

# Inspiracje sztuką ludową w meblarstwie artystów kręgu Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana<sup>1</sup>

modus

prace z historii sztuki  
art history journal  
XX, 2020



For English – see p. 229

AGATA WÓJCIK

8 czerwca 1901 roku w Krakowie, jak pisał Eligiusz Niewiadomski, „kilku «narwańcom» [...] strzeliło do łba, że sztuka stoi nie tylko obrazami, i że nie powinna być zamykana pod kluczem na wystawie, ale [powinna – A.W.] być wszędzie i u każdego – w całej treści życia”<sup>2</sup>. „Narwańcy” ci, w których gronie znaleźli się Edward Trojanowski, Jerzy Warchałowski, Włodzimierz Tetmajer, Karol Tichy, Józef Czajkowski i Stanisław Goliński, powołali do życia Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (TPSS). W pierwszym sprawozdaniu z działalności Towarzystwa wskazywano, że jego celem będzie „budzenie oryginalnej twórczości w dziedzinie sztuki zastosowanej do przemysłu i budownictwa i nadanie jej cech odrębności narodowej, a zarazem stworzenie niezbędnej do tego atmosfery rodzimej i nastroju artystycznego”<sup>3</sup>.

TPSS upatrywało korzeni polskości i równocześnie szukało źródeł inspiracji w kilku obszarach – sztuce i rzemiośle ludowym, architekturze drewnianej i dworkowej, a także w dawnym polskim rzemiośle artystycznym. W kręgu Towarzystwa dostrzegano ulotność sztuki ludowej, zanik tradycji ludowych, a także brak powszechnego uznania dla nich. Dlatego poprzez organizację wystaw, tworzenie kolekcji ludowego rzemiosła, wydawanie czasopisma starano się szerzyć zamiłowanie do ludowości i przeświadczenie o jej znaczeniu. Już pierwszemu walnemu zebraniu (23 października 1901) towarzyszyła niewielka wystawa ludowego rzemiosła artystycznego. W Sukiennicach wystawiono ludowe tkaniny, skrzynie, ceramikę,

- 1 Artykuł powstał w ramach projektu badawczego zatytułowanego „Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/01215). Tekst jest rozbudowaną wersją referatu wygłoszonego na konferencji pt. *Blask i splendor. Rzemiosło artystyczne od średniowiecza do współczesności*, zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki i Kultury oraz Uniwersytet Jana Pawła II w Krakowie w dniach 23–24 VI 2016 r.
- 2 E. Niewiadomski, *O polskiej sztuce stosowanej i jej przyjęciu w Warszawie*, „Witeź”, 1908, z. 7, s. 364.
- 3 *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1901–1902*, Kraków 1903, s. 4.

a także rysunki i akwarele autorstwa Tetmajera i Warchałowskiego, dokumentujące rzemiosło ludowe zwłaszcza z terenów ziemi krakowskiej i Śląska<sup>4</sup>. W tym samym miejscu od 28 stycznia do 17 marca 1902 roku prezentowano większą ekspozycję, której jedna część była poświęcona sztuce ludowej. Organizatorzy wyjaśniali, że nie jest ona skierowana do etnografów, lecz do artystów i rzemieślników, a jej celem jest olśnienie ich nieznanymi motywami, kolorami i formami, odwrócenie ich uwagi od sztuki zagranicznej, a wskazanie, że poprzez studia rodzimej sztuki można zacząć tworzyć w sposób oryginalny. Kreując aranżacje wystawy, przemieszano przedmioty z różnych regionów kraju i zestawiono je ze sobą, tworząc malownicze kompozycje, które miały pobudzić wyobraźnię twórców. Na wystawie znalazło się ponad 150 przedmiotów, rysunków i fotografii z Beskidu Śląskiego, Podhala, ziemi krakowskiej i sądeckiej, a także z zaboru rosyjskiego – ziemi kujawskiej, kurpiowskiej, łowickiej. Na potrzeby ekspozycji swoje kolekcje udostępniło Muzeum im. Dra T. Chałubińskiego w Zakopanem oraz Zygmunt Gnatowski, Maria Dembowska, Seweryn Udziela i inni kolekcjonerzy sztuki ludowej<sup>5</sup>.

Wystawa krakowska została zaprezentowana – w nieco zmienionej formie – w Warszawie, w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w dniach od 30 września do 17 listopada 1902 roku<sup>6</sup>. Dzięki większej powierzchni wystawowej i pozyskaniu nowych materiałów powiększono dział ludowy i podzielono go na regiony. W odróżnieniu od wystawy krakowskiej w Warszawie wyeksponowano znacznie liczniejsze obiekty pochodzące z zaboru rosyjskiego. Nie zabrakło tym razem przedmiotów z Wileńszczyzny. Ciekawy zespół tworzyły dwie kolekcje – rysunków ukazujących pisanki Tadeusza Dowgirda i przedmiotów ze Żmudzi Michała Brenstejna<sup>7</sup>. Prezentacja ludowego rzemiosła w gmachu, w którym zazwyczaj wystawiano malarstwo, wzbudziła w Warszawie bardzo rozbieżne opinie. Część krytyków podziwiała różnorodność ornamentów ludowych, bogactwo kolorów i emanującą z nich siłę<sup>8</sup>, sporo było jednak opinii jednoznacznie negatywnych. W pracach twórców ludowych widziano tylko ich prymitywność, która miała świadczyć o zapóźnieniu polskiego rzemiosła. Postrzegający w ten sposób dzieła sztuki ludowej dochodzili do wniosku, że nie może ona stać się podwaliną dla rozwoju polskiej sztuki stosowanej<sup>9</sup>. Relacjonująca wystawę korespondentka czasopisma dla pań pisała: „Są atoli wpośród tych wzorów zdobnictwa ludowego, okazy tak w swej nieudolności szpetne, tak po prostu odrażające potwornością formy i barw jaskrawością, albo li tak dziecinnie naiwne w pojęciu i wykonaniu, że chyba niczego wspólnego nie mają z podwaliną przyszłej sztuki”<sup>10</sup>. Wypowiedzi w tym tonie było znacznie więcej.

4 *Towarzystwo „Polska Sztuka stosowana”*, „Głos Narodu”, 1901, nr 244, s. 4.

5 Zob. *Katalog I. Wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*, Kraków 1902; *Sprawozdanie Towarzystwa*, s. 17–21.

6 Zob. I. Huml, *Zachęta eksponuje sztukę stosowaną (wokół wystawy 1902 roku)*, w: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993, s. 59–67.

7 Zob. *Katalog II-ej wystawy krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, Warszawa 1902.

8 K. Broniewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Druga wystawa krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, „Biblioteka Warszawska”, 4, 1902, s. 349–360; J. Bandrowski, *Polska Sztuka Stosowana w Pałacu Sztuki*, „Słowo Polskie”, 1902, nr 250, s. 1–2; *Ze sztuki*, „Tygodnik Mód i Powieści”, 1902, nr 41, s. 485–486.

9 *Styl polski*, „Wędrowiec”, 1902, nr 44, s. 867; Albertus, *Z Pałacu Sztuki Polskiej. Wystawa sztuki stosowanej*, „Życie i Sztuka”, 1902, nr 43, s. 451–452.

10 Z. Seidlerowa, *Wystawa Krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, „Bluszcz”, 1902, nr 43, s. 512–513.

TPSS prezentowało rzemiosło ludowe również na łamach własnego czasopisma wydawanego od listopada 1902 roku, zatytułowanego „Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowanej. Materiały”. Czasopismo redagowali Jerzy Warchałowski i Edward Trojanowski, a od zeszytu dziesiątego z Warchałowskim współpracowali Józef Czajkowski i Jan Bukowski. Pismo nie miało celów naukowych, „lecz danie szeregu wrażeń artystycznych i wydobycie artystycznych pierwiastków z pewnej dziedziny zjawisk”<sup>11</sup>. Zeszyty miały umożliwić dostęp do wzorów ludowych tym, którzy nie mogli bezpośrednio poznać kolekcji i wystaw TPSS. Periodyk zawierał czasami niewielki tekst wprowadzający i szereg wysokiej jakości kart z reprodukcjami, które czytelnik mógł grupować według poszczególnych kategorii – regionów, motywów itp. TPSS reprodukowało materiały ludowe z różnych regionów kraju. Od pierwszego do piątego numeru karty zeszytów zapełniły zdjęcia pasów kontuszowych, ludowych mebli, dekoracji malowanych we wnętrzach chat, sprzętów domowych, wycinanek, pisanek i haftów. Redakcja z dużą starannością umieszczała w podpisach informacje o miejscu pochodzenia, autorstwie, kolekcji, z której pochodzi obiekt, a także o osobie, która skopiowała reprodukowany przedmiot.

Od początku działalności TPSS gromadziło przedmioty i rysunki dokumentujące rzemiosło ludowe, a kolekcję tę powiększały dary miłośników sztuki ludowej<sup>12</sup>. W roku 1909 odnotowano 1950 wpisów do księgi inwentarzowej, zgromadzonych obiektów było jednak znacznie więcej, ponieważ pod jednym numerem wpisywano kilka przedmiotów<sup>13</sup>. Największą grupę tworzyły wycinanki i ich kopie, pochodzące między innymi z ziemi łowickiej i kurpiowskiej. Z powodu braku miejsca nie gromadzono oryginalnych mebli ludowych, jednak starano się zbierać ich rysunki, na których utrwalono zwłaszcza malowane skrzynie. Kolekcja zawierała także znaczący zbiór rysunków pisanek. Poza tym pokaźną grupę tworzyły ludowe stroje i przedmioty domowe oraz ich rysunki i fotografie. Zainteresowanie Towarzystwa wzbudzały między innymi czerpaki, sitka, łyżniki, skrzyneczki, dzbanki, garnuszki, kądziele, misy, łyżki, noże, uprząże i okucia. Zbiory przechowywano w siedzibie TPSS i codziennie istniała możliwość bezpłatnego zapoznania się z nimi. Towarzystwo również chętnie wypożyczało zebrane przedmioty, między innymi w roku 1904 udostępniło część zbiorów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w pierwszej kolejności wysyłając do niej wycinanki, które miały stać się inspiracją dla studentów<sup>14</sup>. Znacząca część kolekcji zgromadzonej przez TPSS znajduje się obecnie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

TPSS interesowało się także dawną polską architekturą drewnianą. Już na wystawie warszawskiej w 1902 roku pokazano rysunki i fotografie świeckiej i sakralnej architektury drewnianej<sup>15</sup>. W dniach od 13 kwietnia do 15 maja 1905 roku Towarzystwo zorganizowało w Krakowie wystawę dokumentującą zabytki budownictwa drewnianego na ziemiach polskich. Zaprezentowano na niej około

11 II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1903, Kraków 1904, s. 12–13.

12 Zob. A. Wójcik, *Kolekcja ludowego rzemiosła i dokumentacji sztuki użytkowej początku XX wieku Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, w: *Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego*, red. M. Białonowska, M. Bryl, A. Frąckowska, Warszawa 2018, s. 98–103.

13 VIII. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie r. 1909, Kraków 1909, s. 8.

14 J. Warchałowski, *O Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie*, „Słowo Polskie”, 1904, nr 457, s. 1–2.

15 *Katalog II-ej wystawy*, s. 3–23.

1000 rysunków i fotografii pochodzących ze zbiorów TPSS, Muzeum Narodowego w Krakowie i prywatnych kolekcji. Ekspozycji został nadany układ tematyczny, na który składały się następujące części: chata, dwór wiejski i miejski wraz z zabudowaniami gospodarczymi, dom podcieniowy miejski, obiekty sakralne (kościół, cerkiew, bożnica, kapliczki, krzyże przydrożne). Zachowano także podział topograficzny, wyróżniając ziemię spiską, Śląsk austriacki i pruski, ziemię poznańską, Galicję, Królestwo Polskie, Litwę, Żmudź, Podole, Wołyń i Ukrainę. Najwięcej szkiców i fotografii prezentowało zabytki z terenu zaboru rosyjskiego i Galicji, zwłaszcza Podhala. Poza rysunkami i fotografiami budownictwo drewniane dokumentowały publikacje książkowe i albumy graficzne<sup>16</sup>.

Zgromadzona przez TPSS dokumentacja reprodukcji architektury drewnianej liczyła ponad 720 fotografii i 120 rysunków. Ich znacząca część znajduje się obecnie w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a także w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Utrwalono na nich, często już nieistniejące na początku XX wieku, zabytki drewniane z terenów między innymi Beskidu Śląskiego, Górnego Śląska, Małopolski, Wielkopolski, Podkarpacia, Podhala, Galicji Wschodniej i Wileńszczyzny.

Towarzystwo poświęciło też zabytkom architektury drewnianej dwa numery swojego czasopisma. Zeszyt szósty (1905) towarzyszył wystawie krakowskiej, a zeszyt dwunasty (1909) zatytułowany „Krzyże na Litwie” zawierał tekst oraz rysunki Franciszka Krzywdy Polkowskiego, który na zlecenie hrabiego Jana Przeździeckiego latem 1908 roku przez dwa miesiące podróżował po powiatach jeziorowskim i wilkomierskim na Litwie i wykonał ponad 100 rysunków ukazujących krzyże, kapliczki oraz detale zdobnicze chat, ganków i spichlerzy<sup>17</sup>.

Członkowie TPSS uważali, że rozsiane po ziemiach polskich dworki, chaty czy kościółki drewniane to „niemi świadkowie [...] dziejów, [...] czułe organizmy, przez które przeszły wszystkie niemal epoki stylowe”. Sądzone często, że zachowały one „rodzimy styl nietkniętym, w całej jego oryginalności, i to tem bardziej, im był prostszy, skromniejszy, dawniejszy, im silniej z życiem prostego ludu związany”. Warchałowski uważał, że nowy styl w architekturze powinien być przesiąknięty pierwiastkiem narodowym, którego należy poszukiwać właśnie w „zabytkach najprostszyc. Takim jest u nas budownictwo drzewne”. Dokumentacja i badania architektury drewnianej miały stać się materiałem, „z którego czerpać i który rozwijać mogą współcześni polscy architekci-artyści”<sup>18</sup>.

TPSS zamierzało także zakładać we wsiach szkoły rysunkowe i warsztaty doświadczalne<sup>19</sup>. Pomysł nie został jednak zrealizowany, a stałą współpracę nawiązano tylko z warsztatem kilimkarskim Antoniny Sikorskiej w Czernichowie, gdzie wiejskie tkaczki wykonywały kilimy na podstawie projektów artystów związanych ze stowarzyszeniem<sup>20</sup>. Warchałowski podkreślał, że z artystami ludowymi „należy się obchodzić nadzwyczaj ostrożnie [...]. Prostota życia, bliskie, ciągle

16 *Iv. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie r. 1905*, Kraków 1906, s. 12–13; *Wystawa zabytków polskiego budownictwa drewnianego*, „Naprzód”, 1905, nr 106, s. 1.

17 „Materiały Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana”, 1909, z. 12: „Krzyże na Litwie”.

18 „Materiały Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana”, 1905, z. 6, s. 2–3.

19 Biblioteka Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie, Teki Jerzego Warchałowskiego (dalej BASPKR, Tw), sygn. 20029, k. 10, L.P., *U sekretarza Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*, „Kurier Codzienny”, 14 X 1901, nr 285 (?).

20 Zob. I. Goldman, *Kilimy Józefa Mehoffera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 71, 2009, nr 3, s. 389–399.

obcowanie z przyrodą, wysiłek swobodny wyłącznie dla zaspokojenia własnych potrzeb, wytwarzają ten osobliwy urok, jaki wieje od całego otoczenia, wśród którego żyją bardziej artystyczne rodziny wiejskie”. Za niedopuszczalne uważał próby mające na celu „podniesienie” i „uszlachetnienie” rzemiosła ludowego. Sądził, że twórcom ludowym jest potrzebny opiekun z szacunkiem odnoszący się do ich pracy, i kreślił pokrótce plan działania: „[...] iść na wieś, żyć się z ludem, poznać jego właściwości twórcze, odszukać bardziej uzdolnionych pracowników, otoczyć ich specjalną opieką i nie zmieniając zbytnio warunków ich życia i pracy domowej, ułatwić im tę pracę przez dostarczenie środków technicznych i zapewnienie zbytu”<sup>21</sup>.

Publiczność dosyć szybko zaczęła łączyć działalność Towarzystwa ze wspieraniem i propagowaniem sztuki ludowej. Osoby niezaznajomione z ideami Towarzystwa sądziły, „że dążeniem «Polskiej sztuki stosowanej» jest włóczenie całej odnośnej gałęzi twórczości artystycznej w formy motywów ludowych”<sup>22</sup>, a nawet, że „młoda sztuka poczęła stwarzać sobie niejako dogmaty z «parzenicy», «wycinanki», skrzyni malowanej w kwiatki”<sup>23</sup>. Inni sądzili, że według TPSS motywy zakopiańskie po prostu mają być zastąpione ornamentami z innych zakątków kraju, co również nie było prawdą. Warchałowski, główny teoretyk Towarzystwa, przypuszczał, że te opinie były wynikiem skoncentrowania się na początkowym etapie działalności stowarzyszenia, związanym z prezentowaniem i kolekcjonowaniem sztuki ludowej<sup>24</sup>.

Towarzystwo nie upatrywało jednak w sztuce ludowej różnych regionów kraju prostego klucza do stylu narodowego. Warchałowski pisał na ten temat następująco: „niech każdemu szczeremu artyście wolno będzie tworzyć swobodnie bez względu na to, czy rozwija piękny i skończony ludowy styl zakopiański, czy czerpie natchnienie w motywach bronowickich, łowickich, czy też daje formy nowe”<sup>25</sup>. Droga do sztuki polskiej powinna być odrębność, różnorodność, indywidualność. A aby podtrzymać tę wielość postaw twórczych, według Warchałowskiego, powinno się „dbać o największą decentralizację sztuki, największe różniczkowanie się twórczości, szukanie i pielęgnowanie jak najliczniejszych jej źródeł”<sup>26</sup>. Jednym, jednak nie jedynym, z tych źródeł miała być sztuka ludowa.

Od początku działalności Towarzystwa jego członkowie dźwiękiem szerzyli swoje opinie o sztuce ludowej, jej znaczeniu i czerpaniu z niej. Kolekcjonowanie, studiowanie sztuki ludowej miało na celu nie tyle poszukiwanie interesujących motywów zdobniczych, co ułatwienie poznania charakteru polskiej sztuki, ponieważ w sztuce ludowej, jak sądzono, przetrwały prapolskie pierwiastki artystyczne. Trojanowski pisał, że otoczenie się sztuką ludową ma ułatwić poznanie „charakteru polskiej ziemi”, i apelował: „wczujcie się w nią”<sup>27</sup>. Według niego artyści z kręgu TPSS pragnęli „swobody tworzenia, [...] sztuki zrozumiałej dla polskiej duszy i godnej miłości

21 A. Chołoniewski, *Polska Sztuka Stosowana*, „Świat”, 1906, nr 9, s. 14–16; zob. J. Warchałowski, *Towarzystwo „Polska sztuka stosowana”*, w: *Katalog wystawy nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905, s. 42–43.

22 A. Chołoniewski, *Polska Sztuka Stosowana*, s. 14.

23 BASPKR., TW, sygn. 20029, k. 198–199, S. Popowski, *Sztuka stosowana*, „Gazeta Codzienna”, 1908.

24 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 17.

25 Idem, *O sztuce stosowanej*, „Czas”, 1904, nr 131, s. 1–2; idem, *O sztuce stosowanej*, „Czas”, 1904, nr 132, s. 1–2.

26 *Katalog wystawy nowożytnych tkanin*, s. 42.

27 E. Trojanowski, *Głos z obozu. O sztuce stosowanej*, „Gazeta Polska”, 1902, nr 23, s. 1.



naszych serc”<sup>28</sup>. Właśnie to dążenie do „odrodzenia” zwróciło oczy artystów ku sztuce ludowej, bo „w niej poczulimy braterstwo człowieka z przyrodą”<sup>29</sup>. Sztuka ludowa charakteryzuje się według Trojanowskiego odrębnością koloru i linii, ponieważ nie została skażona obcymi wpływami, z tego względu, że lud niechętnie i z rezerwą odnosił się do wszystkiego, co zagraniczne<sup>30</sup>.

Projektant wskazywał także, że współczesny twórca powinien inspirować się postawą twórczą i ideałami artysty ludowego, który nie zna ograniczeń i poszukuje motywów „w tem, co otacza [go – A.W.] i najbliżej obchodzi serce i wzrok”<sup>31</sup>. Według Trojanowskiego „chłop czuł się zawsze organiczną częścią przyrody” i ma duszę pełną „uwielbień dla dziwnych cudów przyrody”<sup>32</sup>, dlatego jego sztuka jest pełna szczerości, swobody i wolności, jest wielka i porywająca. Sztuka ludowa to „płacz i śmiech, tragedia i wesele, to zachwyt, zemsta, bunt, to potężny objaw każdego odruchu duszy”<sup>33</sup> – pisał. Taka też powinna stać się sztuka polska, a jej kredo „powinna być: miłość i szlachetność, prostota i siła, [ponieważ – A.W.] ta dewiza była ongi przewodnikiem duszy polskiej, a przez taką sztukę może nastąpić tej potężnej, staropolskiej sztuki odrodzenie”<sup>34</sup>. Wprawdzie dostrzegał, że artyście ludowemu brakuje umiejętności technicznych, ale dzięki temu upraszcza on formę i stylizuje ornamentykę. Sztuka ludowa powstaje, aby uszczęśliwić twórcę, dlatego jest przesiąknięta szczerością, swobodą i wolnością, natomiast artyści nieludowi rzadko tworzą „z potrzeby umilenia sobie życia”, ich sztuka „częściej jest sztuczką”<sup>35</sup>. Trojanowski apelował do nich: „uczmy się od [twórców ludowych – A.W.] tworzenia, uczmy się obserwowania natury w ten przedziwnie piękny a prosty, niewyszukany sposób, jak oni, szukajmy wzorów z najbliższego otoczenia, ale nie odzierajmy z ich twórczości. Sklejając w jedną całość pochwyte szczegóły, nie tworzymy nic oryginalnego, dopóki nie potrafimy stworzyć odrębnego kształtu, a robimy tak dlatego, że nie pojmujemy zupełnie ducha tej na wskroś swojskiej sztuki”<sup>36</sup>. Miał nadzieję, że gdy artyści otoczą się sztuką ludową, „może wtedy z oczu [...] spadnie katarakt blagi i sztucznej sztuki”, natomiast zatriumfuje „barwa, życie, siła i prostota”<sup>37</sup>.

TPSS przestrzegało przed biernym kopiowaniem motywów ludowych. Już w sprawozdaniu z działalności stowarzyszenia za rok 1903 pisano: „niewolnicze naśladownictwo tych pięknych motywów ludowych, czasem wprost olśniewających swoją świeżością, nie posunie sprawy ani na krok, że nawet zręczne rozwijanie i zastosowanie umiejętne tej sztuki nie jest jeszcze drogą jedyną, jakkolwiek możliwą i korzystną, a że dopiero praca samodzielna, twórcza, praca talentu, unikającego szablonu i wzorów obcych, dać może polskiemu przemysłowi artystycznemu to, co mu potrzebne: formę, barwę, ozdobę”<sup>38</sup>. Sztuka ludowa

28 Idem, *Sztuka i lud*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 42, s. 826–827.

29 Ibidem.

30 Idem, *Pierwsza wystawa Towarzystwa „Polska sztuka stosowana”*, „Czas”, 1902, nr 25, s. 1–2.

31 Ibidem.

32 Idem, *Sztuka i lud*, s. 826–827.

33 Ibidem.

34 Idem, *Pierwsza wystawa Towarzystwa*, s. 1–2.

35 BASPKR., TW, sygn. 20029, k. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, „Słowo Polskie”, 1902.

36 E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, s. 826–827.

37 Ibidem.

38 II. *sprawozdanie Towarzystwa*, s. 6.

powinna być „tylko nauką i rozkazem, że tworzyć należy samodzielnie, że myśleć należy myślą własną, a natchnienie szukać we własnej duszy”<sup>39</sup>. W podobny sposób pisał Trojanowski: „[...] artystyczna Polska, to nie «leluję» zakopiańskie, nie łowickie wełniaki i pasy krakowskie. Gdybyśmy mieli poprzestać na tem, co nam przyniosła sztuka ludowa, kręcilibyśmy się bez końca w tem ciasnem zaczarowanym kole”<sup>40</sup>. A innym razem podkreślał, że TPSS „na początku swej pracy zeszło do przysadzistej chłopskiej chaty, ażeby się u niej uczyć. Uczyć się, ale nie okradać z ich plonu”<sup>41</sup>.

Artyści kręgu TPSS swoją postawą wpisywali się w ideę „regeneracji rzeczywistości”, widzieli bowiem w twórczości ludowej źródło energii, która może dać siłę do rozwoju przyszłej sztuki polskiej i pozwoli dokonać jej odnowy. Dla stowarzyszenia sztuka ludowa była sztuką kogoś „innego”, prymitywnego, który tworzy intuicyjnie, prawdziwie, szczerze, czerpie z tego radość. Równocześnie Towarzystwo podchodziło do artystów ludowych w sposób allochroniczny, sądziło, że twórcy ludowi żyją jakby w zawieszeniu poza czasem, wpływami historycznymi, zanurzeni w niezmienności, ściśle zżyci z naturą i mają dostęp do ponadczasowych ideałów – miłości, szczerości, prostoty. Stowarzyszenie podchodziło do sztuki ludowej w sposób apologetyczny, gromadziło, wystawiało, broniło na łamach prasy, ale nie próbowało przyjąć wobec niej postawy filantropa<sup>42</sup>.

Artyści w różny sposób skorzystali z lekcji wyniesionej z zetknięcia się z rzemiosłem ludowym. Można wskazać zarówno przykłady tworzenia wnętrz wypełnionych replikami mebli ludowych, użycia do aranżacji autentycznych sprzętów z chłopskiej chałupy, jak i kreatywnego korzystania z form, kolorów i ornamentyki przedmiotów ludowych. Projektem wnętrza, który tak wiernie powtarza elementy ludowe, że po latach został uznany za obraz autentycznego wnętrza domu bronowickiego, jest praca Włodzimierza Tetmajera. W roku 1902 artysta prezentował na wystawie TPSS w Krakowie „pomysł wnętrza sypialni urządzonej po krakowsku” (współautorem był Antoni Procajłowicz; il. 1). Następnie rozbudował swoją koncepcję i na wystawie w tym samym roku w Warszawie pokazał poza projektem sypialni także cztery kartony ukazujące izbę „urządzoną



1. Włodzimierz Tetmajer, projekt wnętrza izby urządzonej „po krakowsku”, 1899. Fot. ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie

39 J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, „Czas”, 1904, nr 131, s. 1–2; idem, *O sztuce stosowanej*, „Czas”, 1904, nr 132, s. 1–2.

40 E. Trojanowski, *Pierwsza wystawa Towarzystwa*, s. 1–2.

41 BASPKR., TW, sygn. 20029, k. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, „Słowo Polskie”, 1902.

42 Por. E. Klekot, *W krainie ludu. „Etno” w polskim dizajnie*, „2+3D. Grafika plus produkt”, 2013, nr 46, s. 79–83; idem, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kojdrak, Warszawa 2016, s. 139–157.



2. Włodzimierz Tetmajer (atrybucja), izba łowicka, willa Dłuskich w Zakopanem, ok. 1910. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

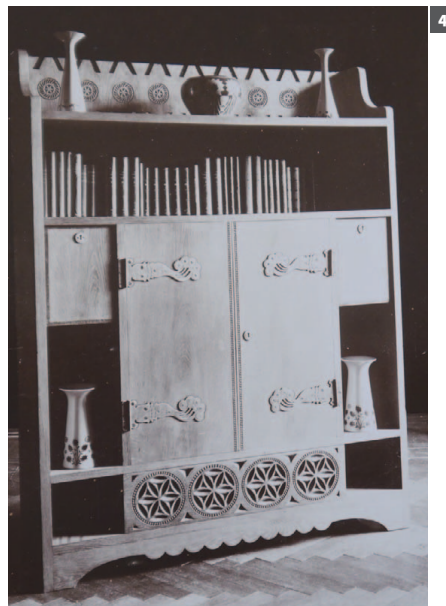
po krakowsku”. Jeden z nich znajduje się w kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, a w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa przechowywany jest nieukończony projekt wnętrza izby, a także szkic sypialni. Tetmajer w projektowanych wnętrzach wzdłuż ścian chciał ustawić ławy, skrzynie, łóżko, a na białych ścianach umieścić dekoracje, niewielkie obrazki oraz rząd świętych obrazów. Projekty te spotkały się z ostrą krytyką. Zarzucano artyście, że nie rozwija motywów pochodzących ze sztuki ludowej, a jedynie je kompiluje. Krytykowano zwłaszcza kolorystykę sypialni (zielone skrzynie, białe ściany, złoty fryz z obrazami ukazującymi świętych), o której pisano: „kto by długo mieszkał w takiej sypialni, dostałby na pewno manii prześladowczej barw, tak jest bowiem sztuczną”<sup>43</sup>.

Przykładem kopiowania sprzętów ludowych jest także wyposażenie wnętrza willi Dłuskich, właścicieli sanatorium w Kościelisku, w której urządzono izbę w stylu łowickim (il. 2), umieszczając w niej meble wykonane w Zakopanem, a inspirowane obiektami z kolekcji TPSS. Szafkę z willi Dłuskich można zestawić z pochodzącą z kolekcji Towarzystwa szafką z Izbicy (powiat Koło, gubernia kaliska). Jeszcze bliższe analogie widać pomiędzy skrzynią Dłuskich a skrzynią z Chocienia (Kujawy, gubernia warszawska). Dopełnieniem mebli były między innymi oryginalne wycinanki łowickie. Wnętrze to zapewne projektował również Włodzimierz Tetmajer. W kolekcji Muzeum Historycznego Miasta Krakowa zachował się projekt wyżej wspomnianej szafki, zanotowany w szkicowniku artysty. W willi doktorostwa pojawił się też ludowy akcent z ziemi krakowskiej. W przedpokoju dekorację tworzyły swobodnie inspirowane ludowym zdobnictwem kilimy i witraż projektu Henryka Uziembły oraz oryginalna krakowska skrzynia.

Zazwyczaj jednak projektanci mebli związani z TPSS dalecy byli od tak dosłownego powielania form mebli ludowych. Wpływy meblarstwa ludowego na twórczość członków Towarzystwa szły kilkoma drogami – projektanci czerpali zarówno z kształtu poszczególnych elementów mebli i budownictwa,

43 M. Limanowski, *O Zakopane na 1. Wystawie Tow. Polskiej Sztuki Stos. w Krakowie*, „Przegląd Zakopiański”, 1902, nr 10, s. 95–100.





ornamentyki, jak i z ich kolorystyki. Elementy konstrukcyjne wywodzące się ze sprzętów ludowych wykorzystywał często Edward Trojanowski<sup>44</sup>. Ze skrzyń ludowych pochodzą faliste fartuszki powieszane pod oskrzynieniem jego mebli. Ludowe konotacje mają też zakończenia szczytów i fartuszków mebli przybierające formy zaokrąglonych ząbków lub naprzemiennie umieszczonych trapezoidalnych zębów. Trojanowski, projektując kredensy, stosował w górnej szafce front podzielony arkadkami, do czego inspiracją mogły być podcienia w dawnych drewnianych domach polskich. Dobrym przykładem może być też komplet mebli do jadalni, który zaprojektował do własnego domu rzeźbiarz Ludwik Puget (il. 3). Najbardziej reprezentacyjny jest kredens, którego zwieńczenie wywodzi się z formy łyżnika, a nastawa podzielona została arkadami.

Meble artystów z kręgu TPSS mają bardzo prostą formę, oddziałują przede wszystkim pięknem materiału i dyskretnym detalem inspirowanym sztuką ludową. Koncentrując się na twórczości Trojanowskiego, można wskazać, że jednym z najczęściej – i to w różnym materiale – stosowanych ornamentów był motyw przestylizowanych symetrycznych gałązek. Być może pochodził on z malowanych dekoracji skrzyń ludowych i wykorzystywany był przez projektanta w projektach okuć na kredensach i szafkach na książki (il. 4). Gałązki stały się też motywem dekoracyjnym oparcie krzesła. Bardzo częstą dekoracją mebli tego artysty były też inne ornamenty wywodzące się ze zdobnictwa ludowego – różnego typu gwiazdki, linie faliste, motywy lilii, zygzaków i serc.

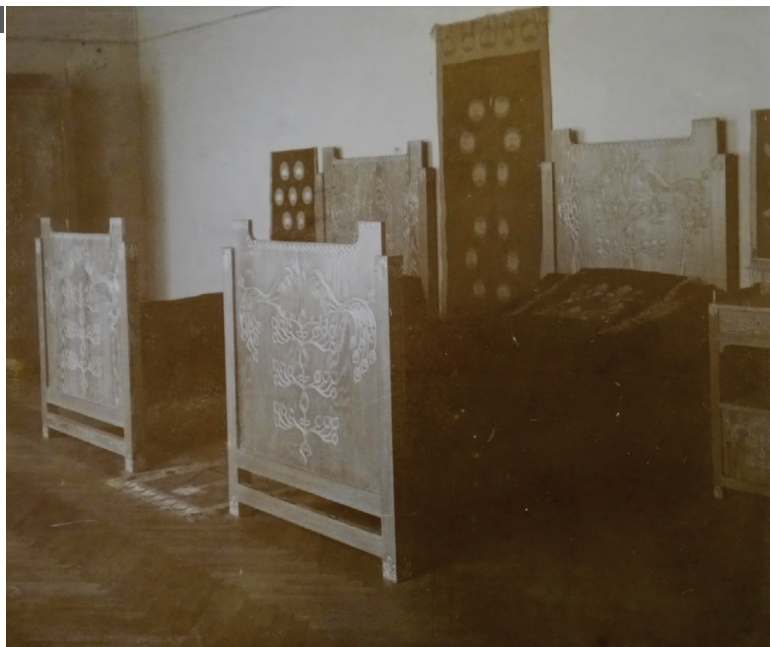
TPSS posiadało ogromną kolekcję wycinanek ludowych z różnych zakątków ziem polskich, które inspirowały artystów podczas projektowania elementów metalowych mebli. Okucia w formie pawy, serduszek, listew zdobionych liniami falistymi na kredensie i lodowni projektu Pugeta miały swoje źródło w wycinankach łowickich, a także ludowej metaloplastyce. Podobne analogie można wskazać dla okuć na biblioteczce Edwarda Trojanowskiego. Wycinanki inspirowały także dekorację snycerską mebli. Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski na indywidualnej wystawie w Krakowie w roku 1905 zaprezentował komplet mebli do sypialni, zdobionych

3. Ludwik Puget, kredens, 1903. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

4. Edward Trojanowski, szafka na książki, ok. 1905. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

44 Zob. A. Wójcik, *Edward Trojanowski. The Search for Style in Early 20<sup>th</sup>-century Furniture Design in Poland*, „Ikonotheka”, 28, 2018, s. 69–95.

5



6



5. Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, komplet mebli do sypialni, ok. 1905. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

6. Ludwik Wojtyczko, fotel, mniejsza sala restauracyjna w Starym Teatrze w Krakowie, 1906. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

motywami zaczerpniętymi z wycinanki kurpiowskiej (il. 5). Subtelne wpływy wycinanek łatwo odnaleźć także w kształtach dekoracji oparcia i podpórkach poręczy fotela projektu Józefa Czajkowskiego do restauracji w Starym Teatrze w Krakowie. Podobnie twórczo przetworzył kształty wycinanek Ludwik Wojtyczko, projektując fotele i krzesła do mniejszej sali restauracyjnej w Starym Teatrze (il. 6).

Chęć naśladownictwa palety barw sztuki ludowej skłoniła artystów do stosowania w meblarstwie polichromii, bejcowania mebli i zestawiania koloru drewna z intensywnym ko-

lorem tapicerki, czasami również dekorowanej. Trojanowski bardzo odważnie stosował nasycone kolory zarówno do podkreślania ornamentyki, jak i polichromowania całych mebli, wybierał także intensywne kolory tkanin obiciowych. Przykładem zachowanego mebla jego projektu, w którym wykorzystano zdecydowane kolory, jest szafka z Muzeum Narodowego w Krakowie. Projektant kolorem niebieskim, czerwonym i granatowym wydobyl w niej ornamenty inspirowane wycinankami i zdobnictwem ludowym. Również prasa z początku XX wieku dostarcza informacji o innych projektach artysty z użyciem polichromii. Pisano na ten temat: „[...] barwy Trojanowskiego są silne, energiczne, ale dobrze skomponowane: czerwona, zielona, wiśniowa, zastosowane do prostych, niewykwintnych ale oryginalnych kształtów mebli”<sup>45</sup>. Na wystawie TPSS w 1903 roku w Krakowie Trojanowski pokazał krzesło o prostej konstrukcji, którego obicie miało kolor żółty, a drewno fioletowy<sup>46</sup>. Na tej

samej wystawie również Jan Bukowski zaprezentował komplet mebli do gabinetu, o dość prostej formie za to z interesującą kolorystyką. Meble miały kolor ciemnoniebieski, a tkaninę obiciową – fioletowy aksamit – artysta ozdobił motywami wykonanymi w technice batiku<sup>47</sup>.

Artyści, studiując sprzęty ludowe, jak pisał Warchałowski, „poznali odwieczne prawa logiki, konstrukcyjności, harmonii, życiowego i rzeczowego sensu”<sup>48</sup>. Twórcy związani z TPSS z czasem uprościli formy projektowanych mebli i zrezygnowali z wywodzącej się ze sztuki ludowej ornamentyki na rzecz dyskretnych motywów geometrycznych i delikatnego sugerowania ludowych inspiracji, oddziaływania samą formą i materiałem mebla. Niekiedy rezygnowali w projektach meblarskich

45 *Styl swojski na dwóch konkursach*, „Kurier Warszawski”, 1902, nr 199, s. 1, 3.

46 *Pierwsza Wystawa Tow. „Polska sztuka stosowana”*, „Czas”, 1903, nr 287, s. 1–2.

47 *Ibidem*.

48 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, s. 18.

z jakichkolwiek dekoracji ludowych, natomiast wykorzystywali je do aranżacji pomieszczenia. Przykładem takiej ewolucji są projekty łóżek Karola Tichego. Na warszawskiej wystawie TPSS w roku 1902 i krakowskiej w roku 1903 artysta pokazał łóżko do pokoju panińskiego (il. 7). Pisano o nim: „[...] przód rzeźbiony szerokimi cięciami dłuta, które autor ka-



7

zał tępic przy robocie, aby uniknąć banalnego wypolerowania ornamentu. Całość przodu traktowana jako bryła, w której modelują się dwa wazony, stylizowane z kwiatów i liści. W tyle łóżka nad wezłowiem ptaszki i kwiaty rzeźbione”. Tichy chciał nadać meblowi barwę złotą, białą i cynobrową. Jednak w ostatecznej wersji „biały kolor wyszedł za zimno, szary za żółto, różowy i złoty za brudno”<sup>49</sup>. Artysta zaaranżował też przestrzeń wokół łóżka – w pobliżu zawiesił kilim swojego projektu o prostej geometrycznej ornamentyce, nad łóżkiem umieścił obrazki religijne oraz bukiety z bibulek i blaszek. Trojanowski, pisząc o meblu Tichego, zwrócił uwagę, że: „łóżko to skomponowane [jest – A.W.] stanowczo pod odżywczym wpływem sztuki ludowej, w niczem jednak niewolniczo jej nie naśladuje i bije w oczy oryginalnym i pięknym wyglądem swoim”<sup>50</sup>. Motywy rzeźbionych wazonów można zestawić z malowanymi dekoracjami na łóżkach ludowych. W roku 1909 Tichy wygrał konkurs ogłoszony przez krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe na komplet mebli do sypialni. Jego częścią było łóżko, którego forma wyewoluowała z wcześniejszego projektu. Artysta zrezygnował w nim z ornamentyki floralnej, na rzecz subtelnej dekoracji geometrycznej, zdecydował się także na prostokątne przyczółki i łukowate wygięcia boków z ich obydwu stron. W ten sposób powstało łóżko będące częścią kompletu mebli – ikony polskiego dizajnu. Izydor Grzeluk pisał, że meble te są „najbardziej udaną, śmiałą i nowatorską realizacją meblarską początku xx wieku nie tylko w Polsce”, ponieważ artysta „skupił całą uwagę na znalezieniu jak najprostszego rozwiązania wzajemnego stosunku brył, płaszczyzn i linii, nie tracąc przy tym funkcjonalności przedmiotu”<sup>51</sup>.

Przykładem uproszenia form, oddziaływania szlachetnością materiału i dyskretnego używania ornamentyki ludowej mogą być projekty Stanisława Wyspiańskiego i inspirującego się jego dziełami Jana Rembowskiego. Wyspiański do salonu

7. Karol Tichy, łóżko i projekt aranżacji pokoju panińskiego, 1902. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

49 *Pierwsza Wystawa*, s. 1–2.

50 BASPKE, TW, sygn. 20029, k. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, „Słowo Polskie”, 1902.

51 I. Grzeluk, *Polskie meble. Konkurs na sypialnię*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 61, 1999, nr 3–4, s. 419.





8. Stanisław Wyspiański, salon w mieszkaniu Zofii i Tadeusza Żeleńskich w Krakowie, 1904–1905. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Zofii i Tadeusza Żeleńskich zaprojektował niewielkie kanapy, kilka typów foteli, stolik i żardinierę (il. 8). Sprzęty wykonano z jasnego drewna jaworowego, a ich obicia miały kolor amarantowy, która to barwa powtórzona została na ścianach. Meble miały mocne, geometryczne, bryłowate kształty, czym przywodziły na myśl proste w formie sprzęty ludowe. Projektant odrzucił jakiegokolwiek dekoracje, zastosował jedynie swobodnie łączące się ze sztuką ludową ząbkowania, umieszczone w dolnej części foteli, kanap i żardinier. Aranżacja salonu oddziaływała na widza przede wszystkim formą mebli, ich naturalnym materiałem i kontrastowym zestawieniem kolorów.

W kontekście ewolucji spojrzenia na sztukę ludową interesujący może być salon w sanatorium Bronisławy i Kazimierza Dłuskich w Kościelisku koło Zakopanego, pełniący również funkcję małej sali teatralnej, zaprojektowany przez Rembowskiego, równocześnie kuracjusza sanatorium (il. 9). Artysta utrzymał całość wnętrza – podłogę z linoleum, obicia mebli, ściany – w jednym tonie zimnego błękitu i szarości. Zaprojektował kanapy-ławy, fotele, stołki o bardzo prostej, wręcz monumentalnej formie, skonstruowane w oparciu o kształty prostokąta, kwadratu, wieloboku. W wielu z nich zrezygnował z dekoracji, w innych zredukował ją do stylizowanych gwiazdek. Natomiast na ścianach umieścił góralskie parzenice połączone z pawimi piórami. Te prawie modernistyczne sprzęty nie zakłócały wymowy ikonograficznej obrazów i witraży, nawiązujących do legend tatrzańskich, nie odciągały uwagi od zjawiskowego widoku Tatr za oknem, lecz świetnie komponowały się z ich monumentalnością.

Projekty artystów związanych z TPSS inspirowane sztuką ludową, podobnie jak samo rzemiosło ludowe, spotykały się niejednokrotnie z negatywnymi opiniami krytyki. Przykładem mogą być recenzje wystawy TPSS w Zachęcie w roku 1902. Meble i ich projekty prezentowali przedstawiciele stylu zakopiańskiego, a z krakowskich twórców Tetmajer, Trojanowski, Brzozowski, Bukowski i Tichy<sup>52</sup>. Krytycy uważali, że używanie motywów ludowych jest błędem. Nie

<sup>52</sup> *Katalog 11-ej wystawy*, s. 37.





9

rozumieli, dlaczego artyści chcą „odtworzyć tę sztukę pierwotną i nieokrzesałą [...], niedołączne pierwociny pojęć zdobnictwa”, i zdecydowanie sprzeciwiali się wykorzystywaniu motywów ludowych: „Jestem przeciwny zawieszaniu przy ołtarzach «łyżników», czerpaków do wody: a bodaj czy nie korytek. W chałupie i spichlerzu jest ich właściwe miejsce”<sup>53</sup>. Inni recenzenci zwracali uwagę, że artyści zbyt dosłownie powielają motywy ludowe. Kazimierz Broniewski stwierdził nawet, że w projektach artystów związanych z TPSS „widać silne niewolnicze trzymanie się pierwowzorów [ludowych – A.W.], jak gdyby pewną obawę pójścia dalej w kierunku rozwoju ich, w dążeniu do zmieniania charakteru prymitywności na coś doskonalszego, odpowiadającego gustowi, wyrobieniu już na kulturach rozwiniętych”. To bierne kopiowanie motywów było według niego wynikiem poglądu, że należy zastosować motywy ludowe „do każdego przedmiotu naszego użytku domowego”, co wynikało z lęku przed stylami dawnymi i zagranicznymi, którymi każdy artysta był przesiąknięty<sup>54</sup>. Doradzano artystom, aby poddali ludowe ornamenty stylizacji, bo „nie o «efektowną szorstkość i fotograficzną wierność» motywów danej okolicy powinno im chodzić, lecz o «artystyczne przetopienie» motywów i «dostrojenie ich do ogólnej mowy polskiej»”<sup>55</sup>.

Gdy w roku 1908 TPSS po raz drugi zaprezentowało swoje osiągnięcia w Zachęcie i pokazało zespół spójnie urządzonych wnętrz projektu Tichego, Wojtyczki, Czajkowskiego, Wyspiańskiego i Trojanowskiego, w projektach meblarskich nawiązania do sztuki ludowej były już nieliczne i bardzo subtelne. Krytyka recenzowała tę ekspozycję w innym tonie. Adolf Nowaczyński z satysfakcją pisał: „[...] całość wystawy przekonywa, że Sztuka stosowana wyszła już z fazy «kogutkowej» z forsownego przełamania swych wytworów elementami ludowymi, branyymi ze skrzyń, fartuchów, łyżników wprost i nadmiarę. Również maniactwo

9. Jan Rembowski, salon w sanatorium Dąbskich w Kościelisku, 1909–1910. Fot. ze zbiorów Gabinetu Rycin Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

53 Fr., *Z teki humorystycznej. Sztuka ludowa i obiady u Bartłomiejowej*, „Wiek Ilustrowany”, 1902, nr 278, s. 4.

54 K. Broniewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 349–360.

55 *Styl polski*, „Wędrowiec”, 1902, nr 44, s. 867.

zakopiańskiego stylu nieco ochłodziło. Obecnie motywy brane z obfitych materiałów zdobniczej sztuki ludowej ulegają szczęśliwej selekcji, całkowitym przetrawieniom i transformacjom<sup>56</sup>.

Zetknięcie się ze sztuką ludową i inspiracja nią początkowo pozwoliły polskim projektantom mebli wzbogacić zasób ornamentyki, eksperymentować z kolorystyką mebli i przede wszystkim uprościć ich formę. Bez wątpienia dało im to możliwość nadania polskiemu meblarstwu odrębności, do której dążyło TPSS. Artyści szybko zrozumieli też, że zadaniem sztuki ludowej jest stworzenie atmosfery, która umożliwi „obudzenie się [...] instynktu narodowego u twórczych artystów, których dzieła, choć z pozoru niepodobne do sztuki ludowej, będą jej duchowo stokroć bardziej pokrewne niż suche kompilacje na temat ludowych motywów”<sup>57</sup>. Dlatego projektanci odeszli od dosłownego cytowania ornamentów ludowych, skoncentrowali się na prostocie formy i prawdzie materiału. Projekty takich twórców jak Wyspiański czy Rembowski zapowiadały już idee Warsztatów Krakowskich, których artyści nie dążyli do stworzenia za wszelką cenę nowego stylu, lecz kierowała nimi chęć tworzenia rzeczy funkcjonalnych, poznawania materiałów i technik. Tak styl ich mebli charakteryzowała Irena Huml, monografistka stowarzyszenia: „Znamionowało go operowanie zwartą bryłą, nie pozbawioną ornamentu, często zgeometryzowanego w przeciwieństwie do secesyjnej miękkości. Formy te wynikały z obróbki zgodnej z właściwościami tworzyw i użytych do tego celu narzędzi oraz z dążeniem do bezpretensjonalności i funkcjonalizmu, przy zachowaniu cech «swojskości». Dlatego też w wyrobach z drewna, a głównie w meblarstwie, przejawia się wyraźna inspiracja wiejską snycerką. Występowała przewaga linii twardych, kształtów ciosanych, ornamentów jakby wyciętych prymitywnym narzędziem”<sup>58</sup>. ●

56 A. Nowaczyński, *Sztuka stosowana w Warszawie*, „Prawda”, 1908, nr 6, s. 69–70.

57 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, s. 18.

58 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 61; zob. eadem, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.

# Folk art inspirations in the furniture by artists affiliated with the Polish Applied Art Society<sup>1</sup>

modus

prace z historii sztuki  
art history journal  
XX, 2020



Wersja polska – s. 215

AGATA WÓJCIK

On 8 June 1901 in Kraków, Eligiusz Niewiadomski wrote, “several ‘hotheads’ [...] caught on to an idea that art is more than just paintings, and that it should not be locked in an exhibition, but it [ought – A.W.] to be everywhere and with everyone – throughout the whole fabric of life.”<sup>2</sup> The said “hotheads,” including Edward Trojanowski, Jerzy Warchałowski, Włodzimierz Tetmajer, Karol Tichy, Józef Czajkowski and Stanisław Goliński, established the Polish Applied Art Society (Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, or TPSS for short). In the first report from the activities of the Society, they indicated that its objective would be to “awaken original creativity in the field of art applied to industry and construction, and give it features of national distinctiveness, and at the same time, to create the indispensable native atmosphere and artistic mood.”<sup>3</sup>

The TPSS looked for the roots of Polishness, and at the same time sought the sources of inspiration in several areas – folk art and crafts, wooden and manor architecture, as well as in the old Polish artistic craftsmanship. The Society saw the elusiveness of folk art, the disappearance of folk traditions, and the lack of universal recognition thereof. Therefore, by organizing exhibitions, creating a collection of folk crafts, and publishing their own journal, they made efforts to spread the passion for folk art and a conviction about its importance. Already

- 1 The article was written as part of a research project titled “Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo” [The fathers of Polish design. Polish Applied Art Society. Interior and furniture design] financed by National Science Centre (2015/17/D/HS2/01215). The text is an extended version of a paper presented during the conference *Blask i splendor. Rzemiosło artystyczne od średniowiecza do współczesności* [Glamour and splendour. Artistic craftsmanship from the Middle Ages to modern times], organised by the Institute of Art and Culture History and John Paul II University in Kraków on 23–24 VI 2016.
- 2 E. Niewiadomski, *O polskiej sztuce stosowanej i jej przyjęciu w Warszawie*, “Witeź”, 1908, no. 7, p. 364.
- 3 *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1901–1902*, Kraków 1903, p. 4.

the first general meeting (held on 23 October 1901) was accompanied by a small exhibition of folk arts and crafts. The display, housed in the Sukiennice (the Cloth Hall), featured folk fabrics, chests, ceramics, as well as drawings and watercolours by Tetmajer and Warchałowski, documenting folk crafts, especially from the areas of Kraków and Silesia.<sup>4</sup> In the same location, from 28 January to 17 March 1902, a larger exhibition was presented, with one section devoted to folk art. The organizers explained that it was not addressed to ethnographers, but rather to artists and craftsmen, and its goal was to dazzle the latter with unknown motifs, colours, and forms, in order to distract them from foreign art, and indicate that by studying Polish art, their own work would be fresh and original. In the exhibition arrangement, objects from different regions of the country were mixed and juxtaposed against one another to create picturesque compositions that were meant to stimulate the imagination of the artists. The exhibition included over 150 objects, drawings and photographs from the Beskid Śląski, Podhale, Kraków and Sącz area, as well as from areas under the Russian partition – Kujawy, Kurpie and Łowicz lands. For the purposes of the exhibition, the Museum of Dr. T. Chałubiński in Zakopane, Zygmunt Gnatowski, Maria Dembowska, Seweryn Udziela and other collectors of folk art made their collections available on loan.<sup>5</sup>

The Kraków exhibition was then presented in a slightly changed format in Warsaw in the building of the Society for the Encouragement of the Fine Arts, from 30 September to 17 November 1902).<sup>6</sup> Thanks to the larger exhibition space and the acquisition of new materials, the folk art section was expanded and divided into regions. Compared to the Kraków exhibition, much more numerous objects from the Russian partition were displayed in Warsaw. This time also items from the Vilnius Region were included. Two collections – drawings showing Easter eggs by Tadeusz Dowgird and objects from Żmudź by Michał Brenstejn – made an interesting ensemble.<sup>7</sup> The presentation of folk crafts in the building where paintings were usually exhibited stirred up very divergent opinions in Warsaw. Some critics admired the variety of folk ornaments, the richness of colours, and the strength emanating from them,<sup>8</sup> but there were also many overwhelmingly negative opinions. The works of folk artists were seen as primitive, which as the critics argued proved the backwardness of Polish craftsmanship. Those who perceived works of folk art in this way concluded that the latter could not become the basis for the development of Polish applied art.<sup>9</sup> The correspondent of the women's magazine, who reported on the exhibition, wrote: "Among these folk craft designs are objects of such dreadfully monstrous form and garish colour, or so naïve in their concept and its execution, that it would be inconceivable that

4 *Towarzystwo „Polska Sztuka stosowana”, „Głos Narodu”, 1901, no. 244, p. 4.*

5 See: *Katalog I. Wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, Kraków 1902; Sprawozdanie Towarzystwa*, pp. 17–21.

6 See: I. Huml, *Zachęta eksponuje sztukę stosowaną (wokół wystawy 1902 roku)*, in: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, J. Sosnowska (ed.), Warszawa 1993, pp. 59–67.

7 See: *Katalog II-ej wystawy krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, Warszawa 1902.

8 K. Broniewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Druga wystawa krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, "Biblioteka Warszawska", 4, 1902, pp. 349–360; J. Bandrowski, *Polska Sztuka Stosowana w Pałacu Sztuki*, "Słowo Polskie", 1902, no. 250, pp. 1–2; *Ze sztuki*, "Tygodnik Mód i Powieści", 1902, no. 41, pp. 485–486.

9 *Styl polski*, „Wędrowiec”, 1902, 44, p. 867; Albertus, *Z Pałacu Sztuki Polskiej. Wystawa sztuki stosowanej*, "Życie i Sztuka", 1902, no. 43, pp. 451–452.



they could lay foundations for future art.”<sup>10</sup> And there were many more statements in the same vein.

The TPSS presented also folk crafts in its own journal, published since November 1902, titled “Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Materiały” [Publication of the Polish Applied Arts Society. Materials]. The journal was edited by Jerzy Warchałowski and Edward Trojanowski, and from issue ten, Józef Czajkowski and Jan Bukowski joined in. The journal had no scientific purpose, but instead it proposed “to offer a series of artistic impressions and to extract artistic elements from a certain field of phenomena.”<sup>11</sup> The issues of the journal were meant to provide access to folk patterns for those who could not view the TPSS collections and exhibitions directly. It sometimes featured a short introductory editorial and a number of high-quality reproduction cards that the reader could group by category – regions, motifs, etc. The TPSS reproduced folk material from different regions of the country. From the first to the fifth issue, the pages of the journal filled with photos of *kontusz* sashes, folk furniture, painted decorations of cottage interiors, household appliances, paper cutting arts, Easter eggs, and embroidery. The editors took great care to include information about the place of origin, authorship, the collection from which the given object originated, and the person who copied the reproduced object.

From the very beginning, the TPSS collected objects and drawings that documented folk crafts, and the collection grew with successive donations from lovers of folk art.<sup>12</sup> In 1909 the inventory book counted 1,950 records, but there were many more actual objects in the collection, because several items were often entered under one record.<sup>13</sup> The largest group was made up of paper cutting arts and their copies, including those from Łowicz and Kurpie regions. Due to the lack of space, the original pieces of folk furniture were not included in the collection, but their drawings were compiled instead, especially those of painted chests. Among the assembled objects there was also a significant number of Easter egg drawings. Furthermore, there was a large group of folk costumes and household items, their drawings and photographs. Among other things, the Society was interested in scoops, strainers, spoon racks, boxes, jugs, pots, distaffs, bowls, spoons, knives, harnesses and fittings. The collections were stored at the TPSS headquarters and it was possible to view them every day, free of charge. The Society also gladly loaned the collected items, for example, in 1904, a part of the collections was made available to the Warsaw School of Fine Arts, beginning with paper cutting items, which were to become inspiration to art students.<sup>14</sup> A significant portion of the objects collected by the TPSS is currently kept in the Ethnographic Museum in Kraków.

10 Z. Seidlerowa, *Wystawa Krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, “Bluszcz”, 1902, no. 43, pp. 512–513.

11 *II. sprawozdanie Towarzystwa “Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1903*, Kraków 1904, pp. 12–13.

12 See: A. Wójcik, *Kolekcja ludowego rzemiosła i dokumentacji sztuki użytkowej początku XX wieku Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, in: *Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego*, M. Białonowska, M. Bryl, A. Frąckowska (eds.), Warszawa 2018, pp. 98–103.

13 *VIII. sprawozdanie Towarzystwa “Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie r. 1909*, Kraków 1909, p. 8.

14 J. Warchałowski, *O Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie*, “Słowo Polskie”, 1904, no. 457, pp. 1–2.

The TPSS was also interested in old Polish wooden architecture. Already at the Warsaw exhibition in 1902, drawings and photographs of secular and sacred timber architecture were shown.<sup>15</sup> From 13 April to 15 May 1905, the Society organized an exhibition in Kraków, documenting the historical wooden structures thorough Poland. Approximately one thousand drawings and photographs were presented, from the TPSS stock, the National Museum in Kraków, as well as private collections. The exhibition was given a thematic layout, which consisted of the following sections: the cottage, the country and town manor with farm buildings, the arcaded town house, and the religious buildings (churches, synagogues, roadside chapels and crosses). The topographic division was followed as well, distinguishing between the Spiš land, Austrian and Prussian Silesia, Poznań region, Galicia, the Kingdom of Poland, Lithuania, Samogitia, Podolia, Volhynia, and Ukraine. Most of the featured sketches and photos were presenting the art from the territory of the Russian partition and Galicia, especially Podhale (Carpathian Foothills). Apart from drawings and photographs, wooden architecture was documented in books and graphic albums.<sup>16</sup>

The documentation of wooden architecture reproductions collected by the TPSS included over 720 photographs and 120 drawings. A significant part of these are currently in the collection of the Print Room of the Main Library of the Academy of Fine Arts in Kraków, as well as in the Ethnographic Museum in Kraków. They memorialise monuments of wooden architecture, often already non-existent at the beginning of the twentieth century, from the lands of the Silesian Beskids, Upper Silesia, Lesser Poland, Greater Poland, Subcarpathia, Carpathian Foothills, Eastern Galicia and the Vilnius region, among others.

The Society also devoted two issues of its own periodical to the monuments of wooden architecture. The sixth issue (1905) accompanied the Kraków exhibition, and the twelfth (1909) entitled “Crosses in Lithuania” contained the text and drawings by Franciszek Krzywda Polkowski who, at the request of Count Jan Przeździecki, in the summer of 1908, travelled for two months in the Jeziorowski and Wilkomierski regions in Lithuania and made over 100 drawings depicting roadside crosses, chapels and decorative details of huts, porches, and granaries.<sup>17</sup>

For the members of the TPSS, the manor houses, cottages and wooden churches scattered throughout the Polish lands were as “mute witnesses [...] of history, [...] sensitive organisms through which almost all styles and epochs have passed.” It was often thought that they had kept “the native style intact, in all its originality, and the more so, the simpler, the more modest, and the earlier it was, the more closely connected with the life of the common people.” Warchałowski believed that the new style in architecture should be permeated with a national element, which should be sought precisely in “the simplest historic structure. With us, this is what timber architecture is.” Documentation and studies of wooden architecture were meant to become the material “from which contemporary Polish architects-artists can draw and develop.”<sup>18</sup>

15 *Katalog 11-ej wystawy*, pp. 3–23.

16 *IV. sprawozdanie Towarzystwa “Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie r. 1905*, Kraków 1906, pp. 12–13; *Wystawa zabytków polskiego budownictwa drewnianego*, “Naprzód”, 1905, no. 106, p. 1.

17 “Materiały Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana”, 1909, no. 12: “Krzyże na Litwie”.

18 “Materiały Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana”, 1905, no. 6, pp. 2–3.

The TPSS also intended to set up drawing schools and experimental workshops in the countryside.<sup>19</sup> However, the idea was never implemented, and permanent collaboration was established only with the *kilim* tapestry workshop of Antonina Sikorska in Czernichów, where rural weavers made *kilims* based on the designs of artists linked with the Society.<sup>20</sup> As Warchałowski emphasized, folk artists “should be handled with extreme care [...]. The simplicity of life, the close and constant contact with nature, the free effort solely to satisfy one’s own needs, create this peculiar charm that emanates from the entire environment in which the more artistic rural families are living.” He considered attempts to “improve” and “ennoble” folk crafts to be unacceptable. He believed that folk artists needed custodians who would respect their work, and he outlined a plan for action: “to go out to the country, to get to know the people, to learn about their creative qualities, to find the most talented craftsmen, to provide them with special care and – while not changing too much their living conditions and domestic work – to facilitate that work by providing technical means and outlets.”<sup>21</sup>

The audience quickly began to link the activities of the Society with supporting and promoting folk art. People unfamiliar with the ideas of the Society believed that “the aim of the ‘Polish applied art’ was to squeeze the entire relevant branch of artistic creativity into the forms of folk motifs,”<sup>22</sup> even that “young art began to create dogmas for itself out of the *parzenica* [heart-shaped folk pattern], the paper cutting crafts, the wooden chest with painted flowers.”<sup>23</sup> Others believed that according to the TPSS, motifs derived from Zakopane were simply to be replaced with ornaments from other parts of the country, which was also not true. Warchałowski, the Society’s chief theorist, suspected that these opinions were the result of focusing on the presentation and collection of folk art at the initial stage of his organisation’s activity.<sup>24</sup>

However, the Society did not see the folk art of the country’s various regions as a simple key to the national style. Warchałowski wrote on this subject: “Let every sincere artist be permitted to create freely, regardless of whether he develops a beautiful and finished Zakopane folk style, or draws inspiration from the Bronowice and Łowicz motifs, or offers new forms.”<sup>25</sup> The path to Polish art should lead through distinctiveness, diversity, and individuality. In order to maintain this multiplicity of creative attitudes, according to Warchałowski, one should “care for the greatest possible decentralization of art, the greatest differentiation of creativity, seeking and nurturing as many of its sources as

19 Library of Academy of Fine Arts in Kraków, The Warchałowski Portfolio (*Biblioteka Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie, Teki Jerzego Warchałowskiego*, further: BASPKR., TW), ref. 20029, p. 10, L.P., *U sekretarza Towarzystwa “Polska Sztuka Stosowana”*, “Kurier Codzienny”, 14 x 1901, no. 285 (?).

20 See: I. Goldman, *Kilimy Józefa Mehoffera*, “Biuletyn Historii Sztuki”, 71, 2009, no. 3, pp. 389–399.

21 A. Chołoniewski, *Polska Sztuka Stosowana*, “Świat”, 1906, no. 9, pp. 14–16; see: J. Warchałowski, *Towarzystwo “Polska sztuka stosowana”*, in: *Katalog wystawy nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905, pp. 42–43.

22 A. Chołoniewski, *Polska Sztuka Stosowana*, p. 14.

23 BASPKR., TW, ref. 20029, pp. 198–199, S. Popowski, *Sztuka stosowana*, “Gazeta Codzienna”, 1908.

24 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, p. 17.

25 Idem, *O sztuce stosowanej*, “Czas”, 1904, no. 131, pp. 1–2; idem, *O sztuce stosowanej*, “Czas” 1904, no. 132, pp. 1–2.

possible.”<sup>26</sup> One – but not the only one – of these sources was meant to be folk art.

From the beginning of the Society’s activity, its members disseminated in print their opinions about folk art, its importance, and drawing from it. The aim of collecting and studying folk art was not so much to look for interesting decorative motifs, but to facilitate the recognition of the nature of Polish art, because, as it was believed, the early Polish, primary artistic elements survived in folk art. Trojanowski wrote that being surrounded by folk art makes it easier to get to know the “character of Polish land, to feel and enter into it.”<sup>27</sup> In his opinion, the artists from the TPSS circle wanted “freedom to create [...] the art that is comprehensible to the Polish soul and worthy of the love of our hearts.”<sup>28</sup> It was precisely this striving for “rebirth” that turned the eyes of artists towards folk art, because “in it we felt the brotherhood, the affinity of man with nature.”<sup>29</sup> According to Trojanowski, folk art is characterized by the distinctiveness of colour and line, because it has not been tainted by foreign influences, as the country folk were reluctant and reserved towards everything foreign.<sup>30</sup>

The designer also pointed out that a contemporary artist should be inspired by the creative attitude and ideals of a folk artist who knows no limitations and looks for motifs “in that which surrounds [him – A.W.], and that which his heart and eyes hold dearest.”<sup>31</sup> Trojanowski believed that “the peasant had always felt himself to be an organic part of nature” and had a soul full of “adoration for strange wonders of nature.”<sup>32</sup> That is why his art is full of sincerity and freedom; it is great and inspiring. Folk art is “tears and laughter, tragedy and joy, it is delight, revenge, rebellion, it is a powerful symptom of every reflex of the soul,”<sup>33</sup> as he wrote. This is also what Polish art should become, and its motto “should be: love and nobleness, simplicity and strength, [because – A.W.] this motto was once a guide to the Polish soul, and through such art this powerful, old Polish art may be revived.”<sup>34</sup> Although the folk artist lacks technical skills, this allows him to simplify the form and stylize the ornamentation. Folk art is created to make the artist happy, which is why it is permeated with sincerity, freedom and ease, while non-folk artists rarely create “out of the need to enjoy their lives,” their art “is more often artificial.”<sup>35</sup> Trojanowski appealed to them: “let us learn from [folk artists – A.W.] how to create, let us learn to observe nature in this strangely beautiful and simple, unsophisticated way; like them, let us look for patterns from our immediate surroundings, but let us not merely derive from their creations. By gluing the borrowed details together, we do not create anything original until we are able to produce a distinct form, and we do so because we

26 *Katalog wystawy nowożytnych tkanin*, p. 42.

27 E. Trojanowski, *Głos z obozu. O sztuce stosowanej*, “Gazeta Polska”, 1902, no. 23, p. 1.

28 Idem, *Sztuka i lud*, “Tygodnik Ilustrowany”, 1902, no. 42, pp. 826–827.

29 Ibidem.

30 Idem, *Pierwsza wystawa Towarzystwa “Polska sztuka stosowana”*, “Czas”, 1902, no. 25, pp. 1–2.

31 Ibidem.

32 Idem, *Sztuka i lud*, pp. 826–827.

33 Ibidem.

34 Idem, *Pierwsza wystawa Towarzystwa*, pp. 1–2.

35 BASP.Kr., TW, ref. 20029, p. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, “Słowo Polskie”, 1902.



do not fully understand the spirit of this thoroughly homely art.”<sup>36</sup> He hoped that when artists surround themselves with folk art, “perhaps then the blinders of glory and artifice will be taken from their eyes” whereas “colour, life, strength and simplicity” will triumph.<sup>37</sup>

The TPSS warned against passive copying of folk motifs. Already the 1903 report on the Society activities read: “to blindly imitate these beautiful folk motifs, sometimes simply dazzling with their freshness, will not move the matter forward, not even slightly; not even a skilful development and application of this art is yet the only way, however possible and beneficial; and only independent, creative work, the work of talent, avoiding stencils and foreign patterns, can give the Polish applied arts what they need: form, colour, and ornamentation.”<sup>38</sup> Folk art should be “just a lesson and a command that one should create independently, think one’s own thoughts, and seek inspiration in one’s own soul.”<sup>39</sup> Trojanowski wrote in a similar vein: “[...] artistic Poland is not the Zakopane cut-outs, not Łowicz woolens, not Kraków belts. If we were to stop at what the folk art brought us, we would endlessly go round and round in this tight, enchanted circle.”<sup>40</sup> Another time he emphasized that TPSS “at the beginning of its work, went down to a simple peasant hut, to learn there. To learn, but not to steal.”<sup>41</sup>

With their attitude, the artists of the TPSS circle subscribed to the idea of “regenerating reality,” because they saw in folk art a source of energy that could empower the development of future Polish art, and would allow it to be renewed. For the Society, folk art was the art of the “other,” a primitive who creates intuitively, truly, honestly, and derives joy from it. At the same time, the Society approached folk artists in an allochronous way, believing that folk artists live as if suspended beyond time or historical influences, immersed in immutability, strictly in tune with nature, and with direct access to timeless ideals – love, sincerity, and simplicity. The Society approached folk art as its advocate – they gathered it, organised its exhibitions, and defended it in the press, but they did not try to adopt a philanthropic attitude towards it.<sup>42</sup>

The artists used the lessons learned from their interaction with folk crafts in various ways. There are examples of creating interiors filled with replicas of folk furniture, using authentic furnishings from a peasant cottage, as well as instances of creative use of forms, colours, and ornaments of folk objects. One interior design project, which reprises the folk elements so faithfully that after many years it was recognized as the image of the authentic interior of a Bronowice home, is a work by Włodzimierz Tetmajer. In 1902, the artist presented at the TPSS exhibition in Kraków his “idea for a bedroom interior decorated in Kraków style” (co-authored by Antoni Procajłowicz, see: Fig. 1). He then expanded his concept,



1. Włodzimierz Tetmajer, interior design for the room arranged in the “Kraków style”, 1899. Photo from the collection of the Ethnographic Museum in Kraków  
→ see p. 221

36 E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, pp. 826–827.

37 Ibidem.

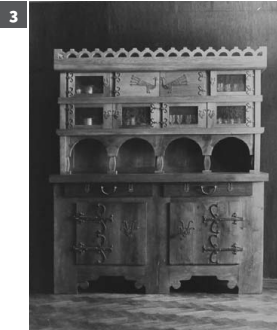
38 II. sprawozdanie Towarzystwa, p. 6.

39 J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, “Czas”, 1904, no. 131, pp. 1–2; idem, *O sztuce stosowanej*, “Czas”, 1904, no. 132, pp. 1–2.

40 E. Trojanowski, *Pierwsza wystawa Towarzystwa*, pp. 1–2.

41 BASPKR., TW, ref. 20029, p. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, “Słowo Polskie”, 1902.

42 Compare: E. Klekot, *W krainie ludu. “Etno” w polskim dizajnie*, “2+3D. Grafika plus produkt”, 2013, no. 46, pp. 79–83; idem, *Trwale obrazy rzeczy ludowych*, in: *Polska – kraj folkloru?*, J. Kojdrak (ed.), Warszawa 2016, pp. 139–157.



2. Włodzimierz Tetmajer (attributed to), Łowicz-style chamber, villa of the Dłuski family in Zakopane, ca. 1910. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 222

3. Ludwik Puget, cupboard, 1903. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 223

and at the exhibition in Warsaw in that same year, apart from the bedroom design, he also presented four drawings showing a room “decorated in the Kraków style.” One of them is now in the collection of the Ethnographic Museum in Kraków, while the Historical Museum of the City of Kraków has the unfinished drawing of the room’s interior design, as well as the sketch of the bedroom. In the designed interiors, along the walls, Tetmajer proposed to place benches, chests, a bed, and he would decorate white walls with small pictures and a row of religious images. These projects met with harsh criticism. The artist was accused of failing to creatively develop motifs from folk art, but only compiling them instead. The colours of the bedroom were criticized in particular (green chests, white walls, a golden frieze with pictures depicting saints), and the review read: “who would stay in such a bedroom for a long time would surely develop a persecution mania for colours, because they are so artificial.”<sup>43</sup>

Another example of copying folk furnishings is the interior of the Dłuski family villa, the owners of a sanatorium in Kościelisko. The villa has a room in the Łowicz style (see: Fig. 2), with furniture made in Zakopane, clearly inspired by objects from the TPSS collection. The cabinet from the Dłuski villa can be linked with the cabinet from Izbica (Koło district, Kalisz province) found among the Society’s collections. Even closer analogies can be drawn between the Dłuski dowry chest and the one from Chocień (Kujawy, Warsaw province). The furniture was complemented by original cut-outs from Łowicz, among other things. The interior was probably also designed by Włodzimierz Tetmajer. The collection of the Historical Museum of the City of Kraków has the design of the above-mentioned cabinet, included in the artist’s sketchbook. A folk accent from the Kraków region also appeared in doctor Dłuski’s villa. The hall decorations featured rugs and a stained glass window designed by Henryk Uziembło, freely inspired by folk ornaments, and an original Kraków dowry chest.

Typically, though, furniture designers associated with the TPSS refrained from such a literal duplication of folk furniture forms. The influence of folk furniture on the work of the Society’s members followed several paths – the designers drew on the forms of individual elements of furniture and construction, on the ornaments, and their colours. Construction elements derived from folk furniture were often used by Edward Trojanowski.<sup>44</sup> Wavy aprons hanging under the arches of his furniture come from the folk chests. The finish of the gables and aprons of furniture in the form of rounded serration or alternately placed trapezoidal incisions also have folk connotations. When designing cupboards, Trojanowski used a front divided by arcades in the upper cabinet, which could have been inspired by arcades in old wooden Polish houses. Another good example is a set of dining room furniture, which the sculptor Ludwik Puget designed for his own home (see: Fig. 3). The most representative is the cupboard, the top of which comes from the form of a spoon rack, while the setting is divided with arcades.

The furniture of the artists from the TPSS circle has a very simple form, and its impact comes above all from the beauty of the material and discreet detail

43 M. Limanowski, *O Zakopane na I. Wystawie Tow. Polskiej Sztuki Stos. w Krakowie*, “Przegląd Zakopiański”, 1902, no. 10, pp. 95–100.

44 See: A. Wójcik, *Edward Trojanowski. The Search for Style in Early 20<sup>th</sup>-century Furniture Design in Poland*, “Ikonothea”, 28, 2018, pp. 69–95.

inspired by folk art. Focusing on the work of Trojanowski, we can point out that one of the most frequently used ornaments – applied to various materials – was the motif of stylized symmetrical twigs. Perhaps it came from the painted decorations of folk dowry chests, and the designer used it in his designs for fittings on cupboards and bookcases (see: Fig. 4). Twigs have also appeared as a decorative motif on the backs of chairs. Very common decorations of this artist's furniture were also other ornaments derived from folk crafts – various types of stars, wavy lines, motifs of lilies, zigzags, and hearts.

The TPSS boasted a substantial collection of folk cut-outs from various parts of the Polish lands, which inspired artists when designing metal fittings for the furniture. Elements in the form of peacocks and hearts, slats decorated with wavy lines on the cupboard and an icebox designed by Puget had their source in Łowicz cut-outs and folk metalwork. Similar analogies can be found for the fittings on a bookcase designed by Edward Trojanowski. The cut-outs also inspired wood-carved decorations of furniture at the time. At his individual exhibition in Kraków in 1905, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski presented a set of bedroom furniture decorated with motifs taken from Kurpie cut-outs (see: Fig. 5). The subtle influences of cut-outs can also be discerned in the shapes of the backrest decorations and the supports of the armrests in the armchair designed by Józef Czajkowski for the restaurant at the Sary Teatr in Kraków. Ludwik Wojtyczko creatively transformed the shapes of the cut-outs, when designing armchairs and chairs for the smaller dining room in the Sary Teatr (see: Fig. 6).

The desire to imitate the colour palette of folk art prompted artists to use polychrome decoration on furniture, using furniture stain, and juxtaposing the colour of wood with the intense colour of upholstery, sometimes additionally decorated. Trojanowski used bold, saturated colours – both on the ornaments, for emphasis, and on the entire pieces of furniture – and he also chose intense colours of upholstery fabrics. An example of a preserved piece of furniture of his design, which uses strong colours, is the cabinet found in the National Museum in Kraków. With the blue, red, and navy blue colours, the designer brought out ornaments inspired by cut-outs and folk ornaments. The press from the beginning of the twentieth century provides further information about the artist's other projects applying polychrome paint. It was written on the subject: “[...] the colours of Trojanowski are strong, energetic, but well composed: red, green, and cherry, applied to simple, unsophisticated yet original shapes of furniture.”<sup>45</sup> At the TPSS exhibition in Kraków in 1903, Trojanowski showed a chair with a simple structure, with yellow upholstery and purple wood.<sup>46</sup> At the same exhibition, also Jan Bukowski presented a set of furniture for the office, with a fairly simple form but with interesting colours. The furniture was dark blue, and the artist decorated the upholstery fabric – in purple velvet – with motifs made in the batik technique.<sup>47</sup>

By studying folk crafts, as Warchałowski wrote, the artists “learned about the eternal laws of logic, construction, harmony, and common sense.”<sup>48</sup> Over



**4.** Edward Trojanowski, bookcase, ca. 1905. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 223

**5.** Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, a suite of bedroom furniture, ca. 1905. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 224

**6.** Ludwik Wojtyczko, armchair, smaller dining room in the Sary Teatr in Kraków, 1906. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 224

45 *Styl swojski na dwóch konkursach*, “Kurier Warszawski”, 1902, no. 199, pp. 1, 3.

46 *Pierwsza Wystawa Tow. “Polska sztuka stosowana”*, “Czas”, 1903, no. 287, pp. 1–2.

47 *Ibidem*.

48 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, p. 18.



7. Karol Tichy, bed and design for the young lady's room, 1902. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 225

8. Stanisław Wyspiański, living room in the apartment of Zofia and Tadeusz Żeleński in Kraków, 1904–1905. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 226

time, the artists associated with the TPSS simplified the forms of the furniture they were designing, and abandoned the ornaments derived from folk art in favour of discreet geometric motifs and subtle hints of folk inspirations, their expression articulated mostly in the form and material of the furniture itself. Sometimes they abandoned any folk motifs in their furniture projects, but used them in the interior decoration of the room. Karol Tichy's bed designs are an example of such an evolution. At the TPSS exhibition in Warsaw in 1902, and at the Kraków exhibition in 1903, the artist showed a bed design for a young lady's bedroom (see: Fig. 7). It was described as follows: "[...] the front is carved with wide chisels which the author requested to be blunt in order to avoid the banal polishing of the ornament. The whole front is treated as a solid in which two vases are moulded, stylized with flowers and leaves. At the back of the bed, above the headboard, there are carved birds and flowers." Tichy wished to make the furniture golden, white and cinnabar. However, in the final version, "the white turned too cold, the grey too yellow, the pink and the gold too dirty."<sup>49</sup> The artist also arranged the space around the bed – he hung a rug of his own design beside it, with simple geometric ornaments, and he added religious images and bouquets of tissue paper and tin above the bed. When writing about Tichy's furniture, Trojanowski pointed out that: "this bed has definitely been composed under the nourishing influence of folk art, but in no way does it slavishly imitate that art; instead, it pleases the eye with its original and beautiful appearance."<sup>50</sup> The motifs of carved vases can be linked to painted decorations on folk beds. In 1909, Tichy won a competition announced by the Technical-Industrial Museum in Kraków for the design of bedroom furniture set. It featured a bed with the form that evolved from his earlier design. This time, the artist abandoned floral ornaments in favour of subtle geometric decorations; he also opted for rectangular abutments and arches on both sides. This is how the bed was created that was to become part of a set of furniture – an iconic Polish design. Izydor Grzeluk wrote that this project is "the most successful, bold and innovative furniture implementation at the beginning of the twentieth century anywhere, not just in Poland," because the artist "focused his full attention on finding the simplest possible solution to the mutual relationship between solids, planes, and lines, without compromising on the object's functionality."<sup>51</sup>

The designs by Stanisław Wyspiański and by Jan Rembowski, who was inspired by Wyspiański's works, can be seen as examples of simplifying the forms, working with the precious, high quality materials, and discreet use of folk ornaments. Wyspiański designed small sofas, several types of armchairs, a table, and a *jardinière* for living room of Zofia and Tadeusz Żeleński (see: Fig. 8). The furniture was made of light sycamore wood, while the upholstery was amaranth, and that colour was repeated on the walls. The pieces had strong, geometric, solid shapes, reminiscent of simple folk furniture. The designer rejected any kind of decoration; he used only serration as a free association with folk art, applied in the lower part of the armchairs, sofas and the *jardinière*. Above all, the arrangement of the

49 *Pierwsza Wystawa*, pp. 1–2.

50 BASPKR., TW, ref. 20029, p. 59, E. Trojanowski, *List z Warszawy z powodu wystawy sztuki stosowanej*, "Słowo Polskie", 1902.

51 I. Grzeluk, *Polskie meble. Konkurs na sypialnię*, "Biuletyn Historii Sztuki", 61, 1999, no. 3–4, p. 419.



living room appealed to the viewer with the form of the furniture, its natural material, and a contrasting combination of colours.

In the context of the evolution of the views on folk art, the salon in the sanatorium of Bronisława and Kazimierz Dłuski in Kościelisko near Zakopane may be interesting, which also functions as a small theatre stage, designed by Rembowski, who himself was a patient at the health spa (see: Fig. 9). The artist kept the whole interior – the linoleum floor, the upholstery on the furniture, and the walls – in one shade of cold blue and grey. He designed sofas-benches, armchairs, and stools with a very simple, classic form, with construction based on rectangular, square and polygonal shapes. The designer abandoned decoration in many of these pieces, and reduced it to stylized stars in others. On the walls, however, he placed highlander *parzenica* ornament combined with peacock feathers. These almost modernist objects did not contradict the iconographic message of the paintings and stained glass windows, referring to the legends of the Tatra Mountains region, and did not distract the viewer from the phenomenal panorama of the Tatras outside the window, but perfectly matched their monumentality.

Projects by artists associated with the TPSS that were inspired by folk art – just like the folk craftsmanship itself – have often met with negative opinions from the critics. The reviews of the TPSS exhibition in Zachęta in 1902 can serve as an example. Representatives of the Zakopane style and artists from Kraków such as Tetmajer, Trojanowski, Brzozowski, Bukowski and Tichy presented their furniture and designs.<sup>52</sup> Critics believed that the use of folk motifs was a mistake. They did not understand why the artists wanted to “recreate this primitive and uncouth art [...], the inept efforts of the notions of ornamentation” and strongly opposed the use of folk motifs: “I am against hanging ‘spoon racks’ and water scoops, not to mention troughs, at the altars. Their proper place is in the cottage and the granary.”<sup>53</sup> Other critics pointed out that the artists duplicated the folk motives too literally. Kazimierz Broniewski went so far as to state that in the projects of artists related to the TPSS “you can see a strong slavish adherence to [folk – A.W.] prototypes, as if there was a certain fear of going further in the direction of their development, in the pursuit of changing their primitive nature to something more perfect, corresponding to the taste in already more highly developed cultures.” In his opinion, this passive copying of motifs was the product of the view that folk motifs should be applied “to every object of our household use” resulting from the fear of ancient and foreign styles with which every artist was burdened.<sup>54</sup> Artists were advised to stylistically modify and adapt the folk ornaments, because “they should not be concerned with the ‘apparent roughness and photographic fidelity’ of the motives of a given area, but with the ‘artistic recasting’ of the motifs and ‘tuning them into the general Polish vernacular.’”<sup>55</sup>

When in 1908 the TPSS presented its achievements for the second time at Zachęta gallery, and showed a coherent set of furnished interiors designed by Tichy, Wojtyczko, Czajkowski, Wyspiański, and Trojanowski, references to folk art in their furniture projects were few and very subtle. Critics reviewed this exhibition



9. Jan Rembowski, salon at the Dłuski sanatorium in Kościelisko, 1909–1910. Photo from the collections of the Cabinet of Engravings of the Academy of Fine Arts in Kraków  
→ see p. 227

52 *Katalog II-ej wystawy*, p. 37.

53 Fr., *Z teki humorystycznej. Sztuka ludowa i obiady u Bartłomiejowej*, “Wiek Ilustrowany”, 1902, no. 278, p. 4.

54 K. Broniewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, pp. 349–360.

55 *Styl polski*, “Wędrowiec”, 1902, no. 44, p. 867.

in a different tone. Adolf Nowaczyński wrote approvingly: “[...] the whole exhibition proves that the Applied Art has already emerged from the ‘rooster’ phase, from the forced breaking down of its products with folk elements taken from chests, aprons, spoon racks, directly and with excess. The mania of Zakopane style also cooled down a bit. Currently, motifs taken from the abundant decorative materials of folk art are successfully selected, completely digested, and transformed.”<sup>56</sup>

The interaction and inspiration with folk art initially allowed Polish furniture designers to enrich their range of ornaments, to experiment with the colours of the furniture and, above all, to simplify their form. Undoubtedly, this afforded them the opportunity to give Polish furniture the distinctiveness that TPSS was trying to achieve. The artists also quickly understood that the task of folk art is to create an atmosphere that would enable “the awakening [...] of the national instinct in creative artists whose works, although seemingly dissimilar to folk art, would be spiritually much more akin thereto than the mere dry compilations of folk art motifs.”<sup>57</sup> Therefore, the designers moved away from literally quoting folk ornaments, focusing instead on the simplicity of the form and the truth of the material. The projects by artists such as Wyspiański or Rembowski already heralded the future ideas of the Warsztaty Krakowskie (Kraków Workshops), whose artists did not strive to create a new style at all cost, but were driven by the desire to create functional things, to learn about materials and techniques. This is how the style of their furniture was summarised by Irena Huml, the monographer of the Society: “It was characterized by the use of a compact body, not devoid of ornaments, often geometrized in contrast to Art Nouveau softness. These forms resulted from processing consistent with the properties of the material and tools used for this purpose, and striving for unpretentiousness and functionalism, while maintaining the characteristics of ‘familiarity’. Therefore, in timber products, and mainly in furniture, there is a clear inspiration in rural woodcarving. There was a predominance of hard lines, hewn shapes, ornaments resembling those cut with a primitive tool.”<sup>58</sup> ●

56 A. Nowaczyński, *Sztuka stosowana w Warszawie*, “Prawda”, 1908, no. 6, pp. 69–70.

57 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, p. 18.

58 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, p. 61; see: eadem, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.