

MIROSŁAWA DROZD-PIASECKA

SPOŁECZNE FUNKCJE SZTUKI LUDOWEJ.  
SZTUKA LUDOWA W IDEOLOGII I ŚWIADOMOŚCI  
SZLACHECKO-INTELIGENCKIEJ  
(OD OŚWIECENIA PO NEOROMANTYZM) \*

Problematyka polskiej sztuki ludowej zajmuje umysły badaczy od wielu dziesiątków lat. Podejmowana jest ona już w końcu XVIII stulecia przez ówczesnych zbieraczy pamiątek narodowych, artystów, czołowych humanistów epoki czy etnografów. Ich osobiste zainteresowania, indywidualne predyspozycje, przynależność do określonych kręgów kulturalnych i artystycznych, a także otwartość na prądy kulturalno-społeczne (zarówno krajowe, jak i zagraniczne) decydowały o zakresie i sposobie ujmowania tego zagadnienia, uwypuklaniu takich czy innych dziedzin, form i cech ludowej twórczości artystycznej oraz pytaniach badawczych.

Niniejsze opracowanie stawia sobie za cel zwrócenie uwagi na szczególne znaczenie polskiej sztuki ludowej w szlachecko-inteligenckich koncepcjach i programach gospodarczych, społeczno-politycznych oraz narodowościowych od Oświecenia po Neoromantyzm. Odzwierciedlały one postawy świadomościowe i ideologiczne głównie innych — poza chłopską — warstw społecznych.

W języku polskim termin świadomość posiada kilka znaczeń. Między innymi określa on wiedzę (czyli świadomość) o własnej odrębności<sup>1</sup>. Posługiwać się nim będziemy przede wszystkim w odniesieniu do grupy społecznej, a tylko w nielicznych przypadkach w stosunku do jednostek. Postawa taka uwarunkowana została ścisłym związkiem świadomości z ideologią rozumianą jako „system poglądów wyrastających z warunków życia określonej grupy społecznej i stanowiących podstawę myślową jej działania”<sup>2</sup>. Polska sztuka ludowa była i jest nadal, jak każde

\* Artykuł ten jest I częścią większej całości poświęconej społecznym funkcjom sztuki ludowej opracowanej przez autorkę w Zakładzie Etnografii IHKM PAN w Warszawie w ramach problemu MR.III.5.(III.6.1). W następnych zeszytach „Etnografii Polskiej” starać się będziemy o zamieszczenie dalszych części tego cyklu.

<sup>1</sup> *Mały słownik języka polskiego*, Warszawa 1968, s. 815.

<sup>2</sup> J. Wiatr, *Spółeczeństwo*, Warszawa 1964, s. 455.

zjawisko kulturowe, faktem społecznym, którego zaistnienie i rozwój możliwe było tylko dzięki istnieniu zbiorowości ludzkiej<sup>3</sup>, w tym konkretnym przypadku warstwy chłopskiej.

Polska sztuka ludowa powstała w określonych warunkach historyczno-społecznych, w jakich żyła ogromna część narodu — warstwa chłopska — ale już w I połowie XIX stulecia zjawisko to osiągnęło szeroki rezonans społeczny wśród innych grup i warstw wykorzystujących je do budowania własnych koncepcji ideologicznych. Specyficzna sytuacja narodu pozbawionego własnej państwowości w momencie kształtowania się tegoż narodu sprawiła, że sztuka ludowa znajdowała przez wiele dziesiątków lat trwałe miejsce w ideologii szlachecko-inteligenckiej i mieszczańskiej (później — w okresie II Rzeczypospolitej — również inteligencji chłopskiej), stając się niejednokrotnie podstawą myślową masowego działania tych grup społecznych na polu gospodarczym oraz walki społeczno-politycznej i narodowowyzwoleńczej.

Zadaniem naszym nie jest wyodrębnienie i zanalizowanie poszczególnych poglądów na temat sztuki ludowej czy też kierunków zainteresowań badawczych, ale ukazanie do jakich jej wartości i elementów odwoływano się w licznych koncepcjach i programach gospodarczych, społeczno-politycznych czy artystycznych. Przy tym starać się będziemy o uwzględnienie kontekstu kulturowego, założeń, celów i działań poszczególnych obozów i ugrupowań społeczno-politycznych czy kierunków społeczno-kulturalnych oraz warunków historycznych, w jakich formowały się i funkcjonowały te koncepcje, w których sztuka ludowa zajmowała niepoślednie miejsce. Zaznaczyć jednak należy, iż niejednokrotnie zdarzało się, że główne myśli i poglądy na temat sztuki ludowej były wynikiem intelektualnych przemyśleń liderów danego kierunku (np. S. Witkiewicza) czy genialnych indywidualności (np. C. K. Norwida) przejętych przez szersze grono ich wyznawców i ze względu na tę ich rolę zostały w opracowaniu szerzej rozwinięte.

W pracy skoncentrowano się głównie na tych programach społeczno-ekonomicznych, politycznych i kulturalnych, które zagadnienia sztuki ludowej wysuwały na plan pierwszy w walce o kulturę narodową i miejsce w niej kultury i sztuki warstwy chłopskiej. Dlatego też uwzględniono przede wszystkim stanowiska reprezentatywne, charakterystyczne dla modeli ideologicznych (rekonstruowanych dla takich kierunków, jak Romantyzm, Pozytywizm i Neoromantyzm), a nie pełny ich rejestr zawierający różniące się jedynie w szczegółach poglądy.

Zakres przedmiotowy pojęcia sztuka ludowa jest bardzo szeroki. Mieści się w nim bowiem między innymi zarówno folklor muzyczny, jak i taneczny, cała bogata literatura ustna oraz ogromna i zróżnicowana gałąź ludowej działalności plastycznej (wraz z rzemieślniczą). Tematem

<sup>3</sup> S. Czarnowski, *Dzieta*, t. 2, Warszawa 1956, s. 227.

naszego szczegółowego zainteresowania będzie właśnie artystyczna działalność plastyczna ludności wiejskiej — i w tym znaczeniu posługiwać się będziemy terminem sztuka ludowa — a ściślej określenie, jakie odbicie w postawach ideologicznych i świadomościowych, głównie szlacheckich i inteligenckich, znalazł fakt jej istnienia, oraz ustalenie, czy możemy mówić o wpływie tych reprezentatywnych postaw na konkretne poczynania praktyczne w dziedzinie gospodarczej, społeczno-politycznej i kulturalnej.

Liczba definicji sztuki ludowej urasta do kilkudziesięciu. Są wśród nich takie, które ujmują zjawisko genetycznie, morfologicznie, morfologiczno-genetycznie, funkcjonalnie, strukturalnie. Są też takie, gdzie akcentowano osobę twórcy, sposób tworzenia, zakres oraz charakterystyczne cechy dzieła, rolę odbiorcy czy sposób przekazu. Na tym miejscu nie będziemy im poświęcać więcej uwagi odsyłając zainteresowanych do bogatej literatury przedmiotu<sup>4</sup>. Nie będziemy zastanawiać się również nad pytaniem, czym była sztuka ludowa dla społeczności wiejskiej w okresie jej szczytowego rozwoju, jaki przypada na pierwsze lata po zniesieniu pańszczyzny, ponieważ jest ono przedmiotem oddzielnych zainteresowań autorki.

Opierając się na współczesnych kryteriach klasyfikacyjnych stwierdzić należy, iż wachlarz przedmiotów zaliczanych do sztuki ludowej jest niezwykle szeroki i różnorodny. Obejmuje bowiem obok architektury drewnianej, sprzętarstwa, tkactwa, stroju, wyroby przemysłu tzw. domowego i wiejskich oraz małomiasteczkowych rzemieślników, garncarzy, wędrownych obrazników, rzeźbiarzy, działalność upiększającą i zdobniczą w obrębie domu i poza nim (kwiatki, girlandy, wycinanki, wzory z piasku) oraz efekty pracy jednostek wyjątkowo uzdolnionych reprezentujących wyższy od przeciętnego poziom artystyczny itd. itd.<sup>5</sup>

Zdaniem wybitnego znawcy tematu — A. Jackowskiego — na współczesne pojęcie sztuki ludowej składają się:

„a) tradycyjna twórczość powszechna w domach na własne potrzeby (np. zdobnictwo wnętrz, malowanie domów, sypanie wzorów piaskiem, tkactwo odzieżowe, pewne dziedziny plastyki obrzędowej, jak np. malowanie pisanek); b) wyroby rękodzielników wiejskich na potrzeby swojej i okolicznych wsi (np. kowali, krawców, bednarzy, rzeźbiarzy, snycerzy); c) wyroby rzemieślników z ośrodków wiejskich i małych miasteczek wykonywane m.in. na potrzeby społeczności wiej-

<sup>4</sup> Definicje sztuki ludowej stworzyli m.in. J. S. Bystron, *Etnografia Polski*, Warszawa 1947, s. 119; E. Frankowski, *Sztuka ludowa*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. 3, Warszawa 1932, s. 345, 416; H. Schrammówna, *Uwagi o sztuce ludowej*, Wilno 1926, s. 3-4; tejże, *Sztuka ludowa*, Wilno 1939, s. 1; T. Seweryn, *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948, s. 18, 49, 57; S. Szuman, *Psychologia twórczości artystycznej ludu*, „Przegląd Warszawski”, t. 2: 1925, s. 281-288; ponadto T. Dobrowolski, J. Grabowski i K. Piwocki.

<sup>5</sup> Szerzej na temat tych kryteriów pisze A. Jackowski, *Polska sztuka ludowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, Wrocław 1981.

skiej zgodnie z jej poczuciem estetycznym (np. garncarzy, stolarzy, wytwórców zabawek, cukierników) i sprzedawane na targach i jarmarkach; d) wyroby ośrodków kultowych, produkujących dla pątników dewocjonalia, przedmioty kultu, obrazy, rzeźby, drzeworyty, sprzedawane na miejscu bądź rozwożone po kraju; e) twórczość jednostek szczególnie utalentowanych, wykonywana przede wszystkim z pobudek wewnętrznych (zwłaszcza rzeźba kultowa)”<sup>6</sup>.

Zaznaczyć należy, iż „odkrycie” wszystkich dziedzin sztuki ludowej nie nastąpiło od razu i w jednym czasie. Np. artyzm stroju ludowego był dla przeciętnego inteligenta miejskiego od dawna niekwestionowaną oczywistością, gdy z kolei obrazy na szkle musiały czekać jeszcze długie lata na swego odkrywcę i propagatora.

Przytoczone wyżej zdania jasno wskazują na inteligencki rodowód stosowanych i obowiązujących do dziś kryteriów kwalifikowania przedmiotów artystycznej twórczości ludowej. Widzimy, iż większość przedmiotów wytwarzanych przez środowisko wiejskie, obecnie zaliczanych do sztuki ludowej (np. architektura, tkactwo, ceramika, sprzętarstwo, strój itp.), należało do utylitarnych, spełniających określoną funkcję użytkową, częstokroć połączoną z funkcjami innymi, jak np. prestiżową czy kultową. Sztuka jako samodzielna wyizolowana wartość nie była znana środowisku wiejskiemu, a satysfakcję estetyczną wiązano z odmiennymi wartościami uszeregowanymi w specyficzną hierarchię, różną od kanonów sztuki warstw oświeconych. Stąd też szereg przedmiotów uznanych przez entuzjastów kultury ludowej za sztukę nigdy za taką nie była uważana w ich własnym środowisku wiejskim i odwrotnie. Na fakt ten zwracał już uwagę K. Moszyński w *Kulturze ludowej Słowian*, gdy pisał:

„... należy podkreślić jednak jak najsilniej, że bynajmniej nie wszystkie wytwory ludowej kultury przez nas, inteligentów, zaliczane do sztuki mają w oczach ludu wartość estetyczną jako cechę najważniejszą czy wyłączną. Ani też mowy być nie może o wyłącznie obiektywnych przesłankach, według których można by ściśle oddzielać — w duchu interpretacji ludowej — wytwory sztuki od wytworów innych”<sup>7</sup>.

O wartości tych przedmiotów decyduje wyłącznie lud, chociaż jego ocena bywa często niezbyt miarodajna, ponieważ nierzadko oddzielenie walorów jednego i tego samego przedmiotu, ale umieszczonego w różnych miejscach, jest praktycznie niemożliwe (np. ten sam przedmiot może zdobić, bronić przed złymi mocami, ochraniać itp.). Zagadnienie sztuki w kulturze warstwy chłopskiej opracowywane jest oddzielnie. Dlatego też na tym miejscu nie będziemy poświęcać mu więcej uwagi.

Aby w sposób możliwie pełny ukazać miejsce sztuki ludowej w szlachecko-inteligenckiej ideologii społecznej, należało wykroczyć poza opra-

<sup>6</sup> A. Jackowski, *Polska sztuka ludowa*, maszynopis, Archiwum Zakładu Etnografii IHKM PAN w Warszawie.

<sup>7</sup> Posługuję się wydaniem 2, t. 2, Warszawa 1968, s. 45.

cowania o sztuce ludowej *sensu stricto* i sięgnąć do prac publicystycznych, licznych krytyk literackich, tekstów przemówień, programów artystycznych i prasy (szczególnie czasopism: „Czas”, „Kraj”, „Prawda”, „Głos”, „Ateneum”, „Przyjaciel Ludu”, „Wieniec i Pszczółka”, „Zorza”, „Przegląd Zakopiański” i innych), a nawet niejednokrotnie do literatury pięknej, ponieważ wszystkie te gatunki literackie stanowią odbicie świadomości społecznej oraz oręż w walce politycznej<sup>8</sup>.

#### KULTURA I SZTUKA WARSTWY CHŁOPSKIEJ W DOBIE OŚWIECENIA I ROMANTYZMU

Istnienie zjawiska rozwiniętej sztuki ludowej<sup>9</sup> datowane jest w naszym kraju już na schyłkowe lata XVIII stulecia. Mimo to ani intelektualna myśl społeczna Oświecenia, ani Romantyzmu nie zwróciła jeszcze baczniejszej uwagi na artystyczną twórczość plastyczną ludności wiejskiej, a tym bardziej nie próbowała włączyć jej w orbitę koncepcji społeczno-politycznych czy gospodarczych. Problem ten pozostawiono następnym pokoleniom, kierując swoje zainteresowania na inne dziedziny życia i kultury wsi polskiej, które w tym czasie były centralnym obiektem uwagi magnackich i szlacheckich humanistów. Niemniej jednak już w okresie Oświecenia i Romantyzmu wykształconych zostało szereg myśli i poglądów (odnoszących się do kultury ludowej), które przetrwały nieraz dziesiątki lat, zanim zostały zadaptowane przez szlachecko-inteligenckie koncepcje sztuki narodowej, stając się tym samym integralną składową świadomości i ideologii społecznej. Dlatego też naszym punktem wyjścia będzie ustalenie, jakie z nich miały podstawowe znaczenie dla przyszłych koncepcji społeczno-gospodarczych i społeczno-politycznych dotyczących miejsca sztuki ludowej w kulturze narodu.

Artystyczna działalność plastyczna ludności wiejskiej została dostrzeżona na skutek tych samych przesłanek, jakie wywołały pragnienie poznania całej kultury warstwy chłopskiej. Odkrycie jej jest jednak znacznie przesunięte w czasie, dokonane niejako na marginesie zainteresowań innymi dziedzinami kultury ludowej (w tym głównie folklorem). Pierwotnie pojawia się w I połowie XIX stulecia głównie w aspekcie polepszenia sytuacji społeczno-ekonomicznej chłopów przez zwrócenie uwagi na konieczność podniesienia gospodarki na wsi m.in. przez popieranie tzw. przemysłu ludowego czy przemysłu domowego.

---

<sup>8</sup> Szczegółowe ich omówienie zamieściła autorka w przygotowanym oddzielnie w 1979 r. 120-stronicowym stanie badań nad polską sztuką ludową, znajdującym się w Archiwum Zakładu Etnografii IHKM PAN w Warszawie. W przedstawionym opracowaniu odwoływać się będziemy jedynie do przypisów.

<sup>9</sup> Z jej charakterystyczną, wykształconą formą, przyjętą wspólnie za cechę znaną dla całej sztuki ludowej.

Samo zainteresowanie życiem i kulturą warstwy chłopskiej miało swoje źródło w ogólnych prądach epoki Oświecenia, wśród których znaczenie największe odgrywała tzw. kwestia chłopska, czyli walka mas ludowych o właściwe miejsce w strukturze narodu, przejawiająca się w dążeniu do zniesienia pańszczyzny i przeprowadzenia reform społecznych oraz ściśle z nią związany proces kształtowania się nowoczesnego narodu.

Kwestia chłopska — jako centralny problem społeczny — znajduje wyraźne odbicie w polskiej myśli społecznej i politycznej począwszy od końca XVII w. Dominuje też w całej publicystyce „dotyczącej przebudowy ustroju chylącej się do upadku Rzeczypospolitej, występuje ona zawsze, choć jest najczęściej podporządkowana sprawie utrzymania niepodległości państwowej”<sup>10</sup>. Ma ona priorytetowe znaczenie również po rozbiorach kraju. Systematyczne studia nad kulturą wsi wiązały się w warunkach polskich przede wszystkim z ideami Oświecenia niosącymi jakościowo nowy stosunek do ludu przez głoszenie i wprowadzanie w życie haseł polepszenia sytuacji społeczno-ekonomicznej chłopów oraz związanym z nimi procesem kształtowania się nowoczesnego narodu — z jednej strony, z drugiej natomiast — z ideologią odrodzenia narodowego.

Proces kształtowania się nowoczesnego narodu datowany jest w naszym kraju na przełom XVIII i XIX stulecia. Wówczas to zmienia się sens pojęcia „naród” obejmującego wyłącznie stan szlachecki, które w tym czasie „przekształca się w naród o nowoczesnym demokratycznym sensie”<sup>11</sup>, w którym lud uznany zostaje za jego składową część. Każdy naród jest narodem dzięki swej kulturze, stąd też jednym z trwale utrzymujących się w centrum zainteresowań problemów była rola kultury ludowej w tworzącej się właśnie kulturze narodowej<sup>12</sup>.

W II połowie XVIII w. po raz pierwszy w historii polskiej F. S. Jezierski pisał, iż „pospółstwo rozróżnia narody, utrzymuje rodowitość języka ojczystego, zachowuje zwyczaje i trzyma się jednostajnego sposobu życia”<sup>13</sup>. Stwierdzenie to jasno formułuje pogląd, że główną siłą ekonomiczną w społeczeństwie rolniczym stanowią chłopci, którzy są nie tylko podstawą struktury państwa, ale równocześnie tylko „lud reprezentuje polską kulturę etniczną, a zatem kultura ta ma pełne wartości narodowe”<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> A. Woźniak, *Źródła zainteresowań ludoznawczych w ideologii polskiego Oświecenia*, „Etnografia Polska”, t. 15: 1971, z. 2, s. 37.

<sup>11</sup> J. Chałasiński, *Tradycje i perspektywy przyszłości kultury polskiej*, Warszawa 1970, s. 53.

<sup>12</sup> Por. J. Burszta, *Kultura ludowa — kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 264.

<sup>13</sup> Cyt. za J. Burszta, *Kultura chłopska — ludowa a kultura narodowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, s. 396.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 396.

Stanowisko podobne zajęli również i inni publicyści tego okresu, dzięki czemu powoli zaczęło ono zyskiwać prawo obywatelstwa w świadomości inteligencji twórczej, a następnie w szerszych masach społeczeństwa polskiego. Chłopi i ich kultura znaleźli się w centrum zainteresowań badawczych również w ramach programu historii narodowej realizowanego zgodnie z postulatami H. Kollątaja, w myśl których zbadać obyczajów ludu wiejskiego miało m.in. wzbogacić dzieje Polski, dać odbicie zróżnicowań regionalnych kraju itd., stać się źródłem natchnienia dla inteligencji twórczej (szczególnie poetów i pisarzy). „Kultura ludu miała więc stać się częścią dziejów narodowych”<sup>15</sup>. Dlatego też szukano w niej takich wartości, które godne byłyby „postawienia ich w rządzie narodowych”<sup>16</sup>.

Upadek Rzeczypospolitej Szlacheckiej i troska o przyszłość narodu skierowała więc postępowych działaczy Oświecenia ku szerokim masom ludowym. W dobie kształtowania się pojęcia nowoczesnego narodu doszukiwano się w nich cech nie skażonych kosmopolityzmem, „zachowujących najwięcej — teoretycznie złożonych — odrębności w stosunku do narodów innych”<sup>17</sup>, stawiano znak równości między tym co ludowe i narodowe. Utrata niepodległości i dążenie do jej odzyskania w ramach samodzielnego bytu państwowego wymagały podkreślenia i n d y w i d u a l n o ś c i n a r o d u. Dlatego też szukano

„autentycznych własnych pamiątek przeszłości w oryginalnej, zróżnicowanej, barwnej kulturze różnych regionów kraju... Kultura ludowa utożsamiana przede wszystkim z modelem życia chłopów tego czasu, przeciwstawiana podlegającej wpływom kosmopolitycznym kulturze elity kraju, była uznana za skarbnicę wiedzy o narodzie, jego genezie i osobliwościach. Była też miejscem, gdzie przechowały się wykorzystane przez tę elitę wzory oryginalnej twórczości ludności naszych ziem”<sup>18</sup>.

Konsekwencją takiego stanowiska było, iż pewne elementy wizualne, materialne i niematerialne kultury chłopskiej zaczęto świadomie i celowo włączać w obręb tak pojmowanej kultury narodowej (m.in. stroje ludowe, tańce)<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 396.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 397.

<sup>17</sup> A. Kutrzeba-Pojnarowa, *Kultura ludowa w dotychczasowych polskich pracach etnograficznych*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 1, Wrocław 1976, s. 24.

<sup>18</sup> A. Kutrzeba-Pojnarowa, *Kultura ludowa i jej badacze. Mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977, s. 7.

<sup>19</sup> Dodać należy, iż w II połowie XVIII stulecia bardzo wyraźnie zaznacza się na wsi polskiej wzbogacanie elementów zdobniczych domów wiejskich. Chłopskie wnętrza mieszkalne na Śląsku powszechnie są już wyposażane w znane wcześniej skrzynie malowane. Rośnie popyt na wyroby ludowych kaflarzy, zdobiących wyrabiane kafle motywami roślinnymi i zwierzęcymi. Na Dolnym Śląsku pokrywa się zwierciadła olejnymi malowidłami znajdującymi wielu chętnych na-

Ideologiczne prądy Oświecenia włączając do kultury narodowej kulturę „pospółstwa” zwróciły szczególną uwagę na jej folklor i z wyjątkiem oraz w mniejszym stopniu gospodarce<sup>20</sup>. Epoka ta łącząca w sobie postępowe treści społeczne z dużym ładunkiem czynnego patriotyzmu (czego szczególnie jaskrawym dowodem było Powstanie Kościuszkowskie) stała się bezcennym dziedzictwem dla wieku XIX, ponieważ stworzyła fundamenty chroniące kulturę narodową przed zatraceniem w okresie zaborów. Wykształcone w tym okresie elementy wspólnoty narodowej umożliwiły bowiem dalsze jej kształtowanie się w dobie Romantyzmu.

Romantyzm jako kierunek estetyczno-literacki charakteryzował się na gruncie polskim ekspresją uczuciową, artystycznym nowatorstwem oraz potężną zawartością treści ideologicznej, której ważnym elementem była właśnie ludowość. Na naszych ziemiach był jednocześnie czymś więcej niż poetyką czy prądem estetycznym, a mianowicie postawą myślową, której centralnym punktem odniesienia stała się idea wyzwolenia narodu. Swój stosunek do sprawy narodu oraz wolności określał każdy twórca romantyczny zarówno przez swoją sztukę, jak i pracę badawczą.

Idea narodu pojmowana jako dążność do eksponowania w sztuce i nauce kraju jego swoistych cech historycznych i psychicznych przenikała w tym okresie nieomal całą kulturę europejską i jest cechą wyróżniającą nie tylko Romantyzm polski. Przeciwwstawiona kosmopolityzmowi Oświecenia, pełniła podwójną funkcję: łączyła i różnicowała. „Przez swoją wspólność i samą obecność tworzyła więź kultury narodowej z ogólnoeuropejską, przez swoją treść kształtowała odrębny charakter szkół narodowych. Kultura powszechna migrująca ponad granicami państw i narodów wchłaniała przede wszystkim te dzieła, które miały wyraźne piętno narodowe”<sup>21</sup>. Ta romantyczna idea narodowości wyrastała z ruchu młodych klas społecznych i uciemżonych narodów, z ducha ich dążeń rewolucyjnych, wyzwoleniczych i antyabsolutystycznych. Dlatego też uzupełnieniem jej stała się idea wolności.

Te dwie podstawowe idee (narodu i wolności) trafiły w Polsce na grunt szczególnie podatny. W warunkach niewoli i politycznego rozdarcia kraju Romantyzm polski był wyjątkowo predestynowany do odegra-

---

bywców, a w Małopolsce rozpowszechniają się obrazy na szkłe, które zaspokajają potrzeby rynku krajowego, a nawet wysyłane są poza granice kraju. Równocześnie jest to okres rozkwitu hafciarstwa, żelazorytnictwa i drzeworytnictwa ludowego. Zjawiska te nie pozostają bez wpływu na formowanie się poglądów o oryginalności i wyjątkowości kultury chłopskiej — spadkobiercy i skarbnicy kultury narodu.

<sup>20</sup> Woźniak, *op. cit.*, s. 31-51.

<sup>21</sup> J. Jedlicki, *Kultura polska w dobie Romantyzmu*, [w:] *Historia Polski*, t. 2, Warszawa 1959, s. 146, oprac. zbior. pod red. T. Manteuffla.

nia wiodącej roli w inspirowaniu walk narodowowyzwoleńczych i budzenia uczuć patriotycznych. Zarówno w estetyce, jak i polityce oznaczał się postawą buntowniczą i obrazoburczą.

Innym podstawowym elementem (obok idei narodu i wolności) postawy romantycznej było przeświadczenie o szczególnej misji artysty i uczonego. Polscy twórcy romantyczni — niezależnie od zajmowanych pozycji społecznoideowych — uważali za najszczytniejsze zadanie służbę narodowi, wyrażanie jego tęsknot i aspiracji. To nowe pojmowanie społecznej i narodowej funkcji twórczości kulturalnej oddziaływało na wszystkie elementy Romantyzmu, dla samych twórców bowiem najważniejszym — jeżeli nie jedynym — celem była sublimacja uczuć patriotycznych i budząca do czynu rola dzieła sztuki.

Mimo że Romantyzm był przede wszystkim prądem estetyczno-literackim, to jednak w odczuciu Polaków stanowił pewien system wartości ideowych, moralnych, filozoficznych i artystycznych. Jako nierozdzielny spłot literatury i polityki zacierał granice „między poezją a filozofią”, myślą społeczną czy publicystyką. Poeta mógł być równocześnie ideologiem lub przywódcą politycznym... Czyn i słowa wzajemnie się spletały i dopełniały. Literatura chciała być (i była) odczytywana jako polityczne przesłanie, apel do działania czy recepta na aktualne problemy narodu”<sup>22</sup>.

Romantyzm polski charakteryzowała supremacja literatury, odgrywającej w tym czasie szczególną rolę w kulturze kraju. Literaturę tę zaś cechuje ludowość, narodowość i historyzm. Ludowość uważana jest za dobro narodowe zarówno w sensie oryginalnej twórczości ludowej w postaci poszczególnych gatunków folkloru, jak też efektu przetwarzania folklorystycznego autentyku przez działalność twórczą. Powszechne przekonanie, iż ludowy autentyk zawiera w sobie wielkie wartości historyczne, ponieważ jest reliktem pierwszego okresu literatury narodowej, przechowanym wiernie w tradycji warstwy chłopskiej sprawiło, że poezja romantyczna została przepojona ludowością. „Przetworzony artystycznie folklor stał się organiczną częścią kultury narodowej, a stąd dorobkiem ogólnoludzkim”<sup>23</sup>.

Triumfalne wkroczenie folkloru do literatury romantycznej S. Czarnowski komentuje w ten sposób:

„nie folklor jako taki jest tam najważniejszy. Sprawa narodowa stoi ponad wszystkim. Ale właśnie z ludem, a zwłaszcza z masami ludu wiejskiego wiąże swoje patriotyczne nadzieje większość przodujących pisarzy. Pisarze ci wyobrażają sobie, że w ludzie odnajdą nieskalane źródło młodości, które karmiło Polskę w ciągu dziesięcioleci, a do którego drogę zgubili ich bezpośredni poprzednicy... Następuje więc zwrot ku folklorowi i pod wpływem myśli demokratycznej tutaj

<sup>22</sup> L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej* Wrocław 1980, s. 5.

<sup>23</sup> Burszta, *Kultura chłopska...*, s. 397.

szuka się źródeł narodowej oryginalności... cała ta plejada poetów i pisarzy, wśród których błyszczą największe nazwiska polskiej literatury, zgodna jest co do tego, by nie uronić z dziedzictwa idei przekazanego przez przeszłość, a wzbogacanego co dzień nowymi zdobyczami ludzkiego ducha. Nie żeby chcieli po prostu sprowadzić życie intelektualne narodu do życia ludu wiejskiego. Przeciwnie, nie chcą nic stracić z dziedzictwa pozostawionego przez przeszłe pokolenia i pragną owo dziedzictwo wzbogacić nie tylko tym co sami stworzą, ale i tym, co zbiorą w nurcie idei i w przemianach form na całym świecie”<sup>24</sup>.

W tworzącej się w tym czasie kulturze narodowej sprawa ludu — jako składowego elementu narodu oraz rola jego kultury w kulturze ogólnonarodowej — była w centrum zainteresowania inteligencji, stawiającej sobie za cel „powiązanie wszystkich stanów i warstw w jedną społeczność narodową”<sup>25</sup>. Jego realizacja wymagała znalezienia „takich treści, które by mogły obejmować całość społeczeństwa i tę całość spajając wspólnymi więzami... inaczej mówiąc zasady integracji narodowej. Ponieważ w sytuacji utraty niepodległości nie mogła to być siła polityczna i jawne propagowanie idei państwa, zasadą integracji stała się idea narodu i powiązana z nią ściśle idea kultury narodowej”<sup>26</sup>. Twórcy Oświecenia i Romantyzmu wykorzystywali głównie ludowe treści folklorystyczne dla budzenia poczucia świadomości narodowej, narodowej integracji i patriotyzmu. I dopiero Neoromantyzm — bogatszy o doświadczenia poprzednich myślicieli i humanistów — zapoczątkował i triumfalnie wprowadził do kultury ogólnonarodowej ludową sztukę. Zanim to jednak nastąpiło zainicjowane w dobie Oświecenia poszukiwania treści ogólnonarodowych w coraz to liczniejszych elementach kultury warstwy chłopskiej skierują się również w stronę ludowej sztuki, która w latach późniejszych stanie się jednym z najtrwalszych ogniw kultury i tradycji narodowej szeroko uwzględnianym w koncepcjach społeczno-gospodarczych i kulturalnych.

Już w I połowie XIX stulecia padają głosy domagające się uprawiania sztuki odzwierciedlającej życie naszego chłopca. Np. J. Kenig — krytyk artystyczny i publicysta „Gazety Warszawskiej” jako jedną z dróg wyjścia dla polskiego malarstwa widzi podejmowanie t e m a t y k i w i e j s k i e j, przyjmując za wzór do naśladowania malarstwo francuskie przedstawiające scenki rodzajowe z życia wieśniaków bretońskich.

Dyskusja dotycząca stosunku do tematu ludowego przybrała na sile w różnych środowiskach artystycznych w 1845 r. w związku z wystawą warszawską. Szczególnie żywo polemizowano na łamach „Pielgrzyma” i „Tygodnika Petersburskiego”. W latach 40-tych XIX stulecia postulat malarstwa ludowego czy też narodowego rozumianego zazwyczaj

<sup>24</sup> W. Bieńkowski, *Poprzednicy Oskara Kolberga na polu badań ludoznawczych w Polsce. Podłoże społeczne początków etnografii polskiej*, Wrocław 1956, s. 99—100.

<sup>25</sup> Burszta, *Kultura chłopska...*, s. 399.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 399.

jako „swojskość” tematu i stylu stał się centralnym punktem zainteresowań, polemik i dyskusji. Społeczną funkcję sztuki starali się podkreślać lewicowi krytycy i pisarze. S. Goszczyński ubolewał, iż sztuki piękne w Polsce „nie stworzyły jeszcze szkoły narodowej”<sup>27</sup> i nie zajęły przeznaczonego im „apostolskiego stanowiska”<sup>28</sup>. Ożywiona polemika prasowa rozgorzała w latach 1844-1846 na temat pozycji społecznej artystów. „Krzyżowały się w tych sporach opinie bardzo sprzeczne, wychodzące z różnych orientacji politycznych (Grabowski, Ziemięcka, Kraszewski, Kremer, Libelt, Goszczyński, Dembowski i inni), panowała zgoda tylko co do tego, że malarstwo i kultura plastyczna w Polsce zostaje znacznie w tyle za życiem literackim i muzycznym”<sup>29</sup>.

Właśnie w okresie romantyzmu dojrzewa do realizacji jedno z haseł oświeceniowych; polepszenia sytuacji społeczno-ekonomicznej chłopów. Fakt ten ma dla naszych rozważań szczególne znaczenie, ponieważ po raz pierwszy upatruje się podniesienia gospodarki wiejskiej na drodze popierania przemysłu domowego (termin ten obejmował, jak wiemy, szeroko pojmowaną sztukę ludową). Praktycznie realizacja tego postulatu ograniczała się jednak głównie do działalności wystawienniczo-handlowej (m.in. wzorem innych krajów powszechnych wystaw rolniczo-przemysłowych o zasięgu najpierw lokalnym, a później i szerszym) oraz kolekcjonerskiej (m.in. czołowi humaniści okresu dążą do zgromadzenia licznych materiałów i okazów etnograficznych kultury materialnej i plastycznej). Jest to jednak pierwszy krok na drodze budowania szerszej, samodzielnej koncepcji gospodarczo-społecznej o charakterze politycznym na podstawie sztuki ludowej. Koncepcji, której realny i pełny kształt nada myśl pozytywistyczna, a która lata świetności przeżywa nieprzerwanie do wybuchu II wojny światowej i której pewne elementy są żywotne do dnia dzisiejszego.

Najogólniej mówiąc idea wystaw przemysłowo-rolniczych — zrodzona pod koniec XVIII w. we Francji — miała w swych założeniach demonstrowanie osiągnięć gospodarczych w dziedzinie przemysłu, rzemiosła oraz rolnictwa, celem podniesienia wymiany handlowej, ściągnięcia kapitałów, zapewnienia zbytu towarom rodzimej produkcji itp. Również w Polsce powodem głównym ich organizowania były względy ekonomiczne, wśród których specjalne znaczenie miało zapewnienie zbytu drobnemu przemysłowi i rzemiosłu wiejskiemu przez szerokie jego propagowanie i eksponowanie, aby tą drogą poprawić sytuację społeczno-gospodarczą mieszkańców wsi. Równocześnie częstokroć zdarzało się, że bogato reprezentowane na nich okazy z zakresu przemysłu i sztuki ludowej stawały się bodźcem do ich gromadzenia. Eksponowane zbiory stawały się zaczątkiem działów etnograficznych w muzeach przemysłowo-

<sup>27</sup> Jedlicki, *op. cit.*, s. 174.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 189.

wo-rolniczych, gdzie służyły początkowo — w myśl idei ruskinowskich — za wzory dla rzemiosła i przemysłu artystycznego. Na przykład już od II połowy XIX stulecia obserwujemy coraz częściej łączenie sztuki ludowej z programem rozwoju polskiego rzemiosła i przemysłu artystycznego.

Pierwszą wystawę przemysłowo-rolniczą na ziemiach polskich otwarto w Warszawie w 1821 r. Chociaż skromna pod względem ilości eksponatów, pokazywała już wszystkie niemal dziedziny wytwórczości krajowej, a w tym i wiejskiego przemysłu domowego reprezentowanego przez kilka wyrobów garncarskich i tkackich<sup>30</sup>. Od tego czasu podobne wystawy odbywały się w Warszawie co kilka lub kilkanaście lat. Po 1850 r. zaczęto je organizować również w innych miastach Królestwa Polskiego. W pozostałych natomiast zaborach pierwsze tego typu ekspozycje przypadają na koniec lat 40-tych ubiegłego wieku. Rozmachem w organizowaniu tych imprez i ich ilością wybijają się od samego początku Galicja, gdyż katastrofalne gospodarcze położenie ludności wsi i drobnych miasteczek zmuszało do poszukiwania różnych dróg ożywienia produkcji i zapewnienia utrzymania ogromnej liczbie osób „zbędnych” produkcyjnie.

Łącznie we wszystkich zaborach od 1821 r. do pierwszych lat XX w. odbyło się około 2 tys. wystaw. Z ich inicjatywą występowały towarzystwa i instytucje działające na polu podniesienia i rozwoju przemysłu, rzemiosła i rolnictwa, a wśród nich muzea przemysłu i rolnictwa w Krakowie (1868 r.), Lwowie (1875 r.) oraz Warszawie (1875 r.) już od momentu ich założenia. Na przełomie XIX i XX stulecia oraz w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku wystawy te nabierają głównie charakteru ekspozycji rzemiosła i przemysłu artystycznego.

Ekonomiczne walory wystaw rolniczo-przemysłowych oraz rzemiosła nie zdają się budzić wątpliwości, ale już w I połowie ubiegłego stulecia C. K. Norwid nobilitując ludowy przemysł domowy pragnie, aby przewodziła im główna idea — piękno. I to nie tylko zawarte w uznanym dziele profesjonalnego artysty, ale również w prostym przedmiocie domowego użytku, wykonanym ręką wiejskiego rzemieślnika. Pisze na ten temat:

„Rozdzielenie ekspozycji publicznych na ekspozycje, czyli wystawy, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu, jest najdoskonalszym dowodem o ile sztuka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza wyplecionego cała artykulacja idei piękna w czasie danym uwiadomioną była. Żeby od gobelinu przedstawiającego Rafaelowski pę-

<sup>30</sup> Por. K. Ołódziejowski, *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość gospodarcza*, Poznań 1928, s. 4-29; *Katalog wyrobów krajowych wystawionych na widok publiczny w sali głównej ratusza miasta stołecznego Warszawy w miesiącu wrześniu roku 1821*, Warszawa 1821, s. 11.

dziel jedwabną tkaniną do najprostszego płócienka, cała gama idei pięknego rozlewająca się w pracy uwiadomiona była — wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwe na uszanowanie i ocenianie pracy wpływać. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć...”<sup>31</sup>

Polska inteligencka myśl społeczno-polityczna dopiero pod koniec XIX stulecia stworzyła teorię określającą miejsce i rolę sztuki ludowej w kulturze narodowej. Wydaje się, że znacznie późniejsze włączenie sztuki warstwy chłopskiej w orbitę koncepcji społeczno-politycznych i kulturalnych przez czołowych myślicieli, publicystów i artystów, wynikało m.in. z faktu, iż żywiołowy i barwny rozwój tejże sztuki obserwujemy dopiero po uwłaszczeniu włościan oraz z tego, że cała twórczość i publicystyka romantyczna skierowana była głównie na folklor i obrzędowość ludową, które miały być nie tylko podstawowym składnikiem kultury narodowej, ale i jedności słowiańskiej. Niemniej jednak jeszcze w okresie Romantyzmu toczy się batalia o uznanie sztuki warstwy chłopskiej za sztukę w ogóle, a nie wyłącznie przemysł domowy oraz ma miejsce pierwsza próba zbudowania teorii sztuki ludowej utożsamianej z narodową, której elementy adaptowane są niejednokrotnie przez późniejszych intelektualistów, artystów, działaczy politycznych i społecznych oraz badaczy i teoretyków sztuki.

Mamy tu na myśli szeroko dyskutowaną teorię sztuki poznającej „wyższej nad nauki i systemy filozoficzne” — C. K. Norwida, w której znalazły odzwierciedlenie wszystkie prądy umysłowe oraz nurtujące problemy epoki. C. K. Norwid główne jej credo przedstawił w niewielkiej rozprawie *O sztuce (Dla Polaków)*, a szczególnie w Epilogu *Promethidiona* (1851 r.)<sup>32</sup>.

Sztuka w tej koncepcji zajmuje szczególne miejsce w odbudowie narodu, która zależy właśnie od niej. Sztuka bowiem, tak jak u Mickiewicza, pełni rolę Arki Przymierza, „w której naród przechowuje swe najwyższe wartości i z której — w odpowiednim momencie — je wyjmuje, aby nadać im życiowy kształt. Jest ona t e s t a m e n t e m, o czym pisze w epilogu *Promethidiona*, ponieważ czego nie może dopiąć czynem, testuje w słowie i przekazuje »takie tylko słowa są potrzebne i takie tylko zmartwychwstają czynem«”<sup>33</sup>.

Piękno jest u Norwida rodzajem nowej jakości, nadbudowanym proporcjonalnie do włożonego trudu nad utylitarnym przeznaczeniem przed-

<sup>31</sup> C. K. Norwid, *Promethidion, Epilog*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1966, s. 244.

<sup>32</sup> Nieomal równoległe z C. K. Norwidem ogłasza swoje poglądy estetyczne John Ruskin. Twórca teorii odnowy rzemiosł artystycznych, który w swej koncepcji pracy dokonał podziału na labur — czyli pracę bezmyślną, mechaniczną i work — pracę twórczą, przy wykonywaniu której konieczne są uzdolnienia, zapał, energia, poświęcenie. Por. też A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, s. 32.

<sup>33</sup> B. Urbankowski, *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979, s. 221.

miotu. Jest „kształtem miłości” i jednocześnie wykładnikiem siły tej miłości. „Bo piękno na to jest, by zachwyciło. Do pracy — praca by się zmartwychwstało”<sup>34</sup>. W takim rozumieniu poziom sztuki jest miarą patriotyzmu. Sztuka uświęcona twórczą pracą i praca podniesiona do wyżyn sztuki — miały kłaść podwaliny pod sztukę narodową, której źródła według Norwida tkwiły w sztuce ludowej.

Warunkiem istnienia narodu jest istnienie sztuki polskiej i niepodległej myśli polskiej. A polskość znaczy dla niego z jednej strony odrębność od innych, z drugiej wierność własnym źródłom.

„Żadne się społeczeństwo nie ostoi i żaden naród nie utrzyma, jak przez pracy harmonię tradycyjną powiązane z sobą słowo Ludu i słowo społeczeństwa w dwie się strony rozprzegną... tylko przez harmonię tradycyjną pracy narodu ten dialog, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe — stanowi przytomność i obecność — byt. Naród tracąc przytomność — traci obecność — nie jest — nie istnieje...”<sup>35</sup>

W nakreślonym przez Norwida programie sztuki narodowej domaga się on czerpania z pierwiastków ludowych, łączenia użyteczności z pięknem. Stąd postulaty upiększania rzeczy codziennego użytku, rozwijania architektury, wskazywania na niepowtarzalne piękno naszych dworców pobudowanych w stylu nadwiślańskiego gotyku czy mazowieckiego pejzażu. Bo „Kto kocha — widzieć chce choć cień postaci, Kochankę — Boga nawet... więc mi smutno, / Że mazowieckie ani jedno płótno / Nie jest sztandarem sztuce...”<sup>36</sup>

Spółeczeństwo bez kultury narodowej jest „jak rycerz pozbawiony tarczy”. Dlatego też, gdy jakiegokolwiek społeczeństwo pozbawione jest własnej państwowości, a tym samym władzy i praw dających mu zewnętrzną spójność obowiązkiem kultury jest: „Zastąpić władzę sumieniem, zespolić ludzi od wewnątrz — organizując ich uczucia i wyobraźnię”<sup>37</sup>. Stąd szczególna rola i odpowiedzialność artysty narodowego, który jest „organizatorem wyobraźni narodowej” w równej mierze, „jak polityk narodowy organizujący siły stanu”<sup>38</sup>. Wskazuje to nie tyle może na rangę społeczną, co na ciężki obowiązek spoczywający na twórcach. Według Norwida ideał ten osiągnął F. Chopin. Potrafił on bowiem podnieść ludowe natchnienie do potęgi przenikającej całą ludzkość. A osiągnął to przez wewnętrzny rozwój i dojrzałość.

Teoria sztuki Norwida, mimo że osiągnęła szczególną popularność dopiero w ostatnich latach XIX w. i na początku naszego stulecia, wywarła silny wpływ na współczesną autorowi publicystykę, skłaniającą

<sup>34</sup> Norwid, *op. cit.*, s. 216.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 241-242.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 239.

się coraz wyraźniej do koncepcji solidaryzmu narodowego, a widzącą możliwość oddziaływania przez twórczość ludową na całe społeczeństwo, łagodząc antagonizmy klasowe. Dlatego też podkreślała ona, że źródłem samej sztuki nie może być odtwarzanie naszego ludu i prawdziwe o nim pojęcie. Sprawą znacznie ważniejszą jest, aby sztuka zajęła „stanowisko pośredniczące między miastem a wsią, panem a ludem”<sup>39</sup>, ponieważ tylko w takim stosunku może się ona przyczynić do zbratania różnych warstw społecznych.

Rodzimość w sztuce polskiej była przedmiotem zainteresowań również J. I. Kraszewskiego. Gros jego wypowiedzi o twórczości ludu dotyczy głównie folkloru. Szczególnie dużo uwagi poświęcał tym zagadnieniom w latach 1841-1851, będąc redaktorem wileńskiego „Athenaeum”, pisma nastawionego na gromadzenie materiałów z najrozmaitszych dziedzin, rzucających światło na przeszłość Słowiańszczyzny i narodu polskiego, zbieranie dokumentów, publikowanie archiwaliów i źródeł odnoszących się do historii ojczystej, aby w ten sposób przygotować niezbędny materiał do opracowania dziejów narodu<sup>40</sup>. Równocześnie jednak Kraszewski niejednokrotnie wysławiał malowniczość wsi polskiej, którą uważał za najlepszy temat dla malarstwa, o czym pisał m.in. w *Korespondencji do Biblioteki Warszawskiej* (1856 r.). Za prawdziwy przełom w zainteresowaniach twórczością warstwy chłopskiej uchodzi sformułowany przez niego program w pracy *Sztuka Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej* (Wilno 1860). Kraszewski zwracając się pod adresem współczesnych badaczy sztuki, zapatrzonych wyłącznie w dzieła świata antycznego i późniejszych stylów historycznych, nawołuje do podjęcia starań umożliwiających zrozumienie charakteru budownictwa naszej ziemi, jej wdzięku i odrębności, poznania codziennych przedmiotów użytkowych, a spośród nich tych, którym powstaniu towarzyszyła nie tylko potrzeba materialna, ale i natchnienie. Właśnie tym należy się zająć, a nie szukać „świątyń greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło” (s. 9). Kraszewski nobilituje sztukę ludową twierdząc, że „dziełem sztuki być może prosty koszyk z łożyny wpleciony” (s. 10), a sama sztuka powinna być śledzona — nawet na najniższym szczeblu rozwoju — u swych źródeł. Tak śmiałych kryteriów nie stosował nikt przed nim. Do przedmiotów niezbędnych dla charakterystyki twórczości narodu zaliczał m.in. rzeźbione oprawki nożyków, ozdabiane garnki, wzorzysto tkane makaty, a także misterne oprawy szabel (s. 10) i mimo,

<sup>39</sup> I. Jakimowiczowa, *Z dziejów sporu o rację bytu polskiej sztuki narodowej*, [w:] *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, nr 6: 1951, s. 107.

<sup>40</sup> Por. R. Górski, *W kręgu Kraszewskiego i „Athenaeum”*, [w:] *Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863. Epoka przedkolbergowska*, Wrocław 1970, s. 236, oprac. zbior. pod red. H. Kapeluś, J. Krzyżanowskiego.

że niejednokrotnie wprowadza liczne korekty i zastrzeżenia do swoich sformułowań<sup>41</sup>, wytycza ogólne ramy badania sztuki.

Poglądy estetyczne Norwida i wystąpienie Kraszewskiego zamykają romantyczne zainteresowania artystyczną twórczością chłopca polskiego i jej znaczenia dla sztuki narodowej. Historycznie rzecz ujmując są to pierwsze wystąpienia na temat sztuki ludowej. W okresie tym nieprzerwanie toczyła się dyskusja o jej rację bytu. Trwały walki o nadanie rangi prawdziwej sztuki polskiemu malarstwu ludowemu i rzeźbie i jeszcze nie było mowy o przedmiotach codziennego użytku, chatach chłopskich, ceramice, tkaninie czy meblach jako o dziełach sztuki, a część krytyki usiłuje wykazać bezcelowość wszelkich dążeń do stworzenia polskiej sztuki narodowej<sup>42</sup>.

W sferze sztuki okres Romantyzmu zakładał stworzenie sztuki narodowej, a samej twórczości wytyczał jasno jako cel intensyfikację życia narodowego w najogólniejszych formach<sup>43</sup>. Myśl społeczna i filozoficzna Romantyzmu była dalszym ciągiem walki politycznej. Miała ona za zadanie utwierdzenie istnienia samodzielnego narodu z rozbudowaną kulturą oraz przygotowanie do przyszłej niepodległości. Dlatego też w I połowie XIX w. stosunek do sprawy chłopskiej był miernikiem patriotyzmu.

Epoka ta stworzyła wspaniały materiał do budowy kultury ogólnonarodowej, ale budowy tej nie zdołała ukończyć. Dorobek Romantyzmu dopiero w procesie wchłaniania przez narodową tradycję kulturalną ulegał przewartościowaniu. I paradoksalne może wydawać się stwierdzenie, iż Romantyzm przeniknął do społeczeństwa polskiego dopiero po swoim zmierzchu, ale za to zajął w świadomości narodowej niepodważalne, suwerenne miejsce, a pod jego przemożnym wpływem kształtowała się cała kultura polska w latach późniejszych.

#### IDEOLOGIA POZYTYWISTYCZNA A SZTUKA LUDOWA

Postulaty (m.in. C. K. Norwida, J. I. Kraszewskiego) domagające się poszerzenia pojęcia sztuki ludowej również na przedmioty utylitarne służące do zaspokajania codziennych potrzeb chłopca oraz uznania sztuki ludowej za narodową nie uzyskały szerszego poparcia i przez kilkadziesiąt dalszych lat pozostały głosami odosobnionymi<sup>44</sup>. Zamykają one na pewien okres szereg publikacji naukowych i wypowiedzi publicystycz-

<sup>41</sup> Np. gdy zastrzega, że dziełem sztuki może być tylko przedmiot nie mający żadnego „pożytku materialnego” (s. 4) natomiast wyroby z dziedziny przemysłu artystycznego, charakteryzuje jedynie niesprecyzowaną ideą piękna — towarzyszącą nam we wszystkich momentach życia.

<sup>42</sup> Por. Wojciechowski, *Elementy...*, s. 35.

<sup>43</sup> Por. Urbanowski, *op. cit.*, s. 248, 251.

<sup>44</sup> Por. Burszta, *Kultura ludowa...*, s. 272-273.

nych podnoszących znaczenie artystycznej twórczości chłopu polskiego dla sztuki narodowej, tematu ściśle związanego z wciąż aktualną kwestią — „sprawą włościańską”. Ponowne jego ożywienie w latach 80-tych XIX w. jest efektem przewartościowania oceny ludu i jego kultury pod wpływem prądu pozytywistycznego oraz konkretnych wydarzeń historycznych i powstania nowych warunków ekonomiczno-społecznych w życiu narodu.

Wraz z upadkiem Powstania Styczniowego 1863 r. w kregach liberalnej burżuazji Królestwa Polskiego na gruncie programu pracy organicznej, pracy u podstaw i rezygnacji z walk niepodległościowych zrodził się prąd umysłowy i ruch społeczny zwany Pozytywizmem<sup>45</sup>. Podłożem jego była krytyka zacofanych stosunków gospodarczo-społecznych, hamujących rozwój kapitalizmu i burżuazyjne przeobrażenie społeczeństwa. Był reakcją przeciw kierunkowi konserwatywno-klerykalnemu, ale jednocześnie trwał na pozycjach obronnych, a nawet wrogich wobec tendencji rewolucyjnych mas ludowych, szczególnie po pierwszym strajku proletariatu. Wyrażał protest młodej burżuazji odnośnie do Romantyzmu z jego dążeniami niepodległościowymi i rewolucyjnymi oraz szlacheckiemu konserwatyzmowi we wszystkich jego odmianach na polu gospodarczym i politycznym, programu społecznego i twórczości literackiej.

Młoda burżuazja wraz ze zdobywaniem pozycji społecznych ściśle związanych z rozwojem przemysłu zaangażowała się w walce z zacofaniem gospodarczym, wierząc w dobroczynny wpływ kapitalizmu, dążyła do jego rozwoju oraz burżuazyjnych przemian przekształcających strukturę społeczeństwa. Pozytywiści odcinali się od wszelkich przewrotów rewolucyjnych oraz ruchów robotniczych przeciwstawiając im solidaryzm krajowy<sup>46</sup>. Pogląd, według którego różne klasy i warstwy społeczne mogą i powinny współżyć ze sobą bezkonfliktowo w jednym organizmie społecznym. Dlatego też wzywali o „ojcowski” stosunek do chłopów, apelowali do filantropii dworu i plebanii w szerzeniu na wsi:

---

<sup>45</sup> Pozytywizm polski — którego inicjatorem był A. Świętochowski — był ruchem ideowo-literackim postępowej burżuazji. Rozwinął się po upadku Powstania Styczniowego, jako reakcja przeciwko romantycznej ideologii powstańczej i mesjanizmowi w literaturze. Jego załamanie datuje się około 1880 r., gdy rozwój ruchu robotniczego i ideologii socjalistycznej ujawnił wewnętrzne sprzeczności kapitalizmu. Ogólnie można powiedzieć, że pozytywizm głosił światopogląd oparty na naukach ścisłych, a dążąc do gospodarczego i kulturalnego podniesienia kraju propagował hasła „pracy organicznej” i „pracy u podstaw”.

<sup>46</sup> Pozytywizm warszawski, tak jak każdy ruch ideologiczny, przeżywał różne okresy o zróżnicowanej dynamice i prężności. Również jego reprezentanci, mimo że zgodni co do podstawowego kierunku działania, nie zawsze we wszystkich kwestiach wyrażali jednolite stanowisko. Areną polemik pozytywistycznych były przede wszystkim łamy prasowe. Wśród nich naczelne miejsce zajmuje „Przegląd Tygodniowy” — bardzo radykalny szczególnie w latach 1872-1873, stojący na

oświaty, higieny i kultury, a konflikt klasowy dziedzić ze służbą folwarczną miał ich zdaniem uregulować podniesienie płac przy jednoczesnym zwiększeniu wymagań. Uważali bowiem, że wszelkie błędy i braki ustroju, wyzysk i upośledzenie wsi uzdrowi powszechna oświata, praca i oszczędność. Pozytywistyczne programy oświatowe skierowane były przeciw tendencjom rewolucji agrarnej bardzo popularnym w kołach radykalnych<sup>47</sup>. Dodać należy, że w okresie pozytywizmu zaostrzyła się świadomość własna inteligencji jako nosicielki najwyższych wartości ideowo-kulturalnych oraz reprezentanta tradycji i wskazówek na przyszłość. Po 1863 r. właśnie głównie inteligencja poczuła się odpowiedzialna za losy społeczeństwa i narodu, za jego przyszły wygląd i właściwy pion moralny, dając temu aktywny wyraz w różnych obozach ideowo-politycznych i praktycznej realizacji ich programów.

Hasła pozytywistyczne koncentrowały uwagę na sprawie uprzemysłowienia kraju, rozwijania działalności gospodarczej, naukowo-oświatowej i kulturalnej. Odrodzenie narodu wiązano właśnie z tą działalnością, która miała dać podstawę jego dobrobytu, pozycji uznawanej w świecie, a w przyszłości potęgi politycznej. (Oferowały więc odmienny od romantycznego wariant przyszłego dobrobytu i potęgi kraju). Dlatego też integralną składową pozytywistycznej ideologii ratowania narodu stała się idea niesienia ludności wiejskiej pomocy gospodarczej na drodze zaangażowania jej w masową produkcję na zbyt przedmiotów tzw. przemysłu domowego, włościańskiego czy ludowego, czyli szeroko rozumianej sztuki ludowej. Inaczej mówiąc sztuka ludowa została uznana za panaceum na nędzę wsi. Idea ta, dzięki szerokiej propagandzie prasowej i zaangażowaniu społecznemu (szczególnie młodej inteligencji), w bardzo krótkim czasie przekształciła się w potężny prąd umysłowy oraz w wielokierunkowy, konkretnie realizowany program gospodarczo-społeczny, który począwszy od lat 80-tych XIX stulecia nabiera coraz widoczniej charakteru politycznego. Właśnie w tym okresie dojrzewają poglądy, że sztuka ludowa jest nie tylko lekarstwem na poprawę bytu społeczności chłopskiej, ale i uosobieniem rodzimości. Podłożem ich była ówczesna sytuacja społeczno-polityczna kraju. Na przełomie roku 1878 i 1879 L. Waryński zawiązuje ugrupowanie socjalistyczne, które przekształca się w 1882 r. w partię „Proletariat”. W roku następnym wybucha strajk robotników w Łodzi. Zaniepokojenie rosnącą siłą klasy robotniczej znajduje swoje ujście w atakach na „kosmopolityzm” socjalistów, głoszących hasła łączenia się proletariatu we

---

skrajnym skrzydle opozycji przeciw szlachcie, następnie umiarkowana obszarniczoburżuazyjna i lojalistyczna „Niwa” (od 1872), a w okresie stopniowego spadku dynamiki ruchu „Ateneum” (1876) i „Nowiny” (1878).

<sup>47</sup> Por. H. Brodowska, *Sytuacja polityczna Królestwa Polskiego po 1864 r. Pozytywizm*, [w:] *Historia Polski*, t. 3, cz. 1, Warszawa 1963, s. 443-454, oprac. zbior. pod red. S. Arnolda i T. Manteuffla.

wspólnej walce bez względu na narodowość. Kosmopolityzmowi zaczęto więc przeciwstawiać różnego rodzaju „rodzimość”.

Sytuację tę doskonale ilustrują słowa J. K. Potockiego, zamieszczone w artykule programowym czasopisma „Głos”<sup>48</sup>, zatytułowanym *Prospekt*, w którym czytamy:

„...popierać będziemy z jednej strony wszelkie usiłowania mające na celu wyzwolenie pracy, z drugiej jednak wypowiemy walkę doktrynerom apostołów kosmopolitycznego socjalizmu, którzy nie pamiętają o tym, że lud nasz posiada własne pojmowanie szczęścia nie dające się ułożyć w oderwane lub wzięte z obcego gruntu formułki, słowem kulturę własną...”<sup>49</sup>

Kredo czasopisma „Głos” zostało w jakimś stopniu przejęte również przez inne ówczesne tygodniki, m.in. wychodzący w Petersburgu od 1889 r. „Kraj”. Niewątpliwie duże znaczenie miała w tym przypadku dyskusja, jaką wywołała wypowiedź J. Popławskiego na temat kultury tzw. wyższej i ludowej zamieszczona w pierwszym programowym numerze „Głosu” w 1886 r. Ogólnie rzecz ujmując dyskutanci ci z pozycji ludomańskich i konserwatywnych zajęli się propagowaniem kultury i sztuki polskiej (w tym ludowej), widząc w niej skuteczne antidotum na kosmopolityczne idee socjalistów. Ten gwałtowny zwrot ku ludowości wynikał m.in. z dążenia do ograniczenia wzrostu klasy robotniczej i ideologii rewolucyjnej oraz oparcia całej struktury gospodarczej na rolnictwie. Dążąc do zmniejszenia wpływu klasy robotniczej jako elementu zagrażającego istniejącemu porządkowi społecznemu postulowano ograniczenie produkcji przemysłowej do rynku krajowego, którego głównym konsumentem miał być chłop. Dlatego też przez podniesienie oświaty i produkcji rolnej należało wzmocnić jego siłę nabywczą. Te utopijne plany natury gospodarczej o znaczeniu wyraźnie politycznym były jednym ze źródeł ówczesnego zainteresowania ludowością. Nie drogą reform, lecz półśrodkami w postaci m.in. propagowania wyrobów sztuki ludowej przeznaczonej na sprzedaż, starano się nieść pomoc materialną i dobrobyt wytwórcom.

Sztuka ludowa znalazła swoje trwałe miejsce nie tylko w ideologii pozytywistycznej, ale równocześnie była przedmiotem praktycznego wcielania jej idei w życie. Hasło wyciągnięcia wsi z nędzy na drodze popierania przemysłu włóściańskiego (utożsamianego ze sztuką ludową) przejęła ówczesna literatura społeczno-gospodarcza oraz prasa, w tym szczególnie pisma przeznaczone dla odbiorcy wiejskiego takie jak: „Zorza” (1866 r.), „Wieniec i Pszczółka” (1875 r.), „Gospodarz Wiejski” (1879 r.), „Gospodarz i Rękodzielnik” (1881 r.). Dwa ostatnie wychodziły jako dodatek do „Wieńca i Pszczółki”. W zamieszczanych publikacjach nawoływano do organizowania warsztatów rękodzielniczych na

<sup>48</sup> Tygodnik literacko-społeczno-polityczny, wychodzący od 1886 r.

<sup>49</sup> „Głos”, nr 1: 1886, s. 1.

wsi, wystaw przemysłu drobnego, bazarów zajmujących się sprzedażą gotowych wyrobów itd.

W 1881 r. Emil Hołowkiewicz pisał: „Chwalebna krzątania po wszystkich kątach na polu ekonomicznym do polepszenia bytu finansową ruiną zagrożonych włościan wprowadziła także kwestię drobnego przemysłu na porządek dzienny spraw krajowych. Tak ważny krok w rozwoju pożytecznych spraw krajowych potrzebował całej rozwagi i zimnej krwi”<sup>50</sup>. Autor widząc słuszność tej drogi pomocy biedującej wsi dostrzega jednak błędy w realizacji samego programu.

„Zamiast zimnej rozwagi widzieliśmy przy urzeczywistnianiu tej myśli gorączkowe szamotanie pod wpływem pierwszego wrażenia. Decydowano w zanadto szczupłym kolektywie. W rozprawach uderzał brak znajomości kraju, wszelkiego przygotowania, dat statystycznych, znajomości stosunków gospodarczych, cnoty i niecnoty ludu pewnych okolic i w ogóle czynników, które by na możliwość powodzenia drobnego przemysłu wskazywały. A chociaż od powzięcia zamiaru przejścia w pomoc najbiedniejszej ludności — do wprowadzenia praktycznego zastosowania nie było przejścia, bo nastąpiło niezwłocznie jedno po drugim, to przecież zapomniano już o głównym celu, powtórzono szkółki koszykarskie i garncarskie na chybił trafił, bez pobieżnego nawet zapoznania się, czy te miejscowości będą odpowiednie, czy ludność miejscowa i okoliczna rzuci się z zapałem korzystać z dobrodziejstwa i czy ofiary kraju będą stać w stosunku do korzyści”<sup>51</sup>.

Hołowkiewicza nie dziwi więc fakt, że większa część szkółek zawiodła pokładane nadzieje. Szkoły koszykarskie w Krakowie i pod Krakowem zamknięto z powodu braku uczniów. Niewiele lepiej przedstawiała się sprawa innych, np. koszykarskiej w Jarosławiu, sztucznie podtrzymywanej przez kuratorium, oraz garncarskiej w Kołomyi. Uważa on, że „dzisiaj najlepszy optymizm nie poradzi — jeszcze najlepiej przyznać się do winy do popełnionego grzechu w dobrej wierze — i czym prędzej błąd naprawić”<sup>52</sup>. Drobnemu przemysłowi należy rozwijać na ziemiach nieurodzajnych tam, gdzie ludności najtrudniej znaleźć zarobek ze względu na brak przemysłu i innych możliwości pozarolniczego zatrudnienia. „W takich okolicach wdrażać drobnemu przemysłowi jest obowiązkiem i powinnością państwa i kraju, tu bowiem można liczyć na powodzenie i prawdziwą korzyść dla kraju i ludności”<sup>53</sup>. Przykłady można czerpać z rozgałęzionego przemysłu w Kolbuszowej, Niwiskach, Sokołowie, skąd wyroby (szczególnie ceramiczne) rozchodzą się na całą Galicję, a Górale i Huculi wyrabiają towary snycerskie, tokarskie, rzeźbiarskie czy plecione meble — właśnie na tych terenach należy rozwijać drobnemu przemysłowi. Najlepszym tego dowodem jest powodzenie szkoły koszykarskiej w Rudniku i snycerskiej w Zakopanem. Szkoła w Rudniku, która po-

<sup>50</sup> E. Hołowkiewicz, *Kilka słów o naszym drobnym przemysle*, „Muzeum”, t. 1 : 1881, s. 308.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 308.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 309.

wstała dzięki staraniom (prywatnej zapobiegliwości) hr. Gomerza w bardzo ubogiej okolicy, wydaje zbawienne owoce. Uboga dziatwa, łaknąca kawałka chleba, nie myśli o rozrywkach i zabawach zmuszona zarazem myśleć poważnie wali do szkoły niemal drzwiami i oknami, rokrocznie przybywa szkolnych budynków, a mimo to nie może być wiele przyjętych z braku pomieszczenia. Wszyscy uczą się chętnie i pilnie w obawie, by ich nie wydalono”<sup>54</sup>. Wspomniana szkoła w 1880 r. liczyła 220 uczniów (w tym 76 pozostających na utrzymaniu szkoły, a 134 dochodzących, pobierających naukę sezonowo w okresie wolnym od zajęć gospodarskich) i nie wymagała już subwencjonowania. Posiadała ona własną plantację łożyny oraz swój oddział mebli plecionych szeroko rozchodzących się po kraju (np. Warszawa), i zagranicą (Austria, Morawy, Bawaria). Nad edukacją uczniów czuwało 2 instruktorów, 5 podmajstrów i 2 nadzorców, a wyuczeni adepci prowadzili dalszą naukę po okolicznych wsiach (np. wieś Kurzyna). Wyroby szkoły uzyskały medale w Cieplicach i Wiedniu. W tej dziedzinie idealnym założeniem było, aby szkoły tego typu nie działały stale w jednym miejscu, lecz co około trzy lata przenoszono je do innej gminy. „Bo celem takiej szkoły jest nauczyć biedną ludność zarobku i przenieść się dalej”<sup>55</sup>.

Uwagi Hołowkiewicza są dla nas niezwykle cennym źródłem informacji na temat ówczesnego stanu drobnego przemysłu, są one jednocześnie odzwierciedleniem konkretnej sytuacji wcielania w życie haseł pozytywistycznych ze wszystkimi ich konsekwencjami. Nawołują do realnego zastanowienia się nad przyszłością wytwórczości chłopskiej, zawierają konkretne przykłady racjonalnego postępowania oraz form pomocy dla zbytu gotowych wyrobów (m.in. przez pośrednictwo firm kupieckich w większych miastach) oraz ich propagowania w prasie krajowej. Co więcej, rysują drogę pozwalającą wyrugować przez drobną wytwórczość krajową wyroby obce. Hołowkiewicz apelując o podniesienie rangi rodzimego drobnego przemysłu i ograniczenie w tej dziedzinie importów jest równocześnie orędownikiem walki o polskość przez co podkreśla znaczenie sztuki ludowej i rzemiosła ludowego dla świadomości narodowej.

Troska o podniesienie przemysłu ludowego przyświeca i innym publicystom, społecznikom i pisarzom tego okresu, chociaż nie każdego z nich stać było na realną ocenę sytuacji. Niektórzy z nich, jak np. A. Makowiecki w pracy *Przemysł drobny w Królestwie Polskim* (Warszawa 1879) widzą potrzebę rozwijania tych gałęzi wytwórczości przede wszystkim w obawie o próżniaczy tryb życia wieśniaków, gdy pisze m.in. „całe dni przechodzą im [tzn. chłopom] na próżnowaniu, spaniu, wałęsaniu się z kąta w kąt, a czasem na odwiedzinach w karczmie lub

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 310.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 310.

wycieczkach na jarmarki. Wiadomo, że próżnowanie jest złym doradcą, a wódka wcale nie lepszym" (s. 4.). Wydawać by się mogło, że autorowi chodzi głównie o moralne oblicze wsi, ale nie jest to cała prawda. Znacznie ważniejszą sprawą jest dla niego obawa, że rzesza głodnych i nie znajdujących zatrudnienia w rodzinnej wiosce chłopów przerodzi się w tłum niezadowolonych z istniejącego stanu rzeczy i głoszących socjalistyczne hasła rewolucjonistów. Odpowiednia polityka w dziedzinie rozwoju drobnego przemysłu mogłaby jego zdaniem skutecznie zapobiec temu niebezpieczeństwu. Makowieckiemu doskonale jest znana topografia rozmieszczenia poszczególnych gałęzi przemysłu drobnego (takich jak: płóciennictwo, koszykarstwo, wyroby z drewna, wełniaków, dywanów, kilimów) w różnych stronach Królestwa Polskiego. Nieobce są mu również arkana prawidłowego jego funkcjonowania. Postulując rozwój drobnej wytwórczości na plan pierwszy wysuwa konieczność szkolenia, pomoc przy produkcji oraz ułatwianie zbytu, ale w tym zakresie oddaje inicjatywę przede wszystkim w ręce „prywatnych możliwych ludzi” (s. 35), powołując się na przykłady z okresu przedrozbiorowego (czasy Augusta III i St. Augusta), gdy liczne rody magnackie uczestniczyły w zakładaniu fabryk i wytwórni (s. 32).

Mazowiecki uważa, że ich potomkowie — wzorem przodków — zechcą wydawać pieniądze i „zrozumiawszy wagę przemysłu drobnego w podniesieniu dobrobytu narodowego nie odmówiliby pewnych ofiar na wydobycie kraju z ucisku handlu zagranicznego i podniesienie tegoż kraju w stanie możebnej niezawisłości ekonomicznej” (s. 35). Nie trzeba dodawać, że była to w dużej mierze utopijna mrzonka autora. Niemniej jednak nie można zaprzeczyć, iż miały miejsce wypadki, że wielka własność zakładała i finansowała szkoły drobnego przemysłu dla mieszkańców swoich dóbr oraz otwierała różnego rodzaju zakłady produkcyjne. Np. na Litwie we wsi Hołonet pod Rógowem (gub. kowieńskiej) został założony w 1888 r. w miejscowym dworze zakład wyrobu koronek. Współcześnie z mieszаныmi uczuciami odczytujemy entuzjastyczną relację reportera „Zorzy” z roku 1908 na ten temat. Między innymi pisze on, że jest to:

„zakład, który można nazwać i fabryką i szkołą, daje on bowiem nie tylko zarobek i pracę, ale zarazem uczy. Zakładem tym, o ile nam wiadomo pierwszym i jedynym w kraju, jest fabryka koronek, która zatrudnia same dzieci, dziewczęta starsze i młodsze od lat 8... ta »dziecinna« fabryka cieszy się w okolicy wielkim zaufaniem, a dla licznych dzieciaków jest prawdziwym dobrodziejstwem... zatrudnia 200 dziewcząt z okolicy. Istnieje już 20 lat. Przed przystąpieniem do właściwej pracy przez kilkanaście dni odbywa się nauka pod kierunkiem nauczyciela lub przełożonej p. Dosiatskiej Rudominy. Kiedy są już dostatecznie wprowadzone w pracę na fabrycznym warsztacie otrzymują mały lekki warsztacik klockowy do domu i rozpoczynają pracę. Otrzymują też nici, szpilki, potrzebny materiał, desenie. Po wyrobieniu otrzymanej przędzy dziewczęta odnoszą wykończoną robotę do przełożonej i otrzymują należną zapłatę... Tym sposobem dziecko odnosi wiele korzyści. Nie uciążliwym i miłym zarobkiem zaprawia się

do pracy, uczy akuratałości i porządku, a przy tym ociera się, nabiera śmiałości i tak między inteligencją a chatą tworzy się przyjaźń, wzajemne poszanowanie i ufność oparta na zrozumieniu, że w obliczu matki — ziemi naszej i obowiązków wszyscyśmy sobie równi i jednacy”<sup>56</sup>.

Przytoczona relacja znakomicie oddaje, w jaki sposób działacze konserwatywni wcielali w życie idee pozytywistów. Kończy ją apel skierowany do ziemianstwa: „Fabryka w Hołonetach to godny do naśladowania przykład dla naszych dworów, niech zamożne obywatelki pomyślą o zakładaniu podobnych warsztatów, niech dołożą cegielkę mocną i użyteczną do budowy wielkiego gmachu wspólnej pomyślności i dobrobytu, w której wszyscy bez wyjątku winniśmy wziąć udział”<sup>57</sup>.

W podobnym duchu utrzymane są również inne publikacje zamieszczane w ówczesnych tygodnikach i broszurach o charakterze gospodarczo-społecznym. Sztuka ludowa uważana jest za *panaceum* na nędzę wsi nieprzerwanie do zakończenia II wojny światowej, a nawet jeszcze w kilka lat po jej zakończeniu. Niemalą zasługę w ugruntowaniu tego przekonania odegrał tygodnik społeczno-oświatowy przeznaczony dla odbiorcy wiejskiego „Zorza”, ukazujący się od 1866 r. Pismo to zajmowało się szczególnie sprawą podźwignięcia i popierania przemysłu ludowego (drobnego czy domowego), zamieszczając nieustannie informacje na ten temat, podejmując różnego rodzaju inicjatywy i akcje. Ich nasilenie obserwujemy w latach 1887-1906, gdy redaktorem i wydawcą był postępowy działacz chłopski — Maksymilian Malinowski, następnie redaktor i wydawca „Zarania” (1907-1915). Działalność tego niestrudzonego bojownika na polu rozwoju drobnego przemysłu, przejawiająca się w licznych inicjatywach, wskazówkach, krytyce *etc.* trwa nieprzerwanie przez kilkadziesiąt lat.

W 1883 r. powstało w Petersburgu Towarzystwo Popierania Przemysłu i Handlu, które w niedługim czasie zawiązało swój oddział w Warszawie, gdzie w 1884 r. powołano tzw. Delegaturę Przemysłu Ludowego z przewodniczącym G. Kłobukowskim. M. Malinowski był od początku członkiem rady tej instytucji. Należał do inicjatorów pomysłu, by zarząd zajął się m.in. urządzaniem wystaw wyrobów drobnego przemysłu wiejskiego i miejskiego, które posłużyć miały za wzór i zachętę do naśladowania, przysparzając zarobek w chwilach wolnych od zajęć rolniczych i gospodarskich; ponadto by rozesłać okólnik do właścicieli ziemskich, proboszczów i osób bliżej zorientowanych w sprawach drobnego przemysłu na wsi i w miasteczkach, celem zaagitowania ich oraz zasięgnięcia rady, jak prawidłowo go rozwijać<sup>58</sup>. Wysiłki te w niedługim czasie przyniosły rezultaty. W numerach „Zorzy” zaczęto zamieszczać dokładne sprawozdania z osiągnięć i akcji Towarzystwa. Jednym z na-

<sup>56</sup> „Zorza — Pobudka”, nr 17 : 1908, s. 325-326.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 325-326.

<sup>58</sup> „Zorza”, nr 17 : 1886, s. 4-7.

czelnych postulatów było objęcie wykładami i nauką praktyczną z dziedziny drobnego przemysłu szkół elementarnych. Spodziewano się tą drogą stworzyć przemysł włościański mogący w przyszłości liczyć na zbyt zarówno na rynku krajowym jak i obcym. Za wzór posłużył przykład szkół wiejskich w Szwajcarii i południowych Niemczech<sup>59</sup>. Propagowano również różnego typu szkoły np. koszykarskie, garncarskie, tkackie. Na łamach pisma znajdujemy rady i wskazówki dotyczące rozmieszczenia poszczególnych gałęzi tego przemysłu, zazwyczaj dość szczegółowe, ale i wśród nich zdarzają się lapidarne ogólniki stwierdzające np., że zależy od okolicy: tam gdzie jest glina — garncarstwo, gdzie dużo wełny — tkactwo, gdzie len i konopie — tkactwo i powróźnictwo<sup>60</sup>. Równocześnie nie zapomniano o wskazówkach praktycznych, informujących o samych technikach i sposobach wyrobu różnych przedmiotów (np. drobnych sprzętów z wikliny, koszyków), instrukcjach z zakresu tkactwa domowego z rozmaitych surowców, a także poradach odnośnie do uprawy lnu i przedziałnictwa w ogóle<sup>61</sup>.

Przyczyną nasilenia się w Królestwie Polskim zainteresowań przemysłem ludowym wskutek ideologii solidaryzmu narodowego i pracy organicznej była masowa emigracja chłopska do Brazylii datująca się od końca ubiegłego stulecia.

Redakcja „Zorzy” zajęła się również propagowaniem zbytu gotowych artykułów w bazarach rzemieślniczych, a później (od 1904 r.) w specjalnych sklepach przeznaczonych do sprzedaży dla włościan<sup>62</sup>, a także działalności wystawienniczej. W 1894 r. powołana przy warszawskim oddziale Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu Delegatura Przemysłu Ludowego staje się samodzielną sekcją Przemysłu i Handlu Ludowego utrzymywaną z drobnych subwencji rosyjskiego ministerstwa rolnictwa oraz składek i pożyczek prywatnych zbieranych na rzecz popierania przemysłu ludowego<sup>63</sup>. Sekcja przeprowadziła ankietę dotyczącą stanu drobnego przemysłu, założyła sklep w Warszawie i zorganizowała warsztaty w Siennicy, Serocku, Jabłonie, Biłgoraju i Ne-

<sup>59</sup> „Zorza”, nr 15 : 1888, s. 8.

<sup>60</sup> „Zorza”, nr 41 : 1888, s. 2-3.

<sup>61</sup> Zagadnienia te wypełniają cały rocznik „Zorzy” z 1891 r.

<sup>62</sup> W Warszawie sklep taki otwarto w 1904 r., a jego zadaniem było dopomaganie rozwojowi przemysłu domowego.

<sup>63</sup> Na przykład w tym czasie E. Kierbedziowa buduje w Warszawie na Tamcach będący później głównym ośrodkiem przemysłu ludowego. Mieściły się w nim: muzeum, sklepy, szkoły oraz sale odczytowe. Ponadto powstaje w różnych stronach Królestwa szereg placówek zajmujących się głównie akcją szkoleniową chłopów w zakresie wyrobów przemysłu domowego, które zajmują się kursami, organizowaniem warsztatów wzorcowych, szkół instruktorskich, pracowni wraz z internatami. Pełny ich wykaz podaje 6 Rocznik Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w Królestwie Polskim z 1913 r.

plach. Prezesem jej był początkowo J. Jeziorański, a następnie A. Benini, sekretarzem M. Malinowski.

W roku 1907 zostaje założone w Królestwie Polskim Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, które kontynuuje program prac sekcji. Prezesem jego był do 1916 r. A. Benini. Przez cały czas konsekwentnie realizował plan założony w statucie: prowadzenie szkół i sal rysunkowych, gromadzenie zbiorów, organizowanie wystaw i konkursów. Towarzystwo brało również udział w pokazach rolniczo-przemysłowych, a w czasopiśmie „Gospodarz” prowadziło dział poświęcony przemysłowi ludowemu. Ważnym wydarzeniem w jego dziejach było utworzenie w 1910 r. koła Samopomocy Przemysłowo-Handlowej, które podejmując różne środki służące rozwojowi ekonomicznemu kraju uznało za niezbędne nawoływanie i skłanianie do kupowania wyrobów wyłącznie krajowych. Ideałem stowarzyszenia stało się stworzenie możliwości nabycia towarów krajowych oraz zachęcanie drogą przykładu i konkurencji do zaopatrywania się w nie<sup>64</sup>.

Celem naczelnym, jaki przyświecał w każdym przypadku zarówno M. Malinowskiemu, jak i innym członkom czy sympatykom Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, było podźwignięcie drobnego przemysłu włościańskiego. Dzięki jego realizacji możliwe było polepszenie bytu chłopów przez napływ gotówki z zajęć wykonywanych poza rolnictwem, a tym samym zmniejszenie rozmiarów emigracji zarobkowej oraz ograniczenie importu z zakresu przemysłu domowego. Stwierdzenie to kryje w sobie jeszcze inną prawdę. Wypełnienie chłopów pracą okresu zimowego, wolnego od obowiązków gospodarskich miało znaczenie nie tylko materialne, moralne i wychowawcze (w tym sensie, że eliminować miało pijaństwo i próżniactwo), lecz równocześnie zapobiegało szerzeniu się niezadowolenia i myśli socjalistycznej na wsi. W takim znaczeniu sztuka ludowa pełniła funkcję zabezpieczającą interesy klas posiadających przed niebezpieczeństwem radykalizacji postaw złaźnionych pracy i chleba chłopów. Funkcja ta jest zazwyczaj ukryta — chociaż zdarzały się wypowiedzi absolutnie jednoznaczne na ten temat — właśnie za hasłami niesienia włościanom pomocy materialnej, troski o moralność chłopów, ich edukacji i przygotowania do zajęć pozarolniczych, a także uniezależnienia się od rynków zagranicznych celem podniesienia dobrobytu całego społeczeństwa. Przy tym należy dodać, że dążność do niezależności od importów obcych towarów wiązała się również niewątpliwie z rozwojem idei narodowościowych.

Zainteresowanie gospodarczymi walorami sztuki ludowej i przemysłu ludowego nie jest charakterystyczne wyłącznie dla Królestwa Polskiego. Obserwujemy je i na innych terenach ziem polskich. W zaborze

---

<sup>64</sup> Por. „Wieś Ilustrowana”, z. 8 : 1910.

pruskim na Kaszubach ożywienie przemysłu i zdobnictwa włościańskiego zawdzięczamy Teodorze Gulgowskiej, która oparła swoją działalność organizacyjną na wzorach szwedzkich. Według niej zdobnictwo kaszubskie jako przemysł ludowy miało stać się źródłem zarobku dla biednych mieszkańców okolicy. Wybrany miejscem pracy była zacofana gospodarczo, o bardzo nieurodzajnej ziemi, ale żywej kulturze miejscowość Wdzydze. W 1907 r. za namową jej męża Izydora Gulgowskiego dziewczęta kaszubskie zaczęły wykonywać hafty na podstawie starych motywów ludowych. Już w 1909 r. poziom ich wyrobów był tak wysoki, że wzięły udział we Wszechświatowej Wystawie Sztuki Ludowej w Berlinie, na której znalazły chętnych odbiorców. Reaktywowano również i inne działy sztuki ludowej Kaszub, jak np. tkactwo, plecionkarstwo z korzenia, garncarstwo czy wyroby siatkowe. Instruktorów rekrutowano spośród starych ludzi pamiętających dawne techniki wytwarzania. Ogółem przed samym wybuchem I wojny światowej zajęciami tego typu trudniło się tam w sezonie zimowym około 100 osób pochodzących z najbiedniejszych gospodarstw. Z kolei w Wielkopolsce na polu tym oddała duże zasługi Helena Ciechowicz, która organizowała i sama prowadziła kursy koronkarstwa wielkopolskiego w czasie I wojny światowej, a także eksponowała w gmachu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk zbiory uzyskane w trakcie przeprowadzonych badań terenowych.

W zaborze austriackim, dzięki staraniom miejscowych działaczy i społeczników, już od 1876 r. działa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Propagowaniem uprzemysłowienia kraju przez przemysł drobny i domowy zajęli się tu m.in. J. Olszewski i W. Szydłowski. Pierwsze rozmowy na ten temat odbyły się w roku 1878 w Kurii dla Spraw Przemysłu Domowego i Drobego. W 1894 r. Sejm Krajowy powołał specjalną Komisję, która z kolei w 1911 r. przekazała swe kompetencje Patronatowi Rękodziel i Drobego Przemysłu na czele z dr. J. Schonettem. Instytucja ta działała aż do czasów odzyskania niepodległości. Szczególną uwagę zwróciła na stworzenie sieci kursów zawodowych. Kredytowała i opiekowała się spółkami zakładanymi przez absolwentów kursów, a jej agendy zajmowały się utrzymaniem bazarów przemysłu domowego, przydzielaniem pożyczek wytwórcom, pośrednictwem w zakupach surowca, informacją o rynkach zbytu itd. Niewątpliwą jej zasługą było organizowanie pracowni i rozwój kilimiarstwa, które miało zastąpić zagraniczne importy dywanów, popieranie koszykarstwa (m.in. założono w Rudniku nad Sanem fabrykę koszykarską) oraz powołanie do życia w Makowie szkoły hafciarskiej, a w Kołomyi Krajowej Szkoły Ceramicznej i Szkoły Przemysłu Drewnianego (1894 r.).

Ekspozowanie ekonomicznych walorów sztuki ludowej widoczne jest również w licznych wystawach rolno-przemysłowych odbywających się na terenie wszystkich zaborów w końcu XIX i na początku naszego stu-

lecia. Działom wytwórczości wiejskiej poświęcano na nich oddzielne miejsce. W 1877 r. zorganizowano we Lwowie Wystawę Przemysłową, która według oczekiwań miała przyczynić się do skorzystania z „rękodzielniczych zdolności ludu wiejskiego, bez przekształcania go równocześnie w proletariat fabryczny”<sup>65</sup>. Stan całej gospodarki galicyjskiej (czyli zarówno obszarniczej, jak i chłopskiej) ilustrowała przygotowana w 1880 r. w Cieszynie wystawa rolnicza. Zadaniem jej było m. in. dostarczenie dowodów opieki nad chłopem (w dziedzinie gospodarczej i kulturalnej) ze strony wielkiej własności. Na szczególną uwagę zasługuje osobna ekspozycja sztuki ludowej w Kołomyi z 1880 r. Obok celu ekonomicznego — „Podniesienia przemysłu ludowego w tych okolicach, do wydoskonalenia wyrobów górskich i dostarczenia zarobku biednej ludności, a więc do podniesienia dobrobytu Pokucia”<sup>66</sup>, miała ona spełnić cel naukowy, a mianowicie „przyczyniając się do poznania ludu tamtejszego dać nauce pole do czynienia spostrzeżeń i badań”<sup>67</sup>. Wystawie tej patronował prezes Towarzystwa Tatrzańskiego Mieczysław hr. Rej, naukowo opracował ją O. Kolberg, a współpracowało z nim szereg urzędników i działaczy społecznych zafascynowanych i oczarowanych pięknem sztuki ludowej. Jej rangę podniosło przybycie cesarza Franciszka Józefa I. Ekspozycja w Kołomyi była pierwszą tak pomyślaną imprezą na ziemiach polskich. Jej znaczenie jest tym większe, że łączyła się ściśle z badaniami naukowymi, dając w przyszłości szeroki rozwój tutejszej sztuki ludowej zwanej w okresie II Rzeczypospolitej — „huculszczyzną”. Na zwrócenie uwagi zasługują również dwie wystawy warszawskie: rolniczo-przemysłowa z 1885 r. i tkactwa z roku 1888. Każda z nich bogato reprezentowała wytwórczość chłopską z różnych dzielnic kraju. Według relacji reportera „Wisły”, kryjącego się pod pseudonimem Ostoja, informującego o wyrobach włościańskich na wystawie tkackiej<sup>68</sup>, ta gałąź wytwórczości chłopskiej może skutecznie przeciwstawić się zalewowi tkanin fabrycznych i zapewnić samowystarczalność wsi w tym zakresie, a także zabezpieczyć części bezrobotnych zatrudnienie. Istotną sprawą jest jednak podniesienie jakości wyrobów oraz obniżenie ich ceny<sup>69</sup>.

Począwszy od końca XIX stulecia działalność wystawiennicza nasila się, a działy etnograficzne zyskują coraz większą przestrzeń i zakres tematyczny. Zwiększa się również liczba nagrodzonych twórców za po-

<sup>65</sup> „Czas”, nr 232: 1877.

<sup>66</sup> M. Turkawski, *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi*, Kraków 1880, s. 7.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>68</sup> *Wyroby włościańskie na wystawie tkackiej w Warszawie*, „Wisła”, t. 2: 1888, s. 240-243.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 242-243.

szczególne wyroby<sup>70</sup>. Do ich organizowania włączyło się Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie<sup>71</sup> oraz Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. W roku 1911 w warszawskiej Zachęcie otwarto wystawę zdobnictwa ludowego, gdzie bogato reprezentowano już wszystkie formy tej działalności wiejskiej<sup>72</sup>.

Równocześnie akcji popierania drobnego przemysłu ludowego sekundowało „Koło Ziemianek”, którego członkinie wywodziły się nierazko z najznakomitszych rodzin magnackich. Obok zakładania ochronek, gdzie uczono dzieci wiejskie „umiłowania pracy, wyrabiania zręczności i poczucia piękna”<sup>73</sup>, Koło zajęło się również działalnością wystawieniową, starając się zapewnić jak najlepszą oprawę i reklamę wyrobom wiejskim. Np. otwarciu wystawy przemysłu ludowego w „światlicy ziemianek” w Sandomierzu towarzyszyło wystąpienie znanej pisarki M. Rodziewiczówny<sup>74</sup>.

Dominacja ekonomicznego spojrzenia na sztukę ludową eksponowaną na wystawach nie jest tylko polską specyfiką. Towarzyszy ono chociażby powszechnej wystawie w Paryżu z 1867 r. czy późniejszej — haftów słowackich w Pradze czeskiej z roku 1890. Ta ostatnia wręcz stawiała sobie za cel: „rozbudzić zamięłowanie i zajęcie się artystycznymi wyrobami słowackimi i wywołać przez to większe ich zapotrzebowanie, co mogłoby dać zarobek ubogiej ludności słowackiej...”<sup>75</sup>

Wystawy spełniały także i inne, poboczne cele o charakterze pozatekonicznym. Przyczyniały się mianowicie do inicjowania akcji gromadzenia zabytków nie tylko w zbiorach prywatnych, ale i muzeach oraz rozpowszechniania drukiem najważniejszych ich okazów<sup>76</sup>, co miało niewątpliwy wpływ na rozwój naukowego podejścia do zagadnień sztuki ludowej. Równocześnie ukazywały różnorodność, wysoki stopień artystyczny i odrębność wyrobów polskiego chłopca od działalności mieszkańców innych krajów. Dzięki temu przyczyniły się do ugruntowania świadomości narodowej Polaków, co w okresie braku własnej państwowości miało niebagatelne znaczenie nie tylko kulturalne, ale i polityczne.

<sup>70</sup> Por. H. Łopaciński, *Dział Etnograficzny na wystawie rolniczo-przemysłowej w Lublinie*, „Wisła”, t. 16: 1902, s. 334-342; M. Malinowski, *Po wystawie w Miechowie. Przemysł domowy na wystawie w Miechowie*, „Zorza”, nr 43: 1903, s. 1027-1028.

<sup>71</sup> Por. „Zorza”, nr 8: 1893, s. 10; nr 18: 1905, s. 473.

<sup>72</sup> Por. *Wystawa polskiego zdobnictwa ludowego*, „Zorza”, nr 40: 1910, s. 634; *Wystawa zdobnictwa ludowego w Warszawie (w Zachęcie)*, „Zorza”, nr 10: 1911, s. 188-190.

<sup>73</sup> *Wystawa w Sandomierzu*, „Zorza”, nr 38: 1911, s. 748.

<sup>74</sup> Por. „Zorza-Pobudka”, nr 24: 1908, s. 469.

<sup>75</sup> S. Ciszewski, *Wystawa haftów słowackich w Pradze Czeskiej*, „Wisła”, t. 4: 1890, s. 273.

<sup>76</sup> Na przykład Zarząd Muzeum Miejskiego we Lwowie w 1880 r. podejmuje wydawanie zeszytów „Wzorów przemysłu domowego”, powierzając to zadanie L. Wierzbickiemu.

Koncepcja upatrująca w sztuce ludowej szczególną moc gospodarczo-ozdrowieńczą nabrała pełnego kształtu właśnie w ideologii pozytywistycznej i praktycznej realizacji jej haseł. Sztuka ludowa sprowadzona głównie do waloru ekonomiczno-rynkowego (choć nie pozbawiona i innych wartości, m. in. artystycznych czy inspirujących) osiągnęła najszerszy, najbardziej wydłużony w czasie zakres oddziaływania. Co więcej, właśnie do tej koncepcji odwoływały się ideologiczne programy, statuty i deklaracje społeczno-polityczne tworzących się właśnie ludowych organizacji, stronnictw, ugrupowań i partii społeczno-politycznych od zarania ich istnienia.

Należy zaznaczyć, że sztuka ludowa ujmowana jest w tych dokumentach w różnych aspektach, zależnie od tego, w jakim okresie historycznym opracowania te powstawały, jakie ugrupowanie je formułowało oraz jakie cele stawiało sztuce ludowej w życiu społeczeństwa. Niemniej jednak najpierwsze z nich określają głównie swój stosunek do sztuki ludowej (ukrytej pod określeniami rękodzieła, przemysł domowy, przemysł ludowy, przemysł drobny) — w aspekcie gospodarczym. I dopiero w okresie II Rzeczypospolitej zostanie zwrócona w tego typu dokumentach uwaga również na *sensu stricto* artystyczną twórczość ludową.

Bezsprzecznie pod wpływem ideologii pozytywistycznej — która przeniknęła wszystkie dziedziny życia — sformułowany został 13 punkt najstarszej odezwy programowej Polskiego Stronnictwa Ludowego w Galicji z 1895 r. Zawiera on postulat ochrony drobnego przemysłu wytwarzanego przez rękodzielników na drodze uchwalenia ustawy przemysłowej zabezpieczającej — dla dobra ogółu — ten rodzaj przemysłu przed konkurencją przedsiębiorstw fabrycznych, a przemysł domowy od ucisku fiskalnego<sup>77</sup>. Tak sformułowany punkt programu kładzie głównie nacisk na aspekt gospodarczy sztuki ludowej. Mimo że jest w nim mowa jedynie o drobnym przemyśle rękodzielniczym i domowym, to jednak zgodnie z ówczesnym zakresem pojęć zawarta jest również i sztuka ludowa.

Wysunięty w tym samym roku Program Stronnictwa Chrześcijańsko-Ludowego w punkcie 21 również przewiduje konieczność obrony rękodzielników, ale przede wszystkim przed „niesumienną konkurencją obcych spekulantów”<sup>78</sup>. Domagając się ograniczenia konkurencji niepolskich rękodzielników i handlarzy (w tym przypadku szczególnie pochodzenia żydowskiego i niemieckiego) wprowadzono w tym dokumencie obok ekonomicznego nowy element natury nacjonalistycznej, czy jak kto woli patriotycznej.

<sup>77</sup> *Druk ulotny*, Lwów 1895, AZHRZ, zespół A. Średniowskiego, [w:] S. Lato, W. Stankiewicz, *Programy Stronnictw Ludowych*, Warszawa 1969, s. 60.

<sup>78</sup> *Program Stronnictwa Chrześcijańsko-Ludowego, czyli Chrześcijańsko-Społecznego oraz Statuty Związku Chrześcijańsko-Społecznego*, Bielsko 1895, [w:] Lato, Stankiewicz, *op. cit.*, s. 68.

Mazurska Partia Ludowa zaniepokojona znacznym odpływem ludności wiejskiej do pracy w miastach oraz emigracją zarobkową do innych państw Europy i Ameryki w punkcie 13 programu z 1898 r. wnosi o: „zaprowadzenie drobnego przemysłu celem utrzymania na miejscu robotnika”<sup>79</sup>. Postulat ten, którego podmiotem jest sztuka ludowa, ma więc również charakter ekonomiczny. Uzyskanie przez miejscową ludność dodatkowego zarobku pochodzącego z pracy rękodzielniczej lub przemysłu domowego rokowało zahamowanie jej odpływu do innych dziedzin gospodarki oraz za granicę, równocześnie zapewniając odpowiednią ilość rąk do pracy w lokalnym rolnictwie.

Polskie Stronnictwo Ludowe w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej jeszcze 2-krotnie w roku 1903 i 1908 w swoich programach zwróciło uwagę na konieczność opieki i podniesienia rzemiosła oraz przemysłu domowego, za każdym razem podkreślając ich ekonomiczne znaczenie. Produkcja rzemieślnicza oprócz tego, że była podstawą utrzymania milionów chłopów-rękodzielników, wbrew niepomysłnym warunkom robiła znaczne postępy techniczne i skutecznie zwalczala inne formy produkcji. Uregulowanie tych spraw PSL widziało głównie na drodze działalności prawodawczej, czyli odpowiednich ustaw. Ich realizacja miałyby usunąć dotychczasowe niedostatki ludności wiejskiej przez otwarcie nowych źródeł dochodu i sposobów korzystnego zarobkowania, przez co zmniejszyłaby się wydatnie emigracja zarobkowa do innych krajów<sup>80</sup>.

Równoległe z rozwojem koncepcji popierających włościański przemysł domowy i próbami ich zastosowania praktycznego, na przełomie XIX i XX stulecia — wraz z przenikaniem do coraz szerszych warstw całego narodu świadomości społecznej i kulturalnej — przed sztuką ludową otworzyły się również nowe możliwości powiązań społecznych w walce o tzw. styl narodowy, mający być organicznym zespoleniem malarstwa, rzeźby i architektury. Tak, że rozpoczęta w połowie stulecia walka o narodową sztukę plastyczną zakończyła się rychłym i niespodziewanym jej triumfem.

#### NEOROMANTYCZNA IDEA NARODU I STYLU NARODOWEGO A SZTUKA LUDOWA

Polska kultura narodowa II połowy XIX i pierwszych lat XX w. rozwijała się m. in. pod wpływem rodzącego się kapitalizmu<sup>81</sup> oraz koncepcji uznania ludności wiejskiej za podstawowy, decydujący skład-

<sup>79</sup> S. Lato, *Programy Stronnictw Ludowych (1892-1959)*, Warszawa 1962, s. 16.

<sup>80</sup> *Program Polskiego Stronnictwa Ludowego 27 II 1903*, [w:] Lato, *op. cit.*, s. 18, oraz artykuł programowy przedwyborczy w „Przyjacielu Ludu” z 16 II 1908, nr 7, pt. *Polskie Stronnictwo Ludowe*, punkt 9, [w:] Lato, Stankiewicz, *op. cit.*, s. 120-121.

<sup>81</sup> Ścisłej można powiedzieć, że kulturę narodową tego okresu cechowały dwie właściwości. Pierwsza związana była nierozzerwalnie z predyspozycjami rozwijają-

nik narodu, symbol jego sił, a tym samym podstawę narodowego odrodzenia. Kapitalizm na obszarze naszego kraju opierał się na słabym i zazwyczaj obcego pochodzenia kapitale, który rozbudowywał przemysł, ograniczając się do najbardziej skąpych i prymitywnych inwestycji, szczególnie tych przeznaczonych dla obsługi człowieka pracy. Dlatego też „otaczający człowieka świat urządzeń i przedmiotów, właściwy niwelowanej kulturze materialnej kapitalizmu, był na znacznych obszarach ziem polskich szczególnie brzydki, nijaki, szary i monotony”<sup>82</sup>.

Dwie uderzające cechy w krajobrazie kulturowym tego okresu zaznaczające się na ziemiach polskich: brzydota i niwelacja, były nie tylko efektem niedorozwiniętego kapitalizmu, ale także pochodną braku własnej państwowości.

„Rozwój kultury materialnej właściwej kapitalizmowi odbywał się kosztem form tradycyjnych, drewnianego budownictwa małych miasteczek, kosztem dworu i wsi oraz ich izolowanej w znacznym stopniu samowystarczalnej wegetacji. Kosztem także rękodzielniczej i drobnej produkcji zdolnej zaspokoić potrzeby takiej wegetacji. Rozwijały się zatem nowe podstawy materialne kosztem tego, co przywykło się nazywać kulturą ludową lub szerzej rodzimą. Nie stawała się ona konkurentem skutecznie rywalizującym z nowymi formami kultury materialnej. Po prostu była spychana na margines terytorialny, a jednocześnie społeczny, bo głównie chłopski, w rejony nie tknięte inicjatywą kapitalistyczną. Ów margines zaczynał się niejednokrotnie już za rogatkami wielkich miast”<sup>83</sup>.

Za dobry przykład posłużyć tu może strój ludowy (czy regionalny), który dawniej powstawał z rozmaitych zapożyczeń kostiumologicznych (m. in. przetwarzań ubioru szlacheckiego i mieszczańskiego) i dopiero w ciągu XIX stulecia zaczął wyraźnie odpowiadać określonym potrzebom estetycznym chłopa. Wówczas to zyskiwał na ozdobności i bogactwie, stając się szczególnie dla zamożnych kmieci wykładnikiem snobizmu, a w szerszej skali egzemplifikacją postępującego rozwarstwienia warstwy chłopskiej. Zwłaszcza wzrost dobrobytu wsi po uwłaszczeniu pozwolił na to, aby strój stał się zjawiskiem kulturowym świadomie pielęgnowanym. Był wówczas już nie tylko ubiorem, ale elementem świadomości rozbudzonej politycznie wsi, czego szczególnym przykładem jest sukmana krakowska. Pod koniec XIX w. strój ludowy jest już

---

cego się kapitalizmu do niwelowania i upodabniania różnic cywilizacyjnych między odmiennymi środowiskami społecznymi. Kapitalistyczna produkcja podjęła się wytwarzania masowego i zunifikowanego oraz szerokiego wachlarza dóbr. W warunkach politycznych podziału kraju różnicowały one poszczególne regiony pod względem stopnia nasilenia nimi rynku, w żadnym z zaborów nie było jednakowe. Druga z kolei charakteryzowała się tym, iż wszystkie nowe elementy cywilizacyjne zarówno pod względem zasięgu terytorialnego, jak też i stopnia jakościowego nasilenia osiągnęły jedynie minimum użyteczności i konieczności, a zmiany objęły głównie obszar dawnych wielkich miast oraz nowych ośrodków powstających w rejonach przemysłowych.

<sup>82</sup> K. Wyka, *Kultura polska w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Historia Polski*, t. 3, cz. 1, Warszawa 1963, s. 741.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 742.

zdecydowanie wypierany przez produkowany masowo, tańszy i zunifikowany ubiór fabryczny. Mamy więc w tym przypadku do czynienia ze znamienym zderzeniem nowych kapitalistycznych form codziennego bytowania i wyglądu człowieka z samowystarczalną produkcją i tradycją. Zjawisko to powoduje szereg charakterystycznych wystąpień ze strony obrońców swojszczyzny. A w dalszej konsekwencji właśnie w dobie Neoromantyzmu (Młodej Polski) wywołuje znamieną przemianę stosunku do wytworów rodzimej kultury oraz do zakresu kultury ludowej.

„Przez całe stulecia wyrazem tego stosunku była ludowość, teraz przybrała ona inny wygląd. W dobie romantyzmu i wcześniej dla miłośników i odkrywców kultury ludowej cenne były nie tyle wywodzące się z niej materialne przedmioty, przeciwstawiane szpetnemu otoczeniu, ile pieśń ludowa, słowo, obyczaj, doświadczenie ludowe zamknięte w ich obrębie. Ponowny zwrot do kultury ludowej i regionalnej na przełomie XIX i XX w. kieruje się głównie na obiekty materialne zrodzone w jej ramach. Chata, strój, przedmioty codziennego użytku, zawsze w tej tradycyjnej kulturze opatrzone piętnem funkcjonalnego piękna. Te bowiem zjawiska i rzeczy mogły być i były przeciwstawiane niwelacji i brzydocie, znamionującym urbanistykę i wytwórczość ówczesnego kapitalizmu”<sup>84</sup>.

Zwrot ku materialnej i wytwórczej stronie kultury ludowej, a więc do zjawisk sztuki ludowej nie oznaczał oczywiście całkowitego zaniku inicjatyw dawniejszych romantycznych i pozytywistycznych. Tym bardziej że na skutek ogólnych warunków historycznych, społecznych i polityczno-gospodarczych wieś w końcu XIX w. stała się głównym obiektem gry politycznej. S. Tarnowski pisząc na ten temat podkreślał, że: „Lud wiejski, także jak cały naród, znajduje się w stanie przejścia i przeobrażenia... przebywa on wielką przemianę pod względem społecznym, cywilizacyjnym, ekonomicznym”<sup>85</sup>. Opinia ta była podzielana przez przedstawicieli większości stronnictw i ugrupowań politycznych, chociaż rysowały się między nimi różnice w „ideowej klasyfikacji zjawiska i poglądach na dalszy jego rozwój”<sup>86</sup>.

Wśród licznych stanowisk i poglądów czołowe miejsce zajmują neoromantyczne koncepcje z lat 80-tych i 90-tych XIX stulecia „uznania ludności wiejskiej za podstawowy, decydujący czynnik narodu, niejako symbol jego sił”<sup>87</sup>. Nie jest to kwestia nowa, podejmowali ją już romantycy, ale wówczas była ona stawiana przez postępowe orientacje w płaszczyźnie narodowowyzwoleńczej afirmacji ludu (głównie literacko-folklorystycznej). Natomiast u schyłku XIX w. chłopci osiągnęli już wysoki

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 743.

<sup>85</sup> S. Tarnowski, *Po dwudziestu pięciu latach*, „Przegląd Polski”, t. 101: 1891, s. 173.

<sup>86</sup> L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Wrocław 1979, s. 19.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 19-20.

pułap samowiedzy politycznej i w tej nowej sytuacji nobilitacja warstwy chłopskiej staje się wyrazem nacisku rzeczywistości<sup>88</sup>.

Młodopolskie wyobrażenia o społecznych i narodowych cechach włościaństwa zainicjowane zostały już wcześniej w gronie inteligencji szlacheckiego pochodzenia. Ta warstwa społeczna w II połowie XIX w. była dopiero na etapie samookreślenia swojego miejsca w strukturze narodu, dlatego też dążyła do powiązania własnych losów z interesami najliczniejszej i ich zdaniem najbardziej dynamicznej warstwy, jaką stanowili chłopci. Sterowanie świadomością inteligencji w zakresie jej zbiorowych wyobrażeń o przymiotach obywatelskich chłopca przejęła na siebie ówczesna postępową publicystyka, która m. in. za pośrednictwem odpowiedniej propagandy utrzymywała i jednocześnie starannie budowała opinię o decydującej roli i miejscu włościan w strukturze nowoczesnego narodu. W efekcie kreowania swoistej młodopolskiej mitologii prochłopskiej<sup>89</sup>, a szczególnie kojarzenia wzorca cnót obywatelskich chłopca z ideą narodu, uzyskano podstawowy składnik ówczesnej teorii historycznej misji włościaństwa.

Program włączenia chłopskiego potencjału politycznego w system zintegrowanych dążeń niepodległościowych wysunięto na plan pierwszy. Przekonanie o wyjątkowym miejscu i roli warstwy chłopskiej w życiu narodu budowano przede wszystkim na dwóch głównych motywacjach. Pierwszą z nich była teoria genealogii szlachty i chłopstwa, drugą apoteoza współczesnych przymiotów narodowych ludu wiejskiego<sup>90</sup>.

Teorią pierwszą — ustanawiającą wspólny pień plemienny szlachty i chłopów — bardzo chętnie posługiwali się zwolennicy solidaryzmu narodowego. Królewski bądź rycerski rodowód chłopca miał być ręką powierzoną mu przez historię misji odrodzenia narodowego, a także pozwalał „interpretować najnowsze dzieje nie w kategoriach rewolucji społecznej, ale ewolucjonistycznego przejmowania naczelną rolę w strukturze narodu przez warstwę genealogicznie do tego uprawnioną”<sup>91</sup>. W przypadku teorii drugiej, analiza psychiki i zalet obywatelskich stawiała szlachtę w świetle bardzo ujemnym. Krytykowano podatność ziemiaństwa na wpływy kosmopolityczne szczególnie w dziedzinie kultury oraz egoizm stanowy przysłaniający częstokroć perspektywiczne rozumienie interesów całego narodu. Szlachta w swej schyłkowej fazie dziejowej utraciła wartości patriotyczno-obywatelskie, transponowane teraz na chłopów, z którymi wiązano nadzieje odrodzenia narodowego bytu. Szczególnie publicystyka propagowała i konstruowała listę zalet narodowych włościaństwa w ten sposób narzucając świadomości inteligencji

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 20 oraz S. Kowalczyk, J. Kowal i inni, *Zarys historii polskiego ruchu ludowego*, t. 1 Warszawa 1963.

<sup>89</sup> Przez publicystykę inteligentką przełomu XIX i XX w.

<sup>90</sup> Por. T a t a r o w s k i, *Poglądy...*, s. 33-34.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 34-35.

wzór chłopca — obrońcy polskości i tradycji, obdarzonego silnym instynktem życiowym, pracowitością i talentem<sup>92</sup>. Tą drogą chłopski konserwatyzm — w istocie regresywny — w II połowie XIX w. prezentowany był (szczególnie przez publicystykę konserwatywną i narodowo-demokratyczną) jako gwarancja polskości i źródło odporności na politykę wynaradawiającą, a inteligentne marzenia o potędze i odrodzeniu wolności narodowej realizował apriorycznie ideał chłopca, którego przywiązanie do tradycji, odporność na prądy kosmopolityczne i mądrość obywatelska kształtowały świadomość narodową.

Obok społeczno-politycznej mitologii ludowo-narodowej, publicystyka młodopolska buduje ściśle z pierwszym powiązany, ale odrębny wariant tejże mitologii — wariant kulturalny. Doktrynalne cele narodowo-patriotyczne i antyrewolucyjne korespondowały bowiem z teorią ludowości w kulturze końca wieku. „Orientacja narodowa torowała drogę licznym postulatam powrotu do twórczości ludowej, odrodzenia sztuki u czystego źródła folkloru; antyrewolucyjna natomiast patronowała przypisywaniu ludowi cudownej mocy ozdrowienia z lęków przed konsekwencjami urbanizacji kultury”<sup>93</sup>.

W dziedzinie działalności artystycznej, publicystyczno-literackiej i zbierackiej chłop jest idealizowany. Przypisuje mu się cechy charakterystyczne dla natur pierwotnych, które nie uległy deprawacji przez cywilizację, liczne cnoty, idealność uczuć i czystą duszę. Dzięki izolacji swej kultury od kultury ogólnonarodowej czy szerzej europejskiej lud — w tym szczególnie Górale — przechował dorobek całej kultury narodu od czasów przedchrześcijańskich. W takiej atmosferze rozwijają się pomysły i hasła powrotu do natury i swoiste „chłopomaństwo”<sup>94</sup>.

Ludomański stosunek do ludności wiejskiej i jej sztuki znalazł wyraz w nawoływaniu do uwzględnienia w sztuce zdobniczej motywów chłopca mazowieckiego w baraniej czapie, krzywych studziennych żurawii, złamanej sosny z bocianim gniazdem, ornamentów z łopianu, chałbrów *etc.*<sup>95</sup>, a konkretną postać nadali mu różnego rodzaju artyści, których sentymentalno-ludowe obrazy i rysunki, powielane w licznych reprodukcjach w pismach ilustrowanych, popularyzowały szeroko tak rozumianą swojskość. Znalazły one również zastosowanie w dziedzinie rzemiosła artystycznego, np. w szkole zakopiańskiej, gdzie podpierano je autorytetem Ruskina. Poglądy te wspierane były przeświadczeniem

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>94</sup> „Przegląd Tygodniowy”, nr 41: 1872. Należy zaznaczyć, że prądy te nie są specyficzne wyłącznie dla Polski. Dostrzegamy je chociażby w wystąpieniach rosyjskich „narodników”, przeciwstawiających pierwiastki kultury ludowej upadającej cywilizacji kapitalistycznej, są one również widoczne w twórczości Lwa Tołstoja.

<sup>95</sup> Por. Wojciechowski, *Elementy...*, s. 43-45.

o tradycjonalizmie, niezmienności, starożytności i zatrzymaniu się w rozwoju sztuki ludowej, wywodzącym się jeszcze z literatury i poezji romantycznej. Zaważyły one w znacznym stopniu na kierunku działalności artystycznej zmierzającej do stworzenia narodowego polskiego stylu (o którym będzie mowa dalej).

W latach 90-tych XIX stulecia nasila się krytyka cywilizacji mieszczańskiej, jej instytucji, wzorów kultury. Prąd ten zwany antyurbanizmem widział w cywilizacji wielkomiejskiej zagrożenie wartości humanistycznych i narodowych, dlatego też jego przedstawiciele ostro występowali przeciwko procesom industrializacyjnym i koncentracji kultury w dużych centrach miejskich. Wypowiadali się na ten temat m.in. L. Krzywicki, dla którego miasto i piękno były pojęciami nie do pogodzenia, i Z. Przesmycki. Ten ostatni w artykule *W walce ze sztuką*<sup>96</sup>, atakując burżuazję za dehumanizację i materializację życia, źródeł tych anomalii poszukiwał w rozwoju kapitalizmu i industrializacji oraz powstałych na skutek tego dużych skupisk miejskich. „Wielkie miasta — pisał — doprowadziły do niewidzialnego przedtem rozpasania najmateriałniejszych instynktów i żądz ludzkich, do niesłychanego wyjałowienia, wypaczenia i zmanierowania umysłów”<sup>97</sup>.

Negatywne opinie o cywilizacji wielkomiejskiej były wspólne zarówno reprezentantom postępowego, jak i arystokratycznego ruchu młodopolskiej krytyki kulturalnej. W zaistniałej sytuacji nastąpiła konieczność ukształtowania i popularyzacji takiej idei, „która uzdrowiłaby funkcjonujący na przelomie wieków model kultury narodowej”<sup>98</sup>. Zdaniem młodopolskiej inteligencji *panaceum* na te bolączki miały być tradycyjne formy życia wiejskiego. Dlatego też poczęto rehabilitować patriarchalno-idylliczne obrazy wsi, zawierające zdrowe wartości etyczne i estetyczne, przeciwstawiając je niezdrowej cywilizacji miejskiej.

Lesław Tatarowski w pracy *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim* (Wrocław 1979) zastosował termin rustykalizm, który oznacza system wartości i postaw złożony z konserwatywno-retrospektywnej filozofii kultury połączonej z młodopolską fascynacją autentyzmem życia wiejskiego (s. 48). Przesłanki etyczne tego systemu „tworzyła niezliczona liczba publikacji wyolbrzymiających degenerację mieszkańców miast, przeciwstawiających jej zalety wiejskiej egzystencji i płynące stąd zdrowie moralne ludu” (s. 48). Opozycja miasto — wieś prowadziła więc do kultu wsi, natury i wartości pierwotnych. Ideologię młodopolskiego rustykalizmu kształtowały również poglądy estetyczne prerafaelitów i ich zwolenników podnoszące wpływ natury na człowieka, jego działalność twórczą i pracę. Na gruncie kultury rustykalnej,

<sup>96</sup> „Chimera”, t. 1: 1901, z. 2.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 315.

<sup>98</sup> Tatarowski, *op. cit.*, s. 48.

zagrożonej urbanizacją, łączyły się one z polską niechęcią do mieszczaństwa, nasilającą się pod wpływem rosnących konfliktów społecznych i ekonomicznych oraz obawami zagrożenia ze strony radykalizującego się ruchu robotniczego, a także z kryzysem tradycyjnych wartości etycznych. Teza o destrukcyjnym wpływie miejskiej cywilizacji na potencję twórczą artysty oraz świadomość estetyczną była nieodłącznym czynnikiem tej ideologii.

Wariant estetyczny rustykalizmu (ściśle związany z etyczno-egzystencjalnym) formułował postulaty odrodzenia sztuki narodowej na bazie kultury ludowej, która zgodnie z przekonaniem spuścizny romantycznej świadczyć miała o nieskazitelnosci i narodowej czystości kultury ludowej. M. in. już Z. Dołęga-Chodakowski i K. Brodziński w swoich poglądach przeciwstawiali wielkomiejskiemu kosmopolityzmowi tradycyjną kulturę wiejską, która pozostała nie skażona obcymi wpływami i pielęgnowała pierwiastki ludowej sztuki<sup>99</sup>. „Twórcy i entuzjaści tej koncepcji upowszechniali anachroniczne wyobrażenia o kulturze ludowej identyfikując ją w świadomości inteligencji z konserwatywną, statyczną strukturą, kontynuującą niezmiennie od wieków wzorce twórczości artystycznej”<sup>100</sup>.

Rozpowszechniona w środowisku inteligenckim idea odrodzenia sztuki narodowej skierowała licznych artystów miejskich do poszukiwania autentycznego kontaktu ze wsią i naturą, sprzyjając percepcji ludowych wartości artystycznych oraz dynamizując publicystykę kulturalną. E. Trojanowski w artykule *Sztuka i lud* — pisał:

„Dążymy do odrodzenia. Dlatego otoczyliśmy się sztuką ludową, bo w niej poczuliśmy braterstwo człowieka z przyrodą... Chłop czuł się zawsze organiczną częścią przyrody; taka też i sztuka jego, jak otaczający go świat, bujna, jasna, serdeczna, szczerą, wielką, porywającą. Nie motywy ludowe stawiam za wzór do kopiowania przyszłym twórcom, lecz sposób powstawania ludowej twórczości... Otoczmy się więc jak największymi masami tej zdrowej ludowej twórczości, stwórzmy sobie nową atmosferę do oddychania dla nowych artystycznych płuc”<sup>101</sup>.

Do twórczości ludu jako ideału sztuki rodzimej zwracał się również inny publicysta tego okresu — S. Popowski pisząc: „Tam [tzn. w kulturze ludowej — przyp. M.D.-P.] nic nie jest na pokaz, nic nie jest towarem ani reprezentacją. Twórczość jest tam istotną twórczością, jest wyrazem duchowej potrzeby i duchowej energii, toteż ta twórczość duchowa jest doskonałym wzorem sztuki wyrosłej z pnia rodzimego, czyli tzw. sztuki swojskiej”<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> M. in. na poglądach Z. Dołęgi-Chodakowskiego i K. Brodzińskiego zrodziła się głośna w tym czasie teoria dwóch kultur.

<sup>100</sup> T a t a r o w s k i, *op. cit.*, s. 52.

<sup>101</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, nr 42: 1902, s. 826.

<sup>102</sup> S. P o p o w s k i, *Pogadanka o sztuce. Kilka słów o stosunku społeczeństwa do sztuki*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1: 1904, s. 585.

Podstawowe cechy twórczości ludowej, takie jak: wolność, bezinteresowność, autentyczność, zostały zaprzepaszczone w sztuce oficjalnej (miejskiej czy akademickiej), dlatego też, aby je odzyskać, szczególnie artyści powinni otoczyć opieką wiejskich twórców i ich dorobek. Konsekwencją takiego stanowiska są liczne i częste apele prasowe o ochronę i wyniesienie na piedestał sztuki narodowej różnych elementów twórczości ludowej, chłopskiej, a konkretny, realny kształt nadał im Stanisław Witkiewicz, który wartościom sztuki ludowej wyznaczył należne im miejsce i autorytet w kulturze narodowej.

Młodopolska idea odrodzenia narodowego poprzez lud, jego kulturę i sztukę znalazła swój najpełniejszy wyraz w teorii stylu narodowego (stylu rodzimego). E. Trojanowski — pisał: „Uwierzmy w to, że jesteśmy u progu wielkiego odrodzenia artystycznego z chwilą, kiedyśmy prawdziwej polskości zajrzeli w oczy, z chwilą, kiedy poznajemy sztukę ludową, na której jedynie nie ma żadnych wpływów obcych, która od Piastów wywodzi początek swojej kultury i dotychczas nie zбочyła z raz obranego kierunku”<sup>103</sup>. Właśnie racjami bytu narodowego motywowano kulturotwórczą rolę zapomnianych i odkrywanych na nowo znaków polskości zawartych w kulturze ludowej, a rozmaite prymitywne formy twórczości chłopskiej w założeniach apologetów stylu polskiego miały eliminować i neutralizować w sztuce obce wpływy, utrwać odmienny, własny charakter kultury narodowej. Estetyzm w myśli młodopolskiej negował więc kosmopolityczną kulturę wielkomięską — kulturę kapitalizmu — na drodze wielokierunkowej rehabilitacji wsi, a program swój realizował wcielając w życie ideę sublimacji kultury ludowej, udzielając jej pełnoprawny udział w odrodzeniu narodowym. Nie należy jednak zapominać, że był to program inteligencji. Budował wizję wsi tradycjonalistycznej, odseparowanej od wpływów cywilizacyjnych i rządzącej się prawami patriarchalizmu, przez co deformował prawdziwy obraz wiejskiej rzeczywistości.

Mimo że rustykalizm zdominował całą publicystykę, literaturę i sztukę Młodej Polski, to jednak równocześnie występowały wypowiedzi krytyczne na temat ludowości w ujęciu neoromantycznym. Sprawa szeroko pojętej „swojszczyzny” oraz bezrefleksyjne stosowanie „motywów swoich” były przedmiotem ostrej krytyki Juliana Marchlewskiego, uważającego, że kwestia naśladowania wzorów historycznych i sztuki chłopskiej podlega przede wszystkim wiedzy i talentowi. „Trzeba dopiero — pisał — aby do dzieła zabrali się artyści, którzy nie małpowali wzorów, lecz zgłębili ich zasady artystyczne, a poczęli tworzyć według własnej indywidualności”<sup>104</sup>. Dla Marchlewskiego „każdy przejaw twórczości

<sup>103</sup> E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 42: 1902, s. 827.

<sup>104</sup> „Ateneum”, R. 85, t. 4: 1900, z. 3, s. 574. Cyt. za A. Wojciechowski, *Triumf sztuki nad maszyną. Uwagi o artykule Juliana Marchlewskiego pt. Z wy-*

artystycznej posiada swoje logiczne i głębokie uzasadnienie w formach produkcji, w zorganizowaniu odbiorczości, w zamówieniu społecznym”<sup>105</sup>. Stąd wynikają jego cenne wskazówki mające na celu umasowienie kultury elitarnej, by dzięki temu „...sztuka przestała być zbytkiem, by stała się udziałem powszechnym, by stała się czynnikiem w naszym życiu codziennym, wtargnęła do wszystkich dziedzin życia prywatnego i społecznego”<sup>106</sup>. Ostro wypowiadał się również za udostępnieniem sztuki szerokim masom społeczeństwa. Powołując się na fakt, że odczyty profesorów Akademii Sztuk Pięknych z 1901 r. w Monachium spowodowały istny napływ „prostaków, żądnych oświecenia w tym kierunku, był tak wielki, że musiano podwoić liczbę serii wykładowych, chociaż wykłady były płatne”<sup>107</sup>, pragnie i u nas wprowadzić i nauczyć najszersze warstwy narodu przyswajania dzieł sztuki. Widzi to na drodze wykształcenia poczucia piękna poprzez demokratyzację społeczeństwa i rozwijania w człowieku zmysłu piękna od najmłodszych lat. Dziecko otoczone pięknem, dziełami sztuki, kwiatami już w szkole, wyrośnie na wrażliwego obywatela. Sztuka bowiem nie jest zbytkiem, lecz chlebem powszednim duszy, nie jest tylko upiększeniem czy ozdobi-kiem życia, lecz samym życiem, do którego każdy człowiek ma pełne prawo<sup>108</sup>.

Krytyczne uwagi pojawiają się nawet w okresie pełnego triumfu neoromantycznych prądów. W 1886 r. B. Prus atakując w „Kurierze Warszawskim” program chłopomański pisał: „«Głos» wystąpił z programem chłopomańskim, w którym, jak każdy młody kogut, zapiał fałszywie”<sup>109</sup>, a w rok później w „Kraju” w artykule *Korespondencja z Warszawy* — pytał: „kiedy mieliśmy pismo takie jak «Głos», przeznaczone wprawdzie dla inteligencji, ale propagujące idee chłopomańskie?”<sup>110</sup>. A. Świętochowski w „Prawdzie” z 1892 r.<sup>111</sup> drwił z wiejskich ekscytacji środowiska artystycznego, satyrycznie i negatywnie oceniając kult natury oraz chłopskiego witalizmu. W 1895 r. publicysta „Kraju” w artykule *Moda zakopiańska* — pisał, iż:

„...źródłem powodzenia Zakopanego jest »ludomania«. Rzecz to powszechnie znana i uznana, iż od czasów słynnego »podporządkowania« warszawiacy nic tak gorąco nie kochają, jak lud, i niczego bardziej nie pragną, jak uobywatelnienia

*stawy powszechnej*, Nadbitka z Materiałów Studiów i Dyskusji, nr 1 [9]: 1952, s. 192-193.

<sup>105</sup> Wojciechowski, *Triumf...*, s. 178.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>107</sup> Cyt. za A. Olcha, *Lustra potoku. Szkic do dziejów społecznego ruchu kulturalnego na wsi*, Warszawa 1972, s. 35, według J. Marchlewski, *O sztuce. Artykuły, polemiki oraz listy*, Warszawa 1957.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>109</sup> B. Prus, *Kroniki*, t. 9, Warszawa 1960, s. 248.

<sup>110</sup> B. Prus, *Kroniki*, t. 10, Warszawa 1960, s. 226.

<sup>111</sup> Nr 45, s. 537-538.

chłopa i towarzyskiego zrównania stanów. Dla tych zacnych uczuć Zakopane przedstawia pole szerokie i bardzo przy tym wygodne... Warszawiak więc z całym komfortem może czynnie swym przekonaniom demokratycznym służyć..., na wszystkie sposoby odmieniając owo »wy« ludowe ... łaskawie ścisnąć się z przewodnikiem za rękę... Po prostu można admiirować tę tendencyjną pozę »ludomanów« i »ludomanek«, zwłaszcza, gdy sobie wzajemnie imponują znajomością miejscowych koneksji”<sup>112</sup>.

Hasła powrotu do natury i swoiste chłopomanstwo piętnowane są również z całą ostrością w 1893 r. przez Wacława Nałkowskiego<sup>113</sup>. Z kolei w 1895 r. J. Skotnicki, charakteryzując krakowską grupę malarzy — ludomanów, drwi z ich chłopomańskich zapędów podsumowując, iż: „Ich bawi malowniczość ludu, ich bawią czerwone kabaty czy gunie, kółeczka u pasów, pawie pióra, cieszą się na widok odpustów, weselisk, cieszą się z krzepkich, jędrnych wiejskich dziewczuch. Patrzą na lud z punktu widzenia chłopomanstwa — lud ich dziwi, bawi. Patrzą na niego, jak na teatrum jakieś — maskaradę”<sup>114</sup>.

Z przytoczonych wypowiedzi wynika jasno, iż w świadomości kulturalnej końca XIX i na początku XX w. istniały zastrzeżenia wobec metod i celów masowej nobilitacji chłopów, potępiające jej sztuczność i odgórną afirmację wartości życia wiejskiego, przeciwstawiane neoromantycznej tendencji rustykalnej. Równocześnie ten krytyczny nurt w stosunku do koncepcji ludomańskich dostrzega autentyczność i spontaniczność wkraczania wzorów ludowych do kultury narodowej np. w twórczości Kasprowicza<sup>115</sup>, Orkana czy Jedlicza, potępiając jednocześnie stylizację Rydla.

Neoromantyzm młodopolski był prądem umysłowym — zaznaczającym się w kulturze politycznej, a zwłaszcza artystycznej — nawiązującym bezpośrednio do wielkiej literatury romantycznej. Poszerzył jednak Romantyzm o nowe ukierunkowanie w sztuce oraz ruch o znaczeniu politycznym. Inteligencja twórcza występując ze swoim programem odrodzenia narodowego stworzyła swoistą świadomość i postawę, której podstawę stanowiła ludowość jako ideologia eksponująca chłopski potencjał polityczny, społeczny i wartości kultury ludowej, której celem było reaktywowanie autonomicznego bytu narodowego. Łączyła się ona z wysokim wartościowaniem kultury chłopskiej oraz odkryciem jej dotąd nie zauważonych dziedzin. Jedną z nich była sztuka, na którą teraz zaczęto patrzeć z innego punktu artystycznego widzenia. Jak to już zaznaczono, neoromantyczna ludowość i zainteresowanie sztuką chłopską było ściśle związane z ogólnym programem walki o kulturę narodową

<sup>112</sup> *Moda zakopiańska*, „Kraj”, nr 1: 1895, s. 15.

<sup>113</sup> „Głos”, nr 1: 1886, s. 1.

<sup>114</sup> J. Skotnicki, *Józef Chetmoński*, „Krytyka”, t. 30: 1911, z. 6, s. 368.

<sup>115</sup> O czym w 1896 roku pisał A. Potocki [pseud. Jerzy Grot] w artykule *Jan Kasprowicz*, „Głos”, nr 20: 1896, s. 467.

na bazie kultury ludowej. Jednak chodziło w tym programie o wydobywanie z tej ostatniej pewnych treści i elementów celem ich wykorzystania w twórczości elitarnej lub ich upowszechniania w formie ulepszonej, przestylizowanej i zaadoptowanej. I dopiero z czasem autentyczna twórczość ludowa zostanie uznana za wartość samą w sobie oraz dojdzie do zbliżenia kanonów sztuki oficjalnej do tych, jakimi kierowała się sztuka ludowa<sup>116</sup>. Pisze o tym J. Burszta: „jak romantyzm zapoczątkował i upowszechnił folklor w literaturze i muzyce, tak dopiero neoromantyzm folkloryzm w sztuce”<sup>117</sup>.

Dodać należy, że na początku XX w. społeczno-polityczna nobilitacja chłopów spełniać miała już nie tylko cele narodowe, być bronią w walce o utrzymanie odrębności etnicznej narodu, ale równocześnie tarczą przeciwko wzrastającym nastrojom rewolucyjnym. Dlatego też obok przeciwstawiania chłopów szlachcie w obronie zagrożonych interesów narodowościowych, w publicystyce pojawia się nowa opozycja: chłop — robotnik, realizująca propagandowe metody neutralizowania radykalnych ruchów społecznych<sup>118</sup>.

Neoromantyczna fascynacja ludowością w środowisku krakowsko-zakopiańskim skierowała się na kulturę i sztukę góralską. Na podłożu antyurbanizmu, rustykalizmu i walki o sztukę narodową zrodziła się w tym kręgu artystyczno-intelektualnym swoista idea stylu polskiego oraz program działalności Polskiej Sztuki Stosowanej.

Na przełomie XIX i XX stulecia obszar Tatr i góralszczyzny stał się terenem kształtowania swoistego, polskiego podłoża ideowego. Był miejscem narodzin oryginalnych idei narodowych, widownią eksplozji narodowego idealizmu zahamowanego upadkiem Powstania Styczniowego i pozytywistyczny organicyzm. Ze wszystkich zaborów przybywali pod Tatry intelektualiści, działacze polityczni, uczeni i artyści, kierujący się z jednej strony właściwościami leczniczymi tutejszego klimatu, z drugiej atmosferą sprzyjającą twórczości oraz wymiłą myśli kulturalnej i społeczno-politycznej. W konsekwencji Zakopane stało się stolicą wolnej myśli polskiej, miejscem, „gdzie pękały kordony zaborcze, a wytwarzała się wszechpolska jedność”<sup>119</sup>. Tadeusz Miciński uważał je za „kościół polskiej ziemi”, gdzie powstawały „ołtarze swobody”. Przybywano tam, aby nasycić się wolnością, zapomnieć o poniżeniu kraju, formułować patriotyczne hasła kulturalnego i moralno-ideowego odnowienia narodu i zbawienia zniewolonego kraju<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Por. Burszta, *Kultura chłopska...*, s. 401.

<sup>117</sup> Burszta, *Kultura ludowa...*, s. 277.

<sup>118</sup> Tatarowski, *op. cit.*, s. 46.

<sup>119</sup> J. Majda, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław 1979, s. 5.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 5, 6. Por. tenże, *Zakopiańskie centrum polszczyzny*, Kraków 1975.

Na tym intelektualnym podłożu wyrosła twórczość Stanisława Witkiewicza, który w krótkim czasie stał się przywódcą duchowym tej swojej artystyczno-politycznej cyganerii. Witkiewicz — wzorem Mickiewiczowskiego Konrada — wziął na swoje barki sprawę losu wszystkich Polaków, podjął pracę kulturalną, która na bazie góralszczyzny miała objąć cały kraj, przynosząc odrodzenie kultury narodowej we wszystkich jej aspektach<sup>121</sup>.

Zanim Witkiewicz sformułował swoją polityczną ideę stylu zakopiańskiego, na terenie góralszczyzny działało już liczne grono entuzjastów tutejszej sztuki, rekrutujących się spośród uczonych, zbieraczy amatorów, etnografów, kolekcjonerów i artystów. M. in. Maria i Bronisław Dembowscy, Zygmunt Gnatowski, których zbiory stały się podstawą Muzeum Tatrzańskiego założonego w 1888 r.; Władysław Matlakowski, autor *Budownictwa ludowego na Podhalu* (1892 r.) i *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (1901 r.) oraz funkcjonowała od 1876 r. Szkoła Przemysłu Drzewnego<sup>122</sup>.

Uznanie przez Witkiewicza stylu zakopiańskiego za narodowy styl polski miało u swych źródeł przekonanie, że styl drewniany, który zachował się na terenie Podhala, dominował do czasów Kazimierza Wielkiego na obszarze całego kraju. Już pierwsze publikacje Witkiewicza o stylu zakopiańskim spowodowały napływ licznych informacji z różnych stron kraju, donoszących o odkryciach szeregu cech wspólnych motywom zakopiańskim w budownictwie drewnianym na obszarze całej Polski, co w znacznej mierze umocniło jego wiarę, że jest na słusznej drodze. Do utrwalenia tego błędnego stanowiska przyczyniły się również ówczesne autorytety naukowe. M. in. Walery Eliaz Radzikowski, odkrywając kołkowane odrzwia w Bytomiu koło Nowego Sącza; Bronisława Kondratowiczowa, odnajdując odrzwia i zakopiańską konstrukcję dachów w kilku wsiach południowej Polski; Wojciech Gerson, który zauważył odrzwia i okna typu góralskiego na całym obszarze gór, aż do Łowicza; Czesław Jankowski i Kazimierz Mokłowski, rejestrujący ornamentykę i wrota zakopiańskie w okolicy Lwowa; Michał Bernshtein, który w wielu miejscowościach na Żmudzi zetknął się z licznymi przedmiotami i ornamentami typu zakopiańskiego itd.<sup>123</sup>

Dzięki tym odkryciom rodzi się pogląd, że sztuka ludowa Podhala nie jest czymś innym, jak zachowaną w pierwotnym kształcie starodawną sztuką narodu polskiego, ocalałą na terenie

<sup>121</sup> Majda, *Góralszczyzna...*, s. 7. Zakres jego twórczości i działalności wychodzi daleko poza Podhale, chociaż wielu badaczy ogranicza ją wyłącznie do kry-

<sup>122</sup> S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s. 687.

<sup>123</sup> Majda, *Góralszczyzna...*, s. 97-98.

góralczyzny, gdzie nie tknęły jej obce wpływy i współczesna cywilizacja. Przekonanie to zostaje mocniej ugruntowane dzięki licznym poszukiwaniom stylu zakopiańskiego, a w tym przede wszystkim przez pracę Bronisławy Kondratowiczowej, która wykonała 25 fotogramów budownictwa i szczegółów architektury ludowej (i małomiasteczkowej) w Czeladzi (koło Będzina), ofiarowując je Muzeum Tatrzańskiemu. Przedstawiony przez nią materiał pozwalał sądzić, że zjawisko, które nazywano stylem zakopiańskim<sup>124</sup> „jest właściwie zabytkiem wszechpolskiej twórczości ludowej”<sup>125</sup>. Stwierdzenie to wydawało się być w zgodzie z postulowanymi wcześniej przez Walerego Eliasza Radzikowskiego studiami topograficznymi, mającymi na celu określenie przestrzennego zakresu występowania cech stylu góralskiego. Badacz ten uważał, że jeżeli podstawowe jego cechy są typowe również na innych terenach kraju, wówczas już nie można traktować go jako właściwość góralską, lecz wypada uznać, za „styl rodzimy i w dalszej konsekwencji polski”<sup>126</sup>

Wszystkie te znaleziska traktowane więc były jako świadectwa stylu wspólnego całemu narodowi, swoiste pomniki uzasadniające nazywanie stylu zakopiańskiego — stylem polskim. Witkiewicz, poświęcając cały swój talent i pasję, postanowił rozwinąć i przystosować do nowych warunków życia ten powszechny niegdyś styl.

Idea stylu narodowego S. Witkiewicza, tworzywem którego była sztuka ludowa Podhala, wyrosła z romantycznych koncepcji plemiennych<sup>127</sup>, rozumianych jako rodzime, narodowe czy polskie. Jej twórca uważał, że jedynie lud tworzy przedmioty rodzime, oparte na polskich formach, przez co góruje nad wyższymi klasami. Pisał na ten temat w roku 1891:

<sup>124</sup> Należy zaznaczyć, że propagowany przez S. Witkiewicza „styl zakopiański” różnił się zasadniczo od tzw. „sposobu zakopiańskiego”, reprezentowanego przez Kovatsa — Dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (od 1895 r.). „Sposób zakopiański polegał na tym, że motywy zakopiańskie stosowano bezrefleksyjnie we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej. Przeszczepiano je do renesansowych szaf, włoskich łóżek i kredensów oraz bizantyńskich talerzy. Zabiegi te dawały w konsekwencji przedziwną mieszaninę wszystkich istniejących w historii sztuki europejskiej i szerzej stylów, w które włączano poszczególne góralskie elementy zdobnicze, jak tatrzańskie osty, góralskie klucze. Podobna działalność charakteryzowała Towarzystwo „Spółka Huculska” (1888) Zawodową Szkołę Przemysłu Drzewnego w Kołomyi (czynną od 1894 r.), które obok mebli huculskich wytwarzały sprzęty w stylu romańskim, gotyckim, renesansowym czy secesyjnym łącząc je z huculszczyzną. Por. M. W. Limanowski, *Styl zakopiański i sposób zakopiański*, „Prawda”, nr 16: 1900.

<sup>125</sup> „Przegląd Zakopiański”, nr 35: 1901.

<sup>126</sup> *Styl zakopiański czy tatrzański czy polski*, „Przegląd Zakopiański”, nr 21: 1891.

<sup>127</sup> Reprezentowanych szczególnie przez Chodakowskiego i Kolberga, doszukujących się plemiennych podkładów naszej kultury narodowej. Por. Witkiewicz, *Tatry w śniegu*, [w:] *W kręgu Tatry*, t. 1, Kraków 1970, s. 11.

„... tak zwane klasy wyższe nie stanowią wyłącznie społeczeństwa, nie wyrażają wcale całej sumy jego właściwości dodatnich czy ujemnych. Poza tymi klasami jest jeszcze lud, który dzięki wielorakim przyczynom pozostał na ubo-  
czu, nietknięty przez wpływy, które pokryły kosmopolitycznym pokostem upodo-  
bania i formy życia klas wyższych. Lud ten ma ... tę wyższość nad nami, że  
zachował swoje szczególne, niepodrobione pierwiastki artyzmu, powstałe w cza-  
sach pierwotnego ustalania się cech narodowych, pod wpływem przyczyn, które  
dawniej znacznie silniej oddziaływały na wyodrębnienie się jednostki plemiennej  
niż dzisiaj”<sup>128</sup>.

Plemiennosc w sztuce była dla Witkiewicza podstawowym kryterium zarówno twórczości plastycznej, jak i literackiej, a wiara w szczególną wartość sił plemiennych stanowiła filar jego filozofii narodowej. Pisał: „naród stanowi ta elementarna siła jego osobowości, ta niepokonana żywotność jego treści plemiennej, która ogarnia całość życia i nadaje wszelkim jego przejawom szczególną cechę”<sup>129</sup>. Początki idei ojczyzny wywodził z plemiennych i duchowych właściwości, których twórcami i nosicielami są zarówno lud, jak i szlachta, czyli warstwy wywodzące się z jednego pnia<sup>130</sup>. Miała więc ona dla niego treść ponadklasową. I podobnie, jak H. Sienkiewicz, który podniósł kulturę szlachecką do rangi ogólnonarodowej, Witkiewicz pragnął podnieść do tej godności twórczość chłopską<sup>131</sup>.

Fascynacja prapolszczyzną skierowała Witkiewicza na rekonstruowanie, rozwinięcie i upowszechnienie najcenniejszych jej wartości. Stąd jego ciągle poszukiwanie cech polskości i natury narodu w kulturze i duszy, u podstaw których leżała dążność do uzdrowienia kraju. Widział ją na drodze wydobycia wszystkich rodzimych pierwiastków kultury, nobilitowania ich i upowszechnienia w ten sposób, aby stały się siłą konsolidującą i uodporniającą naród przed wynaradawiającą polityką zaborców. Jądrzem plemiennosci, tożsamosci narodowej i prapolskości była w jego odczuciu właśnie góralszczyzna, a szczególnie jej sztuka ludowa, w tym przede wszystkim tutejsza architektura i ornamentyka.

Witkiewicz „sztukę góralską traktował wieloaspektowo: w kategoriach społecznych — jako wytwór wolnego chłopstwa żyjącego w od-

<sup>128</sup> S. Witkiewicz, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, Wrocław 1972, 63-64.

<sup>129</sup> Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lwów 1906, s. 7-8.

<sup>130</sup> Por. *ibidem*, s. 6-7, gdzie Witkiewicz oceniając *Trylogię* H. Sienkiewicza główne jej znaczenie przypisywał w ujawnieniu potężnego plemiennego ducha narodu. Szlachta znalazła w *Trylogii* wyraz swej duszy, z kolei lud czyta ją i czuje lętno swego serca, ponieważ z kart tych buchnęła żywiołowa siła plemienna.

<sup>131</sup> Różnica między nimi polegała na tym, że u Sienkiewicza podmiotem plemiennosci jest szlachecki czyn patriotyczny (czyli działalność aktywna), natomiast u Witkiewicza dorobek artystyczny górali, co do którego sądził, że zawiera on rodzime znaki kulturowe zawarte w obiektach sztuki ludowej (a więc pasywne), mogące doprowadzić do odrodzenia polskiego stylu w kulturze ogólnej.

miennych warunkach regionalno-przyrodniczych; etnograficznych — jako wysoko rozwinięty zespół form dorastających do rangi stylu; psychicznych — jako wyraz duszy i pragnień jednostek i grupy etnicznej; wreszcie narodowych — jako zbiór plemiennych znaków kultury”<sup>132</sup>. Dlatego też w jego planach politycznych miała ona spełnić zarówno misję narodową, jak i ogólnoludzką.

Przeceniając — podobnie jak i inni miłośnicy tego regionu — kulturowo-etyczny dorobek górali, który uważał za osiągnięcie kultury całego narodu<sup>133</sup>, starał się uczynić z Podhala żywe sakrum narodowe. Zakładał bowiem istnienie stylu prapolskiego, który przechował się w postaci możliwie pełnej wyłącznie na góralszczyźnie. Mitologizując górali uznał ich za najdoskonalszą odmianę rasy polskiej, o wybitnej inteligencji i wrażliwości na piękno. I właśnie dlatego szereg ich wytworów kulturowych (m. in. gwarę, architekturę, muzykę, tańce, pieśni i strój) szczególnie wyeksponował i zinterpretował w kategoriach narodowych. W roku 1886 sformułował teorię, że budownictwo ludowe Podhala (jego architektura i zdobnictwo), czyli styl zakopiański, to styl dawnego budownictwa polskiego w ogóle. W latach 1892-1913 zaprojektował w Zakopanem szereg drewnianych willi (z których najbardziej klasycznym przykładem jest willa „Pod Jedłami”, gdzie jego pomysłu jest prawie całe wyposażenie wnętrza: klamki do drzwi, kinkiety, kominek i meble). Były one utrzymane w przestrzennych koncepcjach willi burżuazyjnych II połowy XIX stulecia, ale kryte wysokimi półszczytowymi dachami i przystrojone secesyjnie stylizowanym góralskim zdobnictwem, o którym Witkiewicz nie wiedział, że stosunkowo niedawno zaczęło się szerzyć na Podhalu. Teoria Witkiewicza wywołała gwałtowną polemikę. Niemniej jego budowle stały się wzorem dla wielu architektów i styl zakopiański — zwany polskim — zaczął się szybko rozpowszechniać poza Podhalem. Równocześnie — wkrótce przejęty przez innych — zaczął on opanowywać wiele dziedzin wytwórczości, poczynając od architektury, a kończąc na licznych gałęziach sztuki stosowanej (m. in. sprzętarstwo i pamiątkarstwo).

Poza Witkiewiczem szereg artystów wykorzystuje poszczególne, autentyczne elementy sztuki ludowej tworząc z nich nowe całości. Brzeża, Gasieniecki projektują obiekty architektoniczne i meble na bazie góralskich motywów ludowych adaptując je do współczesnych wnętrz

<sup>132</sup> M a j d a, *Góralszczyzna...*, s. 40.

<sup>133</sup> Przekonanie to jest tak silne, że Włodzimierz Tetmajer pisze o przechowanym wśród chłopów od czasów piastowskich specyficznym poczuciu własnego polskiego piękna zdobniczego. H. Sienkiewicz wprowadza w *Krzyżakach* gwarę góralską jako dawną mowę polską, a Jan Pawlikowski przekłada *Iliadę* Homera nie tylko na gwarę góralską, ale i przerabia postaci bohaterów greckich na herosów góralskich. Por. też, *Polski styl*, „Ilustracja Polska”, nr 1: 1901.

mieszkalnych<sup>134</sup>. W stylu zakopiańskim powstaje metaloplastyka, ceramika, buduje się domy, dworki i inne budynki nie tylko na obszarze całego kraju, ale także na Litwie, w Rosji, francuskim Tyrolu. Cechy willi Witkiewicza nadaje H. Sienkiewicz opisując szlacheckie dwory.

Niezwykle aktywna i rozległa działalność Witkiewicza sprawia, że on sam staje się prekursorem wielu poczyniń w dziedzinie sztuki stosowanej<sup>135</sup>. „Przegląd Zakopiański” przez szereg lat informował czytelników o jej konkretnych rozmiarach. M. in. w 1901 r. reporter tego pisma z satysfakcją donosi:

„Niestrudzony w pomocy wszędzie tam, gdzie o styl chodzi — twórca stylu P. Witkiewicz, dał wzory, rozumnie po obywatelsku pojęta zapobiegliwość kupiecka dokonała reszty i oto mamy czysto polską, swoją biżuterię... Dziś mamy biżuterię, jutro powinniśmy stworzyć tkaniny polskie, potem znów coś innego, aż wszędzie na każdym drobiazgu, na każdej rzeczy położymy swoją narodową cechę. Nieprawda, że nie stać nas na to, że musimy posiłkować się obcymi wzorami. Wszystko możemy mieć swoje, ale by stworzyć, potrzeba polskiej duszy”<sup>136</sup>.

Zasięg oddziaływania idei Witkiewicza objął liczne kręgi społeczeństwa, dla których propagowanie stylu zakopiańskiego stało się patriotycznym obowiązkiem. Stąd niesłabnące prośby o przesłanie projektów nie tylko na obiekty architektoniczne, lecz i inne przedmioty użytkowe ze wszystkich stron kraju i spoza niego, prawie zawsze motywowane chęcią posiadania czegoś naprawdę polskiego. Twórca stylu nigdy nie pozostał obojętny na te zamówienia<sup>137</sup>. Obserwując rzeczywistość Witkiewicz miał więc prawo stwierdzić, że styl zakopiański spełnił najważniejsze zadanie, jakim „jest ogarnięcie przezeń całego społeczeństwa... wytworzenie idealnych łączników między duszami ponad przepaściami strasznych materialnych nierówności i przeciwieństw”<sup>138</sup>. Należy dodać, iż cele te uważał za ideał społeczny każdego pierwiastka kultury<sup>139</sup>.

Równocześnie w czasie całej swojej twórczości Witkiewicz potępiał

<sup>134</sup> Specjalną osobliwością jest projekt pianina, sporządzony przez S. Witkiewicza w stylu zakopiańskim.

<sup>135</sup> Znakomicie ilustrują te zagadnienia *Listy o „stylu zakopiańskim” 1892-1912*, Kraków 1979, ze wstępem, komentarzem i opracowaniem M. Jagiełły.

<sup>136</sup> „Przegląd Zakopiański”, nr 27: 1901, s. 249.

<sup>137</sup> Doskonałym tego przykładem jest list T. Filipowicza, w którym autor pisze: „Jeżeli Niemcy sadzą się na to, aby stworzyć sobie styl i w tym celu wysyłają i do nas siły profesorskie co rok, jak prof. Jessena, i starają się, aby w publiczności szerokiej rozbudzić myśl popierania tego kierunku, tak my Polacy, mając rodzimy swój styl, mamy obowiązek kardynalny rozpowszechnienia go i zdobywania mu popytu i uznania. Spółka stolarska w Poznaniu ma zamiar zainteresowania się praktycznego tym stylem i pragnie w tym celu sprowadzić sobie modele”. Fragment listu T. Filipowicza, członka Zarządu Spółki Stolarskiej w Poznaniu do S. Witkiewicza z 1900 roku, zamieszczony w *Listach...*, s. 434.

<sup>138</sup> Witkiewicz, *O sztuce...*, s. 66-67.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 66.

próby zatrzymania sztuki ludowej w pewnym punkcie rozwoju (czyli podejście etnograficzne), uważając, że powinna się ona ciągle doskonalić. Był zdecydowanie przeciwny poczynaniom mającym na celu tworzenie „rezerwatów” sztuki ludowej, sztucznie kontynuującym „dawną” sztukę ludową w warunkach, w których siłą rzeczy musi ona zamierać, jeśli nie stworzy innych form odpowiadających zmiennym warunkom życia. Plastyka ludowa jego zdaniem mogła się rozwijać jedynie w ścisłej łączności z różnymi gałęziami sztuki wielkiej (elitarnej) oraz przejmowaniu i rozwijaniu podstawowych motywów sztuki ludowej (czyli swojskich motywów) udoskonalonych przez ulepszenie narzędzi produkcji. Na ten temat pisał m. in. w 1891 r.:

„... nie czekając na przyjście geniusza, który by w sposób cudowny z niczego stworzył oryginalne formy artystyczne, należy się zwrócić do ludu i z jego zasobów, które na pewno są samobytne i oryginalne, wziąć pierwiastki tych form i przenieść je do życia całego społeczeństwa, przystosowując je do bardziej złożonych i wykwintniejszych potrzeb; wzbogacając jednocześnie nie tylko siebie o jedną dodatnią, ale pomnażając zarazem dobro ogólnoludzkie”<sup>140</sup>.

Styl według niego miał służyć przede wszystkim życiu, ponieważ zrodzony został przez materialne i duchowe potrzeby człowieka. Dlatego też niejednokrotnie proste przedmioty, jak zydle czy półki wzbogacał w formę i ornament, tworząc zupełnie nowe obiekty, np. fotele czy kredensy oraz wprowadzał liczne elementy ze stylów historycznych (np. z gotyku strzelisty dach i pazdury, z baroku ryzowanie naczyń). Równocześnie apelował o zorganizowanie silnego przemysłu drzewnego na góralszczyźnie, aby zniwelować zacofanie gospodarcze tej części kraju i podnieść stopę życiową mieszkańców oraz otaczał opieką i protekcją jednostki szczególnie uzdolnione (np. cieśli).

Polemice wokół stylu zakopiańskiego nie będziemy poświęcali na tym miejscu wiele uwagi. Zainteresowanych odsyłamy do bogatej literatury przedmiotu, w tym chociażby do „Przeglądu Zakopiańskiego”. Ogólnie tylko należy powiedzieć, że kwestionowano w ogóle jego narodowy charakter, zarzucano mu sięganie do różnych stylów historycznych z obszaru przekraczającego nawet Europę, całkowicie odmawiano mu miana stylu, ponieważ miał nie posiadać konstrukcyjnej formy lecz wyłącznie ornament itd. Zarzut najpoważniejszy, który był główną przyczyną porażki stylu zakopiańskiego, to mityzacja Podhala i nie zwracanie uwagi na sztukę innych terenów Polski, którą brano pod uwagę tylko po to, aby dostarczyć koronnych dowodów o powszechności góralszczyzny<sup>141</sup>.

Szereg z tych zarzutów jest bez wątpienia słusznych. Zakopiański styl regionalny nie mógł być stylem ogólnopolskim, ponieważ wyrósł

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>141</sup> Jagiełło, *Wstęp*, [w:] *Listy...*, s. 20-21.

ze specyficznych warunków środowiskowo-geograficznych (np. nie był przystosowany do zabudowy miejskiej), natomiast stworzenie stylu ogólnonarodowego wymagało wykorzystania również dorobku artystycznego ludności innych terenów kraju.

Dyskusje i polemiki wokół sztuki podhalańskiej sprawiły, iż poglądy na samą sztukę ludową zaczęły ulegać istotnej zmianie. Z architektury i zdobnictwa poszerzono jej zakres o malarstwo i rzeźbę. Ponadto

„od traktowania tej sztuki jako zjawiska etnograficznego, jako materiału do twórczości artystów zawodowych, przechodzący z wolna do uznania jej jako wartości autonomicznej, posiadającej obiektywne walory artystyczne. Długo przeważało jednak przekonanie, że sztuka ta nadaje się do upowszechnienia — jako właśnie sztuka narodowa — dopiero po jej zmodyfikowaniu, stylizacyjnym upiększeniu”<sup>142</sup>.

Właśnie w jego efekcie wykształca się szeroki ruch dążący do masowej produkcji wyrobów ludowego przemysłu domowego po uprzednim dodaniu do nich inspiracji i stylizacji, zgodnie z narzuconym z góry wzornictwem. Powstają w tym czasie liczne szkoły rzemiosł, prowadzone są ośrodki i kursy koszykarskie, kilimiarskie, koronkarskie, garncarskie, snycerskie itp. Wyraz odrębności narodowej starano się uwydatnić odpowiednio ukierunkowując i rozwijając twórczość ludową w zakresie sztuki stosowanej, a w tym szczególnie dekoracyjnej.

Dyskusje i polemiki, jakie rozgorzały wokół stylu, miały również ogromne znaczenie kulturalne, społeczne i polityczne. Witkiewicz uświadomił istnienie, wartość i znaczenie sztuki ludowej. Co więcej nobilitował ją włączając do kultury ogólnonarodowej. „Oddziałal na świadomość narodową całego kraju, stworzył coś w rodzaju jego literacko-plastycznej emanacji”<sup>143</sup>, dlatego też na samo zjawisko stylu należy spojrzeć szerzej nie ograniczając się wyłącznie do jego propozycji zdobniczych czy architektonicznych.

Ówczesna sytuacja polityczna podzielonego między zaborców kraju, połączona z patriotyzmem Witkiewicza, spowodowała jego dążenie do nobilitacji sztuki jako ogniwa państwowości, dowodu życia i istnienia narodu pozbawionego państwa. Sztuka, a szczególnie sztuka ludowa, miała przemówić do całego świata w imieniu narodu<sup>144</sup>. Była więc dla niego orężem walki politycznej. Równocześnie miała być immanentną siłą zbiorowego życia, budzącą instynkt narodowy. Stanowiła kapitał narodu dotąd nie wykorzystany, zmistyfikowane pojęcie narodu. Waga społeczna stylu polega głównie — jak się wydaje — na tym, że powstając na styku dwu przejawów życia społecznego, takich jak polityka i sztuka, mógł usatysfakcjonować zarówno wielbicieli sztuki ludowej,

<sup>142</sup> Burszta, *Kultura chłopska...*, s. 409.

<sup>143</sup> T. Chrzanowski, *Góry*, „*Twórczość*”, nr 5: 1973, s. 93.

<sup>144</sup> Por. Witkiewicz, *Na wystawę paryską*, [w:] *W kręgu...*, s. 379.

jak i wyznawców haseł narodowych (zawsze noszących treści polityczne), mogących udokumentować swoje uczucia patriotyczne, np. przez wybudowanie domu w stylu polskim. Sama zaś popularyzacja stylu była bez wątpienia jedną z form podtrzymania poczucia narodowego<sup>145</sup>. Jak pisze A. K. Olszewski: „Koncepcja stylu zakopiańskiego jako stylu polskiego leży bardziej w sferze intelektualnych spekulacji aniżeli historii sztuki”<sup>146</sup>. Ta intelektualna spekulacja to nie innego, jak dążenie do udokumentowania istnienia i żywotności narodu pozbawionego własnego państwa, odrzucenie tandety kosmopolitycznej, zachowanie godności narodowej oraz stworzenie ogólnonarodowego stylu wspólnego wszystkim warstwom społecznym. Ogromne zainteresowanie, jakie wywołała koncepcja Witkiewicza, jak się wydaje było spowodowane głównie tym, że w ówczesnej sytuacji politycznej treści narodowe dominowały nieomal we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego i społecznego (o czym nie zawsze pamiętają krytycy). Witkiewicz — jak byśmy o tym powiedzieli dziś — wypełnił konkretne zapotrzebowanie społeczne<sup>147</sup>. Mityzując lud głosił, że uczynił on dar narodowi ze swojej sztuki. Ten podarunek powinien stać się symbolem zbratania wszystkich warstw społecznych, a rolę tę miał spełnić styl zakopiański. Ostre zarzuty, że usiłował pokryć jednym dachem wszystkie warstwy społeczne, niwelując w ten sposób konflikty klasowe, nie są w pełni uzasadnione, ponieważ nie uwypuklają patriotycznego charakteru jego ideologii, zmierzającej do uczynienia z narodu jedności politycznej drogą integracji różnych warstw społecznych w płaszczyźnie duchowej i kulturowej<sup>148</sup>.

Idea Witkiewicza była romantycznym dążeniem ratowania kraju. Podhale stanowiło dla niego jądro tożsamości narodowej. Takie postawienie sprawy nie tylko nobilitowało sztukę góralską, lecz lokowało ją na piedestale. Propagowanie jej wyzwoliło w społeczeństwie poczucie dumy i zapotrzebowanie na swojskość. A sam Witkiewicz — wzorem romantyków (szczególnie A. Mickiewicza), wziął na siebie wybawienie narodu z niewoli. Stał się wychowawcą i kaznodzieją. Przez próbę uszlachetnienia pierwotnej ludowości w taki sposób, aby stała się gałęzią rodzimej kultury, stanął w jednym rzędzie z Mickiewiczem, Chopinem i Moniuszką. Co więcej, był nieświadomym propagatorem zarówno myśli Ruskina i Morrisa, jak C. K. Norwida. Nieświadomym, ponieważ zapoznał się z ich twórczością dopiero wówczas, gdy idea stylu zakopiańskiego była w pełni rozkwitu. Podobnie jak C. K. Norwid pragnął

<sup>145</sup> Por. Jagiełło, *Wstęp*, [w:] *Listy...*, s. 20.

<sup>146</sup> A. K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka i krytyka*, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką, R. 7: 1956, nr 3-4, s. 303.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 303.

<sup>148</sup> Por. Witkiewicz, *Po latach...*, s. 86.

wykorzystać wartości sztuki dla sprawy narodowej i kształtowania etyki i estetyki społecznej. Dla każdego z nich sztuka była dorobkiem ducha narodowego, jego syntezą, o ogromnym potencjale energii, z którego należało uczynić broń polityczną. Równocześnie obaj uważali, że sztukę należy włączyć w proces rozwoju przemysłowego, ponieważ zawsze łączyli ją z życiem i pracą ludzką. Wydaje się słuszne stwierdzenie, że ten patriotyczny obowiązek, który uświadomił nam Norwid, Witkiewicz wcielał w życie<sup>149</sup>. „Sztuka polska istnieje dziś i spełnia całkowity zakres czynu, o jakim marzył Cyprian Norwid. Możemy go uznać za proroka...” — pisał Witkiewicz w 1902 r.<sup>150</sup>

Nawet współcześni uważają ideę stworzenia uniwersalnego powszechnego stylu polskiego za swoistą deklarację polityczną Witkiewicza. Jednak w powojennych krytykach m. in. Józefa Rurawskiego — zarzucającego Witkiewiczowi, że jego idea służyła utrwalaniu istniejącego porządku społecznego, przyciągając pod płaszczyk pozornej postępowości i zachwyty nad sztuką ludową<sup>151</sup>, czy Bogdana Rogatko — określającego poglądy Witkiewicza jako „solidarystyczne, ludomańskie, a w ostateczności po prostu nacjonalistyczne”<sup>152</sup>, niezwykle ostro sformułowane sądy zdają się nie uwzględniać warunków społeczno-politycznych kraju w okresie jego działalności oraz nie brać pod uwagę historycznie zmiennego zakresu znaczeniowego takich pojęć, jak: nacjonalizm i patriotyzm. Również imputowanie Witkiewiczowi, że traktuje styl zakopiański jako *panaceum* na wszystkie konflikty społeczne, nie wydaje się słuszne. Mimo skłonności do utopijnego myślenia nie raz dał on dowód znajomości sytuacji politycznej i społecznej. Styl według niego miał być ogniwem łączącym wszystkie warstwy narodu, dowodem pochodzenia z jednego wspólnego pnia w społeczeństwie klasowo zróżnicowanym. Prawdą jest natomiast, że niejednokrotnie klasy posiadające wykorzystywały do swoich celów idee Witkiewicza, ale nie możemy go obarczać za to odpowiedzialnością<sup>153</sup>.

J. Majda<sup>154</sup> słusznie zwrócił uwagę na częste wypaczanie ideowych zabiegów pisarzy i innych twórców Młodej Polski. Mitologizacja chłopca, poszukiwanie znaków ducha narodowego w kulturze ludowej wynikały z ówczesnych potrzeb społeczno-politycznych i miały czysto narodowy charakter. I mimo, że w konsekwencji prowadziły do idealizacji i homeryzacji Podhalan, były świadomym działaniem inteligencji twórczej

<sup>149</sup> Majda, *Góraliszczyna...*, s. 101-102.

<sup>150</sup> Witkiewicz, *O sztuce...*, s. 67.

<sup>151</sup> Por. Wstęp do J. Marchlewski, *O sztuce. Artykuły, polemiki oraz listy. Zebrał, wstępem i skorowidzem opatrzył J. Rurawski*, Warszawa 1957, s. 39.

<sup>152</sup> B. Rogatko, *Juliana Marchlewskiego artykuły o sztuce*, [w:] *Utopia Młodej Polski*, Łódź 1972, s. 110.

<sup>153</sup> Por. Jagiełło, *Wstęp*, [w:] *Listy...*, s. 18-19.

<sup>154</sup> Majda, *Góraliszczyna...*, s. 47-48.

i artystów w istniejącej sytuacji politycznej. Analizowanie ich dzieł wyłącznie w kategoriach konwencji literackiej i estetycznej oraz nazywanie politycznej — ideowej treści głównie ludomanią, mityzacją wsi czy artystyczną zabawą prowadzi do tłumaczenia tego zjawiska jako formy ucieczki od rzeczywistości. Interpretacja taka zubaża i spłyca rozumienie całego ruchu opartego na romantycznych tradycjach, ponieważ nie bierze pod uwagę warunków politycznych, które skierowały artystów i twórców do poszukiwania dróg zabezpieczenia podstawowych składników bytu narodowego, rzeczywistych wartości kultury ludowej jako antidotum na nasiloną w tym czasie falę kosmopolityzmu oraz chłopów jako autentycznej siły społecznej.

W okresie bujnych dyskusji o stylu zakopiańskim, które trwały przez szereg lat, a jakich efektem były różne formy działalności artystycznej, lub bardzo szybko zniknął z pola widzenia entuzjastów stylu. Zachował i ukazał kulturę narodu z czasów przedchrześcijańskich i na tym skończyła się jego rola. Teraz była kolej na artystów, którzy powinni zająć się „uszlachetnianiem” elementów, celem rekonstrukcji lub rozbudowy stylu. W roku 1901 staraniem Jerzego Warchałowskiego i innych założono w Krakowie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, skupiające głównie krakowskich malarzy, zwanych Młodą Polską. Program swej działalności przedstawili we wstępie pierwszego numeru „Materiałów Polskiej Sztuki Stosowanej” (Kraków 1902 r.). Postulowali w nim wprowadzenie do swojej twórczości elementów secesji z domieszką ludowości. Sztuka ludowa była dla nich jedną z podstawowych dziedzin zainteresowania, patrzyli jednak na wieś z punktu widzenia „kolorowego i spokojnego życia wieśniaka”.

Powstanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana było w znacznym stopniu stymulowane rozwojem przemysłu kapitalistycznego, który postawił przed artystami konieczność dostosowania do jego wytworów nowych form artystycznych. Możliwość opanowania przez artystyczne wyroby polskie rynku krajowego oraz zwiększenie ich eksportu była realna tylko wówczas, gdy nadawano im cechy określone jako specyficzna sztuka narodowa. Towarzystwo PSzS skierowało swoje patriotyczne dążenie do stworzenia polskiego stylu opartego na twórczości ludowej nie tylko Podhala, ale i innych regionów kraju (np. Kurpi, Łowickiego, Krakowskiego). Odrębność narodową i sztukę narodową miały tworzyć według jednego z założycieli Towarzystwa — J. Warchałowskiego:

„Z jednej strony indywidualny talent najbardziej uzdolnionych synów narodu bez względu na to, czy będzie to wykształcony w szkołach i podróżach artysta, czy prymitywny, iskrą bożą natchniony ludowy twórca, z drugiej — ogólna suma ludzkiego dorobku, przekazana wiekami tradycją, z głębi duszy ludowej wydobyty styl...”<sup>155</sup>

<sup>155</sup> J. Warchałowski, *Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905, s. 41.

W przeciwieństwie do stylu zakopiańskiego, który wbrew zalece-  
niom S. Witkiewicza twórczego czerpania ze wzorów ludowych w prak-  
tyce jego następców ograniczał się do mechanicznego przenoszenia mo-  
tywów ludowych do zdobnictwa wnętrz miejskich, przedstawiciele PSzS,  
starali się wniknąć w istotę twórczości ludowej i technikę (czy sposób)  
powstawania dzieł ludowych, a dalej wystąpili z postulatem szkolenia  
artysty ludowego, dostarczania mu precyzyjnych narzędzi oraz szerokie-  
go szkolenia w dziedzinie plastycznej. Siedzibą działalności Towarzy-  
stwa był Kraków. Zacošana gospodarczo i przemysłowo Galicja odczu-  
wała bardziej niż inne tereny kraju — gdzie istniał konflikt między  
proletariatem a burżuazją — sprawy życia chłopskiego. Była świadkiem  
tworzenia się Stronnictwa Ludowego (założonego m. in. przez Bolesława  
Wysłoucha i Jana Stapińskiego), знаła działalność polityczną Stojalów-  
skiego, pielgrzymkę chłopów, wiece ludowe, udział włościan w obcho-  
dach świąt narodowych oraz wybory przedstawicieli wsi do Rady Pań-  
stwa i Sejmu (1907-1908 r.). Fakty te zwróciły uwagę artystów kra-  
kowskich na życie chłopów galicyjskiego i jego sztukę, chociaż nie do-  
strzegali konfliktów społecznych i rozwarstwienia wsi. Widzieli w niej  
głównie barwność, malowniczość i mnogość zachwycających motywów  
zdobniczych.

Stanowisko takie jest typowe zarówno dla przedstawicieli Towarzy-  
stwa PSzS, jak i założonego w 1897 r. Towarzystwa Artystów Plasty-  
ków — Sztuka, do którego należeli: T. Axentowicz, J. Chełmoński,  
J. Malczewski, J. Mechoffer, A. Piotrowski, J. Stanisławski, L. Wy-  
czółkowski, S. Wyspiański, J. Fałat, W. Tetmajer<sup>156</sup>.

Towarzystwo PSzS stawiało sobie za cel:

„pobudzenie oryginalnej twórczości w dziedzinie polskiego przemysłu arty-  
stycznego przez stworzenie atmosfery odrębnej, zgodnej z duchem narodu. Za-  
danie to w znacznej części spełnia gromadzenie materiałów z zakresu sztuki lu-  
dowej całej Polski tudzież zabytków dawnego polskiego przemysłu artystycznego,  
noszących odrębne cechy... dalszym celem... jest wykonywanie pomysłów w tej  
atmosferze rodzimej powstałych”<sup>157</sup>.

Zgodnie z programem Towarzystwa PSzS oprócz popierania ludo-  
wości, zrzeszeni w nim artyści czerpali z dorobku polskiej sztuki i ar-  
chitektury dawnej. W ich dziełach coraz wyraźniej pozostających pod

<sup>156</sup> J. Starzyński w artykule, *Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego*,  
„Przegląd Artystyczny”, nr 1-2: 1950, krytycznie omawia twórczość tej grupy arty-  
stów traktujących twórczość ludową jako barwną i malowniczą sztukę rozśpiewa-  
nego i roztańczonego chłopów. Idealistycznemu ujmowaniu chłopskiej rzeczywistości  
przeciwstawia się w tym okresie jedynie malarstwo A. Gierymskiego (szczególnie  
obraz „Trumna chłopska”, „Chłopiec niosący snop zboża”, „Droga wiejska z trzema  
chałupami”), świadczące o znajomości i rozumieniu przez autora prawdziwego życia  
wsi.

<sup>157</sup> *Odezwa Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana do S. Witkiewicza*, [w:]  
*Listy...*, s. 574-575.

wpływem secesji widoczna jest domieszka ludowości. Motywy ludowe krzyżują się z wpływami secesji w rzemiośle artystycznym, budownictwie, detalach architektonicznych, ozdobnych formach żelaznych.

Już jednak po kilku latach działalności Towarzystwa PSzS następuje moment refleksji. J. Warchałowski w roku 1904 pisze:

„Doświadczenie atoli mówi nam z całą pewnością, iż trzeba stać czujnie na straży twórczości oryginalnej, potępiać ślepe i nieuczciwe naśladownictwo zawsze i wszędzie ostrzegać przed zbyt bezkrytycznym przyjmowaniem motywów ludowych, sztukę zaś ludową otoczyć jak największą opieką, a istotnym talentom spośród ludu ułatwić rozwój dając im rozumne wykształcenie artystyczne lub jedynie dostarczając jak najdoskonalszych środków technicznych”<sup>158</sup>.

Zarówno J. Warchałowski, jak i E. Trojanowski ostrzegają przed bezmyślnym stosowaniem motywów ludowych, dowolnemu ich kopiowaniu i przenoszeniu na inny materiał czy technikę, stawiając za wzór do naśladowania nie motyw ludowy, ale sposób powstawania ludowej twórczości<sup>159</sup>. Występują także ostro przeciwko wznoszeniu budynków w stylu zakopiańskim wszędzie tam, gdzie są one obce sztuce miejscowej.

Działalność towarzystwa PSzS na polu reform rodzimego rzemiosła i przemysłu artystycznego dała początek innym instytucjom podobnego typu, a szczególnie grupie pod nazwą Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło (ARMIR), przekształconej w 1913 r. w Warsztaty Krakowskie. Starając się oddziaływać na estetykę przedmiotów codziennego użytku przez podniesienie poziomu rzemiosła artystycznego również Warsztaty Krakowskie opierały się na doświadczeniach twórczości ludowej. Dążyły do artystycznej jedności treści ludowych z treściami sztuki artysty profesjonalnego, przy równoczesnym zwróceniu uwagi na uzależnienie formy przedmiotów od jakości materiału, techniki i technologii jego wytwarzania. Ponadto powierzyły jednemu artyście projektowanie i wykonywanie przedmiotów artystycznych, a także zainicjowały metodę ujawniania wrodzonych zdolności artystycznych u dzieci i młodocianych, którzy dotąd nie uczyli się rysunku.

Działalność S. Witkiewicza, Polskiej Sztuki Stosowanej i Warsztatów Krakowskich chronologicznie obejmuje ostatnie lata XIX stulecia i sięga, aż do początków II Rzeczypospolitej. Jej szczególne znaczenie polega z jednej strony na tym, że stworzone zostały podstawy nowoczesnego polskiego przemysłu i rzemiosła artystycznego, z drugiej zaś na tym, że w swych wypowiedziach artystycznych twórcy korzystali wielokrotnie z doświadczeń sztuki ludowej. W ich programie teoretycznym zwraca uwagę dążenie do stworzenia sztuki narodowej opartej na twórczości chłopskiej; myśl zainicjowana już przez C. K. Norwida zo-

<sup>158</sup> O sztuce stosowanej, Kraków 1904, nadbitka „Czasu”, s. 13.

<sup>159</sup> Por. E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 42: 1902.

stała wydatnie rozwinięta przez S. Witkiewicza (na bazie sztuki podhalańskiej), a najpełniej była realizowana przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Ponadto twórcze nawiązywanie nie ograniczające się wyłącznie do naśladownictwa wzorów i motywów. Mimo że realizacja tego hasła rzuconego przez Witkiewicza a pogłębianego przez Polską Sztukę Stosowaną nie zawsze była praktycznie wykonywana. Innymi osiągnięciami było działanie w kierunku kształcenia uzdolnionych artystów wiejskich (m. in. przez dostarczanie im precyzyjnych narzędzi, czym zajmowało się Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana), zwalczanie tendencji do separowania sztuki ludowej i wprowadzanie jej do różnych dziedzin plastyki, dzięki czemu możliwy stał się jej dalszy rozwój (teza S. Witkiewicza) oraz dążenie do tego, aby projektant (artysta-plastyk) był ściśle związany z warsztatem, czyli dokładnie poznał wszystkie procesy wytwórcze zaprojektowanego przez siebie przedmiotu (Warsztaty Krakowskie).

Przedstawione w dużym uproszczeniu założenia teoretyczne pozostają w znacznym stopniu aktualne i współczesne. Należy jednak zaznaczyć, że ich dowolna interpretacja spowodowała liczne rozbieżności między teorią i praktyką, szczególnie w zakresie stosunku do sztuki ludowej. Największym błędem było traktowanie tego zjawiska jednolicie, bez uwzględnienia postępującego rozwarstwienia wsi i wpływu tego procesu na sztukę ludową. Takie stanowisko nie zwracające uwagi na elementy walki czy buntu zawarte w sztuce ludowej wynikało z ograniczonego spojrzenia na życie wsi polskiej i prowadziło do dostrzegania jedynie zamożnych gospodarzy hołdujących tradycji i obyczajom, a nie szerokich mas chłopskich<sup>160</sup>. Na tym polu swoistym wyjątkiem są m.in. poszukiwania właściwej interpretacji sztuki ludowej L. Pugeta i E. Trojanowskiego projektujących meble do nowoczesnych wnętrz.

Panująca powszechnie opinia o kolosalnym wpływie tradycji<sup>161</sup> na sztukę ludową spowodowała, iż łączenie sztuki ludowej z innymi gałęziami plastyki w polskim środowisku artystycznym opierało się głównie na czerpaniu z niej walorów dekoracyjnych, prostoty formy i naiwności widzenia świata bez uwzględniania jej wartości treściowych, a skomplikowane niekiedy zjawiska zachodzące w jej obrębie niejednokrotnie usiłowano wyjaśnić analogiami z twórczością dziecka czy ludów prymitywnych (np. S. Szuman, K. Homolacs).

Również rozważania teoretyczne ograniczały się do analizy formalnej nie uwzględniającej treści dzieła sztuki i środowiska, w jakim po-

<sup>160</sup> Por. też Wojciechowski, *Elementy...*, s. 70-72.

<sup>161</sup> Przeciwstawił się jej dopiero S. Szuman w 1929 r. w pracy, *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie*, Poznań 1929, przeprowadzając wyraźny podział między czynnym stosunkiem do tradycji (umożliwiającym dalszy rozwój sztuki), a stosunkiem biernym, czyli odwoływaniem się do zastanych, zamarłych form i wiernym naśladownictwem dawnych motywów uniemożliwiającym dalszy rozwój sztuki.

wstawały, oraz potrzeb, które zaspokajały. Sprzyjało to formułowaniu teorii o żywiolowym i spontanicznym powstawaniu twórczości chłopskiej, sztuki dziecka i ludów pierwotnych (S. Szuman, K. Homolacs). Wpływ tych poglądów jest widoczny m.in. w działalności Warsztatów Krakowskich, gdzie A. Buszek rozpoczynając produkcję batików zatrudnił grupę dziewcząt bez żadnego przygotowania artystycznego do komponowania wzorów oraz K. Stryjeńskiego (1920 r.) w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Tendencja do izolowania artystów wiejskich od nauki i wymaganie od nich jedynie nieuczonej, spontanicznej twórczości stwarzały teoretyczne uzasadnienie ówczesnej akcji opiekuńczej, która w konsekwencji polegała na tworzeniu swoistych rezerwatów sztuki ludowej oraz odseparowywaniu jej od życia społeczeństwa.

Sztuka ludowa wywarła także znaczny wpływ na kierunek artystyczny, zwany formalizmem. Jej polska odmiana — formizm — nawiązywała z jednej strony do sztuki ludowej (np. w zakresie tematyki i techniki tworzenia dzieł) i stylów historycznych, z drugiej natomiast do najnowszych kierunków światowych, takich jak: futurizm, ekspresjonizm i kubizm. Dzieła formizmu nie zawierają jednak cech charakterystycznych dla twórczości rodzimej, ponieważ w wielu wypadkach ograniczają się do manierystycznej stylizacji bez wydobywania autentycznych treści sztuki ludowej (np. Z. Stryjeńska, J. Szczepkowski)<sup>162</sup>.

Kanony zbliżone do tych, jakimi kierowała się sztuka ludowa, zaczynają pojawiać się i obowiązywać w sztuce oficjalnej około 1910 r. Są to: anaturalizm, prostota, schematyczność, skrótowość oraz wszelkie uproszczenia formalne. Pod wpływem inspiracji sztuki ludowej tworzy w tym czasie W. Skoczylas, T. Czyżewski, Z. Pronaszko, J. Szczepkowski. W. Skoczylas zainteresował się głównie podhalańskim drzeworytem ludowym, który wprowadził i rozpowszechnił w oficjalnym polskim drzeworytnictwie. T. Czyżewski stosując ludowe uproszczenia formalne podejmował tematy religijne (np. Głowa Chrystusa, Madonna). Natomiast inspiracje rzeźby ludowej przejęte zostały w kompozycjach L. Chwistka (np. projekt ołtarza, Pieta) i J. Szczepkowskiego (np. w projektach pomników i ołtarzy).

Szczyt dojrzałości w korzystaniu z inspiracji folklorem i sztuką ludową osiągnął S. Wyspiański. W swej bogatej twórczości poetyckiej, malarskiej, dramaturgicznej i inscenizacyjnej łączył liczne wątki klasyczne, romantyczne, folklorystyczne, mity i legendy historyczne oraz aktualne problemy polityczne i kulturalne w jedno spójne widowisko. Dzięki temu uzyskiwał siłę ekspresji, która wstrząsała umysłami i rozpałała uczucia narodowe. W dramacie *Bolesław Śmiały* (z 1900 r.) nie tylko aktorzy występują w piastowskich kierzach, ale uzupełniają kostiumy i widowisko liczne ludowe elementy krakowskie, ruskie, pod-

<sup>162</sup> Por. też Wojciechowski, *Elementy...*, s. 77-78.

halańskie, które mimo swej różnorodnej proveniencji tworzą sztukę zarówno barwną, jak i jednorodną w polsko-narodowym wyrazie. Na tym polu był S. Wyspiański szeroko naśladowany zarówno przez współczesnych, jak i późniejszych twórców<sup>163</sup>.

J. Starzyński w pracy *Polska droga do samodzielności w sztuce* (Warszawa 1973) jako podstawowe cechy sztuki polskiej wymienia: sięganie do źródeł rodzimej twórczości ludowej, walkę o styl narodowy na przełomie XIX i XX w., nawiązywanie do właściwych polskiemu folklorowi (wiejskiemu i miejskiemu) tradycji myślenia imaginatywnego i symbolicznego. Cechy te uważa za ucieleśnienie jednolitej zasady stylu polskiego, dążącego do pełnej syntezy sztuk plastycznych. Ten znakomity znawca sztuki wysuwa ponadto hipotezę, że między dziełami sztuki rodzimej, niezależnie od okresu, w jakim powstawały, istnieje swoista prawidłowość związków wewnętrznych wyrażająca się w pokrewieństwie formy, gdzie „jak wspólny kamerton dźwięczy w nich najsubtelniejszy poprzez wieki ciągnący się akcent ludowości” (s. 13-14), który zwłaszcza od końca XIX w. nadawał sztuce polskiej oryginalność oraz samodzielność i był miernikiem jej wielkości<sup>164</sup>.

Neoromantyczna fascynacja ludowością przyniosła w efekcie szeroko dyskutowaną teorię sztuki narodowej S. Witkiewicza oraz próby adaptacji elementów sztuki warstwy chłopskiej dla potrzeb rozwoju narodowego przemysłu i rzemiosła artystycznego, sztuki stosowanej, malarstwa, rzeźby. Inspiracja sztuką ludową, obok powstania (powołania do życia) różnorodnych form profesjonalnej twórczości artystycznej, spowodowała również wzmoczoną akcję zbierania materialnych okazów kultury i sztuki ludowej (M. i B. Dembowscy, W. Gerson, J. Warchałowski, S. Udziela), które są zalążkiem późniejszych zbiorów muzealnych. Równocześnie powstaje szereg prac (np. K. Matlakowskiego, K. Tetmajera, S. Witkiewicza, J. Warchałowskiego; syntetyczna o budownictwie L. Pugeta) K. Mokłowskiego *Sztuka ludowa w Polsce z 1903 r.* oraz przyczynków (szczególnie Z. Glogera, W. Gersona, M. Wawrzynieckiego, ponadto S. Udzieli *Poczucie piękna u ludu ropiczyckiego*). Większe i mniejsze prace drukuje „Wisła”, a następnie „Lud”. Do roku 1906 na łamach „Sztuki Stosowanej” i „Materiałów Polskiej Sztuki Stosowanej” zamieszczane są rysunki i zdjęcia obiektów sztuki ludowej. W latach

<sup>163</sup> Por. Burszta, *Kultura chłopska...*, s. 402.

<sup>164</sup> Zdaniem Burszty (*Kultura ludowa...*, s. 277-278) w dobie Neoromantyzmu artyści polscy czerpią inspirację z treści folklorystycznych w trojaki sposób. Jedni podejmują temat ludowy nie nawiązując do wyobrażeń ludu i do jego sztuki (np. Norblin, Chełmoński, Tetmajer). Drudzy sięgają po struktury folklorystycznej inspiracji (Malczewski, który jest równocześnie prekursorem folkloryzmu w dobie Neoromantyzmu). Wreszcie nieco później ostatnia grupa, do której należą m. in. Skoczylas, Czyżewski, Pronaszko, Szczepkowski, Chwistek, nastawia się na sztukę ludową.

następnych ich miejsce zajmują już jednak wzory artystów plastyków i architektów (S. Wyspiańskiego, S. Witkiewicza, J. Mehoffera, K. Tichego, K. Stryjeńskiego, L. Pugeta, E. Trojanowskiego i innych) inspirowane sztuką ludową. Późniejsze zainteresowania sztuką prymitywu, twórczością dzieci, psychologią twórczości, powodują oddalenie się Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana oraz Warsztatów Krakowskich od tematyki odkrywania nowych zabytków i regionów kraju.

Mimo tej całej niezwykle dynamicznej i bogatej działalności inteligencja, koncentrując się na folklorystycznych inspiracjach, z reguły nie wnikała w realia życia i twórczości warstwy chłopskiej. Postawę jej krytycznie oceni z perspektywy czasu znany działacz chłopski J. A. Król, stwierdzając z goryczą, iż inteligencja szlachecka po zniesieniu pańszczyzny reprezentowała postawę dość odległą od rozumienia rzeczywistych ekonomicznych i społecznych problemów wsi. Odkrycie przez nią sztuki i folkloru ludowego wprawia ją w zachwyt; powoduje, iż dochodzi ona do wniosku, że wyzwolony chłop to też człowiek, co więcej posiadający w swej kulturze tyle „śliczności”. Epatując się „pawimi piórami”, guniami, gwara, pieśniami, budownictwem ludowym zdaje sobie równocześnie sprawę z tego, że w każdej chwili wyzwolony chłop może zażądać reformy rolnej. Dlatego też jej wysiłki idą w tym kierunku, aby wmówić chłopu, żeby pozostał takim, jakim był, co ma swoje polityczno-społeczne znaczenie. Sięgnięcie do rodowodu chłopskiego, do symbolu Piasta, Polski oraczy, obrazu sielskiego gromadzkiego życia wsi, zaciera poniżenie społeczne chłopów, ale równocześnie zatrzymuje ich w rozwoju, pozbawiając szans na objęcie władzy politycznej, czyli jest elementem konserwatywnym<sup>165</sup>. Mimo to właśnie do tradycji piastowskiej odwoła się następnie ruch chłopski w okresie II Rzeczypospolitej, ale będzie to miało miejsce już w innych realiach społecznych, politycznych i ekonomicznych.

\*

Materiał przedstawiony wyżej upoważnia do wysunięcia tezy, że sztuka ludowa w świadomości i ideologii szlachecko-inteligenckiej doby rozbiorów nie była wartością autoteliczną (samą w sobie), ale apoteozą rodzimości, ostoju bytu narodowego czy afirmacją polskości. Właśnie „rodzimość” — wzbogacona walorami estetycznymi — stanowiła w tym okresie nadrzędną, podstawową jej wartość. Patrzenie na sztukę ludową głównie przez pryzmat tej konwencji sprawiło, iż we wszystkich ówczesnych koncepcjach intelektualnych pełniła ona przede wszystkim wzajemnie zazębiające się oraz nierozzerwalnie z sobą związane funk-

<sup>165</sup> Por. J. A. Król, *Drogowskazy na manowcach kultury ludowej*, Warszawa 1947, s. 18.

cje społeczno-polityczne i społeczno-ekonomiczne. Przy tym jednak zaznaczyć należy, że nacisk na uwypuklenie poszczególnych aspektów tych funkcji jest zmienny w czasie i wyraźnie uzależniony od aktualnych potrzeb i sytuacji społecznych.

Inaczej można powiedzieć, że sztuka ludowa w myśli i twórczości szlachecko-inteligenckiej (od Oświecenia po Neoromantyzm) egzystuje jakoby w ramach dwóch podstawowych nurtów koncepcyjnych czy sposobów widzenia. Elementy obu widoczne są już w poglądach doby Oświecenia, a każda z epok późniejszych uzupełnia je o inne — nowe idee, pomysły i wartości, które stają się integralną składową świadomości i ideologii tej warstwy społecznej. Pierwszy z nich to nurt społeczno-polityczny o charakterze narodowościowym. Zrodzony został m.in. z prób włączenia warstwy chłopskiej w strukturę nowoczesnego narodu oraz wysiłków w kierunku podkreślenia indywidualności narodu (pozbawionego samodzielnego bytu państwowego) przez uwypuklenie rodzimych pierwiastków jego kultury, najbardziej ewidentnych właśnie w kulturze i sztuce ludowej. Drugi to nurt społeczno-ekonomiczny o charakterze politycznym. Sztuka ludowa uważana jest przez jego reprezentantów nie tylko za *panaceum* na nędzę wsi, ale równocześnie konkurencję kosmopolitycznej brzydoty, zabezpieczenie przed radykalizacją postaw chłopskich i żądaniami reformy rolnej, czy przekształceniem ludności wsi w niebezpieczny proletariat miejski.

Estetyczno-artystyczne wartości sztuki ludowej, chociaż dostrzeżone już u schyłku XIX stulecia, dopiero w okresie późniejszym zostaną włączone w orbitę inteligenckich koncepcji kulturalnych i artystycznych.

Współcześnie niezwykle rzadko zastanawiamy się nad faktem, że szereg idei, haseł, pomysłów i teorii w odniesieniu do polskiej sztuki ludowej, które przyjęliśmy za nowatorskie i własne, ma swoje źródło, a nieraz i szczegółowe rozwinięcie we wczesnych, bo już oświeceniowych poglądach szlachecko-inteligenckich. Z tego względu uważamy, iż refleksja nad najwcześniejszymi koncepcjami intelektualnymi podejmującymi zagadnienie miejsca i roli sztuki ludowej w życiu narodu bezsprzecznie przyczyni się do poznania tajników ich żywotności i pozwoli wyjaśnić liczne jeszcze znaki zapytania chociażby odnośnie do przyczyn ich trwałości w świadomości społecznej.

Sprawą oczywistą jest, że poglądy i koncepcje na temat kultury i sztuki warstwy chłopskiej nie rodziły się i nie dojrzewały wyłącznie w polskiej próżni kulturalnej. Wręcz przeciwnie, rodzima myśl intelektualna była szeroko otwarta na liczne kulturotwórcze prądy ogólnoeuropejskie, zarówno romantyczne, jak pozytywistyczne czy neoromantyczne. Bezsprzeczna jednak jej zasługą jest fakt twórczego transplantowania głównych idei ludzkości na specyficzną polską rzeczywistość. Zdając sobie sprawę z częstych zapożyczeń i inspiracji staraliśmy się jedynie zaprezentować polską *differentia specifica* w sposobie ujmowania za-

gadnień ludowej twórczości artystycznej, problem zapożyczeń idei, hasła, ideologii *etc.* od myśli kulturalnej, społecznej czy politycznej innych narodów zostawiając na boku jako zupełnie odrębny temat.

Мирослава Дрозд-Пясецка

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА.  
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В ШЛЯХЕТСКО-ИНТЕЛЛИГЕНТСКОМ СОЗНАНИИ  
И ИДЕОЛОГИИ (С ПРОСВЕЩЕНИЯ ПО НЕОРОМАНТИЗМУ)

Резюме

Предлагаемая работа ставит перед собой цель определить место и роль польского народного искусства (имеется в виду изобразительное искусство и деятельность мелко-производственного и ремесленного характера) в шляхетско-интеллигентских экономических, социально-политических и национальных концепциях периода разделов Польши.

Польское народное искусство возникло в определенных исторических и социальных условиях жизни громадной части нации — крестьянства, но уже в первую половину XIX столетия оно вызвало широкий общественный отклик среди других групп и слоев, пользующихся им для построения собственных идеологических концепций. Специфическое положение нации, лишенной собственной государственности в момент ее же формирования, привело к тому, что народное искусство находит в течение многих лет десятилетий прочное место в сознании и идеологии шляхты и интеллигенции (позже, в период II Речи Посполитой, также и крестьянской интеллигенции), составляя неоднократно мыслительную основу массовой деятельности этих общественных групп в области общественно-политической и национально-освободительной борьбы.

Задача автора не сводилась к выделению и анализу отдельных взглядов на тему народного искусства или к анализу исследовательских устремлений ученых, но он ставил перед собой цель показать, на какие достоинства и элементы народного искусства делались ссылки в многочисленных хозяйственных, общественно-политических и художественных концепциях и программах. Автор вместе с тем пыталась учитывать культурный контекст, основные мысли, цели и действия отдельных общественно-политических лагерей и группировок или общественно-культурных течений, а также исторические условия, в которых возникали и играли свою роль концепции, в которых народное искусство занимало немалое место. Автор сосредоточила свое внимание главным образом на общественно-экономических, политических и культурных программах, в которых вопрос народного искусства ставился во главу угла в борьбе за национальную культуру и за место в ней культуры и искусства крестьянства. Поэтому и были учтены автором главным образом представительные позиции, характерные для таких течений, как Романтизм, Позитивизм и Неоромантизм, а не вся совокупность их, заключающая взгляды, отличающиеся лишь мелочами.

Более пространно автор обсудила роль народного искусства в формировании национальной культуры при отсутствии собственной государственности; влияние мыслей ведущих гуманистов, публицистов и писателей (м. пр. Ц. К. Норвида, Ю. И. Крашевского, С. Виткевича) на образование идеологии и взглядов на тему народного искусства и их практического применения (м. пр. на хозяйственном, политическом и художественном поприще). Много места отведено рассмотрению культурного, общественного и политического значения закопанского стиля; общественно-хозяйственной роли выставок народной промышленности и искусства, а также влиянию народного искусства на профессиональное художественное творчество.

В заключительной части статьи отмечается, что представленный в ней материал дает основание для постановки тезиса, что народное искусство в шляхетско-интеллигентском сознании времен разделов Польши являлось не самодовлеющей ценностью, а было апофеозом отечественности, оплотом национального существования, утверждением того что польское. Именно „отечественность” — обогащенная эстетическими достоинствами — составляла в это время высшее, основное его значение. То, что на народное искусство смотрели преимущественно сквозь призму этой условности, привело к тому, что во всех тогдашних интеллектуальных концепциях оно исполняло прежде всего соприкасающиеся, нерасторжимо друг с другом связанные, общественно-экономические и общественно-политические функции. Следует, однако, при этом подчеркнуть, что упор на выделение отдельных аспектов этих функций меняется во времени и находится в явной зависимости от злободневных общественных нужд и ситуации.

Иначе говоря, народное искусство в шляхетско-интеллигентском мышлении и творчестве (с Просвещения по Романтизм) существует как будто в рамках двух основных концепционных течений или же способов видения. Элементы обоих уже заметны в воззрениях времен Просвещения, а каждая из последующих эпох восполняет их другими, новыми идеями, замыслами и качествами, которые становятся нерасторжимой составной частью сознания и идеологии этой общественной прослойки. Первое из них — это общественно-политическое течение национального порядка. Оно родилось м. пр. из попыток включить слой крестьянства в структуру современной нации, а также из усилий подчеркнуть индивидуальность нации (лишенной самостоятельного государственного существования) путем выделения родных элементов его культуры, наиболее очевидных именно в народной культуре и искусстве. Второе — это течение общественно-экономическое политического порядка. Народное искусство считается представителями этого течения не только панацеей на нищету деревни, но и конкуренцией космополитическому безобразию, ограждением от радикализации крестьянства и требований аграрной реформы, или превращения сельского населения в опасный городской пролетариат.

Хотя эстетические и художественные качества народного искусства были замечены уже к концу XIX столетия, однако они только в последовавший период будут включены в орбиту интеллигентских культурных и художественных концепций.