

Adrianna Dominika Sznapik

„Otoczyć naród swój pięknem...”

Dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej
na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku
na tle prądów europejskich



„Otoczyć naród swój pięknem...”

Dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej
na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku
na tle prądów europejskich

*Książkę tę dedykuję moim Najbliższym:
śp. Mamie, Babci i Tacie*

Adrianna Dominika Sznepik

„Otoczyć naród swój pięknem...”

Dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej
na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku
na tle prądów europejskich



Instytut Historii PAN

Warszawa 2021

Recenzje wydawnicze
prof. dr hab. Jarosław Cabaj
dr hab. prof. IS PAN Ewa Manikowska

Redakcja, korekta, indeksy osobowy i topograficzny
Jolanta Rudzińska

Indeks rzeczowy
Adrianna Dominika Sznepik

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Dariusz Górski

© Copyright by Adrianna Dominika Sznepik
© Copyright by Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk

Adrianna Dominika Sznepik ORCID 0000-0001-6664-4325

ISBN 978-83-66911-00-0

Dofinansowano z programu „Doskonała nauka”
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wydanie I, Warszawa 2021

Instytut Historii PAN
Rynek Starego Miasta 29/31
00-272 Warszawa
22 831 02 61-62, w. 44
www.ihpan.edu.pl
<http://ksiegarnia-ihpan.edu.pl>
wydawnictwo@ihpan.edu.pl

Druk i oprawa
Fabryka Druku

Spis treści

CZĘŚĆ I

| | |
|--|----|
| 1. Wstęp | 7 |
| 1.1. Cezury chronologiczne | 8 |
| 1.2. Kultura narodowa, sztuka narodowa, styl narodowy – próby definicji | 9 |
| 1.3. Zasięg terytorialny | 12 |
| 1.4. Metody badawcze – historia idei, a nie historia sztuki | 13 |
| 1.5. Źródła i literatura przedmiotu | 15 |
| 1.6. Cele badawcze i struktura monografii | 38 |
| 2. Angielskie inspiracje dla całej Europy: John Ruskin oraz Arts & Crafts Movement | 42 |

CZĘŚĆ II

Teoria i praktyka. Koncepcje sztuki i kultury narodowej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX w. oraz próby tworzenia stylów narodowych

| | |
|--|-----|
| 1. Powrót do przeszłości. Zabytki historii jako podstawa do tworzenia stylu narodowego | 64 |
| 2. Źródła kultury narodowej przetrwały tylko w ludzie... Styl zakopiański i styl dworski – przykład teorii i praktyki stylu narodowego | 137 |
| 2.1. Koncepcja stylu zakopiańskiego, jego popularność i zasięg terytorialny. | 141 |
| 2.2. Zygmunt Czartoryski <i>O stylu krajowym w budownictwie wiejskim</i> , czyli u źródeł stylu dworskiego | 177 |
| 2.3. Jerzy Warchałowski i krakowskie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana w dyskusji wokół idei stylu i kultury narodowej | 190 |
| 2.4. Galicyjski dyskurs wielokulturowy na przykładzie stołecznego Lwowa, czyli wystawa w 1894 r. i architektoniczny dialog w przestrzeni miejskiej | 201 |
| 3. Debaty prasowe wokół stylów narodowych, czyli Polacy i polska sztuka na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. | 216 |

CZĘŚĆ III

Společna recepcja idei sztuki i kultury narodowej a polskie towarzystwa kulturalno-społeczne

| | |
|---|-----|
| 1. Gdzie szukać śladów społecznej recepcji idei sztuki i kultury narodowej? | 240 |
| 1.1. Dlaczego towarzystwa? | 247 |

| | |
|--|-----|
| 2. Towarzystwa kulturalno-społeczne w Galicji | 249 |
| 2.1. Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolic | 252 |
| 2.2. Związek Towarzystw Upiększania Kraju | 266 |
| 2.3. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa | 278 |
| 2.4. Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. | 286 |
| 2.5. Lwowskie towarzystwa kulturalno-społeczne. | 309 |
| 2.5.1. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza | 310 |
| 2.5.2. Towarzystwo Historyczne | 320 |
| 2.5.3. Towarzystwo Ludoznawcze | 326 |
| 2.5.4. Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa | 335 |
| 2.5.5. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury | 342 |
| 3. Towarzystwa kulturalno-społeczne w zaborze pruskim | 348 |
| 3.1. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk | 349 |
| 3.2. Inne inicjatywy kulturalno-społeczne w zaborze pruskim. | 355 |
| 4. Działalność wybranych towarzystw kulturalno-społecznych w zaborze rosyjskim po 1905 r. | 360 |
| 4.1. Towarzystwo Miłośników Historii | 361 |
| 4.2. Towarzystwo Krajoznawcze | 368 |
| 4.3. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości | 375 |
| 4.4. Przykłady innych warszawskich towarzystw związanych z ideą krajoznawczą | 385 |

CZĘŚĆ IV

Europejskie wpływy i polska odrębność. Próba podsumowania i odpowiedzi na pytania badawcze

| | |
|---|------------|
| 1. Zakończenie i próba podsumowania dotychczasowych badań | 392 |
| 2. Epilog | 397 |
| 2.1. Wielka Wojna a działalność wybranych polskich towarzystw kulturalno- -społecznych – próby ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego | 397 |
| 2.2. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r. – realizacja koncepcji sztuki narodowej i jej odbiór społeczny, dyskusja i kontrowersje na łamach prasy. Podsumowanie debaty wokół idei kultury i sztuki narodowej czy początek nowych trendów? | 417 |
| Wykaz skrótów | 438 |
| Bibliografia | 439 |
| Abstract | 458 |
| Indeks osobowy | 462 |
| Indeks topograficzny | 471 |
| Indeks rzeczowy | 477 |
| Spis ilustracji | 481 |

CZĘŚĆ I

1. Wstęp

Powstanie niniejszej książki było możliwe dzięki zrealizowaniu projektu badawczego pt. „Dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku, na tle prądów europejskich”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC 2011/01/N/HS3/ 04609.

Otoczyć naród swój pięknem – to znaczy istnienie jego rozjaśnić odrobiną słońca, dać mu władzę podniesienia głowy i ujrzenia wyżyn. Otoczyć go pięknem twórczym – to znaczy wlać weń moc drgającą życiem, do odradzania się ciągłego zdolną. Otoczyć go pięknem własnym, swojskim – to znaczy pogodzić go z własnymi warunkami istnienia, wnieść harmonię i ład do jego życia.

Autorem przytoczonego fragmentu, z którego zaczerpnęłam tytułowe motto, jest Jerzy Warchałowski – postać bardzo ważna dla tematu tej książki, chociaż może nie pierwszoplanowa. Nie był to bowiem genialny artysta, ale teoretyk i mecenas sztuki, a przede wszystkim sprawny organizator życia artystycznego i propagator nowych, narodowych prądów. Łączy dwie bliskie sobie czasowo, a zarazem całkiem odmienne epoki – porozbiorową z przełomu wieków i okres niepodległości, który znalazł swoje miejsce w epilogu niniejszej książki. Cytat pochodzi z programowego tekstu *O sztuce stosowanej*, który ukazał się w 1904 r. w apogeum gorących debat dotyczących koncepcji sztuki narodowej. Wydaje się, że dobrze oddaje ducha epoki, ton dyskusji, emocje i nadzieje, jakie wówczas były udziałem znacznej części polskiej elity artystyczno-intelektualnej. Cytat z tekstu Warchałowskiego wydaje się także dobrze naprowadzać na przedmiot badań niniejszej książki – trudno definiowalny, niekiedy prawie nieuchwytny, zawisły między wersami programowych tekstów, intuicyjnie odczytywany z otaczającej architektury czy dzieł sztuki.

Głównym bohaterem tej pracy jest bowiem idea kultury i sztuki narodowej na ziemiach polskich i tocząca się wokół tych zagadnień dyskusja. Nadrzędnym celem naszych rozważań będzie więc z jednej strony

odtworzenie dyskursu, jaki toczył się na ziemiach polskich wokół tej idei, a z drugiej ukazanie koncepcji myślowej, która przyczyniła się do genezy tej dyskusji. Książka ta będzie miała jednak także i drugiego bohatera, społeczny odbiór idei kultury i sztuki narodowej będzie bowiem badany głównie przez pryzmat działalności polskich towarzystw kulturalno-społecznych, które w swojej aktywności często podejmowały próby praktycznej realizacji postulatów pojawiających się w rzeczonyj dyskusji.

Moje zainteresowania badawcze tą tematyką mają swój początek w pracy poświęconej zakopiańskiemu ośrodkowi artystyczno-intelektualnemu na przełomie XIX i XX w.¹ Moją uwagę zwróciło wówczas zagadnienie stylu zakopiańskiego, analizowane dotąd przeważnie przez historyków sztuki pod kątem formalnym i estetycznym. Tymczasem lektura dostępnych źródeł pozwala na konkluzję, że można tutaj mówić o swoistym fenomenie kulturowym. Zjawisku, które można interpretować także jako historię pewnej idei, o dużym zasięgu oddziaływania społecznego, a czasem także mającej znaczenie polityczne. Dalsze studiowanie dostępnej literatury przedmiotu i pierwsze poszukiwania źródłowe pozwoliły na sformułowanie wniosku, że dyskusja wokół idei stylu zakopiańskiego jest jedynie częścią znacznie szerszego zagadnienia – debaty wokół idei kultury i sztuki narodowej. Konstatacja ta legła u genezy sformułowania niniejszego tematu badawczego. Wybór ten wydaje się uzasadniony, mimo istnienia bogatej literatury przedmiotu (zwłaszcza z dziedziny historii sztuki). Brakuje bowiem, jak można sądzić, całościowego opracowania dyskursu publicznego koncentrującego się na zagadnieniach sztuki i kultury narodowej, a także przedstawienia go na gruncie historii idei. Tymczasem idea ta (o dość szerokim spektrum oddziaływania) ma istotne znaczenie dla lepszego poznania i zrozumienia interesującej nas epoki.

1.1. Cezury chronologiczne

Początkowo, kiedy zastanawiałam się nad cezurami chronologicznymi niniejszych rozważań, najbardziej oczywistą datą końcową wydawał się rok 1914 i wybuch I wojny światowej. Jednak nawet tak znaczące wydarzenia jak początek działań wojennych czy odzyskanie niepodległości nie okazały się newralgiczne dla historii interesującej nas idei, a jeden z jej

¹ A.D. Sznajpek, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009.

ważniejszych aktów rozegrał się już w II Rzeczypospolitej, co znalazło odzwierciedlenie w epilogu.

Dużo bardziej problematyczne było jednak ustalenie cezury początkowej. Dla tak ulotnych zjawisk, jakie są tu przedmiotem zainteresowania, bardzo trudno wyznaczyć jakiś konkretny moment, w którym moglibyśmy szukać początku interesujących nas procesów czy chociażby, co jest już nieco łatwiejsze, genezy dyskusji o nich. Wzrost zainteresowania tą tematyką możemy obserwować od połowy XIX w., a apogeum dyskursu przypada na koniec XIX i pierwsze lata XX w. O specyfice debaty z przełomu wieków decyduje jednak nie tylko jej nasilenie, ale także znacznie szerszy krąg odbiorców, jak również specjalistyczne przygotowane osób w niej uczestniczących – mam tu na myśli przede wszystkim zawodowe uprawianie krytyki sztuki, a także profesjonalizację takich dziedzin humanistyki, jak historia, historia sztuki, archeologia czy etnografia. Niełatwo jednak wyznaczyć konkretny moment, od którego ta odrębność formy i treści dyskursu dałaby się jednoznacznie wyznaczyć. Stąd w tytule pracy ramy chronologicznie zostały określone niezbyt precyzyjnie – właśnie na ów przełom wieków. Z oczywistych jednak względów, gdy tego wymaga ciągłość wywodu, wykraczam poza wyznaczony zakres czasowy. Po przedstawieniu celu i cezur chronologicznych nieco miejsca poświęcę najważniejszym zagadnieniom, jakie zamierzam poniżej omówić.

1.2. Kultura narodowa, sztuka narodowa, styl narodowy – próby definicji

Antonina Kłoskowska w swojej książce *Kultury narodowe u korzeni* przedstawiła koncepcję narodu spełniającego swą podstawową rolę poprzez własną kulturę: „naród jest rozumiany jako ważna, lecz jedna z wielu zbiorowości społecznych: szeroka i złożona wspólnota komunikowania wyobrażona i realizowana przez kulturę”². Szczególnego znaczenia nabiera to w sytuacji narodu³ bez państwa, jakim byli Polacy w dobie rozbiorów. Kultura narodowa stanowiła wówczas tak naprawdę jedyny obszar realizacji aspiracji narodowych, a jej emanacją miała być sztuka. Jak słusznie zauważa

² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 103.

³ Trzeba tu zastrzec, że samo pojęcie „narodu” nastrocza poważnych problemów definicyjnych, a jego znaczenie ewoluowało w czasie; por. M. Janowski, *Same problemy. Jak nakreślić ewolucję pojęcia narodu od oświecenia do 1939 roku?*, w: *Z dziejów pojęć społeczno-politycznych w Polsce: XVIII–XX wiek*, red. M. Janowski, Warszawa 2019, s. 281–309.

Stanisław Mossakowski, pojęcie „sztuki narodowej” jest stosunkowo nowe: „W dawnych wiekach doby nowożytnej (od XVI do XVIII stulecia) ludzie tworzący i współtworzący dzieła sztuki – artyści i zlecniodawcy – nie zastanawiali się wcale, czy ich wytwory stanowią dorobek konkretnego narodu. Mając świadomość przynależności do szerszej łacińsko-chrześcijańskiej wspólnoty nie starali się bynajmniej akcentować narodowej odrębności swoich dzieł. Ten nowy punkt widzenia (w stosunku do wszystkich dziedzin kultur) narodził się dopiero w wieku XIX, w wyniku rozbudzonej u schyłku XVIII stulecia romantycznej świadomości narodowej”⁴.

Wiek XIX przynosi w całej Europie wzrost zainteresowania przeszłością i dążenie do zaznaczenia odrębności narodowych w sztuce. W połowie tego stulecia nasilają się podobne głosy także w polskiej publicystyce. Panowało wówczas powszechne przekonanie, że sztuka narodowa – polska – wcześniej nie istniała, a artyści powielali jedynie kosmopolityczne wzory. Coraz częściej też mówiono i pisano o konieczności stworzenia stylu narodowego. Pojęcie to używane było przez ówczesnych uczestników dyskusji społecznej niejako intuicyjnie, na ogół bez szczegółowego definiowania – danemu kierunkowi przyznawano bądź nie miano narodowego.

Z dzisiejszego punktu widzenia termin ten wymaga jednak doprecyzowania. Małgorzata Omilanowska podkreśla, że zasadniczym elementem definicji stylu narodowego jest potraktowanie go jako nośnika idei: „Jakikolwiek styl wolno nazwać narodowym dopiero wtedy, gdy zostanie on użyty świadomie jako znak, czy lepiej nośnik określonych idei narodowościowych, nie zawsze równocześnie nacjonalistycznych, ale przede wszystkim właśnie o takim wydźwięku. O stylu narodowym można więc mówić dopiero wtedy, gdy zarówno twórca jak i odbiorca dzieła sztuki, z myślą o którym dzieło to powstało, postrzegają jego wymowę ideową. Wyznacznikiem staje się intencja twórcy i właściwa recepcja odbiorcy, a nie obiektywnie (czyli w ujęciu historycznym) wychwytywane cechy, elementy bądź ich ilość, należące do repertuaru tradycyjnych, bądź uważanych za tradycyjne, form sztuki określonego narodu”⁵. Wydaje się, że tak skonstruowana definicja jest bardzo trafna i użyteczna również na potrzeby niniejszej książki. Podkreśla bowiem to, co najistotniejsze dla omawianego

⁴ S. Mossakowski, *Naród a sztuka*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 5.

⁵ M. Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, w: *ibidem*, s. 146.

tematu – połączenie sztuki z ideą narodową, związek, który odczytywany był poprzez subiektywne odczucie i „odkrycie” realizacji pewnej koncepcji myślowej w konkretnym dziele sztuki.

Czynnikiem koniecznym dla podjęcia próby stworzenia odrębnego stylu jest oczywiście istnienie silnego poczucia odrębności narodowej, jednakże bez zaistnienia sprzyjającej sytuacji polityczno-gospodarczej pragnienie wykształcenia się sztuki narodowej nie mogłoby się ziścić⁶. Potrzeba taka pojawiała się najczęściej w dwóch wypadkach: w sytuacji małych bądź peryferyjnych narodów, których polityczna lub ekonomiczna niezależność była zagrożona (takich jak np. Katalonia, Finlandia, Norwegia czy Polska) albo też w przypadku narodów, których aspiracje przewyższały obecną pozycję w Europie (jak np. Niemcy czy Rosja)⁷.

Wydaje się, że najlepszym polem dla realizacji stylów narodowych okazała się architektura i sztuka użytkowa. Prawdopodobnie wynika to z tego, że prawie każdy człowiek ma kontakt z tymi dziedzinami sztuki. Architektura, wypełniając przestrzeń publiczną, oddziałuje na odbiorcę niejako sama przez się, podobnie jest z przedmiotami codziennego użytku. Twórcom stylów narodowych zależało zaś na dotarciu do jak najszerszego grona potencjalnych odbiorców treści ideowych. W niniejszej pracy skupię się więc głównie na przedstawieniu prądów w tych dwóch dziedzinach sztuki. Interesować nas jednak będzie także znacznie szersze pojęcie „dziedzictwa kulturowego”, które zawiera przecież w sobie zarówno twórczość literacką, sztuki plastyczne, ochronę zabytków ruchomych i nieruchomych, działalność naukową dotyczącą przeszłości, a także pielęgnowanie obyczajów i tradycji. Wszystkie te elementy będą się pojawiać w dyskursie dotyczącym kultury narodowej i w tym kontekście również będą przedmiotem naszego zainteresowania, choć nie wszystkie będą bezpośrednio analizowane.

Należy bowiem pamiętać, że mówiąc o kulturze narodowej w omawianym okresie, używamy bardzo pojemnego pojęcia, które może mieścić w sobie tak różnorodne zjawiska, jak np. opery narodowe Stanisława Moniuszki, malarstwo historyczne Jana Matejki czy powieści Henryka Sienkiewicza pisane dla pokrzepienia serc. Z konieczności więc należało się skupić na jednym, wybranym nurcie tej dyskusji. Niezwykle szeroki i pojemny znaczeniowo obszar kultury narodowej interesować nas zatem będzie przede wszystkim w punktach stycznych z dyskursem dotyczącym

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

sztuki narodowej. Wybrane pole badawcze wydaje się tym ciekawsze, że dyskusja wokół stylu narodowego obejmowała w istocie najszerzy krąg uczestników. Zakładając, że część owej debaty toczyła się bez słów, a np. poprzez kreowanie architektonicznej przestrzeni publicznej, można przyjąć, że jej uczestnikiem, często nieświadomym, mógł stać się *de facto* każdy. Wśród zabierających głos w tej publicznej dyskusji znaleźli się publicyści, artyści, naukowcy, architekci czy inżynierowie. Nie było to oczywiście jedyne grono interesujące się zagadnieniami kultury polskiej. Nieomal równolegle toczyła się podobna dyskusja na polu literatury narodowej, która w XIX w. zyskała pozycję dominującą w sferze kulturalnej⁸.

1.3. Zasięg terytorialny

Jeśli chodzi o zasięg terytorialny to pod pojęciem „ziemie polskie” rozumie terytorium przedrozbiorowe I Rzeczypospolitej, która co prawda w omawianym okresie już dawno nie istniała, jednak na mapie mentalnej elity artystyczno-intelektualnej, która była głównym uczestnikiem interesującej nas dyskusji, wciąż stanowiła istotny punkt odniesienia, o czym przekonamy się wielokrotnie na kartach tej książki. Wypada jednak zastrzec, że cały ten obszar nie będzie w monografii prezentowany proporcjonalnie, a gros uwagi w częściach drugiej i trzeciej poświęcono przede wszystkim Galicji, która dzięki dogodnej sytuacji prawno-politycznej odegrała w dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej najważniejszą rolę.

W niniejszej książce interesować nas będzie przede wszystkim polski dyskurs i próby stworzenia polskiego stylu w architekturze i sztuce. Trzeba jednak pamiętać, że obszar I Rzeczypospolitej, a zwłaszcza jej ziemie wschodnie, były przestrzenią zróżnicowaną pod względem narodowościowym, etnicznym i religijnym. Stąd polskie koncepcje stworzenia sztuki narodowej nie były na tym obszarze jedynymi. Problem wzajemnego oddziaływania polskiego i np. ukraińskiego, litewskiego czy żydowskiego dyskursu wydaje się bardzo ciekawym i złożonym zagadnieniem badawczym, wykraczającym jednak poza ramy niniejszej książki. Dlatego ewentualny dialog bądź konflikt różnych dyskursów dotyczących narodowości w sztuce na obszarze ziem polskich ukażą jedynie przykładowo dla zarysowania tła interpretacyjnego.

⁸ Por. K. Fiołek, *Przetrwanie i przetwarzanie: programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski*, Kraków 2010.

1.4. Metody badawcze – historia idei, a nie historia sztuki

Dla tak zarysowanego tematu przyjąłam interdyscyplinarne metody badawcze, gdyż takie sformułowanie analizowanego zagadnienia pasuje go na pograniczu historii idei, historii kultury i historii społecznej, a duża część literatury przedmiotu opracowana jest przez historyków sztuki. Użycie metod badawczych historii idei wymusza niejako samo sformułowanie tytułu niniejszej pracy. W polu mojego zainteresowania mieścić się będą co prawda style architektoniczne i kierunki sztuki, ale traktować je będę zawsze jako elementy składowe historii pewnej idei. Nie będę zatem analizować dzieł sztuki pod względem estetycznym bądź formalnym, ale raczej skupię się na poszukiwaniach ich treści ideowych. Przedstawienie przebiegu dyskusji wokół interesujących nas zagadnień ma zaś prowadzić przede wszystkim do odtworzenia sposobu myślenia uczestników owego dyskursu.

Za twórcę historii idei jako dyscypliny naukowej uważa się Arthura O. Lovejoya, założyciela Klubu Historii Idei w Baltimore (działającego w latach 1923–1953) – punktem wyjścia do jego rozważań była filozofia, ale tego nowego kierunku badań nie można utożsamiać ani z filozofią, ani z historią filozofii. „Historia idei nie jest jednak ani filozofią, ani historią filozofii, bada myśl ludzką w ujęciu diachronicznym i synchronicznym, odwołując się jednocześnie do nauki, literatury i dzieł sztuki”⁹. Klasyczną pozycją tej dziedziny jest książka Lovejoya (wydana po raz pierwszy w 1936 r.) pt. *Wielki łańcuch bytu*, w której autor motywem przewodnim uczynił ów złoty łańcuch istnienia splatający wszystkie elementy Kosmosu. Na początku książki autor przedstawił własne rozumienie przedmiotu swoich badań: „Historię idei pojmuję jako dziedzinę bardziej szczegółową i jednocześnie mniej ograniczoną niż historia filozofii. Znamionuje ją przede wszystkim charakter podmiotów, którymi się zajmuje. I choć w dużej mierze zajmuje się tym samym materiałem, co inne gałęzi dziejów myśli, oraz w dużym stopniu opiera się na wynikach badań z tych dziedzin, to dzieli ów materiał w szczególny sposób – jego części umieszcza w nowych grupach i relacjach, patrząc nań pod kątem określonego celu. Można powiedzieć – choć porównanie to niesie z sobą pewne niebezpieczeństwa – że jej wstępna procedura analogiczna jest do procedury chemii

⁹ E. Śnieżyńska-Stolot, R. Perkowski, *Po co nam historia idei?*, w: *Spotkania Klubu Historii Idei 1996–2004*, red. E. Śnieżyńska-Stolot, Kraków 2005, s. 9–14, cyt. ze s. 9.

analitycznej”¹⁰. Jednakże, jak podkreśla to Ewa Śnieżyńska-Stolot, ostatecznym celem historii idei według Lovejoya jest odpowiedź na pytanie o istotę człowieka, biorąc jednak pod uwagę historyczny, zmienny punkt widzenia, inaczej niż w antropologii kultury¹¹.

Na gruncie polskim za najważniejsze ośrodki tej dyscypliny uznać należy: Kraków (gdzie przy Uniwersytecie Jagiellońskim działa od 1996 r. Międzynarodowy Klub Historyków Idei), Warszawę (należy tu wspomnieć o dorobku naukowym warszawskiej szkoły historyków idei związanej z Instytutem Filozofii i Socjologii PAN oraz Uniwersytetem Warszawskim) i Poznań (Zakład Myśli i Kultury Politycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza). Wydaje się jednak, że w polskiej historiografii w tej dyscyplinie dominuje przede wszystkim historia idei i doktryn politycznych¹². Mnie natomiast najbardziej interesuje pogranicze historii idei i historii sztuki.

W związku z powyższym inspirujące dla metod badawczych przyjętych w niniejszej pracy okazały się także nowe interpretacje architektury XIX w. i próby odczytania jej kontekstów społecznych i kulturowych. Takie podejście proponuje m.in. Anthony Alofsin w swojej książce poświęconej interpretacji symbolicznej treści architektury w imperium Habsburgów¹³. Trzeba tu także wspomnieć o cyklu interdyscyplinarnych konferencji naukowych organizowanych w Instytucie Historii PAN – „Architektura w mieście i architektura dla miasta”, a także dwóch opublikowanych dotąd tomach pokonferencyjnych¹⁴, które okazały się ciekawym i inspirującym punktem odniesienia dla nowego spojrzenia metodologicznego na XIX-wieczną architekturę.

Dla ukazania recepcji idei pojawiających się w dyskusji o kulturze i sztuce narodowej analizie poddano działalność towarzystw kulturalno-społecznych. Z pewnością było to tylko jedno z wielu możliwych – daleko bardziej oczywistych – rozwiązań (takich jak np. analiza popularnych

¹⁰ A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 9.

¹¹ E. Śnieżyńska-Stolot, R. Perkowski, *op. cit.*, s. 10.

¹² Por. np. *Genealogia współczesności. Historia idei w Polsce 1815–1939*, wstęp T. Snyder, red. B. Błesznowski, M. Król, A. Puchejda, Warszawa 2015.

¹³ A. Alofsin, *When Buildings Speaks. Architecture as a Language in Habsburg Empire and Its Aftermath 1867–1933*, Chicago 2006.

¹⁴ *Architektura w mieście. Architektura dla miasta*, t. 1: *Społeczne i kulturowe aspekty funkcjonowania architektury na ziemiach polskich lat 1815–1914*, red. M. Getka-Kenig, A. Łupienko, Warszawa 2017; *Architektura w mieście. Architektura dla miasta*, t. 2: *Przestrzeń publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, red. A. Łupienko, A. Zabłocka-Kos, Warszawa 2019.

przewodników turystycznych czy prasy), dla zbadania kwestii odbioru społecznego o tyle kuszące, że – jak się wydaje – dotychczas pod tym kątem niewykorzystywane przez badaczy. Postaram się również wykazać związek między działalnością owych towarzystw a będącą tematem tej pracy dyskusją. W związku z powyższym w części trzeciej niezwykle przydatne okażą się metody badawcze wypracowane przez historię społeczną.

1.5. Źródła i literatura przedmiotu

Niniejsza monografia ma złożoną strukturę. Wykorzystywane są w niej różnorodne typy źródeł, a poszczególne części pracy wymagają nieco innego warsztatu badawczego i znajomości literatury przedmiotu o zróżnicowanej tematyce. Dlatego zdecydowałam się rozpocząć omówienie bibliografii od odniesienia się do istniejącej literatury przedmiotu, którą będę przedstawiać w porządku tematycznym, zgodnie z układem poszczególnych rozdziałów. Następnie zaprezentuję źródła, w analogicznym układzie, z jednym jednakże wyjątkiem, rozpoczynając od archiwaliów, które wykorzystywane są przede wszystkim w części trzeciej. Należy także zaznaczyć, że poniższe omówienie koncentrować się będzie przede wszystkim na najistotniejszych dla tej pracy pozycjach.

Na początku trzeba zauważyć, że zaproponowane sformułowanie tematu może budzić pewne wątpliwości. Wydaje się bowiem, że zagadnienie sztuki narodowej czy też stylu narodowego jest już mocno ugruntowane w literaturze przedmiotu. Jak wynika chociażby z przeglądu cytowanych powyżej publikacji, zagadnienie to dotąd było przede wszystkim domeną dociekań historyków sztuki. Terminy „sztuka narodowa” czy „styl narodowy” omawiane są zarówno w opracowaniach ogólnych dotyczących sztuki w interesującym nas okresie¹⁵, w monografiach poświęconych kolejnym stylom aspirującym do miana narodowego¹⁶, jak też w bardziej szczegółowych omówieniach zagadnień¹⁷.

Dla przedstawienia szerszego, europejskiego tła prezentowanych zagadnień istotna była w pierwszej kolejności literatura przedmiotu dotycząca angielskiego Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł – Arts & Crafts Movement,

¹⁵ Por. np. T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.

¹⁶ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004.

¹⁷ Zob. np. A. Kostrzyńska-Miłosz, *Styl narodowy i nacjonalizm w polskich wnętrzach pierwszej połowy XX wieku*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950...*, s. 191–198.

który był zapewne jedną z ważniejszych inspiracji europejskich poszukiwań stylu narodowego. Pomocna okazała się tutaj kwerenda w National Library of Art w Londynie. Pozwoliła zapoznać się z najważniejszymi nurtami międzynarodowej literatury związanej z tym zagadnieniem i wybrać tytuły najbardziej przydatne z punktu widzenia niniejszej rozprawy. Wśród bogatej literatury tego zagadnienia można wymienić np. artykuł Józefa A. Mrozka, będący jak się wydaje dobrym omówieniem koncepcji Ruskina i historii ruchu¹⁸, obszerną monografię autorstwa Rosalind Blakesley, w której zwrócono m.in. uwagę na odrębność polskiej i węgierskiej interpretacji angielskiego ruchu, w duchu narodowym¹⁹, czy też pracę Edyty Supińskiej-Polit poświęconą najważniejszemu symbolowi Arts & Crafts Movement i jego ideowej analizie²⁰. Ważne okazały się dla mnie zwłaszcza pozycje dotyczące europejskiej reinterpretacji haseł tego ruchu, w wielu wypadkach prowadzące do poszukiwań własnego stylu narodowego. Trzeba tu przede wszystkim wspomnieć o pokonferencyjnym tomie artykułów pod redakcją irlandzkiej badaczki Nicoli Gordon Bowe²¹. Ciekawe informacje można było znaleźć także w pozycji przygotowanej z okazji wystawy przez londyńskie Victoria and Albert Museum²². Percepcji nowych prądów w sztuce środkowoeuropejskiej (zwłaszcza na terenie monarchii habsburskiej) poświęcona jest z kolei praca Elizabeth Clegg²³. Zagadnieniem recepcji sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej (w tym w Polsce) zajmuje się też ciekawa praca Andrzeja Szczerskiego²⁴, należy również wspomnieć w tym kontekście o różnorodnym i inspirującym tomie pokonferencyjnym wydanym w Krakowie²⁵. Istnieje wreszcie literatura przedmiotu dotycząca

¹⁸ J.A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, w: *Sztuka świata*, t. 8, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 297–313.

¹⁹ R.P. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, London–New York 2009. Praca ta zawiera m.in. wybór literatury dotyczącej europejskich interpretacji ruchu, a także zestawienie najważniejszych wydarzeń, istotnych dla jego rozwoju w poszczególnych krajach.

²⁰ E. Supińska-Polit, *Dom Arts & Crafts. Geneza i idea*, Warszawa 2004.

²¹ *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. N.G. Bowe, Dublin 1993.

²² *International Arts and Crafts*, red. K. Livingstone, L. Parry, London 2005, a zwł. art.: A. Szczerski, *Central Europe*, s. 238–251.

²³ E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven–London 2006.

²⁴ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002.

²⁵ *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997.

wyłącznie recepcji angielskich nurtów na ziemiach polskich, a zwłaszcza poglądów teoretyka tego ruchu Johna Ruskina, który w okresie Młodej Polski zyskał u nas dużą popularność. Wymienić tu można takie pozycje jak np. artykuł Marty Wiszniowskiej poświęcony pierwszemu etapowi recepcji poglądów Ruskina na ziemiach polskich²⁶, tekst tej samej autorki skupiający się na związkach zakopiańskiego środowiska artystycznego z poglądami angielskiego filozofa²⁷, a także klasyczne już opracowanie Bożeny Wojnowskiej przedstawiające swoistą fascynację ówczesnej polskiej elity tym nurtem filozoficznym²⁸.

Przegląd literatury wykorzystanej w części drugiej niniejszej pracy należałoby zacząć od opracowań, które pozwoliły ukazać genezę interesujących nas zjawisk w epoce romantyzmu. Wydaje się, że spośród obszernej literatury warto wskazać klasyczną już pracę Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej *Romantyzm i historia*²⁹. Przydatny dla naświetlenia procesu kształtowania się w romantyzmie istotnych dla nas zagadnień okazał się także artykuł Marii Janion ukazujący proces sakralizacji narodowej przeszłości przez artystów³⁰. Ponieważ ważnym punktem odniesienia dla fascynacji historią narodową okazały się Puławy Czarторыjskich należy tu wspomnieć również o książce Aliny Aleksandrowicz³¹.

Wśród najważniejszych dla tej części pracy opracowań należałoby wymienić pionierski i obszerny artykuł Andrzeja Olszewskiego³², w którym autor omawia najważniejsze zagadnienia związane z poszukiwaniami stylu narodowego, skupiając się na zrelacjonowaniu głosów teoretyków i praktyków architektury. Syntetyczne omówienie najważniejszych etapów poszukiwań stylu narodowego możemy znaleźć także w anglojęzycznym artykule Małgorzaty Omilanowskiej³³. Niezwykle cenna dla niniejszej pracy okazała

²⁶ M. Wiszniowska, *Pierwszy okres recepcji Ruskina w Polsce*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis” 1971, nr 11, s. 11–18.

²⁷ *Eadem*, *Popularity Against the Odds: Ruskin and Zakopane*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. English Studies” 5, 1995, s. 49–57.

²⁸ B. Wojnowska, *Ruskinizm*, „Studia Estetyczne” 13, 1976, s. 259–281.

²⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.

³⁰ M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego «sacrum»*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979, s. 13–30.

³¹ A. Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czarторыjskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj*, Puławy 2011.

³² A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka” 7, 1956, nr 3–4, s. 275–372.

³³ M. Omilanowska, *Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century*, w: *Art and the National Dream...*, s. 99–116.

się natomiast nowsza, oparta na bogatym materiale źródłowym, wartościowa praca Krzysztofa Stefańskiego, poświęcona poszukiwaniom stylu narodowego w architekturze sakralnej³⁴. Należy też zwrócić uwagę na monografię tegoż autora³⁵, dotyczącą zarówno sakralnego, jak i świeckiego budownictwa na przełomie wieków. Na zrelacjonowaniu głównych tez zwolenników poszukiwania stylu narodowego w zabytkach średniowiecza koncentruje się natomiast artykuł Andrzeja Majdowskiego³⁶. Jednakże nie ze wszystkimi tezami autora można się w pełni zgodzić, zwłaszcza w zakresie prezentacji poglądów głównych uczestników debaty: Karola Matuszewskiego i Franciszka Ksawerego Martynowskiego, zawierającej niestety część błędnych informacji. Druga z przywołanych postaci często uznawana jest za jednego z najciekawszych teoretyków sztuki przełomu wieków. Osobną monografię poświęciła mu Bożena Wierzbicka³⁷. Decydującą rolę w dyskusji towarzyszącej poszukiwaniom nowego stylu narodowego w zabytkach przeszłości odegrali jednak zawodowi architekci. Stąd w pracy wykorzystano monograficzne opracowania wybranych twórców: np. Sławomira Odrzywolskiego³⁸ czy Władysława Ekielskiego³⁹. Ważne miejsce w bibliografii zajmują także opracowania twórczości i poglądów dwóch najistotniejszych jak się wydaje praktyków i teoretyków poszukiwań stylu narodowego w architekturze – Stefana Szyllera autorstwa Małgorzaty Omilanowskiej⁴⁰, a także Jana Sasa Zubrzyckiego – w ujęciu Krzysztofa Stefańskiego, (wykorzystującego m.in. nieznane wcześniej archiwalia)⁴¹, czy nowej biografii tego galicyjskiego architekta autorstwa Jerzego Wowczaka⁴².

Polskie budownictwo aspirujące do stylu narodowego mogło bez przeszkód rozwijać się w zasadzie tylko w Galicji. W pozostałych zaborach

³⁴ K. Stefański, *Polska architektura sakralna. W poszukiwaniu narodowego stylu*, Łódź 2002.

³⁵ *Idem*, *Architektura historyzmu na ziemiach polskich*, Łódź 2005.

³⁶ A. Majdowski, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki w polskiej architekturze sakralnej XIX wieku*, „Nasza Przeszłość” 78, 1992, s. 303–328.

³⁷ B. Wierzbicka, *Franciszek Ksawery Martynowski: 1848–1896. Polihistor, teoretyk restauracji zabytków, krytyk sztuki*, Warszawa 1998.

³⁸ H. Górńska, *Neorenesans w twórczości architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 95–107.

³⁹ G. Grajewski, *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927)*, w: *ibidem*, s. 109–123.

⁴⁰ M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller 1857–1933*, Warszawa 2008. Praca zawiera obszerny wybór bibliografii, a także pełny wykaz projektów i realizacji tego architekta.

⁴¹ K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria łęków odpornych”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 60, 2015, nr 4, s. 53–70. Artykuł ten zawiera także rys biograficzny tego architekta.

⁴² J. Wowczak, *Jan Sas Zubrzycki: architekt, historyk i teoretyk architektury*, Kraków 2017.

w przestrzeni publicznej polska architektura, która chciała wyrażać narodowe aspiracje, musiała walczyć o zaistnienie z obcymi wpływami. Jeśli chodzi o zabór rosyjski należy wspomnieć przede wszystkim o dorobku naukowym Piotra Paszkiewicza, a zwłaszcza o pracy poświęconej Warszawie⁴³, a także o książce analizującej ideowe znaczenie rosyjskiej architektury sakralnej wznoszonej w zachodnich guberniach Cesarstwa⁴⁴. Dla ogólnego aspektu interpretacyjnego cenny okazał się też artykuł tegoż autora analizujący kolejne etapy rusyfikacji, zwłaszcza na płaszczyźnie kulturalnej⁴⁵. Jeśli chodzi zaś o analizę podobnych zjawisk w zaborze pruskim przydatne były takie opracowania, jak książka Zofii Ostrowskiej-Kęmbłowskiej⁴⁶ czy monografia Jana Skuratowicza poświęcona budownictwu w Poznaniu w interesującym nas okresie⁴⁷.

Omawiając wykorzystaną literaturę przedmiotu, nie można zapomnieć o opracowaniach bardziej ogólnych, pozwalających lepiej poznać klimat epoki i dających szersze tło interpretacyjne dla interesujących nas zjawisk. Należałoby tu zwrócić uwagę przede wszystkim na trzytomową pracę poświęconą dziejom inteligencji polskiej, przygotowaną pod redakcją Jerzego Jedlickiego⁴⁸. Wszak to właśnie ta grupa społeczna była głównym twórcą, a zarazem adresatem debaty toczącej się wokół kultury i sztuki narodowej. Inspirująca okazała się także obszerna monografia Tadeusza Epszteina ukazująca kulturalne i artystyczne zainteresowania ziemiaństwa polskiego na Ukrainie⁴⁹. Jak się okazało, omawiana w tej pracy grupa z racji swej pozycji społecznej i możliwości finansowych odgrywała dominującą rolę w działalności towarzystw kulturalno-społecznych prezentowanych w trzeciej części pracy. Co istotne, w przypadku tej warstwy społecznej granice zaborcze nie miały tak dużego znaczenia. Przykładowo

⁴³ P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991.

⁴⁴ *Idem*, *W służbie Imperium Rosyjskiego, 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999. Praca ta jest bogato ilustrowana, zawiera również obszerną bibliografię.

⁴⁵ *Idem*, *W cieniu tronu i ottarza. Polityka imperialna Rosji i jej aspekty rusyfikacyjne (fazy i przejawy)*, w: *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 7–27.

⁴⁶ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, wyd. 2. popr. i uzup., Poznań 2009.

⁴⁷ J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991.

⁴⁸ *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, t. 1–3, red. J. Jedlicki, Warszawa 2008.

⁴⁹ T. Epsztajn, *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX w.*, Warszawa 2005. Praca ta oparta jest na bogatej, archiwalnej bazie źródłowej i zawiera obszerną bibliografię.

osoby omawiane we wspomnianej monografii Epszteina brały np. czynny udział w pracach kilku krakowskich towarzystw wspomnianych w niniejszej książce. Wśród ogólnych opracowań wykorzystanych w pracy nie można zapomnieć też o bardzo ciekawym tekście Bogusława Doparta, będącym udaną próbą syntezy historii kultury polskiej w dobie zaborów⁵⁰, zamieszczonym w tomie poświęconym kulturze i społeczeństwu z serii *Historie Polski w XIX wieku* pod redakcją Andrzeja Nowaka. Warto podkreślić, że w przeciwieństwie do różnych syntez poświęconych historii Polski, gdzie kultura często traktowana jest marginalnie, tutaj poświęcono tym kwestiom należyłą uwagę.

Pośród omawianej literatury przedmiotu oddzielną grupę stanowią prace omawiające poszczególne style uważane za narodowe. Jeśli chodzi o styl zakopiański, posiadający stosunkową bogatą literaturę, w pierwszej kolejności należy wspomnieć przywołaną już wyżej monografię Barbary Tondos pt. *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*⁵¹. Co warte podkreślenia, pozycja ta zawiera ponadto wyczerpującą bibliografię stylu zakopiańskiego. Dokładne omówienie poglądów Stanisława Witkiewicza, twórcy stylu, zawiera obszerny i ciekawy artykuł Zbigniewa Moździerza, który podejmuje też próbę innego spojrzenia na genezę teorii twórcy willi „Pod Jedłami”⁵². Analizą koncepcji Witkiewicza zajmuje się także umieszczony w tym samym tomie pokonferencyjnym artykuł wspomnianej Barbary Tondos⁵³. Nowe wątki interpretacyjne, wykazujące powiązania stylu zakopiańskiego z norweskim budownictwem drewnianym, można znaleźć w jednym z nowszych artykułów Małgorzaty Omilanowskiej⁵⁴. Problematyką stylu zakopiańskiego zajmował się również angielski badacz David Crowley. Należy tu przede wszystkim wspomnieć o dwóch jego publikacjach: książce poświęconej kształtowaniu się koncepcji stylu narodowego w Polsce⁵⁵ oraz

⁵⁰ B. Dpart, *Kultura polska lat 1796–1918*, w: *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki. Modernizacja i kultura*, red. A. Nowak, Warszawa 2013, s. 269–488. Tekst ten opatrzony jest także szerokim wyborem bibliografii.

⁵¹ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna...*

⁵² Z. Moździerz, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja*, w: *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20–22 października 1995*, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 293–328.

⁵³ B. Tondos, *O niektórych cechach stylu zakopiańskiego*, w: *ibidem*, s. 329–340.

⁵⁴ M. Omilanowska, „Podwójna” rola regionalizmu. *Styl zakopiański w polskiej architekturze przełomu XIX i XX wieku*, w: *eadem, Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 61–84.

⁵⁵ D. Crowley, *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992.

artykule analizującym narodowe i międzynarodowe cechy stylu zakopiańskiego⁵⁶. Nie można także pominąć publikacji omawiających sztandarowe realizacje w stylu zakopiańskim, takich jak np. książka Teresy Jabłońskiej i Zbigniewa Moździerz o willi „Koliba”⁵⁷ czy też pozycja przygotowana pod redakcją Wiesława A. Wójcika, koncentrująca się na dziejach najsłynniejszego domu w stylu zakopiańskim⁵⁸. Całokształt góralskich zainteresowań twórcy stylu zakopiańskiego przedstawia natomiast monografia Jana Majdy⁵⁹. Omawiając literaturę związaną ze stylem zakopiańskim, wypada też wspomnieć o książce Małgorzaty Omilanowskiej dotyczącej dziejów Połagi w czasach, kiedy należała do Tyszkiewiczów⁶⁰. Monografia ta opowiada co prawda przede wszystkim o losach znanego uzdrowiska, jednakże autorka sporo miejsca poświęciła sprawie planowanej budowy zaprojektowanego przez Stanisława Witkiewicza kurhauzu w stylu zakopiańskim, uwypuklając znaczenie symboliczne tego projektu. W podobnym duchu kwestie te przedstawił w nowatorskiej i bardzo interesującej interpretacji Andrzej Szczerski, łącząc ideę stylu zakopiańskiego z ideą jagiellońską, skupiając się tym razem na symbolice stacji kolejowej wybudowanej według projektu Witkiewicza w Syłgudyszkach⁶¹.

Podobnie jak styl zakopiański, również styl dworski ma bogatą literaturę. Wśród najistotniejszych dla niniejszej pracy pozycji należy na pierwszym miejscu przywołać dorobek naukowy Marty Leśniakowskiej, a zwłaszcza monografię omawiającą genezę, wzorce architektoniczne, znaczenie mityczne i symboliczne polskiego dworu⁶². Przydatne okazały się również takie opracowania wspomnianej autorki jak np. artykuł *O rodzimości negatywnej*⁶³ czy „*Jam dwór polski...*”, czyli *raz jeszcze o mityzacji w nauce*⁶⁴,

⁵⁶ *Idem*, *Polska odnaleziona w Tatrach – regionalne, narodowe i międzynarodowe cechy stylu zakopiańskiego*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej...*, s. 195–203.

⁵⁷ T. Jabłońska, Z. Moździerz, „Koliba”, *pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Zakopane 1994.

⁵⁸ *Dom pod Jedłami i jego twórca. Studia i wspomnienia*, red. W.A. Wójcik, Kraków 1997.

⁵⁹ J. Majda, *Góralczyzna i Tatry w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Kraków 1998.

⁶⁰ M. Omilanowska, *Nadbałtyckie Zakopane. Połaga w czasach Tyszkiewiczów*, Warszawa–Sopot 2011.

⁶¹ A. Szczerski, *Styl narodowy – Zakopane, Litwa i esperanto*, w: *idem*, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 19–40.

⁶² M. Leśniakowska, „Polski dwór”: *wzorce architektoniczne, mit, symbol*, Warszawa 1996.

⁶³ *Eadem*, *O rodzimości negatywnej*, w: *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991, s. 127–135.

⁶⁴ *Eadem*, „Jam dwór polski...”, *czyli raz jeszcze o mityzacji w nauce*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 44, 1990, nr 3, s. 29–34.

a także *Jak budowano „polski dwór”*⁶⁵. Uwagę należy też zwrócić na wielotomową publikację będącą plonem seminarium poświęconego polskiemu dworowi⁶⁶. Tomy te zawierają nieraz przyczynkarskie artykuły, które jednakże stanowią cenne uzupełnienie dla interesujących nas zagadnień. Przydatne dla niniejszej pracy okazał się także monograficzny artykuł Jana Skuratowicza o budownictwie dworkowym w kolebce stylu krajowego – Wielkopolsce⁶⁷. Problematykę tę autor rozszerzył następnie w książce omawiającej dwory i pałace na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego⁶⁸.

Z zagadnieniem propagowania idei stylu dworkowego ściśle związana jest działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Różnorodna i bardzo ważna dla naszego tematu aktywność TPSS nie doczekała się dotąd osobnej monografii, jednakże sporo informacji na ten temat można znaleźć w pracy Ireny Huml poświęconej działalności Warsztatów Krakowskich⁶⁹, TPSS było bowiem bezpośrednim poprzednikiem owej artystycznej instytucji. O roli TPSS w propagowaniu nowych wzorów architektonicznych wspomina także Andrzej Olszewski⁷⁰.

Dla pokazania genezy współistnienia w lwowskiej przestrzeni miejskiej stylu zakopiańskiego i huculskiej secesji – uważanej za narodowy styl ukraiński – ważne było bliższe przyjrzenie się Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 r. Cenna okazała się tutaj monografia autorstwa Wojciecha Puchty, poświęcona temu wydarzeniu⁷¹. Dla tego wątku rozważań istotne były także opracowania, w których pojawiła się tematyka narodowych odmian secesji w stolicy Galicji. Można tutaj wymienić chociażby prace Jurija Biriulowa⁷², Julii Bohdanovej i Żanny Komar⁷³ czy też ciekawy artykuł tej drugiej badaczki, poświęcony poszukiwaniom żydowskiego

⁶⁵ Eadem, *Jak budowano „polski dwór”*, w: *Dwór polski. Architektura, tradycja, historia*, Kraków 2006, s. 7–48.

⁶⁶ *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, t. 1–9, Warszawa–Kielce 1990–2008.

⁶⁷ J. Skuratowicz, „Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto...*, s. 125–143.

⁶⁸ Idem, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981.

⁶⁹ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.

⁷⁰ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

⁷¹ W. Puchta, *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 roku*, Wrocław 2016.

⁷² J. Biriulow, *Wiatr przemian. Nowe tendencje w architekturze Lwowa 1890–1914*, w: *Architektura Lwowa w XIX wieku*, red. Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 55–75.

⁷³ Ż. Komar, J. Bohdanova, *Secesja we Lwowie / Secession in Lviv*, tłum. K. Szuster, Kraków 2014.

stylu narodowego⁷⁴. Problematyka stylów narodowych w lwowskiej architekturze pojawia się także w obszernej monografii Jakuba Lewickiego⁷⁵.

Istotną dominantą w niniejszej pracy są dwie wystawy światowe w Paryżu w 1900 i 1925 r., a przede wszystkim kwestia tak różnej formy polskiej reprezentacji podczas tych wydarzeń. Dla opracowania obydwu paryskich wystaw niezwykle przydatna okazała się obszerna, szczegółowa i dobrze udokumentowana praca Anny Drexlerowej i Andrzeja Olszewskiego⁷⁶, może ona być pomocna również przy omawianiu wielu innych tematów. Wystawie z 1900 r. poświęcone są także artykuł i monografia Eleonory Jedlińskiej⁷⁷. Na gruncie polskiej historiografii bogatszą literaturę posiada natomiast druga ze wspomnianych wystaw, a zwłaszcza udany występ polskiej reprezentacji. Paryskiej wystawie z 1925 r. specjalną sesję poświęcił Instytut Sztuki PAN. Opublikowane z niej materiały zawierają wiele ciekawych i przydatnych artykułów⁷⁸. Z dostępnej literatury można wymienić też szczegółowe opracowanie Marii Rogoyskiej⁷⁹ oraz artykuł Sergiusza Michalskiego przybliżający architekturę Pawilonu Polskiego⁸⁰.

Oddzielne omówienie należy się literaturze przedmiotu wykorzystanej w trzeciej części pracy, a dotyczącej działalności towarzystw kulturalno-społecznych. Kompendium wiedzy na ten temat jest *Słownik polskich towarzystw naukowych*, a zwłaszcza jego drugi tom (publikowany w trzech częściach), omawiający aktywność towarzystw działających w przeszłości na ziemiach polskich⁸¹. Interesujące mnie najbardziej z racji obranego tematu towarzystwa o charakterze kulturalno-społecznym niejednokrotnie

⁷⁴ Ż. Komar, *W poszukiwaniu stylu żydowskiego. Archeologia lwowskiego modernizmu*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 1, s. 88–101.

⁷⁵ J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005.

⁷⁶ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005; praca ta zawiera bogatą i przydatną bibliografię.

⁷⁷ E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku – zwycięstwo historii nad nowoczesnością*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 33, 1989, s. 73–90; eadem, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.

⁷⁸ *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

⁷⁹ M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963, s. 21–64.

⁸⁰ S. Michalski, *Pawilon polski na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, Warszawa 1996, s. 228–236.

⁸¹ *Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. 2: *Towarzystwa naukowe i upowszechniające naukę działające w przeszłości na ziemiach polskich*, cz. 1–3, red. B. Sordylowa, Wrocław–Warszawa 1990–2001.

nie znalazły jednak miejsca we wspomnianym wyżej *Słowniku* bądź też krótka informacja tam zamieszczona stanowiła jedyne opracowanie dotyczące ich działalności.

Ponieważ większość interesujących mnie towarzystw odnosiła się w swojej działalności w jakiś sposób do problematyki ochrony dziedzictwa narodowego czy konserwacji zabytków, przydatne okazały się ogólne opracowania poświęcone tej tematyce. Można tu wymienić np. pracę Jerzego Frycza omawiającą problematykę restauracji i konserwacji zabytków w trudnym okresie zaborów⁸². Nowsze opracowania to m.in. artykuł Piotra Kosiewskiego i Jarosława Krawczyka⁸³, będący merytorycznym wstępem do antologii tekstów o teorii konserwacji, a także umieszczone w kolejnym tomie serii omówienie przez Ryszarda Kasperowicza koncepcji i definicji zabytku w poglądach Aloisa Riegla i Georga Dehia⁸⁴, które były również ważne dla ówczesnego polskiego środowiska historyków sztuki i konserwatorów. Ze stosunkowo niedawno wydanych pozycji poświęconych tej problematyce można też przywołać anglojęzyczną syntezę Milesa Glendinninga przedstawiającą kształtowanie się idei konserwacji zabytków od starożytności po czasy współczesne⁸⁵. Za próbę całościowego przedstawienia działalności towarzystw w kontekście ratowania zabytków należy uznać pracę Franciszka Midury⁸⁶. Co prawda w przypadku niektórych z nich ma to charakter raczej encyklopedyczny i opiera się wyłącznie na źródłach drukowanych, jednak należy uznać tę pozycję za przydatną dla poruszanej w niniejszej rozprawie tematyki. Udaną próbą omówienia współpracy krakowskich towarzystw na polu ratowania zagrożonego dziedzictwa kulturalnego jest artykuł Franciszka Ziejki⁸⁷. Niektóre z interesujących nas towarzystw doczekały się oddzielnych

⁸² J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.

⁸³ P. Kosiewski, J. Krawczyk, *Latarnia pamięci. Od muzeum narodu do katechizmu konserwatora*, w: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2012, s. 11–70.

⁸⁴ R. Kasperowicz, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków*, w: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, tłum. i wstęp R. Kasperowicz, wyd. 2 przejr. i popr., Warszawa 2012, s. 9–29.

⁸⁵ M. Glendinning, *The Conservation Movement. A History of Architectural Preservation: Antiquity to Modernity*, London 2013.

⁸⁶ F. Midura, *Spółeczna opieka nad zabytkami na ziemiach polskich do 1918 roku*, Warszawa 2004.

⁸⁷ F. Ziejka, *Ocalić dla potomnych narodowe pamiątki... O społecznym ruchu odnowy zabytków w Krakowie w XIX wieku*, „Budownictwo. Czasopismo Techniczne” 106, 2009, nr 9, s. 369–380.

opracowań monograficznych. Działalności Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej poświęcony jest artykuł Leszka Sobola⁸⁸, a funkcjonujące do dziś Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa zostało przedstawione w obszernej monografii autorstwa Wiesława Bieńkowskiego, wydanej z okazji 100-lecia istnienia⁸⁹. Również lwowskie Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza doczekało się własnej monografii autorstwa Stanisława Fity i Dobrosławy Świerczyńskiej⁹⁰. Dla przedstawienia działalności lwowskiego Towarzystwa Historycznego bardzo cenna okazała się monumentalna dwutomowa publikacja poświęcona twórcom lwowskiej historiografii XIX i XX w.⁹¹, jak również monografia przygotowana z okazji 100-lecia jego powstania⁹², zwłaszcza zamieszczone w niej artykuły Tadeusza Kondrackiego⁹³ i Adama Galosa⁹⁴ odnoszące się do początkowego okresu działalności. Rocznicowej publikacji doczekało się też Towarzystwo Ludoznawcze, które w interesującym nas okresie działało we Lwowie, nieoczekiwanie stając się m.in. miejscem zaciekłych debat wokół stylu zakopiańskiego⁹⁵. Należy także pamiętać o szczegółowych opracowaniach biograficznych dotyczących poszczególnych członków towarzystw. Można tutaj wymienić np. biografię autorstwa Juliusza Garzteckiego poświęconą Michałowi Greimowi, znanemu fotografowi z Podola⁹⁶, książkę Marii Magdaleny Blombergowej przedstawiającą działalność naukową i społeczną Wandalina Szukiewicza⁹⁷ czy też biografię Tadeusza Rutowskiego pióra Henryki Kramarz⁹⁸ oraz monografię poświęconą

⁸⁸ L. Sobol, *Zarys głównych kierunków działań Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z lat 1888–1905*, „Wiadomości Konserwatorskie” 24, 2008, s. 95–102.

⁸⁹ W. Bieńkowski, *Strażnicy dziejów miasta narodowej pamięci. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1896–1996*, Kraków 1997.

⁹⁰ S. Fita, D. Świerczyńska, *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 1886–2006*, Wrocław 2006.

⁹¹ *Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku*, t. 1, red. J. Maternicki, L. Zaszkilniak, t. 2, red. J. Maternicki, P. Sierżęga, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2007, 2014.

⁹² *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. S.K. Kuczyński, Wrocław 1990.

⁹³ T. Kondracki, *Ksawery Liske i początki Polskiego Towarzystwa Historycznego*, w: *ibidem*, s. 77–84.

⁹⁴ A. Galos, *Powstanie Towarzystwa Historycznego i jego organu naukowego*, w: *ibidem*, s. 85–95.

⁹⁵ *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (1895–1995)*, red. Z. Kłodnicki, Wrocław 1997.

⁹⁶ J. Garztecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972.

⁹⁷ M.M. Blombergowa, *Wandalin Szukiewicz. Syn Ziemi Lidzkiej – badacz i społecznik (1852–1919)*, Warszawa–Lida 2010, http://pawet.net/files/w_szukiewicz.pdf (13 IX 2015).

⁹⁸ H. Kramarz, *Tadeusz Rutowski: portret pozytywisty i demokraty galicyjskiego*, Kraków 2001.

Aleksandrowi Czołowskiemu, napisaną przez Iwonę Zimę⁹⁹. Rutowski i Czołowski byli działaczami Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa. Jeśli chodzi o literaturę przedmiotu dotyczącą działalności towarzystw w zaborze pruskim, to (z racji uwarunkowań, o których będzie niżej mowa) dominują teksty odnoszące się do Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Przydatny okazał się szkic Lecha Trzeciakowskiego dotyczący okresu zaborów, zamieszczony w jubileuszowej publikacji wydanej z okazji 125-lecia PTPN¹⁰⁰. Ciekawy i wieloaspektowy jest również tom konferencyjny analizujący różne aspekty współpracy ponad zaborowej PTPN¹⁰¹.

Nieco bogatszą literaturę mają omawiane w niniejszej pracy towarzystwa kulturalno-społeczne w zaborze rosyjskim. Tu również okazały się przydatne opracowania dotyczące bardzo aktywnego środowiska historyków. W pierwszej kolejności należy wymienić książkę poświęconą warszawskiemu Towarzystwu Miłośników Historii¹⁰² oraz artykuł Henryka Rutkowskiego na temat jego początków¹⁰³. Swojej monografii autorstwa Konrada Jacka Jędrzejczyka doczekało się też niezwykle aktywne w dobie rozbiorów Polskie Towarzystwo Krajoznawcze¹⁰⁴. Z punktu widzenia tematyki poruszanej w niniejszej pracy interesujący okazał się również artykuł Remigiusza Matyjasa omawiający patriotyczne aspekty działalności PTK¹⁰⁵. Należy także wymienić artykuł Wandy Skowron dotyczący organizowanej w 1912 r. z dużym rozmachem wystawy „Krajobraz Polski”¹⁰⁶. Stosunkowo niedawno została wydana obszerna naukowa monografia – powiązanego z dwoma wyżej wymienionymi stowarzyszeniami –

⁹⁹ I. Zima, *Aleksander Czołowski 1865–1944: luminarz lwowskiej kultury*, Gdynia 2011.

¹⁰⁰ L. Trzeciakowski, *W dobie rozbiorowej, w: Veritate et scientia. Księga pamiątkowa w 125-lecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. A. Gąsiorowski, Warszawa–Poznań 1982, s. 10–38.

¹⁰¹ *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. W. Molik, A. Hinc, Poznań 2012.

¹⁰² *Warszawskie środowisko historyczne w XX wieku: dziewięćdziesięciolecie Towarzystwa Miłośników Historii*, red. M.M. Drozdowski, H. Szwanowska, Warszawa 1997.

¹⁰³ H. Rutkowski, *Początki Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie (1906–1914)*, „Przegląd Historyczny” 98, 2007, nr 4, s. 513–536.

¹⁰⁴ K.J. Jędrzejczyk, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (1906–1950). Zarys dziejów*, Włocławek 2006.

¹⁰⁵ R. Matyjas, *Patriotyczne aspekty działalności Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w latach 1906–1921*, w: *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa polskiego. Kontynuacja pracy krajoznawczej jako wartość kulturotwórcza*, t. 5, Warszawa 2011, s. 59–76.

¹⁰⁶ W. Skowron, *Wystawa „Krajobraz Polski” 1912 – ze szczególnym uwzględnieniem Działu Fotograficznego*, http://khit.pttk.pl/teksty/Wystawa_Krajobraz_Polski-1912_w_skowron.pdf (19 I 2016).

warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, zawierająca szczegółowe studia poszczególnych aspektów jego działalności, pod redakcją Ewy Manikowskiej i Piotra Jamskiego¹⁰⁷. Wykorzystane zostały w niej przede wszystkim archiwalia i źródła ikonograficzne ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, a książka jest też zaopatrzona w przydatny wybór bibliografii. Należy wspomnieć jeszcze o pracy Wojciecha Jaworskiego¹⁰⁸ przedstawiającej działalność organizacji społecznych w Królestwie Polskim z perspektywy prawnych uwarunkowań i legalizacji działań. Autor nie zajmuje się jednak funkcjonowaniem tych instytucji życia społecznego ani ich składem narodowościowym, omawiając łącznie np. polskie i rosyjskie stowarzyszenia. W związku z tym praca ta nie okazała się zbyt pomocna z punktu widzenia obranego przeze mnie tematu, daje jednak pewne rozeznanie w różnorodności i bogactwie form działalności towarzystw w Królestwie Polskim w interesującym nas okresie.

W tej części książki wykorzystane zostały także prace dające szerszy obraz omawianych zjawisk i ukazujące inne formy percepcji interesującego mnie dyskursu wokół idei narodowej sztuki. Trzeba tutaj wspomnieć przede wszystkim o monumentalnej pracy Grzegorza Bąbiaka podejmującej problem mecenatu artystycznego elit¹⁰⁹, a także nowsze prace dotyczące teorii i historii ruchu muzealnego na ziemiach polskich¹¹⁰ oraz opracowania cyfrowe tej tematyki¹¹¹.

Jeśli chodzi o poruszone w epilogu kwestie ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny światowej, to w pierwszej kolejności należy tutaj wspomnieć opracowania Ewy Manikowskiej – obszerny artykuł zamieszczony we wspomnianym już tomie poświęconym dziejom TOnZP¹¹² oraz tekst ukazujący szerszy, ogólnoeuropejski kontekst

¹⁰⁷ *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2010.

¹⁰⁸ W. Jaworski, *Przemiany legalnego życia społecznego w Królestwie Polskim w latach 1864–1914*, Sosnowiec 2006.

¹⁰⁹ G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010.

¹¹⁰ *Muzeum a pamięć. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018.

¹¹¹ Muzeum pamięci. Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 r.), <http://muzeum-pamieci.umk.pl/> (17 VIII 2020).

¹¹² E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*, s. 20–91.

wspomnianej tematyki¹¹³. Pomocne okazały się także publikacje Mariusza Korzeniowskiego¹¹⁴.

Po omówieniu literatury przedmiotu z uwzględnieniem wybranych, najważniejszych pozycji z bibliografii przejdę teraz do scharakteryzowania bazy źródłowej. Na wstępie należy poczynić istotne zastrzeżenie. Przy tak skonstruowanym temacie zgromadzenie kompletnej bazy źródłowej byłoby wręcz niemożliwe. Należałoby bowiem przejrzeć całość dostępnej w archiwach i bibliotekach spuścizny rękopiśmiennej (korespondencji, diariuszy, wspomnień) należącej do ówczesnej elity artystyczno-intelektualnej, która była głównym uczestnikiem omawianej tu debaty wokół idei kultury i sztuki narodowej. Chcąc poszukać odbiorców tych idei, należałoby jeszcze poszerzyć kwerendę. Konieczne było zatem ukierunkowanie poszukiwań archiwalnych i zawężenie ich do grupy źródeł ściśle związanych z owym dyskursem, jednocześnie dającej pewien obraz społecznej recepcji głoszonych haseł stylu narodowego czy – szerzej – kultury narodowej. Polem takiej obserwacji stały się towarzystwa kulturalno-społeczne. W związku z sytuacją prawno-polityczną większość towarzystw działała w Galicji i stamtąd też pochodzi gros materiałów archiwalnych. W Archiwum Narodowym w Krakowie zachował się najbogatszy zasób obrazujący działalność krakowskich towarzystw, które jednakże często miały znacznie szerszy niż tylko lokalny zasięg oddziaływania. Mamy tu do czynienia z różnymi typami źródeł, takimi jak np.: statuty, protokoły walnych zebrań i posiedzeń zarządów, sprawozdania z działalności, wydawnictwa i broszury, materiały związane z publikacjami sygnowanymi przez dane towarzystwo, dane personalne i listy członków, a także korespondencja, która przynosi najwięcej informacji o meandrach funkcjonowania danego stowarzyszenia. Za najciekawsze, a zarazem najbogatsze zespoły archiwalne można uznać akta: Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy¹¹⁵, Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury¹¹⁶ czy też Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa¹¹⁷. W Krakowie

¹¹³ *Eadem*, *Polska historia sztuki a Wielka Wojna*, „Rocznik Historii Sztuki” 40, 2015, s. 5–18.

¹¹⁴ M. Korzeniowski, *Za Złotą Bramą. Działalność społeczno-kulturalna Polaków w Kijowie w latach 1905–1920*, Lublin 2009; *idem*, *Na wygnanym szlaku... Działalność Centralnego Komitetu Obywatelskiego Królestwa Polskiego na Białorusi w latach 1915–1918*, Lublin 2001.

¹¹⁵ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy (dalej: TUMKiO), sygn. 29/561/0/TUK.

¹¹⁶ ANK, Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury (dalej: TOnPZSiK), sygn. 29/2621/0.

¹¹⁷ ANK, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (dalej: TMHiZK), sygn. 29/562/0.

przeprowadziłam też kwerendę w Archiwum Nauki PAN i PAU, ale nie przyniosła ona znaczących efektów. Można tu jednak wspomnieć o ciekawej spuściznie Mariana Sokołowskiego, znanego historyka sztuki i profesora UJ, w której m.in. udało się odnaleźć prawdopodobnie nieznan wcześniej list Stanisława Witkiewicza z grudnia 1899 r., dotyczący ewentualnego udziału w Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.¹¹⁸

Odbyłam również kwerendę w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Ukrainy we Lwowie (gdzie zapoznałam się m.in. z aktami Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i dokumentacją Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej) oraz Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego. Zwłaszcza zasób tego drugiego archiwum wydaje się być w niewielkim stopniu wykorzystany przez badaczy. Dokumentacja towarzystw kulturalno-społecznych jest tam co prawda bardzo rozproszona i nie tworzy zwartych zespołów, ale można odnaleźć ciekawe dokumenty dotyczące np. rejestracji poszczególnych towarzystw, list członków, statutów czy korespondencji z władzami miejskimi.

Dzięki kwerendzie w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich odnaleziono m.in. dokumentację związaną z głośną sprawą, bulwersującą ówczesną opinię publiczną, utworzenia Galerii Miejskiej we Lwowie i zakupu za olbrzymią kwotę bezwartościowych falsyfikatów dzieł znanych malarzy europejskich¹¹⁹. W dziale tym znajdują się także ciekawe materiały związane z jednym z uczestników owej publicznej debaty, malarzem i historykiem sztuki Marianem Olszewskim. Dla niniejszej rozprawy akta te miały jednak jedynie pomocnicze znaczenie.

Dużo bardziej skomplikowana okazała się kwestia działalności towarzystw kulturalno-społecznych w zaborze pruskim, na co wpływ miała, zmienna w całym okresie zaborów, sytuacja prawno-polityczna. W badanym czasie przełomu wieków była szczególnie dla tego typu organizacji niekorzystna i mimo istnienia przepisów pozwalających teoretycznie na funkcjonowanie tego rodzaju stowarzyszeń *de facto* zakładanie towarzystw kulturalno-społecznych było bardzo utrudnione lub wręcz niemożliwe. Kwerenda w Archiwum Państwowym w Poznaniu, w zespole Polskie partie polityczne, organizacje, stowarzyszenia i związki (sygn. 53/887/0) nie

¹¹⁸ Archiwum Nauki PAN i PAU, sygn. K III-1/4, Spuścizna Mariana Sokołowskiego. Korespondencja różna 1888–1907, Stanisław Witkiewicz do Mariana Sokołowskiego, Zakopane, 25 XII 1899 r.

¹¹⁹ Por. Zakład Narodowy im. Ossolińskich (dalej: ZNiO), Papiery Bronisława Olszewskiego dotyczące jego brata Mariana, wycinki prasowe i broszury dotyczące Galerii Miejskiej i Muzeum Przemysłowego we Lwowie, akc. 168/81 i akc. 169/81 (ob. rkps 13.344/II).

przyniosła oczekiwanych rezultatów, dominują w nim bowiem akta towarzystw o charakterze gospodarczym. Zwróciłam również uwagę na organizacje o profilu oświatowym lub samokształceniowym, ponieważ – co warto podkreślić – dla zmylenia władz zaborczych towarzystwa często działały pod fikcyjnym szyldem, w istocie zajmując się także ochroną dziedzictwa narodowego. Najważniejszą polską organizacją działającą na terenie tej prowincji było bez wątpienia Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, o czym będzie mowa dalej (zob. cz. III, podrozdz. 3.1).

Jeśli chodzi o zabór rosyjski to towarzystwa mogły tam powstawać i być oficjalnie rejestrowane dopiero po 1905 r. Ukaz carski z 4 marca 1906 r. powoływał do życia gubernialne urzędy do spraw stowarzyszeń, które miały zajmować się ich rejestracją, zatwierdzaniem statutów bądź likwidacją. Długi spis towarzystw utworzonych w samym tylko Warszawskim Urzędzie Gubernialnym do Spraw Stowarzyszeń świadczy o dużej aktywności społecznej i przyspieszeniu przemian w okresie porewolucyjnym. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że wiele z tych związków było efemerydami, które zaledwie po kilku miesiącach przestawały istnieć. Przyczyną były różnego rodzaju trudności organizacyjne bądź decyzja władz zaborczych, które często szukały tylko pretekstu do rozwiązania danego towarzystwa. Akta znajdujące się w tym zespole mają przede wszystkim charakter urzędowy. Jest to np. korespondencja z władzami w sprawie zatwierdzenia statutu bądź zmian w jego treści, oficjalne sprawozdania z działalności, listy członków czy rozliczenia finansowe. W zespole tym można znaleźć też akta policyjne, pochodzące z inwigilacji tych towarzystw, które uznano za niebezpieczne, a także zwykłe donosy, np. na działalność niezgodną ze statutem. Dokumenty te nie dają tak pełnego obrazu działalności, jak np. zespoły towarzystw krakowskich. Brak przede wszystkim wewnętrznych materiałów wytwarzanych przez te organizacje (np. korespondencji członków). Jednakże w przypadku najważniejszych towarzystw tu omawianych niedostatek ten może być łatwo zniwelowany dzięki wykorzystaniu drukowanych sprawozdań z działalności, kolejnych wersji statutów i aktualnych spisów członków oraz informacji prasowych.

W Archiwum Akt Nowych można znaleźć natomiast dokumenty dotyczące działalności Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w okresie I wojny światowej¹²⁰, a także dwa inne zespoły zawierające archiwalia ukazujące próby ratowania polskich zabytków, które znalazły się

¹²⁰ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (dalej: TOnZP), sygn. 2/1881.

wówczas na obszarze Cesarstwa Rosyjskiego: zespół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie¹²¹, a także Akta Franciszka Nowodworskiego, w których znajdują się m.in. dokumenty piotrogrodzkiego koła TOnZP¹²². Wyżej wymienione materiały zostały wykorzystane w rozdziale pierwszym epilogu.

Z uwagi na temat niniejszej pracy, który zakładał odtworzenie dyskursu publicznego, ważną rolę odegrały źródła drukowane, przede wszystkim o charakterze publicystycznym i programowym. Istotne okazały się także publikacje naukowe ówczesnych historyków sztuki. Badania zabytków polskiego średniowiecza przyczyniły się do poszukiwania korzeni stylu narodowego w architekturze przeszłości. Można tu wymienić np. pracę Józefa Łepkowskiego, będącą swego rodzaju podręcznikiem do historii sztuki¹²³, w której po raz pierwszy pada termin „styl wiślano-bałtycki”, który już niebawem miał zyskać znaczną popularność. Duże zasługi dla badań nad polskimi zabytkami romańskimi i gotyckimi położył także Władysław Łuszczkiewicz, autor wielu publikacji naukowych na ten temat¹²⁴, a także popularnych przewodników ilustrowanych¹²⁵. Dużym echem odbiła się zwłaszcza jego praca *Pionierowie gotycyzmu w Polsce*¹²⁶, w której przedstawił swoje poglądy na genezę stylu gotyckiego, a także jednoznacznie potwierdził istnienie odrębnych elementów narodowych w konstrukcji ostrołukowej XIV-wiecznych zabytków krakowskich. Tezy Łuszczkiewicza podchwyciła warszawska krytyka artystyczna, posłużyły one do ukucia teorii stylu wiślano-bałtyckiego. Wśród artykułów prasowych wyróżniają się te autorstwa Karola Matuszewskiego, który w swoich rozprawach, publikowanych przeważnie na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, konsekwentnie promował średniowieczne wzorce

¹²¹ AAN, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, sygn. 2/446.

¹²² AAN, Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99.

¹²³ J. Łepkowski, *Sztuka. Zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżnych*, Kraków 1872.

¹²⁴ Można tu wymienić m.in.: W. Łuszczkiewicz, *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historii sztuki*, Kraków 1872; *idem*, *Wieś Mogiła przy Krakowie, jej klasztor cysterski – kościół farny i kopiec Wandy z 17 rycinami*, Kraków 1899; *idem*, *Sukiennice Krakowskie: dzieje gmachu i jego obecnej przebudowy*, Kraków 1899, *idem*, *Reszty romańskiej architektury dawnego opactwa cysterskiego w Wąchocku*, Kraków 1892.

¹²⁵ Por. np. *idem*, *Ilustrowany przewodnik po Krakowie i jego okolicach: z dodaniem wszelkich wiadomości i objaśnień potrzebnych dla podróżnych oraz opisu wszystkich znaczących zdrojowisk w Galicji, ozdobione 30 rycinami i planem miasta Krakowa*, Kraków 1875.

¹²⁶ *Idem*, *Pionierowie gotycyzmu w Polsce. Architektura cysterska i wpływ jej pomników na gotycyzm krakowski XIV wieku*, „Ateneum” 2, 1882, nr 4, s. 112–135, nr 5, s. 342–364.

architektury¹²⁷. Znaczący głos krytyczny w sprawie oceny kondycji ówczesnej sztuki i architektury zajął także Franciszek Ksawery Martynowski¹²⁸, który w swoich tekstach teoretyczno-publicystycznych stawiał co prawda podobne diagnozy jak Matuszewski, ale zupełnie inaczej je interpretował. Zajmował także stanowisko wobec współczesnych sobie projektów i ich realizacji, np. po ogłoszeniu zasad konkursu architektonicznego na projekt kościoła św. Floriana¹²⁹. Średniowiecze nie było jednak jedynym okresem, który inspirował architektów i teoretyków sztuki. Krakowski budowniczy Sławomir Odrzywolski wydał w 1899 r. album poświęcony epoce renesansu¹³⁰, w którym zinwentaryzował i opisał zabytki z tego okresu. Wydawnictwo to stało się *sui generis* wzorcem dla architektów chcących projektować w stylu narodowym odwołującym się do renesansu. Styl ten był także pewną inspiracją dla śmiałego, niezrealizowanego projektu zabudowy Wzgórza Wawelskiego autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego, który ten ostatni szczegółowo opisał na łamach czasopisma „Architekt”¹³¹. Ekielski był nie tylko czynnym projektantem, ale też redaktorem naczelnym często wykorzystanego w niniejszej pracy czołowego organu polskich architektów. Z racji pełnionej funkcji miał znaczący wpływ na przebieg debaty wokół poszukiwań stylu narodowego. Jego artykuły będą wielokrotnie przeze mnie poniżej przywoływane. Należy zresztą podkreślić, że architekci coraz częściej zabierali głos na polu krytyki artystycznej. Chcieli być już nie tylko projektantami i budowniczymi korzystającymi z nowych wzorów, ale też kreatorami nowych trendów. Na nich w pewnym sensie spoczywał ciężar odpowiedzialności za poszukiwania owego wymarzonego stylu polskiego i w związku z tym próbowali przekonać do swoich poglądów opinię publiczną. Jako przykład

¹²⁷ Por. K. Matuszewski, *Rzut oka na rozwój sztuki w ogólności, na jej dzieje i stan obecny u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1880, t. 3, s. 373–385; *idem*, *O architekturze u obcych i u nas. Uwagi ze stanowiska estetycznego*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 3, s. 382–405; *idem*, *O znaczeniu żywiołów rodzimych w rozwoju naszej sztuki*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 2, s. 172–191.

¹²⁸ Por. F.K. Martynowski, *Zapoznane drogi w sztuce polskiej*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1, 1881, nr 2, s. 57–64, nr 3, s. 113–120, nr 4, s. 161–171; *idem*, *Na przelomie sztuki polskiej*, Warszawa 1882.

¹²⁹ *Idem*, *O stylu wiślano-bałtyckim*, „Wiek. Gazeta Polityczna, Literacka i Społeczna” 19 II (4 III) 1887, nr 51.

¹³⁰ S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII / Die Renaissance in Polen. Kunstdenkmale des XVI und XVII Jahrhunderts*, Wiedeń 1899.

¹³¹ W. Ekielski, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego*, „Architekt” 9, 1908, nr 5–6, s. 49–57.

można tu przywołać artykuły tryumfatora konkursów architektonicznych i pioniera stylu swojskiego w budownictwie sakralnym – Zdzisława Mączyńskiego¹³². Z punktu widzenia tematu niniejszej pracy ciekawszym źródłem okazały się jednak traktaty teoretyczne pisane przez czynnych architektów. W publikacjach tego rodzaju celował zwłaszcza Jan Sas Zubrzycki – wzięty galicyjski projektant. Już w jednej z wczesnych publikacji objawił się charakterystyczny dla niego styl pisania, pełen mistycyzmu i barwnych metafor¹³³. Jednak jego najważniejsze teksty, w których przedstawił swoją teorię stylu narodowego, doszukując się rdzennie polskich elementów w zabytkach przeszłości, pochodzą z pierwszych lat XX w. W 1910 r. opublikował książkę, w której przedstawił swoją teorię stylu nadwiślańskiego jako dominującego w średniowiecznej sztuce polskiej, cztery lata później ukazała się kontynuacja jego wywodów, zawierająca rozważania na temat stylu zygmuntońskiego, który autor uznał za charakterystyczny dla renesansu, a podczas wojny został wydany kolejny tom, podsumowujący dotychczasowy dorobek naukowy i teoretyczny autora, koncentrujący się tym razem przede wszystkim na budownictwie drewnianym¹³⁴. Swoistą rekapitulacją koncepcji teoretycznych Zubrzyckiego jest zaś broszura opublikowana już po I wojnie światowej, w której zaprezentował swoje poglądy na temat tego, co należy uznać za narodowy styl polski¹³⁵. Rozważania nad istnieniem bądź nie odrębnej, narodowej architektury snuł także warszawski projektant Stefan Szyller. Najpierw były to artykuły prasowe, a następnie traktat teoretyczny, który powstał na kanwie wygłoszonego referatu, pod jakże wymownym tytułem *Czy mamy polską architekturę?*¹³⁶.

Omawiając z kolei źródła do rozdziału poświęconego stylowi zakopiańskiemu, należy zaznaczyć, że większość tekstów teoretycznych, które legły u podstaw całej koncepcji ideowej, wyszła spod pióra jednego człowieka, głównego twórcy stylu – Stanisława Witkiewicza. Jednak pierwsze

¹³² Por. Z. Mączyński, *Uwagi o współczesnej naszej architekturze kościelnej*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, s. 467–468, nr 40, s. 479–480, nr 41, s. 491–492; *idem*, *Styl oraz jego wpływ na praktyczność i koszt kościołów*, „Przegląd Techniczny” 1909, nr 36, s. 417–418.

¹³³ Por. J. Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury: jej teoria i estetyka*, Kraków 1894.

¹³⁴ *Idem*, *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej w Polsce*, Kraków 1910; *idem*, *Styl Zygmuntoński jako odcień sztuki odrodzenia w Polsce*, Kraków 1914; *idem*, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntońskiego w utworze kształtu. Badania oparte na licznych rysunkach zabytkowych*, Kraków 1916.

¹³⁵ *Idem*, *Styl polski, styl narodowy*, Lwów 1922.

¹³⁶ S. Szyller, *Polskość w architekturze*, „Świat” 1907, nr 23, s. 2–3; *idem*, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916.

artykuły, w których nawiązuje on do cech budownictwa podhalańskiego, nie mogą być jeszcze traktowane jako wypowiedzi *stricte* programowe. Mowa tu np. o szkicu *Tatry w śniegu* czy artykule opublikowanym w 1888 r. na łamach czasopisma „Wisła”, którego tematem była analiza drzwi typowej chaty góralskiej¹³⁷. Dla mitologizacji góralszczyzny, a co za tym idzie popularyzacji stylu zakopiańskiego duże znaczenie miał najbardziej znany utwór literacki Witkiewicza, opublikowany w 1891 r. reportaż pt. *Na przełęczy*¹³⁸. Główne teksty programowe, które można uznać za kluczowe dla kształtowania się idei stylu zakopiańskiego, zostały wydane już po pierwszych udanych realizacjach i zwycięskiej batalii prasowej. Mowa tu o pracy *Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny*, która ukazała się po raz pierwszy w 1904 r., oraz o kontynuacji *Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo*¹³⁹ – wydanej w 1911 r. Istotne treści ideowe odnoszące się do zamierzonych przez Witkiewicza funkcji społecznych stylu zakopiańskiego zostały zawarte także w obszernym szkicu¹⁴⁰, który ukazał się w 1906 r. jako uzupełnienie do drugiego wydania reportażu *Na przełęczy*. Kwestie stylu zakopiańskiego podejmował też w wielu artykułach prasowych, zarówno na łamach znanych czasopism, jak i lokalnego periodyku zakopiańskiego¹⁴¹. Pisząc o źródłach dla tego tematu, nie sposób nie wspomnieć o niezwykle cennej edycji korespondencji z lat 1892–1912, związanej z osobą twórcy stylu zakopiańskiego, poprzedzonej merytorycznym wstępem Michała Jagiełły i w opracowaniu jego oraz Marii Olszanieckiej i Anny Micińskiej¹⁴². Zawarte w tym tomie listy pozwoliły prześledzić rozwój popularności stylu zakopiańskiego – są to często zamówienia na stylowe meble, sprzęty codziennego użytku, a także prośby o projekty domostw od osób zafascynowanych koncepcją Witkiewicza.

Teksty programowe Witkiewicza były pisane w zasadzie już po pierwszych sukcesach stylu zakopiańskiego, mając stanowić z założenia część

¹³⁷ S. Witkiewicz, *Tatry w śniegu*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp M. Gładysz, koment. R. Hennel, Kraków 1970, s. 3–16; *idem, Drzwi chaty góralskiej w Zakopanem*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 2, koment. R. Hennel, Kraków 1970, s. 367–368.

¹³⁸ *Idem, Na przełęczy*, w: *ibidem*, cz. 1, s. 19–274.

¹³⁹ *Idem, Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny*, w: *ibidem*, s. 349–389; *idem, Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo*, w: *ibidem*, s. 391–431.

¹⁴⁰ *Idem, Po latach*, w: *ibidem*, cz. 2, s. 5–136.

¹⁴¹ Por. np. *idem, Na wystawę paryską*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 5, s. 33–36.

¹⁴² *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912: wokół Stanisława Witkiewicza*, oprac. M. Olszaniecka, A. Micińska, wstęp, koment. i oprac. M. Jagiełło, Kraków 1979.

zwartej koncepcji ideowej. Inaczej sprawa wyglądała natomiast z broszurą Zygmunta Czartoryskiego¹⁴³. Publikacja ziemianina z Rokosowa dopiero z perspektywy czasu została uznana za symboliczny początek stylu dworowego. Wydanie tego tekstu nie przyczyniło się też od razu do szerszego rozpropagowania budownictwa w tym stylu. Zmieniło się to dopiero za sprawą Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, które poprzez organizowane przez siebie konkursy, wystawy, a także publikacje starało się upowszechnić ten nowy ideał architektury. Dlatego ważnym źródłem dla niniejszej rozprawy stał się periodyk wydawany przez TPSS pt. „Materjały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” (1902–1913). Celem działania TPSS, realizowanym na różnych płaszczyznach, było wspieranie rozwoju odrębnej, narodowej sztuki, której korzeni poszukiwano przede wszystkim w twórczości ludowej. Taki program działania przedstawił jeden z założycieli TPSS, Jerzy Warchałowski, w programowym manifestie opublikowanym najpierw na łamach krakowskiego „Czasu”, a następnie w oddzielnej odbitce¹⁴⁴.

Istotnym punktem wyjścia dla rozważań zawartych w podrozdziale poświęconym wielokulturowemu dyskursowi w przestrzeni miejskiej Lwowa była Powszechna Wystawa Krajowa, zorganizowana w tym mieście w 1894 r. Dla odtworzenia podstawowych informacji o ekspozycji posłużył *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*¹⁴⁵, a także *Katalog działu etnograficznego*¹⁴⁶, która to część wystawy, z punktu widzenia dalszych rozważań, była dla mnie najistotniejsza. Znacznie więcej miejsca w książce poświęcono późniejszej o 6 lat wystawie paryskiej.

Podstawowym źródłem dla opracowania rozdziału poświęconego Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. była natomiast prasa. Przeprowadzono przekrojową kwerendę dla lat 1898–1901 w możliwie szerokim spektrum tytułów. Wykorzystano m.in. artykuły z „Biesiady Literackiej”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kuriera Warszawskiego”, „Przeglądu Zakopiańskiego”, „Kraju”, „Architekta”, periodyku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” oraz z tygodnika „Bluszcz”. Przydatne okazały się także informacje zawarte w przewodnikach po wystawie paryskiej przygotowanych z myślą o polskim odbiorcy¹⁴⁷.

¹⁴³ Z. Czartoryski, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskiem*, Poznań 1896.

¹⁴⁴ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904.

¹⁴⁵ *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*, Lwów 1894.

¹⁴⁶ *Katalog działu etnograficznego. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, Lwów 1894.

¹⁴⁷ Por. *Ilustrowany przewodnik po Paryżu i wystawie powszechnej 1900 r.*, Warszawa 1900; *Wiek XIX. Powszechna wystawa paryska 1900*, Warszawa 1902.

Podobną przekrojową kwerendę prasową przeprowadzono dla Wystawy Światowej w Paryżu w 1925 r., która została omówiona w epilogu. Przejrzano prasę z 1925 r. – z okresu przed rozpoczęciem wystawy, w trakcie jej trwania oraz po jej zakończeniu, starając się dobrać różnorodne tytuły. Uwzględniono więc czasopisma specjalistyczne, przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców (np. „Sztuki Piękne”, „Sztuka w Rzemiośle”, „Architektura i Budownictwo”, „Czasopismo Techniczne”, „Architekt”), dzienniki („Kurier Warszawski”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”), popularne tygodniki ilustrowane („Nowości Ilustrowane”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Świat”, „Światowid”, „Bluszcz”, „Tygodnik Wileński”), czasopisma literackie („Wiadomości Literackie” czy „Biesiada Literacka”), a także prasę powiązaną z partiami politycznymi („Robotnik” i „Myśl Narodowa”). Pozwoliło to ukazać polski udział w tej wystawie, jego odbiór społeczny i oceny, jakim poddawano realizację idei sztuki narodowej.

Baza źródłowa dla części trzeciej pracy, dotyczącej działalności towarzystw kulturalno-społecznych, została w większości omówiona już wyżej. Tutaj należałoby tylko dodać, że poza archiwaliaми znaczna część tych organizacji wytwarzała także źródła drukowane. Wiele z omawianych towarzystw wydawało własne organy prasowe bądź współpracowało na stałe z określonymi czasopismami, publikując na ich łamach sprawozdania z działalności czy protokoły walnych zgromadzeń. Niektóre wydawały także książki o tematyce zgodnej z programem ich działania. Przywołać można tu np. pracę Ewy Łuskiny, prezentującą pozytywne i negatywne przykłady budownictwa w przestrzeni publicznej¹⁴⁸, wydrukowaną pod patronatem Związku Towarzystw Upiększania Kraju w 1910 r. Niekiedy takie książki były rodzajem komentarza do bieżących wydarzeń i próbą dotarcia do szerszego kręgu odbiorców. Tak było z publikacjami Franciszka Kleina dotyczącymi krakowskich Plant (pod egidą Towarzystwa Ochrony Piękności Krakowa i Okolicy) oraz słynnego pałacu „Pod Krzysztofory” (edycja z inicjatywy Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury)¹⁴⁹, której celem było mobilizacja opinii publicznej do obrony tego zabytku przed wyburzeniem. W przypadku niektórych towarzystw część zasobu archiwalnego została opracowana i ogłoszona drukiem, przykładem jest zbiór korespondencji miłośników archeologii skupionych przy PTPN¹⁵⁰.

¹⁴⁸ E. Łuskina, *W obronie piękności kraju*, Kraków 1910.

¹⁴⁹ F. Klein, *Planty krakowskie*, Kraków 1914; *idem*, *Pałac „Pod Krzysztofory” w Krakowie*, Kraków 1914.

¹⁵⁰ *Początki starożytnictwa wielkopolskiego w korespondencji Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, wybór i oprac. J. Kaczmarek, H. Kaczmarek, P. Silska, Poznań 2013.

Źródła drukowane dotyczące prób ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny światowej również w większości powiązane są z działalnością towarzystw. Poza drukowanymi sprawozdaniami¹⁵¹ istotne były także osobne wydawnictwa związane z bieżącą działalnością dokumentacyjno-wystawienniczą, np. książka poświęcona siedzibom królewskim w Warszawie¹⁵², które po wycofaniu się Rosjan ze stolicy znalazły się w rękach polskich, albo album będący pokłosiem wystawy zorganizowanej przez TOnZP, poświęconej tradycyjnej architekturze wsi i miasteczek¹⁵³. Przydatne okazały się także publikacje poświęcone planom przyszłej odbudowy ze zniszczeń wojennych, które najbardziej dotknęły tradycyjną wiejską zabudowę. Prace takie powstały zarówno w krakowskim¹⁵⁴, jak i warszawskim¹⁵⁵ środowisku architektów i miłośników zabytków. Zastanawiano się także nad wyglądem przyszłej stolicy¹⁵⁶. W rozdziale tym wykorzystałam też publikację opracowaną przez jednego z galicyjskich konserwatorów Tadeusza Szydłowskiego, będącą swoistym rejestrem szkód polskich zabytków, które ucierpiały od wszystkich stron zbrojnego konfliktu¹⁵⁷.

Wykorzystaną bazę źródłową dopełniają drukowane wspomnienia i pamiętniki, które ubarwiają nieco wywód i oświetlają kulisy powstawania różnych koncepcji ideowych. Trzeba zaznaczyć, że tę grupę źródeł potraktowano wybiórczo, mają one bowiem dla głównego tematu pracy jedynie charakter pomocniczy. W tym kontekście można wymienić wspomnienia Wojciecha Brzezi¹⁵⁸. Ten zakopiański rzeźbiarz był bliskim współpracownikiem Stanisława Witkiewicza i z perspektywy dłuższego czasu przedstawił w nich krytyczny osąd dokonań swojego mistrza, twórcy stylu zakopiańskiego. Ciekawym przykładem są także wspomnienia Franciszka Kleina¹⁵⁹. Był on aktywnym członkiem kilku omawianych towarzystw krakowskich

¹⁵¹ Por. np. *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1914–1915*, Kraków 1916.

¹⁵² *Siedziby królewskie w Warszawie: Zamek, Łazienki. 7-ma Wystawa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, oprac. A. Lauterbach, J. Wojciechowski, Warszawa 1916.

¹⁵³ *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłós, Warszawa 1916.

¹⁵⁴ *Odbudowa polskiej wsi. Projekty chat i zagród włościańskich*, oprac. grono architektów polskich, red. W. Ekielski, Kraków 1915.

¹⁵⁵ *Odbudowa wsi polskiej*, oprac. B. Chomicz, wstęp S. Dzierzbicki, Warszawa 1916.

¹⁵⁶ A. Lauterbach, *Potrzeby estetyczne Warszawy*, Warszawa 1915.

¹⁵⁷ T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919.

¹⁵⁸ W. Brzeża, *Żywot górala pocziwego. (Wspomnienia i gawędy)*, wybór, oprac. i koment. A. Micińska, M. Jagiełło, Kraków 1969.

¹⁵⁹ F. Klein, *Notatnik krakowski*, Kraków 1965.

i w swoich memuarach opisał kulisy niektórych działań (np. kwestie ratowania pałacu „Pod Krzysztofory”). Barwne wspomnienia Jana Skotnickiego¹⁶⁰ pokazują atmosferę w ówczesnym środowisku artystycznym i panujące tam relacje z perspektywy młodego adepta sztuki, a później dojrzałego już malarza i urzędnika. Z kolei pamiętniki Bronisława Kopczyńskiego¹⁶¹ dobrze oddają klimat zarówno ówczesnej Warszawy, jak i Krakowa. Gród Kraka ukazany jest z perspektywy młodego studenta Akademii Sztuk Pięknych, a zarazem królewia, dla którego jest to prawdziwa oaza wolności.

Na zakończenie powyższego przeglądu należy podkreślić, że wykorzystane w niniejszej książce źródła są subiektywnym wyborem autorki. Przy tak szeroko zakrojonym temacie zgromadzenie kompletnej bazy źródłowej byłoby bowiem niemożliwe. Przykładowo w czasie najbardziej gorącej dyskusji wokół stylu zakopiańskiego nie było prawie dnia, aby w jakimś periodyku nie ukazał się artykuł poświęcony tym zagadnieniom. Trzeba pamiętać, że w omawianej epoce temat sztuki i kultury często poruszano na łamach prasy. Dlatego wykorzystanie w monografii wszystkich źródeł publicystycznych i prasowych nie było możliwe. Podobnie było w przypadku korespondencji czy wspomnień, zarówno pozostających w spuściźnie rękopiśmiennej, jak i opublikowanych. Zapewne można by wskazać jeszcze wiele nieprzywołanych tu pozycji, w których pobrzmiwają echa rzeczonyj debaty publicznej. Dołożyłam jednak wszelkich starań, aby wykorzystany materiał źródłowy oddawał możliwie jak najlepiej najważniejsze zagadnienia i charakter dyskusji toczących się wokół kultury i sztuki narodowej. Służyć temu miała także realizacja zamierzonych celów badawczych i odpowiednia konstrukcja monografii. W celu lepszego oddania języka i klimatu epoki w cytowanych w niniejszej książce źródłach zachowano pisownię oryginału.

1.6. Cele badawcze i struktura monografii

Przeanalizowanie powyższej bazy źródłowej, a także literatury przedmiotu pozwoliło postawić istotne, jak się wydaje, pytania badawcze. Podstawowymi postulatami badawczymi są: zrekonstruowanie koncepcji

¹⁶⁰ J. Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1957.

¹⁶¹ B. Kopczyński, *Przy lampce naftowej. Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrówkach z farbami, spotkanych ludziach 1882–1952*, Warszawa 1959.

myślowej, która doprowadziła do narodzin idei sztuki narodowej oraz próba odpowiedzi na następujące pytania. Przede wszystkim jak kształtowała się i zmieniała idea sztuki narodowej w interesującym nas okresie, jakie były przyczyny i okoliczności sprzyjające jej powstaniu oraz jaką odegrała rolę społeczną, kulturową, wreszcie polityczną? Jaka była społeczna percepcja tej idei i czy działalność towarzystw kulturalno-społecznych można uznać właśnie za jedną z jej form? Jakie były przyczyny ożywionej debaty publicznej toczącej się wokół tych zagadnień i czy nie była to dyskusja zastępcza? Czy możemy mówić o jednej idei sztuki narodowej, czy raczej o ideach poszczególnych stylów uważanych za narodowe? Jakie były związki pomiędzy polską ideą sztuki narodowej a analogicznymi konceptami w innych krajach europejskich? Czy angielski ruch Arts & Crafts był inspiracją dla stworzenia odrębnej sztuki narodowej na ziemiach polskich? Jak ten ruch był postrzegany i co na to wpłynęło? Czy dyskusje wokół koncepcji sztuki narodowej prowadzone w poszczególnych zaborach miały swoją specyfikę i czy w ich ramach podejmowano próby poszukiwania wspólnych rozwiązań dla polskiej sztuki i kultury? Czy odmienna sytuacja poszczególnych części dawnych ziem Rzeczypospolitej miała wpływ na działania podejmowane w celu wykreowania stylu narodowego? Czy uda się jednoznacznie wykazać związki między rzeczoną dyskusją a działalnością towarzystw kulturalno-społecznych i czy zachodziła wzajemna interakcja? Jak widać, obrany temat daje szerokie pole do obserwacji badawczej i możliwości formułowania analizowanych zagadnień, co wydaje się świadczyć o jego żywotności i dużym potencjale.

Próba odpowiedzi na pytania badawcze wpłynęła pośrednio na układ pracy. Główna oś konstrukcyjna książki przebiega od dyskusji wokół koncepcji ideowych prowadzonych przez elitę artystyczno-intelektualną, przez próby praktycznej ich realizacji aż do części poświęconej działalności towarzystw, która jest jedną z możliwych form ukazania percepcji tych idei wśród szerszych kręgów społeczeństwa. Książka dzieli się na cztery części. Pierwsza zawiera niniejszy merytoryczny wstęp oraz krótkie naszkicowanie europejskiego tła omawianych zjawisk. Jej domknięciem jest część czwarta, zawierająca podsumowanie rozważań, próbę odpowiedzi na postawione na wstępie pytania badawcze oraz epilog. Zasadniczy zrąb pracy stanowią części druga i trzecia, które dzielą się na poszczególne rozdziały i podrozdziały.

Część druga nosi tytuł: *Teoria i praktyka. Koncepcje sztuki i kultury narodowej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX w. oraz próby tworzenia stylów narodowych*. Dzieli się na trzy główne rozdziały. Pierwszy –

pt. *Powrót do przeszłości. Zabytki historii jako podstawa do tworzenia stylu narodowego* – przybliżyła teorie, które genezy polskiego stylu upatrywały w zabytkach minionych epok. Drugi – *Źródła kultury narodowej przetrwały tylko w ludzie... Styl zakopiański i styl dworkowy – przykład teorii i praktyki stylu narodowego* – dzieli się na cztery podrozdziały poświęcone kolejno: koncepcji stylu zakopiańskiego i jego popularności, genezie stylu dworkowego oraz działalności Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (którego zadaniem było rozpropagowanie idei tego stylu), a także na przykładzie przestrzeni architektonicznej Lwowa pokazuje dialog i współistnienie polskich poszukiwań stylu narodowego z podobnymi usiłowaniami innych narodowości zamieszkujących Galicję. Rozdział trzeci na przykładzie dyskusji omawiającej polski udział w Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. pokazuje, w jaki sposób prowadzono debaty prasowe dotyczące zagadnień kultury i sztuki narodowej na łamach prasy w trzech zaborach.

Część trzecia zatytułowana jest *Spółeczna recepcja idei sztuki i kultury narodowej a polskie towarzystwa kulturalno-społeczne* i zawiera wstęp dotyczący roli tychże stowarzyszeń oraz trzy rozdziały omawiające poszczególne dziedziny zaborcze, które z kolei dzielą się na podrozdziały prezentujące działalność wybranych towarzystw. Przy czym należy podkreślić, że podstawowym kryterium doboru towarzystw do opracowania był ich związek z toczącą się wówczas dyskusją wokół idei kultury i sztuki narodowej, a ich działalność została ukazana głównie w tym obszarze. Każdy rozdział kończy krótkie podsumowanie, w którym starano się wskazać płaszczyzny porównawcze i elementy wspólne dla wszystkich zaborów, a także podać przykłady współpracy ponad zaborczymi kordonami.

Część czwarta, ostatnia, zatytułowana *Europejskie wpływy i polska odrębność. Próba podsumowania i odpowiedzi na pytania badawcze*, składa się z właściwego zakończenia pracy i epilogu, w którym znalazły się dwa podrozdziały poświęcone próbie ratowania polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny światowej oraz Pawilonowi Polskiemu na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r.

Integralną częścią książki są ilustracje. Pośród nich czytelnik znajdzie zarówno zdjęcia wykonane przeze mnie, jak i reprodukcje z ówczesnej prasy i wydawnictw, a także źródła ikonograficzne pochodzące z zasobów archiwalnych. Dużą grupę stanowią fotografie wykonane w londyńskim Victoria and Albert Museum – największym muzeum sztuki użytkowej na świecie. Placówka ta posiada m.in. bogatą kolekcję obiektów związanych z Arts & Crafts Movement, który stanowi znaczące tło dla moich rozważań. Ponieważ w książce omawiane są dwie wystawy światowe,

zaprezentowano także ilustracje dotyczące pierwszej, tzw. Wielkiej Wystawy, która miała miejsce w Londynie w 1851 r. i zapoczątkowała cały ruch wystawienniczy. Kolejne zdjęcia odpowiadają tematycznie następującym po sobie częściom monografii. Kilka ilustracji związanych ze stylem zakopiańskim pochodzi ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Następną grupę stanowią fotografie i ryciny publikowane w ówczesnej prasie. Dokonano tu pewnej selekcji, kierując się przede wszystkim jakością reprodukcji. Dalej zamieszczono przedstawienia cennych dokumentów i materiałów archiwalnych związanych tematycznie z trzecią częścią monografii. Wreszcie ostatnie ilustracje, zawarte w epilogu, ukazują zniszczenia polskich zabytków w czasie I wojny światowej oraz polską ekspozycję na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r.

Po nakreśleniu głównych celów, założeń i metodologii pracy naszkicuję teraz krótko najważniejsze prądy europejskie, które miały prawdopodobnie wpływ na polskie koncepcje. Poszczególne odniesienia pojawią się także przy omawianiu konkretnych zagadnień – wszędzie tam, gdzie dostrzegam takie inspiracje czy nawiązania. To krótkie omówienie we wstępnej części książki ma charakter jedynie encyklopedycznego naszkicowania tła i punktu odniesień dla dalszych rozważań.

* * *

Na końcu niniejszego wstępu chciałabym wyrazić wdzięczność osobom i instytucjom, bez których powstanie tej rozprawy nie byłoby możliwe.

Chciałabym podziękować Narodowemu Centrum Nauki za przyznanie środków finansowych na realizację tego projektu. Bez tego grantu m.in. przeprowadzenie kwerend i zakup literatury nie byłby możliwy, a sama praca zapewne w ogóle by nie powstała.

Pragnę serdecznie podziękować Panu Profesorowi Tadeuszowi Epsztejnowi za udostępnienie materiałów archiwalnych, pomoc i opiekę merytoryczną nad projektem badawczym, który legł u podstaw niniejszej książki.

Chciałabym wyrazić wdzięczność pierwszym czytelnikom pracy: Pani Profesor Ewie Manikowskiej i Panu Profesorowi Maciejowi Janowskiemu, których cenne i życzliwe uwagi wpłynęły na ostateczny kształt książki.

Pragnę także gorąco podziękować wszystkim pracownikom, współpracownikom i doktorantom Pracowni Historii Europy Wschodniej i Studiów nad Imperiami XIX i XX wieku Instytutu Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN, kierowanej przez Pana Profesora Andrzeja Nowaka. Na forum tej

Pracowni miałam okazję wielokrotnie przedstawiać fragmenty swojej pracy, a uwagi i sugestie pojawiające się podczas dyskusji po moich wystąpieniach okazały się niezwykle cenne i inspirujące dla niniejszej monografii

Osobne podziękowania należą się Pani Emilii Switat z Działu Organizacji Badań Naukowych i Studiów Instytutu Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN za życzliwą opiekę nad projektem grantowym i wszelką pomoc.

Swoją wdzięczność chciałabym także wyrazić Pani Katarzynie Chmielewskiej, kierownicze Wydawnictwa IH PAN, za otwartość i życzliwą zachętę do opublikowania tej książki.

Podziękowania należą się oczywiście także osobom, dzięki którym książka przybrała swój ostateczny kształt – Pani Jolancie Rudzińskiej, za skrupulatną i rzetelną redakcję, i Panu Dariuszowi Górskiemu za dopracowaną szatę graficzną.

Jestem wdzięczna również moim przyjaciołom, na których pomoc i życzliwość mogłam liczyć.

Na końcu chciałabym podziękować najważniejszym dla mnie osobom – moim Najbliższym, bez których wiary we mnie i wsparcia w trudnych chwilach nic bym nie zdziałała.

2. Angielskie inspiracje dla całej Europy: John Ruskin oraz Arts & Crafts Movement

Przedstawiając koncepcje stylu narodowego na ziemiach polskich, nie można zapomnieć o tle europejskim. Jak już wyżej wspomniano, dążenia do stworzenia stylu narodowego były charakterystyczne dla wielu narodów europejskich, dla których była to próba obrony własnej kultury i tożsamości, bądź też przeciwnie – cechowały te narody, które także poprzez sztukę chciały realizować cele ekspansji politycznej i cywilizacyjnej. Najbardziej inspirującą rolę dla sztuki europejskiej tego okresu odegrał jednak angielski Arts & Crafts Movement¹⁶². Narodził się on w połowie XIX w. na fali zainteresowania rodzimą przeszłością, społeczną rolą sztuki, na bazie

¹⁶² Angielski Ruch Odnowy Sztuk i Rzemiosł ma bogatą literaturę obcojęzyczną. Wśród najnowszych opracowań można wymienić monografię: R.P. Blakesley, *op. cit.* Ważne są także publikacje dotyczące jego wpływu na prądy sztuki europejskiej; por. np. *Art and the National Dream...*; E. Clegg, *op. cit.*; *International Arts and Crafts...*, a zwł. art. A. Szczerski, *Central Europe...*, s. 238–251.

dążeń do stworzenia nowego stylu, który byłby alternatywą dla stylów historycznych. Głównym teoretykiem ruchu został John Ruskin¹⁶³ – pisarz, krytyk i historyk sztuki, który zyskał dużą popularność, wykładając na uniwersytecie w Oxfordzie. Podczas tych wykładów występował ostro przeciwko nadmiernej industrializacji, którą obarczał winą za upadek tradycyjnego rzemiosła i innych sztuk, a także brzydotę miast i degradację naturalnego krajobrazu. Ratunkiem miało być przywrócenie związku pomiędzy sztuką a religią i etyką, a proces ten miał się urzeczywistnić poprzez architekturę i rzemiosło¹⁶⁴.

W czasie studiów w Oxfordzie poglądami Ruskina zainteresował się William Morris – związany towarzysko z Bractwem Prerafaelitów, zafascynowany późnym średniowieczem. Po zawarciu małżeństwa w 1859 r., Morris zwrócił się z prośbą o zaprojektowanie domu do architekta Philipa Webba. Ukończony w 1860 r. budynek w stylu staroangielskiego *cottage* przeszedł do historii architektury jako Red House¹⁶⁵. Morris wraz z przyjaciółmi wykonał także umeblowanie domu nawiązujące do średniowiecza, a malarze z kręgu prerafaelitów udekorowali meble i ściany malowidłami o tematyce rycerskiej oraz motywami zainspirowanymi naturą. Właściciel Red House, zachęcony sukcesem przedsięwzięcia, wraz z przyjaciółmi założył firmę zajmującą się produkcją i sprzedażą ręcznie wykonanych przedmiotów służących do urządzenia domu¹⁶⁶. Wkrótce firma Morrisa nie produkowała już tylko pojedynczych przedmiotów, ale realizowała zamówienia na całe obiekty – architekturę i wyposażenie wnętrza, a staroangielski tradycyjny dom typu *cottage* zaczął wypierać modne dotąd w Wielkiej



1. John Ruskin, fot. Fredericka Hollyera, 1894 r.; Victoria and Albert Museum, London

¹⁶³ Istnieje bogata literatura na temat recepcji poglądów Ruskina w Polsce; por. np. M. Wiszniowska, *Pierwszy okres recepcji Ruskina w Polsce...*, s. 11–18; *eadem*, *Popularity Against the Odds: Ruskin and Zakopane...*, s. 49–57; B. Wojnowska, *op. cit.*, s. 259–281.

¹⁶⁴ J.A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł...*, s. 297.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 297–302.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 302.



2. Dębowy kabinet w stylu neogotyckim, ok. 1845 r., projekt architekta Augustusa Welby'ego Northmore'a Pugina, jednego z twórców wystroju Pałacu Westminsterkiego; Victoria and Albert Museum, London



3. Przykłady mebli zaprojektowanych dla Pałacu Westminsterkiego; Victoria and Albert Museum, London, fot. A. Sznapiak



4. Drewniany malowany kredens z neogotyckimi motywami, projekt Williama Burgesa, 1859 r.; Victoria and Albert Museum, London



5. Drewniany kabinet, projekt Philipa Webba, malowany przez Williama Morrisa motywami średniowiecznymi, nawiązującymi do legendy św. Jerzego, 1861–1862; Victoria and Albert Museum, London



6. Dywan według pomysłu Williama Morrisa do jednego z projektowanych i dekorowanych przez jego firmę domów, 1898 r.; Victoria and Albert Museum, London



7. Tapeta (wzór: wieniec), projekt Williama Morrisa, 1876 r.; Victoria and Albert Museum, London



8. Gobelin pt. *Sad*, projekt Williama Morrisa i Johna Henry'ego Dearle'a, wykonany przez firmę Morrisa, 1890 r.; Victoria and Albert Museum, London



9. Projekt motywu w stylu Arts & Crafts Movement; Victoria and Albert Museum, London, fot. A. Sznepik



10. Neogotycki pokój z drewnianymi panelami, projekt architekta Johna Henry'ego Chamberlaina, admiratora twórczości i idei Johna Ruskina, 1877–1878; Victoria and Albert Museum, London



11. Umywarka w stylu Arts & Crafts Movement, projekt Leonarda Francisa Wyburda i Williama Frenda De Morgana, po 1894 r.; Victoria and Albert Museum, London



12. Krzesło w stylu Arts & Crafts Movement, projekt szkockiego artysty Charlesa Rennie Mackintosha, 1897–1900; Victoria and Albert Museum, London

Brytanii wzory obce. Angielski ruch okazał się jedną z najważniejszych inspiracji sztuki europejskiej końca XIX w. Jednak sposób jego interpretacji w poszczególnych krajach różnił się w zależności od sytuacji polityczno-ekonomicznej. Jak podsumowuje to polska badaczka tego prądu: „Ruch Arts & Crafts rozprzestrzenił się w Europie, zwłaszcza północnej. Będąc ruchem o charakterze miejscowym i narodowym nabrał charakteru międzynarodowego ze względu na swój zasięg. [...] O ile w przypadku mniejszych narodów lub takich, które utraciły swoją niepodległość, elementy narodowe (nierzadko inspirowane formami ludowymi) dochodziły silnie do głosu i kształtowały oblicze ruchu, w przypadku Wysp Brytyjskich narodowy aspekt ruchu nie manifestował się tak wyraźnie, a sięgnięcie do tradycji miało inny charakter i cele niż w Polsce czy Finlandii”¹⁶⁷. Szczególnie istotna dla dalszej części niniejszej rozprawy wydaje się właśnie owa kontynentalna, środkowoeuropejska interpretacja ruchu Arts & Crafts. Można założyć, że mamy tu do czynienia z pewnym zjawiskiem, będącym wspólnym doświadczeniem całego regionu. Jak zauważa Nicola Gordon Bove: „Mniej więcej w tym czasie w Europie środkowej, północno-wschodniej i wschodniej pojęcie stylu oraz praktyka ogólnikowo zdefiniowanego gotyku zostały zastąpione przez dogłębne studia form sztuki ludowej czy chłopskiej, a mity, legendy, epepeje (jak *Kalewala* w Finlandii) oraz miejscowe środki wyrazu charakterystyczne dla danego kraju zaczęto stosować jako jedyne w swoim rodzaju metody zachowania i wyrażenia nieimportowanego narodowego stylu”¹⁶⁸. Koncentracja na poszukiwaniach narodowych korzeni sztuki nie wykluczała jednak istnienia pewnych cech wspólnych, pojawiających się w różnych europejskich interpretacjach angielskiego ruchu odnowy rzemiosł. Tę pozorną sprzeczność Stefan Muthesius tłumaczy m.in. rozwojem komunikacji i mobilności. Jak zauważa, w Europie ok. 1900 r. elity artystyczno-intelektualne nawiązywały (w różnej formie) szerokie kontakty, sprzyjające wymianie idei. Istotną rolę odegrały tu ilustrowane publikacje (książki i czasopisma) o globalnym obiegu, a także wystawy międzynarodowe¹⁶⁹. Czy w takim razie polskie poszukiwania narodowego wyrazu w sztuce były czymś wyjątkowym, czy raczej częścią ogólnoeuropejskiego trendu? Na pytanie to postaram się odpowiedzieć w niniejszej pracy. Zanim jednak przejdę do spraw polskich, przedstawię pokrótce

¹⁶⁷ E. Supińska-Polit, *op. cit.*, s. 20.

¹⁶⁸ N.G. Bove, *Wernakularyzm w Europie Środkowej i poza nią widziany z perspektywy angielskiego kręgu językowego*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej...*, s. 180.

¹⁶⁹ S. Muthesius, *Neowernakularyzm około roku 1900 – historyczny czy odrodzeniowy, tradycjonalistyczny czy modernistyczny*, w: *ibidem*, s. 189–190.



13. Plakat ogłaszający XXVII Wystawę Secesji Wiedeńskiej w 1903 r., widoczny budynek Secesji Wiedeńskiej projektu Josepha Marii Olbricha; Victoria and Albert Museum, London

angielskich wzorów, mająca zajmować się produkcją i promowaniem rękodzieła artystycznego – Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk – założona przez Richarda Riemerschmida (1868–1957) i Petera Behrensa (1868–1940)¹⁷¹. Jej celem była produkcja prostych, ale pięknych przedmiotów codziennego użytku.

Równolegle także Wiedeń stawał się centrum sztuk pięknych i użytkowych. Już w 1864 r. otworzono tam c.k. Muzeum Sztuki i Przemysłu (k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), wzorowane na istniejącym od 1852 r. londyńskim South Kensington Museum¹⁷². Młodzi artyści mający dosyć przestarzałego ich zdaniem historyzmu i konserwatywnej sztuki akademickiej poszli w ślady monachijskiego stowarzyszenia i w 1897 r. założyli Stowarzyszenie Sztuk Pięknych Secesji Austriackiej

inne europejskie przykłady prób stworzenia sztuki narodowej.

W Europie kontynentalnej pierwsze próby nawiązania do angielskiego ruchu miały miejsce w Belgii¹⁷⁰, ale dopiero niemiecka i austriacka interpretacja była czymś więcej niż imitacją, wnosząc istotne nowe elementy. W Niemczech centrum artystycznego fermentu było Monachium – dobrze znane polskim artystom jako miejsce odbywania studiów malarskich. Było to zarazem miasto, gdzie w 1892 r. zawiązało się pierwsze stowarzyszenie artystów, którzy chcieli zerwać z konserwatywną, akademicką sztuką – Secesja Monachijska, centrum gorących dyskusji o sztuce i kolebka Jugendstilu. Także w Monachium zawiązała się pierwsza instytucja nawiązująca bezpośrednio do

¹⁷⁰ R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 107–111.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 112.

¹⁷² Obecnie Victoria and Albert Museum, uznawane za największe na świecie muzeum sztuki użytkowej i dekoracyjnej.

14. Biurko ze „znikającym”
fotelem, projekt Kolomana
Mosera, 1903 r.; Victoria and
Albert Museum, London



15. Przykład jedwabnej tkaniny
zaprojektowanej i produkowanej
przez Warsztaty Wiedeńskie,
1910–1920; Victoria and Albert
Museum, London

(Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession) zwane Secesją Wiedeńską, a już rok później w nowym budynku wystawowym, zaprojektowanym przez Josepha Marię Olbricha, otwarto pierwszą wystawę tego stowarzyszenia¹⁷³. Wśród najważniejszych artystów związanych z Secesją Wiedeńską należy wymienić architekta Otto Wagnera, malarza Kolomana Mosera, architekta i projektanta Josefa Hoffmanna czy najbardziej chyba znanego przedstawiciela tego ruchu Gustava Klimta. Kilku członków Secesji uczestniczyło także w innych inicjatywach artystycznych. Jedną z ciekawszych była kolonia artystyczna w Darmstadt, utworzona pod patronatem Ernesta Ludwika, wielkiego księcia Hesji, a zarazem wnuka brytyjskiej królowej Wiktorii¹⁷⁴. Wydaje się jednak, że jednym z najważniejszych przedsięwzięć były utworzone w 1903 r. Warsztaty Wiedeńskie (Wiener Werkstätte) kierowane przez Kolomana Mosera i Josefa Hoffmanna. Jednym z podstawowych założeń było traktowanie artysty projektanta i rzemieślnika na równi jako twórców sztuki użytkowej. Warsztaty miały być forum kształcenia umiejętności i artystycznego smaku dla rękodzielników. Duży nacisk na dobrobyt własnych pracowników i dbałość o wysoką jakość doprowadziły jednak do wzrostu cen oferowanych wyrobów, na które ostatecznie stać było wyłącznie bogatą elitę¹⁷⁵.

Dla europejskiej (w tym także polskiej) recepcji angielskiego ruchu Arts & Crafts ważna okazała się również niemiecka interpretacja idei miast ogrodów. Znaczące zasługi położył tutaj Hermann Muthesius, pruski architekt rządowy. W 1896 r. został wysłany do niemieckiej ambasady w Londynie jako attaché z misją poznania brytyjskich nowinek artystycznych. Zafascynowany angielską kulturą wypełnił swoją powinność z entuzjazmem, a efektem jego badań było opublikowanie monografii poświęconej angielskiemu domowi, który był ucieleśnieniem idei Arts & Crafts Movement¹⁷⁶. Warto dodać, że tłumaczenie jego pracy na język polski, dokonane przez Jerzego Warchałowskiego, jednego z założycieli krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, odbiło się szerokim echem, przyczyniając się do popularyzacji w Polsce brytyjskich koncepcji¹⁷⁷.

Polskim centrum artystycznego fermentu przełomu wieków był bez wątpienia Kraków – wówczas część wielonarodowościowego imperium Habsburgów. Przez niektórych badaczy zróżnicowany obszar kulturowy

¹⁷³ Por. R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 112–113.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 113–122.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 128–130.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 131.

¹⁷⁷ H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. J. Warchałowski, Kraków 1909.

państwa austro-węgierskiego traktowany jest jako pewna całość, bardzo różnorodna, ale podlegająca pewnym wspólnym procesom w dziedzinie sztuki¹⁷⁸. Czy zatem dialog artystyczny i wymiana idei pomiędzy poszczególnymi ośrodkami monarchii był możliwy? Emil Brix w swoim artykule wskazuje obszary w przestrzeni publicznej, gdzie do takich interakcji mogło dochodzić: prywatne kręgi intelektualne i publiczne miejsca spotkań (np. kawiarnie), prywatne związki i stowarzyszenia, które mogły skupiać członków różnych narodowości (jak chociażby Secesja Wiedeńska), pokazy artystyczne (m.in. wystawy, koncerty, wykłady, przedstawienia teatralne i operowe), szkolnictwo (zwłaszcza na poziomie uniwersyteckim), różnego rodzaju publikacje (czasopisma, książki, katalogi wystaw), a także publiczny mecenat kultury¹⁷⁹. Czy interakcje te mogły mieć wpływ na polską dyskusję wokół kultury i sztuki narodowej? Niektórzy badacze (będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części pracy) dostrzegają pewne podobieństwo między polskimi koncepcjami sztuki narodowej a tymi, które zrodziły się na Węgrzech¹⁸⁰.

Początki zainteresowania sztuką ludową na Węgrzech sięgają lat 60. XIX w. i związane były z przygotowaniem prezentacji rodzimej kultury na wystawach światowych i krajowych¹⁸¹. Ważną rolę odegrały tu badania inspirowane przez Węgierskie Towarzystwo Etnograficzne pod koniec lat 80. XIX w. József Huszka zbierał motywy dekoracyjne i badał architekturę ludową Szeklerów (węg. Székely) – węgierskojęzycznej grupy etnicznej zamieszkującej wschodnią część Siedmiogrodu (obecnie Rumunia), według legend uważanej za bezpośrednich potomków syna przywódcy Hunów Attyli. Szeklerów uważano za strażników wschodnich granic, a zarazem najczystszych etnicznie Węgrów. Owocem pracy Huszki były wydawnictwa zawierające węgierskie motywy dekoracyjne, ukazujące się w latach 1885–1898, które stały się inspiracją dla architektów poszukujących węgierskiego stylu narodowego¹⁸². Jednym z przykładów wykorzystania tych motywów, połączonych z nawiązaniami do sztuki islamskiej i hinduskiej, jest budynek budapeszteńskiego Muzeum Sztuk Stosowanych autorstwa

¹⁷⁸ Por. E. Clegg, *op. cit.*

¹⁷⁹ E. Brix, *Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900*, tłum. J. Piątkowska, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej...*, s. 12–13.

¹⁸⁰ Na temat węgierskich koncepcji sztuki narodowej por. K. Geller, *Romantic Elements in Hungarian Art Nouveau*, w: *Art and the National Dream...*, s. 117–126; K. Keserü, *Vernacularism and Its Special Characteristics in Hungarian Art*, w: *ibidem*, s. 127–142.

¹⁸¹ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, s. 282.

¹⁸² R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 138.

architekta Ödöna Lechnera. Samo otwarcie tego muzeum w 1896 r. (nawiązującego swoim programem do londyńskiego pierwowzoru) było przełomowym momentem dla rozwoju zainteresowania rodzimą sztuką, tym bardziej że stało się ono częścią obchodów milenium osadnictwa Madziarów. Rozwojowi ludowego rękodzieła w duchu narodowym patronował także węgierski rząd, widząc w tym nadzieję na poprawę sytuacji ekonomicznej ubogiej, wiejskiej ludności. W tym samym czasie również węgierscy artyści zaczęli interesować się kulturą ludową. Modne stały się wyjazdy w trudno dostępne rolnicze rejony nieskażone cywilizacją, szczególną popularność zyskała Transylwania. Jednymi z organizatorów tych ekspedycji byli: malarz i projektant Aladár Körösfői-Kriesch i jego przyjaciel Sándor Nagy. Pierwszą z tych postaci można uznać za inicjatora i założyciela kolonii artystycznej w Gödöllő – przedsięwzięcia inspirowanego angielskim Arts & Crafts Movement i teoriami Johna Ruskina¹⁸³. Do Aladára Körösfői-Kriescha, który pierwszy osiedlił się w Gödöllő, wkrótce dołączyła liczna grupa malarzy, rzeźbiarzy, architektów i grafików, a w 1907 r. zamieszkała tam również wspomniany wyżej uczestnik wypraw etnograficznych Sándor Nagy. Członkowie kolonii artystycznej poza własną działalnością artystyczną zajmowali się różnymi formami rękodzieła. Korzystając z mecenatu państwowego, w kolonii zorganizowano też warsztaty tkackie, które dały zatrudnienie miejscowej ludności, a także Szkołę Sztuki Stosowanej. Węgierski styl narodowy będący dziełem artystów z Gödöllő wkrótce stał się stylem oficjalnym, promowanym przez państwo, a jego twórcy otrzymywali wiele nagród na międzynarodowych i krajowych wystawach¹⁸⁴. Mimo pewnych podobieństw ideowych widać tu jednak znaczącą rozbieżność z losami polskich projektów sztuki narodowej, które nie mogły liczyć na żadną państwową opiekę, a rozwijały się jedynie dzięki indywidualnym i społecznym inicjatywom.

Poszukiwania stylów narodowych i własnego wyrazu w kulturze i sztuce miały także miejsce w krajach, które nie musiały walczyć o swoją niezależność. Wówczas wysiłki te można interpretować w kontekście ideologii imperialnej. Kolejne przykłady reinterpretacji angielskiego ruchu znaleźć możemy w Rosji, gdzie już od epoki romantyzmu poszukiwano stylu narodowego. Korzeni sztuki rosyjskiej dopatrywano się w dawnym budownictwie cerkiewnym z czasów sprzed reform Piotra I. Styl bizantyjski, który od połowy wieku stał się obowiązującym stylem państwowym, znalazł

¹⁸³ *Ibidem*, s. 139–141.

¹⁸⁴ A. Szczerki, *Wzorce tożsamości...*, s. 288–289.

zastosowanie przede wszystkim w budownictwie sakralnym. Na terenach znajdujących się we władaniu Rosji był widocznym symbolem panowania imperium (będzie jeszcze o tym mowa dalej). W drugiej połowie XIX w. zwrócono się jednak także ku tradycji sztuki ludowej, starając się ją wykorzystać do tworzenia stylu narodowego¹⁸⁵. Zaczęto wówczas zbierać przedmioty codziennego użytku wyrabiane przez chłopów, szkicować plany zabudowań czy opracowywać tradycyjną ornamentykę. W tym samym czasie podjęto też próby stworzenia architektury wernakularnej – przykładem może być tutaj pawilon oparty na wzorze tradycyjnej wiejskiej chaty wybudowany w moskiewskiej rezydencji historyka Michaiła Pogodina¹⁸⁶. Jako pierwsze miejsce odrodzenia się tradycyjnych motywów ludowych na dużą skalę wypada jednak wskazać Abramcewo. Była to podmoskiewska posiadłość przemysłowca i mecenasa sztuki Sawwy Mamontowa. Tradycjami artystycznymi ośrodek mógł się pochwalić już wcześniej, kiedy należał do Siergieja Aksakowa – pisarza i tłumacza związanego z nurtem słowianofilskim, wówczas był miejscem spotkań elity intelektualnej (bywali tam m.in. Mikołaj Gogol i Iwan Turgieniew). Ponieważ pasją nowego właściciela były przede wszystkim sztuki piękne, swoje działania rozpoczął od zatrudnienia znanych architektów Wiktora Gartmana i Iwana Pietrowa (pseud. Ropet), którym zlecił budowę różnych pawilonów na terenie swojej posiadłości, z założeniem, że miały się odwoływać do tradycyjnego budownictwa chłopskiego. Mamontow zaczął zapraszać do swojego majątku młodych, obiecujących artystów, których nakłaniał do zajęcia się sztuką stosowaną. Słynna była także prywatna, amatorska scena dramatyczna w Abramcewie. Właściciel majątku angażował goszczących u niego przedstawicieli sztuk plastycznych w cały proces przygotowań do wystawienia sztuki. Znani malarze, jak Walentin Sierow czy Wiktor Wasniecowa, projektowali i wykonywali scenografię, kostiumy i rekwizyty sceniczne, a wszystko było inspirowane twórczością ludową i motywami zaczerpniętymi ze średniowiecza¹⁸⁷. W latach 80. artyści związani z Abramcewem wybudowali i urządzili wnętrza cerkwi nawiązujące do architektury średniowiecznej. Żona Mamontowa – Jelizawieta – zajęła się z kolei promocją chałupniczego rękodzieła chłopskiego (ros. *кустарь*). Zatrudniła artystkę Jelenę Polenową, aby opracowała projekty artystyczne dla warsztatów

¹⁸⁵ Na temat rozwoju rosyjskiej sztuki narodowej opartej na rękodziele ludowym por. W. Salmond, *Reviving Folk Art in Russia. The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries*, w: *Art and the National Dream...*, s. 81–98.

¹⁸⁶ R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 160.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 161–162.

rękodzielniczych powstałych w kolonii Abramcewo. Miejszem zbytu dla tej produkcji stało się m.in. Moskiewskie Muzeum Rzemiosła (powstałe w 1885 r. na bazie kolekcji zgromadzonej na Wystawie Przemysłowo-Artystycznej), a także moskiewskie sklepy Mamontowej¹⁸⁸. Kolonia artystyczna w Abramcewie i powstałe na jej terenie warsztaty rękodzieła artystycznego, czerpiącego ze wzorów ludowych, znalazły naśladowców. Najbardziej znanym ośrodkiem była kolonia artystyczna i warsztaty założone w Tałaszkynie przez księżną Marię Tieniszewą, właścicielkę dóbr, na przełomie XIX i XX w. Tałaszkino stało się ważnym ośrodkiem rosyjskiej sztuki modernistycznej inspirowanej twórczością ludową i staroruską¹⁸⁹. Istotnym impulsem dla rozwoju rosyjskiej sztuki narodowej była także Wystawa Światowa w Paryżu i uznanie międzynarodowej krytyki.

Inspiracje angielskim Arts & Crafts Movement dały o sobie znać także na północy Europy. W Finlandii i Skandynawii dominowała jednak interpretacja tego ruchu w duchu narodowego romantyzmu. Finlandia jako autonomiczne Wielkie Księstwo pozostawała pod panowaniem Rosji od 1809 r., miała jednak własny parlament, rząd, sądownictwo, administrację i wojsko. Istniały też dobre warunki dla rozwoju społecznego, ekonomicznego i kulturalnego. Narodowe odrodzenie zaczęło się od literatury. W 1835 r. Elias Lönnrot opublikował poemat epicki składający się z ludowych pieśni spisanych z tradycji ustnej pt. *Kalevala*, który nie tylko przyczynił się do pobudzenia świadomości narodowej, ale także stał się inspiracją dla sztuki fińskiej. W drugiej połowie XIX w. zaczęły powstawać instytucje zajmujące się promocją fińskiej sztuki użytkowej, wśród których warto wspomnieć przede wszystkim powołane w 1879 r. Stowarzyszenie Przyjaciół Fińskiego Rękodzieła¹⁹⁰. Wśród głównych działaczy tej organizacji można wymienić Ludwika Sparrego i jego żonę Ewę. Sparre był Szwedem urodzonym we Włoszech. Podczas studiów w Paryżu poznał fińskiego malarza Axela Galléna (który kilka lat później, aby zmanifestować swój patriotyzm, zmienił imię i nazwisko na bardziej fińskie – Akseli Gallen-Kallela). Pod wpływem tej znajomości osiedlił się w Finlandii, gdzie poślubił Ewę Mannerheim – artystkę zajmującą się sztuką użytkową. Małżonkowie interesowali się współczesną sztuką stosowaną i z entuzjazmem postanowili wprowadzać w Finlandii idee angielskiego Arts & Crafts Movement, czemu służyć miały założone w Porvoo warsztaty

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 165–168.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 168–171.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 178.

rękodzielnicze¹⁹¹. Produkcja przedmiotów codziennego użytku miała być oparta na ludowym, tradycyjnym wzornictwie. Nieco bardziej skomplikowana była natomiast sprawa poszukiwań fińskiego stylu narodowego w architekturze¹⁹². W całej Europie wzorów do tworzenia własnych, narodowych form wyrazu szukano w zabytkach średniowiecza. Tymczasem zabytki, które zachowały się z tych czasów w Finlandii, powstały pod szwedzkim panowaniem i wątpiono, aby zachowały jakiekolwiek elementy rdzennie fińskie. W poszukiwaniu inspiracji dla stylu narodowego artyści i architekci odbywali podróże do Karelii. Kraina ta – zamieszkała przez ludność chłopską, nietknięta industrializacją – miała, jak wierzono, zachować rdzennie fińskie formy w budownictwie drewnianym. Jedną z pierwszych podróży do tego regionu odbył Gallen-Kallela wraz z małżeństwem Sparrerów. Motywy pochodzące z Karelii znalazły zastosowanie głównie w budownictwie drewnianym i meblarstwie. Ponieważ jednak nie udało się znaleźć odpowiedniej formy do wyrażenia tych motywów w kamieniu, styl inspirowany tą krainą powoli wygasał¹⁹³. Niespodziewanym impulsem do rozwoju fińskiej architektury narodowej stał się za to udział w Wystawie Światowej w Paryżu. Już sama możliwość wystawienia własnego pawilonu przez Finów była niezwykła, gdyż w ten sposób mogły się prezentować tylko niezależne państwa. Fiński pawilon był co prawda częścią rosyjskiej powierzchni wystawienniczej, ale jego autorzy zadbali, aby zarówno jego konstrukcja, jak i wyposażenie wnętrza miała wyraźne cechy narodowe. Była to forma politycznej manifestacji wobec rosyjskich planów ograniczenia autonomii Wielkiego Księstwa. Za wyraz artystyczny ekspozycji odpowiadało trzech architektów: Herman Gesellius, Armas Lindgren i Eliel Saarinen. Styl przez nich stworzony odwoływał się do surowej architektury gotyckich kościołów, ale wzbogacony był elementami konstrukcyjnymi charakterystycznymi dla fińskiego budownictwa i wykorzystywał lokalne materiały budowlane, jak granit i kamienne bloki. Najbardziej znanym przykładem budownictwa mieszkalnego w tym stylu jest Hvitträsk – dom, który wspomniani architekci wybudowali dla siebie w idyllicznej okolicy nad jeziorem. Składał się on z trzech niezależnych apartamentów i wspólnej przestrzeni do pracy, co nawiązywało bezpośrednio do haseł angielskiego ruchu Arts & Crafts¹⁹⁴.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 179–180.

¹⁹² Por. R. Wäre, *How Nationalism Was Expressed in Finnish Architecture at the Turn of Last Century*, w: *Art and the National Dream...*, s. 169–180.

¹⁹³ R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 182–184.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 184–192.

Dla Danii, Szwecji i Norwegii podstawowym odniesieniem dla poszukiwań stylu narodowego było odrodzenie tradycji i kultury wikingów. Smoczy styl (*Dragestil*) bazował na starej norweskiej architekturze, mitologii i motywach dekoracyjnych zaczerpniętych właśnie z czasów tych żeglarzy-wojowników. Cechą charakterystyczną był powtarzający się motyw smoczycy głów. Bezpośrednim impulsem stały się odkrycia archeologiczne – znaleziska okrętów wikingów. Podtrzymywaniem i badaniem ich tradycji miało się także zajmować założone w Sztokholmie Muzeum Nordyckie¹⁹⁵. Podobnie jak w innych rejonach Europy, istotny był też rozwój rękodzieła czerpiącego z twórczości ludowej. Szczególnego znaczenia nabral on w Norwegii, która szukała swojej własnej tożsamości i niezależności w dziedzinie tak kultury, jak i polityki¹⁹⁶. Nieco podobnie jak miało to miejsce w przypadku poszukiwań polskiego stylu, motywów wzornictwa narodowego szukano w odległych górskich osadach, wierząc, że w twórczości tamtejszych chłopów przetrwały od czasów złotej ery elementy rdzennej norweskiej sztuki. Wśród artystów nawiązujących w swoich dziełach do norweskiego stylu narodowego należy wymienić malarza Gerharda Munthe'go i projektantkę gobelinów Fridę Hansen¹⁹⁷.

Powyższy pobieżny przegląd najważniejszych europejskich poszukiwań stylu narodowego inspirowanych teoriami angielskiego Arts & Crafts Movement należy potraktować jedynie jako krótki zarys, służący do naszkicowania tła interesujących nas w tej pracy zjawisk. Z pewnością podobnych przykładów jak te przytoczone wyżej można by przywołać znacznie więcej, a każda z narodowych prób stworzenia własnego stylu zasługiwałaby na znacznie obszerniejsze omówienie. Z perspektywy niniejszej rozprawy istotne wydaje się jednak przede wszystkim zwrócenie uwagi na zbieżność pewnych postulatów i podobieństwo niektórych elementów leżących u genezy idei kultury i sztuki narodowej w różnych rejonach Europy. Możemy wyróżnić takie etapy tworzenia tych koncepcji jak: zainteresowanie folklorem, kolekcjonowanie wyrobów rękodzieła ludowego, podróże artystyczne w odległe miejsca – poszukiwania mitycznej Arkadii, gdzie przetrwać miały w nieskażonej formie elementy pradawnej kultury i sztuki, próby tworzenia nowej, narodowej sztuki na podstawie wzorów historycznych i ludowych. Czy w przypadku ziem polskich,

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 192–194.

¹⁹⁶ Por. P.G. Berman, *Norwegian Craft Theory and National Revival in the 1890s*, w: *Art and the National Dream...*, s. 155–168.

¹⁹⁷ R.P. Blakesley, *op. cit.*, s. 194–195.

znajdujących się przecież w szczególnej sytuacji, podzielonych między trzech zaborców, można doszukiwać się podobnych faz powstawania koncepcji stylu polskiego, czy szerzej sztuki narodowej? Jakie wątki można uznać za nawiązania do Arts & Crafts Movement i w których obszarach kultury polskiej możemy mówić o recepcji wzorców brytyjskich, zjawisku charakterystycznym dla niemal całego kontynentu europejskiego na przełomie wieków?

Dla recepcji wzorców brytyjskich wśród polskiej elity intelektualnej duży wpływ miała popularność teorii Johna Ruskina. Ten myśliciel i teoretyk sztuki postrzegany był jako autorytet estetyczny i moralny. Biorąc jednak pod uwagę brak kompleksowych tłumaczeń na polski najważniejszych tekstów tego autora i nieraz bardzo powierzchowne omówienia jego poglądów na łamach prasy, można przypuszczać, że wiedza o tym angielskim filozofie nie była zbyt dogłębna¹⁹⁸. Był on jednak postacią modną w młodopolskich kręgach artystyczno-intelektualnych. Wypadało się wręcz powoływać na jego pisma i poglądy. Bożena Wojnowska ukuła nawet specjalny termin dla określenia tego zjawiska – „ruskinizm”¹⁹⁹. Zjawisko nawiązań do angielskiego ruchu to jednak znacznie szerszy temat. Andrzej Szczerski analizując polskie życie kulturalne i artystyczne przełomu wieków, wymienia wiele przykładów świadczących o polskim wkładzie w międzynarodowy Ruch Odnowy Sztuk i Rzemiosł. W tym kontekście odczytuje m.in. ponowne odkrycie pism Norwida przez Zenona Przesmyckiego (Miriamę) i ich interpretacje w duchu sztuki narodowej, koncepcje reformy rzemiosła i przemysłu artystycznego wysuwane przez warszawskich pozytywistów czy istnienie stowarzyszeń artystycznych opierających swoją działalność na kreowaniu nowej sztuki narodowej, czerpiącej z motywów ludowych (takich jak Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana czy Warsztaty Krakowskie)²⁰⁰. W literaturze przedmiotu najczęściej jednak wspomina się o wpływie angielskiego Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł na polskie poszukiwania stylu narodowego.

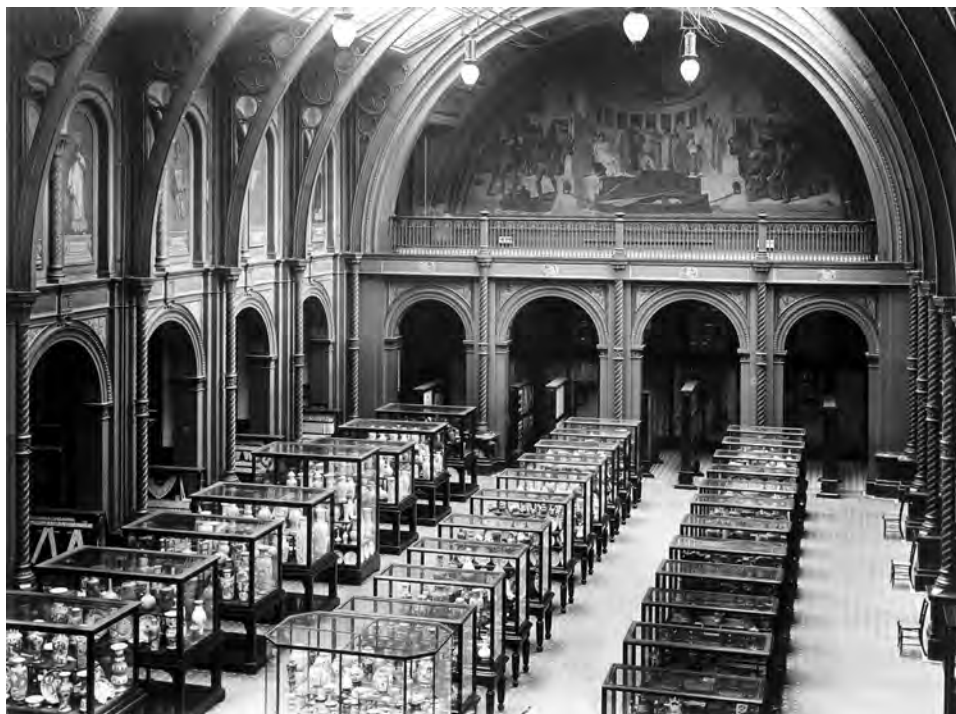
Badacze często podkreślają związek stylu zakopiańskiego z angielskim ruchem Arts & Crafts²⁰¹. Trzeba jednak pamiętać, że Stanisława Witkiewicza trudno jest uznać za realizatora postulatów głównego ideologa

¹⁹⁸ Por. M. Wiszniowska, *Pierwszy okres recepcji Ruskina w Polsce...*

¹⁹⁹ B. Wojnowska, *op. cit.*, s. 259–281.

²⁰⁰ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, s. 200–227.

²⁰¹ Por. np. J.A. Mrozek, *Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku, w: Sztuka świata*, t. 9, Warszawa 1996, s. 251.



16. Wystawa chińskiej porcelany w South Kensington Museum, ok. 1886 r.; Victoria and Albert Museum, London

tego ruchu, ponieważ gdy autor *Na przełęczy* tworzył swoją koncepcję stylu zakopiańskiego nie znał jeszcze działalności Ruskina czy Morrisa²⁰². Potwierdzał ten fakt sam Witkiewicz, pisząc w *Dziwnym człowieku*: „Jak nie wiedzieliśmy o Morrisie i Ruskinie, spełniając pod Tatrami jedną z ich idei, tak [...] nic nie wiedzieliśmy [...], że Cyprian Norwid wypowiedział o sztuce głębokie prawdy, które wsiąkły i skryły się na długie lata bez wpływu na rozkwit sztuki, bez wywoływania umysłowego ruchu w tym kierunku”²⁰³. Barbara Tondos twierdzi jednak, że Witkiewicz nie znając wcześniej bezpośrednio idei Arts & Crafts Movement, mógł czerpać wiedzę o nowych europejskich prądach pośrednio, z relacji prasowych bądź od innych osób – mogłoby o tym świadczyć również to, że poglądy twórcy willi „Pod Jedłami” mają głęboki związek z duchem epoki²⁰⁴. Nie rozstrzygając tych wątpliwości, należy podkreślić, że w swoich późniejszych tekstach Witkiewicz

²⁰² M. Gładysz, *Sztuka podhalańska w twórczości Stanisława Witkiewicza*, w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 1, s. XIV–XV.

²⁰³ S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903, s. 95.

²⁰⁴ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna...*, s. 29–36, 41–49.

niejednokrotnie odnosił się do osiągnięć Ruskina i Morrisa. O jego fascynacji angielskim myślicielem może świadczyć również fakt podjęcia próby zainteresowania Ruskina stylem zakopiańskim²⁰⁵. Do kwestii tych powrócimy szerzej w drugim rozdziale części drugiej (w podrozdziale poświęconym stylowi zakopiańskiemu).

Na koniec nieco uwagi poświęcić warto nowatorskiej na ziemiach polskich instytucji, bezpośrednio nawiązującej do idei Arts & Crafts Movement oraz koncepcji londyńskiego South Kensington Museum. Mowa o krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Ta pionierska na ziemiach polskich instytucja powstała w 1868 r., zaledwie 4 lata po wiedeńskim Muzeum Sztuki i Przemysłu oraz 16 lat po wzorcowym brytyjskim. Prywatnym fundatorem tej placówki był lekarz i społecznik, zafascynowany angielskim ruchem – Adrian Baraniecki²⁰⁶. Muzeum gromadziło, opracowywało i wystawiało rzemiosło artystyczne i użytkowe, wytwory sztuki ludowej polskiej i zagranicznej, kolekcję tkactwa artystycznego, haftów i ceramiki. W założeniach swego twórcy miało być przede wszystkim instytucją edukacyjną, stąd duży nacisk kładziono na szkolenia rzemieślników czy organizację Wyższych Kursów Naukowych dla Kobiet, które stały na bardzo wysokim poziomie. Muzeum publikowało także własne wydawnictwa i organizowało konkursy. Po śmierci Baranieckiego kolejny dyrektor nieco odszedł od pierwotnych założeń programowych, kładąc nacisk na aktywność wystawienniczą. O powrót do pierwotnych koncepcji fundatora apelował Jerzy Warchałowski. Za jego przyczyną Muzeum Techniczno-Przemysłowe ponownie znalazło się w centrum życia artystycznego Krakowa – to właśnie tam zbierali się najpierw członkowie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, a następnie Warsztatów Krakowskich²⁰⁷.

²⁰⁵ J. Majda, *op. cit.*, s. 99.

²⁰⁶ Adrian Baraniecki (1828–1891) urodził się na Podolu. Studiował medycynę w Kijowie, Moskwie i Paryżu. Represje popowstaniowe zmusiły go do przeprowadzenia się do Galicji. W 1864 r. odbył podróż do Londynu i Edynburga, gdzie zainteresował się organizacją instytucji życia kulturalnego. Duże wrażenie wywarło na niego zetknięcie się z poglądami Ruskina i wizyta w londyńskim muzeum przemysłowym w South Kensington. Po powrocie do Krakowa założył z własnych środków Muzeum Techniczno-Przemysłowe i został jego pierwszym dyrektorem. Był też pomysłodawcą ważnych inicjatyw edukacyjnych, takich jak Wyższe Kursy Naukowe dla Kobiet, kursy handlowe dla młodzieży oraz wykłady dla rzemieślników, a także pierwszego ogólnopolskiego zjazdu lekarzy polskich w 1869 r. Od 1879 r. członek AU; por. I. Bojarska, *Adrian Baraniecki*, w: PSB, t. 1, 1935, s. 270–272; A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, s. 215–218.

²⁰⁷ Por. ANK, Muzeum Przemysłowo-Artystyczne, sygn. 29/540, zwł. nr MPA 1, MPA 2, MPA 201.

Po przedstawieniu głównych założeń pracy, naszkicowaniu europejskiego tła omawianych zjawisk i zasygnalizowaniu polskich nawiązań do angielskich inspiracji przejdźmy do zasadniczej części naszych rozważań. Rekonstrukcję dyskursu dotyczącego kultury i sztuki narodowej rozpocznę od mentalnego powrotu do przeszłości – zjawiska (jak się przekonamy) charakterystycznego dla niemal całej ówczesnej kultury europejskiej.

C Z Ę Ś Ć II

Teoria i praktyka Koncepcje sztuki i kultury narodowej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX w. oraz próby tworzenia stylów narodowych

W tej części pracy zajmę się rekonstrukcją dyskursu toczącego się wokół takich pojęć jak kultura czy sztuka narodowa. Interesować mnie będą również praktyczne próby wykorzystania tych koncepcji ideowych – w tym wypadku do tworzenia stylów narodowych. Podkreślić należy przy tym, że zagadnienia omawiane w tej części pracy były już przedmiotem refleksji naukowej – przede wszystkim historyków sztuki – i mają bogatą literaturę. Nie zamierzam się tu jednak skupiać na analizie poszczególnych prądów w sztuce od strony formalnej czy estetycznej. Przedmiotem mojego zainteresowania jest bowiem idea sztuki i kultury narodowej oraz społeczne wyobrażenia na ten temat, ukształtowane w wyniku dyskursu publicznego. Moim celem jest zaś znalezienie odpowiedzi na pytania: jak sobie wyobrażano styl polski, co uważano za narodowe w sztuce i kulturze, a także jakie były wyobrażenia na temat roli tej idei w sytuacji narodu bez państwa.

W drugiej połowie XIX w. pod wpływem inspiracji narodowym romantyzmem wiele narodów europejskich podejmowało wysiłki, aby stworzyć swój odrębny styl w sztuce. Czynnikiem koniecznym dla podjęcia takiej próby było oczywiście istnienie silnego poczucia odrębności narodowej, jednak bez zaistnienia sprzyjającej sytuacji polityczno-gospodarczej ta idea nie mogłaby się urzeczywistnić¹. Dlatego narodziny idei kultury i sztuki narodowej miały miejsce najczęściej w dwóch wypadkach: w sytuacji

¹ M. Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 146.

małych bądź peryferyjnych narodów, których polityczna lub ekonomiczna niezależność była zagrożona (takich jak np. Katalonia, Finlandia, Norwegia czy Polska), albo też – zupełnie przeciwnie – w przypadku narodów, których aspiracje przewyższały ich ówczesną pozycję w Europie (jak np. Niemcy czy Rosja)².

Źródła dla odrodzenia kultury i sztuki narodowej poszukiwano w zasadzie równolegle w dwóch różnych tradycjach: w zabytkach przeszłości i w twórczości ludowej. Przy czym oba te wzorce nieraz nadmiernie idealizowano. Układ tej części pracy odpowiada podziałowi na te dwa odrębne nurty, które ujawniły się w polskiej dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej, podobnie jak miało to miejsce w innych krajach europejskich. Wydaje się, że w przypadku Polski – państwa wówczas przecież nieistniejącego – dyskusje wokół tych zagadnień nabierały szczególnego znaczenia. Jak przekonamy się w kolejnych rozdziałach tej części, kulturze i sztuce narodowej (której najbardziej widocznym i reprezentacyjnym symbolem miał się stać styl polski) usiłowano przypisać funkcje społeczne, a nawet polityczne. Co istotne, dzięki wytrwałej pracy propagatorów tych idei poglądy na temat funkcji i znaczenia kultury i sztuki narodowej udało się skutecznie zaszczerpić w wyobrażeniach sporej części społeczeństwa polskiego we wszystkich zaborach. Prześledźmy teraz kolejne tego dyskursu.

1. Powrót do przeszłości. Zabytki historii jako podstawa do tworzenia stylu narodowego

Początkowo źródła dla odrodzenia kulturalnego szukano w przeszłości. Fascynacja historią i świadomość historyczna to jedne z najważniejszych elementów XIX-wiecznego sposobu myślenia, korzenie tego zjawiska sięgały jednak poprzedniego stulecia i kształtującego się w epoce oświecenia historyzmu³. Upadek Rzeczypospolitej Obojga Narodów sprzyjał stawianiu pytań o sens dziejów, o przeszłość Polski i przyczyny jej upadku oraz nadzieje na odrodzenie. Odpowiedzi na te pytania poszukiwała przede wszystkim literatura, która w XIX w. za sprawą romantyzmu miała

² *Ibidem.*

³ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 7.

największe znaczenie dla kultury narodowej. Przeciwwstawiano sobie przeszłość i teraźniejszość, przy czym to ta pierwsza przywoływała pozytywne konotacje: „Romantycy we wczesnym zwłaszcza okresie, dzielili rzeczywistość na «dawność» i «teraźniejszość» – «dawność» natchnioną wzniosłym, żarliwym entuzjazmem dla rzeczy wielkich oraz «teraźniejszość» znikczemniałą i prozaiczną, którą ocalić może jedynie pamięć przeszłości i przygotowanie przyszłości”⁴. Twórczość literacka, a zwłaszcza poetycka, próbowała odtworzyć przeszłość i ją przybliżyć, wytworzyć więź między chwalebą historią a teraźniejszością. Polscy romantycy szczególnym kultem darzyli średniowiecze (można tu przywołać chociażby *Grażynę* czy *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza), ale jak podkreśla Maria Janion, była to raczej poetycka interpretacja przeszłości, kładąca nacisk na idee i czyny wielkich ludzi⁵. W romantycznej, poetyckiej interpretacji historii najistotniejsza była „umiejętność nadania minionym dziejom sensu globalnego, odsłaniającego ciągłość historii i czyniącego z przeszłości nieodzowną część teraźniejszości. W tym znaczeniu romantyzm stał się dla Europy lekcją nowożytnego rozumienia historii, która do dziś zachowała swą wartość”⁶. Romantycy interpretowali przeszłe dzieje jako pole metafizycznej walki dobra ze złem i przestrzeń objawienia się zamierzeń samego Boga, co prowadziło do sakralizacji historii⁷.

Fascynacja przeszłością przekładała się również na zainteresowanie materialnymi pozostałościami historii. Wpływ na to miał z pewnością rozwój takich dziedzin humanistyki jak archeologia czy historia sztuki, zaczęto także dostrzegać potrzebę ochrony i konserwacji zabytków. Zagadnienie to ma niezwykle bogatą literaturę, tutaj jedynie wspomnimy najistotniejsze, jak się wydaje, zagadnienia. Do kwestii ochrony i restauracji zabytków na ziemiach polskich powrócę jeszcze szerzej w trzeciej części pracy, działalność wielu towarzystw kulturalno-społecznych ukierunkowana była bowiem właśnie na tę dziedzinę.

Sama idea ochrony zabytkowych budowli i dzieł sztuki⁸ sięgała zapewne czasów rewolucji francuskiej i była formą reakcji na ogrom dokonanych

⁴ *Ibidem*, s. 38.

⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁶ *Ibidem*, s. 44.

⁷ M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego «sacrum»*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979, s. 22.

⁸ Idea ochrony zabytków ma bogatą literaturę, wśród najnowszych pozycji por. np. M. Glendinning, *The Conservation Movement. A History of Architectural Preservation: Antiquity to Modernity*, London 2013, s. 65–184.

wówczas zniszczeń⁹. To właśnie nad Sekwaną już na początku XIX w. podjęto próby zinstytucjonalizowania opieki nad zabytkami. Nie przyniosło to jednak skutków wyłącznie pozytywnych. Eugène Viollet-le-Duc, który w latach 50. XIX w. w praktyce odpowiadał za ochronę zabytków we Francji, był zwolennikiem pełnej rekonstrukcji budowli historycznych i przywracania im pierwotnego wyglądu, najczęściej w stylu romańskim bądź gotyckim, które zostały niejako zrehabilitowane i uprzywilejowane w epoce romantyzmu¹⁰. Zgoła odmienne podejście do ochrony zabytków ukształtowało się w Wielkiej Brytanii. John Ruskin był przeciwnikiem jakiegokolwiek interwencjonizmu konserwatorskiego, uznając wszelkie rekonstrukcje jedynie za imitacje, postulował jednak ochronę zabytków jako istotnej części kulturowego dziedzictwa¹¹. Wydaje się wszakże, że dla polskich koncepcji w tej dziedzinie szczególnie istotne były inspiracje niemieckie i austriackie. Prekursorem idei ochrony zabytków był tutaj Johann Wolfgang von Goethe, który nie tylko zrehabilitował gotyk, ale uznał również, że architektura średniowieczna jest reliktem dawnych Niemiec i powinna być chroniona, a jego poglądy przyczyniły się do rozwoju swoistego kultu Kolonii i Nadrenii jako kolebki architektury niemieckiej¹². Jednak próby teoretycznego usystematyzowania pojęcia zabytku i zdefiniowania zadań, jakie powinna spełniać konserwacja pojawiły się dopiero na przełomie XIX i XX w. Duże znaczenie miał tutaj artykuł Aloisa Riegla, wiedeńskiego historyka sztuki i generalnego konserwatora, pt. *Nowoczesny kult zabytków: jego istota i powstanie* (*Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*). Autor podjął w nim m.in. zagadnienie historycznego znaczenia zabytków, które miały pełnić przede wszystkim rolę upamiętniającą, dla jej określenia wprowadził termin „wartość starożytnicza”, według Riegla właśnie ona miała leć u podstaw swoistego społecznego kultu zabytków¹³. Interlokutorem Riegla stał się niemiecki historyk sztuki Georg Dehio. W wielu punktach dotyczących praktyki konserwatorskiej poglądy obu teoretyków były zbieżne, zupełnie inaczej jednak pojmowali zarówno przyczyny, dla których należy objąć ochroną zabytki przeszłości, jak i metody, które miały prowadzić do tego

⁹ P. Kosiewski, J. Krawczyk, *Latarnia pamięci. Od muzeum narodu do katechizmu konserwatora*, w: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2012, s. 12 n.

¹⁰ *Ibidem*, s. 27–33.

¹¹ *Ibidem*, s. 34–41.

¹² *Ibidem*, s. 52–56.

¹³ *Ibidem*, s. 58–61.

celu¹⁴. Dla Dehia kluczowe znaczenie miało to, że zabytek jest częścią dziedzictwa narodowego i dlatego należy go z pietyzmem chronić, w opinii Riegla zaś taka definicja niosła za sobą znaczne ryzyko¹⁵.

Impulsem, który przyczynił się do zainteresowania się zabytkami przeszłości na terenie Rzeczypospolitej, był niewątpliwie szok wywołany zaborami i utratą niepodległości. U genezy pierwszego prywatnego muzeum na ziemiach polskich legła właśnie chęć ratowania dla potomnych pamiątek po państwie, które dopiero co przestało istnieć. Tak pisała o tym w swoich wspomnieniach właścicielka Puław Izabela Czartoryska: „Roku 1793 Polska zginęła! Kilka wieków gromadziło okoliczności, które powoli gotowały tę martwą i okropną epokę. Męstwo ni odwaga jej odwrócić nie mogły. Najmocniejsze usiłowania, by obronić Ojczyznę tego wykonać nie potrafiły. Nie będę tu zwracać myśli na przyczyny i skutki nieszczęść naszych. Każdemu pewnie z czytelników moich są wiadome, a każdy Polak w sercu ich ma wyryte. Ale z chlubą tu wspomnę ostatnie lata tej Polski, która uzacniona i wsławiona najpierw Sejmem Ostatnim, a potem dowodami rzadkiego przywiązania do Ojczyzny wszystkich tych, którzy na ów czas nieśli życie i majątki na jej obronę. [...] Wtedy mi pierwszy raz ta myśl przyszła, żeby zbierać pamiątki polskie, które potomności powierzam... W tym zbiorze znajdują się ślady Bolesława Chrobrego, Kazimierza Wielkiego, Stefana Batorego, Jana Zamoyskiego, Żółkiewskiego, Czarnieckiego, Lwa Sapiehy i innych znakomitych i mężnych ludzi. Niech te wspomnienia osłodzą terażniejsze czasy, niech chwałę ich wiek wiekowi podaje...”¹⁶. Księżna Czartoryska za symboliczny koniec Polski przyjęła rok 1793. Wydarzenia poprzedniego roku – konfederacja targowicka i przystąpienie do niej króla – wywołało szok i wzburzenie. Czartoryska już wcześniej przejawiała zamiłowania kolekcjonerskie (gromadziła m.in. pamiątki podczas podróży do Anglii i Szkocji), jednak dopiero utrata przez Polskę niepodległości skłoniła ją do powzięcia pomysłu utworzenia zbioru narodowych pamiątek¹⁷.

Umieszczenie go właśnie w Puławach miało wymiar swoistej manifestacji politycznej. W 1794 r. posiadłość Czartoryskich została zniszczona i splądrowana przez wojska rosyjskie, co zapewne było karą za nieformalne

¹⁴ *Ibidem*, s. 61–63.

¹⁵ Por. R. Kasperowicz, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków*, w: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, tłum. i wstęp R. Kasperowicz, wyd. 2 przejr. i popr., Warszawa 2012, s. 9–29.

¹⁶ Cyt. za: A. Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj*, Puławy 2011, s. 109.

¹⁷ *Ibidem*, s. 110.

wspieranie insurekcji kościuszkowskiej. Decyzją księżnej Izabeli Czartoryskiej w 1796 r. rozpoczęto odbudowę pałacu, a już dwa lata później przystąpiono do budowy Świątyni Sybilli¹⁸. Wzorcem architektonicznym dla tej budowli miały być ruiny starożytnej świątyni (jak wówczas uważano) Sybilli w Tivoli. Puławską budowlę nazywano jednak pierwotnie Świątynią Pamięci, co miało podkreślać sakralny charakter owych okrucich przeszłości, pamiątek dawnej minionej świetności, uratowanych przez Czartoryską dla przyszłych pokoleń. Napis umieszczony na świątyni jasno wyrażał ten program: „Przeszłość – Przyszłość”. Puławskie muzeum swój wyłącznie narodowy charakter zyskało jednak dopiero w 1811 r., kiedy zbiory międzynarodowe zostały przeniesione do wybudowanego nieopodal Domu Gotyckiego¹⁹.

Wkrótce budynek mieszczący pamiątki po wielkich Polakach oraz te należące do tradycji rodowej zyskał nowe miano, rozpropagowane przez poetów związanych z Puławami – Świątyni Sybilli. Jak się wydaje, nie było to tylko proste nawiązanie do architektonicznego wzoru budowli, ale przede wszystkim odwołanie do popularnego u schyłku XVIII w. mitu sybillańskiego. Sybille były natchnionymi wieszczkami, które pod wpływem ekstazy głosiły otrzymane od bóstw wizje, przepowiadając ważne wydarzenia z przyszłości²⁰. Puławska Świątynia Sybilli miała mieć jednak głębsze mistyczne, a zarazem patriotyczne znaczenie: „W polskim muzeum nie eksponowano konkretnej prorokini. Funkcje Sybilli, wieszczki, przejmowały zgromadzone w muzeum pamiątki nasycone zdolnościami profetycznymi, wręcz mistycznymi. Magiczna, niezwykajna przestrzeń świątyni Sybilli wyposażona została w potencjał różnie formułowanych wieszczeb na temat dalszej egzystencji kraju”²¹. Profetyczne nadzieje na odzyskanie niepodległości symbolizowane przez puławskie muzeum nabierały szczególnego znaczenia w momentach dziejowych, które mogły urealniać ziszczanie się tych przepowiedni, co miało miejsce w 1809, następnie w 1812, a wreszcie w 1830 r., kiedy to jeszcze przed wybuchem powstania zbiory Świątyni Sybilli zostały ewakuowane do Paryża.

Puławskie muzeum Izabeli Czartoryskiej było zapewne jedną z pierwszych prób świadomego ratowania pamiątek dziedzictwa narodowego dla przyszłych pokoleń, co było prawdopodobnie efektem szczególnej dla wieku XIX refleksji nad historią. Jak się wydaje, można wziąć pod uwagę opinię,

¹⁸ *Ibidem*, s. 111–124.

¹⁹ *Ibidem*, s. 126.

²⁰ *Ibidem*, s. 128–133.

²¹ *Ibidem*, s. 134.

że: „Refleksja nad przeszłością miała dla Polaków w czasie rozbiorów i po upadku Rzeczypospolitej większe znaczenie niż analogiczne rozważania dla innych narodów. Mocniej skupiała się na dziejach narodu niż przeszłości państwa”²². Taki sposób patrzenia na przeszłość był również jednym z czynników wpływających na narodziny w drugiej połowie XIX w. koncepcji stylu narodowego opartego na zabytkach historycznych. Zanim jednak mogło do tego dojść potrzebny był rozwój tych dziedzin humanistyki, które w sposób naukowy chciały zajmować się dziedzictwem przeszłości. Wcześniejsze bowiem próby odtwarzania stylów historycznych w architekturze czy sztuce oparte były przede wszystkim na romantycznym rozumieniu historii, bardziej na fascynacji barwną przeszłością niż na rzetelnej wiedzy, którą mogły dać dopiero szczegółowe badania nad polskimi zabytkami²³.

Na terenie rozdzielonych zaborczymi kordonami ziem polskich ochrona dziedzictwa narodowego nabierała szczególnego znaczenia. Prace na tym polu podejmowali nie tylko wybitni znawcy, ale przede wszystkim całe rzesze amatorów i pasjonatów, którzy ratując zabytki przeszłości od zapomnienia i zniszczenia, spełniali w swoim odczuciu patriotyczny obowiązek. Dzięki działalności m.in. Akademii Umiejętności, a także konserwatorów, inwentaryzatorów i znawców sztuki, takich jak chociażby Marian Sokołowski czy Władysław Łuszczkiewicz, zebrano materiał pozwalający na prowadzenie badań nad historią polskiej architektury i sztuki²⁴ – działalność tej poświęcę więcej miejsca w trzeciej części pracy. Tocząca się już wówczas dyskusja wokół problematyki odrębności polskiej sztuki narodowej sprawiła, że – tak jak w innych krajach europejskich – starano się szukać podstaw do stworzenia stylu narodowego pośród zabytków przeszłości, a przede wszystkim w kulturze średniowiecza²⁵.

²² *Ibidem*, s. 117.

²³ K. Stefański, *Architektura historyzmu na ziemiach polskich*, Łódź 2005, s. 5–6.

²⁴ Szerzej o wspomnianych pracach badawczych i ich wpływie na poszukiwania stylu narodowego w budownictwie sakralnym por. A. Majdowski, *Nurt narodowy w architekturze sakralnej Królestwa Polskiego od drugiej połowy XIX wieku*, w: *idem*, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 117–124. Autor używa tam terminu „archeologia sztuki” dla nazwania badań prowadzonych w Krakowie nad polskimi zabytkami.

²⁵ A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka” 7, 1956, nr 3–4, s. 284. Na temat ewolucji podejścia do zabytków architektury średniowiecznej w polskiej debacie publicznej, poczynawszy od przełomu romantycznego po lata 80. XIX w., por. też A. Łupienko, *Średniowieczne zabytki w nowoczesnym kraju. Z dziejów dwudziestowiecznego polskiego dyskursu o architekturze*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 81, 2020, s. 17–48.

Wydaje się, że dla dyskusji, która przetoczyła się na łamach warszawskiej prasy, największą inspiracją były badania nad polskim średniowieczem prowadzone przez krakowskich naukowców, a zwłaszcza Józefa Łepkowskiego (1826–1894)²⁶ i Władysława Łuszczkiewicza (1828–1900)²⁷. Łepkowski – rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, pionier polskiej archeologii, historyk i konserwator zabytków, w swojej pracy naukowej zajmował się także średniowieczną architekturą i sztuką. W publikacji z 1872 r. pt. *Sztuka. Zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżnych* po raz pierwszy użył i wprowadził do polskiego dyskursu termin „styl wiślano-bałtycki”, idąc tutaj jednak za niemiecką historią sztuki. Pisał: „Wracając do rzeczy, zaliczamy między nabytki po teutońskich rycerzach ów odcień ostrołukowego stylu, którzy starzy nasi krzyżackim zwali, a dziś go uczeni Niemcy wiślano-bałtyckim mianować nawykli”²⁸. Jednakże mimo tego germańskiego rodowodu, styl ten według Łepkowskiego przez lata nabrał cech odrębnych, swojskich, charakterystycznych dla naszych ziem. Miał szansę rozwinąć się w całkowicie odrębny styl polski, gdyby nie zbyt silne wpływy włoskiego renesansu. Łepkowski stawiał jednak postulat dokładnego przebadania zabytków stylu ostrołukowego, co mogłoby doprowadzić do odtworzenia rodzimej szkoły w architekturze²⁹. Wydaje się mimo to, że dla koncepcji stylu narodowego nawiązującego do architektury średniowiecza większe znaczenie miały badania Łuszczkiewicza, który, jak się przekonamy, dużo wyraźniej podkreślał odrębność polskiej sztuki tego okresu.

Władysław Łuszczkiewicz był człowiekiem aktywnym na wielu polach – malarz i pedagog, profesor ASP, historyk sztuki, członek Akademii Umiejętności, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie i autorytet w dziedzinie konserwacji zabytków. Zasłynął przede wszystkim jako znawca średniowiecza, „odkrywca” i ekspert polskiej sztuki romańskiej, a także (w mniejszym stopniu) gotyckiej³⁰. Był autorem wielu, niejednokrotnie

²⁶ Por. C. Bąk-Koczarska, *Józef Aleksander Łepkowski*, w: PSB, t. 18, 1973, s. 339–343.

²⁷ A. Bochnak, *Władysław Łuszczkiewicz*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/wladyslaw-luszczkiewicz> (12 IX 2016). Na temat genezy dyskusji por. też A. Majdowski, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki w polskiej architekturze sakralnej XIX wieku*, „Nasza Przeszość” 78, 1992, s. 303–312.

²⁸ J. Łepkowski, *Sztuka. Zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżnych*, Kraków 1872, s. 159.

²⁹ *Ibidem*, s. 159–160.

³⁰ T. Dobrzeńcki, *Władysław Łuszczkiewicz – badacz sztuki romańskiej w Polsce*, w: *Mysł o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 1974*, Warszawa 1976, s. 253–271.

pionierskich publikacji, monograficznych opracowań zabytków architektury i sztuki³¹, popularnych przewodników³² czy poradników konserwatorskich³³. Dużym echem wśród krytyków odbiła się zwłaszcza jego rozprawa wygłoszona w 1880 r. podczas Zjazdu Historyków Polskich, a następnie opublikowana w czasopiśmie „Ateneum” dwa lata później, pt. *Pionierowie gotycyzmu w Polsce. Architektura cysterska i wpływ jej pomników na gotycyzm krakowski XIV wieku*³⁴. W artykule tym przedstawił on wyniki swoich badań prowadzonych na terenie Małopolski nad zabytkami architektury cysterskiej, ale także snuł rozważania bardziej ogólnej natury, dotyczące przede wszystkim rozwoju historii sztuki i jej wpływu na współczesne mu prądy. O początkach zainteresowania średniowieczem pisał: „Od chwili jak świat z tej strony Alp schylił głowę przed majestatem włoskiej sztuki odrodzenia, aż do końca niemal zeszłego wieku, Europa nie miała innej miary dla sądu sztuk plastycznych, jak miarę włoską. Z wysokich horyzontów zeszła sztuka nieznacznie na drogi upadku. Zatraciła poczucie warunków swoich architektura, malarstwo usiłowało zastąpić się dekoracją, a rzeźba daleko odeszła od wzorów renesansu, ale gust włoski jak mara zaciążył nad światem; sztuka staje się produktem nie rachującym się, ani z uczuciami narodowymi, ani z innymi pojęciami piękna przeszłości. Długie usiłowania średniowiecza na polu sztuki, odrębne szkoły północnej Europy, szkoły narodowe wyrosłe na rozmiłowaniu się w znamionach swojskich, poszły też w poniewierkę. Dowiedzieliśmy się o nich niedawno dzięki odrodzeniu literatury i sztuki, szkoła romantyczna drugiej ćwierci bieżącego wieku ma w tym zasługę”³⁵.

Następnie przedstawił pokrótce naukowe metody badawcze służące opracowaniu poszczególnych zabytków średniowiecza. W jego opinii takie

³¹ Por. np. W. Łuszczkiewicz, *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historii sztuki*, Kraków 1872; *idem*, *Wieś Mogiła przy Krakowie, jej klasztor cysterski – kościół farny i kopiec Wandy z 17 rycinami*, Kraków 1899; *idem*, *Sukiennice Krakowskie: dzieje gmachu i jego obecnej przebudowy*, Kraków 1899; *idem*, *Reszty romańskiej architektury dawnego opactwa cysterskiego w Wąchocku*, Kraków 1892.

³² Por. *idem*, *Ilustrowany przewodnik po Krakowie i jego okolicach: z dodaniem wszelkich wiadomości i objaśnień potrzebnych dla podróżnych oraz opisu wszystkich znacniejszych zdrojowisk w Galicji, ozdobione 30 rycinami i planem miasta Krakowa*, Kraków 1875.

³³ *Idem*, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tam zabytków przeszłości*, Kraków 1869.

³⁴ Por. T. Dobrzeńcki, *op. cit.*, s. 265; K. Stefański, *Polska architektura sakralna. W poszukiwaniu narodowego stylu*, Łódź 2002, s. 34.

³⁵ W. Łuszczkiewicz, *Pionierowie gotycyzmu w Polsce. Architektura cysterska i wpływ jej pomników na gotycyzm krakowski XIV wieku*, „Ateneum” 2, 1882, nr 4, s. 114.

nierzaz mozolne badania miały pomóc w odkryciu elementów rodzimych: „Každy naród, u którego płynie pełnym korytem artyzm, poszukuje pierwiastków, rodowodu w średniowieczu, skrętnie bada i zapisuje objawy swego poczucia piękna i trudy w jego ukształceniu. Oto powód tych studiów nad pomnikami architektury średniowiecznej, które wypiastował kościół chrześcijański i kultura idąca z nim w parze; – studia te rozpoczęte zaledwie lat temu 40-ści na serio, zjawiają się dotąd w postaci wyczerpujących monografii pomników, rekonstrukcji tychże i traktatów o zasadach”³⁶. Praca Łuszczkiewicza jest właśnie taką szczegółową monografią budownictwa cysterskiego na terenie Małopolski, w którym autor upatrywał genezy architektury gotyckiej.

W swoich rozważaniach postanowił się także odnieść do debaty publicznej toczącej się wokół zagadnienia, czy można mówić o odrębności polskiej sztuki, zaznaczając w tym kontekście, że rodzimości można poszukiwać tylko i wyłącznie w zabytkach średniowiecza, ale dopiero wówczas kiedy dokładnie przebada się spuściznę tej epoki. Pisał: „Bywają pytania bardzo ważne, ale śmieszne o tyle, o ile stawia się je nie na czasie; takim ważnym pytaniem jest zapewne to czyśmy mieli cechy odrębne w sztuce średniowiecznej, bo o odrębności w innej epoce dla mnie mowy nie ma. Otóż śmiesznością rezonować o rzeczy, o które się dobrze nie zna, a my pomników naszych średniowiecznych zaledwie od lat kilkunastu umiejętnie zapytywać czym są i porównywać je z sąsiednimi poczęliśmy”³⁷. Z przeprowadzonych przez siebie badań Łuszczkiewicz wywnioskował, że polskie cechy narodowe odnaleźć można w konstrukcji ostrołukowej XIV-wiecznych zabytków krakowskich. Genezy tej odrębności stylowej należało jego zdaniem szukać jeszcze w romańskim budownictwie cysterskim. Swoje wywody zakończył wezwaniem do ochrony niszczących zabytków i dalszej pracy na polu naukowym³⁸.

Cech odrębnych, rodzimych doszukiwał się jednak nie tylko w architekturze. Głośnym echem w środowisku historyków i krytyków sztuki odbiła się także jego praca pt. *Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI wieku i charakterystyka jego zabytków: kartka z dziejów sztuki*, najpierw wygłoszona na posiedzeniu Wydziału Filologiczno-Literackiego w Akademii Umiejętności w 1873 r., a następnie rok później opublikowana. Sam Łuszczkiewicz powrócił do tej tematyki kilkanaście lat później, kiedy już jako dyrektor

³⁶ *Ibidem*, s. 120–121.

³⁷ *Ibidem*, nr 5, s. 354.

³⁸ *Ibidem*, s. 363–364.

Muzeum Narodowe poprzedził fachowym wstępem katalog zbiorów kierowanej przez siebie placówki³⁹. Jak podkreślał, dotychczas malarstwo cechowe uważano za typowe wyłącznie dla szkoły niemieckiej. W swoich badaniach udowodnił zaś jego cechy rodzime, co spotkało się z zainteresowaniem i pozytywnym odzewem. Tak wspominał swoje pionierskie ustalenia: „Dawniejsze opisy Krakowa, cytując obrazy średniowieczne, zawsze mają je przynależne do szkoły staroniemieckiej. Aż do roku 1874 panowały takie pojęcia co do naszych obrazów średniowiecznych po kościołach polskich. Dopiero rozprawa drukowana w pismach Akademii i rozszerzona w odbitkach p.t. *Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI wieku i charakterystyka jego zabytków* wykazała, że większa część obrazów rzeźbionych należy do dzieł majstrów krakowskich, których imiona cytują od XIV wieku akta radzieckie; że to malarstwo ma swoje odrębne cechy, związane ściśle z warunkami kultury społecznej, która je wydała, że zatem niewystarczy zaliczyć go pod jedno, utarte miano staroniemieckiej szkoły. Recenzent tej pracy w «Gazecie Lwowskiej» Nr 266 z roku 1874, Marian Sokołowski, przyznał słusność poglądów autora i pierwszeństwo w zapatrywaniach na charakterystykę cechowego naszego malarstwa, jakkolwiek nie godził się i słusznie na wpływy pewne bizantyjskie, jakie badacz dostrzegł. Odtąd wzbudził się interes dla zabytków naszego malarstwa, poczęto skrzętnie zapisywać znajdujące się po kościołach podgórza karpackiego stare tryptyki, skrzydła ich i liczne obrazy, wyszukiwać po składach i strychach kościelnych”⁴⁰.

Jak się wydaje, Łuszczkiewicz poczynił tu dość ciekawe spostrzeżenie. Otóż jak podkreśla, zainteresowanie omawianym malarstwem cechowym zaczęło się dopiero wówczas, kiedy udało się udowodnić jego rodzimość. Przy czym ważne było nie tylko to, że owi malarze cechowi pochodzili z Krakowa, ale też że sztuka przez nich tworzona miała charakter odrębny, polski. Dopiero wtedy zrodziło się większe zainteresowanie dla tego typu malarstwa, którego kolekcję zgromadziło kierowane przez Łuszczkiewicza Muzeum Narodowe. Jak widać na tym przykładzie, motywacja dla ochrony zabytków na przełomie XIX i XX w. była zgoła odmienna niż jeszcze pół wieku wcześniej. Argumentem za ochroną materialnych pozostałości przeszłości miała być już nie tylko „starożytność” zabytków, ale ich rodzimy charakter i przynależność do dziedzictwa narodowego. Wielu przykładów

³⁹ W. Łuszczkiewicz, *Obrazy szkół cechowych polskich XV-go, XVI-go i XVII-go wieku*, Kraków 1896.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 7–8.

na to może dostarczyć chociażby omawiana w części trzeciej działalność towarzystw kulturalno-społecznych.

Prace krakowskich badaczy zainspirowały warszawskich krytyków architektury do ożywionej debaty prasowej⁴¹. Podstawą dla nowego stylu narodowego miała się stać rodzima odmiana gotyku (w wersji wiślano-bałtyckiej), który miał być panaceum na XIX-wieczny upadek architektury i rzemiosła⁴², a zarazem stać się przyszłością polskiej sztuki. Stanowisko takie prezentował m.in. literat i krytyk Karol Matuszewski⁴³. Już w jednej ze swoich pierwszych rozpraw poświęconych tej tematyce, opublikowanej na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, pt. *Rzut oka na rozwój sztuki w ogólności, na jej dzieje i stan obecny u nas*, szczególnie rolę przypisał architekturze i sztuce gotyku. Zaznaczał co prawda, że do Polski styl ten dotarł za pośrednictwem zakonu krzyżackiego, dostrzegał jednak w nim cechy swojskie: „Budownictwo ostro-łukowe ukazuje się u nas już w XIII wieku, ale dopiero później, za Kazimierza Wielkiego i Jagiełły, przypada doba jego rozkwitu. Ze stylem ostro-łukowym poczyna się też w Polsce większe ożywienie artystycznej twórczości, pierwszy wydatniejszy okres w dziejach jej sztuki. Ostro-łuk stał się w zupełności stylem swojskim, zapanował nie tylko w budownictwie, lecz odbił się zarówno w snycerstwie i malarstwie, które to sztuki zbudził z uśpienia i do pomocy wezwał”⁴⁴.

W dalszej części artykułu Matuszewski wspominał także o rodzimych cechach w krakowskim malarstwie cechowym i zabytkach sztuki snycerskiej⁴⁵. Wydaje się, że inspirował się tutaj wyraźnie wcześniejszymi pracami Łuszczkiewicza, który zajmował się tymi zagadnieniami w swoich badaniach. Powtórzył też jego pogląd, że rozwój rodzimej sztuki został zahamowany przez gwałtowne wkroczenie renesansu i sztuki włoskiej, za sprawą artystów sprowadzonych do Polski przez królową Bonę. Usiłowania w kwestii

⁴¹ Poglądy Karola Matuszewskiego, Franciszka Ksawerego Martynowskiego i innych uczestników dyskusji relacjonuje także w swoim artykule Andrzej Majdowski. Wydaje się jednak, że nie ze wszystkim poglądami autora można się zgodzić; por. *idem*, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki...*, s. 312–318.

⁴² Aleksander Łupienko stawia w swoim artykule ciekawą tezę, że krytyka ówczesnego poziomu architektury, pojawiająca się m.in. w pismach Matuszewskiego, nie jest tylko zabiegiem retorycznym, będącym kolejnym argumentem za poszukiwaniem nowego, narodowego wyrazu w budownictwie, ale objawem pewnego ogólnego zjawiska – „pesymizmu kulturowego” lat 70. i 80. XIX w.; por. *idem*, *op. cit.*, s.43.

⁴³ Karol Matuszewski (1842–1902), publicysta, literat, krytyk sztuki. Współpracował m.in. z „Biblioteką Warszawską”.

⁴⁴ K. Matuszewski, *Rzut oka na rozwój sztuki w ogólności, na jej dzieje i stan obecny u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1880, t. 3, s. 379.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 380.

odrodzenia rodzimej sztuki dostrzegał Matuszewski dopiero w XIX w.: „Od początku już bieżącego wieku widać zabiegi instytucji i ludzi dobrej woli koło podźwignienia, a raczej, jak mniemano, stworzenia na nowo sztuki krajowej: kilka bowiem wieków obcego naśladownictwa, spowodowana nim obojętność ogółu na to, co sztuką nazywano, wreszcie liczne, a ciężkie klęski publiczne, tak dalece zatarły w narodzie pamięć jej bujnego rozkwitu w okresie ostrołukowym, iż wyrobiło się dość powszechne przekonanie, jakobyśmy swojskiej sztuki nigdy nie mieli”⁴⁶.

Dalej starał się obalić tezy krytyków negujących polskość sztuki, podkreślając dokonujące się korzystne zmiany na tym polu, jak choćby rozwój szkolnictwa artystycznego na ziemiach polskich i pojawienie się krytyków sztuki oraz fachowych periodyków. W zakończeniu swoich rozważań pisał optymistycznie: „Pod wpływem nieustających usiłowań, budzą się drżące instynkta estetyczne, rodzi się potrzeba ich zaspokojenia, ukazuje się coraz więcej talentów poświęconych uprawie sztuki, wynurzają się już nawet wybitniejsze indywidualności, zwiastujące zbliżanie się nowej w dziejach sztuki krajowej ery”⁴⁷. Okazuje się, że te pełne nadziei uwagi odnoszą się przede wszystkim do malarstwa, za którym pozostałe dziedziny sztuki pozostawały daleko w tyle. Wkrótce jednak Matuszewski skupił swoją uwagę na architekturze, w tej dziedzinie sztuki miał się bowiem wykrystalizować tak oczekiwany styl polski.

W artykule *O architekturze u obcych i u nas* zanalizował budownictwo Warszawy ostatniego półwiecza, koncentrując się przede wszystkim na gmachach publicznych. Przedmiotem jego refleksji były także próby rekonstrukcji zabytków dokonywane przez warszawskich architektów. Szczególnie krytycznie ocenił odrestaurowanie katedry św. Jana, a przede wszystkim nadanie jej charakteru gotyku angielskiego zamiast cech rodzimych, wzorowanych na innych zachowanych z tamtej epoki polskich zabytkach. Oceniając efekt pracy architekta Adama Idźkowskiego, kierującego ową konserwacją, napisał: „Bez dalszych zachodów sięgnął do wzorów angielskiego gotyku i w jego szaty przestroił do niepoznania nasz kościół, szaty bez wątpienia oryginalne i strojne, ale nie swojskie; odziany zaś w nie kościół, stoi teraz niby obce dziwo, pozbawione wszelkiej łączności z miejscową tradycją ostrołukowej architektury”⁴⁸. Matuszewski stwierdzał

⁴⁶ *Ibidem*, s. 383.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 384.

⁴⁸ K. Matuszewski, *O architekturze u obcych i u nas. Uwagi ze stanowiska estetycznego*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 3, s. 383.

powszechny brak zainteresowania wśród architektów dla rodzimej odmiany ostrołuku, czyli jak pisał stylu wiślano-bałtyckiego, czego powodem miał być brak fachowej wiedzy. Pod adresem budowniczych kierował gorzkie słowa: „Mamyż ich obwiniać o nieświadomość, czy brak miłości dla sztuki, o brak poszanowania dla jej krajowej tradycji? Jeśli już nie z zamiłowania przedmiotu, to z obowiązku, jako specjaliści, wzięćby się powinni do studiów nad pomnikami dawnego ostrołukowego budownictwa w Polsce i poznać gruntownie jego naturę”⁴⁹. Studia nad dawnym stylem wiślano-bałtyckim, który Matuszewski uważał za rodzimy, miałyby jednak, jak się zdaje, nie tylko służyć rekonstrukcji zabytków, ale również być inspiracją dla współczesnego budownictwa, dlatego architekci powinni „gdy przedstawi się im odpowiednią sposobność, odtwarzać prawdziwe kształty swojego ostrołuku i rozwijać do ostatecznych konsekwencji tkwiące w nim w zarodzie architektoniczne motywa”⁵⁰.

Dostrzegając potrzebę zaistnienia we współczesnej architekturze kierunku czerpiącego z rodzimych zabytków, Matuszewski uważał jednocześnie, że przyszłego stylu narodowego nie można wykreować odgórnie. Receptą na panujący w budownictwie chaos, kompilatorstwo i brak estetyki miał być powrót do dawnych, zabytkowych form, które poprzez oddziaływanie czynników zewnętrznych i społecznych miały ewoluować w kierunku współczesnej architektury narodowej. Pisał: „Jak o tym na swoim miejscu nadmieniałem, usiłowania jednostki nie stworzą nowej architektury, nowego stylu; nedorzecznoscą byłoby też skłaniać naszych architektów do robienia prób w tym kierunku, bo te musiałyby się jałowymi okazać. Mnie się zdaje, że tu tylko powrót do motywów średniowiecznych architektury może być pożądanym, pozwoliłby on bowiem odzyskać grunt rodzimy, zdrowy punkt oparcia, a samo oddziaływanie naturalnych czynników dokonałoby reszty, zawracając usiłowania architektów na właściwą drogę. Uwzględnienie rzeczywistych potrzeb życia społecznego i postępów w zakresie techniki, umiejętności i przemysłu, powinno być jedynym regulatorem tych usiłowań”⁵¹.

Pozytywnym przykładem, który dawał Matuszewskiemu nadzieję na rozwój rodzimego budownictwa, był tryumf neogotyku⁵² w Anglii, a także

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, s. 393.

⁵² Termin „neogotyki” pojawił się w polskim piśmiennictwie dopiero na początku XX w., a rozpowszechnił w okresie międzywojennym, na przełomie XIX i XX w. używano jeszcze określenia „styl gotycki”; por. T.S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981, s. 7.

udane próby architektoniczne w Wiedniu i Berlinie. O kompetencjach i wykształceniu działających na ziemiach polskich architektów miał niestety nie najlepsze zdanie. „Z brakiem archeologicznego wykształcenia naszych architektów, idzie w parze brak poszanowania dla zabytków sztuki i lekomyślność, z jaką zabierają się do przebudowywania dawnych gmachów i kościołów, przeinaczając je po swojemu. Wandalizm to oburzający, odbijający dziko od tej czci z jaką malarze i rzeźbiarze otaczają zwykli pomniki swej sztuki”⁵³. Równie złe zdanie miał o współczesnym budownictwie prywatnym. Krytyczne uwagi dotyczyły zarówno stawianych z pominięciem wszelkich zasad przez spekulantów budowlanych kamienicach czynszowych, jak i o prywatnych luksusowych willach i pałacach, budowanych co prawda z przepychem, ale często bez poczucia estetyki⁵⁴. Matuszewski miał jednak nadzieję, że na polu architektury narodowej możemy jeszcze wiele osiągnąć, jeśli tylko architekci będą chcieli szukać swojskich motywów, a nie ślepo kopiować zagraniczne trendy⁵⁵.

Matuszewski publikował też na łamach „Biblioteki Warszawskiej” artykuły poświęcone analizie współczesnej rzeźby i malarstwa. Również w tych dziedzinach sztuki postulował poszukiwanie elementów narodowych. Swoje poglądy na te kwestie przedstawił m.in. w artykule z 1884 r. pt. *O znaczeniu żywiołów rodzimych w rozwoju naszej sztuki*. Postawił na wstępie tezę, że przez wieki polska sztuka była uzależniona od wpływów zagranicznych, a przez to tylko odtwarzała wzory obce, nie mając w sobie nic oryginalnego. Argumentował: „Jak bowiem uczą nas dzieje, zakwitała ona zawsze zdrowo i wspaniale, o tyle tylko, o ile czerpała siły z serca narodu, o ile była naturalnym i szczerym wypływem jego życia i rzetelnym tego ostatniego odzwierciedleniem”⁵⁶. W jego opinii wymogi te w ostatnim czasie w pełni spełniły tylko dwie dziedziny sztuki: jako pierwsza poezja, a następnie malarstwo. Genezy narodowej w treści sztuki szukał u schyłku epoki stanisławowskiej, ale właściwy okres jej rozkwitu nastąpił dzięki sięgnięciu do źródeł tradycji ludowej w epoce romantyzmu⁵⁷. Według Matuszewskiego jednak to nie romantyzm był najważniejszą cechą poezji narodowej (w nurcie tym widział przede wszystkim wpływy europejskie), ale to, że zachowała „łącność z duchem narodu”, czerpiąc z rodzimych

⁵³ K. Matuszewski, *O architekturze...*, s. 394.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 397–403.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 404–405.

⁵⁶ K. Matuszewski, *O znaczeniu żywiołów rodzimych w rozwoju naszej sztuki*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 2, s. 173.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 173–178.

tradycji⁵⁸. Nieporównanie więcej miejsca poświęcił w szkicu dziejom malarstwa narodowego, podkreślając jednak opóźnienie jego rozwoju względem poezji. Według niego narodziny rodzimego malarstwa związane są ściśle z dziejami poezji narodowej, z której to sztuki plastyczne zaczęły brać przykład. Ukoronowaniem malarstwa narodowego była według niego twórczość Artura Grottgera, czerpiącego natchnienie z najnowszej, tragicznej historii, oraz obrazy Jana Matejki, przedstawiające ważne momenty dziejów narodowych. „Z dwoma tymi mistrzami malarstwo nasze wzbilo się na wyżyny niedostępne przedtem dla niego. Podobnie jak nasi wielcy poeci, są oni nawskroś narodowymi; znają i odczuwają to co przedstawiają; przedmioty swe interpretują z wiarą i głębokim przekonaniem, i w tem tajemnica że ogół przekonać i podbić potrafili”⁵⁹. Wśród malarzy, których można by uznać za narodowych, Matuszewski wymienił także Józefa Brandta i Józefa Chełmońskiego. Swoje rozważania podsumował stwierdzeniem, że najważniejszymi czynnikami wpływającymi na wielkość danego dzieła są jego szczerość i oryginalność, a to artyści mogą znaleźć tylko i wyłącznie czerpiąc z motywów rodzimych⁶⁰. Jak pamiętamy, o wykorzystanie tych ostatnich w architekturze apelował już wcześniej.

Nieco odmienne poglądy na kulturę i sztukę narodową prezentował inny warszawski krytyk – Franciszek Ksawery Martynowski⁶¹, który rozważał w swoich pracach problemy współczesnej architektury i poszukiwał inspiracji do stworzenia nowego stylu polskiego. Mimo że sam był miłośnikiem zabytków średniowiecza, nie był bynajmniej, jak nieraz mu się to przypisuje, zwolennikiem stylu wiślano-bałtyckiego. W swoich polemicznych tekstach dyskutował zarówno z interpretacją wyników badań Łuszczkiewicza, jak i z tezami głoszonymi przez Matuszewskiego, przy czym należy podkreślić, że jego poglądy nie były w pełni konsekwentne i spójne. Za najistotniejsze należy tutaj chyba uznać dwa jego teksty, opublikowane na początku lat 80. XIX w.

Pierwszy z nich ukazał się na łamach „Przeglądu Bibliograficzno-Archeologicznego” w 1881 r. Martynowski, który mniej więcej rok wcześniej przeniósł się na stałe ze Lwowa do Warszawy (uprzednio przebywał

⁵⁸ *Ibidem*, s. 179.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 188.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 190–191.

⁶¹ Franciszek Ksawery Martynowski (1848–1896), historyk sztuki i krytyk, publicysta, kolekcjoner starożytności, konserwator zabytków, zwolennik stylu wiślano-bałtyckim; por. B. Wierzbicka, *Franciszek Ksawery Martynowski: 1848–1896. Polihistor, teoretyk restauracji zabytków, krytyk sztuki*, Warszawa 1998.

i publikował także w Krakowie)⁶², został redaktorem naczelnym tego czasopisma, w którym nie tylko sam wiele publikował, ale także w większości opracowywał dział *Kroniki*, będącej krytycznym zestawieniem najważniejszych wydarzeń na polu polskiej archeologii, historii sztuki czy konserwacji zabytków ze wszystkich trzech zaborów⁶³. W artykule *Zapoznane drogi w sztuce polskiej*, zamieszczonym w trzech kolejnych numerach czasopisma, Martynowski postanowił szeroko przedstawić swoje poglądy na historię sztuki, jej stan terażniejszy oraz spróbować dać odpowiedzieć na pytanie, jak powinna rozwijać się w przyszłości.

Swój tekst zaczął od polemiki ze słynną tezą Juliana Klaczki o braku polskiej sztuki narodowej: „Wbrew teoryjom Klaczki i podobnych jemu pesymistów, w ostatnich lat dziesiątkach, rozwinęła się nadszpodziewanie sztuka polska. Wprawdzie nie stanęła ona jeszcze na drodze wypowiedzenia ostatniego wyrazu w dziedzinie piękna, narodowego charakteru”. Zaraz dodawał jednak: „Jeżeli nie dzisiejsi malarze nasi – to ich następcy i to niezawodnie w krótkim czasie sięgną po wieniec laurowy, zawsze zakwitnie u nas niebawem wielka szkoła polskiego malarstwa. Zjawiska artystyczne bieżącej chwili każą się nam tego spodziewać”⁶⁴. Jednoznacznie stwierdzał, że malarstwo swój sukces zawdzięcza sięganiu do motywów rodzimych, jak to podkreślał w swoim artykule: „Nie zastanawiając się nawet głębiej nad źródłem rozkwitu naszego malarstwa, łatwo odpowiedzieć, że motywa narodowe stworzyły owe pocieszające rezultaty w sztuce polskiej, choć z drugiej strony niepodobna zaprzeczyć dodatniego wpływu na malarstwo nasze szkół i mistrzów obcych”⁶⁵. Niestety znacznie gorzej wyglądała sytuacja na polu architektury. Martynowski postanowił więc prześledzić jej rozwój na ziemiach polskich, szczególny nacisk kładąc na poszukiwanie elementów oryginalnych i rodzimych.

Podkreślał, że wraz z przyjęciem chrześcijaństwa zawitała do nas również architektura romańsko-bizantyjska, która choć obca, została przyjęta i była dalej rozwijana. Kolejny styl – gotycki – trafił już na bardziej przygotowany grunt: „Naród, zakosztowawszy wdzięku ostrołukowych kształtów, uprawiał je dalej i doszedł nawet w tym kierunku do pewnej doskonałości”⁶⁶. Jednakże mimo tego rozwoju, który zaowocował wieloma

⁶² *Ibidem*, s. 17.

⁶³ *Ibidem*, s. 38–39.

⁶⁴ F.K. Martynowski, *Zapoznane drogi w sztuce polskiej*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1, 1881, nr 2, s. 57–58.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 58.

⁶⁶ *Ibidem*.

wspaniałymi dziełami sztuki, a także oddziaływaniu na kulturę krajów sąsiednich, Martynowski dostrzegał w tym stylu jedynie pewne elementy rodzime i raczej odmawiał mu miana narodowego: „Z tem wszystkim jednak nasz ostrołuk nie zdołał wycisnąć na sobie wybitnego piętna indywidualizmu, nie przybrał charakteru wyłącznie polskiego. Wprawdzie nie brak dążeń ku temu celowi – zawsze rezultaty w tym kierunku zdobyte nie mogą stanąć obok takich jak przybrał ostrołuk w Anglii, Niemczech, Hiszpanii i Włoszech. Tam właściwości narodowe odcisnęły się silnie na linii architektonicznej średniowiecznego romantyzmu, wówczas gdy u nas zaczęły się dopiero rozwijać, ucieleśniać. Myliłby się jednakże ten, kto by sądził, że Polska nie posiadała w sobie dość pierwiastków moralnych aby wycisnąć na ostrołuku charakter indywidualnie narodowy. Już i te lekkie odcienie co się odbiły na linii ostrołukowej powiśla – świadczą o samodzielnych porywach w architekturze naszej z XV stulecia”⁶⁷.

Wydaje się, że pisząc o „ostrołuku powiśla”, Martynowski miał na myśli tzw. styl wiślano-bałtycki, wspomniany już przez cytowanych wyżej autorów. Według niego przeszkodą w rozwoju własnej narodowej odmiany gotyku stał się odgórnice (za sprawą mecenatu dworskiego) i żywiółowo wprowadzany renesans, jak barwnie to podsumowywał: „Polska zespoliwszy się cywilizacją z Włochami, zadała cios stanowczy dla ostrołuku narodowych dążeń. Gdyby renesans zawitał do nas o kilkadziesiąt lat później byłby nie strzaskał tak gwałtownie ostrołuku powiśla, byłby wreszcie i dla siebie znalazł korzystniejsze warunki”⁶⁸. W tej kwestii zgadzał się z podobnymi, cytowanymi już poglądami Matuszewskiego, który uważał, że zbyt szybkie wprowadzenie renesansu przyniosło szkody polskiej kulturze. Jak oceniał Martynowski, styl ten również nie sprostał pokładanym w nim nadziejom. Kolejne style i nurty, takie jak barok, rokoko czy zopf, które *nota bene* uważał za wypaczenia renesansu, to czasy „gonitwy architektonicznej”, zgubnego podążania za zagraniczną modą, co spowodowało, że od czasów wspomnianego renesansu Polska nie miała odrębnej sztuki narodowej.

Martynowski uważał, że w XIX w. polskie malarstwo wyzwoliło się z bezrefleksyjnego naśladownictwa obcych wpływów, ale jeśli chodzi o pozostałe sztuki plastyczne, a zwłaszcza architekturę, sytuacja wyglądała znacznie gorzej. Styl współczesnego budownictwa wzbudzał w nim niesmak, szczególnie piętnował zaś eklektyczną architekturę spod znaku historyzmu,

⁶⁷ *Ibidem*, s. 59.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 60.

bezmysłnie kopiującą stare wzorce, nieprzystające do współczesnych warunków życia. „Tymczasem architektura chodzi po omacku, nie wie czego się chwycić, gdzie szukać pierwiastków ożywczych dla swego rozwoju. Wszystkie motywa architektury znajdują u nas dom zajezdny, wszelkie maniery i dziwactwa splatają się w jeden wieniec niesmaku i dziwolągów. Stad też widzimy w budowlach bieżącej chwili nieład i rozstrój ogólny, tak, że napróżnobyś szukał w nich rzeczywistego poczucia piękna opartego na prawdzie i wdzięku linii”⁶⁹.

Po postawieniu tak surowej diagnozy Martynowski rozważał, jaka powinna być nowa sztuka i architektura, i czy nie byłoby przydatne wykorzystanie jako wzorca któregoś ze stylów historycznych. Styl romański uważał co prawda za piękny, ale zbyt prosty i ubogi w motywy jak na współczesne gusta, nieodpowiadający potrzebom duchowym społeczeństwa. Znacznie korzystniej jawił się autorowi styl ostrołukowy, zawierający w sobie znacznie więcej symbolicznych treści. Jednakże Martynowski uznawał go za styl zanadto romantyczny i marzycielski, a przez to nieprzystający do czasów współczesnych⁷⁰. Uważał, że idee renesansu, w który wpisany jest konflikt i ścieranie się poglądów, są bliższe współczesności. Podejmowane przez architektów próby wykorzystywania elementów tego stylu są jednak daleko niedoskonałe. Martynowski przytoczył tutaj przykład nowo budowanego kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych na placu Grzybowskiem w Warszawie, poddając go surowej i drobiazgowej krytyce zarówno ze względów estetycznych, jak i konstrukcyjnych.

Jaką przyszłość zatem widział Martynowski przed polską sztuką, a zwłaszcza architekturą? Otóż dostrzegał swego rodzaju misję na polu sztuki dla Polaków. Ponieważ jako naród mamy w sobie siłę moralną i żywotność, jest nadzieja, że uda się stworzyć nowy styl polski, odpowiadający wymogom współczesnej epoki. Jego elementów należałoby szukać w sztuce ludowej, a zwłaszcza w budownictwie drewnianym, jak pisze bowiem autor: „Kościoły, zwłaszcza wiejskie, budowane przez ręce swojskie, mogłyby naprowadzić, duchem twórczym obdarzonego architekta, do wyprowadzenia wielu wniosków na korzyść architektury narodowej. Szczególniej domy Boże, rozsiane u stóp Karpat i Tatrów naszych, wabią nas ku sobie bogactwem linii i indywidualnością kształtów. Jaśnieje bowiem w nich wiele motywów, z jakimi się spotkać w utworach włączonych

⁶⁹ *Ibidem*, s. 63–64.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 113–114.

w dzieje sztuki nie można”⁷¹. Ostatecznie jednak Martynowski nie zalecał całkowitego porzucenia wzorów historycznych, ale rozwój architektury w poszukiwaniu form narodowych widział raczej dwutorowo. Swoje wywody podsumował w dwóch punktach: „1) Architektura polska powinna się oprzeć bezpośrednio na architekturze greckiej i rzymskiej, przekształcając ją względnie do potrzeb narodowych i warunków wynikłych z nowego materiału budowlanego. 2) Wyłącznie narodowa polska architektura może i powinna rozwijać się z motywów ludowego budownictwa”⁷².

Znacznie szerzej i bardziej szczegółowo doprecyzowując swoje poglądy, wypowiedział się Martynowski rok później w kolejnej publikacji, pt. *Na przełomie sztuki polskiej*⁷³. Pierwotnie część materiału zaprezentowanego w publikacji została przedstawiona podczas odczytu 4 grudnia 1881 r. w czasie zbiórki na rzecz Towarzystwa Dobroczynności. Referat, który wygłosił Martynowski, okazał się na tyle kontrowersyjny, że nie doszło już do drugiego odczytu, zaplanowanego cztery dni później. Jak sam autor przyznał we wstępie do swojej pracy: „Pogląd ten i wnioski wywołały prawie ogólne niezadowolenie, manifestujące się w prasie warszawskiej. Nie brakło wprawdzie i zwolenników mego zapatrywania, ogół jednak przeciwko niemu wystąpił. Przeciwnicy wyszli ze stanowiska tradycji, a ja z punktu zasadniczego, względnie do idei narodowych. Zdaje mi się, że ta okoliczność wywołała starcie”⁷⁴. Zanim przejdę do zrelacjonowania owych krytycznych głosów prasy, postaram się najpierw odtworzyć poglądy Martynowskiego i zastanowić się, co wywołało takie wzburzenie słuchaczy. Już na wstępie autor zaznaczył, że rozpatrując dotychczasowy rozwój sztuki, nietrudno byłoby wskazać polskie dzieła, które byłyby wybitne lub chociażby znaczące. „Charakterystycznym to bardzo, a dla nas Polaków nieprzyjemnym pewno, że dziejopisarze sztuki zwykli nas pomijać milczeniem. Rozprawiają oni o sztuce węgierskiej, rosyjskiej i wielu podobnych, podczas gdy na linię artystyczną rozwijaną u nas nie zwrócą nawet uwagi swojej. A gdy im już przyjdzie koniecznie zawadzić o takiego Stwosza, Chodowieckiego Daniela⁷⁵ lub Falka⁷⁶ to poczytują ich zwykle za

⁷¹ *Ibidem*, s. 169.

⁷² *Ibidem*, s. 170.

⁷³ F.K. Martynowski, *Na przełomie sztuki polskiej*, Warszawa 1882.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁷⁵ Daniel Mikołaj Chodowiecki (1726–1801), malarz, rysownik i akwafortysta. Urodził się w Gdańsku w polsko-niemiecko-francuskiej rodzinie kupieckiej. Mieszkał i tworzył w Berlinie.

⁷⁶ Chodzi zapewne o Jeremiasza Falcka (1609–1677), gdańskiego rytownika, specjalizującego się głównie w miedziorytach. Swoje prace podpisywał najczęściej Polonus lub Gedanensis.

synów Germanii, obcych żywotowi polskiemu. Polska z przeszłością swoją artystyczną, przedstawia dla nich pustą kartę o której wątpią nawet, aby kiedykolwiek została zapisaną⁷⁷.

Swój przegląd historycznych stylów i epok w Polsce Martynowski zaczął od romanizmu. W jego opinii styl ten, wprowadzony odgórnie na skutek przyjęcia chrześcijaństwa, nie znalazł dobrych warunków do rozwoju. Ponieważ był cywilizacyjnie zupełnie obcy, nie mogło się z niego narodzić nic oryginalnego i indywidualnego. Martynowski barwnie podsumował swoje wywody na temat stylu romańskiego: „Nierozwodząc się dłużej nad tą sprawą, powiedzmy, że romanizm przyszedł do Polski, jako wytwór obcy, nie mający nic wspólnego z cywilizacją rodzimą, w skutek czego nie mógł wsiąknąć w istotę narodową, nie mógł stanąć na równi z pierwiastkami przyrodzonymi społeczeństwa, wytwarzającego się dopiero w silny organizm polityczny pod berłem monarchów, co od pasieki i koła pochodzenie swoje wiedli. Chociaż więc spotykamy wiele pomników architektury, rzeźby a pono i malarstwa rozwiniętych w Polsce w duchu romanizmu to one nie przedstawiają się nam jako wytwory narodowego geniuszu, ale jako roślina obca na grunt polski szczepiona⁷⁸. Choć nie zanegował wartości poszczególnych zabytków sztuki romańskiej w Polsce (które zresztą wymienił), to wskazał, że nie mają w sobie nic oryginalnego i są cenne jedynie ze względu na swoją dawną metrykę.

Martynowski polemizował tutaj z Władysławem Łuszczkiewiczem, który jak pamiętamy w sztuce cysterskiej upatrywał genezy gotyku, mającego według niego bez wątpienia cechy odrębne, polskie. Tymczasem Martynowski poddał krytyce obydwie te kierunki, odmawiając im cech narodowych, które w założeniach jego pracy stanowiły główny element wartościujący. Stwierdzał jednoznacznie: „Zastrzegam się z góry, że nie o rozbiór romanizmu, ani następującego po nim gotyku chodzi mi na tem miejscu. Rzucając okiem na sztukę minionych wieków, zamierzam zwrócić uwagę na jej zasadę względnie do ducha narodowego. To też wychodząc z owego punktu widzenia i w ostrołuku nie mogę dostrzec idei narodowych nie mogę odczuć ideałów polskich⁷⁹. Dalszą część jego wywodów można odczytać jako polemikę z omawianymi wyżej poglądami Karola Matuszewskiego, a przede wszystkim z jego główną teorią dotyczącą stylu wiślano-bałtyckiego, który miał stać się remedium na współczesny

⁷⁷ F.K. Martynowski, *Na przelomie sztuki polskiej...*, s. 9.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 15.

upadek architektury, jako styl rdzennie polski. Martynowski podkreśla natomiast, że jest to styl zapożyczony od Krzyżaków i w związku z tym nie nadaje się jako inspiracja dla przyszłej architektury narodowej: „Jak mówiłem wyżej, ze stanowiska zasadniczego traktujemy na tem miejscu style i sztukę w ogólności, szukając bacznie tych zjawisk, co na pokładzie artystycznym powszechnym zajaśniały przymiotami narodowościowymi. To jest podstawą spostrzeżeń naszych. Opierając się tedy na owym gruncie, nie możemy się zgodzić na to, aby tak zwany gotyk wiślano-bałtycki był polskim wytworem. Cała Meklemburgia i Pomorze słusznie upominają się o ojcostwo jego”⁸⁰. Martynowski podąża tutaj wyraźnie za poglądami Józefa Łepkowskiego, który co prawda wprowadził do literatury termin styl wiślano-bałtycki dla podkreślenia pewnej odrębności polskiej wersji gotyku, ale jednoznacznie pokazywał jego genezę w zabytkach architektury krzyżackiej. Martynowski poddał również krytyce ten fragment pracy Łuszczkiewicza *Pionierowie gotycyzmu w Polsce*, w którym autor chciał wykazać rodzimy charakter stylu ostrołukowego w Małopolsce, za przykład podając kościół Mariacki w Krakowie. Według Martynowskiego polskiego charakteru można się tam dopatrzeć jedynie w ornamentyce i konstrukcji wież⁸¹.

Dużo przychylniej oceniał zaś renesans, w którym dostrzegał większe możliwości rozwoju sztuki narodowej, ale w związku ze zbyt silnym wpływem włoskim, nawet mimo kilku wybitnych dzieł tej epoki, nadal nie można było mówić o sztuce rdzennie polskiej, pisał: „Zaokrąglając pogląd nasz na architekturę w Polsce nadmieniamy, że w całym jej biegu dziejowym nie dostrzegliśmy samodzielności, rozwiniętej do stanowiska piękna. Nie chcemy jednakże przez to powiedzieć, żeby przeszłość narodu nie chlubiła się pomnikami architektury wysokich zalet estetycznych”⁸². Zalety estetyczne nie były jednak dla Martynowskiego najważniejsze. Podstawowym kryterium oceny wartości sztuki, a zwłaszcza architektury, były związki tych dzieł z duchem narodu, gdyż tylko wówczas mogły sięgnąć ideału piękna, którym dla autora były zabytki starożytnej Grecji. Martynowski tak wyjaśniał swoje stanowisko: „Wymagamy od sztuki, aby ona była wyrazem kultu i ducha narodu, żeby krystalizowała w sobie najszlachetniejsze czynniki jego życia. A wymaganie to nasze jak sądzimy, ma podstawę, skoro sztuka klasycznej Hellady jedynie na pierwiastkach

⁸⁰ *Ibidem*, s. 16.

⁸¹ *Ibidem*, s. 16–17.

⁸² *Ibidem*, s. 22.

narodowych wzniosła się na niedościgłą wyżynę. Z tego właśnie stanowiska rozpatrywana architektura polska, – przedstawia się nam niekorzystnie, – bo nie po polsku. Z ducha i szaty jest ona cudzoziemską, niespokrewnioną z pojęciami i kultem narodu. To jej grzech wielki, bardzo wielki, którego nie okupią nawet najpiękniejsze tony linii artystycznej, rozbrzmiałej w architekturze polskiej na modłę cudzoziemską. Nie odkupią również grzechu tego i wdzięczne zawiązki samodzielnego ostrołuku, przebyskujące tu i owdzie jasnymi promieniami na obszernych ziemiach Polski lub z jej ideą spokrewnionych”⁸³.

Martynowski nie oceniał jednak całości polskiego dorobku kulturalnego również surowo. Oddzielne miejsce poświęcił w swojej pracy na omówienie literatury i muzyki, które według niego zdecydowanie zasługują na miano sztuki samodzielnej i oryginalnej na przestrzeni wieków. Zwłaszcza literatura z wielkimi twórcami epoki renesansu, Kochanowskim i Szymonowicem, miała w opinii Martynowskiego charakter narodowy⁸⁴. Tymczasem pozostałe sztuki plastyczne, zarówno rzeźba, jak i malarstwo, nie przedstawiały się na polu narodowym lepiej niż architektura, według autora bowiem: „Architektura, rzeźba i malarstwo nasze do końca niemal XVIII wieku chodzi bezwzględnie na pasku cudzoziemskim, nie odważa się ani na chwilę samodzielnego kroku postawić”⁸⁵.

W przeciwieństwie do innych krytyków podkreślających brak rodzimej sztuki, Martynowski nie poprzestał jednak na stwierdzeniu tego faktu, podejmując również refleksję, jak doszło do tego, że naród o tak dużej sile moralnej i poczuciu piękna, a także zmyśle artystycznym nie wytworzył na polu sztuk plastycznych nic oryginalnego. Wskazał tu na kilka istotnych czynników. Przede wszystkim wymienił sytuację polityczną i ciągłe zagrożenie wojną, a „naród, który większość życia swego przepędza w obozie, nie mógł jednocześnie pracować na polu sztuki. Dłuto artyści nie mogło i nie umiało zastąpić mu szabli, tak niezbędnej do obrony granic cywilizacji”⁸⁶. Kolejnym problemem było zbyt łatwe przyswajanie nowinek artystycznych i uleganie obcym wpływom, jak stwierdził: „łatwość przyswajania sobie idei obcych, łatwość ogarniania ich, wyszła na zgubę naszej pracy artystycznej”⁸⁷. Piętnował także brak poparcia ze strony władców dawnej Polski, gdyż w jego opinii ruch artystyczny na dworze powodowany

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 30.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 34.

⁸⁷ *Ibidem*.

był albo przez chwilową modę, albo doraźne względy praktyczne⁸⁸. Jednak najistotniejszym czynnikiem był według niego znaczący wpływ cudzoziemski na polską sztukę i przemysł artystyczny: „Powodem dla którego nie rozwinęła się sztuka polska w przeszłości głównie jest ten, że nie oparła się na gruncie narodowym, że z istoty narodu i z jego ideałów nie zasięgnęła dla siebie żywotnej treści”⁸⁹.

Dlaczego według Martynowskiego brak polskiej w charakterze sztuki jest tak istotnym zagadnieniem? Chcąc odpowiedź na to pytanie, autor przeprowadził długi wywód, m.in. czerpiący z pism filozoficznych Karola Libelta⁹⁰ i Józefa Kremera⁹¹, dochodząc w końcu do wniosku, że sztuka jest streszczeniem „idealnego ducha narodu”, a tym samym musi być odbiciem ducha danego społeczeństwa. Ta zgodność zachodziła zdecydowanie w literaturze, muzyce, a nawet politycznych dziejach Polski. Jeśli zaś chodzi o sztuki plastyczne to powtórzył on pogląd ze swojej wcześniejszej o rok pracy, że jedynie malarstwo czerpie natchnienie z ducha narodu, dzięki temu osiąga już pewne sukcesy, mimo niedostatków techniki i umiejętności polskich malarzy⁹².

Najgorzej w ocenie Martynowskiego wyglądała jednak współczesna mu architektura, którą określał jako nieharmonijną i hałaśliwą, a symbolem braku dobrego gustu artystycznego wciąż był dla niego neorenesansowy kościół pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Warszawie. W związku z tym, że – jak uważał – ówczesni budowniczowie potrafili jedynie proponować rozwiązania kompilatorskie, zastanawiał się, czy lepszym rozwiązaniem nie byłby postulowany przez innych publicystów powrót do któregoś ze stylów historycznych⁹³. Ostatecznie zajął jednak stanowisko zdecydowanie odmienne niż Karol Matuszewski czy Władysław Łuszczkiewicz. Podkreślił, że każdy kolejny kierunek architektoniczny wypływał z ducha danej epoki, wyrażał więc bardziej przeszłość nie teraźniejszość. Przyznał co prawda,

⁸⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 37.

⁹⁰ Karol Libelt (1807–1875), filozof mesjanistyczny, działacz społeczny i polityczny, publicysta, prezes PTPN; por. A. Galos, A. Walicki, *Karol Fryderyk Libelt*, w: IPSB, t. 17, 1972, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/karol-fryderyk-libelt-1807-1875-filozof-dzialacz-posel-publicysta> (10 II 2017).

⁹¹ Józef Kremer (1806–1875), historyk sztuki, estetyk, prekursor psychologii. Absolwent filozofii i prawa na UJ. Kształcił się także w Paryżu, Berlinie i Heidelbergu. Od 1847 r. wykładał na UJ. Jeden ze współzałożycieli AU; por. J. Dużyk, *Józef Kremer*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 268–270.

⁹² F.K. Martynowski, *Na przełomie sztuki polskiej...*, s. 50–51.

⁹³ *Ibidem*, s. 60.

że gotyk jest najbliższy Polakom emocjonalnie, jednak jego entuzjaści powinni w opinii Martynowskiego pamiętać, „że my budujemy z gotycka ile razy chcemy tak budować, średnie wieki budowały z gotycka bo nie mogły budować inaczej; bo ten styl żył w ich uczuciu, a był wyrazem wewnętrznej, a najgłębszej ich istoty”⁹⁴. Inspirując się poglądami niemieckiego estetyka i historyka sztuki Karla von Lemcke (1831–1913), Martynowski uznawał, że nowe czynniki zarówno w świecie ducha, jak i materii (np. nowe materiały budowlane) muszą w końcu wpłynąć na sztukę. Wówczas zaś według niego było wręcz konieczne stworzenie nowego stylu, który będzie charakteryzował cywilizację bieżącej epoki, jednak „styl zjawi się w chwili, gdy idei odpowie forma”⁹⁵. Martynowski widział tu szczególną rolę dla narodu polskiego, który dotąd nie zabłysnął w dziejach sztuki. Pisał z nadzieją i przekonaniem: „Więc na zasadzie nie zużycia się Polski i jej sąsiadów pokrewnych w pracy artystycznej, na zasadzie wielkiej żywotności młodzieńczej Polski i Słowiańszczyzny, możemy się spodziewać samodzielnego podjęcia przez nią upadłego sztandaru architektonicznego piękna. Jest to zresztą obowiązkiem naszego narodu wobec cywilizacyjnych zagadnień i naszego do nich stosunku; nieudane próby berlińskich architektów – geniusz polski rozwiązać musi. On stworzy nową, narodową architekturę”⁹⁶.

Gdzie jednak należało szukać inspiracji dla owej nowej architektury narodowej? Szukając odpowiedzi na to pytanie, Martynowski postanowił uściślić swoje poglądy z opublikowanego rok wcześniej, omawianego wyżej artykułu *Zapoznane drogi w sztuce polskiej*, gdzie zalecał czerpanie z motywów starożytnej Grecji i Rzymu. Tu zaś podkreślił, że nie chodziło mu bynajmniej o kopiowanie architektury antycznej, ale o to, aby sztuka klasyczna stała się dla architektów swoistym abecadłem harmonii i proporcji. Natomiast wznowienie któregoś ze starych stylów bądź też kompilatorstwo wszystkich uważał za zdecydowanie zły pomysł⁹⁷. Jedynym rozwiązaniem było dla niego sięgnięcie do ornamentyki ludowej, którą można odnaleźć w budownictwie drewnianym i przedmiotach codziennego użytku. Wzory te należałoby jednak odpowiednio przetworzyć i przystosować do współczesnej formy. Wymagałoby to oczywiście od architektów dużej pracy koncepcyjnej, ale Martynowski wierzył, że jego nadzieje w tej kwestii niebawem się spełnią⁹⁸.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 63.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 71.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 72–73.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 74–77.

Czytając te rozważania, nie można oprzeć się wrażeniu, że Martynowski nieco wyprzedził swój czas. Koncepcje tworzenia sztuki narodowej na podstawie twórczości ludowej zaczęły się rozwijać w kolejnej dekadzie, o czym będzie mowa w następnym rozdziale. Nie może wobec tego dziwić fakt, że Martynowski kilkanaście lat później stał się entuzjastą stylu zakopiańskiego rozwijanego przez Stanisława Witkiewicza. Początkowo jednak omówione wyżej poglądy Martynowskiego nie znalazły uznania warszawskiej publiczności, która powyższy wykład przyjęła na tyle chłodno, że kolejny już się nie odbył. Być może jedną z przyczyn było to, że na krótko przed Martynowskim swój odczyt wygłosił w Warszawie Władysław Łuszczkiewicz, zdecydowanie opowiadając się za rodzimym charakterem stylu gotyckiego, i zyskał duże uznanie⁹⁹. Jak zareagowała codzienna prasa na wykład Martynowskiego? Na łamach „Gazety Warszawskiej” w rubryce *Wiadomości bieżące krajowe* przedstawiono dość dokładną relację z tegoż odczytu. Sprawozdawca gazety był raczej krytycznie nastawiony do twierdzeń o braku cech narodowych w polskiej sztuce romańskiej i gotyckiej, stwierdzając, że prelegent wyciągnął zbyt daleko idące wnioski na podstawie niewielu zachowanych i znanych zabytków średnio-wiecznych. Podał także w wątpliwość główną tezę referatu, że architektura może, a nawet powinna mieć cechy narodowe: „Trudno w budowlu wyrazić narodowość budowniczego; katedry: kolońska, wiedeńska i mediolańska nie mają żadnych cech narodowościowych, wszystkie są tylko «gotyckie». Możliwy je przenosić jedną na miejsce drugiej i nicby na tym nie straciły”¹⁰⁰. Dziennikarz „Gazety Warszawskiej” ewentualne odrębności stylowe tłumaczył dostępnością różnych materiałów budowlanych, a komentując dalszą część wywodów Martynowskiego, pisał wręcz o „urojonym braku piętna narodowego”. Tezy prelegenta zostały tu zestawione z poglądami Władysława Łuszczkiewicza, wyraźnie podzielanymi przez redakcję „Gazety Warszawskiej”: „Tak samo umieć trzeba czytać w liniach architektonicznych. Lecz nie wszyscy jednako czytają. Prof. Łuszczkiewicz wyczytał w nich co innego niż p. Martynowski: wyczytał oryginalne motywy sztuki polskiej i miał słuszość”¹⁰¹. Na koniec dziennikarz relacjonujący odczyt nie omieszkał pozwolić sobie na drobną złośliwość pod adresem prelegenta: „Na przyszłym odczycie mamy usłyszeć o różnych kierunkach sztuki w późniejszych wiekach; sąd o nich zapewne będzie pochlebniejszy. Wzgląd

⁹⁹ T. Dobrzeńcki, *op. cit.*, s. 271.

¹⁰⁰ *Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Warszawska” 23 XI (5 XII) 1881, nr 272, s. 2.

¹⁰¹ *Ibidem*.

na to, oraz na cel odczytów, powinien ściągnąć liczniejszą niż wczoraj publiczność do sali ratuszowej¹⁰². Jak wiemy, kolejny odczyt w ogóle nie doszedł już do skutku.

Tymczasem relacja zamieszczona na łamach „Kuriera Warszawskiego” wyglądała zgoła odmiennie, jak się okazało obie gazety różniły się nawet w ocenie liczebności audytorium. Sprawozdawca „Gazety Warszawskiej” sugerował, że publiczność nie była zbyt liczna, gdy tymczasem na łamach „Kuriera Warszawskiego” można było przeczytać odnośnie do wykładu Martynowskiego: „Rzecz to interesująca bardzo – to też publiczności zebrało się wiele, a nadmieniamy, że na jej poczet złożyli się ludzie poważni w życiu, nauce, społeczeństwie¹⁰³. W dalszej części sprawozdania dziennikarz „Kuriera Warszawskiego” w miarę dokładnie streścił poglądy Martynowskiego, które odbierał dość pozytywnie. Swoją opinię o tym wykładzie podsumował słowami: „Tak się zapatruje p. Martynowski na sztukę polską do końca XVIII-go wieku; pogląd to bardzo oryginalny, a wyznajemy, że ma wiele słuszności za sobą. W przyszłym wykładzie zapowiedział prelegent rozbiór dróg jakimi powinna postępować sztuka polska; jesteśmy bardzo ciekawi zdania prelegenta, tem więcej, że sztuka nasza bieżącej epoki rozwija się tak potężnie¹⁰⁴. Na koniec pozwolił sobie na delikatną uwagę krytyczną natury technicznej, że prelegentowi zdecydowanie lepiej wychodziły fragmenty mówione referatu i przy następnym wystąpieniu powinien unikać czytania. Można się tylko zastanawiać, na ile ta przychylna w gruncie rzeczy relacja wynikała z tego, że Martynowski był jednym ze współpracowników „Kuriera Warszawskiego¹⁰⁵”.

Przedstawione powyżej dwa przeciwstawne głosy prasy to oczywiście tylko próbka, jednak wydaje się, że o tyle ciekawa i warta przytoczenia, że dotycząca raczej kontrowersyjnych wówczas poglądów na temat polskiej sztuki. Poświęciłam stosunkowo dużo miejsca na omówienie poglądów Franciszka Ksawerego Martynowskiego, który przez badaczy uważany jest za jednego z najpoważniejszych wówczas krytyków sztuki¹⁰⁶, a jednocześnie głoszone przez niego tezy odznaczają się pewną oryginalnością, a zarazem dobrą znajomością pozostałych głosów w dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej. Analizowane powyżej szczegółowo

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Z sali odczytowej*, „Kurier Warszawski” 23 XI (5 XII) 1881, nr 273 (dalszy ciąg nr. 273), s. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 10.

¹⁰⁵ Por. B. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 18.

¹⁰⁶ Por. A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*, s. 292.

dwa wybrane teksty Martynowskiego są oczywiście dobrze znane, tu jednak pokusiłam się o szersze przedstawienie głoszonych przez niego tez, które stanowią istotną część interesujących nas koncepcji idei sztuki narodowej. Wbrew radom Martynowskiego dla współczesnych architektów w latach 80. XIX w. zdecydowaną przewagę zdobyli zwolennicy stylu wiślano-bałtyckiego.

Styl ów, tak gorliwie popierany (jak pamiętamy) przez Karola Matuszewskiego, stał się z czasem bardzo popularny na obszarze Królestwa Polskiego, zwłaszcza w budownictwie sakralnym, choć jeszcze w pierwszej połowie lat 80. architekci chętniej sięgali po konwencję neoromańską, mimo że w ówczesnej publicystyce stylu tego nigdy nie łączono z koncepcjami narodowymi¹⁰⁷. Wymienić tutaj można np. warszawski kościół pod wezwaniem św. św. Piotra i Pawła¹⁰⁸, zaprojektowany przez Edwarda Cichockiego w ramach zamkniętego konkursu ogłoszonego w 1882 r. Neoromańskie kościoły powstawały też na prowincji, przywołać tu można tytułem przykładu kościoły w Goworowie czy Dąbrowie Wielkiej¹⁰⁹. W pierwszej połowie lat 80. XIX w. budowie czerpiące inspiracje z gotyku nie były jeszcze częste, ale jako bardziej znane realizacje można tu wymienić np. projekt Konstantego Wojciechowskiego w Kutnie z lat 1883–1888 i kościół w Osuchowie zaprojektowany przez Bronisława Muklanowicza¹¹⁰.

Przełomowym momentem dla rozpowszechnienia się idei stylu wiślano-bałtyckiego jako narodowego był niewątpliwie konkurs na projekt warszawskiego kościoła pod wezwaniem św. Floriana, ogłoszony w 1886 r., w którego regulaminie z góry zastrzeżono, że świątynia ma być wybudowana właśnie w stylu wiślano-bałtyckim¹¹¹. Konkurs ten miał zarówno duże znaczenie prestiżowe, jak również można dopatrzeć się w nim ukrytej symboliki ideowej. Kościół w surowym i skromnym stylu gotyckim mógł stać się swoistym kontrapunktem dla wcześniej wybudowanej na Pradze cerkwi św. Marii Magdaleny (do tej ideowej rywalizacji w przestrzeni publicznej powrócę jeszcze w dalszej części rozdziału). Głos w sprawie postanowił zabrać także Franciszek Ksawery Martynowski, jak pamiętamy do niedawna jeszcze przeciwnik uznawania stylu wiślano-bałtyckiego za polski. Już po ogłoszeniu warunków konkursu opublikował artykuł pt. *O stylu wiślano-bałtyckim*, w którym postanowił przedstawić czytelnikom główne

¹⁰⁷ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 41.

¹⁰⁸ Kościół całkowicie zniszczony w 1944 r., odbudowany według nowych planów.

¹⁰⁹ Por. K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 39–40.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 42–43.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 46.

jego założenia, wskazując przy tym liczne zabytki, które mogłyby posłużyć architektom za inspiracje, a także – co ciekawe – próbował udowodnić, nieco na siłę, narodowy charakter tej odmiany gotyku. „Styl wiślano-bałtycki jest gotyckim jak we Francji, Niemczech i Włoszech. Zasada więc jest znana, ostrołukowa. Ale jak ta zasada konstrukcyjno-estetyczna w rozwoju artystycznym i dziejowym od początku XIII do końca XV wieku urobiła się w indywidualne formy w Niemczech, we Francji lub Włoszech, odpowiednie do charakteru i kultury tych państw, tak samo stało się z nią i na ziemiach dawnej Polski”¹¹². Widać tu całkowitą zmianę poglądów, zaledwie bowiem pięć lat wcześniej Martynowski dowodził czegoś zupełnie przeciwnego, że gotyk w Polsce nie wykształcił odrębnej odmiany.

W tym artykule postanowił zaś wytłumaczyć swoim czytelnikom, co należy rozumieć pod nazwą stylu wiślano-bałtyckiego. „Obok tedy gotyku francuskiego, niemieckiego, angielskiego i t.p. wytworzył się ostrołuk polski, różniący się znacznie od tamtych, a odpowiadający warunkom klimatycznym i budowlanym naszej ziemi. Gotyk ten zwiemy właśnie wiślano-bałtyckim, który znowu w charakterze swoim, różni się mocno od ostrołuku rozwiniętego w Krakowie, oraz w dawnym województwie krakowskim i sandomierskim”¹¹³. Co ciekawe, różnicując gotyk wiślano-bałtycki od jego małopolskiej odmiany, Martynowski odniósł się wyraźnie do nowych ustaleń badaczy krakowskich, którzy w drugiej połowie lat 80. podkreślali odrębność budownictwa na ich terenie, odzegnując się od stylu wiślano-bałtyckiego i wytykając mu krzyżackie pochodzenie. Tymczasem Martynowski



17. Kościół św. Floriana w Warszawie, widok ok. 1900 r., pocztówka wydana w Londynie; BN, sygn. Pocz. 20701

¹¹² F.K. Martynowski, *O stylu wiślano-bałtyckim*, „Wiek. Gazeta Polityczna, Literacka i Społeczna” 19 II (4 III) 1887, nr 51, s. 3.

¹¹³ *Ibidem*.

w dalszej części cytowanego artykułu umiejętnie starał się z tych zarzutów wybrnąć i obronić polski charakter stylu wiślano-bałtyckiego, pisząc o jego genezie i zasięgu terytorialnym. „Znajdziemy go wyłącznie prawie na Mazowszu, Kujawach, Wielkopolsce, na Litwie i całym pomorzu bałtyckim, hen, poza Gdańsk, oraz w Wirtembergii, Brandenburgszczyźnie i sąsiednich krajach, a więc bądź pośrednio, bądź bezpośrednio podległych wpływom lub berłu Piastów i Jagiellonów. Okoliczność ta mówi dosadnie, że gotyk wiślano-bałtycki jest wytworem słowiańsko-polskim, wystawionym od czasu do czasu na silne wpływy niemiec [sic!] i krzyżactwa. Nie zapominajmy, że we wskazanych prowincjach dzisiaj niemieckich, w epoce rozwijania się owego stylu duch i ludność słowiańsko-polska, jest podkładowym czynnikiem społecznym”¹¹⁴.

Czym można tłumaczyć tak zasadniczą zmianę poglądów jednego z najważniejszych ówczesnych krytyków sztuki, a zwłaszcza architektury? Krzysztof Stefański uważa, że Martynowski w mądry sposób skapitulował wobec rosnącej popularności stylu wiślano-bałtyckiego i chciał ją wspomóc, aby przez wskazanie właściwych wzorów kościoł praski rzeczywiście miał charakter narodowy¹¹⁵. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że prezentowane wcześniej rozprawy Martynowskiego były przemyślane i oryginalne, oparte na rzetelnych argumentach, odnoszące się do ówczesnego stanu badań, posługujące się koncepcjami filozoficznymi i prezentujące wysoki poziom erudycji. Natomiast powyższy artykuł sprawia wrażenie pisanej naprędce próby wybrnięcia z własnych poglądów i pogodzenia ich z najnowszymi trendami, a że autor w istocie był znawcą i miłośnikiem zabytków średniowiecza przyszło mu to z łatwością.

Konkurs ten wygrał ostatecznie architekt Józef Pius Dziekoński¹¹⁶, jednak zaprojektowany przez niego kościół, który miał być wizytówką owego nowego stylu narodowego, w istocie zawierał w swojej konstrukcji wiele zapożyczeń i inspiracji obcych¹¹⁷. Mimo to kościół św. Floriana uznano za urzeczywistnienie idei stylu wiślano-bałtyckiego, uważanego odtąd za najodpowiedniejszy dla polskich kościołów. Zapoczątkowało to dużą popularność tego stylu, zwłaszcza w budownictwie sakralnym Królestwa Polskiego, ugruntowaną przez kolejny głośny projekt dekady lat 80. – kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łodzi, zaprojektowany

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Por. K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 47–48.

¹¹⁶ Por. A. Majdowski, *Budownictwo kościelne w twórczości Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927)*, Warszawa 1995.

¹¹⁷ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 50.

przez Konstantego Wojciechowskiego. Obydwie wspomniane wyżej realizacje stały się swoistym wzorcem powielanym chętnie także w budownictwie sakralnym na prowincji¹¹⁸, tym bardziej że pod względem liczby wykonanych projektów obydwaj architekci, zarówno Józef Pius Dziekoński, jak i Konstanty Wojciechowski, praktycznie zdominowali budownictwo sakralne Królestwa Polskiego¹¹⁹. Zdarzały się co prawda kościoły budowane w stylu neoromańskim (jak chociażby kościół św. Augustyna na warszawskim Muranowie, wybudowany w latach 1891–1896 według projektu Józefa Husa i Edwarda Cichockiego), jednakże ich liczba była niewielka¹²⁰ i nie wpisywały się one także w dyskusję wokół idei stylu narodowego, w związku z czym pozostają poza głównym nurtem niniejszych rozważań.

Jak już podkreślałam, styl wiślano-bałtyckim rozpowszechnił się przede wszystkim w architekturze zaboru rosyjskiego. W Galicji spotkał się z krytyką, mimo że to właśnie ośrodek krakowski prowadził pionierskie badania nad zabytkami polskiego średniowiecza. Jednak w wyniku dalszych badań prowadzonych na Uniwersytecie Jagiellońskim nad sztuką średniowieczną w Krakowie i Małopolsce (m.in. przez Władysława Łuszczkiewicza czy Mariana Sokołowskiego) wykształciła się koncepcja odrębności architektonicznej gotyku na tym obszarze¹²¹. Sam Łuszczkiewicz postanowił jednoznacznie potępić styl wiślano-bałtycki, sprowokowany wynikami konkursu na warszawski kościół św. Floriana. Na łamach „Przeglądu Technicznego”



18. Kościół św. Augustyna w Warszawie, pocztówka, ok. 1900 r., nakł. Stanisław Winiarski; BN, sygn. Pocz. 20672

¹¹⁸ Na przykład kościół w Radomiu pw. Opieki NMP, kościół w Białymstoku pw. Wniebowzięcia NMP czy kościół w Żyrardowie pw. Matki Bożej Pocieszenia to repliki kościoła św. Floriana; por. A. Majdowski, *Budownictwo kościelne...*, s. 38–40.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 51–54.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 59–59.

¹²¹ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 61.



19. Kościół św. Józefa na Podgórzu w Krakowie, stan ok. 1909 r.; ANK, sygn. A-IV-601

pisał jednoznacznie: „Powierzchność badacza z przed lat spowodowała połączenie budowli ostrołukowych XIV stulecia Pomorza, Prus, Brandenburgii z budowlami Małopolski w jeden styl, bądź odcień stylowy «wiślano-bałtycki»”¹²². Tymczasem jak pamiętamy Łuszczkiewicz już w jednej ze swoich wcześniejszych publikacji, pt. *Pionierowie gotycyzmu w Polsce. Architektura cysterska i wpływ jej pomników na gotycyzm krakowski XIV wieku*, twierdził, że gotycka architektura Krakowa i okolic ukształtowała się w drodze ewolucji cysterskiego budownictwa romańskiego. Właśnie ten specyficzny dla Małopolski styl, jako prawdziwie polski, chciano

widzieć jako alternatywę dla wersji wiślano-bałtyckiej, w której doszukiwano się cech krzyżackich i niemieckich. Idąc za badaniami Łuszczkiewicza, architekt Jan Sas Zubrzycki dla określenia tego kierunku ukuł termin „styl nadwiślański”, po raz pierwszy użył go w 1895 r. podczas swojego wykładu habilitacyjnego na Politechnice Lwowskiej¹²³. Za modelowy przykład ucieleśnienia tego stylu można zaś uznać kościół pod wezwaniem św. Józefa w podkrakowskim wówczas Podgórzu, zaprojektowany właśnie przez Zubrzyckiego, którego koncepcje sztuki narodowej postaram się odtworzyć w dalszej części rozdziału. Styl nadwiślański zaczął w latach 90. zyskiwać coraz większą popularność w budownictwie sakralnym Galicji.

Jedyną znaczącą alternatywą na tym polu był dla niego jedynie równie popularny tzw. styl przejściowy, który łączył w sobie cechy architektury romańskiej i gotyckiej. Termin ten pochodzi z cytowanej wyżej pracy Łuszczkiewicza *Pionierowie gotycyzmu w Polsce*, który użył go dla określenia

¹²² W. Łuszczkiewicz, *Kilka słów o naszym budownictwie w epoce ostrołukowej i jego cechach charakterystycznych*, „Przegląd Techniczny” 1887, cyt. za: K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 61.

¹²³ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 66.

zabytków zawierających cechy obu stylów, w prasowych omówieniach konkretnych realizacji zaczął zaś pojawiać się w drugiej połowie lat 80. XIX w.¹²⁴ Sposób rozumienia tego terminu przez ówczesnych architektów projektujących w różnych odcieniach historyzmu ukazuje wykład inauguracyjny na Politechnice Lwowskiej wygłoszony w 1901 r. przez jednego z najbardziej znanych galicyjskich architektów – Teodora Talowskiego¹²⁵. W swoim wystąpieniu tak scharakteryzował on cechy stylu przejściowego: „W okresie tym przejściowym przedstawia się styl gotycki w wykwintnej postaci, pełen powagi i majestatu – już jako dojrzały wynik rozumu i ducha ludzkiego. W późniejszym okresie rozwoju zyskuje ten styl gotycki na lekkości – elastyczności – wzlataje na filarach strzelistymi sklepieniami kościelnymi – lecz cóż? – mimo tego genialnego artyzmu – przedobrzał – rozdrobnił się coraz więcej, zamilkły szlachetne szczegóły okresu przejściowego i zmarniał”¹²⁶. Już niebawem miało okazać się, jak ten architekt potrafi zrealizować powyższe rozważania teoretyczne w praktyce. Otóż w 1902 r. został ogłoszony we Lwowie konkurs na projekt kościoła św. Elżbiety. Co istotne, w warunkach zapisano, że mogą w nim brać udział wyłącznie polscy architekci, a budowla ma być zrealizowana w stylu romańskim, gotycko-romańskim lub właśnie przejściowym¹²⁷. Wydaje się, że dzięki tym konkursowym założeniom styl przejściowy został niejako nobilitowany i uznany za właściwy dla wyrażenia charakteru narodowego w architekturze. Na konkurs nadesłano 19 projektów, z których najlepszy okazał się właśnie Talowskiego. Budowa kościoła św. Elżbiety ciągnęła się od 1903 do 1912 r. i była bardzo jak na owe czasy kosztowna, stała się jednak nie tylko wizytówką Lwowa, ale już przez współczesnych uważana była za jedną z najpiękniejszych świątyń nie tylko w Galicji, ale w ogóle na ziemiach polskich¹²⁸.

Jak już wskazywałam, wcześniej w budownictwie sakralnym dominowały inspiracje czerpane z zabytków średniowiecza. Jeśli chodzi o budownictwo świeckie rzecz wyglądała zgoła odmiennie. Należy pamiętać, że koniec XIX i początek XX w. to okres najbujniejszego rozwoju architektury

¹²⁴ *Ibidem*, s. 80–81.

¹²⁵ Teodor Talowski (1857–1910), polski architekt i malarz. Projektował zarówno w stylach historycznych, jak i wykorzystując elementy secesji, a jego oryginalna twórczość często określana jest mianem „malowniczego eklektyzmu”.

¹²⁶ T. Talowski, *Style u narodów czynnych*, „Czasopismo Techniczne” 1902, nr 21, s. 278, cyt. za: K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 81.

¹²⁷ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 89.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 89–92.



20. Kościół św. Elżbiety we Lwowie, widok zewnętrzny, ok. 1910–1939, fot. Marek Munz; NAC, Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny” – Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/9/3625



21. Kościół św. Elżbiety we Lwowie, współczesny widok wnętrza; fot. A. Sznapik

czepiającej ze stylów historycznych, która w ośrodkach miejskich znalazła zastosowanie przede wszystkim w budownictwie sakralnym i gmachach użyteczności publicznej¹²⁹. W przypadku tych drugich dominowały formy neorenesansowe, początkowo raczej zachodnioeuropejskiej proveniencji¹³⁰, z czasem jednak również w motywach renesansowych zaczęto dostrzegać elementy rodzime, na co z pewnością miały wpływ badania prowadzone w ośrodku krakowskim już nie tylko nad architekturą średniowiecza, ale także nad zabytkami polskiego renesansu. Elementy typowe dla architektury polskiej tego czasu, takie jak attyka czy podcienia, zaczęły pojawiać się w nowo budowanych obiektach od lat 90. XIX w., a tzw. styl zygmunowski zaczął być uważany za rodzimy¹³¹. Istotną rolę odegrał tutaj Sławomir Odrzywolski¹³² – architekt, konserwator zabytków i pedagog. Z czasów swoich studiów i podróży do Włoch wyniósł szczególne zamiłowanie do renesansu, czego przykładem może być chociażby projekt jego własnego domu – kamieniczki przy ul. Studenckiej 19 w Krakowie¹³³. Projektując przeważnie budowle nawiązujące do renesansu zachodnioeuropejskiego, jednocześnie rozwijał zainteresowania rodzimymi zabytkami i inicjował ich badanie.

Początkowo prowadził prace inwentaryzacyjne na zamku wawelskim, a następnie prace konserwatorskie w katedrze wawelskiej. Jego dziełem jest m.in. konserwacja kopuły i latarni kaplicy Zygmuntońskiej, a także hełm nakrywający wieżę Zygmuntońską¹³⁴. Swoją pozycję znawcy polskiego renesansu ugruntował, publikując w 1899 r. w Wiedniu album *Renesans w Polsce*¹³⁵. Pozycja ta zawiera tablice (rysunki i zdjęcia) przedstawiające zabytki polskiego renesansu głównie z terenu Galicji. Obiekty mają dość dokładne opisy w językach niemieckim i polskim, a całość poprzedzona jest wstępem Odrzywolskiego, w którym nakreślił współczesny stan badań nad zabytkami z tej epoki, a także wyjaśnił czytelnikom genezę i cele tego

¹²⁹ K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 109 n.

¹³⁰ *Idem*, *Architektura historyzmu...*, s. 69.

¹³¹ H. Górka, *Neorenesans w twórczości architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 95.

¹³² Sławomir Odrzywolski (1846–1933), architekt i konserwator, absolwent Instytutu Technicznego w Krakowie i Bauakademii w Berlinie, współpracownik AU, członek Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz TMHiZK. Prowadził prace konserwacyjno-restauracyjne w katedrze wawelskiej w latach 1885–1904; por. M. Rożek, *Sławomir Odrzywolski*, w: PSB, t. 23, 1978, s. 567–570.

¹³³ H. Górka, *op. cit.*, s. 96–97.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 100–101.

¹³⁵ S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII / Die Renaissance in Polen. Kunstdenkmale des XVI und XVII Jahrhunderts*, Wiedeń 1899.

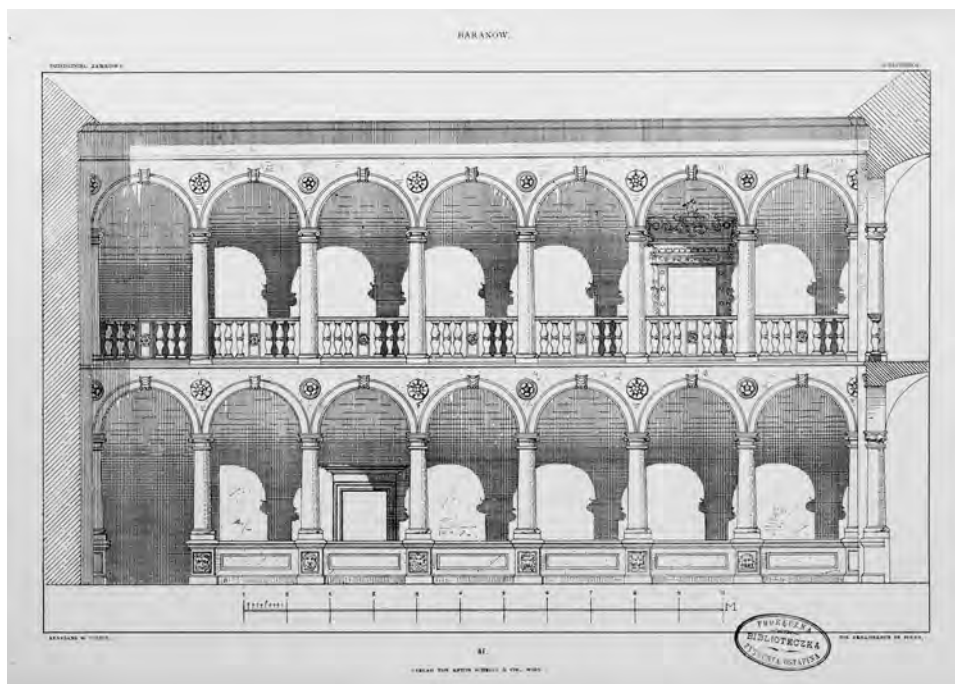
wydawnictwa. Jednym z powodów była chęć upowszechnienia wyników wieloletnich badań autora i jego doświadczeń konserwatorskich: „Wydawało mi się więc rzeczą pożyteczną, aby po kilkunastoletnich studiach nad zabytkami budownictwa w Polsce to co zebrałem zestawić razem, a podając kolegom architektom i miłośnikom ten materiał w rozmiarze dostatecznym do oceny szczegółów, dać im sposobność poznania poważnej kolekcji zabytków renesansowych, jakie mogłyby być chlubą każdego kraju”¹³⁶. Odrzywolski miał również nadzieję, że jego praca stanie się swego rodzaju podręcznikiem dla młodych architektów, z którego będą mogli czerpać rodzime motywy, co przełoży się w przyszłości na ich właściwe wykorzystanie w projektach budowlanych i być może przyczyni się do wykreowania na bazie sztuki renesansu stylu narodowego. We wstępie do swojej pracy pisał: „Pobudką do niniejszego wydawnictwa był dla mnie jeszcze wzgląd inny. Wszak na każdym polu staramy się nawiązać pracę naszą społeczną z tem, co było dobrem i pięknem w naszej przeszłości. Architekt polski, tymi samymi zamiarami ożywiony, natrafia na nadzwyczajne trudności, gdyż, o ile nie poznał zabytków ojczystych z własnych studiów i podróży, spotyka nader mało materiału publicystycznego, a w nielicznych wydawnictwach często mniej szczęśliwy wybór pomników. Śmiało powiedzieć mogę, że to co uczniom moim należało wśród wykładów powiedzieć o renesansie w Polsce, prawie wyłącznie oprzeć musiałem na materiale, przeze mnie zgromadzonym. Niechże ta praca, posuwająca jak sądzę znajomość naszych zabytków renesansu o pewien krok naprzód, zachęci kolegów architektów w innych dzielnicach kraju do publikowania swych studiów, a wtedy, za niewiele lat dziesiątków, młodszy nasi koledzy, gdy zapragną szukać w zabytkach naszej przeszłości zachęty i podniety do swojej artystycznej działalności, nie będą potrzebowali zaczynać, jak my, własnymi siłami od początku”¹³⁷. Mimo tak dobrej znajomości polskiego renesansu Odrzywolski jedynie sporadycznie wykorzystywał w swojej praktyce architektonicznej rodzime motywy, ale jego pionierskie badania nad zabytkami doby renesansu stały się inspiracją dla kolejnych architektów, którzy nie raz czerpali z wydanego przez niego albumu.

Kolejnym krakowskim architektem, który wykorzystywał w swoich projektach rodzime wzory, był Władysław Ekielski¹³⁸. Ten krakowski

¹³⁶ *Ibidem*, s. 3.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Władysław Ekielski (1855–1927), architekt, absolwent Instytutu Technicznego w Krakowie i Politechniki w Wiedniu. Wykładowca w Miejskiej Szkole Przemysłu Artystycznego, a po 1918 r. nauczyciel architektury w krakowskiej ASP. Założyciel i wieloletni redaktor



22. Dziedziniec zamku w Baranowie Sandomierskim; S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII*, Wiedeń 1899, tabl. 41

twórca, jak przystało na absolwenta Politechniki Wiedeńskiej, w swoich pracach posługiwał się w przeważającej mierze formami typowymi dla zachodnioeuropejskiego historyzmu, jednak niekiedy próbował łączyć je z elementami zaczerpniętymi z rodzimych zabytków, np. renesansowych motywów charakterystycznych dla zamku wawelskiego¹³⁹. Takie inspiracje można dostrzec m.in. we wspólnym projekcie Ekielskiego i Tadeusza Stryjeńskiego – budynku Schroniska dla zaniedbanych chłopców fundacji Aleksandra Lubomirskiego (obecnie Gmach Główny Uniwersytetu Ekonomicznego), a także w częściowo rekonstruowanym przez Ekielskiego domu przy ul. Rynek 45, kamienicy przy Szpitalnej 4 czy niezrealizowanym projekcie konkursowym na nowy ratusz krakowski¹⁴⁰.

Należy tu też wspomnieć o opracowanym przez Ekielskiego razem ze Stanisławem Wyspiańskim projekcie zabudowy Wzgórza Wawelskiego

naczelnego czasopisma „Architekt”; por. S. Świszczowski, *Władysław Ekielski*, w: PSB, t. 6, 1948, s. 221–223.

¹³⁹ G. Grajewski, *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927)*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji...*, s. 109–110.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 110–117.

pt. *Akropolis*. Tak genezę tego projektu wspominał sam Ekielski: „W jesieni r. 1904 – zatem w parę tygodni od chwili kiedy Zamek Królewski na Wawelu przeszedł na własność kraju, wezwał mnie Stanisław Wyspiański do siebie i zaproponował wspólną pracę nad obmyśleniem przeznaczenia całego Wzgórza i sposobu jego zabudowania: wiadomo już bowiem było, że wojska opuszczają nie tylko Zamek Królewski, lecz także i inne na Wawelu znajdujące się budynki, przeważnie szpitalne. W tej ważnej dla społeczeństwa polskiego chwili, kiedy starożytny Królewski Zamek, w ogóle całe Wzgórze, po 100 latach **naszem** znów nazwać mogliśmy, zrodziło się w umyśle Wyspiańskiego pytanie, jak – w następstwie czasów – może całe wzgórze wyglądać, jakie mieścić budynki, jak one mogłyby wyglądać i być rozłożone”¹⁴¹. Projekt, którego głównym pomysłodawcą był Wyspiański, został opublikowany przez Ekielskiego już po śmierci artysty. Wzgórze Wawelskie miało pełnić funkcje zarówno muzealne, jak i użytkowe, symbolizować tak przeszłość, jak i przyszłość narodu, być centrum duchowym i politycznym zarazem. Ten śmiały, a zarazem utopijny projekt nie zakładał wyłącznie rekonstrukcji części zabytkowej, ale także powstanie wielu nowych obiektów użyteczności publicznej. W koncepcji tej splotały się dwa, wydawałoby się całkowicie sprzeczne założenia: Wawel miał być traktowany jako narodowe sacrum przeszłości, a zarazem ogniskować w sobie współczesne życie tegoż narodu. Ekielski tak wyjaśniał tę koncepcję: „Praca nasza nie ma podkładu restauracji istniejących budynków, jakkolwiek niektóre projektujemy w starych murach: uważaliśmy, że Wawel zogniskować winien życie narodu, najidealniejszy wykwit jego państwowej i umysłowej kultury i być jej widowym znakiem, w formie szeregu budowli, które wzniesie żywy jego organizm. Nie mniej przeto restytuujemy niektóre już nie istniejące budowle z pietyzmu dla przeszłości, jednak tylko o tyle, o ile mogły one nam służyć dla celów artystycznych”¹⁴². Zgodnie z planami Wyspiańskiego i Ekielskiego Zamek Królewski jako bardzo ważny zabytek powinien pozostać w formie nienaruszonej i nie stanowić części omawianego projektu. Jak pisał Ekielski: „wiedzieliśmy, że będzie restaurowany, uważaliśmy, że ta sprawa istnieje sama dla siebie, osobna, w sobie zamknięta i dlatego w naszych planach tylko o tyle jest dotknięta, o ile sąsiedztwo projektowanych przez nas budowli tego wymagało [...]. Nie dotykając rozległości projektowanej restauracji Zamku Królewskiego i jego artystycznego

¹⁴¹ W. Ekielski, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego*, „Architekt” 9, 1908, nr 5–6, s. 49 (podkr. w oryg.).

¹⁴² *Ibidem*, s. 50–51.

wyposażenia, mamy przekonanie, że Zamek Królewski tym starożytnym królewskim zamkiem pozostać powinien i innym celem służyć nie powinien: i na niego przyjdzie czas, kiedy odmłodnieje...”¹⁴³. Wydaje się, że ostatnie zdanie można odczytać jako niewypowiedzianą nadzieję twórców projektu, że kiedyś obiekt ten powinien stać się siedzibą głowy odrodzonego państwa. Tymczasem Ekielski dowodził, że mimo niektórych koncepcji gmach ten nie powinien stać się siedzibą Muzeum Narodowego, które miało znaleźć swoje miejsce w osobnym budynku ujętym w projekcie *Akropolis*. Na Wzgórzu Wawelskim miały zaś pomieścić się m.in. sejm i senat, Akademia Umiejętności, stadion sportowy oraz antyczny teatr wykuty w skale na 700 miejsc z widokiem na Tatry¹⁴⁴. Całość miała mieć oczywiście czytelne odniesienia do kultury antycznej z kolumnadami i posągami Nike na czele. Jednak w architekturze projektowanych budynków wcale nie miał dominować klasycyzm, autorzy projektu uznali inny styl za zdecydowanie bardziej narodowy: „Styl Odrodzenia z gęstym użyciem motywów attykowych nada przyszłej grupie budynków odrębny charakter; istniejące zamki w Baranowie, Krasiczynie zdają się przemawiać za uchwyceniem tego właśnie charakteru przyszłych budowli. Wyznać musimy, że na wprowadzenie modernizmu na Wawel brakło nam odwagi, co naturalnie nie przesądza, że i on z chwilą kiedy przestanie być polem prób i doświadczeń, uzyska wszelkie prawa”¹⁴⁵. Warto przypomnieć, że zabytki w Baranowie i Krasiczynie, które Ekielski przywołał jako przykłady owego odrębnego odcienia sztuki odrodzenia, kilka lat wcześniej dokładnie opisał w cytowanej wyżej publikacji Sławomir Odrzywolski, którego intencją było, aby książka *Renesans w Polsce* stała się podręcznikiem dla kolejnych pokoleń architektów.

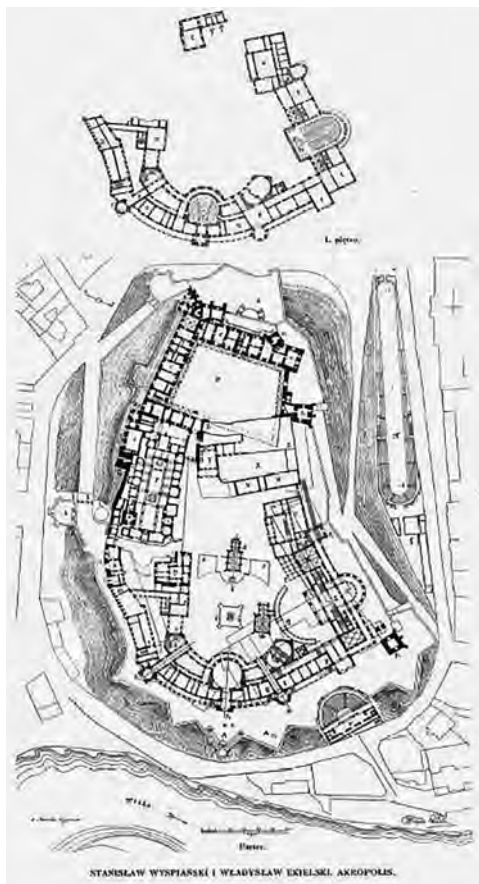
Trzeba tutaj podkreślić także szczególny, emocjonalny i nieco romantyczny stosunek Stanisława Wyspiańskiego do krakowskich zabytków, które były dla niego nie tylko częścią dawno minionej przeszłości, ale przede wszystkim czymś żywym i ważnym dla teraźniejszości¹⁴⁶. Szczególne miejsce w życiu artysty zajmował Wawel, który był tematem zarówno utworów literackich, jak również motywem obrazów i rysunków. Symbolicznie stał się także inspiracją dla ostatniej koncepcji twórczej. Wydaje się, że należy zgodzić się z tym podsumowaniem: „Może więc rozpocząć wędrówkę

¹⁴³ *Ibidem*, s. 51.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 54–56.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 54.

¹⁴⁶ Por. B. Krasnowolski, *Stanisław Wyspiański a zabytki Krakowa*, w: *Stanisław Wyspiański w labiryntach świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 405–409.



23. Projekt przebudowy Wzgórza Wawelskiego pt. *Akropolis*, autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego; „Architekt” 1908, nr 5–6, il. 14

budownictwa świeckiego dominowało na obszarze całych ziem polskich. W Królestwie Polskim architektem, który próbował wpłatać motywy rodzime charakterystyczne dla polskiego renesansu w projektowane przez siebie budynki był Stefan Szyller, jego pracom teoretycznym poświęcę jeszcze nieco uwagi w dalszej części rozdziału. Szyller jest autorem projektów kilku znaczących gmachów użyteczności publicznej nawiązujących stylem do renesansu, jednak przede wszystkim w wersji zachodnioeuropejskiej. Zapewne wpływ na to miały także oczekiwania fundatorów. Przykładem może tu być konkurs architektoniczny z 1894 r. na gmach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Pierwotny projekt Szyllera, który zdobył pierwszą

po mieście autora *Wyzwolenia* od Wawelu, szczytu Krakowa, który dominuje nad miastem i w życiu Wyspiańskiego. Miejsce to nakłada się na biografię artysty od początku do końca niczym tło o określonej barwie, przebijające przez wszystko, co na nim nastąpi, inspirujące i nigdy nie obłaskawione przez autora *Akropolis*¹⁴⁷.

Idealistyczny projekt Wyspiańskiego i Ekielskiego nigdy nie został zrealizowany, ale był istotnym głosem w dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej, tym ciekawszym, że była to praktyczna próba syntezy przeszłości i przyszłości, które miały się spotkać na Wawelu trochę tak jak w puławskiej Świątyni Sybilli, witającej wszak swoich gości właśnie hasłem „Przeszłość – Przyszłość”, przy czym w obu przypadkach przyszłość miała oznaczać narodowe odrodzenie.

Jak wspominałam wyżej, użycie form neorenesansowych dla

¹⁴⁷ B. Stec, *Krakowskie miejsca Stanisława Wyspiańskiego*, w: *ibidem*, s. 435.



24. Gmach Politechniki Warszawskiej, karta z albumu, ok. 1912–1915, fot. Stanisław Winiarski; Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne

nagrodę, zakładał wykorzystanie form w stylu polskiego renesansu. Uznano jednak, że ze względu na rangę budowli jest to styl nieodpowiedni i nakłoniono architekta do przerobienia projektu. Ostatecznie wzniesiony budynek Zachęty nawiązywał już wyraźnie do renesansu włoskiego¹⁴⁸. W latach 1899–1901 wybudowano według projektu Szyllera kolejny ważny gmach publiczny – Politechnikę Warszawską, również czerpiący z form renesansowych. Tym razem jednak architektowi udało się „przemycić” elementy rodzime. Dopatrzeć się ich można przede wszystkim w dziedzińcu z kruzgankami i schodami o formach inspirowanych zamkiem w Baranowie¹⁴⁹. Ten charakterystyczny motyw został zaczerpnięty z publikacji Odrzywolskiego *Renesans w Polsce*. Za pełną realizację stylu narodowego w warszawskim budownictwie publicznym można uznać jednak dopiero architektoniczną oprawę mostu Poniatowskiego, zaprojektowaną przez Szyllera w 1907 r.¹⁵⁰

¹⁴⁸ M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller 1857–1933*, Warszawa 2008, s. 141.

¹⁴⁹ K. Stefański, *Architektura historyzmu...*, s. 113.

¹⁵⁰ M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller...*, s. 141.



Warschau, III Brücke über die Weichsel.

Warszawa, Most Ks. Poniatowskiego.

25. Most Poniatowskiego w Warszawie, pocztówka, ok. 1915 r.; BN, sygn. Pocz. 20799

Co warte podkreślenia, w przeciwieństwie do koncepcji stylu wiślano-bałtyckiego, styl polskiego neorenesansu zrodził się w pewien sposób spontanicznie, bez podbudowy teoretycznej i sporów krytyków¹⁵¹. Genezy zainteresowania architektów tym stylem można dopatrywać się zapewne w pracach konserwatorskich prowadzonych najpierw w krakowskich Sukiennicach, a później na Wawelu. Prawdopodobnie w związku z tym największe zainteresowanie wzbudzał wśród architektów krakowskich. W zaborze rosyjskim za zwolennika tego stylu można uznać przede wszystkim właśnie Szyllera, co ciekawe, również w jego przypadku próby praktycznej realizacji stylu narodowego z wykorzystaniem elementów polskiego renesansu wyprzedziły o wiele lat jego koncepcje teoretyczne¹⁵², które będą przedmiotem analizy w dalszej części rozdziału.

Tymczasem w budownictwie sakralnym początku XX w. można zaobserwować powolne znużenie historycznymi założeniami neogotyckimi i próby stworzenia nowej formy. Coraz modniejszy stawał się termin „swojskość”. W dobie poszukiwania stylu narodowego niektóre formy budownictwa historycznego zaczęto uważać za „swojskie” – podobnie jak wspomniany

¹⁵¹ Por. *ibidem*, s. 162.

¹⁵² *Ibidem*.

wyżej gotyk wiślano-bałtycki czy polski renesans. Style historyczne stały się „swojskie” poprzez barbaryzację – elementy własne to takie, które odróżniały daną budowlę od kosmopolitycznego kanonu określonego dla stylu historycznego, owe „wypaczenia” i odstępstwa decydowały o odrębności od ideału, a tym samym o „swojskości”¹⁵³. Ogłaszane wówczas liczne konkursy architektoniczne sprzyjały wykreowaniu ideału owej „swojskości”. W debacie publicznej prowadzonej na łamach ówczesnej prasy argumentowano nieraz, że prawdziwie piękne i estetyczne może być tylko to, co swojskie i rodzime. Z drugiej strony to, co swojskie było oczywiście piękne. Jednocześnie ostrej krytyce poddano dotychczasowe budownictwo sakralne, zwłaszcza świątynie wznoszone na prowincji. Okazałe ceglane kościoły, najczęściej bardziej lub mniej udanie naśladowujące motywy gotyckie, określano w publicystyce ironicznie jako „wiejskie katedry”, podkreślając ich brak estetyki i psucie urody krajobrazu¹⁵⁴.

Jako przykład takiej ostrej krytyki można przytoczyć artykuły warszawskiego architekta młodszego pokolenia – Zdzisława Mączyńskiego¹⁵⁵. W *Uwagach o współczesnej naszej architekturze kościelnej*, opublikowanych w trzech kolejnych numerach „Przeglądu Technicznego”, postanowił przedstawić zarówno diagnozę, jak i przyczyny złego w jego opinii stanu prowincjonalnej architektury sakralnej. Jak sam przyznał, swoją refleksję poświęcił właśnie budownictwu kościelnemu, ponieważ zauważył w tej dziedzinie najbardziej ożywiony ruch budowlany. Podstawowym problemem w jego opinii pozostawała relacja między projektantem a fundatorem, który był na ogół dyletantem w dziedzinie budownictwa, a mimo to chciał mieć głos decydujący. Ze szkodą dla estetyki przyszłych świątyń komitety parafialne rzadko decydowały się na ogłoszenie konkursów architektonicznych, a sporządzenie projektów powierzano raczej powiatowym lub gubernialnym inżynierom (urzędnikom), ewentualnie w nielicznych przypadkach zatrudniono wolno praktykującego

¹⁵³ J.S. Wroński, *Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 271–272.

¹⁵⁴ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 107–108.

¹⁵⁵ Zdzisław Mączyński (1878–1961), architekt, prof. Politechniki Warszawskiej. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Krakowie. Pracę zawodową rozpoczął w pracowni Sławomira Odrzywołskiego przy renowacji Wawelu (1897–1899), a następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie do 1915 r. pracował w biurze projektowym Józefa Piusa Dziekońskiego, zdobywając w tym czasie wiele nagród w konkursach architektonicznych. Po I wojnie światowej rozpoczął działalność dydaktyczną na Politechnice Warszawskiej; por. S.M. Brzozowski, *Zdzisław Antoni Mączyński*, w: IPSB, t. 20, 1975, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/zdzislaw-antoni-maczynski> (18 X 2016).

architekta¹⁵⁶. Wtedy najczęściej proboszcz danej parafii narzucał projektantowi określone rozwiązania, a jak pisze Mączyński: „Program podyktowany przez osobę najczęściej niekompetentną przede wszystkim jest banalny. Osia tej banalności jest dziwne dążenie do symetrii”, efekt takiej współpracy na ogół nie był najlepszy. Jak podsumował autor: „Różni architekci różnie sobie z tem radzą. Jedni, dążąc poza zarobkiem na chleb do idealnych celów podniesienia sztuki, do tworzenia rzeczy artystycznych, pięknych, pracują uczciwie, nie zrażając się przeciwnościami, aż zdołają zadowolić klienta i choć w części siebie samych. Projekt taki, w którym poza architektem ma w wyż[ej] opisanym zakresie udział osoba druga arcydziełem być nie może, w każdym jednak razie, jako owoc uzdolnienia, doświadczenia, wreszcie sumiennej pracy może mieć znamiona artyzmu i zadowolić smak nawet prawdziwego znawcy”¹⁵⁷.

Owa szansa na sprostanie chociaż podstawowym wymogom estetycznym wymagała jednak od architekta zaangażowania w pracę i dobrej woli, tymczasem Mączyński stwierdzał ze smutkiem: „większość bowiem traktuje budowę kościoła, na równi z budową oficyny, przynoszącą dochód za podpisanie planu”¹⁵⁸. Prowincjonalnym architektom wytykał brak stosownego wykształcenia i chęci pogłębiania wiedzy. Pisząc o projektach świątyń sporządzanych często przez owych inżynierów urzędników, niemających pojęcia o architekturze, Mączyński nie szczędził gorzkich słów: „Faktycznie, patrząc na nie, nie wie się co podziwiać, czy nieznamość i brak wszelkiego zmysłu krytycznego, u tych co projekt podobny przyjęli? czy też śmiałość autora, który podobną rzecz w świat puścił? Tam już nie o artyzmie, ale o braku zasadniczych wiadomości z dziedziny budownictwa kościelnego i techniki rysunkowej trzeba mówić”¹⁵⁹.

Te wszystkie patologie prowadziły zdaniem Mączyńskiego do fatalnego efektu końcowego. Architekci w istocie jedynie kompilowali pewne motywy gotyckie, tworząc formy pretensjonalne i nieprzystające do otaczającego krajobrazu. Sytuację przedstawiał wręcz dramatycznie: „Nie dziw też, że przejeżdżając przez kraj nasz, widzimy świątynie na których widok należałoby rozedrzeć szaty z żalu nad zmarnowanym groszem publicznym, którego tak oszczędzaćby należało, oraz nad niekulturalnością naszego ogółu w rzeczach artyzmu, widoczną po tym, że dopuszcza się do wykonania

¹⁵⁶ Z. Mączyński, *Uwagi o współczesnej naszej architekturze kościelnej*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, s. 467–468.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 468.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 469.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

podobnych potworności. Kościoły takie, twory nieudolnych architektów, cechuje pretensjonalność, dążenie do wywołania efektu nie masą, nie szlachetnością form, nie pięknnością linii, ale nieskończoną ilością banalnych motywów, wykonanych najczęściej w materiałach najmniej do tego się nadających, jak blacha cynkowa i gips. Desperacja ogarnia człowieka gdy patrzy on na te blaszane pinakle (jakby na urągowisko swemu w epoce prawdziwego, gotyku przeznaczeniu) [...] i to wszystko dzieje się wtedy, gdy zewsząd nawołują do tworzenia oryginalnego, indywidualnego, swojego... Przebóg! Czyżby tandeta myśli i wykonania miała być cechą charakterystyczną swojskości?”¹⁶⁰. Jak się później okazało, Mączyński swoją twórczością pozytywnie zweryfikował tak postawiony problem.

Tymczasem dla wielu jego kolegów po fachu, również tych znanych i utytułowanych, nie była to kwestia oczywista. Fundatorzy wiejskich kościołów parafialnych nieraz naciskali na wykonanie projektu monumentalnego i pompatycznego, nie licząc się z możliwościami finansowymi. Mączyński wskazał także na problem braku dojrzałej krytyki artystycznej, która z zachwytem przyjmowała kolejne wcielenia stylu gotyckiego w wiejskich parafiach, które z właściwym stylem historycznym ani z propagowanymi wcześniej jego rodzimymi odmianami często nie miały wiele wspólnego. Jaką więc proponował receptę na poprawę sytuacji? „Wracając na grunt praktyczny uważam za rzecz zasadniczą zaprzestanie budowania «katedr» po wsiach. To co jest piękne na kamiennym miejskim bruku, w sąsiedztwie murowanych «śpichlerzy» na ludzi, nie może być równie pięknem po przeniesieniu w sąsiedztwo stuletnich lip i chmur sięgających topoli. Architektura musi się liczyć z warunkami otoczenia. Do względów estetycznej natury przybývają niemniej ważne względy natury praktycznej. Kościół taki nawet w niedzielę się kompletnie nie zapełnia, czy zatem do kilkakrotnej choćby potrzeby w ciągu roku, np. w czasie odpustu, czy większej uroczystości, warto wznosić tak duży gmach?”¹⁶¹. Mączyński musiał zdawać sobie jednak sprawę, że do nowych pomysłów trudno będzie przekonać zarówno wiejskich proboszczów, jak i architektów przyzwyczajonych do projektowania według jednego wzorca.

Do problematyki poszukiwania nowej formy w budownictwie sakralnym powrócił Mączyński rok później, publikując kolejny artykuł na łamach „Przeglądu Technicznego”, w którym tym razem przekonywał do swoich poglądów argumentami nie tylko natury estetycznej, ale również

¹⁶⁰ *Ibidem*, nr 40, s. 480.

¹⁶¹ *Ibidem*, nr 41, s. 491.

praktyczno-ekonomicznej. Na początku wystąpił przeciwko modzie na naśladowanie stylów historycznych, zwłaszcza średniowiecznych: „Jeżeli jest mowa o jakim kościele (a mam na myśli budowle współczesne, a nie zabytki) to usłyszymy na pewno, że kościół jest w stylu romańskim, gotyckim, lub renesansowym, choć w większości wypadków właściwiej byłoby powiedzieć: w stylu fabrycznym lub kolejowym. Cóż się zresztą dziwić tym naiwnym odezwaniami jednostek, jeżeli nawet konkursy ogłasza się na kościoły «jednolicie romańskie» (konkurs na kościół Niep[okalanego] Poc[ęcia] N.M.P.), ba! jeżeli nawet bardzo wzięci architekci piszą rozprawy na temat, który styl jest wybitnie chrześcijański? który mniej wybitnie? a który zgoła pogański? Mania stylowości tak naogół ludźmi opanowała, że to, czego nie mogą podciągnąć pod kategorię, któregoś ze stylów historycznych, uważają za bezwartościowe i w tem główne zło”¹⁶². Co ciekawe, w przeciwieństwie do wielu innych uczestników dyskursu wokół sztuki narodowej Mączyński uważał, że opieranie się na stylach historycznych stanowi przeszkodę dla wykształcenia się rodzimej architektury, w artykule stwierdzał jednoznacznie: „Jednym z najpopularniejszych haseł ostatnich czasów jest dążenie do unarodowienia naszej sztuki budowlanej. Ideał ten nie da osiągnąć się tak długo, jak długo w naszym społeczeństwie tłuc się będzie, jak duch pokutujący ta mania, która przez usta zamawiających projekt dyktować będzie budowniczemu styl przyszłej świątyni”¹⁶³.

Drugim poważnym problem było według Mączyńskiego powszechne przekonanie, że kościoły w stylach średniowiecznych są tańsze i praktyczniejsze, co powodowało, że władze duchowne nieraz rekomendowały proboszczom zamawianie świątyni wyłącznie romańskich bądź gotyckich. Tymczasem chcąc obalić te stereotypy, Mączyński przekonywał, że praktyczność i ekonomiczność zależą bardziej od użytego materiału i wykonania niż przyjętego stylu, w każdym bowiem można zbudować po prostu kościół skromny¹⁶⁴. W związku z powyższym namawiał do wykorzystywania motywów renesansowych, a przede wszystkim barokowych. Mączyński argumentował: „Kraj nasz, to kopalnia właśnie motywów barokowych. Nie ma kąta, gdzieby nie można było znaleźć czegoś godnego uwagi pod tym względem. [...] Spotykane są one w całej przecież Polsce i to w takiej obfitości i z takimi odmianami, że chęć wyrugowania tradycji tego stylu

¹⁶² Z. Mączyński, *Styl oraz jego wpływ na praktyczność i koszt kościołów*, „Przegląd Techniczny” 1909, nr 36, s. 417.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 418.

na rzecz gotyku lub romańszczyzny, wydaje się nam wprost dziką. Czy nie lepiej zostawić budowniczym swobodę, a na pewno nie wszyscy oni pójdą drogą baroku, znajdą się i tacy, co intuicyjną własną sięgną do średniowiecza, a nawet i do starożytności: byleby tworzyli!”¹⁶⁵.

Wydaje się, że ta próba rehabilitacji motywów barokowych jest elementem nowatorskim w poglądach Mączyńskiego. Jak bowiem pamiętamy, wcześniej barok był odsądzany od czci i wiary przez wszystkich niemal poszukiwaczy stylu narodowego w polskiej sztuce. Tymczasem Mączyński zalecał swobodne korzystanie przez architektów ze wszystkich stylów historycznych należących do rodzimej tradycji. Celem nie miało być jednak kompilatorstwo, ale stworzenie nowej formy, o czym pisał w swoim artykule: „Stylu nowego, nazwijmy – swojskiego, nie stworzy ani jeden ani dziesięciu artystów w określonym z góry czasie, choćby to było najgorętszym ich pragnieniem, bo dopiero gdy pragnienie to ogarnie całe społeczeństwo, a tem samym wytworzy się ogólna potrzeba zmiany dzisiejszych warunków, wtedy bez żadnych wysiłków powstanie styl odpowiadający tym, z razu może sztucznym, później naturalny dążeniom ogółu. Moment ten musi poprzedzić okres przygotowawczy, – okres próby, a w okresie tym wypadnie stosować motywy i formy w spuściźnie po minionych wiekach otrzymane, z razu mniej, później coraz bardziej indywidualne, bardziej samodzielnie pojmowane, aż w końcu zupełnie wyzwolone z wpływu przeszłości, a więc nowe”¹⁶⁶. Mączyński postulował więc rozwój stylu narodowego drogą ewolucji i swobodnego czerpania z motywów historycznych w rodzimej odmianie. Nie bez powodu przedstawiłam wyżej szczegółowo poglądy tego warszawskiego architekta. Mączyński próbował bowiem z dużym sukcesem wcielać swoje projekty w życie, wygrywając wiele konkursów architektonicznych. Zwłaszcza jeden z nich – kościoła w Limanowej – wydaje się dosyć istotny, przez wielu badaczy historii architektury budowla ta uznawana jest za kwintesencję stylu swojskiego¹⁶⁷.

Pomysł wzniesienia nowego kościoła w Limanowej sięgał 1891 r., kiedy przedstawiciele miejscowej elity podjęli decyzję o budowie świątyni, która miała stać się symbolicznym pomnikiem na stulecie uchwalenia Konstytucji 3 maja, ale konkurs na wykonanie stosownego projektu ogłosiło krakowskie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana dopiero w grudniu 1908 r.¹⁶⁸

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 417.

¹⁶⁷ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 119–121.

¹⁶⁸ J.S. Wroński, *Krakowski konkurs architektoniczny na projekt kościoła dla Limanowej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji...*, s. 137.



26. Projekt konkursowy kościoła w Limanowej, autorstwa Zdzisława Mączeńskiego; „Architekt” 1909, nr 6, il. 14



27. Kościół w Limanowej, pocztówka, 1915 r., fot. Teofil Wiśniowski, wyd. Koło Architektów i TOnZP; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.9/43

Już samo ogłoszenie warunków konkursu i składu jury, w którym pośród ośmiu osób znalazło się trzech architektów (Władysław Ekielski i Tadeusz Stryjeński¹⁶⁹ z ramienia TPSS i Władysław Marconi¹⁷⁰ z Warszawy), dwóch malarzy, rzeźbiarz oraz Jerzy Warchałowski jako prezes TPSS i marszałek powiatu limanowskiego (jako przedstawiciel fundatora), wywołało kontrowersje. Z ostrą polemiką wystąpił Zdzisław Mączyński, który nie tylko wytknął pewne usterki techniczne w warunkach konkursu, ale także skrytykował skład jury, w którym większość stanowili nie architekci, a nawet zareagował oburzeniem, że organizatorem jest właśnie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, co samo z siebie miało być uwłaczające dla architektury jako sztuki niezależnej¹⁷¹.

Mączyńskiemu odpowiedział Ekielski na łamach „Architekta”, spokojnie i rzeczowo obalając zarzuty, dało się jednak wyczuć pewne napięcie i różnice zdań między krakowskim a warszawskim środowiskiem architektonicznym, co mogło być też podyktowane pewnymi animozjami natury osobistej¹⁷². Sam konkurs wzbudził duże zainteresowanie, a w nawiązaniu do idei upamiętnienia Konstytucji 3 maja sąd konkursowy zebrał się w dniu rocznicy w 1909 r., zakończył zaś obrady dwa dni później, 5 maja¹⁷³. Konkurs wygrała, choć nie jednogłośnie, praca Mączyńskiego, która była próbą realizacji postulatów poszukiwania stylu swojskiego w architekturze sakralnej. Co ciekawe, analiza projektów konkursowych prowadzi do wniosku, że w większości nagrodzonych przez jury prac dominowały bardziej lub mniej udane próby nawiązujące do postulatów rodzimej sztuki¹⁷⁴.

Kolejne ogłaszane konkursy architektoniczne – na projekt kościołów w Orłowie Murowanym w guberni lubelskiej (rozstrzygnięty w 1910 r.) oraz w Mąkoszynie na Kujawach (zakończony w 1911 r.) – doprowadziły do wykształcenia swoistego kanonu tego wydawałoby się tak trudnego

¹⁶⁹ Tadeusz Stryjeński (1849–1943), krakowski architekt, konserwator zabytków, przedsiębiorca budowlany. Członek Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, ojciec Karola – architekta i rzeźbiarza; por. J. Laskownicka, (*Ludwik*) *Tadeusz Stryjeński*, w: IPSB, t. 44, 2006–2007, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/tadeusz-stryjenski> (10 II 2017).

¹⁷⁰ Władysław Marconi (1848–1915), architekt i konserwator zabytków, syn znanego architekta Henryka. Ukończył Cesarską Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu. Jeden z założycieli Koła Architektów i TOnZP. Jego najbardziej znane realizacje w Warszawie to m.in. Hotel Bristol czy Kamienica pod Gigantami; por. T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, *Władysław Marconi*, w: PSB, t. 19, 1974, s. 605–606.

¹⁷¹ J.S. Wroński, *Krakowski konkurs architektoniczny...*, s. 139–141.

¹⁷² *Ibidem*, s. 141–142.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 143.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 146–155.

do zdefiniowania stylu swojskiego. Przy okazji omówienia wyników konkursu na kościół w Orłowie redakcja czasopisma „Architekt” postanowiła podsumować dotychczasowe usiłowania na tym polu, wskazując jako początek poszukiwań stylu swojskiego konkurs na projekt kościoła przy cukrowni w Zagłobie (w Lubelskiem), ogłoszony i rozstrzygnięty w 1906 r. „Od czasu rozpisania pierwszego konkursu architektonicznego na projekt kościoła o charakterze swojskim minęło lat cztery. Na konkurs nadesłano wówczas 52 prace. Ta obfitość, jak na nasze stosunki prac konkursowych, pomimo bardzo rozmaitej ich wartości, dowiodła, że myśl rzucona przez fundatorów kościoła była szczęśliwa, znajdując tak silny oddźwięk w szerokich kołach architektów polskich. Odtąd we wszystkich konkursach zarówno sędziowie jak i konkurujący szukają tej myśli przewodniej, i to niezależnie od tego czy stanowi ona warunek konkursu; a żądanie stylu historycznego przy projektowaniu nowego kościoła spotyka się ze słuszną krytyką, jako narzucenie komponującemu z góry form ściśle określonych. Za takie narzucenie natomiast nie powinno się uważać owego nowego dążenia, owego wymagania charakteru swojskiego”¹⁷⁵. Można powiedzieć, że w ten oto sposób idea sztuki narodowej (przynajmniej w odniesieniu do budownictwa sakralnego) zatoczyła koło od punktu, w którym to właśnie style historyczne, a zwłaszcza gotyk, właściwie odtworzone i skrupulatnie zbadane na podstawie dostępnych na ziemiach polskich zabytków miały być podstawową dla kreowania sztuki narodowej, do momentu kiedy uznano, że są one jednak jej zaprzeczeniem, a nowym słowem kluczem stała się swojskość.

Jak więc ów termin tłumaczyła i próbowała definiować redakcja „Architekta”, czasopisma fachowego i na pewno opiniotwórczego dla środowiska zawodowego projektantów? W tym samym artykule redakcyjnym możemy na temat swojskości przeczytać: „Warunek ten bądź wyraźnie wymieniony w konkursie, bądź domniemany, jest tylko zaznaczeniem, przypomnieniem najbardziej naturalnych i zdrowych warunków tworzenia, zgodnych z otaczającą atmosferą, z duchem czasu, z prądami panującymi dzisiaj we wszystkich dziedzinach sztuki. To też zarówno sędziowie, jak i projektujący, coraz bardziej rozumieją, że owo poszukiwanie swojskości nie jest odgadywaniem jakiejś tajemnicy, dotychczas ukrytej a tkwiącej gdzieś w narodzie w stanie gotowym, ani też szukaniem za wszelką cenę nowych form, które jako narodowe uznane kiedyś będą. Istnieje tylko ogólne dążenie do charakteru, do własnego wyrazu w budownictwie,

¹⁷⁵ *Konkurs na projekt kościoła we wsi Orłów*, „Architekt” 11, 1910, nr 4, s. 57–58.

pragnienie piękna, które by się za swoje przyjęło”¹⁷⁶. W dalszej części artykułu redakcja precyzowała jednak, jak owo piękno w architekturze należy rozumieć. Otóż piękna i oczywiście swojska architektura powinna być przede wszystkim funkcjonalna, poprawna pod względem konstrukcyjnym, skomponowana z otoczeniem i nosząca piętno indywidualizmu. Wydaje się, że właśnie tymi cechami kierowała się redakcja, omawiając i oceniając wszystkie nagrodzone i wyróżnione projekty¹⁷⁷.

Jednak analizując dokładnie plon wszystkich konkursów na projekty kościołów w stylu swojskim badacze historii architektury wyróżniają charakterystyczne dla wszystkich cechy formalne: „«Swojskość» omawianych projektów czy też realizacji tworzona jest przez synkretyczny konglomerat form czerpanych z kościołów drewnianych, głównie późnogotyckich kościołów Podkarpacia, z architektury barokowej, oraz swobodnie interpretowanych motywów romańskich”¹⁷⁸. Wydaje się, że należałoby tu zwrócić uwagę na zainteresowanie motywami budownictwa drewnianego i próby przeniesienia ich do konstrukcji murowanych. Impulsem do takich poszukiwań może być styl zakopiański, który na początku XX w. święcił swoje największe tryumfy (będzie on przedmiotem mojego zainteresowania w kolejnym rozdziale), warto jedynie wspomnieć, że problem przeniesienia zakopiańskich motywów drewnianych stał się w pewnym momencie nadrzędnym zagadnieniem tej koncepcji, stojącym na przeszkodzie jej dalszemu rozwojowi. Styl swojski łączył w sobie w zasadzie dwie odrębne drogi poszukiwania sztuki narodowej. Równie istotny bowiem był w nim element powoływania się na twórczość ludową, jak i na dziedzictwo historyczne, mimo programowego odrzucenia stylów historycznych jako takich, dlatego też został omówiony w tym rozdziale.

Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, wyklarowanie się koncepcji stylu swojskiego nie oznaczało wcale odrzucenia idei uznania za narodowy któregoś ze stylów historycznych. Wciąż budowano kościoły neogotyckie, a w miastach powstawały eklektyczne kamienice czynszowe. Co jednak bardziej dla nas interesujące, idea poszukiwania inspiracji dla stworzenia stylu narodowego w zabytkach przeszłości wciąż była żywa w dyskursie publicznym. Pod koniec interesującego nas okresu dwóch architektów, niezależnie od siebie, w dwóch różnych ośrodkach próbowało stworzyć spójne koncepcje ideowe tłumaczące genezę i podstawowe elementy stylu

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 58.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 60–63.

¹⁷⁸ K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, s. 124.

narodowego właśnie w nawiązaniu do zabytków przeszłości. Mowa tu o Janie Sasie Zubrzyckim i Stefanie Szyllerze, których poszczególne projekty i realizacje były już nieraz przywoływane w tym rozdziale. Skupmy się najpierw na galicyjskim architekcie, twórcy terminu „styl nadwiślański”, Zubrzyckim, który nieco wcześniej (już w latach 90. XIX w.) rozpoczął publikowanie swoich rozpraw teoretycznych.

Jan Sas Zubrzycki¹⁷⁹ przez całe swoje życie zawodowe związany był z dwoma ośrodkami: krakowskim i lwowskim. Już pod koniec studiów zaczął publikować prace z historii architektury, a jego ulubionym okresem rychło stało się średniowiecze. Styl gotycki uważał nie tylko za najbardziej estetyczny, ale także symbolizujący najwyższe ideały moralne. Początki tych naukowych zainteresowań sięgają okresu studiów na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej, kiedy na prośbę konserwatora Wojciecha Dzieduszyckiego dokonał pomiarów cerkwi w Haliczu, a później także cerkwi Wołoskiej¹⁸⁰. Odtąd szczegółowe pomiary architektoniczne i ich dokładna analiza miały stać się jedną z podstawowych cech jego warsztatu badawczego. W jednej z pierwszych prac teoretycznych za jedną z najważniejszych kategorii, według których można ocenić dzieła architektury, Zubrzycki uznał wzniosłość, a sztuka średniowiecza również ten ideał wypełniała w jego opinii najlepiej. „W gotyku architektura w całości i w najdrobniejszym ułamku jest **wielkością** [podkr. w oryg.] pod względem upięknienia wzorzystego, a potęgą pod względem śmiałego dźwigania się mas w wyniosłe wysokości. Wieżycy gotycka harmonijnie ukształtowana, symbolicznie ku gwiazdom się dźwigająca, czyż to nie wielkość idei i uczuć? Ona sama tak sztucznie wzniesiona, rozdrobiazgowana w tysiące części, tak lekka, jakby kamienia nie potrzebowała dla swej budowy, a mimo tego silna i wytrzymała wobec burz wiekowych, czyż to nie potęga pracy ludzkiej? Architektura średniowieczna, przepętniona z jednej strony ideami i uczuciami, a z drugiej strony logiką i konsekwencją – oto sztuka piękna tryumfująca chwałą, to genialna wzniosłość

¹⁷⁹ Jan Sas Zubrzycki (1860–1935), architekt, teoretyk architektury i konserwator zabytków. W latach 1878–1884 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. W latach 1886–1912 mieszkał w Krakowie, gdzie w okresie 1900–1912 był inspektorem budownictwa miejskiego. W 1916 r. był we Lwowie jednym z założycieli Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury. Od 1919 r. prof. architektury Politechniki Lwowskiej; por. K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki (1860–1935)*, w: *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza. Katalog wystawy*, Wrocław 2004, s. 5–15.

¹⁸⁰ K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teorja łęków odpornych”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 60, 2015, nr 4, s. 54

artystyczna”¹⁸¹. W ocenie autora tylko dzieła sztuki spełniające te kryteria mogły przetrwać wieki i świadczyć o narodach, które je stworzyły. Z patosem pisał w cytowanej pracy: „Architektura wzniosła wzbudza nie tylko podziw, lecz cześć i szacunek, a tak pod wyniosłem sklepieniem gotyckim stajemy mali, upokorzeni. Nieskończona idea, jaśniejąca jak gwiazda promieniami ze wszystkich kształtów pięknych, którymi przezierają również uczucia najszlachetniejsze i budowa cała, przenikająca ustrojem technicznym estetykę – to całość wielka i potężna, krwią i ciałem narodu wzniesiona, to wzniosłość architektury. Szczęśliwe narody, które takimi pomnikami chwały zapisały się wiekuiście w dziejach świata. Architektura głosząca ich tryumf i znaczenie, ona powiernicą ich tęsknocie, ona posłanką ich zdobyczy wydobytych z toni walk wśród bóleści i płaczu ziemskiego”¹⁸². Wbrew głoszonemu powszechnie upadkowi architektury XIX-wiecznej, to właśnie tej dziedzinie sztuki przypisywał Zubrzycki największe znaczenie. Jeśli w przyszłości naród wypełni swoje posłannictwo, dbając o własne dziedzictwo, „architektura stanie się kapłanką prawdy i westalką znicza jego uczuć narodowych i religijnych”¹⁸³. Własna sztuka, odrębna i wzniosła architektura mogła być także nośnikiem idei narodowych, nawet w odległej przyszłości. Jak pisał Zubrzycki: „Gdzie nie braknie narodowi szczytnych idei i wiary we własne uczucia szlachetne, tam przy krwawej pracy poruszy on kamienie, którym za siebie żyć każe w najdalszą przyszłość”¹⁸⁴. W opinii Krzysztofa Stefańskiego ten metafizyczny stosunek do średniowiecznej architektury może świadczyć o fascynacji pracami angielskich teoretyków, zwłaszcza Johna Ruskina, którego koncepcji Zubrzycki był propagatorem (m.in. publikując jako redaktor na łamach „Architekta” tłumaczenie traktatu *Siedem lamp architektury*, a także własną jego analizę w odrębnym wydawnictwie)¹⁸⁵.

Kolejne publikowane rozważania poświęcone w większości sztuce gotyku doprowadziły go do wniosku, że odmiana tego stylu występująca na ziemiach polskich jest ideałem rodzimej sztuki, na której należy oprzeć styl narodowy. Przełomowa dla kształtowania jego poglądów była wydana w 1910 r. praca *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej*. Swoje refleksje rozpoczął od ustosunkowania się do słynnego tekstu Juliana

¹⁸¹ Por. J. Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury: jej teoria i estetyka*, Kraków 1894, s. 273.

¹⁸² *Ibidem*, s. 275.

¹⁸³ *Ibidem*, s. 276.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 277.

¹⁸⁵ K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria...”, s. 56.*

Klaczki, którego główną tezą był brak polskiej sztuki jako takiej (była już o tym artykule mowa, a do sprawy powrócę nieco obszerniej w kolejnym rozdziale). Zubrzycki stanowczo odrzucił te poglądy, starając się udowodnić wszystkim tym, którzy negowali istnienie rodzimej sztuki, błąd w rozumowaniu, sprawiający, że w sztuce polskiej szukali jedynie podobieństw do twórczości zachodnioeuropejskiej, gdy tymczasem to właśnie wszelkiego rodzaju różnice i detale architektoniczne świadczą o jej unikalności. „Wiemy doskonale, że wszystkie dzieła ręki ludzkiej zawsze dadzą się sprowadzić do cech pokrewnych, wspólnych im wszystkim razem. Jeżeli co stanowi ich charakter to nie podobieństwa, ale przeciwnie ich różnice, którymi się odznaczają. Te odmiany to właściwość poszczególnego stylu każdego narodu. Gdy zatem u nas badacz jaki chce udowodnić pochodzenie pewnego kształtu architektonicznego na podstawie podobieństwa, to może dojść do wniosków bardzo mylnych i niesprawiedliwych. Cechą sztuki w ogóle są nie pokrewne jej przymioty ogólne, ale te drobne rysy, które znaczą szczegółowe różnice, czyli odmiany mają stanowić właściwość danego stylu. Stąd pochodzi omyłka nasza, żeśmy dotychczas nie przyszli wcale do wytworzenia pojęcia o odcieniu naszej architektury, bośmy zawsze poczynali od tego wyszukiwania podobieństwa i na tem podobieństwie kończyliśmy wywody ostatecznym twierdzeniem: – niema nic w naszej architekturze właściwego naszej sztuce – wszystko podobne do sztuki niemieckiej i koniec. Niemcy wszystko u nas wykonali, dlatego wszystko niemieckie”¹⁸⁶. Zubrzycki uważał jednak, że jest to stwierdzenie powierzchowne, gdyż szczegółowa analiza wszystkich odstępstw od wersji stylu popularnej u naszych zachodnich sąsiadów prowadzi do wniosku o odrębności rodzimej sztuki i architektury. Wykazanie owych różnic uczynił więc główną osią swojej książki.

W dalszej części pracy skupił się na najdrobniejszych nawet detalach architektonicznych odróżniających ów styl nadwiślański od zachodniej wersji gotyku, podkreślając przy tym wyższość polskich rozwiązań. Różnice konstrukcji, detali architektonicznych czy zdobnictwa miały decydować o stylu narodowym. Współcześni architekci projektujący budowle neogotyckie powinni zdaniem autora szczególnie dbać o zachowanie wszystkich szczegółów odróżniających polską odmianę stylu, pisał wręcz: „Jest to moralny obowiązek prawdziwie narodowych architektów polskich, aby usiłowali pierwiastek naszego «ostrołuku» wykształcać coraz bardziej, iżby tą

¹⁸⁶ J. Sas Zubrzycki, *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej w Polsce*, Kraków 1910, s. 8.

drogą wytworzyć się dał rys stylu polskiego¹⁸⁷. Jednocześnie ostro występował przeciwko próbom wykorzystywania elementów barokowych, które jak pamiętamy stanowiły istotną inspirację w święcącym tryumfy w konkursach architektonicznych tzw. stylu swojskim. Tymczasem Zubrzycki pisał: „Budzą się tymczasowo prądy, chcące koniecznie dla odmiany styl barokowy do kościołów naszych zastosować. W stylu barokowym nie dopatrujemy się nic a nic swojskiego – jest to maskarada z południa dla pychy do nas sprowadzona, bijąca siłą twórczą artystów-rzeźbiarzy włoskich a rozbrat z idealnością biorąca. To sekularyzacja architektury kościelnej¹⁸⁸. Poglądy takie były w owym czasie już nieco anachroniczne i stały w sprzeczności z oficjalną linią czasopisma „Architekt” (propagującego kształtujący się wówczas styl swojski), z którego redakcją Zubrzycki był związany. Jak się jednak przekonamy, jego relacje ze środowiskiem krakowskich architektów były wówczas napięte.

W podsumowaniu Zubrzycki ostro skrytykował współczesne tendencje nie tylko w sztuce, ale także w konserwacji zabytków, narzekając wręcz na dyskryminację motywów średniowiecznych: „Powstała u nas niebawem jakaś walka szczególna ze sztuką «łuku ostrego». Idea konserwatorska wydaje jakoby przepisy, niewiadomo skąd zaczerpane, aby bronić się przed sztuką średniowieczną, dziś uprawianą. Każdy krok w tym kierunku nazywa pogardliwie «pseudo-gotykiem» lub sztuką «staro-niemiecką». Dążyć to wszystko ma do zobrzydzenia wzorów odtwarzanych po myśli wieków średnich¹⁸⁹. Widać tu wyraźnie echa ówczesnej dyskusji wokół koncepcji podejścia do zabytków – ich konserwacji czy rekonstrukcji, czego zwolennikiem wydaje się być Zubrzycki. W tym podejściu do architektury średniowiecznej można się także dopatrzeć wpływu poglądów francuskiego architekta i konserwatora, czy może dzisiaj powiedzielibyśmy raczej rekonstruktora, Eugène’a Viollet-le-Duca. Zubrzyckiego szczególnie drażniły próby zastosowania w budownictwie innych niż średniowieczne stylów. Pisał z pewnym rozgoryczeniem: „Jeśli ktoś chce wznieść świątynię nową w średniowiecznym stylu historycznym – to udawanie! – ale gdy kto inny do stylu doda coś nieco ze sztuki nowej (tzw. secesji) i uczyni zeń rzecz bezstylową – to dobrze! Jaki skutek się okazuje?... – Oto wszystkie style znajdują prawo, bo i barokizm i sztuka odrodzenia, nawet styl Biedermayera wprost żywcem z Wiednia pożyczony znajduje upodobanie – a tylko jedna

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 114.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 115.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 196.

sztuka, sztuka średniowieczna ma być upośledzoną!”¹⁹⁰. Z owych innych stylów Zubrzycki najbardziej negatywnie oceniał secesję, która była według niego bezmyślnym podążaniem za obcymi prądami. Uważał, że zwłaszcza Kraków nie powinien ztracać charakteru miasta starożytnego i jego architektura winna pozostać wolna od obcych nowinek, przede wszystkim właśnie secesji¹⁹¹.

Być może to utyskiwanie na niedocenie sztuki średniowiecznej było reakcją na krytykę, z którą spotykał się sam autor, tworząc projekty głównie w stylu neogotyckim w wersji nadwiślańskiej. Dość ostrą polemikę opublikował na łamach „Architekta” w 1909 r. założyciel tego czasopisma Władysław Ekielski. Poddał druzgocącej krytyce zarówno koncepcje teoretyczne Zubrzyckiego, jak również jego konkretne projekty i realizacje budownictwa sakralnego. Swoje wywody Ekielski rozpoczął od przypomnienia, jak w publicznym dyskursie ostatniego ćwierćwiecza kształtowały się poglądy na temat stylu średniowiecznego. Pisał: „Lat temu jeszcze dwadzieścia kilka panowała w kraju naszym usilnie rozpowszechniana i zachwalana recepta na styl, w jakim należy budować kościoły, a nawet między uczonymi naszego miasta pokutowało to niezbite przekonanie, że tylko styl gotycki, a najwyżej romański odpowiada istocie architektury kościelnej. Ludzie ówczesni nie tylko nie przeczuwali, że twórczością artysty kierować może co innego niż sam wybór «stylu», lecz, stojąc wciąż na ciasnym stanowisku stylów historycznych mieli po prostu oczy zamknięte na całą jedną epokę, na wspaniałe pomniki XVI–XVIII wieków. W wyobrażeniach tych nastąpił odtąd stanowczy zwrot, i coraz bardziej utrwala się przekonanie, na logice i nauce oparte, że nie tylko gotycki, ale w ogóle żaden styl nie może mieć dzisiaj przywileju”¹⁹².

Według Ekielskiego jeden architekt wciąż głosił jednak anachroniczne poglądy, przekonując zwłaszcza wiejskich proboszczów do budowania wyłącznie kościołów w stylu gotyckim, tępiąc jednocześnie wszelkie tendencje modernistyczne we współczesnej architekturze sakralnej. Nie pozostawił czytelnikom cienia wątpliwości, kogo ma na myśli: „Mimo to istnieje na gruncie naszym pewien szermierz, który z zapalem, godnym lepszej sprawy kruszy kopie o styl gotycki dla budowy kościelnej: gorzej, dając folgę swym upodobaniom, lekceważąc wszystko, co nie gotyckie, dopuszczając jeszcze tylko styl romański. Szermierzem tym, który do

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 197.

¹⁹² W. Ekielski, *Złe ziarno*, „Architekt” 10, 1909, nr 7, s. 125.

słów ognistych dodaje i czyny w postaci całej masy budowanych «gotyckich» kościołów, jest architekt Dr Jan Zubrzycki w Krakowie. Obfite jego wywody nie byłyby godne uwagi, gdyby jednocześnie nie były **złem ziarnem**, rzucaniem pełną garścią w umysły duchowieństwa naszego, zwłaszcza wiejskiego, które, rzecz prosta jest skłonne przyjąć wygodną, wytkniętą apodyktycznie przez fachowca drogę, w sprawie tak ważnej, jak budowa kościołów na wsi¹⁹³. Poglądy Zubrzyckiego były w opinii autora artykułu tym bardziej szkodliwe, że publikował on wiele w czasopismach przeznaczonych dla duchowieństwa, np. w „Dwutygodniku Duszpasterskim i Katechetycznym”. Dlatego dla zwalczenia owego „złego ziarna” musiał się Ekielski podeprzeć odpowiednim autorytetem. Postanowił przedrukować artykuł z „Gazety Kościelnej” autorstwa księdza Gerarda Kowalskiego¹⁹⁴ pt. *O styl dla dzisiejszej architektury kościelnej* (1909, nr 14).

Duchowny polemizował z tezami Zubrzyckiego, który uważał styl gotycki za jedyny prawdziwie chrześcijański: „My katolicy postępu w żadnej gałęzi wiedzy ludzkiej lekceważyć nie możemy, a więc i w architekturze!”¹⁹⁵. Nie zgadzał się też z opinią Zubrzyckiego, jakoby secesja była stylem pogańskim, wskazując jej zalety estetyczne. Ponadto wyraźnie podkreślał jednoznacznie, że „kościół nie uznał żadnego stylu za wyłącznie dopuszczalny przy budowie domów Bożych”¹⁹⁶. Tym samym przesądzał, że wszystkie dywagacje Zubrzyckiego o tym, że właśnie gotyk powinien być uprzywilejowanym stylem wznoszenia kościołów są bezpodstawne. Wytykał zresztą świątyniom budowanym w tym stylu zbyt dużą kosztowność i niepraktyczność. Dopominał się jednocześnie o większe uznanie w sztuce kościelnej dla renesansu i baroku¹⁹⁷. Komentując przedrukowany artykuł księdza Kowalskiego, Ekielski z nieukrywaną satysfakcją skonfrontował główne jego tezy z poglądami Zubrzyckiego. Wykpiwał jego koncepcje teoretyczne, insynuując, że są one przykrywką dla zwykłego

¹⁹³ *Ibidem* (podkr. w oryg.).

¹⁹⁴ Wojciech Kowalski, imię zakonne Gerard (1881–1919), cysters, bibliotekarz, architekt i historyk sztuki. Studiował teologię w Grazu, a następnie na UJ, słuchając równolegle wykładów Stanisława Krzyżanowskiego z nauk pomocniczych historii i Mariana Sokołowskiego z historii sztuki. Opiekował się biblioteką i archiwum zakonnym w klasztorze cystersów w Mogilnie. Korzystając z tych zasobów, przygotowywał i publikował prace naukowe. Był członkiem wielu towarzystw kulturalno-społecznych i naukowych: m.in. TOnPZSiK, TMHiZK, Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej; por. G. Schmager, *Wojciech Gerard Kowalski*, w: PSB, t. 14, 1968–1969, s. 547–549.

¹⁹⁵ W. Ekielski, *Złe ziarno...*, s. 126.

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 128.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 129–130.

braku talentu. Pozwolił sobie też na wyraźnie osobisty docinek pod adresem Zubrzyckiego: „Ile nowego i twórczego wniesie współczesna epoka do architektury, pozostawmy o tem sąd przyszłości, ale nie bałamućmy siebie i innych dziecinnymi roztrząsaniem teoretycznymi, których jedynym chyba celem może być zakrycie przed społeczeństwem naszego osobistego niedołęstwa twórczego, braku szczerości, odwagi i talentu. Natrząsanie się ogólnikowe p. Zubrzyckiego nad «secesyą», nad stylem nowoczesnym, bez wskazywania przykładów i bez krytyki rzeczowej, pominąć musimy milczeniem. Natomiast na dowód, do jakich rezultatów artystycznych doprowadzają «gotyckie» poglądy p. Zubrzyckiego, podaliśmy reprodukcje dwóch wybudowanych przez niego kościołów, w których doprawdy trudno dopatrzeć się kontynuacji tego, czem była architektura gotycka w Polsce: szczytem prostoty ujmującej. [...] Byłoby ubliżeniem dla stylu gotyckiego, gdybyśmy te kościoły do tego stylu zaliczyć chcieli»¹⁹⁸.

Gwoli uzupełnienia powyższego cytatu, należy dodać, że artykuł ilustrowany był rycinami dwóch kościołów: w Porębie Radlnej (zbudowanego w latach 1904–1905) oraz św. Józefa w podkrakowskim wówczas Podgórzu, który jak pamiętamy był sztandarowym przykładem propagowanego przez Zubrzyckiego stylu nadwiślańskiego. W cytowanym artykule Ekielski postanowił nie oszczędzać swojego adwersarza, w podsumowaniu przestrzegając, że poglądy Zubrzyckiego (tytułowe „złe ziarno”) są wręcz szkodliwe dla umysłów młodych artystów i adeptów architektury¹⁹⁹. Powyższy przykład pokazuje, że temperatura sporów wokół kwestii stylu narodowego była nieraz bardzo wysoka, nawet jeśli toczyła się pomiędzy kolegami po fachu, na łamach specjalistycznego periodyku, z którym obaj adwersarze byli związani.

Tymczasem Jan Sas Zubrzycki mimo tak ostrej krytyki kontynuował działalność architektoniczną, a także teoretyczną. Można jednak zauważyć pewną ewolucję w jego poglądach, którą Krzysztof Stefański łączy z jego przeprowadzką do Lwowa i objęciem przez niego stanowiska profesora nadzwyczajnego w Katedrze Historii Architektury i Estetyki na Politechnice Lwowskiej oraz z zapoznaniem się z dorobkiem naukowym Sławomira Odrzywolskiego²⁰⁰. Owocem nowych zainteresowań badawczych była opublikowana w 1914 r. książka *Styl Zygmuntowski jako odcień sztuki odrodzenia w Polsce*. Jak łatwo się domysleć, autor udowodniał w niej

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 130–131.

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 131.

²⁰⁰ Por. K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teorja...”, s. 56.*

polskość rodzimej odmiany renesansu. Chcąc jednak uniknąć sprzeczności ze swoimi poprzednimi tezami (w których m.in. wskazywał na kosmopolityczny charakter odrodzenia), we wstępie zdefiniował, co przez to rozumie. „Podstawą przeto tych właściwości, jakie mogą odróżniać jeden styl pewnego kraju i narodu od stylu innego kraju i drugiego narodu – w epoce Odrodzenia – to nie co innego jak uznany sposób uznania jednych i tych samych kształtów architektury klasycznej, rzymskiej do przyjętych zadań danej epoki [...]. Mimo panowania tego stylu światowego uznają artyści przecie istnienie w renesansie stylu hiszpańskiego i francuskiego, niderlandzkiego i holenderskiego, angielskiego i niemieckiego, a prawem zwyczajowym mówimy wszyscy o dziełach tych stylów, jakkolwiek powszechnie nic ważniejszego nie podnosimy na ich określenie, ponad te dwie okoliczności, że łączą się one podstawowo z krajem narodu i z panowaniem króla pewnego”²⁰¹.

Na zasadzie analogii wyodrębnił w renesansie także styl polski, który dla podkreślenia zasług dla rozwoju sztuki odrodzenia postanowił nazwać imieniem ostatnich dwóch Jagiellonów. Style nadwiślański (jak pamiętamy, termin wprowadzony dla określenia rodzimego gotyku) i zygmunowski razem miały tworzyć styl polski. „Na styl polski składać się może cała sztuka nadwiślańska i cała sztuka zygmunowska, która ciągnie się pasmem nieprzerwanym od Zygmunta Starego aż do Zygmunta Wazy. Tą drogą usprawiedliwiamy nazwę nadwiślańską należącą do krajów i nazwę zygmunowską, należącą do królów”²⁰². Jak widać, autor ze sztuki polskiej wykluczał barok i późniejsze odmiany stylowe. Dla udowodnienia swoich tez posługiwał się taką samą metodą badawczą, jak w poprzednich pracach. Szczegółowej analizie poddał dokładne pomiary różnych elementów konstrukcyjnych, zawsze udowadniając ich odrębność. Uznanie stylu zygmunowskiego łącznie z wcześniejszym nadwiślańskim za styl polski przywiodło Zubrzyckiego do spostrzeżenia o związku sztuki narodowej z siłą państwa z jednej strony, a z drugiej – upadku rodzimej twórczości artystycznej z załamaniem się aparatu władzy. W jego opinii: „Okazałość a wytworność sztuki pięknej była Ojcom naszym potrzebą życia iście narodowego, zanim żądza używania i błyszczenia nie przemieniła tej siły na gorączkę, trawiącą życie w czasach upadku Rzeczypospolitej. Wielkość sztuki była mocą Polski, mocą, która dziś jeszcze bije z zabytków. Wielkość zaś

²⁰¹ J. Sas Zubrzycki, *Styl Zygmunowski jako odcień sztuki odrodzenia w Polsce*, Kraków 1914, s. 5–6.

²⁰² *Ibidem*, s. 9–10.

używania za czasów Saskich była słabością, która nas tak podkopała, że dziś jeszcze do sił dawnych powrócić nie możemy. Kiedy w Polsce była potęga polityczna, była z nią w parze pomnikowość architektury. W narodzie polskim była architektura zawsze cenioną i umiłowaną, ponieważ służyła mu prawdziwie za obraz widomy dzielności ducha narodowego!...”²⁰³.

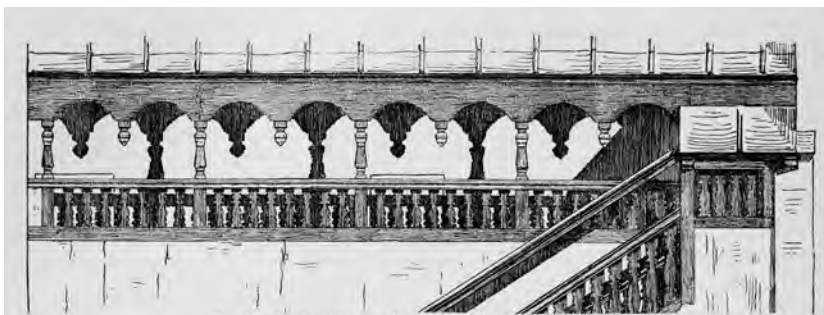
Ta korelacja między potęgą państwa a wartością sztuki narodowej, zwłaszcza architektury, wydaje się mieć również pewne implikacje dla przyszłości. Uzupełniając bowiem koncepcje Zubrzyckiego, można by uznać, że oto rozwój prawdziwie narodowej sztuki może przyczynić się do odrodzenia państwa lub przynajmniej tę odnowę zapowiadać. Upór, z jakim Zubrzycki propagował swoje koncepcje, mimo krytyki własnego środowiska, może świadczyć, że takie właśnie było przesłanie ideowe jego przecież bardzo licznych projektów w stylu neogotyckim bądź neorenesansowym. Przesłanie to mogło nabierać dodatkowego znaczenia w 1914 r., u progu I wojny światowej.

Swoje teorie Zubrzycki rozwijał dalej, aby już w trakcie wojny wydać kolejne, chyba jeszcze bardziej erudycyjne dzieło, zbierające niejako jego dotychczasowy dorobek w kwestii stylu narodowego. W pracy *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntońskiego w utworze kształtu* dla udowodnienia swoich tez autor zaczyna wywód już w czasach prasłowiańskich, przedstawiając na wielu przykładach tradycje budownictwa drewnianego w Polsce. Ten właśnie surowiec budowlany uważał za najbardziej charakterystyczny dla cech narodowych w sztuce. Na wstępie pisał z patosem: „Zdawać by się przeto mogło pozornie, że kiedy zginą ostatnie szczątki dawnego budownictwa drewnianego w Polsce – nie pozostanie już nic na udowodnienie sztuki tej, która stanowi gałąź nie tylko najważniejszą naszego dorobku duchowego, ale bezsprzecznie najdawniejszą, najpierwotniejszą... i najpiękniejszą!...”²⁰⁴. Tymczasem w opinii Zubrzyckiego niedocenianie zabytków budownictwa drewnianego to ogromny błąd, ponieważ, jak jednoznacznie stwierdził: „Polskie Budownictwo Drewniane jest obrazem najdoskonalszym wielkiej Siły Twórczej w narodzie naszym tkwiącej na podstawie ducha, którego znamię objawia się wszędzie i zawsze całkiem odmiennie od rysów budownictwa szwajcarskiego, norweskiego, angielskiego itd.”²⁰⁵.

²⁰³ *Ibidem*, s. 186.

²⁰⁴ J. Sas Zubrzycki, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntońskiego w utworze kształtu. Badania oparte na licznych rysunkach zabytkowych*, Kraków 1916, s. 6–7.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 10.



Rys. 27. Ganek podcieniowy z klasztoru P. P. Norbertanek na Zwierzyńcu.
(Zdjęcie K. Tehörzewskiego).



Rys. 28. Miecz polski o wieciach na trójletki, o dwóch kółkach.
(Rys. J. Smolińskiego).

ROZDZIAŁ II.

PIERWOTNOŚĆ A ODRĘBNOŚĆ

SZTUKI CIESIELSKIEJ W POLSCE.

Głosowne twierdzenie, — uparcie rozpowszechniane nawet przez polskich uczonych, — jakoby Sławianie, zatem i Polacy, ulegać musieli zawsze wpływowi zachodnim skutkiem niższości i młodszości kultury swojej, nie znajduje poparcia w żadnej historii. Można stanowczo powiedzieć, że takie poglądy, zaprawiane usiłowaniami dzieł obcych, są już osławione... a mimo tego trwają, szerzą się i zdobywają na odwagę coraz śmielszą!...

Gdybyśmy nie mogli dostarczyć żadnych dowodów, bezsprzecznie przekonujących nas odnośnie do architektury późniejszej, to budownictwo drewniane najdawniejsze jest w tym przypadku chyba doskonałym świadectwem.

28. J.S. Zubrzycki, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zyguntowskiego w utworze kształtu. Badania oparte na licznych rysunkach zabytkowych*, Kraków 1916, s. 24

Niezwykle drażniło go rozpowszechniane przekonanie, że dawna sztuka polska nie wykazywała cech odrębnych od sztuki zachodnioeuropejskiej. Zgodnie z przedstawioną przez niego argumentacją, polska sztuka i architektura – zwłaszcza drewniana – była inspiracją dla innych narodów. Dla udowodnienia tej tezy posłużył się wieloma przykładami, m.in. udowodniał, że krużganki w pałacu Strozich we Florencji powstały na wzór polskich podcieni²⁰⁶, a okna mansardowe to Francuzi zapożyczyli z naszego budownictwa, a nie odwrotnie²⁰⁷. Ta analiza prowadzi go do niezmiernie optymistycznych

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 141.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 152.

wniosków, nie tylko w kwestii budownictwa drewnianego, ale i całej polskiej architektury zabytkowej. „Wszystko to zaś razem wzięwszy stwarza obraz sztuki przewspaniały, łączący się w całość nierozzerwalną, która obejmuje i zabytki wszystkie stylu Nadwiślańskiego i pomniki arcypiękne stylu Zygmuntowskiego. Ta sama myśl twórcza i to samo poczucie, jakie w ogóle przebija z utworów Polskiego Budownictwa Drewnianego, snują się jako wątek rodzimy przez sztukę Polskiego Budownictwa Ceglanego, bardzo dawnego i pierwotnego”²⁰⁸. W jego opinii dawne zasługi polskiej sztuki mogą przynieść również korzyść w przyszłości, jeśli tylko doceni się to dziedzictwo i będzie się odpowiednio z niego czerpać, a przede wszystkim odrzuci opinie obcych o naszych zabytkach. W zakończeniu książki Zubrzycki pisał: „Nauka nasza dzisiejsza, liczne czerpiąca soki z dzieł obcych, w błędzie była, głosząc i nam i światu, że naród polski nie posiadał sztuki żadnej. Naród polski miał sławę nawet u Greków z cieszności swojej, która za wzór posłużyła dla ich porządków. Naród polski wykształcił samostatnie – przed wiekami dawnymi Polskie Budownictwo Drewniane, na którego pierwowzorce wykwitły tak silnie się zarysowując style: Nadwiślański i Zygmuntowski. Sztuka polska – to sztuka wielka!”²⁰⁹. Wydaje się, że w tej publikacji można już zaobserwować częściowe odejście od metody ściśle naukowej. Poza analizami detali konstrukcyjnych Zubrzycki wysnuwa bowiem daleko idące wnioski, które nie tyle wypływają z faktów, ile podporządkowane są głównej idei. Z łatwością więc przychodzi mu postawienie znaku równości między sztuką prasłowiańską a polską, przeświadczenie zaś o jej odrębności i wyższości prowadzi do takich absurdów, jak konstatacja, że starożytni Grecy zaczerpnęli wzór swoich porządków architektonicznych z polskiego (czyli słowiańskiego) budownictwa drewnianego.

Jeszcze śmielej posunął się w swoich poglądach Zubrzycki w kolejnej publikacji, wydanej już co prawda w czasach II Rzeczypospolitej, ale swoim klimatem, stylistyką wypowiedzi i argumentacją przypominającą jeszcze XIX-wieczne dyskusje ideowe wokół sztuki narodowej. W broszurze pt. *Styl polski, styl narodowy* ubolewał nad stanem współczesnej sztuki i ganił wszystkie prądy modernistyczne jako nieodpowiednie dla wyrażenia polskiej duszy, która potrzebuje rozmachu, a nie prostoty. Udowadniał ze swadą, że w minionych wiekach to nie Polska czerpała z wzorców włoskich czy niemieckich, ale kierunek inspiracji był zgoła odwrotny. Nawoływał do

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 157.

²⁰⁹ *Ibidem*.

powrotu w architekturze i sztuce do tradycyjnych wzorców narodowych (oczywiście w jego opinii były to przede wszystkim style nadwiślański i zygmunowski) i czerpania z kultury ludowej.

W podsumowaniu ze smutkiem stwierdził, że sztuka polska obecnie nie istnieje, gdyż współcześni artyści są oderwani od narodu. Złożył też płomienną deklarację: „my synowie Polski, trzymać się będziemy, jak Mickiewicz, strzechy polskiej i pieśni gminnej polskiej”²¹⁰. Na koniec z całą stanowczością wzywał do walki o styl narodowy, który musi czerpać inspirację z zabytków polskiej przeszłości: „Bierzmy się do pracy! Styl polski ze stylów przeszłości polskiej do życia zaklęty – musi stać się stylem narodowym”²¹¹. To wezwanie niestrudzonego propagatora stylu narodowego brzmiało stanowczo i zdecydowanie. Zgodnie z jego wcześniejszymi koncepcjami odzyskanie przez Polskę niepodległości stwarzało warunki dla urzeczywistnienia planów rozkwitu rodzimej sztuki, a zwłaszcza architektury. Można to uznać za przejaw myślenia życzeniowego, wszak silne państwo nierozzerwalnie miało być związane z wielką, narodową sztuką.

Niektórzy współcześni badacze krytykują koncepcje Sasa Zubrzyckiego, wytykając mu nacjonalizm i szowinizm²¹². Wydaje się jednak, że jego poglądy wyływały z ducha epoki i nie można ich systematyzować za pomocą dzisiejszych kategorii i znaczeń. Należałoby może doprecyzować, co Zubrzycki miał dokładnie na myśli, kiedy pisał o sztuce narodowej. Jak pamiętamy, sam uznawał za takową style nadwiślański i zygmunowski. Powstaje jednak pytanie, jaki był zasięg terytorialny i jakie tradycje miała w sobie zawierać tak zdefiniowana sztuka narodowa? Zubrzycki nie wyjaśnia tego *explicite*, jednak analizując chociażby ilustracje zawarte w jego publikacjach czy przykłady zabytków, które przywoływał, można odnieść wrażenie, że myślał wciąż w kategoriach przedrozbiorowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Co warte podkreślenia, pisząc o gotyku, poświęcał oczywiście najwięcej miejsca chrześcijaństwu zachodniemu, ale w traktatach jako przykłady na zastosowanie stylu polskiego przywoływał zarówno zabytkowe cerkwie, jak i synagogi. Wszystko to było dla niego jedną tradycją – polską i narodową. Jak się przekonamy, na przełomie XIX i XX w. myślenie kategoriami przedrozbiorowych ziem polskich i duchowego dziedzictwa Rzeczypospolitej nie było niczym niezwykłym dla elity artystyczno-intelektualnej.

²¹⁰ J. Sas Zubrzycki, *Styl polski, styl narodowy*, Lwów 1922, s. 55.

²¹¹ *Ibidem*, s. 64.

²¹² Por. np. A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*, s. 363; M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller...*, s. 168.

Drugi z teoretyków architektury również dostrzegał styl narodowy w zabytkach przeszłości, jednak był daleko bardziej ostrożny i wyważony w swoich ocenach, co znalazło wyraz nawet w tytule jego głównego dzieła teoretycznego. Mowa tu oczywiście o Stefanie Szyllerze²¹³ i jego najbardziej znanej książce *Czy mamy polską architekturę?* Ten warszawski architekt nie tylko był autorem wielu znanych realizacji zarówno w samej Warszawie (wspominałam wcześniej m.in. oprawę architektoniczną mostu Poniatowskiego, Gmach Główny Politechniki Warszawskiej, a także zwycięski konkurs na projekt budynku Zachęty), jak i na prowincji (zwłaszcza budownictwo sakralne), ale także aktywnym teoretykiem i historykiem architektury. Jego dorobek w tej dziedzinie obejmuje siedem publikacji książkowych i kilkadziesiąt artykułów prasowych. Wygłaszał również dosyć często referaty i publiczne odczyty przed różnymi gremiami²¹⁴. Za jego pierwszą istotną pracę z teorii architektury można uznać artykuł, który ukazał się w 1907 r. na łamach czasopisma „Świat”, pt. *Polskość w architekturze*. Przedstawił tam po raz pierwszy teorię dotyczącą mechanizmu wykształcania się narodowych odmian poszczególnych stylów. W jego opinii miejscowi rzemieślnicy, realizując projekty obcych architektów, dostosowywali je do lokalnej tradycji budowlanej. „Rzemieślnicy byli dawniej nie tylko wykonawcami myśli architekta, ale i jego współpracownikami i tem tylko daje się wytłumaczyć ta niewyczerpana częstokroć fantazyja w opracowaniu różnych części architektonicznej dekoracji, kapitelach, fryzach itp. Architekt dawał zasadniczy typ danego ornamentu, rzemieślnicy-artycyści opracowywali go każdy według swojego indywidualnego pomysłu. W tej pracy pomocniczej architekt sprowadzony z obcych krajów musiał z konieczności w znacznym stopniu korzystać z sił miejscowych. Tak było we Francji, tak było w Niemczech, tak też być musiało i u nas; a dowodem chociażby owe ornamentacje czysto nasze góralskie, jakie odnajdujemy na starych obramowaniach okien i drzwi zamku wawelskiego”²¹⁵. Ta teoria, rozwijana przez niego w kolejnych pracach teoretycznych, tłumaczyć miała powstawanie rodzimych odrębności w polskiej architekturze. Czynnikiem sprawczym byli miejscowi rzemieślnicy, którzy do międzynarodowych stylów historycznych wnosili unikalny, swojski pierwiastek.

²¹³ Stefan Szyller (1857–1933), architekt i konserwator zabytków. W 1881 r. ukończył studia na Wydziale Architektury w ASP w Petersburgu, zwolennik form historycznych w architekturze. W swoich projektach najczęściej nawiązywał do renesansu i baroku; por. J. Darowska-Łukaszewska, *Stefan Szyller*, w: PSB, t. 50, 2014–2015, s. 13–17.

²¹⁴ M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller...*, s. 66.

²¹⁵ S. Szyller, *Polskość w architekturze*, „Świat” 1907, nr 23, s. 3.

Jednak w pełni swoje poglądy na polskość poszczególnych odmian stylów architektonicznych Szyller sformułował dość późno, w przywołanej wyżej, najbardziej znanej książce pt. *Czy mamy polską architekturę?* W 1913 r. wygłosił odczyt na zebraniu Koła Architektów, który następnie został wydrukowany w „Przeglądzie Technicznym”. Staraniem Koła Architektów postanowiono wydać ten artykuł w formie rozszerzonej (m.in. o liczne ilustracje i rysunki), w postaci oddzielnej książki, która ukazała się już w zupełnie nowej rzeczywistości, trzy lata później w Warszawie. W przeciwieństwie do Zubrzyckiego Szyller nie zaprzeczał istnienia w polskiej sztuce obcych wpływów czy inspiracji, a wzajemne oddziaływanie uważał za rzecz naturalną. Argumentował, że: „Nie ma narodu, który mógłby twierdzić, że mowa jego powstała samorodnie, że się rozwinęła bez wpływów jego sąsiadów, że całe bogactwo form językowych, jakimi myśl swą wyraża, zawdzięcza tylko sobie; nie ma też narodu, który mógłby wykazać, że inny sposób wyrażania swych duchowych dążeń, swych upodobań i skłonności za pomocą form plastycznych wytworzył samodzielnie; nie ma narodu, który mógłby udowodnić, że swą architekturę, tę w kamień zaklętą mowę, którą z pomników swoich odzywają się do nas wciąż jeszcze pokolenia dawno wymarłe, wysnuł całkowicie sam z siebie, bez żadnych wpływów postronnych”²¹⁶.

Jeśli więc istnienie obcych wpływów i brak całkowitej oryginalności i odrębności nie przesądza o brak stylu narodowego, to co Szyller uważał za czynnik decydujący? Tak rozważał ten problem: „Czy my Polacy, posiadamy dużo takich form, których architektoniczny rodowód wykazuje, że powstały z życiowych potrzeb naszych praojców, z ich zwyczajów i wierzeń, z ich sposobów budowania, z ich sztuki bronienia się od nieprzyjaciół, z przyswojenia wreszcie obcych stylów architektonicznych, które przystosowane do naszych warunków życia i odpowiednio urobione, stworzyły nowe polskie ich odmiany? Czy mamy zatem polską architekturę?... Prawdopodobnie w niedalekiej przyszłości, gdy badania sztuki naszej będą coraz bardziej uzupełniane, pytanie podobne wydawać się będzie anomalią; obecnie jednak, gdy tak mało jeszcze jesteśmy pod tym względem uświadomieni i tak nie ufamy w swoje siły kulturalne, że we wszystkich dziełach naszej architektury dopatrujemy się z pewną nawet zawziętością ręki i myśli obcej, to pytanie należy rozważyć”²¹⁷. Snując refleksje w odpowiedzi na to pytanie, jako twórca wielu znanych obiektów czerpiących wprost z historyzmu,

²¹⁶ *Idem*, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916, s. 3.

²¹⁷ *Ibidem*, s. 5–6.



29. S. Szyller, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916, s. 7

niem swego programu działania dla polskich architektów i analizą dotychczasowych osiągnięć na tym polu. „Badania zabytków architektury w Polsce, podjęte systematycznie dopiero od lat mniej więcej trzydziestu, wykazują co raz wyraźniej, że Polacy stworzyli swoją architekturę, i że ta okazała się najbardziej oryginalnie polską wtedy, gdy była rozwinięciem zasadniczych motywów budownictwa ludowego. Zbadać to budownictwo źródłowo i wszechstronnie, zarówno w jego formach zasadniczych, jak i pochodnych w budowłach monumentalnych, zbadać je zarówno pod względem konstrukcyjnym, jak i zdobniczym i rozwijać je dalej świadomie, celowo i konsekwentnie, przystosowując i urabiając je do nowych form życiowych i ich potrzeb tak, jak to działo się dawniej bezwiednie, drogą naturalnej ewolucji wydaje mi się zadaniem teraźniejszego pokolenia architektów polskich”²¹⁸.

wskazywał, że o polskości architektury świadczy istnienie dużej liczby motywów architektonicznych, konstrukcyjnych i dekoracyjnych charakterystycznych tylko dla naszego kraju. Właśnie ta różnorodność świadczy według niego o narodowym charakterze różnych odmian stylów historycznych. Stają się one polskie nie z powodu braku obcych wpływów, ale przez istnienie odrębnych, charakterystycznych detali, typowych dla rodzimych zabytków architektury i sztuki, które występują zarówno w budownictwie ludowym zróżnicowanym regionalnie, jak i w dworach, rezydencjach czy kościołach.

Dalszą część pracy Szyller poświęcił na wyodrębnienie i dokładne przesłedzenie owych detali, świadczących o istnieniu stylu polskiego w architekturze. Swoje wywody podsumował ogłosze-

²¹⁸ *Ibidem*, s. 198.

Jednakże w ocenie Szyllera mnogość szkół architektonicznych, a przede wszystkim rozbieżne poglądy poszczególnych twórców prowadzą do braku porozumienia, a wówczas spójne opracowanie stylu narodowego stałoby się wręcz niemożliwe. Miał na to jednak receptę, był nią oczywiście powrót do przeszłości i czerpanie z jej tradycji, pełen zapału wzywał więc swoich kolegów: „Ale zwróćmy się do naszych zabytków sztuki, wnuknijmy w ich treść! – One do nasz przemówią głosem sławnej przeszłości! – my ten głos ojców pojmiemy! Umińmy go! Podchwycmy zgodnie, jednym wielkim chórem tę pieśń obumarłą, – a naród nas zrozumie! Serca polskich architektów jednym tętnem wtedy zabiją, myśli ich zwrócą się do jednego wspólnego celu, do jednego ideału w sztuce. Nicí odwiecznej narodowej tradycji w architekturze naszej, zerwana przez wpływy postronne, zostanie nawiązana; architektura polska po długim letargu ożyje i odrodzi się w nowej fazie swego rozwoju!... Mieliśmy architekturę polską, – czasowo obumarła, niby owi śpiący po naszych kościołach kamienni rycerze, ale nie zginęła!...”²¹⁹. W cytowanym fragmencie można odnaleźć ten sam sposób myślenia jak u Sasa Zubrzyckiego. Sztukę narodową odnaleźć można w zabytkach przeszłości. Jeśli się ją ożywi, być może powróci do istnienia również państwo, o którego dawnej wielkości świadczą właśnie owe starodawne budowle. Sztuka bowiem, a zwłaszcza architektura, ma w sobie moc ożywienia narodowego ducha.

Szyller rozwijał swoje poglądy w kolejnych publikacjach, które ukazały się jeszcze w trakcie wojny: *Jak powinna być odbudowana wieś polska* (Warszawa 1915), *Nie zatracajmy charakteru chaty polskiej* (Warszawa 1915), *W obronie budownictwa drzewnego* (Warszawa 1915) czy *Tradycja budownictwa ludowego w architekturze polskiej* (Warszawa 1917). We wszystkich wymienionych pozycjach podkreślał istnienie dawnego, odrębnego budownictwa polskiego i zachęcał do tworzenia stylu narodowego przede wszystkim na podstawie zabytków przeszłości, ale także dawnej sztuki ludowej.

Powyżej obszernie przytoczyłam wypowiedzi Jana Sasa Zubrzyckiego i Stefana Szyllera, ponieważ wydają się one być dobrym podsumowaniem całej linii ideowej, która zaznaczyła się w publicznym dyskursie co najmniej od lat 80. XIX w. Zakładała ona szukanie odrodzenia dla polskiej kultury i sztuki w dawnych zabytkach. Jak już wspomniano, podobny prąd pojawił się w niemal całej europejskiej kulturze połowy XIX w. Jest on często interpretowany jako swoista próba odreagowania postępującej industrializacji, szybkich przemian cywilizacyjnych i narodzin kultury masowej.

²¹⁹ *Ibidem*, s. 199.

Wydaje się jednak, że w warunkach polskich ów powrót do przeszłości mógł mieć jeszcze inne konotacje. Otóż owa przeszłość odnosiła się przede wszystkim do czasów potęgi Rzeczypospolitej Obojga Narodów pod berłem Jagiellonów – silnego i ważnego państwa na mapie Europy, którego rycerze okrywali się chwałą na polach bitewnych, a królewski mecenat przyczyniał się do rozkwitu nauki, kultury i sztuki. Próba ożywienia dawnych złotych czasów w dobie zaborów, chociażby poprzez przywołanie stylu tamtej epoki w nowym budownictwie, mogła nabierać znaczenia symbolicznego.

Należałoby jeszcze tutaj zwrócić uwagę na jeden aspekt. Śledząc dyskurs wokół narodowej sztuki i kultury, którego wspólnym mianownikiem było poszukiwanie inspiracji w przeszłości, możemy łatwo zauważyć, że była to kwestia ożywiania publiczną dyskusję w zasadzie w dwóch zaborach: austriackim i rosyjskim. Trzeba však pamiętać, że warunki prowadzenia owej dyskusji i jej znaczenie były zupełnie odmiennie w Galicji i w Królestwie Polskim. Inne były też możliwości zaistnienia w przestrzeni publicznej architektury aspirującej do miana narodowej. W Galicji polskie budownictwo nie miało w zasadzie w krajobrazie miejskim czy wiejskim żadnej konkurencji. Zgoła odmiennie wyglądała sytuacja w Królestwie Polskim, a tym bardziej na terenie ziem zabranych. Tutaj zaborca w ramach prowadzonej przez siebie polityki rusyfikacyjnej postanowił również zdominować przestrzeń publiczną poprzez wprowadzenie architektury jednoznacznie kojarzącej się z Imperium Rosyjskim, będącej kolejnym symbolem zniewolenia.

Zaostrzenie polityki rusyfikacyjnej (której początki sięgają czasu represji po powstaniu listopadowym) względem Królestwa Polskiego i ziem zabranych można wyraźnie zauważyć po krwawym stłumieniu powstania styczniowego²²⁰. Piotr Paszkiewicz zauważa jednak, że objęcie władzy przez Aleksandra III w 1881 r., a następnie panowanie Mikołaja II przyniosło jeszcze zwiększenie stopnia rusyfikacji w zachodnich częściach Cesarstwa. „Nie była to już rusyfikacja administracyjna, lecz jej wyższe stadium – rusyfikacja kulturowa. Propagatorzy nowego kursu wychodzili z założenia, że polityczna i administracyjna integracja narodów zamieszkujących zachodnie prowincje państwa carskiego z jego centrum jest niewystarczająca, by Rosja mogła stać się nowoczesnym państwem narodowym. Potrzebna jest bowiem pełna akceptacja jako wartości nadrzędnych języka, kultury i religii

²²⁰ P. Paszkiewicz, *W cieniu tronu i ołtarza. Polityka imperialna Rosji i jej aspekty rusyfikacyjne (fazy i przejawy)*, w: *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 15.

ludu rosyjskiego”²²¹. Wydaje się, że do owej rusyfikacji kulturowej można zaliczyć także próby zmiany architektonicznej przestrzeni publicznej, tak aby nadać jej wygląd jak najbardziej rosyjski.

Pomocnym narzędziem w ręku zaborczej władzy okazała się Cerkiew prawosławna, a wznoszenie na masową skalę świątyń tego wyznania w polskich miastach miało w oczywisty sposób znaczenie manifestacji politycznej. Szczególną rolę propagandową odgrywało to w dawnej stolicy państwa. Wypada tu podkreślić za badaczem tej tematyki, że: „Dzieje budownictwa cerkiewnego w Warszawie, jego funkcja, charakter i styl, są dokładnym odzwierciedleniem polityki carskiej w Królestwie Polskim zmierzającej, wraz z upływem lat do coraz to większej rusyfikacji ziem polskich. Są również wiernym obrazem panujących na terenie zaboru stosunków polsko-rosyjskich”²²². Należy pamiętać, że rusyfikacja przestrzeni miejskiej Warszawy miała być z założenia kompleksowa. Począwszy od jej rozplanowania urbanistycznego, gdzie dużą rolę odegrało wzniesienie Cytadeli²²³, poprzez budownictwo cerkiewne w stylu bizantyjskim, niepasującym do otaczających budynków, skończywszy na szyldach sklepowych, które zgodnie z prawem mogły być albo wyłącznie w języku rosyjskim, albo w polskim i rosyjskim, lub w jednym języku obcym (najczęściej wybierany był francuski)²²⁴.

Nasileniu polityki rusyfikacyjnej towarzyszyła również ekspansja Cerkwi prawosławnej na zachodnich rubieżach imperium. Jej intensyfikację poprzedzały represje wobec Kościoła katolickiego, w ramach których po powstaniu styczniowym zlikwidowano 108 klasztorów męskich w Królestwie Polskim oraz 24 klasztory męskie i 23 żeńskie w guberniach zachodnich²²⁵. Prześladowania nie ominęły też Kościoła unickiego, a większość jego świątyń znajdujących się na terenie zaboru rosyjskiego została przekształcona w cerkwie prawosławne. Celom propagandowym i rusyfikacyjnym miał służyć wprowadzony w życie w latach 1866–1874 ośmioletni plan intensyfikacji budownictwa cerkiewnego, którego dążeniem

²²¹ *Ibidem*, s. 16–17.

²²² P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991, s. 14.

²²³ *Ibidem*, s. 18–25.

²²⁴ *Ibidem*, s. 29.

²²⁵ P. Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego, 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999, s. 88–89; P.P. Gach, *Kasaty zakonów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i Śląska: 1773–1914*, Lublin 1984, s. 191–194.

było zaspokojenie potrzeb religijnych wszystkich Rosjan mieszkających na terenie Kraju Nadwiślańskiego. W tym okresie w samej tylko Warszawie powstało kilkanaście cerkwi, w tym tak prestiżowe budowle jak cerkiew św. Olgi w Łazienkach czy też Marii Magdaleny na Pradze (o tej świątyni będzie jeszcze dalej mowa). Planowano ogółem wzniesienie 30 cerkwi na terenie Królestwa Polskiego, w tym zwłaszcza w miastach gubernialnych²²⁶. Istotne znaczenie miały zasady budownictwa cerkiewnego, które dla Królestwa Polskiego przyjął w 1875 r. jego namiestnik hrabia Fiodor Berg. Zgodnie z przyjętymi regułami miały one mieć prestiżową lokalizację – na otwartych placach, u wylotu lub osi ulicy. Obowiązkowo miały być też budowane w stylu bizantyjskim lub moskiewsko-bizantyjskim, które w ten sposób zostały niejako usankcjonowane jako państwowe²²⁷.

Rozwój budownictwa cerkiewnego w jeszcze większym stopniu niż terenu Królestwa Polskiego dotyczył także ziem zabranych, gdzie po upadku powstania styczniowego postanowiono ostatecznie rozprawić się z polskością i katolicyzmem. W czasie dwuletnich rządów na Litwie osławionego Michaiła Murawjowa wybudowano tam 98 nowych cerkwi, 63 kaplice prawosławne, 16 kościołów przebudowano na cerkwie, a 126 starych cerkwi poddano renowacji²²⁸. Spektakularnym przykładem konsekwencji tej polityki może być Wilno, w którym do 1904 r. liczba cerkwi prawosławnych zwiększyła się do 29, w tym trzy monastera i dwa sobory²²⁹.

Nie lepiej sytuacja wyglądała na Białorusi, gdzie po upadku powstania styczniowego masowo zamykano kościoły katolickie, a zarekwirowane świątynie przebudowywano na cerkwie prawosławne²³⁰. W takich przypadkach często niszczone cenne zabytki architektury, a także historyczne wyposażenie²³¹. Imponujący rozmach budowlany w guberniach zachodnich był możliwy oczywiście dzięki hojnemu wsparciu władzy, która cerkwie prawosławne na swoich rubieżach traktowała jako widomy symbol panowania na tych ziemiach (przypominały o tym intencje wotywnie niektórych świątyń, które wznoszono np. za pomyślnie sflumienie powstania styczniowego).

Tymczasem koniec XIX i początek XX w., wraz ze wstąpieniem na tron Mikołaja II, przyniósł jeszcze większe natężenie budownictwa cerkiewnego

²²⁶ P. Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego...*, s. 90–92.

²²⁷ *Ibidem*, s. 96.

²²⁸ *Ibidem*, s. 99.

²²⁹ *Ibidem*, s. 103.

²³⁰ A. Jaroszewicz, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białorusi po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)*, w: *Kultura i polityka...*, s. 141–152.

²³¹ *Ibidem*, s. 152.



30. Cerkiew św. Tatyiany Rzymianki przy I Gimnazjum Męskim (Pałac Staszica) w Warszawie, pocztówka, 1917 r.; BN, sygn. DŻS XII 8b

na terenie Królestwa Polskiego, przy czym dominował pełen przepychu, monumentalny styl moskiewsko-bizantyjski. To właśnie w tym okresie przebudowano fasadę Pałacu Staszica, w którym oprócz I Gimnazjum Męskiego postanowiono umieścić także cerkiew św. Tatyiany. Niezwykle dekoracyjna fasada zupełnie nie pasowała do otoczenia architektonicznego, russyfikując przestrzeń publiczną tej ważnej części miasta²³². Mimo rosnących trudności politycznych i ekonomicznych Cesarstwa także w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej aktywność na polu budownictwa cerkiewnego w Królestwie Polskim wcale nie słabła. Za jej apogeum Piotr Paszkiewicz uważa rok 1912, kiedy poświęcono potężną budowlę, znajdującą się w najbardziej eksponowanym miejscu Warszawy – sobór św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim²³³.

Cerkwie wznoszone w Warszawie i na terenie całego Królestwa Polskiego na przełomie XIX i XX w. stylem nawiązywały najczęściej do moskiewskiego soboru Wasyla Błogosławionego, który w Rosji uważany był za symbol państwa i Cerkwi²³⁴. Wydaje się, że użycie właśnie tego stylu, tak obco wyglądającego

²³² P. Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego...* s. 126–127.

²³³ Cerkiew rozebrano w latach 20.; zob. *ibidem*, s. 132.

²³⁴ *Ibidem*, s. 203–204.



31. Sobór Aleksandra Newskiego na pl. Saskim w Warszawie, pocztówka, przed 1916 r., nakł. Antoni Chlebowski i Stanisław Michałowski; BN, sygn. Poczt. 20415

pośród otoczenia architektonicznego polskich miast, miało być silnym przekazem ideowym. Jaka mogła być na to odpowiedź Polaków? Z zaborcą nie można było dyskutować, przynajmniej nie wprost. Można chyba przyjąć, że poszukiwania polskiego stylu narodowego w budownictwie sakralnym w tym samym okresie były rodzajem odpowiedzi, a kościoły budowane w stylu wiślano-bałtyckim, tak popularnym w Królestwie Polskim, formą dyskusji bez słów.

Tym bardziej znamienne wydaje się, że za wybudowane w stylu narodowym uważano przede wszystkim te kościoły, które nawiązywały wyglądem do gotyku, jednoznacznie kojarzonego z zachodnioeuropejskim chrześcijaństwem. Świątynie w stylu wiślano-bałtyckim, często wznoszone w Królestwie, sprawiały wrażenie pełnych powagi i ascetycznych. Kontrastowało to, zapewne w sposób zamierzony, z przepychem i dekoracyjnością cerkwi budowanych w stylu bizantyjskim czy moskiewsko-bizantyjskim.

Przykładem takiej swoistej wojny o dominację w przestrzeni architektonicznej mogą być cerkiew św. Marii Magdaleny i kościół św. Floriana na warszawskiej Pradze. Pierwszy ze wspomnianych obiektów został wybudowany w latach 1867–1869. Niezmiernie ważne było usytuowanie tej świątyni na eksponowanym placu w pobliżu dworca Kolei Warszawsko-Petersburskiej, co miało odgrywać istotną rolę w ceremoniale powitania

rodziny carskiej przyjeżdżającej do Warszawy²³⁵. Cerkiew dominująca nad tą częścią Warszawy miała być także czytelnym symbolem rosyjskiego panowania dla wszystkich podróżnych korzystających z tego dworca. Kiedy po długich staraniach udało się uzyskać pozwolenie i zebrać fundusze na budowę w tej dzielnicy nowego kościoła katolickiego ogłoszono, jak pamiętamy, konkurs architektoniczny w 1886 r., w którym zastrzeżono, że świątynia ma być wzniesiona w stylu wiślano-bałtyckim. Jak już wspomniano, zwycięski projekt Józefa Piusa Dziekońskiego zawierał w istocie jedynie pewne elementy rodzimej architektury, ale na łamach prasy szybko zyskał miano sztandarowej realizacji w stylu narodowym. Zapewne miało to tym większe znaczenie, że sąsiedował właśnie z cerkwią św. Marii Magdaleny – symbolem władzy zaborcy. Strzeliste wieże kościoła św. Floriana przypominały, że mimo wysiłków nie udało się całkowicie zrusyfikować przestrzeni publicznej dawnej stolicy nieistniejącego wówczas państwa.

W dotychczasowych rozważaniach przeanalizowałam najważniejsze zagadnienia związane z poszukiwaniem koncepcji stylu narodowego czerpiącego z przeszłości. Zrelacjonowałam także najistotniejsze głosy debaty publicznej wokół tych zagadnień z Galicji i zaboru rosyjskiego. Nasuwa się pytanie o nieobecność w tym dyskursie znaczniejszych opinii z zaboru pruskiego. Jakie były tego przyczyny? Przede wszystkim należy podkreślić, że zupełnie inna była sytuacja polskich architektów pod pruskim panowaniem. W przeciwieństwie do dwóch pozostałych zaborów, posady urzędowe, a tym samym możliwość ubiegania się o publiczne, monumentalne zamówienia, były dostępne wyłącznie dla niemieckich projektantów, polscy zaś mogli liczyć jedynie na społeczne bądź prywatne zlecenia²³⁶.

Nieliczni polscy architekci działający na terenie Poznańskiego w przeważającej większości byli absolwentami niemieckich uczelni i projektowali wyłącznie dla polskich zleceniodawców, zgodnie z wyuczonymi tam kanonami²³⁷. Nie może więc dziwić opinia, że: „Główne miasta zaboru pruskiego tradycyjnie rozwijały się pod przemożnym wpływem architektury niemieckiej i ich zabudowa z trudem da się włączyć w trendy panujące na pozostałych ziemiach polskich”²³⁸. Oczywiście, tak jak w całej Europie, w miastach Wielkopolski czy Pomorza dominowała architektura

²³⁵ P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów...*, s. 82–83.

²³⁶ Z. Ostrowska-Kęłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, wyd. 2. popr. i uzup., Poznań 2009, s. 251–222.

²³⁷ *Ibidem*, s. 253–268.

²³⁸ K. Stefański, *Architektura historyzmu...*, s. 132.



32. Zamek Cesarski w Poznaniu, przed 1914 r., pocztówka z albumu wydanego w Poznaniu; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.13/1

spod znaku historyzmu, ale jej wymowa i symbolika była całkowicie inna niż np. w Krakowie czy nawet Warszawie. W latach 70. i 80. XIX w. w architekturze Poznania dominował neorenesans w formach charakterystycznych dla architektury Rzeszy Niemieckiej, a zwłaszcza dla zabudowy Berlina, skąd pochodziła większość projektantów²³⁹. W tym samym czasie w miastach Pomorza przeważała architektura czerpiąca z tradycji średniowiecznych, w stylu neoromańskim lub w pomorskiej (krzyżackiej) odmianie gotyku²⁴⁰.

Natomiast pod koniec XIX i na początku XX w. zabór pruski, a zwłaszcza Poznań²⁴¹, stał się przestrzenią wykorzystywaną dla rozwoju monumentalnej, niemieckiej architektury narodowej (przede wszystkim tzw. neobaroku wilhelmińskiego), uosabiającej panowanie zaborcy na tych terenach. Symbolem politycznej dominacji była również budowa w latach 1905–1910 olbrzymiego zespołu architektonicznego – Zamku Cesarskiego²⁴², inspirowanego formami niemieckiego romanizmu, który wraz z sąsiadującymi

²³⁹ *Ibidem*, s. 103–105.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 106.

²⁴¹ Por. J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 22–32.

²⁴² *Ibidem*, s. 208–217.

budynkami użyteczności publicznej zmienił całkowicie układ przestrzenny miasta, kreując nową, reprezentacyjną dzielnicę²⁴³.

W przeciwieństwie do zaboru rosyjskiego, Polacy nie mieli tu możliwości architektonicznego czy artystycznego przeciwstawienia się zaborcy w sposób widoczny. W głównym miastach tego zaboru nie było szans na rozwój architektury nawiązującej do stylów rodzimych. Inaczej sytuacja wyglądała w przypadku licznych w Wielkopolsce siedzib ziemiańskich. Tutaj właściciel nie był ograniczony ani w wyborze architekta, ani stylu. Być może właśnie to spowodowało, że zabór pruski, tak słabo reprezentowany w tej części debaty wokół sztuki i kultury narodowej, którą przedstawiłam w tym rozdziale, stał się kolebką stylu dworskowego, który będzie tematem mojej refleksji w kolejnym rozdziale.

Rozważana w tym rozdziale koncepcja powrotu do przeszłości przyniosła jeszcze jeden niewspomniany dotąd skutek. Rosnące zainteresowanie historią, historią sztuki, archeologią przyczyniło się do powstania różnego rodzaju towarzystw kulturalno-społecznych (z przyczyn prawnych w pierwszej kolejności w Galicji), których członkowie, zarówno naukowcy, jak i zapaleni pasjonaci amatorzy, wykonywali nieraz tytaniczną pracę, aby uchronić od zagłady polskie dziedzictwo kulturalne, co było tym istotniejsze, że na opiekę państwową nie można było wówczas liczyć. Będzie to tematem moich dalszych dociekań w części trzeciej niniejszej pracy.

Korzeni przyszłej sztuki narodowej szukano jednak nie tylko w odległej historii. Drugą równie ważną inspiracją miała być twórczość ludowa, zagadnienie to będę rozważać w kolejnym rozdziale.

2. Źródła kultury narodowej przetrwały tylko w ludzie... Styl zakopiański i styl dworski – przykład teorii i praktyki stylu narodowego

Początków zainteresowania folklorem i motywami ludowymi można by się zapewne doszukiwać w drugiej połowie XVIII w. Fascynacja ludem rozwijała się bowiem równoległe do omawianego w poprzednim rozdziale zainteresowania przeszłością. W literaturze za prekursorów tego nurtu uznać można

²⁴³ K. Stefański, *Architektura historyzmu...*, s. 132–133.

poetów z kręgu puławskiego, zafascynowanych sentymentalizmem. W ślad za literaturą szły także pierwsze amatorskie próby badań naukowych, w tym bowiem okresie można szukać korzeni nie tylko wymienionych w poprzednim rozdziale archeologii czy historii sztuki, ale także etnografii – przypominającej wówczas bardziej folklorystyczne zbieractwo²⁴⁴. Za pioniera w tej dziedzinie można uznać Zoriana Dołęgę Chodakowskiego²⁴⁵, autora pierwszej naukowej rozprawy z dziedziny folklorystyki, opublikowanej w 1818 r. pt. *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, która w opinii badaczy miała istotne znaczenie dla przyszłości polskiego romantyzmu, w pracy tej bowiem: „Autor skupił uwagę na słowiańskich rudymencach, na pierwotnych znamionach bytu narodowego, zatartych przez chrześcijaństwo, a tym samym położył fundament pod koncepcję dualizmu kultury polsko-słowiańskiej i chrześcijańskiej, rodzimej i naleciałej, a w konsekwencji chłopskiej, szlacheckiej, ludowej i pańskiej”²⁴⁶.

Romantyzm, jak wiemy, czerpał inspiracje z folkloru, a sam lud w kulturze polskiej zaczął być przedstawiany jako depozytariusz narodowych wartości i tradycji. Nurt ten był szczególnie istotny w literaturze krajowej, a za jego sprawą folklor i tradycje chłopskie stały się częścią kultury narodowej²⁴⁷. Nie może więc dziwić, że do rozwoju etnografii walnie przyczynili się literaci. We wszystkich zakątkach dawnych ziem polskich poeci i pisarze odbywali wędrowki na wieś, gdzie zbierali i utrwalali pieśni, podania i obyczaje danego regionu²⁴⁸. Wśród bardziej znanych można wymienić Wincentego Pola, Seweryna Goszczyńskiego czy Ryszarda Berwińskiego. Również w artystycznym towarzystwie (Teofila Lenartowicza, Cypriana Norwida i Wojciecha Gersona) odbywał swoje pierwsze naukowe wędrowki przyszły twórca nowoczesnej polskiej etnografii – Oskar Kolberg²⁴⁹. Ten niezmiernie pracowity i zasłużony badacz w 1857 r. opublikował pracę *Pieśni ludu polskiego*, która jak się okazało dała początek monumentalnemu

²⁴⁴ Por. B. Dopart, *Kultura polska lat 1796–1918*, w: *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki. Modernizacja i kultura*, red. A. Nowak, Warszawa 2013, s. 302.

²⁴⁵ Zorian Dołęga Chodakowski (właśc. Adam Czarnocki; 1784–1825), etnograf, archeolog i historyk, prekursor badań nad Słowiańszczyzną; por. T. Turkowski, *Adam Czarnocki*, w: PSB, t. 4, 1938, s. 227–229; J. Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski: jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Wrocław 1965; *idem, Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984.

²⁴⁶ B. Dopart, *op. cit.*, s. 367.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 366–368.

²⁴⁸ J. Jedlicki, *Błędne koło: 1832–1864*, Warszawa 2008 (Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918, t. 2), s. 180.

²⁴⁹ B. Dopart, *op. cit.*, s. 368.

dzieła pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Za życia autora dzięki subwencji z Kasy im. Józefa Mianowskiego ukazało się 33 tomy tego dzieła²⁵⁰.

Spośród literatów zasłużonych dla rozwoju ludoznawstwa należy wymienić także Józefa Ignacego Kraszewskiego, który jak się przekonamy zabrał ważny głos w dyskusji dotyczącej źródeł kultury narodowej. Otóż panowało wówczas wśród publicystów powszechne przekonanie, że polska sztuka narodowa dotąd nie istniała, a artyści powielali jedynie kosmopolityczne wzory. Najdalej w swych przekonaniach w tym kierunku poszedł Julian Klaczko²⁵¹, który na pytanie o istnienie sztuki polskiej odpowiedział przecząco, co więcej, pesymistycznie podchodził w ogóle do ewentualności powstania sztuki polskiej jako odrębnej, tłumacząc to m.in. położeniem geograficznym i warunkami klimatycznymi²⁵². Artykuł ten wzbudził ożywioną dyskusję i liczne głosy polemiczne, a – jak pamiętamy z poprzedniego rozdziału – niektórzy publicyści piszący o stylu narodowym ustosunkowywali się do niego nawet po przeszło 30 latach! Niektórzy antagoniści Klaczki nie tylko nie zaprzeczali istnieniu odrębnej sztuki narodowej, ale wręcz doszukiwali się jej elementów w prapolskich zabytkach. Duże znaczenie dla ukształtowania się poglądu o konieczności tworzenia sztuki narodowej na bazie sztuki ludowej, przechowującej rzekomo prapolskie pierwiastki, miała właśnie twórczość Kraszewskiego, a zwłaszcza jego pionierska na owe czasy praca pt. *Sztuka u Słowian. Szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, w której nawoływał: „Nie szukajmy świątyń greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło, ale starajmy się pojąć charakter budownictwa ziemi naszej, wyczytać wdzięk jego i odrębne piętna; w życiu powszednim, sprzęcie codziennego użytku usiłujmy rozpoznać, co rzemieślnikowi podała materialna potrzeba, a co zrobił natchniony, choć nie rozwiniętym, tęsknym uczuciem piękności, żądzą nadania wdzięku dziełu swej ręki”²⁵³. Dalej, odpierając argumenty Klaczki, przedstawił program działania mający doprowadzić do odrodzenia sztuki narodowej

²⁵⁰ Oskar Kolberg (1814–1890), etnograf, folklorysta i kompozytor. Doczekał się wielu opracowań biograficznych; por. np. M. Turczynowicz, *Oskar Henryk Kolberg*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 300–304; R. Górski, *Oskar Kolberg: zarys życia i działalności*, Warszawa 1974; A. Skrukwa, *Oskar Kolberg: 1814–1890*, Poznań 2014.

²⁵¹ Julian Klaczko (właśc. Jehuda Lejb; 1825–1906), publicysta, poeta, krytyk, historyk sztuki; por. H. Wereszycki, *Julian Klaczko*, w: IPSB, t. 12, 1966–1967, <http://www.ipzb.nina.gov.pl/a/biografia/julian-klaczko> (8 XI 2016).

²⁵² J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” 1857, nr 21, s. 95–98.

²⁵³ J.I. Kraszewski, *Sztuka u Słowian. Szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860, s. 9.

poprzez ocalenie pamiątek przeszłości: „Nie słuchajmy tych, którzy mówią, że historii sztuki mieć nie możemy, bośmy własnej dotąd sztuki nie mieli, zaprzątnieni wojną, zajęci urządzaniem społecznego żywota ciągle wręczego i wszystkie nasze spotrzebowującego siły. Ci ludzie chcą, byśmy im wskazali u nas koniecznie to, co było gdzie indziej; a nie chcą zająć się szukaniem, szperaniem, składaniem szczątków, by uznać z nich, że i my mieliśmy uczucie piękna, zasadę wszelkiej sztuki, żeśmy się objawili nie tylko w dziełach rąk naszych, ale w przyjęciu i ocaleniu dzieł obcych, żeśmy w każdej chwili żywota otaczali się utworami sztuki, sprzętem, w którym choć niewyraźnie i mglisto, świeciła potrzeba piękna, tęsknota ideału”²⁵⁴.

Postulaty Kraszewskiego w następnych latach znalazły wielu kontynuatorów, usiłowano również realizować je w praktyce. Nie bez znaczenia był także rozwój etnografii jako samodzielnej dyscypliny naukowej, pod którą na gruncie polskim podwaliny położył wspomniany Oskar Kolberg, a kontynuowała cała rzesza miłośników ludoznawstwa. Kolejny wzrost zainteresowania kulturą ludową nastąpił w epoce Młodej Polski, kiedy to zarówno w literaturze²⁵⁵, jak i w sztukach plastycznych²⁵⁶ można było odnaleźć elementy chłopomanii. Za pewien szczególny rodzaj tej fascynacji ludem można uznać góralomanię, w której w centrum zainteresowania artystów znaleźli się rdzenni mieszkańcy Podhala, wraz ze swoimi zwyczajami i twórczością. Z tego nurtu narodziła się pierwsza próba stworzenia stylu narodowego inspirowanego twórczością ludową i zastosowania go w praktyce. Mowa o stylu zakopiańskim wykreowanym przez Stanisława Witkiewicza. Wydaje się, że jest to dobry przykład tego, jak wyobrażenia na temat wyglądu stylu narodowego i funkcji, jakie ma spełniać przerosły weryfikowalne fakty leżące u genezy tej idei i jak zawładnęły stosunkowo szerokim kręgiem odbiorców. Koncepcja Witkiewicza, a zwłaszcza jej oddźwięk społeczny i duża popularność tego stylu, którą można interpretować albo jako modę, albo patriotyczną demonstrację, będą przedmiotem naszego zainteresowania w następnym podrozdziale.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 9–10.

²⁵⁵ Literatura na temat tego zagadnienia jest bardzo duża; por. np. L. Tatarowski, *Ludowość w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1991.

²⁵⁶ Por. B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Zelechowskiego*, Warszawa 2003.

2.1. Koncepcja stylu zakopiańskiego, jego popularność i zasięg terytorialny

Styl zakopiański często budził zaniepokojenie historyków sztuki i istnieje bogata literatura na ten temat²⁵⁷. Nas jednak interesować będzie przede wszystkim jako pewna idea, dość nośna społecznie w określonym czasie. W poniższym podrozdziale refleksją obejmę koncepcję Witkiewicza, jej popularność i odbiór społeczny, a także debatę publiczną wokół idei uznania stylu zakopiańskiego za narodowy. Nie będę się zatem skupiać na ocenie formalnej czy artystycznej projektów Witkiewicza ani szczegółowo odtwarzać wszystkich faktów związanych z wykształceniem się i rozwojem stylu zakopiańskiego²⁵⁸.

Dla genezy tego stylu duże znaczenie miał wzrost zainteresowania kulturą ludową, a następnie po „odkryciu” Tatr ogromna popularność folkloru góralskiego. Tatry i ich mieszkańcy znalazły się w obszarze dociekań naukowców i artystów na długo przed pojawieniem się u podnóża Giewontu twórcy stylu zakopiańskiego. Po pierwszym zachwycie nad tatrzańskim krajobrazem zaczęto dostrzegać także niezwykle cechy rdzennych mieszkańców gór. Druga połowa XIX w. przyniosła rozwój badań etnograficznych prowadzonych w tym rejonie. Pod koniec XIX w. zdawano już sobie sprawę z wartości góralskich wyrobów artystycznych. Jednocześnie w tym okresie tradycyjne motywy podhalańskie w rzemiośle artystycznym zaczynały powoli zanikać. Obudziło to wśród stałych bywalców Zakopanego pasje kolekcjonerskie. Kiedy przybył tam Stanisław Witkiewicz zastał już w zasadzie przygotowany grunt dla stworzenia idei stylu

²⁵⁷ Por. np. A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*, s. 302–319; Z. Możdziej, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja*, w: Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20–22 października 1995, red. Z. Możdziej, Zakopane 1997, s. 293–328; B. Tondos, *O niektórych cechach stylu zakopiańskiego*, w: *ibidem*, s. 329–340; *eadem*, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004, tam obszerna bibliografia dotycząca stylu zakopiańskiego; D. Crowley, *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992, s. 15–27; *idem*, *Polska odnaleziona w Tatrach – regionalne, narodowe i międzynarodowe cechy stylu zakopiańskiego*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 195–203; T. Jabłońska, Z. Możdziej, „Koliba”, *pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Zakopane 1994; *Dom pod Jedłami i jego twórca. Studia i wspomnienia*, red. W.A. Wójcik, Kraków 1997; J. Majda, *Góralszczyzna i Tatry w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Kraków 1998.

²⁵⁸ Szerzej na ten temat por. A.D. Sznapiak, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 141–231.



33. Stanisław Witkiewicz, *Autoportret*, ok. 1890 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/26920/4

zakopiańskiego, jednak to dopiero on w tak nowatorski sposób wykorzystał wcześniejsze dokonania miłośników góralszczyzny, stając się nie tylko twórcą, ale i niekwestionowanym przywódcą tego ruchu. Witkiewicz po raz pierwszy znalazł się w Zakopanem w 1886 r. W tym czasie Maria i Bronisław Dembowscy rozpoczęli zbieranie okazów góralskiej sztuki użytkowej, które dały początek kolekcji Muzeum Tatrzańskie. Właśnie w ich działalności kolekcjonerskiej Witkiewicz miał szukać inspiracji dla stworzenia swojej idei stylu zakopiańskiego²⁵⁹. Pierwsza jego wizyta w podtatrzańskim kurorcie zaowocowała także szkicem *Tatry*

w śniegu, w którym po raz pierwszy ujawnił swoje zainteresowanie i podziw dla góralskiego budownictwa. Opisując dokładnie tradycyjną, podhalańską chałupę, pisał: „Zacząwszy od pułapu, podtrzymywanego w środku przez pojedynczą belkę: sosrąb, wyciosaną ozdobiennie, w środku, której widnieje wśród ornamentów rok wystawienia chałupy, skończywszy na stole, stołkach, łyżniku, półce, na której lśni fajansowe, często stare i ciekawe miski, wszędzie odbija się pewien typ piękna, styl, czyli pewien powtarzający się charakter linii”²⁶⁰. Wydaje się, że już wówczas dostrzegał drzemiący w tym ludowym budownictwie potencjał: „W ogóle chata góralska jest już wyższym typem budownictwa, w którym strona użyteczna jest przyozdobiona wyrazem pewnych potrzeb estetycznych. Jest to już nie surowy materiał, ale dość wyrobiony styl, z którego mogłoby się rozwinąć samodzielne i nowe budownictwo”²⁶¹. Tym bardziej dziwiła go więc ignorancja gości przyjeżdżających do Zakopanego, którzy nie doceniali walorów sztuki ludowej. Jego zdaniem sami górale również chętnie ulegali kosmopolitycznym wzorom, wznosząc np. wille w stylu szwajcarskim, co prowadziło do zaniku tradycyjnego budownictwa. W tym pierwszym

²⁵⁹ J. Majda, *op. cit.*, s. 76–77.

²⁶⁰ S. Witkiewicz, *Tatry w śniegu*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp M. Gładysz, koment. R. Hennel, Kraków 1970, s. 11.

²⁶¹ *Ibidem*.



34. Maria Dembowska, 1886 r.,
fot. zakład fotograficzny w Odessie;
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem,
sygn. AF/2015/III/3



35. Bronisław Dembowski w stroju góralskim,
ok. 1875 r., fot. Jan Mieczkowski;
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem,
sygn. AF/2015/III/4

wystąpieniu twórcy stylu zakopiańskiego można odnaleźć najważniejsze elementy jego przyszłej koncepcji ideowej.

Tymczasem kolejny artykuł, pt. *Drzwi chaty góralskiej w Zakopanem*, ogłoszony w czasopiśmie „Wisła” w 1888 r., został później uznany przez zwolenników stylu za jego symboliczny początek. W artykule tym Witkiewicz stwierdzał już z całym przekonaniem: „Żadna ze znanych mi chat w Polsce nie może iść w porównanie z chatą Górala zakopiańskiego. Nie jest to już byle jakie zestawienie belek i słomy w celu ochrony przed zimnem, deszczem, wiatrem, złym człowiekiem lub zwierzęciem. Chata góralska, nie przestaje być wygodną i użyteczną, przedstawia się jako wyższy i rozwinięty typ budownictwa drzewnego, w którym cały szkielet praktyczny ozdobiony jest w sposób oryginalny i samodzielny”²⁶². Autor

²⁶² S. Witkiewicz, *Drzwi chaty góralskiej w Zakopanem*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 2, koment. R. Hennel, Kraków 1970, s. 367.

skupił się tu jednak przede wszystkim na opisie oryginalnych jego zdaniem drzwi chaty góralskiej. Charakterystyczna forma tego elementu budownictwa podhalańskiego w szczątkowej formie spotykana była także w rejonach położonych na północ od Zakopanego. Spostrzeżenie to nasuwało Witkiewiczowi wiele pytań, jak się później okazało kluczowych dla stworzenia koncepcji stylu zakopiańskiego: „Czy należy przypuszczać, że Górale wzięli słabo rozwinięty na dolinach motyw tej ozdoby i z właściwym sobie zamiłowaniem i zdolnością do ornamentyki wzbogacili go i doprowadzili do tej formy, w jakiej dzisiaj u nich widzimy? Czy też forma ta szła z gór ku dolinom i im dalej od źródła, tym słabiej się przejawiała; a może Górale, zamknięci w głębi swych dolin, odcięci od świata, przechowywali tylko dłużej kształt dawniej powszechny w bliższych przynajmniej górach okolicach Polski?”²⁶³. Odpowiedzi na to pytanie Witkiewicz udzielał wielokrotnie w innych swoich wypowiedziach, a występowanie kołkowanych drzwi także w odległych rejonach ziem polskich było dla twórcy stylu zakopiańskiego i jego zwolenników koronnym dowodem na istnienie w zamierzczłej przeszłości stylu polskiego, który w niezmięnionej postaci przetrwał u stóp Tatr. Historycy sztuki od dawna udowadniają, że taka koncepcja jest nie do pogodzenia ze współczesnym stanem badań²⁶⁴, jednakże dla rozwoju i popularności idei stylu zakopiańskiego znaczenie miało jedynie to, że zwolennicy Witkiewicza i spora część opinii publicznej uznali te poglądy za prawdziwe.

Wydaje się, że dla rozpropagowania tej idei wśród szerszego grona odbiorców większe znaczenie niż kolejne teoretyczne artykuły miał najważniejszy w dorobku Witkiewicza utwór literacki pt. *Na przełęczy* (1891). Sporo miejsca poświęcił tam m.in. opisowi góralskiej chaty, nie kryjąc swojego emocjonalnego stosunku do tradycyjnego budownictwa i rzemiosła. „Chata góralska od pierwszego spojrzenia wydaje się czymś pełnym charakteru – tego pierwiastka osobowości, który wyróżnia z tłumu ludzi szczególnych i rzeczy niezwykle”²⁶⁵. Jego zachwyty budziły także sprzęty codziennego użytku, w których dopatrywał się cech artystycznych: „Wszystko zresztą w tej chacie nosi piętno upodobań artystycznych. Tuż przy drzwiach przybity łyżnik, rżnięty w jaworowym drzewie, na którym skupia się całe bogactwo góralskiej ornamentyki; obok półki ze świecącymi się misami

²⁶³ *Ibidem*, s. 368.

²⁶⁴ Pisał o tym już Karol Estreicher, a powtarzali kolejni badacze; por. *idem*, *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Historyków Sztuki*. Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 134.

²⁶⁵ S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, w: *idem*, *Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 1, s. 38.

polewanymi, wielkie kredensy, stoły i stołki, każdy statek, każda rzecz powszedniego użytku jest upiększona. Taki na przykład **czerpak** do mleka ma tak wykwintne formy, że nic do niego nie dodając, można zeń mieć ozdobę najwybredniejszego kredensu²⁶⁶. W jego opinii turyści i kuracjusze przybywający do Zakopanego powinni czuć się odpowiedzialni za zastane tam dziedzictwo duchowe i artystyczne, a tym samym chronić miejscową twórczość przed obcymi wpływami. Witkiewicz emocjonalnie uzasadniał to w swojej książce: „My przychodzimy do ludu, który za górami i lasami, ukryty w chmurach, żył życiem samodzielnym, wytworzył lub rozwinał i wykończył pewne kształty estetyczne, i zamiast dalej prowadzić i rozwijać jego robotę, przystosowując ją do bardziej skomplikowanych potrzeb – my wnosimy jałowość, bezbarwność i ubóstwo artystyczne bogatszych klas naszego społeczeństwa²⁶⁷”.

Jego postulaty zostały wkrótce zrealizowane w praktyce. W 1891 r. powstał w Zakopanem pierwszy dom w stylu zakopiańskiego, zaprojektowany przez Witkiewicza dla Zygmunta Gnatowskiego, ziemianina z Ukrainy, willa „Koliba” (obecnie mieszcząca Muzeum Stylu Zakopiańskiego²⁶⁸). W zamierzeniu Witkiewicza miała być przede wszystkim urzeczywistnieniem idei stylu zakopiańskiego, budowlą spełniającą funkcje propagandowe, namacalnym dowodem w sporze, miała przekonywać sceptyków. „Szło więc nie o zbudowanie jeszcze jednej pięknej i typowej chaty, szło o co innego: o zbudowanie domu, w którym by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości co do możliwości pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, który by z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbierał wszelkie uprzedzenia, który by dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w stylu zakopiańskim, będąc pewnym, że się dom nie zwali, być w nim zabezpieczonym od słót wichrów i chłódów, mieć wszelkie wygody, a jednocześnie być otoczonym atmosferą piękna nie gorszą od innych, i w dodatku polską²⁶⁹”. Witkiewicz wyznaczył sobie jednak trudne i ambitne zadanie, „Koliba” miała bowiem nie tylko być domem daleko bardziej wygodniejszym i przestronniejszym od góralskiej chałupy, ale też jednocześnie zachować wszystkie elementy konstrukcyjne i stylowe pierwowzoru. „Szło o to, żeby

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 40–41 (podkr. w oryg.).

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 43–44.

²⁶⁸ Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w Zakopanem, ul. Kościeliska 18.

²⁶⁹ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 1, s. 397.



36. Willa „Koliba” w Zakopanem, pocztówka, 1903 r., nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/483



37. Willa „Koliba” w Zakopanem, ob. Muzeum Stylu Zakopiańskiego, stan współczesny; fot. A. Sznajpek

wszystkie najcharakterystyczniejsze i najbardziej rozwinięte pierwiastki góralskiego budownictwa zużyć, a inne będące w stanie zaczątkowym, rozwinąć odpowiednio do wyższych wymagań życia, rozwinąć nie niszcząc ich istotnego charakteru”²⁷⁰. Jednocześnie twórca willi „Koliby” wielokrotnie podkreślał, że nie wymyśla niczego nowego, opierając się cały czas na tradycyjnym budownictwie góralskim, pewne elementy jedynie twórczo rozwija, przystosowując je do nowych, większych potrzeb: „Wszystkie zaś pierwiastki budownicze, konstrukcyjne czy zdobnicze znalazły się albo w stanie zupełnie rozwiniętym do miary wyższych wymagań, albo też w formach zaczątkowych, w budownictwie ludowym. Od fundamentów do szczytu, na wszystko, czego potrzebował dom, znalazło się materiały w chałupie”²⁷¹.

W kolejnych latach powstawały następne realizacje willi według projektu Witkiewicza, takie jak „Pepita”, „Oksza” czy „Zofiówka”, ale dopiero budowa willi „Pod Jedlami” Pawlikowskich w 1897 r. utrwaliła renomę Witkiewicza jako architekta. Z perspektywy czasu uznał on ten dom za najlepszy przykład stylu. „Dom «Pod Jedlami» Pawlikowskich jest najbardziej rozwiniętą, najbogatszą w formy i najpełniejszą pod względem użycia dotąd zdobytych pierwiastków zakopiańskiego stylu budową”²⁷². Witkiewicz podkreślał zwłaszcza zastosowanie w tej budowli nowych rozwiązań technicznych, a także wyjątkowe w tym przypadku współgranie architektury z krajobrazem²⁷³. Właściciel domu, Jan Gwalbert Pawlikowski, miłośnik Tatr i propagator idei Witkiewicza, zadbał również o wystrój wnętrza, uzupełniający koncepcję architektoniczną. „Jak w zewnętrznych formach dom «Pod Jedlami» dał możliwość rozwinięcia i udoskonalenia już przedtem użytych motywów lub wprowadzenia nowych, tak samo w wewnętrznym urządzeniu wywołał on dalszy rozwój zdobnictwa i przystosowania do potrzeb bardziej złożonych pierwiastków budownictwa zakopiańskiego. Pod powałą wprowadziliśmy ozdobny gzems, który wykończył ostatecznie formę tego pysznego pułapu. «Pod Jedlami» też powstały zaczątki typów pieców i komina, jak również niektórych szczegółów z kutego żelaza, tak w urządzeniu wewnętrznym, jak i w zastosowaniu do zewnętrznych potrzeb budowy”²⁷⁴. Co wydaje się istotne, willa „Pod Jedlami” w założeniach swego twórcy miała także realizować

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 398.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 399.

²⁷² *Ibidem*, s. 418.

²⁷³ *Ibidem*, s. 418–419.

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 420–421.



38. Willa „Zofiówka” przy ul. Chałubińskiego w Zakopanem, pocztówka, ok. 1900 r., nakł. Salon Malarstwa Polskiego; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/173/132



39. Willa „Pod Jedłami” w Zakopanem, pocztówka, ok. 1900–1904; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/68



40. Willa „Rialto”, późniejsze sanatorium dr. Mariana Hawranka w Zakopanem, ok. 1900 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/AR/8



41. Sanatorium Dłuskich w Kościelisku, pocztówka, 1903 r., nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/172/118

społeczną, demokratyzującą ideę sztuki narodowej. Z perspektywy czasu we wspomnieniowym szkicu *Po latach* tak podsumował przesłanie tego projektu: „Nad przepaścią, która przed wiekami otwarła się między «niższymi i wyższymi» warstwami, wznosi się budowa, która na powrót obejmuje cały naród jednym dachem – jednaką kulturą. To, o czym marzył Ruskin, co starał się urzeczywistnić Morris, tu się stało: biedny i bogaty zbliżają się do siebie w sferze wyższych potrzeb duszy, w sferze sztuki – nad chałupą i nad pałacem wznosi się jednaki szczyt, z którego sterczy w niebo, jak kwiat z wierzchołka góry – pazdur. Nie wyprowadzając stąd zbyt dalekich i zbyt optymistycznych wniosków dla rozwoju stosunków społecznych, trzeba jednak przyznać, że taki wynik odrodzenia się dawnej kultury ma ogromne znaczenie dla życia narodowego”²⁷⁵.

Nie bez powodu Witkiewicz w przywołanym fragmencie powołał się na Johna Ruskina i Williama Morrisa – twórców brytyjskiego Arts & Crafts Movement, o którym wspominałam już we wstępie. Wypada poświęcić w tym miejscu nieco uwagi zagranicznym inspiracjom stylu zakopiańskiego, w literaturze przedmiotu pojawiają się bowiem różne opinie na temat związku koncepcji Witkiewicza z pracami angielskich teoretyków. Poglądy Witkiewicza i próba ich realizacji były niewątpliwie zbieżne z założeniami Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł, a zwłaszcza z jego środkowoeuropejską interpretacją, kładącą nacisk na idee narodowe. Dlatego np. Andrzej Szczerski uważa styl zakopiański za bardziej lub mniej świadomy akces do tego ruchu²⁷⁶.

Czy jednak Witkiewicz mógł się wzorować na tych pomysłach w czasie, kiedy powstawała jego koncepcja albo projektował pierwsze domy? W wydanej w 1903 r. książce poświęconej Cyprianowi Norwidowi twierdził, że tworząc koncepcję stylu zakopiańskiego, nie znał jeszcze prac angielskich teoretyków: „Jak nie wiedzieliśmy o Morrisie i Ruskinie, spełniając pod Tatrami jedną z ich idei, tak nie wiedzieliśmy [...] o Promethidionie”²⁷⁷. Jednak w opinii Barbary Tondos choć nie znał wprost tekstów Ruskina czy dokonań Morrisa, to mógł znać ich idee, które obecne były w ówczesnej prasie i dyskusjach środowiska artystyczno-intelektualnego²⁷⁸. O tym, że Witkiewicz uważał poglądy Ruskina za ważne i uznawał jego autorytet w sprawach sztuki może świadczyć podjęta ok. 1899 r. próba kontaktu z angielskim ideologiem i zainteresowania go sprawami stylu zakopiańskiego. Jadwiga

²⁷⁵ S. Witkiewicz, *Po latach*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 2, s. 86.

²⁷⁶ Por. A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 228.

²⁷⁷ S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903, s. 95–98.

²⁷⁸ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna...*, s. 48.

Sienkiewiczówna, córka pisarza, miała w imieniu Witkiewicza wysłać do Anglii list z dołączonymi fotografiami domów w stylu zakopiańskim, jak również otrzymać pełną aprobaty odpowiedź. O sprawie informował na łamach „Biesiady Literackiej” Antoni Chołoniewski²⁷⁹, a także Stanisław Eljasz-Radzikowski w swojej programowej publikacji²⁸⁰. Niestety korespondencja Sienkiewiczówny w archiwum Ruskina się nie zachowała i nie ma jednoznacznego potwierdzenia na jej istnienie²⁸¹.

Oryginalną i ciekawą teorię na temat źródeł stylu zakopiańskiego wysnuł natomiast Zbigniew Moździerz, kładąc nacisk na biografię Witkiewicza. Według niego twórca stylu zakopiańskiego prawdopodobnie po raz pierwszy zetknął się z tradycyjnym budownictwem drewnianym na Żmudzi, gdzie spędził wczesne dzieciństwo. Następnie podczas zesłania z całą rodziną w Tomsku spotkał się zapewne z niezwykle ozdobnym tradycyjnym budownictwem Syberii Zachodniej. Kolejnych inspiracji Witkiewicza Moździerz szukał w Rosji. Kiedy przyszedł twórca stylu zakopiańskiego był na studiach malarskich w Petersburgu odbywała się tam Wszechrosyjska Wystawa Przemysłowa, na której zaprezentowano wyroby rzemiosła artystycznego oraz pawilony zaprojektowane przez Wiktora Gartmana, czołowego reprezentanta rosyjskiego stylu narodowego, czerpiącego ze sztuki ludowej²⁸². Konkretnie elementy architektoniczne pochodzące z wyżej wymienionych inspiracji odnaleźć można w budowlach w stylu zakopiańskim, co zdaniem Moździerza potwierdzałoby jego tezę²⁸³. Wydaje się jednak, że należałoby zaznaczyć, iż takie inspiracje są co prawda prawdopodobne, ale ostatecznie niepotwierdzone, a ewentualne podobieństwo form architektonicznych nie jest chyba przesądzającym dowodem. Inny badacz stylu zakopiańskiego, David Crowley, dostrzega np. duże podobieństwo stylu zakopiańskiego do tworzonej równolegle koncepcji węgierskiego ruchu narodowego z kręgu Károlyego Kósa²⁸⁴. Można także doszukać się pewnych analogii do działalności słowackiego architekta Dušana Jurkoviča²⁸⁵. Ciekawą koncepcję interpretacyjną wysnuła ostatnio także Małgorzata

²⁷⁹ A. Chołoniewski, *Panna Sienkiewiczówna i Ruskin*, „Biesiada Literacka” 1901, nr 229, s. 56–57.

²⁸⁰ S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański*, Kraków 1901, s. 29.

²⁸¹ Por. A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, s. 229.

²⁸² Z. Moździerz, *op. cit.*, s. 300–304.

²⁸³ *Ibidem*, s. 322–323.

²⁸⁴ D. Crowley, *National Style and Nation-State...*, s. 22.

²⁸⁵ Por. np. D. Bořutová, *Listening to the Pulse of Time. Architect Dušan Jurkovič*, w: *Ver-nacular Art in Central Europe. International Conference 1–5 October 1997*, red. J. Purchla, Kraków 2001, s. 251–268.

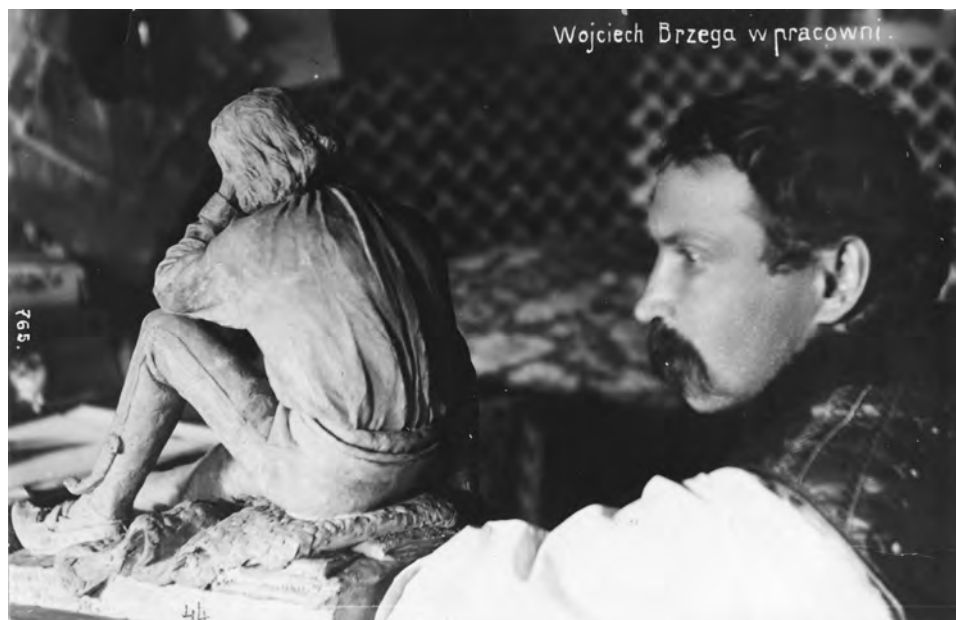
Omilanowska, która stawia tezę o zainspirowaniu się Witkiewicza norweskim stylem smoczym (*Dragestil*). Badaczka ta dostrzega zwłaszcza duże podobieństwo willi „Pod Jedłami” i restauracji w St. Hanshaugen (ob. dzielnica Oslo) wybudowanej według projektu Holma Hansena Munthego. Projekt ten, spopularyzowany przez reprodukcję w jednym z niemieckich wydawnictw poświęconych norweskiemu budownictwu drewnianemu, mógł być teoretycznie znany Witkiewiczowi, chociaż nie ma na to jednoznacznych dowodów²⁸⁶.

Wydaje się, że gdyby nawet Witkiewicz czerpał świadomie lub nieświadomie z jakichś elementów np. rosyjskiego stylu narodowego, to raczej nie pisałby o tym otwarciu. Styl zakopiański miał być przecież uznany za narodowy i pełnić symboliczne funkcje. Dla dalszego rozwoju jego idei istnienie bądź nie ewentualnych obcych zapożyczeń nie miało zresztą tak naprawdę żadnego znaczenia. Ważne było to, że spora część opinii publicznej uznała go za polski styl narodowy. Sam twórca koncepcji, jak się wydaje, również wierzył bezkrytycznie w głoszone przez siebie poglądy. Wojciech Brzega²⁸⁷, góralski rzeźbiarz, współpracownik Witkiewicza, w swoich wspomnieniach, które pisał już wiele lat po śmierci mistrza, tak to relacjonował: „Witkiewicz wierzył, że z motywów góralskich można styl polski stworzyć. Wierzył w to mocno i lata pracy włożył w te idee. [...] Mówił i pisał, że to są resztki zaginionego dawnego drewnianego stylu polskiego, że z tych resztek da się styl polski odtworzyć. Mówił: – Nasze kości będą gnić w grobie, a ojczyzna będzie nas błogosławić. Zbudujemy całą Polskę na swojską modłę”²⁸⁸. Brzega, niegdyś zafascynowany Witkiewiczem i głoszonymi przez niego ideami, z perspektywy czasu podchodził do nich krytycznie, wytykając twórcy stylu zakopiańskiego oparcie się na prostej kompilacji, błędy konstrukcyjne czy kompozycyjne, przyznawał jednak, że sami górale przyjęli nowy styl za własny i upowszechniło się wśród nich przekonanie, że jest on rdzennie podhalański. Dla jego popularności wśród stosunkowo szerokich kręgów odbiorców nie miało również znaczenia, na ile teoria Witkiewicza o przetrwaniu pradawnego stylu polskiego na Podhalu, jak w swoistym skansenie, jest prawdziwa.

²⁸⁶ M. Omilanowska, „Podwójna” rola regionalizmu. Styl zakopiański w polskiej architekturze przełomu XIX i XX wieku, w: eadem, *Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 64–67.

²⁸⁷ Wojciech Brzega (1872–1941; ur. i zm. w Zakopanem), rzeźbiarz, twórca mebli, działacz społeczny.

²⁸⁸ W. Brzega, *Żywoć górala pocziwego. (Wspomnienia i gawędy)*, wybór, oprac. i koment. A. Micińska, M. Jagiełło, Kraków 1969, s. 53–54.



42. Wojciech Brzega w swojej pracowni, pocztówka, ok. 1900–1904, nakł. Wydawnictwo Kart Ilustrowanych „Polonia” w Krakowie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/172/44

Wydaje się, że wyobrażenia na temat stylu zakopiańskiego zaszczerpione w społecznej wyobraźni przez Witkiewicza i jego zwolenników trafiły na podatny grunt.

Tymczasem styl ten rozwijał się pod kierunkiem swego twórcy i wkrótce zaświtał także pomysł zastosowania go w budownictwie sakralnym. Po udanych realizacjach stylowych willi postanowiono zastosować podobne rozwiązania w gmachach kościelnych. Tak powstała kaplica św. Jana Chrzciciela ufundowana przez Zygmunta Gnatowskiego w zakopiańskim kościele parafialnym oraz ołtarz Matki Boskiej Różańcowej w tymże kościele. Barbara Tondos uważa oba projekty za apogeum rozwoju stylu zakopiańskiego²⁸⁹. Ich realizacji towarzyszyła jednak atmosfera skandalu obyczajowego (Witkiewicz sportretował siebie jako św. Jana Chrzciciela na tle Czarnego Stawu, a Matka Boska miała ponoć rysy Marii Dembowskiej)²⁹⁰, styl zakopiański został zaś uznany za niewłaściwy dla wystroju kościoła.

Od początku bowiem stylowi zakopiańskiemu nie brakowało przeciwników, część z nich skupiła się wokół Edgara Kovátsa, dyrektora Szkoły

²⁸⁹ B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna...*, s. 179.

²⁹⁰ Por. A.D. Sznajpik, *Tatrzańska Arkadia...*, s. 163–167.



43. Ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele Najświętszej Rodziny w Zakopanem, ok. 1901 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2053/IV/4



44. Ołtarz Matki Boskiej Różańcowej w kościele parafialnym w Zakopanem, ok. 1900 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2050/IV/4

45. Kaplica Najświętszego Serca Jezusa na Jaszczurówce; fot. A. Sznapik



46. Pracownia w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, uczniowie i ich prace, pocztówka, ok. 1900–1904, nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/120



47. Motywa Zakopańskie Stanisława Witkiewicza, rys. Marian Szulc, pocztówka, w rzeczywistości motywy Edgara Kovátsa, na kartce pieczętka Zygmunta Gnatowskiego i dopisek odręczny „falszerstwo”, ok. 1900–1903, nakł. Bazar Zakopiański Kamila Bauma; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/159

Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, który starał się forsować konkurencyjny „sposób zakopański”. Odmierna nazwa wynikała z funkcjonowania wówczas jeszcze dwóch form przymiotnika utworzonego od nazwy Zakopane: zakopański i zakopiański. Obie koncepcje różniły się jednak znacznie bardziej niż tylko postacią przymiotnika. Propozycja Kovátsa było zbarokizowaną kompilacją pewnych motywów góralskich rozbudowanych w kierunku większej dekoratywności – nie miało to wiele wspólnego z rdzenną sztuką podhalańską. W 1899 r. opracował i opublikował on (doskonale wydany pod względem graficznym przez znaną wiedeńską firmę) album pt. *Sposób zakopański*²⁹¹. We wstępie do tego wydawnictwa, które ukazało się w języku polskim, niemieckim i francuskim, pisał: „U stóp Tatr, w malowniczo położonej miejscowości Zakopanem i jego okolicy,

zastałem na licznych sprzętach upiększenia, którym wysoki stopień odrębności przyznać należy. Nie badając kwestii, czy te upiększenia pochodzą od mającego tu niegdyś przebywać ludu, czy to zabytki dawniejszej sztuki polskiej, które przechowały się tu w górskim ustroniu i teraz znowu do kraju wracają, czy wreszcie mam do czynienia z samorodnym dziełem górali, zebrałem starsze elementa upiększeń, tak jak je widzę, i spróbowałem tworzyć nimi w kierunku dekoratywnym, co przedstawia 24 tablic”²⁹².

²⁹¹ M. Gładysz, *Sztuka podhalańska w twórczości Stanisława Witkiewicza*, w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 1, s. XXVI–XXVII.

²⁹² Cyt. za: [Komentarz], w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912: wokół Stanisława Witkiewicza*, oprac. M. Olszaniecka, A. Micińska, wstęp, koment. i oprac. M. Jagiełło, Kraków 1979, s. 428.

Obydwa obozy starły się w zaciętej debacie publicznej, której centrum nieoczekiwanie stał się Lwów i tamtejsze Towarzystwo Ludoznawcze²⁹³. Temat został szybko podchwycony przez prasę, na łamach której rozgorzała zażarta dyskusja. Choć początkowo mogło się wydawać, że pewną przewagę zyskał obóz zwolenników Kovátsa (wówczas profesora Politechniki Lwowskiej) – to właśnie pawilon jego autorstwa został zaprezentowany na Wystawie Światowej w Paryżu – jednak ostateczne zwycięstwo stało się udziałem obozu witkiewiczowskiego. Po zaciętej debacie publicznej wokół stylu zakopiańskiego przełom nastąpił po 1900 r. – zwycięska batalia środowiska skupionego wokół Witkiewicza sprawiła, że w szerokiej opinii publicznej uznano styl stworzony przez projektanta willi „Pod Jedłami” za narodowy. Do Zakopanego zaczęły napływać listy ze wszystkich zakątków ziem polskich, pełne entuzjazmu dla dokonań Witkiewicza.

Początki stylu zakopiańskiego łączą się bezsprzecznie z architekturą – punktem wyjścia dla rozważań Witkiewicza była przecież góralska chata. Jednak niemal od początku twórcę interesowało także zastosowanie motywów podhalańskich w rzemiośle artystycznym i tak w miarę upływu czasu styl zakopiański coraz szerzej wkraczał do sztuki stosowanej. Niektórzy badacze uważają Witkiewicza wręcz za pioniera sztuki stosowanej w Polsce²⁹⁴. Także tej dziedzinie pragnął on nadać narodowy charakter, potępiając modę na zagraniczne, drogie, często tandetne wyroby²⁹⁵. W tym wypadku wychodził w zasadzie naprzeciw społecznym oczekiwaniom. Producenci z terenu wszystkich zaborów zabiegali o jego wskazówki i projekty, umożliwiające zastosowanie stylu zakopiańskiego do wszystkich niemal przedmiotów codziennego użytku. W miarę wzrostu popularności stylu zakopiańskiego w społeczeństwie przemysłowcy chcieli korzystać z projektów Witkiewicza już nie tylko do produkcji mebli, ale także dywanów, mat, tkanin, ceramiki, wyrobów metalowych²⁹⁶. Zamówień było tak dużo, że Witkiewicz nie był w stanie nadążyć z realizacją wszystkich zleceń. W wydanym w 1904 r. zeszycie *Styl zakopiański. Pokój jadalny* pisał: „Niemniej szeroka publiczność przyjęła tę myśl skwapliwie i entuzjastycznie, żądając wprowadzenia jej w życie gwałtowniej, niż można to było

²⁹³ Debata zainicjował referat wygłoszony przez Stanisława Eljasza-Radzikowskiego na posiedzeniu lwowskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Na temat debaty i sporów wokół stylu por. B. Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna...*, s. 92–94; A.D. Sznapiak, *Tatrzańska Arkadia...*, s. 182–190.

²⁹⁴ Por. J. Majda, *op. cit.*, s. 85.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ M. Gładysz, *op. cit.*, s. XXX–XXXIX.

spełnić. Popyt, mówiąc językiem ekonomicznym, był znacznie większy od podaży. Za mało było pracowników, za mało warsztatów w stosunku do zamówień, które obejmowały ogromny zakres potrzeb życia, od sukni balowej do ornatu; od stołka do ołtarza; od łyżki do monstrancji; od domu do kościoła...”²⁹⁷.

W okresie największej popularności stylu zakopiańskiego motywy góralskie zawładnęły niemal wszystkimi dziedzinami sztuki stosowanej, a posiadanie przedmiotów codziennego użytku w stylu „narodowym” było nobilitującą demonstracją patriotyzmu. Trzeba tu jednak podkreślić wielkie zasługi Witkiewicza na tym polu, gdyż był on w zasadzie na ziemiach polskich prekursorem sztuki stosowanej²⁹⁸. Próba całkowitego zaaranżowania przestrzeni otaczającej człowieka (od architektury poprzez wyposażenie wnętrza, na drobnych przedmiotach codziennego użytku kończąc) w jednolitym stylu musi nam nasunąć pewne analogie do brytyjskiego ruchu Arts & Crafts i idei głoszonych przez Johna Ruskina, a realizowanych przez Williama Morrisa chociażby przy budowie słynnego Red House.

W okresie swej największej ekspansji styl zakopiański realizowany był w coraz szerszym zakresie rzemiosła artystycznego, ale rozszerzał się także jego zasięg terytorialny. Zwłaszcza po zwycięskiej batalii o styl zakopiański w pierwszych latach XX w. do Witkiewicza zaczęły płynąć listy ze wszystkich zaborów z prośbą o projekty domów, mebli, przedmiotów użytkowych²⁹⁹. Idea zabudowania całej Polski w stylu zakopiańskim znalazła szeroki oddźwięk w społeczeństwie. W stylu narodowym chciano budować okazałe dwory i skromne domy, szkoły, kościoły i wiele innych. Już w 1899 r. Stanisław Witkiewicz pisał do architekta Franciszka Mączyńskiego: „Nie ma Pan pojęcia, jak się styl zakopiański w Polsce rozpowszechnia i jak wielki jest czas na to, żeby miał swojego architekta. Tylko co wrócili górale z Litwy, którzy tam zbudowali stację kolei żelaznej; wysłałem w tych dniach plany do Wisły – gdzie się zakłada kolonia letnia – a na stole leżą trzy zamówienia: szkoła w Lubelskiem – dwór w okolicach Warszawy – dwór na Litwie”³⁰⁰.

Budować w stylu zakopiańskim chcieli przedstawiciele różnych grup społecznych. Wydaje się, że szczególnie arystokracja przejęła się misją

²⁹⁷ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr...*, cz. 1, s. 353.

²⁹⁸ J. Majda, *op. cit.*, s. 89.

²⁹⁹ Por. M. Gładysz, *op. cit.*, s. XXXII.

³⁰⁰ Stanisław Witkiewicz do Franciszka Mączyńskiego, Zakopane, 7 VIII 1899 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 386–387.

propagowania stylu narodowego. I tak m.in. Anna Potocka z Rymanowa chciała przebudować swój dom w stylu zakopiańskim³⁰¹, podobnie chciał zmienić wygląd swojego dworu w Przyborowie pod Tarnowem hrabia Mikołaj Rey³⁰², także księżna Pawłowa Woroniecka pragnęła wybudować murowany dwór według projektu Witkiewicza³⁰³. W stylu stworzonym przez Stanisława Witkiewicza postanowiono też zabudować nowo powstające letnisko w Wiśle. Jeden z przyszłych właścicieli domu w tej miejscowości pisał: „Motywy, bowiem zakopiańskie spotykają się tu rozrzucone po rozmaitych starych chałupach, lecz nowa tandeta budowlana i czas zacierają ich ślady. Zatem dla dobra wiślan, dla stylu, ośmieliłem się utrudzać Szanownego Pana, a przy tym i sam odnoszę korzyść wielką, gdyż jeśli kieszeń, siły i warunki miejscowe pozwolą, będę miał piękną a wygodną siedzibę”³⁰⁴.

Styl zakopiański zyskał także pewną popularność w dużych ośrodkach miejskich. Lwów np. był nie tylko miejscem zagorzałych dyskusji zwolenników i przeciwników idei witkiewiczowskiej, ale też miastem, w którym próbowano budować w tym stylu. W 1901 r. na prośbę niejakiego J. Domagalskiego Witkiewicz zaprojektował murowany dom (należy pamiętać, jak istotną kwestią dla zwolenników stylu było udowodnienie, że motywy góralskie można zastosować także w budownictwie murowanym) w stylu zakopiańskim, który miał stanąć w tym właśnie mieście³⁰⁵. Wzniesienie murowanego domu w stylu zakopiańskim we Lwowie napotkało jednak na poważne kłopoty techniczne, również efekt końcowy odbiegał nieco od oryginalnego projektu³⁰⁶. Później, czerpiąc inspiracje z twórczości Witkiewicza, architekt Jan Tarczałowicz zaprojektował jeszcze inny dom w stylu zakopiańskim w tym mieście³⁰⁷, a ponadto kilka innych ówczesnie postawionych budynków lwowskich wykazywało zbieżność z motywami zakopiańskimi³⁰⁸. Wśród znanych lwowskich osobistości,

³⁰¹ Anna Zofia Potocka do Stanisława Witkiewicza, [Rymanów], [1896 r.], w: *ibidem*, s. 202–204.

³⁰² Mikołaj Rey do Stanisława Witkiewicza, [Jarosław], [przed 1900 r.], w: *ibidem*, s. 258.

³⁰³ Pawłowa Woroniecka do Stanisława Witkiewicza, gub. warszawska, przez Sochaczew – Bielice, 21 IV 1900 r., w: *ibidem*, s. 296–297.

³⁰⁴ Henryk Dynowski do Stanisława Witkiewicza, 26/VII 1899, Wiśła, w: *ibidem*, s. 269–270.

³⁰⁵ J. Domagalski do Stanisława Witkiewicza, Lwów, 30/71901, w: *ibidem*, s. 310; a także kolejne listy tego samego autora, w: *ibidem*, s. 312–315.

³⁰⁶ Por. *ibidem*, s. 310–312, przyp. 2.

³⁰⁷ J. Majda, *op. cit.*, s. 98.

³⁰⁸ Por. *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 312, przyp. 2.

które chciały stać się właścicielami domu w stylu zakopiańskim, należy także wymienić profesora tamtejszego uniwersytetu, słynnego chirurga Ludwika Rydygiera³⁰⁹. Do sprawy popularności secesji nawiązującej do stylu zakopiańskiego we Lwowie powrócę jeszcze w jednym z kolejnych podrozdziałów.

Z dużych ośrodków miejskich, gdzie zapanowała moda na styl zakopiański, trzeba też wymienić Warszawę i jej najbliższe okolice. Witkiewicz zaprojektował m.in. duży, tym razem drewniany dwór dla Stanisława Dłużewskiego, który miał stanąć w miejscowości Dłużewo w okolicach Warszawy³¹⁰. Niestety na skutek pożaru projekt ten nie został nigdy zrealizowany³¹¹. Podjęto też próbę bardziej masowego rozpowszechnienia stylu zakopiańskiego w Warszawie i okolicy. W tej sprawie list do Witkiewicza wystosował członek Dyrekcji Głównej Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego: „Pragnę poruszyć sprawę budowy w okolicach Warszawy i w ogóle w kraju willi i domów sposobem podhalańskich stawianych. Do tego celu potrzebne mi jest zapewnienie Szanownego Pana, że chcącym sprowadzenia cieśli – górali z Zakopanego lub okolic – Szanowny Pan wskazówkami swymi dopomoże [...] czy wolno mi będzie dać tę wskazówkę ogółowi za pośrednictwem któregoś z pism, a w szczególności, jaką pomoc Pan ofiaruje, jeśli to z Jego chęciami się zgadza. Byłbym bardzo szczęśliwy, gdyby choć jeden dom zakopiański pod Warszawą z mojej inicjatywy stanął”³¹². Niestety nie znamy dalszych losów tej inicjatywy, ale z omawianego tomu korespondencji wynika, że w Warszawie – także na dużo mniejszą skalę – osoby prywatne również chciały budować dla siebie domy w nowo odkrytym stylu zakopiańskim. Tak pewna warszawianka pisała do Stanisława Witkiewicza: „Mam 57 lat, pracuję całe życie ciężko i całe życie pragnę i marzę o malusieńkim kawałeczku własnej ziemi i o domku na niej w swojskim stylu. Teraz to marzenie całego życia przychodzi do skutku, kupiłam 1 morgę ziemi i chcę zaraz przed zimą jeszcze stawić domeczek pod dach, aby go z wiosną wykończyć i od czerwca w nim zamieszkać na stałe. Do kogoż się udam o projekt na taki domek, jeśli nie

³⁰⁹ Ludwik Rydygier do Stanisława Witkiewicza, Lwów, 26 XII 1899 r., w: *ibidem*, s. 293–294; a także kolejne listy tego samego autora, w: *ibidem*, s. 294–296.

³¹⁰ Stanisław Dłużewski do Stanisława Witkiewicza, Dłużew, 6 VIII 1899 r., w: *ibidem*, s. 271; a także kolejne listy tego autora, w: *ibidem*, s. 272–277.

³¹¹ Por. *Listy Stanisława Witkiewicza z jego korespondentów, cz. 1: Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 271–272, przyp. 1.

³¹² Jan Bogusławski do Stanisława Witkiewicza, [Warszawa], 10 IX 1900 r., w: *ibidem*, s. 302–303.

do Sz[anownego] Pana, tak gorliwego krzewiciela swojskiego stylu i tak w tym rozmiłowanego?”³¹³. Z kolejnego jej listu wynika jednak, że nie doczekawszy się rychłej odpowiedzi, postanowiła powierzyć projekt komuś innemu³¹⁴. W okolicach Warszawy miały też powstać budynki użyteczności publicznej w stylu zakopiańskim: sanatorium³¹⁵, a także dworzec kolejowy w Jabłonie³¹⁶. Członek Warszawskiego Towarzystwa Higienicznego zwracał się także do Witkiewicza z prośbą o pomoc w zaprojektowaniu budynku do jednego z ogrodów dziecięcych im. W.E. Raua³¹⁷. Wiemy ponadto, że w Warszawie w tym czasie istniały dwa zakopiańskie biura projektujące budynki i przedmioty rzemiosła artystycznego, a przy ulicach Chmielnej i Chopina stały budowle według koncepcji warszawskich architektów wzorowane na stylu góralskim³¹⁸.

To duże zainteresowanie stylem zakopiańskim akurat w Warszawie nie wydaje się być przypadkowe. W latach 1890–1910 w Warszawie opublikowano trzy razy więcej artykułów poświęconych stylowi zakopiańskiemu niż w Krakowie, znacznie przecież bliższym podtatrzzańskiemu kurortowi³¹⁹. David Crowley przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje m.in. w istnieniu w Warszawie silnego ośrodka myśli pozytywistycznej, który uznawał się za ideowe zaplecze koncepcji Witkiewicza. Podkreśla także polityczne i symboliczne znaczenie popularności stylu zakopiańskiego: „Warszawa – miasto przeludnione – zmagало się zarówno z napływem nowoczesności, jak i represjami politycznymi, podczas gdy Zakopane stanowiło wizję świata idealnego. Nawet ci, którzy nie mogli udać się w podróż na południe (rosyjskie władze podejrzliwie patrzyły na podróże do zaboru austriackiego), czuli się bardziej wolni poprzez hołdowanie stylowi zakopiańskiemu, modzie popularnej w warszawskich sferach towarzyskich”³²⁰. Wydaje się, że powyższy pogląd można rozciągnąć także na pozostałą część zaboru rosyjskiego, a zwłaszcza na ziemię zabrane.

³¹³ Natalia Meissnerowa do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 1 VIII 1902 r., w: *ibidem*, s. 364.

³¹⁴ Natalia Meissnerowa do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 12 VIII 1902 r., w: *ibidem*, s. 365.

³¹⁵ Józef Polak do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 16 IV 1902 r., w: *ibidem*, s. 359–360.

³¹⁶ J. Majda, *op. cit.*, s. 98.

³¹⁷ Józef Polak do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 9 VII 1902 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów, cz. 1: Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 361–362.

³¹⁸ J. Majda, *op. cit.*, s. 97–98.

³¹⁹ D. Crowley, *Polska odnaleziona w Tatrach...*, s. 200.

³²⁰ *Ibidem*, s. 201.

Budownictwo w stylu zakopiańskim znalazło również uznanie w innych zakątkach ziem polskich. Kilka przykładów takich budowli pochodzi z Lubelskiego. Z rejonu tego pisał do Witkiewicz np. ksiądz Franciszek Mazurek, który chciał postawić plebanię w parafii w Dyss w stylu zakopiańskim, a do autora *Na przełęczy* zwracał się jako do „ojca stylu zakopiańskiego” z prośbą o pomoc³²¹. Natomiast Maria Kleniewska z Kluczkowick. Opola Lubelskiego tak zafascynowała się ideą stylu zakopiańskiego, że nie tylko postanowiła urządzić dwór w ten sposób, ale wysłała też dwóch chłopców ze swego majątku na naukę stylu do Zakopanego³²². W tym samym rejonie Polski miała być także zbudowana szkoła w stylu zakopiańskim, zaprojektowana przez Stanisława Witkiewicza³²³.

Najokazalszy chyba budynek w stylu zakopiańskim na Lubelszczyźnie to murowany dwór w Łańcuchowie, który Witkiewicz zaprojektował dla Jana Steckiego – posła do I i II Dumy, następnie członka Rady Regencyjnej, a potem senatora³²⁴. Co warto podkreślić, przyszły właściciel dworu w Łańcuchowie okazał się jednym z niewielu zleceniodawców Witkiewicza, którzy doceniali jego bezinteresowność, a nawet odczuwali pewne skrępowanie z powodu wykorzystywania go. Stecki w jednym z listów pisał: „nie umiem też znaleźć słów na wypowiedzenie Szanownemu Panu wdzięczności za grzeczność Pańską i za gotowość, z jaką Szanowny Pan służyć chce wiedzą i umiejętnością swoją człowiekowi nieznanemu. Wiem przecie, iż Pan to czyni nie dla osoby mojej, tylko przez miłość sztuki ojczystej, a jednak – znalazłszy się w położeniu pośrednika między umysłem i sercem Szanownego Pana, a wielką sprawą przyszłości, sprawą stworzenia budownictwa polskiego i nadania ziemi naszej cech oryginalnego piękna – czuję się skrępowanym i zawstydzonym, że z bezinteresownej pracy Szanownego Pana ja przede wszystkim mam pożytek ciągnąć”³²⁵. Dwór w Łańcuchowie ostatecznie stanął w 1904 r., o czym zadowolony właściciel zawiadamił

³²¹ Franciszek Mazurek do Stanisława Witkiewicza, [Dyss, 8 I 1899 r.], w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 280; a także kolejne listy tego autora, w: *ibidem*, s. 281–282.

³²² Maria Kleniewska do Stanisława Witkiewicza, Kluczkowice, 9 IX 1899 r., w: *ibidem*, s. 287–288; a także kolejne listy tej samej autorki, w: *ibidem*, s. 290–292.

³²³ Wanda Mazurkiewiczowa do Stanisława Witkiewicza, Ciecierzyn, 8 XII 1899 r., w: *ibidem*, s. 292–293.

³²⁴ Jan Stecki do Stanisława Witkiewicza, Królestwo Polskie – przez Nałęczów (gub. lubelska) w Bronicach – 11 III 1901 r., w: *ibidem*, s. 315–316; a także kolejne listy tego samego autora, w: *ibidem*, s. 317–331.

³²⁵ Jan Stecki do Stanisława Witkiewicza, Bronice, poczta Nałęczów, gub. lubelska, 25 III 1901 r., w: *ibidem*, s. 317–318.



48. Dwór w Łańcuchowie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/7780/II/5

Witkiewicza w liście: „Może nie będzie obojętna dla Szanownego Pana wiadomość, że dom nasz, wzniesiony według projektu Pańskiego, jest już gotowy i od tygodnia zamieszkały, wyglądem zaś swoim niezwykłym i bardzo ładnym budzi podziw wszystkich, którzy go widzieli. Nic też miłszego nie mogłoby być dla nas nad wywołanie naśladownictwa w okolicy bliskiej czy dalszej, naśladownictwa, które by potęgowało wielki ruch dążący do unarodowienia kultury życia codziennego”³²⁶. Kolejne dwa znane projekty w stylu zakopiańskim na Lubelszczyźnie powstały w Nałęczowie, a ich twórcą był bratanek Stanisława Witkiewicza – architekt Jan Koszczyk Witkiewicz. To on właśnie zaprojektował dla Stefana Żeromskiego stylową „Chatę”, a także ochronkę znajdujące się w tym uzdrowisku.

Styl zakopiański pojawiał się w coraz to nowych regionach ziem polskich. Między innymi pod Proszowicami w Klimontowie według projektu Witkiewicza okazały dwór wznosił miejscowy ziemianin Adam Dziejdzicki, podobno „wielbiciel twórczości” zakopiańskiego artysty³²⁷. Ponadto na

³²⁶ Jan Stecki do Stanisława Witkiewicza, Łańcuchów, poczta Łęczna, gub. lubelska, 28 VIII 1904 r., w: *ibidem*, s. 328–329.

³²⁷ T. Epsztejn, *Adam Józef Dziejdzicki (1852–1933)*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. 4, Warszawa 1998, s. 43; drewniany dwór w Klimontowie przetrwał obie wojny światowe i spłonął 7 IX 2015 r., http://proszowice.pl/asp/pl_start.asp?ref=1&typ=13&menu=1&dzialy=1&akcja=artykul&artykul=1809 (2 II 2017); por. też A. Siwek, *Dwór w Klimontowie. Uwagi o recepcji stylu zakopiańskiego w architekturze rezydencjonalnej*, w: *Dwór polski*



49. Gospoda w stylu zakopiańskim w Zagłębiu Dąbrowskim; „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, tabl. XIII

Podlasiu także postanowiono wybudować kilka budynków nawiązujących do góralszczyzny. Z Radzyna pisał do Witkiewicza w tej sprawie Antoni Brydzyński, tak argumentując te zamiary: „Wobec powszechnej dążności do wytworzenia swojskości na każdym polu pracy narodowej chcieliśmy zaprowadzić na biednym Podlasiu styl zakopiański, lecz, niestety długi czas usiłowania nasze były bezskutecznymi. Aż oto teraz, na szczęście, znaleźliśmy ludzi, którzy zgadzają się u siebie na styl zakopiański; mamy też technika, choć ciężkiego do pisania, ale obiecującego pomóc nam w naszych usiłowaniach”³²⁸. Rosnąca popularność Witkiewicza, a także pewien prasowy rozgłos towarzyszący jego działalności wpływały na coraz liczniejsze zamówienia na budowle w stylu zakopiańskim, składane z różnych stron ziem polskich. Można tu wymienić np. Przemysł³²⁹, Kielecczyznę (m.in. wystrój dworku w Oblęgorku), a nawet Zagłębie Dąbrowskie, gdzie

w XIX wieku. *Zjawisko historyczne i kulturowe*, t. 5, Warszawa 2000, s. 251–262. Według tradycji rodzinnej dwór powstał przez I wojnę światową na podstawie szkicu Stanisława Witkiewicza.

³²⁸ Antoni Brydzyński do Stanisława Witkiewicza, [Radzyń Podlaski, 26 04 1902 r.], w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 362.

³²⁹ J[ózef] W. Piech do Stanisława Witkiewicza, [Przemysł, 1 XI 1903 r. d.st.], w: *ibidem*, s. 365–366.

przy kopalni stanęła gospoda ludowa w formie willi zakopiańskiej³³⁰. Wydaje się jednak, że szczególnie silny oddźwięk styl zakopiański znalazł na Kresach Wschodnich – Wołyniu, Ukrainie, Litwie czy Białorusi. Z tych rejonów napłynęło do Witkiewicza dużo listów z prośbą o pomoc i projekty.

Popularność stylu zakopiańskiego na dawnych rubieżach Rzeczypospolitej miała szczególny wydźwięk. Dużo zamówień napływało zwłaszcza z terenu dzisiejszej Białorusi i Ukrainy. I tak np. już w 1899 r. do Witkiewicza pisał malarz Henryk Weyssenhoff – kuzyn pisarza Józefa Weyssenhoffa, który chciał w rodzinnym majątku w Russakowiczach wybudować willę w stylu zakopiańskim, wzorowaną na „Kolibie” Gnatowskiego³³¹. Rok później właściciel majątku w Niemierczu Konstanty Buszczyński zwrócił się do Witkiewicza z prośbą o zaprojektowanie pawilonu w stylu zakopiańskim na wystawę rolniczą w Winnicy w 1900 r.³³² Niecałe dwa lata później donosił Witkiewiczowi z zadowoleniem: „Z przyjemnością donoszę Panu, że i u nas zaczyna styl zakopiański trochę się przyjmować. Pod Kijowem wybudował architekt Morgulec willę taką, a w Kijowie na głównej ulicy jest witryna księgarza Idzikowskiego w czystym zakopiańskim stylu. Chcąc temu współdziałać, mam zamiar parę budyneków, które zapewne w tym roku w Niemierczu postawię, także w tym typie utrzymać; mianowicie urząd pocztowo-telegraf[iczny] na dworcu kolejowym w Niemierczu, karczmę na wsi i domek w jarach dla ogrodnika przy szkółkach owocowych i winnicy”³³³.

Wspominany przez Buszczyńskiego architekt Ignacy Morgulec, projektujący na terenie Ukrainy w stylu zakopiańskim, rzeczywiście na brak zamówień nie narzekał. Zdawał zresztą Witkiewiczowi dokładne relacje ze swoich poczynań na tym polu, korzystał także z jego rad przy realizacji konkretnych projektów. W 1901 r. pisał: „Szanowny Panie! Buduję tu willę w zakopiańskim stylu i widok jej fotograficzny będę miał zaszczyt przesłać W[ielmożnemu] Panu po jej ukończeniu. Na wsi znowu mamy budować dwór wiejski, także à la Zakopane”³³⁴. Z dalszej korespondencji wynika

³³⁰ J. Majda, *op. cit.*, s. 99.

³³¹ Henryk Weyssenhoff do Stanisława Witkiewicza, Russakowicze, 11 VII 1899 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 283; a także kolejne listy tego autora, w: *ibidem*, s. 284–287.

³³² Konstanty Buszczyński do Stanisława Witkiewicza, Niemiercze, 26 VI(9 VII) 1900 r., w: *ibidem*, s. 297–298.

³³³ Konstanty Buszczyński do Stanisława Witkiewicza, Niemiercze, 28 I(10 II) 1902 r., w: *ibidem*, s. 299–300.

³³⁴ Ignacy Morgulec do Stanisława Witkiewicza, Kijów, 24 VII(11 VIII) 1901 r., w: *ibidem*, s. 335–336.

także, że Morgulec przejęty witkiewiczowską ideą stylu zakopiańskiego nie tylko zaczął go nazywać „naszym stylem”, ale również w zabytkach architektonicznych Kresów zaczął doszukiwać się elementów charakterystycznych dla góralszczyzny³³⁵ (zwolennicy stylu z innych regionów ziem polskich, co warto wspomnieć, także prowadzili takie poszukiwania, a ich pozytywne efekty miały świadczyć o zasięgu występowania pradawnego stylu polskiego). Wydaje się, że ten architekt zyskał nawet na Ukrainie pewną sławę jako znawca stylu zakopiańskiego, co mogło być kłopotliwe, tak zwierzał się w liście Witkiewiczowi: „Co do tego stylu, to mnie tu już nim zaczynają prześladować (naturalnie bez złośliwości!), ale cóż, trudno, ja jestem człowiek taki, że jak mnie co za serce chwyci, to i trzyma, a jakże mnie tzw. zakopiańszczyzna chwycić nie miała”³³⁶.

Jednak mimo sporego zainteresowania budowy w stylu zakopiańskim natrafiały na Ukrainie na pewne trudności, wynikające z dużych kosztów drewna w tym rejonie. Dlatego często łączono elementy tego stylu z miejscową tradycją budowlaną. Morgulec pisał nawet do Witkiewicza o próbach pozyskania klientów w innych regionach, gdzie nie byłoby takich problemów z surowcem drzewnym: „Czekam z upragnieniem tych klientów, których mi W[ielmożny] Pan zapowiedział ze stron naszych. Rad bym bardzo dalej i szerzej propagować nasz styl, a tu w bliższych okolicach (koło Kijowa) trudno o budowy w tym stylu, bo na Ukrainie i Podolu budulec drogi i budują lichy z byle jakiego drzewa z gliną (wałkowanie) lub z cegły. Ja mógłbym podejmować się budowy na Mińszczyźnie, na dalszym Wołyniu i w części w mohylowskiej guberni”³³⁷. Mniej więcej w tym czasie Witkiewicz otrzymał z Kijowa list od Karola Iwanickiego – również architekta, który prosił o pomoc w sprowadzeniu góralskich cieśli do budowy dwóch stylowych domów wiejskich³³⁸.

Równie duże zainteresowanie styl zakopiański wzbudził wśród Polaków mieszkających na Litwie. W 1900 r. na przykład Witkiewicz otrzymał list z Wilna od inżyniera A. Kleina, nadzorującego budowę pałacu według gotowego, francuskiego projektu, któremu jednak postanowiono nadać cechy stylu zakopiańskiego. Jak się okazało, nie było to jednak sprawa łatwa, gdyż inżynier poza dobrymi chęciami nie posiadał zbyt gruntownej

³³⁵ Ignacy Morgulec do Stanisława Witkiewicza, Kijów, 17 IX 1901 r., w: *ibidem*, s. 337–339.

³³⁶ Ignacy Morgulec do Stanisława Witkiewicza, Kijów, 25 XII 1901 i 7 I 1902 r., w: *ibidem*, s. 340.

³³⁷ *Ibidem*, s. 341.

³³⁸ Karol Iwanicki do Stanisława Witkiewicza, Kijów, 6 X 1901 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 342.

wiedzy na temat podstawowych elementów konstrukcyjnych stylu, a jedynym dostępnym mu źródłem na ten temat była broszura Stanisława Eljasza-Radzikowskiego³³⁹ (wydrukowany wykład, wygłoszony uprzednio w Towarzystwie Ludoznawczym we Lwowie). Ten brak wiedzy nie studził jednak zapału inżyniera Kleina, który również chciał stać się propagatorem stylu zakopiańskiego i liczył na wskazówki twórcy willi „Pod Jedłami”, które pozwoliłyby mu na stylowe wykończenie tej reprezentacyjnej budowli. Na Litwie chciano budować także i na nieco mniejszą skalę, wykorzystując motywy góralskie. Tak np. w 1901 r. Witkiewicz otrzymał list z miejscowości Nowe Świąciany, którego autor pisał: „Stworzony przez Pana, a w naszej okolicy zaszczerpiony styl zakopiański zaczyna znajdować i u nas naśladowców; jeden z moich znajomych chce u siebie postawić domek w tym stylu jednopiętrowy (tj. parterowy) z salkami mniej więcej na [?] 7–8 pokoi”³⁴⁰.

W miarę popularyzacji publikacji dotyczących stylu zakopiańskiego (zwłaszcza wspomnianej już wyżej broszury Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, a także dwóch książek Władysława Matlakowskiego) realizacji projektów w tym stylu podejmowano się w najodleglejszych zakątkach dawnej Rzeczypospolitej. Wspominany wyżej inżynier Klein nie był jak się okazuje jedynym samoukiem w tej materii na Litwie. W 1902 r. Witkiewicz otrzymał list od właściciela majątku w Sejnanach (Sejmanach) w powiecie trockim, który chciał wybudować u siebie dom w stylu zakopiańskim, korzystając jedynie z dostępnych publikacji i ewentualnych uwag twórcy stylu. W liście pisał: „Mając zamiar w swoim majątku na Litwie postawić nowy mieszkalny dom w stylu swojskim i uważając za takowy jedynie tylko styl zakopiański, sprowadziłem parę dziełek traktujących o nim, by się posługiwać jak wzorami (W[ładysław] Matlakowski: *Zdobienie i sprzęt [ludu polskiego] na Podhalu* – St[anisław] Radzikowski: *Styl zakopiański*). Niestety znajduję tylko drewniane budowle, a że mój dom ma być murowany, co pod wszystkimi względami jest dla mnie wygodniej, brakuje mi odpowiednich wzorów”³⁴¹. Jak się okazało pobudki, jakimi kierował się ten właściciel majątku, były na wskroś patriotyczne, w dalszej części listu pisał: „Rzecz w tym, że w tym zakątku Litwy (trocki powiat) masa majątków przeszła do rąk obcych przybyszów, którzy postawiali budynków w swoim

³³⁹ Inż. A. Klein do Stanisława Witkiewicza, Wilno, 4(17) IX 1900 r., w: *ibidem*, s. 301–302.

³⁴⁰ St[anisław] Malecki do Stanisława Witkiewicza, Nowo [Nowe] Świąciany, 25 XII 1901 r., w: *ibidem*, s. 343.

³⁴¹ L. Wasilewski do Stanisława Witkiewicza, Sartana, 6 I 1902 r., w: *ibidem*, s. 352.



50. Władysław Matlakowski, reprodukcja portretu autorstwa Antoniego Kamińskiego z 1895 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/3306/III/3

koguckim stylu. [...] Chodzi więc o to, by pokazać tym Panom, że i my Polacy, mamy własny styl, że on jest wyższym od jarosławskiego i więcej pod względem estetycznym zadowolającym”³⁴².

Na Litwie postanowiono też wykorzystać styl zakopiański dla tworzenia budowli publicznych, co także traktowano jako wyraz uczuć narodowych. Tak powstała inicjatywa zastosowania tego stylu w tworzącym się właśnie uzdrowsku w Poładze – wówczas własności dziedzicznej Tyszkiewiczów. W imieniu tamtejszego zarządu pisał w tej sprawie do Witkiewicza kierownik literacki i artystyczny „Tygodnika Ilustrowanego” – Ignacy Matuszewski, który w swoim liście podkreślał przede wszystkim

społeczne pobudki swojego udziału w tej inicjatywie: „Udaję się do Sz[anownego] Pana z uprzejmą prośbą natury społecznej: W Poładze, która w ostatnich czasach szybko zmierza ku temu, aby z czasem stać się tego samego znaczenia stacją klimatyczno-morską w Polsce, jaką jest Zakopane, jako stacja klimatyczno-górska, postanowiono wybudować w roku przyszłym kurhauz i proszono mnie, abym zwrócił się do Sz[anownego] Pana z zapytaniem, czy Sz[anowny] Pan nie byłby tak łaskaw sporządzić ku temu odpowiedni szkic architektoniczny elewacji itp. w stylu zakopiańskim. [...] W nadziei, iż nie odmówi Sz[anowny] Pan prośbie Zarządu Połagi, który działa tu więcej w interesie społecznym niż materialnym, łączę wyrazy wysokiego szacunku”³⁴³. Z dalszej korespondencji wynika, że ów kurhauz miał mieć charakter ogólnodostępnego domu zdrojowego, koncentrującego życie towarzyskie i kulturalne gości tego kurortu. Dalszą wymianę listów w tej sprawie prowadził z Witkiewiczem Ignacy

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Ignacy Matuszewski do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 13 XII 1901 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 344.

Świętochowski, który miał pełnić w Poładze rolę lekarza zakładowego. W jednym z ostatnich listów dziękował twórcy stylu zakopiańskiego, który jak zwykle zrezygnował z jakiegokolwiek honorarium: „Najmocniej i najserdeczniej dziękując Szanownemu Panu w imieniu Połągi i jej letnich gości za Jego prawdziwie po obywatelsku zrozumiany postępek, przesyłam Mu szczerzy uścisk słoni i wyrazy wysokiego szacunku i poważania”³⁴⁴. Mimo że Witkiewicz wywiązał się ze swojego zadania znakomicie, budowy nigdy nie ukończono. Sam pomysł budowy kurhauzu w stylu zakopiańskim w Poładze, która pełniła wówczas rolę miejsca letniego wypoczynku dla polskich elit, może być jednak jeszcze jednym dowodem wyobrażeń na temat idei stylu zakopiańskiego, która służyć miała do manifestacji uczuć patriotycznych³⁴⁵.

Pisząc o budowlach użyteczności publicznej na Litwie w stylu zakopiańskim, nie można zapomnieć przede wszystkim o dworcu kolejowym w Syługudyskach, ukończonym w 1902 r. Ta skromna stacja kolejowa stała się symbolem polskości na tym terenie. Jan Gwalbert Pawlikowski w zbiorze *O lice ziemi* (1938) podał, że kiedy wybudowany przez zakopiańskich górali dworzec kolejowy, reklamowany jako polski, był już gotowy, to z najodleglejszych stron zjeżdżali się Polacy, nieraz nie kryjąc wzruszenia, traktowali ten skromny budynek dworcowy jako swoistą świętość narodową³⁴⁶. Analizując budowę stacji kolejowej w Syługudyskach, Andrzej Szczerski ocenia ją jako dzieło programowe twórcy stylu zakopiańskiego, a zarazem patriotyczny manifest. Projekt ten interpretuje jako przejaw realizacji idei jagiellońskiej, która miała być głównym motywem działań Witkiewicza, jedną z przesłanek koncepcji stylu zakopiańskiego. „Dla Witkiewicza dworzec w Syługudyskach był więc przede wszystkim romantyczną próbą ocalenia cywilizacyjnej wspólnoty ziem jagiellońskiej Rzeczypospolitej. Idea ta była esencją jego twórczego życia – nic więc dziwnego, że w kaplicy jego autorstwa na Jaszczurówce w Zakopanem (1904–1906) znalazły się witraże z przedstawieniami Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej, a na grobie artysty za zakopiańskim cmentarzu Na Pęksowym Brzyzku ustawiono w 1921 roku żmudzki krzyż smutkalis”³⁴⁷.

³⁴⁴ Ignacy Świętochowski do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 9 III 1902 r., w: *ibidem*, s. 350.

³⁴⁵ M. Omilanowska, *Nadbałtyckie Zakopane. Połąga w czasach Tyszkiewiczów*, Warszawa–Sopot 2011, s. 116.

³⁴⁶ Cyt. za: J. Majda, *op. cit.*, s. 93.

³⁴⁷ A. Szczerski, *Styl narodowy – Zakopane, Litwa i esperanto*, w: *idem*, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 32.



51. Stacja kolejowa w Syługudyszkach na Litwie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/4512/IV/12

Również Polacy z innych ziem kresowych zdecydowali się na stosowanie stylu zakopiańskiego. W cytowanym już zbiorze korespondencji możemy znaleźć np. list dotyczący budowy domu na Białorusi³⁴⁸, a także kaplicy na Wołyniu (wzorowanej na tej stojącej na Jaszczurówce)³⁴⁹. Wydaje się, że szukając odpowiedzi na pytanie, dlaczego właśnie na Kresach dawnej Rzeczypospolitej styl zakopiański spotkał się z tak szerokim oddźwiękiem, należałoby to zjawisko powiązać z sytuacją narodową Polaków zamieszkujących te tereny. Ponieważ ucisk zaborczy był tam szczególnie dotkliwy, można uznać, że podejmowanie budowy w stylu zakopiańskim mogło być traktowane

jako swoista manifestacja patriotyczna, jedna z niewielu możliwych w tej sytuacji. Za taką interpretacją mogłoby przemawiać chociażby znaczenie, jakie przypisywano dworcowi kolejowemu w Syługudyszkach.

Nieco inna motywacja kierowała Polakami, którzy z wyboru lub konieczności znajdowali się na emigracji, w niemal wszystkich zakątkach świata. Z tęsknoty za ojczyzną chcieli wokół siebie stworzyć otoczenie kojarzące się jednoznacznie z rodzinnym krajem. Witkiewicz otrzymywał więc od nich listy z prośbą o projekty domów, mebli bądź innych przedmiotów codziennego użytku w stylu zakopiańskim. Z Moskwy np. pisał do niego Bolesław Jaroszyński: „Wiem, że Sz[anowny] Pan proteguje ten styl, mam chęć wybudować tu, koło Moskwy, w lesie sosnowym mieszkanie letnie, a może i razem zimowe. Żeby Sz[anowny] Pan był łaskaw udzielił mi w tym swej rady, gdzie mogę dostać stosowne album, albo sam zechciał mi naszkicować domek piętrowy w stylu naszym – byłbym bardzo obowiązany, koszta wszystkie zwróciłbym z wdzięcznością; byłoby bardzo przyjemnie mieć tu,

³⁴⁸ H. Mężynska [?] do Stanisława Witkiewicza, Kraków, 21 II 1902 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 357–358.

³⁴⁹ Antonina Sterpińska [?] do Stanisława Witkiewicza, [Wólka, 14 X 1906 r.], w: *ibidem*, s. 372–373.

daleko od kraju, chociaż swojski domek”³⁵⁰. Witkiewicz otrzymał także telegram z prośbą o pomoc w budowie domu w stylu zakopiańskim na Kaukazie, nad Morzem Czarnym³⁵¹. Pojawił się też pomysł zabudowania w stylu zakopiańskim Parany – jednego ze stanów Brazylii, gdzie w czasach gorączki złota zamieszkała liczna polska kolonia, pisał do Witkiewicza w tej sprawie wyjeżdżający tam Ludwik Bielecki³⁵². Wiadomo też, że styl zakopiański wśród Polonii brazylijskiej propagował brat Jerzego Warchałowskiego (współorganizatora Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana) – Kazimierz, osiadły wówczas na stałe w Kurytybie (stolicy Parany)³⁵³.

Pisząc o rozprzestrzenianiu się stylu zakopiańskiego, należy też wspomnieć o próbach jego popularyzacji na rynku europejskim. Kwestii niezrealizowanego projektu zaprezentowania stylu zakopiańskiego na Wystawie Światowej w Paryżu poświęcę nieco miejsca w kolejnym rozdziale, relacjonując debatę prasową związaną z tym wydarzeniem. Warto także wspomnieć o uwieńczonym sukcesem udziale architekta Franciszka Mączyńskiego w konkursie architektonicznym w Paryżu oraz o realizacji pomysłu wyprodukowania przez słynną fabrykę porcelany w Sèvres serwisu ozdobionego motywami zakopiańskimi. Trzeba jednak podkreślić, że próby te nie przyniosły jakichś szczególnych efektów, a popularyzacja stylu zakopiańskiego poza granicami ziem polskich odbywała się przede wszystkim wśród rozsianych po całym świecie Polaków. Chociaż zdarzały się też wypadki, że góralszczyzna w wersji witkiewiczowskiej wzbudzała pewne zainteresowanie wśród cudzoziemców, którzy następnie zamawiali projekty willi lub mebli w tym stylu. Prasa donosiła np. o Niemcu z Saksonii, który chciał budować u siebie dom w stylu zakopiańskim, o pewnym Amerykaninie, który sprowadził do siebie stolarza z Poronina, aby wykonał mu stylowe wnętrza mieszkania, a także o Francuzie budującym domek myśliwski w Orleanie z wykorzystaniem motywów zakopiańskich. Co jednak oczywiste, styl zakopiański największe znaczenie miał na ziemiach polskich i wśród Polaków pozostających na emigracji w różnych częściach świata.

Pisząc o rozprzestrzenianiu się tego stylu na terenie ziem dawnej Rzeczypospolitej, przywoływałam listy od wielu korespondentów, dotyczące

³⁵⁰ Bolesław Jaroszyński do Stanisława Witkiewicza, [Moskwa, 6(19) VIII 1904 r.], w: *ibidem*, s. 370.

³⁵¹ F. Andracki do Stanisława Witkiewicza, Bieszeńkowiec, Białoruś, 11 V 1902 r., w: *ibidem*, s. 363.

³⁵² Ludwik Bielecki do Stanisława Witkiewicza, Łyszkowice, 16 XI 1900 r., w: *ibidem*, s. 303.

³⁵³ Por. *ibidem*, s. 584, przyp. 1.

jedynie różnego rodzaju budowli. Wcześniej wspomniane zamówienia na wszelkiego rodzaju przedmioty codziennego użytku również pochodziły z obszaru niemal wszystkich ziem polskich. Założyłam jednak, że o rozszerzeniu geograficznym wpływów stylu zakopiańskiego można mówić przede wszystkim w tych rejonach, gdzie podejmowano się budowania prywatnych bądź publicznych obiektów w tym stylu, gdyż w porównaniu do sztuki użytkowej wykorzystującej te motywy podjęcie budowy wymagało znacznego wysiłku finansowego i organizacyjnego, co mogłoby świadczyć o trwalszym ugruntowaniu się idei stylu zakopiańskiego w tych regionach. Jak można było zauważyć, największy rozwój terytorialny stylu zakopiańskiego przypada na koniec XIX i pierwsze lata XX w. Po wyjeździe schorowanego Witkiewicza na kurację do Lovranu w 1908 r. popularność tej koncepcji zaczęła maleć, ograniczając się z czasem jedynie do rejonu Podhala. Jednak na przełomie XIX i XX w. idea promowania stylu zakopiańskiego jako narodowego znalazła szeroki oddźwięk społeczny, spełniając (zwłaszcza na terytorium ziem zabranych) rolę swoistej manifestacji patriotycznej.

Barbara Tondos wymienia trzy cechy stylu zakopiańskiego, które przesądziły o jego niezwykłej popularności: powszechność, malowniczość, poszanowanie dla autonomii ludowego partnera³⁵⁴. Jak słusznie zauważa, te znamiona stylu, wyodrębnione na podstawie wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, pasują bardziej do opisu dzieła literackiego niż architektury. W okresie swojego największego rozkwitu styl zakopiański wypełnił z pewnością znamiona powszechności. Przy projektowaniu kolejnych budowli czy sprzętów użytkowych Witkiewicz zawsze podkreślał konieczność poszanowania sztuki góralskiej i postępowania zgodnie z jej logiką. Najtrudniejsza do zdefiniowania, najbardziej subiektywna, a zarazem jak się wydaje najważniejsza, wydawała się kategoria malowniczości. To, co mogło wpływać na dużą popularność stylu było też powodem krytyki ze strony zawodowych architektów, którym trudno było zrozumieć tę dominację idei stylu zakopiańskiego nad jego założeniami konstrukcyjnymi³⁵⁵. Prześledźmy teraz wybrane głosy pojawiające się na łamach fachowego czasopisma „Architekt” dotyczące koncepcji Witkiewicza i jej realizacji.

Już w pierwszym numerze tego czasopisma jego założyciel i redaktor naczelny Władysław Ekielski postanowił poświęcić uwagę Zakopanemu i motywom góralskim. Był to czas dużej popularności tego tematu

³⁵⁴ B. Tondos, *O niektórych cechach stylu zakopiańskiego...*, s. 332.

³⁵⁵ Por. *ibidem*, s. 333.

(m.in. w związku z kwestią zaprezentowania stylu zakopiańskiego na Wystawie Światowej, do czego powrócę w kolejnym rozdziale). Ekielski, jak się zdaje, postanowił poprzeć swojego kolegę po fachu Edgara Kovátsa, który był również zawodowym architektem. W swoim artykule pisał m.in.: „Formy góralskie ciesielskie i dekoratywne w całości i wzajemnym do siebie stosunku, to co potocznie nazywamy stylem, albo sposobem zakopiańskim: pierwszy p. E. Kováts nazwał wydany przez siebie zbiór projektów na tle motywów zakopiańskich sposobem, rozumiejąc zapewne, że skoro aplikacja motywów wyraźnie w materiale drzewnym powstałych i do dziś wyłącznie prawie do motywów drzewnych zastosowanych jeszcze nie ogarnęła szerokich horyzontów sztuki budowania i nie wiadomo, czy je kiedy ogarnie, tedy jeszcze nie zasługuje na szerokie miano stylu: – nie możemy więc zrozumieć bezwarunkowego, a ostrego potępienia tego wydarzenia, a zgoła stawianej propozycji zastąpienia wyrazu sposób, wyrazem rodzaj”³⁵⁶. W dalszej części artykułu Ekielski co prawda dostrzegał zasługi Witkiewicza i innych osób z nim zaprzyjaźnionych, ale wydaje się, że nie do końca rozumiał ideę stylu zakopiańskiego.

Po raz kolejny głos w tej sprawie postanowił zabrać tuż po burzliwej debacie z 1901 r., która przetoczyła się przez prasę, znowu biorąc w obronę stanowisko Kovátsa. Podkreślał, że jedną z podstawowych zasad sztuki jest wolność wyboru artysty. „W myśl tej zasady niesłusznym jest tak daleko idące poniżenie zajętego przez prof. Kovatsa stanowiska, a to tem więcej, że motywa ludowe będą musiały chyba zmienić swe wyłączne tło, muszą one dostać głęboką podstawę sztuki ogólnej, budowę wykwintną, one muszą wyjść z zaczarowanego koła jednej wsi lub okolicy, muszą żyć, mieć zdolność rozwoju, inaczej przyszloby zwątpić o ich szerszym znaczeniu”³⁵⁷. Po części postulaty te miało spełnić powstające w tym czasie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, którego celem była próba odrodzenia sztuki poprzez motywy ludowe z ziem polskich, nie tylko Zakopanego.

W dalszej części polemicznego artykułu Ekielski podkreślał też, że razi go używanie terminu „styl”, za takie uważał bowiem jedynie historyczne kierunki w architekturze, wyróżniające się odrębnymi zasadami konstrukcji, dotyczące wyłącznie trwałych budowli w kamieniu³⁵⁸. Ponadto burzliwą debatę wokół stylu zakopiańskiego uznawał za swego rodzaju walkę z zawodowymi architektami. Oto po jednej stronie barykady mieli stać

³⁵⁶ W. Ekielski, *Zakopane*, „Architekt” 1, 1900, nr 1, s. 14.

³⁵⁷ *Idem*, *Spór o zakopiańszczyznę i styl polski*, „Architekt” 3, 1902, nr 6, s. 59.

³⁵⁸ *Ibidem*, s. 60–61; nr 7, s. 81.

artyści malarze, zbieracze sztuki ludowej i zapaleni amatorzy, a po drugiej fachowcy w osobie Edgara Kovátsa, profesora Politechniki Lwowskiej. Oburzając się na ostrą krytykę pod adresem swojego środowiska zawodowego, Ekielski odpychał zarzuty, przypominając, że działalność architektów podlega różnym ograniczeniom i w istocie zależy od zasobności i gustów społeczeństwa: „jaka społeczność, zatem uboga, czy bogata, wrażliwa na piękno, czy nie, takich też ma architektów i architekturę”³⁵⁹. Dla obozu witkiewiczowskiego była to walka o ideę i symbol, dla architektów o poprawność konstrukcji i właściwe używanie pojęć. Ciężko było więc znaleźć płaszczyznę porozumienia.

Głos w sprawie stylu zakopiańskiego zajął także inny architekt związany z tym czasopiśmem – Jan Sas Zubrzycki. Po teoretyku, który jak pamiętamy był bardzo zaangażowany w poszukiwanie stylu narodowego, można by się było spodziewać większego zrozumienia dla koncepcji Witkiewicza. Tymczasem Zubrzycki swój obszerny artykuł (opublikowany w czterech kolejnych numerach pisma) zatytułował *Sposób zakopański w architekturze*, nawiązując jednoznacznie do albumu wydanego przez Kovátsa. Mimo to wydaje się, że zdawał sobie sprawę z emocjonalnego stosunku środowisk artystycznych do odkrytego w Zakopanem stylu. „Nie potrzeba udowadniać ważności pytania, o ile odcień tzw. zakopański może znaleźć zastosowanie w architekturze. Jest to sprawa żywotna, od lat wielu zajmująca umysły wybitne. Poruszyli ją artyści malarze i obudzili dlatego przedewszystkiem, że na dziełach zakopańskich istnieje pierwiastek malowniczy, poniekąd rzecz można poetyczny, jaki uderza w oczy pragnące artyzmu i szukające podniety fantazyjnej. Malarze odczuli to prędzej niż zrozumieli, ile na chatach zakopańskich i ich sprzętach tkwi wdzięku zachwycającego wzrok rozbudzony; – tem się tłumaczy ich wystąpienie najpierwsze w podniesieniu zalet, które przechowały się u stóp granitowych turni jakby w zasklepieniu, jakby pod lawą ciszy ustronnej, w ukryciu, na uboczu ruchu światowego”³⁶⁰.

W przytoczonym wyżej fragmencie widać dalekie echa poglądów Witkiewicza. Jednak mimo deklarowanych wyrazów uznania dla tego artysty, Zubrzycki również zanegował używanie nazwy „styl” dla określenia twórczości opartej na motywach zakopiańskich. Pomijając wywód teoretyczny Zubrzyckiego na temat definicji tego terminu, jego zarzuty sprowadzają się przede wszystkim do tego, że formy architektury proponowanej

³⁵⁹ *Ibidem*, nr 7, s. 82.

³⁶⁰ J. Sas Zubrzycki, *Sposób zakopański w architekturze*, „Architekt” 7, 1906, nr 1, s. 3.

przez Witkiewicza są za mało rozwinięte i udoskonalone, a ponadto wszystkie motywy dekoracyjne i założenia konstrukcyjne przystosowane są wyłącznie do drewna, stąd zdaniem Zubrzyckiego miała wynikać obojętność architektów, niewidzących przyszłości dla rozwoju tego kierunku³⁶¹. Zubrzycki uważał jednak zadanie przełożenia góralskich motywów dekoracyjnych na materiał kamienny za trudne, ale nie niewykonalne. Dostrzegał przy tym udane próby wykorzystania dekoracji zakopiańskich w sztuce użytkowej, choć przyznawał, że dalszy rozwój tej koncepcji zależy od twórczego przystosowania jej do współczesnych potrzeb przez zawodowych architektów³⁶².

Tematyka budownictwa drewnianego pojawiała się już wcześniej w dyskursie społecznym. Padały co prawda propozycje odrodzenia architektury poprzez czerpanie z zabytków drewnianych, ale pochodziły raczej z kręgu historyków sztuki bądź etnografów³⁶³. W debacie wokół ówczesnej architektury tematyka ta stanowiła jednak raczej margines³⁶⁴. Jan Sas Zubrzycki był tutaj wyjątkiem. Prowadząc badania również nad zabytkami architektury drewnianej, doszedł (jak pamiętamy) do wniosku, że odrębne, rodzime cechy w stylach historycznych wykształciły się właśnie dzięki inspiracjom z budownictwa drzewnego. Zapewne dlatego w cytowanym artykule dopatrzył się pokrewieństwa między motywami zakopiańskimi a zabytkami średniowiecza. Z pełnym przekonaniem pisał: „Ktokolwiek bliżej zbadał pierwiastki budownictwa zakopańskiego, ten przyznać musi, że tkwi w nim wiele powagi i takiej formy, która w najlepszej zgodzie pozostaje ze sztuką gotycką”³⁶⁵. Znając poglądy Zubrzyckiego, przybliżone w poprzednim rozdziale, i jego uwielbienie dla gotyku, porównanie to można uznać za przejaw uznania. Ponadto opinia ta wpisywała się w koncepcje Witkiewicza o przetrwaniu w Zakopanem form starodawnego stylu polskiego. Mimo to Zubrzycki z uporem podkreślał, że usiłowania twórcy willi „Pod Jedłami” nie zasługują na razie na miano stylu. Dalszy rozwój zależał jego zdaniem od zaangażowania zawodowych architektów i prób przeniesienia charakterystycznych motywów drewnianych na kamień i cegłę, co zdaniem Zubrzyckiego, było jak najbardziej naturalną linią rozwojową³⁶⁶.

³⁶¹ *Ibidem*, s. 9–10.

³⁶² *Ibidem*, nr 2, s. 31–32.

³⁶³ Por. np. K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903, s. 520.

³⁶⁴ G. Ruszczyk, *Poglądy na architekturę drewnianą w Polsce w 2. połowie XIX i na początku XX wieku*, w: *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991, s. 143.

³⁶⁵ J. Sas Zubrzycki, *Sposób zakopański w architekturze...*, nr 3, s. 56.

³⁶⁶ *Ibidem*, nr 4, s. 77–80.



52. Poświęcenie kamienia węgielnego pod murowanicę Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, 31 III 1922 r., przemówienie Kazimierza Dłuskiego; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/3527/II/9



53. Gmach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, widok współczesny; fot. A. Sznapiak

Powyżej zaprezentowałam szczegółowo krytykę stylu zakopiańskiego ogłoszoną na łamach opiniotwórczego czasopisma „Architekt”. Wbrew nadziejom Zubrzyckiego architekci nie podjęli wysiłków w celu rozwoju koncepcji Witkiewicza, jak się wydaje mogło to być jedną z przyczyn powolnego wygasania tego projektu ideowego. Jeszcze w 1904 r. Witkiewicz mógł stwierdzić z całą stanowczością: „Dziś jest pewnikiem, że budownictwo to było w Polsce powszechnym, że zajmowało całkowicie jej rdzenne siedziby i sięgało razem z innymi jej wpływami na wschód, że styl zakopiański mógłby być po prostu nazywany stylem polskim”³⁶⁷. W 1908 r. schorowany Witkiewicz wyjechał jednak na leczenie do nadadriatyckiej miejscowości Lovran. Bez swego charyzmatycznego twórcy i głównego ideologa styl zakopiański powoli tracił na znaczeniu. Co prawda nawet na odległość próbował on wywierać wpływ na rozwój stylu, publikując czy konsultując projekty, jednak postępująca choroba znacznie ograniczała jego aktywność także w tym zakresie. Ostatni projekt, który współtworzył, to gmach Muzeum Tatrzańskiego, którego budowa rozpoczęła się w 1913 r, a zakończyła ostatecznie w 1924 r. Witkiewicz nigdy już jednak nie ujrzał swojego ostatniego dzieła. Zmarł we wrześniu 1915 r. w Lovranie. Uroczysty pogrzeb, który odbył się w Zakopanem, miał charakter manifestacji patriotycznej³⁶⁸.

W czasie, kiedy styl zakopiański święcił swoje największe sukcesy, w Wielkim Księstwie Poznańskim Zygmunt Czartoryski, znany wielkopolski ziemianin i działacz społeczny, opublikował broszurę, która położyła podwaliny pod drugi bardzo ważny kierunek, będący próbą stworzenia innej wersji stylu narodowego, czym zajmę się w kolejnym podrozdziale, starając się odtworzyć koncepcję ideową, która przyczyniała się do narodzin stylu dworskowego.

2.2. Zygmunt Czartoryski *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim, czyli u źródeł stylu dworskowego*

Styl dworski³⁶⁹, który będzie przedmiotem naszego zainteresowania w tym podrozdziale, ukształtował się w zupełnie odrębny sposób niż styl zakopiański. Nie był wynikiem koncepcji ideowej jednego człowieka, a jego

³⁶⁷ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny...*, s. 360.

³⁶⁸ W. Brzega, *op. cit.*, s. 86–88.

³⁶⁹ Styl dworski ma bogatą i różnorodną literaturę; zob. np.: M. Leśniakowska, „*Polski dwór*”: wzorce architektoniczne, mit, symbol, Warszawa 1996; *eadem*, *O rodzimości negatywnej*,

założenia nie formowały się w ogniu ostrej krytyki i zaciętej debaty publicznej, jak miało to miejsce w przypadku poprzednio omawianego kierunku. Jego podstawowe założenia kształtowały się ewolucyjnie, w długim okresie. Być może dlatego nie miał tylu wrogów i nie wzbudzał tylu emocji co koncepcja Witkiewicza.

Kształtowanie się poglądów na temat rodzimości dworu trwało przez cały wiek XIX. Inspirujące znaczenie dla podjęcia tej tematyki miał *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III* autorstwa Jędrzeja Kitowicza, dzieło powstałe jeszcze w XVIII w., ale opublikowane dopiero w latach 1823 i 1840–1841. Tam po raz pierwszy pojawiła się tematyka dworu jako budowli związanej z duchem narodowym³⁷⁰. Tezy tam zawarte powtarzane później były w kolejnych publikacjach. Tak podsumowuje to Marta Leśniakowska: „Początki historiografii dworu miały więc charakter rozważań ogólnokulturowych, w głównej mierze opartych na ówczesnym erudycyjno-genetycznym, filologicznym wzorcu pisarstwa historycznego, zaś wśród autorów zarysowała się wyraźna polaryzacja postaw. Niektórzy, zasugerowani działalnością architektów i teoretyków o orientacji kosmopolitycznej, stanęli na pozycjach okcydentalnych, inni skierowali się ku argumentacji «pre-nacjonalistycznej», mającej utwierdzać «rodzimość» i wyjątkowość dworu jako wyróżnika budownictwa Polaków od budownictwa zaborców”³⁷¹. Zwolennicy rodzimości dworu udowadniali swoje racje, szukając genezy szlacheckiej siedziby w chłopskiej chacie. Podobnie jak później w przypadku stylu zakopiańskiego używano argumentacji zgodnej z duchem epoki, odnosząc się do dawności i ludowości.

Pierwszym, który wprost sformułował pogląd, że źródeł architektury narodowej należy szukać w chłopskiej chałupie, był architekt Bolesław Paweł Podczaszyński, który w 1851 r. opublikował projekt dworu będący

w: *Architektura XIX i początku XX wieku...*, s. 127–135; *eadem*, „Jam dwór polski...”, czyli raz jeszcze o mityzacji w nauce, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 44, 1990, nr 3, s. 29–34; *eadem*, *Jak budowano „polski dwór”*, w: *Dwór polski. Architektura, tradycja, historia*, Kraków 2006, s. 7–48; T.S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, zwł. rozdz. *Dwór polski tuż przed I wojną światową*, s. 208–242; J. Skuratowicz, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981; *idem*, „Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto...*, s. 125–143; M. Rydel, *Jam dwór Polski*, Gdańsk 1993; *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, t. 1–9, Warszawa–Kielce 1990–2008; A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*; *idem*, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

³⁷⁰ M. Leśniakowska, „Polski dwór”: wzorce architektoniczne..., s. 37.

³⁷¹ *Ibidem*.

ilustracją jego poglądów³⁷². Jednak badania nad dworem na szerszą skalę podjęto dopiero pod koniec XIX w., „w atmosferze programowego poszukiwania stylu narodowego, wspartego młodopolską mitologią prochłopską, która stanowić miała przekaz propagandowy sterujący zbiorowymi wyobrażeniami”³⁷³. Na podstawie ustaleń etnografów i historyków sztuki powszechnie przyjęto, że użycie drewna jako materiału świadczy o rodziomości danej budowli. Przeświadczenie o dawności i rodziomości dworu w typie polskim, a także o jego genetycznym pokrewieństwie z chłopską chałupą legło u podstaw nośnej jak się okazało idei. Tadeusz Jaroszewski za istotny czynnik uważa też odradzanie się zainteresowania klasycyzmem wśród niektórych architektów, które datuje na lata 70. XIX w.³⁷⁴ W tej atmosferze powstała w Poznańskim broszura Zygmunta Czartoryskiego – jak się okazało miała ona dużo większe znaczenie dla rozwoju przyszłego stylu dworkowego niż początkowo mogłoby się wydawać.

Autor tej publikacji (1853–1920) był ziemianinem z Poznańskiego, twórcą wielu pism gospodarczych i politycznych³⁷⁵. W latach 1877–1879 studiował rolnictwo na Uniwersytecie w Wittenberdze. W 1880 r. objął w zarząd po ojcu Rokosowo i Bączylas, a w 1896 r. otrzymał w spadku po matce Dzieżczynę i Szczukowo. W tym samym roku wziął ślub z Zofią Lubomirską. Wcześniej dużo podróżował po Francji, Anglii, Czechach, ale przede wszystkim po dawnym terytorium Polski. We wspomnieniach rodzinnych jawi się jako odludek, jednak również gorący patriota, żywiący niechęć do Niemczyzny. Walczył w obronie ziemi i kultury staropolskiej. Znany był także z działalności społecznikowskiej, zakładał ochronki, świetlice, wspierał ubogą ludność. Występował też stanowczo w obronie języka ojczystego, procesując się o polskie napisy i adresy. W 1908 r. na łamach „Dziennika Poznańskiego” wystąpił w obszernej polemice przeciwko ustawie uwłaszczeniowej.

Jego publikacja *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim* była wielokrotnie przywoływana przez historyków sztuki zajmujących się badaniem stylu dworkowego. Wydaje się jednak, że dotąd nie przeanalizowano szczegółowo treści ideowych w niej zawartych. W czasach Kulturkampfu miała ona także znaczenie polityczne, przeciwstawiając się (oczywiście nie wprost) postępującej germanizacji. Wbrew pozorom wydaje się, że nie

³⁷² *Ibidem*, s. 42–44.

³⁷³ *Ibidem*, s. 48.

³⁷⁴ T.S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności...*, s. 215.

³⁷⁵ Informacje biograficzne za: A. Skałkowski, *Zygmunt Czartoryski*, w: PSB, t. 4, 1938, s. 304; źródła: informacje rodzinne i wspomnienia Bronisława Załuskiego.

należy tej pracy traktować wyłącznie jako poradnika dotyczącego budowy dworu. Interesować nas będzie przekaz ideowy, dający się odczytać niekiedy pomiędzy wierszami. Prześledźmy teraz dokładnie treści owej broszury.

We wstępie Czartoryski uzasadnił wybór i wagę podjętego tematu: „Każdy kraj ma pewne cechy zewnętrzne, oryginalne, odróżniające go od krajów postronnych. Cechy te nadaje krajom po części przyroda, jak np. górzystość, lesistość, bagnistość i.t.p. – ale w części większej obyczaje zamieszkujących je ludzi, a więc strój oryginalny ludowy, a jeszcze więcej sposób i kształt budowania domostw. Tak i naszemu krajowi właściwym był niegdyś oryginalny styl budownictwa, przynajmniej wiejskiego, wyrobiony wiekami, zastosowany do środków i materiałów budowlanych miejscowych, odpowiadający klimatowi krajowemu, potrzebom i zwyczajom mieszkańców”³⁷⁶. Za powolny zanik tego stylu obwiniał „teraźniejsze prądy niwelacyjne” i kosmopolityzm, zacierający wszelką odrębność i oryginalność. Jego zdaniem najgorsza sytuacja była właśnie w Poznańskim, gdzie styl swojski ustąpił miejsca budownictwu niemieckiemu. Była to według niego sytuacja niezmiernie groźna. Nie tylko język ojczysty czy ziemia powinny podlegać ochronie, ale również rodzimy styl budownictwa. „Wraz z upadkiem stylu krajowego zaciera się cecha kraju zewnętrzna rodzima, swojska. Styl budownictwa zachodni wyciska na kraju piętno obce, cudzoziemskie, kosmopolityczne”³⁷⁷. Czartoryski uważał zatem, co warte podkreślenia, że własny styl budownictwa jest jednym z ważniejszych elementów tożsamości narodowej.

W pierwszej części pracy, zatytułowanej *O znamionach stylu krajowego w budownictwie wiejskim*, w kolejnych rozdziałach autor zawarł szczegółowy opis dworku w stylu rodzimym. Na początek przedstawił dokładnie właściwe usytuowanie i zewnętrzny układ dworu. Podkreślił, że ponieważ w przeciwieństwie do miasta ziemia na wsi nie jest droga, nie powinno się powiększać budynku o kolejne piętra, tylko rozbudowywać na szerokość, gdyż – jak podkreślał – bieganie po schodach jest niezdrowe nawet dla służby³⁷⁸.

Szczególnie dużo miejsca poświęcił wyglądowi zewnętrznych ścian domostwa. Przy tej okazji z żalem wskazał, że najwłaściwszy dla stylu krajowego drewniany surowiec jest już prawie nieosiągalny: „Mam na myśli tylko ściany murowane z cegły palonej, gdyż ściany drewniane, lubo pod

³⁷⁶ Z. Czartoryski, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, Poznań 1896, s. 1.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*, s. 5–6.

każdym względem najzdrowsze u nas są już za drogie³⁷⁹. Ściany powinny być podwójne, a mury im grubsze tym lepsze, gdyż są bardziej okazałe i lepiej odpowiadają krajowemu stylowi i klimatowi. Drugą istotną cechą „stylowych” ścian zewnętrznych jest to, że muszą być koniecznie bielone: „w stylu krajowym wszystkie ściany przy wszystkich budynkach murowanych jakich bądź, tak przy domach mieszkalnych, jak przy stajniach, magazynach, stodołach, i.t.p. również wszystkie mury stojące osobno, filary, bramy, mosty murowane, bez wyjątku tynkowane być mają, bielone wapnem, równo i gładko, bez żadnych sztucznych odcieni, ani fug, ani deseni, sztucznych nierówności. Ściany i jakie bądź mury nietynkowane, tak zwane z cegły czerwonek, fugowane, stylowi krajowemu wręcz sprzeciwiają się³⁸⁰. Czerwoną, fugowaną cegłę uważał za główną cechę stylu północnoniemieckiego, który przez bezmyślną modę wypierał z Poznańskiego niemal całkowicie budownictwo rodzime. Wykonawcy sprowadzeni z Prus i wykształceni na wzorach zachodnich kopiują gdzie mogą „ohydny styl pruski”, a jak dobitnie podkreślał Czartoryski: „Zostawienie gdziekolwiek muru czerwonego, nie tynkowanego, najokropniejszą przeciw stylowi krajowemu jest herezją³⁸¹”.

Drugą równie ważną według autora cechą zewnętrzną stylu krajowego jest konstrukcja dachu i okapu, nadająca budowli rodzimy charakter: „Oprócz ścian bielonych głównie konstrukcja okapu i dachu istotę stylu krajowego w budownictwie stanowi. Konstrukcja okapu, a w następstwie i dachu całego jest najważniejszą częścią stylu krajowego w budownictwie³⁸². Szczególnie ważne jest, aby okap miał odpowiednią szerokość – od pół łokcia do dwóch, a nawet więcej. Dalej autor omówił szczegółowo techniczne rozwiązania, takie jak właściwe podwieszenie, podciąg i konstrukcja filarów, aby na koniec opisać dobrze nam znany obrazek: „Dla dworców szlacheckich, a tem bardziej dla prostych domów mieszkalnych, wystarcza zupełnie prosty, szeroki okap krajowy na około domu a przed domem ganek pod wstawką na słupach³⁸³. Najważniejszą cechą owego poziomego okapu jest więc jego szerokość i to aby okrężał cały budynek, ponieważ „obok ścian bielonych jest to specjalnością stylu krajowego, wyróżniającą go najwięcej od stylu niemieckiego³⁸⁴. Autor podkreślił

³⁷⁹ *Ibidem*, s. 9.

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 9–10.

³⁸¹ *Ibidem*, s. 11.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*, s. 14.

³⁸⁴ *Ibidem*.

także odrębność konstrukcji dachu w omawianym stylu krajowym, uznając ją za charakterystyczny słowiański element, całkowicie odmienny od budownictwa niemieckiego³⁸⁵. W jego opinii konstrukcja okapu i dachu w stylu pruskim jest nie tylko brzydka, ale i niepraktyczna, co oczywiście było argumentem decydującym³⁸⁶. Równie wiele miejsca poświęcił opisowi prawidłowej konstrukcji ganku – jakże charakterystycznemu elementowi typowego dworku³⁸⁷.

W dalszej części rozprawy Czartoryski omówił szczegółowo właściwą konstrukcję wewnętrzną domu, zajmując się drzwiami, oknami, ścianami wewnętrznymi, a nawet sufitem. Dużo miejsca poświęcił także funkcjom poszczególnych pomieszczeń, preferując surowy wystrój, pozbawiony wszelkich zbędnych dodatków, za jedyną ozdobę ścian wewnętrznych uznając jedynie obrazy i makaty, tak to argumentując: „Farba olejna na ścianach zwłaszcza w pokojach sypialnych i jadalnych jest szkodliwą dla zdrowia, bo nie dopuszcza absorpcji wycieków i wentylacji przez ściany. Tę samą wadę mają obicia papierowe, wyrabiane i sprzedawane teraz bardzo tanio, w niezliczonych i wspaniałych wzorach, są one przytem same w sobie zawsze brzydkie, nieestetyczne i stylowi krajowemu wręcz przeciwne. Powszechnie jednak za obiciami papierowymi przepadają a w największej pogardzie mają ściany po prostu tynkowane i bielone. Wszystkie stiuki i podobne im ornamentacje właściwe stylowi tak zwanemu bankierskiemu na wsi pretensjonalne są i stylowi krajowemu nie odpowiadają”³⁸⁸. Jak więc widzimy, nawet opisując wewnętrzny wystrój dworu, autor odwoływał się do znanych z literatury ideałów życia ziemianina na wsi, takich jak skromność, umiar i wyrzekanie się zbędnego przepychu. Do tego rodzaju argumentacji będzie się jeszcze wielokrotnie w tym tekście odwoływał.

Przybliżając wewnętrzny układ dworu, szczególnie dużo uwagi poświęcił kuchni, koncentrując się zwłaszcza na rezygnowaniu z pieców chlebowych, co jego zdaniem było kolejnym zgubnym efektem wpływu niemieckiej mody. „Na przykładzie rzeczonoego ogniska domowego oraz pieca chlebowego namacalnie wykazać się da, że upadek stylu krajowego w budownictwie wiejskim wraz ze swojskim zwyczajem w gospodarstwie domowym nie jest spowodowany ani wymogami wyższej kultury terażniejszej, ani

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 15–16.

³⁸⁶ *Ibidem*, s. 17–18.

³⁸⁷ *Ibidem*, s. 20–21.

³⁸⁸ *Ibidem*, s. 27.

nawet względem oszczędności, lecz, że jest ślepe, bezmyślnem naśladownictwem mody zagranicznej, a zwłaszcza w pierwszym rządzie niemieckiej”³⁸⁹. Zatem cechy charakterystyczne domostwa w stylu krajowym obejmują według Czartoryskiego nie tylko zewnętrzną konstrukcję, ale też wyposażenie pomieszczeń, a nawet tradycyjne gospodarowanie. Odrzucając argumentację ekonomiczną czy wynikającą z postępu cywilizacyjnego, z tym większym żalem stwierdzał: „Po dworach w Poznańskim już nigdzie chleba nie pieką, niby z oszczędności, ale w rzeczywistości po prostu babom nie chce się. Klucznica zawsze pani wyperswaduje, że praktyczniej jest chleb kupować, lub wymienić za zboże u piekarza w miasteczku. Wolą jadać chleb arcyniesmaczny, wodnisty, klajstrowaty, nie pytając, gdzie, jak i przez kogo robiony w brudnych piekarniach małomiejskich. Oto postęp i tryumf kultury zachodniej!”³⁹⁰. Jak przekonamy się również z dalszej części jego wywodów, w zgubnym wpływie kultury zachodniej upatrywał on zagrożenia nie tylko dla stylu krajowego w budownictwie, ale także (a może nawet przede wszystkim) dla dawnego stylu życia, któremu hołdował. Rozważania w tej części pracy zamyka rozdział poświęcony kominkom i piecom, w którym autor zdecydowanie opowiada się po stronie kominków, których zanik uważa za jeszcze jeden przejaw manii i zarazy z Prus³⁹¹, a piece kaflowe określa jednoznacznie jako szkaradne³⁹².

W drugiej części pracy, zatytułowanej *O przechowaniu się w różnych częściach kraju stylu swojskiego w budownictwie wiejskim*, autor przeanalizował sytuację we wszystkich zaborach i na ziemiach zabranych. W jego opinii niekorzystne zmiany w stylu budownictwa zaszły pod wpływem wzorów cudzoziemskich, a swojska architektura świadczy według niego o odrębności kulturowej, a nawet narodowej (choć tej konkluzji nie formułuje wprost) danego terytorium. „Przeszliśmy głównejsze znamiona, zasady i wymagania stylu krajowego, które zastosowane do naszych dworów i dworków, chat i zagród zachowałyby im i przywróciły cechę dawniejszą, znamię i piętno swojskie, charakter, kształt i styl krajowy, tak wdzięczny i tak praktyczny, a jednak wszędzie wzgardzony i po większej części tępiony, w niektórych dzielnicach już zupełnie zagubiony, nie z potrzeby, «lecz z gustów cudzoziemskich». A nic tak zewnętrznej cechy kraju nie zachowuje, nie zatracą, jak styl i kształt budynków, więcej nawet od strojów ludowych”³⁹³. Po tych

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 33.

³⁹⁰ *Ibidem*, s. 34.

³⁹¹ *Ibidem*, s. 39.

³⁹² *Ibidem*, s. 40.

³⁹³ *Ibidem*, s. 42.

kilku uwagach ogólnych przeszedł do omówienia sytuacji w poszczególnych zaborach. W Królestwie Polskim styl swojski w budownictwie zachował się w jego opinii głównie na wsi, podczas gdy w miasteczkach (zwłaszcza w zachodniej części Królestwa) widać już wpływy pruskie. Z tym że, jak skonstatował Czartoryski, w Królestwie przejęto od Prusaków jedynie styl budownictwa, a na pewno nie zamiłowanie do porządku, co jeszcze powiększało kontrast: „Tak więc w miasteczkach Królestwa szkaradne pudła stawiane przez majstrów pruskich wznoszą się wśród tych samych kup śmieci i kałuży błota, które otaczały niegdyś malownicze, starodawne dworki i tym większym rażą kontrastem”³⁹⁴. Również i u większych właścicieli ziemskich bliżej pogranicza styl cudzoziemski występował coraz częściej.

Nieco odmienna była sytuacja w Galicji. Tam również powoli zaczynano sięgać w budownictwie po wzory obce (było to widoczne zwłaszcza wśród właścicieli większych posiadłości), ale natchnienia szukano raczej w architekturze południowoniemieckiej, która mniej według Czartoryskiego raziła niż pruska. „Przeważnie lubują się w stylu szwajcarskim, kasują okapy krajowe, dają szwajcarskie, dużo brzydsze i niedostateczne, lepsze jednak od braku wszelkiego okapu”³⁹⁵. Równie ważne było dla niego to, że styl szwajcarski w przeciwieństwie do pruskiego nie wymagał użycia nietynkowanej czerwonej cegły. Jednak te zmiany w stylu budownictwa nie upowszechniły się jeszcze na terytorium całej Galicji. Według Czartoryskiego nowinki architektoniczne obserwowano jedynie w większych posiadłościach i miasteczkach, we wsiach w zachodniej Galicji zaś obce stylowo budynki pojawiały się sporadycznie, a sioła ruskie we wschodniej części kraju w ogóle nie były jeszcze dotknięte tymi zmianami³⁹⁶. Dla poparcia swych słów Czartoryski rozciągał przed czytelnikiem niezwykle malowniczy, sielski obraz: „W wielu okolicach Galicji Zachodniej, u mazurskich kmieci, łączy się czysty krajowy styl budowli z wielkim dobrobytem. W miasteczkach Galicji wschodniej przedmieścia chrześcijańskie ciągną się dwoma rzędami dworków, każdy z nich bielutki, pod dachem gontowym, o szerokim okapie poziomym dookoła domu. Przed każdym ganek pod wstawką na słupach. Ledwie gdzieś niegdzie między niemi rażą domki nowomodne, w stylu cudzoziemskim”³⁹⁷.

³⁹⁴ *Ibidem*, s. 43.

³⁹⁵ *Ibidem*, s. 44.

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 45.

³⁹⁷ *Ibidem*.

Kolejną omawianą krainę autor nazywał Cesarstwem, ale z kontekstu można zrozumieć, że chodzi o ziemie zabrane. W opinii Czartoryskiego tam najlepiej zachował się styl swojski w budownictwie, co ciekawe, wpływając także na budownictwo żydowskie. Tytułem przykładu opisał Podole: „W południowych okolicach, n.p. na Podolu, nie tylko wsie zachowały zupełnie jeszcze styl krajowy, ale po dworach i miasteczkach znajdują się prawdziwe skarby konstrukcji i motywów staroświeckich, krajowych. Styl ten nazwałbym podolsko-żydowskim, z uwagi, że miasteczka przeważnie zamieszkałe są przez żydów”³⁹⁸. Podkreślał nawet, że bożnice, karczmy czy domy żydowskie w nagromadzeniu okapów i wstawek są ostateczną konsekwencją zastosowania stylu krajowego³⁹⁹. Trochę gorzej sytuacja wyglądała według niego na Litwie. Tam już stopniowo zaczęły się szerzyć w budownictwie wpływy cudzoziemskie: od zachodu i południa styl pruski, od wschodu zaś rosyjski, który raził autora zdecydowanie mniej niż pruski, wykorzystywał bowiem te same materiały co styl krajowy: drewno i pokrycie gontem, a poza tym przypominał trochę styl szwajcarski z bardziej spadzistymi dachami⁴⁰⁰.

Ostatnią opisaną dzielnicą jest zabór pruski. Tu sytuacja wyglądała według autora najgorzej, gdyż jeśli chodzi o budownictwo to okolice te były „obrzydliwie sprusiałe, czego mieszkańcy nie widzą, nie czują, ale co razi każdego przybywającego z kraju”⁴⁰¹. Dla przykładu opisał z ubolewaniem ówczesny wygląd Gniezna: „Jakże malowniczo wyglądałaby ta miejscowość, gdyby zasianą była bielutkimi domkami galicyjskimi, co zdobne okapami, gankami, wstawkami, jaśnieją wśród zieleni ogrodów. Nędzne pudła niemieckie, o szczytach prostopadle uciętych, o dachach, jak tam mówią papowych, czyli tekturowych, o ścianach odrapanych, bez okapów, bez ganków, wstrętnym czyniły jej widok”⁴⁰². Właśnie ów wzgląd estetyczny miał być decydującym argumentem za stylem krajowym (przeważającym nawet nad ewentualnymi względami ekonomicznymi). Czartoryski stwierdził wprost: „Dawny styl krajowy w budownictwie wiejskim [...] nie tylko jest praktyczny, naturalny, racjonalny i że nie masz wcale powodów do usuwania go, ale, że abstrahując od wszelkich względów ekonomicznych, jest estetycznie piękny, gdy styl nowożytny, zachodni, specjalnie niemiecki

³⁹⁸ *Ibidem*, s. 46.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*, s. 47.

⁴⁰² *Ibidem*.

jest nieestetyczny, brzydki”⁴⁰³. Potwierdzeniem poglądów estetycznych autora ma być to, że artyści właśnie w krajobrazach Europy Wschodniej szukają natchnienia dla swych dzieł, podczas gdy na zachodzie kontynentu natchnieniem dla artysty staje się przede wszystkim ruina bądź nędzarz w łachmanach. Architektura swojska w połączeniu z barwnymi strojami i obrzędami ludu, a także malowniczym krajobrazem jest według Czartoryskiego poetyczna i estetyczna⁴⁰⁴. Nie dziwi więc fakt, że tę część swojej pracy zakończył parafrazą inwokacji z *Pana Tadeusza*, wpisując zarazem wiejski dworek w romantyczną tradycję: „Stylu krajowy budownictwa wiejskiego, czyż «ile Cię cenić trzeba, ten tylko się dowie, kto Cię utracił», czyż odczuwać piękno twoje i opłakiwać twój upadek ten tylko zdolny, kto skazanym jest na zamieszkiwanie dzielnicy, pod tym względem zupełnie już niemczonej, gdzie styl krajowy budynków nawet wcale nie jest znany?!”⁴⁰⁵.

Ostatnią, trzecią część pracy zatytułował Czartoryski *O przyczynach upadku stylu krajowego w budownictwie wiejskim w kraju całym w ogólności, a szczególnie w Poznańskim*. Rozpatrując przyczyny zaniku stylu krajowego w architekturze, obalił po kolei wszystkie argumenty, które mogłyby świadczyć za wyborem innego typu budownictwa. Zaczął od stanowczego zaprzeczenia panującym wówczas poglądom, że przejście od stylu krajowego do niemieckiego jest skutkiem rozwoju ekonomicznego. Przyznał co prawda, że każda konstrukcja w stylu swojskim jest bardziej skomplikowana i wymaga więcej materiałów: „Ale za to styl krajowy jest okazalszy, wygodniejszy, praktyczniejszy, a zarazem trwalszy od stylu niemieckiego i lepiej od niego konserwuje budynek, bo lepiej zastosowany do naszego klimatu. Przejście zatem od stylu krajowego do stylu niemieckiego, specjalnie pruskiego, w budownictwie wiejskim jest raczej cofnięciem się w cywilizacji i dobrobycie”⁴⁰⁶. Odrzucił również argument, że styl niemiecki bardziej odpowiada wymogom higienicznym i cywilizacyjnym, dowodząc, że styl swojski można było z łatwością do tych wymogów dostosować. Nie podzielał też zdania, że wzorowanie się na obcym budownictwie podyktowane jest oszczędnością. Podał przykłady tych właścicieli ziemskich, którzy z powodu rzekomej oszczędności budowali okazałe pałace i wille w stylu bankierskim, których utrzymanie prowadziło często

⁴⁰³ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. 50–51.

do bankructwa⁴⁰⁷. Ganił swoich ziomków za wzorowanie się na zachodnim zbytku, niepasującym do tutejszego sposobu życia, za nieudolne kopiowanie siedzib niemieckich bankierów i fabrykantów, apelując z przejęciem: „Wróćmy do stylu krajowego dworaków naszych ojców i dziadków, którego obyśmy nigdy nie byli opuścili. Uczyńmy sobie przybytki przestronne, widne, zdrowe, z cywilizacji nowoczesnej biorąc tylko to, co jest prawdziwym postępowaniem ducha. Ale chrońmy się i wyrzeknijmy fałszywej kultury zachodniej z jej modnym zbytkiem i gnuśnością, tak w mieszkaniu, jak w ogóle w życiu!”⁴⁰⁸.

Zaletą stylu krajowego była według niego również mniejsza różnica między prostą chatą a dworem: „z drugiej strony jest między nimi pewna analogia, gradacja i proporcja, tworzą one razem pewną harmonijną całość”⁴⁰⁹. Dlatego nawet budynki gospodarcze w stylu krajowym należy chronić i w razie uszkodzenia naprawiać, a nie wyburzać, tym bardziej że w Poznańskim budowanie czegokolwiek było bardzo kosztowne⁴¹⁰. Autor poruszył także szeroko kwestie mieszkań dla robotników, dowodząc, że kamienne koszary budowane na modłę zachodnią nie sprawdzają się, a ideałem pod względem socjalnym i ekonomicznym byłaby własna chatka (oczywiście w stylu krajowym) z ogródkiem dla każdej rodziny⁴¹¹. Podsumowując swoje wywody, Czartoryski ukazał prawdziwą przyczynę zaniechania stylu swojskiego: „Upadek stylu krajowego w budownictwie jest skutkiem i następstwem innych, cięższych upadków, jest przejęciem się kulturą i gustami i stylem zwycięzców, jak w wielu innych rzeczach tak w budownictwie, posuniętym aż do nie powiem pogardy, ale do zupełnej już dzisiaj nieznajomości stylu krajowego”⁴¹².

Jak słusznie zauważa Jan Skuratowicz, poważnym mankamentem broszury Czartoryskiego jest brak przykładowych ilustracji. Mimo to można dostrzec, że zarówno publikacja, jak i realizacje budowli w stylu rodzimym w majątku Czartoryskiego Rokosowo zbiegły się w czasie ze wzniesieniem kilku siedzib ziemiańskich, w których można wyróżnić cechy wspólne⁴¹³. Było to skutkiem działalności na terenie Wielkopolski architekta Rogera Sławskiego. Już w pierwszej realizacji tego projektanta w dworze

⁴⁰⁷ *Ibidem*, s. 52–53.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 55–56.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, s. 56.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 57–60.

⁴¹¹ *Ibidem*, s. 60–63.

⁴¹² *Ibidem*, s. 66–67.

⁴¹³ J. Skuratowicz, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim...*, s. 106.



54. Dwór w Piotrowie, pocztówka, ok. 1906–1918, nakł. Leonard Durczykiewicz; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.13/7

w Piotrowie k. Poznania (ob. część miasta) można zauważyć rozwiązania będące odpowiedzią na postulaty postawione przez Czartoryskiego⁴¹⁴. Popularność Sławskiego na terenie prowincji i liczba zamówień na dwory w stylu krajowym rosła po 1910 r., co mogło korelować z narastającą antypolską polityką władz pruskich, a zwłaszcza z uchwaloną w 1912 r. ustawą wywłaszczeniową⁴¹⁵. Prawdopodobnie nieprzypadkowo w tym samym roku Sławski zrealizował swoje największe dzieło, odpowiadające w pełni postulatowi Czartoryskiego, pałac w Dłoni k. Rawicza dla księcia Franciszka Ksawerego Druckiego-Lubeckiego i jego żony⁴¹⁶.

Omawiana broszura zapewne nie bez przyczyny powstała w zaborze pruskim właśnie w tym okresie. Program powrotu do rodzimego budownictwa drewnianego mógł być odpowiedzią na politykę Kulturkampf, a zwłaszcza na poglądy niektórych niemieckich uczonych głoszących, że wszystkie główne grupy narodu niemieckiego mają swoje charakterystyczne formy domów, a ich występowanie na terytoriach położonych poza granicami Rzeszy sugeruje istnienie tam pradawnego osadnictwa Germanów, a tym samym uzasadnia niemiecką ekspansję

⁴¹⁴ *Ibidem*, s. 109.

⁴¹⁵ *Ibidem*, s. 110.

⁴¹⁶ *Ibidem*, s. 111–112.

na te tereny⁴¹⁷. Jak pamiętamy z poprzedniego rozdziału, w Poznaniu trudno było znaleźć w przestrzeni publicznej jakiegokolwiek polskie akcenty. Krajobraz miejski został zdominowany przez niemieckich architektów, korzystających chętnie z własnych wzorów narodowych. Broszurę Czartoryskiego można więc rozumieć także jako apel skierowany do właścicieli ziemskich, aby chociaż tam, gdzie mają na to wpływ dbali o zachowanie polskich form architektonicznych.

W cytowanej publikacji nie padło sformułowanie „styl polski” czy „narodowy”, gdyż autor nie mógł używać takich określeń. Wydaje się jednak, że kiedy pisze „o stylu krajowym” czy „swojskim” to ma na myśli to samo, co Witkiewicz walczący w tym samym czasie o uznanie za narodowy stylu zakopiańskiego (który np. w galicyjskiej prasie był tak wprost nazywany). Podobnie nie mamy wątpliwości, że kiedy Czartoryski pisze o kraju, to nie ma na myśli tylko zaboru pruskiego, ale wszystkie polskie dzielnice w granicach przedrozbiorowych. Zaraz po ukazaniu się broszury w wydawanej w Królestwie „Gazecie Rolniczej” pojawiła się krótka, acz bardzo przychylna recenzja⁴¹⁸, co może świadczyć o przenikaniu idei głoszonych w tej książce przez kordony. Jednak jak się miało okazać teorie te znalazły szerszy oddźwięk społeczny dopiero w późniejszym okresie.

Początkowo postulaty głoszone przez Czartoryskiego zostały na kilka lat zarzucone. W tym samym bowiem okresie swoje triumfy święcił propagowany przez Witkiewicza i jego zwolenników styl zakopiański. A sam twórca willi „Pod Jedłami” zdecydowanie występował przeciwko uznaniu stylu dworskiego za narodowy. W 1904 r. pisał: „Stare dwory? Te, co są, są to budowle rzadko sięgające poza wiek XVIII, a o ile są dawniejsze, są resztkami zamków lub renesansowych pałaców. W bliższych czasach późny renesans, barok, a im bliżej nas, tym formy te zdają się bardziej obce – francuskie dachy, rokoko i copf z greckim gankiem pośrodku”⁴¹⁹. Jak się jednak okazało, z tego ideologicznego starcia zwycięsko wyszedł styl dworski, który po wygaśnięciu stylu zakopiańskiego zaanektował przymiotniki „narodowy” i „polski”, opanowując budownictwo mieszkalne aż po lata 30. XX w. Zastanawiając się nad przyczynami tego zjawiska, trzeba chyba wskazać na to, że styl dworski w przeciwieństwie do zakopiańskiego nie miał zaciekłych wrogów. Nie był także zupełnym novum, ale pewną kontynuacją

⁴¹⁷ M. Leśniakowska, „Polski dwór”: wzorce architektoniczne..., s. 48.

⁴¹⁸ Bibliografia i krytyka. Ks. Zygmunta Czartoryskiego *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, „Gazeta Rolnicza” 13(25) I 1896, nr 4, s. 46.

⁴¹⁹ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo...*, s. 430.



55. Dworek w Trojanowicach, pocztówka, ok. 1935–1939, fot. Stefan Plater-Zyberk; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.17/15

dobrze znanych i „oswojonych” form, którym nadano szczególne, symboliczne czy wręcz mityczne znaczenie. Również większy krąg zarówno architektów, jak i zleceńodawców mógł się identyfikować z tym stylem. Tak trafnie podsumowuje to Marta Leśniakowska: „«Styl dworski» poprzez swój świadomy historyzm i rustykalizm był idealnym połączeniem nowoczesnych standardów mieszkaniowych z wyobrażeniami na temat «swojskości». Dla odbiorcy architektury nie jest bowiem istotne, jak dalece propozycje projektantów związane są z taką czy inną koncepcją estetyczną, lecz czy architektura określa poczucie tożsamości. «Styl dworski» spełniał te oczekiwania”⁴²⁰.

W rozpropagowaniu tych koncepcji duży udział miało krakowskie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana oraz jego niezwykle aktywny inicjator. Właśnie działalność TPSS najbardziej się tak naprawdę przyczyniła do wykreowania nowego ideału architektury – polskiego dworku, o czym przekonamy się w kolejnym podrozdziale.

2.3. Jerzy Warchałowski i krakowskie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana w dyskusji wokół idei stylu i kultury narodowej

W poprzednim podrozdziale przybliżyłam publikację Zygmunta Czartoryskiego *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, będącą ważnym głosem w dyskusji dotyczącej istnienia stylu polskiego, dającą argumenty zwolennikom uznania stylu dworskiego za narodowy. Wspomniałam

⁴²⁰ M. Leśniakowska, *Jak budowano...*, s. 42–43.

też, że styl ten nie zdobyłby takiej popularności gdyby nie działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Ponieważ ten związek koncepcyjny jest tak silny, postanowiłam odstąpić od zaplanowanej struktury, wedle której działalności towarzystw kulturalno-społecznych poświęcona jest część trzecia monografii, i omówić dzieje oraz najważniejsze wystąpienia programowe TPSS tuż po prezentacji stylu dworskowego. Wybór ten wydaje się tym bardziej uzasadniony, że – jak się przekonamy – TPSS chciało promować sztukę opartą właśnie na twórczości ludowej.

Na wstępie należałoby przedstawić sylwetkę Jerzego Warchałowskiego (1874–1939). Z wykształcenia był prawnikiem, studia ukończył w Petersburgu. Już wtedy zainteresowały go zagadnienia sztuki powiązanej z życiem⁴²¹. Po powrocie do kraju rozwinął szeroko zakrojoną działalność publicystyczną, organizacyjną i popularyzatorską z zakresu teorii i krytyki sztuki, stając się jednym z orędowników modernizmu. Był jednym z założycieli i organizatorów powstałego w 1901 r. Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i autorem jego programu artystycznego. Od 1902 r. redagował jego organ prasowy – „Materjały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie”. W latach 1908–1915 był redaktorem krakowskiego pisma „Architekt”. Po zakończeniu działalności TPSS w 1913 r. współorganizował spółdzielnię artystów i rzemieślników Warsztaty Krakowskie. Był też członkiem zarządu powstałej w Warszawie w 1926 r. spółdzielni artystów „Ład”, Rady Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych oraz Instytutu Propagandy Sztuki, a także (od 1929 r.) doradcą artystycznym Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Został również komisarzem Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 r. Promował młodych artystów – wylansował m.in. Zofię Stryjeńską, do czego jeszcze powrócę w epilogu niniejszej pracy. Był autorem wielu artykułów i kilku większych opracowań z dziedziny sztuki, przetłumaczył też pracę Hermanna Muthesiusa pt. *Sztuka stosowana i architektura*. W niniejszym podrozdziale chciałabym się jednak skupić na działalności Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana oraz na założeniach teoretycznych nakreślonych przez Warchałowskiego.

Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana powołano do życia 8 czerwca 1901 r. Nazwa miała pochodzić od sformułowania „sztuka zastosowana do przemysłu”, które pojawiło się już w latach 80. XIX w., początkowo w kontekście wystaw sztuki „starożytnej”, obejmującej także rzemiosło artystyczne⁴²².

⁴²¹ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973, s. 34.

⁴²² *Ibidem*, s. 25.



56. Bilet roczny członka TPSS z 1906 r., podpisany przez prezesa Jerzego Warchałowskiego i sekretarza Jana Bukowskiego; BN, sygn. G. 57665/I

Statut TPSS wprowadzał podział na trzy rodzaje członkostwa: członków założycieli, honorowych i zwyczajnych. Godność członka honorowego mogły otrzymać osoby zasłużone dla rozwoju sztuki stosowanej i TPSS, członkiem założycielem mógł zostać każdy, kto przekazał na rzecz organizacji kwotę wyższą niż 200 koron, członkowie zwyczajni zaś byli zobligowani do zadeklarowania składki rocznej⁴²³. Ze względów finansowych w TPSS przewagę liczebną nad artystami mieli tzw. miłośnicy. W okresie swojego największego rozkwitu TPSS liczyło ok. 400 członków mieszkających w różnych zakątkach kraju, a także za granicą, z czego tylko ok. 5% stanowili artyści⁴²⁴. Funkcję prezesa pełnił w pierwszych latach znany historyk Karol Potkański, a następnie Jerzy Warchałowski. Członkostwo honorowe nadano Stanisławowi Witkiewiczowi i Stanisławowi Wyspiańskiemu⁴²⁵, a na liście członków można było znaleźć tak znane postaci jak Władysław Reymont czy Henryk Sienkiewicz. Jednymi z pierwszych członków TPSS byli także artyści: Józef Czajkowski, Jan Bukowski, Karol Tichy, Karol Frycz, Edward Trojanowski, Włodzimierz Tetmajer i Józef Mehoffer.

Program artystyczny TPSS powstawał na bazie pionierskich na gruncie polskim doświadczeń stylu zakopiańskiego. Dlatego dla Warchałowskiego i innych członków TPSS priorytetem było poparcie dla towarzystwa

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ibidem*, s. 26.

⁴²⁵ Por. *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów, cz. 1: Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 569, przyp. 1.

Stanisława Witkiewicza, który dla wielu stawał się wówczas wyrocznią w kwestiach stylu narodowego. Zapewne z tych względów już 20 czerwca 1901 r. Komitet Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana wystosował do niego oficjalny list: „Wielmożny Panie! W czerwcu br. powstała w Krakowie myśl zawiązania Towarzystwa mającego na celu pobudzenie rozwoju polskiej sztuki stosowanej i wprowadzenie jej do przemysłu. Sporządzono statut Tow[arzystwa] i odesłano go do władzy krajowej do zatwierdzenia. Jednocześnie zawiązał się Komitet, który upoważnionym został do zajęcia się urządzeniem w Krakowie wystawy oryginalnych okazów oraz wzorów sztuki stosowanej. Uprzejmie prosząc Wielmożnego Pana o współudział, mamy zaszczyt zawiadomić Go, że wystawa ma być otwartą w listopadzie br. i będzie pierwszym objawem działalności zawiązującego się Tow[arzystwa]”⁴²⁶.

O tym, jak bardzo powstającej dopiero organizacji zależało na przychylności i aktywnym udziale w jego pracach Stanisława Witkiewicza świadczy kolejny list Komitetu, datowany osiem dni później, zaczynający się od płomiennego wezwania: „Polska sztuka stosowana rozbudzona, rozwinięta, kwitnąca, wreszcie jak najszerzej wprowadzona do przemysłu – oto hasło, które coraz głośniej nawołuje nasze społeczeństwo do czynów”⁴²⁷.

Jednak mimo początkowej współpracy i udziału Witkiewicza w wystawach TPSS ich drogi artystyczne wkrótce się rozeszły. Witkiewicz opierał swoją koncepcję stylu zakopiańskiego na twierdzeniu, że oto w budownictwie podhalańskim przetrwały elementy prapolskiej kultury i stylu, który niegdyś swym zasięgiem terytorialnym obejmował niemal całe ziemie dawnej Rzeczypospolitej (dowodem na to miało być m.in. dostrzeganie przez zwolenników stylu zakopiańskiego podobnych elementów konstrukcyjnych w budownictwie drewnianym w odległych zakątkach ziem polskich). Stąd w opinii Witkiewicza i jego zwolenników styl zakopiański należało uznać za jedynie właściwy styl polski i narodowy, i szukać inspiracji jedynie w ludowej kulturze góralskiej. Tymczasem TPSS od początku upatrywało źródeł odrodzenia rzemiosła i przemysłu artystycznego w twórczości ludowej, ale nie tylko Podhala, lecz wszystkich regionów i na tej podstawie chciało tworzyć styl narodowy. Świadczyć o tym może m.in. odezwa wydana w Krakowie w 1902 r. z okazji planowanej drugiej wystawy TPSS,

⁴²⁶ Komitet Towarzystwa „Polskiej Sztuki Stosowanej” do Stanisława Witkiewicza, 20 VI 1901 r. w: *ibidem*, s. 568.

⁴²⁷ Komitet Towarzystwa „Polskiej Sztuki Stosowanej” do Stanisława Witkiewicza, 28 VI 1901 r. w: *ibidem*, s. 570–571.

w której stwierdzano jednoznacznie: „Najbliższym celem Towarzystwa jest pobudzanie oryginalnej twórczości w dziedzinie polskiego przemysłu artystycznego przez stworzenie atmosfery odrębnej, zgodnej z duchem narodu. Zadanie to w znacznej części spełnia gromadzenie materiałów z zakresu sztuki ludowej całej Polski tudzież zabytków dawnego polskiego przemysłu artystycznego, noszących odrębne cechy. Towarzystwo, które już urządziło 1-szą wystawę takich materiałów, będzie i nadal kroczyło tą drogą jak najenergiczniej i jak najszerzej celem utrzymania stałej łączności z polską przeszłością artystyczną i z dzisiejszą twórczością polskiego ludu”⁴²⁸.

Program ten starało się także od początku realizować wspomniane wyżej czasopismo „Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie”. Pismo to, redagowane przez Jerzego Warchałowskiego, odznaczało się wysokiej jakości szatą graficzną, a wybór prezentowanych treści nie był przypadkowy, o czym miała świadczyć deklaracja umieszczona we wstępie do pierwszego zeszytu: „Dla tych, którzy bezpośrednio z prac i zbiorów Towarzystwa korzystać nie mogą, Towarzystwo rozpoczyna zeszytem niniejszym wydawnictwo materiałów artystycznych, zamierzając w przyszłości odtwarzać obok materiałów także pomysły nowe, współczesne. Będzie Towarzystwo rozwijało ideę w miarę środków, nie nastawiając sobie z góry żadnych granic ani wymagań ściśle określanych, kierując się natomiast wzrostem sprawy, rozwojem istotnych potrzeb sztuki i przemysłu”⁴²⁹.

Jak zapowiedziano w pierwszym numerze, czasopismo koncentrowało się na tematyce ludowej i przedstawieniu współczesnych inicjatyw artystów związanych z TPSS. Z czasem coraz więcej miejsca poświęcano współczesnej architekturze i wnętrzom⁴³⁰. Po 1905 r. wzbogacona została także strona tekstowa wydawnictwa, a treść kolejnych zeszytów na ogół harmonizowała z tematyką wystaw organizowanych przez TPSS. Na łamach periodyku nie pojawiały się jednak raczej znaczące teksty o charakterze programowym. Taki wydzźwięk miała natomiast broszura opublikowana przez Warchałowskiego w 1904 r. pt. *O sztuce stosowanej*.

Już na wstępie określił on cel i adresata swojego tekstu: „Mówić chcę o polskim przemyśle artystycznym. A zwracam się tutaj nie do tych niewielu, co inicjatywą i czynem, głową i sercem sprawie tej już służą, lecz do

⁴²⁸ Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” do Stanisława Witkiewicza, [Kraków, I/II 1902 r.], w: *ibidem*, s. 574–575.

⁴²⁹ „Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1902, nr 1, s. 1.

⁴³⁰ I. Huml, *op. cit.*, s. 27.

szerokiego ogółu”⁴³¹. Zdawał sobie jednak sprawę, że przebicie się z tą tematyką do szerszej publiczności może być trudne. Choć był to okres największej popularności stylu zakopiańskiego i zapanaowała już moda na wyroby nawiązujące do wzorów rodzimych, to w opinii Warchałowskiego wiedza na temat współczesnych prądów w sztuce, a także zagadnień stworzenia i promowania stylu narodowego była wśród większości czytającej publiczności dość powierzchowna. Z dużą dozą ironii nakreślił portret przeciętnego czytelnika „Czasu” (gdyż właśnie na łamach tego czasopisma pierwotnie był drukowany jego tekst):

„I już widzę, jak rozwinąwszy felieton rzuca się wprawnie okiem na tytuł i podpis, jak się zręcznie wylawia parę nazwisk, zwrotów, konkluzji. «Sztuka stosowana, Witkiewicz, styl zakopiański, sztuka ludowa, odrębność... Już wiem, o co chodzi. A jakże. Byłem na wystawach, widziałem. Okropność! Co? Te wycinanki papierowe, albo te ‘secesyjne’ kilimy, a może zydle zakopiańskie arcywygodne do siedzenia, albo biżuteria lub drobiazgi? Mam nawet. Kupiłem u Laski w Zakopanem ramkę rzeźbioną. Niezła. Ale czego oni chcą? Styl polski? Ależ skąd znowu; Ta chłopska sztuka wobec tego co daje kultura, zagranica? Dajmy spokój...» I zdaje się czytelnikowi, że już wszystkie swoje rachunki z tą sprawą załatwił. Idzie dalej w spokoju...”⁴³².

Ta obojętność była dla Warchałowskiego tym dotkliwsza, że artyści skupieni wokół TPSS hołdowali ideałowi sztuki zaangażowanej społecznie, której wymiar miał być nie tylko estetyczny, ale znacznie głębszy. W opinii autora przeciętny odbiorca nie zastanawiał się nad znaczeniem działalności zapaleńców zabiegających o odrębną, polską sztukę. Warchałowski stawiając przed oczami czytelnika typowego filistra, pisał: „Tymczasem, gdyby zapytać, czy w istocie zrozumiał, o co chodzi? Czy po za tem



57. „Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1902, nr 1, okładka

⁴³¹ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 3.

⁴³² *Ibidem*, s. 4.

wszystkiem nie kryje się coś jeszcze, coś nad czym należałoby się trochę dłużej, trochę może głębiej zastanowić? Czy postarał się przeniknąć intencje tej garstki zapaleńców, co kruszą kopie, o jakąś sprawę, zbierają jakieś materiały, zakładają jakieś towarzystwa, czego od społeczeństwa chcą, a coś mu dać pragną?”⁴³³.

Według Warchałowskiego TPSS zajmowało się zagadnieniami dotyczącymi całego społeczeństwa, co wynikało wprost z przyjętej przez niego definicji: „Sztuka stosowana: odrębny wygląd wszystkiego co nas otacza”⁴³⁴. Byłaby to zatem sztuka totalna, obejmująca swoim zasięgiem wszystkie dziedziny życia, co jest całkowicie naturalne, gdyż w mniemaniu Warchałowskiego człowiek – zgodnie z duchem epoki – ma wrodzone poczucie piękna, używa on nawet określenia, że „człowiek jest stworzeniem od urodzenia opętanym przez sztukę”⁴³⁵. Nie znaczy to jednak, że nie będzie podążał za cudzymi, często w pewien sposób narzuconymi gustami. Działalność TPSS miała więc skłaniać do krytyki poglądów estetycznych na sztukę i do przekształcania własnego otoczenia tak, aby poczuć się u siebie⁴³⁶.

Autor odpierał także argumenty tych, którzy uważali, że społeczeństwo potrzebuje najpierw podstawy, czyli rozwiniętego przemysłu, udowadniając, że sztuki nie da się oddzielić ani od społeczeństwa, ani od przemysłu⁴³⁷. Postawę tę uzasadniało również to, że w opinii Warchałowskiego działalność TPSS mogła mieć bardzo istotne znaczenie dla narodu, który znajdował się w takiej, a nie innej sytuacji dziejowej. Wprost pisał o motywach działania: „I do czego dąży ta garstka ludzi, zaczynając od Witkiewicza i tych co się koło niego skupili, aż do założycieli krakowskiego Towarzystwa? Oto pragnęli stworzyć najlepsze warunki rozwoju sztuki polskiej zastosowanej do przemysłu i budownictwa, sztuki samodzielnej, wolnej od naśladownictwa wpływów światowej mody. Własna sztuka zgodna z duchem narodu, wprowadzona do życia, rozpowszechniona w domu i poza domem na co dzień i w święto oto ideał nie tylko artystyczny, ale także ekonomiczny i narodowy”⁴³⁸.

Wydaje się, że z dalszej części tekstu można dostrzec podobny przekaz jak w pismach Witkiewicza o stylu zakopiańskim, że w sytuacji narodu bez

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 6.

⁴³⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 9–10.

państwa sztuka i kultura narodowa mogą mieć w pewnym sensie znaczenie polityczne, umacniając poczucie własnej odrębności i przyczyniając się do odrodzenia. Warchałowski nie napisał tego wprost, ale w podniosłych słowach nakreślił taką oto wizję: „Otoczyć naród swój pięknem – to znaczy istnienie jego rozjaśnić odrobiną słońca, dać mu władzę podniesienia głowy i ujrzenia wyżyn. Otoczyć go pięknem twórczym – to znaczy wlać w niego moc drgającą życiem, do odradzania się ciągłego zdolną. Otoczyć go pięknem własnym, swojskim – to znaczy pogodzić go z własnymi warunkami istnienia, wnieść harmonię i ład do jego życia. A zbudzić ukryte talenty, zaprząć je do pracy, do stwarzania dzieł sztuki zastosowanych do użytku, oryginalnych, odmiennych od tych, co zalewają rynki, do dawania towaru nowego – to znaczy zbudzić nową siłę roboczą, otworzyć nowe źródło pracy, a zatem dobrobytu, i znaczy to jeszcze – wzmocnić poczucie odrębności narodowej za pomocą niezmiernego świata barw i kształtów, ogarniających życie”⁴³⁹.

Tak szeroko zarysowany program działania miałby więc przynieść korzyści zarówno ekonomiczne, jak i społeczne, kulturalne czy wręcz narodowe. Podobne wniosłe cele stawiał przed stylem zakopiańskim Witkiewicz. Kiedy Warchałowski pisał te słowa, styl zakopiański był już bardzo popularny, na łamach prasy wszystkich trzech zaborów toczyła się już zacięta debata, wygrana ostatecznie przez zwolenników stylu, który w szerokich kręgach społecznych zaczęto uważać za polski, narodowy. Dlaczego więc TPSS nie odwoływało się tylko i wyłącznie do osiągnięć Witkiewicza?

Warchałowski daje na to taką odpowiedź: „gdy przed niespełna trzema laty garstka ludzi w Krakowie zorganizowała się celem dania swej pracy sprawie, styl zakopiański miał już całą świetną historię. Ale było coś, co ludziom nizin nie dawało spokoju. Za ciasno było niekiedy w atmosferze tej sztuki. Pomimo całej doskonałości rozwinięcia zasad budownictwa góralskiego, dziwno było patrzeć na te domy zakopiańskie wyrastające nagle na równinach polskich, gdzie oko przywykło do innych kształtów, gdzie zdawało się widzieć inną myśl w budownictwie, a dusza czuła inny nastrój w otoczeniu. Chałupa mazurska ze słomianą strzechą [...] domy podsieniowe ze szczytami opartymi na słupach misternie rzeźbionych, kościółki drewniane z sobotami, otaczającymi nawy niby płaszczem ochronnym, dworki z charakterystycznymi dachami i ganeczkami. Wszystko to czekało na zebranie, opracowanie, wyzyskanie. A dalej – cały bajeczny świat barw, całe bogactwo pomysłów zdobniczych odkryte u ludu naszego we

⁴³⁹ *Ibidem*, s. 10.

wszystkich ziemiach polskich wniosły nadspodziewaną moc nowych wartości dla sztuki, nowych myśli, nadziei i przeczuć⁴⁴⁰.

Zatem podstawą działania TPSS i źródłem inspiracji dla stworzenia sztuki narodowej miała być twórczość ludowa. Trzeba było jednak rozstrzygnąć kwestię, jak należy traktować sztukę ludową – czy jako świętość nietykalną, czy jako materiał artystyczny o mniejszej wartości, a może jako jedyne źródło stylu polskiego lub najwłaściwszą atmosferę do życia i tworzenia? Odpowiadając na te pytania, Warchałowski przestrzegał przed uznaniem którejs z tych możliwości za nieomylny dogmat. Promował oryginalność, potępiał ślepe naśladownictwo i ostrzegał przed bezkrytycznym przyjmowaniem motywów ludowych, podkreślając jednakże, że sztukę ludową należy otoczyć opieką⁴⁴¹. W jego tekście można także dostrzec echa niedawnej kampanii prasowej, gdzie podczas zaciętej debaty starli się zwolennicy stylu zakopiańskiego z jego przeciwnikami, zwłaszcza z tymi, którzy popierali Edgara Kovátsa i wymyślony przez niego „sposób zakopański”: „I jeszcze jedno. Trzeba porzucić bezowocne spory o pierwszeństwo tych lub owych motywów. Tej lub innej zasady. Trzeba unikać szkodliwych zaostżeń spółzawodnictwa miejscowych grup, a przede wszystkim – walki o słowa. Niech każdemu szczeremu artyście wolno będzie tworzyć swobodnie bez względu na to czy rozwija piękny i skończony styl zakopiański, czy czerpie natchnienie w motywach bronowickich, łowickich, czy też daje formy nowe⁴⁴². Witkiewicz był rozczarowany taką postawą Warchałowskiego i towarzystwa, które reprezentował, o czym świadczy może korespondencja. Czas pokazał jednak, że to właśnie postawa TPSS okazała się właściwsza, a jego dokonania stały się fundamentem współczesnej sztuki polskiej, zwieńczone sukcesem Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r.

Tymczasem w kolejnych zeszytach „Sztuki Stosowanej. Wydawnictwa Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” (pod takim tytułem od 1906) coraz częściej pojawiał się nowy ideał współczesnej architektury mieszkalnej – styl dworkowy. Do rozpropagowania go przyczyniły się także liczne konkursy i wystawy organizowane przez TPSS. Przełomowy dla zwycięstwa idei stylu dworkowego okazał się konkurs architektoniczny ogłoszony w 1908 r., a dotyczący dworu w Opinogórze. Zwyciężyli w nim wybitni architekci, a zgłoszone projekty ustaliły kanon dworku

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 12–13.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 15–17.

⁴⁴² *Ibidem*, s. 17.



58. Prace nagrodzone w konkursie na dwór w Opinogórze, „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1908, nr 11, s. 52–54

polskiego z gankiem podpartym dwoma kolumnami, nawiązujący do form klasycystycznych z pewnymi elementami rokoka⁴⁴³. Rosnąca popularność idei stylu dworkowego zbiegła się w czasie z modernistycznymi tendencjami architektury mającej rozwiązać problemy ówczesnej urbanistyki. Powstałe na zachodzie Europy (zwłaszcza w Anglii) postulaty tworzenia racjonalnej, zdrowej, zgodnej z naturą zabudowy miejskiej docierały także na ziemi polskiej. Angielski ideał domu-ogrodu, romantycznego *cottage* wkomponowanego w otaczający go krajobraz, stanowiącego zarazem funkcjonalne mieszkanie i przemyślane, całościowe dzieło sztuki, znalazł swój odpowiednik w twórczości architektów związanych ze szkołą krakowską i TPSS.

Za apogeum pierwszej fazy rozwoju tego kierunku można uznać krakowską Wystawę Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w 1912 r.⁴⁴⁴ Stanowiła ona zarazem pewne podsumowanie działalności TPSS, które w 1913 r. ustąpiło pola spółdzielni artystów i rzemieślników Warsztaty Krakowskie. Koncepcje domu-ogrodu wyrażone w stylu

⁴⁴³ A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*, s. 347.

⁴⁴⁴ *Idem, Nowa forma w architekturze polskiej...*, s. 69.

dworcowym były dalej rozwijane w dwudziestoleciu międzywojennym, nie miały już jednak takiego znaczenia ideowego i symbolicznego jak przed I wojną światową.

Warto dodać, że polskie doświadczenia sztuki stosowanej należy rozpatrywać na gruncie ogólnoeuropejskiego Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł, inspirowanego koncepcjami Johna Ruskina i Williama Morrisa (o czym była już mowa w części wstępnej). Wydaje się, że dla polskiej percepcji tego ruchu, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki stosowanej, duże znaczenie miały z jednej strony wpływy niemieckie, doświadczenia Wiedeńskiej Secesji (a później Warsztaty Wiedeńskie – Wiener Werkstätte), niemiecki *Jugendstil*, wreszcie niemiecki Werkbund. Ważny krąg powiązań z nurtem odnowy rzemiosła i sztuki dekoracyjnej miały także rosyjskie kolonie artystyczne Abramcewo, a zwłaszcza Tałaszkino, które były już przywoływane w części wstępnej pracy.

Twórcy obydwu stylów narodowych próbowali za wszelką cenę dotrzeć ze swoim poglądami do możliwie szerokiego grona odbiorców. Stworzone przez nich koncepcje ideowe miały przecież sens tylko o tyle, o ile znacząca część społeczeństwa uznałaby jeden bądź drugi styl za narodowy. Każdy z tych kierunków miał swoich zagorzałych zwolenników i przeciwników, a dyskusje pojawiały się na łamach prasy we wszystkich zaborach. Jednak w debacie brali na ogół udział przede wszystkim specjaliści, a ich treść była przeznaczona dla elitarnego grona czytelników, interesujących się sprawami sztuki i przygotowanych intelektualnie na odbiór tych treści. Zdarzały się wszakże momenty, że na skutek różnych dodatkowych czynników dyskusja ta była zajmująca dla szerszego kręgu odbiorców, a dyskurs dotyczący stylu narodowego obejmował znacznie większy zasięg publiczności czytającej. Wydaje się, że wydarzeniem takim była z pewnością Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r. i sprawa udziału w niej polskiej reprezentacji, co przedstawię w kolejnym rozdziale. Zanim jednak do tego przejdziemy warto pochylić się jeszcze nad zagadnieniem wzajemnego oddziaływania polskiej sztuki opartej na tradycjach ludowych z podobnymi poszukiwaniami stylów przez inne narodowości zamieszkujące obszar ówczesnych ziem polskich. Za przykład posłuży tutaj przede wszystkim architektura Lwowa.

2.4. Galicyjski dyskurs wielokulturowy na przykładzie stołecznego Lwowa, czyli wystawa w 1894 r. i architektoniczny dialog w przestrzeni miejskiej⁴⁴⁵

Była już wyżej mowa o problemie zawłaszczania przestrzeni przez budownictwo, którego architektura nawiązywała wyraźnie do stylów narodowych państw zaborczych, co miało miejsce zarówno w Królestwie Polskim i na ziemiach zabranych, jak i w Wielkim Księstwie Poznańskim. Polskie próby znalezienia własnego wyrazu w sztuce (np. styl wiślano-bałtycki popularny w budownictwie sakralnym Królestwa Polskiego) były swoistą samoobroną wobec narzucanych siłą obcych wzorów architektonicznych, niosących ze sobą mocny przekaz ideowy o dominacji nad daną przestrzenią. W Galicji doby autonomicznej to Polacy byli uprzywilejowaną narodowością i nic nie stało na przeszkodzie w poszukiwaniu własnej odrębności w sztuce. Jednak w wieloetnicznej prowincji rządzonej przez Habsburgów także inne narodowości próbowały tworzyć własne koncepcje sztuki, a przestrzeń miejska stołecznego Lwowa stała się przykładem swoistego dyskursu wielokulturowego, a czasem także symbiozy, ponieważ style nawiązujące do twórczości mieszkańców zachodnich i wschodnich Karpat często współistniały w jednym projekcie, tworząc charakterystyczną syntezę.

Jak zastrzegłam we wstępie, problematyka wzajemnego oddziaływania polskiego dyskursu wokół kultury i sztuki narodowej z paralelnymi dyskursami innych narodowości zamieszkujących dawne terytorium I Rzeczypospolitej jest złożona, a jej wyczerpujące opracowanie przekracza ramy niniejszej monografii. Ten podrozdział jest jedynie próbą zasygnalizowania szerszego kontekstu, w jakim toczyła się polska debata. Tym istotniejszego, że to właśnie Galicja odegrała kluczową rolę w kształtowaniu się polskich idei sztuki narodowej i tej właśnie prowincji poświęcono gros uwagi w książce.

Na przełomie XIX i XX w. Galicja – stworzona, a w zasadzie „wymyślona”⁴⁴⁶ przez Habsburgów prowincja – powoli przestawała być przez swoich mieszkańców postrzegana jako twór sztuczny. W podejmowanych

⁴⁴⁵ Kwestii wielokulturowej architektonicznej różnorodności przestrzeni miejskiej Lwowa oraz inspiracjom płynącym z Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 r. poświęciłam także nieco miejsca w artykule *Galicja jako kolebka polskiego dyskursu wokół idei sztuki narodowej na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Galicja: niezakończony projekt (performance naukowy)*, red. J. Wierzejska, D. Sosnowska, M. Baran-Szołtyś, Warszawa 2021 (w druku).

⁴⁴⁶ Por. L. Wolff, *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford 2010.

badaniach naukowych udowodniano istnienie odrębnej galicyjskiej flory i fauny, a także starano się opisać statystycznego Galicjanina⁴⁴⁷. W *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* w obszernym haśle autorstwa Bronisława Gustawicza (1852–1916, nauczyciela gimnazjalnego, przyrodnika i taternika)⁴⁴⁸ poświęconym Galicji nie tylko potraktowano ją jako odrębną krainę geograficzną, opisując ukształtowanie terenu, hydrografię czy klimat, ale także w sposób całościowy i jednolity próbowano opisać galicyjskie społeczeństwo, gospodarkę czy edukację⁴⁴⁹. Co ciekawe, autor hasła w podobnym duchu próbował również przedstawić historię tej habsburskiej prowincji, pisząc w haśle: „Początek dziejów Galicji, równie jak innych ziem słowiańskich, gubi się w pomroce przeddziejowej”⁴⁵⁰. Próby tworzenia nowej tradycji i historii wpisywały się w proces budowania spójności tego jakże różnorodnego, wielokulturowego i wieloetnicznego terytorium. Jak podsumowuje Larry Wolff: „Jako kraj Polaków, Rusinów, Ukraińców, Żydów i urzędników austriackich Galicja miała swój charakter narodowy, jednak będąc jednolitym terytorium, utworzonym i regulowanym przez Habsburgów, posiadała też pewien aspekt nienarodowy. Aby udowodnić naturalność tego sztucznego państwa, należało stworzyć dla niego podstawy jako spójnej jedności i całości”⁴⁵¹. Mimo tych usiłowań dyskurs narodowościowy odgrywał istotną rolę w tej austriackiej prowincji i właśnie tam należy szukać genezy polskich (i nie tylko) dyskusji wokół idei sztuki narodowej i najważniejszych koncepcji dotyczących realizacji w jej duchu.

Dobrym przykładem wzajemnego współistnienia różnych stylów narodowych inspirowanych tradycjami ludowymi jest stolica prowincji – Lwów. Jak już wspomniano, gród nad Pełtwią odegrał istotną rolę w dziejach stylu zakopiańskiego. Jednakże sztuka górali podhalańskich nie była jedyną ważną inspiracją dla twórczości tamtejszych architektów i artystów. Również Huculi zamieszkujący wschodnią część Karpat ze swoimi barwnymi obyczajami, tradycją i ludową sztuką byli wdzięcznym źródłem inspiracji. Już od początku XIX w. za sprawą coraz liczniej ten rejon odwiedzających podróżnych Huculszczyzna za swoją kulturą, sztuką i obyczajowością

⁴⁴⁷ *Idem*, *Galicja wynaleziona / Galicia invented*, tłum. J. Taylor-Kucia, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2015, nr 4, s. 108–121.

⁴⁴⁸ Por. Z. Szromba, *Bronisław Gustawicz*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 174–175.

⁴⁴⁹ B. Gustawicz, *Galicja*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 2, Warszawa 1881, s. 445–474.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, s. 467.

⁴⁵¹ L. Wolff, *Galicja wynaleziona...*, s. 110–111.

stała się przedmiotem fascynacji. W związku z rozwojem turystyki zaczęły powstawać (za sprawą miejscowych oddziałów Towarzystwa Tatrzańskiego w Stanisławowie i w Kołomyi) pierwsze schroniska górskie, których architektura nawiązywała do budownictwa huculskiego⁴⁵². Do rozpropagowania kultury huculskiej przyczyniły się badania etnograficzne, a także ich obecność na wystawach światowych: w Wiedniu w 1873 i w Paryżu w 1878 r.⁴⁵³ Za sukces sztuki huculskiej na tych ekspozycjach odpowiadał jej kolekcjoner, znawca i propagator, hrabia Włodzimierz Dzieduszycki (1825–1899), który był także jednym z inicjatorów Wystawy Etnograficznej Pokucia w Kołomyi w 1880 r. Ekspozyty huculskie z trzech wyżej wymienionych wystaw w większości zasilili zbiory Działu Etnograficznego Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie⁴⁵⁴. Dla propagowania sztuki huculskiej ważną rolę odegrały także publikacje naukowe, wśród których najistotniejsza była pięciotomowa praca Włodzimierza Szuchiewicza *Huculszczyzna*, opublikowana w języku polskim i ukraińskim⁴⁵⁵. Do popularyzacji motywów zarówno huculskich, jak i zakopiańskich w stołecznym Lwowie przyczynił się natomiast Dział Etnograficzny Powszechnej Wystawy Krajowej w 1894 r. Zanim jednak przyjrzymy się mu bliżej, poświęćmy chwilę uwagi samej wystawie, która była ważnym i szeroko komentowanym wydarzeniem.

Poprzednia tego typu impreza wystawiennicza odbyła się w Krakowie w 1887 r. Postanowiono wówczas, że podobne wydarzenia będą organizowane w Galicji co 10 lat. Lwowska ekspozycja została ostatecznie urządzona nieco wcześniej. Wpływ na to miało zapewne kilka czynników. Jednym z istotniejszych wydaje się chęć ożywienia spowalniającej wówczas galicyjskiej gospodarki. Nie bez znaczenia był też zapewne fakt dużej popularności podobnej wystawy zorganizowanej w Pradze w 1891 r., a także powodzenie niedużej, ale udanej Wystawy Przemysłu Budowlanego, która miała miejsce rok później we Lwowie⁴⁵⁶.

Już w 1892 r. powołano do życia Komitet Wykonawczy oraz uchwalono szczegółowy program przyszłej wystawy krajowej. Ostatecznie na ekspozycji postanowiono zaprezentować 34 różnorodne grupy tematyczne,

⁴⁵² J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, s. 223.

⁴⁵³ P.M. Dabrowski, *Jak Huculowie ze Wschodnich Karpat stali się... Europejczykami*, tłum. Z. Szymański, w: *Imperia, narody i społeczeństwa Europy Wschodniej i Środkowej na progu pierwszej wojny światowej*, red. A. Nowak, współpr. M. Banaszekiewicz, Warszawa 2016, s. 70.

⁴⁵⁴ J. Lewicki, *op. cit.*, s. 223.

⁴⁵⁵ W. Szuchiewicz, *Huculszczyzna*, t. 1–5, Kraków 1902–1908.

⁴⁵⁶ W. Puchta, *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 roku*, Wrocław 2016, s. 31–40.

począwszy od dotyczących rolnictwa, hodowli zwierząt, ogrodnictwa czy leśnictwa, poprzez te przedstawiające dorobek galicyjskiego przemysłu (jak np. garncarstwo, wyroby metalowe oraz drewniane, tkactwo czy produkty chemiczne). W programie znalazły się m.in. także takie dziedziny jak etnografia, praca kobiet, sztuka, literatura i dziennikarstwo, szkolnictwo oraz sport⁴⁵⁷. Ekspozycja miała zostać rozlokowana na wzgórzu górującym nad Parkiem im. Jana Kilińskiego (Stryjskim), a wykonanie planu sytuacyjnego powierzono Julianowi Zachariewiczowi⁴⁵⁸. Wystawa została uroczystie otwarta 5 czerwca i była czynna do 15 października. W tym czasie prawdopodobnie sprzedano i rozdano ok. 1 146 329 biletów, a publiczności zaprezentowało się łącznie 5241 wystawców. Tak duże wydarzenie sprzyjało także organizacji niejako przy okazji różnego rodzaju wieców, zjazdów, kongresów i zlotów. Zwiedzających przyciągały różnego rodzaju dodatkowe atrakcje, jak np. kolejka linowa, balon czy wieczorne pokazy fontann⁴⁵⁹. Oczywiście główną atrakcją była *Panorama Raclawicka*, namalowana pod kierunkiem Jana Styki i Wojciecha Kossaka, którą podczas ekspozycji zwiedziło ponad 200 tys. osób, z czego większość stanowiły wycieczki włościańskie⁴⁶⁰. Pisząc o sztukach plastycznych obecnych na lwowskiej wystawie, nie sposób nie wspomnieć o jednym z najokazalszych obiektów ekspozycji – wzniesionym na Wzgórzu Stryjskim Pałacu Sztuki. Była to w zasadzie jedyna ogólnopolska część wystawy, na którą (niekiedy z wielkim trudem) postarano się pozyskać dzieła sztuki ze wszystkich zaborów. Zwiedzający mogli tam podziwiać retrospektywną wystawę sztuki polskiej z lat 1764–1886, a także ekspozycję prezentującą współczesne malarstwo. Całość dopełniał osobny pawilon – rodzaj mauzoleum – poświęcony zmarłemu rok wcześniej Janowi Matejce. Łącznie dział sztuki mógł zaprezentować zwiedzającym 2302 dzieła sztuki z ostatnich 130 lat⁴⁶¹.

Wielkiemu wysiłkowi finansowemu i organizacyjnemu, jakim bez wątpienia było przygotowanie owej wystawy miał przyświecać także jasny cel ideowy. *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej* cytując odezwę Komitetu Organizacyjnego, jednoznacznie określał motyw przewodni: „Na wystawie tej poznają nas obcy, co wiele znaczy; poznamy sami siebie, co dużo więcej znaczy. Nie będzie nam wstyd naszych niedostatków, bo one nie zawsze przeciw nam, a pod niejednym względem za

⁴⁵⁷ *Ibidem*, s. 44–45.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, s. 58–59.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, s. 115–123.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, s. 171.

⁴⁶¹ *Ibidem*, s. 207–222.



59. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Brama Główna; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



60. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Widok ogólny; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



61. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Fontanna światlna; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



62. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Pałac Sztuki; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



63. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Mauzoleum Matejki; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



64. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Dział Etnograficzny; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10



65. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Cerkiew greckokatolicka zaprezentowana na Dziale Etnograficznym; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10

nami świadczyć będą – a jeśli Wystawa ten jeden tylko odniesie skutek, że kraj nabędzie rozumnej świadomości samego siebie, to pożytek już z niej będzie i wielki i płodny w dodatnie następstwa”⁴⁶². Wydaje się więc, że organizację Powszechnej Wystawy Krajowej można wpisać w działania opisane wyżej, służące samopoznaniu i opisaniu Galicji jako odrębnej, jednolitej prowincji. Z naszego punktu widzenia szczególnie istotna była część ekspozycji dotycząca etnografii, jak się bowiem okazało, stała się ona inspiracją dla galicyjskich poszukiwań stylów narodowych, powstałych na kanwie twórczości ludowej.

Korespondent krakowskiego dwutygodnika „Świat” tak z entuzjazmem oceniał trafność umieszczenia takiego działu na Wystawie: „Znakomitym był pomysł stworzenia na wystawie krajowej kopii ustroni sielskiej z tem wszystkim co wieś posiada i wieś daje, od kolebki, aż do grobu. Kto pragnie poznać kraj swój, musi znać mieszkańców, a przede wszystkim lud, jego zwyczaje, wierzenia, podania, obchody, a nawet i przesady. Ale

⁴⁶² *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*, Lwów 1894, s. 156.

i znajomość tego wszystkiego, byłaby zaledwie częścią obrazu, i dopiero poznanie przedmiotów wszelkich, które lud wytwarza samodzielnie, na których wyciska piętno swej duszy, które są dowodem jego intuicji – może dać jasne wyobrażenie o życiu tego ludu”⁴⁶³. Poznanie kraju – czyli Galicji – było głównym motywem całej Wystawy, a skoro jego nieodłącznym warunkiem była znajomość ludu tam mieszkającego Dział Etnograficzny stał się jedną z głównych atrakcji. Ta część ekspozycji przedstawiała nieistniejącą wioskę galicyjską w formie żywego skansenu. Ustawiono tam sześć chat reprezentujących różne regiony Galicji. Jej zachodnią część reprezentowały: domostwo z Radwaniec w powiecie sokalskim, chałupa mazurska z Niwiska, a także zagroda tatrzańska. Wschodnią Galicję reprezentowała glinianka z Podola, domostwo naddniestrzańskie i wreszcie zagroda huculska. Wszystkie zabudowania były nie tylko wyposażone, ale także zamieszkałe przez przedstawicieli poszczególnych regionów, którzy na terenie ekspozycji zajmowali się tradycyjnym rękodziełem. W centrum pokazowej wsi znalazła się cerkiew greckokatolicka oraz siedziba szlachcka⁴⁶⁴. Dział Etnograficzny prezentował zwiedzającym barwną, a czasami wręcz egzotyczną różnorodność. W katalogu starano się jednak zatrzeć wrażenie zróżnicowania narodowościowego, we wstępie pisano: „Galicja to kraj nie tylko mieszany pod względem narodowości, ale też różnorodny pod względem struktury oro- i hydrograficznej, stosunków klimatycznych itd. Wszystko to wpływa na sposób życia, odzież, główne zajęcie, mieszkanie i zwyczaje ludu. Pominąwszy różnice narodowe, pomiędzy ludem polskim i ruskim, zachodzą jeszcze różnice pomiędzy polskimi Góralami i Hucułami, Bojkami i Łemkami z jednej, a polskimi Mazurami, Krakowiakami i ruskimi Podgórczanami, Pokucianami, Podolakami itd. z drugiej strony”⁴⁶⁵. Zróżnicowanie etnograficzne próbowano więc tłumaczyć nie podziałami narodowościowymi, lecz odmiennością mieszkańców gór i nizin, a zaprezentowane bogactwo twórczości ludowej miało być swoistą przeciwwagą dla przysłowiowej galicyjskiej biedy⁴⁶⁶.

W tym nowym podziale sztuka inspirowana motywami zakopiańskimi i huculskimi w naturalny sposób reprezentowała razem twórczość góralskich ludów Galicji. Wspólnemu czerpaniu z kultury i tradycji huculskiej i góralskiej sprzyjała współpraca architektów polskich i ukraińskich, widoczna chociażby

⁴⁶³ TE-SKI [T. Szumski], *Dział etnograficzny*, „Świat” 1894, nr 14, s. 330.

⁴⁶⁴ W. Puchta, *op. cit.*, s. 187–189.

⁴⁶⁵ *Katalog działu etnograficznego. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, Lwów 1894, s. 1.

⁴⁶⁶ L. Wolff, *The Idea of Galicia...*, s. 288–289.

podczas wspomnianej Powszechnej Wystawy Krajowej. Na przykład profesor i pierwszy rektor Politechniki Lwowskiej, polski architekt Julian Zachariewicz był autorem projektu cerkwi greckokatolickiej stojącej w centrum ekspozycji Działu Etnograficznego, a Iwan (Jan) Lewiński, czołowy twórca ukraińskiego stylu narodowego, a zarazem prężny lwowski przedsiębiorca budowlany, zaprojektował pawilon poświęcony Janowi Matejce⁴⁶⁷. Podobne podejście do spuścizny ludowej Galicji traktowanej w sposób całościowy przyświecało także twórcom powstającego równolegle Towarzystwa Ludoznawczego, omówionego szerzej w trzeciej części monografii.

W istocie tradycja, kultura i sztuka huculska znalazły się w sferze zainteresowań zarówno polskich, jak i ukraińskich folklorystów, artystów i intelektualistów. Obydwie nacje chciały włączyć Huculów do swojego szeroko pojętego narodu. Ciekawym przykładem może być tutaj powstanie i działalność huculskiego teatru amatorskiego. Ukraiński pisarz i etnograf Hnat Chotkewycz, zafascynowany mieszkańcami wschodnich Karpat, postanowił takowy zorganizować. Na potrzeby ludowego zespołu teatralnego przetłumaczył na język huculski sztukę polskiego pisarza Józefa Korzeniowskiego pt. *Karpaccy górale*. Świeżo upieczeni aktorzy mieli więc *de facto* grać sobie, co miało ułatwić im zadanie. Po pierwszych udanych spektaklach Chotkewycz postanowił wyruszyć ze swoim zespołem w tournée po całej Galicji. W 1911 r. trupa zawitała także do Krakowa. W przychylnych recenzjach prasowych podkreślano przede wszystkim autentyczność aktorów oraz swojskość zarówno samej inscenizacji, jak i Huculów występujących w przedstawieniu. Tymczasem sam pomysłodawca przedsięwzięcia miał nadzieję, że stworzenie tego amatorskiego teatru przyczyni się do obudzenia w Huculach ukraińskiej świadomości narodowej⁴⁶⁸.

Próbowanie włączania sztuki i tradycji huculskiej do kultury polskiej sprzyjało, jak się wydaje, wspomniane już częste łączenie tych motywów z inspiracjami zakopiańskimi. Dobrym przykładem może być tutaj Pawilon Galicyjski na Wystawie Światowej w 1900 r., któremu w znacznej mierze poświęcony będzie kolejny rozdział. Jednakże kompilacja motywów inspirowanych twórczością rdzennych mieszkańców Podtatrza i Huculszczyzny to przede wszystkim cecha charakterystyczna narodowych odmian secesji, które odegrały istotną rolę w architekturze stołecznego Lwowa na początku XX w.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Ibidem*, s. 291.

⁴⁶⁸ P.M. Dabrowski, *op. cit.*, s. 72–75.

⁴⁶⁹ J. Biriulow, *Wiatr przemian. Nowe tendencje w architekturze Lwowa 1890–1914*, w: *Architektura Lwowa w XIX wieku*, red. J. Purchla, Kraków 1997, s. 72–73.

Według niektórych badaczy to przeplatanie się motywów wschodnio- i zachodniokarpaccich w różnych realizacjach architektonicznych tego okresu było tak silne, że nieraz trudno przyporządkować poszczególne obiekty do stylu zakopiańskiego bądź huculskiego, a raczej można mówić o syntezie obydwu⁴⁷⁰. W twórczości czołowych lwowskich architektów tego okresu można jednak wyróżnić pewne charakterystyczne upodobania i przewagę jednego bądź drugiego stylu. Przy czym różnice te nie pokrywały się w pełni z narodowością projektantów. Zaprzyjaźniony z Witkiewiczem Kazimierz Mokłowski⁴⁷¹ szczególną sympatią darzył styl zakopiański, czego przykładem może być jego projekt dwóch kamienic czynszowych przy ul. Piekarskiej⁴⁷² we Lwowie. Tymczasem inny polski architekt Tadeusz Obmiński projektował co prawda budynki w stylu zakopiańskim, jednakże robił to raczej niechętnie, preferując zdecydowanie styl huculski, który uważał za bardziej autentyczny⁴⁷³. Być może na takie, a nie inne wybory estetyczne Obmińskiego wpływ miała praca u Iwana Lewińskiego – czołowego twórcy secesji huculskiej. Dzięki współpracy obu wspomnianych wyżej architektów powstał gmach Towarzystwa Ubezpieczeń Wzajemnych Dnister – sztandarowy obiekt ukraińskiego stylu narodowego, a zarazem jeden z najbardziej charakterystycznych i oryginalnych budynków Lwowa⁴⁷⁴.

Ukraiński i polski styl narodowy to jednak niejedynie etniczne odmiany secesji współistniejące ze sobą na ulicach Lwowa. Część środowiska żydowskiego również zaczęła poszukiwać własnego, odrębnego wyrazu w architekturze. Początkowo styl żydowski próbowano wyprowadzić ze stylu mauretańskiego, a motywy orientalne były chętnie stosowane w budownictwie synagogałnym. Uznano także, że neomauretański kostium architektoniczny będzie najważniejszy dla wznoszonego na przełomie XIX i XX w. Szpitala żydowskiego Maurycego Lazarusa. Autorem projektu tego budynku był wspomniany już wcześniej miłośnik zakopiańszczyzny Kazimierz Mokłowski, który współpracował przy tej realizacji z firmą

⁴⁷⁰ Ż. Komar, J. Bohdanova, *Secesja we Lwowie / Secession in Lviv*, tłum. K. Szuster, Kraków 2014, s. 128–130.

⁴⁷¹ Kazimierz Julian Mokłowski (1869–1905), architekt, historyk sztuki, miłośnik folkloru, dziennikarz i publicysta, działacz socjalistyczny; por. *Kazimierz Mokłowski*, w: IPSB, t. 21, 1976, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-julian-moklowski> (15 III 2020).

⁴⁷² Jakub Lewicki twierdzi, że z uwagi na błędy Mokłowskiego projekt ten został poprawiony i ostatecznie podpisany przez innego architekta; por. *idem*, *op. cit.*, s. 210–211.

⁴⁷³ M. Pszczołkowski, *Tadeusz Obmiński – architekt dwóch kultur*, „Studia z Architektury Nowoczesnej” 6, 2018, s. 79–87.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, s. 79–80.

budowlaną Iwana Lewińskiego⁴⁷⁵. Ciekawsze wydają się jednak próby znalezienia własnego wyrazu w architekturze czynione przez samych przedstawicieli lwowskiej społeczności żydowskiej. Założenia teoretyczne nowej żydowskiej sztuki na łamach polskojęzycznej prasy żydowskiej przedstawiał Józef Awin (1883–1942) – znany lwowski architekt żydowskiego pochodzenia, kolekcjoner sztuki żydowskiej, fotograf, grafik, historyk i teoretyk sztuki⁴⁷⁶. Awin zalecał – zamiast sięgania po motywy pochodzenia orientalnego i islamskiego – szukanie źródeł dla nowego stylu w europejskiej tradycji żydowskiej, a zwłaszcza w kulturze gett, gdzie z uwagi na izolację miały przetrwać elementy rdzennej żydowskiej sztuki etnicznej. Nowy styl żydowski miał więc czerpać swoje formy przede wszystkim z judaizmu⁴⁷⁷. Awin brał co prawda pod uwagę możliwość pewnej reinterpretacji z uwzględnieniem lokalnego kolorytu, ale raczej bez elementów słowiańskich. Jedną z pierwszych prób wykorzystania tych założeń teoretycznych w praktyce był Dom Rady Gminy Żydowskiej przy dawnej ul. Bernsteina 12. Na początku XX w. powstały też lwowskie budowle według projektów Awina (np. przebudowa Żydowskiego Domu Akademickiego we Lwowie czy kamienica przy dawnej ul. Sykstuskiej 14, ob. Doroszenki). Z czasem jednak w twórczości Awina i innych lwowskich architektów pochodzenia żydowskiego (np. Henryka Orleana) poszukujących narodowego wyrazu w swojej twórczości zaczęła się przejawiać tendencja do rezygnacji z dekoratywności i czerpania z powszechniejszych, międzynarodowych wzorców⁴⁷⁸. Za kwintesencję nowego żydowskiego stylu badacze uważają Dom Przedpogrzebowy Beth Tahara, wzniesiony w latach 1911–1913 na terenie kompleksu cmentarza Janowskiego przez firmę budowlaną Michała Ulama.

Pisząc o poszukiwaniach narodowego wyrazu w sztuce przez różne społeczności wielokulturowego Lwowa, trzeba wspomnieć chociaż krótko o jeszcze jednej mniejszości, której tożsamość narodowa opierała się już wówczas przede wszystkim na odrębności religijnej – Ormianach. Kiedy w 1902 r. arcybiskup Józef Teofil Teodorowicz objął we władanie ormiańską archidiecezję we Lwowie, zdecydował o przeprowadzeniu gruntownej renowacji katedry, która nie tylko znajdowała się wówczas w fatalnym stanie technicznym, ale nie różniła się prawie niczym od podobnych świątyń

⁴⁷⁵ Ż. Komar, *W poszukiwaniu stylu żydowskiego. Archeologia lwowskiego modernizmu*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 1, s. 91–92.

⁴⁷⁶ Por. H. Głębocka, *Józef Awin*, <https://lia.lvivcenter.org/pl/persons/awin-jozef/> (15 VI 2021).

⁴⁷⁷ Ż. Komar, *W poszukiwaniu stylu żydowskiego...*, s. 96.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, s. 96–97.



66. Szpital żydowski Maurycego Łazarusa we Lwowie, fot. przed 1939 r.; NAC, sygn. 3/41/0/-/822/1

łacińskich⁴⁷⁹. Zgodnie z jego koncepcją zapoczątkowana przed I wojną światową renowacja, a w zasadzie przebudowa katedry i jej wnętrza, miała być przeprowadzona w duchu „rearmenizacji”. Ponieważ jednak wiedza o kulturze i sztuce Armenii była wówczas w środowisku lwowskich artystów, architektów i konserwatorów niewielka, przedsięwzięcie wymagało przeprowadzenia żmudnych studiów archeologicznych i historycznych, a afekt końcowy był *de facto* pewnego rodzaju kreacją wyobrażeń na temat rdzennej architektury i sztuki ormiańskiej. Chociaż zaangażowali się w ten projekt tacy twórcy jak Franciszek Mączyński (projekt rozbudowy i przebudowy), Jan Bołoz Antoniewicz (dekoracja absyd) czy Józef Mehoffer (dekoracja wnętrza – malowidła ścienne) sama koncepcja rearmenizacji budziła kontrowersje ówczesnych konserwatorów⁴⁸⁰.

Powyżej wskazałam ledwie pewne punkty styczne polskiego dyskursu wokół sztuki narodowej i podobnych poszukiwań innych narodowości zamieszkujących stolicę Galicji. Ten swoisty wielokulturowy i wieloetniczny dialog toczący się w lwowskiej przestrzeni miejskiej to rzecz jasna jedynie przykład interakcji zachodzących między polskimi poszukiwaniami odrębnej

⁴⁷⁹ J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 34–36.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 34–77.



67. Katedra ormiańska we Lwowie, widok zewnętrzny, stan z początku XX w., fot. Kazimierz Skórski; NAC, sygn. 3/1/0/9/3639/1



68. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza, ściana zakrystii, stan sprzed renowacji, fot. Kazimierz Skórski; NAC, sygn. 3/1/0/9/3639/2



69. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza po renowacji z widocznymi malowidłami Jana Jakuba Rosena, stan współczesny; fot. A. Sznajpik

kultury i sztuki narodowej a analogicznymi działaniami innych grup narodowych zamieszkujących w omawianym okresie tzw. ziemie polskie. Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że nie zawsze był to dialog, a czasami wręcz ostry spór o przynależność jakiegoś zabytku do jednej bądź drugiej kultury i narodowości (będzie jeszcze o tym mowa w trzeciej części, przy omawianiu działalności Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej). Przez cały omawiany okres wciąż silny był także nurt inkluzyjny w duchu I Rzeczypospolitej, traktujący kulturę i sztukę innych narodowości zamieszkujących ten obszar jako część polskiego dziedzictwa. Jak się przekonamy w kolejnym rozdziale, dobrym tego przykładem może być zaprezentowany w Paryżu 1900 r. Pawilon Galicyjski, którego eklektyczne wnętrze, czerpiące z twórczości ludowej zarówno zakopiańskiej, jak i huculskiej, było dobrą wizytówką

provincji rządzonej przez Habsburgów, a mimo to postrzegany był jako polski, niezależnie od tego, że zaprojektował go Edgar Kováts, a głównym wykonawcą projektu była firma budowlana Iwana Lewińskiego.

3. Debaty prasowe wokół stylów narodowych, czyli Polacy i polska sztuka na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.⁴⁸¹

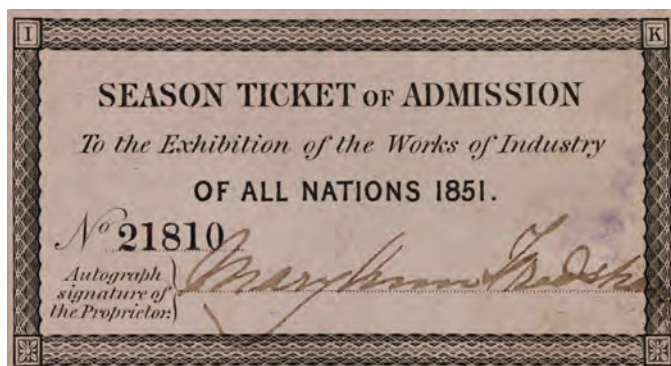
W niniejszym rozdziale chciałabym się zająć Wystawą Światową w Paryżu w 1900 r., udziałem w niej Polaków, a zwłaszcza Pawilonem Galicyjskim zaprezentowanym w ramach przestrzeni wystawienniczej Austrii. Polscy artyści, twórcy, przemysłowcy, handlowcy brali udział w wystawie paryskiej przede wszystkim w ramach reprezentacji państw zaborczych, jednak tam, gdzie tylko było to możliwe starano się akcentować polską odrębność – miało to miejsce przede wszystkim na płaszczyźnie kultury i sztuki. Duże zainteresowanie społeczne organizowaną po raz kolejny nad Sekwaną Wystawą Światową zaowocowało popularnością tej tematyki na łamach polskiej prasy. W gazetach pojawiały się liczne relacje i korespondencje z Paryża, zamieszczano zdjęcia i ryciny przedstawiające najciekawsze obiekty wystawowe, zachwycono się nowinkami technicznymi. Pojawiły się też wydawnictwa okolicznościowe – przewodniki po wystawie paryskiej, omawiające dość szczegółowo kolejne pawilony wystawiennicze. Podejmowano oczywiście również kwestie polskiego udziału, uznając potrzebę choć symbolicznego zaistnienia w tym międzynarodowym wydarzeniu za ważną, zwłaszcza że wystawa paryska w 1900 r., nawiązując już do pewnej tradycji, zorganizowana była z dużym rozmachem.

Tradycja wystaw światowych sięga końca XVIII w. (pierwsza Wystawa Francuska z 1798 r. miała raczej charakter ludowego festynu), ale ich genezy badacze doszukują się w średniowiecznych jarmarkach⁴⁸². Pierwsza

⁴⁸¹ Rozdział ten powstał na bazie zmienionej i rozszerzonej wersji opublikowanego wcześniej artykułu: A.D. Sznajpik, *Polacy i polska sztuka na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. Pawilon Galicyjski*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, wstęp J. Maternicki, Rzeszów 2011, s. 241–259.

⁴⁸² E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku – zwycięstwo historii nad nowoczesnością*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 33, 1989, s. 73.

70. Bilet wstępu (karnet) na Wystawę Dzieł Przemysłu Wszystkich Narodów w specjalnie w tym celu zbudowanym Pałacu Kryształowym w Londynie, 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London



71. Widok wnętrza Pałacu Kryształowego, pamiątka z Wielkiej Wystawy w Londynie w 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London

wystawa powszechna w znaczeniu współczesnym odbyła się w Londynie w 1851 r. Odtąd były one organizowane w miarę regularnie, w odstępach kilkuletnich (przeważnie w Europie), a pokazywano na nich przemysł (gotowe wyroby oraz rozwój technologii i techniki), rzemiosło (od rękodzielnictwa po wyroby artystyczne), a także sztukę – program ten został wypracowany z wykorzystaniem doświadczeń organizatorów wystaw



72. Pamiątkowe porcelanowe filiżanka i spodek z widokami z Wielkiej Wystawy w Londynie w 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London

krajowych we Francji i Anglii⁴⁸³. Już w 1851 r. jako zasadę przyjęto, że uczestnikami wystawy mogą być tylko państwa. Ta konsekwentnie przestrzegana reguła zdeterminowała sytuację polskich wystawców w XIX w. Polscy przemysłowcy czy artyści mogli swoimi osiągnięciami jedynie wspierać reprezentacje narodowe państw zaborczych, co nieraz wywoływało dylematy, czy w ogóle w wystawie brać udział⁴⁸⁴. Wystawy powszechne w drugiej połowie XIX w. przypominały olbrzymie festyny, które odbywały się w atmosferze wielkiego

święta, całkowitego oderwania od codzienności, ale także tymczasowości – wiele budowli projektowanych i wznoszonych specjalnie z myślą o wystawie było lekkimi konstrukcjami żelaznymi, łatwymi do ustawienia i demontażu, które wraz z końcem ekspozycji rozbierano. Taki los miał spotkać np. słynną Wieżę Eiffla, która jest pamiątką po Wystawie Światowej z 1889 r. (w wielu projektach architektonicznych na zaaranżowanie przestrzeni podczas wystawy w 1900 r. postulowano rozebranie bądź przebudowanie tej budowli). Mimo ułatwień, jakie dawało zastosowanie takiego materiału jak żelazo, dzięki któremu można było okazać nawet konstrukcje wzniesić w krótkim czasie, przygotowania do wystawy w 1900 r. rozpoczęto na długo wcześniej. Zamiar organizacji tego wielkiego wydarzenia Francja ogłosiła już w 1892 r. Dwa lata później wydano stosowne rozporządzenia ministerialne dotyczące zasad przeprowadzenia konkursu na projekty budowli, ogrodów i urządzeń wystawowych⁴⁸⁵. Rozstrzygnięto go w styczniu 1895 r., przyznając 3 równorzędne nagrody pierwsze, 5 drugich i 5 trzecich. Ostatecznie jury zdecydowało o zaczerpnięciu z tych projektów elementów uznanych za najlepsze, końcowy projekt całości był zatem kompilacją wszystkich nagrodzonych prac francuskich

⁴⁸³ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 9–10.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁴⁸⁵ E. Jedlińska, *op. cit.*, s. 75.

architektów⁴⁸⁶. W następnym roku rozpoczęto budowę mostu Aleksandra III, jednego z najważniejszych elementów kompozycji przyszłych terenów wystawowych⁴⁸⁷. Ostatecznie główna część Wystawy została zlokalizowana na Polu Marsowym, Esplanadzie Inwalidów i obu brzegach Sekwany. Prace przygotowawcze były prowadzone do ostatniej chwili, tak że w momencie otwarcia ekspozycji 14 kwietnia 1900 r. nie wszystkie pawilony były wykończone. Tematem przewodnim Wystawy miał być bilans stulecia, a gospodarze starali się zrobić wszystko, aby olśnić zwiedzających, organizując ekspozycje z rozmachem i przepychem. Wystawa zajęła ogółem 120 ha w Paryżu i 110 ha w Vincennes, poza gospodarzami udział wzięło 40 państw oraz francuskie kolonie, liczba wystawców przekroczyła 83 tys., a zwiedzających było ponad 50 mln⁴⁸⁸. Mimo to nie osiągnięto sukcesu finansowego – Wystawa przyniosła co prawda 7 mln franków zysku, ale koszty jej organizacji przekroczyły 119 mln franków⁴⁸⁹. Poza mostem Aleksandra III zrealizowano jeszcze dwie inne duże inwestycje rządowe, które przetrwały do dnia dzisiejszego: Grand Palais (mieszczący w czasie Wystawy ekspozycje sztuki cudzoziemskiej) oraz Petit Palais (gdzie zaprezentowano sztukę francuską). Te dwa budynki usytuowane zostały w centralnej części Wystawy. Wzdłuż Esplanady Inwalidów rozmieszczono pawilony różnych państw (Belgii, Rosji, Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Danii, Węgier, Włoch, Austrii, Japonii). Po drugiej stronie Esplanady Inwalidów ciągnęły się pawilony francuskie, w pobliżu umieszczono też wystawy wewnątrz budynków publicznych i mieszkalnych oraz różne dziedziny przemysłu⁴⁹⁰. Na prawym brzegu Sekwany usytuowano następujące pawilony: Rolnictwa i Ogrodnictwa, Miasta Paryża, Pałac Kongresów, Pawilon Tańca oraz liczne teatry⁴⁹¹. Na platformie zbudowanej na palach wbitych w dno Sekwany umieszczono ekspozycję *Stary Paryż*, będącą makietą nieistniejących już wówczas średniowiecznych budynków, a na Polu Marsowym w przebudowanej Galerii Maszyn (pozostałości po wystawie z 1889 r.) zaprezentowano różne gałęzie rolnictwa, górnictwa i przemysłu spożywczego⁴⁹². Głównym punktem Wystawy był Pałac Elektryczności (zaopatrujący jednocześnie w prąd teren całej Wystawy) oraz sąsiadujący z nim

⁴⁸⁶ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, s. 84.

⁴⁸⁸ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, s. 181.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.



73. Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r., widok ogólny terenów wystawowych na Polu Marsowym z panoramą miasta, z prawej karuzela zwana Wielkim Kołem; NAC, sygn. 3/1/0/5/647/1

z prędkością 4 km/h, drugi 8 km/h, a trzeci był nieruchomy. Jak podkreślał Erich Schild zajmujący się historią wystawiennictwa, wystawę paryską z 1900 r. wyróżniało właśnie to, że „publiczność była przede wszystkim nastawiona na rozrywkę i efekty iluzji, niż zainteresowanie nową technologią”⁴⁹³. Na tę opinię wpłynął zapewne fakt, że na Wystawie było sporo atrakcji, które dziś widzielibyśmy raczej w lunaparku, jak np. Wielkie Koło z wagonikami, Kolej Transsyberyjska kursująca pomiędzy pawilonem Rosji i Chin, z okien której można było podziwiać panoramę Syberii, czy też model transatlantyku, który kołysał się jak prawdziwy. To, co było istotnie nowego na tej Wystawie w architekturze i sztuce użytkowej to pojawiający się jeszcze nieśmiało styl secesji, nazywany też stylem 1900⁴⁹⁴.

Przygotowane atrakcje ściągnęły do Paryża rzesze przyjezdnych z różnych stron świata. Również z terenu ziem polskich wybierali się ci, których było na taki wyjazd stać. Z myślą o nich przygotowano i wydano przewodniki

Pałac Wodny, którego projekt sporządził w 1898 r. polski architekt z Krakowa Jan Zawiejski. Wzdłuż Pola Marsowego umieszczono także wiele innych pałaców, poświęconych różnym dziedzinom przemysłu, techniki, nauki i sztuki. Niezwykłych doznań zwiedzającym dostarczały także Pałac Iluzji, Pałac Optyki czy olbrzymich rozmiarów model Kosmosu. Dużą popularnością wśród zwiedzających cieszyła się też barwna i egzotyczna ekspozycja państw kolonialnych usytuowana na Trocadéro. Niewątpliwą atrakcją Wystawy był również trypoziomowy ruchomy chodnik z drewna ciągnący się wzdłuż terenów wystawowych na odcinku 3,5 km, umieszczony powyżej poziomu ulicy. Jeden z jego poziomów poruszał się

⁴⁹³ Cyt. za: *ibidem*, s. 182.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, s. 183.

po Paryżu i Wystawie Światowej bądź wyłącznie po terenie ekspozycji. W publikacjach tych podkreślano różnorodność, przepych i rozmach, z jakim przygotowano Wystawę. Autor jednego z przewodników pisał: „Od dawnych już czasów Paryż jest niejako głównym środowiskiem cywilizacji zachodu. Nauka, wiedza, literatura i sztuka tu obrały sobie główne siedlisko. Wystawy paryskie, urządzone co lat jedenaście, zgromadzają wszystko, co tylko inteligencja ludzka wymyśliła i wykonała”⁴⁹⁵. Rozległość Wystawy i różnorodność atrakcji sprawiały, że niełatwo było zaplanować racjonalny program zwiedzania terenów ekspozycji, zwłaszcza jeśli chciało się również przy okazji obejrzeć także zabytki samego Paryża, ubolewał nad tym autor cytowanego przewodnika: „Wystawa 1900 roku nagromadziła w Paryżu tyle okazów ze wszystkich stron świata, że na dokładne ich zwiedzenie i poznanie, bodaj czy wystarczyłoby owe pół roku trwania tego widowiska, do którego świetności przyczynili się artyści, przemysłowcy i kupcy świata całego”⁴⁹⁶. Nie szczędził on szczegółowego opisu rozplanowania poszczególnych obiektów na terenie Wystawy. Oprócz wymienianych już wyżej niewątpliwych atrakcji, ciekawostek i nowinek technicznych przewodniki i relacje prasowe dużo miejsca poświęcały najbarwniejszej części Wystawy, czyli Ulicy Narodów, tak m.in. opisywanej: „Tu wznoszą się w linii podwójnej pawilony państw obcych, z których powstała Ulica Narodów (Rue des Nations). Są to dwa szeregi zajmujących budowli, wzniesionych przez obce państwa biorące udział w wystawie paryskiej. Po prawej stronie stoją pawilony: włoski, turecki, Stanów Zjednoczonych, austriacki, Bośni i Hercegowiny, węgierski, Wielkiej Brytanii, belgijski, norweski, niemiecki, hiszpański, Monaco, szwedzki, grecki i serbski. Po lewej stronie w tym że samym porządku: portugalski, peruwiański, perski, luksemburski, fiński, bułgarski i rumuński. Każdy w innym stylu. W pawilonach tych znajdują się przedmioty dające pojęcie o całokształcie przemysłu, handlu, bogactw i kultury”⁴⁹⁷. Ulica ta zapewniała zwiedzającym prawdziwą podróż dookoła świata. Każdy pawilon wybudowano w odrębnym stylu, a architekturze i wyposażeniu wnętrza starano się nadać cechy narodowe. Niektóre kraje postanowiły zareklamować swoje walory w bardziej rozbudowany sposób, jak np. Szwajcaria, która stworzyła nad Sekwaną bardzo udaną ponoć makietę wioski alpejskiej. Eleonora Jedlińska jeszcze inaczej tłumaczy popularność tego elementu ekspozycji: „Brzegi Sekwany, na których

⁴⁹⁵ *Ilustrowany przewodnik po Paryżu i wystawie powszechnej 1900 r.*, Warszawa 1900.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, s. 247.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, s. 261–262.

prawej stronie znajduje się Rue des Nations oraz pawilony poświęcone Paryżowi, ogrodnictwu i sadownictwu stały się jedną z najchętniej uczęszczanych promenad. Wszystko było tu asymetryczne, malownicze, każdy z pawilonów zagranicznych wyglądał jak kawałek świata, z którego przyjechali uczestnicy wystawy, by pokazać to, co najlepszego wydała ich ojczyzna. Rue des Nations to nie tylko przegląd architektury różnych krajów, to także ich historia, manifestacja wykształconej w okresie romantyzmu świadomości narodowej, widzenia dorobku kulturalnego jako produktu historii różnej w różnych społeczeństwach i przez to różnie kształtującej określone mody⁴⁹⁸. Na Ulicy Narodów nie było oczywiście pawilonu polskiego, gdyż jak wspominałam w Wystawie mogły uczestniczyć tylko państwa. W relacjach Polaków odwiedzających teren ekspozycji daje się odczuć wyraźny smutek i niedosyt z tego powodu, stąd chyba wynikało skrzętne odnotowywanie wszelkich przejawów polskiej myśli i twórczości prezentowanej nad Sekwaną. Autor innego przewodnika po Wystawie, który skupił się przede wszystkim na szczegółowym opisanu poszczególnych pawilonów narodowych, nie omieszkał z nutką żalu skomentować np. pawilonu Monako, zastanawiając się, cóż właściwe to maleńkie państewko ma do zaprezentowania w oddzielnym pawilonie⁴⁹⁹. Dokładnie za to zrelacjonował Pawilon Austriacki, w którym znajdowała się sala malarstwa polskiego, odnotowywał także reakcje, jakie wśród zwiedzających wywoływały poszczególne obrazy, a zwłaszcza zachwyt, ale też pewne niezrozumienie obrazu Jacka Malczewskiego *Melancholia*⁵⁰⁰. Polskim udziałem w tej Wystawie zajmowała się jednak przede wszystkim prasa. Już na dwa lata przed jej otwarciem tematyka ta zagościła na łamach prasowych.

W 1898 r. powstał projekt polskiego architekta z Krakowa Jana Zawiejskiego, który zaplanował Pałac Wodny, mający być obok Pałacu Elektryczności jedną z głównych atrakcji Wystawy. Polska prasa szybko podchwyciła temat i z większą lub mniejszą dozą fantazji prezentowała ten projekt. Stosowna relacja znalazła się też na łamach „Biesiady Literackiej”. Zapowiadając zbliżającą się wystawę paryską, autor pisał: „Na zamknięcie wieku bieżącego, Francja urządza u siebie jarmark wszechświatowy i stara się wszystkimi siłami, ażeby splendor domu swego utrzymać na dawnej stopie, a nawet ją przewyższyć; wobec wymagań tegoczesnych, zadanie to jest bardzo trudne. Dyrekcja wystawy już dziś zapowiada osobliwości jakich

⁴⁹⁸ E. Jedlińska, *op. cit.*, s. 85.

⁴⁹⁹ *Wiek XIX. Powszechna wystawa paryska 1900*, Warszawa 1902.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, s. 60.

oko ludzkie nie widziało”⁵⁰¹. Tą osobliwością miały być Pałac Elektryczności i Pałac Wodny, ten drugi zaprojektowany przez Zawiejskiego, który autor artykułu z pewną przesadą barwnie przedstawił czytelnikom: „Z przeszło tysiąca projektów wybrano jeden, zalecający się oryginalnością pomysłu. Wykonanie tego projektu będzie kosztowało 4 miliony franków, autorem zaś jego jest nasz rodak profesor Jan Zawiejski, budowniczy krakowskiego teatru miejskiego. Będzie to pałac o ścianach z wody, który nie tylko zapewni gościom chłód orzeźwiający i powietrze czyste, ale oświetlony różnobarwnem światłem elektrycznym będzie wzrok czarował. Wyobraźmy sobie olbrzymich rozmiarów wodotrysk o stumetrowej średnicy i tyleż metrów wysoki, w którego wnętrzu to jest pod kłozami napełnionymi wodą, znajdziemy: teatry, cyrki, sale koncertowa, restauracje i t.p. Główni architekci wystawy p.p. Bonner i Bouvart [sic!] zachwyceni projektem, a dykcja bez wahania go zatwierdziła”⁵⁰². Architektura nie była jednak jedyną dziedziną sztuki, którą chciano olśnić zwiedzających. Na łamach prasy toczyła się także dyskusja na temat promocji polskiej muzyki podczas Wystawy.

W „Tygodniku Ilustrowanym” pojawił się artykuł pt. *Muzyka polska na wystawie w Paryżu*, którego autor zaczął swoje rozważania od ogólnych uwag na temat fenomenu zainteresowania sztuką w polskim społeczeństwie: „Dla przyszłego historyka sztuki polskiej ostatnie dziesięciolecie da niezawodnie ciekawy materiał do studium o psychologicznym rozwoju naszego społeczeństwa w czysto estetycznym kierunku. Przede wszystkim zauważy on ten sympatyczny objaw, że nie tylko koryfeusze literatury i innych sztuk pięknych przemawiają skutecznie do społeczeństwa, lecz już sam **ogół** ku nim idzie, wyrażając swoje *veto*, lub pochwałę, sądzi i krytykuje często samodzielnie, bez zaciągania się ze swoim zdaniem pod głośny sztandar wybitnych zoilów-estetytów i moralistów”⁵⁰³. To poczucie piękna cechujące społeczeństwo sprawia, w opinii autora, że w większości obdarowuje dowodami najwyższego uznania zasługujących na to twórców. Nie dzieje się tak jednak we wszystkich dziedzinach sztuki, autor artykułu upominał się o przywrócenie należnej czci Moniuszce, którego nazwał wręcz „wieszczem” i porównał do Mickiewicza, dlatego jak stwierdził autorzytatywnie: „Uważam tedy, że Moniuszko byłby ze starszych kompozytorów

⁵⁰¹ *Osobliwości wystawy paryskiej. Pałac wodny Jana Zawiejskiego*, „Biesiada Literacka” 1898, nr 6, s. 117.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ A. Miller, *Muzyka polska na wystawie w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 4, s. 69 (podkr. w oryg.).

najodpowiedniejszy dla reprezentacji nowego kierunku polskiej muzyki, zwłaszcza pieśni i opery podczas wystawy paryskiej”⁵⁰⁴. Obecność dyrektorów najznamienitszych oper i teatrów muzycznych świata dawała możliwość zapoznania szerszej publiczności z twórczością kompozytora oper narodowych, a przez to promowanie muzyki polskiej za granicą. Autor artykułu zadał więc na koniec retoryczne pytanie: „Księżę opery polskiej ma już uznanie w kraju hakatystów; czemuż nie miał być bardziej jeszcze ceniony we Francji? Dla kompozytorów naszych zarówno młodszych, jak i starszych Paryż w roku wystawowym to najodpowiedniejszy teren dla zdobycia uznania, na które stanowczo zasługują”⁵⁰⁵. Dla spełnienia tych szczytnych postulatów proponował utworzenie specjalnego funduszu, który miałby sfinansować zorganizowanie koncertów historycznych muzyki polskiej, a także zaprezentowanie młodych muzyków i kompozytorów.

Jednak tematem, który najczęściej pojawiał się na łamach prasy w związku z polskim udziałem w Wystawie Światowej w 1900 r., był Pawilon Galicyjski. Wydaje się, że obecność polska była szczególnie mocno zamaniestowana w ramach austriackiej reprezentacji w Paryżu. W głównym Pawilonie Austriackim urządzono salę polskiego malarstwa, gdzie zaprezentowano najbardziej wówczas znanych i cenionych artystów. Ponadto w ramach przestrzeni przeznaczonych dla Austrii w dziale sztuki stosowanej zaprezentowano Pawilon Galicyjski, który był pewną kompilacją sztuki góralskiej i huculskiej. Zwłaszcza wokół tej ekspozycji narodziło się sporo kontrowersji, aby wyjaśnić ich genezę należy uczynić tu krótką dygresję⁵⁰⁶.

Edgar Kováts, autor projektu Pawilonu Galicyjskiego, był atakowany przez Witkiewicza i jego zwolenników za niewykorzystywanie motywów sztuki podhalańskiej w programie nauczania kierowanej przez siebie Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. W opublikowanym w 1899 r. przywoływanym już albumie pt. *Sposób zakopański* odrzucał on to, co było w koncepcji stylu zakopiańskiego najistotniejsze: geneza sztuki góralskiej nie miała dla niego najmniejszego znaczenia. Album ten robił duże wrażenie estetyczne, ale dowodził także, że jego autor miał niewielkie pojęcie o istocie sztuki góralskiej. Tradycyjną ornamentykę góralską przestyliizował i uzupełnił, wprowadzając nieznaną na Podhalu motyw zwierzęcy i roślinny w formie naturalistycznej, ponadto wprowadzone przez niego elementy były kolorowane, co całkowicie odbiegało od góralskiej

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ Szerzej na ten temat zob. A.D. Sznajik, *Tatrzańska Arkadia...*, s. 167–181.

twórczości⁵⁰⁷. Wydanie przed Kovátsa *Sposobu zakopiańskiego* zbiegło się w czasie z nasileniem starań zwolenników Witkiewicza o rozpropagowanie w społeczeństwie idei stylu zakopiańskiego. Musiało to doprowadzić do pewnego zamieszania, zwłaszcza że szyldy, pod którymi występowały dwa zwalczające się obozy, brzmiały dla nieorientowanych w tej tematyce niemal identycznie⁵⁰⁸. O tym, że oba te środowiska różniły się czymś więcej niż tylko odmianą przymiotnika pochodzącego od nazwy Zakopane, szerszy krąg odbiorców mógł się przekonać właśnie przy okazji Wystawy Światowej w Paryżu. Tymczasem już w 1898 r. prof. Julian Zachariewicz, będący wówczas członkiem Komitetu Lwowskiego, wysłał do Stanisława Witkiewicza list z propozycją współpracy. Odpowiedź zawierała umotywowany projekt takiego pawilonu wystawowego wraz ze wstępnymi szkicami. Witkiewicz wyraził zgodę na propozycję lwowskiego profesora, choć podkreślał, że na popularyzacji stylu zakopiańskiego zagranicą niespecjalnie mu zależy: „Jestem najzupełniej zdania Pana profesora, że nie należy tego traktować jako etnografię, tylko jak okaz możliwości już rozwiniętych i udoskonalonych form sztuki stosowanej, opartej na oryginalnych motywach ludowych. Jakkolwiek mnie bardziej obchodzi rozpowszechnienie się zamiłowania w tych rzeczach w naszym społeczeństwie niż wszystkie zaszczyty i uznanie, jakie może spotkać styl zakopiański na Wystawie Paryskiej, niemniej jednak cieszy nas nadzwyczaj dobra myśl i chęć Pana Profesora i co będziemy mogli, uczynimy, żeby ułatwić jej urzeczywistnienie”⁵⁰⁹. Niestety, wspólny zamysł Witkiewicza i Zachariewicza nie doszedł do skutku, ponieważ profesor Politechniki Lwowskiej wkrótce nagle zmarł, co spowodowało zmiany w programie lwowskiego komitetu wystawienniczego, tak skomentowane przez Witkiewicza w polemicznym artykule zamieszczonym w „Przeglądzie Zakopiańskim”: „Odpowiedzi na mój list już nie otrzymałem, gdyż prof. Zachariewicz w kilka dni potem nagle umarł z wielką stratą i krzywdą dla polskiej sztuki. Z jego śmiercią styl zakopiański został z programu lwowskiego komitetu wykluczony, miejsce jego zajął podszywający się pod tę popularną ideę «sposób zakopiański» i na wystawę do Paryża pp. Franke⁵¹⁰ i Kováts wysłali pawilon

⁵⁰⁷ M. Gładysz, *op. cit.*, s. XXVII.

⁵⁰⁸ Por. *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 63, przyp. 1.

⁵⁰⁹ Stanisław Witkiewicz do Juliana Zachariewicza, Zakopane, 14 XII 1898 r., w: *ibidem*, s. 535–536.

⁵¹⁰ Jan Nepomucen Franke (1846–1918), inż., prof. Politechniki Lwowskiej i jej rektor. Pełnił funkcję krajowego inspektora szkół realnych i przemysłowych, zakopiańską Szkołę

w «stylu zachodnio- i wschodniogalicyskim», pawilon, który podobno bardzo się podoba Francuzom, co świadczyłoby o zupełnym upadku gustu we Francji”⁵¹¹. Ostatecznie więc to główny oponent Witkiewicza Edgar Kováts przygotował w latach 1898–1899 projekt pawilonu zakopiańskiego dla działu Galicyjskiego Przemysłu Artystycznego, o czym z zadowoleniem donosił „Kurier Warszawski” w swojej korespondencji: „Dyrektorowi szkoły zawodowej dla przemysłu drzewnego w Zakopanem p. Edgarowi Kovátsowi powierzono zarządzanie wewnętrznym działem galicyjskiego przemysłu artystycznego na przyszłorocznej wystawie powszechnej w Paryżu. Oprócz okazów galicyjskiego przemysłu artystycznego, w dziale tym będą również wyroby włościan z drzewa, gliny, dalej tkaniny, hafty, kilimki i w ogóle wyroby zakopiańskie i huculskie, które nieraz już na wystawach pochlebne uzyskały odznaczenie”⁵¹². Przed wysłaniem do Paryża pawilon ten był na przełomie 1899 i 1900 r. eksponowany we Lwowie i szybko okazało się, że swoją różnorodnością przekracza znacznie zapowiedzi prasowe. Tymczasem to, że to jednak pawilon Kovátsa reprezentował Galicję, a nie jak chciał Zachariewicz dzieło Witkiewicza, nie przekreśliło jednak jeszcze szans na zaprezentowanie stylu zakopiańskiego na Wystawie Światowej w Paryżu. Witkiewicz niemal równocześnie z listem Zachariewicza otrzymał bowiem propozycję od Komitetu Krakowskiego Wystawy Wszechświatowej, reprezentowanego przez historyka sztuki – prof. Mariana Sokołowskiego. Wstępne zaproszenie Witkiewicza do udziału w Wystawie znalazło się w liście z końca listopada 1898 r.: „Komitet Krakowski dla austriackiego działu sztuki na Wystawie Wszechświatowej 1900 r. w Paryżu uchwalił na odbytym dnia 12 bm. posiedzeniu udać się do W[ielmożnego] Pana w sprawie pozyskania dla Wystawy, w fotografii lub rysunkach, fasad i planów wszystkich w Zakopanem według projektów W[ielmożnego] Pana postawionych budynków, ewentualnie także modelu jednej z tych budowli np. «Kozieniec»[!]”⁵¹³. Po ożywionej wymianie korespondencji ustalono, że ekspozycja stylu zakopiańskiego będzie się składała z modelu willi „Pod Jedłami” oraz fotografii i planów wykonanych już projektów.

Przemysłu Drzewnego wizytował w latach 1893–1907; *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 144, przyp. 4.

⁵¹¹ S. Witkiewicz, *Sprawy stylu zakopiańskiego w Paryżu*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 33, s. 291.

⁵¹² E.K., [Korespondencje. Przemysł artystyczny galicyjski na Wystawie w Paryżu. Urządzenie pawilonu powierzono E. Kovátsowi], „Kurier Warszawski” 14(26) I 1899, nr 26, s. 4.

⁵¹³ Marian Sokołowski do Stanisława Witkiewicza, Kraków, 29 XI 1898 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 540.

Udało się także pozyskać fundusze z c.k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty na sfinansowanie tego przedsięwzięcia. Po wielu perypetiach Witkiewicz wraz z grupą górali wykonał model będący dokładną miniaturą willi „Pod Jedłami”. W liście do Sokołowskiego z grudnia 1899 r. donosił, że model jest już gotowy, spakowany i czeka na wysłanie, podkreślał zarazem jego znaczenie, pisząc, że jest to rzeczywisty obraz tego, czym jest styl polski⁵¹⁴. Model został przekazany Komitetowi Krakowskiemu i po krótkiej ekspozycji w Krakowie wysłany do Paryża. Niestety na miejscu okazało się, że w Pawilonie Austriackim w dziale sztuki nie ma dla niego wystarczająco dużo miejsca. Model częściowo uszkodzony i zabrudzony był przez pewien czas „porzucony”, jak donosili z żalem zwolennicy stylu zakopiańskiego z Paryża, w kącie sali, a następnie został zapakowany do skrzyni i przygotowany do odesłania⁵¹⁵. Kwestia nieudanej prezentacji stylu zakopiańskiego na wystawie paryskiej znalazła także zainteresowanie za kordonem, poruszał ją m.in. „Kurier Warszawski”, powołując się na cytowany artykuł Witkiewicza z „Przeglądu Zakopiańskiego”. „Korespondent paryski doniósł nam w swoim czasie o niefortunnym losie modelu «stylu zakopiańskiego» wysłanego na wystawę do Paryża. Model ów miał stawać do konkursu w dziale budownictwa. Rzecz prosta, usunięty z wystawy przed otwarciem współzawodnictwa stawać nie mógł. Obecnie w «Przeglądzie Zakopiańskim» znajdujemy artykuł Stanisława Witkiewicza opiewający losy modelu zakopiańskiego”. Po przytoczeniu obszernych cytatów z artykułu Witkiewicza autor skonstatował ze smutkiem: „Tak więc, zamiast zdobycia chwały, z Paryża wrócił tylko zniszczony model, którego nikt z tych dla których był przeznaczony nie widział i nikt nie ocenił”⁵¹⁶.

Tymczasem większość prasy słabo się jeszcze wówczas orientowała w subtelnych różnicach między „sposobem zakopańskim” a „stylem zakopiańskim” i Pawilon Galicyjski Kovátsa wystawiony przed podróżą do Paryża we Lwowie zbierał powszechnie same pochwały. Również lwowski korespondent „Tygodnika Ilustrowanego” poświęcił dziełu Kovátsa pełen pochlebstw artykuł, w którym zwracał uwagę przede wszystkim na ludowe korzenie zaprezentowanej sztuki. O Pawilonie pisał: „Twórcy jego sięgnęli do źródła naszych rodzimych pierwiastków sztuki ludowej, a zastosowując

⁵¹⁴ Archiwum Nauki PAN i PAU, sygn. K III-1/4, Spuścizna Mariana Sokołowskiego. Korespondencja różna 1888–1907, Stanisław Witkiewicz do Mariana Sokołowskiego, Zakopane, 25 XII 1899 r.

⁵¹⁵ S. Witkiewicz, *Na wystawę paryską*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 5, s. 34–36; *idem*, *Sprawy stylu zakopiańskiego w Paryżu*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 33, s. 293–294.

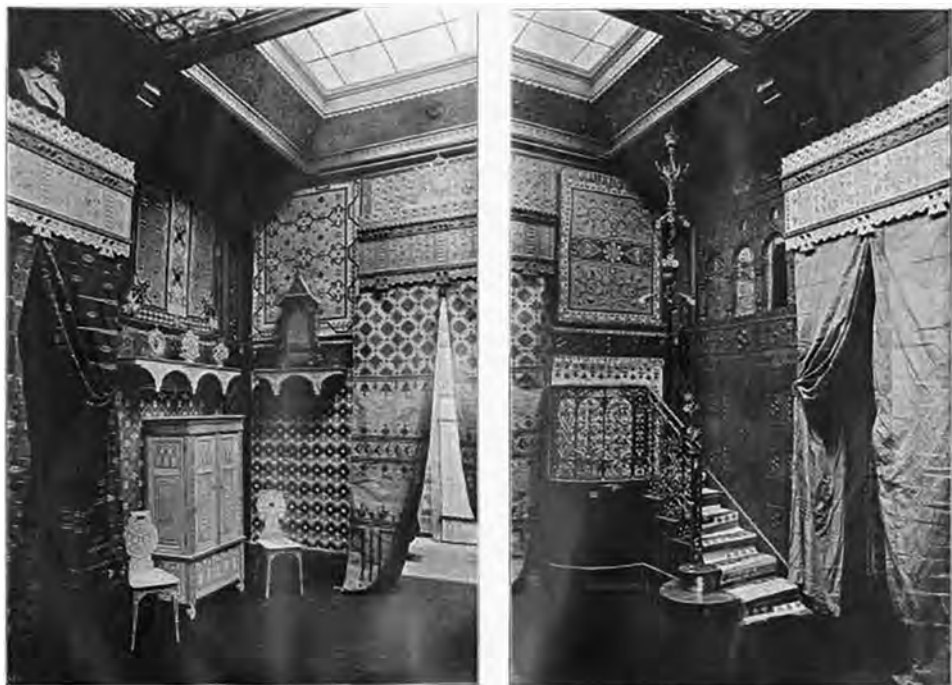
⁵¹⁶ Lector, *Z prasy polskiej*, „Kurier Warszawski” 10(23) VIII 1900, nr 232, s. 3–4.

znalezione tam skarby do rozlicznych gałęzi przemysłu artystycznego wprowadzili nowe życie w mający dziś tak wielką przyszłość przed sobą dział sztuki stosowanej⁵¹⁷. Podkreślał jednocześnie, że sztuka i rzemiosło artystyczne to w zasadzie jedyne dziedziny, w których Galicja miała szansę konkurować na polu międzynarodowym, stwierdzał więc jednoznacznie: „Cóż bowiem lepszego mogła dostarczyć Galicja na międzynarodowy turniej przemysłu artystycznego w Paryżu, gdzie do zapasów staną kraje najbogatsze, najszczęśliwsze, o najbardziej rozwiniętej kulturze, niż wyroby, pojęte w duchu wskroś rodzimym, pełne oryginalnej, narodowej cechy i świeżości, a pod względem artystycznym do tego stopnia rozwinięte, iż nie tylko miłośnicy wyrobów czysto ludowych mogą się nimi zainteresować, lecz, że potrafią one zwrócić na siebie uwagę wszystkich, którzy posiadają poczucie piękna, a szukają tego piękna i oryginalności w otoczeniu swem, w życiu codziennym?”⁵¹⁸. Opisał także, jak doszło do tego, że realizację pawilonu powierzono właśnie Kovátsowi, sugerując pośrednio, że wpływ na to miała głośna, wspomniana wcześniej publikacja *Sposób zakopiański*, której twórca miał rzekomo jako pierwszy opracować motywy zakopiańskie. Gwoli wyjaśnienia warto dodać, że już osiem lat przed tą publikacją stanął pierwszy dom w stylu zakopiańskim według projektu Witkiewicza (willa „Koliba”), a jego pierwsze artykuły dotyczące stylu zakopiańskiego pochodzą z 1886 r. Artykuł lwowskiego korespondenta „Tygodnika Ilustrowanego” zaopatrzono w fotografie oraz dokładny opis urządzenia tego wnętrza: „Pawilon przedstawia zatem salkę, której pierwsza połowa, od strony głównego wejścia utrzymana w spokojnym, skromnym, surowym tonie przedsionku, druga zaś, do której wstępuje się po stopniach, mieści w sobie urządzone w tym samym stylu, ale z całym nakładem zewnętrznej świetności salonik. Oprócz szyb, częścią barwnych, umieszczonych w powale, a ozdobionych także ornamentyką w sposobie zakopiańskim, cały pawilon zbudowany jest z dębiny, przyozdobionej także zakopiańskimi ornamentami; w saloniku ornamenty te są bogato złożone”⁵¹⁹. Dalsza szczegółowa część opisu detali zdobniczych, wykorzystanych materiałów, lamp, tkanin i mebli może uzmysławiać, jaki chaos stylistyczny panował w tym Pawilonie. Było to wnętrze eklektyczne, tym bardziej że sztuka podhalańska nie była jedyną tradycją ludową, do jakiej odwoływał się główny architekt Pawilonu Galicyjskiego. Jak możemy

⁵¹⁷ Sfax, *Ze Lwowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 7, s. 125.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ibidem*, s. 125–126.



WYSTAWA PARYSKA. PAWILÓN POLSKI

ARCH. L. KOVATS

74. Pawilon Galicyjski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.; „Architekt” 1900, nr 1, tabl. IV

przeczytać w artykule: „Obok zaś mebli, również w stylu zakopiańskim wykonanych, oraz rzeźb (Wojciecha Brzegi, Nalborczyka, Gallatha⁵²⁰) i rozmaitych drobnych cacek, uwzględniono w pawilonie także drugi pierwiastek sztuki ludowej w Galicji, mianowicie tzw. sposób huculski, ustawiając szafę i krzesła, oraz inne drobniejsze sprzęty, w stylu tym pięknie przez szkołę kołomyjską wykonane”⁵²¹. W wystroju wnętrza pojawiły się też makaty buczańskie i motywy z pasów słuckich. Ta mieszanka stylów i tradycji nie przeszkodziła autorowi artykułu podkreślić cech narodowych i oryginalnych tego wnętrza.

Korespondencje ze Lwowa przedstawiające zaprezentowany tam Pawilon Galicyjski dotarły nie tylko do Warszawy, równie wiele miejsca zagadnieniom tym poświęcał petersburski „Kraj”. Obok obszernego artykułu gazeta ta zamieściła również fotografie przedstawiające wnętrze pawilonu z podpisem brzmiącym: „Pawilon polski”⁵²². Choć w innych

⁵²⁰ Chodzi prawdopodobnie o Józefa Galetha, rzeźbiarza działającego w Galicji.

⁵²¹ *Ibidem*, s. 126.

⁵²² „Kraj” 1900, nr 6, s. 82.

przeglądanych czasopismach nie było to tak jednoznacznie wyrażone, to zainteresowanie, jakie wzbudzał Pawilon Galicyjski za kordonem, sposób komentowania jego sukcesu mogą świadczyć o tym, że traktowano go *de facto* jako prezentację ogólnopolskiego dorobku w dziedzinie sztuki użytkowej, a nie tylko jako element ekspozycji jednego z zaborców. Stąd być może raczej przychylny ton prasy omawiającej to przedsięwzięcie. Lwowski korespondent „Kraju” także zauważył, że sztuka jest jedyną dziedziną, którą Polacy mogą zaprezentować nad Sekwaną: „Na wielkim «egzaminie narodów» w Paryżu społeczeństwo polskie nie może się zjawić tak, jak inne, szczęśliwsze, które będą mogły olśniewać rozkwitem twórczości przemysłowej, bogactwem naturalnym, wynalazkami, zdobyczami nauki. Na to wszystko jesteśmy za ubodzy, każdy sukces nasz musiałby pozostać daleko w tyle, jako słaba kopia, po za tem co osiągnęły narody, rozwijające się w tempie o wiele szybszym od nas. Najrozumniej więc było wobec tego ograniczyć się do wysłania na wystawę paryską tego co kraj nasz posiada odrębnego od innych, co obcych mogłoby zająć swoim oryginalnym, rodzinnym, niespotykanym gdzieindziej charakterem”⁵²³. Jednak i w tej dziedzinie zdaniem autora polska twórczość nie wyróżniała się znacząco na tle dorobku światowego, jaki miał być zaprezentowany na Wystawie Światowej. Korespondent zauważył co prawda osiągnięcia pasjonatów wykorzystujących elementy sztuki ludowej, ale podkreślał ograniczoną możliwość inspiracji stamtąd czerpanych, chociaż pokładano w tym nurcie wielkie nadzieje: „W Galicji od kilku lat kwitnie kult arcyzmu ludowego. Od czasu jak odkryto Zakopane, a zwłaszcza, jak się ono dzięki Chałubińskiemu stało modnem. W całej Polsce, zwrócono także uwagę na oryginalne motywy, jakich ludność miejscowa używa przy ozdabianiu swoich chałup, sprzętów, mebli, naczyń i strojów. Jakkolwiek było to bardzo ubożuchne i ograniczało się do szczupłej wiązanek niezmiernie prostych ornamentów, przeważnie roślinnych, otoczono je ogromną troskliwością, poczęto gorliwie zbierać motywy artystyczne domowego przemysłu w nadziei, że uda się z tego wykształcić z czasem styl narodowy, któryby był przejawem naszej odrębności kulturalnej i narodowej”⁵²⁴. Dostrzegał zwłaszcza dwie tradycje ludowe, które miały być źródłem inspiracji. Przede wszystkim miała to być twórczość górali zakopiańskich, którą niejako odkrył Witkiewicz, przetwarzając motywy w formę artystyczną, budując

⁵²³ Pełka, *Nasz artystyczny przemysł ludowy w Paryżu, Lwów 10 lutego*, „Kraj” 1900, nr 6, s. 83.

⁵²⁴ *Ibidem*.

domy i wille, a także czynnie agitując na rzecz zakopiańszczyzny, zwłaszcza że – co według autora najważniejsze – „umiał entuzjasmować dla swojej idei Warszawę”⁵²⁵. Inną tradycją ludową, z której również czerpano, była huculszczyzna, którą korespondent tak charakteryzował: „Kraj to ciekawy, lud jego wprawdzie słowiański z języka, zdaje się mieć w sobie jakąś krew obcą, niezdecydowaną. Jest romantycznie dziki i namiętny, poetyczny, przesycony świeżymi jeszcze tradycjami zbójnictwa, a co najważniejsze niezmiernie malowniczy”⁵²⁶. Zauważał co prawda pewną jej odrębność, „inność”, ale był to dla niego po prostu inny rodzaj tradycji ludowej, który nie przeszkadzał tego eklektycznego pawilonu wciąż nazywać wprost „polskim” lub „galicyjskim” w znaczeniu „rodzimy”. Dalsza część korespondencji ze Lwowa poświęcona jest Edgarowi Kovátsowi, którego autor nazwał „entuzjastycznym apostołem «stylu zakopiańskiego»” i uczynił jedynym pomysłodawcą zaprezentowania dokonań polskiego przemysłu artystycznego w Paryżu w pawilonie, „którego wewnątrz przedstawiałoby plastycznie co można w zakresie przemysłu artystycznego stworzyć z ludowych motywów Zakopanego i Huculszczyzny, a raczej, że można stworzyć wytworne otoczenie, zadowalające smak nawet najwybredniejszych”⁵²⁷. Nie szczędząc pochlebstw pod adresem Kovátsa, korespondent podkreślił, że twórca pawilonu „spędził większą część życia w Wiedniu, gdzie dał się poznać jako znakomity architekt. Kiedy powrócił do kraju, powierzono mu kierownictwo szkoły zakopiańskiej, z której zrobił formalną stację misyjną idei rodzimego stylu zakopiańskiego. On sam pracuje dla niej z wytrwałością agitatora i zapałem artysty”⁵²⁸. Jak widać argumenty zwolenników Witkiewicza były jeszcze słabo rozpowszechnione wśród przedstawicieli prasy. Przeciwnicy Kovátsa podkreślali przede wszystkim jego niezrozumienie tradycji i sztuki podhalańskiej oraz propagowanie w kierowanej przez niego szkole obcych wzorów i motywów. Urodzony na Bukowinie, mający węgierskie korzenie, wykształcony w Wiedniu, Kováts był bez wątpienia kosmopolitą. Tymczasem prasa chwalać walory Pawilonu Galicyjskiego, usiłowała na ogół „spolszczyć” jego twórcę, w przeciwieństwie do zwolenników Witkiewicza, którzy wytykali mu właśnie jego obce pochodzenie. Stworzone przez Kovátsa eklektyczne wnętrze przypadło do gustu lwowskiemu korespondentowi „Kraju”, który tak podsumował swój drobiazgowy

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*, s. 83–84.

⁵²⁷ *Ibidem*, s. 84.

⁵²⁸ *Ibidem*.

opis Pawilonu: „Główny interes skupia się jednak w ornamentyce. Przekonywa ona, że chociażby marzenia o «stylu» polskim w architekturze były płonne, to jednak pierwiastki artystyczne tkwiące w niektórych okolicach naszego kraju, dadzą się wybornie wyzyskać w kierunku dekoratywnym, zwłaszcza w urządzaniu mieszkań, gdzie będą pożądanym zjawiskiem dla swojej oryginalnej prostoty i niezaprzeczonego wdzięku”⁵²⁹.

Fachowe krakowskie czasopismo „Architekt” również poświęciło wiele miejsca Pawilonowi Galicyjskiemu Kovátsa, nie szczędząc pochwał dla tej realizacji. Władysław Ekielski, redaktor naczelny pisma, podkreślał, podobnie jak autorzy wyżej cytowanych relacji, że jedyną dziedziną, która ma szanse godnie reprezentować Galicję na Wystawie jest przemysł artystyczny, oparty co prawda na motywach ludowych, ale opracowanych przez fachowców: „ze wszystkich tu uprawianych przemysłów – a jest ich jak wiadomo bardzo nie wiele takich, z którymi byśmy mogli pokaźnie wystąpić – artystyczny przedstawiał pewne pole, tem więcej, że podówczas znany już były szereg osobliwych przemysłów domowych, ludowych, które ukryte dotąd w chatach wieśniaczych, następnie gromadzono po muzeach i prywatnych zbiorach, umiłowane, zastosowane i pielęgnowane zdawały się zapowiadać pewien zwrot w ornamentalnej stronie sprzętów etc.; stąd powstało słuszne przypuszczenie, że w ręku wytrawnych architektów złożą się one na całość niezwykłą i dadzą wyraz usiłowań naszych na polu stosowania tychże motywów do nowoczesnych wymagań”⁵³⁰. Edgar Kováts był wykształconym, zawodowym architektem, a Stanisław Witkiewicz artystą malarzem i krytykiem sztuki, amatorsko zajmującym się projektowaniem stylowych domów. To w pewien sposób stawiało go w środowisku zawodowych architektów w pozycji gorszej niż Kovátsa, nawet jeśli ten ostatni miał dużo mniejsze pojęcie i wyczucie w kwestii sztuki podhalańskiej. Eklektyzm Pawilonu Galicyjskiego w artykule Ekielskiego jawi się jako zaleta, dzięki której Kováts uwzględnił zasadnicze różnice w ornamentyce ludu wschodnio- i zachodniogalicyskiego⁵³¹. Ekielski poparł także Kovátsa w sporze ze środowiskiem skupionym wokół Witkiewicza, odpierając zarzuty stawiane Pawilonowi przez zwolenników stylu: „po raz pierwszy na rozleglejszą skalę widzimy tu aplikację ludowych ornamentalnych motywów zastosowaną do przedmiotów, oczywiście i góralowi i hucułowi obcych;

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ W. Ekielski, *Przemysł artystyczny galicyjski na wystawie paryskiej w roku MCM*, „Architekt” 1, 1900, nr 1, s. 11.

⁵³¹ *Ibidem*.

motywa są uogólnione, a zastosowane rozumnie i ze smakiem; okoliczność, że formy te występują w zupełnie nowym dla siebie otoczeniu i znaczeniu powoduje, że całość odmienne robi wrażenie, aniżeli na prostych sprzętach górala – stąd zapaleni wielbielecie zakopiańszczyzny podnoszą krzyk, jakoby te formy straciły swój charakter; – tak jednak nie jest – one zastosowane tylko zostały do innych celów, stąd musiały się one nagiąć i częściowo ucywilizować; z natury zadania p. Kováts nie mógł ograniczyć się na formy góralskie, bo góral nie zna ani wyściełanego stołka, ani biurka, ani kraty żelaznej, ani elektrycznej lampy; cóż więc dziwnego, że jego skromna zresztą dekoracja znikła w ogólnej nowoczesności i cywilizowanej szacie: – od form tych zresztą trudno więcej żądać, niż one same dać mogą, a wreszcie one są w służbie tworzącego a nie odwrotnie!”⁵³². Poglądy wygłoszone przez Ekielskiego były dla zwolenników stylu zakopiańskiego oczywiście herezją, a zaprezentowane wewnątrz nie miało nic wspólnego ze stylem narodowym, polskim, za jaki chciano uważać ten stworzony przez Witkiewicza.

Pawilon Galicyjski oglądał też we Lwowie jeden z najbardziej zagorzałych zwolenników stylu, Stanisław Eljasz-Radzikowski (lekarz, taternik, syn Walerego Eljasza-Radzikowskiego, autora słynnego *Ilustrowanego przewodnika do Tatr, Pienin i Szczawnic*). W jego oczach ten sam Pawilon jawi się zupełnie inaczej niż w relacjach prasowych. W liście do Stanisława Witkiewicza nie krył cierpkich uwag pod adresem tej ekspozycji, uciekając się także do osobistych przytyków w stosunku do jej twórcy: „Mój Boże, jakaż to obrzydliwość ten pawilon Kowaczowski! I to kraj daje pieniądze na to, aby sprawić ramę do Kowacza, ten cały pawilon jest ramą, w której się ma dopiero pokazać «radca Kowacz». Góral, dawny uczeń szkoły zakopiańskiej, objaśnia gościom przedmioty, nauczony przez Kowacza, którego nazwiska nie wymówi inaczej, tylko «pan radca – Kowacz» – wszystkie tutejsze dzienniki wypisały hymny pochwalne o Kowaczu, o tym pawilonie, tak że teraz nie można nic zrobić przeciw temu, bo gazeciarze nieradzi się cofać lub przyznać do błędu. Jakie to wszystko obrzydliwe, a nawet smutne. Taki jakiś przybłęda, co jadąc z Wiednia do Zakopanego myślał, że tam ludzie wykształceni mówią po niemiecku, że Umgangssprache w Galicji jest język niemiecki, teraz przedstawia urzędownie kraj ten na wystawie, a pisma polskie go robią pionierem!”⁵³³. Wydaje się jednak,

⁵³² *Ibidem*, s. 12.

⁵³³ Stanisław Eljasz-Radzikowski do Stanisława Witkiewicza, Lwów, 3 II 1900 r., w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1: *Listy o stylu zakopiańskim...*, s. 62.

że wytrwała agitacja obozu witkiewiczowskiego zaczynała w końcu przynosić efekty. W jednym z kolejnych numerów cytowanego już wyżej „Kraju” pojawiła się korespondencja z Krakowa, której autor relacjonował czytelnikom: „Szczególne niezadowolenie wywołują nieproporcjonalnie duże koszty pochłaniane przez budowę zakopiańskiego, czy – jak chcą znawcy (Witkiewicz, J. Pawlikowski) – pseudo-zakopiańskiego pawilonu mającego reprezentować w Paryżu nasz styl rodziny, t.j. rozwijany, modyfikowany przez dyrektora Kovátsa bardzo dowolnie, fałszywie jak twierdzą ciż znawcy «sposób» zakopiański. Echa tej polemiki odbijają się coraz częściej w rozmowach towarzyskich i w pismach galicyjskich”⁵³⁴. Większość prasy przyjmowała jednak Pawilon Galicyjski Kovátsa entuzjastycznie. Nie bez znaczenia było zapewne to, że dzieło dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego finansowane było przez czynniki oficjalne, a za projektantem stało popierające go w większości środowisko zawodowych architektów. Estetyczny chaos czy wręcz brzydotę wytykali przede wszystkim zwolennicy Witkiewicza i propagowanego przez niego stylu zakopiańskiego.

Jednakże mimo wszystkich cierpkich i krytycznych uwag Pawilon Galicyjski Kovátsa zdobył uznanie na wystawie w Paryżu, a jego twórca został nagrodzony srebrnym medalem i w uznaniu zasług mianowany profesorem Politechniki Lwowskiej. Sukces ten odnotowała większość gazet. W warszawskim czasopiśmie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” w dziale *Nasi artyści za granicą* tuż po relacji o przyznaniu złotego medalu Mehofferowi za witraż informowano: „Styl zakopiański zyskał uznanie w Paryżu. «Wnętrze zakopiańskie» urządzone staraniem dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, p. E. Kovátsa zostało odznaczone pięciu medalami jednym złotym i 4 srebrnymi. P. Kováts zostaje obecnie profesorem architektury na Politechnice Lwowskiej”⁵³⁵. Edgar Kováts wracał zatem z Paryża w glorii zwycięzcy, a nagrody, jakie otrzymał stworzony przez niego Pawilon Galicyjski traktowano jako polski sukces.

Podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 r. wiele polskich gazet miało nad Sekwaną stałych korespondentów. Zamieszczano bardziej lub mniej szczegółowe opisy atrakcji czekających na przyjezdnych. Podziwiano spektakularny Pałac Elektryczności, informowano o ruchomych chodnikach, wszelkich nowinkach technicznych (m.in. o samochodach, które po raz pierwszy na szerszą skalę zostały zaprezentowane właśnie na

⁵³⁴ Świadek, *Pawilon w stylu zakopiańskim projektu E. Kovátsa, Kraków w lutym*, „Kraj” 1900, nr 7, s. 15.

⁵³⁵ *Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 40, s. 476.

Wystawie Światowej) czy opisywano dokładnie czytelnikom osobliwości poszczególnych pawilonów na Ulicy Narodów. Często zamieszczano także fotografie, ryciny lub szkice przedstawiające teren ekspozycji. W większości relacji starano się też zaznaczyć polską obecność na Wystawie. Na przykład na łamach „Biesiady Literackiej” pojawił się cykl humorystycznych „Listów do sąsiada z Wystawy Wszechświatowej przez Jana z Kopaniny”. Autor cyklu wcielił się w postać ziemianina przybyłego do Paryża z głębokiej prowincji na kilka miesięcy w „interesach” i relacjonującego swojemu sąsiadowi osobliwości wystawy paryskiej językiem pełnym humoru i ironii, który jednak zniknął, kiedy w jednym z listów opisywał Pawilon Austriacki i salę malarzy polskich, która wywarła na nim takie wrażenie, że postanowił tam jeszcze powrócić: „utknąłem od razu w Sali malarzy polskich i nie miałem czasu obejrzeć reszty. Powiem na moje usprawiedliwienie, że zebrano tam najcenniejsze obrazy, pod którymi czyta się nazwiska Matejko, Stachiewicz, Wyczółkowski, Mehoffer, Witkiewicz, Malczewski, Fałat, Kossak i inni. Nie mogłem się napatrzeć sceny myśliwskiej Fałata, a przed rumakiem na portrecie cesarza Wilhelma cofnąłem się mimochodem, aby mnie nie stratował. Opuściłem pawilon austriacki pod miłym wrażeniem i obiecuję sobie wrócić jeszcze do niego”⁵³⁶. Dziwić może nieco to zainteresowanie malarstwem u ziemianina z Kopaniny, z większym znawstwem wypowiada się on za to w innej korespondencji, opisując prezentację polskich koni w rolniczej części ekspozycji. Wśród wielu relacji prasowych z Wystawy Światowej, oprócz tych podkreślających polski udział, pojawia się czasem nuta goryczy i rozczarowania, że tak naprawdę Polacy wspomagają swoimi talentami (także w sztuce) przede wszystkim państwa zaborcze. Najsilniej chyba zabrzmiało to w cyklu korespondencji z Paryża zamieszczonym na łamach „Bluszczu”. Ten kobiecy tygodnik również miał swoją stałą korespondentkę nad Sekwaną, opisującą w kolejnych listach najważniejsze wydarzenia Wystawy Światowej. W relacjach tych szczególnie dużo miejsca poświęcono reprezentacji polskiej w dziedzinie sztuki i przemysłu artystycznego. Autorka nie tylko opisywała dzieła znanych polskich malarzy i rzeźbiarzy umieszczone w Pawilonie Austriackim, ale zauważała także znane polskie nazwiska w Pawilonie Rosyjskim, choć nie były one tam odrębnie wyeksponowane. Podsumowując swoje wrażenia z działu sztuki, pisała wprost: „osobiste ambicje milczeć tu powinny, że nie o poszczególnych artystów, ale o całe narody tu chodzi, to wykazanie ich rozwoju, udowodnienie żywotności i siły! A my niestety tak jesteśmy

⁵³⁶ *Listy do sąsiada z Wystawy Wszechświatowej*, „Biesiada Literacka” 1900, nr 25, s. 492.

umieszczeni, że nie za siebie walczymy, nas tam, dla cudzoziemców, którym nazwiska artystów mało, albo wcale nie są znane, nie ma”⁵³⁷.

Wydaje się jednak, że tę opinię należy nieco złagodzić. Wystawę paryską z 1900 r. można chyba mimo wszystko uznać za sukces polskiej sztuki – polscy artyści otrzymali prestiżowe nagrody i znaleźli uznanie na forum międzynarodowym. Było to możliwe przede wszystkim dzięki udziałowi w austriackiej reprezentacji, gdyż tak naprawdę tylko w ramach tego państwa zaborczego polscy artyści mogli zaakcentować swoją odrębność. Czytelnicy prasy, także tej z zaboru rosyjskiego, ekscytowali się znakomitymi dziełami wystawionymi w sali malarstwa polskiego w Pawilonie Austriackim czy sukcesem Pawilonu Galicyjskiego, prezentującego najnowsze wówczas trendy w sztuce użytkowej. Można sądzić, że kontrowersje wokół dzieła Kovátsa i spór ze zwolennikami witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego nie był dla szerszej publiczności jeszcze wówczas wystarczająco czytelny. Pawilon Galicyjski mimo swojej wielokulturowości był odbierany jako polski. Wydaje się jednak, że ożywiona debata publiczna zainicjowana przez środowisko związane z Witkiewiczem w związku z prezentacją stylu zakopiańskiego na Wystawie Światowej mogła mieć duże znaczenie dla dyskursu dotyczącego takich pojęć jak sztuka czy kultura narodowa, który toczył się wśród intelektualnej elity społeczeństwa. Kiedy po 25 latach Wystawa Światowa powróciła nad Sekwanę, Polska nie tylko zaistniała na niej jako samodzielne państwo, ale Pawilon Polski odniósł spektakularny sukces. Był on dziełem artystów, którzy wywodzili się z tradycji Warsztatów Krakowskich i Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, które m.in. było w jakiś stopniu kontynuatorem myśli Witkiewicza, szukającego genezy sztuki narodowej w tradycji ludowej. Ten pierwszy sukces Polski jako niepodległego państwa na Wystawie Światowej był więc niejako dziedzictwem kulturalnego dorobku Galicji.

* * *

Przedstawiona w tym rozdziale dyskusja wokół polskiego udziału na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. była jedną z wielu debat dotyczących zagadnień kultury i sztuki, które toczyły się w interesującym nas okresie, mobilizując opinię publiczną. Przykładowo kilka lat później zacięty spór rozgorzał we Lwowie w związku z powstającą tam Galerią Miejską. W 1905 r. malarz, historyk sztuki, filozof i publicysta Marian Kazimierz

⁵³⁷ Z. Liebekowa, *Z wystawy paryskiej*, „Bluszcz” 1900, nr 29, s. 230–231.

Olszewski (1881–1915)⁵³⁸ ogłosił pomysł utworzenia Galerii Miejskiej Sztuk Pięknych we Lwowie. Ideę tę podchwyciły władze miejskie, które wbrew intencjom pomysłodawcy zamiast stworzenia muzeum polskiego malarstwa współczesnego zadecydowały o zakupie za horrendalną wówczas sumę 300 tys. koron kolekcji należącej do ziemianina z Ukrainy, która zawierać miała dzieła dawnych mistrzów, w tym obraz Rafaela. Jednakże w ocenie znawców ekspozycji okazały się bezwartościowe, a obraz Rafaela uznano za falsyfikat. Olszewski przedstawił całą sprawę opinii publicznej w broszurze *Quousque tandem...*⁵³⁹. Wybuch skandal, a Olszewski został za rzekome oszczerstwa zmuszony przez władze miejskie do rezygnacji z funkcji kustosa Muzeum Przemysłowego⁵⁴⁰. Rozgorzała zacięta dyskusja na łamach najpierw lwowskiej, a następnie ogólnopolskiej prasy. Adwersarze przerzucali się argumentami i ostrymi sformułowaniami, a domniemane dzieło Rafaela poddawano kolejnym analizom. Z punktu widzenia niniejszej pracy interesujące jednak było przede wszystkim to, że w ogniu dyskusji przedstawiano także różne koncepcje programu nowoczesnego muzeum sztuki – co należy do kanonu, co jest wreszcie częścią dziedzictwa narodowego. Jeden z dyskutantów, Tadeusz Rutowski, wiceprezydent Lwowa, z oczywistych względów bronił decyzji władz miejskich, w jednej z broszur dając do zrozumienia, że dzieło Rafaela jest również polską sprawą narodową⁵⁴¹. Jak widać na powyższych przykładach, dyskusja wokół kultury i sztuki narodowej tocząca się na łamach prasy poruszała opinię publiczną i odgrywała ważną rolę w kształtowaniu zbiorowych wyobrażeń.

* * *

W części drugiej książki przede wszystkim odtworzyłam dyskurs wokół idei kultury i sztuki narodowej, podkreślając jego dwutorowość. Koncepcje odrodzenia kultury i sztuki narodowej opierały się bądź na poszukiwaniu ponadczasowych wartości w zabytkach przeszłości, na których kanwie próbowano tworzyć nowe rozwiązania, bądź na czerpaniu inspiracji

⁵³⁸ Por. M. Grońska, *Marian Kazimierz Olszewski*, w: IP SB, t. 24, 1979, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/marian-kazimierz-olszewski> (7 II 2017).

⁵³⁹ M. Olszewski, *Quousque tandem... W sprawie Miejskiej Galerii Obrazów we Lwowie: komentarz do dzisiejszej kultury artystycznej Lwowa*, Lwów 1907.

⁵⁴⁰ Por. ZNiO, Papiery Bronisława Olszewskiego dotyczące jego brata Mariana, wycinki prasowe i broszury dotyczące Galerii Miejskiej i Muzeum Przemysłowego we Lwowie, akc. 169/81 (ob. rkps 13344/II).

⁵⁴¹ T. Rutowski, *W sprawie Galerii Miejskiej. Z planem „Pałacu Sztuki”*, Lwów 1907.

z twórczości ludowej z przekonaniem, że zawarte są w niej czyste elementy rdzennie polskie, pozbawione obcych wpływów. Prześledziłam najpierw koncepcje ideowe oparte na umiłowaniu przeszłości, które pojawiały się w polskiej publicystyce co najmniej od lat 80. XIX w., a w pełni rozwinęły się za sprawą dwóch najpłodniejszych chyba architektów doby historyzmu: Jana Sasa Zubrzyckiego i Stefana Szyllera. Następnie skoncentrowałam się na drugiej koncepcji sztuki narodowej, której geneza sięgała romantycznej fascynacji ludem. Tu moją uwagę przykuły przede wszystkim dwie próby praktycznego zastosowania koncepcji sztuki narodowej: style zakopiański i dworkowy. Przyjrzałam się niezwykle popularności stylu zakopiańskiego, który dla części społeczeństwa był zapewne rodzajem nieco snobistycznej mody, jednak dla sporej grupy Polaków, zwłaszcza zamieszkujących na Kresach dawnej Rzeczypospolitej, stał się okazją do patriotycznej manifestacji. Ważna była także działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, które również chciało propagować sztukę narodową wywodzącą się z tradycji ludowej, jednak w przeciwieństwie do Witkiewicza nie uznawało prymatu żadnego regionu. Inspiracją mogła być góralszczyzna tak samo jak sztuka ludowa z Łowicza czy Kurpiów. Wypromowany przez TPSS kanon dworu polskiego na długo stał się symbolicznym ideałem. Na przykładzie przestrzeni miejskiej Lwowa spróbowałam także nakreślić wielokulturowe tło polskiego dyskursu wokół sztuki narodowej. Wreszcie w ostatnim rozdziale przedstawiłam dyskusje prasowe dotyczące polskiego udziału w Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. jako przykład debaty publicznej wokół zagadnień stylu narodowego.

W istocie omówiona w tej części dyskusja na temat idei kultury i sztuki narodowej toczyła się tak naprawdę na wielu płaszczyznach znaczeniowych i przypisywano jej różne funkcje. Można odnieść wrażenie, że żywo dyskutowane kwestie kultury i sztuki narodowej budziły autentyczne emocje i wywoływały zażarte nieraz spory. Wpływ na to miał zapewne klimat epoki, ale wydaje się, że stało jednak za tym coś więcej, że dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej była *de facto* rodzajem zastępczej debaty publicznej i w sytuacji narodu bez państwa miała znaczenie polityczne.

Działalność w imię obrony dziedzictwa narodowego była także swoistym wentylem bezpieczeństwa, pozwalającym chociaż na taką demonstrację uczuć patriotycznych. Pozostaje jednak pytanie, na ile wyobrażenia na temat sztuki narodowej, jej znaczenia, roli kulturowej i społecznej udało się owym elitom artystyczno-intelektualnym zaszczepić w szerszych kręgach odbiorców? Wydaje się, że argumentem za tym, że jednak pewne wyobrażenia na temat kultury i sztuki narodowej (co prawda czasem dość

płytkie) stały się udziałem większej części społeczeństwa niż wspomniana wyżej garstka zapaleńców może być moda na wyroby w stylu zakopiańskim czy twórczość ludową propagowaną przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, a wreszcie popularność budownictwa w stylu dworcowym.

W kontekście kreowania pewnych wyobrażeń społecznych na temat kultury i sztuki narodowej można wymienić jeszcze jedno pole aktywności. Mowa o działalności polskich towarzystw kulturalno-społecznych, swoistym fenomenie przełomu XIX i XX w. Konstatacja ta nie jest może oczywista na pierwszy rzut oka, ale w kolejnej części pracy postaram się udowodnić, że funkcjonowanie towarzystw kulturalno-społecznych było w istocie nierozzerwalnie związane z omawianą w tej części dyskusją. Wydaje się, że można analizować ich działalność jako pewną formę społecznej percepcji omawianej debaty, a takie podejście może wskazywać ciekawe i nowe aspekty interpretacyjne.

CZĘŚĆ III

Spoleczna recepcja idei sztuki i kultury narodowej a polskie towarzystwa kulturalno-społeczne

1. Gdzie szukać śladów społecznej recepcji idei sztuki i kultury narodowej?

Jak zbadać społeczną recepcję idei kultury i sztuki narodowej? Odpowiedź na to niełatwe pytanie może być skomplikowana, a zaproponowany przeze mnie wybór – przyjrzenia się działalności towarzystw kulturalno-społecznych – nieoczywisty. Na wstępie należy jednak zaznaczyć, że działalność poniżej omówionych organizacji jest tylko jednym z przejawów aktywności polskich elit na rzecz ochrony dziedzictwa narodowego¹. Elit społecznych, kulturalnych i naukowych, które w sytuacji utraty własnej państwowości musiały wziąć na siebie obowiązki nieistniejącej administracji narodowej i objąć społecznym mecenatem polską naukę, kulturę i sztukę². Grzegorz Bąbiak podkreśla znamienne rzecz – przejście od tradycyjnego finansowania i organizowania podobnych przedsięwzięć przez przedstawicieli arystokracji do stopniowego poszerzania i demokratyzowania się kręgu darczyńców i inicjatorów w drugiej połowie XIX w.³ Elity arystokratyczne były powoli zastępowane przez elity ducha – uczonych, artystów, intelektualistów. Chociaż przedstawiciele wyższych warstw społecznych nadal, przeważnie honorowo, patronowali wielu przedsięwzięciom, to ich inicjatorami

¹ Por. J. Dybiec, *Nie tylko szablą. Nauka i kultura polska w walce o utrzymanie tożsamości narodowej 1795–1918*, Kraków 2004. Autor przedstawia całe spektrum działań trójzaborowej elity intelektualno-artystycznej na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego.

² Por. G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, zwł. s. 97–232.

³ *Ibidem*, s. 97.

byli przede wszystkim przedstawiciele szeroko rozumianej inteligencji. Koniec XIX w. przyniósł znaczne nasilenie tych zjawisk.

Przełom wieków to okres społecznego ożywienia, intelektualnego i artystycznego fermentu, który nastąpił po długim czasie popowstaniowej stagnacji⁴. Jedno z ważniejszych wówczas zjawisk, pozostających w niewątpliwym związku z interesującymi nas tu koncepcjami kultury i sztuki narodowej, to rozwój ruchu muzealniczego na ziemiach polskich. Zagadnieniu temu poświęcona jest bogata literatura dotycząca teorii muzealnictwa i historii poszczególnych muzeów. Został także zrealizowany ciekawy projekt dotyczący początków muzealnictwa na ziemiach polskich⁵, którego efektem – oprócz interesujących opracowań – jest ogólnodostępna baza danych zbierająca możliwie pełne informacje o tych instytucjach⁶. Na stronach niniejszej książki muzea będą się pojawiać wielokrotnie, ilekroć wymagała tego będzie treść wywodu. Dlatego tutaj przytoczę jedynie kilka podstawowych faktów.

W interesującym nas okresie toczyła się ożywiona dyskusja dotycząca kształtowania się nowoczesnych koncepcji muzealnych. Jeden z nurtów tych debat dotyczył idei powołania centralnego, narodowego muzeum lub na mniejszą skalę muzeów miejskich, zbierających ogół wiedzy z historii i nauk przyrodniczych, a także podobnych w charakterze instytucji regionalnych. Drugi równie silny nurt optował za tworzeniem muzeów specjalistycznych, poświęconych jednej, czasami bardzo wąskiej dziedzinie⁷. Z uwagi na sytuację prawno-polityczną jedynie w Galicji doby autonomicznej możliwe było utworzenie muzeum, którego nazwa i program oddawałyby charakter narodowy. Kraków – dawna polska stolica, postrzegany jako skarbnica narodowych pamiątek – wydawał się miejscem szczególnie predestynowanym do umieszczenia tam takiej instytucji. Projekt przyszłego Muzeum Narodowego opublikował członek Komisji Archeologicznej PAU Teodor Nieczuja-Ziemiecki, który postulował umieszczenie przyszłych zbiorów w odrestaurowanym zamku na Wawelu. Kolekcja miała być two-

⁴ M. Micińska, *Inteligencja na rozdrożach: 1864–1914*, Warszawa 2008 (Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918, t. 3), s. 114–155.

⁵ Muzeum pamięci. Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 r.), <http://muzeum-pamieci.umk.pl/> (17 VIII 2020).

⁶ http://muzeum-pamieci.umk.pl/?page_id=5545 (17 VIII 2020).

⁷ A. Tołysz, *Projekt: muzeum. Koncepcje polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku, w: Muzeum a pamięć. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018, s. 47.

rzona pod kątem zarówno wartości naukowych, jak i patriotycznych⁸. Tymczasem w trakcie uroczystości związanych z jubileuszem literackim Józefa Ignacego Kraszewskiego, które miały miejsce w Krakowie w 1879 r., malarz Henryk Siemiradzki złożył na ręce prezydenta Krakowa swoje słynne płótno *Pochodnie Nerona* z zamiarem umieszczenia go w Sukiennicach jako zaczątku kolekcji narodowej. Za przykładem Siemiradzkiego poszła następnie grupa znanych polskich malarzy, składając w darze swoje dzieła i dając tym samym początek pierwszemu na ziemiach polskich Muzeum Narodowemu⁹. Należy bowiem nadmienić, że chociaż w Warszawie od 1865 r. nominalnie istniało muzeum, które nieformalnie uznawane było za narodowe, jednak z uwagi na sytuację polityczną w zaborze rosyjskim, brak stabilności finansowej i organizacyjnej do czasu odzyskania niepodległości jego działalność *de facto* była iluzoryczna¹⁰. Tymczasem drogą kolejnych donacji zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie stale rosły. Oprócz kolekcji malarstwa i rzeźby swoje miejsce w zbiorach znalazły także np. militaria, numizmaty, pamiątki historyczne, wypełniając program zakresłony przez Nieczuję-Ziemięckiego.

Oddzielnym, niewspomnianym dotąd działem muzealnictwa były zbiory techniczno-przemysłowe, powiązane często z kolekcjami sztuki stosowanej. Pierwszą tego typu instytucją w zaborze rosyjskim było, powołane po kilku latach starań, Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, otwarte w Warszawie w 1875 r. Powstałe z inicjatywy przedstawicieli burżuazji i arystokracji, początkowo miało mieć ściśle utylitarny charakter, dostarczając przemysłowcom i rolnikom wzorów narzędzi, urządzeń czy sposobów produkcji, mając na celu wzrost efektywności ekonomicznej ich poczynić¹¹. Później w jego działalności zaczął przeważać element edukacyjny (poprzez organizację rzemieślniczych i technicznych zakładów naukowych) oraz wystawienniczy (regularnie organizowane wystawy przemysłowe)¹². Rola tego muzeum w okresie zaborów była tym istotniejsza, że miasto pozbawione było innych, podobnych instytucji.

Nieco inny charakter miały galicyjskie muzea przemysłowo-artystyczne: wspomniane już krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe

⁸ Por. G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności...*, s. 191–192.

⁹ *Ibidem*, s. 192–193.

¹⁰ Por. G.P. Bąbiak, *Dlaczego w Warszawie nie było muzeum sztuk pięknych w XIX wieku?*, w: *Muzeum a pamięć...*, s. 82–98.

¹¹ *Idem*, *Sobie, ojczyźnie czy potomności...*, s. 130–131.

¹² *Warszawa, 1875 Muzeum Rolnictwa i Przemysłu*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=5695> (18 VIII 2020).



75. Julian Schübeler, drzeworyt przedstawiający salę główną Wystawy Przemysłowo-Rolniczej w Warszawie; „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1876, t. 2, nr 47, s. 324

im. Adriana Baranieckiego założone w 1868 r. oraz Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie powstałe w 1874 r. Przy zakładaniu obydwu inspirowano się angielskim Arts & Crafts Movement, odwołując też do programu londyńskiego South Kensington Museum¹³. Obydwie instytucje korzystały także z doświadczeń wiedeńskiego Muzeum Sztuki i Przemysłu, wzorując się na jego statucie i programie. Były zarazem także częścią całej sieci regionalnych muzeów przemysłu w monarchii habsburskiej¹⁴. Choć kolekcje obydwu muzeów powiększały się przede wszystkim dzięki prywatnym darczyńcom, to możliwość stabilnego działania zawdzięczały głównie subwencjom miejskim¹⁵. Obie galicyjskie placówki ściśle ze sobą współpracowały, utrzymując zarazem ożywione kontakty zarówno z wiedeńskim muzeum, jak i podobnymi placówkami w innych ośrodkach Cesarstwa.

¹³ A. Kluczevska-Wójcik, „Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem”. *Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego*, w: *Muzeum a pamięć...*, s. 61–68.

¹⁴ E. Manikowska, *Muzea przemysłowe w Krakowie i we Lwowie. Geneza i pierwszy okres działalności (1868–1914)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 81, 2020, s. 75.

¹⁵ *Ibidem*, s. 81–86.

Mimo to w ich działalności istotną rolę odgrywał przede wszystkim aspekt narodowy i lokalny¹⁶. Szczególne znaczenie dla interesujących nas poszukiwań sztuki narodowej miała zwłaszcza pionierska, krakowska placówka, która pojawia się kilkakrotnie na kartach tej książki. Początkiem kolekcji były zbiory przemysłowe i przyrodnicze zakupione przez twórcę tej instytucji – Adriana Baranieckiego – w Londynie i Paryżu. Muzeum miało pełnić przede wszystkim funkcje edukacyjne na polu przemysłu, ze szczególnym uwzględnieniem rękodzieła artystycznego. W tym celu prowadzono warsztaty i kursy artystyczne dla rzemieślników oraz pionierskie na ziemiach polskich Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego¹⁷. Charakter placówki zaczął się powoli zmieniać od 1901 r., po zbliżeniu z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana, które przekazało tam w depozyt swoje zbiory. TPSS postulowało reorganizację muzeum, które miało być odtąd nie tylko miejscem wystawienia kolekcji, ale instytucją żywą, wpływającą czynnie na podniesienie poziomu artystycznego rzemiosła w duchu sztuki narodowej. Ukoronowaniem tych dążeń było zawiązanie przy tym muzeum Warsztatów Krakowskich w 1913 r.¹⁸ (o których była już mowa w poprzedniej części).

Istotną rolę edukacyjną dla poznania ojczystej historii, przyrody, kultury i sztuki pełniły muzea regionalne. Zakładane były na ogół przy terenowych oddziałach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (o którym będzie mowa dalej). Ponadto muzea takie powstawały także w placówkach Polskiej Macierzy Szkolnej, miały one jednak charakter przede wszystkim pedagogiczny, a gromadzone wszechstronne zbiory nie miały zbyt dużej wartości muzealniczej. Muzea prowincjonalne odgrywały istotną rolę dla lokalnych społeczności, pozbawionych dostępu do wielkomiejskich galerii sztuki czy muzeów. Często stawały się miejscowymi centrami kulturalno-edukacyjnymi¹⁹.

Oczywiście muzealnictwo to niejedyna forma czynnego udziału społeczeństwa w dyskursie dotyczącym idei kultury i sztuki narodowej. Zastanawiając się nad innymi drogami propagowania interesujących nas idei w szerszym kręgu odbiorców, można również wziąć pod uwagę bardziej masowe, specyficzne wydawnictwa. Wraz ze wzrostem popularności turystyki i idei krajoznawczych coraz większą popularnością cieszyły się różnego rodzaju

¹⁶ *Ibidem*, s. 95–97.

¹⁷ A. Kluczevska-Wójcik, *op. cit.*, s. 68.

¹⁸ *Ibidem*, s. 68–70.

¹⁹ A. Tołysz, *op. cit.*, s. 51–53.

przewodniki. Najpoczytniejsze, jak np. *Ilustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic*²⁰ Walerego Eljasza-Radzikowskiego, doczekały się wielu wydań, kształtując wyobraźnię kolejnych pokoleń czytelników. Opisując także zabytki, świadków dawnej historii, przyczyniły się do kształtowania wśród odbiorców określonego kanonu narodowego dziedzictwa kultury. Jednym z płodniejszych i poczytniejszych autorów przewodników stał się w tym czasie Mieczysław Orłowicz, członek PTK. Kilka popularnych publikacji jego autorstwa ukazało się jeszcze w omawianym okresie²¹. Jeszcze bardziej znaną formą przekazu interesujących nas treści ideowych mogły być pocztówki, przedstawiające np. tematykę etnograficzną, charakterystyczne krajobrazy czy zabytki. Zbadanie wyżej wymienionych źródeł pod kątem recepcji idei kultury i sztuki narodowej byłoby z pewnością ciekawym zadaniem, wykraczającym jednak poza ramy niniejszej pracy.

Kolejną formą aktywności, którą można by interpretować jako z jednej strony udział w dyskursie wokół idei kultury i sztuki narodowej, a z drugiej świadectwo społecznego odbioru pewnych haseł jest organizacja i udział w różnego rodzaju uroczystościach narodowych, takich jak jubileusze znanych pisarzy (np. Kraszewskiego w 1879 r.), obchody rocznic uchwalenia Konstytucji 3 maja, insurekcji kościuszkowskiej, zwycięstw militarnych (np. odsieczy wiedeńskiej czy bitwy pod Grunwaldem), wreszcie patriotyczne obchody związane z odsłonięciem pomnika narodowego wieszczą²².



76. W. Eljasz-Radzikowski, *Nowy ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1881

²⁰ W. Eljasz, *Ilustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic*, Poznań 1870.

²¹ Por. np. M. Orłowicz, *Co zwiedzać w Galicji? (wskazówki dla turystów)*, Lwów 1913; *idem*, *Przewodnik po ziemiach dawnej Polski, Litwy i Rusi*, Warszawa 1914.

²² Por. P.M. Dabrowski, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004.



77. Pocztkówka z widokiem na Krzemieniec wydana z okazji stulecia urodzin Juliusza Słowackiego przez PTK w Warszawie, ok. 1907–1915; BN, sygn. Poczst. 15826



78. Album z odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie 24 grudnia 1898 r., Warszawa 1898, fot. 3; BN, sygn. A.1006/Repr. XIX/1-19

Ważnym forum wymiany myśli i różnorodnych idei były także międzyzaborowe zjazdy różnych grup zawodowych i naukowych²³. Z punktu widzenia interesującego nas tematu istotną rolę odgrywały te, w które zaangażowane były towarzystwa opisywane w tej części monografii. Stąd na kartach książki będą wspomniane m.in. zjazdy historyków, historyków literatury czy konserwatorów zabytków. Warto też przy okazji wspomnieć o zjazdach techników, w ramach których już od drugiego spotkania działała sekcja architektoniczna, a sami projektanci pełnili ważne funkcje w prezydium²⁴. Jak pamiętamy z poprzedniej części monografii, to właśnie ta grupa zawodowa odgrywała bardzo ważną rolę w dyskusji wokół idei stylu narodowego, a wspólne spotkania przy okazji zjazdów nie tylko wpływały na integrację tego środowiska, ale także sprzyjały szerzeniu się różnych koncepcji i inspirowały.

Z pewnością można by wymienić jeszcze inne obszary, w których dałoby się badać społeczną recepcję interesującej nas idei, czy zatem decyzja o bliższym przyjrzeniu się działalności towarzystw kulturalno-społecznych jest słuszna?

1.1. Dlaczego towarzystwa?

Na wstępie można by postawić pytanie o zasadność umieszczenia w monografii poświęconej dyskursowi skupionemu wokół idei kultury i sztuki narodowej obszernych fragmentów dotyczących działalności polskich towarzystw kulturalno-społecznych. Wydaje się jednak, że przedstawienie tego zagadnienia jest w niniejszej pracy uzasadnione. W poprzednich rozdziałach mogliśmy prześledzić dyskusje wokół takich pojęć jak kultura czy sztuka narodowa, a także zapoznać się z próbami wcielania tych koncepcji w życie poprzez stworzenie (bądź też odkrycie na „nowo”) stylu narodowego. Należy jednak jeszcze raz podkreślić (jak już wspomniano we wstępie), że genezy owego dyskursu należy szukać m.in. w takich zjawiskach jak zainteresowanie przeszłością i dziedzictwem narodowym, które zaowocowało rozwojem takich dziedzin nauki jak historia, archeologia, historia sztuki, ochrona zabytków czy etnografia. Wydaje się, że bez tego zwrotu ku przeszłości z jednej strony oraz twórczości ludowej z drugiej (obie tendencje były wspólne dla niemal całej Europy)

²³ Por. J. Cabaj, *„Walczyć nauką za sprawę Ojczyzny”. Zjazdy ponadzaborowe polskich środowisk naukowych i zawodowych jako czynnik integracji narodowej (1869–1914)*, Siedlce 2007.

²⁴ *Ibidem*, s. 330–331.

nie narodziłaby się idea sztuki narodowej i nie byłoby prób tworzenia stylu narodowego.

Aktywność we wspomnianych wyżej dziedzinach humanistyki podejmowali nie tylko wybitni znawcy, ale przede wszystkim całe rzesze amatorów i pasjonatów, którzy ratując zabytki przeszłości od zapomnienia i zniszczenia, spełniali w swoim odczuciu patriotyczny obowiązek. Owi zapaleńcy, dziś zapewne powiedzielibyśmy wolontariusze, tam gdzie tylko sytuacja polityczna na to pozwalała próbowali działać w sposób bardziej zorganizowany, tworząc liczne towarzystwa, które miały ułatwić realizację zamierzonych celów. Sprzyjało temu zapewne także ożywienie społeczne, które możemy obserwować przed I wojną światową. Jednym z jego przejawów była tendencja do samoorganizowania się – na tej fali powstało wiele towarzystw i zrzeszeń obejmujących swoją działalnością niemal wszystkie dziedziny życia: społeczne, gospodarcze, oświatowe, religijne, polityczne czy sportowe. Z racji podjętego tematu będą nas interesować przede wszystkim te o charakterze kulturalnym. Jak się okazało, owe towarzystwa były bardzo istotnym forum wymiany myśli i poglądów osób biorących udział w debacie publicznej wokół idei kultury i sztuki narodowej. Z jednej strony stanowiły swoiste zaplecze (bazę) tej dyskusji publicznej, z drugiej zaś wygłaszane przy tej okazji postulaty i poglądy miały istotny wpływ na działalność tych towarzystw.

Zachodziła więc interakcja, którą z jednej strony można by uznać za próbę przełożenia pewnych idei związanych z dyskusją wokół kultury i sztuki narodowej na życie społeczne, z drugiej zaś gdyby nie działalność tych towarzystw i ciężka nieraz praca ich członków, zarówno wykształconych badaczy, jak i amatorów pasjonatów, nie byłoby podstaw do tworzenia koncepcji stylu narodowego. Poniżej omówię szerzej kilka wybranych towarzystw kulturalno-społecznych. Ich cechą wspólną jest to, że poprzez swoją działalność – organizowanie odczytów, publikacje, wystawy, zbiórki na renowacje zabytków – kształtowały wśród swoich członków i sympatyków kanon narodowego dziedzictwa kultury i sztuki, a także uczyły szacunku do przeszłości. Troska o zabytki przeszłości prowadziła często do refleksji nad estetyzmem najbliższego otoczenia, a co za tym idzie nad zadaniami ówczesnej sztuki czy architektury, które z założeniami miały mieć narodowy charakter. Zanim przyjrzymy się bliżej działalności wybranych towarzystw, należy poczynić jeszcze jedno istotne zastrzeżenie. Co oczywiste, sytuacja polityczna najbardziej sprzyjająca tego typu działalności była w Galicji. Tam interesujące mnie towarzystwa powstawały najwcześniej i najliczniej, często mając również ambicje

szerszego niż tylko lokalnego oddziaływania, pozyskując również zakordonowych członków. Siłą rzeczy w niniejszej części pracy będzie zachodziła znacząca dysproporcja i gros uwagi poświęcone będzie właśnie Galicji.

2. Towarzystwa kulturalno-społeczne w Galicji

Jak już wspomniałam, ze wszystkich ziem polskich właśnie w Galicji po 1867 r. panowała najbardziej sprzyjająca sytuacja prawno-polityczna do rozwoju różnych form samoorganizowania się społecznego. W powstających w coraz większej liczbie różnego rodzaju towarzystwach angażowała się rosnąca rzesza obywateli. Apogeum tego ruchu możemy obserwować w okresie od przełomu wieków do wybuchu I wojny światowej. Prawdziwym fenomenem był Kraków. Na przełomie stuleci był miejscem zaiste niezwykłym, które już u progu autonomii zaczęło być postrzegane jako duchowa stolica Polski²⁵. Jak był odbierany przez Polaków z innych zaborów, może świadczyć relacja Bronisława Kopczyńskiego, który na początku XX w. przyjechał z Królestwa Polskiego z zamiarem studiowania w krakowskiej ASP: „Kraków. Napisawszy ten wyraz utknąłem. Zrozumiałem, że wobec rozsadzających me serce uwielbień dla tego jedyne go w świecie miasta, pióro moje jest dziecinną skrzypką miast Stradivariususa. Zaznaczę chociaż to, co mi się samo ciśnie pod pióro. Kraków sprzed laty czterdziestu [na początku XX w. – A.S.], pełen jeszcze sukman, kierezji, pawich piór i wstęg, na tle sędziwych murów, był dla królewaków czymś olśniewającym. Nie mówiąc już o atmosferze wolności”²⁶. Duchowa stolica podzielonej zaborami Polski była ważnym ośrodkiem naukowym, kulturalnym i artystycznym. Przewodnik turystyczny z 1910 r. w części statystycznej przedstawiał takie oto imponujące zestawienie: „W Krakowie ma siedzibę 31 stowarzyszeń politycznych i społecznych, 13 stowarzyszeń sportowych, 51 stowarzyszeń zawodowych, 108 stowarzyszeń robotniczych. Dowodem szeroko rozgałęzionej działalności humanitarnej i dobroczynnej jest istnienie około 60 dotyczących instytucji. Zakładów finansowych jest w Krakowie 43, wśród nich Kasa oszczędności miasta Krakowa, Powiatowa kasa oszczędności, Towarzystwo wzajemnych ubezpieczeń, Filia Banku krajowego, Bank

²⁵ Por. J. Purchla, *Matecznik polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992, s. 36–38.

²⁶ B. Kopczyński, *Przy lampce naftowej. Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrówkach z farbami, spotkanych ludziach 1882–1952*, Warszawa 1959, s. 89.

galicyjski dla handlu i przemysłu, Filia Banku austriacko-węgierskiego, Filia uprzyw. Banku hipotecznego, Filia Banku przemysłowego dla Czech i Moraw i i[nne]. Kraków posiada Teatr miejski i teatr ludowy. Na polu sztuk pięknych jest czynnych 14 stowarzyszeń. W zakresie pracy około szerzenia oświaty i nauki działa 27 stowarzyszeń; klubów towarzyskich istnieje 20; pism periodycznych treści politycznej, naukowej lub narodowej wychodzi w Krakowie 102”²⁷.

Powyższa statystyka może dawać pewne pojęcie o aktywności społecznej mieszkańców Krakowa. Wśród wielu towarzystw kulturalno-społecznych na przełomie XIX i XX w. istotną rolę zaczęły odgrywać te, które skupiały swoją działalność na ochronie szeroko pojętego narodowego dziedzictwa kulturowego. Nie bez znaczenia był tu zapewne fakt finansowego wsparcia, jakiego władze autonomii galicyjskiej udzielały ochronie zabytków krajowych. Co prawda na ten cel przeznaczano na ogół nie więcej niż 0,5% całego budżetu²⁸, ale nawet te skromne środki przyczyniły się do uratowania wielu cennych obiektów, w tym do restauracji Wawelu²⁹. To zainteresowanie pamiątkami przeszłości zgodne było z ogólnoeuropejskimi trendami – od drugiej połowy XIX w. dziedzictwo kulturalne zaczęło coraz powszechniej uznawać za nieodzowny element tożsamości narodowej, a rozwój takich dziedzin jak historia sztuki i konserwacja zabytków przyczynił się do większego poszanowania dla materialnych pamiątek po minionych wiekach³⁰. Pod koniec XIX w. dużą popularność zyskała także książka Camillo Sittego *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (O artystycznych zasadach budowy miast, 1889), w której autor postawił tezę, że miasto powinno być traktowane jako jednorodne dzieło sztuki, a ponieważ walory takie posiadają tylko historyczne zespoły miejskie należy otoczyć je bezwzględną ochroną³¹. Poglądy Sittego dotarły zwłaszcza do Galicji, a w „Czasopiśmie Technicznym” – organie prasowym Krakowskiego Towarzystwa Technicznego – ukazała się recenzja

²⁷ K. Kumaniecki, *Wiadomości statystyczne o Krakowie*, w: F. Klein, *Kraków*, Kraków 1910, s. VI–VII.

²⁸ K. Broński, *Ochrona dziedzictwa kulturowego w polityce galicyjskich władz autonomicznych. Zarys problematyki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 803, s. 65.

²⁹ *Ibidem*, s. 68–70.

³⁰ *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2010, s. 9–11.

³¹ K. Pawłowski, *Ochrona walorów zabytkowych miast a geneza polskiej nowoczesnej szkoły urbanistycznej*, w: *Przeszłość a jutro miasta. Szkice urbanistyczne*, red. K. Pawłowski, T. Zarębska, Warszawa 1977, s. 163–195.

wzmiankowanej pozycji, omawiająca szeroko tezy autora, interpretująca idee miasta jako dzieła sztuki w kontekście sytuacji Krakowa³².

Hasła ochrony zabytków Krakowa dla przyszłych pokoleń jako ważnej części dziedzictwa narodowego padały więc na już nieco przygotowany grunt. Jako jedna z pierwszych organizacji zajmujących się tego typu działalnością powstało w 1888 r. w Krakowie Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej³³. Była to „spora grupa ludzi, o różnym statusie materialnym i pozycji naukowej a których połączyła wspólna idea i cel – ratowania na wszystkie ówczesne dostępne sposoby, środki materialne i metody badawcze – pamiątek Polskiej przeszłości narodowej i kulturowej”³⁴. Była to instytucja państwowa, podlegająca wiedeńskiej Cesarsko-Królewskiej Komisji Centralnej dla Badania i Konserwacji Zabytków Sztuki i Pomników Historycznych. Z czasem stała się oficjalnym, głównym organem opiniującym i inspirującym – niejako z urzędu – prace konserwatorskie, a w kręgu jego zainteresowań znalazły się zarówno znane i bezcenne dla polskiego dziedzictwa obiekty jak Wawel, ale też regionalne zabytki, takie jak np. drewniane kościoły znajdujące się również w mniejszych miejscowościach³⁵. Trzeba jednak pamiętać, że była to organizacja skupiająca przede wszystkim specjalistów, a przez to elitarna i stosunkowo niewielka, z tego też powodu (jak również ze względu na już istniejące opracowania) postanowiłam szerzej nie omawiać jej działalności, chociaż trzeba podkreślić, że była to praca bardzo aktywna i niezwykle potrzebna, o czym świadczą m.in. protokoły posiedzeń³⁶.

Choć była to niewątpliwie organizacja pionierska, ciesząca się dużym autorytetem, nie miała jednak wyłączności w dziedzinie ochrony zabytków. Wkrótce Kraków stał się siedzibą wielu towarzystw, których obszarem zainteresowania była najogólniej mówiąc przeszłość, ochrona dziedzictwa narodowego, kultura i sztuka. Spośród nich szerzej omówię wybrane trzy (działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana przedstawiłam

³² J. Wdowiszewski, *Artystyczne zasady budowy miast*, „Czasopismo Towarzystwa Technicznego Krakowskiego” 1890, nr 11, s. 96.

³³ *Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. 2: *Towarzystwa naukowe i upowszechniające naukę działające w przeszłości na ziemiach polskich*, cz. 2, red. B. Sordylowa, Warszawa 1994, s. 52–55.

³⁴ L. Sobol, *Zarys głównych kierunków działań Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z lat 1888–1905*, „Wiadomości Konserwatorskie” 24, 2008, s. 95.

³⁵ *Ibidem*, s. 95–102.

³⁶ ANK, Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, sygn. 29/560/0/2/9, Księga Protokołów Posiedzeń 1889–1906; ANK, Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, sygn. 29/560/0/2/10, Księga Protokołów Posiedzeń 1907–1917.

już w poprzedniej części pracy). Kryterium wyboru niżej zaprezentowanych towarzystw był przede wszystkim ich związek z dyskusją wokół kultury i sztuki narodowej oraz zasięg oddziaływania społecznego. Wybrane towarzystwa reprezentują także trzy różne typy organizacji, które stały się później wzorcem dla podobnych towarzystw powstających we Lwowie i innych miastach Galicji.

2.1. Towarzystwo Upięszania Miasta Krakowa i Okolicy³⁷

Powstało ono zapewne na fali popularnego w monarchii austro-węgierskiej ruchu Heimatschutz, którego ideą przewodnią była ochrona małych, lokalnych ojczyzn, przede wszystkim w zakresie krajobrazu, natury i zabytków, przed zgubnym wpływem industrializacji. W warunkach polskich hasło ochrony swojskości, dbałości o estetykę krajobrazu czy zabezpieczenia zabytków przeszłości nabierały szczególnego znaczenia. Wydaje się, że również nazwa tego towarzystwa nie została wybrana przypadkowo. Otóż w pierwszej połowie XIX w. w Krakowie furorę robił termin „upiększenie miasta”, którym to uzasadniano konieczność burzenia murów i starych zabytków. Ofiarą tzw. burzymurków padły wówczas mury obronne miasta, wiele kościoły, a nawet ratusz³⁸. Założone w 1888 r. Towarzystwo Upięszania Miasta Krakowa i Okolicy z pewnością nie zamierzało tych niechlubnych tradycji kontynuować. Świadczyć o tym miał m.in. program i ambitne cele, które w następujący sposób określono w zatwierdzonym w 1888, a wydrukowanym w 1906 r. statucie: „Celem Towarzystwa jest upiększenie najprzód miasta Krakowa, następnie wedle możliwości i okolicy, przez zakładania parków, ogrodów i sadzenie drzew; wznoszenie posągów mężom dla miasta i kraju zasłużonym, tudzież posągów i rzeźb rodzajowych; zbudowanie wodociągów i wodotrysków; wybudowanie dworca gościnnego (kursalon), obmurowanie brzegów Wisły i urządzenie spacerów na brzegach (quais), wybudowanie mostu lub też chodnika dla pieszych przez Wisłę w miejscu dogodnym – urządzenie ogrodu zoologicznego, tudzież akwaryum; upiększenie budynków już istniejących za zezwoleniem

³⁷ Działalności tego towarzystwa w kwestii jego stosunku do przeszłości poświęcałam nieco miejsca w artykule: *Rola towarzystw kulturalno-społecznych w kultywowaniu w przeszłości na przykładzie Krakowa i Warszawy – próba porównania*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 81, 2020, s. 49–72.

³⁸ F. Ziejka, *Ocalić dla potomnych narodowe pamiątki... O społecznym ruchu odnowy zabytków w Krakowie w XIX wieku*, „Budownictwo. Czasopismo Techniczne” 106, 2009, nr 9, s. 371–374.

właściciele; założenie ogrodu aklimatyzacyjnego; zakładanie muzeów z różnych dziedzin sztuki, lub też wzbogacenie już istniejących; urządzenie wszelkich zakładów do upiększenia i wygody służących; stawianie ławek, namiotów, kiosków, drogowskazów itp.”³⁹. Teoretycznie członkiem TUMKiO mógł zostać każdy pełnoletni mężczyzna czy pełnoletnia kobieta, zamieszkali w Krakowie lub poza nim. Jednak statut przewidywał, że do Wydziału, który zarządzał towarzystwem, mógł być wybrany wyłącznie dorosły mężczyzna zamieszkały w Krakowie⁴⁰. Statut rozróżniał dwie kategorie członków: założycieli, którzy zobowiązani byli wpłacić przynajmniej 600 koron, oraz zwyczajnych ze składką roczną 6 koron. Ponadto planowano pozyskiwać środki na działalność poprzez urządzenie balów, uroczystości, koncertów czy loterii fantowych, z których dochód miał być przeznaczony na ową ambitną i różnorodną działalność zapisaną w statucie. Czas miał jednak pokazać, że większości tych szumnych zapowiedzi nie udało się zrealizować i nowy statut z 1909 r. zakładał już bardziej realistyczne cele. Powróćmy jednak do początków działalności, które sięgają – jak już wspomniano – 1888 r.

Podczas pierwszego, jeszcze nieformalnego zebrania główny pomysłodawca, adwokat Ferdynand Wilkosz⁴¹, tak rozpoczął obrady: „**Otwierając** to pierwsze nasze **Towarzyskie Zgromadzenie** niechaj mi wolno będzie **wyrazić życzenie żeby estetyczna szata Krakowa znalazła licznych wśród nas obrońców, a zamiana** myśli nie tylko służyła ku naszej zabawie, ale także ku pożytkowi naszego grodu [podkr. w oryg.]”⁴². Na pierwszym



79. Statut TUMKiO, 1906 r., strona tytułowa; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/1, s. 17, fot. A. Sznapik

³⁹ Zob. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/1, Statut Towarzystwa Upięszczenia Miasta Krakowa, Kraków, 1906 r.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ferdynand Wilkosz (1840–1920), krakowski adwokat, interesował się także ochroną przyrody, zwłaszcza zbiorników wodnych, był wieloletnim prezesem Towarzystwa Rybackiego i autorem wielu publikacji na ten temat.

⁴² ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Protokoły Towarzystwa Upięszczenia Miasta Krakowa 1888–1914, Brudnopis notatki z zebrania organizacyjnego, b.d., b.p.

już oficjalnym posiedzeniu Wydziału, które odbyło się w maju 1888 r., inicjatora przedsięwzięcia Ferdynanda Wilkosza wybrano na przewodniczącego, hrabiego Zygmunta Cieszkowskiego na jego zastępcę, a Antoniego Ziemińskiego na sekretarza. Wybrano komisję programową, która miała za zadanie ustalić, jakie uchwały ma podjąć towarzystwo, aby dać mieszkańcom Krakowa dowód żywotności, a także komisję finansową, która miała się postarać o jak najwięcej nowych członków, a tym samym zwiększyć budżet towarzystwa⁴³. Wydaje się, że musiała dobrze wywiązać się ze swojego zadania, ponieważ na kolejnym posiedzeniu, które odbyło się 22 czerwca 1888 r., potwierdzono wzrost liczby członków o 242 osoby⁴⁴.

Kolejne protokoły z posiedzeń Wydziału dają obraz prac podjętych przez TUMKiO. Początkowo nie są to zbyt ambitne zadania, jak np. plany obsadzenia drzewami Rynku Głównego czy stoków Wawelu świerkami, postanowiono także zwrócić się z prośbą do władz miejskich o zmianę położenia rur gazowych na Rynku, tak aby możliwe były nasadzenia ze wszystkich stron. Myślano też o poważniejszych wyzwaniach, wymagających przede wszystkim współpracy z władzami miasta, jak np. wytyczeniu alei Koronacyjnej łączącej Wawel ze Skałką wzdłuż brzegu Wisły czy utworzeniu muzeum miejskiego. Sprawy te ciągnęły się miesiącami, a niekiedy latami bez wyraźnych sukcesów. Wydaje się, że TUMKiO powoli traciło także poparcie społeczne, skoro dwa lata po jego powołaniu, na pierwszym walnym zgromadzeniu członków 21 maja 1890 r., przewodniczący Wilkosz w płomiennym wystąpieniu musiał nadal uzasadniać potrzebę istnienia takiego towarzystwa, podkreślając zarazem pozytywne strony uczestniczenia w tym przedsięwzięciu: „Ulżenie biedy, uszlachetnienie mas, sprawianie radości i przyjemności etycznych są objawami tej czynnej sympatii, a nagrodą stowarzyszonych wewnątrzna radość i zadowolenie jakie sprawia spełnienie czynu szlachetnego”⁴⁵. Jednocześnie zapewne zdając sobie sprawę z wielu innych, konkurencyjnych inicjatyw kulturalno-społecznych, przewodniczący pragnął zaznaczyć unikalność prowadzonego przez siebie towarzystwa, a tym samym zapobiec ewentualnemu odpływowi członków. W zaprotokołowanym przemówieniu tak zarysowywał cele kierowanego przez siebie stowarzyszenia: „Życie i stosunki społeczne wytwarzają coraz to nowe zadania i cele społeczne, a w konsekwencji tego

⁴³ *Ibidem*, Księga Protokołów Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa, Protokół 1. posiedzenia Wydziału, maj 1888 r., s. 19.

⁴⁴ *Ibidem*, Protokół 2. posiedzenia Wydziału, 22 VI 1888 r., s. 19–20.

⁴⁵ *Ibidem*, Protokół I Walnego Zgromadzenia, 21 V 1890 r., s. 29.

powstają coraz to nowe towarzystwa, pracujące nad tym aby osiągnięcie celu szlachetnego stało się możebnym i przystępnym dla jak największej ilości ludzi i aby tym sposobem wprowadzić najwyższy o ile można stopień uszczęśliwienia ludzkości. [...] I nasze towarzystwo powołane zostało do życia tą czynną sympatyją. Zadaniem jego nie tylko zewnętrzna dekoracja miasta, owszem zadanie jego ma znaczenie etyczne ma na celu kształcenie ogółu mieszkańców. Wiadomo bowiem, że piękne zakłady i budowle miejskie są najpopularniejszymi dziełami sztuki, które masy ludności etycznie kształcą, poziom duchowy dźwigają, obudzają poczucie piękna, zatraconego w trosce o byt powszedni, wyrabiają pogodę ducha i radość z życia, a tem samym uszlachetniają i do uszczęśliwienia przyczynić się mogą⁴⁶. Sztuka i piękno w tym ujęciu ma więc znaczenie nie tylko estetyczne, ale przede wszystkim społeczne, w czym można odnaleźć echo pozytywistycznych poglądów.

Niestety mimo tej płomiennej mowy w dalszym ciągu niewiele postulatów udawało się zrealizować, a TUMKiO zajmowało się bardzo konkretnymi i przyziemnymi sprawami, jak np. wciąż sprawiającymi kłopot usychającymi drzewami na stokach Wawelu czy dewastacją kiosku meteorologicznego na Plantach. W końcu działalność towarzystwa zaczęła się ograniczać do takich drobiazków jak np. sprawa wieszania ogłoszeń żałobnych na rogatkach miasta zamiast na bramach kościołów, co zdaniem członków było wysoce niestosowne i nieestetyczne. Nie może więc dziwić stały odpływ członków. W 1893 r. TUMKiO liczyło 8 członków założycieli i 131 członków zwyczajnych⁴⁷, a cztery lata później już tylko 76⁴⁸. Wydaje się, że w owym czasie nawet jego pomysłodawca i twórca Ferdynand Wilkosz zwątpił w jego cele i działalność. Już w 1896 r. chciał zrezygnować z funkcji prezesa, jako powody podając: brak poparcia celów i podejmowanych przedsięwzięć ze strony władz miejskich oraz członków, ostatecznie ustąpił jednak ponad rok później⁴⁹. Tymczasem aktywność TUMKiO powoli zamierała, brak sukcesów powodował, że nawet ważne projekty, jak stworzenie muzeum miejskiego czy remont domu Jana Matejki, nie były w stanie zainteresować szerszej publiczności, a problemy sprawiało nawet zorganizowanie rocznego walnego zgromadzenia. Wreszcie

⁴⁶ *Ibidem*, s. 30–31.

⁴⁷ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa, Protokół IV Walnego Zgromadzenia, 3 VI 1893 r., s. 51.

⁴⁸ *Ibidem*, Protokół VII Walnego Zgromadzenia, 19 VI 1897 r., s. 73–74.

⁴⁹ *Ibidem*.

działalność TUMKiO zostaje faktycznie zawieszona, aż do 1905 r., który miał przynieść znaczące zmiany w jego funkcjonowaniu.

Wydaje się, że na ożywienie stowarzyszenia bezpośredni wpływ miała dyskusja wokół pomnika Tadeusza Kościuszki i olbrzymiej subwencji, jaką na ten cel Wilkosz chciał przeznaczyć ze środków towarzystwa (chodziło głównie o składki członków założycieli). Pomysł tej dotacji wiązał się zapewne z nową koncepcją działania, która zakładała, że TUMKiO nie powinno się jak dotychczas koncentrować na małych inwestycjach, lecz przyczyniać się do finansowania i realizacji dużych. Pojawiły się wówczas plany budowy monumentalnej studni na Rynku czy stworzenia ogrodu dla Biblioteki Jagiellońskiej, ale najbardziej dyskusyjna była jednak sprawa dotacji na pomnik Kościuszki, również z tego względu, że w planowanej wysokości miała znacząco uszczuplić kapitał towarzystwa. Tymczasem nastąpiły zmiany w kierownictwie i na nowego prezesa wybrano Leonarda Lepszego (1856–1937) – historyka sztuki, inżyniera górnika, członka krakowskiej Akademii Umiejętności⁵⁰.

Nowy prezes postanowił rozpoczął swoje rządy od wydania obszernego memoriału programowego skierowanego do członków i sympatyków, gdyż jak podkreślał: „Bezprogramowość i brak inicjatywy jest niebezpiecznym dla każdego towarzystwa, tym więcej byłyby one zgubne dla Towarzystwa Upiększania m. Krakowa”⁵¹. W liczącym 24 punkty programie nowy przewodniczący odniósł się przede wszystkim do uporządkowania założeń zawartych w pierwszym statucie, mając jednak na uwadze, że nie mogą to być plany zbyt ambitne, gdyż po tym jak Wilkosz zdecydował o przekazaniu dotacji na pomnik Kościuszki, TUMKiO straciło 5/6 swojego kapitału. Wydaje się, że większość postulatów zawartych w tym memoriale należałaby raczej do kompetencji władz miejskich. Chodzi tu m.in. o kwestie konserwacji dotychczasowych urządzeń sfinansowanych przez towarzystwo (jak ławki, kiosk na Plantach czy roślinność posadzona na stokach Wawelu), problem utrzymania czystości i porządku na Rynku (Lepszy postulował m.in. wprowadzenie tablic informujących przechodniów, do czego służą kosze na śmieci, ewentualnie zatrudnienie służącego zamiatającego i zbierającego śmieci) oraz na dworcu kolejowym⁵².

⁵⁰ A. Bochnak, *Leonard Jan Józef Lepszy*, w: IPSB, t. 17, 1972, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/leonard-jan-jozef-lepszy> (15 XII 2015)

⁵¹ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/2, Leonard Lepszy, [Memoriał programowy], odbitka drukowana, 26 V 1905 r., s. 119.

⁵² *Ibidem*, s. 119–125.

W przeciwieństwie do poprzednio działających władz Lepszy zwracał jednak także uwagę na dbałość o estetyzm otaczającej architektury, artystyczne projektowanie sztylów i wystaw sklepowych czy dobranie właściwego koloru dla fasad budynków przy głównych ulicach i wpływanie w tej kwestii na ich właścicieli⁵³. W jego ocenie równie ważna była także estetyczna i artystyczna edukacja możliwie szerokich kręgów społecznych, czemu m.in. miałyby służyć wydawnictwo firmowane przez TUMKiO. Tak uzasadniał konieczność jego powstania: „Ogół nasz jest estetycznie nie wykształcony, a przyczynia się do tego w niezwyklej mierze dobre a fałszywe rozumienie o sobie, że każdy z nas jest z urodzenia znawcą sztuki. Ale wykształcenie nie da uzdolnienia estetycznego, daru rozróżniania piękna od brzydoty jeżeli na dnie duszy nie spoczywa ta iskra Boża, którą nazywamy poczuciem piękna. Tak jak nie każdy człowiek inteligentny jest muzykalny, tak samo nie każdemu jest dane być estetą. Otrzeźwienie w tym względzie jest koniecznym, a można go sprowadzić jedynie za pomocą organu Towarzystwa, który by poruszał kwestie żywotne do upiększania Krakowa, streszczał wyniki naszych dyskusji i bronił stanowiska Towarzystwa”⁵⁴.

Co prawda okazało się, że na powołanie do życia organu prasowego trzeba było jeszcze trochę poczekać, jednak co istotne od momentu zmiany prezesa to właśnie sprawy artystyczne i estetyczne miały się stać najważniejsze w działalności TUMKiO. Wpływ miała na to zapewne wymiana zarówno członków, jak i składu Wydziału. W wybranym na walnym zgromadzeniu 25 września 1906 r. zarządzie znalazły się znane w środowisku artystyczno-intelektualnym Krakowa nazwiska, m.in.: Józef Mehoffer, Teodor Axentowicz, Władysław Ekielski, Konstanty Laszczka, Witold Noskowski, Feliks Kopera czy Jerzy Warchałowski⁵⁵. Nowy, ambitny program, który chciał realizować Wydział, wymagał jednak pozyskania środków finansowych. Jednym ze sposobów miała być ogłoszona w 1907 r. odezwa do mieszkańców Krakowa, w której współdziałanie w sferze chronienia estetyki Krakowa przedstawiono jako patriotyczny obowiązek. W jej wyniku do kasy TUMKiO wpłynęło 141 koron 91 halerzy, zadeklarowano też 20 koron rocznie. Jego byt trwale mógł zabezpieczyć jednak tylko wzrost zainteresowania dla jego działalności wśród szerszej publiczności, zwiększenie liczby członków, a także zapewnienie przychylności władz

⁵³ *Ibidem*, s. 126–127.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 128.

⁵⁵ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa, Protokół walnego zgromadzenia, 25 IX 1906 r., s. 153; *ibidem*, Drukowany skład Wydziału TUMKiO, s. 154–155.

miejskich. Zarazem kierownictwo nie chciało rezygnować z czynnego wpływania na kształtowanie estetyki przestrzeni miejskiej. Wydaje się, że tym celom miały służyć ogłaszane przez TUMKiO cyklicznie konkursy na zdobienie domów roślinnością⁵⁶ czy urządzenie wystaw sklepowych.

Działania te przyniosły oczekiwany skutek. Po zmianach w 1905 r. ponownie zaczęła wzrastać liczba członków i dwa lata później było ich już 144, do czego zapewne przyczyniła się także akcja wysłania imiennych zaproszeń do 2000 mieszkańców Krakowa⁵⁷. Skupienie się na działalności artystyczno-estetycznej zyskało również uznanie w oczach rady miejskiej, która w 1907 r. po raz pierwszy wsparła działalność TUMKiO subwencją⁵⁸. Towarzystwo starało się też działać bardziej profesjonalnie w kwestiach estetycznych. Jeszcze w 1907 r. powołano m.in. w tym celu Komisję Porady Artystycznej, w której Wydział mieli reprezentować m.in. Axentowicz i Laszczka. W składzie Komisji miało być również reprezentowane Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, z którym deklarowano współpracę⁵⁹. Komisja Porady Artystycznej miała służyć radą zarówno władzom miejskim, jak i zwykłym obywatelom, którzy chcieli np. wybudować nowy dom, dokonać renowacji zabytkowej kamienicy czy zmienić kolor elewacji budynku. Kierownictwu TUMKiO zależało również na zainteresowaniu swoją działalnością specjalistów. Służyć temu miała m.in. ankieta dotycząca zagospodarowania Małego Rynku, a także konkurs na wykonanie stylowych budek z wodą sodową do ustawienia na Plantach⁶⁰.

Tymczasem następny rok przyniósł kolejne zmiany w prezydium Wydziału. Prezesem został Stanisław Goliński⁶¹, wiceprezesem Teodor Axentowicz⁶², a sekretarzem Henryk Kunzek⁶³. Wydaje się również,

⁵⁶ Por. np. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/2, Odezwa i Program Konkursu zdobienia domów roślinnością na rok 1907.

⁵⁷ Zob. *ibidem*, Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Upięszczenia m. Krakowa za rok 1906/1907, s. 2.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 2–3.

⁵⁹ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów Towarzystwa Upięszczenia Miasta Krakowa, Protokół posiedzenia Wydziału, 26 III 1907 r.

⁶⁰ Zob. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/2, Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Upięszczenia m. Krakowa za rok 1906/1907, s. 4–5.

⁶¹ Stanisław Goliński (1868–1931), znany botanik, od 1900 r. krajowy instruktor ogrodnictwa na Galicję Zachodnią.

⁶² Teodor Axentowicz (1859–1938), polski malarz, rysownik i grafik. Od 1895 r. prof. w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, a od 1910 r. rektor tamtejszej ASP.

⁶³ Henryk Kunzek (1871–1928), polski malarz i rzeźbiarz, z wykształcenia lekarz, później żołnierz Legionów Piłsudskiego, wówczas od 1905 r. student ASP w pracowni Konstantego Laszczki.

że działalność TUMKiO zyskała nie tylko wspomniane wcześniej wsparcie finansowe od władz miasta, ale również zaczęto się w końcu liczyć z jego opiniami, ponieważ razem z nowym Wydziałem został powołany także stały przedstawiciel do Komisji Artystycznej stworzonej w końcu przy magistracie. Został nim baron Ludwik Puget⁶⁴. Prezydium w tym składzie kierowało towarzystwem praktycznie do końca jego działalności.

Nowy zarząd postanowił także zacieśnić współpracę z innymi towarzystwami o podobnym profilu. Wydaje się, że najmocniejsze więzi łączyły go z TPSS, w którego siedzibie najczęściej zbierał się Wydział TUMKiO. Wielu członków udzielało się aktywnie na rzecz obu towarzystw, czego przykładem może być chociażby Jerzy Warchałowski – jak pamiętamy główny organizator TPSS. Kolejną inicjatywą łączącą wysiłki różnych krakowskich towarzystw było powołanie do życia w 1908 r. Związku Artystyczno-Kulturalnego, który miał koordynować współpracę w najistotniejszych kwestiach, dotyczących dziedzictwa narodowego i ochrony zabytków. Bezpośrednim bodźcem do jego powołania była głośna sprawa ratowania przed planowanym wyburzeniem zabytkowych zabudowań koło kościoła św. Idziego⁶⁵.

Zmiany, które zaszły w TUMKiO po 1905 r., znalazły odzwierciedlenie w nowym statucie, opracowanym w 1909 r. Poza tym, że uporządkowano tam pewne kwestie organizacyjne dotyczące zarządzania, to wprowadzono też istotne zmiany w sformułowaniach dotyczących celów i metod działania. W § 2 możemy przeczytać, że: „Celem Towarzystwa jest inicjatywa i współdziałanie w upiększaniu, a przeciwdziałanie w oszpecaniu miasta Krakowa i okolicy”⁶⁶. W § 3 zaś znajdował się następujący zapis: „Środki działania: agitacja słowem i drukiem, budzenie świadomości estetycznej i dawanie inicjatywy, oraz dawanie pomocy materialnej w każdym kierunku, prowadzącym do ozdobienia miasta i okolicy. Towarzystwo może wiązać się z pokrewnymi Towarzystwami, działającymi w innych miejscowościach kraju i podejmować wspólną akcję na tem samym polu”⁶⁷.

Ten ostatni zapis związany był zapewne z próbą tworzenia Związku Towarzystw Upiększania Kraju, w założeniu mającego zrzeszać lokalne

⁶⁴ Ludwik Puget (Puszet) (1877–1942), rzeźbiarz, malarz i historyk sztuk; zob. M. Rożek, *Ludwik Puszet*, w: PSB, t. 29, 1986, s. 446–451.

⁶⁵ Por. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Protokół posiedzenia Związku Artystyczno-Kulturalnego, 10 IX 1908 r., b.p.

⁶⁶ Zob. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/1, Statut Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa, Kraków, 1909 r., s. 2.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 2–3.

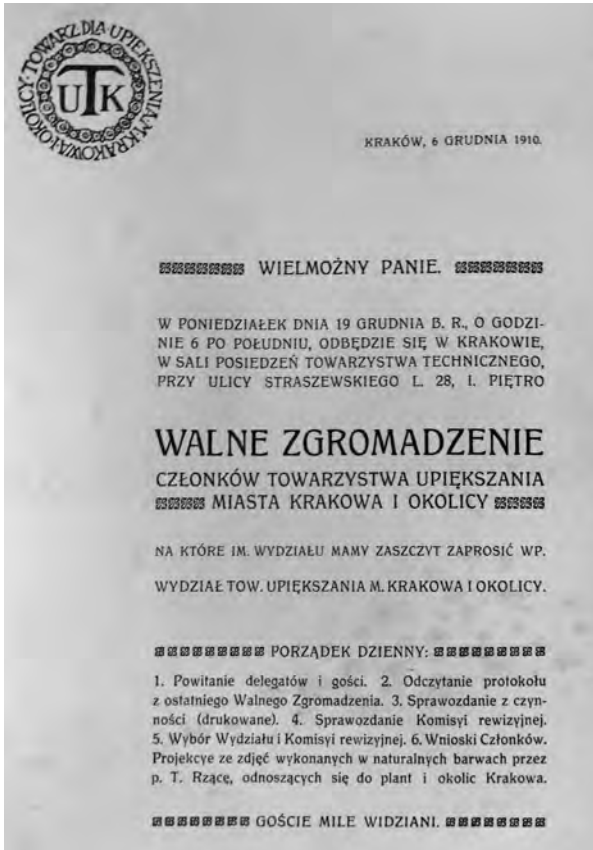
towarzystwa tego rodzaju, których powstawanie na terenie całej Galicji usiłowali zainspirować działacze z Krakowa. Tej inicjatywie poświęcę nieco miejsca dalej. Co warto podkreślić, w nowym statucie rozszerzono definicję członka towarzystwa – mogła nim być każda osoba zarówno fizyczna, jak i prawna (dzięki czemu mogły się zapisywać także instytucje chcące wesprzeć działalność finansowo). Inne były również wymogi finansowe: członkiem założycielem zostawał każdy, kto wpłacił jednorazowo 200 koron, członkiem wspierającym – 25 koron rocznie, a zwyczajnym – 6 koron rocznie. Zniesiono też ograniczenia dotyczące możliwości wyboru do Wydziału – teoretycznie w jego gronie mogła się znaleźć kobieta, a nawet osoba mieszkająca poza Krakowem⁶⁸.

Jeśli chodzi o istotne działania podejmowane przez TUMKiO w ostatnich latach istnienia do 1914 r. to można wymienić np. uczestnictwo w dyskusji na temat lokalizacji pomnika Grunwaldzkiego, sprzeciw wobec koncepcji rady miejskiej umieszczenia *Panoramy Grunwaldzkiej* autorstwa Jana Styki w zabytkowej baszcie, która miała być na ten cel przebudowana, czy żywo dyskutowany projekt monumentu upamiętniającego Helenę Modrzejewską. Powróciła również kwestia pomnika Kościuszki, na którego budowę TUMKiO kilka lat wcześniej przekazało znaczącą kwotę. Wobec przedłużającej się realizacji projektu, a także różnych koncepcji dotyczących jego lokalizacji, towarzystwo ostatecznie obwarowało wypłacenie subwencji warunkami, aby pomnik został ukończony do 1912 r. i nie był postawiony na Rynku Głównym (jak pierwotnie zakładano), gdyż w ocenie Wydziału TUMKiO zniszczyłoby to jego założenie estetyczne. W dalszym ciągu kierownictwo stowarzyszenia przykładało dużą wagę do misji edukacyjnej, którą chciano realizować zarówno poprzez kolejne edycje konkursów, jak również organizowanie cyklu wykładów pt. *Estetyka Krakowa*. Bardzo ważna była też działalność wydawnicza – najważniejszym publikacjom poświęcę nieco miejsca poniżej.

Odpowiedź na pytanie, kim byli szeregowi członkowie TUMKiO mogą dać zachowane, choć prowadzone niezbyt dokładnie księgi członków. Księga pamiątkowa członków założycieli zawiera osiem krótkich biografów, z datami przyjęcia i kwotą wpłaconą przez założycieli, którzy w zasadzie stworzyli żelazny kapitał stowarzyszenia (później w większości przekazany w formie subwencji na budowę pomnika Kościuszki), są to: Ferdynand Wilkosz, Arnold Rapaport (adwokat, poseł na Sejm Krajowy), Juliusz Przeworski, hrabia Kazimierz Badeni, hrabia Artur

⁶⁸ *Ibidem*, s. 4–6.

80. Rysunki związane z projektowanym upamiętnieniem Heleny Modrzejewskiej, być może autorstwa Teodora Axentowicza; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów, Posiedzenie Wydziału, 8 VI 1909 r., s. 285, fot. A. Sznapik



81. Zawiadomienie o Walnym Zgromadzeniu członków TUMKiO planowanym na 19 XII 1910 r.; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów, 6 XII 1910 r., s. 345, fot. A. Sznapik

Władysław Potocki, Jakób Barberowski (właściciel realności), hrabia Andrzej Kazimierz Potocki⁶⁹.

Zdecydowanie ciekawsza jest jednak księga zawierająca dane członków zwyczajnych od 1888 r.⁷⁰ Ponieważ oprócz nazwisk zawiera również zawody poszczególnych członków, przeglądając ją, można zaobserwować, że na początku skład społeczny był bardzo zróżnicowany. Wśród członków można odnaleźć np. adwokatów, lekarzy, profesorów UJ, urzędników, właścicieli realności, ale też zwykłych kupców czy rzemieślników, przedstawiciele nawet takich zawodów jak rzeźnicy. Może to świadczyć o tym, że początkowo zainteresowanie działalnością TUMKiO było dość duże, w szerokim przekroju społecznym. Później, w miarę rozczarowania jego programem i brakiem sukcesów członkowie masowo występowali albo zaprzestawali płacenia składek. Sytuacja wyraźnie zmieniła się po 1905 r. Do TUMKiO wstąpiło wiele nowych osób, które (jak już wspomniano) zmieniły profil jego działalności. Przede wszystkim pojawili się wśród członków nieobecni dotąd przedstawiciele środowisk artystycznych: malarze, architekci, dziennikarze. Niewielu za to pozostało starych członków, takich, którzy byłiby od początku istnienia towarzystwa. Natomiast ci przyjęci po 1905 r. raczej już dłużej wytrwali w jego szeregach. Księgi nie prowadzono jednak do końca okresu funkcjonowania. Ostatnie wpisy pochodzą z lat 1905–1906. Ostatnia osoba została zapisana z numerem 328. Czyli do tego roku łącznie tyle osób przewinęło się przez szeregi TUMKiO, co wydaje się liczbą znaczącą na tle innych tego typu organizacji.

Pewnym uzupełnieniem do wspomnianej Księgi pamiątkowej jest książka adresowa prowadzona już przez nowy zarząd, zawierająca także spis prenumeratorów wydawnictw. Są to zarówno osoby prywatne, jak i instytucje. Można tam odnaleźć czołowe postacie ówczesnego środowiska artystyczno-intelektualnego, m.in. Stanisława Witkiewicza (przebywającego wówczas w Lovranie), Wacława Anczyca, Wojciecha Kossaka, Teodora Axentowicza, Józefa Mehoffera, architekta Franciszka Mączyńskiego, poetę Lucjana Rydla, malarza Włodzimierza Tetmajera. Warto również wymienić redakcje gazet prenumerujące wydawnictwa TUMKiO, były to: „Kraj Ilustrowany”, „Witeź”, „Świat”, „Wieś Ilustrowana”, „Ziemia”, „Tygodnik

⁶⁹ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/4, Księga pamiątkowa członków założycieli, b.p. Został też wymieniony hrabia Sobiesław Mieroszowski, właściciel dóbr, ale jego nazwisko wykreślono, dodając z boku adnotację, że ponieważ zapłacił tylko 100 koron, bez dopłaty pozostałej części kwoty, to nie jest członkiem założycielem.

⁷⁰ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/5, Księga pamiątkowa członków zwyczajnych, b.p.

Ilustrowany”⁷¹. Powyższe zestawienie może wskazywać faktyczny zasięg oddziaływania lokalnego przecież stowarzyszenia. Szczególnie znamienna jest obecność na tej liście tytułów zakordonowych. Można to chyba uznać za jeden z dowodów na międzyzaborowe oddziaływanie idei wypracowanych w kręgu galicyjskich (a jak się później okaże zwłaszcza krakowskich) towarzystw kulturalnych.

Wypada zadać pytanie, cóż takiego wydawało TUMKiO, że znalazło tak znacznych prenumeratorów? Sztandarowym jego organem, który miał służyć nie tylko przedstawieniu bieżącej działalności i poglądów, ale również pełnić ważną funkcję edukacyjną i opiniotwórczą, był wychodzący od 1907 r. „Polski Kraków”. Jak wynika z materiałów archiwalnych, pierwsze numery czasopisma miały się ukazywać w nakładzie 500 egzemplarzy⁷². Jak na owe czasy byłaby to ilość całkiem imponująca, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że w 1907 r. liczba członków TUMKiO sięgała raptem 144 osób. Niestety nie wiadomo, czy udało się ten poziom nakładu utrzymać do końca ukazywania się czasopisma. Może to budzić pewne wątpliwości, gdyż z uwagi na szatę graficzną (liczne ilustracje) druk był zapewne kosztowny.

Oprócz wydawania własnego organu prasowego, drukowania sprawozdań i różnego rodzaju broszur, a także okazjonalnej współpracy z różnym czasopismami (np. z „Architektem” kierowanym przez jednego z członków Wydziału – Władysława Ekielskiego) Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy, czy też jak pod koniec swojej działalności zaczęło podpisywać dokumenty – Towarzystwo Ochrony Piękności Miasta Krakowa – wydawało również większe opracowania. Wymienić tu można np. *Planty krakowskie* Franciszka Kleina (1914) czy *W obronie piękności kraju* Ewy Łuskiny (1910).

Tej drugiej publikacji wypada poświęcić więcej miejsca, ponieważ – jak wynika z materiałów archiwalnych – w ocenie członków TUMKiO miała być ona sztandarowym wydawnictwem tworzonego w 1910 r. (wspólnie z ośrodkiem lwowskim i innymi mniejszymi) Związku Towarzystw Upiększania Kraju⁷³. Autorką tej książki była Ewa Łuskina – znana wówczas młodopolska literatka, publikująca wcześniej m.in. w czasopiśmie „Życie”, redagowanym przez Stanisława Przybyszewskiego, zajmująca się także tematyką sztuk plastycznych⁷⁴.

⁷¹ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/6, Książka adresowa członków i prenumeratorów Towarzystwa, *passim*.

⁷² ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/13, Sprawozdania z wydawnictw, s. 5–6.

⁷³ *Ibidem*, s. 16–17.

⁷⁴ R. Skręt, *Ewa Łuskina*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/ewa-luskina> (16 XII 2015).

We wstępie Łuskina podkreślała z naciskiem konieczność tworzenia i obrony własnej kultury narodowej: „Nam należy wytworzyć kulturę własną. Wszakże nas stać na to. Wszak jesteśmy rasą młodą, a jak w skromności ducha chętnie wyznajemy: genialną. Tylko, że dotąd wystarczała czapka rogatka i wiew pawiego pióra – dziś trzeba czegoś więcej. I to już się staje. Odrodzenie kultury polskiej przygotowuje się na każdym polu. Konsekwentnie pomijanem było dotąd jedynie to, co jest przeciw tłem, rdzeniem i podstawą wszystkiego – ziemia nasza i jej wielkie piękno. Tak dalej być nie może. Wrażliwość estetyczna nie jest wytworem sztucznym, ona tkwi w każdej duszy. Ale jak pąkowie kwiatu, bądź zgłuszone chwastem banalności, bądź cierniem przeciwieństw, nie ma często siły wydobyć się na światło, nie wie o złożonej w zarysach swych koron symbolice najwyższych wartości, o utajonych w żywotnych sokach łądyg, źródłach trwałej radości i siły życiowej. Gdzie leży urok naszego krajobrazu? W czym tkwi piękno lub brzydota naszego domu? Co ochraniać, przed czym bronić się należy? Co robić? Rzecz bardzo prostą. Otworzyć szeroko oczy i rozejrzeć się wokół. Reszta przyjdzie sama z siebie. Nieco porównań, jakie przeprowadziliśmy w tej broszurze, to nie kanon, to garść wrażeń, – ci, którzy wzięli ją do ręki z myślą odnalezienia gotowych, nieomylnych wzorów, znajdą co najwyżej pewną metodę, drogowskaz, który zresztą nie wykracza poza granicę rodzinnej wsi lub miasta”⁷⁵.

Źródeł dla tworzenia narodowego stylu trzeba jednak szukać według Łuskiny najpierw w zabytkach przeszłości, które mają dwie podstawowe cechy: są swojskie i piękne, a ich obrona ma przynieść wymierne efekty dla przyszłości, dać podstawy do stworzenia właśnie owego stylu narodowego (co w opinii autorki było wymogiem epoki), a zarazem narodowe dziedzictwo zawarte w zabytkach przeszłości ma wpłynąć na ukształtowanie artystycznej i estetycznej wrażliwości twórców przyszłej sztuki polskiej. Autorka podsumowuje: „Porównawczy przegląd współczesnego budownictwa przekonywa łatwo, że połączenie znamion piękna i swojskości znaleźć można, jak dotąd – niemal wyłącznie w zabytkach przeszłości, – które też bronić przed zagładą, strzec od przekształcenia, nie dozwalać oszpecać sąsiedztwem brzydkich naleciałości – przedstawi się jako pierwsze nasze zadanie. Tu jednak możemy spotkać się z uwagą, czy stanowisko nasze nie jest jednostronnem? Czy istotnie wszystko, co nam pozostało, jest artystycznie bez zarzutu? czy wreszcie życiu nowożytnemu wystarczyć mogą te zabytki, – jakkolwiek pełne uroku, – wobec zmienionych

⁷⁵ E. Łuskina, *W obronie piękności kraju*, Kraków 1910, s. 2.

wymagań, do których trudno je nieraz przystosować, bez popełnienia nowego barbarzyństwa? Niepodobna zaprzeczyć, że łączy się to niekiedy z koniecznością pokonywania pewnych technicznych zagadnień. Mimo to, nie wahamy się powtórzyć z całym naciskiem, że obrona każdej takiej placówki, to nie sentymentalizm, lecz prosty obowiązek kulturalny. Nie narzucamy bowiem ani wyłączonej miłości ruder, ani tem mniej bezkrytycznych zachwyty nad lada staroświeckim domostwem, – lecz żądamy poszanowania przeszłości – w imię przyszłości. [...] Architektura, niegdyś królowa sztuk plastycznych, opuściła od dawna swój tron kamienny i nie wiemy, kędy się skryła. Wiek miniony cechuje ogólnie przerażający brak charakteru. Dopiero ostatnie dziesiątki lat przyniosły nam to, na co od dawna czekał cały świat kulturalny: zapowiedź nowożytnego stylu. [...] Styl epoki, to jakby wszechświatowy temat, który każdy z narodów winien przetopić w swym duchu, tchnąć weń swój dech najgłębszy, wnieść odrębne pierwiastki twórcze, – a tak wedle miary geniuszu swej rasy, stworzyć zeń własne dzieło sztuki. Prawdziwi twórcy nie zjawiają się codziennie. Ale wielki architekt, jak każdy artysta, jest «kwiatem mnóstwa». Społeczeństwo określa ramy jego działalności i ono jest odpowiedzialnym za pełnię wypowiedzenia się artystycznego. Warunkiem najistotniejszym rozwoju artysty, w którym znalazłaby swój wyraz zarówno dana chwila dziejowa, jak i nieograniczoność sztuki, zarówno odbił się jej stygmat wieczysty, jak i piętno narodu, którego jest synem – a więc połączenie znamion, będące udziałem największych – jest, aby talent jego dojrzał na tle rodzimem, na wzorach własnej kultury. Tak więc zachowanie zabytków «wczoraj», to warunek pięknego «jutra»⁷⁶.

W dalszej części broszury omówiono na konkretnych, ilustrowanych przykładach różne formy architektoniczne i sposób ich wkomponowania w otaczający krajobraz. Wachlarz zagadnień był naprawdę szeroki, w publikacji znalazły się przykłady zarówno pozytywne, jak i negatywne: mostów, bram wjazdowych, chat, dworów, pałaców, kościołów, kamienic, a nawet fabryk. Wydaje się, że kluczem do pozytywnej oceny różnych budowli, które chciano przedstawić jako wzory dla czytelników, była intuicyjnie rozumiana swojskość i rodzimość – pojęcia chyba jeszcze trudniejsze do zdefiniowania niż sztuka narodowa czy styl polski. Wśród przykładów pozytywnych znalazła się więc w broszurze zarówno zakopiańska chata, jak i budowle w stylu dworkowym czy stare, drewniane kościoły. Jednak już współcześnie wybudowany

⁷⁶ *Ibidem*, s. 3–4.

kościół w stylu neogotyckim uznano za nieestetyczny i niepasujący do rodzimego krajobrazu⁷⁷.

Jak można zaobserwować z perspektywy tej publikacji, wyobrażenia na temat kultury i sztuki narodowej, które chciano rozpropagować wśród szerszego kręgu czytelników, opierały się na tym, co dawne i swojskie, a dalekie były od teoretycznych rozważań zwolenników lub przeciwników jednego bądź drugiego stylu, który chciano widzieć jako narodowy. Z pewnością planowany krąg odbiorców tego wydawnictwa był bowiem znacznie szerszy niż wąskie grono specjalistów biorących udział w publicznym dyskursie dotyczącym narodowych stylów, kultury i sztuki. Poprzez omówienie na konkretnych przykładach pozytywnych i negatywnych tego, co piękne, czyli najczęściej nasze, narodowe, jak i pokazanie tego, co brzydkie, czyli przede wszystkim w jakimś sensie obce kulturowo, chciano zapewne uzyskać efekt edukacyjny, a może wręcz instruktażowy. Zamieszczone ilustracje mogły się przecież stać wzorem dla architektów czy budowniczych, jak należy kształtować otaczającą przestrzeń, tak by była bardziej swojska, a przez to piękna. Podane przykłady i wzory miały również za zadanie zwrócić uwagę na to, co warte jest ocalenia i zachowania dla przyszłych pokoleń.

Próba wyjścia poza Kraków i najbliższą okolicę w omawianej wyżej broszurze wynikała zapewne ze wspomnianej wcześniej inicjatywy utworzenia Związku Towarzystw Upiększania Kraju. *De facto* stali za nią głównie działacze Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy, a sam podwawelski gród był głównym ośrodkiem i organizatorem nowej inicjatywy. Jednakże ponieważ ZTUK miał odrębny statut i zarząd, a także w korespondencji posługiwał się własną, odrębną nazwą, postanowiłam przybliżyć jego działalność w oddzielnym podpunkcie.

2.2. Związek Towarzystw Upiększania Kraju

Powstał w 1910 r., jak już wspomniano, na bazie Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy, jednak jego statut nie był prostym powieleniem wcześniejszego wzorca. Już na wstępie w § 1 zapisano, że siedzibą ZTUK może być albo Kraków, albo Lwów⁷⁸. Z analizy dalszych dokumentów

⁷⁷ *Ibidem*, s. 25–27.

⁷⁸ Zob. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Statut Związku Towarzystw Upiększania Kraju, s. 41.

wynika, co prawda, że chociaż w ZTUK rzeczywiście główną rolę grały oba wymienione ośrodki, to jednak – jak się przekonamy – organizacyjnie dominował Kraków. Statut również jasno określał, że: „Celem Związku jest wspólna akcja upiększania kraju, a przeciwdziałania w jego oszpecaniu”⁷⁹. Członkiem mogło zostać każde regionalne towarzystwo upiększania, które w ZTUK miało być reprezentowane przez swojego przewodniczącego, zastępcę i sekretarza. Co istotne, w myśl statutu: „Obowiązkiem każdego Towarzystwa reprezentowanego w Związku jest zwracać się w ważnym wypadku, narażającym daną okolicę na zmianę, do Wydziału Związku, podanie się każdorazowej opinii Komisji artystycznej lub prawnej”. Zarazem każde należące do ZTUK towarzystwo miało prawo „stawiać samoistne wnioski do Zarządu Związku, korzystać z organu Związku, z jego wpływu, z materialnego i moralnego wsparcia”⁸⁰.

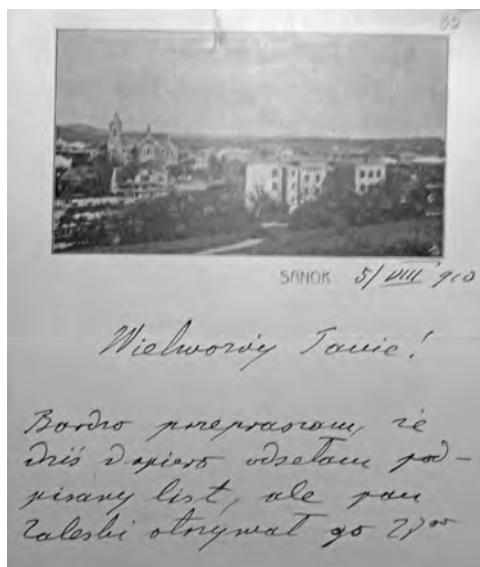
Środki na tę działalność ZTUK zamierzał czerpać ze stałej subwencji, pojedynczych datków oraz składek wnoszonych przez poszczególne towarzystwa członkowskie. Zarząd miał się składać z pięciu członków, przy czym wyłącznie przewodniczący mógł reprezentować go na zewnątrz. Statut nie precyzował natomiast żadnych wymogów odnośnie do tego, kto mógł być wybrany do zarządu. Dokument założycielski przewidywał powołanie do życia trzech komisji: rewizyjnej, artystycznej i prawnej. Wydaje się, że dla dalszej działalności największe znaczenie miała artystyczna, w następujący sposób określona w statucie: „Komisja artystyczna, składająca się z: 2 estetyków, 2 malarzy, 2 architektów, 2 konserwatorów, lub ewentualnych zastępców tychże, postawionych przez Zarząd, a przez Zjazd zatwierdzonych – miałyby rozstrzygać w sprawach konieczności artystycznej”⁸¹. Niestety statut nie precyzował, na czym owa „konieczność artystyczna” ma polegać. Dokument ważne miejsce w systemie zarządzania przyznawał corocznemu zjazdowi przedstawicieli poszczególnych towarzystw wchodzących w skład ZTUK.

W myśl statutu ZTUK miał być organem nadrzędnym i kontrolnym wobec poszczególnych towarzystw. Wydaje się jednak, że głównym celem jego powołania miała być z jednej strony konsolidacja podobnych programowo towarzystw z terenu całej Galicji, z drugiej zaś spełnianie funkcji reprezentacji na zewnątrz wobec władz państwowych. Związek reprezentujący teoretycznie całą Galicję, a nie tylko Kraków, miał zapewne

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem*, s. 43.



82. List Stanisława Czarnowskiego, prezesa Towarzystwa Upiększania Miasta Sanoka, 5 VIII 1910 r.; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911, s. 35, fot. A. Sznepik

w praktyce usiłowano zorganizować ową ogólnogalicyjską strukturę przynosi protokół zjazdu przedstawicieli poszczególnych towarzystw regionalnych, który odbył się 2 lipca 1910 r. w Krakowie⁸⁴. Poza TUMKiO (reprezentowanym m.in. przez prezesa Stanisława Golińskiego, wiceprezesa Teodora Axentowicza, sekretarza Henryka Kunzka oraz członka Wydziału Józefa Muczkowskiego⁸⁵) na zjeździe pojawili się także przedstawiciele Towarzystwa Upiększania Miasta Podgórze (prezes dr Karol Górski), Towarzystwa Upiększania Miasta Sanoka⁸⁶ (prezes Stanisław Czarnowski,

większe szanse na uzyskanie stałej subwencji państwowej na swoją działalność oraz dysponował większą siłą nacisku w ważnych kwestiach. Sama koncepcja ZTUK, jak również jego statut opierały się na popularnym w monarchii austro-węgierskiej ruchu Heimatschutz. Jak się wkrótce okazało, nie były to tylko symboliczne nawiązania, część Zarządu ZTUK podjęła bowiem działania mające na celu połączenie go z ogólnoaustriacką federacją Heimatschutzu, do czego jeszcze powrócę.

Pewien obraz działalności dają protokoły posiedzeń Zarządu ZTUK z lat 1910–1913⁸² oraz zbiór korespondencji z oddziałami terenowymi⁸³. Informacje o tym, jak

⁸² ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokoły ZTUK.

⁸³ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/31, Korespondencja ZTUK z oddziałami terenowymi z lat 1912–1914.

⁸⁴ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokoły ZTUK, Protokół posiedzenia Zjazdu w celu ukonstytuowania ZTUK, w Krakowie, w Sali Muzeum Narodowego, Sukiennice, 2 VII 1910 r., s. 1–3.

⁸⁵ Józef Jakub Muczkowski (1860–1943), prawnik i historyk sztuki, wieloletni działacz i prezes TMHiZK; por. A. Bochnak, *Józef Jakub Muczkowski*, w: IPSB, t. 22, 1977, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/jozef-jakub-muczkowski#> (17 XII 2015).

⁸⁶ Por. Z. Koziarz, *Towarzystwo Upiększania i Rozwoju Miasta Sanoka 1904–1994*, „Rocznik Sanocki” 7, 1995, s. 9–17, <http://www.piotrowscy-ze-strachociny.pl/sanoczanie/magazyn/TRUMS-Koziarz.html> (17 XII 2015).

sekretarz dr Karol Zaleski⁸⁷) oraz Towarzystwa Upiększania Miasta Rzeszowa (delegat Henryk Dębski). Wszystkie wyżej wymienione zgłosiły swój akces do nowo powstającego związku, ponadto zdecydowano, że z przyczyn praktycznych główne funkcje w zarządzie powinny sprawować osoby na stałe zamieszkałe w Krakowie, a ich zastępcami mieliby zostać przedstawiciele prowincjonalnych towarzystw. I tak zdecydowano, że prezesem miał zostać Stanisław Goliński, jego zastępcą Karol Górski z Podgórze, sekretarzem Henryk Kunzek, jego zastępcą Franciszek Aywas, ówczesny burmistrz Wieliczki i działacz tamtejszego towarzystwa, a skarbnikiem Mieczysław Walczak z Krakowa⁸⁸. Zjazd zdecydował o zorganizowaniu trzech komisji, zapisanych w statucie (rewizyjnej, artystycznej i prawnej), pozostawiając jednocześnie nowemu zarządowi konkretne decyzje personalne. Podjęto także uchwałę o nadaniu godności prezesa honorowego hrabiemu Leonowi Pinińskiemu⁸⁹. Ten był już wówczas namiestnik Galicji, prawnik, znawca i mecenas sztuki, miał zapewne nie tylko wspierać merytorycznie działalność nowego związku, ale prawdopodobnie liczone również na to, że przez swoje znajomości w Wiedniu będzie pomocny w uzyskaniu wsparcia finansowego. Podczas tego spotkania postanowiono też w ogólnych ramach zarysować plan działania. Jedną z najważniejszych aktywności ZTUK miało być wydawanie różnego rodzaju publikacji o charakterze edukacyjno-propagandowym. Sztandarowym przykładem może być omówiona wyżej książka Ewy Łuskiny. Do głównych zadań ZTUK miało również należeć zbieranie informacji z terenu całego kraju na temat zagrożonych zabytków bądź niekorzystnych zmian krajobrazu. Istotną rolę miała tu odgrywać dokumentacja fotograficzna, w tym celu ZTUK zamierzał wystąpić do Ministerstwa Robót Publicznych o subwencję na zatrudnienie specjalnego fotografa⁹⁰.

Dla rozpropagowania idei ZTUK w całej Galicji kluczową zdaniem zebranych była skuteczna agitacja, która skutkowałaby zakładaniem nowych organizacji w innych ośrodkach prowincji. Służyć temu miała przede wszystkim codzienna prasa, organizacja odczytów i wykładów, planowano

⁸⁷ Karol Zaleski (1856–1941), lekarz miejski w Sanoku, działacz społeczny.

⁸⁸ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokoły ZTUK, Protokół posiedzenia zjazdu w celu ukonstytuowania ZTUK, w Krakowie, w Sali Muzeum Narodowego, Sukiennice, 2 VII 1910 r., s. 2.

⁸⁹ J. Zdrada, *Leon Jan Piniński*, w: IPSB, t. 26, 1981, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/leon-jan-pininski> (17 XII 2015).

⁹⁰ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokoły ZTUK, Protokół posiedzenia zjazdu w celu ukonstytuowania ZTUK, w Krakowie, w Sali Muzeum Narodowego, Sukiennice, 2 VII 1910 r., s. 5.

również zwracać się korespondencyjnie bezpośrednio do lokalnych władz⁹¹. Dla realizacji zamierzonych celów niezbędna była jednak pewna finansowa stabilność. Przedstawiciele lokalnych towarzystw bardzo niechętnie patrzyli na ewentualne pomniejszenie swoich i tak skromnych dochodów na rzecz budżetu ZTUK. Ostatecznie ustalono, że poszczególne towarzystwa będą przekazywać 10% składek swoich członków do wspólnej kasy związkowej. Ponadto chciano szukać wszelakich możliwości uzyskania subwencji od ministerstw, Wydziału Krajowego, gmin, różnego rodzaju instytucji finansowych i oczywiście osób prywatnych⁹².

Wzajemnej integracji poszczególnych towarzystw w ramach ZTUK miała służyć wymiana korespondencji wewnętrznej, organizacja zjazdów czy podejmowanie wspólnych inicjatyw wydawniczych. Związek jako struktura nadrzędna miał również reprezentować poszczególne towarzystwa w relacjach z władzami oraz nawiązać współpracę z pokrewnymi instytucjami polskimi i zagranicznymi (chodziło tu przede wszystkim o organizacje reprezentujące w monarchii austro-węgierskiej ruch Heimatschutz)⁹³.

W protokole ze zjazdu, na którym ukonstytuował się ZTUK, uderza przede wszystkim brak przedstawicieli stołecznego Lwowa i mniejszych ośrodków miejskich Galicji Wschodniej. Z późniejszych protokołów i korespondencji wynika, że sprawa powołania do życia odnośnego towarzystwa we Lwowie szła dość opornie. W końcu Wydział ZTUK postanowił zwrócić się o zorganizowanie Towarzystwa Upiększania Miasta Lwowa do profesorki Juliuszowej Makarewiczowej⁹⁴. Co warte podkreślenia, była to jedyna kobieta we władzach ZTUK, jak również bodajże jedyna kobieta pełniąca funkcję prezesa we wszystkich omawianych w tym rozdziale towarzystwach kulturalno-społecznych. Janina Makarewiczowa z zainteresowaniem przyjęła koncepcję utworzenia lwowskiego towarzystwa upiększania, ale w liście skierowanym do prezesa ZTUK Stanisława Golińskiego rzuciła nieco światła na powody, dla których powołanie takowego w stołecznym mieście przebiegało opieszale. „Zachęcona przez profesora Axentowicza, oświadczyłam gotowość zajęcia się organizacją itd. ogniska Waszego Towarzystwa we Lwowie – tym więcej i tym chętniej, że tu, we Lwowie więcej niż

⁹¹ *Ibidem*, s. 5–9.

⁹² *Ibidem*, s. 9–11.

⁹³ *Ibidem*, s. 11–13.

⁹⁴ Chodzi prawdopodobnie o Janinę Bolesławę Makarewiczową z Wicherkiewiczów (1880–1921), żonę prof. Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie Juliusza Makarewicza (1872–1955), znanego prawnika, wieloletniego profesora prawa karnego tej uczelni, twórcę kodeksu prawa karnego, tzw. kodeksu Makarewicza.

gdziekolwiek może – zachodzi paląca potrzeba: **przeciwdziałania brzydocie** (nie mówię już o upiększaniu miasta, bo o tym na razie to i zamaryć przy tutejszych stosunkach nie można!)”⁹⁵. Według działaczki we Lwowie miało być szczególnie trudno zorganizować towarzystwo o takim profilu, ponieważ z jednej strony obywatele miasta mieli być niezbyt skorzy do aktywności społecznej, z drugiej zaś mieli zepsuty gust przez pogardzaną przez Makarewiczową wszechobecną secesję. „Lecz z drugiej strony wiem i zdaję sobie dokładnie sprawę, że może nigdzie tak, jak właśnie tu, we Lwowie – nie będzie tak bardzo trudno, założyć takie towarzystwo i prowadzić je celowo, a skutecznie! Nigdzie tak trudno jak tu gdzie dewizą każdego przeciętnego obywatela jest owo nieśmiertelne: «ta i naco Panie... ta i poco?...», nigdzie tak trudno jak tu, gdzie «fecessja» uchodzi za wykwit, a ostatnie słowo dobrego smaku!”⁹⁶. Pomimo tych obiekcji zdecydowała się jednak wziąć udział w tym przedsięwzięciu i zadeklarowała aktywną agitację na rzecz idei promowanych przez ZTUK, również poprzez rozposzczelnianie jego wydawnictw, m.in. omawianej publikacji Ewy Łuski, o której Makarewiczowa wypowiada się z dużym uznaniem⁹⁷. Wydaje się, że rzeczywiście organizacja Towarzystwa Upiększania Miasta Lwowa przebiegała dość powolnie, ponieważ jak wynika z protokołu posiedzenia Wydziału ZTUK z 30 listopada 1910 r. wciąż czekano na zorganizowanie lwowskich struktur, licząc na ewentualne zaangażowanie we wspólną akcję, ale też przyszłe wpływy do wspólnego budżetu⁹⁸. Prawdopodobnie również w związku z zapewnieniem jakichś realnych środków finansowych na działalność zaproszono na to posiedzenie Wydziału prezesa honorowego, hrabiego Leona Pinińskiego, po którym oczekiwano wyjednania dla ZTUK subwencji.

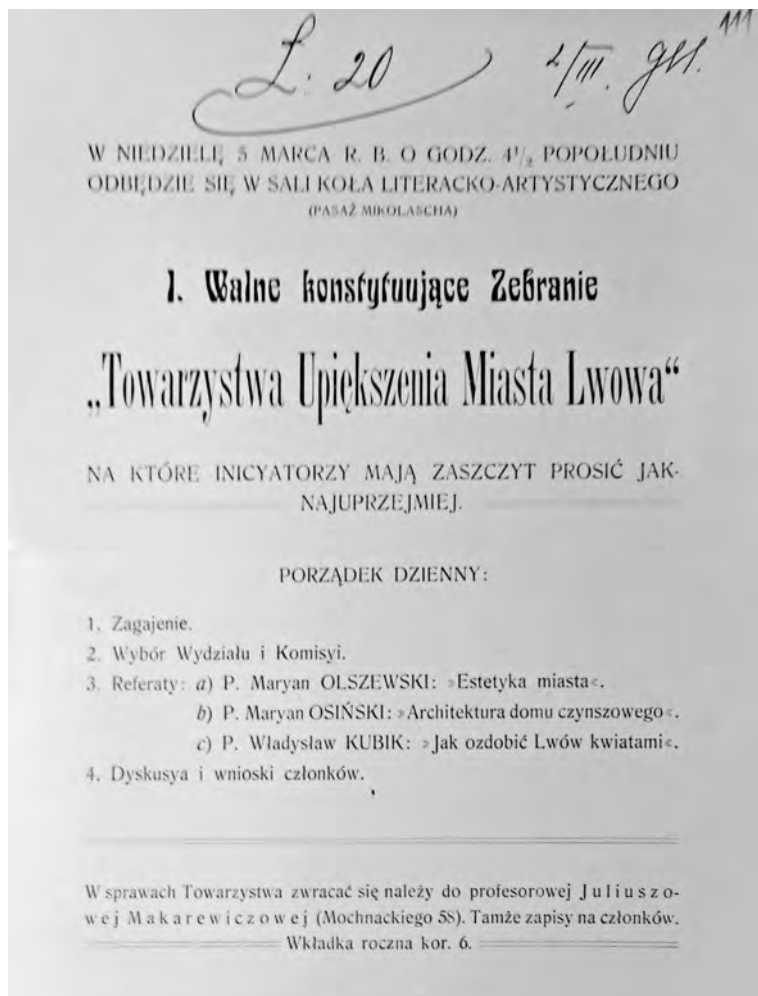
Początkowe problemy organizacyjne zostały jednak przewyżczone i w 1911 r. ZTUK podjął już aktywną działalność. Jego najważniejszą inicjatywą w tym okresie był pomysł zorganizowania dużej wystawy przedstawiającej polski krajobraz i architekturę. Na zebraniu Wydziału 10 stycznia 1911 r. wybuchła ożywiona dyskusja wokół programu planowanej wystawy, która miała być połączona z ogólnokrajowym zjazdem i serią odczytów.

⁹⁵ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/31, Korespondencja ZTUK z oddziałami terenowymi z lat 1912–1914, Juliuszowa [Janina?] Makarewiczowa do Stanisława Golińskiego, Lwów, 17 VIII 1910 r., b.p. (podkr. w oryg.).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokół posiedzenia Wydziału ZTUK w Krakowie, 30 XI 1910 r., s. 16.



83. Zawiadomienie o pierwszym walnym, konstytuującym zebraniu Towarzystwa Upiększenia Miasta Lwowa, przewidzianym na 5 III 1911 r., wraz z programem; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911, s. 111, fot. A. Sznapiak

Postanowiono ostatecznie, że ekspozycja ma mieć charakter edukacyjno-propagandowy, a nie artystyczny. Miała być zorganizowana niejako na wzór sztandarowej publikacji ZTUK, omawianej już książki *W obronie piękności kraju* Ewy Łuski, czyli zawierać zarówno dobre, jak i złe przykłady estetycznego, swojskiego kształtowania przestrzeni. Istotną częścią ekspozycji miały być zdjęcia nadesłane przez amatorów i profesjonalistów. Wobec problemów ze znalezieniem odpowiedniego lokalu postanowiono znacznie ograniczyć program wystawy, a zjazd

połączyć ze zjazdem organizowanym przez obydwie galicyjskie Grona Konserwatorów⁹⁹. Ponieważ było jednak dużo rozbieżności i wątpliwości co do sukcesu planowego przedsięwzięcia, temat ten był w dalszym ciągu dyskutowany na kolejnym posiedzeniu Wydziału 10 lutego 1911 r., na którym udało się w końcu dojść do jakiegoś konsensusu – również w kwestii składu osobowego komisji artystycznej i prawnej, które zgodnie ze statutem miały odgrywać ważną rolę opiniując wszelkie sporne kwestie dotyczące przede wszystkim zabytków, jak i szeroko rozumianej estetyki otoczenia¹⁰⁰. Projekt wystawy ostatecznie udało się zrealizować, o czym może świadczyć wydana w czerwcu 1911 r. odezwa (zapraszająca na mający się odbyć 2 lipca zjazd wszystkich towarzystw upiększania zrzeszonych w ZTUK), zawierająca szczegółowy program, a w nim informację o otwarciu *Wystawy Krajobrazu i Budownictwa Polskiego*¹⁰¹. Organizatorzy zapewniali, że celem zjazdu jest przede wszystkim „świadome i pełne zapału, zjednoczenie się w kulturalnej pracy dla kraju, w silnej woli ocalenia dla przyszłości jego piękna odrębnego a tak swojskiego, które jest najistotniejszym wyrazem ducha narodu”¹⁰².

Wystawa prawdopodobnie musiała się spodobać przybyłym na zjazd delegatom, gdyż podczas walnego zebrania ZTUK 2 lipca 1911 r. uchwalono zorganizowanie podobnych wystaw ruchomych, obejmujących wyspecjalizowane działy materiałów odnoszących się do zakresu działania związku, które miały być połączone z odczytami edukacyjnymi. Na zebraniu omawiano także ewentualne przystąpienie ZTUK do współwydawania „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”. Postanowiono też poczynić stosowne starania o założenie lokalnego towarzystwa upiększania w Truskawcu, który stał się ważnym galicyjskim uzdrowiskiem, a w ocenie zebranych był nieestetyczny. Generalnie w dalszym ciągu widziano potrzebę działań inspirujących do tworzenia nowych towarzystw, które swoją siecią pokryłyby całą Galicję. Co istotne, postanowiono wysłać swojego przedstawiciela na zjazd ogólny austriackich towarzystw pokrewnych Heimat Schutzbund w Salzburgu¹⁰³. Ta ostatnia kwestia – współpracy z austriackim ruchem i ewentualnego uczestnictwa w nim – nie była jednak jak

⁹⁹ *Ibidem*, Posiedzenie Komitetu dla Wystawy Krajobrazu Polskiego, urządzanej przez ZTUK, 10 I 1911 r., s. 19–22.

¹⁰⁰ *Ibidem*, Protokół posiedzenia Wydziału ZTUK w Krakowie, 10 II 1911 r., s. 23–24.

¹⁰¹ *Ibidem*, [Odezwa i program Zjazdu Delegatów ZTUK], b.d., s. 29.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Sprawozdanie z walnego zgromadzenia ZTUK, Kraków, 2 VII 1911 r., s. 31–33.

się wydaje taka oczywista dla wszystkich członków ZTUK i w przyszłości miała się na tym polu zarysować istotna różnica poglądów.

Tymczasem zarząd ZTUK wciąż martwił się niedostateczną ilością oddziałów terenowych, agitację za powstawaniem nowych uważano za jedno z najważniejszych zadań. W tej kwestii zdecydowano o pewnym podziale: towarzystwo krakowskie miało się zająć Galicją Zachodnią, a lwowskie, na czele z Janiną Makarewiczową (która została mianowana drugim wiceprezesem ZTUK) – Galicją Wschodnią. Na jednym z kolejnych posiedzeniach zarządu ZTUK prezes Goliński informował o wysłaniu 70 zaproszeń do lokalnych władz miast i miasteczek Galicji z apelem o tworzenie miejscowych towarzystw upiększania, co ponoć miało spotkać się z raczej przychylną reakcją¹⁰⁴. Wydaje się jednak, że odpowiedź na ten apel nie była znacząca, gdyż na tym samym zebraniu Axentowicz informował o powołaniu do życia tylko jednego nowego towarzystwa – w Zakopanem. Szanse na dalszy rozwój związku jednak były, zwłaszcza że otrzymał 1000 koron subwencji z c.k. Ministerstwa Robót Publicznych¹⁰⁵.

Na forum zarządu ZTUK częściej zaczęły się także pojawiać sprawy lwowskie. Związek włączył się np. w protest Towarzystwa Upiększania Miasta Lwowa odnośnie do konkursu na pomnik Franciszka Smolki (konkurs wygrał krakowski rzeźbiarz Jan Raszka, a władze miejskie bez wyraźnej przyczyny powierzyły realizację projektu Tadeuszowi Błotnickiemu, którego praca nie otrzymała w konkursie żadnej nagrody). Postanowiono również, że doroczne spotkanie ZTUK odbędzie w lipcu 1912 r., tym razem właśnie we Lwowie, pod nazwą Zjazdu Miłośników Piękna Kraju¹⁰⁶. Wystarczyła jednak poważna choroba przewodniczącej tamtejszego towarzystwa, aby okazało się, że we Lwowie nie ma po prostu kto takiego zjazdu zorganizować i na początku 1912 r. Kraków znów wziął na siebie ten obowiązek¹⁰⁷. Zresztą *de facto* przez cały czas istnienia ZTUK krakowskie towarzystwo pełniło w nim funkcję dominującą i już do końca działalności organizowało zjazdy. Podjęto co prawda próbę zwołania dorocznego spotkania w lipcu 1913 r. we Lwowie (które tym razem miało być połączone ze zjazdem higienistów), ale ponownie okazało się, że tamtejsze towarzystwo niezbyt dobrze sprawdza się w roli gospodarza takiego wydarzenia i walne zebranie znów odbyło się w Krakowie.

¹⁰⁴ *Ibidem*, Protokół posiedzenia Zarządu ZTUK, 3 XI 1911 r., s. 39.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 39–41.

¹⁰⁷ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/27, Protokół posiedzenia Zarządu ZTUK, 5 I 1912 r., s. 43.

Tymczasem w październiku 1912 r. na forum zarządu ZTUK powróciła sprawa relacji z ogólnoaustriackim ruchem Heimatschutz¹⁰⁸. Józef Muczkowski poinformował, że w czerwcu odbył się w Stuttgarcie zjazd Heimatschutzu, gdzie powołano związek austriacki. Wywiązała się dyskusja, czy ZTUK powinien się do tej organizacji przyłączyć. Pojawiły się głosy, że uprościłoby to bardzo załatwianie wszelkich sprawy urzędowych, a także pozyskiwanie subwencji. Przeciwnego zdania był jednak sekretarz ZTUK Henryk Kunzek, który podniósł istotne wątpliwości. Uważał, że przed przystąpieniem należy sprawdzić, czy jest to związek tylko niemiecki, czy raczej ogólnoaustriacki, zrzeszający również organizacje słowiańskie. W związku z tymi rozbieżnościami postanowiono zwrócić się ze stosownym zapytaniem do bratniego czeskiego towarzystwa. W protokołach z kolejnych posiedzeń zarządu w dalszym ciągu powracała sprawa przystąpienia do austriackiego ruchu Heimatschutz. Ewentualna pozytywna decyzja na pewno byłaby korzystna pod względem finansowym. Na posiedzeniu 21 lutego 1913 r. prezes Goliński, chcąc przekonać pozostałych członków zarządu do przystąpienia do austriackiego związku, poinformował, że na Heimatschutz w całej Austrii przeznaczono jest w budżecie 50 tys. koron, z czego na Galicję 10 tys., z tym że Galicja z tych środków w ogóle nie korzysta, ponieważ formalnie nie przynależy do tego ruchu¹⁰⁹. Śledząc dyskusję uczestników zebrania, można odnieść wrażenie, że z jednej strony chętnie skorzystano by z różnych subwencji rządowych, z drugiej jednak taka deklaracja – przyłączenie się do austriackiego Heimatschutzu – przynajmniej dla niektórych członków ZTUK była kłopotliwa. W publikacjach, broszurach i odezwach podkreślano przeciw patriotyczny charakter organizacji, często posługując się narodową argumentacją. Związek miał co prawda tylko ogólnogalicjski charakter, ale np. w sztandarowym wydawnictwie *W obronie piękności kraju* czy też w programie wspomnianej wystawy organizowanej przez ZTUK, która dotyczyła piękna polskiego krajobrazu, można znaleźć pewne elementy wskazujące na to, że tak naprawdę myślano (przynajmniej w sferze ideologicznej) o całości ziem polskich, chociaż oficjalnie działalność możliwa była tylko w Galicji.

Sprawa powróciła jeszcze raz 28 listopada 1913 r. Tym razem do integracji z ogólnoaustriackim ruchem namawiał dokooptowany do zarządu lwowskiego towarzystwa Jan Gwalbert Pawlikowski¹¹⁰. W tym przypadku

¹⁰⁸ *Ibidem*, Protokół posiedzenia Zarządu ZTUK, 8 X 1912 r., s. 65–69.

¹⁰⁹ *Ibidem*, Protokół posiedzenia Zarządu ZTUK, Kraków, 21 II 1913 r., s. 75–77.

¹¹⁰ *Ibidem*, Protokół posiedzenia Zarządu ZTUK, Kraków, 28 XI 1913 r., s. 89–90.

zarząd dał się przekonać i zlecił zapoznanie się ze statutem tej organizacji oraz podjęcie wstępnych kroków zmierzających do wstąpienia do ogólnoaustriackiego związku. Protokół tego posiedzenia dowodzi również, że powoli, ale jednak powstawały nowe, regionalne oddziały ZTUK. Mowa jest w nim bowiem o działalności Towarzystwa Upiększania Miasta Rzeszowa, Towarzystwa Upiększania Miasta Przemyśla oraz o nowo powstałym Towarzystwie Upiększania Miasta Limanowej. W ostatni rok swojej działalności ZTUK chciał także wkroczyć pod nową nazwą. Dyskutowano o tym podczas ostatniego walnego zgromadzenia w październiku 1913 r.¹¹¹ Proponowano zmianę nazwy na Związek Ochrony Piękności Kraju i powołanie do życia miesięcznika o takim samym tytule, który stałby się głównym organem prasowym związku.

Wybuch wojny przerwał coraz prężniejszą i lepiej zorganizowaną działalność ZTUK. Mimo krótkiego okresu istnienia (niecałe 4 lata) jego inicjatorom niewątpliwie udało się zaaktywizować prowincję i rozpropagować na szczeblu lokalnym idee ochrony zabytków i krajobrazu. Może o tym świadczyć wymiana korespondencji między krakowską centralą a licznymi regionalnymi towarzystwami¹¹². Jak mogliśmy zaobserwować, inspiracją dla jego działalności były przede wszystkim idee popularnego w monarchii austro-węgierskiej ruchu Heimatschutz. Okazuje się jednak, że nie tylko stamtąd chciano czerpać wzorce dla dalszej działalności. Korespondencja ZTUK z 1912 r. ukazuje, że (co prawda za pośrednictwem niemieckim) docierały do Galicji także popularne w Anglii koncepcje dotyczące miejskiego współistnienia architektury i krajobrazu, tzw. miast ogrodów. Zarząd ZTUK wysłał 15 kwietnia 1912 r. pismo do c.k. Ministerstwa Robót Publicznych z prośbą o przyznanie subwencji, motywując ją następująco: „Deutsche Gorstenstadt – Gesellschaft urządza w czasie od 18 do 28 sierpnia b.r. międzynarodową wycieczkę do Anglii celem zapoznania się na miejscu z podstawami wszechtego ruchu w kierunku regulacji miast i zakładania podmiejskich osad ogrodowych – i do udziału w teże zaprosiła delegatów Związku Towarzystw Upiększania Kraju, centralnej instytucji na całą Galicję z siedzibą w Krakowie. Znaczenie podjętej reformy, która co raz szerzej ogarnia wszystkie kraje, jest tak głębokie, nie tylko pod względem estetycznym ale przede wszystkim higienicznym i społecznym i tak nośnym

¹¹¹ *Ibidem*, Sprawozdanie z walnego zgromadzenia ZTUK, Kraków, 9 X 1913 r., s. 129–132.

¹¹² Por. ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/31, Korespondencja ZTUK z oddziałami terenowymi z lat 1912–1914.

dla całego państwa, że zasługuje niechybnie na najwydatniejsze poparcie ze strony Wysokich Władz. Z uwagi, że udział naszych delegatów w tej wycieczce może mieć niezmiernie doniosłe rezultaty wobec szerokiej akcji regulacyjnej jaką równocześnie niemal podejmują wszystkie większe miasta i miasteczka w kraju z Krakowem i Lwowem na czele – i że dzięki niemu będzie można uniknąć wielu błędów w wykonaniu powziętych planów, – Związek Towarzystw Upiększania kraju ma niepłodną nadzieję, że Wysokie c.k. Ministerstwo przeprowadzenie tego zamiaru umożliwi raczy”¹¹³.

Związek liczył na znaczną subwencję dla swojego delegata, zwracano się o 1000 koron na cele owej wycieczki naukowej do Anglii. Jak wynika z dalszej korespondencji, ministerstwo niestety nie przychyliło się do tej prośby. Mimo to wydaje się, że angielskie koncepcje wyrosłe z ruchu Arts & Crafts były znane w kręgach powiązanych ze ZTUK, w którego programie można odczytać wiele punktów wspólnych, w tym przede wszystkim dążenie do utrzymania estetyki otoczenia, głównie poprzez harmonijne współistnienie architektury i krajobrazu, oczywiście z zachowaniem cech odrębnych, swojskich, czyli narodowych. W jednej z odezwow ZTUK skierowanych tym razem do potencjalnych autorów wydawnictw możemy przeczytać: „Związek Towarzystw Upiększania Kraju, w dążeniu do silnego i szybkiego oddziaływania na poziom kultury estetycznej naszego kraju, w odniesieniu przede wszystkim do zewnętrznego ujęcia cech i czynników, stanowiących o pięknie pejzażu i budownictwa polskiego, o poczuciu i zachowaniu harmonii między dawnym i nowoczesnym, a w dalszym ciągu do całego szeregu zagadnień i tematów z kwestiami temi złączonych i z nich się wywiązujących – pragnie dać postawę szeroko i jasno zarysowanej teorii na której ma się oprzeć racjonalna agitacja”¹¹⁴.

Owa agitacja miała dotyczyć zarówno architektury sakralnej, budownictwa wiejskiego, prywatnych rezydencji, jak i przeróżnych inwestycji miejskich. Szczytnych założeń nie udało się niestety w pełni zrealizować, z uwagi przede wszystkim na krótki okres działalności, ale można postawić tezę, że ZTUK odegrał istotną rolę kulturalną na poziomie ogólnogalicjskim i był kolejną próbą realizacji w praktyce postulatów ochrony narodowego dziedzictwa i kultury. Ponieważ jego działalność jest, jak się wydaje, mało znana w literaturze przedmiotu, postanowiłam poświęcić

¹¹³ ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/31, Korespondencja ZTUK z oddziałami terenowymi z lat 1912–1914, Wydział ZTUK do k.k. Ministerium für öffentliche Arbeiten, Kraków, 15 IV 1912 r., b.p.

¹¹⁴ *Ibidem*, b.p.

mu relatywnie duża miejsca, biorąc pod uwagę krótki, zaledwie czteroletni okres funkcjonowania. Kolejne towarzystwo, na którym teraz się skupię, jest pod tym względem całkowitym przeciwieństwem.

2.3. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa

Wśród omawianych w tym rozdziale towarzystw to zajmuje niewątpliwie szczególne miejsce. Spośród przywoływanych tu krakowskich stowarzyszeń tylko ono przetrwało od momentu swojego powstania w 1896 r. aż do dnia dzisiejszego. Było również największe (pod względem liczby członków) ze wszystkich opisywanych w tym rozdziale towarzystw i chyba najbardziej wpływowe. Jest również chyba najbardziej znane z krakowskich towarzystw kulturalno-społecznych sprzed I wojny światowej, a jego działalność najdokładniej przebadana, co znalazło odzwierciedlenie chociażby w monografii wydanej z okazji stulecia istnienia¹¹⁵. Co o tym zdecydowało i jakie miejsce zajęło to niezwykle towarzystwo w toczącym się dyskursie wokół idei kultury i sztuki narodowej?

Jego początki sięgają 1896 r., kiedy to 21 listopada w siedzibie Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa przy ul. Siennej na posiedzeniu przygotowawczym zebrała się 22-osobowa grupa zaproszona przez głównych pomysłodawców i inicjatorów towarzystwa¹¹⁶, wśród których na pierwszy miejscu można wymienić Stanisława Krzyżanowskiego¹¹⁷ i malarza oraz historyka sztuki Władysława Łuszczkiewicza, wówczas już emerytowanego profesora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Wiesław Bienkowski przeprowadzając badania biograficzne dotyczące wszystkich osób zaproszonych na owo założycielskie zebranie, odkrył wiele wzajemnych powiązań, a także to, że zaproszone do tworzenia osoby, reprezentując różne grupy społeczne, mogły być pomocne w przyszłości dla realizacji celów towarzystwa¹¹⁸. Wśród założycieli znajdujemy zarówno profesorów UJ, jak

¹¹⁵ W. Bienkowski, *Strażnicy dziejów miasta narodowej pamięci. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1896–1996*, Kraków 1997.

¹¹⁶ ANK, TMHiZK, sygn. 29/562/0/52, Księga Protokołów Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa, t. 1, Protokół posiedzenia przygotowawczego, 21 XI 1896 r., s. 1–2.

¹¹⁷ Stanisław Krzyżanowski (1865–1917), historyk mediewista, pierwszy docent z zakresu nauk pomocniczych historii, prof. UJ, od 1897 r. dyrektor Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa; por. J. Mitkowski, *Stanisław Krzyżanowski*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 619–621.

¹¹⁸ W. Bienkowski, *Strażnicy dziejów miasta...*, s. 19–25.

i wspomnianej Szkoły Sztuk Pięknych, członków Akademii Umiejętności, przedstawicielei Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, reprezentantów krakowskich archiwów i muzeów, przedstawicielei władz miejskich i innych działających już towarzystw kulturalno-społecznych, członków krakowskiej palestry i redakcji czasopism, a także niemieszczącego się w żadnej z wymienionych grup, czołowego artystę Młodej Polski – Stanisława Wyspiańskiego. Gwoli wyjaśnienia należy dodać, że czasem jedna osoba reprezentowała kilka wymienionych gremiów, jak np. wspomniani Stanisław Krzyżanowski i Władysław Łuszczkiewicz, ale także Marian Sokołowski, Leonard Lepszy, Franciszek Piekosiński, Stanisław Tomkowicz, Zygmunt Hendel czy Stanisław Estreicher. Na zebraniu założycielskim uczestnicy podjęli decyzję w sprawie nazwy (początkowo pomysły były różne), a także kontynuacji pracy nad statutem, na bazie przedłożonego projektu, i postanowili zwołać pierwsze walne zebranie, które odbyło się 6 stycznia 1897 r.

Podczas tego zebrania głos zabrał Krzyżanowski w przemówieniu, które można chyba uznać za syntezę programu i przyszłej działalności TMHiZK: „W imieniu komitetu tymczasowego założycieli Towarzystwa mam zaszczyt Panów najserdeczniej powitać i zarazem podziękować za łaskawe przybycie. W odezwie zaznaczyliśmy cele i zadania Towarzystwa miłośników Historii i zabytków Krakowa. Pragniemy, aby ta niewyczerpana skarbnica pamiątek jaką jest Kraków, była coraz lepiej poznawaną i ocenianą przez krakowskie społeczeństwo, które jest jej spadkobiercą i stróżem. Korzyść ma być udziałem całego narodu, ale obowiązek szczególnie spoczywa na tych, którzy uchem swoim łowią dźwięki zygmuntońskiego dzwonu, których budzi co dnia hejnał mariackiej wieżycy. Poczucie tego obowiązku jest bardzo żywe w szerokich kołach”¹¹⁹. Krzyżanowski dał w swoim przemówieniu wyraz powszechnemu w owym czasie przekonaniu o wyjątkowej roli Krakowa, jako dziedzictwa narodowego wspólnego dla całego społeczeństwa polskiego, niezależnie od zaborczych granic. Do ochrony tego dziedzictwa szczególnie predestynowani byli jednak mieszkańcy podwawelskiego grodu.

Krzyżanowski dostrzegał co prawda pewne przejawy poczucia owego obowiązku, wymieniając kilka inicjatyw zmierzających do ochrony zabytków, jednak odczuwał wątpliwości, czy towarzyszy temu wiedza o skarbach historycznych: „Zdaje się nam jednak, że znajomość krakowskich zabytków

¹¹⁹ ANK, TMHiZK, sygn. 29/562/0/52, Księga Protokołów Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa, t. 1, Sprawozdanie z I Walnego Zgromadzenia TMHiZK, 6 I 1897 r., s. 3.

nie idzie w parze z głębokim poczuciem ich wartości. Poczucie to pozwala żywić nadzieję, że się to stanie – bez pracy jednak stać się nie może. Otóż siły nasze chcemy wytężyć w tym kierunku by z jednej strony znajomość Krakowa pogłębić, z drugiej by ją w jak najszerszych warstwach rozpowszechnić. Dzisiaj, kiedy ustawiczny ruch ludności przynosi, jak wszędzie, tak i tutaj ciągle zmiany na powierzchni, potrzeba tem większa by głębia pozostała nieskażona, by nie zniknął związek, jaki między przeszłością a przyszłością istnieć musi, jeżeli kultura ma pozostać mimo niezbędnej ewaluacji przecież tą samą, jaką przekazały wieki, polską i zachodnio-europejską¹²⁰.

W ujęciu Krzyżanowskiego dogłębne poznanie historii ma być swoistym narzędziem dla osiągnięcia lepszej przyszłości, a troska o dziedzictwo przeszłości jest gwarantem utrzymania tożsamości narodowej: „Historia jest tym pomostem między przeszłością a przyszłością, jest dla pokoleń dzisiaj żyjących przeszłością, którą się żyje po raz drugi z pokoleniami minionymi, jest miłością tych pokoleń. Stąd każdy, nie będąc nawet historykiem z zawodu, odczuwa potrzebę dowiedzenia się o tych, którzy przed nim żyli, zapytania z jakimi troskami walczyli, jakiej sumy szczęścia doznali. Chcielibyśmy na to pytanie odpowiedzieć, chcielibyśmy przyrzeć się ludziom, którzy przed kilku wiekami myśleli i czuli na krakowskim zamku, w pałacach panów duchownych i świeckich, w dawnym magistracie, w bankierskich kantorach, za ladą sklepową i za warsztatem rzemieślnika. Rozproszone dzisiaj próby i starania będzie Towarzystwo usiłowało zestrzelić w jedno ognisko i pracować dla starego Krakowa”¹²¹.

Informacje o sposobie organizacji i działalności TMHiZK możemy odnaleźć w statucie, który jest jednak dość lakoniczny i prosty w porównaniu z innymi tego typu dokumentami. Jako cele działalności wymieniono: „poznanie dziejowej przeszłości Krakowa i jego okolic” oraz „obudzenie poszanowania dla pamiątek i zabytków Krakowa wśród ogółu jego mieszkańców”¹²². Ten związły, a zarazem konkretny zapis uzupełnia kolejny paragraf, dotyczący środków, których zamierzano użyć dla realizacji powyższych celów: „przez wspólne zebrania i odczyty, bądź dla członków, bądź dla szerszej publiczności; wydawanie czasopism i publikacji; opiekę nad utrzymaniem i konserwację zabytków krakowskich; gromadzenie zabytków pamiątkowych (sztuki, fragmentów architektonicznych i rycin) do muzeum historycznego miejskiego i powiększanie biblioteki

¹²⁰ *Ibidem*, s. 4.

¹²¹ *Ibidem*, s. 4–5.

¹²² *Statut Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa*, Kraków 1900, s. 1.

miejskiej, dziełami odnoszącymi się do historii Krakowa”¹²³. Statut nie stawiał żadnych ograniczeń w kwestii członkostwa. Każda osoba należąca do TMHiZK miała prawo wyborcze czynne i bierne oraz gwarancję udziału we wszystkich zebraniach i korzystania z wszystkich jego urządzeń (chodziło tu o wykłady i odczyty oraz czasopisma i publikacje)¹²⁴. Struktura kierownictwa również nie była skomplikowana: zarządzał wybrany przez walne zebranie Wydział, który spośród swego grona wybierał prezesa, wiceprezesa, sekretarza oraz podskarbiego. Co istotne, statut zawierał również zapis o możliwości powoływania komisji specjalnych do konkretnych zadań (np. odczytowej, redakcyjnej czy muzealnej). W pracach tychże mogli uczestniczyć członkowie zwyczajni TMHiZK, ale zawsze w jej składzie musiały się znaleźć przynajmniej dwie osoby z Wydziału¹²⁵. W przeszłości miało się okazać, że dzięki owym komisjom specjalnym towarzystwo działało niezwykle sprawnie, realizując swoje cele statutowe.

Pierwszym prezesem TMHiZK został prawnik, historyk i publicysta Józef Wawel Louis¹²⁶. Był to jednak bardziej wybór honorowy, członkowie Wydziału chcieli wyróżnić zasłużonego badacza, który już w momencie zakładania TMHiZK miał poważne problemy zdrowotne i nie mógł zbyt aktywnie uczestniczyć w jego pracach. Zmarł rok później, w marcu 1898 r.¹²⁷ Po jego śmierci na prezesa wybrano Władysława Łuszczkiewicza – jak pamiętamy, jednego z inicjatorów powołania TMHiZK. Znacomity historyk sztuki w swojej działalności skupiał się przede wszystkim na wydawnictwach, organizacji edukacyjnych wycieczek po zabytkach Krakowa oraz przygotowaniu dużej wystawy retrospektywnej. Niestety również on nie piastował długo funkcji prezesa, zmarł bowiem w maju 1900 r.¹²⁸ Po nim na prezesa wybrano drugiego z głównych inicjatorów TMHiZK – Stanisława Krzyżanowskiego, jego zastępcą został Józef Muczowski, a sekretarzem Klemens Bąkowski¹²⁹. Ten skład prezydium dotrwał do końca interesującego nas okresu¹³⁰.

¹²³ *Ibidem*, s. 2.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 2–3.

¹²⁶ Józef Wawel Louis (1832–1898), miłośnik i znawca historii starego Krakowa, na którego temat napisał wiele prac, za co otrzymał od cesarza Franciszka Józefa w 1877 r. tytuł szlachecki Edler oraz przydomek „von Wawel”.

¹²⁷ W. Bieńkowski, *Strażnicy dziejów miasta...*, s. 43.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 44.

¹²⁹ Klemens Bąkowski (1860–1938), prawnik, znawca historii Krakowa i autor około 50 prac z tej tematyki. Jeden z założycieli TMHiZK, któremu zapisał w testamencie cały swój majątek

¹³⁰ W. Bieńkowski, *Strażnicy dziejów miasta...*, s. 44–45.



**WALNE
ZGROMADZENIE**

TOWARZYSTWA
MIŁOŚNIKÓW HISTORJI
I ZABYTKÓW KRAKOWA

odbędzie się we Wtorek dnia
22-go Maja 1906 r. o godzinie
6-tej wieczorem

W SALI POSIEDZEŃ TOWARZY-
STWA WZAJ. UBEZPIECZEN —
(ulica Basztowa Nr 8, p. I.)

PORZĄDEK :

- 1) Odczyt Dra J. Ptasznika: Z dziejów kultury włoskiej w Krakowie
- 2) Odczytanie protokołu z poprzedniego Walnego Zgromadzenia.
- 3) Sprawozdanie z działalności i stanu kasy za rok 1905.
- 4) Wybór Wydziału na rok następny.
- 5) Wnioski i interpelacje Członków.

Prezes: Dr Stan. Krzyżanowski.
Sekretarz: Dr Klemens Bąkowski.

Uwaga: Rocznik z Bibl. krak. Nr 30.
otrzymają Członkowie na sali.

Wielki rysunek w: „Gazeta Krakowska” z dnia 1893 r. odtworzony przez K. Szymura (z. 10. 1905).
Kopia z kolekcji Biblioteki Galicji i „Polska Prasa” - Czerwik.

84. Zawiadomienie o Walnym Zgromadzeniu członków TMHiZK, planowanym na 22 V 1906 r., na rycinie z 1853 r. widok kościoła św. Idziego w Krakowie; ANK, TMHiZK, sygn. 29/562/0/52, Księga Protokołów Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa, b.p., fot. A. Sznajik

Pod tym zarządem TMHiZK rozwijało się bardzo dobrze, a liczba członków stale rosła – od 176 osób w 1897 r. do imponującej liczby 680 w 1912 r.¹³¹ Jak na owe czasy była to skala, która mogła robić wrażenie, zwłaszcza w porównaniu z innymi towarzystwami omawianymi w tym rozdziale, z których była z pewnością największa. Można się zastanawiać, czy pewną pozytywną rolę mógł tu odegrać lokalny patriotyzm krakowian, których często bezpośrednio dotyczyła działalność TMHiZK. Jednak na listach członków (nawet w początkowym okresie działalności, przy jeszcze stosunkowo niewielkiej popularności) uderza spora liczba osób nie tylko z Galicji, ale także z zaborów rosyjskiego i pruskiego¹³². Skład społeczny również był zróżnicowany: na listach członków pojawiali się przedstawiciele arystokracji, inteligencji, artyści, urzędnicy, przedsiębiorcy i rzemieślnicy.

O trwałości i prężności TMHiZK decydowała jednak nie tylko dobra organizacja i duża liczba członków, lecz przede wszystkim solidne postawy finansowe, zwłaszcza w porównaniu z innymi omawianym organizacjami. Począwszy od 1898 r. magistrat wypłacał stałą subwencję w wysokości

¹³¹ Liczba członków w latach 1897–1996, w: *ibidem*, s. 297.

¹³² Por. np. ANK, TMHiZK, sygn. 29/562/0/2, Spis alfabetyczny członków TMHiZK w latach 1897–1901.

600 złr. Od 1901 r. Wydział Krajowy we Lwowie wypłacał 200 koron rocznie, od 1908 r. podwyższone do 1000. Od 1902 r. c.k. Ministerstwo Wyznań i Oświaty wspomagało budżet TMHiZK kwotą 2000 koron rocznie. Do tego dochodziły różnego rodzaju darowizny, doraźne dotacje, subwencje na realizację konkretnych celów¹³³. Nie można również zapominać o dochodach pochodzących ze składek członkowskich. Wszystko to sprawiało, że mając do dyspozycji przyzwoity i w miarę przewidywalny budżet, władze TMHiZK mogły podejmować różne ambitne projekty. Wydaje się, że sporą część owego budżetu pochłaniała prestiżowa działalność edytorska.

Komisja Wydawnicza, która się tym zajmowała, była jedną z pierwszych powstałych. Od 1897 r. jej pracami kierował Stanisław Krzyżanowski. Przyjęty przez nią plan wydawniczy przewidywał publikacje dwóch stałych tytułów. Jednym z nich był redagowany przez Krzyżanowskiego „Rocznik Krakowski” (organ naukowy TMHiZK), drugim seria zwartych publikacji (początkowo pomyślanych jako popularnonaukowe) pod szyldem „Biblioteki Krakowskiej”¹³⁴. Wspomniane wyżej wydawnictwa odznaczały się nie tylko wysokim poziomem merytorycznym, ale także edytorskim, w tym nie-raz unikalną szatą graficzną. Wysokość nakładu obu pozycji rzeczywiście mogła robić wrażenie, nie tylko wówczas. Początkowo „Rocznik Krakowski” miał się ukazywać w ilości 530 egzemplarzy, a „Biblioteka Krakowska” – 1000 egzemplarzy. Z czasem nakłady te rosły – „Biblioteka Krakowska” w 1900 r. ukazywała się już w liczbie 3000 egzemplarzy, a „Rocznik Krakowski” od 1901 r. – 1200, przy czym ten nakład utrzymał się do końca interesującego nas okresu¹³⁵. Do sukcesów wydawniczych można zaliczyć również z pewnością publikacje przygotowane przez TMHiZK z myślą o odbiorcach zagranicznych, tłumaczone na język niemiecki, angielski czy francuski¹³⁶. Wśród stałych odbiorców (prenumeratorów) tych wydawnictw byli nie tylko liczni członkowie, ale także różnego rodzaju towarzystwa, szkoły czy instytucje kulturalne, także z innych zaborów¹³⁷.

Kolejną ważną statutową dziedziną działalności była ochrona krakowskich zabytków, na czym miała się koncentrować powołana już w 1897 r. Komisja Konserwatorska. Na początku zajmowała się stosunkowo drobnymi sprawami, jak fundowanie i umieszczanie w stosownych miejscach różnego rodzaju tablic pamiątkowych. Z czasem przybywało coraz

¹³³ W. Bieńkowski, *Strażnicy dziejów miasta...*, s. 47–49.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 45.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 53–54.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 54–57.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 59.

poważniejszych, kosztowniejszych i bardziej czasochłonnych zajęć, można tu np. wskazać sprawę odrestaurowania gotyckiego Ogrójca przy kościele św. Barbary, która ciągnęła się przez 13 lat¹³⁸. W związku z prowadzonymi pracami restauracyjnymi na Wawelu towarzystwo powołało do życia dosyć liczną komisję specjalną, która miała się zająć sprawą zagospodarowania Wzgórza Wawelskiego po wycofaniu wojsk austriackich (w 1905) i ewentualnie rozważyć umieszczenie tam Muzeum Narodowego. Jeden z najbardziej aktywnych członków towarzystwa – Zygmunt Hendel¹³⁹ – kierował zresztą pracami konserwatorskimi w Zamku Królewskim, więc siłą rzeczy do TMHiZK docierały w tej sprawie aktualne informacje, często w jego gronie dyskutowane. Towarzystwo angażowało się także w takie projekty jak konserwacja obrazów cechowych w kościele św. Katarzyny czy odkopanie i odsłonięcie dolnej części kościoła św. Wojciecha na Rynku Głównym¹⁴⁰. W 1908 r. wraz z innymi krakowskimi towarzystwami kulturalno-społecznymi zaangażowało się w obronę przed wyburzeniem zabudowań wokół kościoła św. Idziego. Związany wówczas nieformalny Związek Towarzystw Kulturalnych (należały do niego wszystkie omawiane w tym rozdziale krakowskie towarzystwa) interweniował odtąd wspólnie w sprawach szczególnie kontrowersyjnych, gdzie zagrożone były krakowskie zabytki, można tu wymienić chociażby sprawę ewentualnego wyburzenia Baszty Kościuszki, urządzenia *Panoramy Grunwaldzkiej* Jana Styki w Barbakanie, przeciwdziałanie poszerzaniu ulic dla budowy linii tramwajowej czy wreszcie obronę przed wyburzeniem pałacu „Pod Krzysztoforą”¹⁴¹. W tej ostatniej kwestii główne zasługi położył jednak prezes kolejnego towarzystwa, które będzie omawiane w tym rozdziale.

Co ciekawe, w kręgu zainteresowań TMHiZK znalazły się nie tylko zabytki materialne, ale również opieka nad tradycyjnymi obchodami i zwyczajami. Od momentu swego powstania towarzystwo postanowiło przejąć pieczę nad takimi tradycyjnymi obchodami jak np. Lajkonik czy Święto Rękawka. Szczególnie dużo czasu poświęcano obchodom Lajkonika. Towarzystwo nie tylko troszczyło się o właściwy (historycznie uzasadniony) scenariusz tej uroczystości, ale również o odpowiednie rekwizyty.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 61–62.

¹³⁹ Zygmunt Hendel (1862–1929), architekt i konserwator zabytków, członek Głównego Konserwatorów Galicji Zachodniej i TMHiZK. Szczególnym osiągnięciem w jego pracy konserwatorskiej była renowacja Zamku Królewskiego i katedry na Wawelu; por. J. Lepiarczyk, *Hendel Zygmunt*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 388–390.

¹⁴⁰ W. Bieńkowski, *Strażnicy dziejów miasta...*, s. 64–65.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 63–73.

Z czasem gdy magistrat całkowicie przerzucił odpowiedzialność za organizację tych uroczystości na TMHiZK, z własnych środków ufundowało ono strój i rekwizyty dla zwierzynieckiego konika oraz towarzyszącego mu orszaku, które to elementy zostały uprzednio pieczołowicie odtworzone na podstawie przekazów ikonograficznych i badań etnograficznych. Towarzystwo zarządziło również staranne przechowywanie ufundowanego wyposażenia w Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, które jedynie wypożyczano na czas uroczystości osobom odgrywającym role w tym orszaku. Mimo konieczności bezustannego zabiegania o zapewnienie środków finansowych na organizację tej uroczystości, do końca omawianego okresu obchody odbywały się nieprzerwanie¹⁴².

TMHiZK od początku w swojej działalności kładło duży nacisk na cele edukacyjne – popularyzację wiedzy o Krakowie i jego zabytkach wśród krakowian, ale także mieszkańców innych zaborów. Służyć temu miała zapewne omawiana już wyżej szeroka akcja wydawnicza. Władysław Łuszczkiewicz wpadł jednak na pomysł jeszcze innego sposobu rozpowszechniania wiedzy o przedmiocie zainteresowań towarzystwa. Zaczął organizować wycieczki, które sam oprowadzał, po najważniejszych zabytkach Krakowa. Każdorazowo były one anonsowane przez prasę, a ich program ułożony był przede wszystkim pod kątem przyjeżdżających do Krakowa gości¹⁴³. Po śmierci Łuszczkiewicza organizacją wycieczek zajął się Adolf Sternschuss, który postanowił dostosować ich program również dla młodzieży szkolnej i studenckiej. W 1906 r. zawarto porozumienie z Krajowym Związkiem Turystycznym. Odtąd jego przewodnicy, po przygotowaniu i przeegzaminowaniu przez członków TMHiZK, również mogli oprowadzać wycieczki po Krakowie. W związku z tą akcją przygotowano również serię krótkich przewodników po Krakowie, adresowanych do różnych grup społecznych i rozprowadzanych po przystępnej cenie¹⁴⁴.

Kolejną formą propagowania idei bliskich działalności TMHiZK było organizowanie różnego typu wystaw. Mimo ambitnych planów również w tej dziedzinie, ze względu na trudności finansowe i organizacyjne nie udało się zrealizować wszystkich planów. Urządzono jednak w 1901 r. wystawę malarstwa, rysunków i sztychów Michała Stachowicza w 76. rocznicę jego śmierci, a dziewięć lat później także dużą ekspozycję „Kraków w latach 1800–1866”, która przedstawiała 199 widoków miasta¹⁴⁵. Inną

¹⁴² *Ibidem*, s. 75–77.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 81–83.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 82–83.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 83–85.

formą promowania Krakowa i jego zabytków (tym razem bardziej nowatorską) było ogłoszenie konkursów fotograficznych na zdjęcia dawnej architektury. Mogli w nich brać udział zarówno profesjonaliści, jak i amatorzy. Konkursy nie spotkały się co prawda z masowym odzewem, ale jako plon przyniosły wiele prac dobrych technicznie i artystycznie, które były później wykorzystywane w różnych publikacjach TMHiZK¹⁴⁶.

Ze wszystkich omawianych w tym rozdziale krakowskich towarzystw kulturalno-społecznych to było zapewne najlepiej zorganizowane. Duża liczba członków, stabilny budżet, zaangażowanie założycieli (którzy wzajemnie się uzupełniali swoimi zdolnościami i możliwościami), umiejętność dobrego rozreklamowania działań (głównie dzięki starannie przygotowanym wydawnictwom) – wszystko to przesądziło o jego sukcesie i zapewniło mu, w przeciwieństwie do pozostałych, przetrwanie również w okresie gorszej koniunktury. Trzeba jednak pamiętać, że TMHiZK miało charakter lokalny. Przyciągało co prawda Polaków ze wszystkich zaborów, co wynika z analizy list członków, ale swoje zainteresowania i bezpośrednią działalność skupiło tylko i wyłącznie na Krakowie i najbliższej okolicy. Chociaż oczywiście zastrzec należy, że krąg jego oddziaływania – przede wszystkim dzięki wydawnictwom – był znacznie szerszy. Za to kolejne towarzystwo, którym zajmę się w tym rozdziale, było pod pewnymi względami jego całkowitym przeciwieństwem.

2.4. Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury¹⁴⁷

Wydaje się, że krakowskie Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury jest stosunkowo mało znane. W literaturze bywa wspomniane jako poprzednik warszawskiego Towarzystwa Opieki nad

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 85–90.

¹⁴⁷ W początkowym okresie istnienia tego towarzystwa w materiałach rękopiśmiennych, a zwłaszcza korespondencji występowały różne warianty nazwy. Sugerując się tym, przyjąłam błędną odmianę nazwy, której użyłam w dwóch artykułach. Ponieważ jednak w zbiorach ANK oraz w katalogu BN użyto formy Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury postanowiłam w niniejszej monografii ujednoczyć używaną przez siebie nazwę. Towarzystwu temu poświęciłam opublikowany wcześniej artykuł, którego ten rozdział jest rozszerzoną i uzupełnioną wersją; por. A. Sznapiak, *Krakowskie Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Kultury i Sztuki przed I wojną światową – próba działalności ponadzaborowej*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 51, 2016, nr 2, s. 5–29; zob. też obszerne fragmenty art.: *eadem*, *Rola towarzystw kulturalno-społecznych w kultywowaniu przeszłości...*

Zabytkami Przeszłości¹⁴⁸, wzmiankowana jest jego rola dla rozwoju polskiej urbanistyki, a zwłaszcza koncepcji ochrony zespołów miejskich jako całości¹⁴⁹, wymieniane jest wśród ważnych instytucji zajmujących się ochroną zabytków¹⁵⁰, analizowana była również pokrótce jego działalność konserwatorska¹⁵¹, wreszcie nieco miejsca poświęcił mu Franciszek Ziejka w artykule *Ocalić dla potomnych narodowe pamiątki... O społecznym ruchu odnowy zabytków w Krakowie w XIX wieku*¹⁵². Wydaje się jednak, że w stosunkowo niewielkim stopniu wykorzystano źródła archiwalne znajdujące się w odnośnym zespole w Archiwum Narodowym w Krakowie, które dają pełniejszy obraz działalności tego jak się wydaje może niedocenianego towarzystwa. Tymczasem autorzy wspomnianych wyżej opracowań opierają swoje wnioski głównie na źródłach drukowanych, przede wszystkim na corocznych sprawozdaniach z jego działalności.

W jakich okolicznościach nowe towarzystwo zostało powołane do życia? Historię jego powstania przedstawia pokrótce protokół pierwszego walnego zgromadzenia. Otóż w marcu 1901 r. powstała inicjatywa powołania w Krakowie Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. Pomysł ten miał wyjść od grona słuchaczy UJ i ASP, którzy jak przypomniał to Marian Sokołowski podczas inauguracyjnego przemówienia: „zwrócili się do wielu wybitnych osób w kraju i zagranicą z prośbą o poparcie i radę”¹⁵³. Następnie zawiązał się Komitet Tymczasowy, który odbył sześć posiedzeń statutowych i osiem administracyjnych. Zajmował się m.in. przygotowaniem statutu dla nowego towarzystwa, opracowaniem programu jego działania, a także agitacją przyszłych członków. Niestety z przyczyn formalnych pierwsza wersja statutu nie została zatwierdzona przez władze, po pewnych poprawkach udało się to przeprowadzić dopiero pod koniec 1901 r. 23 lutego 1902 r. odbyło się pierwsze walne zgromadzenie członków.

Wydaje się, że nowe towarzystwo wzbudzało od samego początku duże zainteresowanie. Agitacja prowadzona przez Komitet Tymczasowy zaowocowała pozyskaniem 108 członków, w tym 3 założycieli, 6 wspierających, 84 zwyczajnych i 13 nadzwyczajnych (kategorie te odnosiły się

¹⁴⁸ Por. *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*

¹⁴⁹ K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 165–166.

¹⁵⁰ J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 190.

¹⁵¹ F. Midura, *Społeczna opieka nad zabytkami na ziemiach polskich do 1918 roku*, Warszawa 2004, s. 323–334.

¹⁵² F. Ziejka, *op. cit.*, s. 369–380.

¹⁵³ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Protokół I Walnego Zgromadzenia TOnPZSiK, [23 II 1902 r.], b.p.

do statutu, do którego jeszcze powrócę). Siedzibą miało być Muzeum Narodowe. Dalsza część zabrania, prowadzonego przez dotychczasowego prezesa Komitetu Tymczasowego prof. Kazimierza Kostaneckiego, miała nieco zaskakujący przebieg. Kiedy przystąpiono do wyboru Wydziału, głos zabrał Adolf Sternschuss¹⁵⁴ – krakowski prawnik i kolekcjoner sztuki, a także jeden z założycieli i jak się miało okazać najbardziej aktywnych członków towarzystwa – który postawił wniosek, aby dla ułatwienia i przyspieszenia wyborów Komitet Tymczasowy zechciał wskazać na liście proponowanych kandydatów do Wydziału. Sugerował przy tym, aby usunąć z listy wyborczej tych kandydatów, którzy są już przeciążeni pracą w innych tego typu gremiach, a na ich miejsce wprowadzić ludzi młodych, którzy mogliby poświęcić towarzystwu więcej czasu. Była to aluzja pod adresem konkretnych osób. Wśród kandydatów do Wydziału zaproponowanych przez Komitet Tymczasowy znaleźli się m.in. Józef Onyszkiewicz, Feliks Jasiński, Stanisław Wyspiański i Włodzimierz Demetrykiewicz. Głosowanie było tajne, wzięły w nim udział 32 osoby. Czołowi krakowscy artyści (oraz osoby związane z tym środowiskiem) całkowicie przepadli w tych wyborach, chociaż wiedli prym w wielu innych krakowskich towarzystwach kulturalnych. Byli we władzach lub chociaż posiadali członkostwo m.in. w Towarzystwie Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy oraz Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Dość wspomnieć, że Włodzimierz Tetmajer otrzymał 10 głosów, Józef Mehoffer i Leon Wyczółkowski – po 9, Teodor Axentowicz i Stanisław Wyspiański – zaledwie po 4, a Walery Eljasz-Radzikowski jedynie 3. Względną większością głosów do pierwszego Wydziału TOnPZSiK wybrani za to zostali: prof. Piotr Bienkowski, Mikołaj Bronicki, Stanisław Cercha, Jan Chrzanowski, radca dworu Michał hr. Dzieduszycki, dr Konstanty Górski, Stanisław Jagmin, dr Jerzy Kieszkowski, dr Feliks Kopera, prof. Kazimierz Kostanecki, Witold hr. Miączyński, prof. dr Jerzy hr. Mycielski, Julian Pagaczewski, Mieczysław Rulikowski¹⁵⁵, dr Jan Stanisławski, Emanuel Świeykowski, prof. dr Marian

¹⁵⁴ Adolf Sternschuss (1873–1915), urodzony w rodzinie żydowskiej w Dytkowicach, prawnik, kolekcjoner sztuki, działacz wielu krakowskich towarzystw kulturalnych, legionista. Zginął w bitwie pod Kukłami nad Styrem; por. R. Róg, *Adolf Sternschuss (Sztternszus)*, w IP SB, t. 43, 2004–2005, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adolf-sternschuss-1873-1915-prawnik-kolekcjoner-legionista> (17 VII 2021).

¹⁵⁵ Mieczysław Rulikowski pochodził z rodziny ziemiańskiej, w której kultywowano zainteresowania historyczne i etnograficzne; por. T. Epsztein, *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX w.*, Warszawa 2005, s. 191.

Zdziechowski, Józef Onyszkiewicz. Dominowali zatem przedstawiciele krakowskiej profesury UJ i ASP, arystokracji oraz studentów pochodzących z rodzin ziemiańskich (Jan Chrzanowski czy Mieczysław Rulikowski¹⁵⁶). Tymczasem przedstawiciele krakowskiej bohemy (być może spostonowani w wyborach do pierwszego Wydziału) nie mieli już raczej żadnych związków z towarzystwem i próżno ich szukać na listach członków. Podczas pierwszego posiedzenia Wydziału, które odbyło się tego samego dnia, na prezesa wybrano Jerzego Mycielskiego, wiceprezesami zostali Kazimierz Kostanecki i Michał Dzieduszycki, a sekretarzami Emanuel Świeykowski i Jan Chrzanowski. Jerzy Mycielski pełnił funkcję prezesa przez cały czas istnienia TOnPZSiK.



85. Jerzy Mycielski, fot., początek XX w.; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. BZS.RKPS.12519, k. 82

Jerzy Mycielski (1856–1928), historyk sztuki, profesor UJ, był prawdziwym pasjonatem, który sprawie ratowania polskiego dziedzictwa kulturalnego (a zwłaszcza malarstwa) poświęcił praktycznie całe życie¹⁵⁷. Wydaje się, że to właśnie osobie prezesa i jego szerokim znajomościom wśród arystokracji i ziemiaństwa trzech zaborów krakowskie towarzystwo zawdzięczało swój elitarny charakter, a zarazem możliwość działalności ponad zaborczymi kordonami. We wspomnieniach historyka sztuki i członka towarzystwa Franciszka Kleina prezes jawi się jako osoba niezwykle barwna: „Był on nigdy niestrudzonym orędownikiem kultury polskiej na przestrzeni blisko czterdziestu lat. Nie było w tym czasie sprawy kulturalno-artystycznej, która by się obeszła bez jego poparcia. Przy tym wszystkim był on człowiekiem niezwykle uczynnym i ofiarnym, gotowym zawsze do każdej akcji obywatelskiej, czy charytatywnej i można powiedzieć, że nikt nie zawiódł się na jego znanej dobroci serca. Ale w Jerzym

¹⁵⁶ W papierach rodzinnych Rulikowskich znajduje się książeczka legitymacyjna dla nadzwyczajnego słuchacza c.k. Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie wystawiona na Mieczysława Rulikowskiego. Potwierdza ona, że w I półroczu roku szkolnego 1901/1902 uczęszczał na wykłady m.in. do Mariana Sokołowskiego i Jerzego Mycielskiego; por. ZNiO, Papiery rodzinne Rulikowskich, akc. 154/99.

¹⁵⁷ A. Bochnak, *Jerzy Mycielski*, w: PSB, t. 22, 1977, s. 332–335.

Mycielskim – obok naukowca, pisarza i filantropa – żył jeszcze drugi człowiek, zupełnie niepodobny do pierwszego: światowiec, sybaryta i snob, a przy tym nieprawdopodobnie zabawny – na miarę Moliera czy Fredry¹⁵⁸. Jerzy Mycielski posiadał również koneksje towarzyskie na wiedeńskim dworze, co z pewnością sprzyjało uzyskaniu rządowej subwencji, a jak miało się okazać w przyszłości dawało też możliwość interwencji na wysokim szczeblu dla ratowania polskich zabytków.

Towarzystwo to od innych stowarzyszeń kulturalnych z siedzibą w Krakowie czy Lwowie odróżniało to, że z założenia prowadziło działalność we wszystkich trzech zaborach. Pozostałe często również miały wśród swoich członków obywateli zaboru rosyjskiego czy pruskiego, ale ich określony statutem zakres funkcjonowania formalnie miał charakter lokalny, chociaż oddziaływanie (dzięki zamiejscowym członkom, wydawnictwom czy informacjom prasowym) często znacznie szersze. Tymczasem działalność TOnPZSiK od początku jego istnienia zaplanowana była z dużym rozmachem. Statut stwierdzał, że siedzibą towarzystwa jest Kraków, a celem:

„1) Wyszukiwanie i inwentaryzowanie zabytków sztuki i kultury mających związek z przeszłością Polski, gdziekolwiek się one znajdują.

2) Opieka nad zabytkami przez chronienie ich od zniszczenia, tudzież nabywanie i gromadzenie ruchomych zabytków.

3) Rozbudzanie w społeczeństwie polskim znajomości i zamiłowania do zabytków polskiej sztuki i kultury¹⁵⁹.

Jako środki służące do osiągnięcia zamierzonych celów statut wymieniał: urządzenie odczytów i pogadanek, a następnie ogłaszanie z nich sprawozdań, wydawanie własnego czasopisma, ustanawianie w razie potrzeby poza Krakowem delegatów mających działać z ramienia towarzystwa, utworzenie biblioteki z dzieł fachowych i prenumerowanie branżowych czasopism, utrzymywanie stosunków z polskimi i obcymi towarzystwami i instytucjami prowadzącymi pokrewną działalność¹⁶⁰. Przychody towarzystwa miały pochodzić z rocznych składek członków, subwencji i datków, odsetek od kapitału zapasowego, dochodów od kapitału i nieruchomości, a także uzyskanych przez organizowanie odczytów, przedstawień oraz loterii fantowych¹⁶¹. Statut wyróżniał kilka kategorii członków: członkiem założycielem zostawał ten, kto jednorazowo wpłacił 300 koron, członkiem

¹⁵⁸ F. Klein, *Notatnik krakowski*, Kraków 1965, s. 57–58.

¹⁵⁹ *Statut Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury*, Kraków 1902, s. 3 (to zob. też ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/1/1).

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 4.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 4–5.

wspierającym osoba, która wpłaciła 40 koron, członków honorowych mianować mogło tylko walne zgromadzenie – byli zwolnieni z opłat, członek nadzwyczajny płacił 4 korony, a zwyczajny 10 koron rocznie. Wszyscy członkowie otrzymywali specjalne, drukowane karty uczestnictwa¹⁶². Jako organy towarzystwa statut wymienia walne zgromadzenie oraz wydział, który miał się składać z prezesa, dwóch zastępców, skarbnika, dwóch sekretarzy i dwunastu pozostałych członków¹⁶³.

Ważne miejsce w strukturze statut przewidywał dla delegatów zamiejscowych, których określił jako organ informacyjny i wykonawczy. Delegaci mieli podlegać bezpośrednio Wydziałowi, a ich zadaniem było zjednywanie nowych członków, zbieranie składek, pozyskiwanie środków materialnych, wyszukiwanie zabytków sztuki i kultury mających związek z przeszłością Polski i zawiadamianie o ich istnieniu, mogli także zakładać kółka zamiejscowe¹⁶⁴. Wydaje się, że wśród zadań delegatów zamiejscowych największy nacisk kładziono na zjednywanie nowych członków i zbieranie od nich składek oraz inwentaryzację zabytków znajdujących się na terenie, który podlegał danemu delegatowi. Zachowały się księgi z nazwiskami owych delegatów zamiejscowych, zawierające też spisy zjednanych przez nich członków. W razie nieopłacania składek członkowskich Wydział zwracał się jednak w pierwszej kolejności do delegata, który pozyskał nowego członka. Nieraz z powodu niechęci do przykrego obowiązku upominania się o zaległe składki rezygnowano z godności delegata.

Jak wspominałam, duży nacisk kładziono na inwentaryzację zabytków w poszczególnych regionach. Ponieważ jednak delegaci bywali dyletantami w dziedzinie historii sztuki czy archeologii TOnPZSiK w pierwszym roku swego istnienia wydało *Regulamin dla badania i inwentaryzowania dzieł sztuki i przemysłu artystycznego*, ze szczegółowym wyjaśnieniem zadań czekających na delegatów: „Inwentaryzacja zabytków polega na dokładnym ich spisaniu w formie najzwięźlejszej, z wyliczeniem opisowem cech i właściwości artystycznych, któremi się odznaczają. Potrzebna jest do poznania, ocenienia, sprawdzenia, konserwacji i ewidencji zabytków rozproszonych po całym kraju. Nie może ona pomyślnych skutków osiągnąć bez pomocy reproduckji dokładnej, która jest poniekąd zasadniczą podstawą każdego badania naukowego, a tem bardziej staje się niezbedną tam, gdzie naukowo ścisła definicya dla braku znajomości przedmiotu może być

¹⁶² *Ibidem*, s. 6–7.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 9–13.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 14–15.

utrudniona”¹⁶⁵. Dalej instruowano zainteresowanych, jak opisywać zabytki architektury, rzeźby, malarstwa czy rzemiosła artystycznego. Podkreślano, że najlepiej wykonać fotografię opisywanego obiektu, ewentualnie jeśli nie było takiej możliwości wskazywano, jak wykonać szkic, który może dać pogląd na opisywane dzieło. Wszystko to opatrzone było przykładami poprawnie wykonanych inwentaryzacji. Jak wynika z korespondencji, broszura ta była razem ze statutem rozsyłana nowym członkom, a zwłaszcza delegatom. W ten sposób stworzona trójzaborowa sieć delegatów miała pomóc zinwentaryzować zabytki przynależne do polskiej tradycji i historii, które mogłyby być w przyszłości poddane konserwacji.

Obraz aktywności delegatów zamiejscowych daje obszerny zbiór korespondencji znajdujący się w zespole w ANK¹⁶⁶. Poza oficjalnymi i jedynie grzecznościowymi odpowiedziami na zaproszenie wysłane przez Wydział z nomicją na delegata zamiejscowego, znaleźć można wiele ciekawych listów od pasjonatów, którzy biorąc sobie do serca odezwy TOnPZSiK, poświęcali wiele wolnego czasu sprawie inwentaryzacji i konserwacji polskich zabytków. Listy przychodziły praktycznie przez cały okres działalności towarzystwa, ale wydaje się, że najwięcej z nich pochodzi z okresu do 1906 r., kiedy rozwijało się ono najbardziej dynamicznie. Poza Galicją najwięcej korespondencji (a tym samym najwięcej członków zamiejscowych) pochodziło z Królestwa Polskiego oraz z obszaru ziem zabranych. Nieco słabiej reprezentowany jest zabór pruski, ale towarzystwo miało swoich korespondentów także w Poznańskim i na Pomorzu. Delegaci zamiejscowi próbowali też zrobić coś dla sprawy polskich zabytków w Wiedniu, Paryżu czy Berlinie. Dzięki ich działaniom liczba członków towarzystwa do 1906 r. powoli wzrastała. W tymże roku do TOnPZSiK należał jeden członek honorowy, pięciu założycieli i tylu wspierających, 222 zwyczajnych, 29 nadzwyczajnych – razem 262¹⁶⁷. Rok później widać już jednak wyraźny spadek – łącznie było 192 członków¹⁶⁸.

Sytuacja ta mogła mieć kilka przyczyn. Po pierwsze w 1906 r. powstało w Warszawie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości – ze względu na zbliżony program część członków i delegatów pochodzących z Królestwa Polskiego mogła podjąć decyzję o prowadzeniu dalszej działalności na rzecz nowo powstałego stowarzyszenia warszawskiego. Po drugie sytuacja

¹⁶⁵ *Regulamin dla badania i inwentaryzowania dzieł sztuki i przemysłu artystycznego*, Kraków 1902, s. 3 (to zob. też ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/1/1).

¹⁶⁶ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6.

¹⁶⁷ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/4, Członkowie TOnPZSiK za 1906 r.

¹⁶⁸ *Ibidem*, Członkowie TOnPZSiK za 1907 r.



86. Karta roczna dla członka nadzwyczajnego TOnPZSiK podpisana przez prezesa Jerzego Mycielskiego i dwóch sekretarzy: Jana Chrzanowskiego i Emanuela Świątkowskiego; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/4, s. 57

polityczna w zaborze rosyjskim raczej nie sprzyjała rozwijaniu zainteresowań kulturalnych, z czego we władzach towarzystwa doskonale zdawano sobie sprawę. Jednak nawet w tak trudnych warunkach i przy znacznie zmniejszonej liczbie członków krakowskie zrzeszenie nie tylko przetrwało trudny okres 1905–1906, ale również w tym czasie starało się energicznie działać na rzecz ochrony polskich zabytków, również w zaborze rosyjskim. Świadczyć o tym może chociażby wystąpienie Jerzego Mycielskiego podczas walnego zgromadzenia w 1906 r.: „Mimo wielu trudności i braku członków, głównie z powodu wypadków w Królestwie Polskim zaznaczyła się jednak ta działalność takimi faktami jak podtrzymanie ruin zamku Odrzykowskiego [sic!], funduszem i zabiegami Towarzystwa i bezinteresowną pomocą architektki dr Jana Sas Zubrzyckiego – jak dalej restaurację kościoła św. Michała w Wilnie dokonaną przez p. architektkę dyr. Zygmunta Hendla, zabiegami Towarzystwa a kosztem ks. Sapiehów. Działalność ta rozciągnęła się dalej na ruiny zamków litewskich na trockim jeziorze zbudane w części przez specjalnie w tym celu wysłanego delegata Towarzystwa p. dyr. Zygmunta Hendla”¹⁶⁹.

Wskazać można jeszcze jeden powód. Mimo że na liście członków towarzystwa figurowały pierwszoplanowe nazwiska polskiej arystokracji (Potoccy, Czartoryscy, Dzieduszyccy, Tyszkiewiczowie, Branicy – żeby

¹⁶⁹ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Protokół V Walnego Zgromadzenia TOnPZSiK, 10 III 1906 r., b.p.

wymienić tylko niektórych), a także dostojnicy kościelni, wielu z nich nie opłacało składek członkowskich. Niektórzy nawet przez cztery czy pięć lat z rządu¹⁷⁰. Można się zastanawiać dlaczego? Przecież nie z braku funduszy, nie wydaje się również, aby przestali popierać szlachetne idee TOnPZSiK. Wydaje się, że wielu z nich mogło zostać członkami czy nawet delegatami raczej przypadkowo – w wyniku relacji towarzyskich i grzecznościowych, niekoniecznie interesując się programem towarzystwa. Ponadto należy zauważyć, że mimo niewątpliwych osiągnięć towarzystwo to (w porównaniu z innymi) w niewielkim stopniu reklamowało swoją działalność, a od strony organizacyjnej panował czasami pewien chaos.

Znaczący odpływ środków finansowych skłonił prezesa Mycielskiego do wydania odezwy skierowanej do marszałków powiatowych z informacją o fatalnym stanie zabytków polskich, działaniach towarzystwa także poza Galicją (konserwacja zamku w Trokach) i dużych potrzebach finansowych, z prośbą, aby rady powiatowe przystępowały do TOnPZSiK jako członkowie zwyczajni ze składką 10 koron rocznie. Swój apel tak uzasadniał: „Ginące co raz bardziej z roku na rok zabytki naszej drogiej przeszłości wołają o szybki ratunek i o pomoc nie tylko instytucji na straży tych zabytków stojącej, ale całego społeczeństwa polskiego, wszystkich, którym przeszłość Ojczyzny jest drogą. Sypiące się w gruzy ruiny dumnych niegdyś zamków, rozpadające się średniowieczne kościoły i rozrzucone nierzadko po kraju renesansowe pałace i inne budowle, należą już nie do tego, lub owego właściciela, który nieraz na ich niszczenie patrzy obojętnym okiem, ale są własnością całego społeczeństwa polskiego, wszystkich rozumiejących znaczenie tych pomników kultury. Każdy też ma prawo, a nawet obowiązek, przyjść z pomocą w zachowaniu lub podtrzymaniu, jeżeli już nie restauracji dawnego stanu każdej pamiątki”¹⁷¹. Argumentacja Mycielskiego musiała być przekonująca, ponieważ odezwa przyniosła pewien skutek i odtąd kilka rad powiatowych również wspierało działalność TOnPZSiK.

Jak już wspomniałam, o działalności i zaangażowaniu poszczególnych delegatów świadczy ich korespondencja z Wydziałem. Ciekawy może być tutaj przypadek rodziny Chrzanowskich – ziemian z guberni lubelskiej

¹⁷⁰ Por. ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/4, Spisy członków TOnPZSiK; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/5, Członkowie Wydziału i Delegaci TOnPZSiK; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/7, Księga teleadresowa członków TOnPZSiK; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/8, Alfabetyczny wykaz członków z potwierdzeniem wpłat składek i odbiorem wydawnictw (1908–1923).

¹⁷¹ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3, Odezwa TOnPZSiK do marszałków rad powiatowych, 15 IX 1906 r., s. 9 (ten sam tekst również na kolejnym egzemplarzu odezwy, s. 15).

Królestwa Polskiego. Jan Chrzanowski przebywając na studiach w Krakowie, został jednym z założycieli i pierwszym sekretarzem TOnPZSiK, w którym działał przynajmniej do 1903 r. Członkiem wspierającym, a także delegatem na powiat hrubieszowski został jego ojciec Bronisław. Wśród członków towarzystwa zjednanych przez Jana znalazła się jeszcze jego matka Wanda i siostra Ksawera¹⁷². Kiedy Jan powrócił do rodzinnego majątku jego kontakt z towarzystwem na pewien czas się urwał, jednak w odpowiedzi na odezwę Wydziału wysłał obszerny list, w którym m.in. tłumaczył się ze swojego milczenia, a także nieopłacania składek przez innych zamiejscowych członków (w większości z terenu Królestwa Polskiego).

List z kwietnia 1906 r. jest raczej pesymistyczny w wymowie, ale wydaje się, że Chrzanowski mógł stawiać w nim trafne diagnozy: „Zaraz po otrzymaniu listu W[ielmożnego] Pana z d. 19/4 1906 spieszę odpowiedzieć co następuje. Biorąc czynny udział w założeniu i pierwszych pracach towarzystwa opieki etc. miałem nadzieję, że Tow[arzystwo] zyska w społeczeństwie polskiem gorliwe poparcie, dokładałem wszelkich starań aby zawiadomić o zawiązaniu Tow[arzystwa] szerszy ogół. Niestety nasze odezwy i sprawozdania nie osiągnęły skutku, osobistą zaś moją agitacją zjednałem nie więcej jak połowę osób, na które liczyłem i nawet te, które należą nie popierają celów Towarzystwa. Niestety jesteśmy Polakami, a brak wytrwałości i energii cechuje wszystkich naszych współziomków. Brak patriotyzmu i chęci do pracy narodowej, a nawet do regularnego płacenia składek. Towarzystwem interesowałem się i interesuję jak zwykle każdą dobrą sprawą. Że przez te parę lat nie zrobiłem nic dla Tow[arzystwa] to nie ze złej woli, lecz z powodu licznych trudności. Urządzając majątek i sprawy osobiste miałem nadzwyczaj mało czasu. Zasoby pieniężne także nie zbyt wielkie nie pozwalały mi dotąd i finansowo popierać Tow[arzystwo]. Dochodzą do tego trudności wynikające z położenia politycznego Królestwa Polskiego, utrudnienia cenzuralne i stan wojenny określał tem samem moje położenie”¹⁷³. Mimo zaistniałych trudności Chrzanowski postanowił się jednak ponownie zaangażować w działalność TOnPZSiK, tym razem jako delegat zamiejscowy. W dalszej części listu zadeklarował: „Dzisiaj rzeczy zmieniły się o tyle, że mogę pomóc choć w części W[ielmożnym] Panom, zwłaszcza po odebraniu tak zaszczytnego dla mnie wezwania. Niestety miałem

¹⁷² Por. ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/4, Spisy członków TOnPZSiK; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/5, Członkowie Wydziału i Delegaci TOnPZSiK.

¹⁷³ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Jan Chrzanowski do Wydziału TOnPZSiK, 26 IV 1906 r., s. 763–764.

smutne przecucia co do Tow[arzystwa] gdyż przypuszczałem że zostało ono rozwiązane. Do życzeń W[ielmożnych] Panów chętnie się zastosuję lecz uprzejmie proszę o nadesłanie wykazu członków Wydziału za rok 1903, 1904, 1905 i 1906, a także o sprawozdania z lat 1905 i 1906 jeżeli takowe wyszły, agitacja bowiem dla braku tych informacji jest niemożliwa, gdyż członkowie pytają o sprawozdania z działalności Tow[arzystwa] i o informację kto rządzi Towarzystwem. Raczą W[ielmożni] Panowie wysłać na moje ręce po 10 egz. statutu i sprawozdań za 1905 i 1906 r. do czasu otrzymania tych druków nie mogę nic zrobić¹⁷⁴. Od razu pojawił się jednak kolejny problem – jeśli druki te są dozwolone, to Chrzanowski prosił o przesłanie ich bezpośrednio pocztą do siebie, jeśli jednak „nie mają delitu” to na inny adres *post restande* i powiadomienie go o tym. Okazało się, że z listy członków zalegających ze składkami dla towarzystwa tylko część osób została zaagitowana i zgłoszona przez Chrzanowskiego, a niektóre pochodziły w ogóle z innego regionu. Chrzanowski jednak obiecał zrobić co w jego mocy, aby ściągnąć zaległe składki i ewentualnie pozyskać nowych członków wśród okolicznego ziemiaństwa, choć bieżąca sytuacja takiej działalności nie sprzyjała, jak pisał: „Tutaj warunki nadzwyczaj trudne. Strajki rolne i fabryczne, ruchy narodowościowe, agitacja przed wyborcza, spodziewane reformy, stan wojenny, wszystko to wywołuje niesłychany zamęt a nawet niepewność jutra. Wobec tego i myśl jest oderwana od ważnych kwestyj obchodzących całe Społeczeństwo Polskie. Co będę mógł jednak postaram się zrobić dla Towarzystwa¹⁷⁵”.

Wśród wielu zniechęconych do działalności towarzystwa, mało aktywnych lub niepłacących składek zdarzały się jednostki bardzo zaangażowane, dla których działalność w roli delegata stanowiła wręcz przełomowy punkt w życiu. Takim ciekawym przykładem jest ksiądz Władysław Górzyński¹⁷⁶ ze Zduńskiej Woli.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 764–765.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 767.

¹⁷⁶ Ks. Władysław Górzyński (1856–1920) po święceniach kapłańskich został wikariuszem w Rzgowie, Szadku, a później proboszczem w Białotarsku, Przedczu i Zduńskiej Woli. Był zaangażowanym społecznie dobrym organizatorem. Interesował się archeologią pradziejową. W dojrzałym już wieku, zaniepokojony stanem, w jakim znajdowały się polskie zabytki, rozpoczął studia z historii sztuki. Po powrocie do Włocławka w 1907 r. na prośbę biskupa Stanisława Zdzitowieckiego rozpoczął wykłady z historii sztuki i archeologii dla kleryków w miejscowym seminarium. Prowadził także Muzeum Diecezjalne, publikował prace z zakresu historii sztuki, poświęcając uwagę przede wszystkim architekturze sakralnej i kwestiom opieki nad zabytkami; por. S. Librowski, *Władysław Górzyński*, w: PSB, t. 8, 1959–1960, s. 459; W. Kujawski, *Władysław Górzyński*, w: *Włocławski słownik biograficzny*,

W pierwszym liście z 1902 r. dziękował on za propozycję zostania delegatem, ale nieco się krygował, że nie ma odpowiednich kwalifikacji, jest bowiem tylko archeologiem pasjonatem i do tego osobą bardzo zajętą, ponieważ prowadzi dużą, liczącą 20 tys. osób parafię, oprócz tego jest dziekanem dekanatu sieradzkiego, ale faktycznie interesuje się trochę numizmatyką (ma skromny zbiór) i archeologią przedhistoryczną, w końcu jednak zgodził się przyjąć funkcję delegata¹⁷⁷. Drugi list, napisany w 1903 r., zawiera już sprawozdanie z prężnej działalności księdza Górzyńskiego, który informował, że znalazł trzech obywateli ziemskich i jednego doktora, zamiłowanych dyletantów archeologów i chce przy ich pomocy wywiązać się z zadania. Proponował podzielenie powiatu na cztery części, każdej z osób przydzielając jedną, sobie zaś zostawić funkcję kierowniczą: „Co kwartał zamierzam urządzać sesje na których oni będą mi zdawać relacje z tego co zrobili, ja zaś na następny kwartał będę im prace wyznaczał. Oprócz jednakże inwentaryzacji i fotografowania zabytków archeologicznych historycznych, pragnę przy tej sposobności i dla archeologii przedhistorycznej coś zrobić i dlatego pragnę przy tej sposobności ułożyć mapkę archeologii przedhistorycznej powiatu sieradzkiego, której dla całego kraju brak, dotkliwie dla nauki odczuwać się daje”¹⁷⁸.

Wkrótce jednak okazało się, że działalność w zakresie ochrony polskich zabytków tak wciągnęła księdza Górzyńskiego, że stała się trudna do pogodzenia z obowiązkami kapłańskimi. O dalszych jego losach możemy się dowiedzieć z listu napisanego w 1907 r.: „Jaśnie Wielmożny Panie Prezesie i Profesorze! W odpowiedzi na uprzejmy list Jego z d. 3 Grudnia r.b. mam honor odpowiedzieć co następuje: Jeżeli posiadając parafię liczącą 18000 dusz i dziekaństwo sieradzkie przed trzema laty z nich zrezygnowałem i **w 48ym** [podkr. w oryg.] roku życia siadłem na ławę uniwersytecką, aby tak w Krakowie jak w Graz i w Rzymie studiować historię sztuki, co chyba nie tak często się zdarza to temu winno..... «Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami», a w szczególności J[aśnie] W[ielmoż]ny Pan Prezes podpisany na posyłanej mi do Zduńskiej Woli nominacji na Delegata Towarzystwa na Dekanat Sieradzki przed trzema laty. Pragnąc

Włocławek 2004, s. 56–57; P. Sierzchała, *Kapłani włocławscy jako historycy sztuki i konserwatorzy diecezjalni w XX w.*, „Studia Włocławskie” 15, 2013, s. 191–201.

¹⁷⁷ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Ks. [Władysław] Górzyński do prof. Jerzego Mycielskiego, prezesa [Wydziału] TOnPZSiK, Zduńska Wola, 7 IX 1902 i 18 IX 1902 r., s. 405–408.

¹⁷⁸ *Ibidem*, Ks. [Władysław] Górzyński do prof. Jerzego Mycielskiego, prezesa Wydziału TOnPZSiK, Zduńska Wola, 22 II 1903 r., s. 409–410.

bowiem obowiązek inwentaryzacji zabytków spełnić jaknajsumienniejsze zaprosiłem do siebie pięciu znanych mi w dekanacie, równie jak ja dyletantów – archeologów, aby dekanat na sześć okręgów podzielić i poleconą mi sprawę skrupulatnie wypełnić. Na owej naradzie zrodziła się myśl pewnego rodzaju decentralizacji. – Nie wyrzekając się ścisłego związku z Krakowem i przesłaniu Towarzystwu spisu inwentarza, po jego dokonaniu postanowiliśmy samodzielnie opracować i wydać «Skarbczyk Zabytków przeszłości Ziemi [sic!] Sieradzkiej»¹⁷⁹. Kiedy Górzyński został prezesem wspomnianego w liście kółka, doszedł do wniosku, że brak mu stosownej wiedzy i tak naprawdę należałoby studiować historię sztuki, aby móc właściwie pracami kółka kierować, a że okazało się to nie do pogodzenia z obowiązkami duszpasterskimi, oddał parafię i rozpoczął studia, jak pisał w liście: „W czerwcu r.b. po trzech letnich studiach (w Warszawie 9 mies[ięcy] reszta zagranicą) powróciłem do kraju z zamiarem poświęcenia resztki życia pracy nad zabytkami naszej przeszłości. – Praca z racji zabsorbowania umysłów w kraju sprawami społeczno-politycznej natury nie pójdzie tak łatwo”¹⁸⁰. Jednak dość szybko udało mu się osiągnąć sukces. W 1905 r. w miesięczniku „Wiadomości Pasterskie” (nr 2 i 3) opublikował artykuł pt. *Czy kapłanowi potrzebna znajomość sztuki*. Pod wpływem lektury biskup wprowadził w seminarium diecezjalnym obowiązkową naukę historii sztuki i sam chodził na prowadzone przez Górzyńskiego prelekcje¹⁸¹.

Ten zasłużony członek krakowskiego towarzystwa zastanawiał się jednak nad sensem dalszego sprawowania funkcji delegata TOnPZSiK, skoro analogiczne towarzystwo powstało już wówczas w Warszawie, tym bardziej że – jak wynika z listu – doskwierały mu problemy finansowe. W związku z tym biskup chciał przyznać mu parafię, aby miał z czego żyć, ale ksiądz Górzyński odrzucił tę intrantą propozycję, z obawy, aby go to za bardzo nie pochłonęło i nie zabrało cennego czasu, który zapewne chciał poświęcić kwestii ratowania polskich zabytków, jednak na skutek tej decyzji nie był już w stanie się utrzymać i oczekiwał na ostateczną decyzję swojego biskupa¹⁸².

Ostatni list od księdza Górzyńskiego z 1908 r. przynosi jednak kolejne wiadomości na temat popularyzacji historii sztuki i ochrony polskich zabytków. Niestrudzonemu kapłanowi udało się przekonać biskupa do

¹⁷⁹ *Ibidem*, Ks. [Władysław] Górzyński do prof. Jerzego Mycielskiego, prezesa Wydziału TOnPZSiK, Włocławek, 10 XII 1907 r., s. 465.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 466.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*, s. 467.

zorganizowania komitetu archeologiczno-budowlanego w diecezji wrocławskiej. Sam ułożył program jego działania, który obejmował nie tylko konserwację i inwentaryzację zabytków, ale też dokumentów piśmiennych, a także przewidywał środki finansowe na zamawianie ozdób i wyposażenia dla kościołów u współczesnych polskich artystów¹⁸³. Do inwentaryzacji planował jednak przystąpić dopiero za dwa lata, ponieważ jak sam pisał w liście, prowadził wówczas w seminarium dwuletni kurs historii sztuki, po którym miał nadzieję zyskać wykwalifikowanych pomocników. Do tego czasu konserwacja zabytków przeszłości w diecezji kujawsko-kaliskiej miała być zabezpieczona¹⁸⁴. Jak się okazało, ksiądz Górzyński działał jednak aktywnie nie tylko we Wrocławku i diecezji kujawsko-kaliskiej. W spuściznie Mariana Sokołowskiego znajduje się korespondencja z księdzem, zwracał się on bowiem do profesora UJ o opinię i merytoryczną pomoc w sprawie konserwacji kościoła św. Jakuba w Sandomierzu¹⁸⁵. W 1911 r. wziął także udział w I Zjeździe Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie, który z założenia miał jednoczyć wysiłki różnych organizacji podejmowane dla ochrony dziedzictwa narodowego¹⁸⁶.

Nie wszyscy delegaci chcieli jednak działać z takim zaangażowaniem i charytatywnie. Znany fotograf Michał Greim z Kamieńca Podolskiego¹⁸⁷ chętnie przyjął godność delegata towarzystwa, pozyskał także kilku nowych członków. W ramach inwentaryzacji zabytków przesłał bogaty materiał fotograficzny – częściowo były to fotografie, które wykonał, specjalnie dla TOnPZSiK objeżdżając okolice, częściowo odbitki z jego dawnych zdjęć. W liście do Wydziału skrupulatnie wyliczył koszty, jakie w związku z tym poniósł¹⁸⁸,

¹⁸³ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, [Ks. Władysław] Górzyński do Zarządu TOnPZSiK, Wrocław, 5 V 1908 r., s. 523.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 524–525.

¹⁸⁵ Archiwum Nauki PAN i PAU, sygn. K III-1/4, Spuścizna Mariana Sokołowskiego. Korespondencja różna 1888–1907, Ks. [Władysław] Górzyński do Mariana Sokołowskiego, b.d., b.p.

¹⁸⁶ *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912.

¹⁸⁷ Michał Greim (1828–1911), fotograf, drukarz, kolekcjoner starożytności, archeolog amator, antykwariusz i numizmatyk, członek wielu towarzystw. Od 1871 r. prowadził zakład fotograficzny w Kamieńcu Podolskim. Fotografował widoki miast i wsi, regionu, sceny rodzajowe, typy ludności, wnętrza, zabytki. Niektóre jego prace zachowały się m.in. w zbiorach Instytutu Sztuki PAN i w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie; por. J. Garztecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972; K. Rolle, *Michał Greim*, w: PSB, t. 8, 1959–1960, s. 570.

¹⁸⁸ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, M[ichał] Greim do Jana Chrzanowskiego, Kamieniec Podolski, 6(19) I 1903 r., s. 401–403.

licząc wyraźnie na zapłatę. Widocznie jego aluzje nie zostały właściwie odczytane, ponieważ w kolejnym piśmie wyraził swoje oczekiwania już zupełnie wprost. Co prawda załączył fotografie, z myślą o opublikowaniu ich w albumie (jednym z wydawnictw TOnPZSiK), ale wyraźnie podkreślił, że nie uważa tego za działalność charytatywną, tylko oczekuje, że zdjęcia jego autorstwa będą opatrzone stosownym znakiem firmowym, a on sam otrzyma wynagrodzenie¹⁸⁹. Z dalszej korespondencji wynika, że miał on zwyczaj wysyłania towarzystwu odbitek swoich fotografii zamiast uiszczania opłat członkowskich¹⁹⁰.

Greim wydaje się jednak być wyjątkiem. Osoby zaproszone do pełnienia funkcji delegata albo z różnych przyczyn rezygnowały (np. niejaki Jasnowski [?] z Warszawy argumentował, że nie nadawał się do zbierania od ludzi składek, nie miał stosownych znajomości, a ponadto nie bardzo widział możliwość organizowania w swoim mieście kółek zamiejscowych towarzystwa, odczytów czy przeprowadzania agitacji na rzecz krakowskiego stowarzyszenia¹⁹¹), albo angażowały się z zapałem. Zdarzały się też przypadki, że ktoś sam zgłaszał swój akces do bycia delegatem. Na przykład Stanisław Jarocki, artysta malarz z Wilna, już w 1901 r., zaledwie kilka miesięcy po powołaniu do życia TOnPZSiK, pisał, że chciałby mieć więcej wiadomości o jego działalności, niż można dowiedzieć się z miejscowych gazet i prosi o przesłanie regulaminu¹⁹². Jak twierdził, miałby dla towarzystwa dużo ciekawych rzeczy z Wilna. W kolejnym liście deklarował, że chętnie zostałby delegatem, zwłaszcza że miał już pewne doświadczenia, ponieważ pisał na temat ochrony zabytków, przytaczał tu swoje artykuły ze „Światowida” czy „Tygodnika Ilustrowanego”¹⁹³. Ostatecznie nie mogąc doczekać się pełnomocnictwa i statutu, wziął sprawy w swoje ręce i zdążył pozyskać już kilka osób, przesłał także z góry składkę członkowską w wysokości 10 koron. Był to pozytywny wyjątek, gdyż jak wspominałam towarzystwo miało pewne problemy ze ściąganiem składek od swoich członków.

¹⁸⁹ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/63, M[ichał] Greim do Jana Chrzanowskiego, Kamieniec Podolski, 5(18) II 1903 r., b.p.

¹⁹⁰ *Ibidem*, M[ichał] Greim do Józefa Onyszkiewicza, sekretarza TOnPZSiK, Kamieniec Podolski, [11(24) X 1907 r.?], b.p.

¹⁹¹ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, A. Jasnowski[?] do Wydziału TOnPZSiK, Warszawa, 24 IX 1902 r., s. 203–205.

¹⁹² *Ibidem*, Stanisław Jarocki do Wydziału TOnPZSiK, karta pocztowa, b.d., stempel pocztowy: Wilno, 26 VIII 1901 r. (26 III?), Warszawa, 4 XI i Kraków, V 1901 r., s. 211–212.

¹⁹³ *Ibidem*, Stanisław Jarocki do Wydziału TOnPZSiK, Wilno, 16 XII 1901 r., s. 207–209.

Czasami problemem nie była jednak zła wola delegatów, ale brak rzetelnej informacji. Tak sprawa miała się z Krzysztofem Kraszewskim z Romanowa – bratankiem słynnego pisarza. Wezwany przez Wydział do zapłacenia zaległych składek zareagował wzburzeniem, twierdząc, że składki zapłacił¹⁹⁴, po dalszej wymianie korespondencji okazało się, że pomylił Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury z Towarzystwem Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, do którego też należał i stąd był przekonany, że składki zapłacił. Po wyjaśnieniu sprawy uregulował swoje zadłużenie względem TOnPZSiK i nadal pozostał jego członkiem¹⁹⁵.

System zbierania składek przez delegatów mógł rodzić jednak pewne nadużycia. W materiałach archiwalnych znajdują się też akta sprawy kryminalnej. Sekretarz TOnPZSiK Jan Chrzanowski wystąpił do sądu karnego o wydanie wszystkich znalezionych przy aresztowanym za oszustwa papierów opatrzonych znakiem firmowym towarzystwa bądź podpisami jego członków. Sąd przychylił się do tej prośby, a z zestawienia znalezionych przy oskarżonym materiałów wynika, że chciał on wykorzystać rzekomą przynależność do towarzystwa do wyłudzenia składek. W piśmie sądowym można przeczytać: „Przychylając się do podania wniesionego przez sekretarza Towarzystwa p. Jana Chrzanowskiego w dniu 22/XI 1902 – o wydanie wszelkich znalezionych u Mikołaja Brzezickiego (false Bromickiego) papierów opatrzonych bądź firmą Towarzystwa, bądź podpisami członków Wydziału przesyła się: 79 kart legitymacyjnych z podpisami Bromickiego, 18 kart legitymacyjnych czystych, 15 kopert, 7 odbitek litograficznych statutu, 2 zaproszenia na zgromadzenia członków, 1 kwitariusz Towarzystwa Nr 18 tym opatrzony”¹⁹⁶. Okazało się także, że oskarżony sam przyznał się do odebrania składki członkowskiej od jednej osoby w wysokości 10 koron. Choć znaleziono przy nim nawet większą sumę pieniędzy nie było niestety szansy na odzyskanie składki, ponieważ wierzyciel aresztowanego miał tytuł egzekucyjny na znacznie większą kwotę (420 koron)¹⁹⁷. Wydaje się jednak, że był to odosobniony przypadek, a udzielanie się w TOnPZSiK i funkcje delegata traktowano jako działalność patriotyczną dla wspólnego dobra.

¹⁹⁴ *Ibidem*, Krzysztof Kraszewski do Wydziału TOnPZSiK, Romanów, 12 X 1909 r., s. 673–675.

¹⁹⁵ *Ibidem*, Krzysztof Kraszewski do Wydziału TOnPZSiK, Romanów, 18 XI 1909 r., s. 723–724.

¹⁹⁶ *Ibidem*, C.k. sąd krajowy karny, [urzędnik sądowy] Morelowski do TOnPZSiK, Kraków, 24 XI 1902 r., s. 103.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 103–104.

Zdarzały się wśród delegatów osoby, dla których praca na rzecz towarzystwa była rodzajem hobby, mimo to mogły się poszczycić prawdziwie profesjonalną wiedzą na temat zabytków swojego regionu. Dobrym przykładem może być postać Michała Rawicza Witanowskiego¹⁹⁸ z Kłodawy w guberni kaliskiej. Przeczytał on o powstaniu TOnPZSiK w czasopiśmie „Kraj” i w sierpniu 1901 r. napisał list, dopytując o szczegóły jego działalności¹⁹⁹. Był już wówczas członkiem Towarzystwa Numizmatyczno-Archeologicznego w Krakowie. Wydział zaproponował mu funkcję delegata, Witanowski zgodził się i został przedstawicielem na powiat kolski guberni kaliskiej, a w przypadku braku innych kandydatów gotowy był również nadzorować powiat łęczycki w tej samej guberni oraz powiat kutnowski w guberni warszawskiej. Płacił składki regularnie, a także polecił nowych członków²⁰⁰.

W jednym z listów podkreślał znaczenie działalności TOnPZSiK właśnie na terenie Królestwa Polskiego: „Szczególniej my tutaj odczuwamy brak jakiegokolwiek ochrony pamiątek przeszłości i jeżeli co się robi to dorywczo – jedynie z poczucia obowiązku synowskiego dla Matki naszej – bez spójni między dobrze myślącymi jednostkami”²⁰¹. Zaproponował także szczegółowy porządek, według którego delegaci powinni przeprowadzać inwentaryzację i sugerował stworzenie instrukcji, jak w uproszczony sposób konserwować zabytki, a nie tylko je inwentaryzować²⁰². Troszczył się o rozwój towarzystwa, nie tylko od strony merytorycznej, ale i organizacyjnej:

¹⁹⁸ Michał Rawita Witanowski herbu Rawicz (1858–1943), polski regionalista, krajoznawca i historyk, z zawodu farmaceuta. Autor prac z zakresu historii, archeologii i etnografii Wielkopolski, Małopolski i ziemii sieradzkiej. W latach 1880–1907 mieszkał w Kłodawie, gdzie prowadził aptekę i założył koło Macierzy Szkolnej. Autor wielu haseł w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, a także bibliografii wszystkich haseł tego dzieła zawierających informacje etnograficzne. Członek honorowy Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie, a także członek korespondencyjny Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu; por. *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938, s. 805; T. Epsztein, M. Raczkowski, A. Sznajpek, *Sylwetki ważniejszych autorów i współpracowników Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, w: *Od Słownika geograficznego Królestwa Polskiego do map topograficznych Wojskowego Instytutu Geograficznego*, red. T. Epsztein, Warszawa 2021, s. 263–264; https://pl.wikipedia.org/wiki/Micha%C5%82_Rawita_Witanowski (4 IX 2015).

¹⁹⁹ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Michał Rawicz Witanowski do Jerzego Mycielskiego, Kłodawa, gub. kaliska, 14 VIII 1901 r., s. 167.

²⁰⁰ *Ibidem*, Michał Rawicz Witanowski do Jerzego Mycielskiego, Kłodawa, gub. kaliska, 29 XII 1901 r., s. 171–174.

²⁰¹ *Ibidem*, Michał Rawicz Witanowski do Jerzego Mycielskiego, Kłodawa, gub. kaliska, 14 albo 19 XII [?] 1901 r., s. 155–156.

²⁰² *Ibidem*, Michał Rawicz Witanowski do Zarządu TOnPZSiK, Kłodawa, gub. kaliska, 23 X 1902 r., s. 397–398.

skrupulatnie rozliczał składki od pozyskanych przez siebie nowych członków i starał się proponować na delegatów ludzi nie tylko chętnych do działania, ale też posiadających niezbędną wiedzę (za jego przyczyną TOnPZSiK wystosowało m.in. zaproszenie do wspomnianego wyżej księdza Władysława Górzyńskiego, jednego z najbardziej aktywnych delegatów)²⁰³.

Jak już wspomniałam, TOnPZSiK chciało także poprzez swoich delegatów agitować Polaków mieszkających zagranicą. I tak np. w Paryżu czynnym delegatem towarzystwa został syn wieszczki Władysław Mickiewicz²⁰⁴. Wydaje się, że swoje obowiązki traktował nie tylko honorowo – udało mu się pozyskać kilku członków wśród polskiej emigracji oraz zasilić kasę towarzystwa zebranymi w Paryżu składkami²⁰⁵. Delegaci działali także w Wiedniu. Pełnienie tej funkcji zaproponowano m.in. inżynierowi Stanisławowi Rybickiemu, wówczas urzędnikowi w c.k. Ministerstwie Transportu (był technicznym delegatem ministerialnym dla nadzoru kolei państwowych na Morawach, Śląsku, w Galicji i Bukowinie), który później został dyrektorem Austriackiej Kolei Państwowej we Lwowie²⁰⁶. Uznał to za zaszczyt, tak odpisując: „Wielmożny Panie! Założenie Towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury o którym Wielmożny Pan byłeś łaskaw mnie zawiadomić listem z dnia 6 t.m., uważam za przedsięwzięcie prawdziwie patriotyczne za które winniśmy wdzięczność inicjatorom a w pierwszym rządzie Wielmożnemu Panu. Jeżeli zabytki sztuki i kultury są dla każdego narodu cennymi pamiątkami przeszłości, to nam są one tem cenniejsze, gdyż są jedynymi dotykalnymi pomnikami zgasłej świetności. Można je porównać z paroma starymi meblami, znajdującymi się w ubogim mieszkaniu rodziny, która pamiętała lepsze czasy i z czcią przechowuje skromny dobytek wyratowany z zamętu i ruiny...”²⁰⁷. Mimo tych szczytnych deklaracji nie wiadomo jednak, jak układała się dalsza współpraca z Rybickim, gdyż z kolejnego listu możemy się dowiedzieć, że mieszkający na stałe w Wiedniu urzędnik został poproszony o zostanie delegatem na ... Zakopane, w związku z czym sam zainteresowany zgłaszał poważne obiekcje²⁰⁸. Być może ta propozycja była pomyłką, jakich niestety

²⁰³ *Ibidem*, Michał Rawicz Witanowski do Jerzego Mycielskiego, Kłodawa, gub. kaliska, 23 IX 1902 r., s. 159–162.

²⁰⁴ *Ibidem*, Władysław Mickiewicz do Jerzego Mycielskiego, Paryż, 13 VI 1902 r., s. 245.

²⁰⁵ *Ibidem*, Władysław Mickiewicz do Jerzego Mycielskiego, Paryż, 26 VI 1903 r., s. 241.

²⁰⁶ S.M. Brzozowski, *Stanisław Rybicki*, w: IPSB, t. 33, 1991–1992, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/stanislaw-rybicki#> (15 IV 2021).

²⁰⁷ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Stanisław Rybicki do Jerzego Mycielskiego, Wiedeń, 10 I 1902 r., s. 275–276.

²⁰⁸ *Ibidem*, Stanisław Rybicki do Jerzego Mycielskiego, Wiedeń, 5 IV 1902 r., s. 279–280.

w tak szeroko zakrojonej działalności trudno było uniknąć, a może kolejnym przykładem bałaganu organizacyjnego, który wpływał zapewne na osłabienie skuteczności działania.

Jak już sygnalizowałam, stosunkowo najmniej delegatów i członków pochodziło z zaboru pruskiego. Jednym z nielicznych był hrabia Adam Sierakowski z Waplewa, ziemianin i znany działacz społeczny, jego majątek służył jako ośrodek polskiej kultury na Pomorzu²⁰⁹. Okazało się jednak, że miał problemy z opłacaniem składki członkowskiej. Prawdopodobnie otrzymał list wzywający do uregulowania zaległych wpłat za sześć lat, na który zareagował pewnym wzburzeniem. Stwierdził, że w ogóle nie przypomina sobie faktu przystąpienia do TOnPZSiK. Jeśli byłby dowód na to, że zapłacił, przystępując, gotów był uregulować należność za ostatnie dwa lata, resztę uważał bowiem za przedawnioną. Jeśliby jednak okazało się, że ani razu nie zapłacił, nie czuł się zobowiązany, aby płacić w ogóle. Jednocześnie jednak zapewniał, że cele towarzystwa wydają mu się „bardzo sympatyczne” i gotów był przystąpić do niego na nowo. Stawiał jednak pewne warunki: z uwagi na to, że jak sam przyznawał, należał do niezliczonej ilości towarzystw, nie był w stanie pamiętać o wszystkich terminach. Wobec tego oczekiwał, że zarząd TOnPZSiK będzie mu za każdym razem przypominał o uiszczeniu składki lub ewentualnie ścigał ją w formie zaliczki pocztowej. Na koniec listu dawał do zrozumienia, że ewentualne zaległości w opłatach członkowskich są wyłączną winą TOnPZSiK, ponieważ inne „prawidłowo prowadzone” towarzystwa same dbają o przypominanie swoim członkom o regulowaniu opłat²¹⁰. Powyższy list może być kolejnym dowodem, że towarzystwo założone przez Jerzego Mycielskiego, mimo posiadania wielu członków wywodzących się z najwyższych sfer, miało problemy ze ściąganiem składek. Być może faktycznie jedną z przyczyn były problemy organizacyjne.

Zdarzały się też przypadki, że osoba zainteresowana funkcją delegata sama zgłaszała się już z grupą pozyskanych członków, w przekonaniu o wielkim znaczeniu dla Polaków kwestii troski o zabytki – było tak zwłaszcza na terenie ziem zabranych. Jednym z takich delegatów był Wandalin Szukiewicz (1852–1919), archeolog, etnograf i działacz społeczny, aktywny na terenie ziem litewskich i białoruskich, stryjeczny brat

²⁰⁹ A. Chodubski, *Adam Sierakowski*, w: IPSB, t. 37, 1996–1997, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-sierakowski-1846-1912-podroznik-posel-do-parlamentu-rzeszy> (10 IX 2015).

²¹⁰ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Adam hr. Sierakowski do sekretarza TOnPZSiK, Waplewo, 17 X 1909 r., s. 677–679.

młodopolskiego pisarza i historyka sztuki Macieja Szukiewicza²¹¹. W styczniu 1902 r., tuż po otrzymaniu wiadomości o zawiązaniu się TOnPZSiK, napisał pełen entuzjazmu list, w którym nie szczędził słów uznania dla założycieli towarzystwa, podkreślając ważność dziedziny, którą miało się zajmować. Jednocześnie wyraził chęć zostania delegatem, chciał również zgłosić większą grupę osób z Wilna i guberni grodzieńskiej zainteresowanych ochroną polskich zabytków na tych terenach²¹². Przyjęty w poczet towarzystwa traktował swoje obowiązki bardzo poważnie.

W kolejnym liście przedstawił listę pięciu kandydatów na delegatów. Nie były to bynajmniej osoby przypadkowe, gdyż jak sam przyznał najpierw zbierał opinie na ich temat i sprawdzał ich kompetencje. Informował również, że w Wilnie „zawiązuje się coś w rodzaju Towarzystwa opieki nad miejscowymi zabytkami” i miał nadzieję, że dzięki tej inicjatywie tym więcej współpracowników znajdzie dla TOnPZSiK²¹³. W kolejnych latach nadal czynnie wspierał założone przez Mycielskiego towarzystwo: wpłacał składki, poszukiwał nowych członków, brał udział w badaniach zamku w Trokach, a szczegółowe sprawozdania z tej działalności były publikowane w wydawnictwach TOnPZSiK²¹⁴. Angażował się także w prace badawcze organizowane przez przedstawicieli TOnPZSiK przy innych zabytkach w Wilnie (m.in. konserwacja kościoła św. Michała)²¹⁵.

Powyższe przykłady korespondencji członków i delegatów nie wyczerpują oczywiście wszystkich zagadnień, ale dają w miarę pełny obraz trójzaborowej działalności. Jak już wspomniano, w korespondencji często pojawiają się informacje, które mogą świadczyć o pewnym bałaganie organizacyjnym, np. ksiądz Zdzisław Zakrzewski z Poznańskiego w czerwcu 1906 r. zgłosił chęć bycia członkiem i delegatem, zapłacił nawet składkę, a do października nie otrzymał żadnej odpowiedzi²¹⁶, Stanisław Tarnowski

²¹¹ M.M. Blombergowa, *Wandalin Szukiewicz*, w: PSB, t. 49, 2013–2014, s. 211–213.

²¹² ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Wandalin Szukiewicz do Jerzego Mycielskiego, Wilno, 29 I 1902 r., s. 323–324.

²¹³ *Ibidem*, Wandalin Szukiewicz do Jerzego Mycielskiego, Wilno, 6(19) IV 1902 r., s. 189–191.

²¹⁴ M.M. Blombergowa, *Wandalin Szukiewicz. Syn Ziemi Lidzkiej – badacz i społecznik (1852–1919)*, Warszawa–Lida 2010, http://pawet.net/files/w_szukiewicz.pdf (13 IX 2015), s. 43.

²¹⁵ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Protokół V Walnego Zgromadzenia TOnPZSiK, 10 III 1906 r., b.p.

²¹⁶ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/6, Ks. Zdzisław Zakrzewski do Wydziału TOnPZSiK, Golejewko, parafia Chajno (Rawicz) [Poznańskie], 30 X 1906 r., s. 543[?], por. też *ibidem*, Ks. Zdzisław Zakrzewski do [Wydziału TOnPZSiK], Golejewko, p[arafia] Chajno, powiat Rawicz (Poznańskie), b.d., s. 545–547.

z majątku Turczyńce w odpowiedzi na upomnienia tłumaczył, że poleceni przez niego członkowie nie płacą składek nie z jego winy, gdyż przeszło dwa lata wcześniej wysłał do towarzystwa książeczkę z kwitami dla sprawdzenia rachunków i w dalszym ciągu nie otrzymał jej z powrotem²¹⁷. Podobne przykłady można by mnożyć. Być może przy nieco lepszej organizacji dałoby się osiągnąć znacznie więcej, zwłaszcza że członkowie i delegaci w większości należeli do elity społeczeństwa, a więc dysponowali odpowiednimi środkami dla realizacji nawet bardzo ambitnych celów zmierzających do ochrony polskich zabytków.

Analizując chociażby książki adresowe członków TOnPZSiK, można stwierdzić, że wśród zamiejscowych członków przeważają przedstawiciele arystokracji, ziemiaństwa, inteligencji (lekarze, prawnicy, literaci, profesorowie, artyści), pojawiają się też (choć w mniejszej liczbie) przedstawiciele lokalnych elit, np. nauczyciele, księża czy aptekarze²¹⁸. Należy też nadmienić, że jeśli chodzi o członków zamiejscowych i delegatów to poza Galicją najwięcej ich pochodziło z Królestwa Polskiego i obszaru ziem zabranych, kilku korespondentów towarzystwo znalazło także w zaborze pruskim²¹⁹.

Biorąc jednak pod uwagę powyższe zastrzeżenia dotyczące problemów ze sprawnym administrowaniem, należy podkreślić, że TOnPZSiK odniosło kilka spektakularnych sukcesów, przedstawianych w publikowanych rokrocznie drukowanych sprawozdaniach z działalności, a można tu wymienić chociażby wspomniane wcześniej uratowanie zamku w Trokach, restaurację kościoła św. Michała w Wilnie i epitafiów biskupów krakowskich w klasztorze franciszkanów czy zabezpieczenie ruin zamku zwanego Kamieniec w Odrzykoniu. Nie można także zapomnieć o zasługach dla samego Krakowa. We współpracy z innymi krakowskimi towarzystwami udało się uratować zabytkowe zabudowania wokół kościoła św. Idziego²²⁰.

Nieco bardziej skomplikowana jest historia obrony innego ważnego zabytku krakowskiego – pałacu „Pod Krzysztoforą”, który bez osobistej

²¹⁷ *Ibidem*, Stanisław Tarnowski do Wydziału TOnPZSiK, Turczyńce, p[arafia] Satanów, gub. podolska, 16 XI 1906 r., b.p.

²¹⁸ Por. ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/7, Księga teleadresowa członków TOnPZSiK za 1903 r.; ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/8, Alfabetyczny wykaz członków z potwierdzeniem wpłat składek i odbiorem wydawnictw (1908–1923).

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Por. ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/4.3/26, Korespondencja w sprawie ratowania zabytkowych zabudowań koło kościoła św. Idziego w Krakowie, 1906 r.

interwencji prezesa Jerzego Mycielskiego zapewne by nie przetrwał. Kiedy w 1912 r. ten znajdujący się przy Rynku Głównym budynek przeszedł na własność spółki budowlanej, która zamierzała go wyburzyć, TOnPZSiK energicznie przystąpiło do działań w celu ochrony tego zabytku. Jeden z członków towarzystwa – historyk sztuki Franciszek Klein – poświęcił pałacowi specjalne, bogato ilustrowane wydawnictwo, w którym podkreślał nie tylko wartość artystyczną tego zabytku, ale również jego znaczenie dla dziedzictwa narodowego: „W każdym kraju istnieją budowle, które tworzą nienaruszalną własność całego społeczeństwa. Są one związane z historią miasta, z jego sztuką i kulturą tak silnie, że stanowią żywy dokument przeszłości tego narodu. Uświęcone tradycją historii, otoczone ogólnym poszanowaniem – budowle takie trwają przez długie wieki, niewiele się zmieniając. Do takich nienaruszalnych własności narodu należy właśnie pałac «pod Krzysztofory» w Krakowie”²²¹. Klein negocjował także opinie spółki budowlanej, która najwyraźniej liczyła na duże zyski po wyburzeniu pałacu, stwierdzając, że „pałac «pod Krzysztofory», największy i najokazalszy dom starego Krakowa, jako zabytek przeszłości wyjątkowego dla narodu znaczenia, musi być utrzymanym w całości, a przy jego restauracji, której tylko wybitny talent fachowy może dokonać, powołane czynniki winny dołożyć wszelkich starań, by monumentalny charakter tego pomnika w niczem nie ucierpiał”²²².

W 1914 r. los słynnego zabytku zawisł jednak na włosku, ponieważ władze miejskie wydały w końcu zgodę na jego wyburzenie. W ostatnim momencie pomogła osobista interwencja Jerzego Mycielskiego u następcy tronu Franciszka Ferdynanda, który zabronił zburzenia zabytku²²³. U genezy bliskich relacji prezesa TOnPZSiK i następcy tronu miała ponoć leżeć pewna przysługa: oto hrabia Mycielski, zapalony genealog, pomógł udowodnić szlacheckie pochodzenie małżonki następcy tronu – hrabianki Zofii von Chotek²²⁴.

W czasie I wojny światowej TOnPZSiK nie zawiesiło całkowicie działalności, ale nawet w tych trudnych warunkach starało się działać na rzecz ochrony polskich zabytków, których niestety działania wojenne nie omijały. Już w 1916 r., po rocznej przerwie, zorganizowano walne zgromadzenie członków, na którym podjęto kwestię strat wojennych i konieczność

²²¹ F. Klein, *Pałac „Pod Krzysztofory” w Krakowie*, Kraków 1914, s. 3.

²²² *Ibidem*, s. 32.

²²³ F. Klein, *Notatnik krakowski...*, s. 12–14.

²²⁴ *Ibidem*, s. 60–61.

ratowania polskiego dziedzictwa kulturalnego²²⁵. Towarzystwo próbowało zbierać fundusze na ratowanie zabytków wśród społeczeństwa, a ponieważ nie przynosiło to wymiernych rezultatów, przygotowano stosowną odezwę do Komitetu Narodowego Polskiego w Paryżu, również jednak bez większego efektu. Starano się podjąć także działania praktyczne: jak ratowanie zniszczonej kolegiaty w Wiślicy czy inwentaryzacja dzwonów zarekwirowanych przez władze austriackie²²⁶.

Po I wojnie światowej TOnPZSiK nie działało już tak prężnie i energicznie, a liczba członków zmalała. Protokoły walnych zgromadzeń²²⁷ oraz posiedzeń Wydziału²²⁸ kończą się na 1923 r., ale wydaje się, że w istocie towarzystwo działało do śmierci swojego prezesa i założyciela w 1928 r.²²⁹

Wydaje się, że zamierzona w programie towarzystwa działalność ponad zaborowa udała się jedynie częściowo, ale biorąc pod uwagę sytuację polityczną i tak należy uznać ją za duży sukces. Elitarność mogła utrudniać rozpropagowanie idei i działalności towarzystwa w szerszych kręgach społecznych, co z kolei nie ułatwiało realizacji zadań statutowych. Z drugiej jednak strony najbardziej wpływowa część społeczeństwa została zaznajomiona z celami i ideami, jakie przyświadczały działalności TOnPZSiK. Ciężka praca pasjonatów historii sztuki czy archeologii przyczyniła się do inwentaryzacji cennych zabytków polskiej kultury i sztuki, a tym samym często do ich uratowania. Trzeba podkreślić, że było to pierwsze towarzystwo o takim profilu założone na ziemiach polskich. Warszawskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości, wzorujące się na krakowskim, powstało w 1906 r., a dziesięć lat później zawiązało się Lwowskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury (którego statut opierał się niemal całkowicie na dokumencie założycielskim TOnPZSiK).

Co warto podkreślić, mimo że towarzystwo założone przez Jerzego Mycielskiego straciło część swoich członków i delegatów z zaboru rosyjskiego po powołaniu do życia swojego warszawskiego odpowiednika,

²²⁵ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Protokół XIV Walnego Zgromadzenia TOnPZSiK, 19 II 1916 r., b.p.

²²⁶ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/11, Protokoły i sprawozdania z działalności Towarzystwa i podróży służbowych członków delegowanych przez Wydział, Sprawozdanie z działalności TOnPZSiK za lata 1916–1919.

²²⁷ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Księga Protokołów Walnych Zgromadzeń TOnPZSiK.

²²⁸ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/10, Księga protokołów z posiedzeń Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury w Krakowie.

²²⁹ Por. ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/1/2, Rejestracja TOnPZSiK po I wojnie światowej.

nigdy nie traktowało tego towarzystwa jako konkurencji. Podejmowano także próby współpracy ponad zaborczymi granicami. W dokumentach TOnPZSiK zachował się brulion listu do TOnZP, który miał być rodzajem sprawozdania z dotychczasowej działalności w Królestwie Polskim i na Litwie, a w jego podsumowaniu padają znamienne słowa: „Obraz ten świadczy jednak, żeśmy nie odgradzali się kordonem granicznym a może być również zadatkami intensywniejszej pracy na przyszłość. Do tego wniosku ośmiela nas między innymi także i tak życzliwa odpowiedź Szanownego Wydziału, która pragniemy, aby się stała podstawą do dalszego wspólnego działania obu Towarzystw”²³⁰. Zatem utworzenie TOnZP nie przekreśliło działalności TOnPZSiK w zaborze rosyjskim, gdzie jego przedstawiciele nadal usiłowali inwentaryzować i w miarę możliwości zabezpieczać zabytki polskiej kultury i sztuki. Wydaje się, że oceniając osiągnięcia tego krakowskiego towarzystwa i podziwiając zapał, z jakim niektórzy delegaci przystępowali do swojej misji, traktując ją w oczywisty sposób jako patriotyczny obowiązek, nie można zapominać, że tłem dla tych postaw był toczący się wśród elity intelektualnej od dłuższego czasu dyskurs wokół takich pojęć jak kultura i sztuka narodowa, a polskie zabytki były przecież nieodłączną częścią dziedzictwa narodowego. Nie tylko pamiątkami po chwalebnej przeszłości, ale często także nieodłącznym elementem koncepcji stylu narodowego, który miał należeć już do przyszłości.

Można chyba uznać, że ta w gruncie rzeczy pionierska działalność TOnPZSiK i próba ponad zaborowego porozumienia elit w imię wyższych wartości nie jest w literaturze przedmiotu wystarczająco doceniona i stąd chyba tym bardziej warta przypomnienia.

2.5. Lwowskie towarzystwa kulturalno-społeczne

Wszystkie omawiane wyżej krakowskie towarzystwa kulturalno-społeczne powiązane były siecią wzajemnych zależności. W ich władzach często zasiadały te same osoby. Aktywnych działaczy z różnych towarzystw, a tak naprawdę często z jednego środowiska, zwykle łączyły więzi przyjaźni. Ułatwiało to zapewne współdziałanie w najbardziej newraligicznych

²³⁰ ANK, TOnPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/11, Protokoły i sprawozdania z działalności Towarzystwa i podróży służbowych członków delegowanych przez Wydział, Sprawozdanie z działalności TOnPZSiK w Królestwie Polskim i na Litwie, brulion listu skierowanego prawdopodobnie do TOnZP, b.d., b.p.

kwestiach, co dawało większą siłę w rozmowach z władzami miejskimi. Wydaje się natomiast, że podobne interakcje na taką skalę nie zachodziły wśród członków lwowskich towarzystw o podobnym charakterze. Lwów był wówczas administracyjną i polityczną stolicą Galicji. Życie intelektualne i kulturalno-społeczne kwitło, o czym może świadczyć chociażby mnogość podejmowanych inicjatyw. Lwowskie towarzystwa obejmowały praktycznie wszystkie dziedziny życia, jednak wydaje się, że na polu ochrony dziedzictwa narodowego pozostawały nieco w tyle za krakowskimi, od których często przejmowano wzory organizacyjne, o czym przekonamy się w dalszej części tego podrozdziału. W kilku wypadkach to jednak właśnie stołeczny Lwów stał się siedzibą pionierskich na gruncie polskim towarzystw, które po odzyskaniu niepodległości zyskały ogólnopolski charakter. Towarzystwa te są co prawda dobrze znane i istnieje literatura przedmiotu omawiająca szczegółowo ich funkcjonowanie, ale z uwagi na ich znaczenie dla dyskursu wokół kultury i sztuki narodowej poniżej przedstawię krótko najważniejsze elementy ich działalności.

2.5.1. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza

Można się zastanawiać nad celowością umieszczenia w tym rozdziale tego powstałego w 1886 r. towarzystwa. Jest niewątpliwie jedynym o profilu literackim spośród wszystkich omawianych w tej części pracy. Nie można jednak nie docenić jego wkładu w ochronę i upowszechnianie dziedzictwa narodowego, za które już wówczas uważano spuściznę Adama Mickiewicza i literacki dorobek romantyzmu. Genezy lwowskiego Towarzystwa Literackiego można się zapewne doszukiwać w recepcji twórczości wieszczka, którego dzieła w sytuacji narodu bez własnego państwa nabierały szczególnego znaczenia, a popularność obchodów różnych mickiewiczowskich rocznic z roku na rok rosła²³¹. Nie zawsze jednak ten zapał szedł w parze z gruntowną znajomością twórczości poety i jego życia, które stawało się powoli narodową legendą. Niepokoiło to literaturoznawców, którzy dostrzegali potrzebę krytycznego wydania dzieł Mickiewicza i zorganizowania specjalistycznej biblioteki.

Inicjatorami zawiązania Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza byli historyk literatury i nauczyciel gimnazjalny Józef Tretiak²³²

²³¹ S. Fita, D. Świerczyńska, *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 1886–2006*, Wrocław 2006, s. 10–11.

²³² Józef Tretiak (1841–1923), historyk literatury, krytyk literacki, prof. zw. na UJ (od 1894), członek AU, wielbiciel twórczości Mickiewicza.

oraz kustosz Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, poeta i eseista Władysław Bełza (1847–1913)²³³. W okresie formacyjnym grono skupione wokół inicjatorów omawiało dwie różne wizje działalności. Zastanawiano się, czy towarzystwo ma mieć przede wszystkim naukowy charakter i skupiać jedynie badaczy i wydawców dzieł Mickiewicza, czy też powinno położyć nieco większy nacisk na popularyzację wiedzy o wieszczu wśród szerszej publiczności, np. poprzez organizację odczytów popularnonaukowych. Ostatecznie przeważyła jednak pierwsza koncepcja i w początkowym okresie działalności towarzystwo miało bardzo elitarny charakter²³⁴. W akcie założycielskim i pierwszym statucie z 1886 r. jako główne cele działalności wymieniano m.in.: „1. Zbieranie i porządkowanie materiałów odnoszących się do pism i życia tego największego poety naszego, do wszystkich jego stosunków, a wreszcie do całego ruchu umysłowego, którego on był głównym przedstawicielem. 2. Rozjaśnianie tych pism i tego żywota, znaczenie poety dla społeczeństwa, jego stanowiska w literaturze polskiej, jego stosunku do swoich i obcych pisarzy. 3. Rozpowszechnianie dzieł poety i w ogóle krzewienie czci dla niego i jego poezji”²³⁵.

Zadanie upowszechniania twórczości poety i znalezienie szerszego społecznego poparcia było jednak sprzeczne ze ściśle naukowym i elitarnym charakterem towarzystwa, który chcieli utrzymać jego twórcy. W myśl statutu członkiem czynnym mógł bowiem zostać jedynie historyk literatury znany ze swoich prac dotyczących epoki Mickiewicza, członkiem wspierającym zaś każdy miłośnik literatury, który przekazał jednorazowo znaczący datek bądź zobowiązał się do płacenia składki rocznej w wysokości 5 zł. Nie może więc dziwić, że w pierwszych latach istnienia towarzystwo skupiało jedynie 36 członków zwyczajnych i 54 wspierających²³⁶. Jeśli chodzi o pierwszą kategorię byli to przede wszystkim znani badacze Mickiewicza ze Lwowa, Krakowa, Królestwa Polskiego i zagranicy, w drugiej można odnaleźć przedstawicieli arystokracji, finansistów, prawników, lekarzy, profesorów uniwersyteckich, a także księgarzy²³⁷. W pierwszych latach działalności skupiono się przede wszystkim na wydawaniu „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rozpoczęto także prace nad opracowaniem pełnej bibliografii mickiewiczowskiej, nie zapominano

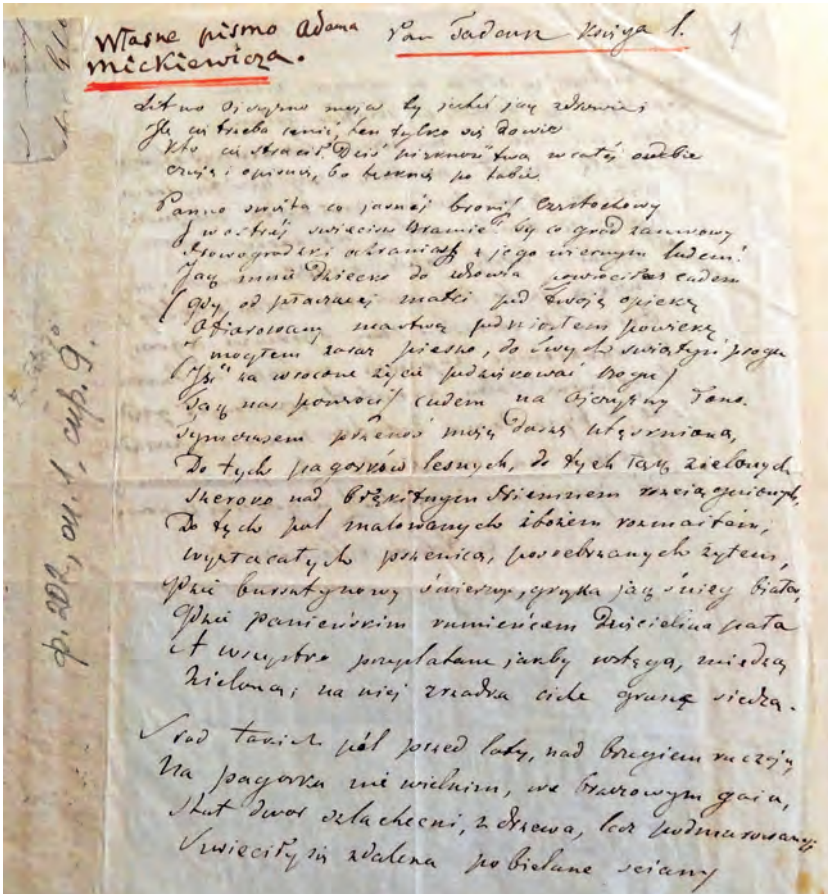
²³³ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 14.

²³⁴ *Ibidem*, s. 14–15.

²³⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 15.

²³⁶ *Ibidem*, s. 16.

²³⁷ *Ibidem*, s. 17.



87. Autograf Adama Mickiewicza (początek ks. I Pana Tadeusza) w zbiorach Towarzystwa Literackiego we Lwowie; CDIAUL, f. 202, op. 1, spr. 9, arkusz 1, fot. A. Sznapik

o gromadzeniu zbiorów bibliotecznych, rozpoczęto też wieloletnią, jak się później okazało, edycję krytyczną dzieł wieszcz²³⁸.

Prezes towarzystwa prof. Roman Pilat²³⁹ dążył do tego, aby kierowane przez niego stowarzyszenie utrzymywało się wyłącznie ze składek członkowskich, co przy jednoczesnym elitarnym i wysoce specjalistycznym profilu działalności powodowało ciągły niedobór środków finansowych na statutową działalność. Towarzystwo nie mogło również liczyć

²³⁸ *Ibidem*, s. 19–22.

²³⁹ Roman Pilat (1846–1906), historyk literatury, prof. i rektor Uniwersytetu Lwowskiego, członek AU, jeden z założycieli i prezes Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, a także członek Towarzystwa Historycznego; por. A. Hutnikiewicz, *Roman Pilat*, w: PSB, t. 26, 1981, s. 231–233.

na hojność bogatych darczyńców, ponieważ jego działalność była wówczas niemal zupełnie nieznaną. Z inicjatywy Pilata powstało więc Kółko Mickiewiczowskie, które miało za zadanie zainteresować szersze grono lwowskiej inteligencji działalnością towarzystwa. Jak się jednak okazało w praktyce, również ono miało bardzo elitarny charakter – było to grono dobrych znajomych, powiązanych wzajemnymi relacjami przyjacielskimi, do którego niechętnie dopuszczano nowe osoby, a zebrania miały przede wszystkim charakter towarzyski²⁴⁰.

Wydaje się, że dopiero organizacja obchodów jubileuszowych w stulecie urodzin Adama Mickiewicza w 1898 r. pozwoliła szerszemu ogółowi zapoznać się z działalnością Towarzystwa Literackiego. Jego działacze postanowili bowiem nie tylko uczcić okrągłą rocznicę w sposób naukowy, publikując m.in. specjalny numer „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, ale również biorąc udział w bardziej popularnych obchodach, których kulminacją nastąpiła we Lwowie 21 i 22 maja 1898 r.²⁴¹ Uroczystości obejmowały m.in. uroczystą akademię połączoną z koncertem, powołanie komitetu budowy pomnika Mickiewicza we Lwowie, mszę świętą, po której ruszył mickiewiczowski pochód z udziałem ok. 10 tys. ludzi (wśród których byli również przedstawiciele Towarzystwa Literackiego), wiec z okolicznościowymi przemówieniami, a także specjalne wieczorki zorganizowane w lwowskich szkołach²⁴². Towarzystwo uczestniczyło też w inicjatywach popularyzatorskich związanych z obchodami rocznicowymi, jak wydanie broszurki zawierającej życiorys Mickiewicza rozdawanej za darmo wśród osób biorących udział w obchodach na terenie całej Galicji oraz publikacja portretu wieszca z umieszczonymi na odwrocie krótkimi informacjami biograficznymi i cytatami z wybranych utworów – pamiątka ta była rozdawana wśród dzieci szkolnych w miastach i na wsiach.

Być może współorganizacja obchodów jubileuszu mickiewiczowskiego, które przybrały tak masowy i popularny charakter, przyczyniła się również do intensyfikacji rozbieżności dotyczących koncepcji dalszej działalności towarzystwa. Na zebraniach Wydziału pojawiały się nowe pomysły, które koncentrowały się przede wszystkim na rozszerzeniu zakresu zainteresowań i zmianie profilu wydawanego czasopisma, tak, aby obejmowało całą epokę romantyzmu. Argumentowano, że elitarny charakter nie pozwala uzyskać szerszego grona członków i sympatyków, a to z kolei sprawia,

²⁴⁰ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 22–25.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 25.

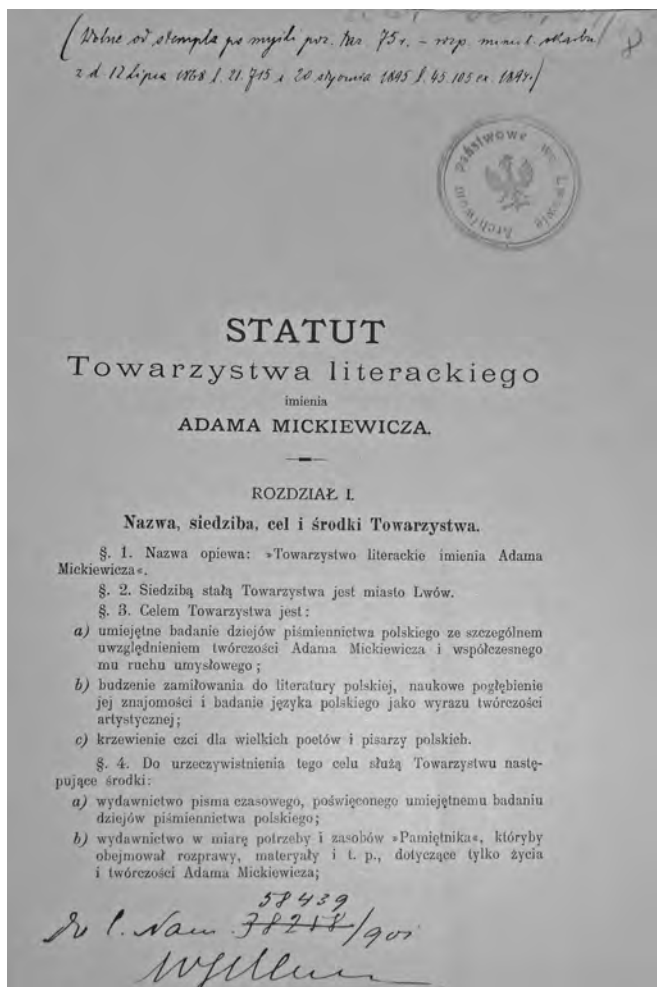
²⁴² *Ibidem*, s. 26.



88. Pomnik Adama Mickiewicza we Lwowie powstały według projektu Antoniego Popiela w 1904 r., widok współczesny; fot. A. Sznapić

że finansowe podstawy działalności są zagrożone i nie wystarcza środków na realizację statutowych celów (jak chociażby edycja dzieł patrona)²⁴³. Wśród członków towarzystwa coraz popularniejszy stawał się pogląd lwowskich kół naukowych o konieczności możliwie szerokiego upowszechniania wiedzy uniwersyteckiej w sposób przystępny, zrozumiwały także dla mniej wyrafinowanych odbiorców. Wreszcie istotne znaczenie miała zmiana pokoleniowa wśród czynnych członków – dla młodszej generacji to Słowacki był przede wszystkim obiektem kultu i wieszczem narodowym. Spowodowało

²⁴³ *Ibidem*, s. 29–30.



89. Statut Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza we Lwowie, 1901 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1278, arkusz 8, fot. A. Sznepik

to dużą zmianę w organizacji i działalności towarzystwa. Dotychczasowy prezes i jeden z założycieli Roman Pilat ustąpił ze stanowiska, a nowym przewodniczącym został Wilhelm Bruchnalski.

W 1901 r. uchwalono nowy statut, który przynosił istotne zmiany. Zgodnie z § 3 celem towarzystwa miało być od teraz „a) umiejętne badanie dziejów piśmiennictwa polskiego ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Adama Mickiewicza i współczesnego mu ruchu umysłowego; b) budzenie zamięłowania do literatury polskiej, naukowe pogłębienie jej znajomości i badanie języka polskiego jako wyrazu twórczości artystycznej;

c) krzewienie czci dla wielkich poetów i pisarzy polskich”²⁴⁴. Nowy statut przewidywał również różnicę w sposobach realizacji zamierzonych celów, odtąd miały to być: „a) wydawnictwo pisma czasowego, poświęconego umiejętnemu badaniu dziejów piśmiennictwa polskiego; b) wydawnictwo w miarę potrzeby i zasobów «Pamiętnika», który by obejmował rozprawy, materiały i t.p., dotyczące tylko życia i twórczości Adama Mickiewicza; c) wydanie krytyczne dzieł wybitnych pisarzy polskich, przede wszystkim Adama Mickiewicza; d) przedsięwzięcie i podejmowanie innych wydawnictw naukowych z zakresu dziejów piśmiennictwa polskiego, o ile pozwolą na to zasoby pieniężne Towarzystwa; e) utworzenie księgozbioru, który by obejmował wszelkiego rodzaju materiały drukowane i opracowania, odnoszące się do dziejów piśmiennictwa polskiego oraz archiwum, które by gromadziło materiały rękopiśmienne; f) urządzenie literackich spotkań członków Towarzystwa, odczytów publicznych i obchodów uroczystych ku czci wielkich pisarzy; g) zakładanie i popieranie w innych miejscowościach kraju oddziałów, które będą pracowały dla celu, określonego w § 3., a rządzić się będą osobnym regulaminem, zatwierdzonym przez Wydział Towarzystwa”²⁴⁵.

Jak widać z zacytowanych wyżej paragrafów, życie i twórczość patrona towarzystwa miały być odtąd jedynie jednymi z wielu przedmiotów zainteresowania, chociaż oczywiście ciągle najważniejszymi. Istotna stała się także popularyzacja działalności towarzystwa, które nie miało być już tylko i wyłącznie elitarnym gronem specjalistów zajmujących się naukowo wyłącznie spuścizną jednego poety. O pewnej demokratyzacji świadczy również § 6, który zakładał, że członkiem zwyczajnym towarzystwa „może zostać każdy badacz dziejów piśmiennictwa polskiego lub miłośnik literatury polskiej”²⁴⁶. Tym samym grono straciło swój *stricte* naukowy charakter stowarzyszenia profesjonalistów, o co tak zabiegał jego pierwszy prezes. Po pewnych trudnościach organizacyjno-finansowych w 1902 r. udało się wydać pierwszy numer nowego „Pamiętnika Literackiego”, który miał odtąd ukazywać się jako kwartalnik. Czasopismo otrzymywali nie tylko wszyscy członkowie towarzystwa, ale także biblioteki naukowe oraz różne instytucje i stowarzyszenia zarówno w samej Galicji, jak i w pozostałych zaborach oraz zagranicą. Co warte podkreślenia, również niektóre szkoły

²⁴⁴ Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego (dalej: DALO), Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1278, Statut Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Lwów, 1901 r., s. 2.

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 1–2.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 2.

średnie w Galicji udostępniały „Pamiętnik Literacki” swoim uczniom²⁴⁷. W zbiorach archiwalnych towarzystwa można znaleźć obfitą korespondencję z różnymi organizacjami zarówno z Galicji, jak i z odległych terenów monarchii habsburskiej (Praga, Wiedeń, Czerniowce, Lublana), które zabiegały o otrzymanie kolejnych numerów pisma, chwając na ogół jego wysoki poziom. Często zdarzało się, że mniej zamożne szkoły czy instytucje polskie o charakterze edukacyjnym prosiły (i zwykle otrzymywały) jego darmową prenumeratę. Prośby te motywowano na ogół potrzebą popularyzacji wśród uczniów polskiej literatury, jako istotnej części dziedzictwa narodowego. Przykładem może być list dyrekcji polskiego prywatnego gimnazjum w Zbarażu do Wydziału towarzystwa z 1913 r., w którym argumentowano: „Miasto Zbaraż niegdyś silna twierdza, o której potężne mury rozbiły się fale barbarzyńskie i dziś jeszcze dla polskości nie straciła swego znaczenia. Najdalej bowiem na wschód wysunięty jest tamą wstrzymującą zapędy Rusińskie, które z coraz większą siłą przelewają się nie tylko na Galicji Wschodniej ale nawet i Zachodniej. By jednak Zbaraż spełniał rzeczywiście swe zadania, musi ta polska twierdza mieć głębokie i silne podstawy, przede wszystkim duchowe”²⁴⁸. Podkreślono, że gimnazjum stara się prowadzić aktywną polską agitację narodową, ale dysponuje niestety niewielkimi środkami finansowymi, a wydawnictwa towarzystwa byłyby tu bardzo pomocne.

Wspomniałam już, że publikacje lwowskiego Towarzystwa Literackiego przekraczały zaborcze kordony. Największe problemy z kolportażem były jednak w Warszawie i na terenie całego Królestwa Polskiego. Część nakładu przeznaczona do rozprowadzenia w zaborze rosyjski podlegała oficjalnej cenzurze, która pewne teksty wykreślała, pozostałe (ok. 100 egz.) kolportowano w Kongresówce nielegalnie²⁴⁹. Tymczasem liczba członków towarzystwa, a tym samym stałych odbiorców pisma stale rosła, osiągając u progu I wojny światowej poziom 340 osób, z czego połowa rezydowała we Lwowie, ok. 40 osób w Krakowie, kilkanaście w Warszawie, kilka w zaborze pruskim i kilkanaście poza granicami ziem polskich²⁵⁰. Mimo znacznej liczby członków towarzystwo nadal borykało się jednak z problemami finansowymi, ponieważ składki (zwłaszcza spoza terenu Galicji) napływały

²⁴⁷ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 34–35.

²⁴⁸ Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (dalej: CDIAUL), Pisma różnych towarzystw i wydawnictwa, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, f. 202, op. 1, spr. 58.

²⁴⁹ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 35–36.

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 36.

nieregularnie. Mimo to starano się kontynuować edycję dzieł Mickiewicza, a także podjęto próbę (niestety nieudaną) zorganizowania zbiórki pieniędzy na wykupienie domu w Konstancynie, w którym zmarł. Do sukcesów można za to zaliczyć uruchomienie z inicjatywy Tadeusza Piniego²⁵¹ zamiejscowej filii w Tarnowie, która długo jednak nie przetrwała.

W 1905 r. działalność towarzystwa została zakłócona przez ostry konflikt wewnętrzny, który poprzez swoje upublicznienie przysporzył mu dużego rozgłosu. Przyczyną gwałtownej polemiki było wydane w 1904 r. dwutomowe opracowanie jednego z założycieli towarzystwa, Józefa Tretiaka pt. *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*. Książka napisana przez miłośnika Mickiewicza zawierała dużo krytycznych wobec Słowackiego ocen, przypisując mu egoizm, chęć sławy i pozerstwo. Pozycja ta była szeroko komentowana i zebrała sporo krytycznych recenzji, nie zawsze jednak rzeczowych i merytorycznych. Dla młodszego pokolenia, które czciło przede wszystkim Słowackiego, był to złośliwy pamflet, natomiast krakowska Akademia Umiejętności, której Tretiak był członkiem, wyróżniła tę publikację nagrodą. Na nadzwyczajnym walnym zgromadzeniu w maju 1905 r. jeden z członków zgłosił projekt uchwały, niekonsultowany wcześniej z większością Wydziału, o protestowującej przyznaniu przez Akademię nagrody Tretiakowi. Mimo protestu obecnego wówczas wiceprezesa Józefa Kallenbacha²⁵², większością głosów uchwalono tę rezolucję²⁵³. Odcinając się od tej decyzji, część Wydziału zrezygnowała z piastowanych funkcji, co ogłoszono na łamach prasy. Efektem były wiece i protesty, w których licznie brała udział młodzież studencka, wyrażając poparcie dla uchwały oraz krytykując Tretiaka i Akademię za uwłaczanie pamięci narodowego wieszcza. Na kolejne nadzwyczajne walne zebranie przybyła liczna grupa członków zamiejscowych, którzy wraz z częścią Wydziału zgłosili projekt kolejnej uchwały, podpisanej przez 32 osoby (wybitnych przedstawicieli humanistyki), zakładającej anulowanie poprzedniej w imię obrony godności nauki, której jak pisano „spraw większością głosów pod żadnym warunkiem i w żadnej okoliczności rozstrzygać nie wolno”²⁵⁴. Ponieważ uchwała ta przepadła w głosowaniu,

²⁵¹ Tadeusz Pini (1872–1937), historyk literatury, krytyk i wydawca, w kolejnych latach sekretarz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i redaktor naczelny „Pamiętnika Literackiego”.

²⁵² Józef Kallenbach (1861–1929), prof. historii literatury polskiej na Uniwersytecie Lwowskim i UJ, znawca epoki romantyzmu i literatury staropolskiej.

²⁵³ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 38–39.

²⁵⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 40.

po dramatycznej dyskusji podpisani pod nią członkowie postanowili na znak protestu wystąpić z towarzystwa, nowym prezesem został zaś Ludomił German²⁵⁵, a jego zastępcą Wiktor Hahn²⁵⁶.

Po znaczącym odpływie członków i szczupieniu wpływów finansowych towarzystwo próbowało w dalszym ciągu prowadzić działalność statutową, było to jednak w znacznym stopniu utrudnione. Dzięki zdolnościom dyplomatycznym nowego prezesa udało się jednak jakoś załagodzić ten ostry spór. Walne zgromadzenie w 1908 r. German otwierał przemówieniem, które miało ostatecznie pogodzić zwaśnione strony i otworzyć niejako nowy rozdział działalności: „Okres ten był dla Towarzystwa bardzo przykry i trudny, między członkami Towarzystwa ujawniła się znaczna różnica zdań, co pociągnęło za sobą wystąpienie części członków. W ciągu trzech lat nieporozumienie zostało złagodzone, gdyż przekonano się, iż nikogo nie chciano dotknąć, a tem bardziej nie chciano ubliżyć Akademii Umiejętności. Obustronna dobra wola sprawiła, że różnice poczęły się zacierać, członkowie, którzy wystąpili, poczęli wspierać Towarzystwo, bądź swem współpracownictwem, bądź środkami pieniężnym [...], a ostatnio znowu przystąpili do Towarzystwa. Rozdźwięk minął, a wspólna praca działalność Towarzystwa niewątpliwie podniesie i znacznie rozszerzy”²⁵⁷. Symbolem zgody miał być także nowy skład Wydziału: prezesem został Józef Kallenbach, a wiceprezesem Wiktor Hahn.

Wydaje się, że do tego zjednoczenia przyczyniła się zbliżająca się setna rocznica urodzin Juliusza Słowackiego w 1909 r. i wspólne zaangażowanie w przygotowanie uroczystych obchodów. Już jesienią 1908 r. podjęto działania w celu ufundowania pomnika poety, a od początku 1909 r. rozpoczął się cykl prelekcji, wykładów, wieczornic, w których uczestniczyli i współorganizowali członkowie towarzystwa. Hahn opracował popularną broszurę z życiorysem Słowackiego, a razem z Bronisławem Gubrynowiczem przygotował pierwsze krytyczne wydanie jego dzieł²⁵⁸. W październiku 1909 r. nastąpiła kulminacja obchodów, odbył się wówczas Zjazd Historyczno-Literacki poświęcony Słowackiemu, w którym wzięli

²⁵⁵ Ludomił German (1851–1920), wówczas krajowy inspektor szkolny, krytyk literacki, dramatopisarz, działacz społeczny, poseł na Sejm Krajowy.

²⁵⁶ Wiktor Hahn (1871–1959), historyk literatury, bibliograf, prof. Uniwersytetu Lwowskiego, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, UW; wybitny znawca twórczości Juliusza Słowackiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego.

²⁵⁷ CDIAUL, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, f. 202, op. 1 spr. 16, Księga Walnych Zgromadzeń 1907–1920, Protokół zwyczajnego walnego zgromadzenia, 11 IV 1908 r., s. 4.

²⁵⁸ S. Fita, D. Świerczyńska, *op. cit.*, s. 44–45.

udział badacze zarówno z terenu Galicji, jak i z innych zaborów. Trzy lata później przypadała z kolei setna rocznica urodzin trzeciego wieszczka, Zygmunta Krasińskiego. Towarzystwo ponownie włączyło się w organizację uroczystych obchodów rocznicowych, zarówno poprzez wydanie specjalnego numeru „Pamiętnika Literackiego”, jak i biorąc udział w specjalnych akademiach, a także przygotowując wykłady popularyzatorskie wygłaszane przez swoich członków. Prezes Kallenbach uważał, że poza szumnymi obchodami rocznicowymi towarzystwo powinno się skupiać przede wszystkim na rzetelnej pracy naukowej i wydawniczej, a także organizować regularne odczyty historyczno-literackie, co jednak do wybuchu I wojny światowej udawało się w różnym stopniu²⁵⁹.

Co warte podkreślenia, towarzystwo nie zawiesiło działalności w okresie I wojny. W II Rzeczypospolitej rozwijało działalność, obejmując zasięgiem cały kraj. Istnieje i działa po dzień dzisiejszy. Należy jednak podkreślić, że w interesującym nas okresie jego rola była szczególna. Jednoczyło znawców i miłośników literatury polskiej (zwłaszcza doby romantyzmu) ze wszystkich zaborów. Poprzez swoją popularyzatorską działalność przyczyniło się do upowszechnienia twórczości swego patrona, a później także pozostałych wieszczów i innych przedstawicieli literatury romantycznej, która właśnie wówczas, na przełomie XIX i XX w., nabrała dla podzielonego zaborami społeczeństwa polskiego szczególnego znaczenia, wchodząc na trwałe do kanonu dziedzictwa narodowego. Wydaje się, że spór zaistniały w łonie towarzystwa można wpisać w toczącą się dyskusję wokół idei kultury narodowej i ustalania jej kanonu.

2.5.2. Towarzystwo Historyczne

Kolejnym towarzystwem, które powstało we Lwowie, a po I wojnie światowej zyskało ogólnopolski charakter i aktywnie działa po dziś dzień jest Towarzystwo Historyczne, które oficjalnie zostało zawiązane, podobnie jak wyżej opisane stowarzyszenie, w 1886 r. Jego genezy można poszukiwać w zmianach, jakie nastąpiły w lwowskiej historiografii po repolonizacji miejscowego uniwersytetu. Wówczas to zostały położone podwaliny pod profesjonalne, krytyczne badania historyczne i narodziła się słynna lwowska szkoła historyczna, a jej twórca Ksawery Liske²⁶⁰ został później pierwszym,

²⁵⁹ *Ibidem*, s. 47–49.

²⁶⁰ Ksawery Liske (1838–1891), historyk, od 1871 prof. Uniwersytetu Lwowskiego, dyrektor Archiwum Akt Grodzkich i Ziemijskich we Lwowie, twórca i pierwszy prezes Towarzystwa

dożywotnim prezesem Towarzystwa Historycznego. Wyznaczone przez niego standardy badawcze (głównie metoda krytyki źródeł historycznych), które przekazał swoim uczniom, sprawiły, że Lwów stał się jednym z centrów badań historycznych, stojących na wysokim poziomie merytorycznym²⁶¹. Liske chciał przede wszystkim przenieść na grunt lwowski swoje doświadczenia naukowe ze studiów na niemieckich uniwersytetach. Z jednej strony całe życie walczył z germanizacją (zarówno na gruncie wielkopolskim, jak i po przybyciu do Lwowa, gdzie starał się o polonizację uniwersytetu), z drugiej jednak z dużym szacunkiem odnosił się do dokonań metodologicznych nowatorskiej wówczas niemieckiej szkoły historycznej, opartej na krytycznej analizie źródeł²⁶². Był także znakomitym pedagogiem, szanowanym przez swoich uczniów. To właśnie z ich grona wyszła inicjatywa powołania do życia Towarzystwa Historycznego, gdyż w tym okresie schorowany Liske nie mógł już poruszać się o własnych siłach i przebywał w zasadzie głównie w domu²⁶³. Prawdopodobnie mógł być on inspiratorem, ale realizacja przedsięwzięcia należała do grupy jego młodszych uczniów, którzy utworzyli komitet organizacyjny z Aleksandrem Semkowiczem²⁶⁴



90. Ksawery Liske, fot. Edwarda Trzemeskiego z albumu Józefa Majera; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. BZS.RKPS.6624.42

Historycznego, założyciel i pierwszy redaktor naczelny „Kwartalnika Historycznego”; por. A. Knot, *Franciszek Ksawery Liske*, w: PSB, t. 17, 1972, s. 462–464; V. Julkowska, *Ksawery Liske*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku*, t. 1, red. J. Maternicki, L. Zaskilniak, Rzeszów 2007, s. 181–200.

²⁶¹ J. Pisulińska, *Lwowskie środowisko historyczne w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Rzeszów 2012, s. 25.

²⁶² T. Kondracki, *Ksawery Liske i początki Polskiego Towarzystwa Historycznego*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. S.K. Kuczyński, Wrocław 1990, s. 78–79.

²⁶³ *Ibidem*, s. 79–80.

²⁶⁴ Aleksander Semkowicz (1850–1923), uczeń Ksawerego Liskego, historyk mediewista, pracownik, a później dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Lwowskiego, nauczyciel gimnazjalny,

na czele²⁶⁵. W czerwcu Namiestnictwo Galicji zatwierdziło statut nowego stowarzyszenia, a w październiku odbyło się pierwsze, konstytuujące posiedzenie.

Pierwszy statut nowo powstałego zrzeszenia nie określał celów zbyt trudnych, podkreślając zarazem jego lokalny charakter. W § 2 zapisano: „Celem Towarzystwa jest wzbudzać i popierać rozwój nauk historycznych, ze szczególnym uwzględnieniem Rusi Czerwonej”²⁶⁶. Dla osiągnięcia tego celu przewidziano jednak różnorodne środki: „posiedzenia zwyczajne, zgromadzenia walne, odczyty publiczne urządzone staraniem i kosztem Towarzystwa, wydawanie pisma periodycznego, poświęconego naukom historycznym, jeśli zaś fundusze wystarczą przedsięwzięcie innych wydawnictw naukowych z zakresu historii, zrzeszenie się z innymi towarzystwami naukowymi w sprawach objętych zakresem działalności Towarzystwa Historycznego”²⁶⁷. W późniejszej wersji statutu zawarto również „zakładanie i popieranie po powiatach (z zastrzeżeniem odnośnych §§ ust. o stowarzyszeniach) kółek naukowych, których zadaniem będzie pobudzać członków swoich do samoistnej pracy naukowej nad przeszłością i obecnym stanem powiatu, a zarazem rozszerzać pośród nich znajomość najnowszych wyników nauki”²⁶⁸. Statut przewidywał także istnienie dwóch kategorii członków: zwyczajnych i honorowych. Do pierwszej kategorii mógł należeć każdy, kto się zajmował naukami historycznymi, jednak kandydatura winna być uprzednio przedstawiona na piśmie przez dwie osoby należące już do towarzystwa. Jeśli zaś chodzi o członków honorowych to mogli nimi zostać szczególnie zasłużeni na polu badań historycznych bądź dla rozwoju towarzystwa. Te kandydatury były przyjmowane bez dyskusji przez walne zgromadzenie na wniosek Wydziału²⁶⁹.

Trzeba podkreślić, że osoba pierwszego prezesa, a zarazem redaktora „Kwartalnika Historycznego” cieszyła się dużym autorytetem w środowisku

autor popularnego podręcznika historii dla niższych klas gimnazjalnych i szkoły realnej, jeden z założycieli Towarzystwa Historycznego i członek jego Wydziału, a także redakcji „Kwartalnika Historycznego”; por. W. Bienkowski, *Aleksander Semkowicz*, w: IPSB, t. 36, 1995–1996, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-semkowicz-1923> (5 I 2016).

²⁶⁵ A. Galos, *Powstanie Towarzystwa Historycznego i jego organu naukowego*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986...*, s. 86.

²⁶⁶ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1414, Statut Towarzystwa Historycznego, b.d. [1886?], rkps, s. 3.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Zmiany te zostały jednak wprowadzone już w 1891 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1414, Statut Towarzystwa Historycznego, 1893 r., s. 1.

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 2.

historycznym. Stąd zapewne i duża popularność samego towarzystwa, do którego już w pierwszym roku istnienia zapisało się 260 członków²⁷⁰, z czego trzy czwarte wywodziło się ze Lwowa (wśród nich byli również początkowo także historycy ukraińscy), co zapewniło od samego początku prężną działalność²⁷¹. W pierwszym zarządzie poza Liskem znaleźli się jeszcze: Tadeusz Wojciechowski²⁷² (wiceprezes), Antoni Prochaska²⁷³ (skarbnik), Oswald Balzer²⁷⁴ (sekretarz), a także Saturnin Kwiatkowski²⁷⁵, Wojciech Kętrzyński²⁷⁶, Fryderyk Papée²⁷⁷ i Roman Pilat, sekretarzem redakcji „Kwartalnika Historycznego” został zaś najbliższy uczeń Liskego, późniejszy prezes towarzystwa, Ludwik Finkel²⁷⁸. Organizatorami byli więc w większości młodzi historycy (średnia wieku ok. 30 lat), którzy poprosili

²⁷⁰ Por. *Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. 1: *Towarzystwa naukowe działające obecnie w Polsce*, red. L. Łoś, oprac. B. Krajewska-Tartakowska, J. Grabowska, J. Kurjata, wyd. nowe, Warszawa 2004, s. 228.

²⁷¹ J. Pisulińska, *op. cit.*, s. 25–26.

²⁷² Tadeusz Wojciechowski (1838–1919), historyk, od 1883 r. prof. Uniwersytetu Lwowskiego, w latach 1891–1914 prezes Towarzystwa Historycznego; por. K. Olejnik, *Tadeusz Wojciechowski*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 201–2014.

²⁷³ Antoni Prochaska (1852–1930), historyk i archiwista, członek AU; por. S. Ciara, *Antoni Prochaska*, w: *ibidem*, s. 229–240.

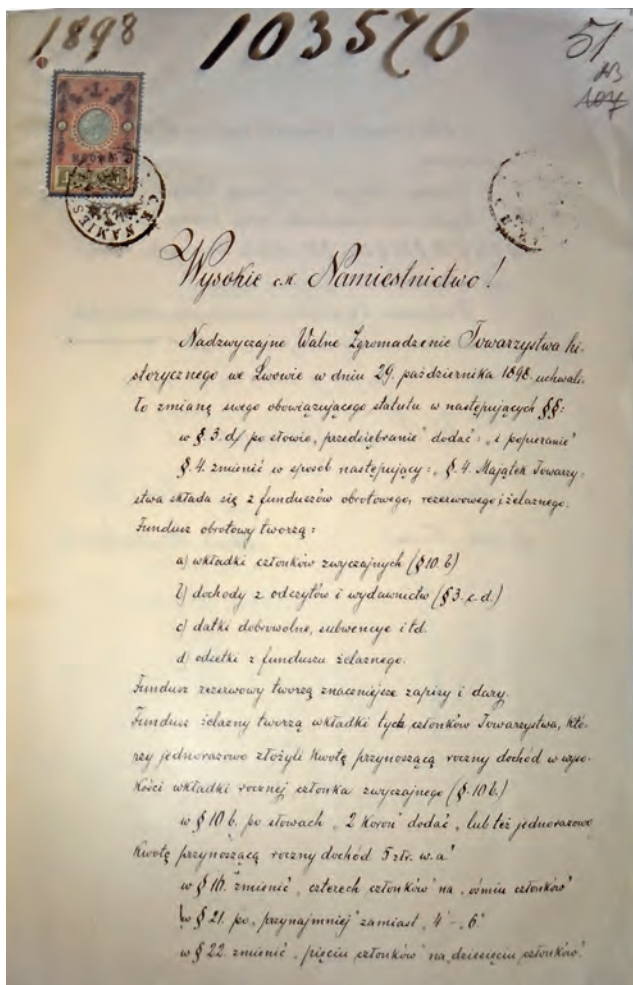
²⁷⁴ Oswald Balzer (1858–1933), historyk prawa, prof. Uniwersytetu Lwowskiego i dyrektor Archiwum Aktów Grodzkich i Ziemskich we Lwowie, założyciel i długoletni prezes Towarzystwa Naukowego we Lwowie, członek kilkudziesięciu polskich i zagranicznych instytucji naukowych, w 1902 r. reprezentował stronę polską w słynnym procesie z Węgrami o Morskie Oko; por. *Oswald Marjan Balzer*, w: IPSB, t. 1, 1935, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/oswald-marian-balzer-1858-1933-historyk-prawa> (16 IV 2020), s. 245–248; por. A. Wierzbicki, *Oswald Balzer*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 253–268.

²⁷⁵ Saturnin Kwiatkowski (1856–1902), historyk, uczeń Ksawerego Liskego, znawca czasów panowania Władysława Warneńczyka, nauczyciel gimnazjalny, później referent szkolnictwa w c.k. Ministerstwie Wyznań i Oświaty.

²⁷⁶ Wojciech Kętrzyński (1838–1918), ur. jako Adalbert von Winkler, historyk, etnograf i publicysta, wieloletni dyrektor ZNiO we Lwowie; por. A. Toczek, *Wojciech Kętrzyński*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 139–156.

²⁷⁷ Fryderyk Papée (1856–1940), historyk, bibliotekarz, prof. UJ, od 1880 r. pracownik ZNiO we Lwowie, jeden z inicjatorów powstania Towarzystwa Historycznego, członek zarządu i redakcji „Kwartalnika Historycznego”, w latach 1891–1905 członek Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej, a 1905–1914 – Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej w Krakowie, inicjator i wieloletni prezes (od 1912) krakowskiego oddziału Towarzystwa Historycznego, od 1905 r. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej; por. W. Bieńkowski, *Fryderyk Papée*, w: IPSB, t. 25, 1980, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/fryderyk-pape> (1 IV 2016).

²⁷⁸ Ludwik Finkel (1858–1930), historyk, bibliograf, prof. Uniwersytetu Lwowskiego, w latach 1914–1923 prezes Towarzystwa Historycznego, inicjator działalności Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich we Lwowie (od 1900), członek AU i Towarzystwa Naukowego we Lwowie, twórca *Bibliografii historii Polski*, honorowy obywatel Lwowa; por. K. Błachowska, *Ludwik Finkel*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 285–308.



91. Pismo do Namiestnictwa Galicji w sprawie zmian w statucie Towarzystwa Historycznego we Lwowie, 1898 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1414, arkusz 51, fot. A. Sznajik

o aprobataę i udział w przedsięwzięciu nestorów historiografii²⁷⁹. Co warte podkreślenia, towarzystwo od początku było związane bezpośrednio z Uniwersytetem Lwowskim, co jeszcze kilka lat wcześniej nie byłoby takie oczywiste, gdyż jego polonizacja postępowała dosyć wolno, a nauczanie historii Polski wprowadzono tam dopiero w 1882 r.²⁸⁰

W zmienionej wersji statutu uwagę zwraca również zapis o tworzeniu kółek zamiejscowych i inspirowaniu badań regionalnych nad historią

²⁷⁹ A. Galos, *op. cit.*, s. 86.

²⁸⁰ *Ibidem*, s. 87–88.

poszczególnych powiatów. Po tej korekcie już w 1891 r. powstały pierwsze koła zamiejskowe: w Buczaczu, Czortkowie, Drohobyczu, Trembowli, Tarnopolu i Przemyślu, przy czym tylko ostatnie dwa przetrwały dłużej²⁸¹. Dopiero w 1913 r. udało się powołać oddział w Krakowie. W początkowym okresie działalności większość członków pochodziła ze Lwowa, reszta z Galicji, a przedstawiciele innych zaborów i zagranicy było dosłownie kilku, mimo to wydawany od 1887 r. organ prasowy miał w założeniach obejmować zasięgiem całość ziem polskich.

W opinii pierwszego redaktora naczelnego Ksawerego Liskego nowy periodyk powinien przede wszystkim służyć rozpowszechnianiu informacji naukowej poprzez krytyczne opracowanie bibliografii historycznej. Stąd zapewne w pierwszych dwóch tomach pisma recenzje, bibliografia i sprawozdania stanowiły aż 76% zawartości numeru²⁸². Ambicją redaktora naczelnego było przy tym dostarczenie czytelnikom informacji możliwie szybko, ale też jak najbardziej kompletnej, obejmującej dorobek naukowy dotyczący całości dziejów ziem polskich. Liske występował przy tym ostro przeciwko dyletantyzmowi w badaniach historycznych i formom pseudopopularyzacyjnym, a w kierowanym przez siebie czasopiśmie głosił zasady bezwzględnego obiektywizmu, prawdy historycznej i naukowości²⁸³. Udało mu się wciągnąć do współpracy także historyków spoza Galicji, chociaż wciąż stanowili oni znaczącą mniejszość: „Na 56 autorów pierwszego rocznika 29 mieszkało we Lwowie, 16 w Krakowie, 3 w Warszawie, reszta rozrzucona była w różnych miastach, takich jak Dorpat, Mitawa, Berlin, Halle i Wrocław”²⁸⁴.

Śmierć pierwszego prezesa Towarzystwa Historycznego i redaktora naczelnego „Kwartalnika Historycznego” przyczyniła się do manifestacji trójzaborowej jedności środowiska historycznego. Funkcję integrującą spełniły jednak przede wszystkim Powszechne Zjazdy Historyków Polskich. W okresie do wybuchu I wojny światowej Towarzystwo Historyczne było organizatorem dwóch takich zjazdów. Pierwszy odbył się we Lwowie w 1890 r., a obrady poświęcone były zagadnieniom metodycznym i wydawniczym, drugi zaś w Krakowie w 1900 r., a uczestnicy zajmowali się znaczeniem historii literatury, historii sztuki, etnografii i archeologii. Jak pamiętamy to właśnie podczas tego zjazdu w ramach sekcji etnograficznej uczestnicy mieli zajmować się święcącym wówczas największe sukcesy

²⁸¹ T. Kondracki, *Polskie Towarzystwo Historyczne w latach 1886–1986. Kalendarium*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986...*, s. 298.

²⁸² A. Galos, *op. cit.*, s. 89.

²⁸³ *Ibidem*, s. 91–92.

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 94.

stylem zakopiańskim. Na początku XX w. Towarzystwo Historyczne przeżyło jednak poważny kryzys organizacyjny i finansowy, tak, że jego dalszy byt został zagrożony, zwłaszcza że wciąż cieszyło się niewielkim poparciem społecznym i borykało z odpływem członków²⁸⁵. Niewielka poprawa zaczęła następować w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch I wojny światowej, kiedy sytuacja finansowa towarzystwa i „Kwartalnika Historycznego” zaczęła się stabilizować, zwiększyła się liczba członków (do 314 w 1912 r.) i udało się wreszcie uruchomić na trwałe działalność koła w Krakowie²⁸⁶. W okres wojny towarzystwo wchodziło już z nowym prezesem Ludwikiem Finklem na czele, który swoim zaangażowaniem i energiczną pracą nie dopuścił do zaprzestania działalności w tym trudnym okresie.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości towarzystwo objęło swoim zasięgiem całość ziem polskich i zmieniło nazwę na Polskie Towarzystwo Historyczne, pod którą istnieje do dnia dzisiejszego. W pierwszym okresie działalności zarówno samo towarzystwo, jak i wydawane przez nie pismo przyczyniły się do znaczącego rozwoju nauk historycznych. Mimo zaborczych granic obszarem jego zainteresowań był cały teren ziem polskich. Jego członkowie byli aktywnymi uczestnikami ówczesnego życia intelektualnego i kulturalnego, angażując się również w dyskusję wokół narodowej kultury i sztuki. Tym bardziej że zarówno etnografię, jak i historię sztuki uważano za istotny obszar nauk historycznych, co pokazał chociażby krakowski Powszechny Zjazd Historyków Polskich w 1900 r.

2.5.3. Towarzystwo Ludoznawcze

To trzecie ze lwowskich towarzystw, które po odzyskaniu przez Polskę niepodległości przekształciło się w towarzystwo ogólnopolskie i istnieje do dnia dzisiejszego. W lipcu 1894 r. komitet założycielski przyszłego Towarzystwa Ludoznawczego w składzie: Antoni Kalina²⁸⁷, Iwan Franko²⁸⁸,

²⁸⁵ T. Kondracki, *Polskie Towarzystwo Historyczne w latach 1886–1986. Kalendarium...*, s. 298–300.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 301.

²⁸⁷ Antoni Kalina (1846–1906), sławista, etnolog, ludoznawca, działacz społeczny. Pochodził z rodziny chłopskiej, studiował historię, literaturę klasyczną i polską na niemieckich uniwersytetach (we Wrocławiu, Berlinie, doktoryzował się w Halle), we Lwowie przebywał od 1877, w 1888 r. objął katedrę sławistyki na Uniwersytecie Lwowskim, od 1895 r. członek AU, założyciel i wieloletni prezes Towarzystwa Ludoznawczego i redaktor naczelny jego organu prasowego pt. „Lud”; por. W. Taszycki, *Antoni Kalina*, w: PSB, t. 11, 1964–1965, s. 446–448.

²⁸⁸ Iwan Franko (1856–1916), ukraiński poeta, pisarz, sławista, tłumacz, działacz społeczny i polityczny. Studiował na Uniwersytecie Lwowskim filologię klasyczną oraz język

Franciszek Krček²⁸⁹, Mikołaj Rybowski²⁹⁰ i Edmund Kolbuszowski²⁹¹ złożył do Namiestnictwa Galicji projekt statutu, który został pomyślnie zatwierdzony²⁹². Według niego siedzibą miał być Lwów, a głównym celem „umiejętne badanie ludu polskiego i sąsiednich oraz rozpowszechnianie zebranych o nich wiadomości. Środkami do osiągnięcia tego celu są: 1. Zgromadzenia, odczyty, pogadanki; 2. Zbieranie wszelkich wiadomości dotyczących ludu; 3. Rozpowszechnianie zebranych wiadomości w pismach i innych wydawnictwach; tudzież za pośrednictwem własnego organu i własnych wydawnictw; 4. Wspieranie prac literackich, wydawnictw obrazowych, opisujących lub przedstawiających lud, oraz wszelkich innych na tym polu przedsięwzięć; 5. Zakładanie księgozbiorów i muzeów; 6. Ustanawianie delegatów do zbierania w danej okolicy potrzebnych wiadomości; 7. Zawiązywanie w powiatach oddziałów Towarzystwa; 8. Tworzenie sekcji naukowych w swym łonie”²⁹³. Nie było żadnych ograniczeń

i literaturę ukraińską. W 1877 r. aresztowany i oskarżony o propagandę socjalistyczną. Od 1887 r. przez 10 lat był członkiem redakcji polskiego dziennika „Kurier Lwowski”, związanego z ruchem ludowym. W 1893 r. ukończył studia w Wiedniu, gdzie uzyskał stopień doktora. Po powrocie do Lwowa w 1894 r. bezskutecznie starał się o uzyskanie docentury w katedrze ukrainistyki na Uniwersytecie Lwowskim. W 1897 r. opublikował w wiedeńskim czasopiśmie kontrowersyjny artykuł o Adamie Mickiewiczu, zarzucając mu kult zdrady. Wywołało to falę oburzenia wśród Polaków. Pod wpływem wielu głosów krytycznych ustąpił z redakcji „Kuriera” i wycofał się z polskiego życia kulturalno-społecznego, w którym brał dotąd czynny udział, publikując dużo w języku polskim; por. też L. Tymoszenko, *Iwan Franko*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 241–252.

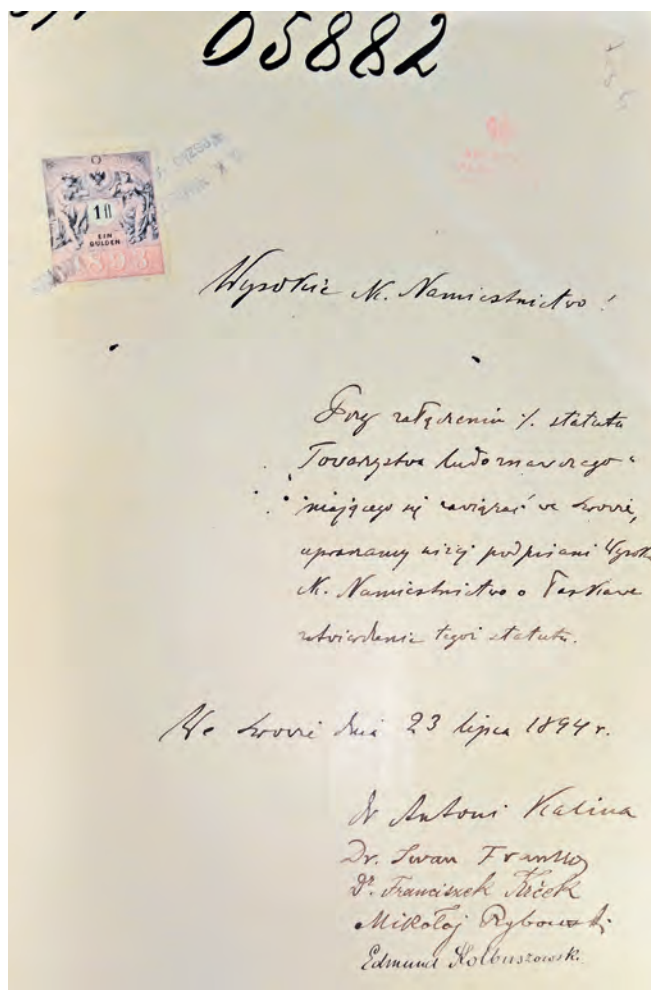
²⁸⁹ Franciszek Krček (1869–1916), językoznawca, folklorysta i tłumacz pochodzenia czeskiego. Współzałożyciel Towarzystwa Ludoznawczego i członek redakcji czasopisma „Lud”, członek Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, a także AU; por. S. Urbańczyk, *Franciszek Krček*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 258–259.

²⁹⁰ Mikołaj Rybowski (1839–1914), nauczyciel szkoły ludowej, etnograf, pisarz, popularyzator wiedzy przyrodniczej, a także autor bajek. Jeden z założycieli Towarzystwa Ludoznawczego, wieloletni członek zarządu oraz redakcji czasopisma „Lud”; częsty prelegent na zebraniach naukowych organizowanych przez towarzystwo; por. W. Bieńkowski, *Mikołaj Rybowski*, w: IPSB, t. 33, 1991–1992, <http://ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/mikolaj-rybowski> (5 I 2016).

²⁹¹ Edmund Kolbuszowski (1865–1919), ziemianin, dziennikarz, pisał m.in. do lwowskiego „Przeglądu”, „Dziennika Lwowskiego”, krakowskiego „Głosu Narodu” i warszawskiego „Wieku”, pracował w lwowskim oddziale Austriackiego Biura Korespondencyjnego w Wiedniu, a po upadku monarchii Habsburgów współtworzył Polską Agencję Telegraficzną. Był także jednym z założycieli Związku Dziennikarzy Polskich; por. M. Grekowicz-Hausnerowa, *Edmund Kolbuszowski*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 308–309.

²⁹² DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1936, Korespondencja z c.k. Namiestnictwem, 23 VII 1894 r., k. 5.

²⁹³ *Statut Towarzystwa Ludoznawczego*, Lwów 1894, s. 1–2 (zob. to też DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1936, k. 7).



92. Pismo do Namiestnictwa Galicji w sprawie założenia Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, z podpisami założycieli, 23 VII 1894 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1936, k. 5, fot. A. Sznajik

w zakresie członkostwa jeśli chodzi o płeć, jednakże kandydat musiał być nieposzlakowanego charakteru²⁹⁴. Statut przewidywał cztery kategorie członków: czynnych, honorowych, założycieli i korespondentów. Do pierwszej mógł zostać zaliczony każdy zajmujący się ludoznawstwem (brano więc pod uwagę także amatorów), za założyciela mógł być uznany ten, kto jednorazowo wpłacił kwotę 200 koron, godność honorowego mogło nadać walne zgromadzenie osobom szczególnie

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 2.



93. Statut Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, 1894 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1936, k. 7, fot. A. Sznajpek

zasłużonym na polu ludoznawstwa, korespondentów zaś mianował bezpośrednio zarząd²⁹⁵.

Pierwsze walne zgromadzenie odbyło się 9 lutego 1895 r. i zgromadziło 64 członków. Prof. Antoni Kalina wygłosił wówczas obszernie przemówienie programowe, w którym stwierdził m.in., że: „Celem Towarzystwa jest umiejętne badanie ludu polskiego, ruskiego i sąsiednich, oraz rozpowszechnianie zebranych o nim wiadomości za pośrednictwem własnego organu, wydawnictw obrazowych, przedstawiających lub opisujących lud – wreszcie

²⁹⁵ *Ibidem*.

założenie biblioteki i muzeum, w którym mieścić się będzie wszystko, co się odnosi do życia ludu lub służy do poznania jego własności”²⁹⁶. Co warte podkreślenia, jak wynika z cytowanych założeń programowych i statutu, Towarzystwo Ludoznawcze w początkowym okresie działalności nie miało wcale zamiaru skupiać się w swoich badaniach tylko i wyłącznie na ludności narodowości polskiej. W dalszej części przemówienia programowego Kalina zwrócił także uwagę na sposób działania nowego towarzystwa – członkowie mieli wytrwale i systematycznie zbierać materiały etnograficzne, szczególnie te dotąd pomijane w badaniach, takie jak: wierzenia, lecznictwo ludowe, melodie pieśni ludowych, budowa i urządzenie domu, jego ozdabianie, ubiór, itd. W celu ułatwienia przeprowadzania tych badań terenowych amatorom, którymi w większości byli członkowie, planowano rozsyłanie stosownych kwestionariuszy²⁹⁷. Kalina został wybrany przez walne zgromadzenie na pierwszego prezesa, jego zastępcą został właściciel ziemski Władysław Fedorowicz²⁹⁸, a do zarządu weszli jeszcze: Henryk Biegeleisen²⁹⁹, Kazimierz Bruchnalski (inżynier, wówczas profesor Szkoły Przemysłowej), Iwan Franko, Edmund Kolbuszowski i Jan Niemiec (dyrektor szkoły ewangelickiej). Na pierwszym posiedzeniu zarządu wybrano także sekretarza generalnego, którym został Adolf Strzelecki³⁰⁰, oraz skarbnika, którym uczyniono Stefana Ramuła³⁰¹. Już w pierwszym roku istnienia towarzystwo zgromadziło 194 członków, z czego większość stanowili nauczyciele i dyrektorzy galicyjskich szkół publicznych różnych stopni,

²⁹⁶ Cyt. za: *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (1895–1995)*, red. Z. Kłodnicki, Wrocław 1997, s. 15.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Prawdopodobnie chodzi o Władysława Fedorowicza (1845–1919), polityka, działacza społecznego, historyka, kolekcjonera: malarstwa, broni, ceramiki ludowej, makat oraz ciekawostek archeologicznych. Do uporządkowania bogatej biblioteki i archiwum rodzinnego zatrudniał on w latach 1883–1884 Iwana Frankę.

²⁹⁹ Henryk Biegeleisen (1855–1934), etnograf i historyk literatury polskiej okresu romantyzmu, zwłaszcza twórczości Teofila Lenartowicza; przez kilkadziesiąt lat pracował jako nauczyciel, pełnił też funkcję dyrektora szkół; por. J. Muszkowski, *Henryk Biegeleisen*, w: PSB, t. 2, 1936, s. 30–32.

³⁰⁰ Adolf Strzelecki (1869–1911), literat, publicystka, tłumacz i działacz społeczny. Interesował się także leśnictwem i łowiectwem. Był jednym z założycieli Towarzystwa Ludoznawczego, jego sekretarzem generalnym (do lipca 1896), publikował także na łamach czasopisma „Lud”, w 1901 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie nadal publikował na łamach różnych czasopism; por. S. Konarski, *Adolf Strzelecki*, w: IPSB, t. 44, 2006–2007, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/adolf-strzelecki> (5 I 2016).

³⁰¹ Stefan Ramuła (1859–1913), językoznawca, autor *Słownika języka pomorskiego, czyli kaszubskiego*, współzałożyciel Towarzystwa Ludoznawczego, członek zarządu w latach 1895–1899; por. H. Horodyska, *Stefan Samuel Ramuła*, w: PSB, t. 30, 1987, s. 556–557.

pracownicy naukowcy, studenci, duchowni, a także przedstawiciele wolnych zawodów³⁰². W pierwszym roku działalności powołano do życia organ prasowy pt. „Lud”, którego redaktorem naczelnym również został Antoni Kalina. W słowie wstępnym odwołał się do idei Oskara Kolberga, a kierowane przez niego pismo miało ambicje stać się najważniejszym tytułem polskiej etnografii³⁰³. Towarzystwo Ludoznawcze od razu nawiązało relacje i współpracę z Towarzystwem Pedagogicznym, co nie może dziwić, biorąc pod uwagę odsetek nauczycieli wśród jego członków. Energiczny prezes już w pierwszym roku działalności rozpoczął także gromadzenie zbiorów do przyszłego muzeum etnograficznego oraz specjalistycznej biblioteki.

Powoli rosła też liczba członków towarzystwa, ale wydaje się, że poparcie społeczne dla jego działalności wciąż było mniejsze niż chcieliby tego jego organizatorzy. Na walnym zgromadzeniu w 1897 r. prezes Kalina wciąż musiał przekonywać o konieczności jego istnienia i korzyściach z tego płynących – streszczenie tego kolejnego już programowego wystąpienia przedrukował „Lud”: „W zagajeniu przedstawił przewodniczący podstawy, na których dalszy rozwój Towarzystwa jest nie tylko możliwym, ale wprost dla dobra społeczeństwa koniecznym. To co się powtarza, że lud jest dla warstw inteligentnych dobrze i ogólnie znanym jest komunałem, opierającym się na nieznanomości rzeczywistego stanu rzeczy, lub nawet na niechęci do jej poznania [...]. Poznania ludu wymagają prawda, cel każdej wiedzy, interes narodowy i ekonomiczny. Dla interesu narodowego nader ważną jest rzeczą np. poznanie etnicznych granic polskości, dla interesu ekonomicznego zaś zbadanie, czy i o ile lud polski przygotowany jest do pracy przemysłowej”³⁰⁴. Może zastanawiać fakt, czy położenie w programie nacisku właśnie na interes narodowy mogło w jakiś sposób przyczynić się do tego, że Iwan Franko w tym samym roku demonstracyjnie opuścił grono członków, czy też jego decyzja była raczej wywołana bardzo krytycznym nastawieniem polskiej opinii publicznej do publikacji jego kontrowersyjnego artykułu o Mickiewiczu³⁰⁵.

Tymczasem towarzystwo pod rządami Antoniego Kaliny dalej prężnie się rozwijało. W 1897 r. powstał pierwszy oddział terenowy w Buczaczu, a w kolejnym roku istnienia towarzystwo liczyło już 300 członków. Ponieważ ustabilizowała się jego sytuacja materialna, postanowiono zwiększyć

³⁰² *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego...*, s. 15–16.

³⁰³ *Ibidem*, s. 17.

³⁰⁴ „Lud” 3, 1897, s. 88.

³⁰⁵ Por. wyżej, przyp. 288.

nakład czasopisma „Lud” do 600 egzemplarzy³⁰⁶. Udało się pozyskać kolejne eksponaty do muzeum, a także zwiększyć ilość woluminów w bibliotece, która była także zaopatrzona w najnowszą, światową prasę etnograficzną. Za sprawą Antoniego Kaliny towarzystwo nawiązywało relacje nie tylko z różnymi tego typu polskimi organizacjami i czasopismami (w tym przede wszystkim z Towarzystwem Historycznym i warszawskim czasopismem etnograficznym „Wisła”), ale także z instytucjami zagranicznymi. Zapoczątkowano współpracę z towarzystwami etnograficznymi na terenie monarchii austro-węgierskiej (w tym przede wszystkim z czeskimi i austriackimi), utrzymywano także korespondencję i wymianę publikacji z podobnymi stowarzyszeniami w Niemczech, Francji, Wielkiej Brytanii, a nawet Stanach Zjednoczonych³⁰⁷. Jednocześnie postanowiono rozszerzyć działalność na galicyjskiej prowincji. Chciano to osiągnąć z jednej strony poprzez realizację prelekcji na tematy etnograficzne w mniejszych, prowincjonalnych ośrodkach, z drugiej zaś mile widziano tworzenie kolejnych oddziałów terenowych (powstały kolejno w Tatarowie, Tarnowie, Krakowie, Wieliczce i Chrzanowie)³⁰⁸. Liczba członków (razem z oddziałami terenowymi) przed 1900 r. dochodziła do 400 osób³⁰⁹.

Wydaje się, że pod rządami Antoniego Kaliny towarzystwo osiągnęło apogeum swojej aktywności właśnie na przełomie wieków. W 1900 r. postanowiono wziąć udział w organizowanym przez Towarzystwo Historyczne Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich. W osobnej sekcji etnograficznej zgłoszono ponad 30 referatów – w większości autorstwa członków Towarzystwa Ludoznawczego. Rok ten obfitował także w liczne zebrania naukowe we Lwowie, a dyskusje tam prowadzone cieszyły się dużą popularnością nie tylko wśród członków towarzystwa. Jedno z ważniejszych takich spotkań poświęcone było coraz popularniejszemu stylowi zakopiańskiemu, a referat wygłosił wówczas jeden z członków towarzystwa, miłośnik Tatr i góralszczyzny, Stanisław Eljasz-Radzikowski. Gorąca debata, jaka wywiązała się po tym zebraniu przeniosła się później na łamy prasy, gdzie rozważano m.in., na ile styl zakopiański można uznać za narodowy (zagadnieniom tym poświęciłam już trochę miejsca w poprzedniej części pracy). Również w 1900 r. odbył się w Paryżu Międzynarodowy Kongres Folklorystów, na który przedstawiciele lwowskiego Towarzystwa Ludoznawczego też zostali

³⁰⁶ *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego...*, s. 21–22.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 23.

³⁰⁸ *Ibidem*, s. 24–27.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 23.

zaproszeni – ożywiona współpraca zagraniczna i nawiązywanie stosunków z pokrewnymi instytucjami przyniosło więc pewne rezultaty³¹⁰. Wydaje się również, że mimo powtarzających się utyskiwań zarządu popularność tematyki etnograficznej była znaczna. W 1901 r. postanowiono wydać *Podręcznik ludoznawstwa* w nakładzie 1500 egzemplarzy³¹¹.

Od 1902 r. zaczął się jednak zaznaczać pewien regres w działalności towarzystwa. Mogło to być związane z poważną chorobą i powolnym wycofywaniem się z aktywności prezesa Kaliny. Dotrwał on na swoim stanowisku do XI Walnego Zgromadzenia, podczas którego świętowano uroczystie dziesięciolecie istnienia (10–11 czerwca 1905 r.). W uznaniu

zasług ustępujący prezes został mianowany członkiem honorowym, a nowy zarząd oddano w ręce Józefa Kallenbacha³¹². Zjazd połączony był z sesją naukową, na której wygłoszono dziesięć referatów, a także z ciekawą wystawą etnograficzną, zorganizowaną w jednej z sal Muzeum Przemysłowego. Na ekspozycji poza zbiorami Towarzystwa Ludoznawczego wystawiono także kolekcje Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego z Cieszyna, prywatne podhalańskie zbiory Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, wyroby i zabytkowe zbiory Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, eksponaty huculskie z kolekcji Włodzimierza Szuchewicza, a także rysunki ludowej ornamentyki przygotowane przez hrabinę Annę z Działyńskich Potocką³¹³.

Po tych hucznych obchodach jubileuszu można byłoby sądzić, że towarzystwo ma się całkiem dobrze, a tematyka ludoznawcza cieszy się dużym



94. Strona tytułowa drukowanej wersji referatu Stanisława Eljasza-Radzikowskiego

³¹⁰ *Ibidem*, s. 27.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*, s. 32.

³¹³ *Ibidem*.

zainteresowaniem i przychylnością społeczną. Wpłynąć mogła na to również w jakimś stopniu tocząca się w środowisku elity artystycznej dyskusja wokół sztuki narodowej, gdzie jak pamiętamy źródłem do tworzenia stylu narodowego szukano w twórczości ludowej. Takie przecież były korzenie idei stylu zakopiańskiego stworzonej przez Witkiewicza, która na przełomie wieków osiągnęła apogeum swojej popularności. Również geneza Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana tkwiła w zamiłowaniu do folkloru, w którym chciano widzieć to, co w kulturze narodowej najcenniejsze. Tematyka ta była więc dosyć popularna i „na czasie”. Tymczasem pod przewodnictwem Kallenbacha towarzystwo popadało w coraz większe tarapaty. Powoli, lecz systematycznie ubywało członków, zamierała też działalność oddziałów zamiejscowych (poza Podgórzem – bardzo aktywnym pod kierownictwem Seweryna Udzieli³¹⁴). W ślad za tym pojawiły się kłopoty finansowe i skupiano się już przede wszystkim na tym, aby utrzymać czasopismo „Lud”, mając świadomość, że po upadku warszawskiej „Wisły” był to jedyny polski organ etnograficzny³¹⁵. Niestety pismo wychodziło coraz mniej regularnie, nie odbywały się też zebrania zarządu i walne zgromadzenia. Ostatnie przed wybuchem I wojny światowej miało miejsce w 1911 r. Prezesurę w upadającym towarzystwie objął wówczas Adam Antoni Kryński³¹⁶, a sekretarzem został Adam Fischer³¹⁷ – to właśnie dzięki jego wytrwałej pracy i zabiegom organizacja przetrwała najtrudniejszy okres wojny³¹⁸. W II Rzeczypospolitej towarzystwo objęło swoim zasięgiem całość ziem polskich i przyjęło nazwę Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Co warte podkreślenia, w okresie do I wojny światowej towarzystwo odegrało istotną rolę w publicznej debacie toczącej się wokół kultury i sztuki narodowej. Z jednej strony stanowiło niejako zaplecze tej dyskusji – jego członkowie, często zapaleni amatorzy, nierzadko nauczyciele ludowi pracujący na prowincji, zbierali bogaty materiał etnograficzny

³¹⁴ Seweryn Udziela (1857–1937), etnograf, badacz i popularyzator folkloru Małopolski, nauczyciel szkół ludowych na terenie całej Galicji, główny organizator Muzeum Etnograficznego w Krakowie, którego był później również dyrektorem (obecnie jest jego patronem).

³¹⁵ *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego...*, s. 32–36.

³¹⁶ Adam Antoni Kryński (1844–1932), językoznawca, prof. Uniwersytetu Lwowskiego i UW, członek Komisji Językowej AU; por. S. Urbańczyk, *Adam Antoni Kryński*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 465–467.

³¹⁷ Adam Fischer (1889–1943), etnograf i folklorysta, prof. Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie w latach 1924–1939, sekretarz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego od 1911 do 1939 r., redaktor czasopisma „Lud” w latach 1914–1939; por. J. Gajek, *Adam Fischer*, w: PSB, t. 7, 1948–1958, s. 18–19.

³¹⁸ *Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego...*, s. 36–37.

(m.in. dotyczący także ludowego budownictwa i ornamentyki), który stanowił bazę dla artystycznych koncepcji sztuki narodowej opartej na wątkach ludowych. Z drugiej strony w pewnym momencie stało się areną zacieklej dysputy wokół koncepcji stylu zakopiańskiego, którego zwolennicy tylko w twórczości ludu podhalańskiego chcieli szukać źródeł odrodzenia sztuki narodowej.

Na początku niniejszego rozdziału wspomniano, że towarzystwa lwowskie często korzystały z doświadczeń krakowskich, w stosunku do których powstawały z pewnym opóźnieniem. Poniżej przedstawię wybrane przykłady takich towarzystw. Trzy omówione wyżej znacząco się od nich odróżniały – były to przede wszystkim stowarzyszenia specjalistyczne, a ich działalność skierowana była do wąskiej, elitarnej grupy. Wszystkie były również pionierami nie tylko w Galicji, ale na obszarze ziem polskich. W interesującym nas okresie do 1914 r. wszystkie wymienione wyżej towarzystwa można też w jakiś sposób wpisać w szeroko rozumiane tło dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej. Również wszystkim trzem udało się przetrwać do dnia dzisiejszego. Przyjrzyjmy się teraz działalności tych lwowskich towarzystw, które mimo korzystania ze sprawdzonych krakowskich wzorów nie wykazały się podobną trwałością.

2.5.4. Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa

Dokładnie dziesięć lat po powołaniu do życia Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa i prawie w tym samym czasie, w którym ukonstytuowało się w Warszawie Towarzystwo Miłośników Historii, podobna inicjatywa pojawiła się również we Lwowie. Pierwsze założycielskie walne zebranie odbyło się 19 października 1906 r. Po przygotowaniu projektu statutu wybrano pierwszy, tymczasowy zarząd. Na czele nowo powstałego towarzystwa stanął historyk Ludwik Kubala³¹⁹, wiceprezesem został wiceprezydent miasta Tadeusz Rutowski³²⁰, sekretarzem Aleksander

³¹⁹ Ludwik Kubala (1838–1918), historyk, uczestnik powstania styczniowego, nauczyciel gimnazjalny we Lwowie, autor popularnych szkiców historycznych dotyczących XVII w., pod ich lekturze Henryk Sienkiewicz postanowił napisać *Trylogię*. Jego spuścizna historyczna liczy kilkaset pozycji, pod koniec życia pracował w Bibliotece Pawlikowskich we Lwowie; por. Z. Romek, *Ludwik Kubala*, w: *Złota księga historiografii lwowskiej...*, t. 1, s. 157–158.

³²⁰ Tadeusz Rutowski (1852–1918), dziennikarz, publicysta, poseł na Sejm Krajowy, urzędnik Wydziału Krajowego, mecenas sztuki, wieloletni wiceprezydent, a później prezydent Lwowa. W 1915 r. internowany przez wycofujących się z miasta Rosjan, powrócił entuzjastycznie witany w 1917 r.; por. H. Kramarz, *Tadeusz Rutowski: portret pozytywisty i demokraty galicyjskiego*, Kraków 2001.

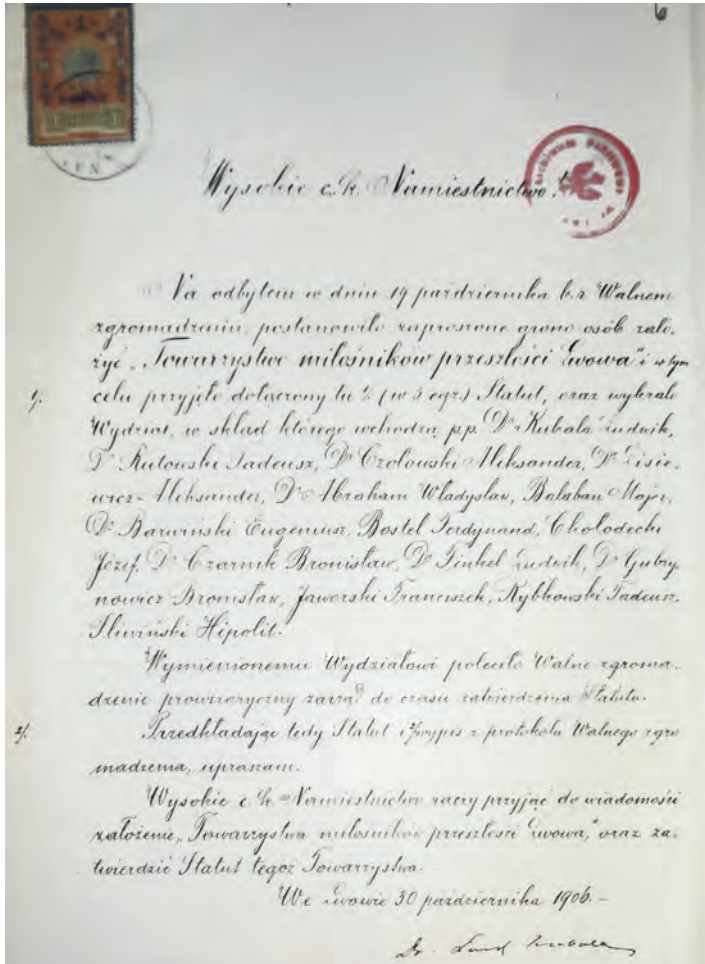
Czołowski³²¹, skarbnikiem Aleksander Lisiewicz³²², w skład zarządu weszło oprócz tego jedenastu przedstawicieli elity ówczesnego Lwowa³²³. W broszurze wydanej z okazji 25-lecia istnienia towarzystwa jego początki wspominała Łucja Charewiczowa³²⁴, jedna z jego aktywniejszych członkiń w II Rzeczypospolitej: „Stworzyły to Towarzystwo w roku 1906 nazwiska do dziś, mimo lat upływu, dające głośne, nie tylko we lwowskim, ale i w polskim w ogóle społeczeństwie echo. Było to grono ludzi czynu i inicjatywy, mogące być przedmiotem podziwu każdego wycinka lat epok przeszłych, elita umysłowości, nadająca chlubne piętno pokoleniu, będącemu w odlocie. Konstytuujące bowiem zebranie, dnia 19 października r. 1906, zagażał pierwszy ówczesny wiceprezydent Lwowa, niezapomniany entuzjasta i opiekun wszystkich, dziś tak chlubnie o mecenasostwie Lwowa świadczących miejskich instytucji kulturalnych, ś.p. dr Tadeusz Rutowski; program działań przedstawiał dr Aleksander Czołowski, którego inicjatywa, zmysł kolekcjonerski i organizacyjny, przygotowanie naukowe i muzealne znawstwo praktyczne stworzyły niezniszczalne podwaliny i ciągłość rozwoju tych, tak ogromne w kresowem mieście znaczenie mających, skarbnic pamiątek narodowych. Na czele zaś, jako pierwszy prezes nowo powstałego, na wzór istniejącego w Krakowie od lat już dziesięciu Towarzystwa, stanął człowiek, którego prace historyczne dały kanwę podstawową dla najpiękniejszej rapsodii rycerskiej naszej przeszłości, stanął Ludwik Kubala, twórca

³²¹ Aleksander Czołowski (1865–1944), historyk, archiwista, dyrektor Muzeum Historii Miasta Lwowa. Studiował w Wiedniu i na Uniwersytecie Lwowskim, gdzie był uczniem Ksawerego Liskego. W 1891 r. zaczął pracę w archiwum, a następnie został dyrektorem archiwum i wszystkich podległych mu miejskich muzeów. Interesował się sztuką, był jednym z inicjatorów powstania Muzeum Historycznego i Muzeum Narodowego we Lwowie. Działał w Towarzystwie Historycznym i Towarzystwie Miłośników Przeszłości Lwowa; por. I. Zima, *Aleksander Czołowski 1865–1944: luminarz lwowskiej kultury*, Gdynia 2011.

³²² Aleksander Lisiewicz (1859–1916), adwokat i działacz polityczny, poseł na Sejm Krajowy. Od 1903 r. zasiadał w lwowskiej radzie miejskiej, gdzie zajmował się głównie finansami. Od 1908 r. wiceprezes Towarzystwa Sztuk Pięknych i członek Rady Nadzorczej Miejskiego Muzeum Przemysłowego. Członek Koła Artystyczno-Literackiego. Jeden z założycieli Polskiego Stronnictwa Postępowego. Popierał idee niepodległościowe i Legiony Piłsudskiego; por. J. Zdrada, *Aleksander Lisiewicz*, w: IPSB, t. 17, 1972, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-lisiewicz> (7 I 2016).

³²³ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 2190, Protokół Walnego Zgromadzenia Założycieli Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 19 X 1906 r., k. 12.

³²⁴ Łucja Charewiczowa (1897–1943), historyczka, działaczka społeczna, docent historii miast i kultury na Uniwersytecie Jana Kazimierza, kustoszka Muzeum Historycznego we Lwowie, członkini Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, autorka wielu prac z zakresu historii i zabytków Lwowa, a także ruchu kobiecego, jedna z pionierek badań nad historią kobiet; por. J. Suchmiel, *Łucja Charewiczowa (1897–1943): życie i dzieło*, Częstochowa 2001.



95. Pismo Ludwika Kubali do Namiestnictwa Galicji w sprawie powołania do życia Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 30 X 1906 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 2190, k. 6, fot. A. Sznapik

«Szkiców historycznych», «Wojny szwedzkiej» itd. Do współpracy przyłączył się zaraz ten przede wszystkim, który czarem swego pisanego słowa najintensywniejsze wykrzesał iskry z przeszłości lwowskiej, Władysław Łoziński³²⁵, a za nim cały szereg dalszy, sam za siebie dobitnie mówiący³²⁶.

³²⁵ Władysław Łoziński (1843–1913), pisarz, historyk, dziennikarz, kolekcjoner sztuki, sekretarz ZNiO we Lwowie, redaktor naczelny „Gazety Lwowskiej”, członek Towarzystwa Historycznego i Towarzystwa Ludoznawczego, prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, członek AU, poseł do Rady Państwa i honorowy obywatel Lwowa; por. A. Knot, *Władysław Łoziński*, w: PSB, t. 18, 1973, s. 460–463.

³²⁶ Ł. Charewiczowa, *Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa – z powodu dwudziestopięcioletnia istnienia 1906–1931: z widokiem starego Lwowa*, Lwów 1932, s. V.

Założenia programowe towarzystwa zostały przedstawione w statucie zatwierdzonym przez Namiestnictwo Galicji. Celem jego działalności miało być „poznanie dziejowej przeszłości Lwowa, jego związku i wpływu na przyległe dzielnice; budzenie poszanowania dla pamiątek i zabytków «starego Lwowa» wśród ogółu mieszkańców; ratowanie od zatury i gromadzenie zabytków przeszłości w zbiorach miejskich”³²⁷. Założyciele wskazywali wiele możliwości realizacji zamierzonych planów, w statucie zapisano: „Do osiągnięcia tych celów dąży Towarzystwo: przez wspólne zebrania i odczyty, bądź dla członków, bądź dla szerszej publiczności; badania naukowe, zbieranie dokumentów; wydawanie naukowych i popularnych publikacji; urządzenie wystaw historycznych; opiekę nad utrzymaniem i konserwacją zabytków; utrwalenie pamięci niepospolitych wypadków i osobistości przez pomniki, tablice napisowe itp.; gromadzenie zabytków pamiątkowych, fragmentów architektonicznych, dzieł sztuki, rycin, planów, zdjęci fotograficznych itp. do zbiorów miejskich, zwłaszcza do Muzeum Historycznego miejskiego; oraz powiększanie biblioteki miejskiej dziełami odnoszącymi się do dziejów Lwowa”³²⁸. Członkiem towarzystwa mógł zostać każdy „nieposzlakowany” obywatel. Składka roczna wynosiła 8 koron, które należało wpłacać w ratach kwartalnych. Członkiem założycielem zostawał zaś ten, kto jednorazowo złożył datek w wysokości minimum 100 koron³²⁹. Wydział towarzystwa miał się składać z 15 osób: prezesa, wiceprezesa, sekretarza, skarbnika i 11 członków. W jego kompetencji leżało powołanie także komisji zajmujących się poszczególnymi zagadnieniami: odczytowej, redakcyjnej, konserwatorskiej i muzealnej. Mogły być one wybierane z ogółu członków, jednak w każdej musiały się znaleźć przynajmniej dwie osoby z Wydziału. Walne zebrania miały się odbywać raz w roku bądź częściej, a dla ważności uchwał wymagana była minimalna liczba 30 uczestników³³⁰.

Z protokołu założycielskiego walnego zgromadzenia wynika, że stawiło się na nim 51 osób³³¹. Przy porównaniu z analogicznym zebraniem założycielskim TMHiZK widać, że we Lwowie nie udało się jednak zgromadzić

³²⁷ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 2190, Statut Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 1906 r., k. 8 [s. 1 w druku].

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem* [s. 1–2].

³³⁰ *Ibidem*, k. 8–9 [s. 2–3].

³³¹ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 2190, Protokół Walnego Zgromadzenia Założycieli Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 19 X 1906 r., k. 12.



96. Statut Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 1906 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 2190, k. 8, fot. A. Sznapiak

tak liczne grono zainteresowanego ochroną i promowaniem lokalnego dziedzictwa kulturowego. Trzeba jednak dodać, że liczba członków w ciągu roku znacząco wzrosła, osiągając pod koniec 1907 r. 146 osób³³², choć i tak wypadało gorzej w zestawieniu z krakowskim towarzystwem, które u szczytu swojej popularności w okresie I wojny światowej liczyło jak pamiętamy ponad 400 członków. W praktyce okazało się jednak, że lwowskie towarzystwo rozwinęło całkiem prężną i zróżnicowaną działalność. Tak podsumowywała to Charewiczowa: „Umiłowanie ginącego piękna «Starego Lwowa», żywe odczucie, nieubłagane pod wpływem czasu i podmuchem

³³² Ł. Charewiczowa, *op. cit.*, s. VII.

nowoczesności niszczących i w gruzy rozsypujących się jego zabytków, chęć utrzymania dawnego jednolitego charakteru Lwowa, który wiek XIX tak rozbieżnie zniweczył, były tym ludziom ideą przewodnią, wbrew dominującym tendencjom czasu, dążącym do zupełnego zbanalizowania naszych miast i usunięcia kompletnego wszelkich śladów rodzimej kultury, w myśl zasad zaborczego szablonu [...]. Zrodził się wówczas patriotyzm lokalny, głoszący hasła szukania piękna i podniet narodowego uczucia w miejscowych zabytkach pracy i mecenasostwa sztuki”³³³. Być może właśnie ów lokalny patriotyzm członków przyczynił się do tego, że mimo niezbyt dużej ich liczby udało się rozwinąć ożywioną działalność. Organem towarzystwa stała się „Biblioteka Lwowska”, wydawana już od 1907 r. pod redakcją Franciszka Jaworskiego³³⁴, który był zarazem autorem wielu szkiców historycznych zamieszczanych w kolejnych jej tomach. Publikacja ta miała mieć w założeniu charakter popularnonaukowy. Efekt edukacyjny osiągnięto dzięki umowie z Okręgową Szkolną Radą Miejską, na mocy której kolejne tomy „Biblioteki Lwowskiej” były rozprowadzane w szkołach jako doroczne nagrody dla najlepszych uczniów³³⁵. Do wybuchu I wojny światowej ukazały się łącznie 23 tomy. Oprócz działalności wydawniczej towarzystwo organizowało również wykłady i odczyty, a także popularny wśród młodzieży kurs wiedzy o Lwowie, prowadziło prace badawcze, zbierało dokumenty, organizowało wystawy o tematyce historycznej, chroniło zabytki miasta, upamiętniało ważne wydarzenia i ludzi z nim związanych. Zawiadywało też czterema komisjami: muzealną, konserwatorską, sprawozdawczą i redakcyjną. Podejmowało starania, aby zabytki z dziedziny sztuki (obrazy, plany, fotografie, elementy architektoniczne) wzbogacały muzea miejskie, w szczególności Muzeum Historyczne Miasta Lwowa. Dbało o powiększanie księgozbioru Biblioteki Miejskiej o prace z historii miasta. Pojawiały się także dodatkowe inicjatywy, jak pomysł Aleksandra Czołowskiego na rozpisanie konkursu na sztukę teatralną opartą na dziejach Lwowa czy projekt Tadeusza Rutowskiego wydania albumu przedstawiającego zabytki i perełki architektoniczne miasta³³⁶. Wydaje się, że owa

³³³ *Ibidem*, s. VI.

³³⁴ Franciszek Jaworski (1873–1914), prawnik, historyk amator, publicysta, dziennikarz, kolekcjoner sztuki i archiwaliów, jeden z założycieli Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, autor wielu prac poświęconych historii Lwowa, publikowanych m.in. w „Bibliotece Lwowskiej”; por. C. Lechicki, *Franciszek Jaworski*, w: PSB, t. 11, 1964–1965, s. 105–106.

³³⁵ E. Charewiczowa, *op. cit.*, s. VII.

³³⁶ *Ibidem*, s. VIII.

97. Czarna Kamienica we Lwowie, przed II wojną światową siedziba Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, widok współczesny; fot. A. Sznapiak



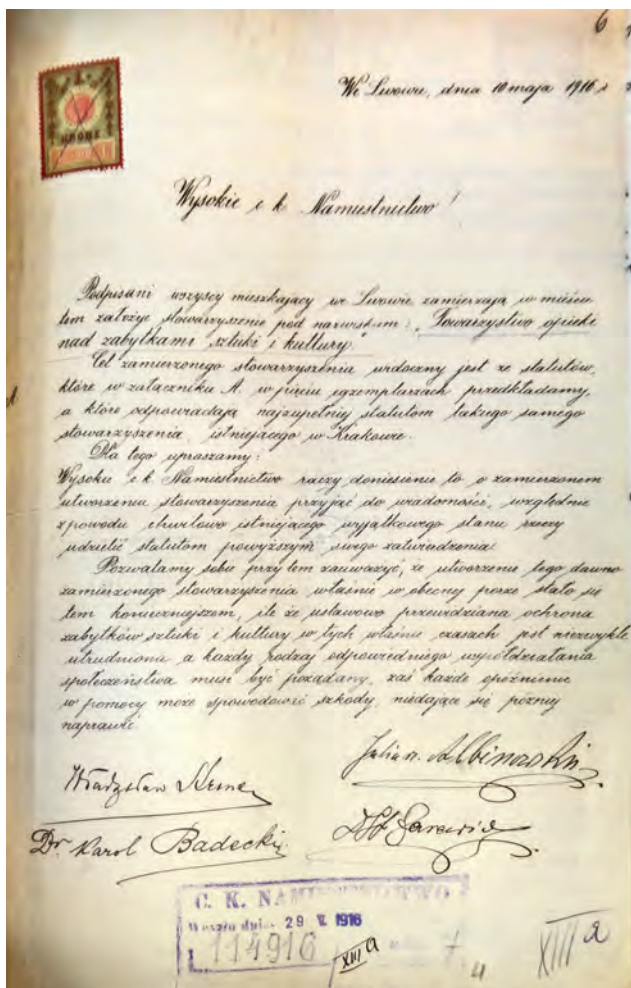
98. Krużganki w Kamienicy Królewskiej (Korniakta) we Lwowie, przed II wojną światową siedziba Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie, widok współczesny; fot. A. Sznapiak

w miarę prężna działalność była możliwa dzięki stabilnej sytuacji finansowej towarzystwa, które mogło liczyć poza składkami swoich członków na regularne subwencje z rady miejskiej i Sejmu Krajowego. Prawdopodobnie bezpośrednio powiązania z władzami miejskimi mogły dawać mu uprzywilejowaną pozycję, a rozpropagowanie jego działalności (choćby poprzez prasę czy rozdawane w szkołach kolejne numery „Biblioteki Lwowskiej”) przysparzało niemałego poparcia społecznego.

Okres I wojny światowej przyniósł pewne zahamowanie w działalności towarzystwa, do którego przyczyniła się również przedwczesna śmierć redaktora „Biblioteki Lwowskiej”. Łączony tom 24–25, zawierający pracę Antoniego Prochaski pt. *Lwów a szlachta*, został co prawda złożony do druku już w 1914, ale światło dzienne ujrzał dopiero w 1919 r. Ponadto wycofujący się w 1915 r. z miasta Rosjanie internowali głównych działaczy towarzystwa, z Tadeuszem Rutowskim i Aleksandrem Czołowskim na czele. Działalność wznowiło ono na dobre dopiero na początku lat 20. Przeprowadzono wówczas reorganizację i zmieniono statut, kładąc nacisk na prace naukowe, nowe inicjatywy wydawnicze oraz projekt monografii historii i kultury Lwowa. Nadal ukazywała się „Biblioteka Lwowska”, a towarzystwo przetrwało do 1939 r. Wydaje się, że jego działalność, koncentrująca się na popularyzacji lokalnej historii, ochronie zabytków i dziedzictwa narodowego, odegrała dużą rolę w kształtowaniu lokalnego patriotyzmu, a także zwracała uwagę szerszych kręgów społecznych na kwestie zachowania skarbów kultury i sztuki narodowej.

2.5.5. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury

Kolejne towarzystwo, którego działalność chciałabym teraz pokrótce omówić, wykracza już swoim powstaniem i działalnością w inną epokę, ale tak naprawdę jest w pewnym sensie kopia krakowskiego Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. W trudnym okresie I wojny światowej postanowiono skorzystać z gotowego, sprawdzonego wzorca, chcąc w ten sposób uzyskać bez zbędnej zwłoki zgodę władz na prowadzenie działalności. Uzasadnienie nadzwyczajnych okoliczności powołania do życia towarzystwa przynosi list przewodni do Namiestnictwa Galicji: „Podpisani wszyscy mieszkający we Lwowie, zamierzają w mieście tym założyć stowarzyszenie pod nazwiskiem «Towarzystwo opieki nad zabytkami sztuki i kultury». Cel zamierzonego stowarzyszenia widoczny jest ze statutów, które w załączniku A w pięciu egzemplarzach przedkładamy, a które odpowiadają najzupełniej statutom takiego samego stowarzyszenia,



99. List do Namiestnictwa Galicji w sprawie utworzenia Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury, z podpisami założycieli, 1916 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1800, k. 6, fot. A. Sznepik

istniejącego w Krakowie. Dlatego upraszamy: Wysokie c.k. Namiestnictwo raczy doniesienie to o zamierzonym utworzeniu stowarzyszenia przyjąć do wiadomości, względnie z powodu chwilowo istniejącego wyjątkowego stanu rzeczy, udzielić statutom powyższym swego zatwierdzenia. Pozwalamy przy tem sobie zauważyć, że utworzenie tego dawno zamierzonego stowarzyszenia właśnie w obecnej porze stało się tem konieczniejszym, ile że ustawowo przewidziana ochrona zabytków sztuki i kultury w tych właśnie czasach jest niezwykle utrudniona, a każdy rodzaj odpowiedniego współdziałania społeczeństwa musi być pożądanym, zaś każde

opóźnienie w pomocy może spowodować szkody, niedające się później naprawić³³⁷. Pod tym apelem podpisali się m.in. Juliusz Albinowski³³⁸, Karol Badecki³³⁹ i Stanisław Zarewicz³⁴⁰. Inicjatywa ta powstała w szczególnym momencie, po rosyjskiej okupacji Lwowa i ponownym wkroczeniu wojsk c.k. armii. Straty wojenne dotyczące także lwowskie zabytki zainspirowały zapewne inicjatorów tego towarzystwa do szybkiego działania. Załączony do wyżej cytowanego pisma projekt statutu³⁴¹ jest niemal dosłowną kopią bliźniaczego towarzystwa z Krakowa. Wydaje się, że przynajmniej w chwili swojego powstania inicjatywa ta miała raczej doraźny charakter.

Należy pamiętać, że działania wojenne toczone na ziemiach polskich powodowały czasem nieodwracalne zniszczenia w bezcennych zabytkach. U progu niepodległości po obu stronach frontu Polacy próbowali podejmować działania w celu ochrony dziedzictwa kulturalnego dla przyszłych pokoleń. Taka motywacja kierowała członkami krakowskiego Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, a także intensywnymi działaniami podejmowanymi przez warszawskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Zmobilizowała także lwowskie środowisko konserwatorów i miłośników zabytków do działania. Tematyce ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny światowej poświęcono więcej miejsca w pierwszym rozdziale epilogu.

* * *

Należy podkreślić, że omówione wyżej lwowskie towarzystwa to jedynie wybrane przykłady, a nie wyczerpujący opis całości jakże bogatego życia społeczno-kulturalnego. Trzeba wspomnieć, że we Lwowie istniały także inne towarzystwa kulturalno-społeczne utworzone według wcześniejszych

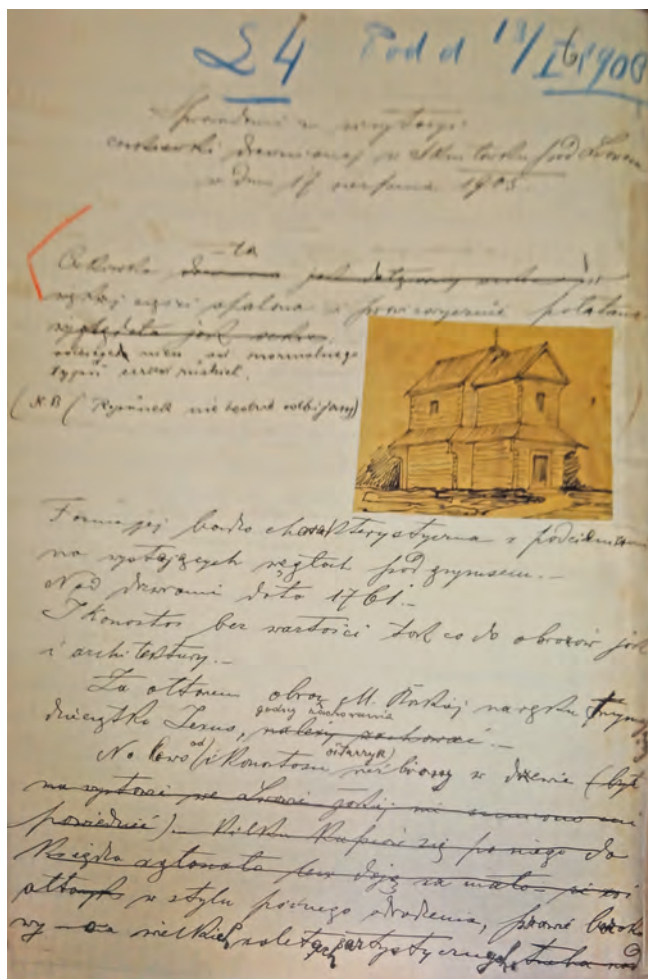
³³⁷ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1800, Pismo założycieli Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Kultury i Sztuki do c.k. Namiestnictwa, 10 V 1916 r., k. 6.

³³⁸ Juliusz Albinowski (1856–1929), doktor prawa, generał w c.k. armii, później generał dywizji Wojska Polskiego.

³³⁹ Karol Badecki (1886–1953), historyk literatury, znawca dziejów Lwowa, bibliotekoznawca. Od 1914 do 1944 r. związany z Archiwum Akt Dawnych we Lwowie, początkowo jako pracownik naukowy, później archiwariusz, w końcu dyrektor. Po II wojnie światowej pracował w Bibliotece Jagiellońskiej.

³⁴⁰ Stanisław Zarewicz (1874–1931), historyk sztuki, kolekcjoner, kustosz Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, zbieracz exlibrisów – kolekcję ponad 800 przekazał do Ossolineum.

³⁴¹ DALO, Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54, spr. 1800, Statut Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Kultury i Sztuki, [1916 r.], k. 7–9.



100. Korespondencja Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej, 1906 r.; CDIAUL, f. 616, op. 1, spr. 5, arkusz 6, fot. A. Sznapik

krakowskich wzorców. Jedną z pierwszych implementacji gotowego modelu z podwawelskiego grodu do miasta nad Pełtwią było Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, które we Lwowie powstało w 1866 r. – po ponad 12 latach od utworzenia analogicznego towarzystwa w Krakowie. Także w stołecznym mieście Galicji w 1889 r. powstało Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej, od 1892 r. wydające „Tekę Konserwatorską”. Grono utrzymywało ściśle związki ze swoim krakowskim odpowiednikiem, wymieniając się informacjami i doświadczeniami. Często też zdarzało się, że konserwatorzy związani z jednym bądź drugim Gronem, przenosząc się z jednej metropolii do drugiej, zmieniali również swoją przynależność do konkretnego oddziału tej konserwatorskiej organizacji. Zadania i troski



101. Korespondencja Główna Konserwatorów Galicji Wschodniej, 1906 r.; CDIAUL, f. 616, op. 1, spr. 46, arkusz 124, fot. A. Sznajpik

konserwatorów w zachodniej i wschodniej Galicji były w zasadzie takie same, jak się jednak wydaje z jednym wyjątkiem.

Główna Konserwatorów Galicji Wschodniej, ratując zabytki, działało na Kresach dawnej Rzeczypospolitej, na styku kultur, narodowości i religii. Rodziło to nieraz spory o przynależność narodową danego zabytku, w których członkowie Główny zmuszeni byli nieraz występować w roli arbitrow. Przykładem może być tutaj głośna wówczas sprawa zabytkowego, barokowego kościoła w Laszkach Murowanych. Pierwotnie świątynia katolicka, z powodu małej liczby wiernych została przekazana wspólnie greckokatolickiej, z tym że oba obrządku miały prawo sprawować tam liturgię. Kiedy

proboszcz parafii greckokatolickiej zaczął pozbywać się starych sprzętów liturgicznych i zamówił ikonostas, katolicy mieszkańcy Laszek wysłali protest do Grona c.k. Konserwatorów, uskarżając się na celowe zacieranie katolickiego charakteru świątyni, przez co traci ona swój zabytkowy walor³⁴². Konserwatorzy stanęli przed naprawdę niełatwym zadaniem, a cała sprawa toczyła się kilka lat. To tylko jeden z wielu przykładów, wskazujący jednak na różnice w uwarunkowaniach działalności krakowskiego i lwowskiego Grona.

To wspomniane wcześniej częste powielanie krakowskich wzorów może nieco zastanawiać. W końcu to Lwów był wówczas miastem stołecznym. Wydaje się jednak, że galicyjska stolica, szybko rozwijająca się w tym okresie, była wówczas bardziej nastawiona na wszelkiego rodzaju nowinki, tak w dziedzinie nauki, jak kultury i sztuki, w związku z tym z nieco mniejszym pietyzmem podchodzono do pamiątek narodowej przeszłości. W tej dziedzinie palmę pierwszeństwa dźmierzył Kraków, nie bez powodu kolebka Młodej Polski. Jak już wskazywałam, jako dawna królewska stolica zajmował ponadto szczególne miejsce w umysłach elity intelektualnej, co również wydaje się nie pozostawać bez znaczenia. Pisząc o pewnej przewadze podwawelskiego grodu, należy jednak mieć na uwadze, że na polu kulturalnym Lwów rozwijał się wówczas bardzo szybko, głównie za przyczyną wysokiego poziomu nowoczesnych badań humanistycznych na tamtejszym uniwersytecie. Trzy omawiane w tym podrozdziale lwowskie towarzystwa: Literackie, Historyczne i Ludoznawcze, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości rozszerzyły zakres działania na cały kraj i przetrwały do dnia dzisiejszego. Co warto podkreślić, wszystkie trzy rekrutowały swoich członków w znacznej mierze spośród naukowców związanych z Uniwersytetem Lwowskim.

W części trzeciej niniejszej pracy najwięcej miejsca poświęcono Galicji. Ta dysproporcja wynika po pierwsze z sytuacji polityczno-prawnej, która w tej prowincji była najkorzystniejsza do prowadzenia tego typu działalności, po drugie zaś to właśnie zabór austriacki dominował na przełomie XIX i XX w. w dyskursie wokół idei kultury i sztuki narodowej, co prawdopodobnie wiązało się także z dużą aktywnością towarzystw kulturalno-społecznych. W pozostałych zaborach sytuacja nie przedstawiała się niestety tak dobrze, o czym przekonamy się w kolejnych rozdziałach.

³⁴² Por. CDIAUL, Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej, f. 616, op. 1, spr. 15, Korespondencja z 1897 r., Korespondencja w sprawie Laszek Murowanych.

3. Towarzystwa kulturalno-społeczne w zaborze pruskim

Zgoła odmienna sytuacja prawno-polityczna panowała wówczas na ziemiach polskich pod panowaniem pruskim, co znacząco wpłynęło zarówno na możliwości działania interesujących nas towarzystw kulturalno-społecznych, jak i na udział tej dzielnicy w debacie wokół kultury i sztuki narodowej. Przez cały okres zaborów uwarunkowania te podlegały co prawda pewnym wahaniom (w zależności od bardziej lub mniej opresyjnej polityki władz pruskich wobec Polaków), jednak na przełomie wieków sytuacja była szczególnie niekorzystna. Instytucje ważne dla ochrony polskiego dziedzictwa kulturalnego powstały w tym zaborze wcześniej, dlatego w niniejszym rozdziale wykroczymy nieco poza przyjęte ramy chronologiczne. Wydaje się to uzasadnione, gdyż – jak się przekonamy – bez ich działalności nawet ten skromny ruch ochrony kultury i sztuki narodowej nie byłby możliwy. Dla interesujących nas zagadnień najważniejsze wydają się ziemie Wielkiego Księstwa Poznańskiego wraz ze swoją stolicą i temu właśnie obszarowi w zaborze pruskim, gdzie ludność polska stanowiła zdecydowaną większość, poświęcę gros refleksji w niniejszym rozdziale.

Jak już wspominałam, instytucje istotne dla zachowania na tych terenach polskiej kultury zaczęły powstawać w pierwszej połowie XIX w.: w 1817 r. została założona Biblioteka Kórnicka Działyńskich, a w 1829 r. Biblioteka Raczyńskich. Jednak okres po powstaniu listopadowym przyniósł pierwsze zaostrenie polityki władz pruskich i niemożliwe było już powołanie do życia organizacji, która wprost w nazwie bądź w statucie deklarowałaby ochronę polskiego dziedzictwa kulturalnego. Obchodzono to ograniczenie w ten sposób, że w nazwach wykorzystywano takie określenia jak towarzystwo, zabawa bądź kasyno, które pozorując działalność rozrywkową, w istocie zajmowały się szeroko pojętym edukowaniem społeczeństwa na polu kultury narodowej³⁴³. Spośród wielu podobnych organizacji największe znaczenie miały dwie, do których tradycji później się odwoływano: Kasyno Gostyńskie i Towarzystwo Zbieraczów Starożytności Krajowych w Szamotułach.

Pierwsza z tych organizacji została założona w 1835 r. przez ziemian z Gustawem Potworowskim³⁴⁴ na czele. Prowadziła działalność w dwóch

³⁴³ F. Midura, *op. cit.*, s. 341–342.

³⁴⁴ Gustaw Potworowski (1800–1860), wielkopolski działacz gospodarczy i społeczny, uczestnik powstania listopadowego, jeden z założycieli Kasyna Gostyńskiego, a później

wydziałach: rolniczo-przemysłowym i literackim, przy czym ta druga miała znacznie szerszy zakres niż można by sądzić po samej nazwie. Wydział ten bowiem nie tylko wspierał rozwój zainteresowań i twórczości literackiej swoich członków, ale kładziono także duży nacisk na pogłębianie wiedzy historycznej oraz rozpowszechnianie czytelnictwa wśród ludności wiejskiej. Jednym z głównych celów była również inwentaryzacja polskich zabytków, gromadzenie zabytków przeszłości, przedmiotów rękodzieła ludowego oraz rozbudzanie patriotyzmu lokalnego³⁴⁵.

Na gromadzeniu skarbów przeszłości skupiła się jednak działalność przede wszystkim drugiej z wymienionych organizacji, założonej w 1842 r. przez Jędrzeja Moraczewskiego³⁴⁶ – Towarzystwa Zbieraczy Starożytności Krajowych w Szamotułach. Zaplanowany w statucie zakres działań był bardzo szeroki: kolekcjonowanie zabytków archeologicznych, numizmatów, rękopisów i starych druków, dawnych map, rzeźb, rycin, obrazów, ale także dawnych podań i legend – najogólniej mówiąc wszystkiego, co miało związek z przeszłością Polski na tych terenach³⁴⁷. Zbiory te miały posłużyć dla stworzenia „gabinetu starożytności”. Niestety obydwie towarzystwa nie przetrwały długo i po okresie zawirowań politycznych w czasie Wiosny Ludów zostały ostatecznie zlikwidowane przez władze pruskie. Zapoczątkowały one jednak pewną tradycję działalności na rzecz zagrożonego w swoim bycie polskiego dziedzictwa kulturalnego na terenie zaboru pruskiego. Aktywność na tym polu wkrótce podjęła wyjątkowa na gruncie Wielkopolski organizacja, której działalność omówię w osobnym podrozdziale.

3.1. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Starania o powołanie do życia w Poznaniu organizacji wzorowanej na dawnym Towarzystwie Warszawskim Przyjaciół Nauk trwały kilkanaście lat. Dla środowiska wielkopolskiej inteligencji był to cel tym ważniejszy,

członek spółki budującej Bazar w Poznaniu, jeden z założycieli (a od 1846 prezes) Towarzystwa Pomocy Naukowej, poseł na sejm pruski; por. Z. Grot, *Gustaw Eugeniusz Potworowski*, w: PSB, t. 28, 1984–1985, s. 262–264.

³⁴⁵ F. Midura, *op. cit.*, s. 342–343.

³⁴⁶ Jędrzej Moraczewski (1802–1855), historyk, uczestnik powstania listopadowego, współtwórca Bazaru, Banku Ziemiańskiego, Centralnego Towarzystwa Rolniczego, założyciel Towarzystwa Zbieraczy Starożytności Krajowych w Szamotułach, działacz Towarzystwa Pomocy Naukowej; por. S. Kieniewicz, *Jędrzej Moraczewski*, w: IPSB, t. 21, 1976, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jedrzej-moraczewski> (28 VII 2021).

³⁴⁷ F. Midura, *op. cit.*, s. 343–346.

że dzielnica ta nie posiadała uniwersytetu, a zatem powołanie stowarzyszenia zrzeszającego ludzi nauki – zarówno profesjonalistów, jak i amatorów – było ważnym zadaniem, zwłaszcza w obliczu germanizacyjnej polityki władz pruskich. Ostatecznie 12 stycznia 1857 r. 42 członków założycieli powołało do życia Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wśród tego grona dominowali przedstawiciele ziemiaństwa z Tytusem Działyńskim³⁴⁸ i Rogerem Raczyńskim³⁴⁹ na czele, nauczyciele gimnazjalni z Kazimierzem Szulcem³⁵⁰ – jednym z inicjatorów, przemysłowcy z Hipolitem Cegielskim³⁵¹, a także urzędnicy i reprezentanci wolnych zawodów³⁵². Zgodnie ze statutem głównym celem działań towarzystwa było „pielegnowanie nauk i umiejętności w języku polskim”. Ponieważ nie mogło ono liczyć na jakąkolwiek pomoc od władz lokalnych, głównym źródłem dochodów miały być składki członkowskie, które jak się okazało zasilają budżet tak regularnie, że w pierwszych latach działalności PTPN dysponowało pewną nadwyżką, którą ulokowano w papierach wartościowych³⁵³. O skali ofiarności społecznej na ten cel najlepiej może świadczyć fakt, że ze składek udało się towarzystwu w latach 70. XIX w. wystawić własny budynek. Systematycznie rosła także liczba członków – już w pierwszym roku istnienia zapisało się 140 osób. Niestety w 1866 r. władze pruskie, zaniepokojone rozwojem tej organizacji, wydały zakaz przynależności do niej urzędnikom państwowym i nauczycielom gimnazjalnym, którzy z powodu braku ośrodka akademickiego stanowili trzon miejscowego

³⁴⁸ Adam Tytus Działyński (1796–1861), działacz polityczny i społeczny, uczestnik powstania listopadowego, mecenas sztuki, wydawca źródeł historycznych, współzałożyciel PTPN i Towarzystwa Przemysłowego Polskiego w Poznaniu; por. S. Bodniak, *Tytus Działyński*, w: PSB, t. 6, 1948, s. 77–78.

³⁴⁹ Roger Maurycy Raczyński (1820–1864), działacz polityczny, publicysta, brał udział w Wiośnie Ludów, wspomagał powstanie styczniowe, kurator Biblioteki Raczyńskich, współzałożyciel PTPN i jego wiceprezes; por. A. Galos, *Roger Maurycy Raczyński*, w: IPSB, t. 29, 1986, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/roger-maurycy-raczynski> (11 I 2016).

³⁵⁰ Kazimierz Szulc (1825–1887), działacz społeczny, publicysta, etnograf, nauczyciel gimnazjalny, hołdował przekonaniom słowianofilskim, jeden z inicjatorów PTPN; por. J. Jasiński, *Kazimierz Szulc*, w: PSB, t. 49, 2013–2014, s. 238–241.

³⁵¹ Hipolit Cegielski (1813–1868), filolog, działacz społeczny, przemysłowiec i dziennikarz. Współzałożyciel i wiceprezes Towarzystwa Pomocy Naukowej, twórca Towarzystwa Przemysłowego Polskiego (prezes) oraz PTPN (wiceprezes); por. Z. Grot, *Hipolit Cegielski*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 217–219.

³⁵² L. Trzeciakowski, *W dobie rozbiorowej*, w: *Veritate et scientia. Księga pamiątkowa w 125-lecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. A. Gąsiorowski, Warszawa–Poznań 1982, s. 14–15.

³⁵³ *Ibidem*, s. 16.

środowiska naukowego³⁵⁴. Mimo tych restrykcji po 30 latach istnienia PTPN liczył 457 członków, z których większość stanowili ziemianie, doprowadziło to jednak do sytuacji, w której profesjonaliści naukowcy byli w tym gronie mniejszością, a dominowali amatorzy pasjonaci, co nie pozostało bez wpływu na prowadzoną działalność. Był tu jednak jeden wyjątek – wśród aktywnych członków dużą grupę stanowili lekarze (którzy później zorganizowali swoją odrębną sekcję), zainteresowani rozwojem osobistym i najnowszymi wynikami badań w swoich dziedzinach³⁵⁵. Wydaje się, że właśnie środowisko medyków zdominowało działalność PTPN w okresie tuż przed I wojną światową.

Od początku swego istnienia towarzystwo zabiegało o stworzenie bogatego księgozbioru, który stałby się odpowiednim warsztatem pracy dla parających się nauką członków. Dzięki hojnym darom (wymienić tu można m.in. bibliotekę b. Kasyna Gostyńskiego, księgozbiór Jędrzeja Moraczewskiego, bibliotekę miłośławską przekazaną przez Seweryna Mielżyńskiego³⁵⁶, księgozbiór należący do księdza Jana Koźmiana³⁵⁷, a także biblioteki pozyskane od członków założycieli) i prowadzonym później rozsądnym zakupom już w 1880 r. udało się zgromadzić 50 tys. tomów³⁵⁸.



102. Gmach PTPN, kamienica frontowa według projektu Zygmunta Gorgolewskiego, ok. 1883–1906; PTPN, sygn. CYRYL_62_0_3_107_0001

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 17–20.

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 20–22.

³⁵⁶ Seweryn Mielżyński (1804–1872), działacz społeczny i polityczny, malarz i kolekcjoner sztuki, honorowy prezes PTPN w latach 1865–1872; por. Z. Grot, *Seweryn Józef Mielżyński*, w: PSB, t. 20, 1975, s. 794–796.

³⁵⁷ Jan Koźmian (1814–1877), publicysta i działacz społeczny, prawnik, uczestnik powstania listopadowego, po jego upadku wyjechał do Francji, współwydawca pisma *Hotelu Lambert* pt. „Trzeci Maj”. Po śmierci żony przyjął święcenia kapłańskie. Twórca terminu „praca organiczna”; por. B. Wysocka, *Jan Koźmian*, w: IPSB, t. 15, 1970, <https://www.ipnb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-kozman> (28 VII 2021).

³⁵⁸ L. Trzeciakowski, *op. cit.*, s. 27.

Możliwość korzystania z tego zbioru była dla poznańskiego środowiska intelektualnego tym cenniejsza, że dwóm innym konkurencyjnym instytucjom: Bibliotece Raczyńskich przejętej przez pruskie władze oraz utworzonej w 1902 r. Bibliotece im. Cesarza Wilhelma I starano się nadać charakter wyłącznie niemiecki.

Towarzystwo prowadziło również działalność szczególnie interesującą z punktu widzenia niniejszych rozważań. Jego chlubą była bowiem ciekawa kolekcja muzealna oraz założona w 1870 r., dzięki ofiarności Seweryna Mielżyńskiego, Galeria Obrazów i Gabinet Rycin – w przyszłości Galeria Narodowa³⁵⁹. Droga dalszych donacji kolekcja powiększała się, w 1880 r. licząc już ok. 300 obrazów polskich artystów oraz wiele dzieł słynnych malarzy obcych³⁶⁰. Co istotne, istnienie tej placówki miało dla polskiej społeczności ważne znaczenie moralne – władzom pruskim udało się bowiem otworzyć podobną instytucję, Muzeum im. Cesarza Fryderyka III, w stolicy Wielkopolski dopiero w 1904 r.

Powróćmy jednak do niezwykle ważnej sprawy – bardzo różnorodnych zbiorów muzealnych, które powstały, aby uchronić możliwie wiele z polskiego dziedzictwa kulturalnego. Starania w celu utworzenia takiej kolekcji podjął istniejący od 1857 r. Wydział Nauk Historycznych i Moralnych PTPN, który za jeden z głównych celów swojej działalności uznał stworzenie Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich w Wielkim Księstwie Poznańskim. Jak rozumiano pojęcie owych „starożytności” możemy się dowiedzieć z odezwy rzeczzonego Wydziału, w której w następujący sposób starano się przekonać potencjalnych donatorów do przekazania nieraz bardzo cennych dla nich pamiątek: „Podany niżej spis przedmiotów, będących obecnie własnością Towarzystwa, a stanowiących muzeum jest dowodem, że nie zbywa nam na osobach umiejących cenić pamiątki a zarazem zrzekających się praw własności, skoro chodzi o utworzenie instytutu, któryby posłużył ku rozjaśnieniu ubiegłych dawno wieków. Zapewne cele naukowe Towarzystwa nakłonią niejednego z jednej strony do uszanowania tego, co uchronił niweczący czas, z drugiej strony do złożenia w ofierze pamiątek, które w rozproszeniu i na ustroniu mają mało wartości i często idą w poniewierkę. Pamiątkami takimi są: 1. Przedmioty znajduwane w starożytnych grobach żalami nazywanych, jak to: broń kamienna i metalowa, naczynia gliniane a w szczególności popielnice, pokrywki, przystawki, łązawice, przybory stroju itp. 2. Przedmioty należące do obrzędów pogańskich

³⁵⁹ F. Midura, *op. cit.*, s. 349.

³⁶⁰ L. Trzeciakowski, *op. cit.*, s. 29.

najdawniejszych mieszkańców tej ziemi, jako posągi bożyszcz i t.p. 3. Broń, sprzęty średniowieczne i wieków następnych. 4. Pamiątki ludzi znakomitych jako to autografy, pieczęcie, biusty, portrety i t.p. 5. Pamiątki krajowe, jako monety, medale 6. Pomniki krajowe sztuk pięknych i rękodzieł³⁶¹. Jak można zatem zaobserwować, spektrum zainteresowań było naprawdę szerokie, poczynszy od zabytków archeologii pradziejowej, poprzez pamiątki rodzinne z nie tak odległej przeszłości, które można było zapewne znaleźć w niejednym ziemiańskim domu, na dziełach sztuki kończąc.

Wśród zbiorów muzealnych PTPN jedną z najliczniejszych jak się okazało była kolekcja zabytków archeologicznych. Wynikało to zapewne z kilku względów. Po pierwsze archeologia była wówczas stosunkowo młodą i modną dziedziną nauki, a prowadzenie badań teoretycznie dostępne dla laików. Po drugie mechanizacja i intensyfikacja upraw rolniczych w Wielkopolsce przyczyniła się do częstszych odkryć stanowisk archeologicznych, dokonywanych niejako przy okazji prowadzonych prac polowych. Po trzecie wreszcie najstarsze zabytki archeologiczne, identyfikowane na ogół jako słowiańskie, uważano za część polskiego dziedzictwa kulturalnego, co traktowano jako jeden z dowodów na polską przynależność tych ziem – było to szczególnie ważne w dobie nasilenia opresji władz pruskich i walki o kulturę³⁶². Świadczyć może o tym pośrednio chociażby wzmożona korespondencja PTPN z osobami zainteresowanymi przekazaniem zabytków archeologicznych właśnie w latach 70. i 80. XIX w. Trzeba tu podkreślić, że owe wykopaliska archeologiczne prowadzone były przede wszystkim przez amatorów: ziemian, nauczycieli, księży, a nawet (w pojedynczych przypadkach) chłopów, którzy przesyłali swoje znaleziska do Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich.

Niestety brak profesjonalnej uniwersyteckiej kadry humanistycznej był szczególnie dla PTPN dotkliwy, zwłaszcza że w 1885 r. powstało w Poznaniu *Historische Gesellschaft für die Provinz Posen* (Towarzystwo Historyczne dla Prowincji Poznańskiej). Miało ono nieporównywalnie uprzywilejowaną wobec PTPN pozycję. Członkami tego grona była niemal cała niemiecka inteligencja w Poznańskim, w tym również zawodowi historycy, przygotowani do pracy naukowej, przede wszystkim archiwiści z Królewsko-Pruskiego Archiwum Państwowego, oraz nauczyciele gimnazjalni. Ponadto

³⁶¹ Cyt. za: *Wstęp*, w: *Początki starożytnictwa wielkopolskiego w korespondencji Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, wybór i oprac. J. Kaczmarek, H. Kaczmarek, P. Silska, Poznań 2013, s. 14–15.

³⁶² *Ibidem*, s. 15–16.

niemieckie towarzystwo dysponowało hojnymi subwencjami ministerialnymi i poparciem administracji państwowej. W tym czasie Wydział Historyczno-Literacki PTPN (po zmianie nazwy takie właśnie miano nosił Wydział zajmujący się naukami humanistycznymi) przeżywał swoistą zapaść przede wszystkim z powodu braku zawodowych historyków, którzy mogliby odpowiednio reagować na działalność i publikacje niemieckich uczonych³⁶³.

Te niedostatki mogła nieco rekompensować aktywność członków korespondentów i honorowych. Zdarzało się, co prawda, że nominacje na te kategorie członków były traktowane wyłącznie prestiżowo i wpisani na listę przedstawiciele środowiska naukowego z pozostałych zaborów nie mieli żadnych faktycznych związków z PTPN ani jego publikacjami. Wydaje się jednak, że spośród 263 osób z owych specjalnych kategorii członkowskich, które przewinęły się przez 60 lat istnienia PTPN pod zaborem pruskim, właśnie humaniści, a zwłaszcza historycy odegrali znaczącą rolę³⁶⁴. W krytycznym okresie lat 80. i 90. XIX w., kiedy prace Wydziału Historyczno-Literackiego PTPN prawie zamierały, a zebrania były odwoływane z powodu braku chętnych słuchaczy, znacząco wzrosła liczba prac naukowych nadsyłanych do PTPN przez członków zamiejscowych. Istotna była również współpraca uznanych krakowskich i lwowskich historyków przy wydawnictwach źródłowych przygotowywanych do edycji przez PTPN³⁶⁵.

Szczególnie intensywna współpraca łączyła PTPN z galicyjskim środowiskiem intelektualnym, a zwłaszcza z Akademią Umiejętności. W Galicji wsparcie dla poznańskiego ośrodka traktowano wręcz jako patriotyczny obowiązek, podobnie jak publikowanie prac historycznych na łamach „Roczników Historycznych” wydawanych w stolicy Wielkopolski – czyniono to niejako w imieniu tych, którzy tego robić nie mogli. Świadczy to o poczuciu wspólnoty polskiej elity intelektualnej niezależnie od zaborczych granic³⁶⁶.

³⁶³ A. Hinc, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a Historische Gesellschaft für die Provinz Posen (1885–1914)*, w: *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. W. Molik, A. Hinc, Poznań 2012, s. 124–125.

³⁶⁴ S. Borowiak, *Członkowie honorowi i członkowie korespondenci a kontakty międzydzielnicowe i współpraca międzynarodowa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, w: *ibidem*, s. 180 n.

³⁶⁵ *Ibidem*, s. 182–183.

³⁶⁶ Por. M. Stinia, *Związki naukowe Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z ośrodkiem krakowskim w XIX i na początku XX wieku*, w: *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe...*, s. 25–37.

Należy podkreślić, że działalność PTPN w okresie zaborów była dla społeczeństwa Wielkopolski niezwykle ważna. Rekompensowała brak uniwersytetu i profesjonalnej kadry naukowej, przyczyniła się do integracji miejscowego środowiska intelektualnego oraz w znaczącym stopniu do ochrony zabytków i dziedzictwa narodowego, a przede wszystkim umiejętnie wzbudzała w społeczeństwie potrzebę takiej ochrony. Zbiory muzeum i galerii obrazów były również próbą ukształtowania pewnego kanonu narodowej kultury i sztuki stworzonego, o czym należy pamiętać, w pewnej kontrze do kultury niemieckiej, którą starały się forsować za wszelką cenę władze zaborcze.

Chociaż działalność PTPN wydaje się najistotniejsza w tym zaborze to jednak nie była to jedyna działająca tam polska organizacja kulturalno-społeczna. Z powodu uwarunkowań prawno-politycznych na mapie zaboru pruskiego dominowały przede wszystkim towarzystwa o charakterze gospodarczym. Można wymienić jednak kilka przykładów pokazujących, że często pod szyldem, który miał zmylić władze, prowadzono działalność w istocie o charakterze kulturalnym. Omówię to krótko w poniższym podrozdziale.

3.2. Inne inicjatywy kulturalno-społeczne w zaborze pruskim

Jak już wspomniano, największą szansę na działalność w zaborze pruskim miały towarzystwa o charakterze gospodarczym: przemysłowe i rolnicze. Aktywność kulturalna i edukacyjna była szczególnie niemiłe widziana przez władze zaborcze. Stąd często się zdarzało, że zajmowano się tymi dziedzinami niejako przy okazji zasadniczej pracy, tak aby nie rzucało się to za bardzo w oczy. Pewne ożywienie społeczne nastąpiło w okresie Wiosny Ludów, powstały wówczas w Poznaniu takie organizacje jak: Towarzystwo Harmonia – zajmujące się muzyką, teatrem i popularyzacją sztuki, Towarzystwo Muzyczne, Towarzystwo Pedagogiczne, a także Towarzystwo Przemysłowo-Rolnicze, które stało się organizatorem wystaw rolniczych. Przez następne pół wieku zorganizowano kilkadziesiąt takich wystaw, podczas których prezentowano również wyroby sztuki ludowej i rękodzieła³⁶⁷. Działalność tę w pewnym stopniu kontynuowało założone w 1861 r. Centralne Towarzystwo Gospodarcze w Prusach Zachodnich.

³⁶⁷ F. Midura, *op. cit.*, s. 356–357.



103. Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Pomocy Naukowej Młodzieży Wielkiego Księstwa Poznańskiego imienia Karola Marcinkowskiego za rok 1901, Poznań, 1902 r.; APP, Towarzystwo Pomocy Naukowej im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, sygn. 53/1767/0/2, s. 7, fot. A. Sznajik

przyznać, że jak na instytucję utrzymującą się tylko i wyłącznie z ofiarności społecznej działalność tego towarzystwa była imponująca. Przykładowo w 1901 r. w samym tylko pierwszym kwartale wypłaciło ono 48 stypendiów dla studentów uniwersyteckich, 92 dla studentów wyższych szkół technicznych i handlowych oraz 197 dla uczniów gimnazjów³⁷⁰. Ze sprawozdań wynika, że większość studentów uniwersyteckich wspieranych przez to towarzystwo wyjeżdżała najczęściej w celach naukowych na niemieckie uczelnie – do Berlina czy Wrocławia. Sporadycznie zdarzały się

Pod koniec XIX w. coraz bardziej popularne stawały się kółka rolnicze (w 1914 r. było ich w Wielkim Księstwie Poznańskim ok. 900), które prowadziły często także działalność edukacyjną i patriotyczną, organizując różnego rodzaju uroczystości i obchody regionalne³⁶⁸.

W 1841 r. powstało również Towarzystwo Pomocy Naukowej fundujące stypendia naukowe dla ubogiej młodzieży. Należy podkreślić, że była to pierwsza tego typu instytucja na ziemiach polskich, wspierająca edukację mniej zamożnych uczniów gimnazjów, szkół średnich i studentów. Przy czym władze tego towarzystwa zastrzegały zgodnie ze statutem, że pomoc finansowa może być przeznaczona jedynie „na odbycie czysto naukowych kursów. Na odbycie kursów praktycznych pomocy się nie udziela”³⁶⁹. Trzeba

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 362.

³⁶⁹ Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), Towarzystwo Pomocy Naukowej im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, sygn. 53/1767/0/1, Wskazówki dla udających się po wsparcie do Towarzystwa Pomocy Naukowej, k. 1.

³⁷⁰ APP, Towarzystwo Pomocy Naukowej im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, sygn. 53/1767/0/2, Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Pomocy Naukowej Młodzieży Wielkiego Księstwa Poznańskiego imienia Karola Marcinkowskiego za rok 1901, Poznań, 1902 r., s. 7.

przypadki, że stypendysta wybierał UJ, ASP w Krakowie czy Uniwersytet Lwowski. Mimo to przyznać należy, że towarzystwo to miało duże zasługi dla ochrony polskości w zaborze pruskim, przede wszystkim przez podniesienie potencjału intelektualnego kolejnych pokoleń, zwłaszcza że jak pamiętamy dzielnica ta była pozbawiona własnego ośrodka akademickiego, a wyjazd na studia za granicę był dość kosztowny.

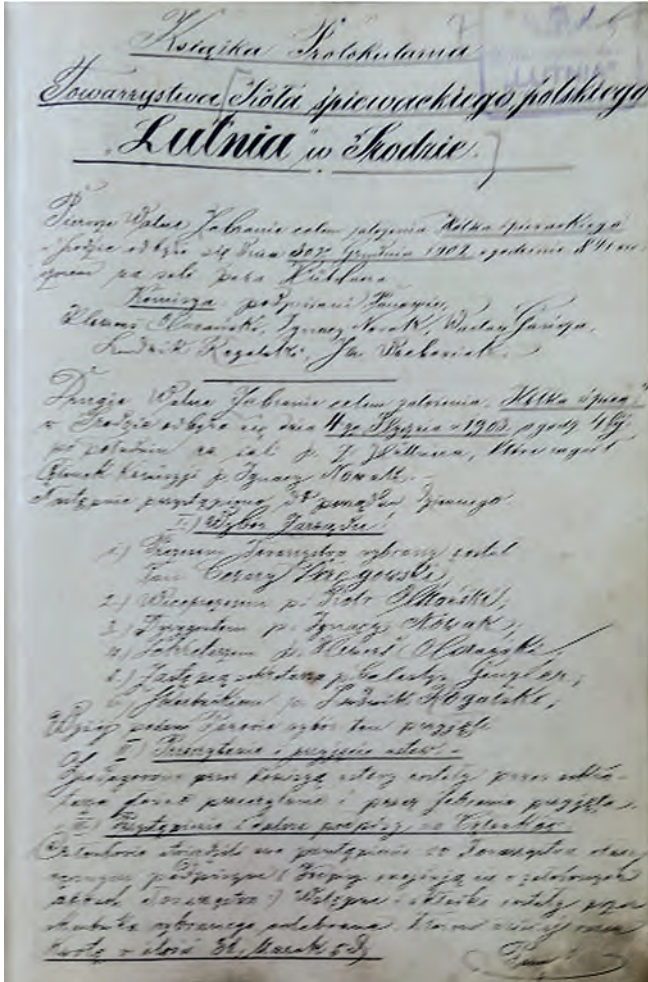
Cele edukacyjne przyświecały również założonemu w 1872 r. Towarzystwu Oświaty Ludowej. Jego działalność miała polegać na szerzeniu oświaty w języku polskim wśród warstw ludowych w zaborze pruskim, a realizować to zamierzano poprzez m.in. założenie sieci bibliotek we wsiach i miastach, wspomaganie i tworzenie wydawnictw edukacyjnych czy kolportaż książek. Publikacje przeznaczone dla owych bibliotek miały dotyczyć nie tylko rolnictwa czy przyrody, ale również polskiej historii. W czasach Kulturkampfu towarzystwo zaangażowało się w działalność mającą na celu obronę polskości i religii katolickiej, co spowodowało wydanie przez władze pruskie sądowego zakazu działalności. Po dwóch latach udało się jednak je reaktywować, tym razem pod nazwą Towarzystwa Czytelni Ludowych, które nadal tworzyło biblioteki, czytelnie oraz organizowało wykłady edukacyjne³⁷¹.

W zaborze pruskim bardzo popularne były również różne rodzaju towarzystwa śpiewacze, które często powstawały przy parafiach. Nierzadko prowadziły one także działalność znacznie wykraczającą poza ich zadania statutowe, mającą na celu edukację patriotyczną oraz ochronę kultury narodowej. Przykładem może być tutaj powstałe w 1902 r. Koło Śpiewacze Polskie „Lutnia” w Środzie. Z księgi protokołów wynika m.in., że posiadało własną bibliotekę, organizowało przedstawienia teatralne, także o treściach patriotycznych, różnego rodzaju zabawy i wycieczki, próbowało podejmować też współpracę z innymi polskimi towarzystwami³⁷².

Oprócz wielu towarzystw gospodarczych, oświatowych czy nawet sportowych, które kwestiami związanymi z narodową kulturą czy sztuką zajmowały się niejako przy okazji, na marginesie swojej działalności, można wymienić również organizację, która programowo koncentrowała się na sprawach artystycznych. Mowa tu oczywiście o poznańskim Towarzystwie Sztuk Pięknych. Powstało ono w 1836 r. i było pierwszą tego typu inicjatywą

³⁷¹ Por. W. Jakóbczyk, *Towarzystwo Czytelni Ludowych 1880–1939. W obronie narodowości*, Poznań 1982.

³⁷² APP, Polskie partie polityczne, organizacje, stowarzyszenia i związki, sygn. 53/887/0/96, Księga protokolarna Koła Śpiewaczego Polskiego „Lutnia” w Środzie.



104. Księga protokolarna Koła Śpiewaczego Polskiego „Lutnia” w Środzie; APP, Polskie partie polityczne, organizacje, stowarzyszenia i związki, sygn. 53/887/0/96, fot. A. Sznapiak

na ziemiach polskich. Trzeba jednak podkreślić, że skupiało w swoich szeregach zarówno Polaków, jak i Niemców, a jego działalność nie miała charakteru narodowego. Zastępowało zwłaszcza urządzanymi regularnie, stojącymi na wysokim poziomie wystawami malarstwa zachodnioeuropejskiego. Jednak już w 1862 r. jego działalność została zawieszona³⁷³. Dopiero w 1880 r. udało się uruchomić w Poznaniu oddział krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, omijając w ten sposób nieco zaborcze restrykcje. Przyczyniło się ono do wzbogacenia kolekcji malarskiej PTPN, a poprzez

³⁷³ F. Midura, *op. cit.*, s. 359.

organizowane wystawy starano się zapoznać mieszkańców Wielkopolski przede wszystkim z najnowszymi osiągnięciami polskiej sztuki³⁷⁴.

* * *

Możliwości prowadzenia działalności przez towarzystwa kulturalno-społeczne na terenie zaboru pruskiego były zróżnicowane w zależności od sytuacji politycznej i większych lub mniejszych represji władz zaborczych wobec Polaków. Mimo istnienia ram prawnych dla funkcjonowania takich towarzystw, w praktyce aktywność zmierzająca do ochrony i promowania polskiej kultury i sztuki była bardzo niechętnie widziana przez władze pruskie i na różne sposoby utrudniana, a czasami wręcz uniemożliwiana. Jednocześnie społeczeństwo polskie w zaborze pruskim (a zwłaszcza w Wielkim Księstwie Poznańskim, które przede wszystkim było przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszym rozdziale) umiało zorganizować się tak dobrze wokół hasła obrony narodowości we wszystkich sferach działalności, że udawało się owe ograniczenia omijać, a ofiarność na cele nauki i kultury była naprawdę imponująca, czego przykładem może być Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Mimo braku ośrodka akademickiego, efektywnie wspierało rozwój życia intelektualnego w tej prowincji. Jego działalność należy też przywołać w kontekście ochrony narodowego dziedzictwa kulturowego i organizowania międzyzaborowej współpracy elity artystyczno-intelektualnej.

Okres po 1871 r. przyniósł jednak znaczne zaostrzenie kursu antypolskiego. W czasach Kulturkampf i działalności hakatystów publiczna aktywność na niwie polskiej kultury i sztuki była możliwa tylko w formie zakamuflowanej, na marginesie działalności towarzystw rolniczych, przemysłowych czy oświatowych. Dużą rolę dla zachowania odrębności kultury narodowej odegrało tutaj ziemiaństwo, które współtworzyło i aktywnie pracowało w większości inicjatyw społecznych. Nie do przecenienia był również mecenat artystyczny i kulturalny tej grupy, która wspierała rodzimą sztukę. Należy przy tym pamiętać, że zabór pruski także odegrał istotną rolę w dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej. Wydaje się, że nie bez przyczyny to właśnie tutaj należy szukać genezy stylu dworkowego, omówionego w poprzedniej części monografii. Jak pamiętamy, idea ta pojawiła się na kartach książki wielkopolskiego ziemianina Zygmunta Czartoryskiego.

³⁷⁴ *Ibidem*, s. 360.

Wielu autorów często wymienia zabór pruski jako ten, w którym działalność społeczna na polu kultury i sztuki narodowej była najbardziej utrudniona przez ostre represje antypolskie. Tymczasem należy podkreślić, że w zaborze tym praca kulturalno-społeczna była co prawda utrudniona, ale teoretycznie w zgodzie z literą prawa w ogóle możliwa. Mogły funkcjonować towarzystwa naukowe, gospodarcze, oświatowe czy sportowe, które czasem pod mylnym szyldem mogły prowadzić działalność na rzecz ochrony dziedzictwa narodowego. W zaborze rosyjskim, którego omówieniem zajmę się poniżej, aż do 1905 r. towarzystw kulturalno-społecznych praktycznie w ogóle nie było.

4. Działalność wybranych towarzystw kulturalno-społecznych w zaborze rosyjskim po 1905 r.

Ostatni z rozdziałów w trzeciej części pracy poświęcony jest omówieniu interesujących nas zjawisk w największej obszarowo zaborczej dzielnicy, w której warunki dla działalności kulturalno-społecznej, zwłaszcza w okresie po powstaniu styczniowym, były jak się wydaje najgorsze z dotąd omówionych. Restrykcyjne prawo praktycznie uniemożliwiało legalne zarejestrowanie jakichkolwiek polskich organizacji czy stowarzyszeń. Sytuację zmieniła dopiero rewolucja 1905 r., której skutkiem był również ukaz carski z 4(17) marca 1906 r. zezwalający na tworzenie stowarzyszeń i związków. Zapoczątkowało to prawdziwą eksplozję społecznej aktywności i masowy wysyp przeróżnych organizacji, zajmujących się wszystkimi dziedzinami życia społecznego.

Tym właśnie krótkim w porównaniu do pozostałych rozdziałów okresem (1905–1914), ale jednocześnie bardzo bujnym także pod kątem interesujących nas zagadnień, zajmę się poniżej. Z całej rzeszy działających wówczas przeróżnych towarzystw (w samej Warszawie powstało ich wówczas ponad 500, z czego 8 o charakterze naukowym³⁷⁵) do bliższego omówienia wybrałam trzy, które mogły mieć największe znaczenie dla dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej. Wszystkie trzy powstały na terenie

³⁷⁵ H. Rutkowski, *Początki Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie (1906–1914)*, „Przegląd Historyczny” 98, 2007, nr 4, s. 514.

Królestwa Polskiego, ale zasięg ich oddziaływania był znacznie szerszy i dotyczył nawet nie tylko ziem zabranych, ale również wykraczał poza zaborcze granice. Co charakterystyczne, nie było dużych różnic chronologicznych w ich organizowaniu się – powstawały niemal jednocześnie i od razu, bezzwłocznie przechodziły do aktywnych działań. Prawdopodobnie w gronie inteligencji warszawskiej, która je w większości tworzyła, koncepcje ich funkcjonowania były wypracowane od dawna, a zmiana sytuacji politycznej pozwoliła im ujrzeć światło dzienne. Prześledźmy teraz ich działalność.

4.1. Towarzystwo Miłośników Historii

Starania o założenie w Warszawie towarzystwa skupiającego miejscowych historyków podjęto już kilka lat wcześniej, lecz dopiero w zmienionej sytuacji politycznej miały one szanse na urzeczywistnienie. Zanim jednak TMH udało się oficjalnie zarejestrować okazało się, że łatwiej uzyskać zezwolenie na wydawanie czasopisma – i tak w 1905 r. zaczął się ukazywać „Przegląd Historyczny” pod redakcją Jana Karola Kochanowskiego³⁷⁶, który później stał się również oficjalnym organem TMH. Już samo powołanie do życia tego czasopisma było dla warszawskiego środowiska historycznego dużym krokiem naprzód. Trzeba pamiętać, że do 1905 r. nie mieli oni bowiem ani żadnego stowarzyszenia, ani specjalistycznego czasopisma poświęconego historii. Nie mogli także liczyć na wsparcie miejscowego ośrodka akademickiego – Cesarski Uniwersytet traktowany był jako instytucja obca, a jego środowisko naukowe było niemal całkowicie odizolowane od polskiego – przyszli historycy wyjeżdżali więc na ogół na studia do Galicji, a uzyskanie stosownego wykształcenia nie zapewniało prawie żadnych szans na pracę zarobkową (większość warszawskich historyków utrzymywała się z pracy w innych dziedzinach, a naukowe uprawianie historii było raczej dodatkową pasją)³⁷⁷.

³⁷⁶ Jan Karol Kochanowski (1869–1949), historyk, prof. UW, członek PAU i TNW, poseł na Sejm II RP drugiej kadencji. Studiował historię, historię prawa i literatury oraz archeologię na UJ, a następnie na Uniwersytecie Wrocławskim, specjalizował się w historii średniowiecza. Pierwszy redaktor naczelny „Przeglądu Historycznego” – w latach 1905–1916. Członek i jeden z założycieli TMH oraz TNW, a w latach 1908–1912 wykładowca w Towarzystwie Kursów Naukowych w Warszawie; por. A. Gieysztor, *Jan Karol Kochanowski*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 190–192.

³⁷⁷ H. Rutkowski, *op. cit.*, s. 514.

Kiedy tylko pojawiła się możliwość prowadzenia legalnej działalności, środowisko historyczne związane z „Przeglądem Historycznym” krótko po ukazaniu się marcowego ukazu złożyło stosowne podanie, zostało ono jednak rozpatrzone pozytywnie dopiero we wrześniu tego roku. Statut określał główne zadania TMH: „Celem Towarzystwa jest popieranie rozwoju nauk historycznych, oraz ich krzewienie, ze szczególnym uwzględnieniem dziejów polskich”³⁷⁸. Przewidywał również bardzo różnorodne środki dla osiągnięcia tego celu, niektóre jak się wydaje zapisane być może nieco na wyrost. Towarzystwo zastrzegało więc sobie prawo: „a) Zwoływać Zgromadzenia Walne i Zwyczajne; b) Wydawać czasopismo naukowe («Przegląd Historyczny») i w miarę możliwości inne publikacje z zakresu historii; c) Ogłaszać konkursy na tematy historyczne; d) Zakładać biblioteki historyczne; e) Organizować odczyty i wykłady publiczne; f) W miarę potrzeby tworzyć wydziały i filie; g) Nabywać ruchome i nieruchome majątki, przyjmować zapisy i legaty; h) Znosić się z innymi Towarzystwami naukowymi w zakresie działalności Towarzystwa”³⁷⁹. Porównując powyższe zapisany z odnośnym statutem lwowskiego Towarzystwa Historycznego, można zauważyć, że twórcy TMH chcieli w swojej działalności zajmować się historią powszechną, ze szczególnym uwzględnieniem dziejów polskich, brak jednak było podkreślenia zainteresowania badaniami regionalnymi (jak miało to miejsce w przypadku lwowskiego towarzystwa), a nacisk miał być raczej położony na badanie historii całości ziem polskich na tle historii powszechnej.

Statut wyróżniał również cztery kategorie członków: honorowych, protektorów, czynnych i zwyczajnych. Członkiem honorowym mógł zostać każdy, kto zasłużył się bądź to na polu nauk historycznych, bądź na rzecz samego towarzystwa. Mianem protektorów określano osoby, które na cele TMH złożyły jednorazową darowiznę w wysokości przynajmniej 500 rubli. Członkiem czynnym mogła zostać tylko osoba pracująca naukowo w dziedzinie historii i polecona przez dwóch innych członków czynnych. Członkiem zwyczajnym mógł zostać praktycznie każdy, polecony przez dwie inne osoby należące do TMH³⁸⁰. Porównując powyższe zapisy do omówionych wcześniej galicyjskich organizacji: lwowskiego Towarzystwa Historycznego i Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa,

³⁷⁸ *Ustawa Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie*, w: *Warszawskie środowisko historyczne w XX wieku: dziewięćdziesięciolecie Towarzystwa Miłośników Historii*, red. M.M. Drozdowski, H. Szwanowska, Warszawa 1997, s. 182.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*.

można powiedzieć, że TMH w założeniu łączyło cechy obu typów stowarzyszeń. Z jednej strony miało to być towarzystwo *stricte* naukowe, skupiające przede wszystkim czynnych zawodowo historyków, z drugiej zaś chciano do niego przyciągnąć możliwie szerokie grono miłośników amatorów, których poparcie (także finansowe) miało umożliwić działalność i szerszy krąg oddziaływania. W praktyce okazało się jednak, że wśród 174 członków zapisanych do TMH w pierwszym roku jego istnienia zawodowi historycy stanowili zaledwie 25%³⁸¹. Statut zapewnił im jednak istotne prerogatywy – przede wszystkim czynne i bierne prawo wyborcze do zarządu, zabezpieczenia te poczyniono zapewne z troski o utrzymanie naukowego charakteru towarzystwa³⁸².

Pierwsze organizacyjne zebranie odbyło się 17 listopada 1906 r., wybrano wówczas zarząd, na którego czele stanął Aleksander Jabłonowski³⁸³, jego zastępcą został Bronisław Chlebowski³⁸⁴, sekretarzem Stanisław Kętrzyński³⁸⁵, a skarbnikiem Ksawery Chamiec³⁸⁶. W zarządzie znalazło się również

³⁸¹ H. Rutkowski, *op. cit.*, s. 517.

³⁸² *Ustawa Towarzystwa Miłośników Historii...*, s. 183.

³⁸³ Aleksander Jabłonowski (1829–1913), historyk, etnograf i podróżnik. Studiował slawistykę w Kijowie, filologię klasyczną i germańską w Dorpacie. Wiedzę pogłębiał w czasie podróży po liczących się ośrodkach naukowych, m.in. Berlinie, Londynie, Paryżu, Brukseli, Wiedniu, Pradze. Po powrocie pracował jako nauczyciel domowy w rodzinie ziemiańskiej na Ukrainie. Uczestnik powstania styczniowego, po jego upadku zesłany do Kiereńska. Odbył podróż na Bliski Wschód i do Afryki Północnej. Po powrocie zamieszkał w Warszawie. Związany m.in. z czasopismem „Ateneum”. W 1906 r. jeden z założycieli i prezes TMH, a od 1908 r. prezes TNW, w tym samym roku obchodzono uroczyste jubileusz 50-lecia jego pracy naukowej; por. W. Bieńkowski, *Aleksander Walerian Jabłonowski*, w: IPSB, t. 10, 1962–1964, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-walerian-jablonowski> (16 I 2016).

³⁸⁴ Bronisław Chlebowski (1846–1918), historyk literatury, prof. UW. Uczestnik powstania styczniowego. W latach 1864–1868 studiował filologię polską i historię w Szkole Głównej, następnie pracował jako nauczyciel w gimnazjum żeńskim w Warszawie. Współpracował z wieloma czasopismami, m.in. z „Ateneum” i „Przeglądem Ilustrowanym”. Jeden z założycieli TNW, biorący później czynny udział w jego działalności. Jeden ze współtwórców, a od 1885 r. redaktor prowadzący *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego*, do którego opracował i zredagował znaczną część wszystkich haseł. Od 1909 r. wykładowca w Towarzystwie Kursów Naukowych; por. W. Borowy, *Bronisław Chlebowski*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 293–294; T. Epszstein, M. Raczkowski, A. Sznajpik, *op. cit.*, s. 177.

³⁸⁵ Stanisław Kętrzyński (1876–1950), historyk, dyplomata, prof. UW, syn Wojciecha (por. wyżej, s. 323, przyp. 276, podrozdz. 2.5.2), studiował historię na Uniwersytecie Lwowskim, następnie uzupełniał studia w Rzymie i Paryżu, a doktorat obronił na UJ. W Warszawie przebywał od 1904 r., pełniąc funkcję Dyrektora Biblioteki Ordynacji Krasińskich, ale już w 1910 r. wyjechał na badania archiwalne do Rzymu; por. A. Gieysztor, *Stanisław Kętrzyński*, w: PSB, t. 12, 1966–1967, s. 374–376.

³⁸⁶ Ksawery Jaksza-Chamiec (1848–1910), archeolog, publicysta, działacz społeczny. Ukończył prawo na Uniwersytecie Kijowskim, następnie zarządzał krótko rodzinnym

kilku znanych historyków, współzałożycieli TMH, m.in. Tadeusz Korzon³⁸⁷, Aleksander Kraushar³⁸⁸, Franciszek Puławski³⁸⁹, a także Jan Karol Kochanowski, wspomniany już wcześniej redaktor naczelny „Przeglądu Historycznego”³⁹⁰. Jedną z pierwszych decyzji nowego zarządu było oczywiście przejęcie czasopisma, które jednak od początku swego istnienia zdążyło wygenerować już spore długi, a teraz przeszły one na konto TMH³⁹¹. Pierwsze inauguracyjne zebranie naukowe odbyło się 29 stycznia 1907 r. – referatu Tadeusza Korzона, który oprócz omówienia celów TMH zawierał także swoiste podsumowanie dotychczasowej historiografii, wysłuchało 50 osób³⁹².

majątkiem na Ukrainie, po czym przeniósł się na stałe do Warszawy. Brał udział w pracach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a także towarzystw dobroczynnych. Autor haseł w *Wielkiej encyklopedii ilustrowanej*. Specjalizował się w archeologii słowiańskiej; por. W. Antoniewicz, *Ksawery Jaksa-Chamiec*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 260.

³⁸⁷ Tadeusz Korzon (1839–1918), historyk, czołowy przedstawiciel warszawskiej szkoły historycznej, wykładowca Uniwersytetu Łatającego. Ukończył prawo na Uniwersytecie w Moskwie, a następnie pracował jako nauczyciel gimnazjalny w Kownie. Za działalność patriotyczną przed powstaniem styczniowym skazany na zesłanie na Ural. W 1869 r. powrócił do Warszawy, gdzie utrzymywał się głównie z publicystyki, pisząc m.in. do „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłosów”, „Ateneum”, „Biblioteki Warszawskiej”. W 1872 r. wydał *Kurs historii wieków średnich*, książkę, dzięki której stał się cenionym historykiem. Autor popularnych podręczników historycznych. Zainteresowany zwłaszcza historią społeczno-gospodarczą epoki stanisławowskiej. Polemizował z przedstawicielami krakowskiej szkoły historycznej. Dyrektor Biblioteki Ordynacji Zamojskich. Jeden z założycieli, a następnie prezes TMH; por. W. Konopczyński, *Tadeusz Sylwester Korzon*, w: IPSB, t. 14, 1968–1969, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/tadeusz-sylwester-korzon> (16 I 2016).

³⁸⁸ Aleksander Kraushar (1843–1931), historyk, adwokat, publicysta i poeta, działacz społeczny. Pochodził z zasymilowanej rodziny żydowskiej. W czasie powstania styczniowego działał w tajnej prasie. Ukończył prawo w Szkole Głównej i podjął praktykę adwokacką, poświęcając jednak dużo czasu swojej prawdziwej pasji – historii, prowadząc też szerokie kwerendy archiwalne. Był współzałożycielem Kasy im. Józefa Mianowskiego i TMH, którego później został także prezesem. Autor wielu monografii i przyczynków o historii Warszawy; por. J. Maternicki, *Aleksander Kraushar*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 241–244.

³⁸⁹ Franciszek Jan Puławski (1875–1956), historyk, historyk literatury, polityk i dyplomata. Studiował historię, historię literatury, archeologię jako wolny słuchacz na uniwersytetach w Kijowie, Odessie, Lwowie, Heidelbergu. Od 1900 r. przebywał w Warszawie, gdzie został osobistym sekretarzem ordynata Adama Krasieńskiego, a następnie bibliotekarzem w Bibliotece Ordynacji Krasieńskich, gdzie we współpracy ze Stanisławem Kętrzyńskim wprowadzał naukowe metody pracy i inwentaryzacji zasobu. Był jednym z założycieli „Przeglądu Historycznego” i TMH, a także TOnZP i TNW, w którym przez wiele lat piastował stanowisko sekretarza; por. A. Szklarska-Lohmanowa, *Franciszek Jan Puławski*, w: IPSB, t. 29, 1986, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/franciszek-jan-pulaski> (17 I 2016).

³⁹⁰ T. Kondracki, H. Szwankowska, *Kalendarium dziejów Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie w latach 1906–1996*, w: *Warszawskie środowisko historyczne w XX wieku...*, s. 12.

³⁹¹ H. Rutkowski, *op. cit.*, s. 517.

³⁹² T. Kondracki, H. Szwankowska, *op. cit.*, s. 12.

105. Tadeusz Korzon; „Kłosa” 50, 1890,
nr 1304, s. 412



106. Kamienica Książąt Mazowieckich (Pod św. Anną), siedziba TMH, a ob. Instytutu Historii PAN w Warszawie; F. Jabłczyński, *Warszawa. XX autolitografii*, Warszawa 1916, pl. XII

Wkrótce jednak frekwencja na zebraniach spadła jeszcze bardziej, a TMH pod zarządem Jabłonowskiego po początkowym entuzjazmie zaczęło wchodzić w okres kryzysu organizacyjnego i finansowego.

Już 1908 r. przyniósł spadek liczby członków, a zorganizowane przez TMH na przełomie 1908 i 1909 r. płatne wykłady publiczne, które miały poprawić stan finansów, okazały się kompletnym niepowodzeniem, gdyż wynajęta sala świeciła pustkami, mimo że prelegentami były czołowe postacie środowiska historycznego³⁹³. Była to zapewne próba popularyzacji, a także zdobycia dodatkowych funduszy, chociaż w tym okresie sytuacja nie powinna była być aż taka zła: poza składkami członkowskimi towarzystwo otrzymywało także hojne darowizny i mogło liczyć na stałą subwencję z Kasy im. Józefa Mianowskiego. Dodatkowe środki służyły jednak przede wszystkim pokryciu stałego deficytu związanego z edycją „Przeglądu Historycznego”. Dlatego zapewne w okresie kryzysu podjęto decyzję o ograniczeniu finansów TMH i czasopisma, w nadziei, że to pomoże uzdrowić sytuację³⁹⁴. Tymczasem w ciągu prawie dwóch lat (od marca 1909 do stycznia 1911 r.) nie odbyło się żadne zebranie towarzystwa. Jedną z przyczyn tej stagnacji mogła być konkurencja ze strony Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, które w ramach Wydziału II powołało Komisję Historyczną, a także postawa Aleksandra Jabłonowskiego, który pełniąc jednocześnie obowiązki prezesa obu towarzystw, bardziej angażował się w działalność TNW³⁹⁵.

Rok 1911 przyniósł znaczące zmiany w składzie zarządu – nowym prezesem został Aleksander Kraushar, jego zastępcą Roger Łubieński³⁹⁶, a ze starego składu zarządu w nowym znalazł się tylko Tadeusz Korzon. Powoli zaczęła rosnąć liczba członków – od 113 w 1911 r. do 289 w 1913 r., a wśród nich 58 kobiet³⁹⁷. Jest to tym bardziej warte podkreślenia, że lwowskie Towarzystwo Historyczne miało w tym czasie zdecydowanie męski charakter. Wydaje się, że do tak dużego wzrostu liczebności TMH musieli

³⁹³ H. Rutkowski, *op. cit.*, s. 519.

³⁹⁴ *Ibidem*, s. 520.

³⁹⁵ *Ibidem*, s. 519–520.

³⁹⁶ Roger Łubieński (1849–1930), historyk, publicysta i działacz katolicki, poseł na Sejm Krajowy. Uczęszczał do Szkoły Głównej Warszawskiej, potem do Seminarium Duchownego w Poznaniu. Następnie wyjechał na kilka lat do Ameryki Północnej, a po powrocie osiedlił się pod Rzeszowem; parał się publicystyką na tematy gospodarczo-społeczne. Do Warszawy powrócił w 1894 r., gdzie był aktywnym działaczem katolickim. Jeden z założycieli i wiceprezes TMH; por. J. Zdrada, *Roger Łubieński*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/roger-lubienski#> (17 I 2016).

³⁹⁷ H. Rutkowski, *op. cit.*, s. 520–521.

się przyczynić mający nowatorskie pomysły członkowie nowego zarządu. Jednym z pierwszych ich posunięć było rozpoczęcie serii wydawniczej, która miała się składać z popularnych, a jednocześnie w założeniu *stricte* naukowych monografii dotyczących przeszłości Warszawy – przyszłej Biblioteki Historycznej im. Tadeusza Korzона. Postanowiono też utworzyć specjalną sekcję, która zajmowałaby się urządzaniem dyskusji naukowych, służących wymianie poglądów w szczegółowych zagadnieniach historycznych. Z czasem została ona przekształcona w niezwykle aktywną komisję metodologiczną o szerokim spektrum zainteresowań. W 1913 r. powołano też komisję historii literatury i oświaty, dzięki czemu coraz większa liczba członków TMH mogła znaleźć pole dla swojej aktywnej działalności³⁹⁸. Powstała także komisja odczytowa, która w 1913 r. zorganizowała cykl popularnych wykładów, dostępnych dla szerokiej publiczności, który miał być swoistym kursem historii Polski – od momentu powstania państwa aż po wiek XVIII, ogólna liczba słuchaczy doszła do 5220 osób (mimo że niektóre z prelekcji były płatne)³⁹⁹. Wydaje się więc, że u progu zbliżającej się wojny TMH było w fazie rozkwitu, a jego byt nie był niczym zagrożony. Szczególnie, że dzięki hojnej darowiźnie udało się zakupić kamienicę na Rynku Starego Miasta, która stała się jego siedzibą.

Działalność TMH była również ważna dla interesujących nas zagadnień. W sytuacji braku polskiego uniwersytetu, a przez lata również polskiego nauczania na niższych szczeblach edukacji, szczególnego znaczenia nabierała działalność popularyzująca historię Polski. Co warte podkreślenia, mimo ograniczeń cenzury, członkowie TMH, także na łamach „Przeglądu Historycznego”, otwarcie głosili, że przedmiotem ich zainteresowań badawczych są dzieje wszystkich ziem polskich, niezależnie od granic zaborczych. Upowszechniając wiedzę o przeszłości Warszawy, zwracano także uwagę na najważniejsze zabytki i razem z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości (którym zajmę się dalej) podejmowano działania na rzecz ochrony dziedzictwa narodowego. Choć w aktywności tej zabór rosyjski (z przyczyn oczywistych) był znacząco w tyle za Galicją, która dominowała w dyskursie wokół kultury i sztuki narodowej, to jednak trzeba przyznać, że w sprzyjających warunkach te zapóźnienia były szybko nadrabiane. Była w tym na pewno także zasługa środowiska warszawskich historyków, którzy swoją pracą (nie tylko w ramach TMH) starali się popularyzować historię Polski. Ten popularyzatorsko-edukacyjny rys był z pewnością

³⁹⁸ *Ibidem*, s. 522.

³⁹⁹ *Ibidem*, s. 524.

od początku niezwykle istotny, o czym może świadczyć chociażby duży udział w szeregach TMH amatorskich miłośników historii. Odróżniało to TMH od TNW, które było korporacją uczonych. Stanowiło także istotną odmianę w porównaniu z lwowskim Towarzystwem Historycznym, które starało się zachować profesjonalny charakter. Trzeba jednak zaznaczyć, że chociaż TMH udało się zgromadzić na wykładach ponad 5000 słuchaczy, to jednak przed I wojną światową zasięg jego oddziaływania nie był aż tak duży. Nie stało się na pewno organizacją masową, co jak się wydaje udało się poniżej omówionemu towarzystwu.

4.2. Towarzystwo Krajoznawcze

Sama idea powołania do życia Towarzystwa Krajoznawczego i pierwsze próby jej urzeczywistnienia znacznie wyprzedziły możliwość faktycznej realizacji tych zamierzeń. Jeden z głównych jego założycieli – Aleksander Janowski⁴⁰⁰ – miał ponoć powziąć pomysł zawiązania podobnej organizacji już w 1885 r. podczas wycieczki do ruin zamku w Ogrodzieńcu, a pierwsza nieudana próba realizacji miała miejsce w 1904 r. Rok później do inicjatywy tej dołączył sekretarz Komisji Przyrodniczej Towarzystwa Ogrodniczego w Warszawie – Kazimierz Kulwiec⁴⁰¹. Po długich dyskusjach projekt statutu opracowano w czerwcu 1906 r., jednak władze zwlekały z przyznaniem pozwolenia na działalność z przyczyn formalnych. Ostatecznie

⁴⁰⁰ Aleksander Janowski (1866–1944), ukończył Szkołę Techniczną Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej i w 1885 r. objął posadę urzędnika tej kolei w Sosnowcu. W tym czasie dokształcał się samodzielnie w dziedzinie krajoznawstwa, geografii i etnografii, rozpoczął wówczas także swoje wycieczki krajoznawcze. W 1890 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie m.in. przygotowywał pracowników kolei do egzaminów na maszynistów, przy okazji urządzając im pogadanki dotyczące geografii i historii ziem polskich. Korzystając z bezpłatnych biletów kolejowych, dużo podróżował. Zaczął także organizować wycieczki edukacyjne dla młodzieży. W 1905 r. był jednym z inicjatorów powołania do życia Towarzystwa Krajoznawczego, opracował jego statut, a po rejestracji stowarzyszenia został jego sekretarzem (do 1909), w latach 1910–1922 był wiceprezesem, a następnie prezesem. Współorganizator i redaktor czasopisma „Ziemia”, uczył krajoznawstwa w prywatnych warszawskich szkołach. W latach 1913–1914 odbył podróż dookoła świata przez Stany Zjednoczone; por. S. Konarski, *Aleksander Ludwik Janowski*, w: IPSB, t. 10, 1962–1964, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-ludwik-janowski> (17 I 2016).

⁴⁰¹ Kazimierz Kulwiec (1871–1943), botanik i krajoznawca. W 1897 r. ukończył studia przyrodnicze na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Zajmował się badaniami fauny i flory, a szczególnym zainteresowaniem darzył rejon Suwalszczyzny. Jeden z inicjatorów powstania Towarzystwa Krajoznawczego, a od 1910 r. redaktor czasopisma „Ziemia” – organu tego stowarzyszenia; por. A. Mroczkowska, *Kazimierz Jakub Kulwiec*, w: PSB, t. 16, 1971, s. 167–168.

towarzystwo udało się zarejestrować w listopadzie 1906 r., a pierwsze walne zebranie odbyło się już 3 grudnia⁴⁰². Statut zakreślał dość szeroko cele nowego towarzystwa, było to: „1. Zbieranie wiadomości dotyczących krajoznawstwa polskiego. 2 Gromadzenie danych naukowych: geograficznych, fizjograficznych, antropologicznych, etnograficznych, statystyczno-ekonomicznych oraz związanych z historią sztuki, dotyczących ziem polskich i krajów przyległych, historycznie lub geograficznie z nimi związanych. 3. Szerzenie wśród ogółu, a szczególnie wśród młodzieży, wiadomości, dotyczących krajoznawstwa polskiego”. W tym celu towarzystwo „urządza wycieczki po kraju, ekskursje dla młodzieży, wykłady, odczyty, wystawy, gromadzi zbiory, zakłada pracownie naukowe, tworzy oddziały prowincjonalne, wydaje: broszury odczytowe, przewodniki po kraju i dzieła naukowe, treści krajoznawczej, roztacza opiekę nad pamiątkami historycznymi i osobliwościami przyrody”⁴⁰³. Należy przy tym podkreślić, że statut nie zawierał pełnej nazwy – oficjalnie organizacja ta została zarejestrowana jako Towarzystwo Krajoznawcze, jednak już wówczas w korespondencji wewnętrznej używano przymiotnika „Polskie” – zainteresowania krajoznawcze organizatorów tego przedsięwzięcia od początku bowiem dotyczył całości ziem polskich, niezależnie od zaborczych granic⁴⁰⁴.

Symbolem ukrytej idei, która przyświecała założycielom, była odznaka towarzystwa, przedstawiająca herby trzech miast uosabiających zaborcze



107. „Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego” 1907, u góry graficzny symbol towarzystwa – ruiny zamku w Ogrodzieńcu oraz herby Warszawy, Krakowa i Poznania

⁴⁰² K.J. Jędrzejczyk, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (1906–1950). Zarys dziejów*, Włocławek 2006, s. 23.

⁴⁰³ *Ustawa Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*, Warszawa 1906, cyt. za: F. Midura, *op. cit.*, s. 242.

⁴⁰⁴ K.J. Jędrzejczak, *op. cit.*, s. 38.

dzielnice – Krakowa, Warszawy i Poznania – splecione razem na tle ruin zamku w Ogrodzieńcu. Statut, co trzeba jednak podkreślić (z uwagi na ówczesną sytuację w zaborze rosyjskim), dopuszczał prowadzenie działalności jedynie na terenie Królestwa Polskiego. Organizatorzy obeszli jednak ten zapis, dopuszczając istnienie poza członkami czynnymi również korespondencyjnych, co praktycznie dawało już nieograniczone możliwości w zakresie faktycznego zasięgu terytorialnego⁴⁰⁵. Prawdziwe cele działalności, które można odnaleźć niejako pomiędzy statutowymi paragrafami, streszczało ukute wówczas wśród założycieli hasło: „przez poznanie – do umiłowania kraju, a przez umiłowanie – do czynów ofiarnych”⁴⁰⁶.

Na straży realizacji tego ambitnego programu miał stać zarząd wybrany podczas pierwszego walnego zgromadzenia – weszli do niego m.in.: Zygmunt Gloger⁴⁰⁷ jako prezes, Kazimierz Kulwieć i Karol Hoffman⁴⁰⁸ jako wiceprezesi, Maksymilian Heilpern⁴⁰⁹ z funkcją skarbnika, Aleksander Janowski w roli sekretarza oraz Kazimierz Czerwiński⁴¹⁰ jako kustosz zbiorów, które

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁴⁰⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 39.

⁴⁰⁷ Zygmunt Gloger (1845–1910), etnograf, historyk, archeolog, folklorysta i krajoznawca. W 1867 r. skończył Szkołę Główną w Warszawie, a rok później rozpoczął studia z historii i archeologii na UJ, gdzie poznał Wincentego Pola i Oskara Kolberga, co wpłynęło na jego późniejsze zainteresowania. Po studiach osiadł w majątku w Jeżewie, który stał się centrum życia kulturalnego, dzięki kontaktom Glogera z czołowymi polskimi humanistami. Odbywał wyprawy etnograficzne i archeologiczne po ziemiach polskich i litewskich, podczas których gromadził różnego typu starożytności. Dużo publikował, a dziełem jego życia była *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Pod koniec życia, w 1906 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie był założycielem i pierwszym prezesem Towarzystwa Krajoznawczego, któremu m.in. zapisał swoje zbiory w testamentie; por. T. Komorowska, *Gloger: opowieść biograficzna*, Warszawa 1985.

⁴⁰⁸ Karol Hoffman (1855–1937), dziennikarz, publikujący m.in. na łamach „Biesiady Literackiej”, literat i aktor; por. J. Rużyło Pawłowska, *Karol Hoffman*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 566–567.

⁴⁰⁹ Maksymilian Heilpern (1856–1924), przyrodnik, nauczyciel, działacz na rzecz asymilacji Żydów, socjalista. W 1876 r. rozpoczął studia na Wydziale Matematyczno-Fizycznym Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego i jednocześnie rozpoczął działalność w tajnym Towarzystwie Oświaty Narodowej, a także w kółkach socjalistycznych. Po aresztowaniu 2 lata spędził w Cytadeli, a następnie został zesłany na Syberię. Po powrocie do Warszawy ukończył przerwane studia, pracując jednocześnie jako nauczyciel na prywatnych pensjach i różnych kursach, jednak w 1894 r. władze carskie odebrały mu uprawnienia nauczyciela za nieprawomyślność i nauczanie po polsku. Rozpoczął wówczas pracę jako nauczyciel w warsztatach rzemieślniczych im. Ludwika Natansona (przekształconych później w szkołę rzemieślniczą dla młodzieży żydowskiej). Był także wykładowcą na Uniwersytecie Latającym i współzałożycielem PTK. Autor wielu prac, zarówno naukowych, jak i popularnych, przeznaczonych dla samouków; por. L. Dubacki, *Maksymilian Heilpern*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 345–346.

⁴¹⁰ Kazimierz Czerwiński (1869–po 1945?), przyrodnik, nauczyciel. W latach 1891–1896 studiował nauki przyrodnicze na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Pracował jako

towarzystwo miało zamiar gromadzić. Ze statutu towarzystwa i składu osobowego zarządu wynikało, że ma mieć ono zarówno charakter naukowy, jak i popularyzatorski, a zakres jego zainteresowań obejmował tak naprawdę kilka dziedzin wiedzy: geografię, biologię, historię, etnografię, archeologię oraz historię sztuki. Tymi poszczególnymi zagadnieniami miały się zajmować osobne sekcje, z czasem często przekształcane na komisje. Jako jedno z pierwszych powstały już w 1907 r. Sekcja Popularyzowania Wiedzy Krajoznawczej wśród Młodzieży (co może świadczyć o tym, jak ważne miejsce w programie towarzystwa zajmowała edukacja społeczeństwa) oraz Komisja Wydawnicza, która jeszcze w tym samym roku rozpoczęła wydawanie „Rocznika Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego”, a w 1910 r. popularyzatorskiego czasopisma „Ziemia”⁴¹¹. Od początku również bardzo ważne było pozyskiwanie zbiorów dla muzeum krajoznawczego, co było zgodne z zapisem w statucie stwierdzającym, że towarzystwo „roztacza opiekę nad pamiątkami historycznymi i osobliwościami przyrody”. W tym punkcie jego działalność była zbliżona do celów innej warszawskiej organizacji – Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, z którym od początku ściśle współpracowano, zwłaszcza że prezes Towarzystwa Krajoznawczego był jednocześnie wiceprezesem TOnZP. W zakresie ochrony dziedzictwa narodowego oba towarzystwa zawarły pewien konsensus, by uniknąć sporów kompetencyjnych – TOnZP wzięło pod opiekę przede wszystkim zabytki architektury, a Towarzystwo Krajoznawcze (PTK) zabytki ruchome, co w konsekwencji sprowadzało się do tworzenia regionalnych kolekcji i urządzania wystaw⁴¹². Wkrótce muzea regionalne zaczęły powstawać przy prawie każdym oddziale terenowym PTK. Dzięki wysiłkowi lokalnych działaczy gromadzono w nich zabytki i pamiątki narodowe, dużą wagę przywiązując też do zbiorów przyrodniczych i etnograficznych, a często także archeologicznych. Już od 1908 r. działał główny oddział muzeum w Warszawie, w którym zbiory podzielono na dwa działy: szkolny, liczący 1500 eksponatów oraz krajoznawczy, w którym wystawiono 106 przedmiotów.

nauczyciel szkół średnich oraz naukowo. W 1905 r. brał udział w wojnie rosyjsko-japońskiej. Po powrocie do Warszawy w 1906 r. współzakładał PTK, w którym od 1912 r. współtworzył Komisję Fizjograficzną. Był także członkiem Towarzystwa Miłośników Przyrody, gdzie w 1910 r. był jednym z inicjatorów utworzenia Ogrodu Zoologicznego. Publikował zarówno prace naukowe, jak i popularne artykuły; por. *Sylwetki polskich dydaktyków i nauczycieli biologii*, red. W. Stawiński, M. Obrębska, A. Stankiewicz, I. Żeber-Dzikowska, Kielce 2014, s. 40 (<http://www.ujk.edu.pl/ibiol/files/ilona-zd-sylwetki.pdf>; 18 I 2016).

⁴¹¹ K.J. Jędrzejczyk, *op. cit.*, s. 54.

⁴¹² F. Midura, *op. cit.*, s. 243–244.

Trzeba także nadmienić, że przy tej placówce działała również biblioteka, w której do 1914 r. zgromadzono 6 tys. woluminów i około tysiąca map⁴¹³. Należy też podkreślić, że dużą rolę edukacyjną i kulturotwórczą spełniały także prowincjonalne, regionalne muzea, które nierzadko stawały się ośrodkiem polskiego życia intelektualnego i miejscem wychowywania młodych pokoleń w poszanowaniu dziedzictwa narodowego.

Muzea regionalne powstawały przy oddziałach terenowych, a ich sieć była coraz większa. Do 1914 r. PTK założyło 33 oddziały terenowe, a u progu I wojny światowej liczba członków czynnych przekraczała 5 tys.⁴¹⁴ Do tej imponującej liczby należy dodać jeszcze 106 korespondentów, którzy działali zarówno na terenie ziem zabranych, jak i pozostałych zaborów. Mieli oni ważną rolę do odegrania – przesyłali do centrali nieraz bardzo cenne informacje, a często byli inicjatorami powstania kolejnych kół terenowych. Na przykład dzięki Eugeniuszowi Romerowi⁴¹⁵ i Mieczysławowi Orłowiczowi⁴¹⁶, którzy pełnili funkcję korespondentów we Lwowie, w Galicji powstała w 1912 r. siostrzana organizacja – Towarzystwo Krajoznawcze, a rok później inny korespondent towarzystwa Bernard Chrzanowski⁴¹⁷

⁴¹³ *Ibidem*, s. 246.

⁴¹⁴ K.J. Jędrzejczyk, *op. cit.*, s. 26.

⁴¹⁵ Eugeniusz Romer (1871–1964), geograf i kartograf, prof. Uniwersytetu Lwowskiego i UJ. Studiował na UJ historię, prawo, historię literatury, geografę i geologię, następnie geografę w Halle oraz geografę, geologię i matematykę na Uniwersytecie Lwowskim. Po studiach początkowo podjął pracę jako nauczyciel gimnazjalny. Habilitował się we Lwowie w 1899 r., a będąc już prof. Uniwersytetu Lwowskiego uzupełniał jeszcze studia w zakresie tektoniki i morfologii w Szwajcarii. Dużo podróżował. Przed I wojną zaangażował się w działalność niepodległościową, a podczas konferencji pokojowej w Paryżu był ekspertem polskiej delegacji; por. S.M. Brzozowski, *Eugeniusz Mikołaj Romer*, w: IPSB, t. 31, 1988–1989, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/eugeniusz-mikolaj-romer#> (18 I 2016).

⁴¹⁶ Mieczysław Orłowicz (1881–1959), krajoznawca, popularyzator turystyki. W 1903 r. ukończył prawo na Uniwersytecie Lwowskim i zdał egzamin adwokacki, po czym rozpoczęła studia w zakresie historii sztuki i archeologii. Od najmłodszych lat był miłośnikiem turystyki i krajoznawstwa, a także sportu. Założyciel Akademickiego Związku Sportowego we Lwowie i wiceprezes klubu sportowego „Pogoń”. Po 1905 r. m.in. jeden z założycieli Towarzystwa Polskiej Akademickiej Młodzieży Postępowej „Życie”. Autor wielu artykułów z zakresu turystyki, taternictwa i sportu, a także popularnych przewodników turystycznych. W czasie wojny pełnił funkcję delegata AU i konserwatora zabytków sztuki dla Galicji w Komisji Rekwizycyjnej dzwonów i innych przedmiotów metalowych na potrzeby wojenne. Dzięki jego działalności udało się ocalić setki dzwonów i innych przedmiotów zabytkowych od rekwizycji; por. W. Bienkowski, *Mieczysław Orłowicz*, IPSB, t. 24, 1979, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/mieczyslaw-orlowicz> (18 I 2016).

⁴¹⁷ Bernard Chrzanowski (1861–1944), działacz społeczny i polityczny, kurator szkolny, senator II RP. Dzięki stypendium Towarzystwa Pomocy Naukowej studiował historię i prawo w Krakowie, a następnie w Berlinie, od 1890 r. pracował jako adwokat w Poznaniu,

zorganizował odpowiednik PTK w Poznaniu⁴¹⁸. Ważnym narzędziem edukacji społecznej były także wydawnictwa towarzystwa. Można tu wymienić nie tylko wspomniane już wyżej czasopisma, ale także popularne przewodniki turystyczne czy rozpowszechniane w dużych nakładach pocztówki przedstawiające zabytki, architekturę, krajobrazy bądź tzw. typy ludowe.

Ważną rolę dla propagowania idei towarzystwa odegrały także wystawy. Pierwsza z nich została zorganizowana w 1911 r. przez nowo powstałą Komisję Etnograficzną, a jako temat przewodni miała „Polskie Zdobnictwo Ludowe”. W ciągu zaledwie jednego miesiąca, kiedy można było ją zwiedzać w gmachu Zachęty, odwiedziło ją 25 tys. osób, co było jak na owe czasy imponującym wynikiem. W wystawie tej wzięły udział indywidualne osoby, kolekcjonerzy, a także muzea – katalog liczył 650 pozycji⁴¹⁹. Ekspozycja ta miała też duże znaczenie dla toczącej się dyskusji wokół kultury i sztuki narodowej, której źródła jak pamiętamy szukano właśnie w twórczości ludowej. Niewątpliwym sukcesem tego przedsięwzięcia skłonił członków towarzystwa do zorganizowania w roku następnym wystawy zatytułowanej „Krajobraz Polski”, która stała się swoistą manifestacją patriotyczną⁴²⁰. Zaprezentowano na niej ponad 1060 fotografii przedstawiających m.in. wsie, zagrody, dwory, zamki, pałace, ogrody, miasteczka, ruiny, kurhany itd. oraz 98 obrazów. Wydarzeniu temu towarzyszyła publikacja katalogu i innych wydawnictw okolicznościowych⁴²¹. Wystawcami były zarówno osoby indywidualne, jak i organizacje, w tym omówione wyżej Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i Związek Ochrony Piękności Kraju.

Co warte podkreślenia, wraz z rozwojem działalności PTK w jego poczynaniach coraz wyraźniejsze były motywy patriotyczne. Większość aktywnych członków wywodziła się z inteligencji, w owym czasie nieraz już mocno zaangażowanej politycznie. Owe podziały ideologiczne nie przeszkadzały jednak działać wspólnie w jednej organizacji zarówno członkom Polskiej Partii Socjalistycznej, jak i Narodowej Demokracji. Idee patriotyczne i niepodległościowe, które w istocie przyświecały od początku działalności PTK, z czasem stały się też czytelne dla władz zaborczych,

jednocześnie działając w Towarzystwie Pomocy Naukowej i Towarzystwie Czytelni Ludowych. Interesował się także skautyngiem. Od 1900 r. był członkiem Ligi Narodowej.

⁴¹⁸ K.J. Jędrzejczyk, *op. cit.*, s. 24–25.

⁴¹⁹ F. Midura, *op. cit.*, s. 248.

⁴²⁰ W. Skowron, *Wystawa „Krajobraz Polski” 1912 – ze szczególnym uwzględnieniem Działu Fotograficznego*, http://khit.pttk.pl/teksty/Wystawa_Krajobraz_Polski-1912_w_skowron.pdf (19 I 2016).

⁴²¹ F. Midura, *op. cit.*, s. 248.

które nie szczędziły w związku z tym różnorakich szykan, a samo istnienie towarzystwa niejednokrotnie wisało na włosku⁴²². Redaktor literacki czasopisma „Ziemia” Stanisław Thugutt (późniejszy działacz Polskiego Stronnictwa Ludowego „Wyzwolenie”, poseł na sejm i minister w rządach Moraczewskiego i Grabskiego) w swoich wspomnieniach tak oceniał rolę Towarzystwa Krajoznawczego w zaborze rosyjskim: „było przecie nie czym innym, jak jeszcze jednym sposobem budowania Polski od dołu, Polski, którą się przemyślało między wierszami, o której się mówiło nie tylko jako o wspomnieniu historycznym, ale jako o żywym, choć tak straszliwie pokaleczonym organizmie. Może ten sposób budowania był mały i niepewny, skoro jedno proste rozporządzenie generała gubernatora mogło w każdej chwili położyć wszystkiemu kres, ale w tym czasie 1910–1914 niewiele więcej pozostawało w Kongresówce do zrobienia, jak nie dać zasnąć duszy narodu. Może to można było robić lepiej: robiliśmy jakeśmy umieli i mogli najlepiej, nie wierząc zgoła, żeby wieko polskiej trumny zatrzasnęło się na zawsze”⁴²³.

Działalność PTK w okresie do wybuchu I wojny światowej była w istotny sposób związana z interesującym nas dyskursem koncentrującym się na sztuce i kulturze narodowej. Jednym z ważniejszych zadań szeroko pojmowanego krajoznawstwa była przecież ochrona dziedzictwa narodowego, kolekcjonowanie zabytkowych dzieł sztuki, a także zainteresowanie ludową twórczością artystyczną. Duże znaczenie miały tutaj zwłaszcza drukowane przewodniki i popularne pocztówki. Przedstawiając polskie zabytki, np. typowe dworki na tle krajobrazu, czy ludowe wzornictwo – w prosty i przystępny sposób utrwały w społeczeństwie polskim kanon stylu narodowego w architekturze, w pewien sposób definiując, co należy do polskiego dziedzictwa. Niewątpliwym sukcesem propagandowym były tutaj zwłaszcza dwie omówione wyżej warszawskie wystawy. Dały one możliwość zaprezentowania szerszemu ogółowi społecznemu idei wypracowanych w wąskim i elitarnym gronie osób biorących udział w interesującej nas debacie. Cenna była także międzyzaborowa współpraca, którą PTK udało się rozwinąć na chyba największą skalę ze wszystkich dotąd omawianych towarzystw. Niezwykle pojemna idea krajoznawstwa pozwoliła zjednoczyć szerokie, różnorodne grono zarówno naukowców, jak i amatorów,

⁴²² Por. R. Matyjas, *Patriotyczne aspekty działalności Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w latach 1906–1921*, w: *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa polskiego. Kontynuacja pracy krajoznawczej jako wartość kulturotwórcza*, t. 5, Warszawa 2011, s. 59–76.

⁴²³ *Wybór pism i autobiografia Stanisława Thugutta*, Warszawa 1939, s. 20, cyt. za: R. Matyjas, *op. cit.*, s. 68.

różnych warstw społecznych i orientacji politycznych. W swoich działaniach Towarzystwo Krajoznawcze często działało wspólnie z inną warszawską organizacją, którą omówię poniżej.

4.3. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości

W zaborze rosyjskim, w przeciwieństwie do Galicji, a nawet zaboru pruskiego, nie było żadnego oficjalnego urzędu konserwatorskiego. Pewną namiastką takiej instytucji była co prawda działająca w Petersburgu Cesarska Komisja Archeologiczna, ale w praktyce sprawy polskie w ogóle jej nie interesowały. Polskie zabytki pozbawione więc były jakiegokolwiek opieki czy ochrony prawnej. Stąd powołanie do życia społecznej organizacji, która wzięłaby na siebie te obowiązki, było niezwykle potrzebne. Z oczywistych względów była ona jednak bardzo niepożądana ze strony władz carskich, dlatego przez długie lata nie było możliwości utworzenia takiej. Jednak idea otoczenia opieką narodowych pamiątek i zabytków przeszłości była od dawna dyskutowana w gronie osób zainteresowanych tym tematem: historyków, archeologów, historyków sztuki, architektów, a także przedstawicieli ziemiaństwa i arystokracji. Dlatego gdy tylko pojawiły się możliwości prawne Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości powstało i rozwijało się bardzo szybko, mając już w zasadzie od dawna przygotowany grunt dla swojej działalności.

Jesienią 1905 r. pomysłodawcy TOnZP postanowili opracować jego projekt i plan przyszłego działania. W grupie tej można wymienić m.in. znane nam już z poprzednich inicjatyw osoby takie jak Tadeusz Korzon czy Aleksander Kraushar, postaci związane z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych (Juliusz Herman⁴²⁴ – wieloletni prezes oraz Kazimierz Broniewski⁴²⁵), przedstawicieli arystokracji od dawna angażujących się w działania kulturalno-społeczne (Adam⁴²⁶ i Edward

⁴²⁴ Juliusz Herman (1858–1933), kolekcjoner sztuki, malarz i bogaty handlowiec. Uczeń Wojciecha Gersona i absolwent ASP w Monachium. Przyjaciel wielu znanych malarzy. Od 1895 r. związany z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, którym kierował w latach 1904–1916; por. A. Ryszkiewicz, *Juliusz Herman*, w: IPSB, t. 9, 1960–1961, <http://www.ipspb.nina.gov.pl/a/biografia/juliusz-herman> (6 II 2017).

⁴²⁵ Kazimierz Broniewski (ur. ok. 1864–b.d.), malarz i popularyzator sztuki. Wystawiał swoje prace w Zachęcie, w latach 1901–1910 członek Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a 1906–1912 – sekretarz TOnZP.

⁴²⁶ Adam Zygmunt Krasiński (1870–1909), wnuk Zygmunta, syn Waclawa Wincentego i Róży z Potockich, ordynat na Opinogórze, redaktor, pisarz i działacz społeczny i polityczny.

Kraśiński⁴²⁷), architekta specjalizującego się w budowach sakralnych Konstantego Wojciechowskiego⁴²⁸ oraz znanego warszawskiego adwokata Włodzimierza Powichrowskiego⁴²⁹, który był gospodarzem tych pierwszych spotkań organizacyjnych⁴³⁰. Jeszcze przed inauguracyjnym oficjalnym posiedzeniem inicjatorzy rozpoczęli starania o pozyskanie zamiejscowych współpracowników, którzy mieli w przyszłości zostać korespondentami bądź delegatami. Nowo powstające stowarzyszenie, które rozpoczęło swoją działalność początkowo pod szyldem Towarzystwa Opieki nad Pamiątkami Historycznymi i Zabytkami Sztuki i Kultury Polskiej, rozsyłało zaproszenia do znanych działaczy kulturalnych i społecznych, chcąc

Otrzymał staranne wykształcenie, odbył studia z zakresu nauk prawnych i społecznych w Niemczech i Szwajcarii. W 1900 r. objął kierownictwo „Biblioteki Warszawskiej”, zostając jej wydawcą i redaktorem, nawiązał wówczas bliskie kontakty ze znanymi pisarzami. Początkowo należał do kręgu ugodowców, jednak w 1905 r. został współtwórcą stronnictwa politycznego „Spójnia”, które wykupiło „Gazetę Warszawską”, a w 1906 r. także „Gazetę Polską” i połączyło oba czasopisma. Kraśiński był stałym publicystą obu tytułów. Od 1906 r. przewodniczący Rady Nadzorczej Macierzy Szkolnej. Współtworzył także TNW, TMH, TOnZP, Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Królestwie, aktywnie uczestniczył też w wielu innych inicjatywach społecznych, naukowych i kulturalnych; por. Z. Sudolski, *Adam Kraśiński*, w: IP SB, t. 15, 1970, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-krasinski> (6 II 2017).

⁴²⁷ Edward Kraśiński (1870–1940), daleki kuzyn Adama, ostatni ordynat na Opinogórze (od 1909), działacz społeczny i kulturalny. Ukończył krakowskiego Gimnazjum św. Anny, a następnie studia rolnicze w Austrii. W czasie rewolucji 1905 r. brał udział w manifestacjach organizowanych przez Narodową Demokrację. Po przejściu ordynacji dbał o rozwój Biblioteki i Muzeum Ordynacji Kraśińskich. Od 1910 r. prezes TOnZP, a od 1933 r. jego członek honorowy, aktywnie działał na rzecz ochrony polskich zabytków. W 1913 r. został także jednym ze współzałożycieli Teatru Polskiego w Warszawie. W okresie międzywojennym aktywny działacz katolicki. Zamordowany w obozie koncentracyjnym w Dachau; por. Z. Sudolski, *Edward Kraśiński*, w: IP SB, t. 15, 1970, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-krasinski> (6 II 2017).

⁴²⁸ Konstanty Wojciechowski (1841–1910), warszawski architekt specjalizujący się głównie w budownictwie sakralnym, absolwent Szkoły Głównej, prowadził własne biuro projektowe, budowniczy diecezji kujawsko-kaliskiej. Działał także społecznie. Jeden ze współzałożycieli TOnZP, a także członek TNW. Jego syn Jarosław Marian również był architektem; por. *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1994, s. 969.

⁴²⁹ Włodzimierz Powichrowski (zm. 1915), znany warszawski prawnik i działacz społeczny, wychowanek Szkoły Głównej, członek Komitetu Towarzystwa Kredytowego, radca prawny TMH (doradzał m.in. w sprawie zakupu kamienicy Książąt Mazowieckich oraz pomógł rozwiązać problemy finansowe związane z przebudową tego obiektu), jeden z założycieli i członków zarządu TOnZP; por. np. *Sprawozdanie Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie z roku 1915*, „Przegląd Historyczny” 20, 1916, nr 2, s. 241–255; http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Przeglad_Historyczny/Przeglad_Historyczny-r1916-t20-n2/Przeglad_Historyczny-r1916-t20-n2-s241-255/Przeglad_Historyczny-r1916-t20-n2-s241-255.pdf (6 II 2017).

⁴³⁰ F. Midura, *op. cit.*, s. 253.

ich namówić do współpracy. Druk takiego pisma zachował się w papierach Wacława Lasockiego⁴³¹ z Nałęczowa. W piśmie datowanym na 26 stycznia 1906 r. założyciele towarzystwa namawiali go do współpracy, podkreślając, że nowa organizacja działa legalnie już od czerwca 1905 r.: „Zarząd Towarzystwa Opieki nad Pamiątkami historycznymi i zabytkami sztuki i kultury polskiej, zalegalizowanego w dn. 28 czerwca roku ubiegłego, po zorganizowaniu swojej pracy wewnętrznej i po zakreśleniu dróg i sposobów ku skutecznieniu zamierzeń Towarzystwa wiodących, za jeden z pierwszych warunków rozpoczęcia pracy na zewnątrz, uznał współdziałanie w niej osób zamieszkałych poza Warszawą, których zasługi i wola dobra dla spraw ogólnych znane są społeczeństwu”⁴³². Wyjaśniano, że korespondenci i delegaci powoływani bezpośrednio przez zarząd mają być rzecznikami spraw towarzystwa poza Warszawą. Ich zadaniem miało być m.in. powoływanie oddziałów terenowych, przy czym korespondenci mieli pełnić funkcje naukowe, a delegaci organizacyjne. Lasockiemu chciano powierzyć rolę korespondenta, podkreślając jednocześnie, że: „Na stanowisko Członków Korespondentów zaproszeni są miłośnicy, znawcy i badacze historii i zabytków przeszłości danej okolicy, lub miejscowości. Na Członków Delegatów proszone są osoby, które zarówno wpływem moralnym, jak podjęciem czynności gospodarczych, jednaniem członków opłacających składkę i ułatwieniem Zarządowi stosunków z poszczególnymi okolicami Kraju do rozwoju T[owarzystwa] i skuteczniania jego zadań

⁴³¹ Wacław Lasocki (1837–1921), lekarz, działacz społeczny i kulturalny, pamiętnikarz i bibliofil. Pochodził z rodziny ziemiańskiej z Wołynia. Studiował medycynę na Uniwersytecie Kijowskim. Po ślubie osiadł w folwarku Ośniki, gdzie prowadził gospodarstwo i studiował dzieła historyczne. Był także sekretarzem Towarzystwa Lekarskiego Wołyńskiego. Mimo że sam był przeciwnikiem walki zbrojnej, po wybuchu powstania styczniowego włączył się w działania organizacyjne. Przez władze carskie skazany na karę śmierci, zmienioną na 10 lat ciężkich robót na Syberii, a następnie – za pomoc w zwalczaniu epidemii tyfusu i ospy – na karę osiedlenia. Po powrocie do Warszawy w latach 70. XIX w. został naczelnym lekarzem Drogi Żelaznej Nadwiślańskiej. Działał w różnych organizacjach lekarskich, a także kolekcjonował dzieła historyczne. W 1878 r. jeden z założycieli Zakładu Zdrojowego w Nałęczowie, którym przez wiele lat administrował, doprowadzając uzdrowisko do rozkwitu. W 1898 r. przeniósł się na stałe do Nałęczowa, gdzie zajął się pisaniem pamiętników, opracowaniem swoich zbiorów oraz pracą społeczną, m.in. był jednym z założycieli Muzeum Nałęczowskiego; por. T. Ostrowska, *Wacław Ignacy Michał Lasocki*, w: IPSB, t 16, 1971, <http://www.ipzb.nina.gov.pl/a/biografia/waclaw-ignacy-michal-lasocki> (6 II 2017).

⁴³² Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta ze zbiorów Stowarzyszenia „Muzeum Lubelskie”, Korespondencja dra Wacława Lasockiego z Towarzystwem opieki nad pamiątkami historycznymi sztuki i kultury polskiej, sygn. 35/93/0/15/120, Towarzystwo Opieki nad Pamiątkami Historycznymi i Zabytkami Sztuki i Kultury Polskiej do Wacława Lasockiego, Warszawa, 26 I 1906 r., k. 1.

przyczyniłyby się”⁴³³. Lasocki, który był już wówczas obłożony wieloma obowiązkami, grzecznie wymówił się od zaszczytnej jak pisał propozycji, tłumacząc się zbyt małą wiedzą z dziedziny archeologii czy znajomości zabytków sztuki, kultury oraz wiekiem (ukończył już wówczas 70 lat), a także pochłaniającą go wówczas sprawą urządzenia Domu Ludowego w Nałęczowie⁴³⁴.

Równolegle do prób pozyskania nowych, zamiejscowych członków towarzystwo prowadziło prace nad ostatecznym kształtem statutu. W związku z pomysłem włączenia także archeologii w zakres zainteresowań nowego stowarzyszenia poproszono o konsultacje Erazma Majewskiego⁴³⁵, znanego przedstawiciela tej dyscypliny. Majewski przedstawił szczegółową analizę statutu i zaproponował zmiany, które miały nadać nowemu towarzystwu charakter bardziej naukowy. Uznał również, że dotychczas używana nazwa jest za długa i zaproponował kilka alternatywnych, jak: Towarzystwo Opieki nad Starożytnościami, Towarzystwo Starożytnicze lub przyjętą w końcu przez pozostałych członków założycieli nazwę Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości⁴³⁶.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta ze zbiorów Stowarzyszenia „Muzeum Lubelskie”, Korespondencja dra Wacława Lasockiego z Towarzystwem opieki nad pamiątkami historycznymi sztuki i kultury polskiej, sygn. 35/93/0/15/120, Wacław Lasocki do Towarzystwa Opieki nad Pamiątkami Historycznymi i Zabytkami Sztuki i Kultury Polskiej, 11 II 1907 r. [?], brudnopis, k. 2.

⁴³⁵ Erazm Majewski (1858–1922), przyrodnik, etnolog, archeolog, socjolog, ekonomista, przemysłowiec, powieściopisarz. Rozpoczął studia z przyrodoznawstwa, które przerwał po śmierci ojca, aby przejąć zarząd fabryki, kontynuował jednak naukę samodzielnie, prowadził m.in. badania naukowe nad uporządkowaniem polskiego słownictwa z dziedziny botaniki i zoologii. Następnie od ok. 1891 r. zaczął interesować się etnologią i archeologią, publikując wiele artykułów z tej tematyki. Przejął od Jana Karłowicza czasopismo „Wisła”, a w 1892 r. zaczął tworzyć Muzeum Prehistoryczne, którego zbiory pochodziły bądź z własnych wykopaliśk, bądź finansowanych przez niego ekspedycji na Podole. W 1899 r. założył rocznik poświęcony zagadnieniom archeologii pt. „Światowid”. Do 1905 r. ogłosił drukiem łącznie 156 pozycji, przede wszystkim naukowych i popularnonaukowych. Zaczął się wówczas interesować także socjologią, jego praca naukowa również w tej dziedzinie znalazła międzynarodowe uznanie. Międzynarodowy Instytut Socjologiczny w Paryżu wybrał go na członka honorowego, od 1908 r. działał także w TNW i współpracował z Komisją Antropologiczną PAU. Zainteresowania socjologiczne rozwinęły też pasję ekonomiczną, opublikował m.in. książkę, która miała być krytyczną odpowiedzią na *Kapitał* Marksa. Po odzyskaniu niepodległości kilka polskich uczelni proponowało mu pracę naukową i objęcie różnych katedr. W 1919 r. przyjął propozycję UW i został prof. zw. archeologii prehistorycznej. Jego zbiory archeologiczne stały się podstawą Muzeum Archeologicznego w Warszawie; por. Z. Landau, *Erazm Majewski*, w: IPSP, t. 19, 1974, <http://www.ipsp.nina.gov.pl/a/biografia/erazm-majewski> (6 II 2017).

⁴³⁶ M. Krajewska, *Erazm Majewski i archeologia w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, „Światowid. Rocznik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego” 8(49), nr B, 2009/2010, s. 14–15.

Oficjalne inauguracyjne posiedzenie TOnZP odbyło się jeszcze przed zatwierdzeniem przez władze carskie statutu 27 października 1906 r. Prezesem został ordynat Adam Krasiński, wiceprezesami Erazm Majewski i znany nam już Zygmunt Gloger, sekretarzem Kazimierz Broniewski, a w zarządzie znaleźli się m.in.: historycy Tadeusz Korzon i Aleksander Kraushar, architekci Władysław Marconi, Konstanty Wojciechowski i Józef Pius Dziekoński, a także przedstawiciele duchowieństwa, artystów, kolekcjonerów, przemysłowców i wolnych zawodów⁴³⁷. Równoległe do tworzenia pierwszych struktur TOnZP rozpoczęło ono aktywną działalność, podejmując niemal z marszu próbę ratowania zamku w Nowogródku, o którego fatalnym stanie zawiadomili zarząd mieszkańcy tego miasta⁴³⁸. Świadczy to wymownie o determinacji pierwszych członków towarzystwa, trzeba bowiem pamiętać, że działali oni wówczas na wprost legalnie, bez zatwierdzonego statutu.

Ustawa TOnZP została zarejestrowana dopiero 28 czerwca 1907 r. W § 1 jasno zdefiniowano cele, podkreślając, że przedmiotem zainteresowania będzie zarówno naukowe opracowanie zabytków, jak i ich techniczna konserwacja, zabezpieczająca przed zagładą: „Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości ma za zadanie zabezpieczać od uszkodzeń i zagłady, oraz opracowywać naukowo wszelkiego rodzaju zabytki przeszłości, ze szczególnym uwzględnieniem Królestwa Polskiego”⁴³⁹. Dla realizacji owych celów statut przewidywał długą listę różnorodnych środków: „1) Inwentaryzowanie i fotografowanie zabytków, oraz zdejmowanie z nich planów – za zgodę osób lub instytucji, do których zabytki te należą; 2) gromadzenie zabytków drogą kupna, darowizn, zapisów – w celu utworzenia własnego Muzeum; 3) otaczanie opieką i zabezpieczanie od zniszczenia środkami technicznymi i prawnymi wszelkiego rodzaju budowle dawne i pomniki mające znaczenie artystyczne, archeologiczne lub historyczne. Nadto – odnawianie tychże budowli i pomników, będących własnością osób prywatnych, miast, kościołów itp. winno odbywać się za wiadomością i aprobatą Towarzystwa; 4) nabywanie na własność nieruchomości, mających znaczenie pamiątek historycznych i zabytków, lub też wyjednywanie u rządu wywłaszczenia ich na użytek publiczny; 5) pomieszczanie na ścianach domów i w miejscach upamiętnionych zdarzeniami historycznymi lub pobytem znakomitych osób tablic z odpowiednimi napisami;

⁴³⁷ F. Midura, *op. cit.*, s. 254.

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 255.

⁴³⁹ *Ustawa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, Warszawa 1907, s. 3.

6) mianowanie na całym terytorium swej działalności, gdziekolwiek zajdzie potrzeba, korespondentów i pełnomocników (delegatów) działających dla Towarzystwa i z jego ramienia; 7) urządzanie w lokalu Towarzystwa lub w miejscach publicznych wystaw, odczytów i pogadanek dla członków Towarzystwa oraz dla publiczności; 8) założenie specjalnych bibliotek; 9) wydawanie własnego czasopisma lub pomieszczanie w jednym z istniejących już organów prasy prac członków Towarzystwa, dotyczących zabytków i pamiątek, oraz ogłaszanie periodycznych sprawozdań z Ogólnych Zebrań Towarzystwa; 10) utrzymywanie stosunków z towarzystwami i instytucjami mającymi cele pokrewne⁴⁴⁰.

Przytoczona wyżej imponująca lista projektowanych działań zaiste robi wrażenie. Można się jednak zastanawiać, na ile ten bogaty wachlarz różnorodnych opcji (obejmujący zarówno inwentaryzacje, badania naukowe, konserwacje, kolekcjonerstwo i muzealnictwo, jak również popularyzację, edukację czy doradztwo – żeby wymienić tylko główne) został zapisany w statucie nieco na wyrost, przy założeniu, że władza zaborcza może rychło cofnąć pozwolenie na działalność. Wydaje się jednak, że większość tych zapowiedzi była realizowana, a takie kompleksowe podejście do idei ochrony dziedzictwa narodowego było jak na owe czasy nowoczesne. Pamiętać należy, że warszawskie towarzystwo korzystało też z doświadczeń swoich galicyjskich poprzedników: Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa oraz Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. Zapewne właśnie z działalności tego ostatniego zaczerpnięto pomysł na rozszerzenie zasięgu terytorialnego i ominięcie zapisu ograniczającego działalność tylko do terenu Królestwa Polskiego.

Statut dopuszczał istnienie trzech kategorii członków: czynnych, wspierających i honorowych, przy czym członkiem czynnym mógł być „każdy miłośnik zabytków przeszłości, biorący czynny udział w działalności Towarzystwa”, a wspierającym „każdy kto przyczyni się do istnienia i rozwoju Towarzystwa środkami materialnymi”⁴⁴¹. Członków czynnych zatwierdzał zarząd poprzez głosowanie, wspierający byli zaś przyjmowani bez żadnych formalności. Członków honorowych miało prawo mianować ogólne zgromadzenie członków w uznaniu zasług dla nauki bądź działalności dla towarzystwa⁴⁴². Co istotne, statut przewidywał także powoływanie korespondentów i delegatów, którzy mieli być „organem wykonawczym

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 3–5.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 5.

⁴⁴² *Ibidem*, s. 6.

Towarzystwa poza obrębem Warszawy⁴⁴³. Precyzowano przy tym, że stanowisko korespondenta miało mieć przede wszystkim charakter naukowy, osoby takie „dopomagają Zarządowi w pracy inwentaryzacji i opieki nad zabytkami, wyszukują je, zawiadamiają o ich istnieniu, stanie, konieczności odnowienia ich lub naprawy”⁴⁴⁴. Delegaci mieli zajmować się sprawami organizacyjno-finansowymi, zakładano więc, że „pozyskują Towarzystwu nowych członków, zbierają roczne składki, przyjmują jednorazowe ofiary i są pośrednikami między Członkiem swego okręgu a Zarządem”⁴⁴⁵. W praktyce działalność korespondentów i delegatów miała dla towarzystwa duże znaczenie, gdyż pozwalała rozszerzyć jego działalność na obszar ziem zabranych oraz na pozostałe zabory, umożliwiała także współpracę miłośników zabytków ponad zaborczymi kordonami, co przynosiło nieraz wymierne efekty.

Towarzystwu udało się dość szybko rozbudować struktury niezbędne do realizacji tak ambitnych planów. W pierwszym roku swego istnienia liczyło ono 654 członków, w następny już 878, a u progu I wojny światowej ich liczba przekroczyła 3 tys.⁴⁴⁶ Są to naprawdę imponujące liczby, zwłaszcza jeśli porówna się je z krakowskim Towarzystwem Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, które nigdy nie miało charakteru masowego i mimo dłuższego okresu działania w zdecydowanie bardziej przyjaznych warunkach nigdy nie osiągnęło takiej liczebności członków i delegatów zamiejscowych. Warto podkreślić, że warszawskie towarzystwo od początku cieszyło się także dużym społecznym poparciem i autorytetem. Zarząd zasypywany był listami z prośbą o pomoc w ratowaniu zabytkowych obiektów czy wydanie opinii w sprawie planowanych robót budowlanych. W ciągu niecałych dwóch lat istnienia, do końca 1908 r., udzieliło porad w ponad 50 sprawach, w 1910 r. takich rozstrzygnięć podjęto już 62, a ogółem do 1914 r. interwencje i prace konserwatorskie objęły 365 obiektów w 240 miejscowościach⁴⁴⁷. Tak masowa skala działań świadczy z jednej strony o ogromnym zapotrzebowaniu na istnienie tego typu towarzystwa w sytuacji braku oficjalnych urzędów konserwatorskich, z drugiej zaś może być dowodem na rosnące znaczenie wartości dziedzictwa narodowego w społeczeństwie polskim.

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 12.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ F. Midura, *op. cit.*, s. 259.

⁴⁴⁷ P. Dettloff, *Działalność konserwatorska Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*, s. 136–137.

Nie może dziwić, że w takich okolicznościach konserwacja zabytków architektonicznych wysunęła się wkrótce w działalności towarzystwa na pierwsze miejsce. Jednakże niektóre prace Konstantego Wojciechowskiego i Stefana Szyllera wywołały krytykę krakowskich historyków sztuki i konserwatorów. Wśród ostrych sformułowań warszawskich architektom zarzucono wręcz niszczenie zabytków, a cała dyskusja sprowadzała się *de facto* do opowiedzenia się środowiska krakowskiego za konserwacją, a przeciw restauracji⁴⁴⁸. W tej sytuacji niezbędne wydawało się ustalenie wspólnego stanowiska. W 1909 r. w Warszawie zorganizowano Ogólnopolski Zjazd Konserwatorów, który w istocie był półlegalny. Obradom przewodniczył reprezentant warszawskiego towarzystwa Józef Pius Dziekoński, a udział wzięli także przedstawiciele Krakowa i Poznania. Udało się wówczas wypracować wspólne stanowisko, opublikowane na łamach krakowskiego „Architekta”, które stało się odtąd oficjalnym regulaminem TOnZP, a opracowana nowoczesna doktryna konserwatorska miała istotne znaczenie jeszcze przez długie lata⁴⁴⁹.

Szczególnie miejsce w działalności towarzystwa zajmowała Warszawa – podobnie zresztą jak dla obydwu omówionych w tym rozdziale innych organizacji: TMH i PTK. Należy podkreślić daleko idącą współpracę wyżej wymienionych dla dobra historii i zabytków dawnej polskiej stolicy. TOnZP już na początku swojej działalności powołało Wydział Starej Warszawy, który miał się zajmować nie tylko naukowym opracowaniem i konserwacją zabytków, ale także rewitalizacją miasta⁴⁵⁰. TOnZP podobnie jak pozostałe wymienione warszawskie towarzystwa zajmowało się popularyzacją (m.in. poprzez organizowanie chętnie uczęszczanych odczytów, dotyczących historii i zabytków Warszawy), kolekcjonowaniem różnorodnych pamiątek, wydawaniem publikacji edukacyjnych dotyczących dziejów miasta i jego sztuki. Działalność TOnZP wyróżniała się jednak na tle pozostałych przede wszystkim zaangażowaniem w dzieło konserwacji, a także zdefiniowaniem kanonu polskich zabytków na terenie Warszawy, co było szczególnie ważne⁴⁵¹. Jednym z pomysłów towarzystwa w tym zakresie, realizowanym z sukcesem, było powołanie kuratorów – społecznych opiekunów poszczególnych obiektów zabytkowych, którzy mieli za zadanie informować o wszystkich zmianach wpływających na stan ich

⁴⁴⁸ F. Midura, *op. cit.*, s. 256–257.

⁴⁴⁹ P. Dettloff, *op. cit.*, s. 147.

⁴⁵⁰ E. Manikowska, *Od miasta do stolicy. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Warszawa*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*, s. 254.

⁴⁵¹ *Ibidem*, s. 255–257.

zachowania⁴⁵². W ramach swoich działań towarzystwo szczególną uwagę poświęciło także Staremu Miastu, które zgodnie z ówczesnymi trendami traktowano jako zespół architektoniczny stanowiący pewną całość. Dzięki staraniom członków udało się zlikwidować targowisko na Rynku, a także odnowić nawierzchnię. Towarzystwo zakupiło również na własne lokum zabytkową kamienicę Baryczków, która po odnowieniu stała się jego siedzibą. W jego ślady wkrótce poszło TMH, nabywając znajdującą się nieopodal kamienicę Książąt Mazowieckich, której renowacją zajęli się przedstawiciele TOnZP. W ten sposób zapoczątkowano pewną społeczną modę na Stare Miasto i zmieniono charakter tej zaniedbanej dotąd dzielnicy. W sytuacji braku szans na objęcie tej zabytkowej części miasta ochroną przez władze rozbudzenie społecznego zainteresowania było tak naprawdę jedyną metodą na rewitalizację i objęcie opieką⁴⁵³.

W działalności warszawskiego TOnZP duże znaczenie miały także organizowane przez nie wystawy. Do wybuchu I wojny światowej udało się zorganizować cztery ekspozycje, przy których tworzeniu wykorzystano zarówno własne zbiory, jak i przedmioty należące do prywatnych kolekcjonerów. Już pierwsza wystawa „Stara Warszawa” w 1911 r. była olbrzymim sukcesem – w ciągu miesiąca obejrzało ją 16 tys. osób, a zysk z biletów wyniósł ponad 3300 rubli⁴⁵⁴. Kolejne ekspozycje, które odbywały się już we własnym budynku towarzystwa, także zbierały znakomite recenzje



108. Kamienica Baryczków, siedziba TOnZP, pocztówka, 1911 r., nakł. TOnZP; BN, sygn. Pocz. 20304

⁴⁵² F. Midura, *op. cit.*, s. 362.

⁴⁵³ E. Manikowska, *Od miasta do stolicy...*, s. 257–262.

⁴⁵⁴ K. Dzierwa, *Kronika Wystaw Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*, s. 284–285.



109. Członkowie komitetów kierowniczego i wykonawczego wystawy „Stara Warszawa”, zorganizowanej w 1911 r. w salach ratusza przez TOnZP, siedzą od lewej: Zofia Stefańska, Tadeusz Korzon, Edward Krasieński, Rajnold Przeździecki, stoją od lewej: Julian Nowacki, Aleksander John, Kazimierz Broniewski, Mieczysław Nowacki, Antoni Strzałecki, Gustaw Soubise-Bisier, Mieczysław Rulikowski; BN, sygn. F.15860

i przyciągały liczną publiczność. Miało to zapewne duże znaczenie propagandowe, zaznajamiając szerszą publiczność z działalnością towarzystwa oraz unikatowymi nieraz zbiorami zabytkowych pamiątek, należących do dziedzictwa narodowego.

Działalność TOnZP niewątpliwie wpisuje się w kontekst interesującej nas debaty wokół kultury i sztuki narodowej. W sytuacji braku urzędowego nadzoru konserwatorskiego ta społeczna organizacja była w praktyce jedyną instytucją zajmującą się zabytkami na terenie Królestwa Polskiego, a poprzez swoich korespondentów także na ziemiach zabranych. Działalność konserwatorska, chociaż dominująca w pewnym okresie, nie była jednak jedyną. Poprzez badania naukowe i ich popularyzację towarzystwo kształtowało również kanon dziedzictwa narodowego, określając, które obiekty należy traktować jako polskie zabytki. Miało to także duże znaczenie dla tworzonych równolegle koncepcji stylu polskiego, który w opiniach m.in. architektów związanych z warszawskim towarzystwem należało oprzeć na historycznych inspiracjach.

4.4. Przykłady innych warszawskich towarzystw związanych z ideą krajoznawczą

Omówione w tym rozdziale trzy współpracujące ze sobą towarzystwa odniosły sukces, choć należy podkreślić, że warunki do prowadzenia tego typu działalności w zaborze rosyjskim były trudne, a władze często utrudniały proces rejestracji danego towarzystwa bądź wręcz uniemożliwiały jego funkcjonowanie. Pokażę te niesprzyjające okoliczności jeszcze wyrażniej na przykładzie dwóch towarzystw działających w podobnym obszarze zainteresowań jak Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, które mimo wielu przeszkód podejmowały próby działalności, ze zmiennym jednak szczęściem. Fotografia był przedmiotem zainteresowania krajoznawców niemal od początku istnienia ich towarzystwa. Jako jedna z pierwszych w 1908 r. powstała w PTK Komisja Fotograficzna, a część członków zarządu znalazło w niej swoje miejsce, co może świadczyć o randze, jaką chciano nadać tej sferze działalności⁴⁵⁵. Tymczasem równolegle w Warszawie podjęto próby powołania Towarzystwa Miłośników Fotografii. Już w listopadzie 1906 r. grupa założycieli przesłała władzom projekt statutu do akceptacji⁴⁵⁶.

Dokument ten zawierał dość szczegółowe rozwiązania. Siedzibą towarzystwa miała być Warszawa, ale terenem działalności cały obszar Królestwa Polskiego, a do głównych celów miało należeć: badanie, uprawianie i udoskonalanie fotografii w celach naukowych, artystycznych i przemysłowych. Do osiągnięcia tego celu służyć miały rozmaite środki: organizowanie zebrań, wspólna praca i wykonywanie doświadczeń, odczyty, wykłady, wycieczki naukowo-artystyczne, ogłaszanie wystaw i konkursów fotograficznych, założenie i utrzymanie czytelnicy, wydawanie własnego organu prasowego oraz różnego rodzaju broszur, albumów i innych wydawnictw, nabywanie przyrządów i materiałów potrzebnych do fotografowania, a także stworzenie muzeum fotografii i uczelni fotograficznej⁴⁵⁷. Statut dzielił członków na rzeczywistych (miejscowych, zamiejscowych i korespondentów), dożywotnich (którzy wpłacili jednorazowo minimum 150 rubli) i honorowych, wybieranych przez walne zgromadzenie. Opisane zostały szczegółowe procedury wyboru członków rzeczywistych, ich prawa

⁴⁵⁵ A. Danowski, *Centrum Fotografii Krajoznawczej PTTK*, http://khit.pttk.pl/teksty/cfk_pttk_a_danowski.pdf (3 II 2017), s. 2.

⁴⁵⁶ Archiwum Państwowe w Warszawie (dalej: APW), Warszawski Gubernialny Urząd do Spraw Stowarzyszeń (dalej: WGUdsS), sygn. 72/1155/0/243, Członkowie założyciele Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii do WGUdsS, listopad 1906 r., k. 1.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, Ustawa Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, k. 3–4.

i obowiązki. Istotny był tutaj § 13, który regulował, co wolno, a czego nie wolno fotografować członkom. Zezwalano na robienie zdjęć we wszystkich miejscowościach kraju z wyłączeniem tych należących do Zarządu Pałaców Dworskich i mających znaczenie strategiczne⁴⁵⁸. Następne paragrafy poświęcone były działalności poszczególnych organów towarzystwa: zgromadzenia ogólnego, zarządu, wydziałów i komisji rewizyjnej. W § 39 znalazł się zapis mający zapewne uspokoić władze: „Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii jako instytucja o charakterze naukowo-artystycznym wyklucza w swym lokalu wszelkie dysputy polityczne i religijne, jak niemniej wszelką grę w karty”⁴⁵⁹.

Mimo tych zastrzeżeń ta wersja statutu nie została zatwierdzona. Po nanieśieniu wymaganych poprawek, dotyczących m.in. procedury głosowania, nowa wersja została złożona 19 stycznia 1907 r. i tym razem zatwierdzona⁴⁶⁰. Wśród założycieli i działaczy tego towarzystwa można wymienić m.in. przewodniczącego Ludwika Andersa⁴⁶¹, Leopolda Janikowskiego⁴⁶², Władysława Marconiego, Wincentego Trojanowskiego⁴⁶³, inżyniera Wiktora Adamieckiego oraz Jana Kłobuckiego – urzędnika Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Należy pamiętać, że fotografia była wówczas elitarnym i kosztownym hobby, mimo to, jak wynika ze sprawozdania z działalności tego towarzystwa za rok 1909, liczyło ono wówczas łącznie 254 członków⁴⁶⁴. W tym okresie m.in. organizowało wystawy fotografii artystycznej, konkursy, założyło własną bibliotekę (dość pokaźną sumę wydano na zakup albumów), zaczęto także kolekcjonować obiekty do tworzonego muzeum fotograficznego.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, k. 6.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, k. 12.

⁴⁶⁰ APW, WGUdsS, sygn. 72/1155/0/243, Ustawa Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, 19 I 1907 r., k. 23–28.

⁴⁶¹ Ludwik Anders (1854–1920), znany warszawski pediatra, pomocnik lekarza naczelnego w Szpitalu Dzieciątka Jezus, członek Polskiego Towarzystwa Pediatrycznego. Interesował się fotografią, redaktor czasopismo „Warszawski Fotograf”; por. L. Zembrzuski, *Ludwik Anders*, w: PSB, t. 1, 1935, s. 94.

⁴⁶² Leopold Janikowski (1855–1942), meteorolog, podróżnik, etnograf, ówczesny sekretarz Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie; por. W. Armon, *Leopold Janikowski*, w: PSB, t. 10, 1962–1964, s. 519.

⁴⁶³ Wincenty Trojanowski (1859–1928), artysta malarz, studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego, następnie w ASP w Petersburgu i w ASP w Monachium. Do Warszawy powrócił w 1903 r. i założył Szkołę Artystyczną Sztuki Stosowanej; https://pl.wikipedia.org/wiki/Wincenty_Trojanowski (20 IV 2021).

⁴⁶⁴ APW, WGUdsS, sygn. 72/1155/0/243, Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Fotografii za 1909 r., marzec 1910 r., k. 57–58.

Drugie z towarzystw o profilu zbliżonym do Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego to założone w Warszawie Towarzystwo Turystów. Jak wynika ze sprawozdania za pierwszy okres działalności, pomysł jego powołania narodził się już pod koniec 1905 r., miało ono w założeniu jednoczyć osoby zainteresowane turystyką w celu organizowania wyjazdów turystycznych i wycieczek⁴⁶⁵. Jednak z uwagi na trudną sytuację spowodowaną rewolucyjnym zamętem pierwszą próbę oficjalnej rejestracji towarzystwa podjęto dopiero w sierpniu 1907 r.⁴⁶⁶ Jego założyciele – obywatel ziemski Henryk Karwosiecki (1846/1856?–1907)⁴⁶⁷ i jego szwagier Jan Hutten-Czapski (1864–b.d.)⁴⁶⁸ – przesłali wówczas do władz projekt statutu. Wkrótce jednak jeden z pomysłodawców towarzystwa Henryk Karwosiecki zmarł (wrzesień 1907 r.), a kolejne pismo do władz z poprawioną już wersją statutu podpisał jego syn Zdzisław⁴⁶⁹.

Zgodnie z załączonym projektem celem nowo powstałego towarzystwa była integracja środowiska miłośników turystyki i zapewnienie członkom i ich rodzinom możliwości spędzania wolnego czasu w formie wycieczek w komfortowych warunkach. Realizacji zamierzonych celów miało służyć organizowanie wspólnych wyjazdów, wydawanie przewodników turystycznych, książek i czasopism o tematyce krajoznawczej, urządzenie odczytów oraz gier i zabaw dla swoich członków i ich gości⁴⁷⁰. Autorzy projektu wykazali się dużą ostrożnością, zaznaczając konieczność uzyskania zgody cenzury na treść wygłaszanych referatów, a także zapewniając, że biblioteka towarzystwa będzie gromadzić wyłącznie dozwolone prawem książki. Członkami towarzystwa nie mogli zostać wybrani nieletni, uczniowie, a także żołnierze czynnej służby poniżej stopnia oficerskiego. Poza członkami z lokalu towarzystwa i wszystkich urzędzeń mogli korzystać goście, pod warunkiem spełnienia wymogów formalnych i wniesienia

⁴⁶⁵ APW, WGUdsS, sygn. 72/1155/0/226, Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Turystów w Królestwie Polskim za pierwszy okres działalności, 22 IV(6 V) 1910 r., k. 121.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, Pismo założycieli Towarzystwa Turystów do generał-gubernatora warszawskiego, 28 VIII 1907 r., k. 1.

⁴⁶⁷ Por. M.J. Minakowski, *Wielka genealogia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/wgm/?m=NG&t=PN&n=9.525.309> (2 VIII 2021); <http://www.nekrologi-baza.pl/zlista/160> (2 VIII 2021).

⁴⁶⁸ Syn Leonarda i Eleonory, brat Zofii, żony Henryka Karwosieckiego; por. M.J. Minakowski, *Wielka genealogia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/wgm/?m=NG&t=PN&n=3.598.374> (2 VIII 2021).

⁴⁶⁹ Zdzisław Karwosiecki (1882–1943), w okresie międzywojennym komisarz uzdrowiska Konstancin, gdzie prowadził pensjonat w willi „Biruta”.

⁴⁷⁰ APW, WGUdsS, sygn. 72/1155/0/226, Projekt statutu Towarzystwa Turystów w Królestwie Polskim, listopad 1907 r., k. 8–11.

stosownej opłaty. Organami towarzystwa ustanowiono walne zgromadzenie, komitet zarządzający i komisję rewizyjną. Projekt statutu zawierał także szczegółowe zapisy dotyczące organizowania walnych zebrań i przeprowadzaniu głosowań. Komitet zarządzający towarzystwem wybierany był na trzyletnią kadencję, w jego skład wchodziło trzech członków towarzystwa (w tym przewodniczący i skarbnik). Mimo szczegółowych i jak się wydawało wyczerpujących zapisów również i ta wersja nie została zaakceptowana przez władze. W styczniu 1908 r. założyciele towarzystwa ponowili próbę jego zarejestrowania⁴⁷¹. Urzędnicy nadal jednak zgłaszali zastrzeżenia do pewnych zapisów proceduralnych i po kolejnych poprawkach statut udało się zarejestrować dopiero w październiku 1908 r.⁴⁷²

Problemem okazała się nie tylko legalizacja organizacji. Jak wynika z cytowanego sprawozdania, założyciele mieli poważne problemy z pozyskaniem członków, znalezieniem odpowiedniego lokalu, a także z ściągnięciem środków finansowych niezbędnych dla rozpoczęcia działalności⁴⁷³. Podczas pierwszego walnego zgromadzenia, które odbyło się dopiero w maju 1909 r., wybrano komitet towarzystwa, w skład którego weszli: Bolesław Pieńkowski (przewodniczący), Henryk Koryciński⁴⁷⁴ i Piotr Przywieczerski. Przewodniczący zrezygnował jednak z funkcji po kilku miesiącach z powodu ciężkiej choroby, a jego miejsce zajął Stanisław Marciniewski⁴⁷⁵. W dalszym ciągu nie udawało się też rozwinąć działalności na szerszą skalę. W sprawozdaniu tłumaczono się trudnościami organizacyjnymi, niewielką ilością członków i funduszy, a także utrudnieniami stwarzanymi przez policję. W związku z powyższym nie udało się zorganizować żadnego wyjazdu za granicę, a odbyto jedynie kilka wycieczek na terenie Królestwa Polskiego, m.in. do Konstancina, Wilanowa, Częstochowy i Płocka. W czerwcu 1909 r. podjęto próbę utworzenia oddziału zamiejscowego w Łodzi, ale z powodu niewielkiej liczby członków i braku

⁴⁷¹ *Ibidem*, Pismo założycieli Towarzystwa Turystów do generał-gubernatora warszawskiego, 26 I 1908 r., k. 34.

⁴⁷² *Ibidem*, Statut Towarzystwa Turystów, 17[?] X 1908 r., k. 61–65.

⁴⁷³ *Ibidem*, Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Turystów w Królestwie Polskim za pierwszy okres działalności, 22 IV(6 V) 1910 r., k. 121.

⁴⁷⁴ Prawdopodobnie Henryk Koryciński, syn Józefa i Ludwiki z Zalewskich, ur. w 1882 r.; por. M.J. Minakowski, *Wielka genealogia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/wgm/?m=NG&t=PN&n=sw.433954> (2 VIII 2021).

⁴⁷⁵ APW, WGUds, sygn. 72/1155/0/226, Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Turystów w Królestwie Polskim za pierwszy okres działalności, 22 IV(6 V) 1910 r., k. 122. Być może Stanisław Karol Marciniewski, ur. w 1860 r., syn Józefa Napoleona i Klementyny Cecylii z Tworkiewiczów; por. M.J. Minakowski, *Wielka genealogia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/wgm/?m=NG&t=PN&n=sw.666285> (2 VIII 2021).

funduszy oddział zamknięto. Prawdopodobnie w celu zebrania pieniędzy na dalszą działalność w styczniu i lutym 1910 r. w lokalu towarzystwa na ulicy Zielnej organizowano wieczory muzyczno-taneczne dla członków i ich gości. Nie przyniosło to spodziewanej poprawy sytuacji finansowej, a zadłużenie towarzystwa sięgnęło ponad 1520 rubli⁴⁷⁶. W związku z tym podjęto decyzję o przeniesieniu siedziby towarzystwa na ulicę Trębacką, co z uwagi na lepszą lokalizację miało się przyczynić do zwiększenia jego popularności i liczby członków.

Jak się jednak okazało, decyzja ta była nietrafiona i stała się *de facto* początkiem końca Towarzystwa Turystów. Lokal przy ulicy Trębackiej zajmował wcześniej Klub Artystów Warszawskich Teatrów, który został zamknięty przez władze z powodu wykrycia przypadków nielegalnej gry hazardowej w karty⁴⁷⁷. Od tego czasu adres ten znajdował się pod obserwacją policji, tym samym Towarzystwo Turystów znalazło się w kręgu podejrzeń. Policja dokonała rewizji, podczas której złapano grających w gry hazardowe na gorącym uczynku, a ponadto okazało się, że towarzystwo nie prowadziło przewidzianej przepisami prawa księgi kasowej, a jedynie zwykły zeszyt⁴⁷⁸. To wystarczyło, aby oberpolicmajster wystąpił z wnioskiem do generał-gubernatora o zamknięcie Towarzystwa Turystów. Komitet, chcąc ratować sytuację, podał się do dymisji na walnym zgromadzeniu w maju 1910 r., z nadzieją, że to zapobiegnie likwidacji. Wysłano list do gubernatora, podając w nim nowy skład komitetu: przewodniczącym został przemysłowiec Sylwester Jurkowski, a pozostałymi członkami zarządu Stanisław Przybylski i Franc Mikorski – buchalterzy⁴⁷⁹. Nowy przewodniczący prowadził korespondencję z władzami, starając się – bezskutecznie – ratować towarzystwo, m.in. dopominając się na drodze urzędowej pisemnej definicji gry hazardowej⁴⁸⁰. Nieodwołalna decyzja o zamknięciu towarzystwa została już jednak podjęta, w związku z czym wszelkie próby wyjaśnienia sytuacji były daremne⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ APW, WGUdsS, sygn. 72/1155/0/226, Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Turystów w Królestwie Polskim za pierwszy okres działalności, 22 IV(6 V) 1910 r., k. 122.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, Tajne pismo oberpolicmajstra warszawskiego do generał-gubernatora warszawskiego, 30 IV 1910 r., k. 114.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, Tajne pismo oberpolicmajstra warszawskiego do generał-gubernatora warszawskiego, 26 IV 1910 r., k. 115–116.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, List Komitetu Towarzystwa Turystów do generał-gubernatora warszawskiego, 1(14) III 1910 r., k. 120.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, Komitet Towarzystwa Turystów do WGUdsS, 23 V 1910 r., k. 119.

⁴⁸¹ *Ibidem*, Pismo kancelarii generał-gubernatora warszawskiego do Oddziału Prawnego WGUdsS, 5 VI 1910 r., k. 133.

Omówione wyżej towarzystwa nie mają być może bezpośredniego związku z interesującą nas dyskusją toczącą się wokół zagadnień kultury i sztuki narodowej. Nie odegrały też znaczącej roli, a Towarzystwo Turystów nie miało w zasadzie żadnych istotnych osiągnięć. Przywołałam jednak ich losy i podejmowane próby działalności na zasadzie kontrastowego tła dla trzech głównych towarzystw – bohaterów niniejszego rozdziału, organizacji, które odniosły sukces i przetrwały trudny okres, pokonując wiele przeciwności i rozwijając działalność na szeroką skalę. Towarzystwo Miłośników Fotografii i Towarzystwo Turystów to również przykłady różnorodności i żywotności życia społecznego w Królestwie Polskim po 1905 r. Przy okazji można by postawić pytanie, co decydowało o tym, że dana organizacja odniosła sukces, przetrwała i rozwinęła działalność? Wydaje się, że duże znaczenie miały osoby założycieli. Znane nazwiska przyciągały nowych członków, co z kolei decydowało o potencjale finansowym. Ważne były także takie cechy inicjatorów przedsięwzięcia jak talent organizacyjny i zapał do pracy społecznej. W sytuacji politycznej Królestwa Polskiego ważna była też daleko posunięta ostrożność i niedawanie władzom pretekstów do likwidacji towarzystwa, do której mógł się przyczynić nawet niefortunny zbieg okoliczności.

* * *

W zaborze rosyjskim w drugiej połowie XIX w. nie było praktycznie żadnych oficjalnych możliwości funkcjonowania towarzystw kulturalno-społecznych, a rusyfikacja objęła wszystkie szczeble edukacji. Sytuację zmieniła dopiero rewolucja 1905 r. i carski ukaz z marca 1906 r. zezwalający na prowadzenie działalności przez organizacje i towarzystwa. Wysyp różnych form samoorganizowania się społecznego, który wówczas nastąpił, może świadczyć o tym, że część z realizowanych później oficjalnie projektów dojrzewała wśród reprezentantów szeroko pojętej inteligencji od bardzo dawna. Dla stworzenia pewnego modelu opieki nad dziedzictwem narodowym miała przede wszystkim znaczenie Warszawa i trzy siostrzane organizacje przybliżone w niniejszym rozdziale. Towarzystwo Miłośników Historii, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości powstały niemal jednocześnie, łączyły je osoby inicjatorów, członków zarządów i wspólne projekty, a ich działalność uzupełniała się na wielu płaszczyznach. Tak naprawdę w różnych formach służyły jednemu celowi, jakim była ochrona polskiej kultury i sztuki w warunkach zdecydowanie niesprzyjających. Bezspornie korzystały ze

sprawdzonych galicyjskich wzorców, ale dostosowując je do odmiennych uwarunkowań, z niewątpliwymi sukcesami, o czym może świadczyć m.in. duża liczebność członków, nieporównywalna chociażby z krakowskimi poprzednikami.

Okres działalności omawianych w tym rozdziale towarzystw do momentu wybuchu I wojny światowej nie był zbyt długi, jednak biorąc pod uwagę osiągnięcia, naprawdę owocny. Trzeba także pamiętać, że brak możliwości prowadzenia takiej działalności w zaborze rosyjskim przed 1905 r. nie oznaczał, że przedstawiciele tamtejszej elity intelektualno-artystycznej nie brali udziału w pracy zakordonowych organizacji, czego przykłady przytoczyłam w poprzednich rozdziałach.

Oczywiście echa dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej docierały także do Warszawy i innych ośrodków w zaborze rosyjskim (choćby za pośrednictwem różnorodnych publikacji i korespondencji), a przedstawiciele elit brali w niej niejednokrotnie aktywny udział. Wielu mieszkańców Kongresówki podróżowało także do Krakowa (uważanego wówczas za duchową i intelektualną stolicę Polski) czy Zakopanego (gdzie mogli się zetknąć chociażby z propagowanym wówczas jako narodowy stylem zakopiańskim). Zatem jeszcze przed porewolucyjnymi zmianami mieszkańcy zaboru rosyjskiego również uczestniczyli w tej intelektualnej i ideowej wymianie międzyzaborowej. Przemiany polityczne umożliwiły jawną działalność na bazie funkcjonujących towarzystw kulturalno-społecznych, które za cel postawiły sobie ochronę polskiej kultury i sztuki.

CZĘŚĆ IV

Europejskie wpływy i polska odrębność Próba podsumowania i odpowiedzi na pytania badawcze

1. Zakończenie i próba podsumowania dotychczasowych badań

Na kartach niniejszej książki wiele razy przywoływałam tytułowe sformułowanie „idea kultury i sztuki narodowej”. Pojawiało się ono jako motyw przewodni w dyskusjach teoretyków, koncepcjach stylów narodowych czy w związku z działalnością towarzystw kulturalno-społecznych. Występowało często w podsumowaniach poszczególnych części monografii, ale już znacznie rzadziej w analizowanych źródłach. Mimo to elementy tej spójnej, jak się wydaje, koncepcji odnajdywaliśmy niekiedy w tym, co było zapisane bądź częściowo w tym, co przemilczane między wierszami.

Terminów takich jak „sztuka narodowa” czy „styl narodowy” mogli używać w zasadzie tylko uczestnicy rzeczonyj dyskusji z Galicji, a i tak najśmielej czynili to pod koniec interesującego nas okresu. Wszędzie jednak tam, gdzie używano określeń takich jak styl krajowy, sztuka rodzima, nasza kultura, swojskie budownictwo – miano na myśli tak naprawdę jedno i to samo. Wydaje się, że było to oczywiste także dla odbiorców tej debaty.

W części drugiej niniejszej pracy zrekonstruowałam przebieg interesującej nas dyskusji na ziemiach polskich, wyróżniając w niej dwa główne nurty. Należy przy tym zaznaczyć, że nie skupiałam się na analizie poszczególnych prądów w sztuce od strony formalnej czy estetycznej. Przedmiotem mojego zainteresowania były natomiast przede wszystkim wyobrażenia na temat tego, czym jest styl narodowy i jaka może być jego rola w sytuacji braku własnej państwowości, a także co należy lub nie do kanonu polskiej kultury i dziedzictwa narodowego, wymagającego społecznej ochrony.

Pierwszy z interesujących nas nurtów zakładał – jak w tytule odnośnego rozdziału – „powrót do przeszłości”. Szukanie korzeni sztuki narodowej w zabytkach przeszłości było zapewne związane z rozwojem takich dziedzin humanistyki jak archeologia czy historia sztuki, a także z początkami myśli konserwatorskiej, wcześniej bowiem hasło ochrony zabytków przeszłości nie było wcale takie oczywiste. Ten kierunek poszukiwań sztuki narodowej związany był oczywiście z podobnymi zjawiskami zachodzącymi w niemal całej Europie. Na fali narodowego romantyzmu drugiej połowy XIX w. w wielu krajach europejskich (jak chociażby Anglia, Niemcy czy kraje skandynawskie) również podejmowano wysiłki w celu wypracowania narodowych stylów w sztuce, a źródeł dla odrodzenia kultury narodowej, niejako w reakcji na industrializację i szybkie przemiany cywilizacyjno-społeczne, poszukiwano w zabytkach przeszłości. Jednak na terenie rozdzielonych zaborczymi kordonami ziem polskich ochrona dziedzictwa narodowego nabierała szczególnego znaczenia, a odwoływanie się do przeszłości w procesie kreowania nowych wizji kultury miało ponadto wymiar symboliczny. Wzorem dawnej sztuki, do której najchętniej sięgali twórcy spod znaku historyzmu, były rodzime odmiany gotyku bądź renesansu. Oba te okresy łączyły się z epoką Jagiellonów, kiedy Rzeczpospolita Obojga Narodów była jednym z najsilniejszych państw regionu, zajmujących znaczną jego część, polscy rycerze odnosili chlubne zwycięstwa, a otoczone mecenatem królewskim nauka i sztuka rozwijały się pomyślnie. Wydaje się więc, że te odwołania do konkretnych stylów historycznych nie są do końca przypadkowe. Trzeba bowiem pamiętać, że na mentalnej mapie elity intelektualno-artystycznej, która była głównym kreatorem narodowych stylów, Rzeczpospolita Jagiellonów wciąż jeszcze istniała w przedrozbiorowych granicach i stanowiła właściwy obszar ziem polskich. Wydaje się to polską specyfiką dyskusji wokół interesujących nas zagadnień, chociaż oczywiście samo sięganie po kostium historyczny przywodzący na myśl pomyślny okres w dziejach danego narodu pojawiała się także w innych europejskich debatach o sztuce narodowej.

Źródła kultury narodowej przetrwały jednak nie tylko w zabytkach odległej przeszłości, ale były wciąż żywe w twórczości ludowej, która co najmniej od czasów romantyzmu i Mickiewicza uważana była za skarbnicę narodowych pamiątek. Druga połowa XIX w. przyniosła już próby bardziej specjalistycznego podejścia do ludowych inspiracji, do czego przyczynił się rozwój etnografii jako dziedziny naukowej, pod którą na gruncie polskim podwaliny położył Oskar Kolberg, a kontynuowała cała rzesza ludoznawców, często amatorów. W nurcie tym uplasować można zarówno koncepcje

stylu zakopiańskiego, jak i styl dworkowy, rozpropagowany przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Podobne poszukiwania i dążenia możemy odnaleźć w sztuce użytkowej i architekturze wielu krajów europejskich, w których architektura wernakularna stawała się podstawą dla tworzenia koncepcji narodowych. Jednak w sytuacji Polski, która wówczas już od ponad wieku nie istniała na mapach świata, usiłowania te nabierały specjalnego znaczenia. Obydwie zrealizowane w praktyce koncepcje stylów – zarówno zakopiańskiego, jak i dworkowego – miały pełnić znacznie szersze funkcje niż tylko estetyczne. Jak wynika z przeprowadzonych badań, oba wspomniane style w założeniach swoich twórców i propagatorów miały grać ważną rolę społeczną i polityczną. Wydaje się, że zebrany materiał pozwala stwierdzić, iż zamierzenia te w dużym stopniu udało się zrealizować.

Jak pamiętamy, podstawą teorii Stanisława Witkiewicza było przyjęcie za pewnik przekonania, że elementy rdzennej prapolskiej sztuki przetrwały w konstrukcji i wystroju wnętrza podhalańskich chałup. Uznano więc, że konstrukcja góralskiego domostwa oraz ornamentyka i zdobnictwo mają stać się bazą dla nowego stylu narodowego. Witkiewiczowi i grupie jego zapalonych zwolenników udało się z sukcesem zaszczepić to przekonanie u sporej części społeczeństwa, co przyczyniło się do rozwoju swoistej mody na zakopiańszczyznę. Z czasem jednak posiadanie domu, mebli czy przedmiotów użytkowych w stylu zakopiańskim stało się czymś więcej niż tylko modą. Była to swoista manifestacja patriotyczna, o czym świadczyć może m.in. korespondencja napływająca do Witkiewicza przede wszystkim z dawnych Kresów Rzeczypospolitej.

Natomiast broszura autorstwa Zygmunta Czartoryskiego, którą można uznać za symboliczny początek stylu dworkowego, została napisana i opublikowana w Poznańskim, w najgorszym okresie zaborczego ucisku, czasów aktywnej działalności hakatystów. Koncepcje rodzimości klasycznego polskiego dworku przejęło następnie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Dzięki jego publikacjom i organizowanym konkursom architektonicznym został wykreowany ideał polskiego dworku – jak wierzono kwintesencja stylu narodowego – świętujący tryumfy w budownictwie mieszkaniowym II Rzeczypospolitej.

Należy podkreślić, że dyskurs publiczny wokół koncepcji stylu narodowego i prób jego praktycznej realizacji w postaci stylu zakopiańskiego czy dworkowego nie był wyłączną domeną wąskiego grona specjalistów, ale poruszał nieraz także szersze kręgi odbiorców. Przeprowadzona kwerenda prasowa wykazała, że zagadnienia te były żywo dyskutowane nie

tylko w pismach specjalistycznych, ale też popularnych. Debata prasowa skoncentrowana na tych zagadnieniach przybierała na sile zwłaszcza w momentach ważnych dla odbioru społecznego tych idei. Takim wydarzeniem była niewątpliwie Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r., na której z przyczyn formalnych Polska nie mogła być co prawda reprezentowana jako kraj, ale za namiastkę takiej reprezentacji uważano powszechnie Pawilon Galicyjski, przygotowany w ramach austriackiej powierzchni wystawienniczej – nawet na łamach prasy Królestwa Polskiego był on traktowany jako „nasz, polski”.

Wiele uwagi i miejsca w niniejszej książce poświęciłam działalności polskich towarzystw kulturalno-społecznych. W trzeciej części przybliżyłam funkcjonowanie tych, które wydawały się najważniejsze z punktu widzenia interesującej nas debaty publicznej, uwzględniając przy tym zróżnicowanie w zależności od sytuacji w poszczególnych zaborach. Z przyczyn oczywistych najwięcej miejsca poświęciłam Galicji, której sytuacja prawno-polityczna sprzyjała rozwojowi takiej aktywności już od lat 80. XIX w. Wydaje się, że w pracy udało się wykazać związek między działalnością tych towarzystw a toczącą się równolegle dyskusją wokół idei kultury i sztuki narodowej. W towarzystwach tych działali zarówno przedstawiciele świata nauki, jak i amatorzy pasjonaci, którzy z wielkim nierz poświeceniem zabiegali o ochronę dziedzictwa narodowego przed zniszczeniem. Ich praca była tym ważniejsza, że w tym czasie polskie zabytki i kultura nie mogły liczyć na żadną opiekę państwową. Nawet w Galicji działalność Grona Konserwatorów miała charakter jedynie na w pół oficjalny, a większość jego członków pracowała społecznie. Może to być – jak się wydaje – istotny aspekt odróżniający sytuację polskich towarzystw kulturalno-społecznych od ich europejskich odpowiedników.

W Europie Środkowo-Wschodniej rozwinęła się także koncepcja społecznej opieki nad zabytkami, a jedną z cech rodzącego się nowoczesnego społeczeństwa było samoorganizowanie się obywateli. Niezwykle popularny zarówno w monarchii Habsburgów, jak i w zjednoczonych Niemczech był wspomniany w pracy ruch Heimatschutz. Z pewnością nie pozostawał on bez wpływu na działalność polskich towarzystw, zwłaszcza w Galicji. Jednak, jak już wspomniano, polską specyfiką było zapewne to, że we wszystkich trzech zaborach działalność towarzystw była jedyną formą ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego, niemającą oparcia w instytucjach państwowych, a jedynie w przypadku Galicji istniało wsparcie polskich ośrodków naukowych skupionych na uniwersytetach w Krakowie i Lwowie. W przypadku pozostałych dwóch zaborów instytucje państwowe nie tylko

nie służyły pomocą polskim towarzystwom na polu nauki, kultury czy sztuki, ale wręcz znacząco utrudniały (zabór pruski) lub uniemożliwiały prawnymi zakazami (zabór rosyjski) ich funkcjonowanie. Trzeba przy tym podkreślić, że w ostatnim z wymienionych zaborów sytuacja była najgorsza, co jednak nie wykluczyło przedstawicieli tamtejszych elit z dyskusji wokół idei kultury i sztuki narodowej, a o dużej żywotności tych koncepcji może świadczyć m.in. gwałtowny rozwój działalności towarzystw kulturalno-społecznych w Królestwie Polskim po 1905 r.

Zebrany w pracy materiał pozwala także stwierdzić, że mimo znaczących utrudnień istniała ożywiona wymiana myśli, koncepcji intelektualnych i artystycznych ponad zaborczymi kordonami, dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej była jedną z wielu prowadzonych przez ówczesną trójzaborową elitę umysłową. Jedną z wielu, ale jednocześnie bodaj jedną z najistotniejszych, bez której zrekonstruowania i zanalizowania zrozumienie klimatu intelektualnego omawianej epoki wydaje się wręcz niemożliwe, stąd niniejsza monografia nie rości sobie prawa do wyczerpania tematu. Można ją uznać raczej za próbę subiektywnego przeglądu różnych zagadnień, które znalazły swoje miejsce w ówczesnych wyobrażeniach na temat kultury i sztuki narodowej na ziemiach polskich przed I wojną światową, a ich wspólnym mianownikiem było ogromne znaczenie, jakie przypisywano istnieniu odrębnej, własnej kultury. Nie można przecież zapominać, że była to niewątpliwie epoka, w której o sztuce dyskutowano, a nawet była przedmiotem zażartych debat publicznych, w których brali udział nie tylko specjaliści. Temperatura sporu była nieraz tak wysoka, że można zaryzykować tezę, iż w istocie była to forma zastępczej dyskusji publicznej, rodzaj „wentylu bezpieczeństwa” dla aktywnej części społeczeństwa, która nie mogła się wówczas w pełni realizować w przestrzeni publicznej.

Tymczasem zbliżająca się I wojna światowa nie sprzyjała rozwojowi omawianych zagadnień – już Ciceron twierdził, że *inter arma silent Musae*. Tym bardziej że wielu przedstawicieli świata kultury również trafiło na front. Odrodzone państwo polskie pozwalało wreszcie realizować marzenia o sztuce narodowej i kreowaniu stylu polskiego. Nigdy jednak nie miały one takiego znaczenia, jak pod koniec epoki rozbiorów, kiedy to wyobrażenia na temat tego, czym jest kultura i sztuka narodowa oraz jakie jest jej znaczenie za sprawą grupki zapaleńców zostały zaszczerpione w świadomości istotnej części społeczeństwa.

Rok 1914 nie kończy jednak tak naprawdę historii tej idei. Imponujący ruch społeczny na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny światowej nie byłby przecież możliwy bez wcześniejszej,

ożywionej działalności towarzystw kulturalno-społecznych i jej powiązań z omawianą w tej książce debatą. Wydaje się zaś, że niezwykle znaczący końcowy akord dziejów interesującej nas idei wybrzmiał kilka lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W 1925 r. w Paryżu ponownie odbyła się Wystawa Światowa. Tym razem Polska mogła wystąpić na niej pod własnym szyldem. To, co zaprezentowała w swoim na pozór bardzo nowoczesnym pawilonie sięgało jednak głęboko do symboliki XIX-wiecznej debaty wokół idei kultury i sztuki narodowej. Tak naprawdę dopiero wówczas idea ta mogła się w pełni ziścić i przybrać realne kształty, o czym będzie mowa w poniższym epilogu.

2. Epilog

2.1. Wielka Wojna a działalność wybranych polskich towarzystw kulturalno-społecznych – próby ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego¹

Wojenna rzeczywistość przyniosła całkowicie zmienione realia, w jakich przyszło działać polskim towarzystwom kulturalno-społecznym, zwłaszcza tym, które próbowały zajmować się w tym okresie ochroną polskich zabytków. Gdyby jednak nie było wcześniej położonych podwalin pod tę działalność w okresie społecznego ożywienia przełomu wieków, jakkolwiek aktywność na tym polu w latach wojennych nie byłaby zapewne możliwa. Dlatego, choć rozdział ten wykracza poza przyjętą cezurę chronologiczną, postanowiłam umieścić go w niniejszym epilogu. Zabieg taki ma na celu z jednej strony podkreślenie ciągłości działań samych organizacji i ludzi z nimi związanych, z drugiej zaś wyraźne rozgraniczenie czasu wojny, ponieważ problemy, z jakimi przyszło się mierzyć działaczom owych

¹ Problematyce ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego i działalności polskich towarzystw kulturalno-społecznych poświęciłam już wcześniej dwa artykuły, z których ten podrozdział w znacznej mierze czerpie; por. A. Sznajpik, *Próby ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny w świetle dyskursu wokół narodowej sztuki*, w: *Niedokończona wojna? „Polskość” jako zadanie pokoleniowe*, red. R. Traba, Warszawa 2020, s. 347–370; *eadem*, *Udział warszawiaków i warszawskiego ośrodka w ruchu na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w okresie I wojny*, w: *Warszawiacy wobec niepodległości. Działania mieszkańców Warszawy na rzecz odradzania się Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1914–1921. Studia historyczne*, red. M. Zarychta, Warszawa 2020, s. 141–156.

towarzystw i ich skala zupełnie nie przystają do obrazu wyłaniającego się z poprzednich części tej książki.

Działania wojenne, które objęły obszar Galicji i Królestwa Polskiego, zmieniające się linie frontu, trudności organizacyjne i komunikacyjne – wszystko to nie sprzyjało ochronie polskiego dziedzictwa kulturowego, a mimo to właśnie w czasie I wojny światowej społeczny ruch na rzecz ochrony zabytków osiągnął apogeum rozwoju². W początkowym okresie wojny, podobnie jak przed jej wybuchem, istotną rolę w tym ruchu odgrywały zwłaszcza dwa omówione wyżej towarzystwa – krakowskie Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury oraz warszawskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Mimo dzielących je wcześniej różnic współdziałały one w okresie wojny, mierząc się z tymi samymi wyzwaniami, wśród których na plan pierwszy wysuwała się akcja ratownicza i inwentaryzacyjna polskich zabytków. Zwłaszcza to drugie zadanie nabierało wówczas szczególnego znaczenia: z jednej strony ideowego – jako wyraz usankcjonowania pewnego kanonu polskiego dziedzictwa kulturowego, z drugiej zaś praktycznego – w obliczu groźby zniszczenia cennych zabytków ich opisy, rysunki czy fotografie mogły się stać jedynym śladem ich materialnego istnienia³. Członkowie obu tych towarzystw zdawali sobie sprawę z powagi chwili i swojej doniosłej roli. Dał temu m.in. wyraz w swoim przemówieniu, podsumowującym dotychczasową wojenną działalność, prezes TONPZSiK hrabia Jerzy Mycielski, podkreślając moralny obowiązek ciążyący nie tylko na działaczach towarzystwa, ale i na całym społeczeństwie⁴. W drukowanej wersji sprawozdania podkreślono to jeszcze dobitniej, oczekując od społeczeństwa nie tylko wsparcia materialnego, ale i czynnego zaangażowania⁵. Sprawozdanie uzupełnione było tekstem brata Gerarda Kowalskiego *O naszej kulturę. Uwagi o odbudowie kraju i ratowaniu zniszczonych zabytków*, będącym pierwszą próbą syntetycznego opracowania całości problematyki dotyczącej ochrony dziedzictwa kulturowego w obliczu zagrożeń wojennych. Autor poruszał w swoim tekście zarówno sprawy inwentaryzacji, jak też konserwacji i restauracji zabytków,

² Por. E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2010, s. 21.

³ *Ibidem*, s. 34–37.

⁴ ANK, TONPZSiK, sygn. 29/2621/0/3/9, Protokół XIV Walnego Zgromadzenia TONPZSiK, 19 II 1916 r., b.p.

⁵ *Sprawozdanie i Wydawnictwo Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1914–1915*, Kraków 1916, s. 44–45.

przyszłej odbudowy wsi polskiej czy tworzenia cmentarzy i wznoszenia pomników wojennych. Co istotne, artykuł był jedną z pierwszych prób zrekonstruowania polskich strat na polu kultury i sztuki poniesionych w wyniku działań wojennych. Najdotkliwsze według autora, bo nieodwracalne straty poniosło polskie dziedzictwo kulturowe, nie tyle nawet w sferze materialnej, ile duchowej: „Zabytki nasze zniszczone doszczętnie już nie odzyszą. Możemy pozwolić sobie na rekonstrukcję niektórych cenniejszych pomników naszej przeszłości, ale w ten sposób zrekonstruowane dzieła sztuki zawsze będą kopiami, ale nie oryginałami. Te ostatnie nie zastąpią nam drogich po przodkach pamiątek i dlatego szkoda wyrządzona nam w tej dziedzinie nie da się żadną miarą naprawić”⁶. Te przejmujące konkluzje dopełniały liczne fotografie, ukazujące stan zabytków przed wojną oraz zniszczonych w wyniku działań wojennych, co mogło przemawiać do czytelników dobitniej niż najbardziej dramatyczne opisy.

W obliczu wyzwań wojennych również TOnZP postanowiło zaapelować do szerokich rzesz społeczeństwa, bez wsparcia materialnego i organizacyjnego trudno było bowiem wyobrazić sobie akcję ratowniczą. Tekst odezwy opublikowano w warszawskich gazetach. W podniosłych słowach zwracano się do społeczeństwa: „Olbrzymie straty materialne, jakie kraj nasz w wojnie obecnej ponosi, obudziły już troskę i czujność całego społeczeństwa, spieszącego z wydatną pomocą, aby ulżyć niedoli najbezpośredniej dotkniętych klęską. Powszechnie zniszczenie, jakiego widownią jest Królestwo Polskie, nie oszczędziło jednakże i dóbr duchowych narodu, odzierając go z wymownych świadectw starożytnej jego kultury. Zabytki polskiego budownictwa, będące skamieniałą pieśnią artystycznej duszy narodu i karta po karcie składaną przez pokolenia księgą jego żywotności giną, nie oszczędzane przez twarde prawo wojny. Liczne pamiątki świetnej przeszłości naszej bądź leżą w gruzach, bądź też znajdują się w stanie wymagającym natychmiastowej opieki. To też ofiary wojny, tem dotkliwsze, że są dorobkiem pokoleń całych i dumą narodu”⁷. Dalej podkreślano konieczność podjęcia akcji ratowniczej, która miała być sprawą pierwszorzędnej wagi, na równi z zapewnieniem dachu nad głową uchodźcom wojennym. Zapowiadano także podjęcie szeroko zakrojonych działań dokumentacyjnych i inwentaryzacyjnych, koordynowanych przez TOnZP,

⁶ G. Kowalski, *O naszą kulturę. Uwagi o odbudowie kraju i ratowaniu zniszczonych zabytków*, w: *ibidem*, s. 27.

⁷ *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości za lata 1913–1914*, Warszawa 1916, s. 22.

a do współpracy chciano namówić obywateli, licząc zwłaszcza na nadsyłanie fotografii. Niezależnie od prób zainteresowania opinii publicznej sprawą ochrony polskich zabytków towarzystwo podjęło także kroki zmierzające do uzyskania subsydiów od władz rosyjskich. W tym celu wiosną 1915 r. do stolicy Cesarstwa wyjechała specjalna delegacja przedstawicieli zarządu. Dzięki wstawiennictwu wysoko postawionych przedstawicieli petersburskiej Polonii sprawą ratowania polskich zabytków udało się ponoć zainteresować Cesarską Akademię Nauk, ASP oraz Komitet Pomocy Ofiarom Wojny Wielkiej Księżnej Tatiany, od którego udało się uzyskać nawet pewne fundusze na cele warszawskiego TOnZP⁸, jednak zmieniająca się sytuacja na froncie uniemożliwiła w praktyce ich wykorzystanie.

Evakuacja wojsk rosyjskich w sierpniu 1915 r. postawiła przed władzami TOnZP kolejne wyzwanie. Opustoszałe gmachy rządowe i publiczne (w tym dawne polskie siedziby królewskie – Zamek i Łazienki) zostały pozostawione bez opieki. Nadzór nad nimi miała objąć, powołana w porozumieniu z warszawskim Komitetem Obywatelskim, 12-osoba Komisja Opieki nad Gmachami Publicznymi. W jej składzie miało się znaleźć m.in. dwóch przedstawicieli TOnZP oraz reprezentant TMH⁹. Chociaż w pierwotnym projekcie regulaminu prac komisji nie przewidziano udziału przedstawiciela PTK, to jednak z dalszej korespondencji wynika, że również trzecie z omawianych warszawskich towarzystw miało ostatecznie w niej swojego delegata¹⁰. Już pod koniec lipca władze TOnZP uzgodniły szczegóły działania komisji z Komitetem Obywatelskim¹¹. Dla trzynastu dawnych gmachów rządowych o znaczeniu historycznym wyznaczono kuratorów spośród członków towarzystwa, a kierować nimi miał Bronisław Gembarzewski¹² –

⁸ *Ibidem*, s. 24.

⁹ AAN, TOnZP, sygn. 2/1881/0/3, [Zatwierdzony] projekt regulaminu Komisji Opieki nad Gmachami Publicznymi Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy, Warszawa, 28 VII 1915 r., s. 11.

¹⁰ Por. *ibidem*, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze do [Komisji Opieki nad Gmachami Publicznymi Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy?], Warszawa, 30 VII 1915 r., s. 7; *ibidem*, Odręczna notatka ze składem Komisji, b.d., s. 2.

¹¹ AAN, TOnZP, sygn. 2/1881/0/2, TOnZP do Komitetu Obywatelskiego, Warszawa, 23 VII 1915 r., s. 5–6.

¹² Bronisław Gembarzewski (1872–1941), płk saperów Wojska Polskiego, malarz, historyk wojskowości, muzealnik. Studiował malarstwo w Petersburgu i w Paryżu. Przed I wojną światową był jedną z osób porządkujących zbiory Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu. W 1914 r. powołany do armii Imperium Rosyjskiego. Od 1913 r. prezes, a następnie członek honorowy TOnZP. Od 1916 r. członek rzeczywisty TNW oraz dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie (do 1936), a od 1920 r. także Muzeum Wojska; por. W. Tomkiewicz, *Bronisław Gembarzewski*, w: PSB, t. 7, 1948–1958, s. 372–373.

historyk wojskowości, przyszły dyrektor Muzeum Narodowego¹³. Zgodnie z instrukcją, w którą wyposażono kuratorów, mieli oni nie tylko sprawować nadzór, ale przede wszystkim zająć się inwentaryzacją i sporządzić listę wywiezionych przez Rosjan zabytków ruchomych i archiwaliów¹⁴. W porozumieniu z Komitetem Obywatelskim towarzystwo zapewniło sobie także swobodę prowadzenia konserwacji i badań naukowych w objętych opieką gmachach historycznych¹⁵. Na ten cel uzyskano fundusze z Kasy im. Józefa Mianowskiego i skwapliwie wykorzystano nadarzącą się okazję do przeprowadzenia pierwszych badań, pomiarów, planów i fotografii tych cennych dla polskiej kultury zabytków, dotąd niedostępnych dla polskich uczonych¹⁶. Pozwoliło to zorganizować ekspozycję w gmachu towarzystwa poświęconą królewskim siedzibom oraz opublikować książkę będącą rodzajem komentarza do wystawy¹⁷. We wstępie podkreślono zasługi dwóch pracowni TOnZP: Inwentaryzacyjnej oraz Archiwum Ikonograficznego, których praca przyniosła doniosłe efekty, nie tylko z punktu widzenia nauki i sztuki, ale jak zaznaczono przede wszystkim godności narodowej¹⁸.

Ze sprawą ochrony polskich zabytków nierozzerwalnie związane było zagadnienie odbudowy wsi i miast. Temat ten, podejmowany w zasadzie od początku wojny, wzbudzał duże zainteresowanie, a kontrowersje dotyczyły zwłaszcza odbudowy polskich wsi. Wynikało to zapewne z różnorodnych przyczyn. Zainteresowanie sztuką i tradycją ludową sięgało epoki romantyzmu. Z czasem w twórczości ludowej zaczęto poszukiwać źródeł dla stworzenia stylu narodowego, na co wpłynęły liczne publikacje poświęcone polskiemu budownictwu drewnianemu, a o jego znaczeniu dla polskiego dziedzictwa kulturowego przekonywali chociażby cytowani wcześniej architekci Jan Sas Zubrzycki i Stefan Szyller. Z drugiej strony nietrwała zabudowa drewniana najdotkliwiej odczuła skutki działań wojennych. Przy okazji zaczęły się pojawiać głosy nawołujące do modernizacji wiejskiej zabudowy z użyciem ogniotrwałego budulca. Przeciwstawiały

¹³ AAN, TOnZP, sygn. 2/1881/0/2, TOnZP do Komitetu Obywatelskiego, Warszawa, 23 VII 1915 r., s. 6.

¹⁴ AAN, TOnZP, sygn. 2/1881/0/2, Kwestionariusz dla obejmujących w opiekę gmachy rządowe, Warszawa, 27 VII 1915 r., s. 3.

¹⁵ *Ibidem*, Maszynopis zawierający wyliczenie zadań kuratorów gmachów rządowych znajdujących się pod opieką TOnZP, b.d., s. 10.

¹⁶ *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości...*, s. 24–25.

¹⁷ *Siedziby królewskie w Warszawie: Zamek, Łazienki. 7-ma Wystawa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, oprac. A. Lauterbach, J. Wojciechowski, Warszawa 1916.

¹⁸ *Ibidem*, s. 20–21.

się temu zdecydowanie warszawskie i krakowskie środowiska architektów i miłośników zabytków.

Już w październiku 1914 r. z odezwą wystąpiło Koło Architektów Warszawskich. Przestrzegano w niej przed uleganiem obcym wpływom i apelowano o poszanowanie polskiego charakteru architektury wsi, pisząc m.in.: „W czasie walk jakie rozegrały się obecnie na ziemiach polskich, zburzona została ogromna ilość budowli we wsiach i miasteczkach: do ich odbudowy naród przystąpić musi. Zabierając się do tej olbrzymiej i mozolnej pracy, musimy sobie powiedzieć jaka myśl przewodnia będzie nami kierowała, co pozostawimy potomności z tego dzisiejszego przewrotu. Wyraz zewnętrzny budowli, ta pieśń narodu zaklęta w formy ciosane wiekami to jeden z największych skarbów kultury naszej, który wzmacniać należy dorobkiem idącym z duszy polskiej”¹⁹. Z podobną odezwą wystąpiło także Koło Architektów w Krakowie²⁰.

Tymczasem wiosną 1915 r. na skutek prowadzonych walk oraz stosowania taktyki spalonej ziemi zasięg zniszczeń był jeszcze większy, a znaczna część wiejskiej zabudowy kompletnie zniszczona. Tak przedstawiał to Bolesław Chomicz w referacie wygłoszonym w marcu 1915 r. w Towarzystwie Krajoznawczym: „Niektóre okolice kraju, nawet całe okolice i gubernie, dzięki zmiennym losom wojny, przechodziły razy kilka z rąk do rąk po walkach krwawych, w których pożoga i rabunek współzawodniczyły co do swej dzikości z mieczem i bagnetem. Komunikowano nam, że całe okolice kraju, które jak wiem uległy dwukrotnym i bodaj najkrwawszym w całej wojnie walkom, nie mają już wyglądu siedlisk ludzkich, lecz przedstawiają się jak teren nawiedzony masowo przez huragan; nie ma bowiem kamienia na kamieniu, nie ma chudoby, nie ma drzewiny, ani jednego zrębu ocalałego od tego zamętu. [...] Teraz wieś polska leży – rzecz można bez przesady – w gruzach: na 9/10 tych terenach kraju jest to obraz nie do opisanie ponury, obraz graniczący z rozpaczą, gdy się pomyśli o najbliższym jutrze ludu naszego”²¹. Niejasno rysująca się przyszłość napawała obawą architektów i działaczy towarzystw zajmujących się ochroną zabytków. Odbudowa wsi z brakiem poszanowania jej tradycyjnego krajobrazu oznaczała zatarcie cech narodowych i nieodwracalną stratę. Chyba najdobitniej wyraził te obawy przywoływany już Gerard Kowalski: „Jeżeli chłop polski

¹⁹ *Odezwą Koła Architektów w Warszawie*, w: *Odbudowa wsi polskiej*, oprac. B. Chomicz, wstęp S. Dzierzbicki, Warszawa 1916, s. 5.

²⁰ *Odezwą Koła Architektów Krakowskich*, w: *ibidem*, s. 6–7.

²¹ B. Chomicz, *Odbudowa wsi polskiej*, w: *ibidem*, s. 10.

ma się stać podwaliną naszego narodowego bytu, nie możemy pozwolić, aby cokolwiek uronił ze swej duchowej siły, aby w czymkolwiek przestał być Polakiem. Ma on nie tylko myśleć i mówić po polsku, ale i mieszkać w polskiej chacie”²². Jednak to, że nawoływano do odbudowy wsi w zgodzie z tradycją nie oznaczało wcale, że miała to być wierna rekonstrukcja. Architekci zarówno ze środowiska krakowskiego, jak i warszawskiego w przygotowanych przez siebie publikacjach dawali przykłady projektów tradycyjnych w stylu, uwzględniających jednak postulaty modernizacyjne dotyczące wymogów higieny i trwałości zabudowań.

Taką wizję odbudowy propagowało m.in. wydawnictwo Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Miast i Wsi w Krakowie²³. Załączone projekty uwzględniały cały przekrój społeczny wsi, począwszy od chaty przeznaczonej dla bezrolnego chłopca, aż po domostwo bogatego gospodarza posiadającego 20 mórg, które swoim wyglądem przypominało klasyczny dworek. Co warte podkreślenia, projekty poprzedza rysunek słynnej chaty z Bronowic – tej samej, w której odbyło się głośne wesele poety Lucjana Rydla, przedstawione w dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Wydaje się, że to nie przypadek, że akurat ta chata została zaprezentowana jako pewnego rodzaju wzór, być może nie tylko architektoniczny, ale i ideowy.

W środowisku TOnZP narodził się natomiast pomysł przygotowania dużej wystawy fotograficznej, która miałaby zapoznać społeczeństwo z wzorami polskiej architektury i być zarazem ważnym głosem w dyskusji dotyczącej odbudowy wsi. Otwarto ją w maju 1915 r., a obszerna recenzja autorstwa architekta Juliusza Kłosa²⁴ została opublikowana kilka miesięcy później²⁵. Tekst Kłosa ukazał się już po opuszczeniu przez Rosjan Warszawy, autor mógł więc swobodnie napisać o zniszczeniach dokonywanych na ziemiach polskich przez jedną i drugą stronę konfliktu²⁶. Nieszczęścia wyzwoliły jednak dużą aktywność społeczną, również na

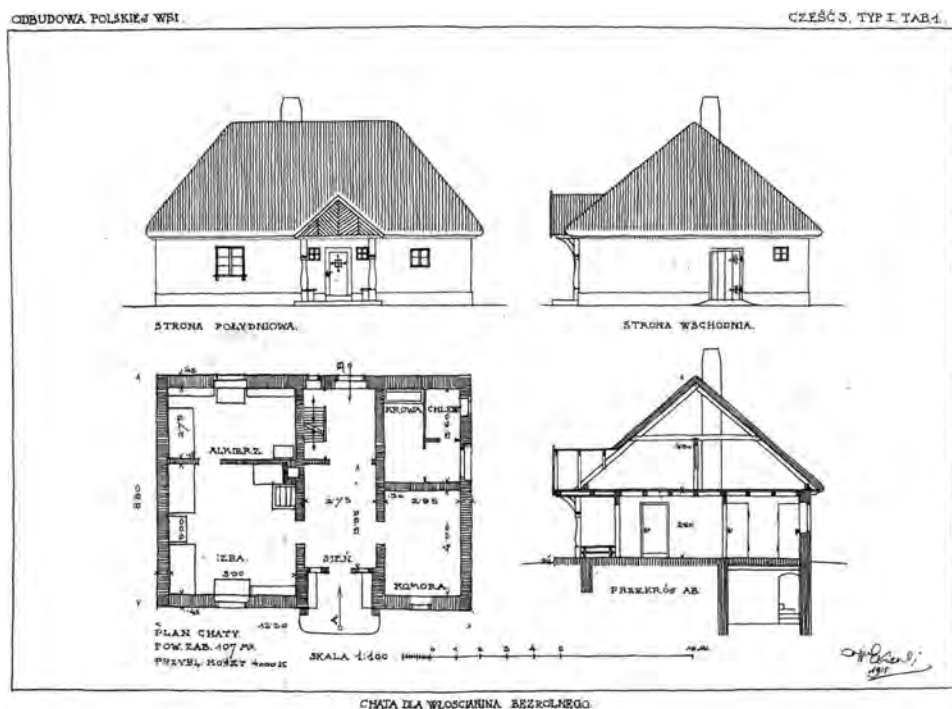
²² G. Kowalski, *op. cit.*, s. 14.

²³ *Odbudowa polskiej wsi. Projekty chat i zagród włościańskich*, oprac. grono architektów polskich, red. W. Ekielski, Kraków 1915.

²⁴ Juliusz Kłos (1881–1933), architekt, historyk architektury, prof. Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie (od 1920 r. wykładowca architektury na Wydziale Sztuk Pięknych). Studiował w Warszawie i Wiedniu. Od 1912 r. prowadził w Warszawie własne biuro budowlane. Jeden ze współorganizatorów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, wykładał tamże w latach 1916–1920. Członek TOnZP, w którym stworzył i prowadził archiwum fotograficzne. Kierował Wydziałem Architektury w Ministerstwie Kultury i Sztuki; por. J. Samujło, A. Śnieżko, *Juliusz Stefan Kłos*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 70–72.

²⁵ J. Kłos, *Wystawa architektury polskiej*, „Sfinks” 1915, nr 2–3, s. 83–95.

²⁶ *Ibidem*, s. 83–84.



110. *Odbudowa polskiej wsi. Projekty chat i zagród włościańskich*, oprac. grono architektów polskich, red. W. Ekielski, Kraków 1915, cz. 3, typ 1, tabl. 1, projekt chaty dla włościanina bezrolnego

polu ratowania zagrożonego polskiego dziedzictwa kulturowego. W swoim artykule Kłós dostrzegał ten swoisty fenomen czasów wojny²⁷. W jego opinii bezpowrotna utrata części zabytków i zniszczenie krajobrazu kulturowego przyczyniło się do wzrostu w społeczeństwie swoistej samowiedzy narodowej: „a żal za utraconymi bezpowrotnie pamiątkami podnosił ich wartość artystyczną dobitniej, niż mógł to osiągnąć najciekawszy odczyt, czy książka”²⁸. O tym, że sprawa ochrony polskich zabytków i tradycyjnej zabudowy drewnianej stała się tematem poruszającym opinię publiczną może świadczyć duże powodzenie wystawy. Szacowano, że w ciągu kilku miesięcy jej trwania zwiedziło ją nawet kilka tysięcy osób, wśród których dużą część stanowiły grupy zorganizowane²⁹. W założeniach miała to być pierwsza z cyklu wystaw. Po prezentacji architektury wsi i małych miasteczek towarzystwo planowało pokazać publiczności także przykłady monumentalnej architektury sakralnej i świeckiej, a osobno

²⁷ *Ibidem*, s. 84.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 92.

zaprezentować ekspozycję poświęconą Warszawie, plany te nie zostały jednak nigdy zrealizowane.

Kilka miesięcy później ukazał się niezwykle album prezentujący dorobek tej wystawy³⁰. Juliusz Kłos, będący autorem wstępu, uzasadniał rozpoczęcie całego przedsięwzięcia właśnie od przedstawiania zabudowy wsi i małych miasteczek tym, że architekci, którzy ówczesnie zatracili rodzime tradycje, powinny zacząć naukę sztuki narodowej od abecadła budownictwa³¹. Prezentowane wzory – fotografie typowych budowli – nie powinny być jednak kopiowane dosłownie, a być jedynie źródłem inspiracji³². Omawiany album ma układ geograficzny. Opublikowany materiał dotyczy ziem polskich w granicach sprzed pierwszego rozbioru, a fotografie ułożone są według kolejnych powiatów. Przedstawione w albumie pojęcie „polskiego dziedzictwa kulturowego” jest dosyć szerokie. Oto bowiem obok fotografii chłopskich domostw i zagród możemy znaleźć zdjęcia zarówno drewnianych kościołów, jak i bożnic czy cerkwi. Publikacja może być kolejnym dowodem na to, że jeszcze w trakcie I wojny światowej żywa była świadomość i tradycja Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a jej wspólne, wielokulturowe dziedzictwo uważane było za wartościowe. Album ten może być również dzisiaj cennym źródłem. W zupełnie niezamierzony sposób autorzy uwiecznili w nim obraz świata, którego już nie ma. Szczególny mikrokosmos wsi i małych miasteczek, pełen wzajemnych relacji i powiązań. Musimy przy tym pamiętać, że większość obszaru ówczesnych ziem polskich stanowiły właśnie wsie i miasteczka – to ich wygląd dominował w krajobrazie kulturowym, a zarazem były to obszary najbardziej narażone na zniszczenia wojenne.

Należy zaznaczyć, że wycofanie się Rosjan z Warszawy latem 1915 r. miało też daleko idące konsekwencje dla innych działających w stolicy towarzystw, organizacji czy zrzeszeń. Na przykład TMH podkreśliło w swoim sprawozdaniu: „Rok 1916 można uważać za pomyślny dla Towarzystwa Miłośników Historii, oswobodzenie od troskliwej opieki policji rosyjskiej – mogło przede wszystkim Towarzystwo rozwinąć szerszą działalność odczytowo-popularyzacyjną”³³. Był to w Warszawie czas wielkiego ożywienia narodowego i społecznego, reaktywacji polskiego szkolnictwa

³⁰ *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłos, Warszawa 1916.

³¹ J. Kłos, *Wstęp*, w: *ibidem*, b.p.

³² *Ibidem*.

³³ *Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Historii za rok 1916 i 1917*, Warszawa 1919, s. 2.

SANDOMIERSKIE,

pow. koński.



192. MNISZÓW, DOMEK Z PODCIEMIEM PRZY WJEŹDZIE DO FOLWARKU, Z POCZĄTKU XIX W.



193. PRZEDBÓRZ, BÓŻNICA DREWNIANA.

111. *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłos, Warszawa 1916, s. 71, przykłady tradycyjnej zabudowy

RUŚ CZERWONA,

pow. skałacki.



291. SKALAT - MIODOBORY, DOMY PODCIEŃKOWE.



292. SKALAT, DOMY PODCIEŃKOWE.



290. KALAKARÓWKA, CERKIEWKA.

108

112. *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłós, Warszawa 1916, s. 108, przykłady tradycyjnej zabudowy

i rozwoju polskiego życia kulturalnego. Powoli zaczęto także snuć plany rozbudowy stolicy, oswojonej po przeszło stu latach spod berła Romanowów. Jednym z głosów w toczącej się dyskusji był referat historyka sztuki, działacza TOnZP, Alfreda Lauterbacha pt. *Potrzeby estetyczne Warszawy*, wygłoszony na posiedzeniu Sekcji Miłośników Warszawy PTK³⁴, a następnie opublikowany w wersji rozszerzonej w formie broszury. Autor poruszył nie tylko kwestie regulacji rozwoju przestrzennego i zabudowy Warszawy, ale także przywrócenia jej charakteru miasta stołecznego, reprezentacyjnego, co wiązało się przede wszystkim z repolonizacją miejskiego krajobrazu: „Ważnym bardzo czynnikiem w sprawie uestetycznienia miasta jest spolszczenie jego wyglądu, czyli odrzucenie bezwzględnie wszystkich obcych przemocą narzuconych cech. Rządy rosyjskie nie omięły żadnego sposobu, aby polskość Warszawy zatrzeć i zgładzić a przynajmniej pokryć grubą warstwą moskiewskich naleciałości. Pokost rosyjskich tradycji architektonicznych i prawosławnego smaku miał podważyć i zdeprawować polski charakter stolicy. Dopuszczano się tu wandalizmów nie spotykanych nawet w Turcji”³⁵. W wydawnictwie tym po raz pierwszy chyba postawiono sprawę dalszych losów soboru na placu Saskim – autor sugerował rozbiórkę bądź przebudowę na kościół katolicki³⁶.

Powyżej przedstawiono przede wszystkim aktywność ośrodka krakowskiego i warszawskiego, wydaje się bowiem, że – zwłaszcza w początkowym okresie wojny – to one nadawały ton dyskursowi dotyczącemu ochrony zabytków i przyszłej odbudowy. Warto jednak wspomnieć, że w 1916 r. także we Lwowie zostało powołane do życia, wspomniane już w poprzedniej części książki, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury. Po opuszczeniu miasta przez armię rosyjską i powrocie administracji austriackiej również w tym ośrodku dostrzeżono pilną potrzebę powołania do życia organizacji, która wzięłaby w opiekę zagrożone zabytki. Z uwagi na sytuację wojenną i trudności administracyjne z uzyskaniem stosownych pozwoleń zdecydowano się na skorzystanie z gotowego wzoru statutu krakowskiego Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury. Prezesem nowo powstałego stowarzyszenia został Jan Sas Zubrzycki, jednak najbardziej aktywną działalność rozwinięto dopiero w II Rzeczypospolitej. Tymczasem jednym z najważniejszych obszarów

³⁴ Por. *Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906–1916* (rocznik 8–10), Warszawa 1916, s. 39.

³⁵ A. Lauterbach, *Potrzeby estetyczne Warszawy*, Warszawa 1915, s. 28.

³⁶ *Ibidem*, s. 29–31.

działalności na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego stało się w interesującym nas okresie Cesarstwo Rosyjskie.

Petersburskie Koło warszawskiego TOnZP istniało już od 1908 r., ale wybuch wojny całkowicie zmienił formę i skalę jego działania. Po sierpniu 1915 r. wycofująca się armia carska zmusiła do ewakuacji około miliona Polaków. Polskie organizacje opieki nad zabytkami musiały zmierzyć się z olbrzymim problem ewakuowanych w głąb imperium wielu polskich zabytków ruchomych: obrazów, rzeźb, mebli, książek, archiwaliów oraz dzwonów³⁷. O celach swojej działalności piotrogrodzkie Koło TOnZP informowało rodaków w emocjonalnej odezwie: „Jeśli kto może znajdujące się w jego ręku cenne pamiątki ojczyste zachować do czasu powrotu i przywieźć je ze sobą, gdy będzie do swoich progów wracał, niech je chowa i strzeże pilnie i niech mu Bóg da wrócić z nimi szczęśliwie pod rodzinną strzechę. Ale jeśli tego uczynić nie może, jeśli dla ratowania rodziny i siebie zmuszony będzie pozbyć się pamiątkowych przedmiotów ojczystej przeszłości, które dostały się do rąk jego w jakikolwiek sposób, czy to jako pamiątka po ojcach, czy to jako znalezione, czy kupione, czy darowane, taki niech się zwróci do Koła Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości Polski, a Koło użyje wszelkich starań, aby właścicielowi zagrożonych zabytków przeszłości przyjść z pomocą, czy to nabywając je za pieniądze, czy też udzielając na nie pożyczki, czy też przyjmując je na skład i przechowanie”³⁸. Dalej przestrzegano uchodźców przed spekulantami, którzy wykorzystując ich trudną sytuację, będą chcieli odkupić od nich cenne przedmioty za bezcen. Kończono gorącym wezwaniem: „Ratujcie, co się jeszcze da ratować, za każdy drobiazg uratowany Ojczyzna będzie wdzięczną!”³⁹. Koło opracowało także szczegółowy kwestionariusz dla właścicieli zabytków ruchomych wywiezionych do Cesarstwa, który miał być pomocny przy ratowaniu zagrożonych dóbr kultury i ich inwentaryzacji oraz służyć jako podstawa dla naukowego opracowania⁴⁰. O tym, że Koło było nastawione nie tylko na doraźną akcję ratowniczą, ale chciało też działać z myślą o przyszłej rewindykacji może świadczyć także tekst jego statutu⁴¹.

³⁷ E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 55–59.

³⁸ AAN, Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99/0/2/14, Odezwa Koła Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Piotrogradzie, s. 1–2.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ AAN, Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99/0/2/14, Koło Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Kwestionariusz nr 1, s. 3.

⁴¹ *Ibidem*, Ustawa Koła Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Piotrogradzie, s. 6–9.



„WOJNA”. F. POŻOGA. ARTUR GROTTGER.

UFORMOWANE W PIOTROGRODZIE

KOŁO

**Warszawskiego Towarzystwa Opieki
nad Zabytkami Przeszłości**

zwraca się z gorącą prośbą do rozproszonych daleko poza Krajem rodaków, o współdziałanie w ocaleniu wszystkiego, co jest związane z rozwojem życia polskiego, z jego historią i sztuką.

Biuro Koła T. O. n. Z. P.
Piotrogród, ul. Kirocznaja 34, m. 73, tel. 535-36.
Adr. telegr.: Piotrogród K O Z

Adr. telegr.: —Петроградъ—Забытки.

113. Odezwa Koła TOnZP w Piotrogradzie; AAN, Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99/0/2/14, s. 1, k. 5

Poza piotrogrodzkim Kołem TOnZP pozostałe organizacje zajmujące się ochroną polskich zabytków na terenie Cesarstwa Rosyjskiego (w latach 1915–1918 działało ich łącznie 38⁴²) powstawały przede wszystkim przy miejscowych oddziałach Centralnego Komitetu Obywatelskiego bądź Polskiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny lub przy dawnych polskich organizacjach dobroczynności. Takie wzajemne powiązanie organizacji niosących pomoc uchodźcom oraz ratujących zabytki z jednej strony dawało możliwości łatwiejszego uzyskania finansowania, z drugiej zaś

⁴² Por. Aneks 1. *Polskie organizacje opieki nad zabytkami działające na terenie guberni rosyjskich w latach 1915–18*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości...*, s. 319–322.

ułatwiała zadanie dotarcia do wywiezionych polskich zabytków ruchomych i zapewnienia im należytej opieki⁴³. Wkrótce okazało, że najważniejszą rolę spośród wszystkich tych organizacji zaczął odgrywać powstały przy Komitecie Polskim w Moskwie Wydział Opieki nad Polską Własnością Ewakuowaną⁴⁴. Jego inicjatorem i najprężniej działającym członkiem był historyk sztuki Marian Morelowski⁴⁵, wywieziony do Moskwy z Galicji w 1915 r. Jak wskazywała na to sama nazwa, działalność moskiewskiego Wydziału była skoncentrowana przede wszystkim na ratowaniu i doraźnym zabezpieczeniu polskich zabytków ruchomych. Z uwagi na sytuację wojenną, brak środków i czasu pomijano zaś kwestie badań naukowych i opracowania zbiorów. Na tym m.in. tle dochodziło do sporów z piotrogrodzkim Kołem TOnZP⁴⁶. W zmieniającej się sytuacji politycznej działalność wszystkich tych organizacji była coraz bardziej utrudniona. Po rewolucji październikowej dotychczasowe formy finansowania ich działalności nie były już możliwe i wiele z takich wydziałów postanowiło się usamodzielnic, aby móc dalej działać (tak np. powstało aktywnie działające w Kijowie Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości na Rusi⁴⁷). Również moskiewski Wydział wystąpił z Komitetu Polskiego i przekształcił się w Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury⁴⁸.

⁴³ Por. M. Korzeniowski, *Na wygnanym szlaku... Działalność Centralnego Komitetu Obywatelskiego Królestwa Polskiego na Białorusi w latach 1915–1918*, Lublin 2001, s. 333–336.

⁴⁴ E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 58–63.

⁴⁵ Marian Morelowski (1884–1963), historyk sztuki. Studiował historię sztuki i filologię romańską najpierw na UJ, a następnie w Wiedniu i Paryżu. W czasie I wojny światowej znalazł się w Moskwie, gdzie aktywnie działał na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego. Po zakończeniu wojny polsko-bolszewickiej polski ekspert ds. rewindykacji polskich zabytków (1921–1926), dzięki jego staraniom udało się m.in. odzyskać arras wawelskie. W latach 1926–1929 kustosz zbiorów na Wawelu. Od 1930 r. wykładowca na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, gdzie został prof. nadzwyczajnym, a w czasie II wojny światowej nauczał na tajnych kompletach. Po wojnie związał się z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim, a następnie z Uniwersytetem Wrocławskim; por. *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938, s. 502; M. Zlat, *Marian Morelowski*, w: PSB, t. 21, 1976, s. 767–768.

⁴⁶ E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 63.

⁴⁷ Por. M. Korzeniowski, *Za Złotą Bramą. Działalność społeczno-kulturalna Polaków w Kijowie w latach 1905–1920*, Lublin 2009, s. 418–427.

⁴⁸ Ewa Manikowska podaje nazwę Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury; por. *eadem*, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 64; AAN, Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, sygn. 2/446/0/3/16, Rezolucja o zawiązaniu Towarzystwa, 16 IV 1918 r., s. 1, wymienia nazwę: Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami w Moskwie; *ibidem*, Protokół posiedzenia Zarządu, 17 VII 1918 r., s. 10, podana nazwa: Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Kultury i Przeszłości. W książce postępuję się określeniem zgodnym z nazwą zespołu archiwalnego.

Tymczasem sytuacja prawna wszystkich wspomnianych wyżej polskich organizacji działających na terenie rosyjskich guberni była niepewna, a wobec szerzących się rozruchów agrarnych możliwość zapewnienia bezpieczeństwa zabytkom przechowywanym w specjalnie wynajętych składach ograniczona⁴⁹. W tej sytuacji niezmiernie ważna okazała się inwentaryzacja polskich zabytków, które trafiły na teren Rosji w wyniku działań wojennych (w tym tak cennych, jak wywiezione wyposażenie Zamku Królewskiego i Łazienek, które w tajemnicy złożono na Kremlu i w Nieskuczny Sadzie) oraz możliwie pełna rejestracja poloników, które znalazły się w zbiorach rosyjskich bibliotek, archiwów czy muzeów od czasu pierwszego rozbioru.

Moskiewski Wydział (wyodrębniony później w osobne towarzystwo) pod kierownictwem Mariana Morelowskiego zaangażował się także w tzw. akcję dzwonową. Rosjanie zdołali wywieźć z terenów polskich kilkanaście tysięcy dzwonów, w tym wiele zabytkowych. Działacze Wydziału podróżowali po niemal całym terytorium europejskim Rosji w poszukiwaniu zabytkowych dzwonów, inwentaryzowali je i w miarę możliwości starali się je chronić przed kradzieżą bądź przetopieniem⁵⁰. Zorganizowanie tej akcji było możliwe m.in. dzięki ofiarności polskich uchodźców, którzy mimo borykania się z trudną sytuacją materialną i często brakiem środków na własne utrzymanie wspierali finansowo ratowanie dzwonów i innych polskich zabytków. Analizując zachowane listy ofiar pieniężnych, można bowiem łatwo zaobserwować, że najwięcej było na nich właśnie drobnych wpłat – po 1–2 ruble⁵¹. Działacze wszystkich polskich towarzystw zajmujących się opieką nad zabytkami na terytorium Rosji przeprowadzali inwentaryzację i starali się chronić cenne mienie ruchome z nadzieją na przyszłą rewindykację dóbr kultury narodowej⁵². Wspomniano o tym m.in. w rezolucji powołującej do życia Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, podsumowując zarazem dotychczasową działalność: „Wydział nasz zdołał odnaleźć po całej Rosji i szczegółowo opisać około 10,000 dzwonów ewakuowanych, ubezpieczyć po składach cały szereg zbiorów muzealno-bibliotecznych (skupiwszy je w Moskwie, Smoleńsku, Niżnym – Nowogrodzie, Kijowie itd.), ponadto zebrać liczne materiały do akcji, mającej na celu zwrot Polsce zagrabionych jej skarbów narodowych,

⁴⁹ E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 65–68.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 70.

⁵¹ Por. AAN, Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, sygn. 2/446/0/3/15, Listy ofiar pieniężnych na akcję ratowania dzwonów i innych zabytków.

⁵² Por. E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 68–78.

olbrzymimi ilościami wywiezionych do Rosji a obecnie kolejno przez nas już odzyskiwanych. Chwila obecna nie tylko nie pozwala zaniedbać tej pracy, ale wobec grozy czasów, zmusza wyteńczyć tym więcej siły, aby zabezpieczyć od nowych klęsk to, co już odnaleźliśmy lub uratowali, – a co więcej wykorzystać niezwykłą okazję do dalszych rewindykacji i przygotować reewakuację tego bezcennego mienia do Kraju”⁵³. Sprawy te ostatecznie miał rozstrzygnąć jednak dopiero artykuł XI traktatu ryskiego, kończącego wojnę polsko-bolszewicką w 1921 r. oraz siedmioletnie burzliwie obrady Komisji Mieszanych Reewakuacyjnej i Specjalnej, powołanych dla wykonania jego postanowień. Sukces strony polskiej w tych rokowaniach był w dużej mierze zasługą Mariana Morelowskiego⁵⁴.

Niezamierzonym podsumowaniem dyskursu dotyczącego opieki nad polskimi zabytkami w czasie I wojny światowej stała się publikacja krakowskiego konserwatora Tadeusza Szydłowskiego⁵⁵, która ukazała w 1919 r. pod jakże znamienym tytułem: *Ruiny Polski*⁵⁶. Książka jest owocem wojennych wypraw ratunkowych odbywanych w okresie 1915–1917 przez autora na terenie Galicji i południowej części Królestwa Polskiego, który znalazł się pod zarządem austriackim. Praca ma układ geograficzno-chronologiczny. Autor omawia kolejne województwa zgodnie z przedrozbiorowym podziałem administracyjnym, w ramach każdego z nich przedstawiając straty wojenne, które dotknęły zabytki z poszczególnych epok i stylów architektonicznych. Praca jest bogato ilustrowana. Zdjęcia ukazują przedwojenny

⁵³ AAN, Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, sygn. 2/446/0/3/16, Rezolucja o powołaniu do życia Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Moskwie, Moskwa, 16 IV 1918 r., s. 1.

⁵⁴ E. Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki...*, s. 78–81.

⁵⁵ Tadeusz Szydłowski (1883–1942), historyk sztuki, pierwszy państwowy konserwator zabytków na ziemiach polskich, prof. UJ. Studiował historię sztuki na UJ, a następnie uzupełniał wykształcenie za granicą (m.in. w Berlinie). Od 1909 do 1914 r. pracował w Muzeum Narodowym w Krakowie, został także członkiem Wydziału i sekretarzem TOnPZSiK. W 1914 r. powołany na urząd Krajowego Konserwatora Zabytków Sztuki dla Galicji z siedzibą w Krakowie. W czasie I wojny światowej, działając w trudnych warunkach, podejmował wyprawy w najodleglejsze zakątki Galicji, a w latach 1915–1916 także Generalnego Gubernatorstwa Lubelskiego, inwentaryzując straty wojenne. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pozostał na stanowisku okręgowego i wojewódzkiego konserwatora zabytków w Krakowie. Brał udział w pracach Komisji Historii Sztuki PAU. Od 1929 r. prof. nadzwyczajny na UJ oraz dyrektor Muzeum Sztuki i Archeologii UJ. Od 1935 r. prof. zw. historii sztuki powszechnej na UJ; por. A. Gaczoł, *Tadeusz Andrzej Szydłowski*, w: PSB, t. 49, 2013–2014, s. 616–618.

⁵⁶ T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919.

stan zabytków oraz efekty działań wojennych zestawione wymownie obok siebie. Autor oskarżał tak naprawdę wszystkie strony światowego konfliktu o barbarzyństwo, nieposzanowanie polskich zabytków i nieprzestrzeganie konwencji międzynarodowych⁵⁷. Na potwierdzenie swoich zarzutów przytoczył w pracy wiele przykładów, precyzyjnie wyliczając przewinienia obu stron konfliktu. Mimo że badania Szydłowskiego początkowo wspierane były przez administrację austriacką, książka prezentuje również zniszczenia dokonane przez armie państw centralnych. Jak oceniał Szydłowski: „Burzyły kościoły głównie wojska państw bardziej oświeconych i kulturalnych: austro-węgierskie i niemieckie – rosyjskie trochę wstrzymywało od tego żywsze uczucie religijne i chociażby strach zabobonny”⁵⁸. Należy zwrócić uwagę na międzynarodowy kontekst tej publikacji – zbieżność przedstawionych w niej tez z treścią podobnych propagandowych publikacji niemieckich i francuskich, które służyły przedstawieniu racji każdej ze stron sporu dotyczącego zarzutów o celowe niszczenie zabytków w czasie działań wojennych na froncie zachodnim⁵⁹. Tutaj jednak różnica polegała na tym, że Szydłowski, reprezentując polski punkt widzenia, oskarżał wszystkie walczące strony o niszczenie zabytków należących do kulturowego dziedzictwa narodu, który był jedynie postronną ofiarą prowadzonych działań. Specyficzny był też miejscowy kontekst publikacji dzieła Szydłowskiego – na ziemiach polskich wciąż trwały walki, a odradzające się państwo nie miało jeszcze nawet ustalonych granic, a cóż dopiero administracji zdolnej zająć się ratowaniem i ochroną zabytków. Na przekór temu wszystkiemu Szydłowski zaczął swoją opowieść o ruinach Polski w sposób radosny, dając wyraz nadziei na lepszą przyszłość⁶⁰. Jego optymizm i entuzjazm miały podstawy – oto na opisanych przez niego ruinach miała odrodzić się nowa, niepodległa Polska, która (jak miał nadzieję autor) będzie potrafiła docenić wartość swojego dziedzictwa kulturowego.

Przedstawione wyżej próby ratowania polskiego dziedzictwa kulturowego w okresie I wojny światowej, kwestie odbudowy wsi i miast ze zniszczeń wojennych, a także przystosowania Warszawy do nowych, stołecznych funkcji nie wyczerpują wszystkich zagadnień, wątków w dyskusji czy wielu publikacji. I wojna światowa, która przyniosła polskim zabytkom duże straty, paradoksalnie przyczyniła się też do wzrostu samowiedzy

⁵⁷ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 11.

⁵⁹ Por. E. Manikowska, *Polska historia sztuki a Wielka Wojna*, „Rocznik Historii Sztuki” 40, 2015, s. 5–14.

⁶⁰ T. Szydłowski, *op. cit.*, s. 1.

114. Wnętrze kościoła w Wiślicy po ostrzale przez armię austro-węgierską na przełomie 1914 i 1915 r.; T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 9, fig. 5



115. Widok Kazimierza nad Wisłą po pożarze spowodowanym przez wycofującą się armię rosyjską w 1915 r.; T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 106, fig. 136



116. Drewniany kościół w Sękowie k. Gorlic z początku XVI w., zdewastowany przez wojska austro-węgierskie w 1915 r.; T. Szydlowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 145, fig. 182

społeczeństwa o skarbach własnej kultury. Pełne poświęcenia zaangażowanie członków i sympatyków towarzystw zajmujących się ochroną zabytków, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów działających w poczuciu patriotycznego obowiązku, jest godne podziwu i zaskakuje, biorąc pod uwagę sytuację wojenną – zniszczenie zabytków nie było wszak jedynym nieszczęściem, jakie dotknęło ziemie polskie w czasie Wielkiej Wojny. Lata zmagania wojennych przyczyniły się zapewne do ukształtowania kanonu polskiego dziedzictwa kulturowego, ale wydaje się, że byłoby to niemożliwe bez wcześniejszego dyskursu wokół zagadnień sztuki narodowej i bez aktywnej działalności towarzystw kulturalno-społecznych, przedstawionej w poprzednich rozdziałach dotyczących okresu do 1914 r. Należy jednak podkreślić, że to właśnie I wojna wyzwoliła i przyspieszyła opisane w tym rozdziale zjawiska.

2.2. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r. – realizacja koncepcji sztuki narodowej i jej odbiór społeczny, dyskusja i kontrowersje na łamach prasy. Podsumowanie debaty wokół idei kultury i sztuki narodowej czy początek nowych trendów?⁶¹

Drugi podrozdział epilogu to swoista kłamra spinająca książkę. Oto bowiem idea omawiana na kartach niniejszej monografii miała szansę wreszcie się urzeczywistnić w zmienionej po 1918 r. polskiej rzeczywistości. Na kolejnej Wystawie Światowej w Paryżu Polacy mogli w końcu wystąpić pod własnym szyldem. Chociaż polska reprezentacja artystyczna zamaifestowała się w sposób nowoczesny, jednak ideowe przesłanie Pawilonu Polskiego tkwiło mocno w XIX-wiecznych debatach wokół sztuki narodowej, będąc ich swoistym podsumowaniem.

Zagadnienie, które chcę omówić, ma bogatą literaturę⁶², a Instytut Sztuki PAN poświęcił wystawie z 1925 r. osobną sesję naukową w 2005 r.⁶³ Ponieważ jednak nie jestem historykiem sztuki, w swoim tekście przesunę punkt ciężkości z oceny artystycznej czy też estetycznej polskiej ekspozycji na koncepcję sztuki narodowej, którą chcieli zaprezentować organizatorzy

⁶¹ Ten podrozdział powstał na podstawie nieco zmienionej i uaktualnionej wersji opublikowanego wcześniej artykułu: A. Sznajpik, *Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r. Realizacja koncepcji sztuki narodowej i jej odbiór społeczny – dyskusje i kontrowersje na łamach prasy*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 4: *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, Warszawa 2012, s. 425–439.

⁶² Por. np. M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963, s. 21–64; A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005; S. Michalski, *Pawilon polski na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, Warszawa 1996, s. 228–236; A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978; I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 253–264. Ciekawą próbą reinterpretacji dotychczasowych ustaleń jest najnowsza praca Agnieszki Chmielewskiej, która łącząc warsztat badawczy historyka sztuki i socjologa, a także korzystając z siatki pojęć konstruktywizmu społecznego, analizuje udział Polski w dwóch wystawach światowych (w 1925 i 1937), odtwarzając wyobrażenia polskości tam zaprezentowane; por. *eadem*, *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019.

⁶³ *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

polskiego udziału na Wystawie Światowej w Paryżu. Zastanowię się także nad tym, jaki był jej odbiór społeczny, co ułatwi mi prześledzenie dyskusji prasowej związanej z tym wydarzeniem. Zanim przejdę do omawiania polskiego udziału w ekspozycji, poświęcę nieco miejsca samej Wystawie Światowej, aby naszkicować tło omawianych zagadnień.

Pierwsza wystawa powszechna w znaczeniu współczesnym – jak już wspomniano – odbyła się w Londynie w 1851 r. Odtąd wystawy były organizowane w miarę regularnie w odstępach kilkuletnich (przeważnie w Europie), a pokazywano na nich wytwory i narzędzia przemysłowe (gotowe wyroby oraz rozwój technologii i techniki), rzemieślnicze (od rękodzielnictwa po wyroby artystyczne), a także artystyczne – program ten został wypracowany z wykorzystaniem doświadczeń organizatorów wystaw krajowych we Francji i Anglii⁶⁴. Już w 1851 r. jako zasadę przyjęto, że uczestnikami wystawy mogą być tylko państwa. Ta reguła, konsekwentnie przestrzegana, zdeterminowała sytuację polskich wystawców w XIX w. Dotychczasowy udział Polaków na wystawach światowych był możliwy tylko w ramach reprezentacji państw zaborczych i zawsze pociągał za sobą dylematy moralne. Mimo to na łamach ówczesnej prasy „wychwytywano” wszelkie polskie akcenty i cieszący się sukcesami polskich artystów niezależnie od rozbiorowych granic – miało to miejsce np. podczas opisywanej uprzednio w książce *Wystawy Światowej w 1900 r.*, która odbyła się również w Paryżu⁶⁵. Wystawa w 1925 r. miała być więc pierwszą, na której Polska zadebiutowałaby jako samodzielne, niepodległe państwo. Tymczasem Wystawa Światowa Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Artystycznego (na tych właśnie dziedzinach miał się tym razem skupiać program) zaplanowana została wiele lat wcześniej. Idea jej zorganizowania narodziła się już w 1906 r., a jej otwarcie przewidziane było na 1915 r., co uniemożliwiła I wojna światowa⁶⁶. Już po wojnie planowano jej otwarcie w latach 1922 i 1924, za każdym razem jednak na przeszkodzie stawała trudna sytuacja powojenna. Wystawa została w końcu otwarta 29 kwietnia 1925 r., ze sporym opóźnieniem. Mimo to w chwili otwarcia znaczna część ekspozycji nie była jeszcze gotowa. Powierzchnia ekspozycji objęła ogółem 29,1 ha w centrum miasta. Główna, reprezentacyjna część wystawy ciągnęła się wzdłuż osi most Aleksandra III – Esplanada Inwalidów, przy czym duża

⁶⁴ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *op. cit.*, s. 9–10.

⁶⁵ A.D. Sznajpik, *Polacy i polska sztuka na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. Pawilon Galicyjski*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkiłniak, wstęp J. Maternicki, Rzeszów 2011, s. 241–259.

⁶⁶ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *op. cit.*, s. 195.

część ekspozycji znajdowała się w samym Pałacu Inwalidów. Druga część wystawy rozciągnięta była wzdłuż Sekwany (po obu stronach), pomiędzy mostami Concorde i Alma. Znalazły się tu pawilony czasowe (w tym Pawilon Polski) oraz wykorzystane ponownie budowle, które pozostały po Wystawie Światowej w 1900 r.: Grand Palais i Petit Palais. W wystawie uczestniczyły ogółem 23 państwa oraz kolonie francuskie. Co warte podkreślenia, nie wzięły w niej udziału Stany Zjednoczone i Niemcy. Liczbę zwiedzających szacuje się na 14 mln⁶⁷. Udział Polski na wystawie miał być naszym pierwszym wielkim wystąpieniem na arenie międzynarodowej. Nie obyło się jednak bez przeszkód, przede wszystkim natury organizacyjnej i finansowej. Dzięki nadzwyczajnym funduszom uzyskanym przez dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Jana Skotnickiego⁶⁸ rozpoczęto realizację ekspozycji polskiej, ale zaledwie pół roku przed terminem otwarcia wystawy⁶⁹. Głównym twórcą i komisarzem działu polskiego został mecenas Jerzy Warchałowski, postać bardzo zasłużona dla propagowania idei sztuki narodowej.

Należałoby w tym miejscu krótko przypomnieć, co składało się na polską reprezentację nad Sekwaną. Polska ekspozycja rozlokowana była w trzech miejscach: na Cours la Reine, gdzie pomiędzy pawilonami szwedzkim i holenderskim stanął reprezentacyjny Pawilon Polski, w Galerii Inwalidów oraz w Grand Palais. Ponadto na Esplanadzie Inwalidów, w tzw. dziale

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Jan Skotnicki (1876–1968), malarz, grafik, działacz polityczny. Studiował malarstwo najpierw w Petersburgu, a następnie w Krakowie, gdzie brał udział w życiu cyganerii artystycznej (był m.in. uczestnikiem słynnego wesela Lucjana Rydla w Bronowicach i przyjacielem Włodzimierza Tetmajera). W 1903 r. podjął próbę powrotu na studia malarskie w Petersburgu, ale po udziale w manifestacjach studenckich musiał uciekać. Potem kontynuował naukę w Paryżu, aby w 1905 r. powrócić do Krakowa, gdzie został m.in. jednym z założycieli kabaretu „Zielony Balonik”. Wystawiał swoje prace w Krakowie, Lwowie, Warszawie i Zakopanem. Do tej ostatniej miejscowości przeniósł się z uwagi na stan zdrowia żony i mieszkał tam w latach 1908–1917. Był tam jednym ze współzałożycieli Towarzystwa Sztuki Podhalańskiej oraz inicjatorem stowarzyszenia spółdzielczego „Kilim”. Po wybuchu wojny jeden z założycieli Komitetu Pomocy Wojskowości Polskiej oraz prezes Komitetu Pomocy Ofiarom Wojny w Zakopanem. Przebywał na froncie wschodnim w rejonie działań II Brygady Legionów. Powstało wówczas dużo prac o tematyce legionowej. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Od 1922 r. zastępca szefa Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a od 1923 do 1929 r. dyrektor tego departamentu. Po ustąpieniu z funkcji ministerialnych dużo podróżował i wznowił działalność artystyczną; por. S. Konarski, *Jan Skotnicki*, w: IPSB, t. 38, 1997–1998, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-skotnicki-1876-1968-malarz-grafik-dzialacz-polityczny> (5 VIII 2021).

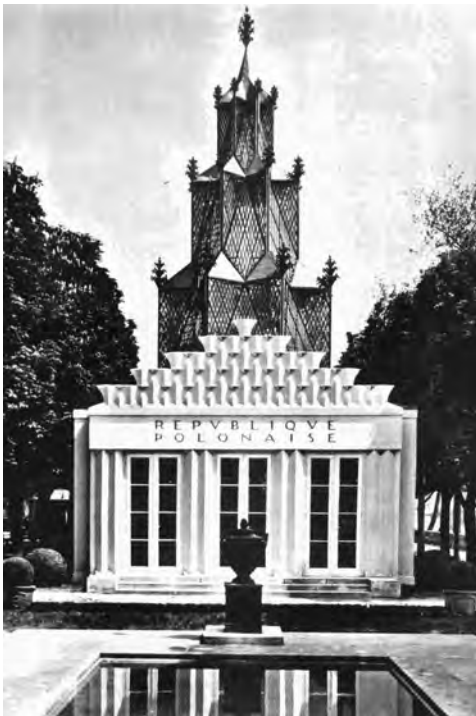
⁶⁹ Por. J. Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1957, s. 196.

atrakcji znalazł miejsce Kiosk z wyrobami ludowymi oraz Scenka. Konkurs na Pawilon Polski wygrał malarz i architekt Józef Czajkowski. Budynek został wzniesiony na planie wydłużonego prostokąta. Poprzedzało go wejście zwieńczone trójkątnym tympanonem z motywem nawiązującym do słońca (charakterystyczne dla stylu zakopiańskiego). Składał się z dziedzińca (atrium), przedsionka, Sali Honorowej, Gabinetu i Saloniku. Dziedziniec ozdabiała sgraffita Wojciecha Jastrzębowskiego przedstawiające geometrycznie stylizowane herby miast polskich. W centrum stała rzeźba Henryka Kuny przedstawiająca postać kobiecą – *Rytm*. W przedsionku znajdowały się dwa witraże Józefa Mehoffera ukazujące Mękę Pańską. Sala Honorowa zwieńczona była szklaną kopułą, ponad którą wznosiła się 23-metrowa szklana wieża posadowiona na konstrukcji żelaznej (w kształcie kryształu). Był to najbardziej rozpoznawalny i widowiskowy element Pawilonu Polskiego. Sala Honorowa wspierała się na ośmiu słupach z czarnego dębu wiślanego, pokrytych geometryczną dekoracją. Centralnym elementem tego pomieszczenia było sześć *panneau* (malowideł) Zofii Stryjeńskiej pt. *Pory roku*, przedstawiających barwne, stylizowane motywy ludowe. W Sali Honorowej znajdowały się także drewniane ławy ciosane w stylu snycerki ludowej, góralskiej. W Gabinetcie i Salonie zaprezentowane zostały meble projektu Wojciecha Jastrzębowskiego i Józefa Czajkowskiego oraz kilim zaprojektowany przez Zofię Stryjeńską. Szklana wieża była nocą oświetlona, co dawało niezwykle efekt świetlny.

W 1925 r. Polska miała szansę zaprezentować się na Wystawie Światowej jako niepodległe państwo, niejako dodatkowo uwierzytelnić się na arenie międzynarodowej. Dlatego niezwykle istotne było właściwe zaprezentowanie się – właściwe, czyli podkreślające polską odrębność w dziedzinie sztuki i kultury. Wydaje się, że twórcy polskiej ekspozycji pod wodzą Jerzego Warchałowskiego mieli przemyślaną koncepcję polskiej sztuki narodowej. Byli to artyści wywodzący się z tradycji Warsztatów Krakowskich i Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, którego celem było m.in. odrodzenie sztuki dekoracyjnej i rzemiosła artystycznego na bazie twórczości ludowej. W Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r. mogła się wreszcie ziścić idea sztuki narodowej, o której kształcie dyskutowano od drugiej połowy XIX w., a którą próbował realizować w praktyce m.in. Stanisław Witkiewicz, tworząc koncepcję stylu zakopiańskiego⁷⁰. Nawiązania do tych tradycji są czytelne w wystroju i myśli przewodniej polskiej ekspozycji.

⁷⁰ Por. A.D. Sznajpik, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 141–231.

117. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok w nocy; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 43



118. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok w dzień; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 44



119. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok z boku; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa-Kraków 1928, s. 45

Koncepcja przyjęta przez Warchałowskiego podczas tworzenia Pawilonu Polskiego była jednak – siłą rzeczy – formą kompromisu wobec różnych pomysłów i środowisk artystycznych, dlatego polska ekspozycja w Paryżu wzbudziła dyskusje na łamach prasy. Przeprowadzając kwerendę prasową, uwzględniłam zarówno czasopisma specjalistyczne, przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców (np. „Sztuki Piękne”, „Sztuka w Rzemiośle”, „Architektura i Budownictwo”, „Czasopismo Techniczne”, „Architekt”), jak i dzienniki („Kurier Warszawski”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”), a także popularne tygodniki ilustrowane (np. „Nowości Ilustrowane”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Świat”, „Światowid”, „Bluszcz”, „Tygodnik Wileński”)

oraz czasopisma literackie (np. „Wiadomości Literackie” czy „Biesiada Literacka”). Wzięłam pod uwagę także „Ognisko” – wydane w Paryżu dla tamtejszej kolonii polskiej, a wreszcie pisma o charakterze *stricte* politycznym (np. „Robotnik” i „Myśl Narodowa”). W kwerendzie uwzględniłam przede wszystkim rok 1925: materiały prasowe opublikowane w miesiącach poprzedzających wystawę, podczas jej trwania oraz już po jej zakończeniu. We wszystkich wyżej wymienionych pismach pojawiła się tematyka związana z wystawą: były to czasem obszerne artykuły, niekiedy lakoniczne wzmianki. Publikowano również wiele fotografii. Najwięcej miejsca, co zrozumiałe, czasopisma poświęciły ekspozycji polskiej. Szczególnie Pawilon Polski poddawany był ocenom – zarówno krytycznym, jak i pochwalnym. Poniżej skupię się przede wszystkim na pawilonie jako najbardziej reprezentacyjnej i najlepiej rozpoznawalnej części ekspozycji polskiej w Paryżu.

Jak podkreślił Tadeusz Seweryn na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”: „Wystawa paryska jest ważnym momentem historycznym w życiu naszego narodu, dlatego szczegółowe poinformowanie o niej



120. Działek Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r., widoczne sgraffito Wojciecha Jastrzębowskiego i rzeźba Henryka Kuny pt. *Rytm*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 48–49

społeczeństwa jest obowiązkiem polskiej prasy”⁷¹. Dziennikarze starali się wywiązać z tego obowiązku, gdyż tematyka zarówno samej Wystawy Światowej, jak i polskiego w niej udziału często pojawiała się na łamach prasowych. Być może nie bez znaczenia był tu fakt, że sami organizatorzy działu polskiego z Warchałowskim na czele dbali o dobre kontakty

⁷¹ T. Seweryn, *Wnętrze pawilonu polskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 31 VIII 1925, nr 238, s. 14.



121. Kryształowa wieża Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r. i rzeźba Henryka Kuny pt. *Rytm*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 50



122. Westybul i Sala Honorowa w Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r.; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 60–61



123. Sala Honorowa Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r. i wejście do Gabinetu; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 62–63

z przedstawicielami prasy. Dziennikarz „Bluszczu” przytoczył relację z nieoficjalnego otwarcia sekcji polskiej, przygotowanego specjalnie dla korespondentów prasowych, podczas którego rolę przewodnika odgrywał sam Warchałowski, a do dyspozycji reporterów byli także artyści, w tym przybyła na otwarcie pawilonu Zofia Stryjeńska⁷². Generalny komisarz działu polskiego w wywiadzie udzielonym przedstawicielowi popularnego tygodnika „Świat” na ponad dwa miesiące przed terminem otwarcia Wystawy Światowej starał się kreować pozytywny wizerunek polskiego w niej uczestnictwa, wieszcząc (jak się okazało słusznie) sukcesy polskich wystawców. Warchałowski powiedział: „Jestem zupełnie pewien naszego sukcesu. Nasza wystawa będzie w całości i w szczegółach odrębna, oryginalna, będzie miała zapach świeżości i wyraz bujności naszych polskich talentów”⁷³. W tym samym wywiadzie wspomniał mimochodem o brakujących wciąż funduszach i wahaniach „czynników miarodajnych” w kwestii dalszego finansowania tego przedsięwzięcia.

Większość polskich tytułów nie ograniczała się do relacjonowania polskiego udziału w Wystawie Światowej, ale starała się także dać czytelnikom pewien obraz całości, omawiając reprezentacje poszczególnych

⁷² M. Sienny, *Otwarcie wystawy dekoracyjnej*, „Bluszcz” 1925, nr 21, s. 535–536.

⁷³ J. Rawicz, *Przed wystawą paryską*, „Świat” 1925, nr 7, s. 4–6.



124. Dekoracja Sali Honorowej Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r., fragment *panneau* Zofii Stryjeńskiej pt. *Pory roku: maj – czerwiec oraz lipiec – sierpień*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 66–67

państw, a zwłaszcza ekspozycję francuską, zajmującą połowę terenu wystawienniczego. W prasie fachowej pojawiły się głosy bardzo krytyczne na temat harmonii całości i realizacji wyznaczonych regulaminem założeń. Jedną z najbardziej obszernych relacji z wystawy zamieścił paryski korespondent „Sztuk Pięknych” Antoni Potocki. Nie krył on zawodu: „Stojąc w pośrodku mostu Aleksandra III-go ma się dziś literalnie wrażenie, że się jest pod władzą brzydkiej zmory: piętrzą się dookoła wieże obłąknicze, na których brak katapult, sterczą ogromne słupy nie mające żadnej architektonicznej linii, zasłaniają przepiękny widok Sekwany niedorzeczne wycięte z papy, zębate i poszczerbione dekoracje z kiepskiego teatru”⁷⁴. Raziła go nie tylko brzydota i bezstylowość wystawy, ale także wszechobecna komercja. Wiele państw potraktowało swój udział w wystawie jako okazję do reklamy swoich wyrobów i przemysłu: „Wystawa obecna jest wystawą dla gapiów. Jakaś dziwna regresja, jakieś obniżenie się poziomu potrzeb spowodowało, że niemal każdy pawilon jest restauracją, kawiarnią i tancbudą, przy tym skleconą naprędce i mającą obsługiwać najniższą kategorię potrzeb. Reklama, zresztą jak najbardziej zdawkowa w swych pomysłach, beznadziejna taniość i tandeta wszystkich motywów, niepokryta niczym chciwość w łapaniu za pomocą filizanki czy kieliszków jak największej ilości sous’ów w jak najkrótszym czasie, dążność do zadowolenia oka i ucha

⁷⁴ A. Potocki, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1, 1924/1925, nr 12, s. 542.



125. Gabinet w Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, meble według projektu Wojciecha Jastrzębowski; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 73–74

lada jako skleconymi kolorami lub dźwiękami – oto co stanowi atmosferę wystawy dekoracyjnej”⁷⁵.

Podobnie krytycznie poziom całego przedsięwzięcia i jego organizację oceniał na łamach krakowskiego „Architekta” Henryk Kunzek, pisząc z dezaprobatą: „Jest stałym symptomem wystaw międzynarodowych [...], że otwiera się je z opóźnieniem – niewykończone – z niemałą finansową stratą. Są to przedsięwzięcia z reguły deficytowe i należałoby się w ogóle zastanowić, czy mają rzeczywistą rację bytu, czy wielkie ich rzekomo dla

⁷⁵ *Ibidem*, s. 545.

rozwoju kultury czy też przemysłu znaczenie nie jest urojeniem tylko. Wielki wysiłek stron, wielki wydatek czasu ogromnej ilości ludzi, zużycie dużej ilości mniej lub więcej kosztownych materiałów po to, aby tłumy międzynarodowej publiczności, w znacznej części przyciągane sensacyjnymi nieraz płaskimi atrakcjami w rodzaju lunaparkowym, pogapiły się z małym zrozumieniem na to i owo w przeciągu kilku miesięcy, ponieważ przeważna część a częstokroć całość wystawy zostaje rozebrana i znika z powierzchni ziemi⁷⁶. Te rozważania przywiodły go do wniosku, że wystawy światowe można by z powodzeniem zastąpić targami przeznaczonymi tylko dla przemysłowców i handlowców. Nie doceniając kulturowego i politycznego znaczenia i potencjału tych ekspozycji, wieszczył on szybki koniec tej tradycji i z przekonaniem twierdził: „Spodziewać się należy, że okres wystaw wszechświatowych rozpoczęty około połowy dziewiętnastego wieku pierwszą wystawą w Paryżu ma się ku schyłkowi i że obecna wystawa jest jedną z ostatnich”⁷⁷. Pomylił się jednak w tym zdaniu aż dwukrotnie – pierwsza Wystawa Światowa miała miejsce w Londynie, a światowy ruch wystawienniczy ma się dobrze aż do naszych czasów. Kunzek poddał krytyce też samą realizację założeń wystawy, wytykając organizatorom m.in. złe rozlokowanie terenów wystawienniczych, ciasnotę i brak przestrzeni, a także harmonii architektonicznej z otoczeniem wystawy, wreszcie porażkę w realizacji głównego celu ekspozycji – stworzenia nowych wartości artystycznych⁷⁸. Również dziennikarz popularnego „Światowida” podkreślał, że wystawa rozczarowała brakiem nowych pomysłów, doceniał jednak to, że dawała dobry pogląd na przemysł artystyczny i dekoracyjny na całym świecie, wśród wystawców chwalił zaś Francuzów (w przeciwieństwie do większości korespondentów), głównie jednak z powodu wygodnych i stylowych mebli⁷⁹.

Na tym tle tym korzystniej wypadał Pawilon Polski, którego wysoki poziom artystyczny wychwalała też prasa francuska, a której głosy relacjonował ochoczo polonijny periodyk „Ognisko”⁸⁰. Zwięźle i fachowo opisywał dzieło Czajkowskiego także cytowany wyżej Henryk Kunzek, wskazując, że Pawilon Polski „należy do najlepszych na wystawie i jest dziełem prof. Józefa Czajkowskiego. Cechuje go szlachetny wdzięk połączony z prostotą,

⁷⁶ H. Kunzek, *Kilka uwag o Wystawie Światowej w Paryżu*, „Architekt” 20, 1925, nr 5, s. 1–2.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 2.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 2–6.

⁷⁹ *Sztuka wewnątrz na wystawie paryskiej*, „Światowid” 1925, nr 39, s. 8.

⁸⁰ St. P.M., *Polska sztuka dekoracyjna*, „Ognisko” (Paryż) 1925, nr 193, s. 3.

choć architektonicznie sam nie przynosi nic nowego z wyjątkiem szklanej wieży, bardzo oryginalnej, wdzięcznej w swych kształtach, opartej na motywie trójkąta, chociaż niezupełnie jasno związanej z podstawą. Wnętrze zupełnie udatne, przedsiónek z podcieniem zdobnym w piękne sgrafitto prof. W[ojciecha] Jastrzębowskiemu mieści cenną rzeźbę w marmurze białym prof. H[enryka] Kuny, jedną z najlepszych na całej wystawie. Hala środkowa uwieńczona wieżą, podpartą pełnymi wdzięku słupami z czarnego dębu, świeci przepychem dekoracyjnych obrazów Zofii Stryjeńskiej, które przewyższają wszystko co w tym zakresie dano na wystawie. [...] Gabinet daje sposobność rozwinięcia swoistych form i zdobnictwa mebli i kilimów”⁸¹.

Na wysoką ocenę poziomu artystycznego polskiej ekspozycji wpływała przede wszystkim harmonia założeń pawilonu, który był dziełem wąskiego grona artystów od dawna ze sobą współpracujących. Część autorów artykułów prasowych czyniła z tego poważny zarzut. Na przykład w „Tygodniku Ilustrowanym” można było przeczytać, że: „Dział polski na Wystawie Paryskiej jest dziełem ściśle zamkniętego kółka i nie ulega wątpliwości, że można było osiągnąć rezultaty lepsze i bogatsze, wciągając do pracy wielu innych wybitnych dekoratorów”⁸². Mimo wysokiej oceny artystycznej polskiego udziału na Wystawie Światowej, krytyka płynęła także ze strony środowisk artystycznych. Chodziło głównie o to, że Warchałowski, chcąc stworzyć w miarę jednolity obraz sztuki polskiej i działając pod presją czasu, oparł polską ekspozycję na jednej tylko tradycji artystycznej, przyznając jej miano sztuki narodowej i pomijając dorobek wielu wybitnych twórców. Jeden z autorów „Sztuki w Rzeczpospolitej” tak to komentował: „U nas np. grupa stworzona swego czasu przez p. Jerzego Warchałowskiego, dała na tę wystawę rzeczy oryginalne i nie pozbawione swoistego piękna, a jednakże brać reprezentowane przez nią upodobania i kierunki za mające najwyższy kurs w społeczeństwie byłoby co najmniej śmiałym. Zresztą łatwo by się dało niestety stwierdzić, że rodzaj sztuki przez ową grupę reprezentowany jest u nas przecie tak samo nieznanym, jak nieznanym był w Europie na owej wystawie”⁸³. Autor konkludował jednak: „Na tle eksperymentów różnych narodów polski eksperyment wypadł nienajgorzej. Łatwiej nam było tworzyć rzeczy nowe i Europie nieznanne,

⁸¹ H. Kunzek, *op. cit.*, s. 7–8.

⁸² T.B., *Wystawa sztuk dekoracyjnych w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 23, s. 456.

⁸³ Rajmund W-icz, *Artystyczne rezultaty wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuka w Rzeczpospolitej” 1925, nr 10, s. 11–14.

oparłszy się na twórczości naszego ludu, którego sztuka jeszcze nie zwyrodniała pod niszczącym działaniem współczesnej kultury. Ten pierwszy krok w kierunku wyłaniania się z pod przygniatającego wpływu obcych kultur i oparciu się na własnej tradycji będzie niesłychanie płodnym w następstwa. Jednakże mimo oryginalności tej sztuki jej twardość i prymitywizm nie wyrażają duszy współczesnego człowieka”⁸⁴.

W niektórych relacjach prasowych pojawiły się też głosy doceniające rolę Warchałowskiego jako niestrudzonego propagatora sztuki. Podkreślano nie tylko jego zaangażowanie jako głównego organizatora polskiego udziału na Wystawie Światowej, ale także fakt, że był niejako kontynuatorem XIX-wiecznej idei sztuki narodowej, którą w różny sposób starali się realizować tacy artyści jak np. Wyspiański czy Witkiewicz. Poglądy takie na łamach „Kuriera Warszawskiego” prezentował przede wszystkim Jan Kleczyński (1875–1939) – pisarz, krytyk sztuki, mający wielu przyjaciół w środowisku artystycznym⁸⁵. Podsumowując opis polskiej ekspozycji w Paryżu, pisał: „Oto w najogólniejszym zarysie obraz przedstawicielstwa polskiego na wystawie paryskiej. Zebrane tu będą wyniki pracy, prowadzonej przez badaczy i twórców ornamentyki polskiej w ciągu dwudziestu kilku lat w warunkach bardzo trudnych, nieraz w walce z niezrozumieniem własnego społeczeństwa, owoce pracy wytrwałej, noszącej na sobie piętno zaparcia się siebie dla idei, dla stworzenia odrębnego stylu polskiego, którego zadatki znajdowano u ludu i u szlachty we wszystkich dzielnicach Polski. Na czele ruchu tego stoi Jerzy Warchałowski, obecny kierownik wystawy polskiej w Paryżu, człowiek wielkiej zasługi i skromności przy niezamordowanej energii”⁸⁶.

W kolejnej relacji z Wystawy Światowej poszedł jeszcze dalej, wysiłki Warchałowskiego nazywając bohaterstwem, zwłaszcza wobec przeciwności, z jakimi musiał się on zmierzyć i w porównaniu do warunków finansowo-organizacyjnych, jakie stworzyły inne państwa swoim reprezentacjom. Pisał o tym z pasją: „Wszędzie widać, że za artystami, którzy pracowali nad pawilonami swoich krajów, stoją całe narody, całe państwa, które szczerze dbały o to, aby wystąpić jak najświetniej. Jeżeli mimo to wystawy polskie [...] nietylko że nie tracą, ale przeciwnie wyróżniają się, jako oryginalność, wysoki artyzm, bogactwo dekoracyjne, elegancja, jako duch ściśle narodowy, pełen tradycyjnej i nowej świetności; jeżeli według powszechnego

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ S. Sierotwiński, *Jan Kleczyński*, w: PSB, t. 12, 1966–1967, s. 567–569.

⁸⁶ J. Kleczyński, *Szczegóły wystawy paryskiej*, „Kurier Warszawski” 1 III 1925, nr 60, s. 16.

zdania artystów i specjalistów francuskich, szwajcarskich, belgijskich, czechosłowackich, włoskich itd. itd., Polska zajmuje na wystawie jedno z najlepszych miejsc, a w niektórych działach nawet pierwsze miejsce [...], to ten świetny wynik, z którego jesteśmy dumni, zawdzięczać trzeba wprost bohaterskiej pracy i poświęceniu p.p. Warchałowskiego i J. Czajkowskiego oraz ich pomocników i współpracowników – pracy olbrzymiej, wykonanej w osamotnieniu, w walce z nieżyczliwością i intrygami lub wobec głuchego milczenia i gorzej – z kraju”⁸⁷.

Według Kleczyńskiego o sukcesie tak pawilonu, jak i całej polskiej ekspozycji nad Sekwaną decydować miało przede wszystkim czerpanie ze wzorów twórczości ludowej, ale przystosowanych do potrzeb współczesnych. Tak to argumentował: „Nasza dekoracyjność zdrowa, jasna, słoneczna, czerpie siły z tradycji wsi polskiej, szlachcica i chłopa z Karpat, Łowicza, Kujaw, Kielc, puszczy kurpiowskich, umiejac doskonale (po 30 latach pracy!) używać tam znalezionych wartości ornamentacyjnych za podłoże zdobnictwa całkiem nowoczesnego. To nie jest bynajmniej naśladownictwo ludowości lub szlacheckiej przeszłości. To swobodna twórczość na tle zrozumienia charakteru polskiej odrębności zdobniczej”⁸⁸.

Wydaje się, że Kleczyński, obracający się w środowisku artystycznym pisarz i krytyk sztuki, trafnie odczytał intencje twórców pawilonu i ideę, jaką miał on uosabiać – Polskę mocno osadzoną we własnej tradycji i kulturze, ale zarazem nowoczesną, otwartą i europejską. Tak bowiem podsumował polskie sukcesy w Paryżu korespondent „Kurier Warszawski”: „Dziś kosztem ofiar, pracy prywatnej więcej niż urzędowej, dzięki zaparciu się siebie twórców wystawy – wnieśliśmy do Paryża swoją polską odrębną, ściśle narodową europejskość. Jeszcze jedna dziedzina dla ducha polskiego zdobyta!”⁸⁹.

Równie merytorycznie jak Kleczyński, recenzował polski udział na Wystawie Światowej Edward Woroniecki na łamach tygodnika ilustrowanego „Świat”. Ten przebywający w Paryżu krytyk sztuki poświęcił pawilonowi i pozostałym działom wystawienniczym obszerny i fachowy artykuł. Podsumowując swoje wywody, doszedł do wniosków zbliżonych do poglądów ogłaszanych na łamach „Kurier Warszawski” przez Kleczyńskiego.

⁸⁷ *Idem*, *Wystawy polskie w Paryżu*, „Kurier Warszawski” 18 VI 1925, nr 169 (wyd. wieczorne), s. 4.

⁸⁸ *Idem*, *Polski pawilon reprezentacyjny*, „Kurier Warszawski” 20 VI 1925, nr 171 (wyd. wieczorne), s. 5–6.

⁸⁹ *Idem*, *Styl europejski i style moderne. Meble polskie i obce. Kapliczka. Książki. Kilimy. Sztuka Ludowa*, „Kurier Warszawski” 22 VI 1925, nr 173 (wyd. wieczorne), s. 5.

Woroniecki pisał mianowicie: „A teraz parę wniosków. Sekcja polska na tle wystawy całej przedstawia się bardzo korzystnie, nieraz nawet wybitnie. Uwydatnia – w ludzie naszym i wśród artystów obfitość talentów, bujność i oryginalność fantazji, ujawnia też silną wspólnotę narodowego typu sztuki związanego ściśle a postępowo z tradycją, czerpiącego żywotną, zdrową inspirację z nieprzebranego skarbu sztuki ludowej”⁹⁰. Jako jeden z nielicznych publicystów zwrócił także uwagę na wymierne zyski, jakie ta wystawa może przynieść Polsce. Nie chodziło mu bynajmniej jedynie o efekt propagandowy, nawoływał, aby sukces polskich wystawców wykorzystać także pod względem ekonomicznym. W zakończeniu artykułu pisał: „Pod względem propagandowym może i powinna sekcja nasza zdziałać dużo. Ale trzeba to umieć wyzyskać, zainteresować, zatrzymać uwagę krytyki i znawców. Trzeba zastanowić się nad reorganizacją i wzmocnieniem naszego przemysłu artystycznego dla celów eksportu. Nie ma żadnych szans na to, żebyśmy ten eksport zdobyli, powtarzając w kraju wzory niemieckie, austriackie czy inne. Wystawa paryska już wykazuje, że posiadamy zasób artystów, którzy interesują cudzoziemców. Wyzyskanie tych sił na eksport oto zadanie, które stoi po sukcesach paryskich przed nami do zrealizowania”⁹¹.

Większość popularnych czasopism ilustrowanych zamieszczając na swoich łamach relacje z wystawy paryskiej, nie dokonywała pogłębionej analizy. Podkreślano raczej zachwyt nad tym artystycznym osiągnięciem, a zarazem dumę z tak udanego debiutu pośród innych państw, mających już długą historię wystawienniczą. W nieco pompatycznym stylu wrażenia z Pawilonu Polskiego relacjonował swoim czytelnikom np. dziennikarz „Nowości Ilustrowanych”: „Ogłusza nas hałas wielomilionowego miasta i onieśmielają gigantyczne budowle, szumiące morze głów faluje i płynie wzdłuż Cours la Reine. Mijamy właśnie szeregi pawilonów i... stajemy zadziwieni przed kryształowym zjawiskiem. Co to? Z drżeniem serca czytamy napis «Republique Polonaise». Stoi oto przed nami niepokalanie biały pałacyk, leciutkie piankowe cacko, wzruszające w swej prostocie. Zadziwiająca harmonia i klasycyzmem kształtu. Ponad pałacykiem lśni przeźrocza aureola kryształowej wieży, rozrzucając wokół dyskretny refleks załamujących się promieni słonecznych. Chwyta nas za serce prostota, wdzięk i oryginalność. Zdaje się, że jakaś czarnoksiężska siła uniosła nas

⁹⁰ E. Woroniecki, *Udział Polski w Międzynarodowej wystawie architektury i sztuki dekoracyjnej*, „Świat” 1925, nr 24, s. 5–6.

⁹¹ *Ibidem*, s. 6.

z kipiącego Serca Paryża i ocknąwszy się oto wśród błogosławionej ciszy wsi polskiej. Krystaliczne cacko na każdym kto tu zajrzy robi wrażenie cudownego wiejskiego kościółka”⁹².

Te sakralne skojarzenia nie są niczym nadzwyczajnym i pojawiają się również w innych tekstach, w których pawilon porównywano np. do świątyni. Natomiast Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, w relacji opublikowanej w „Wiadomościach Literackich”, boczna fasada pawilonu przywołała na myśl drewnianą architekturę ruską, „gdzie zielone drobne daszki opadające z wieży, przykrywanej od góry też listkami zielonej blachy, przypominają jakąś cerkiewkę na Pokuciu czy na Czerwonej Rusi”⁹³. Jak podkreślał, ta wschodnia stylizacja nie raziła go, wręcz przeciwnie – była mu miła. W Pawilonie Polskim zachwyciła go szczególnie szklana wieża, która zrobiła na nim duże wrażenie w nocnym oświetleniu: „Pawilon w całości swej obliczony jest raczej na efekt wieczorny; wówczas brylantowa wieża błyszczy jak olbrzymi Koh-i-nor pomiędzy zielonymi liśćmi, kopuła sali zdaje się być wysadzana diamentami, a subtelne oświetlenie atrium daje złudzenie poświaty księżycowej. Toteż wieczorami tłumy cisną się nieprzerwanie do pawilonu, zachwycając się oświetleniem, architekturą, malarstwem, no i tańczącymi góralami, pod wodzą Heleny Roj-Rytardowej i orkiestry z Mrozem i Bartkiem Obrochtą na czele. Proste i ładne ławy umieszczone w ścianach atrium podobne są do przyzb; siedzi się na nich wieczorami bardzo miło, oddychając atmosferą Polski zaklętą w tych ścianach”⁹⁴. Górska kapela grająca we wnętrzu pawilonu dopełniała całości jego przesłania – dodatkowo podkreślała czytelne nawiązania do tradycji stylu zakopiańskiego i sztuki ludowej jako źródła kultury narodowej. Wydaje się, że słynna zakopiańska kapela miała być kolejnym ważnym elementem zaprezentowanej wizji polskości.

Nie do wszystkich jednak ta stylistyka przemawiała. Z pochwalnego chóru prasowego wyłamało się zdecydowanie dwóch artystów malarzy: Marcin Samlicki na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” i Wincenty Trojanowski w „Biesiadzie Literackiej”. Pierwszy z nich (1878–1945) – krytyk sztuki, malarz i grafik – był absolwentem historii sztuki na UJ i ASP, gdzie uczył się u takich sław jak m.in. Józef Mehoffer, Jacek Malczewski czy Jan Stanisławski. Od wielu lat przebywał na stałe w Paryżu

⁹² B.W., *Polska na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Nowości Ilustrowane” 1925, nr 36, s. 5–6.

⁹³ J. Iwaszkiewicz, *Polska na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25, s. 2.

⁹⁴ *Ibidem*.

i był związany z polską kolonią artystyczną w tym mieście. Zamieszczał liczne korespondencje na łamach prasy w kraju ojczystym, w tym często w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”⁹⁵. Swoją relację z wystawy paryskiej zaczął od znamienego stwierdzenia: „Utarło się przekonanie, a nawet zwyczaj, że nie wypada Polakowi zagranicą pisać inaczej o nas, jak tylko pochwały, krytykę uważa się za czyn niepatriotyczny, nam szkodzący. Stąd wszelkie wystąpienia nasze zagraniczne wyglądają w prasie naszej jakoby jakiś tryumfalny pochód naszego ducha. Jak szkodliwym dla nas jest to własne mydlenie oczu, nie potrzebuję chyba udowadniać. Naród nie jest dzieckiem, którego nie należy zniechęcać krytyką a zachęcać fałszywym miodem pochwał”⁹⁶. Zgodnie z tą deklaracją Samlicki postanowił przedstawić polski udział na Wystawie Światowej w dość krytycznym tonie. Wytknął polskiej ekspozycji przede wszystkim niedostatek eksponatów, sam pawilon kojarzył mu się z „rodzinnym grobowcem”, ewentualnie „chińską pagodą”. Za grobowcem – poza kształtem bryły – miała przemawiać czarna kolorystyka dominująca we wnętrzu, a w przedsionku z witrażami Mehoffera brakowało, zdaniem autora, tylko katafalku⁹⁷. Pozostała część polskiej ekspozycji nad Sekwaną zyskała nieco więcej uznania w oczach Samlickiego, który podkreślał jednak brak reprezentacji ważnych dziedzin przemysłu artystycznego, takich np. jak ceramika, szklarstwo, złotnictwo czy dekoracje teatralne. Te uchybienia tłumaczył „niedostatecznym zrozumieniem doniosłości tejże wystawy w naszym społeczeństwie, w rządzie, a przede wszystkim w Komitecie, który raczej kierował się względami natury osobistej, jednostronnością upodobań a nie interesem sztuki”⁹⁸. Podobną recenzję Pawilonu Polskiego zamieścił na łamach „Biesiady Literackiej” inny artysta malarz i krytyk sztuki zarazem, Wincenty Trojanowski⁹⁹. W przypadku tych dwóch autorów można by się zastanawiać, czy ich krytyczny stosunek do tego, co zaprezentowała Polska na Wystawie Światowej Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Artystycznego w Paryżu wynikał z odrębnych artystycznych gustów, czy też może wpływ na ich zapamiętanie miało rozczarowanie brakiem propozycji współpracy ze strony komitetu organizacyjnego.

⁹⁵ R. Biernacka, *Marcin Samlicki*, w: PSB, t. 34, 1992–1993, s. 417–419.

⁹⁶ M. Samlicki, *Udział Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 22 VI 1925, nr 170 (dodatek), s. 16.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 16–17.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹⁹ W. Trojanowski, *Pawilon polski na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Biesiada Literacka” 1925, nr 23/24/25, s. 25.

Polska reprezentacja na Wystawie Światowej w Paryżu budziła silne emocje nie tylko w środowisku artystów plastyków. Tadeusz Seweryn na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” tak relacjonował gorącą debatę wokół tego wydarzenia: „Było nam pokazać Europie, że Polacy nie gęsi i swój język mają. Rzecz nie dziwna, że ledwie otwarto podwoje Pawilonu Polskiego na Cours la Reine już w Polsce zarysowały się dwie krańcowe opinie o wystawie naszego dorobku w dziedzinie sztuki dekoracyjnej. Z jednej strony poseł Jan Zamorski w «Kurierze Poznańskim» potępił w czambuł polską wystawę, jako dzieło jaskiniowców, nędzarzy i analfabetów kulturalnych, a z drugiej Jarosław Iwaszkiewicz w «Wiadomościach Literackich» entuzjastycznie zakomunikował narodowi, iż Polska odniosła niechybne zwycięstwo na wystawie paryskiej”¹⁰⁰.

Nie dziwi więc fakt, że także czasopisma *stricto* polityczne podejmowały temat udziału Polski na Wystawie Światowej. Jest to w pełni uzasadnione, gdyż polska prezentacja miała duże znaczenie nie tylko artystyczne, ale i propagandowe. Tym bardziej że w wystawie uczestniczył także Związek Radziecki, który chciał wykorzystać swój szokujący pod względem artystycznym pawilon przede wszystkim do jawnej propagandy politycznej. Echa rywalizacji z Rosją Radziecką można odczytać na łamach ówczesnej prasy, nastawionej bardzo krytycznie do sowieckiej prezentacji. Publikujący wówczas na łamach „Robotnika” Mieczysław Wallis tak się o niej wyrażał: „Jedynie jako osobliwość zasługuje na wzmiankę pawilon sowiecki: piętrowa sklecona ze zwyczajnych desek i pomalowana na czerwony kolor szopa, mieszcząca na parterze trochę okazów etnograficznych zaś na piętrze – portrety Lenina, broszury, afisze i proklamacje komunistyczne we wszystkich językach nie wyłączając polskiego”¹⁰¹. Ten sam autor poświęcił sporo miejsca szczegółowej analizie działu polskiego, podkreślając zarówno zalety (tu zwłaszcza płótna Stryjeńskiej i architekturę pawilonu), jak i wady, przede wszystkim brak jedności stylowej. W podsumowaniu zwrócił jednak uwagę na to, jaki był najważniejszy cel zaistnienia Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej, z którym – jak można wnioskować – utożsamiał się także Jerzy Warchałowski: „Jako manifestacja artystyczna i kulturalna posiada dział polski na wystawie paryskiej znaczenie ogromne. Dzięki niemu tysiące ludzi dowie się o sztuce polskiej i o Polsce. Należy się przeto gorąca wdzięczność z naszej strony tym wszystkim, którzy walcząc

¹⁰⁰ T. Seweryn, *op. cit.*, s. 14.

¹⁰¹ M. Wallis, *Międzynarodowa Wystawa Współczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Robotnik” 1925, nr 205, s. 3.

z tysiącnymi trudnościami pracowali nad urzeczywistnieniem dzieła polskiego na wystawie, nade wszystkim zaś głównemu inicjatorowi tego dzieła p. Jerzemu Warchałowskiemu¹⁰².

Nie wszyscy jednak podobnie oceniali polską reprezentację w Paryżu. Antoni Marylski senior (1865–1932), wówczas poseł z ramienia Związku Ludowo-Narodowego¹⁰³, na łamach „Myśli Narodowej” ostro skrytykował Pawilon Polski, podając w wątpliwość polskość jego poszczególnych elementów: „Myśmy mogli na wystawie, gdzie odbywa się turniej europejskiego obłędu, umieścić naszą skromną, powiedzmy, ale naszą sztukę, z dworem o ganku wspartym na kolumnach, z świetlicą o wielkim kominie, z naszą chatą okrężoną podcieniami, o stropiastym dachu. Czyśmy nie mogli przyjść z polichromią z motywów rodzinnych, tak piękną i artystyczną, jak ją kiedyś proponował Mehoffer dla katedry płońskiej? Wystawiliśmy nad Sekwaną podłużną kiszę, udekorowaną kombinacjami trójkątów i szklaną, trzypiętrową wieżę. Pani Stryjeńska ozdobiła wnętrze polichromią modernistyczną. W środkowym punkcie na ścianie Żydek przygrywa Polsce, w takt tej muzyki sunie szlachcic poloneza, a chłop podskakuje w krakowiaku. Tak jest w rzeczywistości, ale po co to pokazywać cudzoziemcom? Lecz z kompozycji nie wszyscy są zadowoleni na obrazie: krowa, którą od tyłu lat doi pachciarz, zareagowała, zionęła ogniem i opuściła z rozpaczny wymię aż do ziemi. Co ten budynek ma wspólnego z Polską? I gdzie u nas, i na jaki użytek postawi go pan Czajkowski¹⁰⁴. Co ciekawe, większość czasopism to właśnie dzieło Stryjeńskiej uznawała za kwintesencję polskości, mimo jej wielokulturowości, a może właśnie dzięki niej, gdyż taki obraz bardziej odpowiadał rzeczywistości społecznej II Rzeczypospolitej.

Warchałowski tworząc koncepcję polskiej ekspozycji na Wystawę Światową w Paryżu (a zwłaszcza Pawilonu Polskiego, który spełniał z oczywistych względów rolę reprezentacyjną), chciał razem z grupą zaprzyjaźnionych artystów zaproponować odbiorcy harmonijny przekaz, który uosabiałby polską sztukę i kulturę narodową. Pawilon Polski – będący niejako wizytówką niedawno odzyskanego państwa – miał świadczyć o tym, że Polska chce uchodzić za kraj przywiązany do swojej tradycji i dziedzictwa, a zarazem nowoczesny¹⁰⁵. Koncepcja Warchałowskiego stworzenia sztuki narodowej na podstawie tradycji ludowych, a następnie upaństwowienia

¹⁰² *Ibidem*, s. 3–4.

¹⁰³ J. Zieliński, *Marylski-Łuszczewski Antoni Eustachy*, w: PSB, t. 20, 1975, s. 109–110.

¹⁰⁴ A. Marylski, *Melancholikom dla rozrywki*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 1, s. 10.

¹⁰⁵ Por. A. Chmielewska, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów*, w: *Wystawa paryska 1925...*, s. 67.

jej nie wszystkim się podobała, dotarła jednak do szerokiego grona odbiorców za pośrednictwem wysokonakładowej prasy.

Dział Polski na Wystawie Światowej w Paryżu zyskał rozgłos i liczne wyróżnienia. Polska otrzymała łącznie 172 nagrody. Wystawców polskich oficjalnie podanych było 307, ale w liczbie tej mieścili się także profesowie szkół artystycznych, którym nagród nie przyznawano. Po odliczeniu 56 profesorów mamy 251 faktycznych wystawców. Liczba 172 nagród stanowi więc 68,5%. Dzięki takiemu stosunkowi liczby nagrodzonych do liczby wystawców Polska zajęła pierwsze miejsce¹⁰⁶. Był to jednak w istocie sukces pozorny. Mimo starań komisarza generalnego wystawy nie udało się pozyskać funduszy pozwalających na przeniesienie pawilonu do Polski, a kiedy zainteresowani nagrodzonymi pracami zagraniczni kontrahenci zaczęli się zgłaszać z zamówieniami, okazało się, że przemysł artystyczny w rzeczywistości nie istnieje, a przedmioty zaprezentowane na wystawie są piękne, ale niestety unikalne¹⁰⁷. Warchałowski zdawał sobie z tego sprawę, ale wiele wskazuje na to, że dla niego najważniejszy był wymiar propagandowy i ideowy polskiej ekspozycji. Paryski sukces można jak się wydaje wpisać w szeroki kontekst późniejszych prób stworzenia oficjalnej wizualnej reprezentacji państwa. W opinii Iwony Luby paryski sukces był swoistą pułapką, ponieważ utrwał archaiczną, XIX-wieczną wizję kultury narodowej¹⁰⁸. Nie wchodząc w oceny estetyczne i formalne, wypada się tu jednak zgodzić z Agnieszką Chmielewską, która stwierdza, że: „Polska ekspozycja w Paryżu była, jak się wydaje, najbliższa piłsudczykowskiemu ujęciu kultury narodowej”¹⁰⁹. Okazuje się zatem, że oficjalna polska ekspozycja w Paryżu powstała niejako w ideowej opozycji do wspomnianych przez Warchałowskiego „czynników miarodajnych”, a ówczesny rząd zmuszony był do firmowania obcej sobie wizji kultury i sztuki narodowej. Może to tłumaczyć różne problemy organizacyjne i finansowe, a także fakt, że zwycięski pawilon Czajkowskiego nie powrócił do kraju. Natomiast większość artystów, która przyczyniła się do paryskiego sukcesu, już wkrótce zaangażowała się w służbę państwu, tworząc sztukę o charakterze narodowym¹¹⁰.

¹⁰⁶ Listę nagrodzonych i powyższą statystykę podaje Mieczysław Treter na łamach „Sztuk Pięknych”; *idem*, *Nagrody na wystawie paryskiej*, „Sztuki Piękne” 2, 1925/1926, nr 2, s. 95–96.

¹⁰⁷ M. Rogoyska, *op. cit.*, s. 36–41.

¹⁰⁸ I. Luba, *op. cit.*, s. 261–262.

¹⁰⁹ A. Chmielewska, *Czym jesteśmy...*, s. 72.

¹¹⁰ Por. *eadem*, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

Wykaz skrótów

- AAN – Archiwum Akt Nowych w Warszawie
ANK – Archiwum Narodowe w Krakowie
APP – Archiwum Państwowe w Poznaniu
APW – Archiwum Państwowe w Warszawie
ASP – Akademia Sztuk Pięknych
AU – Akademia Umiejętności
b.d. – brak daty
BN – Biblioteka Narodowa w Warszawie
b.p. – brak paginacji
CDIAUL – Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України, м. Львів)
c.k. – cesarsko-królewski
DALO – Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego we Lwowie (Державний архів Львівської області)
f. – fond
IPSB – *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl>
NAC – Narodowe Archiwum Cyfrowe
NMP – Najświętszej Marii Panny
op. – opis
PAN – Polska Akademia Nauk
PAU – Polska Akademia Umiejętności
PSB – *Polski słownik biograficzny*, t. 1–52, Kraków–Warszawa 1935–2019
PTK – Polskie Towarzystwo Krajoznawcze
PTPN – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk
spr. – sprawa
TMH – Towarzystwo Miłośników Historii
TMHiZK – Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa
TNW – Towarzystwo Naukowe Warszawskie
TOŃPZSiK – Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury
TOŃZP – Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości
TPSS – Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana
TUMKiO – Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy
UJ – Uniwersytet Jagielloński
UW – Uniwersytet Warszawski
WGUdsS – Warszawski Gubernialny Urząd do Spraw Stowarzyszeń
ZNiO – Zakład Narodowy im. Ossolińskich
ZTUK – Związek Towarzystw Upiększania Kraju

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Nowych w Warszawie

Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99/0

Polskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie, sygn. 2/446/0

Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, sygn. 2/1881/0

Archiwum Narodowe w Krakowie

Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, sygn. 29/560/0

Muzeum Przemysłowo-Artystyczne w Krakowie, sygn. 29/540

Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, sygn. 29/562/0

Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury w Krakowie, sygn. 29/2621/0

Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy, sygn. 29/561/0/TUK

Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie

Spuścizna Mariana Sokołowskiego, sygn. K III-1

Archiwum Państwowe w Lublinie

Akta ze zbiorów Stowarzyszenia „Muzeum Lubelskie”, Korespondencja dra Wacława Lasockiego z Towarzystwem Opieki nad Pamiątkami Historycznymi Sztuki i Kultury Polskiej, sygn. 35/93/0/15/120

Archiwum Państwowe w Poznaniu

Polskie partie polityczne, organizacje, stowarzyszenia i związki, sygn. 53/887/0

Towarzystwo Pomocy Naukowej im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, sygn. 53/1767/0

Archiwum Państwowe w Warszawie

Warszawski Gubernialny Urząd do Spraw Stowarzyszeń, sygn. 72/1155/0

Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie

Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, f. 202

Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej, f. 616

Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego we Lwowie

Akta towarzystw i organizacji społecznych, f. 1, op. 54

Akta Magistratu Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa, f. 3, op. 1

Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów

Papiery Bronisława Olszewskiego dotyczące jego brata Mariana, wycinki prasowe i broszury dotyczące Galerii Miejskiej i Muzeum Przemysłowego we Lwowie, akc. 168/81 i akc. 169/81 (ob. rkps 13344/II)

Papiery rodzinne Rulikowskich, akc. 154/99

Źródła drukowane

- E.K., [Korespondencje. Przemysł artystyczny galicyjski na Wystawie w Paryżu. Urządzenie pawilonu powierzono E. Kovátsowi], „Kurier Warszawski” 14(26) I 1899, nr 26
- Brzega Wojciech, *Żywoć górala pocziwego. (Wspomnienia i gawędy)*, wybór, oprac. i koment. Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969
- Chołoniewski Antoni, *Panna Sienkiewiczówna i Ruskin*, „Biesiada Literacka” 1901, nr 229, s. 56–57
- Czartoryski Zygmunt, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskiem*, Poznań 1896 (przedruk: Warszawa 2012)
- Ekielski Władysław, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego*, „Architekt” 9, 1908, nr 5–6, s. 49–57
- Ekielski Władysław, *Przemysł artystyczny galicyjski na wystawie paryskiej w roku MCM*, „Architekt” 1, 1900, nr 1, s. 11
- Ekielski Władysław, *Spór o zakopiańszczyznę i styl polski*, „Architekt” 3, 1902, nr 6, s. 57–61, nr 7, s. 81–88
- Ekielski Władysław, *Zakopane*, „Architekt” 1, 1900, nr 1, s. 14
- Ekielski Władysław, *Złe ziarno*, „Architekt” 10, 1909, nr 7, s. 125–131
- Eljasz-Radzikowski Stanisław, *Styl zakopiański*, Kraków 1901
- Gustawicz Bronisław, *Galicja*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 2, Warszawa 1881, s. 445–474
- Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*, Lwów 1894
- Ilustrowany przewodnik po Paryżu i wystawie powszechnej 1900 r.*, Warszawa 1900
- Iwazkiewicz Jarosław, *Polska na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25, s. 2
- Katalog działu etnograficznego. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, Lwów 1894
- Klaczko Julian, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” 1857, nr 21, s. 95–98
- Kleczyński Jan, *Polski pawilon reprezentacyjny*, „Kurier Warszawski” 20 VI 1925, nr 171
- Kleczyński Jan, *Styl europejski i style moderne. Meble polskie i obce. Kapliczka. Książki. Kilimy. Sztuka Ludowa*, „Kurier Warszawski” 22 VI 1925, nr 173 (wyd. wieczorne)
- Kleczyński Jan, *Szczegóły wystawy paryskiej*, „Kurier Warszawski” 1 III 1925, nr 60
- Kleczyński Jan, *Wystawy polskie w Paryżu*, „Kurier Warszawski” 18 VI 1925, nr 169 (wyd. wieczorne)
- Klein Franciszek, *Kraków*, Kraków 1910
- Klein Franciszek, *Notatnik krakowski*, Kraków 1965
- Klein Franciszek, *Pałac „Pod Krzysztoforą” w Krakowie*, Kraków 1914
- Klein Franciszek, *Planty krakowskie*, Kraków 1914
- Kłos Juliusz, *Wystawa architektury polskiej*, „Sfinks” 1915, nr 2–3, s. 83–95
- Konkurs na projekt kościoła we wsi Orłów*, „Architekt” 11, 1910, nr 4, s. 57–63
- Kopczyński Bronisław, *Przy lampce naftowej. Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrówkach z farbami, spotkanych ludziach 1882–1952*, Warszawa 1959
- Kraszewski Józef Ignacy, *Sztuka u Słowian. Szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860
- Kumaniecki Kazimierz, *Wiadomości statystyczne o Krakowie*, w: Franciszek Klein, *Kraków*, wyd. Kraków 1910, s. VI–VII
- Kunzek Henryk, *Kilka uwag o Wystawie Światowej w Paryżu*, „Architekt” 20, 1925, nr 5, s. 1–8
- Lauterbach Alfred, *Potrzeby estetyczne Warszawy*, Warszawa 1915
- Lector, *Z prasy polskiej*, „Kurier Warszawski” 10(23) VIII 1900, nr 232
- Liebekowa Z., *Z wystawy paryskiej*, „Bluszcz” 1900, nr 29, s. 230–231

- Listy do sąsiada z Wystawy Wszechświatowej, „Biesiada Literacka” 1900, nr 25, s. 492–493
- Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów, cz. 1: Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912: wokół Stanisława Witkiewicza, oprac. Maria Olszaniecka, Anna Micińska, wstęp, koment. i oprac. Michał Jagiełło, Kraków 1979
- Łepkowski Józef, *Sztuka. Zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżnych*, Kraków 1872
- Łuskina Ewa, *W obronie piękności kraju*, Kraków 1910
- Łuszczkiewicz Władysław, *Ilustrowany przewodnik po Krakowie i jego okolicach: z dodaniem wszelkich wiadomości i objaśnień potrzebnych dla podróżnych oraz opisu wszystkich znaczniejszych zdrojowisk w Galicji, ozdobione 30 rycinami i planem miasta Krakowa*, Kraków 1875
- Łuszczkiewicz Władysław, *Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI wieku i charakterystyka jego zabytków*, Kraków 1874 (Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności, t. 1)
- Łuszczkiewicz Władysław, *Obrazy szkół cechowych polskich XV-go, XVI-go i XVII-go wieku*, Kraków 1896
- Łuszczkiewicz Władysław, *Pionierowie gotycyzmu w Polsce. Architektura cysterska i wpływ jej pomników na gotycyzm krakowski XIV wieku*, „Ateneum” 2, 1882, nr 4, s. 112–135, nr 5, s. 342–364
- Łuszczkiewicz Władysław, *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historii sztuki*, Kraków 1872
- Łuszczkiewicz Władysław, *Reszty romańskiej architektury dawnego opactwa cysterskiego w Wąchocku*, Kraków 1892
- Łuszczkiewicz Władysław, *Sukiennice Krakowskie: dzieje gmachu i jego obecnej przebudowy*, Kraków 1899
- Łuszczkiewicz Władysław, *Wieś Mogiła przy Krakowie, jej klasztor cysterski – kościół farny i kopiec Wandy z 17 rycinami*, Kraków 1899
- Łuszczkiewicz Władysław, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tam zabytków przeszłości*, Kraków 1869
- Martynowski Franciszek Ksawery, *Na przełomie sztuki polskiej*, Warszawa 1882
- Martynowski Franciszek Ksawery, *O stylu wiślano-bałtyckim*, „Wiek. Gazeta Polityczna, Literacka i Społeczna” 19 II (4 III) 1887, nr 51
- Martynowski Franciszek Ksawery, *Zapoznane drogi w sztuce polskiej*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1, 1881, nr 2, s. 57–64, nr 3, s. 113–120, nr 4, s. 161–171
- Marylski Antoni, *Melancholikom dla rozrywki*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 1, s. 10
- Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Zdzisław Kalinowski, wstęp Juliusz Kłos, Warszawa 1916
- Matuszewski Karol, *O architekturze u obcych i u nas. Uwagi ze stanowiska estetycznego*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 3, s. 382–405
- Matuszewski Karol, *O znaczeniu żywiołów rodzimych w rozwoju naszej sztuki*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 2, s. 172–191
- Matuszewski Karol, *Rzut oka na rozwój sztuki w ogólności, na jej dzieje i stan obecny u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1880, t. 3, s. 373–385
- Mączyński Zdzisław, *Styl oraz jego wpływ na praktyczność i koszt kościołów*, „Przegląd Techniczny” 1909, nr 36, s. 417–418
- Mączyński Zdzisław, *Uwagi o współczesnej naszej architekturze kościelnej*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, s. 467–468, nr 40, s. 479–480, nr 41, s. 491–492
- Miller Antoni, *Muzyka polska na wystawie w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 4, s. 69–72
- Mokłowski Kazimierz, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903

- Muthesius Hermann, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. Jerzy Warchałowski, Kraków 1909
- Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 40, s. 476
- Odbudowa polskiej wsi. Projekty chat i zagród włościańskich*, oprac. grono architektów polskich, red. Władysław Ekielski, Kraków 1915
- Odbudowa wsi polskiej*, oprac. Bolesław Chomicz, wstęp Stanisław Dzierzbicki, Warszawa 1916
- Odrzywolski Sławomir, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII / Die Renaissance in Polen. Kunstdenkmale des XVI und XVII Jahrhunderts*, Wiedeń 1899
- Olszewski Marian, *Quousque tandem... W sprawie Miejskiej Galerii Obrazów we Lwowie: komentarz do dzisiejszej kultury artystycznej Lwowa*, Lwów 1907
- Osobliwości wystawy paryskiej. Pałac wodny Jana Zawiejskiego*, „Biesiada Literacka” 1898, nr 6, s. 117–118
- P.M. St., *Polska sztuka dekoracyjna*, „Ognisko” (Paryż) 1925, nr 193, s. 3
- Pełka, *Nasz artystyczny przemysł ludowy w Paryżu, Lwów 10 lutego*, „Kraj” 1900, nr 6, s. 83–83
- Początki starożytnictwa wielkopolskiego w korespondencji Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, wybór i oprac. Jarmila Kaczmarek, Hieronim Kaczmarek, Patrycja Silska, Poznań 2013
- Potocki Antoni, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1, 1924/1925, nr 12, s. 541–547
- Rajmund W-icz, *Artystyczne rezultaty wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuka w Rzemiośle” 1925, nr 10, s. 11–14
- Rawicz Jan, *Przed wystawą paryską*, „Świat” 1925, nr 7, s. 4–6
- Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906–1916* (rocznik 8–10), Warszawa 1916
- Rutowski Tadeusz, *W sprawie Galerii Miejskiej. Z planem „Pałacu Sztuki”*, Lwów 1907
- Samlicki Marcin, *Udział Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 22 VI 1925, nr 170 (dodatek)
- Seweryn Tadeusz, *Wnętrza pawilonu polskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 31 VIII 1925, nr 238
- Sfax, *Ze Lwowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 7, s. 125–126
- Siedziby królewskie w Warszawie: Zamek, Łazienki. 7-ma Wystawa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, oprac. A. Lauterbach, J. Wojciechowski, Warszawa 1916
- Sienny Marek, *Otwarcie wystawy dekoracyjnej*, „Bluszcz” 1925, nr 21, s. 535–536
- Skotnicki Jan, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1957
- Szuchiewicz Włodzimierz, *Huculszczyzna*, t. 1–5, Kraków 1902–1908
- Szumski Teofil, *Dział etnograficzny*, „Świat” 1894, nr 14, s. 330–332
- Sprawozdanie i Wydawnictwo Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1914–1915*, Kraków 1916
- Sprawozdanie Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie z roku 1915*, „Przegląd Historyczny” 20, 1916, nr 2, s. 241–255; http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Przegląd_Historyczny/Przegląd_Historyczny-r1916-t20-n2/Przegląd_Historyczny-r1916-t20-n2-s241-255/Przegląd_Historyczny-r1916-t20-n2-s241-255.pdf (6 II 2017)
- Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości za lata 1913–1914*, Warszawa 1916
- Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Historii za rok 1916 i 1917*, Warszawa 1919
- Statut Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa*, Kraków 1900
- Statut Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury*, Kraków 1902
- Sztuka wnętrz na wystawie paryskiej*, „Światowid” 1925, nr 39, s. 8
- Szyller Stefan, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916
- Szyller Stefan, *Polskość w architekturze*, „Świat” 1907, nr 23, s. 2–3
- Szydlowski Tadeusz, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919

- Świadek, Pawilon w stylu zakopiańskim projektu E. Kovátsa, Kraków w lutym, „Kraj” 1900, nr 7, s. 15
- Treter Mieczysław, Nagrody na wystawie paryskiej, „Sztuki Piękne” 2, 1925/1926, nr 2, s. 95–96
- Trojanowski Wincenty, Pawilon polski na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu, „Biesiada Literacka” 1925, nr 23/24/25, s. 25
- Ustawa Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Warszawa 1906
- Ustawa Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie, w: *Warszawskie środowisko historyczne w XX wieku: dziewięćdziesięciolecie Towarzystwa Miłośników Historii*, red. Marian Marek Drozdowski, Hanna Szwankowska, Warszawa 1997, s. 182–185
- Ustawa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Warszawa 1907
- Wallis Mieczysław, Międzynarodowa Wystawa Współczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, „Robotnik” 1925, nr 205, s. 3–4
- Warchałowski Jerzy, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904
- Wdowiszewski Jan, *Artystyczne zasady budowy miast*, „Czasopismo Towarzystwa Technicznego Krakowskiego” 1890, nr 7, s. 58–61, nr 8, s. 70–71, nr 9, s. 78–79, nr 10, s. 86–89, nr 11, s. 94–96
- Wiek XIX. Powszechna wystawa paryska 1900, Warszawa 1902
- Witkiewicz Stanisław, *Drzwi chaty góralskiej w Zakopanem*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 2, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 367–368
- Witkiewicz Stanisław, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903
- Witkiewicz Stanisław, *Na przełęczy*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp Mieczysław Gładysz, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 19–274
- Witkiewicz Stanisław, *Na wystawę paryską*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 5, s. 33–36
- Witkiewicz Stanisław, *Po latach*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 2, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 5–136
- Witkiewicz Stanisław, *Sprawy stylu zakopiańskiego w Paryżu*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 2, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 391–392 (także w: „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 33, s. 293–294)
- Witkiewicz Stanisław, *Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny*, w: *idem, W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp Mieczysław Gładysz, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 349–389
- Witkiewicz Stanisław, *Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp Mieczysław Gładysz, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 391–431
- Witkiewicz Stanisław, *Tatry w śniegu*, w: *idem, Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp Mieczysław Gładysz, koment. Roman Hennel, Kraków 1970, s. 3–16
- Woroniecki Edward, *Udział Polski w Międzynarodowej wystawie architektury i sztuki dekoracyjnej*, „Świat” 1925, nr 24, s. 3–6
- Zubrzycki Jan Sas, *Filozofia architektury: jej teoria i estetyka*, Kraków 1894
- Zubrzycki Jan Sas, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zygmuntońskiego w utworze kształtu. Badania oparte na licznych rysunkach zabytkowych*, Kraków 1916
- Zubrzycki Jan Sas, *Sposób zakopański w architekturze*, „Architekt” 7, 1906, nr 1, s. 3–10, nr 2, s. 29–32, nr 3, s. 53–62, nr 4, s. 77–80
- Zubrzycki Jan Sas, *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej w Polsce*, Kraków 1910
- Zubrzycki Jan Sas, *Styl polski, styl narodowy*, Lwów 1922
- Zubrzycki Jan Sas, *Styl Zygmuntowski jako odcień sztuki odrodzenia w Polsce*, Kraków 1914

Czasopisma

- „Architekt” 1900–1925
„Architektura i Budownictwo” 1925
„Ateneum” 1882
„Biblioteka Warszawska” 1880–1884
„Biesiada Literacka” 1898–1901, 1925
„Bluszcz” 1898–1901, 1925
„Czasopismo Techniczne” 1902, 1925
„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898–1901
„Gazeta Rolnicza” 1896
„Gazeta Warszawska” 1881
„Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925
„Kraj” 1898–1901
„Kurier Warszawski” 1881–1925
„Materiały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1902–1913
„Mysł Narodowa” 1925
„Nowości Ilustrowane” 1925
„Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1881
„Przegląd Techniczny” 1908, 1909
„Przegląd Zakopiański” 1899–1901
„Robotnik” 1925
„Sfinks” 1915
„Sztuki Piękne” 1924/1925, 1925/1926
„Sztuka w Rzemiośle” 1925
„Świat” (dwutygodnik, Kraków, 1894)
„Świat” (tygodnik, Warszawa, 1907, 1925)
„Światowid” 1925
„Tygodnik Ilustrowany” 1898–1901, 1925
„Tygodnik Wileński” 1925
„Wiadomości Literackie” 1925
„Wiek. Gazeta Polityczna, Literacka i Społeczna” 1887

Opracowania

- Aleksandrowicz Alina, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj*, Puławy 2011
- Alofsin Anthony, *When Buildings Speaks. Architecture as a Language in Habsburg Empire and Its Aftermath 1867–1933*, Chicago 2006
- Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, tłum. i wstęp Ryszard Kasperowicz, wyd. 2 przejrz. i popr., Warszawa 2012
- Antoniewicz Włodzimierz, *Ksawery Jaksza-Chamiec*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 260
- Architektura w mieście. Architektura dla miasta*, t. 1: *Społeczne i kulturowe aspekty funkcjonowania architektury na ziemiach polskich lat 1815–1914*, red. Mikołaj Getka-Kenig, Aleksander Łupienko, Warszawa 2017
- Architektura w mieście. Architektura dla miasta*, t. 2: *Przestrzeń publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, red. Aleksander Łupienko, Agnieszka Zabłocka-Kos, Warszawa 2019

- Armon Witold, *Leopold Janikowski*, w: PSB, t. 10, 1962–1964, s. 519
- Art and Politics. The Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians*, Warsaw, September 1996, red. Francis Ames-Lewis, Piotr Paszkiewicz, Warsaw 1999
- Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993
- Bąbiak Grzegorz Paweł, *Dlaczego w Warszawie nie było muzeum sztuk pięknych w XIX wieku?*, w: *Muzeum a pamięć. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. Tomasz F. de Rosset, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Aldona Tołysz, Warszawa 2018, s. 82–98
- Bąbiak Grzegorz Paweł, *Sobie, ojczyźnie czy potomości... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010
- Bąk-Koczarska Celina, *Józef Aleksander Łepkowski*, w: PSB, t. 18, 1973, s. 339–343
- Berman Patricia G., *Norwegian Craft Theory and National Revival in the 1890s*, w: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 155–168
- Bieńkowski Wiesław, *Aleksander Semkowicz*, w: IPSB, t. 36, 1995–1996, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-semkowicz-1923> (5 I 2016)
- Bieńkowski Wiesław, *Aleksander Walerian Jabłonowski*, w: IPSB, t. 10, 1962–1964, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-walerian-jablonowski> (16 I 2016)
- Bieńkowski Wiesław, *Fryderyk Papée*, w: IPSB, t. 25, 1980, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/fryderyk-pape> (1 IV 2016)
- Bieńkowski Wiesław, *Kazimierz Mokłowski*, w: IPSB, t. 21, 1976, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-julian-moklowski> (15 III 2020)
- Bieńkowski Wiesław, *Mieczysław Orłowicz*, IPSB, t. 24, 1979, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/mieczyslaw-orlowicz> (18 I 2016)
- Bieńkowski Wiesław, *Mikołaj Rybowski*, w: IPSB, t. 33, 1991–1992, <http://ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/mikolaj-rybowski> (5 I 2016)
- Bieńkowski Wiesław, *Strażnicy dziejów miasta narodowej pamięci. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1896–1996*, Kraków 1997
- Biernacka Róża, *Marcin Samlicki*, w: PSB, t. 34, 1992–1993, s. 417–419
- Biriulow Jurij, *Wiatr przemian. Nowe tendencje w architekturze Lwowa 1890–1914*, w: *Architektura Lwowa w XIX wieku*, red. Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 55–75
- Blakesley Rosalind P., *The Arts and Crafts Movement*, London–New York 2009
- Blombergowa Maria Magdalena, *Wandalin Szukiewicz*, w: PSB, t. 49, 2013–2014, s. 211–213
- Blombergowa Maria Magdalena, *Wandalin Szukiewicz. Syn Ziemi Lidzkiej – badacz i społecznik (1852–1919)*, Warszawa–Lida 2010, http://pawet.net/files/w_szukiewicz.pdf (13 IX 2015)
- Bochnak Adam, *Jerzy Mycielski*, w: PSB, t. 22, 1977, s. 332–335
- Bochnak Adam, *Józef Jakub Muczkowski*, w: IPSB, t. 22, 1977, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/jozef-jakub-muczkowski#> (17 XII 2015)
- Bochnak Adam, *Leonard Jan Józef Lepszy*, w: IPSB, t. 17, 1972, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/leonard-jan-jozef-lepszy> (15 XII 2015)
- Bochnak Adam, *Władysław Łuszczkiewicz*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/wladyslaw-luszczkiewicz> (12 IX 2016)
- Bodniak Stanisław, *Tytus Działyński*, w: PSB, t. 6, 1948, s. 77–78
- Bojarska Irena, *Adrian Baraniecki*, w: PSB, t. 1, 1935, s. 270–272
- Borowiak Stanisław, *Członkowie honorowi i członkowie korespondencji a kontakty międzypaństwowe i współpraca międzynarodowa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, w: *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa*

- naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. Witold Molik, Alina Hinc, Poznań 2012, s. 173–194
- Borowy Waclaw, *Bronisław Chlebowski*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 293–294
- Bořutová Dana, *Listening to the Pulse of Time. Architect Dušan Jurkovič*, w: *Vernacular Art in Central Europe. International Conference 1–5 October 1997*, red. Jacek Purchla, Kraków 2001, s. 251–268
- Bowe Nicola Gordon, *Wernakularyzm w Europie Środkowej i poza nią widziany z perspektywy angielskiego kręgu językowego*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 175–187
- Brix Emil, *Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900*, tłum. Justyna Piątkowska, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 11–16
- Broński Krzysztof, *Ochrona dziedzictwa kulturowego w polityce galicyjskich władz autonomicznych. Zarys problematyki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 803, s. 63–80
- Brzozowski Stanisław M., *Eugeniusz Mikołaj Romer*, w: IPSB, t. 31, 1988–1989, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/eugeniusz-mikolaj-romer#> (18 I 2016)
- Brzozowski Stanisław M., *Stanisław Rybicki*, w: IPSB, t. 33, 1991–1992, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/stanislaw-rybicki#> (15 IV 2021)
- Brzozowski Stanisław M., *Zdzisław Antoni Mączewski*, w: IPSB, t. 20, 1975, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/zdzislaw-antoni-maczewski> (18 X 2016)
- Cabaj Jarosław, „*Walczyć nauką za sprawę Ojczyzny*”. *Zjazdy ponadzaborowe polskich środowisk naukowych i zawodowych jako czynnik integracji narodowej (1869–1914)*, Siedlce 2007
- Charewiczowa Łucja, *Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa – z powodu dwudziestopięcioletnia istnienia 1906–1931: z widokiem starego Lwowa*, Lwów 1932
- Chmielewska Agnieszka, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów*, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 65–74
- Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006
- Chmielewska Agnieszka, *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019
- Chodubski Andrzej, *Adam Sierakowski*, w: IPSB, t. 37, 1996–1997, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-sierakowski-1846-1912-podroznik-posel-do-parlamentu-rzeszy> (10 IX 2015)
- Clegg Elizabeth, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven–London 2006
- Crowley David, *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992
- Crowley David, *Polska odnaleziona w Tatrach – regionalne, narodowe i międzynarodowe cechy stylu zakopiańskiego*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 195–203
- Czy wiesz kto to jest?*, red. Stanisław Łoza, Warszawa 1938
- Dabrowski Patrice M., *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004

- Dabrowski Patrice M., *Jak Hucułowie ze Wschodnich Karpat stali się... Europejczykami*, tłum. Zbigniew Szymański, w: *Imperia, narody i społeczeństwa Europy Wschodniej i Środkowej na progu pierwszej wojny światowej*, red. Andrzej Nowak, współpr. Mikołaj Banaszkiewicz, Warszawa 2016, s. 69–78
- Danowski Andrzej, *Centrum Fotografii Krajoznawczej PTTK*, http://khit.pttk.pl/teksty/cfk_pttk_a_danowski.pdf (3 II 2017), s. 2
- Daranowska-Łukaszewska Joanna, *Stefan Szyller*, w: PSB, t. 50, 2014–2015, s. 13–17
- Dettloff Paweł, *Działalność konserwatorska Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. Ewa Manikowska, Piotr Jamski, Warszawa 2010, s. 126–165
- Dobrowolski Tadeusz, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963
- Dobrzeńcki Tadeusz, *Władysław Łuszczkiewicz – badacz sztuki romańskiej w Polsce*, w: *Mysł o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 1974*, Warszawa 1976, s. 253–271
- Dom pod Jedłami i jego twórca. Studia i wspomnienia*, red. Wiesław A. Wójcik, Kraków 1997
- Dopart Bogusław, *Kultura polska lat 1796–1918*, w: *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki. Modernizacja i kultura*, red. Andrzej Nowak, Warszawa 2013, s. 269–488
- Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005
- Dubacki Leonard, *Maksymilian Heilpern*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 345–346
- Dużyk Józef, *Józef Kremer*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 268–270
- Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, t. 1–9, Warszawa–Kielce 1990–2008
- Dybiec Julian, *Nie tylko szablą. Nauka i kultura polska w walce o utrzymanie tożsamości narodowej 1795–1918*, Kraków 2004
- Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, t. 1–3, red. Jerzy Jedlicki, Warszawa 2008
- Dzierwa Katarzyna, *Kronika Wystaw Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. Ewa Manikowska, Piotr Jamski, Warszawa 2010, s. 282–311
- Epsztein Tadeusz, *Adam Józef Dziedzicki (1852–1933)*, w: *Ziemiańscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. 4, Warszawa 1998, s. 43
- Epsztein Tadeusz, *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX w.*, Warszawa 2005
- Epsztein Tadeusz, Raczkowski Michał, Sznapiak Adrianna, *Sylwetki ważniejszych autorów i współpracowników Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, w: *Od Słownika geograficznego Królestwa Polskiego do map topograficznych Wojskowego Instytutu Geograficznego*, red. Tadeusz Epsztein, Warszawa 2021, s. 163–271
- Estreicher Karol, *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 129–140
- Fiołek Krzysztof, *Przetrwanie i przetwarzanie. Programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski*, Kraków 2010
- Fita Stanisław, Świerczyńska Dobrosława, *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 1886–2006*, Wrocław 2006
- Frycz Jerzy, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975
- Gach Piotr Paweł, *Kasaty zakonów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i Śląska: 1773–1914*, Lublin 1984
- Gaczoł Andrzej, *Tadeusz Andrzej Szydłowski*, w: PSB, t. 49, 2013–2014, s. 616–618
- Gąjek Józef, *Adam Fischer*, w: PSB, t. 7, 1948–1958, s. 18–19

- Galos Adam, *Powstanie Towarzystwa Historycznego i jego organu naukowego*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. Stefan K. Kuczyński, Wrocław 1990, s. 85–95
- Galos Adam, Roger Maurycy Raczynski, w: IP SB, t. 29, 1986, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/roger-maurycy-raczynski> (11 I 2016)
- Galos Adam, Walicki Andrzej, *Karol Fryderyk Libelt*, w: IP SB, t. 17, 1972, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/karol-fryderyk-libelt-1807-1875-filozof-dzialacz-posel-publicysta> (10 II 2017)
- Garztecki Juliusz, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972
- Geller Katalin, *Romantic Elements in Hungarian Art Nouveau*, w: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 117–126
- Genealogia współczesności. Historia idei w Polsce 1815–1939*, wstęp Timothy Snyder, red. Bartłomiej Błesznowski, Marcin Król, Adam Puchejda, Warszawa 2015
- Gieysztor Aleksander, *Jan Karol Kochanowski*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 190–192
- Gieysztor Aleksander, *Stanisław Kętrzyński*, w: PSB, t. 12, 1966–1967, s. 374–376
- Glendinning Miles, *The Conservation Movement. A History of Architectural Preservation: Antiquity to Modernity*, London 2013
- Gładysz Mieczysław, *Sztuka podhalańska w twórczości Stanisława Witkiewicza*, w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *W kręgu Tatr*, cz. 1, wstęp Mieczysław Gładysz, komentarz Roman Hennel, Kraków 1970, s. V–XLVII
- Głębocka Hałyna, *Józef Awin*, <https://lia.lvivcenter.org/pl/persons/awin-jozef/> (15 VI 2021)
- Górska Hanna, *Neorenesans w twórczości architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. Wojciech Bałus, Kraków 1991, s. 95–107
- Górski Ryszard, *Oskar Kolberg: zarys życia i działalności*, Warszawa 1974
- Grajewski Grzegorz, *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927)*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. Wojciech Bałus, Kraków 1991, s. 109–123
- Grońska Maria, *Marian Kazimierz Olszewski*, w: IP SB, t. 24, 1979, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/marian-kazimierz-olszewski> (7 II 2017)
- Grot Zdzisław, *Gustaw Eugeniusz Potworowski*, w: PSB, t. 28, 1984–1985, s. 262–264
- Grot Zdzisław, *Hipolit Cegielski*, w: PSB, t. 3, 1937, s. 217–219
- Grot Zdzisław, *Seweryn Józef Mielżyński*, w: PSB, t. 20, 1975, s. 794–796
- Hinc Alina, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a Historische Gesellschaft für die Provinz Posen (1885–1914)*, w: *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. Witold Molik, Alina Hinc, Poznań 2012, s. 123–135
- Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki. Modernizacja i kultura*, red. Andrzej Nowak, Warszawa 2013
- Horodyska Halina, *Stefan Samuel Ramułt*, w: PSB, t. 30, 1987, s. 556–557
- Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978
- Huml Irena, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973
- Hutnikiewicz Artur, *Roman Pilat*, w: PSB, t. 26, 1981, s. 231–233
- International Arts and Crafts*, red. Karen Livingstone, Linda Parry, London 2005
- Jabłońska Teresa, *Moździerz Zbigniew, „Koliba”, pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Zakopane 1994
- Jakóbczyk Witold, *Towarzystwo Czytelní Ludowych 1880–1939. W obronie narodowości*, Poznań 1982
- Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza. Katalog wystawy*, Wrocław 2004

- Janion Maria, *Artysta romantyczny wobec narodowego «sacrum»*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979, s. 13–30
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001
- Janowski Maciej, *Same problemy. Jak nakreślić ewolucję pojęcia narodu od oświecenia do 1939 roku?*, w: *Z dziejów pojęć społeczno-politycznych w Polsce: XVIII–XX wiek*, red. Maciej Janowski, Warszawa 2019, s. 281–309
- Jaroszewicz Aleksander, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białorusi po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)*, w: *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 141–152
- Jaroszewski Tadeusz S., *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981
- Jaroszewski Tadeusz S., *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996
- Jaroszewski Tadeusz S., Rottermund Andrzej, *Władysław Marconi*, w: *PSB*, t. 19, 1974, s. 605–606
- Jasiński Janusz, *Kazimierz Szulc*, w: *PSB*, t. 49, 2013–2014, s. 238–241
- Jaworski Wojciech, *Przemiany legalnego życia społecznego w Królestwie Polskim w latach 1864–1914*, Sosnowiec 2006
- Jedlińska Eleonora, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku – zwycięstwo historii nad nowoczesnością*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 33, 1989, s. 73–90
- Jedlińska Eleonora, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015
- Jędrzejczyk Konrad Jacek, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (1906–1950). Zarys dziejów*, Wrocław 2006
- Kasperowicz Ryszard, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków*, w: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, tłum. i wstęp Ryszard Kasperowicz, wyd. 2 przejr. i popr., Warszawa 2012, s. 9–29
- Keserü Katalin, *Vernacularism and Its Special Characteristics in Hungarian Art*, w: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 127–142
- Kieniewicz Stefan, *Jędrzej Moraczewski*, w: *IPSB*, t. 21, 1976, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jedrzej-moraczewski> (28 VII 2021)
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, „Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem”. *Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego*, w: *Muzeum a pamięć. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. Tomasz F. de Rosset, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Aldona Tołysz, Warszawa 2018, s. 60–72
- Kłosowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996
- Knot Antoni, *Franciszek Ksawery Liske*, w: *PSB*, t. 17, 1972, s. 462–464
- Knot Antoni, *Władysław Łoziński*, w: *PSB*, t. 18, 1973, s. 460–463
- Komar Żanna, *W poszukiwaniu stylu żydowskiego. Archeologia lwowskiego modernizmu*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 1, s. 88–101
- Komar Żanna, Bohdanova Julia, *Secesja we Lwowie / Secession in Lviv*, tłum. Katarzyna Szuster, Kraków 2014
- Komorowska Teresa, *Gloger: opowieść biograficzna*, Warszawa 1985
- Konarski Stanisław, *Adolf Strzelecki*, w: *IPSB*, t. 44, 2006–2007, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/adolf-strzelecki> (5 I 2016)

- Konarski Stanisław, *Aleksander Ludwik Janowski*, w: IPSB, t. 10, 1962–1964, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-ludwik-janowski> (17 I 2016)
- Konarski Stanisław, *Jan Skotnicki*, w: IPSB, t. 38, 1997–1998, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-skotnicki-1876-1968-malarz-grafik-dzialacz-polityczny> (5 VIII 2021)
- Kondracki Tadeusz, *Ksawery Liske i początki Polskiego Towarzystwa Historycznego*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. Stefan K. Kuczyński, Wrocław 1990, s. 77–84
- Kondracki Tadeusz, *Polskie Towarzystwo Historyczne w latach 1886–1986. Kalendarium*, w: *Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. Stefan K. Kuczyński, Wrocław 1990, s. 298–320
- Kondracki Tadeusz, Szwankowska Hanna, *Kalendarium dziejów Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie w latach 1906–1996*, w: *Warszawskie środowisko historyczne w XX wieku: dziewięćdziesięciolecie Towarzystwa Miłośników Historii*, red. Marian Marek Drozdowski, Hanna Szwankowska, Warszawa 1997, s. 11–72
- Konopczyński Władysław, *Tadeusz Sylwester Korzon*, w: IPSB, t. 14, 1968–1969, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/tadeusz-sylwester-korzon> (16 I 2016)
- Korzeniowski Mariusz, *Na wygnanym szlaku... Działalność Centralnego Komitetu Obywatelskiego Królestwa Polskiego na Białorusi w latach 1915–1918*, Lublin 2001
- Korzeniowski Mariusz, *Za Złotą Bramą. Działalność społeczno-kulturalna Polaków w Kijowie w latach 1905–1920*, Lublin 2009
- Kosiewski Piotr, Krawczyk Jarosław, *Latarnia pamięci. Od muzeum narodu do katechizmu konserwatora*, w: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. Piotr Kosiewski, Jarosław Krawczyk, Warszawa 2012, s. 11–70
- Kostrzyńska-Miłosz A., *Styl narodowy i nacjonalizm w polskich wnętrzach pierwszej połowy XX wieku*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 191–198
- Koziarz Zbigniew, *Towarzystwo Upiększania i Rozwoju Miasta Sanoka 1904–1994*, „Rocznik Sanocki” 7, 1995, s. 9–17, <http://www.piotrowscy-ze-strachociny.pl/sanoczanie/magazyn/TRUMS-Koziarz.html> (17 XII 2015)
- Krajewska Maria, *Erazm Majewski i archeologia w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, „Światowid. Rocznik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego” 8(49), nr B, 2009/2010, s. 13–25
- Kramarz Henryka, *Tadeusz Rutowski: portret pozytywisty i demokracji galicyjskiego*, Kraków 2001
- Krasnowolski Bogusław, *Stanisław Wyspiański a zabytki Krakowa*, w: *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 405–409
- Kronika Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (1895–1995)*, red. Zygmunt Kłodnicki, Wrocław 1997
- Kujawski Witold, *Władysław Górczyński*, w: *Włocławski słownik biograficzny*, Włocławek 2004, s. 56–57
- Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1994
- Landau Zbigniew, *Erazm Majewski*, w: IPSB, t. 19, 1974, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/erazm-majewski> (6 II 2017)
- Laskownicka Jolanta, *(Ludwik) Tadeusz Stryjeński*, w: IPSB, t. 44, 2006–2007, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/tadeusz-stryjenski> (10 II 2017)
- Lechicki Czesław, *Franciszek Jaworski*, w: PSB, t. 11, 1964–1965, s. 105–106

- Lepiarczyk Józef, *Hendel Zygmunt*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 388–390
- Leśniakowska Marta, *Jak budowano „polski dwór”*, w: *Dwór polski. Architektura, tradycja, historia*, Kraków 2006, s. 7–48
- Leśniakowska Marta, „*Jam dwór polski...*”, czyli raz jeszcze o mityzacji w nauce, „*Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*” 44, 1990, nr 3, s. 29–34
- Leśniakowska Marta, *O rodzimości negatywnej*, w: *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. Tomasz Grygiel, Wrocław 1991, s. 127–135
- Leśniakowska Marta, „*Polski dwór*”: wzorce architektoniczne, mit, symbol, Warszawa 1996
- Lewicki Jakub, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005
- Librowski Stanisław, *Władysław Górczyński*, w: PSB, t. 8, 1959–1960, s. 459
- Lovejoy Arthur O., *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. Artur Przybysławski, Warszawa 1999
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012
- Lupienko Aleksander, *Średniowieczne zabytki w nowoczesnym kraju. Z dziejów dziesiętnastowiecznego polskiego dyskursu o architekturze*, „*Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych*” 81, 2020, s. 17–48
- Majda Jan, *Górczyczyna i Tatry w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Kraków 1998
- Majdowski Andrzej, *Budownictwo kościelne w twórczości Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927)*, Warszawa 1995
- Majdowski Andrzej, *Nurt narodowy w architekturze sakralnej Królestwa Polskiego od drugiej połowy XIX wieku*, w: *idem, Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 117–124
- Majdowski Andrzej, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki w polskiej architekturze sakralnej XIX wieku*, „*Nasza Przeszość*” 78, 1992, s. 303–328
- Majdowski Andrzej, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993
- Manikowska Ewa, *Muzea przemysłowe w Krakowie i we Lwowie. Geneza i pierwszy okres działalności (1868–1914)*, „*Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych*” 81, 2020, s. 73–100
- Manikowska Ewa, *Od miasta do stolicy. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszości i Warszawa*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszości*, red. Ewa Manikowska, Piotr Jamski, Warszawa 2010, s. 252–281
- Manikowska Ewa, *Polska historia sztuki a Wielka Wojna*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 40, 2015, s. 5–18
- Manikowska Ewa, *Wielka Wojna i zabytki*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszości*, red. Ewa Manikowska, Piotr Jamski, Warszawa 2010, s. 20–91
- Maślanka Julian, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984
- Maślanka Julian, *Zorian Dołęga Chodakowski: jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Wrocław 1965
- Maternicki Jerzy, *Aleksander Kraushar*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 241–244
- Matyjas Remigiusz, *Patriotyczne aspekty działalności Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w latach 1906–1921*, w: *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa polskiego. Kontynuacja pracy krajoznawczej jako wartość kulturotwórcza*, t. 5, Warszawa 2011, s. 59–76
- Michalski Sergiusz, *Pawilon polski na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, Warszawa 1996, s. 228–236
- Midura Franciszek, *Społeczna opieka nad zabytkami na ziemiach polskich do 1918 roku*, Warszawa 2004

- Minakowski Marek Jerzy, *Wielka genealogia Minakowskiego*, wielcy.pl
- Mitkowski Józef, Stanisław Krzyżanowski, w: PSB, t. 15, 1970, s. 619–621
- Mossakowski Stanisław, *Naród a sztuka*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 5–7.
- Moździerz Zbigniew, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja*, w: *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20–22 października 1995*, red. Zbigniew Moździerz, Zakopane 1997, s. 293–328
- Mroczkowska Anna, *Kazimierz Jakub Kulwieć*, w: PSB, t. 16, 1971, s. 167–168
- Mrozek Józef A., *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, w: *Sztuka świata*, t. 8, red. Anna Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 297–313
- Mrozek Józef A., *Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku*, w: *Sztuka świata*, t. 9, Warszawa 1996, s. 251–308
- Muszkowski Jan, *Henryk Biegeleisen*, w: PSB, t. 2, 1936, s. 30–32
- Muthesius Stefan, *Neowernakularyzm około roku 1900 – historyczny czy odrodzeniowy, tradycyjalistyczny czy modernistyczny*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 189–194
- Muzeum a pamiąg. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. Tomasz F. de Rosset, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Aldona Tołysz, Warszawa 2018
- Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998
- Olszewski Andrzej K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967
- Olszewski Andrzej K., *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka” 7, 1956, nr 3–4, s. 275–372
- Omilanowska Małgorzata, *Architekt Stefan Szyller 1857–1933*, Warszawa 2008
- Omilanowska Małgorzata, *Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016
- Omilanowska Małgorzata, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 145–161
- Omilanowska Małgorzata, *Nadbałtyckie Zakopane. Połaga w czasach Tyszkiewiczów*, Warszawa–Sopot 2011
- Omilanowska Małgorzata, „Podwójna” rola regionalizmu. Styl zakopiański w polskiej architekturze przełomu XIX i XX wieku, w: *eadem, Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja. Studia z architektury XIX–XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 61–84
- Omilanowska Małgorzata, *Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century*, w: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 99–116

- Ostrowska Teresa, *Wacław Ignacy Michał Lasocki*, w: IPSB, t 16, 1971, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/waclaw-ignacy-michal-lasocki> (6 II 2017)
- Ostrowska-Kęmbłowska Zofia, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, wyd. 2. popr. i uzup., Poznań 2009
- Oswald Marjan Balzer, w: IPSB, t. 1, 1935, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/oswald-marian-balzer-1858-1933-historyk-prawa> (16 IV 2020)
- Paszkievicz Piotr, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991
- Paszkievicz Piotr, *W cieniu tronu i ołtarza. Polityka imperialna Rosji i jej aspekty rusyfikacyjne (fazy i przejawy)*, w: *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży imperium rosyjskiego (1772–1915)*, red. Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 7–27
- Paszkievicz Piotr, *W służbie Imperium Rosyjskiego, 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999
- Pawłowski Krzysztof, *Ochrona walorów zabytkowych miast a geneza polskiej nowoczesnej szkoły urbanistycznej*, w: *Przeszłość a jutro miasta. Szkice urbanistyczne*, red. Krzysztof Pawłowski, Teresa Zarębska, Warszawa 1977, s. 163–195
- Pisulińska Joanna, *Lwowskie środowisko historyczne w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Rzeszów 2012
- Polski słownik biograficzny*, t. 1–52, Kraków–Warszawa 1935–2019
- Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. Ewa Manikowska, Piotr Jamski, Warszawa 2010
- Polskie Towarzystwo Historyczne 1886–1986. Zbiór studiów i materiałów*, red. Stefan K. Kuczyński, Wrocław 1990
- Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. Witold Molik, Alina Hinc, Poznań 2012
- Pranke Beata, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejewskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003
- Pszczółkowski Michał, *Tadeusz Obmiński – architekt dwóch kultur*, „*Studia z Architektury Nowoczesnej*” 6, 2018, s. 71–93
- Puchta Wojciech, *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 roku*, Wrocław 2016
- Purchla Jacek, *Matecznik polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992
- Rogoyska Maria, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław 1963, s. 21–64
- Rolle Karol, *Michał Grejm*, w: PSB, t. 8, 1959–1960, s. 570
- Rożek Michał, *Sławomir Odrzywolski*, w: PSB, t. 23, 1978, s. 567–570
- Róg Rafał, *Adolf Sternschuss (Szternszus)*, w: IPSB, t. 43, 2004–2005, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adolf-sternschuss-1873-1915-prawnik-kolekcjoner-legionista> (17 VII 2021)
- Ruszczyc Grażyna, *Poglądy na architekturę drewnianą w Polsce w 2. połowie XIX i na początku XX wieku*, w: *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. Tomasz Grygiel, Wrocław 1991, s. 137–146
- Rutkowski Henryk, *Początki Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie (1906–1914)*, „*Przegląd Historyczny*” 98, 2007, nr 4, s. 513–536
- Rużyło Pawłowska Jadwiga, *Karol Hoffman*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 566–567
- Rydel Maciej, *Jam dwór Polski*, Gdańsk 1993

- Ryszkiewicz Andrzej, *Juliusz Herman*, w: IPSB, t. 9, 1960–1961, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/juliusz-herman> (6 II 2017)
- Salmond Wendy, *Reviving Folk Art in Russia. The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries, w: Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 81–98
- Samujło Julian, Śnieżko Aleksander, *Juliusz Stefan Kłos*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 70–72.
- Schmager Gustaw, *Wojciech Gerard Kowalski*, w: PSB, t. 14, 1968–1969, s. 547–549
- Sierotwiński Stanisław, *Jan Kleczyński*, w: PSB, t. 12, 1966–1967, s. 567–569
- Sierzchała Piotr, *Kapłani włocławscy jako historycy sztuki i konserwatorzy diecezjalni w XX w.*, „Studia Włocławskie” 15, 2013, s. 191–201
- Siwek Andrzej, *Dwór w Klimontowie. Uwagi o recepcji stylu zakopiańskiego w architekturze rezydencjonalnej*, w: *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, t. 5, Warszawa 2000, s. 251–262
- Skalkowski Adam, *Zygmunt Czartoryski*, w: PSB, t. 4, 1938, s. 304
- Skowron Wanda, *Wystawa „Krajobraz Polski” 1912 – ze szczególnym uwzględnieniem Działu Fotograficznego*, http://khit.pttk.pl/teksty/Wystawa_Krajobraz_Polski-1912_w_skowron.pdf (19 I 2016)
- Skręt Rościsław, *Ewa Łuskińska*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/ewa-luskina> (16 XII 2015)
- Skuratowicz Jan, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991
- Skuratowicz Jan, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981
- Skuratowicz Jan, „Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979, s. 125–143
- Skrukwa Agata, *Oskar Kolberg: 1814–1890*, Poznań 2014
- Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. 1: *Towarzystwa naukowe działające obecnie w Polsce*, red. Leon Łoś, oprac. Barbara Krajewska-Tartakowska, Joanna Grabowska, Joanna Kurjata, wyd. nowe, Warszawa 2004
- Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. 2: *Towarzystwa naukowe i upowszechniające naukę działające w przeszłości na ziemiach polskich*, cz. 1–3, red. Barbara Sordylowa, Wrocław–Warszawa 1990–2001
- Sobol Leszek, *Zarys głównych kierunków działań Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z lat 1888–1905*, „Wiadomości Konserwatorskie” 24, 2008, s. 95–102
- Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009
- Stec Barbara, *Krakowskie miejsca Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 443–440
- Stefański Krzysztof, *Architektura historyzmu na ziemiach polskich*, Łódź 2005
- Stefański Krzysztof, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005
- Stefański Krzysztof, *Jan Sas Zubrzycki (1860–1935)*, w: *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza. Katalog wystawy*, Wrocław 2004, s. 5–15
- Stefański Krzysztof, *Jan Sas Zubrzycki i jego „Teoria łęków odpornych”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 60, 2015, nr 4, s. 53–70
- Stefański Krzysztof, *Polska architektura sakralna. W poszukiwaniu narodowego stylu*, Łódź 2002
- Stinia Maria, *Związki naukowe Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z ośrodkiem krakowskim w XIX i na początku XX wieku*, w: *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk a towarzystwa naukowe na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku*, red. Witold Molik, Alina Hinc, Poznań 2012, s. 25–37

- Stulecie Młodej Polski. *Studia*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995
- Suchmiel Jadwiga, *Łucja Charewiczowa (1897–1943): życie i dzieło*, Częstochowa 2001
- Sudolski Zbigniew, *Adam Krasieński*, w: IPSB, t. 15, 1970, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-krasinski> (6 II 2017)
- Sudolski Zbigniew, *Edward Krasieński*, w: IPSB, t. 15, 1970, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-krasinski> (6 II 2017)
- Supińska-Polit Edyta, *Dom Arts & Crafts. Geneza i idea*, Warszawa 2004
- Sylwetki polskich dydaktyków i nauczycieli biologii*, red. Wiesław Stawiński, Maria Obrębska, Alina Stankiewicz, Ilona Żeber-Dzikowska, Kielce 2014
- Szczerski Andrzej, *Central Europe*, w: *International Arts and Crafts*, red. Karen Livingstone, Linda Parry, London 2005, s. 238–251
- Szczerski Andrzej, *Styl narodowy – Zakopane, Litwa i esperanto*, w: *idem, Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 19–40
- Szczerski Andrzej, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002
- Szklarska-Lohmanowa Alina, *Franciszek Jan Puławski*, w: IPSB, t. 29, 1986, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/franciszek-jan-pulawski> (17 I 2016)
- Sznapiak Adrianna, *Galicja jako kolebka polskiego dyskursu wokół idei sztuki narodowej na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Galicja: niezakończony projekt (performance naukowy)*, red. Jagoda Wierzejska, Danuta Sosnowska, Magdalena Baran-Szołtys, Warszawa 2021 (w druku)
- Sznapiak Adrianna, *Krakowskie Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Kultury i Sztuki przed I wojną światową – próba działalności ponadzaborowej*, „*Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej*” 51, 2016, nr 2, s. 5–29
- Sznapiak Adrianna, *Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r. Realizacja koncepcji sztuki narodowej i jej odbiór społeczny – dyskusje i kontrowersje na łamach prasy*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 4: *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, red. Włodzimierz Mędrzecki, Agata Zawiszewska, Warszawa 2012, s. 425–439
- Sznapiak Adrianna Dominika, *Polacy i polska sztuka na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. Pawilon Galicyjski*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. Agnieszka Kawalec, Waclaw Wierzbieniec, Leonid Zaskilniak, wstęp Jerzy Maternicki, Rzeszów 2011, s. 241–259
- Sznapiak Adrianna, *Próby ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie I wojny w świetle dyskursu wokół narodowej sztuki*, w: *Niedokończona wojna? „Polskość” jako zadanie pokoleniowe*, red. Robert Traba, Warszawa 2020, s. 347–370
- Sznapiak Adrianna, *Rola towarzystw kulturalno-społecznych w kultywowaniu w przeszłości na przykładzie Krakowa i Warszawy – próba porównania*, „*Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych*” 81, 2020, s. 49–72
- Sznapiak Adrianna Dominika, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009
- Sznapiak Adrianna, *Udział warszawiaków i warszawskiego ośrodka w ruchu na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego w okresie I wojny*, w: *Warszawiacy wobec niepodległości. Działania mieszkańców Warszawy na rzecz odradzania się Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1914–1921. Studia historyczne*, red. Michał Zarychta, Warszawa 2020, s. 141–156
- Szromba Zofia, *Bronisław Gustawicz*, w: PSB, t. 9, 1960–1961, s. 174–175
- Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. Wojciech Bałus, Kraków 1991
- Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997

- Sztuka XIX wieku w Polsce: naród – miasto. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979
- Śnieżyńska-Stolot Ewa, Perkowski Rafał, *Po co nam historia idei?*, w: *Spotkania Klubu Historii Idei 1996–2004*, red. Ewa Śnieżyńska-Stolot, Kraków 2005, s. 9–14
- Świszczowski Stefan, *Władysław Ekielski*, w: PSB, t. 6, 1948, s. 221–223
- Taszycki Witold, *Antoni Kalina*, w: PSB, t. 11, 1964–1965, s. 446–448
- Tatarowski Lesław, *Ludowość w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1991
- Tołysz Aldona, *Projekt: muzeum. Koncepcje polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Muzeum a pamięć. Forma, produkcja, miejsce. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 8–9 czerwca 2017 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. Tomasz F. de Rosset, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Aldona Tołysz, Warszawa 2018, s. 46–59
- Tomkiewicz Władysław, *Bronisław Gembarzewski*, w: PSB, t. 7, 1948–1958, s. 372–373
- Tondos Barbara, *O niektórych cechach stylu zakopiańskiego*, w: *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20–22 października 1995*, red. Zbigniew Moździerz, Zakopane 1997, s. 329–340
- Tondos Barbara, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004
- Trzeciakowski Lech, *W dobie rozbiorowej*, w: *Veritate et scientia. Księga pamiątkowa w 125-lecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. Antoni Gąsiorowski, Warszawa–Poznań 1982, s. 10–38
- Turczynowicz Maria, *Oskar Henryk Kolberg*, w: PSB, t. 13, 1967–1968, s. 300–304
- Turkowski Tadeusz, *Adam Czarnocki*, w: PSB, t. 4, 1938, s. 227–229
- Urbańczyk Stanisław, *Franciszek Krčęk*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 258–259
- Urbańczyk Stanisław, *Adam Antoni Kryński*, w: PSB, t. 15, 1970, s. 465–467
- Wäre Ritva, *How Nationalism Was Expressed in Finnish Architecture at the Turn of Last Century, w: Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-off-the-Century Design*, red. Nicola Gordon Bowe, Dublin 1993, s. 169–180
- Wereszycki Henryk, *Julian Klaczko*, w: IPSB, t. 12, 1966–1967, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/julian-klaczko> (8 XI 2016)
- Wierzbicka Bożena, *Franciszek Ksawery Martynowski: 1848–1896. Polihistor, teoretyk restauracji zabytków, krytyk sztuki*, Warszawa 1998
- Wiszniewska Marta, *Pierwszy okres recepcji Ruskina w Polsce*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis” 1971, nr 11, s. 11–18
- Wiszniewska Marta, *Popularity Against the Odds: Ruskin and Zakopane*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. English Studies” 5, 1995, s. 49–57
- Wojnowska Bożena, *Ruskinizm*, „Studia Estetyczne” 13, 1976, s. 259–281
- Wolańska Joanna, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010
- Wolff Larry, *Galicja wynaleziona / Galicia invented*, tłum. Jessica Taylor-Kucia, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2015, nr 4, s. 108–121
- Wolff Larry, *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford 2010
- Wowczak Jerzy, *Jan Sas Zubrzycki: architekt, historyk i teoretyk architektury*, Kraków 2017
- Wroński Józef Szymon, *Krakowski konkurs architektoniczny na projekt kościoła dla Limanowej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX wieku*, red. Wojciech Bałus, Kraków 1991, s. 137–160
- Wroński Józef Szymon, *Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 263–279
- Wysocka Barbara, *Jan Koźmian*, w: IPSB, t. 15, 1970, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-kozmean> (28 VII 2021)

- Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007
- Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. Piotr Kosiewski, Jarosław Krawczyk, Warszawa 2012
- Zdrada Jerzy, *Aleksander Lisiewicz*, w: IPSB, t. 17, 1972, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/aleksander-lisiewicz> (7 I 2016)
- Zdrada Jerzy, *Leon Jan Piniński*, w: IPSB, t. 26, 1981, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/leon-jan-pininski> (17 XII 2015)
- Zdrada Jerzy, *Roger Łubieński*, w: IPSB, t. 18, 1973, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/roger-lubienski#> (17 I 2016)
- Zembrzuski Ludwik, *Ludwik Anders*, w: PSB, t. 1, 1935, s. 94
- Ziejka Franciszek, *Ocalić dla potomnych narodowe pamiątki... O społecznym ruchu odnowy zabytków w Krakowie w XIX wieku*, „Budownictwo. Czasopismo Techniczne” 106, 2009, nr 9, s. 369–380
- Zieliński Józef, *Marylski-Łuszczewski Antoni Eustachy*, w: PSB, t. 20, 1975, s. 109–110
- Zima Iwona, *Aleksander Czołowski 1865–1944: luminarz lwowskiej kultury*, Gdynia 2011
- Złat Mieczysław, *Marian Morełowski*, w: PSB, t. 21, 1976, s. 767–768
- Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku*, t. 1, red. Jerzy Maternicki, Leonid Zaskilniak, t. 2, red. Jerzy Maternicki, Paweł Sierżęga, Leonid Zaskilniak, Rzeszów 2007, 2014

“To surround one’s own nation with beauty...”

Discussion on the idea of national culture and art in the Polish lands at the turn of the nineteenth and the twentieth century against the background of European trends

Abstract

The aim of the present book is to present the idea (various conceptualisations) of national art and culture in the Polish lands, reconstruct the public debate surrounding the issue, and analyse the social perception of the phenomenon by presenting the activities of cultural and social associations relevant to the discourse in question. The author outlines the European background of the debate, describing the Arts and Crafts Movement in England and its interpretations in other European countries looking for their own, national artistic means of expression in the midst of popularity of National Romanticism (e.g. Germany, Austria, Hungary, Russia, Finland, Scandinavian countries).

In the Polish lands, similarly to other European countries, the initial search for the foundations for national revival of art focused on the past. The shock caused by the Partitions and loss of independence made Poles particularly inclined to fix their attention on the foregone eras. Under such circumstances, protecting Polish monuments and national heritage became of utmost importance. However, before any specific steps could be taken to this effect, it was necessary to develop the disciplines of humanities which apply scientific methods to study the past, such as history, archaeology, art history, protection and conservation of monuments, or ethnography. The ensuing press debate and the early formulations of the national style relied most heavily on research into the Polish Middle Ages carried out by Kraków-based scholars, especially on the findings of Józef Łepkowski and Władysław Łuszczkiewicz. Both researchers pointed out native elements present in medieval architecture and monuments, suggesting that Poland had developed its own version of the general European style. This uniquely Polish variant of the Gothic style came to be described as Vistula-Baltic Gothic. The works published by the Kraków art historians inspired Warsaw-based architecture and art critics to initiate a broad debate on the subject in the press. Some critics argued that a new national style should be developed precisely on the foundation of this native version of the Gothic style, claiming that it would serve as a remedy for the corruption of contemporary architecture and crafts. This view was expounded, for instance, by Karol Matuszewski on the pages of *Biblioteka Warszawska*. Of slightly different opinion was Franciszek Ksawery Martynowski, who – despite himself being a great enthusiast of the Middle Ages – was rather critical in his approach to the Vistula-Baltic style, denouncing its reliance on alien influences. However,

Martynowski tempered his critique after the announcement of a contest for the design of the Church of St. Florian in Warsaw in 1886. According to the guidelines, the church was to be designed in the Vistula-Baltic style. The winning submission, authored by architect Józef Pius Dziekoński, came to be considered the essence of Polish national style for many years and ushered in the era of domination of Vistula-Baltic Gothic in the religious architecture of the Polish Kingdom.

In Galicia, however, the Vistula-Baltic style was criticised for its supposed ties to the architecture of the Teutonic Order. Proposed alternatives included transitional style (for instance the Church of St. Elizabeth in Lviv designed by T. Talowski) or Vistula Gothic (the Church of St. Joseph in Kraków's Podgórze district, designed by J.S. Zubrzycki), both inspired by the traditions of medieval architecture in Lesser Poland. What followed were proposals to base the national style on the monuments of Polish Renaissance, an idea which owed much of its popularity to the work of architect and conservator Sławomir Odrzywolski. It is also worth mentioning the bold project conceived by Stanisław Wyspański and Władysław Ekielski, consisting in the plan to develop and reconstruct the Wawel Hill with designs inspired by Polish Renaissance. Weary of the predominance of historical forms in architecture, some architects started to look for new means of expression, with the idea of "homeliness" gaining more and more traction. Though difficult to define, the term broadly referred to the attempts to create a national style which would draw not only from the monuments of the past but also from native and folk traditions. A good example of the trend were the designs of architect Zdzisław Mączyński.

The author devotes a portion of the book to the discussion of theoretical formulations of the national style developed by Jan Sas Zubrzycki and Stefan Szyller. The former, a popular Galician designer, authored a series of scholarly and rather abstruse theoretical treatises. In these works, he sought to prove the existence of a unique Polish style in the Middle Ages and the Renaissance, basing his claims on detailed analysis of architectural elements and drawing far-reaching conclusions. The latter architect, associated with the Warsaw milieu (he designed, among others, the edifice of the Warsaw University of Technology and the Poniatowski Bridge) held a more reserved position, emphasising that the Polish style in eras past had both unique elements and features common for entire Europe. He also argued for the need to develop a coherent conceptual framework which in the future would allow to create truly national architecture. The author of the present publication also mentions the attempts to dominate the public space with architecture overtly referring to the national styles of the partitioning powers. Such activities were noticeable both in the Kingdom of Poland and Western Krai as well as the Grand Duchy of Posen. Under these circumstances, the efforts to design buildings in the Polish style were a gesture of defiance against the partitioner and a display of patriotism.

Another trend in the search for a national style drew from the sources of traditional folk culture. It was also influenced by the development of folk studies and ethnographic research, carried out both by scientists and by amateur enthusiasts of folklore. The first cohesive conceptual framework of this trend was developed by Stanisław Witkiewicz himself. While staying in Zakopane, he became fascinated with Goral culture and art and used it as a springboard for developing his concept of Zakopane style. According to Witkiewicz and his acolytes, Podhale architecture had retained elements of the Old Polish style which once predominated in all Polish lands. The design of highlander cottages was therefore to serve as the foundation for the revival of national architecture. The Zakopane style created by Witkiewicz was later promulgated by his supporters in animated press debates. In the height of its popularity, it dominated in almost all fields of applied arts, and owning items designed in the Zakopane style was not only a mark of a fashionable taste but also a patriotic

manifestation. The creator of the style was flooded with letters sent from all partitions, asking him to design houses or furniture. However, the Zakopane style started to fall into obscurity with the death of Witkiewicz. The place of the highlander cottage in the public consciousness was soon taken over by a new architectural ideal – the Polish manor house.

The discussion on the national character of the manor house brewed for the entirety of the 19th century. Nonetheless, it only gained momentum following the publication of the brochure *O stylu krajowym w budownictwie naszym (On the Domestic Style in Our Architecture)* by Zygmunt Czartoryski, released in print in Poznań in 1896. The idea of manorial style flourished thanks to the activities of the Society for Polish Applied Arts (est. 1901), whose main goal was to revive decorative arts and artisanal handicraft on the basis of folk art. The manorial style was able to develop largely thanks to the architectural contests organised by the society. The 1908 edition, concerning the design of the manor house in Opinogóra, came to be a watershed moment in the history of the trend.

The author briefly discusses the issue of the influence of the Polish discourse surrounding national cultural property on similar efforts taken concomitantly by other ethnic groups in the Polish lands. She uses the example of multi-cultural Lviv to discuss a *sui generis* dialogue taking place in the urban space, which included buildings referring to the Polish national style, Hutsul Secession (considered the Ukrainian national style) or the Jewish style which was developing at the time.

Another issue tackled in the present book are the press debates concerning national culture and art. They are exemplified by the animated discussion surrounding the 1900 Paris Exposition and the presentation of the Galician Pavilion, which officially formed part of the Austrian display but was commonly seen as representing Poland.

A separate section in the publication is devoted to the activities of Polish cultural and social associations in all partitions and the connections between their initiatives and the debate on the idea of national art and culture. Particular attention is paid to Galicia, as its political situation was most favourable for engaging in cultural and social undertakings. In this respect, Kraków was a true phenomenon in and of itself. At the turn of the 20th century, it became an important artistic and scientific centre, the spiritual capital of the Polish lands torn apart by the Partitions. From among the plethora of Kraków-based associations, the author selects and takes a closer look at the following: Association for the Embellishment of Kraków and Its Environs, Association of Enthusiasts of Kraków's History and Monuments, Association for the Protection of Polish Arts and Cultural Monuments. The author also mentions some examples of similar societies from Lviv, which generally played a less prominent role in regard to the main focus of the present book and usually modelled their organisational structure and activities on their Kraków counterparts. Some of the more prominent associations from Lviv were: A. Mickiewicz Literary Society, Historical Society, Ethnological Society, Association of Enthusiasts of the Past of Lviv, Association for the Protection of Arts and Cultural Monuments.

The activity of cultural and social associations in the Prussian Partition was largely dependent on the current political situation and greater or lesser severity of repressions against Poles imposed by the authorities. Even though it was possible to legally establish such organisations, any initiatives aimed at the protection and promotion of Polish culture and art were frowned upon by the partitioning power. The most successful association engaged in such activities was the Poznań Society of Friends of Learning.

The restrictive legislation of the Russian Partition made it practically impossible to legally register any Polish organisations. This state of affairs only changed after the 1905 Revolution. The political upheaval brought with itself a massive outburst of socially oriented activities and produced a deluge of all sorts of organisations in every field of social life. The author

takes a closer look at three Warsaw-based associations connected with each other both by their scope of activities and through common founders and members, namely: Association of Enthusiasts of History, Polish Tourist Association, and Association for the Care of the Monuments of the Past. The book also mentions two other examples of Warsaw societies which did not achieve a similar level of success.

The first part of the Epilogue concluding the book is devoted to the activity of the above-mentioned social and cultural associations during World War I. Many Polish historical monuments were destroyed in warfare. However, the period also marked peak development of the social movement for the protection of cultural heritage. The associations listed above were actively involved in the campaign to rescue and take inventory of Polish monuments, including the items transported deep into the Russian Empire. The book ends with a chapter in which the author relates the story of the Polish Pavilion at the 1925 Paris Exhibition, its social reception, and debates and controversies which surrounded it in the press. The success of the Polish display in the French capital may be interpreted as a symbolic conclusion to the overall discussion on the concept of national culture and art.

Translated by Natalia Kłopotek

Indeks osobowy

- Adamiecki Wiktor 386
Aksakow Siergiej T. 55
Albinowski Juliusz 344
Aleksander III Romanow, car Rosji 130
Aleksandrowicz Alina 17, 67
Alofsin Anthony 14
Anczyc Waław 262
Anders Ludwik 386
Andracki F. 171
Antoniewicz Jan Bożoz 213
Antoniewicz Włodzimierz 364
Armon Witold 386
Attyła, wódz Hunów 53
Awin Józef 212
Axentowicz Teodor 257, 258, 261, 262, 268, 270, 274, 288
Aywas Franciszek 269
- Badecki Karol 344
Badeni Kazimierz 260
Balzer Oswald 323
Bałus Wojciech 18, 97
Banaszkiewicz Mikołaj 203
Baran-Szołtys Magdalena 201
Baraniecki Adrian 61, 244
Barberowski Jakób 262
Baum Kamil 156
Bąbiak Grzegorz Paweł 27, 240, 242
Bąk-Koczarska Celina 70
Bąkowski Klemens 281
Bednarz Doiczmanowa Ewelina 27, 241
Bełza Władysław 311
Berg Fiodor F. 132
Berman Patricia G. 58
Berwiński Ryszard 138
Biegeleisen Henryk 330
Bielecki Ludwik 171
Bieńkowski Piotr 288
- Bieńkowski Wiesław* 25, 278, 281, 283, 284, 322, 323, 327, 363, 372
Biernacka Róża 434
Biriulow Jurij 22, 210
Blakesley Rosalind P. 16, 42, 50, 52, 53, 55, 57, 58
Blomborgowa Maria Magdalena 25, 305
Błachowska Katarzyna 323
Błesznowski Bartłomiej 14
Błotnicki Tadeusz 274
Bochnak Adam 70, 256, 268, 289
Bodniak Stanisław 350
Bogusławski Jan 160
Bohdanova Julia 22, 211
Bojarska Irena 61
Bolesław I Chrobry, król Polski 67
Bona Sforza d'Aragona, królowa Polski i wielka księżna litewska 74
Bonner 223
Borowiak Stanisław 354
Borowy Waław 363
Bořutová Dana 151
Bouvard Joseph Antoine 223
Bowe Nicola Gordon 16, 49
Brandt Józef 78
Braniccy 293
Brix Emil 53
Bronicki Mikołaj 288
Broniewski Kazimierz 375, 379, 384
Broński Krzysztof 250
Bruchnalski Kazimierz 330
Bruchnalski Wilhelm 315
Brydzyński Antoni 164
Brzega Wojciech 37, 152, 153, 177, 229
Brzezicki Mikołaj 301
Brzozowski Stanisław M. 105, 303, 372
Bukowski Jan 192
Burges Wiliam 45
Buszczyński Konstanty 165

- Cabaj Jarosław* 247
 Cegielski Hipolit 350
 Cercha Stanisław 288
 Chałubiński Tytus 230
 Chamberlain John Henry 48
 Chamiec Ksawery Jaksa- 363, 364
 Charewiczowa Łucja 336, 337, 339, 340
 Chełmoński Józef 78
 Chlebowski Antoni 134
 Chlebowski Bronisław 363
Chmielewska Agnieszka 417, 436, 437
 Chodowiecki Daniel Mikołaj 82
Chodubski Andrzej 304
 Chołoniewski Antoni 151
 Chomicz Bolesław 37, 402
 Chotkewycz Hnat 210
 Chrzanowscy 294
 Chrzanowska Ksawera 295
 Chrzanowska Wanda 295
 Chrzanowski Bernard 372
 Chrzanowski Bronisław 295
 Chrzanowski Jan 288, 289, 293, 295, 296, 299–301
Ciara Stefan 323
 Cichocki Edward 90, 93
 Cieszkowski Zygmunt 254
Clegg Elizabeth 16, 42, 53
Crowley David 20, 141, 151, 161
 Cycleron 396
Czabanowska-Wróbel Anna 101
 Czajkowski Józef 192, 420–422, 427, 428, 431, 436, 437
 Czapski Józef Maria Franciszek 425
 Czarniecki Stefan 67
 Czarnowski Stanisław 268
 Czartoryscy 17, 67, 293
 Czartoryska Izabela 67, 68
 Czartoryska Zofia Klementyna Maria z Lubomirskich 179
 Czartoryski Zygmunt Konstanty Ksawery 35, 177–190, 359, 394
 Czerwiński Kazimierz 370
 Czołowski Aleksander 26, 335, 336, 340, 342

Dabrowski Patrice M. 203, 210, 245
Danowski Andrzej 385
Daranowska-Lukaszewska Joanna 126
 Dearle John Henry 47
 Dehio Georg 24, 66, 67

 Dembowska Maria 142, 143, 153
 Dembowski Bronisław 142, 143
 Demetrykiewicz Włodzimierz 288
 De Morgan Wiliam Friend 48
Dettloff Paweł 381, 382
 Dębski Henryk 269
 Dłuski Kazimierz 176
 Dłużewski Stanisław 160
Dobrzeński Tadeusz 70, 71, 88
 Dołęga Chodakowski Zorian (właśc. Adam Czarnocki) 138
 Domagalski J. 159
Dopart Bogusław 20, 138
Drexlerowa Anna M. 23, 218, 219, 417, 418
Drozdowski Marian Marek 26, 362
 Drucka-Lubecka Maria z d. Scipio del Campo 188
 Drucki-Lubecki Franciszek Ksawery 188
Dubacki Leonard 370
 Durczykiewicz Leonard 188
Dużyk Józef 86
Dybiec Julian 240
 Dynowski Henryk 159
 Działyńscy 348
 Działyński Adam Tytus 350
 Dzieduszyccy 293
 Dzieduszycki Michał 288, 289
 Dzieduszycki Włodzimierz 203
 Dzieduszycki Wojciech 114
 Dziedzicki Adam Józef 163
 Dziekoński Józef Pius 92, 93, 105, 135, 379, 382
Dzierwa Katarzyna 383
 Dzierzbicki Stanisław 37, 402

 Ekielski Władysław 18, 32, 37, 98–102, 111, 118–120, 172–174, 232, 233, 257, 263, 403, 404
 Eljasz-Radzikowski Stanisław 151, 157, 167, 233, 332, 333
 Eljasz-Radzikowski Walery 233, 245, 288
Epsztejn Tadeusz 19, 20, 41, 163, 288, 302, 363
 Ernest Ludwik, wielki książę Hesji 52
Estreicher Karol 144
 Estreicher Stanisław 279

 Falck Jeremiasz 82
 Fałat Julian 235
 Fedorowicz Władysław 330

- Finkel Ludwik 323, 326
Fiolek Krzysztof 12
 Fischer Adam 334
Fita Stanisław 25, 310, 311, 313, 317–319
 Franciszek Ferdynand Habsburg, arcyksiążę 307
 Franciszek Józef I, cesarz Austrii, król Węgier, Czech i Chorwacji 281
 Franke Jan Nepomucen 225
 Franko Iwan 326, 327, 330, 331
 Fredro Aleksander 290
Frycz Jerzy 24, 287
 Frycz Karol 192
- Gach Piotr Paweł* 131
Gaczoł Andrzej 413
Gajek Józef 334
 Galeth Józef 229
 Gallen-Kallela Akseli (właśc. Gallén Axel) 56, 57
Galos Adam 25, 86, 322, 324, 325, 350
 Gartman Wiktor A. 55, 151
Garztecki Juliusz 25, 299
Gąsiorowski Antoni 26, 350
Geller Katalin 53
 Gembarzewski Bronisław 400
 German Ludomił 319
 Gerson Wojciech 138, 375, 386
 Gesellius Herman 57
Getka-Kenig Mikołaj 14
Gieysztor Aleksander 361, 363
Glendinning Miles 24, 65
 Gloger Zygmunt 370, 379
Gładysz Mieczysław 34, 60, 142, 156–158, 225
Głębocka Hałyna 212
 Gnatowski Zygmunt 145, 153, 156, 165
 Goethe Johann Wolfgang von 66
 Gogol Mikołaj W. 55
 Goliński Stanisław 258, 268–271, 274, 275
 Gorgolewski Zygmunt 351
 Goszczyński Seweryn 138
Górska Hanna 18, 97
 Górski Karol 268, 269
 Górski Konstanty 288
Górski Ryszard 139
 Górzynski Władysław 296–299, 303
Grabowska Joanna 323
 Grabski Władysław 374
Grajewski Grzegorz 18, 99
- Greim Michał 25, 299, 300
Grekowicz-Hausnerowa Michalina 327
Grońska Maria 237
Grot Zdzisław 349–351
 Grottger Artur 78
Grygiel Tomasz 21, 175
 Gubrynowicz Bronisław 319
 Gustawicz Bronisław 202
- Habsburgowie 201, 202, 216
 Hahn Wiktor 319
 Hansen Frida 58
 Hawranek Marian 149
 Heilpern Maksymilian 370
 Hendel Zygmunt 279, 284, 293
Hennel Roman 34, 142, 143
 Herman Juliusz 375
Hinc Alina 26, 354
 Hoffman Karol 370
 Hoffmann Josef 52
 Hollyer Frederick 43
Horodyska Halina 330
Huml Irena 22, 191, 194, 417
 Huss Józef 93
 Huszka József 53
Hutnikiewicz Artur 312
 Hutten-Czapska Eleonora 387
 Hutten-Czapski Jan 387
 Hutten-Czapski Leonard 387
- Idzikowski Leon 165
 Idźkowski Adam 75
 Iwanicki Karol 166
 Iwaszkiewicz Jarosław 433, 435
- Jabłczyński Feliks 365
 Jabłonowski Aleksander Walerian 363, 366
Jabłońska Teresa 21, 141
 Jagiellonowie 92, 121, 130, 393
Jagiello Michał 34, 37, 152, 156
 Jagmin Stanisław 288
Jakóbczyk Witold 357
Jamski Piotr 27, 250, 398
 Janikowski Leopold 386
Janion Maria 17, 64, 65
 Janowski Aleksander 368, 370
Janowski Maciej 9, 41
 Jarocki Stanisław 300
Jaroszewicz Aleksander 132

- Jaroszewski Tadeusz S.* 76, 111, 178, 179
Jaroszyński Bolesław 170, 171
Jasiński Feliks 288
Jasiński Janusz 350
Jasnowski A. 300
Jastrzębowski Wojciech 420, 423, 427, 429
Jaworski Franciszek 340
Jaworski Wojciech 27
Jedlicki Jerzy 19, 138
Jedlińska Eleonora 23, 216, 218, 221, 222
Jędrzejczyk Konrad Jacek 26, 369, 371–373
John Aleksander 384
Julkowska Violetta 321
Jurkovič Dušan 151
Jurkowski Sylwester 389
- Kaczmarek Hieronim* 36, 353
Kaczmarek Jarmila 36, 353
Kalina Antoni 326, 329–333
Kalinowski Zdzisław 37, 405–407
Kallenbach Józef 318–320, 333, 334
Kamiński Antoni 168
Kamiński Aleksander 386
Karłowicz Jan 378
Karwosiecka Zofia z d. Hutten-Czapska 387
Karwosiecki Henryk 387
Karwosiecki Zdzisław 387
Kasperowicz Ryszard 24, 67
Kawalec Agnieszka 216, 418
Kazimierz III Wielki, król Polski 67, 74
Keserü Katalin 53
Kętrzyński Stanisław 363, 364
Kętrzyński Wojciech 323, 363
Kieniewicz Stefan 349
Kieszkowski Jerzy 288
Kitowicz Jędrzej 178
Klaczko Julian (właśc. Jehuda Lejb) 79, 115, 116, 139
Kleczyński Jan 430, 431
Klein A. inż. 166, 167
Klein Franciszek 36, 37, 250, 263, 289, 290, 307
Kleniewska Maria 162
Klimt Gustav 52
Kluczevska-Wójcik Agnieszka 243, 244
Kłobucki Jan 386
Kłodnicki Zygmunt 25, 330
Kłos Juliusz 37, 403–407
Kłoskowska Antonina 9
- Knot Antoni* 321, 337
Kochanowski Jan 85
Kochanowski Jan Karol 361, 364
Kolberg Oskar 138–140, 331, 370, 393
Kolbuszowski Edmund 327, 330
Komar Żanna 22, 23, 211, 212
Komorowska Teresa 370
Konarski Stanisław 330, 368, 419
Kondracki Tadeusz 25, 321, 325, 326, 364
Konopczyński Władysław 364
Konstantynów Dariusz 10, 19, 63, 130
Kopczyński Bronisław 38, 249
Kopera Feliks 257, 288
Körösfői-Kriesch Aladár 54
Korycińska Ludwika z d. Zalewska 388
Koryciński Henryk 388
Koryciński Józef 388
Korzeniowski Józef 210
Korzeniowski Mariusz 28, 411
Korzon Tadeusz 364–367, 375, 379, 384
Kosiewski Piotr 24, 66
Kossak Wojciech 204, 235, 262
Kostanecki Kazimierz 288, 289
Kostrzyńska-Miłosz A. 15
Kováts Edgar 153, 156, 157, 173, 174, 198, 216, 224–228, 231–234, 236
Kowalski Gerard (Wojciech) 119, 398, 399, 402, 403
Koziarz Zbigniew 268
Koźmian Jan 351
Kós Károly 151
Krajewska Maria 378
Krajewska-Tartakowska Barbara 323
Krakowski Piotr 16, 141
Kramarz Henryka 25, 335
Kraśniński Adam Zygmunt 364, 375, 376, 379
Kraśniński Edward 375, 376, 384
Kraśniński Róża z Potockich 375
Kraśniński Wacław Wincenty 375
Kraśniński Zygmunt 320, 375
Krasnowolski Bogusław 101
Kraszewski Józef Ignacy 139, 140, 242, 245, 301, 319
Kraszewski Krzysztof 301
Kraushar Aleksander 364, 366, 375, 379
Krawczyk Jarosław 24, 66
Krčęk Franciszek 327
Kremer Józef 86

- Król Marcin* 14
 Kryński Adam Antoni 334
 Krzyżanowski Stanisław 119, 278–281, 283
 Kubala Ludwik 335–337
Kuczyński Stefan K. 25, 321
Kujawski Witold 296
 Kulwiec Kazimierz 368, 370
Kumaniecki Kazimierz 250
 Kuna Henryk 420, 423, 424, 429
 Kunzek Henryk 258, 268, 269, 275, 427–429
Kurjata Joanna 323
 Kwiatkowski Saturnin 323
- Landau Zbigniew* 378
Laskownicka Jolanta 111
 Lasocki Waław 377, 378
 Laszczka Konstanty 257, 258
Lauterbach Alfred 37, 401, 408
Lechicki Czesław 340
 Lechner Ödön 54
 Lemcke Karl von 87
 Lenartowicz Teofil 138, 330
 Lenin Włodzimierz 435
Lepiarczyk Józef 284
 Lepszy Leonard Jan Józef 256, 257, 279
Leśniakowska Marta 21, 177, 178, 189, 190
Lewicka-Morawska Anna 16
Lewicki Jakub 23, 203, 211
 Lewiński (Łewynski) Iwan (Jan) 210–212, 216
 Libelt Karol 86
Librowski Stanisław 296
 Liebekowa Z. 236
 Lindgren Armas 57
 Lisiewicz Aleksander 336
 Liske (Franciszek) Ksawery 320, 321, 323, 325, 336
Livingstone Karen 16
 Lönnrot Elias 56
Lovejoy Arthur O. 13, 14
Luba Iwona 417, 437
 Lubomirski Aleksander Ignacy 99
- Łepkowski Józef 31, 70, 84
Łoś Leon 323
Łoza Stanisław 302, 411
 Łoziński Władysław 337
 Łubieński Roger 366
Łupienko Aleksander 14, 69, 74
 Łuskińska Ewa 36, 263, 264, 269, 271, 272
- Łuszczkiewicz Władysław 31, 69–74, 78, 83, 84, 86, 88, 93, 94, 278, 279, 281, 285
- Mackintosh Charles Rennie 48
Majda Jan 21, 61, 141, 142, 157–159, 161, 165, 169
Majdowski Andrzej 18, 69, 70, 74, 92, 93
 Majer Józef 321
 Majewski Erazm 378, 379
 Makarewicz Janina Bolesława 270, 271, 274
 Makarewicz Juliusz 270
 Malczewski Jacek 222, 235, 433
 Malecki Stanisław 167
 Mamontow Sawwa I. 55
 Mamontowa Jelizawieta 55, 56
Manikowska Ewa 27, 41, 243, 250, 382, 383, 398, 409, 411–414
 Mannerheim-Sparre Ewa 56, 57
 Marciniowska Klementyna Cecylia z d. Tworckiewicz 388
 Marciniowski Józef Napoleon 388
 Marciniowski Stanisław 388
 Marconi Henryk 111
 Marconi Władysław 111, 379, 386
 Marks Karol 378
 Martynowski Franciszek Ksawery 18, 32, 74, 78–92
 Marylski Antoni 436
Maślanka Julian 138
 Matejko Jan 11, 78, 204, 210, 235, 255
Maternicki Jerzy 25, 216, 321, 364, 418
 Matlakowski Władysław 167, 168
 Matuszewski Ignacy 168
 Matuszewski Karol 18, 31, 32, 74–78, 80, 83, 86, 90
Matyjas Remigiusz 26, 374
 Mazurek Franciszek ks. 162
 Mazurkiewiczowa Wanda 162
 Mączyński Zdzisław 33, 105–111
 Mączyński Franciszek 158, 171, 213, 262
 Mehoffer Józef 192, 213, 234, 235, 257, 262, 288, 420, 433, 434, 436
 Meissnerowa Natalia 161
Mędrzecki Włodzimierz 417
 Mężyńska H. 170
 Miączyński Witold 288
Michalski Sergiusz 23, 417
 Michałowski Stanisław 134
Micińska Anna 34, 37, 152, 156

- Micińska Małgorzata* 241
 Mickiewicz Adam 65, 125, 223, 303, 310–313, 315, 316, 318, 327, 331, 393
 Mickiewicz Władysław 303
Midura Franciszek 24, 287, 348, 349, 352, 355, 358, 369, 371, 373, 376, 379, 381–383
 Mieczkowski Jan 143
 Mielżyński Seweryn 351
 Mieroszowski Sobiesław 262
 Mikołaj II Romanow, car Rosji 130, 132
 Mikorski Franc 389
 Miller Antoni 223
 Minakowski Marek Jerzy 387, 388
Mitkowski Józef 278
 Modrzejewska Helena 260, 261
 Mokłowski Kazimierz Julian 175, 211
 Molier (Jean Baptiste Poquelin) 290
Molik Witold 26, 354
 Moniuszko Stanisław 11, 223
 Moraczewski Jędrzej (historyk) 349, 351
 Moraczewski Jędrzej (polityk) 374
 Morełowski, urzędnik sądowy 301
 Morełowski Marian 411–413
 Morgulec Ignacy 165, 166
 Morris William 43, 45–47, 60, 61, 150, 158, 200
 Moser Koloman 51, 52
Mossakowski Stanisław 10
Moździerz Zbigniew 20, 21, 141, 151
Mroczkowska Anna 368
Mrozek Józef A. 16, 43, 59
 Muczkowski Józef Jakub 268, 275, 281
 Muklanowicz Bronisław 90
 Munthe Gerhard 58
 Munthe Holm Hansen 152
 Munz Marek 96
 Murawjow Michaił N. 132
Muszkowski Jan 330
 Muthesius Hermann 52, 191
Muthesius Stefan 49
 Mycielski Jerzy 288–290, 293, 294, 297, 298, 302–305, 307, 308, 398

 Nagy Sándor 54
 Nalborczyk Jan Julian 229
 Nieczuja-Ziemiecki Teodor 241, 242
 Niemiec Jan 330
 Norwid Cyprian 59, 60, 138, 150
 Noskowski Witold 257

 Nowacki Julian 384
 Nowacki Mieczysław 384
Nowak Andrzej 20, 41, 138, 203

 Obmiński Tadeusz 211
Obrębska Maria 371
 Obrochta Bartłomiej 433
 Odrzywolski Sławomir 18, 32, 97–99, 101, 103, 105, 120
 Olbrich Joseph Maria 50, 52
Olejniki Karol 323
Olszaniecka Maria 34, 156
Olszewski Andrzej K. 17, 22, 23, 69, 89, 125, 141, 178, 199, 218, 219, 417, 418
 Olszewski Marian Kazimierz 29, 236, 237
Omilanowska Małgorzata 10, 17, 18, 20, 21, 63, 103, 125, 126, 151, 152, 169
 Onyszkiewicz Józef 288, 300
 Orlean Henryk 212
 Orłowicz Mieczysław 245, 372
Ostrowska Teresa 377
Ostrowska-Kęblowska Zofia 19, 135

 Pagaczewski Julian 288
 Papée Fryderyk 323
Parry Linda 16
Pasieczny Robert 10, 63
Paszkievicz Piotr 10, 19, 63, 130–133, 135
 Pawlikowscy 147, 335
 Pawlikowski Jan Gwalbert 147, 169, 234, 275
Pawłowski Krzysztof 250, 287
 Pełka ps. 230
Perkowski Rafał 13, 14
 Piastowie 92
 Piech Józef W. 164
 Piekosiński Franciszek 279
 Pienkowski Bolesław 388
 Pietrow Iwan N. ps. Ropet 55
 Pilat Roman 312, 313, 315, 323
 Pini Tadeusz 318
 Piniński Leon Jan 269, 271
 Piotr I Wielki, car Rosji 54
Pisulińska Joanna 321, 323
 Plater-Zyberk Stefan 190
 Podczaszyński Bolesław Paweł 178
Podraza-Kwiatkowska Maria 105
 Pogodin Michaił P. 55
 Pol Wincenty 138, 370
 Polak Józef 161

- Polenowa Jelena D. 55
 Popiel Antoni 314
 Potkański Karol 192
 Potoccy 293
 Potocka Anna z Działyńskich 159, 333
 Potocki Andrzej Kazimierz 262
 Potocki Antoni 426
 Potocki Artur Władysław 260, 262
 Potworowski Gustaw 348
 Powichrowski Włodzimierz 376
Pranke Beata 140
 Prochaska Antoni 323, 342
 Przesmycki Zenon (Miriam) 59
 Przeworski Juliusz 260
 Przedziecki Rajnold 384
 Przybylski Stanisław 389
Przybysławski Artur 14
 Przybyszewski Stanisław 263
 Przywieczerski Piotr 388
Pszczółkowski Michał 211
Puchejda Adam 14
Puchta Wojciech 22, 203, 209
 Puget Ludwik 259
 Pugin Augustus Welby Northmore 44
 Puławski Franciszek Jan 364
Purchla Jacek 16, 22, 141, 151, 210, 249
- Raczkowski Michał* 302, 363
 Raczynski Roger Maurycy 350
 Rafael Santi 237
 Ramułt Stefan 330
 Rapaport Arnold 260
 Raszka Jan 274
 Rawicz Jan 425
 Rey Mikołaj Stanisław Karol 159
 Reymont Władysław 192
 Riegl Alois 24, 66, 67
Rogoyska Maria 23, 417, 437
 Roj-Rytardowa (Roj-Kozłowska) Helena 433
Rolle Karol 299
 Romanowowie 408
Romek Zbigniew 335
 Romer Eugeniusz 372
 Rosen Jan Jakub 215
Rosset Tomasz F. de 27, 241
Rottermund Andrzej 111
Rożek Michał 97, 259
Róg Rafał 288
 Rulikowski Mieczysław 288, 289, 384
- Ruskin John 16, 17, 42, 43, 48, 54, 59–61, 66,
 115, 150, 151, 158, 200
Ruszczuk Grażyna 175
Rutkowski Henryk 26, 360, 361, 363, 364,
 366
 Rutowski Tadeusz 25, 26, 237, 335, 336, 340,
 342
Rużyło Pawłowska Jadwiga 370
 Rybicki Stanisław 303
 Rybowski Mikołaj 327
 Rydel Lucjan 262, 403, 419
Rydel Maciej 178
 Rydygier Ludwik 160
Ryszkiewicz Andrzej 375
 Ryś Jan 146, 149, 155
- Saarinen Eliel 57
Salmond Wendy 55
 Samlicki Marcin 433, 434
Samujło Julian 403
 Sapieha Lew 67
 Sapiehowie 293
 Schild Erich 220
Schmager Gustaw 119
 Schübeler Julian 243
 Semkowicz Aleksander 321
 Seweryn Tadeusz 422, 423, 435
 Siemiradzki Henryk 242
 Sienkiewicz Henryk 11, 151, 192, 335
 Sienkiewiczówna Jadwiga 150, 151
 Sienny Marek ps., zob. Czapski Józef Maria
 Franciszek
 Sierakowski Adam 304
Sierotwiński Stanisław 430
 Sierow Walentin A. 55
Sierzchała Piotr 297
Sierzęga Paweł 25
Silska Patrycja 36, 353
 Sitte Camillo 250
Siwek Andrzej 163
Skałkowski Adam 179
 Skotnicki Jan 38, 419
Skowron Wanda 26, 373
 Skórski Kazimierz 214
Skręt Rościślaw 263
Skrukwa Agata 139
Skuratowicz Jan 19, 22, 136, 178, 187
 Sławski Roger 187, 188
 Słowacki Juliusz 246, 314, 318, 319

- Smolka Franciszek 274
Snyder Timothy 14
Sobol Leszek 25, 251
 Sokołowski Marian 29, 69, 73, 93, 119, 226, 227, 279, 287, 289, 299
Sordylowa Barbara 23, 251
Sosnowska Danuta 201
Sosnowska Joanna M. 23, 417
 Soubise-Bisier Gustaw 384
 Sparre Ludwik 56, 57
 Stachiewicz Piotr 235
 Stachowicz Michał 285
 Stanisławski Jan 288, 433
Stankiewicz Alina 371
Starzyński Juliusz 23, 417
Stawiński Wiesław 371
Stec Barbara 102
 Stecki Jan 162, 163
 Stefan Batory, król Polski 67
 Stefańska Zofia 384
Stefański Krzysztof 18, 69, 71, 90, 92–95, 97, 103, 105, 109, 113–115, 120, 135, 137
 Sternschuss Adolf 285, 288
 Sterpińska Antonina 170
Stinia Maria 354
 Stryjeńska Zofia 191, 420, 425, 426, 429, 435, 436
 Stryjeński Tadeusz 99, 111
 Strzałecki Antoni 384
 Strzelecki Adolf 330
 Styka Jan 204, 260, 284
Suchmiel Jadwiga 336
Sudolski Zbigniew 376
Supińska-Polit Edyta 16, 49
Szczerski Andrzej 16, 21, 42, 53, 54, 59, 61, 150, 151, 169
Szklarska-Lohmanowa Alina 364
Sznajik Adrianna Dominika 8, 44, 47, 96, 141, 146, 153, 155, 157, 176, 215, 216, 224, 253, 261, 268, 272, 282, 286, 302, 312, 314, 315, 324, 328, 329, 337, 339, 341, 343, 345, 346, 356, 358, 363, 397, 417, 418, 420
Szromba Zofia 202
 Szuchiewicz Włodzimierz 203, 333
 Szukiewicz Maciej 305
 Szukiewicz Wandalin 25, 304, 305
 Szulc Kazimierz 350
 Szulc Marian 156
 Szumski Teofil 209
Szuster Katarzyna 22, 211
Szwankowska Hanna 26, 362, 364
 Szydłowski Tadeusz 37, 413–416
 Szyller Stefan 18, 33, 102–104, 114, 126–129, 238, 382, 401
Szymański Zbigniew 203
 Szymonowicz Szymon 85
Śnieżko Aleksander 403
Śnieżyńska-Stolot Ewa 13, 14
Świerczyńska Dobrośława 25, 310, 311, 313, 317–319
 Świeykowski Emanuel 288, 289, 293
 Świętochowski Ignacy 168, 169
Świszczowski Stefan 99
 Talowski Teodor 95
 Tarczałowicz Jan 159
 Tarnowski Stanisław 305, 306
Taszycki Witold 326
Tatarowski Lesław 140
Taylor-Kucia Jessica 202
 Teodorowicz Józef Teofil 212
 Tetmajer Włodzimierz 192, 262, 288, 419
 Thugutt Stanisław 374
 Tichy Karol 192
 Tieniszewa Maria 56
Toczek Alfred 323
Tołysz Aldona 27, 241, 244
Tomkiewicz Władysław 400
 Tomkowicz Stanisław 279
Tondos Barbara 15, 20, 60, 141, 150, 153, 157, 172
Traba Robert 397
 Treter Mieczysław 437
 Tretiak Józef 310, 318
 Trojanowski Edward 192
 Trojanowski Wincenty 386, 433, 434
Trzeciakowski Lech 26, 350–352
 Trzemeski Edward 205–208, 321
Turczynowicz Maria 139
 Turgieniew Iwan S. 55
Turkowski Tadeusz 138
Tymoszenko Leonid 327
 Tyszkiewiczowie 21, 168, 293
 Udziela Seweryn 334
 Ułam Michał 212
Urbańczyk Stanisław 327, 334

- Viollet-le-Duc Eugène 66, 117
 Wagner Otto 52
 Walczak Mieczysław 269
Walicki Andrzej 86
 Wallis Mieczysław 435
 Warchałowski Jerzy 7, 35, 52, 61, 111, 171,
 190–192, 194–198, 257, 259, 419–427,
 429–431, 435–437
 Warchałowski Kazimierz 171
Wäre Ritva 57
 Wasilewski L. 167
 Wasniecowa Wiktor M. 55
 Wawel Louis Józef 281
 Wdowiszewski Jan 251
 Webb Philip 43, 45
Wereszycki Henryk 139
 Weyssenhoff Henryk 165
 Weyssenhoff Józef 165
Wierzbicka Bożena 18, 78, 89
Wierzbicki Andrzej 323
Wierzbieniec Waclaw 216, 418
Wierzejska Jagoda 201
 Wiktoria, królowa Zjednoczonego Królestwa
 Wielkiej Brytanii i Irlandii, cesarzowa Indii
 52
 Wilhelm II Hohenzollern, cesarz niemiecki
 i król Prus 235
 Wilkosz Ferdynand 253–256, 260
 Winiarski Stanisław 93, 103
Wiszniewska Marta 17, 43, 59
 Wiśniowski Teofil 110
 Wit Stwosz 82
 Witanowski Michał Rawita h. Rawicz 302, 303
 Witkiewicz Jan Koszczyc 163
 Witkiewicz Stanisław 20, 21, 29, 33, 34, 37,
 59, 60, 88, 140–145, 147, 150–153, 156–
 175, 177, 178, 189, 192–198, 211, 224–
 228, 230–236, 238, 262, 334, 394, 420,
 430
 Władysław Jagiełło, król Polski i wielki książę
 litewski 74
Wojciechowski Jarosław 37, 401
 Wojciechowski Jarosław Marian 376
 Wojciechowski Konstanty 90, 376, 379, 382
 Wojciechowski Tadeusz 323
Wojnowska Bożena 17, 43, 59
Wolańska Joanna 213
Wolff Larry 201, 202, 209
 Woroniecka Maria z Mańkowskich, księżna
 159
 Woroniecki Edward 431, 432
 Woroniecki Paweł Adam 159
Wowczak Jerzy 18
Wójcik Wiesław A. 21, 141
Wroński Józef Szymon 105, 109, 111
 Wyburd Leonard Francis 48
 Wyczółkowski Leon 235, 288
Wysocka Barbara 351
 Wypiański Stanisław 32, 99–102, 192, 279,
 288, 403, 430

Zabłocka-Kos Agnieszka 14
 Zachariewicz Julian 204, 210, 225, 226
 Zakrzewski Zdzisław 305
 Zaleski Karol 269
 Załuski Bronisław 179
 Zamorski Jan 435
 Zamoyski Jan 67
 Zarewicz Stanisław 344
Zarębska Teresa 250
Zarychta Michał 397
Zaszkilniak Leonid 25, 216, 321, 418
 Zawiejski Jan 220, 223
Zawiszewska Agata 417
Zdrada Jerzy 269, 336, 366
 Zdziechowski Marian 288, 289
 Zdzitowicki Stanisław Kazimierz 296
Zembrzusi Ludwik 386
Ziejka Franciszek 24, 252, 287
Zieliński Józef 436
 Ziemiński Antoni 254
Zima Iwona 26, 336
Zlat Mieczysław 411
 Zofia von Hohenberg (von Chotek) 307
 Zubrzycki Sas Jan 18, 33, 94, 114–125, 127,
 129, 174, 175, 177, 238, 293, 401, 408
 Zygmunt I Stary, król Polski i wielki książę
 litewski 121
 Zygmunt II August, król Polski i wielki książę
 litewski 121
 Zygmunt III Waza, król Polski i wielki książę
 litewski 121

Żeber-Dzikowska Ilona 371
 Żeromski Stefan 163
Żmigrodzka Maria 17, 64
 Żółkiewski Stanisław 67

Indeks topograficzny

- Afryka Północna 363
Ameryka Północna 366
Anglia 67, 76, 80, 151, 179, 199, 218, 276, 277,
393, 418, zob. też Wielka Brytania
Armenia 213
Austria 216, 219, 224, 275, 376
Austro-Węgry 14, 52, 53, 243, 252, 268, 270,
276, 317, 327, 332, 395
- Baltimore 13
Baranów Sandomierski 99, 101, 103
zamek 99, 101, 103
Bączylas 179
Belgia 50, 219
Berlin 77, 82, 86, 97, 136, 292, 325, 326, 356,
363, 372, 413
Białoruś 132, 165, 170, 171
Białystok 93
kościół Wniebowzięcia NMP 93
Bielice 159
Bieszeńkowice 171
Brandenburgia 94
Brazylia 171
Bronice 162
Bronowice zob. Kraków
Bruksela 363
Buczacz 325, 331
Bukowina 231, 303
- Chajno k. Rawicza 305
Chiny 220
Chrzanów 332
Ciecierzyn 162
Cieszyn 333
Czarne Morze 171
Czarny Staw 153
Czechy 179, 250
Czerniowce 317
- Częstochowa 388
Czortków 325
- Dachau 376
obóz koncentracyjny 376
Dania 58, 219
Dąbrowa Wielka 90
Dąbrowskie Zagłębie 164
gospoda w stylu zakopiańskim 164
Dłóż k. Rawicza 188
Dłużewo 160
Dorpat (ob. Tartu) 325, 363
Drohobycz 325
Dyss 162
Dzięczyna 179
- Edynburg 61
Europa 10, 11, 42, 49, 57, 58, 64, 65, 71,
130, 135, 199, 217, 247, 393, 418, 429,
435
Europa Środkowa 16, 49, 50, 56
Europa Środkowo-Wschodnia 395
Europa Wschodnia 186
- Finlandia 11, 49, 56, 57, 64
Florencja 123
pałac Strozzi 123
Francja 66, 179, 218, 222, 224, 226, 332, 351,
418
- Galicja 12, 18, 22, 28, 40, 61, 93–95, 97, 130,
135, 137, 184, 201–203, 208–210, 213, 226,
228, 229, 230, 232, 233, 236, 241, 248–
252, 260, 267, 269, 273–276, 282, 292,
294, 303, 306, 310, 313, 316, 317, 320, 325,
334, 335, 345, 347, 354, 361, 367, 372,
375, 392, 395, 398, 411, 413
Galicja Wschodnia 184, 270, 274, 317, 346

- Galicja Zachodnia 184, 258, 274, 279, 317, 346
- Gdańsk 82, 92
- Giewont 141
- Gniezno 185
- Goworowo 90
- Graz 119, 297
- grodzieńska gubernia 305
- Halicz 114
- Halle 325, 326, 372
- Heidelberg 86, 364
- Hiszpania 80
- hrubieszowski powiat 295
- Huculszczyzna 202, 210, 231
- Jabłonna 161
- Japonia 219
- kaliska gubernia 302, 303
- Kamieniec Podolski 299, 300
- Karelia 57
- Karpaty 81, 201, 202, 210, 431
- Katalonia 11, 64
- Kaukaz 171
- Kazimierz nad Wisłą 415
- Kielce 431
- Kielecczyzna 164
- Kiereńsk 363
- Kijów 61, 165, 166, 363, 364, 411, 412
- Uniwersytet Kijowski 363, 377
- Klimontów 163
- Kluczkowice 162
- Kłodawa 302, 303
- Kolonia 66, 88
- katedra św. Piotra i NMP 88
- kolski powiat 302
- Kołomyja 203
- Konstancin 387, 388
- willa „Biruta” 387
- Konstantynopol 318
- Kościelisko 149
- sanatorium Dłuskich 149
- Kowno 364
- Kraj Nadwiślański zob. Polska
- Kraków 14, 16, 28, 38, 52, 61, 69, 70, 73, 79, 84, 91, 93, 94, 97, 98, 102, 106, 111, 114, 118, 119, 136, 153, 161, 193–195, 197–199, 203, 210, 220, 222, 227, 234, 241, 242, 249–254, 257, 258, 260, 266–269, 273–277, 279–282, 285–287, 290, 295, 297–299, 301, 302, 306, 307, 311, 317, 325, 326, 332, 334, 336, 343–345, 347, 357, 369, 370, 372, 382, 391, 395, 402, 403, 413, 419
- Akademia Sztuk Pięknych (Szkoła Sztuk Pięknych) 38, 70, 98, 249, 258, 278, 279, 287, 289, 357, 433
- Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa 278, 285
- Barbakan 284
- Baszta Kościuszki 284
- Biblioteka Jagiellońska 256, 323, 344
- Bronowice 403, 419
- Gimnazjum św. Anny 376
- kamienica przy ul. Studenckiej 19
- kamienica przy ul. Szpitalnej 4 99
- kaplica Zygmuntońska na Wawelu 97
- katedra św. Stanisława i św. Wacława na Wawelu 284
- klasztor franciszkanów 306
- kościół Mariacki 84
- kościół św. Idziego 259, 282, 284, 306
- kościół św. Józefa na Podgórzu 94, 120
- kościół św. Katarzyny 284
- kościół św. Wojciecha 284
- Mały Rynek 258
- Ogrójec przy kościele św. Barbary 284
- pałac „Pod Krzysztofony” 307
- Planty 36, 255, 256, 258
- Podgórze 94, 120, 269, 334
- pomnik Grunwaldzki 260
- pomnik Tadeusza Kościuszki 256, 260
- Rynek Główny 254, 256, 260, 284, 307
- Schronisko dla zaniedbanych chłopców (ob. Gmach Główny Uniwersytetu Ekonomicznego) 99
- Skałka (bazylika św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa i Męczennika na Skałce) 254
- Sukiennice 104, 242
- ul. Sienna 278
- Uniwersytet Jagielloński 14, 29, 70, 86, 93, 119, 262, 278, 287, 289, 299, 310, 318, 323, 357, 361, 363, 370, 372, 411, 413, 433
- Wawel (Wzgórze Wawelskie) 332, 99, 100–102, 104, 105, 241, 250, 251, 254–256, 284, 411

- wieża Zygmuntowska na Wawelu 97
Zamek Królewski na Wawelu 100, 241, 284
- Kraciczyn 101
zamek 101
- Królestwo Polskie (Kongresówka) 27, 90, 92, 93, 102, 130–134, 162, 184, 189, 201, 202, 249, 292, 293, 295, 302, 306, 309, 311, 317, 361, 370, 376, 379, 380, 384, 385, 387–391, 395, 396, 398, 399, 411, 413, zob. też Polska, rosyjski zabór
- Krzemieniec 246
- Kujawy 92, 111, 431
- Kurpie 238
- Kurytyba 171
- Kutno 90
- kutnowski powiat 302
- Laszki Murowane 346
- Limanowa 109, 110
kościół Matki Boskiej Bolesnej 109, 110
- Litwa 92, 132, 158, 165–170, 185, 309
- Londyn 16, 40, 41, 50, 52, 61, 91, 217, 218, 243, 244, 363, 418, 428
Pałac Kryształowy 217
Pałac Westminsterki 44
- Lovran 172, 177, 262
- lubelska gubernia 111, 162, 163, 294
- Lubelszczyzna 112, 158, 162, 163
- Lublana 317
- Lwów 22, 25, 29, 35, 40, 78, 95, 96, 114, 120, 157, 159, 160, 167, 200–203, 210–215, 226, 227, 229, 231, 233, 236–238, 243, 252, 266, 270, 271, 274, 277, 283, 290, 303, 308, 310–314, 317, 320, 321, 323, 325–327, 332, 335–342, 344, 345, 347, 364, 372, 395, 408, 419
Beth Tahara (Dom Przedpogrzebowy) 212
Biblioteka Miejska 340
cerkiew Zaśnięcia Matki Bożej (Wołoska) 114
cmentarz Janowski 212
Czarna Kamienica (Muzeum Historyczne Miasta Lwowa) 341
Dom Rady Gminy Żydowskiej (ul. Bernsteina 12) 212
Galeria Miejska Sztuk Pięknych 29, 236, 237
gmach Towarzystwa Ubezpieczeń Wzajemnych Dnister 211
kamienica Królewska (Korniakta) 341
- katedra ormiańska Wniebowzięcia NMP 214
- kościół św. Elżbiety 95, 96
- Mauzoleum Matejki 207
- Pałac Sztuki 204, 206
- Park im. Jana Kilińskiego (Stryjski) 204
- Politechnika Lwowska 94, 95, 114, 120, 157, 174, 210, 225, 234
- pomnik Adama Mickiewicza 313, 314
- Szpital żydowski Maurycego Lazarusa 211, 213
- ul. Bernsteina (Szołema Alejchemy) 212
- ul. Piekarska 211
- ul. Sykstuska (Doroszenki) 212
- Uniwersytet Lwowski 270, 312, 318–321, 323, 324, 326, 327, 334, 336, 347, 357, 363, 372
- Żydowski Dom Akademicki 212
- Łańcuchów 162, 163
dwór w stylu zakopiańskim 162, 163
- Łączna 163
- łęczycki powiat 302
- Łowicz 238, 431
- Łódź 92, 388
kościół Wniebowzięcia NMP 92
- Łyszkowice 171
- Małopolska 71, 72, 84, 93, 94, 302, 334
- Mazowsze 92
- Mąkoszyn 111
kościół Matki Boskiej Częstochowskiej 111
- Mediolan 88
katedra Narodzin św. Marii (Duomo) 88
- Meklemburgia 84
- Mitawa (ob. Jełgawa) 325
- Monachium 50, 375, 386
Akademia Sztuk Pięknych 375, 386
- Morawy 250, 303
- Moskwa 31, 61, 133, 170, 171, 364, 411–413
Kreml 412
Nieskucznyj Sad 412
sobór Wasyla Błogosławionego 133
- Nadrenia 66
- Nałęczów 162, 163, 377, 378
- „Chata” (Muzeum Stefana Żeromskiego) 163
- Dom Ludowy 378

- Niemcy 11, 50, 64, 66, 70, 80, 91, 126, 136, 188, 219, 332, 376, 393, 395, 419
- Niemiercze 165
- Niwisko 209
- Niżny Nowogród 412
- Norwegia 11, 58, 64
- Nowe Święciany 167
- Nowogródek 379
zamek 379
- Obłęgorek 164
- Odessa 143, 364
- Odrzykoń 293, 306
zamek Kamieniec 293, 306
- Ogrodzieniec 368–370
zamek 368–370
- Opinogóra 198, 199, 375, 376
- Opole Lubelskie 162
- Orlean 171
- Orłowo Murowane 111, 112
- Oslo 152
- Osuchów 90
kościół św. Stanisława Biskupa i Męczennika 90
- Ośniki 377
- Oxford 43
- Parana 171
- Paryż 23, 29, 35, 36, 40, 41, 56, 57, 61, 68, 86, 157, 171, 191, 198, 200, 203, 215, 216, 219, 220–222, 224–231, 234–236, 238, 244, 292, 303, 308, 332, 363, 372, 378, 395, 397, 400, 411, 417–428, 430, 431, 433–437
- Cours la Reine 419, 432, 435
- Esplanada Inwalidów 219, 418, 419
- Galeria Inwalidów 419
- Grand Palais 219, 419
- most Aleksandra III 219, 418, 426
- most Alma 419
- most Concorde 419
- Pałac Inwalidów 419
- Petit Palais 219, 419
- Pole Marsowe 219, 220
- Trocadéro 220
- Wieża Eiffla 218, 220
- Pełtew rz. 202, 345
- Petersburg (Piotrogród) 111, 126, 151, 191, 375, 386, 400, 409, 410, 419
- Akademia Sztuk Pięknych 111, 126, 386, 400
- Piotrowo zob. Poznań
- Płock 388
- Podgórze zob. Kraków
- Podhale 140, 152, 172, 193, 224
- Podkarpacie 113
- Podlasie 164
- Podole 25, 61, 166, 185, 209, 378
- Podtatrze 210
- Pokucie 203, 433
- Polska 9, 11, 12, 16, 20, 39, 43, 49, 52, 64, 67, 69, 74, 76, 80, 83–87, 90–93, 98, 108, 120–122, 124, 125, 128, 130, 132, 143, 152, 157, 158, 165, 167–171, 177, 179, 193, 194, 201, 215, 230, 236, 238, 249, 290, 291, 320, 324, 326, 334, 336, 346, 347, 349, 367, 374, 391, 393–395, 397, 405, 408, 413, 414, 417–420, 430–437
- Poługa 21, 168, 169
- Pomorze 84, 94, 135, 136, 292, 304
- Poręba Radlna 120
kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła 120
- Poronin 171
- Porvoo 56
- Poznań 14, 19, 29, 136, 188, 189, 348–350, 352–356, 358, 366, 369, 370, 372, 373, 382
- Bazar 349
- Biblioteka im. Cesarza Wilhelma I (ob. Biblioteka Uniwersytecka) 352
- Biblioteka Kórnicka 348
- Biblioteka Raczyńskich 348, 350, 352
- Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 351
- Królewsko-Pruskie Archiwum Państwowe 353
- Piotrowo 188
- Zamek Cesarski 136
- Praga 203, 317, 363
- Proszowice 163
- pruski zabór 19, 26, 29, 135–137, 185, 188, 189, 282, 290, 292, 304, 306, 317, 348, 349, 354, 355, 357, 359, 360, 375, 396
- Prusy 94, 181, 183, 355
- Przemysł 164, 325
- Przyborów 159
- Puławy 17, 67, 68
Dom Gotycki 68

- Radom 93
 kościół Opieki NMP 93
 Radwańce 209
 Radzyń Podlaski 164
 Rokosowo 35, 179, 187
 Romanów 301
 Rosja 11, 19, 31, 54–56, 64, 130, 133, 151, 185,
 219, 220, 243, 400, 409, 410, 412, 413, 435
 rosyjski zabór 19, 26, 30, 93, 104, 130, 131,
 135, 137, 161, 236, 242, 282, 290, 293, 308,
 309, 317, 360, 367, 370, 374, 375, 385,
 390, 391, 396, zob. też Królestwo Polskie
 (Kongresówka), zabrane ziemie
 Russakowicze 165
 Ruś Czerwona 322, 433
 Rymanów 159
 Rzeszów 269, 366
 Rzym 87, 297, 363
- Saksonia 171
 Salzburg 273
 Sandomierz 299
 kościół św. Jakuba 299
 Sartana 167
 Sejny 167
 Sekwana rz. 66, 216, 219, 221, 222, 230, 234–
 236, 419, 426, 431, 434, 436
 Sèvres 171
 Sękowa k. Gorlic 416
 sieradzki powiat 297, 302
 Skandynawia 56
 Smoleńsk 412
 Sochaczew 159
 sokalski powiat 209
 Sosnowiec 368
 Stanisławów 203
 Stany Zjednoczone 219, 221, 332, 368, 419
 Stuttgart 275
 Suwalszczyzna 368
 Syberia 220, 370, 377
 Syberia Zachodnia 151
 Sylgudyszki 21, 169, 170
 Szamotuły 348, 349
 Szczukowo 179
 Szkocja 67
 Sztokholm 58
 Szwajcaria 221, 372, 376
 Szwecja 58
- Śląsk 303
 Środa (Wielkopolska) 357, 358
- Tarnopol 325
 Tarnów 159, 318, 332
 Tatarów 332
 Tatry 60, 81, 101, 141, 144, 147, 150, 156, 332
 Tomsk 151
 Transylwania 54
 Trembowła 325
 trocki powiat 167
 Trojanowice (pow. opoczyński) 190
 Troki 294, 305, 306
 zamek 294, 305, 306
 Truskawiec 273
 Turcja 408
 Turczyńce 306
- Ukraina 19, 145, 165, 166, 237, 363, 364
- Vincennes 219
- Waplewo (Wielkie) 304
 Warszawa 14, 19, 37, 38, 75, 78, 81, 86, 88,
 91, 93, 103–105, 111, 126, 127, 131, 133–
 136, 158, 160, 161, 168, 169, 191, 229, 231,
 242, 246, 292, 298, 300, 302, 317, 325,
 330, 335, 360, 361, 363–371, 376–378,
 381, 382, 385–387, 390, 391, 403, 405,
 408, 414, 419
 Biblioteka Ordynacji Krasieńskich 363, 364,
 376
 cerkiew św. Marii Magdaleny 90, 134, 135
 cerkiew św. Olgi 132
 cerkiew św. Tatiany Rzymianki 133
 Cesarski Uniwersytet Warszawski 14, 319,
 334, 361, 363, 368, 370, 378
 Cytadela 131, 370
 Gmach Główny Politechniki Warszawskiej
 103, 126
 gmach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięk-
 nych 102, 103, 126, 373, 375
 Hotel Bristol 111
 kamienica Baryczków 383
 kamienica Książąt Mazowieckich (Pod św.
 Anną) 365, 376, 383
 Kamienica pod Gigantami 111
 katedra św. Jana 75
 kościół św. Augustyna 93

- kościół św. Michała Archanioła i św. Floriana Męczennika 32, 90–93, 134, 135
- kościół św. św. Piotra i Pawła 90
- kościół Wszystkich Świętych 81, 86
- Łazienki 132, 400, 412
- most Poniatowskiego 103, 104, 126
- Muranów 93
- Ogród Zoologiczny 371
- Pałac Staszica 133
- plac Grzybowski 81
- plac Saski 133, 134, 408
- Politechnika Warszawska 103, 105, 403
- Praga 90, 132, 134
- Rynek Starego Miasta 367, 383
- sobór św. Aleksandra Newskiego 133
- Stare Miasto 383
- Szkoła Artystyczna Sztuki Stosowanej 386
- Szkoła Główna 363, 364, 366, 370, 376
- Szpital Dzieciątka Jezus 386
- Teatr Polski 376
- ul. Chmielna 161
- ul. Fryderyka Chopina 161
- ul. Trębacka 389
- ul. Zielna 389
- Wilanów 388
- warszawska gubernia 302
- Węgry 53, 219
- Wiedeń 50, 61, 88, 243, 290, 303, 317
- katedra św. Szczepana 88
- Politechnika Wiedeńska 98, 99
- Wieliczka 269
- Wielka Brytania 43, 49, 66, 219, 221, 332, zob. też Anglia
- Wielkie Księstwo Poznańskie zob. Wielkopolska
- Wielkopolska 22, 92, 135, 137, 177, 179–181, 183, 187, 201, 292, 302, 305, 348, 349, 352–356, 359, 394
- Wilanów zob. Warszawa
- Wilno 132, 166, 293, 300, 305, 306
- kościół św. Michała 293, 305, 306
- Uniwersytet Stefana Batorego 403, 411
- Wirtembergia 92
- Wisła (miasto) 158, 159
- Wisła (rzeka) 252, 254
- Wiślica 308, 415
- kolegiata Narodzenia NMP 308
- Wittenberga 179
- Włochy 56, 80, 91, 97, 219
- Włocławek 296, 298, 299
- Wołyń 165, 166, 170, 377
- Wólka (Wołyń) 170
- Wrocław 325, 326, 356
- zabrane ziemie 130, 132, 161, 172, 183, 185, 201, 292, 304, 306, 361, 372, 381, 384, zob. też rosyjski zabór
- Zagłoba 112
- kościół NMP Królowej Polski 112
- Zakopane 29, 41, 141–146, 148, 149, 152–158, 160–163, 165, 168–170, 172–177, 195, 224–227, 230, 231, 233, 234, 274, 303, 391, 419
- cmentarz Na Pękowym Brzyzku 169
- kaplica Najświętszego Serca Jezusa na Jaszczurówce 155, 169, 170
- kościół Najświętszej Rodziny 153, 154
- ul. Tytusa Chałubińskiego 148
- willa „Koliba” (Muzeum Stylu Zakopiańskiego) 21, 145–147, 165, 228
- willa „Oksza” 147
- willa „Pepita” 147
- willa „Pod Jedłami” 20, 60, 147, 148, 152, 157, 167, 175, 189, 226, 227
- willa „Rialto” (sanatorium dr. Mariana Hawranka) 149
- willa „Zofiówka” 147, 148
- Zbaraż 317
- Zduńska Wola 296, 297
- Żmudź 151
- Żyrardów 93
- kościół Matki Bożej Pocieszenia 93

Indeks rzeczowy

- Abramcewo, kolonia artystyczna 55, 56, 200
Akropolis, projekt zabudowy wzgórza wawelskiego 32, 99–101
Arts & Crafts Movement 15, 16, 39, 40, 42, 43, 45–50, 52, 54, 56–61, 150, 158, 200, 243, 277
- barokowy styl 80, 108, 109, 113, 117, 119, 121
bizantyjski styl 54, 131, 132, 134
- Centralne Towarzystwo Gospodarcze w Prusach Zachodnich 355
cottage 43, 52, 199
- Darmstadt, kolonia artystyczna 52
Dragestil (smoczy styl) 58, 152
dworkowy styl 21, 22, 35, 40, 137, 177–190, 198–200, 238, 239, 265, 359, 394
- fiński styl narodowy 57
folklorystyka zob. ludoznawstwo
- Galeria Miejska Sztuk Pięknych we Lwowie 29, 236, 237
Galeria Obrazów i Galeria Rycin w Poznaniu (Galeria Narodowa) 352
germanizacja 19, 179, 188, 189, 321
Gödöllő, kolonia artystyczna 54
gotycki styl 31, 49, 66, 70–72, 74, 75, 79–81, 83–85, 87, 88, 90, 91, 93–95, 106–109, 112–116, 118–120, 125, 134, 175, 284
Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej 29, 273, 345–347, 395
Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej 25, 251, 273, 279, 345, 347, 395
- Heimatschutz 252, 268, 270, 273, 275, 276, 395
- historyzm 50, 64, 80, 95, 97, 99, 108, 118, 127, 136, 238
huculska sztuka 202, 203, 209, 210, 215, 224, 229, 231
- Jugendstil* 50, 200
- Kasyno Gostyńskie 348, 349, 351
klasycyzm 101, 179, 199
Koło Architektów w Krakowie 402
Koło Architektów w Warszawie 110, 127, 402
Koło Śpiewacze Polskie „Lutnia” w Środzie 357, 358
konkurs architektoniczny na projekt dworu w Opinogórze (1908) 198, 199
konkurs architektoniczny na projekt gmachu „Zachęty” (1894) 102, 103, 126
konkurs architektoniczny na projekt kościoła przy cukrowni w Zagłobie (1906) 112
konkurs architektoniczny na projekt kościoła św. Elżbiety (1902) 95
konkurs architektoniczny na projekt kościoła św. Floriana (1886) 32, 90–93, 135
konkurs architektoniczny na projekt kościoła w Limanowej (1908–1909) 109–111
konkurs architektoniczny na projekt kościoła w Mąkoszynie na Kujawach (1911) 111
konkurs architektoniczny na projekt kościoła w Orłowie Murowanym (1910) 111, 112
krajoznawstwo 244, 245, 368–375, 385, 387
Kulturkampf 179, 188, 357, 359
- ludoznawstwo 58, 137–142, 210, 238, 326–335
- miasto-ogród 52, 199, 276, 277
moskiewsko-bizantyjski styl 132–134

- Muzeum Historyczne Miasta Lwowa 338, 340, 341
- Muzeum im. Cesarza Fryderyka III w Poznaniu 352
- Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie 203
- Muzeum Nałęczowskie 377
- Muzeum Narodowe im. Króla Jana III we Lwowie 341
- Muzeum Narodowe w Krakowie 70, 73, 101, 241, 242, 284, 288
- Muzeum Nordyckie w Sztokholmie 58
- Muzeum Przemysłowe we Lwowie 237, 243, 244, 333
- Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 242
- Muzeum Rzemiosła w Moskwie 56
- Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich w Poznaniu 352, 353
- Muzeum Stylu Zakopiańskiego 145
- Muzeum Sztuk Stosowanych w Budapeszcie 53, 54
- Muzeum Sztuki i Przemysłu w Wiedniu (k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) 50, 61, 243
- Muzeum Tatrzańskie 41, 142, 176, 177
- Muzeum Techniczno-Przemysłowe im. Adriana Baranieckiego w Krakowie 61, 242–244
- nadwiślański styl 33, 94, 114–116, 118, 122, 124, 125
- narodowy romantyzm (neoromantyzm) 56, 393
- narodowy styl 10–12, 15–18, 20, 22, 23, 31–33, 39, 40, 42, 49, 53–55, 57–59, 63, 64, 69, 70, 74, 76, 87, 92, 93, 98, 104, 109, 113–116, 120, 122, 124–129, 134, 135, 139, 140, 151, 152, 157–159, 174, 189, 190, 193, 195, 200–202, 208, 210, 211, 230, 233, 247, 248, 264, 266, 309, 332, 374, 392, 394, 401
- neobarok wilhelmiński 136
- neogotycki styl 44, 45, 48, 76, 104, 105, 107, 113, 116, 118, 119, 122, 136, 266
- neomauretański styl 211
- neorenesansowy styl 32, 86, 97, 102–104, 122, 136
- neoromański styl 90, 93, 136
- norweski styl narodowy 58, 152
- Panorama Grunwaldzka* 260, 284
- Panorama Racławicka* 204
- Pawilon Galicyjski 210, 215, 216, 224–234, 236, 395
- Pawilon Polski 4, 191, 198, 417–437
- Polskie Towarzystwo Historyczne zob. Towarzystwo Historyczne
- Polskie Towarzystwo Krajoznawcze zob. Towarzystwo Krajoznawcze
- Polskie Towarzystwo Ludoznawcze zob. Towarzystwo Ludoznawcze
- Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie (1894) 22, 35, 203–210
- Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 26, 30, 36, 349–355, 359
- przejściowy styl 94, 95
- rearmenizacja 213
- Red House 43, 158
- renesansowy styl 32, 70, 74, 80, 81, 84, 85, 97–99, 101–105, 108, 117, 119, 121
- rokokowy styl 80
- romantyzm 10, 17, 54, 64, 65, 77, 138, 310, 313, 320
- romański styl 31, 66, 70, 72, 79, 81, 83, 88, 94, 95, 108, 109, 113, 118, 136
- rusyfikacja 19, 55, 130–135
- secesja (styl) 117, 119, 120, 160, 210, 220, 271
- secesja huculska (ukraiński styl narodowy) 22, 210, 211
- Secesja Monachijska 50
- Secesja Wiedeńska (Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession) 50, 52, 53, 200
- South Kensington Museum zob. Victoria & Albert Museum w Londynie
- stacja kolejowa w Sylgudyszkach 21, 158, 169
- Stowarzyszenie Przyjaciół Fińskiego Rękodzieła 56
- swojski styl 33, 74, 104, 105, 109, 111–113, 117
- Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem 155, 156, 224–226, 234
- Świątynia Sybilli w Puławach 67, 68, 102
- Tałaszkino, kolonia i warsztaty artystyczne 56, 200

- Towarzystwo Czytelni Ludowych 357
Towarzystwo Harmonia 355
Towarzystwo Historyczne 25, 320–326, 332, 347, 362, 366, 368
Towarzystwo Krajoznawcze 26, 244, 245, 368–375, 383, 385, 387, 390, 400, 402, 408
Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 25, 29, 310–320, 347
Towarzystwo Ludoznawcze 25, 157, 167, 210, 326–335, 347
Towarzystwo Miłośników Fotografii w Warszawie 385, 386, 390
Towarzystwo Miłośników Historii 26, 335, 361–368, 382, 383, 390, 400, 405, 408
Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa 25, 28, 278–286, 288, 301, 335, 338, 339, 362, 380
Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa 26, 335–342
Towarzystwo Muzyczne w Poznaniu 355
Towarzystwo Naukowe Warszawskie 366, 368
Towarzystwo Ochrony Piękności Miasta Krakowa zob. Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy
Towarzystwo Opieki nad Pamiątkami Historycznymi i Zabytkami Sztuki i Kultury Polskiej zob. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości
Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury 28, 36, 286–309, 342, 344, 380, 381, 398, 408
Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości 27, 30, 31, 37, 286, 287, 292, 298, 308, 309, 344, 367, 371, 375–384, 390, 395, 399–401, 403, 408
Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości, koło w Piotrogradzie 31, 409–411
Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury w Moskwie 31, 411, 412
Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury we Lwowie 308, 342–344, 408
Towarzystwo Oświaty Ludowej 357
Towarzystwo Pedagogiczne w Poznaniu 355
Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana 22, 35, 40, 52, 59, 61, 109, 111, 171, 173, 190–199, 238, 239, 244, 251, 258, 259, 333, 334, 373, 392, 394, 420
Towarzystwo Pomocy Naukowej 356
Towarzystwo Przemysłowo-Rolnicze w Poznaniu 355
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 358
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie 345
Towarzystwo Sztuk Pięknych w Poznaniu 357, 358
Towarzystwo Turystów 387–390
Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy 28, 36, 252–266, 288
Towarzystwo Upiększania Miasta Limanowej 276
Towarzystwo Upiększania Miasta Lwowa 270–272, 274, 276
Towarzystwo Upiększania Miasta Podgórze 268, 269
Towarzystwo Upiększania Miasta Przemyśla 276
Towarzystwo Upiększania Miasta Rzeszowa 269, 276
Towarzystwo Upiększania Miasta Sanoka 268
Towarzystwo Upiększania Miasta Wieliczki 269
Towarzystwo Upiększania Zakopanego 274
Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 349–355
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych 102, 103, 373, 375
Towarzystwo Zbieraczyw Starożytności Krajowych w Szamotułach 348, 349
Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 50
Victoria & Albert Museum w Londynie 16, 40, 43–51, 54, 60, 61, 243
Warsztaty Krakowskie 22, 59, 61, 191, 199, 244, 420
Warsztaty Wiedeńskie (Wiener Werkstätte) 51, 52, 200
wernakularna architektura 55, 394
węgierski styl narodowy 54, 151
Węgierskie Towarzystwo Etnograficzne 53
Wielka Wystawa Światowa w Londynie (1851) 41, 217, 218, 418, 428
wiślano-bałtycki styl 18, 31, 70, 74, 76, 78, 80, 83, 84, 90–94, 104, 105, 134, 135, 201

- Wydział Opieki nad Polską Własnością Ewa-
kuowaną w Moskwie zob. Towarzystwo
Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Kultury
w Moskwie
- Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu
Ogrodowym (1912) 199
- Wystawa Architektury Polskiej „Wieś i mia-
steczko” (1915) 403, 404
- Wystawa Etnograficzna Pokucia w Kołomyi
(1880) 203
- Wystawa Krajobraz Polski (1912) 26, 373
- Wystawa Krajobrazu i Budownictwa Polskiego
(1911) 271–273
- Wystawa Polskiego Zdobnictwa Ludowego
(1911) 373
- Wystawa Przemysłu Budowlanego we Lwowie
(1892) 203
- Wystawa Stara Warszawa (1911) 383
- Wystawa Światowa Sztuk Dekoracyjnych
w Paryżu (1925) 23, 36, 40, 41, 191, 417–
437
- Wystawa Światowa w Paryżu (1878) 203
- Wystawa Światowa w Paryżu (1889) 218
- Wystawa Światowa w Paryżu (1900) 23, 29,
35, 40, 56, 57, 157, 171, 173, 200, 216–236,
238, 395, 418
- Wystawa Światowa w Wiedniu (1873) 203
- zakopański sposób (styl) 156, 173, 174, 198,
224, 225, 227, 228, 231, 234
- zakopiański styl 8, 15, 20, 21, 25, 33, 37, 38,
40, 41, 59–61, 88, 113, 140, 141–177, 189,
192, 193, 195–198, 200, 211, 224–229, 231,
233, 234, 236, 238, 239, 265, 326, 332,
334, 335, 391, 394, 420
- Związek Artystyczno-Kulturalny 259, 284
- Związek Ochrony Piękności Kraju zob. Zwią-
zek Towarzystw Upiększania Kraju
- Związek Towarzystw Kulturalnych zob. Zwią-
zek Artystyczno-Kulturalny
- Związek Towarzystw Upiększania Kraju 36,
259, 260, 263, 266–278, 373
- zygmuntowski styl 33, 34, 97, 120–122, 124,
125
- żydowski styl narodowy 22, 23, 211, 212

Spis ilustracji

1. John Ruskin, fot. Fredericka Hollyera, 1894 r.; Victoria and Albert Museum, London
2. Dębowy kabinet w stylu neogotyckim, ok. 1845 r., projekt architekta Augustusa Welby'ego Northmore'a Pugina, jednego z twórców wystroju Pałacu Westminsterskiego; Victoria and Albert Museum, London
3. Przykłady mebli zaprojektowanych dla Pałacu Westminsterskiego; Victoria and Albert Museum, London, fot. A. Sznepik
4. Drewniany malowany kredens z neogotyckimi motywami, projekt Williama Burgesa, 1859 r.; Victoria and Albert Museum, London
5. Drewniany kabinet, projekt Philipa Webba, malowany przez Williama Morrisa motywami średniowiecznymi, nawiązującymi do legendy św. Jerzego, 1861–1862; Victoria and Albert Museum, London
6. Dywan według pomysłu Williama Morrisa do jednego z projektowanych i dekorowanych przez jego firmę domów, 1898 r.; Victoria and Albert Museum, London
7. Tapeta (wzór: wieniec), projekt Williama Morrisa, 1876 r.; Victoria and Albert Museum, London
8. Gobelin pt. *Sad*, projekt Williama Morrisa i Johna Henry'ego Dearle'a, wykonany przez firmę Morrisa, 1890 r.; Victoria and Albert Museum, London
9. Projekt motywu w stylu Arts & Crafts Movement; Victoria and Albert Museum, London, fot. A. Sznepik
10. Neogotycki pokój z drewnianymi panelami, projekt architekta Johna Henry'ego Chamberlaina, admiratora twórczości i idei Johna Ruskina, 1877–1878; Victoria and Albert Museum, London
11. Umywalka w stylu Arts & Crafts Movement, projekt Leonarda Francisa Wyburda i Williama Frenda De Morgana, po 1894 r.; Victoria and Albert Museum, London
12. Krzesło w stylu Arts & Crafts Movement, projekt szkockiego artysty Charlesa Rennie Mackintosh'a, 1897–1900; Victoria and Albert Museum, London
13. Plakat ogłaszający XXVII Wystawę Secesji Wiedeńskiej w 1903 r., widoczny budynek Secesji Wiedeńskiej projektu Josepha Marii Olbricha; Victoria and Albert Museum, London
14. Biurko ze „znikającym” fotelem, projekt Kolomana Mosera, 1903 r.; Victoria and Albert Museum, London
15. Przykład jedwabnej tkaniny zaprojektowanej i produkowanej przez Warsztaty Wiedeńskie, 1910–1920; Victoria and Albert Museum, London
16. Wystawa chińskiej porcelany w South Kensington Museum, ok. 1886 r.; Victoria and Albert Museum, London
17. Kościół św. Floriana w Warszawie, widok ok. 1900 r., pocztówka wydana w Londynie; BN, sygn. Pocz. 20701
18. Kościół św. Augustyna w Warszawie, pocztówka, ok. 1900 r., nakł. Stanisław Winiarski; BN, sygn. Pocz. 20672

19. Kościół św. Józefa na Podgórzu w Krakowie, stan ok. 1909 r.; ANK, sygn. A-IV-601
20. Kościół św. Elżbiety we Lwowie, widok zewnętrzny, ok. 1910–1939, fot. Marek Munz; NAC, Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny” – Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/9/3625
21. Kościół św. Elżbiety we Lwowie, współczesny widok wnętrza; fot. A. Sznepik
22. Dziedziniec zamku w Baranowie Sandomierskim; S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII*, Wiedeń 1899, tabl. 41
23. Projekt przebudowy Wzgórza Wawelskiego pt. *Akropolis*, autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego; „Architekt” 1908, nr 5–6, il. 14
24. Gmach Politechniki Warszawskiej, karta z albumu, ok. 1912–1915, fot. Stanisław Winiarski; Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne
25. Most Poniatowskiego w Warszawie, pocztówka, ok. 1915 r.; BN, sygn. Pocz. 20799
26. Projekt konkursowy kościoła w Limanowej, autorstwa Zdzisława Mączyńskiego; „Architekt” 1909, nr 6, il. 14
27. Kościół w Limanowej, pocztówka, 1915 r., fot. Teofil Wiśniowski, wyd. Koło Architektów i TOnZP; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.9/43
28. J.S. Zubrzycki, *Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i stylu zyguntowskiego w utworze kształtu. Badania oparte na licznych rysunkach zabytkowych*, Kraków 1916, s. 24
29. S. Szyller, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916, s. 7
30. Cerkiew św. Tatiany Rzymianki przy I Gimnazjum Męskim (Pałac Staszica) w Warszawie, pocztówka, 1917 r.; BN, sygn. DŻS XII 8b
31. Sobór Aleksandra Newskiego na pl. Saskim w Warszawie, pocztówka, przed 1916 r., nakł. Antoni Chlebowski i Stanisław Michałowski; BN, sygn. Pocz. 20415
32. Zamek Cesarski w Poznaniu, przed 1914 r., pocztówka z albumu wydanej w Poznaniu; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.13/1
33. Stanisław Witkiewicz, *Autoportret*, ok. 1890 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/26920/4
34. Maria Dembowska, 1886 r., fot. zakład fotograficzny w Odessie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2015/III/3
35. Bronisław Dembowski w stroju góralskim, ok. 1875 r., fot. Jan Mieczkowski; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2015/III/4
36. Willa „Koliba” w Zakopanem, pocztówka, 1903 r., nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/483
37. Willa „Koliba” w Zakopanem, ob. Muzeum Stylu Zakopiańskiego, stan współczesny; fot. A. Sznepik
38. Willa „Zofiówka” przy ul. Chałubińskiego w Zakopanem, pocztówka, ok. 1900 r., nakł. Salon Malarstwa Polskiego; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/173/132
39. Willa „Pod Jedłami” w Zakopanem, pocztówka, ok. 1900–1904; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/68
40. Willa „Rialto”, późniejsze sanatorium dr. Mariana Hawranka w Zakopanem, ok. 1900 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/AR/8
41. Sanatorium Dłuskich w Kościelisku, pocztówka, 1903 r., nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/172/118
42. Wojciech Brzega w swojej pracowni, pocztówka, ok. 1900–1904, nakł. Wydawnictwo Kart Ilustrowanych „Polonia” w Krakowie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/172/44
43. Ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele Świętej Rodziny w Zakopanem, ok. 1901 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2053/IV/4
44. Ołtarz Matki Boskiej Różańcowej w kościele parafialnym w Zakopanem, ok. 1900 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/2050/IV/4

45. Kaplica Najświętszego Serca Jezusa na Jaszczurówce; fot. A. Sznapiak
46. Pracownia w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, uczniowie i ich prace, pocztówka, ok. 1900–1904, nakł. Józef Ryś; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/120
47. *Motywa Zakopańskie* Stanisława Witkiewicza, rys. Marian Szulc, pocztówka, w rzeczywistości motywy Edgara Kovátsa, na kartce pieczętka Zygmunta Gnatowskiego i dopisek odręczny „falszerstwo”, ok. 1900–1903, nakł. Bazar Zakopiański Kamila Bauma; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. GR/174/159
48. Dwór w Łańcuchowie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/7780/II/5
49. Gospoda w stylu zakopiańskim w Zagłębiu Dąbrowskim; „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, tabl. XIII
50. Władysław Matlakowski, reprodukcja portretu autorstwa Antoniego Kamińskiego z 1895 r.; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/3306/III/3
51. Stacja kolejowa w Sylgudyszkach na Litwie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/4512/IV/12
52. Poświęcenie kamienia węgielnego pod murowanicę Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, 31 III 1922 r., przemówienie Kazimierza Dłuskiego; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, sygn. AF/3527/II/9
53. Gmach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, widok współczesny; fot. A. Sznapiak
54. Dwór w Piotrowie, pocztówka, ok. 1906–1918, nakł. Leonard Durczykiewicz; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.13/7
55. Dworek w Trojanowicach, pocztówka, ok. 1935–1939, fot. Stefan Plater-Zyberk; BN, sygn. DŻS XII 8b/p.17/15
56. Bilet roczny członka TPSS z 1906 r., podpisany przez prezesa Jerzego Warchałowskiego i sekretarza Jana Bukowskiego; BN, sygn. G. 57665/I
57. „Materjały. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1902, nr 1, okładka
58. Prace nagrodzone w konkursie na dwór w Opinogórze, „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w Krakowie” 1908, nr 11, s. 52–54
59. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Brama Główna; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
60. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Widok ogólny; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
61. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Fontanna świetlna; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
62. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Pałac Sztuki; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
63. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Mauzoleum Matejki; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
64. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Dział Etnograficzny; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
65. *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894*, fot. E. Trzemeski, Lwów 1894, Cerkiew grekokatolicka zaprezentowana na Dziale Etnograficznym; BN, sygn. A.986/Repr. XIX/1-10
66. Szpital żydowski Maurycyego Lazarusa we Lwowie, fot. przed 1939 r.; NAC, sygn. 3/41/0/-/822/1
67. Katedra ormiańska we Lwowie, widok zewnętrzny, stan z początku XX w., fot. Kazimierz Skórski; NAC, sygn. 3/1/0/9/3639/1
68. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza, ściana zakrystii, stan sprzed renowacji, fot. Kazimierz Skórski; NAC, sygn. 3/1/0/9/3639/2

69. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza po renowacji z widocznymi malowidłami Jana Jakuba Rosena, stan współczesny; fot. A. Sznepik
70. Bilet wstępu (karnet) na Wystawę Dzieł Przemysłu Wszystkich Narodów w specjalnie w tym celu zbudowanym Pałacu Kryształowym w Londynie, 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London
71. Widok wnętrza Pałacu Kryształowego, pamiątka z Wielkiej Wystawy w Londynie w 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London
72. Pamiątkowe porcelanowe filiżanka i spodek z widokami z Wielkiej Wystawy w Londynie w 1851 r.; Victoria and Albert Museum, London
73. Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r., widok ogólny terenów wystawowych na Polu Marsowym z panoramą miasta, z prawej karuzela zwana Wielkim Kołem; NAC, sygn. 3/1/0/5/647/1
74. Pawilon Galicyjski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.; „Architekt” 1900, nr 1, tabl. IV
75. Julian Schübeler, drzeworyt przedstawiający salę główną Wystawy Przemysłowo-Rolniczej w Warszawie; „Tygodnik Ilustrowany” 3, 1876, t. 2, nr 47, s. 324
76. W. Eljasz-Radzikowski, *Nowy ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1881
77. Pocztówka z widokiem na Krzemieniec wydana z okazji stulecia urodzin Juliusza Słowackiego przez PTK w Warszawie, ok. 1907–1915; BN, sygn. Pocz. 15826
78. *Album z odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie 24 grudnia 1898 r.*, Warszawa 1898, fot. 3; BN, sygn. A.1006/Repr. XIX/1-19
79. Statut TUMKiO, 1906 r., strona tytułowa; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/1, s. 17, fot. A. Sznepik
80. Rysunki związane z projektowanym upamiętnieniem Heleny Modrzejewskiej, być może autorstwa Teodora Axentowicza; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów, Posiedzenie Wydziału, 8 VI 1909 r., s. 285, fot. A. Sznepik
81. Zawiadomienie o Walnym Zgromadzeniu członków TUMKiO planowanym na 19 XII 1910 r.; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/1/2, Księga Protokołów, 6 XII 1910 r., s. 345, fot. A. Sznepik
82. List Stanisława Czarnowskiego, prezesa Towarzystwa Upiększania Miasta Sanoka, 5 VIII 1910 r.; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911, s. 35, fot. A. Sznepik
83. Zawiadomienie o pierwszym walnym, konstytuującym zebraniu Towarzystwa Upiększania Miasta Lwowa, przewidzianym na 5 III 1911 r., wraz z programem; ANK, TUMKiO, sygn. 29/561/0/TUK/3/30, Korespondencja Zarządu ZTUK z oddziałami terenowymi 1910–1911, s. 111, fot. A. Sznepik
84. Zawiadomienie o Walnym Zgromadzeniu członków TMHiZK, planowanym na 22 V 1906 r., na rycinie z 1853 r. widok kościoła św. Idziego w Krakowie; ANK, TMHiZK, sygn. 29/562/0/52, Księga Protokołów Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa, b.p., fot. A. Sznepik
85. Jerzy Mycielski, fot., początek XX w.; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. BZS.RKPS.12519, k. 82
86. Karta roczna dla członka nadzwyczajnego TONPZSiK podpisana przez prezesa Jerzego Mycielskiego i dwóch sekretarzy: Jana Chrzanowskiego i Emanuela Świejkowskiego; ANK, TONPZSiK, sygn. 29/2621/0/2/4, s. 57
87. Autograf Adama Mickiewicza (początek ks. I *Pana Tadeusza*) w zbiorach Towarzystwa Literackiego we Lwowie; CDIAUL, f. 202, op. 1, spr. 9, arkusz 1, fot. A. Sznepik
88. Pomnik Adama Mickiewicza we Lwowie powstały według projektu Antoniego Popiela w 1904 r., widok współczesny; fot. A. Sznepik

89. Statut Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza we Lwowie, 1901 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1278, arkusz 8, fot. A. Sznepik
90. Ksawery Liske, fot. Edwarda Trzemeskiego z albumu Józefa Majera; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. BZS.RKPS.6624.42
91. Pismo do Namiestnictwa Galicji w sprawie zmian w statucie Towarzystwa Historycznego we Lwowie, 1898 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1414, arkusz 51, fot. A. Sznepik
92. Pismo do Namiestnictwa Galicji w sprawie założenia Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, z podpisami założycieli, 23 VII 1894 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1936, k. 5, fot. A. Sznepik
93. Statut Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, 1894 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1936, k. 7, fot. A. Sznepik
94. Strona tytułowa drukowanej wersji referatu Stanisława Eljasza-Radzikowskiego
95. Pismo Ludwika Kubali do Namiestnictwa Galicji w sprawie powołania do życia Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 30 X 1906 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 2190, k. 6, fot. A. Sznepik
96. Statut Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 1906 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 2190, k. 8, fot. A. Sznepik
97. Czarna Kamienica we Lwowie, przed II wojną światową siedziba Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, widok współczesny; fot. A. Sznepik
98. Krużganki w Kamienicy Królewskiej (Korniakta) we Lwowie, przed II wojną światową siedzibie Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie, widok współczesny; fot. A. Sznepik
99. List do Namiestnictwa Galicji w sprawie utworzenia Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury, z podpisami założycieli, 1916 r.; DALO, f. 1, op. 54, spr. 1800, k. 6, fot. A. Sznepik
100. Korespondencja Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej, 1906 r.; CDIAUL, f. 616, op. 1, spr. 5, arkusz 6, fot. A. Sznepik
101. Korespondencja Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej, 1906 r.; CDIAUL, f. 616, op. 1, spr. 46, arkusz 124, fot. A. Sznepik
102. Gmach PTPN, kamienica frontowa według projektu Zygmunta Gorgolewskiego, ok. 1883–1906; PTPN, sygn. CYRYL_62_0_3_107_0001
103. Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Pomocy Naukowej Młodzieży Wielkiego Księstwa Poznańskiego imienia Karola Marcinkowskiego za rok 1901, Poznań, 1902 r.; APP, Towarzystwo Pomocy Naukowej im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, sygn. 53/1767/0/2, s. 7, fot. A. Sznepik
104. Księga protokólna Koła Śpiewaczego Polskiego „Lutnia” w Środzie; APP, Polskie partie polityczne, organizacje, stowarzyszenia i związki, sygn. 53/887/0/96, fot. A. Sznepik
105. Tadeusz Korzon; „Kłosy” 50, 1890, nr 1304, s. 412
106. Kamienica Książąt Mazowieckich (Pod św. Anną), siedziba TMH, a ob. Instytutu Historii PAN w Warszawie; F. Jabłczyński, *Warszawa. XX autolitografii*, Warszawa 1916, pl. XII
107. „Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego” 1907, u góry graficzny symbol towarzystwa – ruiny zamku w Ogrodzieńcu oraz herby Warszawy, Krakowa i Poznania
108. Kamienica Baryczków, siedziba TONZP, pocztówka, 1911 r., nakł. TONZP; BN, sygn. Pocz. 20304
109. Członkowie komitetów kierowniczego i wykonawczego wystawy „Stara Warszawa”, zorganizowanej w 1911 r. w salach ratusza przez TONZP, siedzą od lewej: Zofia Stefańska, Tadeusz Korzon, Edward Krasieński, Rajnold Przeździecki, stoją od lewej: Julian Nowacki, Aleksander John, Kazimierz Broniewski, Mieczysław Nowacki, Antoni Strzałecki, Gustaw Soubise-Bisier, Mieczysław Rulikowski; BN, sygn. F.15860

110. *Odbudowa polskiej wsi. Projekty chat i zagród włościańskich*, oprac. grono architektów polskich, red. W. Ekielski, Kraków 1915, cz. 3, typ 1, tabl. 1, projekt chaty dla włościanina bezrolnego
111. *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłos, Warszawa 1916, s. 71, przykłady tradycyjnej zabudowy
112. *Materyały do architektury polskiej*, t. 1: *Wieś i miasteczko*, red. Z. Kalinowski, wstęp J. Kłos, Warszawa 1916, s. 108, przykłady tradycyjnej zabudowy
113. Odezwa Koła TOnZP w Piotrogradzie; AAN, Akta Franciszka Nowodworskiego, sygn. 2/99/0/2/14, s. 1, k. 5
114. Wnętrze kościoła w Wiślicy po ostrzale przez armię austro-węgierską na przełomie 1914 i 1915 r.; T. Szydlowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 9, fig. 5
115. Widok Kazimierza nad Wisłą po pożarze spowodowanym przez wycofującą się armię rosyjską w 1915 r.; T. Szydlowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 106, fig. 136
116. Drewniany kościół w Sękowie k. Gorlic z początku XVI w., zdewastowany przez wojska austro-węgierskie w 1915 r.; T. Szydlowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa 1919, s. 145, fig. 182
117. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok w nocy; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 43
118. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok w dzień; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 44
119. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, widok z boku; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 45
120. Dziedziniec Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r., widoczne sgraffito Wojciecha Jastrzębowskiego i rzeźba Henryka Kuny pt. *Rytm*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 48–49
121. Kryształowa wieża Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r. i rzeźba Henryka Kuny pt. *Rytm*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 50
122. Westybul i Sala Honorowa w Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r.; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 60–61
123. Sala Honorowa Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r. i wejście do Gabinetu; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 62–63
124. Dekoracja Sali Honorowej Pawilonu Polskiego w Paryżu w 1925 r., fragment *panneau* Zofii Stryjeńskiej pt. *Pory roku: maj – czerwiec oraz lipiec – sierpień*; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 66–67
125. Gabinet w Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r., projekt Józefa Czajkowskiego, meble według projektu Wojciecha Jastrzębowskiego; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 73–74

Adrianna Dominika Sznapik – dr, historyczka, absolwentka IH UW, pracę doktorską obroniła w IH PAN w 2017 r. Dysertacja ta została wyróżniona w XI edycji Konkursu im. Władysława Pobóg-Malinowskiego na Najlepszy Debiut Historyczny Roku. Autorka książki *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku* oraz artykułów dotyczących historii Polski przełomu XIX i XX w., ze szczególnym uwzględnieniem historii idei, historii kultury i historii społecznej.



W tej bogato ilustrowanej książce podjęto próbę rekonstrukcji jednej z najistotniejszych dla zrozumienia klimatu epoki debat, dotyczących idei kultury i sztuki narodowej na ziemiach polskich, a także zawarto rozważania nad społeczną recepcją tych zjawisk, ukazaną na przykładzie działalności towarzystw kulturalno-społecznych. Autorka zarysowała europejskie tło omawianych zjawisk, opisując angielski Arts & Crafts Movement i jego interpretacje w innych krajach kontynentu. W książce omówiono dwa nurty poszukiwań stylu narodowego – czerpiący inspiracje z przeszłości (zabytków polskiego średniowiecza i renesansu) oraz odwołujący się do kultury i twórczości ludowej. Istotnym zagadnieniem poruszonym w monografii jest także udział Polaków w dwóch wystawach światowych w Paryżu: w 1900 i 1925 r. Osobny fragment pracy poświęcony jest przedstawieniu działalności wybranych towarzystw kulturalno-społecznych w trzech zaborach i jej powiązań z tytułową dyskusją.

„Recenzowana praca jest ambitna, oryginalna, oparta na dobrym warsztacie i badaniach źródłowych, sytuująca się nie tylko w dyscyplinach historii idei i historii sztuki, ale również w sferze bardzo rzadkich na polskim gruncie rozważań nad historią kultury i historią nauki. Przy tym wszystkim bardzo dobrze się ją czyta, napisana jest znakomitą polszczyzną, a szeroki zakres podejmowanych w niej zagadnień sprawia, że stanowić będzie ona ważną lekturę nie tylko dla badaczy różnorodnych dyscyplin humanistycznych (historyków sztuki, historyków literatury, historyków), ale także dla szerszej publiczności zainteresowanej zagadnieniami kultury tego okresu” (dr hab. prof. IS PAN Ewa Manikowska)