

# Aleksandra Giędoń-Paszek

---

## Drewno a sprawa polska : wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego

---

Studia Artystyczne nr 3, 131-138

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Drewno a sprawa polska

## Wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego

Drewno, obok kamienia i gliny, to bez wątpienia najstarszy surowiec, jaki zna ludzkość, wykorzystywany przede wszystkim w budownictwie, ale i w szeroko rozumianej działalności artystycznej. W budownictwie uznawano je za znacznie tańsze i prostsze w obróbce, choć mniej trwałe niż kamień, to też jego domeną, aż po dziś dzień, jest przede wszystkim obszar sztuki ludowej. Jednak w historii cywilizacji zdarzały się przypadki, gdy drewno ceniono wyżej niż kamień (znane choćby z biblijnej Księgi Psalmów słynne cedry Libanu, których drewno w starożytnym Egipcie było wykorzystywane do produkcji luksusowych wyrobów rzemiosła artystycznego). Najwyżej ceniono drewno odporne na drewnojady, o zwartej strukturze, czyli pochodzące z drzew owocowych, dębów, buków, egzotycznych cedrów, palisandrów. Z kolei najmniej wartościowe było zawsze drewno drzew iglastych, obfitujące w żywicę. W szacowaniu wartości drewna przede wszystkim decydującą rolę odegrały względy praktyczne, dlatego to najmniej trwałe trafiało do najuboższych. Egzotyczne gatunki, sprowadzane z odległych stron kosztowały nierzadko, podobnie jak gotowe wyroby z nich wykonane, majątek.

Domeną drewna była zawsze północ Europy. Dostępność drewna na terenie Polski spowodowała, że powszechnie wykorzystywały je zarówno bogate, jak i ubogie warstwy ludności. O popularności drewna w sztuce ludowej przesądzały względy pragmatyczne – klimat, przekazywane umiejętności budowlane i ciesielskie. Polska nie była tu bynajmniej odosobnionym przypadkiem. Taki status drewna jako surowca był czymś naturalnym. Architektura ludowa przez wielopokoleniowe doświadczenia zaczęła być traktowana jako rodzima. Na znaczeniu zyskała w momencie, gdy coraz silniej do głosu dochodziła potrzeba definiowania tożsamości narodowej. Architektura była niewątpliwie tą dziedziną, w której dość mocno, a zarazem w różny sposób problem ten się manifestował. Niepoślednią rolę w tym nurcie poszukiwań odgrywało budownictwo drewniane. Niepostrzeżenie drewno i wyroby z niego stały się przedmiotem zainteresowań sztuki pod kątem możliwości kreowania dzięki

nim pewnej ideologii związanej z określaniem własnej tożsamości narodowej, i to nie tylko w sferze sztuki.

Poszukiwanie stylu narodowego było zjawiskiem powszechnym w całej Europie od drugiej połowy XIX wieku. Jego podłoże ugruntowała coraz większa świadomość narodowa wśród społeczeństw europejskich, zainteresowanie przeszłością, które zrodził romantyzm wraz z heglowską koncepcją dziejów, herderowskie poglądy na temat narodu i odrębności narodowej, a także nasilające się w XIX wieku idee narodowyzwoleńcze. W tym planie sztuka, zwłaszcza architektura, miała być manifestacją narodowej jedności, nierzadko ekwiwalentem etnicznej tożsamości, coraz bardziej niknącej w państwach, które utraciły swą autonomię. Sięgano więc do wzorów z przeszłości bądź tradycji ludowej czy też próbowano stworzyć od podstaw styl narodowy, często dorabiając do tego odpowiednią ideologię. Istotnym bodźcem, o którym nie należy zapominać, była także potrzeba estetyczna – chęć przeciwstawienia się wszechpanującym stylom historycznym i eklektyzmowi, choć neostyle także zostały wykorzystane do manifestacji tożsamości narodowej. Na fali różnorodnych propozycji, jakie wysuwano w związku z tą tendencją we wszystkich trzech zaborach na terenie byłego państwa polskiego, pojawiły się koncepcje nawiązań zarówno do sztuki wysokiej i stylów historycznych (gotyk wiślano-bałtycki, styl nadwiślański, styl zygmunowski, a w okresie międzywojnia neoklasycyzujący styl dworski), jak i do sztuki ludowej (Ksawery Martynowski, Stefan Szyller, Stanisław Witkiewicz).

Poszukiwania stylu narodowego w oparciu o tradycje sztuki ludowej nie były obce i innym regionom Europy. Wzmoczone zainteresowanie ludowością daje się zauważyć w drugiej połowie wieku XIX – w 1857 roku Georg Scott sformułował pojęcie architektury wernakularnej, pojawiły się pierwsze muzea – skanseny (w 1891 roku otwarto skansen Artura Hazeliusa koło Sztokholmu). Na niezwykle wówczas popularnych, regularnie urządzanych wystawach przemysłowych, będących prezentacją całego dorobku danego państwa, prezentowano ekspozycje budynków wiejskich wyposażonych w oryginalne sprzęty<sup>1</sup>. Szczególnie ciekawe przykłady budowl i zainspirowanych regionalizmem, wykorzystujące drewno traktowane jako narodowy budulec, spotkać można było w ówczesnym budownictwie skandynawskim, rosyjskim i alpejskim. Wyjątkowo popularny był w architekturze drewnianej styl zwany szwajcarskim (inaczej: styl alpejski, tyrolski uzdrowski)<sup>2</sup>. Wiązało się to ze wzrastającą w drugiej połowie XIX wieku popularnością budownictwa uzdrowskiego. Na terenie Galicji powstała w tym celu w roku 1862 Spółka Uzdrawisk Krajowych. W Rosji drewniane i murowane budownictwo

czepiące z motywów ludowych pojawiło się na fali ideologii słowianofilskiej. Tak zwany styl neorosyjski wykraczał poza zwykłe zainteresowania estetyczne i, podobnie jak neogotyki w państwie pruskim, zawierał w sobie skomplikowane podteksty polityczne czy wręcz nacjonalistyczne. Także angielski ruch Arts and Crafts wywarł znaczący wpływ na dostrzeżenie źródeł tożsamości narodowej w sztuce wernakularnej.

Jak więc widać, w procesie określania stylu narodowego ścierały się różne problemy złożonej natury, zarówno polityczne i historiozoficzne, jak i etyczne oraz estetyczne – od zainteresowania ludowością, przez poszukiwanie inspiracji w przeszłości i stylach minionych, powrót do rodzimości, odrodzenie estetyczne poprzez zwrócenie się do rękodzieła itd. Sam problem wernakularyzmu i rodzimości w kontekście poszukiwania stylu narodowego doczekał się współcześnie wielu opracowań naukowych, które rozgraniczają występujące tu postawy<sup>3</sup>. Na przełomie wieków style narodowe, inspirowane ludowością i ideami wskrzeszenia rękodzieła, dotarły nawet do Stanów Zjednoczonych.

Nurt poszukiwań stylu narodowego w sztuce ludowej miał swe korzenie w zainteresowaniu ludowością i etnografią jeszcze w okresie romantyzmu, czego doskonałym rozwinięciem stała się naukowa i popularyzatorska twórczość Oskara Kolberga<sup>4</sup>, Jana Karłowicza czy Władysława Matlakowskiego. Początków w dostrzeganiu odmienności architektury polskiej od śródziemnomorskiej, które mogą być traktowane jako pierwociny regionalizmu, przyjęło się upatrywać w wydanej w 1669 roku *Krótkiej nauce budowania dworów, pałaców y zamków podług nieba i zwyczajów polskiego* Łukasza Opalińskiego<sup>5</sup>. Myśl tę rozwijano następnie w okresie oświecenia, ale dopiero w drugiej połowie XIX wieku doczekała się naukowego opracowania, choć zajmowali się nią bardzo często amatorzy, entuzjaści, co nie powinno dziwić w obliczu nieistnienia jeszcze naukowej dyscypliny, jaką jest etnografia.

Na fali dyskusji o narodowej identyfikacji artystycznej Bolesław Podczaszyński, a za nim Józef Kremer, postulował w 1854 roku, aby inspiracji do stworzenia stylu narodowego szukać w architekturze wiejskiej. Tendencje te nasiliły się w drugiej połowie XIX wieku, czemu towarzyszyły prace badawcze w zakresie rodzącej się etnografii. Niemałe zasługi w propagowaniu architektury i rzemiosła ludowego miały Galicyjskie Towarzystwo Tatrzańskie (T. Chałubiński) i Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (Z. Gloger). Pasja etnograficzna nierozdzielnie łączyła się z postawą patriotyczną, z imperatywem znalezienia własnej tożsamości etnicznej i narodowej. Lecz kultura ludowa od samego początku zainteresowania nią podlegała mityzacji. Ów mit

zasadzał się na przekonaniu, że jest ona źródłem wartości moralnych, które przetrwały w latach niewoli i mogą być podstawą etycznego odrodzenia narodu w czasach upragnionej wolności. Kolejny mit dotyczył swojskości kultury wiejskiej, w odróżnieniu od miejskiej – kosmopolitycznej. Panowało też przekonanie o samorodności, autentyczności kultury ludowej<sup>6</sup>. Jako naturalna była lepsza i bliższa człowiekowi od narzuconej przez cywilizację, czyli sztucznej. Zjawisko to wzmogło się w okresie młodopolskiej chłopomanii, która też nie-rzadko sięgała przy tej okazji po retorykę patriotyczną. Dotyczyło to również góralszczyzny, szczególnie gdy zaczęło narastać zainteresowanie Tatrami i Podhalem.

Tak też widział sztukę góralską Stanisław Witkiewicz. Górale w jego książce *Na przełęczy*, znaczącej dla mitologizacji Tatr, jawią się jako inteligentni, odważni, niezłomni. Ucieleśniają najlepsze cechy Polaka patriotę. Ich sztuka także miała cechy wyjątkowości. Koncepcja ta zasadała się na przekonaniu, że jedynie w kulturze ludowej przetrwała rdzennie polska estetyka, nieskażona wpływami uniwersalnych stylów zachodnich; że powstała ona jako wyraz naturalnych skłonności i zmysłu praktycznego. Należy zatem do niej wrócić jako do zahibernowanej esencji polskości. Wszystko, co narosło później, jest narzucone, przyswojone, niezgodne z prawdziwymi skłonnościami ludności polskiej. W najczystszej postaci owa ludowa prapolskość zachowała się w sztuce ludów zamieszkujących góry, gdyż z racji swego położenia tereny te były trudno dostępne dla obcych wpływów<sup>7</sup>. Opisane poglądy legły u podstaw stworzenia stylu zakopiańskiego.

Styl zakopiański, za którego najbardziej znanego propagatora uchodzi Stanisław Witkiewicz, jest spektakularnym przykładem powołanej do życia koncepcji opierającej się na ludofilskiej ideologii<sup>8</sup>. Mówiąc o Witkiewiczu jako twórcy stylu zakopiańskiego, nie wolno jednak zapominać o innych jego promotorach: Kazimierzu Łapczyńskim, który pierwszy wysunął tezę o prapolskim pochodzeniu zdobnictwa podhalańskiego, Janie Matlakowskim czy Janie Karłowiczu, wreszcie o przybyłych z miasta kolekcjonerach wyrobów góralskiego rzemiosła. Jednak za głównego twórcę i orędownika stylu zakopiańskiego bezsprzecznie uznać trzeba Stanisława Witkiewicza. O zainteresowaniu góralszczyzną w przypadku Witkiewicza zdecydowały w niemałym stopniu jego społeczne zapatrywania, nie zaś wyłącznie podążanie za określoną, modną wówczas ideą o podłożu patriotycznym<sup>9</sup>. Tym bardziej jego koncepcja góralszczyzny wydaje się w tym kontekście interesująca. Nie mniej, z czasem zaczął i on utożsamiać styl zakopiański ze zjawiskiem rdzennie polskim i mającym odrodzicielską moc. W szkicu *Tatry w śniegu* z roku 1886 pisał o stylu zakopiańskim: „Jest to już nie surowy

materiał, ale dość wyrobiony styl, z którego mogłoby się rozwinąć samodzielne i nowe budownictwo. Dziś, kiedy bardziej niż kiedykolwiek, chodzić by nam powinno o wydobywanie i rozwinięcie wszystkich możliwych, naturalnie dodatnich cech plemiennych, trzeba się i z tym zwrócić do ludu, który jeszcze przechował ślady jakichś odrębnych, szczególnych form piękna<sup>10</sup>. W tym samym roku Jan Karłowicz użył określenia „styl góralsko-polski” w artykule opublikowanym w „Wiśle” i dowodził jego staropolskiej proveniencji<sup>11</sup>. Od roku 1896 rozpoczyna się intensywne propagowanie stylu zakopiańskiego – najpierw w Galicji, a potem w Warszawie (wtedy to ma miejsce prezentacja panoramy Tatr w specjalnie zbudowanym w tym celu pawilonie na Dynasach). Zarówno w specjalistycznych, jak i poczytnych pismach entuzjastycznie pisano o Tatrach, Zakopanem i koncepcji Witkiewicza. W ostatnich latach XIX wieku styl zakopiański budził już powszechne zainteresowanie i stał się modny.

W pierwszym i drugim zeszycie poświęconym stylowi zakopiańskiemu Witkiewicz pisał o nim jako prapolskim, wyrosłym na gruncie mądrości góralskiego ludu.

W następnej publikacji: *Styl zakopiański – Ciesielstwo*, posunął się dalej, określając go jako powołany do życia na nowo, aby nadać kulturze polskiej „cech szczególnych, odrębnych, wyłącznie polskich”<sup>12</sup>. Jak słusznie wskazuje Barbara Tondos w pracy poświęconej stylowi zakopiańskiemu, pogląd Witkiewicza ściśle wiązał się z propagowaną wówczas ideą narodu jako wspólnotą, w ramach której samoistnie dokonuje się przekazywanie dziedzictwa kultury<sup>13</sup>. Naród jako pozainstytucjonalna więź – pisze badaczka – potrzebował legitymizacji.

„Otrzymywała ją [idea narodu – A.G.P.] z dawności sztuki, której można było przypisać cechy rodzime i właściwe dla całego narodu. Dokonywano czynności interpretacyjnych, zmierzających do uchwycenia cech narodowych, a poprzez to do celu tkwiącego immanentnie w zbiorowości polskiej. Te dążenia wyrażały się w coraz liczniejszych przedsięwzięciach, których celem było znalezienie dowodów na zachowanie śladów zamierzchłej polskiej sztuki w sztuce góralskiej, a więc i w powstałym z powiązania z nią stylu zakopiańskim”<sup>14</sup>. Ówczesni polscy historycy na ogół zachowywali wymowne milczenie w kwestii prapolskiej genezy stylu zakopiańskiego, być może ze względu na delikatność kwestii narodowej dla Polaków w okresie zaborów.

Od roku 1876 w Zakopanem funkcjonowała C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego, założona na fali popularności Arts and Crafts Movement, kiedy to w całej Europie powstawały szkoły rzemiosł i muzea przemysłowe. Od roku 1896 kierowana była ona przez Edgara Kovátsa. Szkoła, której uczniowie w przeważającej

większości rekrutowali się z populacji rdzennych mieszkańców Podhala (później proporcje te się zmieniły), oferowała specjalności takie jak: rzeźba figuralna i ornamentalna, stolarstwo meblowe wraz z tokarstwem i ciesielstwo<sup>15</sup>. Wydawałoby się więc, że będzie ona naturalnym zapleczem dla coraz dynamiczniej rozwijającego się budownictwa w stylu zakopiańskim, które zaczęło zdobywać rozgłos poza Podhalem. Jednakże w okresie dyrektury Kovátsa szkoła realizowała program nauczania wykreowany przez niego, który nie był przychylny koncepcjom Witkiewicza. Sam Witkiewicz krytycznie wyrażał się o szkole, która miała opinię jednej z najlepszych w Galicji. Zarzucał jej rutynę, kompilację motywów o niepodhalańskiej proveniencji oraz tępienie indywidualizmu.

Dyrektor szkoły, Węgier w służbie austriackiego dworu, budził kontrowersje w środowisku zwolenników stylu zakopiańskiego traktowanego jako narodowy. Kováts, protegowany dworu austriackiego, dał się poznać jako autor konkurencyjnego wobec koncepcji witkiewiczowskiej „sposobu zakopańskiego” – kompilacji stylu alpejskiego i innych regionalnych odmian zdobnictwa zaczerpniętego z regionów górskich cesarsko-królewskiej Austrii. „Sposób zakopański”, ze względu na swój unifikujący charakter, zyskał poparcie władz austriackich obawiających się szerzenia odśrodkowych tendencji separatystycznych w obrębie monarchii. Można z tego wnioskować, że styl zakopiański postrzegany był przez austriackich decydentów kultury jako polski i poniekąd niebezpieczny<sup>16</sup>. Rozpoczęła się rywalizacja Kovátsa z Witkiewiczem, która przekładała się na konkretne realizacje architektoniczne. Kováts, jako autor popularnego wzornika „sposobu zakopańskiego” miał swoich zwolenników i rzeszę naśladowców w osobach absolwentów kierowanej przez siebie Szkoły Przemysłu Drzewnego<sup>17</sup>. Walka ta przybrała postać polemiki prasowej nie samych autorów koncepcji (Witkiewicz właściwie się nie wypowiadał), lecz ich popleczników, a jednym z jej wątków była sprawa identyfikacji narodowej<sup>18</sup>. Warto zauważyć, co dobitnie wskazuje Barbara Tondos w swym opracowaniu stylu zakopiańskiego, że przypisanie wartości narodowych idei Witkiewicza było w głównej mierze sprawą jego zwolenników, jemu zaś samemu w momencie tworzenia stylu zakopiańskiego przyświecała bardziej idea społeczna i artystyczna, choć od wątków narodowych się nie odżegnywał. Witkiewicz był przeciwnikiem szerzącego się wówczas w miejscowościach uzdrowiskowych, do których to zaczęło pretendować Zakopane, stylu szwajcarskiego. Obawiał się bowiem, że wyprze on oryginalne góralskie formy z Podhala. W tej trosce przejawiał się instynkt zarówno artysty, jak i patrioty. Pisarz był przekonany, że poprzez wykreowanie własnej sztuki „plemiennej” naród polski może się



skonsolidować i zaistnieć jako autonomiczny w świadomości europejskiej. Obrony Witkiewicza z pozycji narodowych i artystycznych podjęło się założone w roku 1901 towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, złożone z czołowych wówczas artystów działających w środowisku krakowskim. Jerzy Warchałowski, współzałożyciel i teoretyk towarzystwa, a później Warsztatów Krakowskich, w swoich pismach wypowiadał się o stylu zakopiańskim jako podwalinie odrodzenia polskiego rzemiosła. Popularność styl zakopiański zaczął tracić dopiero w pierwszej połowie XX wieku. Wtedy też odezwały się coraz śmielej głosy kwestionujące jego prapolską genezę. Nie unicestwiło to jednak pozycji stylu zakopiańskiego jako identyfikującego polskość. Został on adoptowany do nowej powstającej sztuki dekoracyjnej odrodzonej ojczyzny – polskiego art deco.

Z punktu widzenia tematu tego artykułu obie propozycje – Witkiewicza i Kovátsa – uczyniły drewno głównym budulcem i materiałem wykorzystywanym do zdobnictwa. Inne jednak były proponowane formy ornamentalne, sposób ich rozmieszczania, dyspozycja wnętrz czy też konstrukcja mebli. Paradoks stylu zakopiańskiego Witkiewicza polegał na tym, że górale uważali go dość długo za obcy, „pański”. Należy wspomnieć, że wraz z popularyzacją kultury Podhala, na fali zainteresowania sztuką ludową i jej mityzacji, zaczęto dostrzegać również oryginalną twórczość huculską i huculskie rękodzielniczo, także drewniane. Propagowanie stylu zakopiańskiego, zaangażowanie w polemikę z nim związaną polskiej inteligencji, działaczy na rzecz Podhala, artystów – projektantów, architektów i innych ludzi kultury, przyczyniło się w niemałym stopniu do zakorzenienia w świadomości Polaków szczególnej roli drewna jako budulca i tworzywa dekoracyjnego. Dużą rolę w popularyzacji drewna odegrała pionierska w tym zakresie publikacja Zygmunta Glogera *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, której pierwszy tom wydano w roku 1907. Gloger w formie leksykonu omawiał wszystkie przypadki występowania drewna w architekturze polskiej różnych warstw i szczegółowo opisywał zasady konstrukcyjne oraz drewniane detale architektoniczne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę statusu drewna, a w związku z tym jego inną funkcję estetyczną, jaka doszła do głosu pod koniec XIX wieku. Wraz z popularyzacją góralstwa jako stylu narodowego dokonana się nobilitacja drewna. Jego czysto użytkowy charakter ewoluował do rangi szlachetnego tworzywa identyfikowanego z budulcem prapolskim (nieistotny był rodzaj drewna, a wręcz pożądane było drewno iglaste, które nadawało specyficznego charakteru góralskiej budowl).

Takie postrzeganie drewnianego surowca mocno utrwaliło się w świadomości Polaków. Wkrótce w podob-

nym celu zaczęli wykorzystywać je rzeźbiarze związani z Rytmem. Niemałą rolę odegrała tu zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego, której absolwenci uprawiający drewniane rękodzieło zrzeszeni byli w działającym od 1909 roku Towarzystwie „Sztuka Podhalańska”. W szkole, po objęciu dyrektury przez Polaka Stanisława Barabasza (po Węgrze Kovátsu i jego poprzedniku Czechu Neužil), zmieniono system nauczania – z bezdusznego kopiowania obcych wzorów na bardziej twórczy. Rezultatem takiej zmiany było na przykład cięcie wprost w drewnie bez uprzedniego modelowania w glinie, co praktykowano wcześniej, a czego potem zaniechano. Prawdziwej reformy dokonał jednak dopiero Karol Stryjeński, który został dyrektorem szkoły w roku 1922. Stryjeński, związany z Warsztatami Krakowskimi i środowiskiem propagującym odnowę rzemiosła, wprowadził reformy polegające na zerwaniu z kopiowaniem wzorów ornamentalnych, odmłodzeniu kadry nauczycielskiej i wprowadzeniu elementów awangardowych zaczerpniętych ze sztuki europejskiej. Placówka na krótko – Stryjeński odszedł ze szkoły w roku 1927 – przekształciła się z rzemieślniczej w artystyczną. Idea ta, po odejściu Stryjeńskiego ponownie porzucona, odżyła dopiero za dyrektury Mariana Wimmera (1936–1939, 1945–1946), a potem Antoniego Kenara (1954–1959). Po odejściu Stryjeńskiego zakopiańska szkoła zajęła się masową produkcją wyrobów pamiątkarskich w drewnie, chętnie nabywanych przez amerykańską Polonię. Była to kompilacja góralstwa z postkubistyczną estetyką Rytmu i art deco. Tego rodzaju pamiątkarskie wyroby wytwarzano również na Huculszczyźnie. Miały one niewiele wspólnego z autentyczną sztuką ludową i artystyczną kreacją rzeźbiarską, a stały się zaczynem popkulturowego pamiątkarstwa; dla amerykańskiej emigracji odwiedzającej Podhale stanowiły symbol Tatr i również polskośći.

Absolwenci zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego mieli swój znaczący udział w tworzeniu oficjalnej sztuki odrodzonej Polski w dwudziestolecie międzywojennym. Za sztukę taką uchodziła twórczość artystów związanych z Rytmem, będąca syntezą różnych stylów, nawiązująca także do sztuki ludowej i góralskiej. Do tej grupy należał niewątpliwie Jan Szczepkowski. Jako absolwent zakopiańskiej szkoły dobrze znał snyderkę góralską, którą umiejętnie łączył z tendencjami kubizującymi i klasycyzującymi. Jego największym osiągnięciem była kapliczka Bożego Narodzenia przygotowana na paryską Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku, za którą artysta otrzymał Grand Prix (ołtarz obecnie znajduje się w kościele w Bourges we Francji, jego replika – w Muzeum Narodowym w Warszawie). Koordynatorem ekspozycji na długo oczekiwaną wystawę paryską był Jerzy Warchałowski, entuzjasta odrodzenia

rzemiosła w oparciu o rodzime tradycje. Widział w tym szansę na stworzenie czytelnego stylu polskiego. Najważniejszy punkt ekspozycji, pawilon polski zaprojektowany przez Józefa Czajkowskiego, mimo zręcznego połączenia różnych form i konwencji stylistycznych (ten eklektyzm budził wątpliwości niektórych krytyków) zawierał w swoim zdobnictwie i strukturze także nawiązania do folkloru zakopiańskiego. Jego łamaną, szklaną wieżę porównywano do tatrzańskiej jodły. Elementów zakopiańskich było zresztą na polskiej wystawie więcej – we wnętrzu stylizowane, proste ławy i stolik o „kozikowo-jodełkowych zaciosach”<sup>19</sup> projektu Stryjeńskiego, czy drobne rzeźby uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego, które sprzedawano w trzeciej części ekspozycji polskiej w Grand Palais. Dekoracyjne drobne rzeźby drewniane, chętnie nabywane przez odwiedzających, produkowane były w owym czasie dość powszechnie, zwłaszcza zabawki dziecięce lansowane już przez Deutsche Werkbund, a w Polsce wytwarzane przez Warsztaty Krakowskie. Udział Polski w Wystawie Paryskiej w 1925 roku był pierwszym sukcesem sztuki odrodzonej ojczyzny na forum międzynarodowym, skwapliwie wykorzystanym przez propagandę. Największym piewą sukcesu Polski w Paryżu był krytyk Antoni Potocki, wychwalający zwłaszcza dzieło Szczepkowskiego<sup>20</sup>. Jeden z czołowych i poważnych krytyków tamtych czasów, jakim był Mieczysław Wallis, nawet po latach tak pisał o kapliczce Szczepkowskiego na łamach „Wiadomości Literackich”: „Była na wskroś polska i swojska, a zarazem leżała na linii współczesnych i międzynarodowych dążeń artystycznych. Toteż ta kapliczka i cała późniejsza, nawiązująca do niej twórczość snycerska Szczepkowskiego spotkała się od samego początku z entuzjastycznym przyjęciem, została jednoznacznie uznana za jedną z najbardziej wartościowych pozycji współczesnej rzeźby polskiej”<sup>21</sup>. Jak widać, język krytyki chętnie posługiwał się kategoriami narodowymi w ocenie ekspozycji paryskiej. Definiował też wymierne wyznaczniki polskości w dziele sztuki.

Szczepkowski wypracował już wówczas własny styl oparty na doświadczeniach snycerki góralskiej. W kapliczce znakomicie udało mu się oddać charakter małego, drewnianego wnętrza. Ołtarz – tryptyk – przedstawiał Boże Narodzenie. Wykonany był z drewna sosnowego, którego fakturę i usłojenie eksponowały ostre cięcia, nazywane później prześmiewczo przez obóz awangardy „stylem kozikowym”<sup>22</sup>. Charakter płaskorzeźb Szczepkowskiego nawiązywał do naiwnej, drewnianej rzeźby ludowej, umiejętnie skojarzonej z kubizującymi formami. Po wystawie paryskiej owe kozikowe zacięcia, romby, zaciosy zaczerpnięte z architektury drewnianej i odpowiednio przestylistowane weszły na stałe do

repertuaru form lansowanych jako narodowe. Jak dalece wymienione elementy definiowały narodowy charakter powstających dzieł, zwłaszcza architektury, świadczy pojawienie się ich w towarzystwie innych motywów jednoznacznie wiązanych z polską tradycją w dekoracji rzeźbiarskiej sali obrad w gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach autorstwa Ludwika Wojtyczki. Gmach Sejmu miał być wizytówką państwa polskiego w części Śląska przyłączonej do Polski. Podobne elementy dekoracyjne pojawiły się już wkrótce w budynkach prezentowanych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929. Potem zaczęły zdobić monumentalne gmachy państwowe budowane w całej Polsce. Kozikowe zacięcia posiadał nawet na nowo opracowany orzeł – godło II Rzeczypospolitej.

Styl narodowy, bo tak lansowano twórczość Rytmu, objawił się jako połączenie ludowości, stylu zakopiańskiego, gotyku, klasycyzmu i nowoczesnych postkubistycznych form<sup>23</sup>. Jednak obok nowatorskich rozwiązań formalnych równie ważny był przekaz ideowy – wykreowana estetyka, która pojawiła się na wystawie paryskiej, w zamierzeniu miała być łączona z nowym polskim państwem, II Rzeczypospolitą. Nie bez powodu tendencję tę nazwano „stylem odzyskanej niepodległości”<sup>24</sup>. Styl ten wraz z jego zapleczem ideowym określany był także jako polskie art deco<sup>25</sup>. Identyfikował on szczególnie polską sztukę użytkową, co najlepiej reprezentowała spółdzielnia „Ład”. Specjalnością „Ładu” w zakresie produkcji meblarskiej, zwłaszcza Jana Kurzątkowskiego, były proste meble eksponujące konstrukcję, z jasnego drewna – sosny, czereśni, jesionu, przez co nawiązywały do najlepszej tradycji sztuki ludowej. Meble te znalazły się na wyposażeniu polskich placówek zagranicznych, co miało swoją oczywistą wymowę. Popularność omówionej tu formuły stylistycznej Rytm zawdzięczał nie tylko poparciu aparatu państwowego ówczesnej Rzeczypospolitej (Instytut Propagandy Sztuki), któremu zależało na stworzeniu czytelnego przekazu, w którym tradycja łączy się z nowoczesnością, rodzimość z tym, co uniwersalne. IPS odegrał znaczącą rolę w promocji stylu na terenie Polski, zaś poza granicami kraju m.in. propagandą polskiego art deco (bo nie tylko temu się poświęcano) zajmowała się specjalnie powołana w roku 1926 instytucja – Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO). Sukces i popularność Rytm odniósł przede wszystkim dzięki wszechstronności i talentowi swoich członków, aktywnych w różnych dyscyplinach twórczych. Nagrody dla pawilonu polskiego na wystawie paryskiej były potwierdzeniem słuszności obranej drogi, mimo protestów środowisk awangardowych. O odrębności i oryginalności polskiego stylu wypowiedziała się także krytyka zagraniczna i niemal bez wyjątków szukała jego

genezy w sztuce ludowej. Pojawiały się też głosy, że sztuka ludowa zastąpiła w Polsce to, co było fascynacją artystów europejskich – prymitywną rzeźbę.

Połączenie folkloryzmu z nowoczesnymi tendencjami i klasycyzującymi formami stało się dominującą cechą programów szkolnych dla sztuki użytkowej, uczonej w ówczesnych polskich szkołach artystycznych różnego szczebla. Dobrym podsumowaniem tego jest monumentalna książka Jerzego Warchałowskiego z 1928 roku, która także wskazuje na dominację tego nurtu sztuki dekoracyjnej i jej narodowy charakter<sup>26</sup>.

Identyfikacja narodowa w sztuce łączona z drewnem jako surowcem rzeźbiarskim i architektonicznym ma również swoją współczesną, powojenną kontynuację. Jest nią nurt drewnianej rzeźby, wyraźnie nawiązujący do tradycji zakopiańskiej. Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w 1948 roku została przekształcona w trzy odrębne placówki podlegające różnym resortom – Technikum Budowlane (dawny oddział ciesielstwa), Państwowe Liceum Technik Plastycznych (dawny oddział rzeźby) i Zasadniczą Szkołę Stolarstwa. Dyrektorem Technikum Plastycznego został w roku 1954 Antoni Kenar (1954–1959), wychowanek Szkoły Przemysłu Drzewnego czasów Stryjeńskiego, to dzięki niemu instytucja ta odżyła. Kenar umiejętnie połączył tradycje rzemieślnicze szkoły, które odwoływały się do idei witkiewiczowskich i artystycznego eksperymentu wdrażanego przez Stryjeńskiego. Ponadto przyświecała mu idea pielęgnowania każdego indywidualnego talentu twórczego. Wkrótce przyniosło to efekty w postaci licznych nagród dla wychowanków w konkursach polskich i zagranicznych oraz artystycznego dorobku jej absolwentów. Przywykło się liceum zakopiańskie łączyć z rzeźbą w drewnie, przypisując ją niejako do specyfiki szkoły, ale w placówce rozwijano również inne dyscypliny – rzeźbę w kamieniu, ceramikę – również w tych dziedzinach szkoła może poszczycić się wybitnymi absolwentami. Nie zmienia to faktu, że wszyscy najwybitniejsi powojenni rzeźbiarze polscy, uprawiający rzeźbę w drewnie, pobierali nauki w zakopiańskim liceum. Do grona tego należą m.in.: Stanisław Kulon, Antoni Rząsa, Stefan Borzęcki, Władysław Kandefer, Jerzy Fober.

Szczególne popularność rzeźby w drewnie w powojennej historii sztuki polskiej przypadła na drugą połowę lat 60. Krytyka widziała w niej antidotum na modny wówczas nurt inżynierski realizowany głównie w metalowych, plenerowych rzeźbach i abstrakcję organiczną, popularną w Polsce głównie za sprawą wystawy Henry’ego Moora. Ze względu na potencjał figuratywności tkwiący w drewnie, często wykorzystywany przez artystów, rzeźba drewniana traktowana była jako rdzennie polska, rodzima, skrywająca pokłady

liryzmu. Zaczęło to funkcjonować jak topos, utrwalony przez twórczość ludową, prowincjonalną rzeźbę sakralną i tradycję szkoły zakopiańskiej. W recenzjach z wystaw rzeźby drewnianej podkreślano słowiańskość tych realizacji (np. u Beresia, marginalizując inne, ważniejsze wątki jego twórczości), pierwotną ludowość (Kulon, Rząsa), wierność wobec tworzywa. Wpisywano rzeźbę w drewnie w nurt powojennych poszukiwań specyfiki narodowej w sztuce, czasem sięgając również do międzywojnia (Szczepkowski, Stryjeński) jako prekursorskiego renesansu tych tendencji. Retoryka tych wypowiedzi krytycznych była zgodna z PRL-owską ideologią, nobilitującą wypreparowany z autentyzmu folklor i dowartościowującą proste warstwy ludności. Pomijano przy okazji międzywojenny kontekst ludowości. Sami rzeźbiarze w swoich wypowiedziach bardziej podkreślali natomiast związek z naturą i jej specyficzną symbiozę z człowiekiem. Szczególnie mocno akcentowana była specyfika samego materiału – drewna. W jednej ze swych refleksji Stanisław Kulon stwierdził: „Piękny kształt drzewa, jego forma, jego powierzchnia sugeruje podobieństwo do ciała ludzkiego. Traktuję drzewo jak istotę żywą, jak pulsującą życiem materię, której może sprawić ból niewłaściwe dotknięcie. Stąd szukam zgodności moich kompozycji z konstrukcyjnymi zaletami i walorami piękna kształtów natury”<sup>27</sup>. Moda na drewno zaowocowała z jednej strony licznymi realizacjami we wnętrzach sakralnych, a w swej zbanalizowanej postaci – korzenioplastyką i świątkarstwem, w ramach których trudno już było odróżnić wartościowe dzieła od rzeźb powierzchniowych i komercyjnych; z drugiej strony abstrakcyjno-organicznymi kompozycjami, eksponującymi strukturę materiału, będącymi dalekim naśladownictwem Henry’ego Moora. To stereotypowe traktowanie rzeźby w drewnie przez krytykę uległo przełamaniu, jak się wydaje, dopiero pod koniec lat 80.

Obecność drewna w polskiej sztuce jest zjawiskiem oczywistym, wynikającym z naturalnych warunków klimatycznych i geograficznych, pragmatyzmu wytwórczości plebejskiej oraz czynników ekonomicznych. Podobnie rzecz ma się w innych regionach artystycznych Europy i pozostałych kontynentów. Uczynienie z drewna niemal tworzywa narodowego było więc wypadkową opisanych zależności. Z podobnym potraktowaniem tego materiału spotykamy się w sztuce skandynawskiej czy rosyjskiej. Celem artykułu było prześledzenie skomplikowanych mechanizmów natury artystycznej, politycznej, historycznej, które zadecydowały o takim postrzeganiu drewna. Wiązało się to nieuchronnie z analizą języka krytyki, która temu procesowi towarzyszyła, oraz z koniecznością prześledzenia powiązań różnej natury, decydujących o charakterze tej retoryki. Nie przesądzając

o intencjach kreatorów wspomnianego zjawiska, trudno nie dostrzec pewnej mistyfikacji i demagogii, zauważalnych dopiero z pewnej perspektywy czasowej. To one wyniosły drewno do rangi narodowego tworzywa, na drugim planie pozostawiając jego prawdziwe związki z naturalnym podłożem etnicznym. Nie przesądziły jednak o wciąż w wielu wypadkach wybitnych wartościach artystycznych drewnianych artefaktów.

- <sup>1</sup> J. SZEWCZYK: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*. „Kultura i Historia” 2007, nr 12.
- <sup>2</sup> Zainteresowanie tym stylem miało miejsce już na początku XIX wieku, a jego popularyzacja dokonała się dzięki konkursowi na budowę w narodowym stylu szwajcarskim, ogłoszonym w roku 1852. Pod koniec XIX wieku styl szwajcarski, dzięki popularnym wzornikom i wystawom światowym, był najbardziej uniwersalnym stylem budownictwa drewnianego w miejscowościach uzdrowskich. Paradoksalnie więc ze stylu narodowego przekształcił się w dość powszechny i występujący nie tylko w Europie, lecz także np. w Stanach Zjednoczonych.
- <sup>3</sup> Terminologia i rozróżnienia wernakularyzmu w literaturze obcojęzycznej są znacznie bardziej drobiazgowo i rozbudowane niż stosowane przez polskich badaczy. Polski badacz problemu, Zbigniew Radziewanowski, wyróżnia: architekturę regionalną (rodzimą) i regionalizującą, która nie musi nawet występować na obszarze, do którego sztuki ludowej nawiązuje. Z. RADZIEWANOWSKI: *Logika architektury regionalnej*. „Architektura” 1985, nr 3, s. 58–61.
- <sup>4</sup> Oskar Kolberg opublikował w roku 1865 w „Gazecie Polskiej” *List otwarty*, który spowodował lawinę opisów zabytków sztuki ludowej nadsyłanych przez czytelników.
- <sup>5</sup> Ł. OPALIŃSKI: *Krótką nauka budowania dworów, pałaców y zamków podług nieba y zwyczajui polskiego*. Kraków 1669. Podają za: J. SZEWCZYK: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*. „Kultura i Historia” 2007, nr 12.
- <sup>6</sup> C. RYBOTYCKI, S. WĘGLARZ: *Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce*. „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1983, t. 37, z. 1–2.
- <sup>7</sup> Na fali tych poglądów pojawiła się koncepcja stylu mazursko-kujawskiego, sformułowana przez Józefa Witkiewicza, styl huculski Juliana Zacharewicza i Kazimierza Mokłowskiego, styl kołomyjski, styl cieszyński Ludwika Konarzewskiego. Podają za: J. SZEWCZYK: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*. „Kultura i Historia” 2007, nr 12.
- <sup>8</sup> Stanisław Witkiewicz publikował swoje poglądy na temat stylu zakopiańskiego w kolejnych pismach: *Styl zakopiański* (1889), *Styl zakopiański – Pokój jadalny* (1904), *Styl zakopiański – Ciesielstwo* (1912).
- <sup>9</sup> B. TONDOS: *Styl zakopiański i zakopiańczyzna*. Wrocław, Warszawa, Kraków 2004.
- <sup>10</sup> Ibidem, s. 54.
- <sup>11</sup> Ibidem.
- <sup>12</sup> Ibidem, s. 22.
- <sup>13</sup> Ibidem, s. 66.
- <sup>14</sup> Ibidem.
- <sup>15</sup> H. KENAROWA: *Trzy najstarsze szkoły zawodowe w Zakopanem*. W: *Zakopane. Cztery lata dziejów*. Red. R. DUTKOWA. Kraków 1991, s. 605–634.
- <sup>16</sup> Barbara Tondos powołuje się tu na opinię Marty Leśniakowskiej. B. TONDOS: *Styl zakopiański...*, s. 85.
- <sup>17</sup> E. KOVÁTS: *Sposób zakopiański*. Lwów 1899. Był to bardzo profesjonalny wzornik złożony z 24 tablic, na których przedstawiono ornamenty będące kompilacją wzorów ludów górskich.
- <sup>18</sup> Szeroko na temat tej polemiki pisze Barbara Tondos. B. TONDOS: *Styl zakopiański...*, s. 92–94.
- <sup>19</sup> P. CABANNE: *Encyklopedia art deco*. Uzupełnienia A. SIERADZKA. Tłum. J. GUZE. Warszawa 2002, s. 219, 202.

- <sup>20</sup> A. POTOCKI: *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*. „Sztuki Piękne” 1924/1925, R. 1, nr 12.
- <sup>21</sup> M. WALLIS: *Jan Szczepkowski*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 45.
- <sup>22</sup> Przeciwno „jastrzębowski” i „kozikowemu stylowi” protestowali artyści związani z łódzkim Blokiem: Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller. Ostrze krytyki skierowane było przeciwko fasadowości i ornamentalności polskiego art deco, które przeciwstawiano funkcjonalizmowi i konstruktywizmowi.
- <sup>23</sup> Według Anny Sieradzkiej folklorizm jest najbardziej zauważalną cechą wczesnej fazy polskiego art deco w latach 1904–1925, choć później pojawiły się i inne inspiracje. P. CABANNE: *Encyklopedia...*
- <sup>24</sup> Określenia tego użyła Irena Huml. I. HUML: *Polish Art Deco. The Style of Regained Independence (the 1920’)*. In: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*. Cracow 1991, s. 11–18. Podają za: P. CABANNE: *Encyklopedia...*, s. 219.
- <sup>25</sup> Tak określa go czołowa badaczka polskiego art deco Anna Sieradzka. P. CABANNE: *Encyklopedia...*, s. 182.
- <sup>26</sup> J. WARCHAŁOWSKI: *Polska sztuka dekoracyjna*. Warszawa 1928.
- <sup>27</sup> A. OSĘKA, W. SKRODZKI: *Współczesna rzeźba polska*. Warszawa 1977.

Aleksandra Giełdoń-Paszek

## Wood and a Polish issue The use of wood in search of Polish national style

### Summary

Wood has been used since the dawn of time as sculpture and building material, however it gained appreciation as raw material in the 19th century, when interest in folklore and crafts, as well as the need to define national identity through art intensified. The most spectacular example of combining all these ideas was the Zakopane style created by Stanisław Witkiewicz on the basis of the folk art of The Podhale (Polish Highlands). Witkiewicz was convinced that true features of Polish art uncorrupted by civilization survived in the art of Zakopane. The popularity of the Zakopane style reached its peak at the turn of the 19th and 20th century.

In the interwar period, in a reborn Poland, some motifs of highlanders carpentry and woodcarving art reappeared in the creations of the artists associated with Rytm (Rhythm). Polish pavilion at the exhibition in Paris in 1925 was a spectacular example of this. Decorative Art, which was popularized by Rytm, was a combination of classical, post-cubist and Sarmatian elements drawn from folk art, especially from the Podhale. It was considered national art, defining the nature of the Second People’s Republic of Poland.

Once again wood was interpreted as an ancient Polish material by critics carrying out the evaluation of Polish post-war wood sculpture. Its creators most often came from the Zakopane School of Wood Industry, which was transformed into a high school of art after the war. Witkiewicz traditions, teachings of Karol Stryjeński associated with Rytm, and of the charismatic teacher, Antoni Kenar – after the war, made the school an important element of Polish culture related to the Podhale, wood and the idea of national art.

**Keywords:** wood, Zakopane Style, the search for a national style, Rytm, School of Wood Industry



Aleksandra Giełdoń-Paszek

## Dřevo a polský problém Využití dřeva při hledání polského národního stylu

### Shrnutí

Dřevo bylo od počátku dějin využíváno jako řezbářský a stavební materiál, avšak jako surovina bylo doceněno v 19. století, kdy zesílil zájem o lidovost, řemeslo a také zesílila potřeba definovat národní identitu pomocí umění. Nejokázalejším příkladem spojujícím všechny tyto myšlenky bylo vytvoření zakopanského stylu Stanisławem Witkiewiczem na bázi lidového umění Podhalí. Witkiewicz se domníval, že se v zakopanském umění udržely skutečné rysy polského umění nezasažené civilizací. Popularita zakopanského stylu dosáhla svého vrcholu na přelomu 19. a 20. století.

V meziválečném dvacetiletí, v obnoveném Polsku ožily znovu některé motivy tesařského a řezbářského horalského

umění v realizacích umělců spojených s Rytmem. Polský pavilon na výstavě v Paříži v roce 1925 toho byl ukázkovým příkladem. Dekorativní umění, které popularizoval Rytm, představoval spojení klasických, postkubistických, sarmatských prvků a prvků čerpajících z lidového umění, zvláště z Podhalí. To bylo považováno za národní, určující charakter II. Polské republiky.

Již po několikáté bylo dřevo jako prapolský materiál interpretováno kritiky provádějícími hodnocení polského poválečného řezbářství. Jeho tvůrci bývali nejčastěji absolventy zakopanské Szkoły Przemysłu Drzewnego, z níž se po válce stalo výtvarné gymnázium. Witkiewiczowské tradice, didaktika Karola Stryjeńskiego spojeného s Rytmem, a po válce charismatický učitel Antoni Kenar, učinily ze školy důležitou součást polské kultury spojenou s Podhalím, dřevem a myšlenkou národního umění.

**Klíčová slova:** dřevo, zakopanský styl, hledání národního stylu, Rytm, Szkoła Przemysłu Drzewnego