

Wprowadzenie

1. Polskość i sztuka

Książka ta powstała w wyniku przekonania, że dzieła sztuk plastycznych stanowią bogaty, ciągle wykorzystywany i modyfikowany zasób „wyobrażeń polskości”. Składają się nań symbole, postacie, zabytki, pejzaże, ornamenty, formy i materiały intuicyjnie odczytywane jako „nasze”, „polskie”, „narodowe” nawet przez niezbyt kompetentnych uczestników kultury. Poza najbardziej oczywistymi, takimi jak orzeł biały i barwy narodowe, są wśród nich: ułani, husarze, powstańcy warszawscy, Marszałek na Kasztance, Kościuszko w sukmanie, krakowiaczy i górale, sylweta kościoła Mariackiego w Krakowie i rząd wierzb na miedzy. Konotację narodową miewa również sztuka nieprzedstawiająca, na przykład proste, masywne formy mebli drewnianych łatwo odczytujemy jako „piastowsko-ludowe”, szczególnie jeśli towarzyszą im gliniane naczynia i tkaniny wełniane lub lniane. Wyobrażenia polskości mają swoją historię – każde z nich powstało w określonym miejscu i czasie, w ścisłym powiązaniu z symbolami wytworzonymi w innych dziedzinach kultury symbolicznej, każde niesie ze sobą pewną wizję narodu. Większość podlegała modyfikacji i reinterpretacji. Powracają do dziś, utrwalając pewne przekonania o Polsce, Polakach i polskości. Dlatego warto podjąć próbę systematycznej refleksji nad „wyobrażeniami polskości”, zapytać o historyczne warunki ich powstania, przekształcenia, jakim podlegały z upływem czasu, oraz o kojarzone z nimi zespoły znaczeń.

Podjmując temat „wyobrażeń polskości” w sztukach plastycznych, proponuję refleksję nad pewnym wycinkiem polskiego uniwersum symbolicznego. Przyjmuję, że naród jest zjawiskiem makrospołecznym, doświadczanym przez

jednostkę za pośrednictwem reprezentujących go symboli. Wyrażają one naród jako wspólnotę losów, świadczą o przynależności narodowej jednostek i grup, budzą emocje i służą jako katalizator działania zbiorowego. Wszyscy członkowie narodu mają dostęp – przynajmniej częściowy – do narodowego uniwersum symbolicznego, ale nie wszyscy mają wystarczające kompetencje, aby tworzyć i interpretować składające się na to uniwersum symbole. Operowanie nimi to domena intelektualistów i artystów, a więc jednostek o wysokim kapitale kulturowym, które monopolizują interpretowanie świata, opracowują koncepcję narodu, wyrażając ją symbole oraz ich interpretacje. W konstruowaniu uniwersum symbolicznego narodu ważną rolę odgrywają również popularyzatorzy – tacy jak dziennikarze czy nauczyciele – którzy upowszechniają wybrane symbole i interpretacje w społeczeństwie¹. Warto w tym miejscu dodać, że chociaż wszyscy oni mają – mniejszy lub większy – wpływ na kształt uniwersum symbolicznego narodu, to jednocześnie sami są przez to uniwersum kształtowani.

Badacze analizujący uniwersum symboliczne narodu wybierają zazwyczaj przekazy werbalne: literaturę piękną, publicystykę, prace naukowe i popularyzatorskie, które poddają się ścisłej, dyskursywnej prezentacji. Natomiast sfera wizualna i wpływające na jej kształt sztuki plastyczne – ze względu na swoją nieokreśloność i wieloznaczność – stanowią inny, bardzo ciekawy przypadek symbolizacji treści związanych z narodem. Ułatwiają bowiem wyrażanie niejednorodnych, nacechowanych napięciem emocjonalnym postaw i przyjmowanych wobec tych treści. Sprzyjają również grupowej akceptacji, gdyż na ten sam symbol mogą się zgodzić jednostki różnie rozumiejące symbolizowane pojęcie i związane z nim wartości. Antonina Kłoskowska tak to ujęła:

Symbolle są interpretowane zawsze indywidualnie, ale często manifestowane i przeżywane zbiorowo, co wzmaga ich siłę ekspresyjną. Tworzone przez znanych indywidualnych twórców w dziedzinie sztuki lub powstające w anonimowym doświadczeniu zbiorowości, ostatecznie konstytuowane są zawsze w jakimś zakresie zbiorowo, a przy swojej niejednoznaczności umożliwiają zarazem bardzo osobiste i indywidualizowane, ale wspólne przeżycie².

Co więcej, sztuki przedstawiające pozwalają swoim odbiorcom „zobaczyć” abstrakcyjne koncepcje narodu i tożsamości narodowej opracowane przez intelektualistów. Nadają realny, „namacalny” kształt narodowym mitom,

¹ P. Berger, Th. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości: traktat z socjologii wiedzy*, wyd. 2, tłum. J. Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 136–188; J. Kiliński, *Wspólnota abstrakcyjna: zarys socjologii narodu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 87–146; A.D. Smith, *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 6–9, 171–173.

² A. Kłoskowska, *Kultura*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku: pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 46.

wspomnieniom, wartościom i tradycjom. Ich siła ekspresyjna, wzmocniona przez zbiorowy odbiór, ułatwia mobilizację społeczeństwa. Dlatego – zdaniem Anthony'ego D. Smitha – sztuki plastyczne odegrały istotną rolę w procesach powstania nowoczesnych narodów w Europie Zachodniej (1600–1800)³.

W Polsce pewnemu zaniedbaniu sztuk plastycznych sprzyja popularne przekonanie, że najważniejszą sferę kultury narodowej stanowi literatura. A jednak, poczynając od Artura Grottgera i Jana Matejki, malarstwo historyczne odgrywało niezwykle ważną rolę w procesach formowania się nowoczesnego narodu obejmującego wszystkie warstwy społeczeństwa. Po powstaniu styczniowym coraz częściej wyrażano przekonanie, że malarstwo – przede wszystkim malarstwo historyczne – stanowi najlepsze narzędzie kształtowania świadomości narodowej, a malarze przejmują „rząd dusz” od romantycznych poetów-wieszczów⁴.

Oczywiście, sztuki plastyczne stanowiły – i stanowią – stosunkowo niewielki, elitarny fragment uniwersum symbolicznego narodu. Warto jednak zauważyć, że siła ekspresyjna obrazów jest bardzo duża, a ich obecność coraz bardziej powszechna. Rozwój technik drukarskich spowodował, że począwszy od II połowy XIX wieku wytwarzano coraz lepsze i tańsze reprodukcje. Jeszcze większe zmiany przyniósł dynamiczny rozwój kolejnych mediów: fotografii, filmu, telewizji i Internetu, który doprowadził do prawdziwej wszechobecności obrazów. W efekcie, w latach 90. XX wieku nastąpił tak zwany zwrot obrazowy (wizualny) w humanistyce, który przyniósł wiele prac poświęconych sferze wizualnej oraz sile oddziaływania obrazów⁵. I znowu, obrazy wytworzone przez artystów stanowią tylko niewielki ułamek współczesnej sfery wizualnej, są jednak ciągle powielane i modyfikowane ze względu na miejsce, jakie zajmują w różnych uniwersach symbolicznych. Stanowią nie tylko zasób symboli, ale także sposobów obrazowania, schematów kompozycyjnych i form, wykorzystywanych przez twórców nowych obrazów⁶.

³ A.D. Smith, *The Nation Made Real...*, op. cit.

⁴ W. Nowakowska, *Narodowa funkcja sztuki polskiej w krytyce artystycznej 1863–1890*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum” 1981, t. 2.

⁵ Dorobek studiów nad kulturą wizualną omawiają np.: M. Dikovitskaya, *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge MA – London 2005; K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę: wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2018.

⁶ Już pobieżna kwerenda popularnego portalu YouTube ujawnia setki – jeśli nie tysiące – prezentacji łączących najpopularniejsze dzieła polskiego malarstwa historycznego i nagrania pieśni patriotycznych. Twórczość omawianego w tej pracy Stanisława Szukalskiego fascynuje autorów stron promujących nacjonalizm odwołujący się do tradycji pogańskiej Słowiańszczyzny. Natomiast długie trwanie sztuki użytkowej i wzornictwa inspirowanych sztuką ludową, rozumianą jako źródło polskości, stanowi temat takich publikacji, jak np.: E. Klekot, *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa” 2012, nr 4, s. 39–46; P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż: Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa*

Mimo że większość motywów ikonograficznych i form kojarzonych z polskością, z jakimi mamy do czynienia w dzisiejszej sferze wizualnej, pochodzi z epoki porozbiorowej⁷, w tej książce interesować mnie będzie sztuka polska powstająca w II Rzeczypospolitej. Dlaczego? Odzyskanie niepodległości zapoczątkowało wielką zmianę o charakterze emancypacyjnym, która – zdaniem Andrzeja Szczerskiego – wyznacza obecnie „granicę współczesności” w historii kultury polskiej⁸. Proces wychodzenia ze stanu zależności zaborowej wiązał się z zadaniem budowy własnego państwa, które będzie odpowiadać standardom wyznaczonym przez istniejące już państwa narodowe Europy Zachodniej. Miało ono osiągnąć pełną suwerenność polityczną, wprowadzić porządek demokratyczny, unowocześnić gospodarkę i zorganizować sprawny aparat biurokratyczny. Był to szeroko zakrojony program modernizacyjny, który wymagał – między innymi – wejścia członków niższych warstw społecznych w życie polityczne kraju. Tymczasem społeczeństwo II Rzeczypospolitej było bardzo zróżnicowane, zarówno pod względem tożsamości etnicznych i/lub narodowych (mniejszości stanowiły około 35% społeczeństwa), jak i miejsca zajmowanego w strukturze społecznej (ponieważ nie dokonano głębszych reform społecznych, było to ciągle społeczeństwo postfeudalne). W tej sytuacji ważnym zadaniem stało się wzmocnienie spójności społecznej i lojalności wobec nowego państwa, które można było osiągnąć poprzez zakończenie procesu konstruowania nowoczesnego narodu, rozpoczętego po powstaniu styczniowym⁹.

Przemysłowego, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013; H. Bilewicz, J. Friedrich, *Między nacjonalizmem a modernizmem: wobec tradycji ludowych i wernakularnych w dziejach polskiego designu w latach 1919–2009*, w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. I. Kossowska, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 257–288.

⁷ M. Porębski, *Polskość jako sytuacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 14.

⁸ A. Szczerski, *Historia sztuki II Rzeczypospolitej – perspektywy badawcze*, „Rocznik Historii Sztuki” 2018, s. 5–6.

⁹ Syntetyczne ujęcie tej problematyki zaproponował: W. Mędrzecki, *Rzeczypospolita wielu narodów*, w: *Dwudziestolecie: oblicza nowoczesności*, kat. wyst. Muzeum Historii Polski, Warszawa 2008, s. 57–65. Z obfitej literatury przedmiotu, warto w tym miejscu wspomnieć: R. Wapiński, *Polska i małe ojczyzny Polaków. Z dziejów kształtowania się świadomości narodowej w XIX i XX wieku po wybuch II wojny światowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 313–358; T. Kizwalter, *O nowoczesności narodu: przypadek polski*, Semper, Warszawa 1999; J. Żarnowski, *Rola państwa w kształtowaniu społeczeństwa Polski międzywojennej. Zarys problemu i uwagi wstępne*, w: *Państwo i społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, red. idem, Instytut Historii PAN, Warszawa 2014, s. 8–32; idem, *Rola państwa i jego instytucji w przemianach społecznych w Polsce*, w: *Spółeczeństwo międzywojenne: nowe spojrzenie*, red. W. Mędrzecki, J. Żarnowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2015, s. 15–79. Wśród historyków sztuki o ambicjach modernizacyjnych państw Europy Środkowo-Wschodniej pisał A. Szczerski w swojej książce *Modernizacja: sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

Elity polityczne II Rzeczypospolitej miały do wyboru dwie konkurencyjne koncepcje narodu. Pierwsza z nich wiązała się z postacią Józefa Piłsudskiego i lansowanym przez niego federacyjnym modelem państwa, nawiązującym do tradycji Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zakładała ona powstanie narodu państwowego, jednoczącego przedstawicieli wszystkich narodów i grup etnicznych związanych z tą tradycją. Druga koncepcja – sformułowana przez Romana Dmowskiego – przewidywała budowę narodu o charakterze etnicznym, a więc opartego na wspólnej kulturze i wierze we wspólne pochodzenie. W tym wariacie państwo polskie miało obejmować jedynie tereny zamieszkałe przez etnicznych Polaków lub przez niewielkie i łatwo dające się zasymilować mniejszości. Dmowski wychodził bowiem z założenia, że stosunki między narodami zawsze mają charakter antagonistyczny i opierają się na walce o ograniczone zasoby. Po wojnie bolszewickiej i pokoju ryskim koncepcja państwa federacyjnego upadła – II Rzeczpospolita zyskała kształt bliższy koncepcji etnicznej. Wizja Piłsudskiego mogła się wydawać przestarzała, gdyż właściwie wszystkie nowoczesne ruchy narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej opierały się na etnicznej koncepcji narodu, a istniejące w tym regionie wielonarodowe imperia rozpadły się. Natomiast przyjęcie koncepcji Dmowskiego skazywało Polaków na nieustanne konflikty z przedstawicielami mniejszości etnicznych i narodowych, a także spory o polskie granice państwowe, które powinny pokrywać się z – nieostrymi przecież – granicami terenów zamieszkałych przez etnicznych Polaków¹⁰.

Problemy związane z budową II Rzeczypospolitej i toczące się wokół nich dyskusje wpływały na kształt uniwersum symbolicznego narodu. Nie ulegało wątpliwości, że należy zmodyfikować porozbiorowe wyobrażenia na temat narodu, ojczyzny, państwa i patriotyzmu. Pojawiły się jednak pytania o to, jak ma wyglądać ta modyfikacja. Które elementy powinny ulec modernizacji? Które należy odrzucić jako przestarzałe? Które stanowią jądro tożsamości narodowej i muszą pozostać niezmiennie? Każde stronnictwo miało swoją koncepcję zmian i każde próbowało zdominować sferę symboliczną II Rzeczypospolitej. Ponieważ większość Polaków – w tym również przedstawiciele elit politycznych – uważała II Rzeczpospolitą za polskie państwo narodowe, podstawą do stworzenia państwowego uniwersum symbolicznego była polska przestrzeń symboliczna. Niepodległe państwo stało się naczelnym symbolem narodu, a równocześnie narzędziem jego hegemonii politycznej i kulturowej: nadzorowało media, pracę urzędów, powszechny system edukacji, szkolenie rekrutów

¹⁰ Patrz np.: A. Friszke, *O kształt niepodległej*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1989, s. 38–145; K. Kawalec, *Spadkobiercy niepokornych. Dzieje polskiej myśli politycznej 1918–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 11–104; W. Mędrzecki, *Narodowości*, w: *Spółczesność międzywojenna...*, op. cit., s. 113–136.

oraz sposoby obchodzenia świąt narodowo-państwowych. Narzuciło również konwencjonalne symbole specyfiki narodowej, takie jak nazwa własna, hymn, flaga, waluta – stanowiące podstawy „banalnego nacjonalizmu”¹¹.

Uniwersum symboliczne II Rzeczypospolitej zasługuje na uwagę również dlatego, że po 1989 roku – w kolejnym okresie wychodzenia ze stanu zależności – stanowiło główne źródło inspiracji dla kolejnej modyfikacji sfery symbolicznej. Przedwojenna Polska wydawała się wówczas wzorem suwerenności i demokracji, a także przykładem udanej modernizacji. Takie przekonanie było efektem idealizacji, która powstała w odpowiedzi na wszechstronną krytykę II Rzeczypospolitej narzuconą przez władze PRL-u¹².

Dzieje sztuki polskiej – w tym „sztuki narodowej” – w okresie międzywojennym zostały już dość dokładnie opracowane przez historyków sztuki. Dokonali oni rekonstrukcji najważniejszych faktów, historii grup artystycznych i poszczególnych twórców, a także analizy ich dzieł oraz poglądów na sztukę. Ponieważ jednak prace te koncentrowały się zazwyczaj na problematyce artystycznej, która uchodzi za wysoce hermetyczną, rzadko budziły zainteresowanie przedstawicieli innych dziedzin nauki. Część z nich zniechęca fakt, że badania poświęcone sztuce II Rzeczypospolitej są badaniami historycznymi, a więc dotyczą spraw minionych i wymagają kompetencji historycznych. Tymczasem prace historyków sztuki przynoszą bardzo ciekawy materiał, który mógłby zostać wykorzystany przez historyków oraz badaczy kultury różnych specjalności. Analizy zjawisk zachodzących w okresie międzywojennym w sztukach plastycznych – i innych sferach kultury symbolicznej – pozwalają spojrzeć z szerszej perspektywy na takie zagadnienia, jak procesy konstruowania polityki tożsamościowej nowoczesnego państwa oraz związane z nimi napięcia między modernizacją a tradycją narodową. Mogą być także ciekawe dla badaczy zajmujących się historią mentalności, historią inteligencji, socjologią sztuki itp. Co więcej, prace podejmujące taką tematykę, a pisane przez historyków lub badaczy kultury, mogłyby stanowić źródło inspiracji dla historyków sztuki, ponieważ lepsza znajomość szerokiego kontekstu ideowego, historycznego i społecznego pozwala stawiać nowe pytania badawcze. Można więc powiedzieć, że próba reinterpretacji istniejącego materiału historycznego, którą właśnie podejmuję, ma na celu „otwarcie” historii sztuki na inne dyscypliny nauk humanistycznych oraz społecznych. Jest to zadanie

¹¹ W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, *Wstęp*, w: *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, Instytut Historii PAN, Warszawa 2012, s. 7–21; W. Mędrzecki, *Polskie uniwersum symboliczne w Drugiej Rzeczypospolitej. Uwagi wstępne*, w: ibidem, s. 25–38. Uwagi teoretyczne na ten temat można znaleźć w: M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2008, s. 82–232; J. Kiliński, op. cit., s. 147, 167, 233–248.

¹² Patrz np.: J. Żarnowski, *Rola państwa i jego instytucji ...*, op. cit., s. 78. W ramach historii sztuki powstają prace, których autorzy podejmują się porównania okresów II i III Rzeczypospolitej, o czym pisze: A. Szczerski, *Historia sztuki II Rzeczypospolitej ...*, op. cit., s. 5–6.

trudne – i być może przekraczające moje możliwości – uważam jednak, że warto je podjąć, aby zapoczątkować poświęconą takiemu „otwarcu” dyskusję.

Dlaczego „wyobrażenia polskości”?

Jak już pisałam, interesują mnie sztuki plastyczne, w których upatruję ważnego źródła motywów ikonograficznych i form odczytywanych jako „nasze”, „polskie”, „narodowe”. Pisząc o nich, posługiwać się będę pojęciem „wyobrażenia polskości”, które nie było dotychczas używane w literaturze poświęconej sztuce i wymaga krótkiego wyjaśnienia. Sam termin „wyobrażenie” funkcjonuje w słowniku historii sztuki na określenie przedstawienia przedmiotu, osoby, sytuacji lub zjawiska, stworzonego w oparciu o poczynione wcześniej obserwacje i wyobraźnię. Jeśli sięgnąć poza historię sztuki, do literatury poświęconej narodom i nacjonalizmom – termin ten nawiązuje do jednej z najsłynniejszych definicji narodu, zaproponowanej przez Benedicta Andersona. Nazwał on naród „wspólnotą wyobrażoną”, ponieważ członkowie narodu wyobrażają go sobie jako „głęboki, poziomy układ solidarności”¹³, choć – tak naprawdę – nie tylko nie znają większości swoich rodaków, ale też codziennie doświadczają nierówności społecznych. Wierzą również, że naród jest suwerenną wspólnotą polityczną. Przekonanie to wynika z faktu, że jest on artefaktem kulturowym powstałym pod koniec XVIII wieku pod wpływem filozofii Oświecenia oraz wydarzeń Wielkiej Rewolucji Francuskiej¹⁴.

Taka definicja narodu opiera się na podstawowym założeniu konstruktywizmu społecznego głoszącym, że rzeczywistość społeczna nie jest ludziom bezpośrednio dana, lecz jest przez nich tworzona w oparciu o wspólnie podzielane doświadczenia i relacje. Społeczeństwo stanowi bowiem zbiór jednostek i grup, które w toku nieustannych interakcji negocjują znaczenia przypisywane obiektom, zdarzeniom, scenom, sytuacjom, kontekstom i relacjom. Dzięki temu następuje obiektywizacja – a następnie utrwalenie – rozumienia świata społecznego. Perspektywę konstruktywistyczną przyjmują autorzy zajmujący się współcześnie takimi zagadnieniami, jak „uniwersum symboliczne”¹⁵, „wyobrażenia społeczne”¹⁶ czy też „imaginarium społeczne”¹⁷. Będzie ona również

¹³ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Wydawnictwo „Znak”, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1997, s. 21.

¹⁴ Ibidem, s. 18–21.

¹⁵ H. Blumer, *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, tłum. G. Woroniecka, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007; P. Berger, Th. Luckmann, op. cit.

¹⁶ Patrz np. B. Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

¹⁷ Patrz np. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymański, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2010; A.D. Smith, *Nation Made Real...*, op. cit.

stanowić punkt wyjścia dla moich rozważań na temat związków sztuki i narodu (o czym szerzej w pierwszym rozdziale).

Pisząc o „wyobrażeniach polskości”, mam na myśli nie tylko sposoby przedstawiania Polski i Polaków, lecz również całego kompleksu cech uważanych za specyficzne dla danego narodu, czyli „polskości” właśnie. Wyobrażenia te często opierają się na trudnych do precyzyjnego opisanie kombinacjach motywów ikonograficznych i form, które jednak nieomylnie odczytywane są jako „własne” przez członków narodu. Posługuję się przy tym liczbą mnogą, gdyż wyobrażeń tych jest wiele, a różnice między nimi bywają znaczne. Jest to nieuniknione, bowiem zależnie od swojej formacji artystycznej, sympatii politycznych, związków z pewnym środowiskiem społecznym czy „małą ojczyzną”, artyści na różne sposoby wyobrażali sobie i wyobrażają, czym jest naród polski oraz jakie treści i formy pozwalają najlepiej wyrazić jego charakter. Wykorzystywali przy tym różne tradycje, wydarzenia i postaci historyczne, uogólnione typy ludzkie, pejzaże, a także wartości i cechy osobowe, które uważali za specyficzne dla Polski i Polaków. Wyobrażenia polskości, ich formy i interpretacje, popularność i miejsce, jakie zajmują w uniwersum symbolicznym narodu, zmieniają się odpowiednio do zmian zachodzących w społeczeństwie. Część z nich zyskuje tak silną pozycję, że nie budzi już żadnych wątpliwości i wchodzi do zestawu kanonicznych wyobrażeń narodu.

Sztuka narodowa i styl narodowy

Narodowy charakter sztuki, przejawiający się w podejmowaniu tematów uważanych za narodowe oraz poszukiwaniu form wyrażających „ducha” narodowego, stanowił zagadnienie niezwykle istotne dla polskiej sztuki II połowy XIX i I połowy XX wieku. Podobnie było w większości narodów pozbawionych własnej państwowości, które przechodziły okres „odrodzenia narodowego” związany z powstaniem i rozwojem nowoczesnego ruchu narodowego. Jak wykazał Miroslav Hroch, jednym z najważniejszych żądań takiego ruchu, pojawiającym się już na wczesnym etapie agitacji patriotycznej, był postulat rozwoju samodzielnej kultury narodowej, świadczącej o istnieniu narodu i zabezpieczającej jego trwanie¹⁸. W polskim przypadku, pokolenie Romantyków domagało się

¹⁸ M. Hroch, *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna*, tłum. G. Pańko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 9, 91–94; idem, *Real and Constructed: the Nature of the Nation* w: idem, *Comparative Studies in Modern European History: Nation, Nationalism, Social Change*, Aldershot, Burlington 2007, s. 95–97. Miroslav Hroch prowadził badania porównawcze „małych narodów” Europy, czyli narodów, które w państwach istniejących na przełomie XVIII i XIX wieku stanowiły jedynie nierządzące grupy etniczne, pozbawione „własnych” członków klas rządzących i elit, a nierzadko także nieprzerwanej tradycji kultury wysokiej wyrażonej we własnym języku narodowym. Definicja ta nie obejmuje Polaków,

stworzenia polskiej sztuki narodowej, w tym malarstwa, a w drugiej połowie XIX wieku sztuki plastyczne odgrywały już istotną rolę w agitacji narodowej. Malarstwo historyczne wzmacniało kult bohaterów narodowych, przypominało mity o wspólnym pochodzeniu oraz wzywało do zjednoczenia sił w obronie przed wspólnym wrogiem. Malarstwo pejzażowe propagowało przywiązanie do kraju ojczystego jako kolektywnej własności grupy, a sceny rodzajowe z życia chłopów przedstawiały „autentyczne” i nieskażone obcymi wpływami kulturowe tradycje narodu. Ścisły związek sztuki z postulatami ruchu narodowego uległ osłabieniu dopiero po odzyskaniu niepodległości, pod wpływem artystów nowoczesnych, przekonanych o tym, że forma jest ważniejsza od treści.

W rozwoju sztuki o charakterze narodowym ważną rolę odegrała koncepcja stylu narodowego. Jej korzenie tkwiły w epoce Romantyzmu i ugruntowanym wówczas przekonaniu, że:

Styl jest przede wszystkim systemem form, posiadających jakości i ekspresję obciążoną znaczeniem, przez który ujawnia się osobowość artysty i szeroki światopogląd grupy. Jest on także środkiem przekazującym ekspresję w obrębie grupy, komunikującym i utrwalającym pewne wartości życia religijnego, moralnego i społecznego poprzez emocjonalną sugestywność form¹⁹.

Skoro styl był widomym znakiem jedności kultury w pewnym okresie historycznym, należało oczekiwać, że każde społeczeństwo narodowe wytworzy swój własny, współczesny styl, wyrażający charakter narodu²⁰. Dlatego w drugiej połowie XIX wieku poszukiwanie stylu narodowego w architekturze i sztuce użytkowej było tendencją ogólnoeuropejską²¹. Jak słusznie zauważyła Małgorzata

kórtzy byli grupą etniczną z własnymi elitami i ciągłą tradycją kulturową, ale pozbawioną państwa, a więc „narodem przejściowym” między małym narodem a narodem państwowym. Mimo to uważam, że zaproponowany przez Hrocha model rozwoju ruchu narodowego można z powodzeniem zastosować do analizy polskiego przypadku (więcej na ten temat: A. Chmielewska, *National Art and the Theory of Nationalism*, w: *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, t. 2, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Tako, Toruń 2012, s. 97–103). Model Hrocha traktowany bywa zresztą jako uniwersalny model europejskich ruchów narodowych, patrz np.: J. Leerssen, *Introduction*, w: *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, t. 1, red. idem, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, s. 18–19.

¹⁹ J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna: studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, PIW, Warszawa 1966, s. 79 (Białostocki posłużył się tu klasyczną definicją Meyera Shapiro).

²⁰ Ibidem, s. 79–80; idem, *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, nr 1, s. 5–7.

²¹ Patrz na przykład: *Art and the National Dream: the Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*, red. N. Gordon Bowe, Irish Academic Press, Dublin 1993; A. Szczerki, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002; *Naród, Styl, Modernizm*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Międzynarodowe Centrum Kultury, Zentralinstitut

Omilanowska, wypracowanie własnego stylu było szczególnie ważne dla narodów aspirujących do jakiejś formy suwerenności politycznej oraz tych, które miały poczucie marginalizacji (Niemcy i Rosja)²², gdyż stanowiło dowód potwierdzający ich istnienie i wartość.

W Polsce postulaty stworzenia stylu narodowego pojawiły się najpierw w architekturze – sformułowano je w latach 60. XIX wieku, a zaczęto realizować 20 lat później. Próbowano zaadaptować do potrzeb współczesnych jeden ze stylów historycznych, takich jak gotyk wiślano-bałtycki czy renesans polski, albo skonstruować styl narodowy w oparciu o sztukę ludową. W tej ostatniej kategorii największą popularność zyskał styl zakopiański Stanisława Witkiewicza, który – jako silnie zakorzeniony w folklorze Podhala – z trudem dawał się zastosować w innych częściach kraju. Przed 1910 rokiem pojawił się nowy wariant stylu narodowego: styl swojski albo rodzimy, inspirowany architekturą wernakularną i małomiasteczkową. Po odzyskaniu niepodległości oczekiwano rozkwitu stylu narodowego, który jako styl państwowy, obowiązujący przy odbudowie kraju z wojennych zniszczeń, miał się przyczynić do integracji trzech zaborów. Jednak w ciągu lat 20. stało się jasne, że żaden z istniejących wariantów stylu narodowego nie nadaje się do budowy monumentalnych gmachów publicznych – w tym wypadku niezastąpione okazały się uniwersalne wzory architektury klasycznej. Dlatego około roku 1930 zainteresowanie stylem narodowym w architekturze właściwie wygasło²³.

W sztuce użytkowej pierwszym stylem narodowym był styl zakopiański, który oddziaływał nie tylko na architekturę, ale także sprzętarstwo, ceramikę,

für Kunstgeschichte, Kraków–Monachium 2006; M. Omilanowska, *Architektura narodowa czy państwowa? Style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX*, w: eadem, *Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja: studia z architektury XIX–XXI wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 11–36 (pierwsza wersja tego artykułu została opublikowana jako: *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 r. w Warszawie*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998, s. 145–155).

²² M. Omilanowska, *Architektura narodowa...*, op. cit., s. 13.

²³ Opieram się tu na ostatnio opublikowanych artykułach poświęconych problematyce polskiego stylu narodowego w architekturze: M. Omilanowska, *Kreacja, konstrukcja, rekonstrukcja...*, op. cit. Omilanowska podaje obszerny wybór wcześniejszej literatury przedmiotu, dlatego w tym miejscu przywołam tylko dwie najważniejsze prace: A.K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3–4, s. 275–372; idem, *Nurt dekoracyjno-ekspresjonistyczny w architekturze polskiej w latach 1908–1925 (tzw. „szkoła krakowska”)*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 71–128.