слово”) i miesięcznika „Nasza Kultura” („Наша Культура”). Pecuch nawiązał też kontakty ze społecznością ukraińską w Krakowie i współpracował ze wspomnianą już Fundacją św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej. W działającej przy tej

fundacji Galerii Sztuki Ukraińskiej w 70. rocznicę urodzin rzeźbiarza odbyła się jubileuszowa wystawa jego dzieł (1993). Na otwarciu obecni byli twórcy, dziennikarze i goście ze Lwowa. A Jerzy Nowosielski przyznał wtedy, że nie spodziewał się, nie miał nawet nadziei, iż doczeka czasów, kiedy będzie mógł oglądać w Krakowie wystawę takiego mistrza (Алексійчук, 1993, 74). W czerwcu 1993 r. wystawa została zaprezentowana we lwowskim Muzeum Etnografii. Na wernisaż przybyli przedstawiciele instytucji kultury, m.in. długoletni rektor Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki, rzeźbiarz prof. Emmanuel Myśko (1929–2000), który podczas pobytu Pecucha we Lwowie wykonał jego portret (il. 104)³⁷. Otwarcie wystawy uświetnił też konsul RP.

Mimo wskazanych kontaktów w dorobku Pecucha odnajdujemy niewiele realizacji otwarcie czerpiących z ukraińskiej kultury i historii. Tego rodzaju dzieła powstawały okazjonalnie, jak np. wykonane w latach 50. medaliony portretowe Tarasa Szewczenki (1814–1861) i Iwana Franki (1856–1916) oraz płaskorzeźba z wizerunkiem Bogdana Łepkiego (1872–1941) umieszczona na grobie poety na Cmentarzu Rakowickim (1972) ponoć „wbrew zakazowi uczczenia setnej rocznicy urodzin autora trylogii *Mazepa*” (Mokry 1993, 72). Z okazji tysiąclecia chrztu Rusi Kijowskiej powstały drewniane popiersia św. Olgi (1988) i figura *Kniazia* (1988) (il. 72, 73), jeszcze na początku lat 90. Pecuch wyrzeźbił popiersie *Ukrainka*, a nieco wcześniej *Tryzub* (inny tytuł *Regle*, 1982) (il. 74), sięgał też po znak prawosławnego krzyża (1981 i 1996). Warto wspomnieć, że w 1961 r. rzeźbiarz wygrał konkurs (zorganizowany przez Ukraińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne) na pomnik Łemków, partyzantów II wojny, odsłonięty w 1963 r. w Uściu Ruskim (Gorlickim) (Попович 1995–1996, 78). Była to jedyna realizacja monumentalna w dorobku artysty (il. 92). W latach 90. Pecuch aktywnie włączył się w ruch odrodzenia kultury Łemków. Artykuły na temat jego życia i twórczości często gościły na łamach „Łemkowyny” („Лемківщина. Lemkivshchyna”), „Zagrody” („Загорода. Kulura i zabytki Łemków w Polsce”), „Watry” („Ватра”) oraz rocznika „Łemkiwskij Kalendar” („Лемківський календар”). W 2003 r. artysta

37 Rzeźba pokazana została m.in. na jubileuszowej wystawie E. Myśki w 1994 r. we Lwowie.





został uwzględniony jako jeden ze współtwórców „korzeni łemkowskiej rzeźby” (Кищак 2003, 51).

Większą część życia rzeźbiarz spędził w Zakopanem, gdzie w latach 40. uczył się w szkole rzeźbiarskiej i dokąd wrócił po studiach, by żyć tu i tworzyć już do końca swoich dni. Ten długi, około sześćdziesięcioletni okres był względnie stabilny i szczęśliwy. Po obfitującej w dramatyczne wydarzenia młodości, pod Tatrami – pod osłoną gór, jak by powiedział Magocsi – rzeźbiarz odnalazł harmonię, poświęcił się rodzinie i pracy. Czas dzielił między bliskich, sztukę i przyrodę. W latach 1956–1959 intensywnie wspinał się w Tatrach z Januszem Flachem, a następnie z żoną Zofią, która do Zakopanego przyjechała po raz pierwszy w wieku siedmiu lat z rodzicami i od tamtego czasu często przyjeżdżała tu z Krakowa, a w 1970 r. uzyskała uprawnienia przewodnika górskiego po terenie Tatr i Podtatrza. Razem z synem rodzinnie zdobywali szczyty (nie tylko tatrzańskie), spacerowali po reglach, jeździli na nartach. W 2003 r., kiedy odbierał powinszowania od Piotra Bąka, ówczesnego burmistrza Zakopanego, powiedział: „W dobrej formie dożyłem takiego jubileuszu dzięki mojej żonie Zofii, młodszej o osiemnaście lat [...]. Ona mi bardzo pomaga, wozi mnie wszędzie samochodem, nawet założyła mi stronę internetową [...]”³⁸.

Artysta słynął z tego, że był dobrze zorganizowany i lubił porządek, który potrafił utrzymać nawet w pracowni podczas rzeźbienia. Dbał o siebie, na co dzień chodził w garniturze i z teczką, w której potrafił zmieścić i dłuta, i drugie śniadanie. Był lubianym i cenionym nauczycielem, dobrze wspomnianym przez uczniów, dziś już dojrzałych i uznanych artystów. Stanisław Cukier podkreślił: „profesor umiał wydobyć z nas wszystko, co najlepsze. [...] Władek [Klamerus] i ja chętnie korzystaliśmy z korekt, zawsze były rzetelne, mieliśmy do nich duże zaufanie. Do dziś te uwagi służą [mi] w mojej pracy”³⁹.

W 1957 r., po raz pierwszy od czasu akcji „Wisła”, Grzegorz Pecuch przyjechał do Florynki. Powtórnie zawitał tu jeszcze na początku lat 70. Wyznał później: „nie lubię tych rzeczy, które są przykre dla mnie i innych,

38 „Tygodnik Podhalański” 30 I 2003, [wycinek], AGP.

39 Stanisław Cukier, [Wspomnienie], Zakopane 2 VI 2022, mps, nlb, AGP.







wspominać. Wszyscy zostali stąd wywiezieni, nie miałem do kogo wstąpić ani z kim porozmawiać. To już inni ludzie byli. Florynka została wywieziona. Góry, rzeka, droga, to zostało, to Florynka, to co na mapie” (Dubowski 1991). Tę emocjonalną podróż-powrót poetycko zrelacjonował Władysław Graban (ur. 1955), współczesny twórca łemkowski, syn wysiedlonych, który po latach zamieszkali w Gładyszowie, na ziemi swoich przodków. Graban ujrzał w Pecuchu „dobrego pasterza”, którego tęsknota po latach przywiodła „na zbocze Kiczery nad Florynką”, gdzie przechadza się wśród bujnej beskidzkiej przyrody. W poetyckim opisie żywa i nasycona metafizyczną symboliką natura zamienia się w plenerową galerię dzieł Pecucha. Rzeźby czają się w kształtach „siwych olbrzymich buków”, w „zdziczałym sadzie matki”, w wiejskich zwierzętach (Graban 2001). Tę baśniową metaforę odnajdujemy też w deklaracjach Pecucha, który mówił: „wydaje mi się, iż rzeźby powinny być przypisane do jakiejś części świata, powinny należeć do jakiejś ziemi. Wydaje mi się, że moim zwierzętom, stworom, góro-zwierzozo-człekom dałem przynajmniej ślad ojczyzny. One są po prostu z mojej podgórskiej ziemi” (Adamiecki 1970, 27). Opowieści poety i rzeźbiarza są spójne, są relacją głębokiej więzi z przyrodą: beskidzkimi lasami i wzgórzami – z tak zwaną „małą ojczyzną”. Poczucie tego związku dla ludności łemkowskiej stanowiło zawsze źródło siły i tożsamości. Na zakończenie oddajmy jeszcze głos innemu zakopiańskiemu artyście pogranicza, Władysławowi Hasiorowi, który dodaje: „wychowały nas bieszczadzkie mgły poranne, surrealizm, którego na wsi jest po szyję, przydrożne kapliczki, cerkiewki i kościółki dwóch chrześcijańskich kultur oraz surowy, a przez to piękny oddech regionu. To mamy w sobie”⁴⁰.

40 ANS, *To mamy z Hasiorem po Kenarze. U Pecucha praczas dmucha...*, „Trybuna” 1996, nr 188, 12 VIII, [wycinek] AGP.





KALENDARIUM

1923

23 stycznia Grzegorz Pecuch urodził się we wsi Florynka koło Nowego Sącza, w rodzinie łemkowskiej. Był najstarszym synem Jana i Melanii z d. Leszko, miał pięcioro rodzeństwa – trzech braci: Andrzeja, Bazyla, Michała, i dwie siostry: Michalinę i Antoninę.

Podobnie jak inne wiejskie dzieci pomagał rodzicom przy pasaniu bydła, razem z ojcem wykonywał prace rolne. Czas spędzany wśród łąk i wzgórz urozmaicał sobie, podejmując pierwsze próby pracy z drewnem.



76

Rodzina Grzegorza Pecucha, Grybów 1927. Siedzą od lewej: dziadek Bazyl Leszko i babka Łucja Leszko, stoją od lewej: wujenka (n.n.) i wuj Stefan Leszko, wuj Grzegorz Leszko, matka Melania (niedługo przed urodzeniem Michaliny), ojciec Jan Pecuch. Dzieci, od lewej: Olga Leszko, Bazyl i Grzegorz Pecuch. Fot. AGP

1930–1936

Uczęszczał do czteroklasowej szkoły podstawowej we Florynce.

1937–20 CZERWCA 1939

Przebywał w Zakładzie dla Sierot w Uniowie (dziś Ukraina, ob. lwowski). W przyklasztornej szkole zawodowej uczył się krawiectwa i kontynuował naukę w szkole powszechnej. Wykonał swoje pierwsze poważne kompozycje rzeźbiarskie.

77

Mnisi studyci i wychowankowie sierocińca ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie przed plebanią i monastylem we Florynce, 1938. W pierwszym rzędzie, w środku Grzegorz Pecuch, w trzecim rzędzie, w środku przełożony stacji misjonarskiej studytów we Florynce o. Harion Denyszczuk. Fot. AGP



1940 MARZEC–1945

Z młodszym o dwa lata bratem Bazylem przebywał na robotach przymusowych u gospodarza Heinricha Wriggersa w Bünningstedt koło Hamburga. Obaj chłopcy wykonywali prace w ogrodzie i na roli, doglądali zwierząt w gospodarstwie, pracowali także przy wyrębie lasu. Grzegorz Pecuch

GRZEGORZ PECUCH

wykonał tam płaskorzeźbę Maryi z Dzieciątkiem, figurkę lwa z tarczą z herbem Ukrainy, którą podarował niemieckim gospodarzom, oraz niewielką pełnoplastyczną postać jeźdźca na koniu. Tę ostatnią przywiózł ze sobą do Polski i nie rozstawał się z nią przez całe życie. Kilkukrotnie rzeźbą tą potwierdzał swój talent, ubiegając się o możliwość nauki zawodu. Traktował *Konika* jak przedmiot o nadprzyrodzonej, apotropaicznej mocy; wierzył, że przynosi mu szczęście.



78

Grzegorz Pecuch
podczas pobytu na
robotach przymusowych
w Niemczech, 1940.
Fot. AGP

79

**Grupa robotników
na przymusowych
robotach. Polacy,
Rosjanie i Ukraińcy.
Bünningstedt
k. Hamburga
w Niemczech, 1945.
W drugim rzędzie
z prawej, w kapeluszu,
Grzegorz Pecuch.
Fot. AGP**



1945

Przebył trudną drogę powrotną do rodzinnego domu, do Florynki. Umiejętności zdobyte przed wojną podczas nauki u studytów w Uniowie pozwoliły mu na zarobek drobnymi usługami krawieckimi oferowanymi sąsiadom i mieszkańcom okolicznych miejscowości. W wolnych chwilach rzeźbił.

1945–1946

Odbył pięcioletnią praktykę zawodową u rzeźbiarza Jana Żaroffe (1888–1952) w Nowym Sączu, zapewne w pracowni przy ul. Św. Ducha. Żaroffe zajmował się przede wszystkim produkcją galanterii drzewnej, a także snycerskich elementów wyposażenia i wystroju wnętrz sakralnych, projektował też nagrobki kamienne.

1946–1950

Po zdany pomyślnie egzaminie wstępnym (1 września 1946 r.) uczył się w Gimnazjum Rzeźbiarskim Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego,

GRZEGORZ PECUCH

przemianowanym w 1948 r. na Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Jako uczeń zamiejscowy zakwaterowany został w szkolnym internacie (przy ul. Krupówki róg Nowotarskiej) kierowanym przez Marię Stachowską. Ze względu na ubóstwo rodziny ubiegał się o obniżenie obowiązkowych opłat i przyznanie stypendium. W zakopiańskiej szkole rzeźby w tamtym czasie nauczali Stanisław Zdyb, Roman Olszowski i Antoni Kenar. Szczególnie tego ostatniego Pecuch wspominał jako swojego mistrza, który nadał kierunek jego dalszej karierze artystycznej.

1947

W ramach akcji „Wisła” rodzina Pecuchów została przesiedlona z Florynki do miejscowości Poźrzadło w gm. Łągów, pow. świebodziński, woj. lubuskie. Grzegorz Pecuch w tym czasie kontynuował naukę w Zakopanem, ale latem, w czasie wysiedleń przyjechał do Florynki i omal nie został aresztowany pod zarzutem przynależności do oddziałów partyzanckich. Te dramatyczne wydarzenia stały się tematem fryzu na ścianie pomieszczenia szkolnego i dekoracji ceramicznych naczyń.



80

**Portret ojca, Poźrzadło
1953, rys. oł., zb. prywatne.
Fot. K. Chrudzimska-
Uhera**

81

**Portret matki, Poźrzadło
1953, rys. oł., zb. prywatne.
Fot. K. Chrudzimska-
Uhera**

OK. 1948–1950

Pracował przy wystroju głównej sali restauracji na Gubałówce, realizowanym według przedwojennego projektu Antoniego Kenara. Pecuch wykonał rytu sceny rodzajowe z życia górali na boazerii ścian.

1950

19 czerwca – po ukończeniu nauki w zakresie programu czteroletniego liceum technik plastycznych zdał egzamin przed Państwową Komisją Egzaminacyjną i uzyskał tytuł technika sztuk plastycznych oraz otrzymał świadectwo dojrzałości Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem z numerem 15.

1950–1955

Studiował w Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie, w pracowni Mariana Wnuka.

82

Rodzina, 1954, gips.
Rzeźba wykonana
w pracowni prof.
M. Wnuka w ASP
w Warszawie. Fot. AGP



83

Rzeźbiarz, lata 50., gips.
Rzeźba wykonana
w pracowni prof.
M. Wnuka w ASP
w Warszawie. Fot. AGP





84

Akt kobiecy, 1954, gips.
Rzeźba wykonana
w pracowni prof.
M. Wnuka w ASP
w Warszawie. Fot. AGP

85

*Meksykanka na
Gubałówce*, Zakopane
1955, rys. oł., zb. pryw.
Fot. K. Chrudzimska-
Uhera

1952–1954

Jako student Akademii Sztuk Plastycznych 1 maja: 1952, 1953 i 1954 otrzymał tytuł Przewodnika za Naukę i Pracę Społeczną.

1954

Umarł Jan Pecuch, ojciec rzeźbiarza.

1955

8 lipca – otrzymał absolutorium na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie.

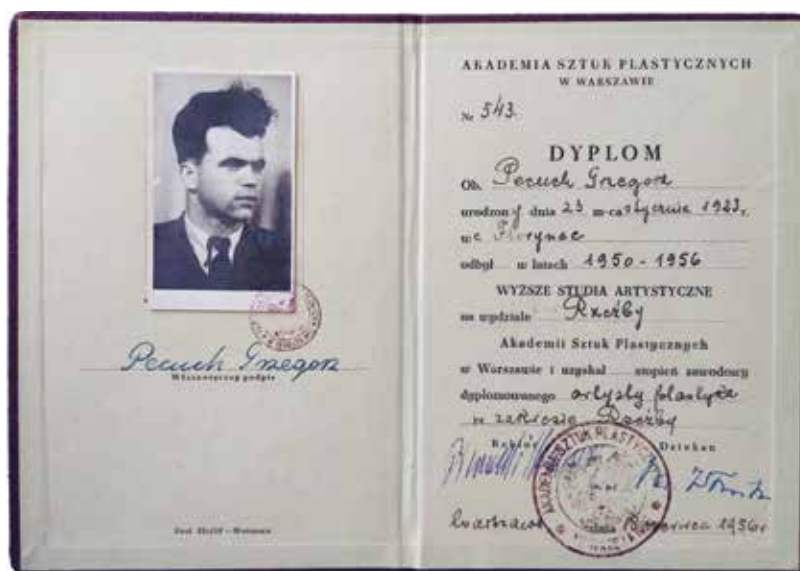
Podjął pracę w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, gdzie był nauczycielem rzeźby nieprzerwanie do 1975 r.

1956

18 czerwca – uzyskał stopień zawodowy dyplomowanego artysty plastyka w zakresie rzeźby w Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie na Wydziale Rzeźby w pracowni Mariana Wnuka. Aktywnie zaangażował się w działalność Sekcji Rzeźby, był członkiem Zarządu, a w latach 60. i 70. kilkakrotnie pełnił funkcję przewodniczącego i zastępcy przewodniczącego Sekcji.

86

Dyplom ukończenia
Akademii Sztuk
Plastycznych
w Warszawie,
1956, AGP. Fot. K.
Chrudzimska-Uhera



1957

Podczas wakacyjnego pobytu w Krynicy poznał Nikifora. Naszkicował kilka jego portretów.

Latem, pierwszy raz od czasu akcji „Wisła”, odwiedził rodzinną wieś Florynkę.

W grudniu wziął udział w pierwszej zbiorowej wystawie w Krakowie, eliminacyjnym pokazie rzeźb poprzedzającym I Ogólnopolską Wystawę Rzeźby. Pokazał dwie prace z 1956 r.: *Łemko* i *Odpoczynek*.



87

Nikifor, Krynica 1957.
Fot. G. Pecuch

88

Portret Nikifora, Krynica
1957, rys. tusz, zb. pryw.
Fot. K. Chrudzimska-
Uhera

1957–1958

Wraz z Władysławem Hasiorem pracował przy wystroju Domu Turysty w Zakopanem. Obaj młodzi rzeźbiarze realizowali projekty swojego profesora i mistrza – Antoniego Kenara. Pecuch wykonał: kratę do drzwi, porzeźbienie (dekorację płaskorzeźbioną) ślimienia, desek sufitu i słupów w części hotelowej, gospodzie, świetlicy i ganku.

1958

W maju wziął udział w zbiorowej wystawie „Drzwi otwarte” w gmachu Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Zakopanem. Pokazał dwie prace z 1956 r.: *Łemko* i *Odpoczynek*.

Odbyła się jego pierwsza indywidualna wystawa w Klubie ZPAP w Zakopanem.

89

Spotkanie karnawałowe
w domu państwa
Sikorskich w domu przy
Strążyskiej, Zakopane
1958. W pierwszym
rzędzie, od lewej:
Irena Sikorska,
Władysław Roj „Skleroza”,
Hanna Zielińska;
za nimi, od lewej:
Helena z d. Bäcker
Kowalska-Hajdukiewicz;
n.n., Elżbieta Tomiło,
Grzegorz Pecuch.
Fot. AGP



1959

19 lutego – zmarł Antoni Kenar.

Grzegorz Pecuch został powołany na członka Zarządu Komitetu Miejskiego Społecznego Funduszu Odbudowy Stolicy w Zakopanem.

W listopadzie odbyła się indywidualna wystawa jego rzeźb w Zakopanem w Piwnicy Klubu Plastyków przy ul. Krupówki. Artysta pokazał m.in. *Portret Agnieszki*.

1960

16 sierpnia – wziął ślub w Krakowie z Zofią z d. Parij (ur. 1941 we Lwowie, córką Michała i Olgi), studentką Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Krakowie.

Wziął udział w wystawie prac uczniów PLTP w Nowym Jorku.

Z okazji Dnia Nauczyciela otrzymał nagrodę „za wyjątkowo sumienną pracę nauczycielską i inne dodatkowe prace związane z nauczaniem i wychowaniem młodzieży”.



90

Grzegorz Pecuch
z żoną Zofią na zabawie
sylwestrowej, Kraków
1960. Fot. AGP

Wziął udział w wystawie sztuki rejonu tatrzańskiego zorganizowanej przez CPLiA w Waszyngtonie USA, „na którą złożyły się dzieła zawodowych artystów-plastyków, twórców ludowych oraz uczniów Państw. Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem [...]. Wielu amerykańskich rzeźbiarzy dekoratorów i architektów przychodziło specjalnie, aby obejrzeć rzeźby w drzewie

Rząsy, Szcerby czy Pecucha” (*Sukces zakopiańskich plastyków. Z wystawy CPLiA w Waszyngtonie*, „Dziennik Polski” 1961, 19 styczeń, [wycinek] AGP).

1961

Otrzymał nagrodę za projekt zabawki (praca nr ew. 37/2, godło Rak), który został zakwalifikowany do II etapu Stałego Spółdzielczego Konkursu „Plastuś” org. przez Centralny Związek Spółdzielczości Pracy Przemysłów Różnych.

Z wystawy „Polskie dzieło artystyczne w XV-leciu PRL” do Muzeum w Toruniu zakupiona została rzeźba *Żubr* (drewno).

1962

Na świat przyszedł Dariusz – syn Zofii i Grzegorza Pecuchów.

1963

22 lipca – odsłonięty został granitowy Pomnik Partyzantów w Uściu Gorlickim, zaprojektowany przez Grzegorza Pecucha w 1960 r., ku czci ofiar niemieckiego i sowieckiego terroru na Łemkowszczyźnie w latach 1939–1945.

91

Grzegorz Pecuch podczas
pracy przy pomniku
w Uściu Gorlickim, 1963.
Fot. AGP



92

Pomnik w Uściu
Gorlickim, ok. 1963.
Fot. AGP



GRZEGORZ PECUCH

1 sierpnia – został członkiem Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki (leg. nr 0011975).

Rzeźbę *Człowiek i drzewo* ofiarował zakopiańskiemu oddziałowi Ligi Ochrony Przyrody.

1964

Wykonał elementy rzeźbiarskie (głowy sfinksów, zwierząt, ptaków i figury ludzkie) mebli do scenografii w filmie Jerzego Kawalerowicza *Faraon*. Meble z drewna świerkowego wykonane zostały przez zespół uczniów PLTP pod kierunkiem Andrzeja Styrzuli, z kolei Ewa Fajkosz wykonała kilkaset sztuk kulek ceramicznych, wykorzystanych w filmie w scenie przedstawiającej głosowanie.



93

Tron, 1964, drewno.
Fot. AGP

94

Rodzina Grzegorza Pecucha, Kraków, Boże Narodzenie 1964. Od lewej: teściowie Olga i Michał Parij, żona Zofia, syn Dariusz, Grzegorz Pecuch, Makryna Serkies-Maciborek – babka Zofii Pecuch. Fot. AGP



1965

22 stycznia – otrzymał prawo do korzystania z dodatkowej powierzchni mieszkalnej – osobnej izby – przy ul. Strążyskiej 8.

Podczas wystawy „20 lat PRL w Twórczości Plastycznej” rzeźba *Macierzyństwo* została zakupiona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Wziął udział w Międzynarodowej Wystawie Rzeźby w Hadze w Holandii.

Otrzymał Wyróżnienie Honorowe za rzeźbę *Łowca* wystawioną na XX Ogólnopolskiej Jubileuszowej Wystawie Plastyki w Radomiu w dn. 9 maja–15 czerwca 1965.

W tomiku wierszy Jerzego Harasymowicza *Budowanie lasu* (wyd. PIW) ukazał się wiersz *U rzeźbiarza Pecucha na Kasprusiach w Zakopanem*.

1966

18 maja – rzeźby *Jesień* (1962) i *Przebudzenie* (1965) zostały zakupione do Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Zaprezentował swoje rzeźby w ramach festiwalu Jesień Tatrzańska.



95

Grzegorz Pecuch (stoi pierwszy z prawej) z rodziną w Zakopanem, zima 1965. W saniach siedzą od lewej: Antonina Kowalska, siostra artysty, syn Dariusz i żona Zofia. Obok rzeźbiarza stoi brat Andrzej.
Fot. AGP

96

Grzegorz Pecuch podczas wycieczki na Łysanki, Tatry 1960.
Fot. AGP



97

Grzegorz Pecuch na nartach na Gubałówce, zima 1961/1962.
Fot. AGP

1967

Wziął udział w wystawie „Polska Sztuka Stosowana” w Wiedniu w Austrii.

Siedem rzeźb: *Wspinacz, Miś, Kot, Przyjaciele, Istnienie, Łowca* i *Opanowanie Przyrody*, pokazanych zostało na wystawie zorganizowanej przez ZPAP w Ośrodkach Kultury Polskiej w Berlinie (NRD), Bratysławie (Czechosłowacja), Budapeszcie (Węgry), Pradze (Czechosłowacja) i Sofii (Bułgaria). W wystawie uczestniczyli też Bronisław Chromy, Józef Kandefer i Edward Piwowarski.

Został członkiem Grupy 14 (wcześniej: Grupa XI) – utworzonej przez zakopiańskich artystów, i wziął udział w jej wystawach w galerii Pod Arkadami Krakowie i BWA w Zakopanem (do Grupy 14 należeli m.in.: Tadeusz Brzozowski, Barbara Gawdzik-Brzozowska, Władysław Hasior, Antoni Łach, Arkadiusz Waloch, Jan Kosiński, Antoni Rząsa).

Wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Rzeźby w Zachęcie i otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

1968

6 stycznia – podczas Ogólnopolskiej Wystawy Rzeźby w Zachęcie rzeźba *Niewolnik* została zakupiona do Muzeum Narodowego w Warszawie.

1969

Odbyła się wystawa indywidualna rzeźb Grzegorza Pecucha w Domu Sztuki w Rzeszowie. Pokaz obejmował trzydzieści trzy rzeźby drewniane i jeden odlew gipsowy (portret) z lat 1956–1969.

Rzeźba *Kot* została zakupiona przez BWA Dom Sztuki w Rzeszowie.

Kandydował w wyborach do Rady Narodowej (z okr. nr 7) i 16 czerwca, uchwałą nr I/3/69 Miejskiej Rady Narodowej z dn. 13 czerwca 1969, został członkiem Komisji Kultury Miejskiej Rady Narodowej w Zakopanem.

1971

7–27 czerwca – uczestniczył w III Ogólnopolskiej Wystawie Rzeźby w Warszawie, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Pokazał rzeźbę *Macierzyństwo* (1971, drewno, wys. 90 cm).

GRZEGORZ PECUCH

W maju w Galerii Rzeźby ZPAP w Warszawie zaprezentowanych zostało trzydzieści jeden rzeźb drewnianych z lat 1956–1971. Następnie, w nieco okrojonej formie (28, a ostatecznie 27 rzeźb), ekspozycja przeniesiona została do Muzeum Regionalnego w Gorzowie Wielkopolskim i Klubu Oficerskiego w Kostrzynie.

15 listopada – został wyróżniony odznaką Zasłużony Działacz Kultury nadawaną przez Ministra Kultury i Sztuki (legitymacja nr 7129).



98

Grzegorz Pecuch podczas zajęć plenerowych z uczniami PLTP w Zakopanem, 1959. Fot. W. Werner

1972

lutymarzec – odbyła się wystawa indywidualna rzeźb Grzegorza Pecucha w Opolu. Rzeźbiarz otrzymał propozycję zakupu rzeźby *Przygoda* (1962, drewno, wys. 63 cm).

sierpień – 27 rzeźb z lat 1956–1971 zostało zaprezentowanych na wystawie indywidualnej zorganizowanej przez BWA w Ratuszu w Kłodzku.

1 września – otrzymał nominację na nauczyciela przedmiotów artystycznych w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Kenara w Zakopanem.

wrzesień – współpracował z Komitetem Organizacyjnym V Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem.

1973

99

Grzegorz Pecuch
udziela korekty
uczennicom PLTP
w Zakopanem,
lata 60. XX w.
Fot. Z. Rydet z serii
Dokumentacje
1950–1978,
Zakopane 1969 r.,
© Fundacja
im. Zofii Rydet

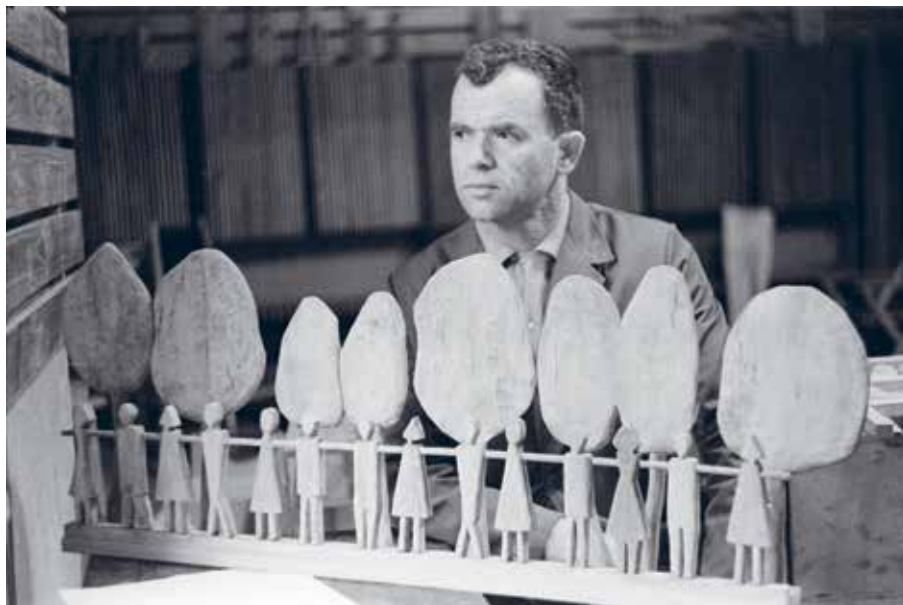


26 czerwca–6 lipca – jako nauczyciel liceum w Zakopanem, uczestniczył w kursie dla nauczycieli rzeźby zorganizowanym przez Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie.

Grudzień–styczeń 1974 – brał udział w wystawie w Sztokholmie w Sveagalerie.

1974

luty – uczestniczył w wystawie w Powiatowej Poradni Kulturalno-Oświatowej w Gorlicach.



100

Grzegorz Pecuch
w pracowni szkolnej PLTP
w Zakopanem,
lata 60. XX w.
Fot. Z. Rydet z serii
Dokumentacje
1950–1978,
Zakopane 1969 r.,
© Fundacja
im. Zofii Rydet

27 lutego – rozpoczął roczny płatny urlop dla poratowania zdrowia, po którym przeszedł na rentę inwalidzką i nie wrócił do zawodu nauczyciela.

1 maja – jako nauczyciel dyplomowany PLTP w Zakopanem został mianowany i powołany na stanowisko profesora szkoły średniej.

1975

„W pierwszej połowie lat 70. miało miejsce wydarzenie, które naraziło artystę na poważne nieprzyjemności i wpłynęło na jego dalsze życie. Uczniowie jego bez zgody władz budowali pomnik – popiersie generała Władysława Sikorskiego [...]. Na ich prośbę nauczyciel pomógł im w wykonaniu tablicy – inskrypcji objaśniającą rzeźbę. Ówczesna służba bezpieczeństwa, a były to czasy PRL, oskarżyła Pecucha jako współautora pomnika. [...] Prześladowania, szykany ze strony władz były dla artysty ciężkim przeżyciem psychicznym i w konsekwencji spowodowały zwolnienie go z pracy w Liceum w 1975 roku” (Dąbrowiecki 2009).

Artystę wsparli Władysław Hasior i Tadeusz Szczepanek – ówczesny dyrektor Muzeum Tatrzańskiego, dzięki któremu Pecuch otrzymał pracownię

101

Grzegorz Pecuch
w pracowni przy
ul. Grunwaldzkiej
w Zakopanem, 1970.
Fot. W. Werner



przy Krupówkach. Nie można było pomóc odwołanej dyrekcji szkoły, w tym dyrektorowi Kazimierzowi Fajkoszowi.

marzec – odbyła się wystawa indywidualna Grzegorza Pecucha w Muzeum w Nowym Sączu, na której zaprezentowanych zostało 28 prac.

1976

9 stycznia – otrzymał Złotą Odznakę „za szczególny wkład osobisty w realizowaniu statutowych celów i zadań Związku Polskich Artystów Plastyków”.

1978

Uczestniczył w wystawie „400 dzieł na 400-lecie Zakopanego”. Zdobył II nagrodę za prezentowane rzeźby *Wspinacz* i *Krynica*, które zostały zakupione z przeznaczeniem do zbiorów tworzonej w Zakopanem Galerii Miejskiej.

Został odznaczony Złotą Odznaką za Zasługi dla Województwa Nowosądeckiego oraz Złotą Odznaką Za Zasługi dla Zakopanego.

1980

19 grudnia – otrzymał orzeczenie inwalidztwa II grupy.

1981

Odbyła się indywidualna wystawa w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Zakopanem.

1982

wrzesień – otrzymał dyplom i nagrodę Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Nowym Sączu „za wybitne osiągnięcia w upowszechnianiu kultury na terenie województwa nowosądeckiego”.

1984

Podczas wystawy „Rzeźba 1984” w Galerii ZAR Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie, rzeźba *Kompozycja* została zakupiona do kolekcji Galerii. Podjął się pracy przy polichromowaniu rzeźby do ołtarza w klasztorze ojców bazylianów w Warszawie.

Został członkiem Stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem.

maj – otrzymał nagrodę Naczelnika Miasta Zakopanego i Gminy Tatrzańskiej za „wkład w rozwój i upowszechnianie kultury”.

Otrzymał nagrodę Wojewody Nowosądeckiego „za wybitne osiągnięcia w twórczości artystycznej na terenie województwa nowosądeckiego”.

1985

Współpracował z Przedsiębiorstwem Państwowym Sztuka Polska Delegatura w Zakopanem, zarejestrowany pod nr ZA106.

1986

Jury II Salonu „Sztuki Podhalańskiej” przyznało Grzegorzowi Pecuchowi III nagrodę w dziale rzeźby.

13 marca – zmarła matka artysty Melania Pecuch.

11 kwietnia – z wystawy II Salon Zimowy Rzeźby '86 została zakupiona rzeźba *Genesis* (grusza), z przeznaczeniem do kolekcji Galerii Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie (Galeria ZAR, ul. Nowy Świat 21). Aktualnym właścicielem rzeźby po darowiźnie z 2005 r. jest Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

maj – otrzymał dyplom Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Nowym Sączu „za upowszechnianie kultury na terenie województwa nowosądeckiego”.

grudzień–1987 marzec – odbyła się indywidualna Jubileuszowa Wystawa 30-lecia pracy twórczej Grzegorza Pecucha, otwarta 2 grudnia 1986 r. w Galerii BWA w Zakopanem, następnie prezentowana w Domu Wojska Polskiego w Warszawie. Zaprezentowane zostały 102 obiekty.

1987

5 marca – w Galerii Domu Wojska Polskiego w Warszawie (Krakowskie Przedmieście 11) otwarta została Wystawa Rzeźby Grzegorza Pecucha, organizatorami byli: Stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem, BWA w Nowym Sączu Galeria w Zakopanem, Dom Wojska Polskiego.

23 marca – został przyjęty w poczet członków Związku Artystów Rzeźbiarzy, nr ew. 423.

14 kwietnia – otrzymał Złotą Odznakę za Zasługi dla Zakopanego, nadaną przez Prezydium Rady Narodowej Miasta Zakopanego i Gminy Tatrzańskiej.

2 czerwca – Muzeum Tatrzańskie zakupiło rzeźbę *Niedźwiedzica* (1968, drewno lipowe, wys. 68 cm).



102

Legitymacja Związku Artystów Rzeźbiarzy, 1987, AGP. Fot. K. Chrudzimska-Uhera

27 października – odbył się wernisaż wystawy „Grzegorz Pecuch – Drewo-rezby” w willi Flora w Starym Smokowcu (wtedy Czechosłowacja) w ramach Dni Kultury Zakopanego w Wysokich Tatrach „Vysoke Tatry”.

1988

marzec – zdobył wyróżnienie na 4 Salonie Stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem.

marzec – otrzymał Nagrodę im. Stanisława Witkiewicza przyznaną za całokształt działalności twórczej przez Stowarzyszenie Artystów-Twórców Sztuk Pięknych „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem.

kwiecień – otrzymał Medal 100-lecia Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem (nr 23) przyznany przez Kolegium Kustoszy z okazji obchodów jubileuszowych.

103

Międzynarodowa
legitymacja artysty
plastyka, 1989, AGP.
Fot. K. Chrudzimska-
Uhera



1989

marzec – otrzymał wyróżnienie podczas 5. Salonu Stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem.

kwiecień – razem z artystami z Zakopanego wziął udział w wystawie w Siegen w Niemczech, w Galerii Miejskiej, pokazał rzeźby *Żubry* i *Kot*. Razem z artystami z Zakopanego uczestniczył w wystawach zbiorowych w Anglet we Francji i Saint Sebastian w Hiszpanii.

1991

Grzegorz Dubowski wyreżyserował dokumentalny film biograficzny o życiu i twórczości Grzegorza Pecucha pt. *Wydobyłem rzeźbę z lasu* (prod. TVP).



104

Artyści zakopiańscy podczas trwania wystawy „Sztuka Polska z Tatr”, Playa De La Concha, San Sebastian, Hiszpania, 1989. Na zdjęciu m.in. Henryk Burzec, Grzegorz Pecuch, Antoni Grabowski (st.), Stanisława Strachanowska (kier. Wydz. Kultury m. Zakopane), Ireneusz Wrzesień (dyrektor PLSP im. A. Kenara), Helena Sułkowska-Pawlik. Fot. AGP

1993

marzec–grudzień – odbyła się jubileuszowa wystawa „Grzegorz Pecuch. W 70-tą rocznicę urodzin”, prezentowana w Krakowie (w Galerii Sztuki Ukraińskiej przy Fundacji im. św. Włodzimierza) oraz w Ukrainie: we Lwowie, Kołomyi i Brzeżanach. Zaprezentowane zostały 23 rzeźby wykonane w latach 1956–1991.

Ofiarował rzeźbę *Święta Olga* (1990, drewno orzechowe, wys. 67 cm) Międzynarodowemu Centrum Oświaty, Nauki i Kultury we Lwowie.

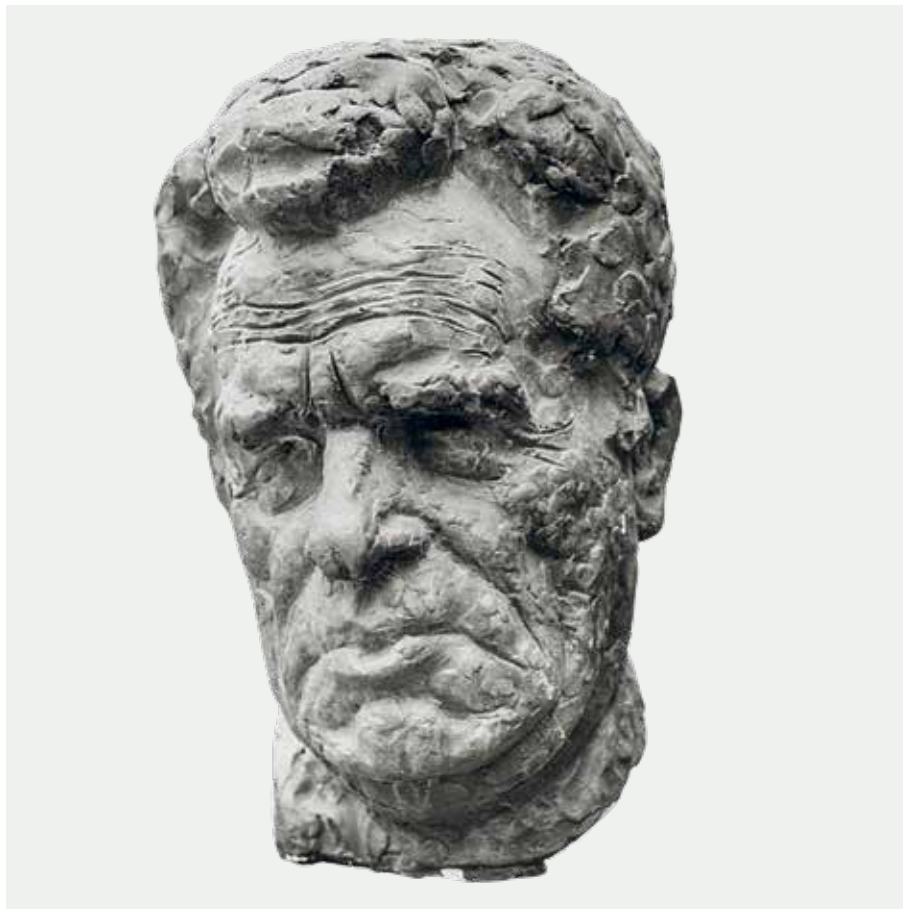
11–15 lipca – rzeźba *Pegaz* ze zb. Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu została pokazana na wystawie sztuki współczesnej w belgijskim mieście Lier.

1996

1 sierpnia – w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem otwarta została wystawa jubileuszowa 40-lecia pracy twórczej, na której zaprezentowano 25 rzeźb w drewnie wykonanych w latach 1964–1996.

105

Emmanuel Myśko,
*Portret Grzegorza
Pecucha, 1993.*
Fot. AGP



1997

kwiecień – podczas 13. Salonu Stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska” otrzymał Nagrodę im. Stanisława Witkiewicza.

2000

W Galerii Dziennika Polskiego w Krakowie miała miejsce wystawa indywidualna „Rzeźby z duszą”, na której zaprezentowano 18 prac wykonanych w latach 1970–2000.



106

Zofia i Grzegorz Pecuchowie (stoją pierwsi z lewej) na spotkaniu z Janem Pawłem II w siedzibie Fundacji św. Włodzimierza Chrzyciela Rusi Kijowskiej w Krakowie, 9 czerwca 1997. Obok papieża Włodzimierz Mokry – Prezes Fundacji, proboszcz Michał Feciuch, arcybiskup obrządku greckokatolickiego Jan Martyniak.
Fot. AGP

2003

23 stycznia – z okazji 80. urodzin artysty w zakopiańskim Urzędzie Miasta odbyła się jubileuszowa uroczystość z udziałem oficjalnych gości.

2008

24 listopada – Grzegorz Pecuch zmarł, pochowany został w Zakopanem na komunalnym cmentarzu parafialnym na Parđałówce.

2013

czerwiec – 37 rzeźb Pecucha zostało zaprezentowanych na wystawie jubileuszowej w 90. rocznicę urodzin w Ośrodku Konferencyjno-Wystawieniowym Kasztel w Szymbarku oddz. Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach.

2016

1 lipca–2 października – w Galerii Władysława Hasióra w Zakopanem, oddziale Muzeum Tatrzańskiego, miała miejsce retrospektywna wystawa: „Moje rzeźby rosną w lesie”, która zbiegła się z jubileuszem 60-lecia pracy twórczej rzeźbiarza.

2020

wrzesień–listopad – odbyła się wystawa indywidualna „Droga niezwykła, droga niełatwa” w Muzeum Regionalnym w Kozienicach, na której zaprezentowane zostały 52 rzeźby.

2021

maj – dwie rzeźby: *Ptaki* i *Kura*, pokazane zostały na wystawie zbiorowej „110 lat ZPAP okręgu zakopiańskiego” zorganizowanej w Ośrodku Konferencyjno-Wystawienniczym Kasztel w Szymbarku, oddz. Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach.

2022

lipiec, wrzesień–październik–2022 luty–marzec – w ramach wystawy zbiorowej „110 lat ZPAP okręgu zakopiańskiego” pokaz rzeźb w: Galerii Rzeźby K&K Art w Warszawie, Galerii Szalom w Krakowie i w BWA w Rzeszowie.



WYSTAWY INDYWIDUALNE

- 1958 Klub ZPAP, Zakopane
-
- 1959 Piwnica Klubu Plastyków, Zakopane
-
- 1962 Klub MPiK Dom Turysty, Zakopane
-
- 1963 Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane „Rzeźby Tkanina”
Grzegorz Pecuch i Stefania Sieklucka
-
- 1967 Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane
-
- 1969 Biuro Wystaw Artystycznych, Rzeszów
Biblioteka i Czytelnia Miejska, Przemyśl
-
- 1971 Galeria Rzeźby, Warszawa
Muzeum, Gorzów Wielkopolski
Klub Oficerski, Kostrzyń
-
- 1972 Biuro Wystaw Artystycznych, Opole
BWA – Ratusz, Kłodzko
-
- 1974 Dwór Karwacjanów, Gorlice
-
- 1975 Muzeum, Nowy Sącz
-
- 1981 Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Zakopane
-
- 1986 Wystawa Jubileuszowa „30-lecie Pracy Twórczej”, BWA, Zakopane
-

- 1987** Wystawa Jubileuszowa „30-lecie Pracy Twórczej”, Galeria Sztuki DWP, Warszawa
-
- Wystawa „Vysoke Tatry”, Dni Kultury Zakopanego, Stary Smokovec, Słowacja (Czechosłowacja)
-
- 1993** Wystawa Jubileuszowa „W 70. Rocznicę Urodzin”, Galeria Sztuki przy Fundacji Św. Włodzimierza, Kraków; Lwów, Ukraina; Kołomyja, Ukraina; Brzeżany, Ukraina
-
- 1996** Wystawa Jubileuszowa „40-lecie Pracy Twórczej”, Galeria Władysława Hasióra, Zakopane
-
- 2000** Wystawa „Rzeźba z Duszą”, Galeria Dziennika Polskiego, Kraków
-
- 2015** Wystawa Jubileuszowa „W 90. Rocznicę Urodzin”, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów Ośrodek Konferencyjno-Wystawienniczy Kasztel, Szymbark
-
- 2016** Wystawa „Moje Rzeźby Rosną w Lesie”, Galeria Władysława Hasióra, Zakopane
-
- 2020** „Droga Niezwykła, Droga Niełatwa”, Muzeum Regionalne, Kozienice
-

WYSTAWY ZBIOROWE

- 1957** Eliminacyjny Pokaz Rzeźby, Kraków
-
- 1958** Wystawa „Drzwi Otwarte”, Zakopane
-
- 1959** Wystawa „Sztuka Użytkowa”, Zakopane
-
- Wystawa Młodej Plastyki, Sopot
-
- Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
-
- XV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Radom
-
- 1960** Wystawa „Sztuka Podhala”, Nowy Jork, USA
-
- Wystawa „Sztuka Podhala”, Waszyngton, USA
-
- Wystawa Rzeźby Okręgu ZPAP, Zakopane
-
- Wystawa „Rzeźba Polska 1945–1960”, Warszawa
-
- XVI Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Radom
-
- 1961** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
-
- 1962** Wystawa „Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa
-
- Wystawa zorganizowana przez CPLiA w okresie FIS „Sztuka i Rękodzieło Podhala”, Zakopane
-
- Wystawa Okręgu ZPAP „50 lat Plastyki Zakopiańskiej”, Zakopane
-

- 1963** Wystawa „50-lecie ZPAP”, Zakopane

Okręgowa Wystawa ZPAP, Zakopane

Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Bielsko-Biała
- 1964** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane

Wystawa darów dla Galerii Miejskiej, Zakopane

Wystawa „20 lat PRL w Twórczości Plastycznej”, Zakopane
- 1965** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane

XX Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Radom, 9 V–15 VI
(wyróżnienie honorowe)

Ogólnopolska Wystawa „20 lat PRL w Twórczości Plastycznej”,
Warszawa

Międzynarodowa Wystawa Rzeźby, Haga, Holandia

Wystawa grupy artystów nauczycieli, Galeria Pegaz, Zakopane
- 1966** Ogólnopolska Wystawa „Przeciw Wojnie”, Lublin

Wystawa darów dla galerii miejskiej, Zakopane

Ogólnopolska Wystawa „Rzeźba Młodych”, Kraków

Wystawa Plastyki „Milenium”, Radom

Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
- 1967** Wystawa „Polska Sztuka Stosowana”, Wiedeń, Austria

Wystawa Grupy14, Zakopane

Wystawa Grupy14, Kraków

Ogólnopolska Wystawa Rzeźby, Warszawa

Wystawa „50 lat Wielkiego Października”, Radom
- 1967/
1968** Wystawa rzeźby ZPAP, ośrodki kultury polskiej: Praga,
Czechosłowacja; Berlin, Niemcy; Bratysława, Czechosłowacja;
Budapeszt, Węgry; Sofia, Bułgaria

- 1968** Wystawa Grupy Zakopiańskiej, Zakopane
 Plenerowa Wystawa Rzeźby, Kraków-Nowa Huta
 Wystawa absolwentów Państwowego Liceum Technik
 Plastycznych „XX-lecie PLTP”, Zakopane
- 1970** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
- 1971** III Ogólnopolska Wystawa Rzeźby, Zachęta Narodowa Galeria
 Sztuki, Warszawa
- 1972** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
- 1973** Wystawa Okręgu ZPAP, Zakopane
 „Plastyka Zakopiańska 1909–1973”, Kraków
 Wystawa rzeźby, Rio de Janeiro, Brazylia
- 1973/**
1974 Wystawa rzeźby, Sveagalerie w Sztokholmie, Szwecja (Biuro
 Handlu Zagranicznego DESA)
- 1974** IX Salon Marcowy, BWA Zakopane
 Wystawa „Rzeźba Kameralna”, Sopot
 Wystawa rzeźby, Wiedeń
- 1978** Wystawa Ogólnopolska „400 Dzieł na 400-lecie Zakopanego”,
 Zakopane
- 1982** Wystawa Okręgu ZPAP „Karol Szymanowski w twórczości
 plastycznej”, Zakopane
 Wystawa „Jesienne Spotkania”, Muzeum Okręgowe, Nowy Sącz
 „Karol Szymanowski w twórczości plastycznej”, Biuro Wystaw
 Artystycznych, Zakopane
- 1983** Targi Plastyki Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane
 „Tematy Religijne w Plastyce Współczesnej”, Zakopane
 Wystawa sztuki, Asker, Norwegia

- 1984** Biennale Sztuki Sakralnej, Biuro Wystaw Artystycznych, Gorzów Wielkopolski
-
- Wystawa „Rzeźba 1984” – Galeria ZAR, Warszawa
-
- Wystawa „Jesienne Spotkania”, Muzeum Okręgowe, Nowy Sącz
-
- Wystawa sztuki, Bayonne, Francja
-
- 1985** Wystawa „Sztuka Polska”, Uljanowsk, ZSRR
-
- I Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane
-
- I Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Nowy Sącz
-
- Wystawa „Ziemia i Ludzie”, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane
-
- Wystawa „Ziemia i Ludzie”, Biuro Wystaw Artystycznych, Nowy Sącz
-
- 1986** II Salon Rzeźby, Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy, Warszawa
-
- Wystawa „Sztuka Podhala”, Smoljan, Bułgaria
-
- II Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane
-
- 1987** III Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane; Galeria DWP Warszawa
-
- 1988** IV Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane; Galeria DWP Warszawa
-
- IV Salon Rzeźby, Galeria ZAR, Warszawa
-
- Wystawa „Przeciw Wojnie”, BWA, Gorlice
-
- 1989** Wystawa „Artyści z Zakopanego”, Ziegen, Niemcy
-
- Wystawa „Sztuka Polska z Tatr”, Anglet, Francja
-
- Wystawa „Sztuka Polska z Tatr”, San Sebastián, Hiszpania
-
- V Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane; Galeria DWP Warszawa
-

- Wystawa „Dla Pokoju”, BWA, Zakopane
-
- IV Krakowskie Triennale Rzeźby Religijnej, Kraków
-
- „Rzeźba Polska”, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków
-
- Ogólnopolski przegląd rzeźby 1979–1989, Zachęta Warszawa
-
- 1990** VI Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1991** VII Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1992** VIII Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1993** IX Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 11–15 lipca, wystawa sztuki współczesnej, Lier, Belgia
-
- 1994** X Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1995** XI Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1996** XII Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- 1997** XIII Salon Stowarzyszenia Sztuka Podhalańska, BWA, Zakopane
-
- „Artyści Zakopiańscy. Rzeźba Tkanina Artystyczna”, BWA, Zakopane
-
- 1998** XX Salon Marcowy „50 lat Szkoły Antoniego Kenara”, BWA, Zakopane
-
- 1999** „Artyści Zakopiańscy. Rzeźba Tkanina Artystyczna”, BWA, Zakopane
-
- 2001** Wystawa Jubileuszowa „90-lecie Związku Polskich Artystów Plastyków w Zakopanem”, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
-
- 2002** „Portret w Twórczości Artystów Zakopiańskich”, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
-
- 2003** Wystawa ZPAP w Zakopanem dedykowana Władysławowi hr. Zamoyskiemu w 150. rocznicę urodzin: „Tryptyk Symbiotyczny (ingerencja, integracja, inspiracja)”, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
-

- 2017** Wystawa „Relacja Warszawa–Zakopane”, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie
-
- 2018** Wystawa „Anioły pod Tatrami VI”, Galeria Pod makiem, Zakopane
-
- 2019** Wystawa „Anioły pod Tatrami VII”, Galeria Pod makiem, Zakopane
-
- 2021** Wystawa „110 lat okręgu zakopiańskiego ZPAP”, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów Ośrodek Konferencyjno-Wystawienniczy Kasztel, Szymbark (maj), Galeria Rzeźby K&K Art, Warszawa (lipiec), Galeria Szalom, Kraków (wrzesień–październik)
-
- 2022** Wystawa „110 lat okręgu zakopiańskiego” ZPAP, BWA Rzeszów
-

RZEŹBY W ZBIORACH

BWA w Opolu

BWA Dom Sztuki w Rzeszowie

Dom Turysty im. Mariusza Zaruskiego w Zakopanem (ob. hotel Aries)

Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem

Międzynarodowe Centrum Oświaty, Nauki i Kultury we Lwowie

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Muzeum Narodowe w Warszawie

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

Muzeum Okręgowe w Toruniu

Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

kolekcje prywatne w kraju i za granicą

BIBLIOGRAFIA

ARCHIWALIA

AGP – ARCHIWUM PRYWATNE GRZEGORZA
PECUCHA, ZB. RODZINY

KORESPONDENCJA

List Grzegorza Pecucha do Elke Petter, Zakopane 12 X 2002, mps.

List H. Wriggersa do G. Pecucha, b.d., rkps.

*Listy G. Preiss do G. Pecucha i G. Pecucha do G. Preiss, 2002, rkps,
mps.*

ŚWIADECTWA, DYPLOMY I ODZNACZENIA

Посвідка, Унів 20 VI 1939, mps, rkps.

Посвідчення, Унів 20 VI 1939, rkps.

WYCINKI PRASOWE

ANS, 1996, *To mamy z Hasiorem po Kenarze. U Pecucha podczas dmucha...*, „Trybuna” nr 188, 12 VIII, [wycinek] AGP.

Krystyna Golańska, 1953, *Nie święci garnki lepią*, „Nowa Wieś” 1953, [wycinek] AGP.

Junak Pecuch jest rzeźbiarzem, 1949, „Razem” 5–11 X, [wycinek, fragm.], AGP.

Stanisław Kałamacki, 1993, *Świat Grzegorza Pecucha. Prowadzi go przez życie „Drewniany konik”*, „Echo Krakowa”, nr 240 (14059), 10–12 XII, [wycinek] AGP.

Andrzej R. Szymański [rozmawiał], 1986, *Artyści przy pracy. Zawsze blisko natury*, „Kurier Polski”, [wycinek], AGP.

Adam Witold Wysocki, 1951, *Nowi ludzie nowej Akademii. Skończyła się malarska „bryndza”*, „Polska i Świat”, 4 XI, [wycinek], AGP.

(źm), 1958, *Piękny „Dom Turysty” i złotwie tempo. Korespondencja z Zakopanego*, „Trybuna Ludu” 9 II, [wycinek], AGP.

AASP – ARCHIWUM AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

PECUCH GRZEGORZ, [TECZKA] SYGN. 94/1438:

Ankieta personalna, [formularz], k. 45–52.

Grzegorz Pecuch, *Podanie do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Poźrzadło, 8 VIII 1950, rkps, k. 3.

Grzegorz Pecuch, *Podanie do dziekanatu Wydziału Rzeźby*, Zakopane, 24 V 1956, rkps, k. 106–107.

Grzegorz Pecuch, *Podanie o absolutorium*, Warszawa, 16 VI 1955, rkps, k. 70.

Grzegorz Pecuch, *Podanie o dopuszczenie do pracy dyplomowej*, Warszawa, 16 VI 1955, rkps, k. 108.

Grzegorz Pecuch, *Podanie o przyjęcie tematów pracy dyplomowej*, Zakopane, 18 X 1955, rkps, k. 82.

Grzegorz Pecuch, *Życiorys*, [Poźrzadło 1950], AASP, rkps, k. 4-5.

Karty zaliczeniowe, k. 29, 42, 60, 71–72, 81.

List Haliny Kenar dyrektor PLTP w Zakopanem do sekretariatu ASP w Warszawie, Zakopane, 28 VIII 1950, mps, k. 14.

Notatka, [Warszawa], 19 X 1955, rkps, k. 83.

Świadectwo dojrzałości, Zakopane, 19 VI 1950, k. 8–9.

GRZEGORZ PECUCH

Wykaz studiów [Indeks], k. 84–105.

Zaświadczenie, Zarząd Miejski ZMP, Zakopane, 17 VI 1950, AASP, mps, k. 7.

Zaświadczenie o pochodzeniu społecznym, uzdolnieniach i pracy społecznej kandydata, [1950], [formularz], k. 15–18.

CENTRALNE PAŃSTWOWE ARCHIWUM HISTORYCZNE UKRAINY WE LWOWIE

Листи-Привітання Митрополиту Андрею Шептицькому від
Монахів Студитів, Львів 2020.

DRUKI ZWARTE I CIĄGLE, NETOGRAFIA

Wojciech Adamiecki, 1970, *Zanim zaśpiewa drzewo*, „Ty i Ja”, nr 11(127), s. 24–27.

Tadeusz Aleksander, 1993, *Życie społeczne i przemiany kulturalne Nowego Sącza w latach 1870–1990*, Oficyna Literacka, Kraków.

Олег Алексійчук, 1993, *Великий дар*, „Між Сусідами. Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej”, t. 3, s. 74–76.

Jan Anioł, 1969, *Akademia Kenara*, „Wieści. Tygodnik społeczno-polityczny poświęcony sprawom wsi”, 2 marzec, s. 1.

Michał Buchowski, 2011, *Peryferie wynalezione*, <https://kulturaliberalna.pl/2011/12/06/zarycki-lunden-buchowski-iwasiow-wymyslanie-granic/#3> (dostęp: 13 V 2022).

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, 2013, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, koedycja Artfone, Warszawa.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, 2021, „*Barwa drewna*”. *O kryteriach oceny i interpretacji twórczości rzeźbiarzy zakopiańskich w polskiej krytyce artystycznej i wystawiennictwie od zakończenia II wojny światowej do wystawy Sztuka Ludowa w 30-leciu PRL*, „Saeculum Christianum”, t. XXVIII, s. 122–142.

- James Clifford, 2000, *Historie Plemienności i Nowoczesności*, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dzurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 205–231.
- Krystyna Czerni, 2011, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Krystyna Czerni, 2012, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie [październik 1942–lipiec 1943]*, w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. Agnieszka Gronek, Alicja Nowak, Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza, t. XVIII, Wydawnictwo „Szwajpolt Fiol”, Kraków, s. 311–348.
- Ryszard Dąbrowiecki, 2009, *Grzegorz Pecuch – rzeźbiarz przyrody*, „Nasze Słowo” nr 18, <https://nasze-slowo.pl/grzegorz-pecuch-rzezbiarz-przyrody/> [dostęp: 20 VI 2021].
- Władysław Graban, 1995, *Nikifor – Drowniak*, „Загорода. Kultura i zabytki Łemków w Polsce” nr 1/4, s. 19–26.
- Władysław Graban, 2001, *Dobry pasterz*, <http://www.lemko.org/lemko2/hraban/pas.html> (dostęp 10 V 2022).
- Józef Grabowski, 1962, *Wprowadzenie*, w: *Sztuka i rękodzieło Podhala*, Cepelia i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane, nlb.
- Maciej Gutowski, 1969, [wstęp], w: *Grzegorz Pecuch. Wystawa rzeźby*, Rzeszów Dom Sztuki, nlb.
- Agnieszka Halemba, 2017, *Tworzenie pogranicza a życie przy granicy. Refleksje terminologiczne w świetle badań terenowych przy granicy polsko-niemieckiej*, „Etnografia Polska” t. LXI, z. 1–2, s. 5–20.
- Jerzy Harasymowicz, 1965, *U rzeźbiarza Pecucha na Kasprusiach w Zakopanem*, w: *Budowanie lasu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bogdan Horbal, 1997, *Działalność polityczna Łemków na Łemkowszczyźnie 1918–1921*, Wydawnictwo Arboretum, Wrocław.
- Timothy Ingold, 2018, *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. Ewa Klekot, Instytut Architektury, Kraków.

- Aleksander Jackowski, 1962, *40 tysięcy lat tradycji sztuki współczesnej*, Wydawnictwo Związkowe, Warszawa.
- Aleksander Jackowski, 1970, *Sztuka ludowa w 25-leciu PRL. Sale Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, kwiecień 1970*, Warszawa, nlb.
- Aleksander Jackowski, 1976, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 4, s. 199–224.
- Andrzej Jakimowicz, 1956, *Polska rzeźba współczesna*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa.
- Antoni Kenar 1906–1959, 2006, koncepcja i oprac. Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Halina Kenarowa, 1978, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Wydawnictwo Literackie Kraków.
- Степан Кищак, 2003, *Корені Лемківської різби, Монастир Свято-Іванівська Лавра*, Видавничий відділ „Свічадо”, Львів.
- Jakub Kościółek, 2012, *Kobziarze-bandurzyści w kulturze i historii narodu ukraińskiego*, „Acta Neophilologica” XIV(1), s. 203–209.
- Hanna Kotkowska-Bareja, 1974, *Polska rzeźba współczesna*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa.
- Adam Kotula, Piotr Krakowski, 1978, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Piotr Krakowski, 1984, *Rzeźba Polska po II wojnie światowej*, w: *Rzeźba Polska 1944–1984*, red. Bronisława Danecka, Maria Gołąb, Stanisław Janeczki, Ewa Mielcarek, Krystyna Nowakowska, konsult. Wiesława Wierchowska, Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Galeria „Arsenał”, Poznań, s. 7–18.
- Andrzej B. Krupiński, 1986, [wstęp], w: *Grzegorz Pecuch. Rzeźba. Jubileuszowa wystawa 30-lecia pracy twórczej*, Stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem, Dom Wojska Polskiego w Warszawie, Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu Galeria w Zakopanem, grudzień 1986–marzec 1987, Galeria BWA Zakopane ul. Krupówki 41, Galeria Sztuki DWP Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 11.

- Stanisław Kulon, 2008, *Z ziemi polskiej do Polski. Wspomnienia 1939–1958*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.
- Andrzej Leder, 2014, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Beata Lewińska, 2018, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2017*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa.
- Phil Macnaghten, John Urry, 2005, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Paul Robert Magosci, 2022, *Pod osłoną gór. Dzieje Rusi Karpackiej i Karpatorusinów*, tłum. Marek Król, Wydawnictwo Libra.
- Aleksandra Melbechowska-Luty, 2012, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Wydawnictwo Nerion, Warszawa.
- Ewa Michna, 1995, *Łemkowie. Grupa etniczna czy naród?*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków.
- Halina Micińska-Kenarowa, 2003, *Długi wdzięczności*, słowo wstępne Czesław Miłosz, wybór tekstów i posłowie Jerzy Timoszewicz, noty o tekstach Paweł Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Włodzimierz Mokry, 1993, *Drzewo życia. Wystawa z okazji 70-lecia urodzin Grzegorza Pecucha*, „Між Сусідами. Міędzy Sąsiedziami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej”, t. 3, s. 72.
- Jarosław Nieścioruk, 1997/1998, *Polityka zagraniczna Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej w latach 1918–1923*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, s. 381–409.
- Jacek Nowak, 2000, *Zaginiony świat? Nazywają ich Łemkami*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Andrzej K. Olszewski, 1988, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa.
- Andrzej Osęka, 1965, *Własne miejsce*, „Polska”, nr 8, s. 39.
- Andrzej Osęka, Wojciech Skrodzki, 1977, *Współczesna rzeźba Polska*, Arkady, Warszawa.

- Agnieszka Pasieka, 2016, *Jak uratować pogranicze? O teoretycznych modach i metodologicznych pułapkach*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 2(28), s. 125–144.
- Grzegorz Pecuch, 1987, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, podслуchała i zapisała Zdzisława Zegadłówna, Ślądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz.
- Grzegorz Pecuch, 1993, *З мого минулого (спогади)*, „Ватра” 1993, nr 1(2), s. 10–11; przedruk w: Великосхимник Ананія (Русиняк), „Ми ще ся повернем”, спогади, Святоуспенська Унівська Лавра, Львів 2018, s. 154–156.
- Mirosław Pecuch, 2009, *Tożsamość kulturowa Łemków w Zachodniej Polsce i na Ukrainie. Studium porównawcze*, Zjednoczenie Łemków, Koło w Gorzowie Wlkp., Gorzów Wielkopolski.
- Jan Pisuliński, 2017, *Akcja specjalna „Wisła”*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów.
- Ksawery Piwocki, 1976, *Rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, s. 131–150.
- Володимир Попович, 1995–1996, *Григорій Пецух. Нарис життя і творчості*, „Між Сусідами. Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej”, t. 5–6, s. 65–79.
- Roman Reinfuss, 1990, *Śladami Łemków*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa.
- Maria Sten, 1972, [wstęp], w: *Grzegorz Pecuch. Rzeźba*, BWA, ZPAP, Kłodzko, nlb.
- Marek Mariusz Tytko, 1999, *Studyci. Odrodzenie zakonu przez metropolitę Andrieja Szeptyckiego*, w: *Dzieje Podkarpacia*, t. 3, red. Jan Gancarski, Podkarpackie Towarzystwo Historyczne, Krosno, s. 51–67.
- Ольга Войтюк, 2008, *Місійні станиці студитського чернецтва на українсько-польському пограниччі*, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” 17, s. 501–507.
- Katarzyna Wala, 2016, *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda*, cz. 1, „Etnografia. Praktyki. Teorie. Doświadczenia”, nr 2, s. 189–209.
- Anna Wilk, 2019, *Łemkowie. Między integracją a rozproszeniem (1918–1989)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

Wojciech Włodarczyk, 2005, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.

Marcin Zaremba, 2012, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków–Warszawa.

Magdalena Zowczak, 2011, *Antropologia, historia a sprawa ukraińska*, „Lud”, t. 95, s. 45–67.

Jarosław Zwoliński, Jarosław Merena, 1999, *Na Łemkowszczyźnie. Florynka (nasze село)*, MKiSz Fundusz Promocji Twórczości, Koszalin.

Jerzy Żurko, 1997, *Łemkowie – między grupą etniczną a narodem*, w: *Mniejszości narodowe w Polsce*, red. Zbigniew Kurcz, „Acta Universitatis Wratislaviensis” Nr 1940, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 51–62.

INNE

Grzegorz Dubowski (reż.), 1991, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, prod. TVP.

SKRÓTY STOSOWANE W TEKŚCIE

AASP	– Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
ASP	– Akademia Sztuk Pięknych
AGP	– Archiwum prywatne rodziny Grzegorza Pecucha
BWA	– Biuro Wystaw Artystycznych
CBWA	– Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
CPLiA	– Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”
DWP	– Dom Wojska Polskiego
konsult.	– konsultacja
mps	– maszynopis
nlb	– nieliczbowany, brak paginacji
OUN	– Organizacja Ukraińskich Nacjonalistów
PLTP	– Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem
prwdr.	– pierwodruk
PSPD	– Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem
PTTK	– Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze
red.	– redakcja
rkps	– rękopis
UPA	– Ukraińska Powstańcza Armia
ZAR	– Związek Artystów Rzeźbiarzy
ZURL	– Zachodnioukraińska Republika Ludowa

SPIS ILUSTRACJI

1. *Drzewo życia*, 1971, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
2. *Dom rodzinny we Florynce*, 1948, akwarela, zb. pryw. Fot. R. Staník
3. *Łemko (Gazda z okolic Krynicy)*, 1958, jodła, zb. pryw. Fot. R. Staník
4. *Łemkynia*, 1960, jodła, zb. pryw. Fot. R. Staník
5. *Melania*, 2001, orzech, zb. pryw. Fot. R. Staník
6. *Baran*, 1981, czarny dąb; *Baran*, 1981, lipa; *Owieczka*, 1981, dąb; *Dziewczyna*, 1977, robinia biała; *Konik*, 1964, akacja, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
7. *Pegaz*, 1984, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
8. *Natura (Dziewczyna)*, 1982, orzech, zb. pryw. Fot. R. Staník
9. *Lew*, 1968, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
10. *Młodzik*, 1981, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
11. *Lew*, ok. 1944, grusza polichr., wł. pryw. Fot. AGP
12. *Żubr*, 1987, lipa, *Żubr*, 1963, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
13. *Stary koń*, 1966, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
14. *Konik*, 1945, grusza polichr, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
15. *Godło*, 1945, lipa, zb. pryw. Fot. R. Staník
16. *Święty Jerzy*, 1945, jawor polichr., zb. pryw. Fot. K. Kowacz
17. *Ukrzyżowanie*, 1947, świerk (krzyż), lipa (figura), wł. pryw. Fot. AGP

GRZEGORZ PECUCH

18. *Florynka*, rys., 1955, zb. pryw. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
19. *Wesele*, 1960, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
20. *Wysiedlenie I, Wysiedlenie II*, 1948, ceramika, ob. niezachowane.
zb. pryw. Fot. AGP
21. *Autoportret „Co to jest szczęście?”*, 1951, lipa, zb. pryw.
Fot. J. S. Kuruliszwili
22. *Autoportret*, 1954, gips pat., zb. pryw. Fot. AGP
23. *Żubr*, 1963, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
24. *Wernyhora*, 1965, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
25. *Bandurzysta*, 1956, gips pat., zb. pryw. Fot. R. Staník
26. *Kukurydza (Dziewczyna z kukurydzą)*, 1956, gips pat., zb. pryw.
Fot. R. Staník
27. *Lemko (Przy niedzieli)*, 1956, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
28. *Życie, (Odpoczynek)*, 1956, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
29. *Anioł Stróż (Istnienie)*, 1986, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
30. *Kot*, 1991, dąb; *Ogoniasty*, 1990, grusza; *Miedziany (Łowca, Ryś)*, 1981,
olcha; *Młodzik*, 1981, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
31. *Diana (Niedźwiedzica, Misie)*, 1984, grusza, zb. pryw.
Fot. N. Piwowarczyk
32. *Młodość*, 1964, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
33. *Maska Krowa*, proj. wystroju Domu Turysty w Zakopane, 1957, drewno,
zb. pryw. Fot. T. Sikorski
34. *Maska Smutas*, proj. wystroju Domu Turysty w Zakopane, 1957, drewno,
zb. pryw. Fot. R. Staník
35. *Głowa niedźwiedzia*, proj. wystroju Domu Turysty w Zakopane, 1957,
drewno, zb. pryw. Fot. R. Jabłoński-Zelek
36. *Owoc*, 1961, grusza; *Macierzyństwo II*, 1961, grusza, zb. pryw.
Fot. N. Piwowarczyk
37. *Juvenalia*, 1961, grusza, zb. pryw. Fot. R. Staník
38. *W kołysce*, 1961, grusza, zb. pryw. Fot. R. Staník
39. *Macierzyństwo*, 1984, dąb, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk

40. *Królowa – Nadzieja; Król – Powaga; Królewicz – Cnota*, 1981, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
41. *Rodzina*, 1983, dąb, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
42. *Nasze dłonie*, 1987, grusza, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
43. *Drzewo życia*, 1971, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
44. *Macierzyństwo (Zwycięstwo)*, 1971, lipa, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Fot. R. Jabłoński-Zelek
45. *Rysica*, 1985, dąb, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
46. *Samica*, 1964, akacja, zb. pryw. Fot. AGP
47. *Żubr*, 1961, topola, Muzeum Okręgowe w Toruniu. Fot. AGP
48. *Dzik*, 1960, topola, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Fot. J. Vogel
49. *Badacz*, 1985, grusza, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
50. *Las (Współzależność)*, 1961, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
51. *Byczek*, 1977, robinia biała, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
52. *Korelacja (Jeleń)*, 1962, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
53. *Siostry (Dziewczynki, Pieszczoty)*, 1977, akacja, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
54. *Kundel*, 1963, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
55. *Ptaki (Dziupla, Kompozycja)*, 1987, czarny dąb, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
56. *Świat*, 1967, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
57. *Kosmos*, 1962, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
58. *Ogród (Sad)*, 1967, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
59. *Podhale (Środowisko)*, 1965, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
60. *Karpaty*, 1966, drewno, wł. pryw. Fot. J. Vogel
61. *Połonina*, 1987, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
62. *Jesień*, 1982, orzech, zb. pryw. Fot. R. Staník
63. *Ewolucja*, 1982, orzech, zb. pryw. Fot. R. Staník
64. *Ażury*, 1990, grusza, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
65. *Muzyka (Symfonia)*, 1981, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk

GRZEGORZ PECUCH

66. Portret Nikifora naszkicowany przez G. Pecucha podczas spotkania z malarzem w Krynicy, 1957. Fot. AGP
67. *Żubr*, 1963, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
68. *Kratery*, 1966, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
69. *Papuga*, 1981, lipa, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
70. *Stary kawaler*, 1962, olcha, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
71. *Kijów (Krynica)*, 1967, lipa, Muz. Okręgowe w Nowym Sączu. Fot. S. Klimowski
72. *Kniaź (Rycerz, Książę)*, 1988, dąb, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
73. *Księżna Olga (Halinka)*, 1997, orzech, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
74. *Regle (Tryzub)*, 1982, orzech, zb. pryw. Fot. R. Staník
75. *Konik*, 1964, akacja, zb. pryw. Fot. N. Piwowarczyk
76. Rodzina Grzegorza Pecucha, Grybów, 1927. Siedzą od lewej: dziadek Bazyl Leszko i babka Łucja Leszko, stoją od lewej: wujenka (n.n.) i wuj Stefan Leszko, wuj Grzegorz Leszko, matka Melania (niedługo przed urodzeniem Michaliny), ojciec Jan Pecuch. Dzieci, od lewej: Olga Leszko, Bazyl i Grzegorz Pecuch. Fot. AGP
77. Mnisi studyci i wychowankowie sierocińca Ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie przed plebanią i monastylem we Florynce, 1938. W pierwszym rzędzie, w środku Grzegorz Pecuch, w trzecim rzędzie, w środku przełożony stacji misjonarskiej studytów we Florynce o. Iłarion Denyszczuk. Fot. AGP
78. Grzegorz Pecuch podczas pobytu na robotach przymusowych w Niemczech, 1940. Fot. AGP
79. Grupa robotników na przymusowych robotach. Polacy, Rosjanie i Ukraińcy. Bünningstedt k. Hamburga w Niemczech, 1945. W drugim rzędzie z prawej, w kapeluszu, Grzegorz Pecuch. Fot. AGP
80. *Portret ojca*, Pożrzadło 1953, rys. oł., zb. pryw. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
81. *Matka*, Pożrzadło 1953, rys. oł., zb. pryw. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
82. *Rodzina*, 1954, gips. Rzeźba wykonana w pracowni prof. M. Wnuka w ASP w Warszawie. Fot. AGP

83. *Rzeźbiarz*, lata 50., gips. Rzeźba wykonana w pracowni prof. M. Wnuka w ASP w Warszawie. Fot. AGP
84. *Akt kobiety*, lata 50., gips. Rzeźba wykonana w pracowni prof. M. Wnuka w ASP w Warszawie. Fot. AGP
85. *Meksykanka na Gubałówce*, Zakopane 1955, rys. oł., zb. pryw. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
86. Dyplom ukończenia Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie, 1956, AGP. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
87. *Nikifor*, Krynica 1957. Fot. G. Pecuch
88. *Portret Nikifora*, Krynica 1957, rys. tusz, zb. pryw. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
89. Spotkanie karnawałowe w domu państwa Sikorskich w domu przy Strążyckiej, Zakopane 1958. W pierwszym rzędzie, od lewej: Irena Sikorska, Władysław Roj „Skleroza”, Hanna Zielińska; za nimi, od lewej: Helena z d. Bäcker Kowalska-Hajdukiewicz; n.n., Elżbieta Tomiło, Grzegorz Pecuch. Fot. AGP
90. Grzegorz Pecuch z żoną Zofią na zabawie sylwestrowej, Kraków 1960. Fot. AGP
91. Grzegorz Pecuch podczas pracy przy pomniku w Uściu Gorlickim, 1963. Fot. AGP
92. Pomnik w Uściu Gorlickim, ok. 1963. Fot. AGP
93. *Tron*, 1964, drewno. Fot. AGP
94. Rodzina Grzegorza Pecucha, Kraków, Boże Narodzenie 1964. Od lewej: teściowie Olga i Michał Parij, żona Zofia, syn Dariusz, Grzegorz Pecuch, Makryna Serkies-Maciborek – babka Zofii Pecuch. Fot. AGP
95. Grzegorz Pecuch (stoi pierwszy z prawej) z rodziną w Zakopanem, zima 1965. W saniach siedzą, od lewej: Antonina Kowalska, siostra artysty, syn Dariusz i żona Zofia. Obok rzeźbiarza stoi brat Andrzej. Fot. AGP
96. Grzegorz Pecuch podczas wycieczki na Łysanki, Tatry 1960. Fot. AGP
97. Grzegorz Pecuch na nartach na Gubałówce, zima 1961/1962. Fot. AGP
98. Grzegorz Pecuch podczas zajęć plenerowych z uczniami PLTP w Zakopanem, 1959. Fot. W. Werner

GRZEGORZ PECUCH

99. Grzegorz Pecuch udziela korekty uczennicom PLTP w Zakopanem, lata 60. XX w. Fot. Z. Rydet, z serii *Dokumentacje 1950-1978, Zakopane*, 1969, © Fundacja im. Zofii Rydet
 100. Grzegorz Pecuch w pracowni szkolnej PLTP w Zakopanem, lata 60. XX w. Fot. Z. Rydet, z serii *Dokumentacje 1950-1978, Zakopane*, 1969, © Fundacja im. Zofii Rydet
 101. Grzegorz Pecuch w pracowni przy ul. Grunwaldzkiej w Zakopanem, 1970. Fot. W. Werner
 102. Legitymacja Związku Artystów Rzeźbiarzy, 1987, AGP. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
 103. Międzynarodowa legitymacja artysty plastyka, 1989, AGP. Fot. K. Chrudzimska-Uhera
 104. Artyści zakopiańscy podczas trwania wystawy „Sztuka Polska z Tatr”, Playa De La Concha, San Sebastian, Hiszpania, 1989. Na zdjęciu m.in. Henryk Burzec, Grzegorz Pecuch, Antoni Grabowski (st.), Stanisława Strachanowska (kier. Wydz. Kultury m. Zakopane), Ireneusz Wrzesień (dyrektor PLSP im. A. Kenara), Helena Sułkowska-Pawlik. Fot. AGP
 105. Emmanuel Myśko, *Portret Grzegorza Pecucha*, 1993. Fot. AGP
 106. Zofia i Grzegorz Pecuchowie (stoją pierwsi z lewej) na spotkaniu z Janem Pawłem II w siedzibie Fundacji św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej w Krakowie, 9 czerwca 1997. Obok papieża Włodzimierz Mokry - Prezes Fundacji, proboszcz Michał Feciuch, arcybiskup obrządku greckokatolickiego Jan Martyniak. Fot. AGP
- s. 221–223 Narzędzia pracy Grzegorza Pecucha. Fot. N. Piwowarczyk
- s. 12, 168, 193 Shutterstock



SUMMARY

translated by Adrian Lukas Smith

Grzegorz Pecuch (1923–2008) belongs to the first generation of post-war pupils of Antoni Kenar (1906–1959) – graduates of the State Secondary School of Fine Arts in Zakopane. In the 1950s, he started working at this school in Zakopane. Along with his colleagues, he helped develop a generation of sculptors and educators who at that time shaped the character of the local artistic community and sculpture in Zakopane. After a short time, artists associated with the “Kenar school” played an important role in contemporary Polish art. Their sculptures were presented at major exhibitions in Poland and in exhibitions of Polish art displayed abroad.

Grzegorz Pecuch’s creative attitude is characterized by his extraordinary relationship to the world and to nature. His works confirm the role that nature played for him as a reference point that helped determine his private and professional choices in life. He was born on January 23, 1923 in the village of Florynka, close to Grybów, on the road to the spa town of Krynica, located among the Low Beskid hills close to Poland’s southeastern border. He was the eldest of the six children of Jan Pecuch (who died in 1954) and Melania née Leszko (who died in 1985). He was born and grew up in the Lemko region. This is a special place, where the beauty of the mountain landscape is inextricably linked with the difficulty of working on poor soil.

The harmonious order of nature here contrasts with the region's turbulent history, where powerful neighbours have constantly made claims on its territory. The fate of the Lemko region and the experiences of life in a "borderland" are permanently inscribed in the life of Grzegorz Pecuch.

The Pecuchs owned a small farm in Florynka, they were engaged in agriculture and kept a modest set of livestock. The sculptor's father, Jan, was also a tailor, and his grandfather, Michał, made wicker baskets and the wickerwork body for horse-drawn carriages which he sold at markets in nearby towns. Both of them – first Michał, and after his death Jan, also served in the town's Greek Catholic church, built in 1875. As a child, the future sculptor helped at home and on the farm. He went to work in the fields with his father, and his duty was to herd cattle. Whilst keeping an eye on the cattle in the hills he started sculpting to break the monotony, using pieces of wood that he came across. He made toys, model bridges, and even constructed a model of a water mill.

Pecuch completed the fourth year class at primary school in Florynka. Then he moved to Uniów (now in Ukraine) to a Studite monastery from 1937 to 1939, where he was accommodated in an orphanage for boys run by monks. He completed the sixth year class of primary school, having been trained as a tailor and being able to improve his carving skills. After the outbreak of the Second World War, in the autumn of 1939, he returned to Florynka, and a few months later, in March 1940, together with his younger brother, Bazyl, who was two years his junior, he was deported for forced labour in the German Reich. He ended up on the farm of Heinrich Wriggers in Bünningstedt near Hamburg. He tended livestock, worked in the garden, farmed and felled trees. During the Allied offensive, together with other workers, he helped to build an anti-aircraft bunker and also assisted with the transportation of retreating German troops. He became known not only as hard worker, but also as an artistically gifted young man. He first made, based on a devotional picture, a bas-relief of the Mother of God, which his hosts liked (the fate of this composition is unknown). Then, from the trunk of a pear tree that had been knocked over by a storm in the farmer's orchard, he carved his first two important sculptures: *Lion* and *Horse* (1944–1945). He offered his first composition – *Lion*, which featured an interesting, heraldic symbolism – to

his German hosts, whose descendants still keep it in their home. The second sculpture is a small, polychrome figure of a horse-rider – a self-portrait of Pecuch that he took with him to Poland and kept as a special talisman throughout his adult life.

At the beginning of 1945, Grzegorz and Bazyl Pecuch left Bünningstedt and in the summer they returned to their family home in Florynka. The future sculptor took up tailoring and small woodcarving orders. At the end of the year, he went to Nowy Sącz, where he completed a several-week-long internship in the workshop of Jan Żaroffe (1888–1952), a respected sculptor from Nowy Sącz specializing in the production of souvenirs and wooden accessories. In the autumn of 1946, he was admitted to the Middle School of Sculpture at the State School of Wood Crafts in Zakopane (in 1948 it was renamed the State Secondary School of Fine Arts). At the entrance examination he presented his sculpture *Horse*. He was accepted, and due to the skills he already had, went straight to the second grade. In Zakopane, Pecuch studied, among others with Antoni Kenar – an outstanding and distinguished sculptor and teacher, whose original and modern teaching methods were based on a close relationship and dialogue between the student and master.

In 1947, the communist Polish authorities carried out the “Vistula” operation in the Lemko region. Under the guise of fighting the Ukrainian partisans, the local population were forcibly resettled to former German territory in the west of the country. The Pecuch family were relocated to the village of Poźrzadło in the Łagów district of the Lubusz voivodeship, western Poland. Grzegorz Pecuch was studying and living in Zakopane at the time. As he was not present in Florynka, he was not included in the lists of displaced persons, which he emphasized years later to confirm the uninterrupted relationship he had had with his home village. In Pecuch’s work, there are sculptures that directly refer to these difficult events and refer to the memories of the former, lost land of his childhood. There is among others an unpreserved fresco and ceramic vessels with scenes of deportations (1947), which Antoni Kenar persuaded his student to create in Zakopane, as well as the composition *Wedding Party (Dance, 1960)*, created on the occasion of the artist’s wedding. This sculpture refers to the dramatic event which happened in 1945, when during the wedding party in Florynka, Pecuch and his

colleagues were mistakenly identified as Ukrainian partisans and were shot at by units of the Polish army. The *Lemko* figure dressed in a festive regional outfit (*On Sunday*, 1956), which is part of the diploma work presented by Pecuch at the Academy of Fine Arts in Warsaw, is also of particular importance. He studied there (in the years 1950–1955) during the period of socialist realism doctrine, when figural representations with an ideological and propaganda meaning were preferred. The *Lemko* figure deviates from these principles, and was created thanks to conversations with Antoni Kenar, who appreciated the progress made by Pecuch during his academic studies and encouraged him to “return to his true self” in his sculpture.

In 1955, Pecuch, invited by Antoni Kenar, started working at the State Secondary School of Fine Arts in Zakopane, where he was employed uninterrupted until 1975. He was to spend the rest of his life in Zakopane. His career developed consistently from his debut in 1957 at the qualifying stage in Kraków of the First National Sculpture Exhibition. The following year (1958) the first exhibition solely devoted to his work was held in Zakopane. In 1960, he married Zofia née Parij, a student at the University of Economics in Kraków. Establishing a family was a turning point for the mature, 37-year-old artist, not only in his personal life, but also in his creative life. It was at this time that he took up the topic of motherhood and family in sculpture for the first time. The sculptor himself suggested that he achieved his own artistic maturity with the completion of two sculptures which are among the best in his entire oeuvre. The first is *Bison* (1961), a composition purchased by the Ministry of Culture and Art, and the second is *Wild Boar* (1960) from the collection of the Tatra Museum in Zakopane. The sculptor described the circumstances of their creation in the following way: “We once bought from a highlander, together with [Antoni] Rząsa, a huge block of wood. I had the heaviest, broadest, thickest part of it. I cut my block in half. I placed both pieces of wood on the table one by one. They were strong. Their mass was striking. There was a beast sitting there. Which beast, though? I looked at them from different sides. I had to recognize the shape hidden in the block of wood. My sculpture should have the dynamism and power of this wood. In one of these blocks of wood I saw a bison; in the second – a wild boar. I applied minimal work to the wood. I had the impression that

in these two pieces of sculpture I was coming closer to a synthesis. They are heavy, dynamic, lively, but not literal. It was the threshold. I had found myself through contact with nature”(Adamiecki 1970, 27).

For Pecuch, the carving process was a constant interaction with the environment. When he spoke about the material (wood) that he used, he used the term ‘tree’. He explained: “I do not carve in wood, but always in a tree, a living tree. I hate the very concept of wood. Therefore, in order to bring the sculptures closer to nature, to resemble a living tree, I give them colour. I very rarely use paints, I saturate a tree with metal dissolved in vinegar. For example, when I want a darker colour I use iron, when I want the colour green I use copper... The colour darkens and becomes more intense on contact with air and this does not fade” (Szymański 1986). Pecuch often used characteristic expressions, such as “a shape hidden in a tree” or “extracting a sculpture from the forest”, when making reference to his work, thereby clearly referring to the natural surroundings in which the sculptor grew up. Everyone who knows the Carpathian forests is enchanted by the expressively twisted trunks of the beech trees growing there. They are covered with bumps and growths, which the imagination finds similarities to more or less real creatures and forms. That is why when Pecuch said: “my sculptures grow in the forest” (Pecuch 1987, 13), his words had not only a poetic meaning, but also expressed the truth about the perfection of the form that he had discovered around him in the world and in the mountains and forests from his childhood, in the mighty tree trunks formed by the elements and the passing of time.

The artist’s statement shows a very special attitude to nature as the natural habitat of man, which is its intrinsic part – as alive, important and indelible as animals, plants, minerals, and elements. Such an attitude is associated with life on the border, it results from belonging to a mountainous nation for which nature is the last, perhaps even the only, ally (Magocsi 2022), as well as the basis of existence and security. After all, the greatest wealth of the Lemkos was their own forests in Florynka owned by as many as one hundred and sixty-six smallholders. They were used to make material for building houses, firewood, and bedding for barns and stables. The forest was traded, it could be pledged against private and bank loans. Unlike the rest of the property, it

was not subject to fragmentation, it was always inherited in full (Zwoliński, Madera 1999, 48).

The unique, ontological and existential status that Pecuch ascribed to nature was in conflict with the rational Cartesian understanding of reality as a dichotomous division of culture and nature, assigning man the task of discovering, describing and subjugating the world. Thus, it turned out to be difficult to be discovered by critics who used standard criteria for interpreting the artist's work. As in the case of other Zakopane sculptors working with wood, the extraordinary power of expression and the expressive load of Pecuch's works were usually explained by a misguided and unfair comparison to folk art. Today, we are in no doubt that such an interpretation is unsatisfactory, and the achievements of Grzegorz Pecuch require the adoption of new paradigms and contexts, emphasizing what connects (and does not divide) a person with his environment. The artist repeatedly emphasized this connection and constructive participation in the processes of the world. He said that his sculptures were not made in a studio, that they "were born earlier, [...] in the wind and in the sun [because] the strength of rushing air, heat and frost, gives shape to a growing tree" (Pecuch 1987, 13).

The creatures sculpted by Pecuch bring to mind a certain story from the school days of their creator, which was remembered and later recalled by his friends from the high school in Zakopane. It was a memory of one of the tasks assigned to the students by Antoni Kenar, but in fact the story illustrates the essence of the philosophy of art and teaching methods of this excellent teacher. One of the exercises, which required students to have abstract "synthesizing associations", was to work on the topic of "animality" (Kulon 2008: 194). The difficulty of the task was first of all to define the concept and then to find the means of expressing it. Kenar urged us to consider the relation of art to reality, but also of "animality" to the human world. He argued that "the sculpture should reflect the expression of 'humanity' and not the resemblance of 'wooden people'. It does not have to be this or that animal, but that there is animality in it" (Anioł 1969, 5). It can be assumed to some degree that the artistic output of Grzegorz Pecuch is a kind of realization of this Kenarian task. His carved menagerie: wild boars, bison, lynxes, cats, lambs and sheep, males and females, is far from a study of nature, and yet it is convincing due

to the accuracy of the species' characteristics, or – in the case of creatures that are difficult to identify – with the essence of “animality”. The artist himself spoke about it: “How can you extract a jump, tension, readiness to attack, from a heavy, oak log? After all, I cannot show, like a painter does in a painting, the muscle tension, the expression of the mouth so that someone is able to believe that this creature is alive. I have to find other ways. [...] There can be no cheating nor devilish tricks. The animal is from the forest, its life is in the forest and its strength comes from the forest” (Pecuch 1987, 24–25).

Pecuch saw the animal kingdom as free from aggression and violence. It resulted from the artist's belief that only the mystery of life and its triumph over death are worth presenting in art. “Death does not interest me,” he said with conviction (Dubowski 1991). Seeking strength in nature was also a kind of self-therapy, putting aside what he himself had experienced too often. He confessed: “They say that my sculptures are as strong as a tree trunk, like the tectonics of a mountain. I know that. I compose them consciously. This is an attempt on my part to resist my own weakness. [...] I am experiencing the adventure of my life. I try to talk about this adventure. There are different things about it. There is also suffering. I know them and hide them deep. Not because we forget about its existence. I do it so as not to experience it a second time” (Adamiecki 1970, 26).

The sculptor spent most of his life in Zakopane. He studied there in the 1940s at the school of sculpture and it is where he returned to after he completed his studies. This long period of about sixty years was relatively stable and happy. After his youth which was so full of dramatic events, he found harmony at the foot of the Tatra Mountains – under the shelter of the mountains, as Paul Magocsi would say, where he devoted himself to his family and work. He divided his time between his relatives, art and nature. In the years 1956–1959 he climbed intensively in the Tatra Mountains with Janusz Flach, and then with his wife Zofia, who came to Zakopane for the first time at the age of seven with her parents. After that she often came to Zakopane from Kraków, and in 1970 she became a qualified Tatra mountain guide. Together with their son, they climbed mountain peaks (not only in the Tatra Mountains), hiked in the lower mountain forests, and went skiing. Pecuch was famous for being well-organized and he liked order, which he

could keep in his studio even while carving. He took good care of himself and his appearance, he wore a suit and carried a briefcase in which he could fit both his chisels and his brunch. He was a liked and respected teacher, and is well-remembered by his students who are by now mature and established artists.

РЕЗЮМЕ

переклала Halina Okopna-Pecuch

Григорій Пецух (1923–2008) належить до першого покоління післявоєнних учнів Антонія Кенара (1906–1959) – випускників Державного ліцею пластичних технік в Закопаному (Państwowe Liceum Techniki Plastycznych w Zakopanem – PLTP). У 1950-х роках почав працювати в школі в Закопаному. Він брав участь у вихованні покоління скульпторів і педагогів, які в той час формували характер місцевої мистецької спільноти та скульпторів в Закопаному. Невдовзі митці, пов'язані зі «школою Кенара», зайняли важливе місце в сучасному польському мистецтві. Їхні скульптури були презентовані на важливих загальнопольських виставках та на виставках польського мистецтва за кордоном.

Творчість Григорія Пецуха характеризується надзвичайним ставленням до світу та природи. Своїми роботами скульптор постійно підтверджував, що природа є для нього орієнтиром, який визначає приватний і професійний вибір. Митець народився 23 січня 1923 року в невеликій місцевості Фльоринка, розташованій в Низьких Бескидах, поблизу Грибова, по дорозі на Криницю і був найстаршим із шести дітей Івана Пецуха (помер 1954) і Меланії, уродженої Лешко (померла 1985). Народився і доростав в особливій країні – на Лемківщині, де краса гірського краєвиду нерозривно пов'язана з важкою працею на неродючій землі, а гармонійний лад природи контрастує з бурхливою історією

краю, на який постійно зазіхали могутні сусіди. Доля Лемківщини та досвід життя на «окраїні» назавжди вкарбувалися в життя Григорія Пецуха.

Родина Пецухів мала у Фльоринці невелике господарство, займалася хліборобством, тримала худобу. Батько скульптора Іван займався також кравецькою справою, а дід Михайло виробляв з лози коші та легкі плетені кузова для кінних возів, які продавав на ярмарках у навколишніх містечках. Обидва – спочатку Михайло, а після його смерті Іван – також служили у фльоринській греко-католицькій церкві, збудованій у 1875 році. В дитинстві майбутній скульптор допомагав по дому та по хазяйстві. Він ходив з батьком у поле, а його постійним обов'язком було пасти худобу. Тоді то, щоб урізноманітнити свій час, почав різьбити. Зі знайдених шматків дерева майстрував іграшки, містки і навіть побудував модель водяного млина.

У Фльоринці Пецух закінчив чотирирічну народну школу, а потім (у 1937–1939 рр.) перебував в Уневі (нині Україна) у монастирі студитів, де жив у притулку для хлопчиків, яким керували ченці. Вчився професії кравця, закінчив шостий клас початкової школи, міг також удосконалювати навички різьблення. Після початку Другої світової війни восени 1939 р. повернувся до Фльоринки, а через кілька місяців (у березні 1940 р.), разом із молодшим на два роки братом Василем, був вивезений на примусові роботи до німецького рейху. Він опинився на фермі Гайнріха Вріггера в Бюннінгштедті поблизу Гамбурга. Пас худобу, працював на городі, займався землеробством і вирубкою дерев. Під час наступу військ союзників, разом з іншими робітниками, будував протиповітряний бункер, допомагав у транспортуванні відступаючих німецьких військ. Він став відомий не лише як працьовитий трудівник, а й як мистецьки обдарований юнак. Спочатку, на основі картини іконки, він виконав барельєф Матері Божої, який сподобався господарям (доля цієї композиції невідома). Потім зі стовбура груші, яку повалив буревій у фермерському саду, він вирізьбив дві перші важливі скульптури: «Лева» і «Коника» (1944–1945). Першу композицію – «Лев» з цікавою, геральдичною символікою – Григорій віддав своїм німецьким господарям, нащадки яких зберігають її у своєму домі й досі. Другу – невелику поліхромну фігурку

вершника – автопортрет Пецуха, забрав із собою до Польщі та вважав її своїм оберегом протягом усього дорослого життя.

На початку 1945 року Григорій і Василь Пецухи покинули Бюн-нінгштедт і влітку повернулися до рідного дому у Фльоринці. Майбутній скульптор зайнявся кравецькою справою, виконував також дрібні замовлення з різби по дереву. Наприкінці року він поїхав до Нового Сонча, де пройшов кількатижневе навчання в майстерні Яна Жароффе (1888–1952), шанованого місцевого скульптора, який спеціалізувався на виготовленні сувенірів та дерев'яних аксесуарів. Вже восени 1946 р. він був прийнятий до Скульптурної гімназії Державної школи деревообробної промисловості в Закопаному (у 1948 р. перейменована на Державний ліцей пластичних технік). На вступний іспит прийшов зі скульптурою «Коник». Його прийняли, і завдяки тим навичкам, які вже мав, його зарахували відразу до другого класу. У Закопаному Пецух навчався зокрема у Антонія Кенара – видатного скульптора і педагога, який використовував оригінальні та сучасні педагогічні методи, що базувалися на тісних взаєминах і діалозі між учнем і майстром.

У 1947 році комуністична польська влада провела на Лемківщині операцію «Вісла». Під виглядом боротьби з українськими партизанами проводилася депортація місцевої людності з їхніх етнічних територій на території у західній частині польської держави, що до 1945 року належали Німеччині, на так звані Повернені території. Сім'я Пецухів опинилася в селі Позьжадло у гміні Лагув любуського воєводства. Григорій Пецух навчався і жив у той час в Закопаному. Не будучи у Фльоринці, він навіть не потрапив до списків переселенців, на що вказував багато років пізніше, щоб підтвердити безперервний зв'язок з рідною місцевістю. У творчості Пецуха є скульптури, які прямо відсилають до цих важких подій і до спогадів про колишню, втрачену країну дитинства. Між іншими це втрачена фреска та керамічне начиння зі сценами депортації (1947), до створення яких в Закопаному намовив учня Антоній Кенар, а також створена з нагоди шлюбу митця композиція «Весілля» («Танець», 1960) (йдеться про драматичну подію 1945 року, коли під час весілля у Фльоринці Пецух та його товариші, помилково визнані українськими партизанами, були обстріляні частинами польської армії). Особливе

значення має теж фігура, що зображує одягненого у святковий регіональний костюм лемка («При неділі», 1956), яка є частиною дипломної роботи Пецуха в Академії образотворчих мистецтв у Варшаві. В академії він навчався (у 1950–1955 рр.) в період панування доктрини соціалістичного реалізму, яка віддавала перевагу фігурним зображенням ідейно-пропагандистського змісту. Скульптура «Лемко» відбігає від цих принципів, вона була створена завдяки розмові з Антонієм Кенаром, який високо цинив успіхи свого учня під час академічних занять і заохочував його «повернутися до себе» у скульптурі.

У 1955 році Пецух, на запрошення Антонія Кенара, почав працювати в PLTP у Закопаному, де він займав посаду безперервно до 1975 року. Решту свого життя він також провів у Закопаному. Кар'єра митця послідовно розвивалася від дебюту в 1957 році на *Кваліфікаційній виставці скульптур у Кракові*, що передувала 1-й Загальнопольській виставці скульптури. Наступного року (1958) відбулася перша індивідуальна виставка в Закопаному. У 1960 році Григорій Пецух одружився із Софією, уродженою Парій, студенткою Економічного університету в Кракові. Створення сім'ї стало для зрілого 37-річного артиста переломним моментом не лише в особистому, а й у творчому житті. Саме в цей час він вперше торкається теми материнства і сім'ї в скульптурі. Сам скульптор моментом досягнення власної мистецької зрілості вказав реалізацію двох скульптур, які є одними з найкращих у всій його творчості. Першою з них є композиція «Зубр» (1961), придбана Міністерством культури і мистецтва, а другою «Дик» (1960) із колекції Татранського музею в Закопаному. Скульптор так описав обставини створення постання цих скульптур: «Одного разу ми купили у одного гурала разом з [Антонієм] Жонсою величезний брусок дерева. В мене була найважча, найширша, найтовща його частина. Я розрізав свою колоду навпіл і положив обидва кавалки дерева на стіл один коло одного. Вони були міцні, вражали своєю масою. В них сидить кавалок бестії. Якої? Я дивився на них з різних сторін. Мені потрібно впізнати форму, приховану у дереві. Моя скульптура повинна мати динаміку і силу цього дерева. В одній з колод я побачив зубра. У другому – дика. Я мінімально обробив дерево. Таке враження, що в цих двох скульптурах-брилах я певною мірою наблизився до

синтезу. Вони важкі, стрімкі, жваві, але не буквальні. Це був той поріг. Знайти себе через контакт із природою» (Adamiecki 1970, 27).

Для Пецуха процес різьблення був постійною взаємодією з навколишнім середовищем, він схвально говорив про матеріал – використовував термін: дерево. Митець пояснював: «Я не різьблю в деревині, але завжди в дереві, в живому дереві. Я взагалі ненавиджу поняття – деревина. Для того, щоб наблизити скульптури до природи, щоб вони нагадувати живе дерево, я надаю їм кольору. Фарбами користуюся дуже рідко – обробляю дерево металом, розчиненим в оцті. Наприклад, залізом, коли я хочу добитися більш темного кольору, міддю, щоб отримати зелений колір... Через контакт з повітрям колір темніє, стає більш інтенсивним і не блякне» (Szymański 1986). Характерні вирази: «форма, прихована в дереві» або «добування скульптури з лісу», які Пецух часто використовував щодо своєї роботи, явно відносяться до природи, серед якої виріс скульптор. Кожному, хто знає карпатські ліси, напевно доводилося милуватися експресивно покрученими стовбурами буків, вкритими горбиками та потовщеннями, серед яких уява знаходить схожість з більш-менш реальними істотами та формами. Тому, коли Пецух казав: «мої скульптури ростуть у лісі» (Pecuch 1987, 13), його слова мали не лише поетичний зміст, а й виражали правду про досконалість форми, яку він відкрив навколо себе, в світі, в горах і лісах з дитинства, у могутніх стовбурах дерев, сформованих стихією і плином часу.

Висловлювання митця свідчить про особливе ставлення до природи як природного середовища існування людини, яка є її невід'ємною частиною – такою ж живою, важливою та незмінною, як тварини, рослини, мінерали та стихії. Таке ставлення пов'язане з життям на окраїні, воно є наслідком приналежності до людей гір, для яких природа є останнім, можливо, навіть єдиним союзником (Magocsi 2022), а також основою існування та безпеки. Адже найбільшим багатством лемків були власні селянські ліси у Фльоринці, якими володіли аж сто шістдесят шість господарів. З них робили матеріал для будівництва хат, дрова, підстилку для сараїв і стаєнь. Лісом торгували, його можна було передати під заставу під приватні та банківські кредити. На відміну від решти

майна, лісові ділянки не можна було поділити, завжди передавалися в спадку в повному об'ємі (Zwoliński, Madera 1999, 48).

Унікальний, онтологічний та екзистенціальний статус, який Пецух приписував природі, суперечив раціональному картезіанському розумінню реальності в дихотомічному поділі на сферу культури та природи, призначаючи людині завдання відкриття, опису та підкорення світу. Таким чином цей статус важко було зрозуміти критикам, які використовували стандартні критерії трактування творчості митця. Як і у випадку інших закопанських скульпторів, що працювали з деревом, надзвичайна сила експресії та експресивне навантаження творів Пецуха, зазвичай пояснювалися хибним і несправедливим порівнянням із народним мистецтвом. Сьогодні ми не сумніваємося, що така інтерпретація є незадовільною, а досягнення Григорія Пецуха вимагають прийняття нових парадигм і контекстів, наголошуючи на тому, що пов'язує (а не роз'єднує) людину з її оточенням. Митець багаторазово підкреслював цей зв'язок і конструктивну участь у процесах світу. Він говорив, що його скульптури не створюються в майстерні, що вони «народжуються раніше, [...] на вітрі і на сонці. [Тому що це] сила стрімкого повітря, тепла та морозу надає форму зростаючому дереву» (Pecuch 1987, 13).

Істоти, різьблені Пецухом, наводять на думку певну історію із шкільних часів їхнього творця, котру запам'ятали і багато років пізніше цитували його колеги із закопанського ліцею. Це був спогад про одне із завдань, яке Антоні Кенар поставив перед учнями, але насправді ця історія ілюструє суть філософії мистецтва та педагогічних методів цього чудового вчителя. Отже, однією із вправ, яка вимагала від учнів абстрактних «синтезуючих асоціацій», була робота на тему «тваринність» (Kulon 2008: 194). Складність завдання полягала насамперед у визначенні поняття, а потім у пошуку засобів його вираження. Кенар закликав нас розглянути відношення мистецтва до реальності, а також «тваринності» до людського світу. Він переконував, що «скульптура повинна відображувати «людяність», а не схожість «дерев'яних людей». – «Це не обов'язково має бути та чи інша тварина, але щоб у ній була тваринність»» (Apioł 1969, 5). Можна з невеликим перебільшенням припустити, що мистецький доробок Григорія Пецуха є своєрідною реалізацією

цього кенарського завдання. Його різьблений зоопарк: дикі, бізони, рисі, коти, ягнята та вівці, самці та самки, далекий від дослідження природи, але все таки переконує точністю видових характеристик, або – у випадку істот, які важко ототожнюється – із сутністю «тваринності». Про це говорив сам митець: «Як, часто із важкої, дубової колоди витягнути стрибок, напругу, готовність до атаки? Адаже я не можу показати як художник на картині – напругу м'язів і міміку, щоб хтось повірив мені, що ця істота жива. Я повинен знайти інші шляхи. [...] Нічого тут не має штучного, ніяких диявольських хитрощів. Тварина з лісу, її життя було в лісі, і її сила прийшла з лісу» (Pecuch 1987, 24–25).

Царство тварин, Пецух вважав вільним від агресії та насильства. Воно впливало з переконання митця, що тільки таємниця життя і його торжество над смертю варті відображення в мистецтві. «Смерть мене не цікавить», – переконано казав скульптор (Dubowski 1991). Шукати сили в природі також було своєрідною самотерапією, відкидаючи те, що він сам надто часто переживав. Митець зізнався: «Кажуть, що мої скульптури міцні, як стовбур дерева, як тектоніка гори. Я це знаю. Я їх складаю свідомо. Це спроба з мого боку протистояти власній слабкості. [...] Я переживаю пригоду свого життя. Намагаюся розповісти про цю пригоду. Є в ній різні речі. Є також страждання. Я знаю їх і глибоко ховаю. Не тому, щоб забути про це, а для того, щоб не відчувати цього вдруге» (Adamiński 1970, 26).

Більшу частину свого життя скульптор провів у Закопаному, де в 1940-х роках навчався в скульптурній школі, та куди повернувся після закінчення навчання. Цей довгий період, близько шістдесяти років, був відносно стабільним і щасливим. Після сповненої драматичними подіями молодості під Татрами – під покровом гір, як сказав би Пауль Магочі, він знайшов гармонію, присвятив себе родині та роботі. Митець ділив свій час між рідними, мистецтвом і природою. У 1956–1959 роках він інтенсивно займався скелелазінням у Татрах з Янушем Флахом, а потім зі своєю дружиною Софією, яка в семирічному віці вперше приїхала до Закопаного з батьками. Відтоді вона часто приїздила сюди з Кракова, а в 1970 році здобула кваліфікацію гірського провідника на території Татрів і Підтатрів. Разом із сином, сім'я здобувала вершини (не тільки

в Татрах), ходила по гірських лісах, що росли на крутих схилах і ката-лася на лижах. Пецух славився своєю організованістю і любив порядок, який підтримував навіть у своїй майстерні під час різьблення. Доглядав за собою, носив костюм і портфель, в який можна було вмістити і долота, і другий сніданок. Він був улюбленим і шанованим викладачем, добре запам'ятався учнями, нині зрілими та визнаними митцями.

ZUSAMMENFASSUNG

übersetzt von Krystyna Kolodziej

Grzegorz Pecuch (1923–2008) gehört zu der ersten Generation der Nachkriegs-Absolventen von Antoni Kenar (1906–1959) – Absolventen der Staatlichen Oberschule für Bildende Kunst in Zakopane. In den 1950er Jahren begann er an der Zakopaner Schule zu arbeiten. Er war einer der Mitbegründer der Generation von Bildhauern und Pädagogen, die den Charakter des lokalen künstlerischen Milieus und der Zakopaner Bildhauerei jener Zeit prägten. Schon bald nahmen die mit der „Kenar-Schule“ verbundenen Künstler einen wichtigen Platz in der polnischen Gegenwartskunst ein. Ihre Skulpturen wurden auf großen nationalen Ausstellungen präsentiert und fanden auch auf Ausstellungen polnischer Kunst im Ausland großen Anklang.

Die schöpferische Haltung von Grzegorz Pecuch ist durch eine ungewöhnliche Beziehung zur Welt und zur Natur gekennzeichnet. Mit seinen Werken bestätigte der Bildhauer immer wieder, dass die Natur für ihn ein Bezugspunkt ist, der seine privaten und beruflichen Entscheidungen bestimmt. Er wurde am 23. Januar 1923 in dem kleinen Dorf Florynka geboren, das in Beskid Niski (Niedere Beskiden) nicht weit von Grybów an der Straße nach Krynica liegt. Er war das älteste von sechs Kindern von Jan Pecuch (gest. 1954) und Melania geb. Leszko (gest. 1985). Er ist in einer besonderen Region geboren und aufgewachsen – in Lemkenland, wo die Schönheit der Berglandschaft untrennbar mit der Härte der Arbeit auf unfruchtbarem

Boden verbunden ist und die harmonische Ordnung der Natur mit der turbulenten Geschichte der Region kontrastiert, auf die immer wieder mächtige Nachbarn Anspruch erhoben. Das Schicksal von Lemkenland und die Lebenserfahrungen im „Grenzland“ sind zu einem festen Bestandteil des Lebens von Grzegorz Pecuch geworden.

Die Familie Pecuch besaß einen kleinen Bauernhof in Florynka, betrieb Landwirtschaft und hielt einen bescheidenen Viehbestand. Jan, der Vater des Bildhauers, war ebenfalls Schneider, und Großvater Michał fertigte Weidenkörbe und leichte aus Weiden geflochtene Aufbauten für Pferdekutschen an, die er auf den Märkten der Nachbarstädte verkaufte. Beide – zuerst Michał, und nach dessen Tod Jan – dienten auch in der 1875 erbauten griechisch-katholischen Kirche von Florynka. Als Kind half der spätere Bildhauer zu Hause und auf dem Bauernhof. Er ging mit seinem Vater zur Feldarbeit, und seine ständige Pflicht war es, das Vieh zu weiden. Um seine Zeit abwechslungsreich zu gestalten, begann er mit der Schnitzerei. Aus gefundenen Holzstücken baute er Spielzeug, Brücken und sogar ein Modell einer Wassermühle.

In Florynka absolvierte Pecuch eine vierklassige Volksschule und hielt sich dann (zwischen 1937 und 1939) in Uniw (heute Ukraine) im Studitenkloster auf, wo er, untergebracht in einem von den Mönchen geführten Waisenhaus für Jungen, das Schneiderhandwerk erlernte, die sechste Klasse der Grundschule abschloss und seine bildhauerischen Fähigkeiten verbessern konnte. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kehrte er im Herbst 1939 nach Florynka zurück und wurde einige Monate später (im März 1940) zusammen mit seinem zwei Jahre jüngeren Bruder Bazyl zur Zwangsarbeit ins Deutsche Reich deportiert. Er landete auf dem Hof von Heinrich Wriggers in Bünningstedt bei Hamburg. Er kümmerte sich um das Vieh, arbeitete im Garten, auf dem Hof und fällte Bäume. Während der alliierten Offensive baute er zusammen mit anderen Arbeitern einen Flugabwehrbunker und half auch beim Transport der sich zurückziehenden deutschen Truppen. Er wurde nicht nur als fleißiger Arbeiter, sondern auch als künstlerisch begabter junger Mann bekannt. Zunächst fertigte er auf der Grundlage eines Andachtsbildes ein Flachrelief der Muttergottes an, das seinen Gastgebern gefiel (das Schicksal dieser Komposition ist unbekannt). Dann schnitzte er aus dem Stamm eines Birnbaums, der im Obstgarten des Gastgebers von einem Sturm

umgeworfen worden war, die ersten beiden bedeutenden Skulpturen: *Löwe* und *Pferdchen* (1944–1945). Die erste Komposition – *Löwe* mit einer interessanten heraldischen Symbolik – schenkte er seinen deutschen Gastgebern, deren Nachkommen ihn noch heute in ihrem Haus aufbewahren. Das zweite – *Pferdchen* ist eine kleine, polychrome Figur eines Reiters – Pecuchs Selbstporträt, eine Skulptur, die er mit nach Polen nahm und sein ganzes Erwachsenenleben lang als besonderen Talisman behandelte.

Zu Beginn des Jahres 1945 verließen Grzegorz und Bazyl Pecuch Bünningstedt und kehrten im Sommer in den Familiensitz nach Florynka zurück. Der künftige Bildhauer begann mit der Schneiderei und nahm auch kleine Holzschnitzaufträge an. Am Ende des Jahres ging er nach Nowy Sącz (Neu Sandez), wo er ein mehrwöchiges Praktikum in der Werkstatt von Jan Żaroffe (1888–1952) absolvierte, einem angesehenen Bildhauer aus Nowy Sącz, der sich auf Souvenirs und Holzarbeiten spezialisiert hatte. Bereits im Herbst 1946 wurde er in das Bildhauergymnasium der Staatlichen Schule für Holzindustrie in Zakopane (1948 umbenannt in Staatliche Oberschule für Bildende Kunst, kurz PLTP) aufgenommen. Er erschien mit seiner Skulptur *Pferdchen* zur Aufnahmeprüfung. Er wurde angenommen und aufgrund seiner bereits vorhandenen Fähigkeiten sofort in die zweite Klasse versetzt. In Zakopane studierte Pecuch u.a. bei Antoni Kenar – dem hervorragenden und angesehenen Bildhauer und Pädagogen, der – damals originelle und moderne pädagogische Methoden anwandte, die auf einer engen Beziehung und einem Dialog zwischen dem Schüler und dem Meister beruhten.

1947 wurde in der Lemkenregion von der kommunistischen polnischen Nachkriegsregierung die sogenannte „Aktion Weichsel“ durchgeführt. Unter dem Vorwand, ukrainische Partisanen zu bekämpfen, wurde die einheimische Bevölkerung massenweise vertrieben und in abgelegene Gebiete der sogenannten westlichen wiedergewonnenen Gebiete zwangsumgesiedelt. Die Familie Pecuch kam in das Dorf Poźrzadło (ehemalig Spiegelberg) in der Gemeinde Lagow, Woiwodschaft Lebus. Grzegorz Pecuch studierte und lebte zu dieser Zeit in Zakopane. In Abwesenheit von Florynka wurde er nicht einmal in die Listen der Vertriebenen aufgenommen, was er Jahre später als Bestätigung seiner ungebrochenen Verbindung zu seiner Heimatortschaft betonte. Pecuchs Werk umfasst Skulpturen, die sich direkt auf diese

schwierigen Ereignisse beziehen und auf die Erinnerungen an das einstige verlorene Land der Kindheit anspielen. Dazu gehören ein nicht erhaltenes Fresko und Keramikgefäße mit Vertreibungsszenen (1947), zu deren Anfertigung Antoni Kenar seinen Studenten in Zakopane überredete, sowie eine Komposition *Hochzeit (Tanz, 1960)*, die anlässlich der Hochzeit des Künstlers entstand und auf ein dramatisches Ereignis aus dem Jahr 1945 anspielt, als während einer Hochzeitsfeier in Florynka Pecuch und seine Freunde, fälschlicherweise als ukrainische Partisanen erkannt, von polnischen Armeeeinheiten beschossen wurden. Von besonderer Bedeutung ist auch die Figur eines *Lemke* in festlicher regionaler Tracht (*Am Sonntag, 1956*), die Teil der Diplomarbeit war, die Pecuch an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau vorlegte. Er studierte dort (zwischen 1950 und 1955) zu der Zeit der Doktrin des sozialistischen Realismus, als figurative Darstellungen mit ideologischen und propagandistischen Untertönen bevorzugt wurden. *Lemke* wich von diesen Prinzipien ab und entstand dank der Gespräche mit Antoni Kenar, der die Fortschritte seines ehemaligen Schülers während des akademischen Studiums schätzte und ihn ermutigte, in seiner Bildhauerei „zu sich selbst zurückzukehren“.

1955 begann er auf Einladung von Antoni Kenar bei der Staatlichen Oberschule für Bildende Kunst in Zakopane zu arbeiten, wo er bis 1975 ununterbrochen beschäftigt war. Auch den Rest seines Lebens verbrachte er in Zakopane. Seine Karriere entwickelte sich seit seinem Debüt 1957 bei der Krakauer Qualifikations-Skulpturpräsentation, die der 1. Nationalen Skulpturenausstellung vorausging, konsequent weiter. Im folgenden Jahr (1958) hatte er seine erste Einzelausstellung in Zakopane. 1960 heiratete er Zofia geb. Parij, eine Studentin an der Wirtschaftshochschule in Krakau. Die Familiengründung war für den reifen, 37-jährigen Künstler ein Wendepunkt, nicht nur in seinem Privatleben, sondern auch in seinem Schaffen. Zu dieser Zeit griff er erstmals das Thema Mutterschaft und Familie in der Bildhauerei auf. Der Bildhauer selbst bezeichnete die Verwirklichung von zwei Skulpturen, die zu den besten seines Gesamtwerks gehören, als den Moment, in dem er seine künstlerische Reife erreichte. Die erste ist *Wisent* (1961), eine Komposition, die vom Ministerium für Kultur und Kunst erworben wurde, und die zweite ist *Wildschwein* (1960) aus der Sammlung des Tatra-Museums in

Zakopane. So beschrieb der Bildhauer die Umstände ihrer Entstehung: „Wir kauften einmal einen großen Holzblock von einem Bergbewohner, wir beide mit [Antoni] Rząsa. Ich bekam den schwersten, breitesten und dicksten Teil davon. Ich habe meinen Block in zwei Hälften geschnitten. Ich legte die beiden Teile des Baums nacheinander auf den Tisch. Sie waren stark. Sie fielen durch ihre Masse auf. In ihnen saß ein Stück einer Bestie. Welcher? Ich habe sie von verschiedenen Seiten betrachtet. Ich muss die im Baum verborgene Form erkennen. Meine Skulptur sollte die Dynamik und Kraft dieses Baumes haben. In einem der Blöcke sah ich einen Bison. In der anderen ein Wildschwein. Ich habe den Baum nur minimal behandelt. Ich habe den Eindruck, dass ich mit diesen beiden Skulpturenblöcken irgendwie der Synthese näher gekommen bin. Sie sind schwer, entfesselt, lebendig, aber sie sind nicht wörtlich zu nehmen. Das war die Schwelle. Durch den Kontakt mit der Natur zu sich selbst finden“ (Adamiecki 1970, 27).

Für Pecuch war der Schnitzprozess eine ständige Interaktion mit der Umwelt, und er sprach mit Leidenschaft über das Material – er verwendete den Begriff: Baum. Er erklärte: „Ich schnitze nicht in Holz, sondern immer in einen Baum, einen lebenden Baum. Ich kann den Begriff Holz überhaupt nicht ausstehen. Um die Skulpturen noch näher an die Natur heranzubringen, damit sie einem lebenden Baum ähneln, gebe ich ihnen deshalb Farbe. Und sehr selten verwende ich Farbe, ich behandle den Baum mit in Essig gelöstem Metall. Zum Beispiel mit Eisen, um eine dunklere Farbe zu erreichen, mit Kupfer, um grün zu erhalten... Durch den Kontakt mit Luft verdunkelt sich die Farbe, sie wird intensiver und verblasst nicht“ (Szymański 1986). Die charakteristischen Formulierungen: eine „im Baum verborgene Form“ oder „eine Skulptur aus dem Wald herausbringen“, die Pecuch oft in Bezug auf sein Werk verwendete, beziehen sich eindeutig auf die Natur, in der der Bildhauer aufgewachsen ist. Jeder, der die Karpatenwälder kennt, muss verzaubert gewesen sein von den ausdrucksvoll krummen, mit Beulen und Verdickungen übersäten Stämmen der dort wachsenden Buchen, unter denen die Phantasie Ähnlichkeiten mit mehr oder weniger realen Wesen und Gestalten findet. Wenn Pecuch also sagte: „Meine Skulpturen wachsen im Wald“ (Pecuch 1987, 13), hatten seine Worte nicht nur einen poetischen Sinn, sondern drückten auch die Wahrheit über die Vollkommenheit der Form aus,

die er seit seiner Kindheit um sich herum entdeckt hatte, in der Welt, in den Bergen und Wäldern, in mächtigen Baumstämmen, die von den Elementen und dem Lauf der Zeit geformt wurden.

Aus der Aussage des Künstlers ergibt sich eine ganz besondere Einstellung zur Natur als dem natürlichen Lebensraum des Menschen, der ihr immanenter Teil ist – so lebendig, wichtig und unauslöschlich wie Tiere, Pflanzen, Mineralien und Elemente. Eine solche Einstellung ist mit dem Leben im Grenzgebiet verbunden und ergibt sich aus der Zugehörigkeit zu einem Bergvolk, für das die Natur der letzte, vielleicht sogar der einzige Verbündete (Magocsi 2022) sowie die Grundlage für Existenz und Sicherheit ist. Der größte Reichtum der Lemken waren schließlich ihre eigenen Bauernwälder, die in Florynka zu den einhundertsechundsechzig Bauern gehörten. Die Wälder dienten als Materialquelle für den Bau von Häusern, Reisig für Brennholz, Einstreu für Scheunen und Ställe. Der Wald wurde gehandelt und konnte als Sicherheit für Privat- und Bankkredite verwendet werden. Anders als der übrige Nachlass war er nicht zersplittert, sondern wurde immer als Ganzes vererbt (Zwoliński, Madera 1999, 48).

Der einzigartige, ontologische und existenzielle Status, den Pecuch der Natur zuschrieb, stand im Widerspruch zum rationalen kartesischen Verständnis der Wirklichkeit in der dichotomen Aufteilung in den Bereich der Kultur und der Natur, die dem Menschen die Aufgabe zuwies, die Welt zu entdecken, zu beschreiben und zu unterwerfen. Es erwies sich daher für Kritiker, die die üblichen Kriterien für die Interpretation des Werks des Künstlers anwenden, als schwierig zu lesen. Wie bei anderen Holzschnitzern aus Zakopane wurde die außergewöhnliche Ausdruckskraft und Stärke von Pecuchs Werken meist mit einem – falschen und ungerechten – Vergleich zur Volkskunst erklärt. Heute haben wir keinen Zweifel daran, dass eine solche Interpretation nicht zufriedenstellend ist und die Werke von Grzegorz Pecuch die Annahme neuer Paradigmen und Kontexte erfordern, die betonen, was den Menschen mit der von ihm bewohnten Umwelt verbindet (und nicht trennt). Der Künstler hat diese Verbindung und konstruktive Teilhabe an den Prozessen der Welt immer wieder betont. Er sagte, dass seine Skulpturen nicht in einem Atelier entstehen, sondern dass sie „vorher geboren werden, [...] im

Wind und in der Sonne. [Denn es sind] Winde der rauschenden Luft, Hitze und Frost, die einem wachsenden Baum Gestalt geben“ (Pecuch 1987, 13).

Die von Pecuch geschnitzten Kreaturen erinnern an eine Geschichte aus der Schulzeit ihres Schöpfers, an die sich seine Kollegen vom Gymnasium in Zakopane erinnerten und sie auch Jahre später erzählten. Es war eine Erinnerung an eine der Aufgaben, die Antoni Kenar seinen Schülern gab, aber in Wirklichkeit illustriert die Geschichte die Essenz der Kunstphilosophie und der pädagogischen Methoden dieses hervorragenden Lehrers. Eine der Übungen, die von den Schülern abstrakte „synthetisierende Assoziationen“ verlangten, war eine Arbeit über „Tierheit“ (Kulon 2008: 194). Die Schwierigkeit der Aufgabe bestand zunächst darin, den Begriff zu erklären und dann die Mittel zu finden, um ihn auszudrücken. Kenar forderte uns auf, über die Beziehung zwischen Kunst und Realität, aber auch zwischen der „Tierheit“ und der Welt der Menschen nachzudenken. Er argumentierte, dass die Skulptur den Ausdruck der „Menschlichkeit“ vermitteln sollte und nicht die Ähnlichkeit mit „hölzernen Menschen“. – „Es muss nicht das eine oder andere Tier sein, aber es sollte etwas Tierisches dabei sein“ (Anioł 1969, 5). Es ist kaum übertrieben zu sagen, dass das künstlerische Schaffen von Grzegorz Pecuch eine spezifische Umsetzung dieser Aufgabe von Kenar ist. Sein geschnitztes Tiergarten: Wildschweine, Wisente, Luchse, Katzen, Lämmer und Schafe, Männchen und Weibchen – sind weit davon entfernt, eine Naturstudie zu sein, und doch überzeugen sie durch ihre genaue Charakterisierung der Arten oder – im Falle von schwer zu identifizierenden Kreaturen – durch das Erfassen des Wesens der „Tierheit“. Das sagte der Künstler selbst: „Wie bekommt man den Sprung, die Anstrengung, die Angriffsbereitschaft aus einem manchmal schweren Eichenblock heraus? Ich kann nicht wie ein Maler in einem Gemälde die Anspannung der Muskeln, den Ausdruck einer Schnauze zeigen, damit mir jemand glaubt, dass dieses Wesen lebt. Ich muss andere Wege finden. [...] Hier wird nichts vorgetäuscht, keine teuflischen Tricks. Das Tier ist aus dem Wald, im Wald war sein Leben und aus dem Wald kam seine Kraft“ (Pecuch 1987, 24–25).

Pecuch sah die Tierwelt als frei von Aggression und Gewalt. Der Grund dafür war die Überzeugung des Künstlers, dass nur das Geheimnis des Lebens und sein Triumph über den Tod es wert sind, in der Kunst

dargestellt zu werden. „Der Tod interessiert mich nicht“ – sagte er mit Überzeugung (Dubowski 1991). Die Suche nach Kraft in der Natur war auch eine Art Selbsttherapie, ein Verdrängen dessen, was er selbst zu oft erlebte. Er gestand: „Man sagt, meine Skulpturen seien so stark wie ein Baumstamm, wie die Tektonik von Bergen. Ich weiß das. Ich konzipiere sie ganz bewusst auf diese Weise. Es ist ein Versuch meinerseits, meiner eigenen Schwäche entgegenzuwirken. [...] Ich erlebe das Abenteuer meines Lebens. Ich versuche, über dieses Abenteuer zu sprechen. Darin sind verschiedene Dinge enthalten. Es gibt auch Leiden. Ich weiß es und vergrabe es tief. Nicht, weil ich seine Existenz vergessen möchte. Ich tue es, um es nicht ein zweites Mal zu erleben“ (Adamiecki 1970, 26).

Der Bildhauer verbrachte den größten Teil seines Lebens in Zakopane, wo er in den 1940er Jahren an einer Bildhauerschule studierte und wohin er nach seinem Studium zurückkehrte. Dieser lange Zeitraum von etwa sechzig Jahren war relativ stabil und glücklich. Nach seiner an dramatischen Ereignissen reichen Jugend fand er am Fuße der Tatra – im Schutz der Berge, wie Paul Magocsi sagen würde – Harmonie und widmete sich seiner Familie und seiner Arbeit. Er teilte seine Zeit zwischen seinen Liebsten, der Kunst und der Natur auf.

In den Jahren 1956–1959 kletterte er intensiv in der Tatra mit Janusz Flach und dann mit seiner Frau Zofia, die im Alter von sieben Jahren zum ersten Mal mit ihren Eltern nach Zakopane kam. Seitdem kam sie oft aus Krakau hierher, und erwarb 1970 die Qualifikationen einer Bergführerin in der Tatra und im Tatravorland (poln. Podtatrze). Zusammen mit ihrem Sohn machten sie Familienwanderungen, bestiegen Berggipfel (nicht nur in der Tatra), wanderten in den Bergwäldern und fuhren Ski. Der Künstler war dafür bekannt, dass er sehr gut organisiert war und Ordnung liebte, die er auch in seinem Atelier beim Schnitzen aufrechterhalten konnte. Er achtete auf sein Äußeres, trug jeden Tag einen Anzug und hatte eine Aktentasche dabei, in die er sowohl seine Meißel als auch sein zweites Frühstück packen konnte. Er war ein beliebter und geschätzter Lehrer, an den sich seine Schüler, die inzwischen reife und anerkannte Künstler sind, gut erinnern.

INDEKS OSOBY

- Bąk Piotr 133
Bereś Jerzy 9, 10
Bieszczas Antoni 9
Borowczak Jan 9
Borzęcki Stefan 9
Breyer Tadeusz 62
Brzozowski Tadeusz 85, 155
Chromy Bronisław 155
Cukier Stanisław 11, 133
Denyszcuk Ilarion 25, 28, 141
Diadyniuk Wasyl 28
Diuk Mykoła 40
Dubowski Grzegorz 49, 163
Dunikowski Xawery 62
Ernst Max 92
Fajkosz Ewa 152
Fajkosz Kazimierz 85, 159
Feciuch Michał 166
Flach Janusz 133
Franko Iwan 130
Fredro Aleksander 28
Gabryś Bogusław 9
Gawdzik-Brzozowska Barbara 155
Graban Władysław 122, 137
Grabowski Antoni 164
Grabowski Józef 8
Golańska Krystyna 66, 70
Gutowski Maciej 113
Harasymowicz Jerzy 113, 153
Hasiór Władysław 7, 9, 85, 88, 137,
148, 155, 158
Hodys Włodzimierz 87
Ingold Timothy 109, 112, 113
Jackowski Aleksander 8
Jakimowicz Andrzej 8
Jan Paweł II 166
Jaworski Jan 9
Jesion Alfred 65
Kandefer Józef 9, 155
Kasten Andrzej 9
Kawaleridze Iwan 129
Kawalerowicz Jerzy 152
Kenar Antoni 7, 8, 9, 11, 55, 56, 60,
62, 65, 72, 73, 76, 81, 83, 85, 88,
118, 144, 145, 148, 149
Klamerus Władysław 133
Kosiński Jan 155
Kotkowska-Bareja Hanna 9

- Kotula Adam 9
 Kowalska Antonina, z d. Pecuch –
 patrz Pecuch Antonina
 Kowalska-Hajdukiewicz Helena,
 z d. Bäcker 149
 Krakowski Piotr 9
 Krasowski Iwan 129
 Kućma Wincenty 9
 Kulon Józef 66
 Kulon Stanisław 9, 48, 56, 62, 66
 Kuryłło Wasyl 25
 Leder Andrzej 70
 Leszko Melania – patrz Pecuch
 Melania, z d. Leszko
 Leszko Bazyl 140
 Leszko Grzegorz 140
 Leszko Łucja 140
 Leszko Olga 140
 Leszko Stefan 140
 Łach Antoni 155
 Łepki Bogdan 130
 Magocsi Paul Robert 81, 133
 Makohon Iwan 126
 Marek Józef 9
 Martyniak Jan 166
 Mazuryk Mikołaj 87
 Mazuryk Omelian 87
 Michna Ewa 17
 Micińska-Kenarowa Halina 10, 55, 56,
 60, 62, 65, 83
 Mokry Włodzimierz 166
 Muszkiet Karol 9
 Myśko Emmanuel 130, 165
 Nikifor 119, 122, 147, 148
 Nitschowa Ludwika 65
 Nowosielski Jerzy 30, 87, 123, 126, 130
 Odrechywski Wasyl 129
 Olszewski Andrzej K. 10
 Olszowski Roman 48, 49, 56, 144
 Osęka Andrzej 8
 Parij Michał 149, 153
 Parij Olga 149, 153
 Parij Zofia patrz Pecuch Zofia, z d.
 Parij
 Pecuch Andrzej 140, 154
 Pecuch Antonina 140, 154
 Pecuch Bazyl 29, 30, 44, 140, 141
 Pecuch Dariusz 11, 29, 151, 153, 154
 Pecuch Grzegorz 7–11, 13, 16, 17, 20,
 24, 28–30, 34, 36, 37, 40, 42, 44,
 46, 48–50, 52–58, 60–62, 65, 66,
 70, 72–78, 81, 83, 85, 87, 88, 91,
 93, 98, 101, 103, 104, 109, 112,
 113, 115, 118, 119, 122, 123, 126,
 129, 130, 133, 137, 140–145,
 148, 149, 150, 151, 153–159,
 161–164, 166, 169
 Pecuch Jan 16, 20, 24, 52, 140, 146
 Pecuch Melania, z d. Leszko 16, 17, 24,
 44, 52, 140, 161
 Pecuch Michalina 140
 Pecuch Michał, dziadek Grzegorza 20
 Pecuch Michał, brat Grzegorza 140
 Pecuch Piotr 20
 Pecuch Zofia, z d. Parij 11, 88, 133,
 149, 150, 151, 153, 154, 166
 Piwocki Ksawery 9, 10
 Piwowarski Edward 155
 Popowycz Wołodymyr 20, 24
 Preiss Gertruda, z d. Wriggers 34, 40

Roj Władysław, "Skleroza" 149
Rzasa Antoni 83, 101, 151, 155,
Serkies-Maciborek Makryna 153
Siek Jan 9
Sieklucka Stefania 169
Sikorska Irena 149
Sikorski Władysław 85, 158
Smolana Adam 9
Stachowska Maria 144
Sten Maria 113
Stryeński Karol 65
Strynkiewicz Barbara 9
Styczula Andrzej 152
Szczepanek Tadeusz 85, 158
Szczepkowski Jan 10
Szeptycki Andrzej 25, 29
Szeptycki Klemens 28
Szewczenko Taras 40
Szpunar Tadeusz 9
Świerczewski Karol 55
Teodor Studyta 25
Tomilko Elzbieta 149
Trojan Władysław 9
Walach Arkadiusz 155
Włodarczyk Wojciech 65
Wnuk Marian 62, 65, 72, 83, 145–147
Wriggers Heinrich 30, 34, 40, 42, 141
Zdyb Stanisław 48, 144
Zielińska Hanna 149
Żaroffe Jan 46, 143, 196, 212
Żywuszko Kazimierz Ł. 9









Recenzenci naukowi:

prof. dr hab. Waldemar Deluga
prof. dr hab. Lechosław Lameński

Redakcja

Małgorzata Jesiotr

Opracowanie graficzne

Sławomir Krajewski

© Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Dołożono wszelkich starań, aby odnaleźć posiadaczy praw autorskich do utworów zamieszczonych w publikacji. Osoby, których nie udało się ustalić, prosimy o kontakt.

ISBN: 978-83-8281-147-6

ISBN ebook: 978-83-8281-148-3

 Wydawnictwo Naukowe
UKSW



RYTM NATURY

Grzegorz Pecuch urodził się we wsi Florynka koło Nowego Sącza, w rodzinie łemkowskiej, co nie pozostało bez wpływu na jego dalsze losy. Po ukończeniu (...) szkoły powszechnej, kolejne dwa lata spędził na nauce – w tym również rzeźby – w ławrze w Uniowie, wówczas (...) głównym studyckim monastyrze. Wybuch II wojny światowej powoduje, że zostaje wysłany na przymusowe roboty do Niemiec. Spędza cztery długie lata u bauera. W 1945 roku wraca do kraju. Zostaje uczniem Stanisława Zdyba, Romana Olszowskiego i przede wszystkim Antoniego Kenara w Gimnazjum Rzeźbiarskim Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, przemianowanym w trakcie jego nauki na Państwowe Liceum Technik Plastycznych, a następnie studentem Mariana Wnuka w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od tej chwili, całe swoje dorosłe życie prywatne i zawodowe związał z Zakopanem. Tam (...) pracował jako nauczyciel (...), przekazując kilku pokoleniom swoich uczniów niekonwencjonalne metody pracy (...) miłość do natury i szacunek do materiału.

Z recenzji prof. Lechosława Lameńskiego

Kolejna praca dotycząca środowiska artystycznego Zakopanego Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery to konsekwentne wybranie (...) zagadnienia mającego na celu popularyzację tego niezwykle ważnego miejsca dla historii sztuki polskiej XX w. (...) Autorka charakteryzuje sytuację sztuki tego regionu po drugiej wojnie światowej, (...) dyskretnie krytykuje zarówno krytyków jak i historyków sztuki, zdając sobie sprawę, że właśnie teraz jest pora na przypomnienie twórczości (...) wychowanków Antoniego Kenara.

Z recenzji prof. Waldemara Delugi



Wydawnictwo Naukowe
UKSW

ISBN: 978-83-8281-147-6



9 788382 811476

ISBN: 978-83-8281-148-3



9 788382 811483