

EWA LETKIEWICZ

W STRONĘ SYSTEMATYZACJI POLSKIEJ BIŻUTERII LUDOWEJ XIX I POCZĄTKU XX WIEKU. PROPOZYCJE KLASYFIKACJI

Abstrakt. W artykule podjęta została próba uporządkowania zjawiska polskiej biżuterii ludowej z XIX i początku XX wieku, ukazując jej wielowarstwowy i niejednorodny charakter. Punktem wyjścia stała się analiza reklamy „polskiej srebrnej biżuterii chłopskiej” z londyńskiego salonu Madame Alexandry Pogosky, ujawniającej związki sztuki ludowej z międzynarodowym rynkiem sztuki. Autorka wyróżniła cztery główne kategorie biżuterii funkcjonującej na wsi: tradycyjną biżuterię wytwarzaną lokalnie, biżuterię produkowaną przez miejskie pracownie jubilerskie na potrzeby chłopów, biżuterię stylizowaną, tworzoną przez inteligencję w ramach projektów narodowych oraz biżuterię jarmarczną i odpustową o szerokim, często ponadregionalnym pochodzeniu. Tekst podkreśla złożoność procesów kulturowych – adaptacji, dyfuzji i komercjalizacji – które ukształtowały to, co dziś określa się mianem „biżuterii ludowej”, oraz wskazuje na potrzebę dalszych badań nad jej genezą, funkcjami i obiegiem.

Słowa kluczowe: biżuteria ludowa; systematyzacja biżuterii ludowej; międzynarodowy handel biżuterią ludową; Stanisław Wyspiański; Marcin Jarra; Henryk Grunwald; Alexandra Pogosky

TOWARDS A SYSTEMATISATION OF POLISH FOLK JEWELLERY OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES: PROPOSALS FOR CLASSIFICATION

Abstract. This article attempts to systematise the phenomenon of Polish folk jewellery from the 19th and early 20th centuries, highlighting its complex and heterogeneous nature. The discussion begins with an analysis of an advertisement for “Polish silver peasant jewellery” found in a London shop run by Madame Alexandra Pogosky, revealing the connections between folk art and the international

Dr hab. EWA LETKIEWICZ, prof. UMCS – Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze; adres do korespondencji: Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: ewa.letkiewicz@mail.umcs.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1621-7947>.

art market. The author distinguishes four main categories of jewellery used in rural communities: traditional pieces made locally by village craftsmen; jewellery produced in urban workshops specifically for peasant buyers; stylised designs created by intellectuals and artists within national revival projects; and mass-market jewellery sold at fairs, pilgrimages, and through itinerant trade networks. The article emphasises the cultural processes – adaptation, diffusion, and commercialisation – that shaped what is today referred to as “folk jewellery,” and points to the need for further research into its origins, functions, and circulation.

Keywords: folk jewellery; systematisation of folk jewellery; international trade in folk jewellery; Stanisław Wyspiański; Marcin Jarra; Henryk Grunwald; Alexandra Pogosky

*W gruncie rzeczy jednak tym, co określa granice jakiejś dyscypliny
jest nie co innego, jak tylko przedmiot jej badań.*

Giuseppe Cocchiara¹

W 1911 roku w pracy zbiorowej *Peasant Art in Austria and Hungary*, wydanej przez Charles’a Holme’a (1848–1923),² poświęconej sztuce chłopskiej³ Cesarstwa Austro-Węgier, na kartach poprzedzającej stronę tytułową, zamieszczone zostały reklamy kilku firm, wśród nich oferta sprzedaży dzieł wytwarzanych przez rosyjskich chłopów – „Russian Peasant Industries”. Obok ręcznie robionych tkanin, strojów, ceramiki, anonsowano też srebrną polską biżuterię chłopską (Peasant Jewellery ‘Polish Silver’) „w tradycyjnych wzorach”. Szeroki asortyment obejmował: klamry do pasów, zapięcia, guziki, krzyże rosyjskie, łańcuszki, broszki, szpilki do kapeluszy, prace filigranowe.

W reklamie zastanawiający jest fakt, że oferowane wyroby biżuterii chłopskiej były dostępne w sprzedaży w Londynie, pod adresem 41 Old Bond Street. A właśnie ta ulica, położona w prestiżowej dzielnicy Mayfair, już od końca XVIII wieku stanowiła jedno z najważniejszych centrów handlu luksusowymi dobrami, oferowanymi przez marki o międzynarodowej renomie. Co więcej pod wskazanym adresem mieściła się londyńska filia domu jubilerskiego Cartier, założonego w Paryżu w 1847 roku. Okazały budynek

¹ Giuseppe Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. Wojciech Jakiel (Warszawa: PIW, 1971), 14.

² Korzystałam z cyfrowej wersji książki: A. S. Levetus, Michael Haberlandt i Aladár Körösfői-Kriesch, *Peasant Art in Austria and Hungary*, red. Charles Holme (London: The Studio, 1911), dostęp 20.04.2026, <https://archive.org/details/peasantartinaust00holm/page/n9/mode/2up>.

³ W XIX wieku termin „kultura ludowa” był rozumiany początkowo wyłącznie jako „kultura chłopska”, dlatego też w niniejszym artykule terminy te będą stosowane zamiennie, zob. Katarzyna Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004), 46–47. Uwaga o zamiennym stosowaniu terminów dotyczy także pojęć „biżuteria ludowa” i „biżuteria chłopska” odnoszonych do mieszkańców wsi.

nabył w 1902 roku Jacques Cartier (1884–1941), znany wkrótce jako „jubiler królów i król jubilerów”. Słynna marka do dzisiaj nie zmieniła siedziby.

Pojawia się zatem pytanie, co firma Jacques’a Cartiera – synonim luksusu, od 1904 roku oficjalny dostawca wyrafinowanej biżuterii dla króla Anglii Edwarda VII i elit światowej arystokracji – mogła mieć wspólnego z polską biżuterią ludową? Niestety, nie udało się dotrzeć do katalogu sprzedażowego Cartiera z 1911 roku, który mógłby tu dużo wniesić.

W zaistniałej sytuacji pomocne stało się przeprowadzenie kwerendy, która pozwoliła wyjaśnić tę zagadkową kwestię. Potwierdzenie wiarygodności informacji zamieszczonych w reklamie odnaleźć można w spisie firm działających przy Old Bond Street w 1911 roku. Wynika z niego, że pod numerem 41 funkcjonowało przedsiębiorstwo „Russian Peasant Industries”, prowadzone przez znaną w środowisku handlu sztuką Madame Alexandra Loginovna Pogosky (1848–1931)⁴. I z działalnością tej osoby należy wiązać reklamę oferującą m.in. sprzedaż polskiej biżuterii ludowej.

Chociaż informacja w reklamie jest lakoniczna i nie mamy pewności, o jaką biżuterię może chodzić, jest ważna. Wnosi ona wiedzę o kulturze chłopskiej, jej promocji i związkach z międzynarodowym handlem co, miejmy nadzieję, stanie się w przyszłości impulsem do badań w tym kierunku.

W niniejszym krótkim tekście autorka nie pretenduje do omówienia tak szerokiego zagadnienia. Celem artykułu jest próba określenia zakresu przedmiotów wchodzących w skład pojęcia „polska biżuteria ludowa”, przyjrzenie się różnym jej przypadkom i usystematyzowanie w grupy. Zaproponowana systematyzacja biżuterii chłopskiej może okazać się użyteczna również w porządkowaniu innych artefaktów kultury ludowej, w tym pochodzących spoza terenów południowej Polski skąd pochodzą dzieła rozpatrywane w tym artykule.

MADAME POGOSKY I MIĘDZYNARODOWY HANDEL SZTUKĄ CHŁOPSKĄ

Dzięki informacji o firmie „Russian Peasant Industries” znalezionej w spisie firm przy Old Bond Street wiemy, że biżuterię chłopską polecała w sprzedaży Madame Alexandra Loginovna Pogosky (v. Pogovsskaia). Była to rosyjska emigrantka polityczna, kolekcjonerka sztuki ludowej, etnografka, pisarka, teozofka, osoba znana z działań na rzecz ruchu odnowy rzemiosł, założycielka międzynarodowego stowarzyszenia International Union

⁴ Henry Benjamin Wheatley, *A Short History of Bond Street Old and New, from the Reign of King James II. To the Coronation of King George V. Also Lists of the Inhabitants in 1811, 1840 and 1911 and Account of the Coronation Decorations* (London: Fine Art Society, 1911), 33.

of Arts and Crafts w Londynie w 1911 roku, admiratorka Williama Morrisa⁵. Pogoska była też sprawną organizatorką wystaw rosyjskiej sztuki ludowej w Nowym Jorku i Londynie⁶, zaangażowaną w jej sprzedaż z racji aktywnego uczestnictwa w międzynarodowym handlu sztuką⁷. W Anglii założyła sieć luksusowych sklepów w prestiżowych lokalizacjach kilku miast, handlując wyrobami tworzonymi przez chłopów. Jednym z najbardziej znanych był, wyżej wspomniany salon przy 41 Old Bond Street, istniejący co najmniej do 1921 roku⁸. Utrzymywanie sklepu w tym miejscu, przez tak długi czas, świadczy o spektakularnym sukcesie komercyjnym osiągniętym przez Pogoską.

Lukratywny handel dziełami rosyjskiej sztuki ludowej, a także innych krajów Europy Środkowo-Wschodniej, wywołała moda w Europie Zachodniej, która nastąpiła po Światowej wystawie w Paryżu w 1900 roku⁹. Zachwyt publiczności wzbudziły wówczas misterne koronki i hafty o unikalnych wzorach, barwne stroje ludowe, malarstwo ikonowe i sztuka współczesna, snycerka, ceramika. Wieś rosyjska pokazana na wystawie paryskiej została uznana za jedną z najbardziej przyciągających uwagę. W prasie zachwycono się oryginalnością rosyjskiej sztuki chłopskiej, szczerze wierząc w niezmiennie jej praktykowanie według tradycyjnych, odwiecznych zasad, bez zmian, bez utraty jakichkolwiek pierwotnych cech¹⁰. Myśli o trwaniu przez wieki niezmiennych, pierwotnych tradycji narodu zachowanych w sztuce ludu, powtarzano – często nie zdając sobie sprawy ze źródła ich pochodzenia. Autorem tych poglądów był niemiecki filozof Johann Gottfried Herder (1744–1803), który uznał lud za źródło pierwotnej wiedzy i kultury narodu¹¹. Wierzone za Herderem, że lud odcięty od dostępu do centrów kultury, mód i nowinek zachował wiedzę o pierwotnej kulturze narodu. Panowało przekonanie, że przez poznanie sztuki ludu można odkryć i zrozumieć charakter narodu. Już pod koniec

⁵ Hanna Chuchvaha, „Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needle work in Late Imperial Russia (1860–1917)”, *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 27, nr 1 (2020): 64.

⁶ Louise Hardiman, „«The Loving Labourer Through Space and Time»: Aleksandra Pogosskaia, Theosophy, and Russian Arts and Crafts, c. 1900–1917”, w: *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, red. Louise Hardiman and Nicola Kozicharov (Cambridge: Open Book Publishers, 2017), 79–84.

⁷ W Londynie, w Doré Gallery wystawiła dzieła chłopskie z obwodu Wołogdy w zimie 1906 roku; Aymer Vallance, „Russian Peasant Industries”, *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* 37, nr 157 (1906): 24.

⁸ Hardiman, „The Loving Labourer”, 77–79.

⁹ Andrzej Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2002), 308–309.

¹⁰ Netta Picoock, „The New Movement in Russian Art”, *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* 22, nr 98 (1901): 268–276; Vallance, „Russian Peasant Industries”, 241.

¹¹ Johann Gottfried Herder, „O podobieństwie średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej, wraz ze wszystkim, co z tego wynika”, w: Johann Gottfried Herder, *Wybór pism*, oprac. Tadeusz Namowicz, tłum. Jerzy Galecki i in. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), 280.

XVIII wieku przystąpiono do kolekcjonowania i badania pieśni, literatury, a także wszelkich innych duchowych i materialnych przejawów kultury chłopskiej. Na Zachodzie ponadto zainteresowanie dziełami ludu wzbudzało piękno sztuki rękodzielniczej, utracone tam przez rozwój maszyn i przemysłu¹². Sztuka ludowa wytwarzana rękodzielniczo była entuzjastycznie adaptowana do modnego, nieformalnego stroju, a biżuteria ludowa stała się źródłem odnowy sztuki¹³.

Rosyjska sztuka chłopska, reklamowana przez Madame Pogosky w książce Charlesa Holme'a, była od lat siedemdziesiątych XIX wieku dobrze znana, wystawiana i dokumentowana w katalogach, prezentowana w albumach, omawiana przez rodzimych miłośników i kolekcjonerów sztuki ludowej¹⁴.

TRADYCYJNA BIŻUTERIA LUDOWA

Znacznie trudniej przychodzi ustalić, skąd mogła pochodzić tradycyjna „srebrna polska biżuteria chłopska” reklamowana przez Madame Pogosky w książce wydanej przez Charlesa Holme. Nazwisko wydawcy i jego książka nie są z pewnością przypadkowe. Holme dysponował rozległą wiedzą o sztuce ludowej i mógł przekazać Madame Pogosky istotne dla niej informacje. Był entuzjastą tej sztuki, którą poznał przemierzając Europę i Azję (Turkiestan, Indie, Chiny, Japonia) w roli kupca wełny i jedwabiu. Po przejściu na emeryturę (1892) założył jedno z najważniejszych pism poświęconych sztuce pięknej i sztuce dekoracyjnej: „The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art”. W ramach „The Studio”, w latach 1905–1923, wydał pięć tomów poświęconych sztuce chłopskiej różnych regionów Europy,¹⁵ w tym sztuce chłopskiej ziem polskich

¹² Charlotte Gere i Judy Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World* (London: The British Museum Press, 2012), 316.

¹³ Rebecca Houze, *Textiles, Fashion and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War. Principles of Dress* (Farnham Surrey: Ashgate, 2015), 275–279; Charlotte Gere i Geoffrey C. Munn, *Artist's Jewellery. Pre-Raphaelite to Arts and Crafts* (Woodbridge: The Antique Collectors' Club, 1989), 232–239.

¹⁴ Hardiman, „The Loving Labourer”, 69–90; Chuchvaha, „Quiet Feminists”, 49–50, 52; Vallance, „Russian Peasant Industries”, 241.

¹⁵ Do śmierci w 1923 roku wydał: Sidney J. A. Churchill, Vincenzo Balzano i Elisa Ricci, *Peasant Art in Italy*, red. Charles Holme (London: The Studio, 1905); Sten Granlund i Jarno Jessen (pseud.), *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland*, red. Charles Holme (London: The Studio, 1910); Amelia S. Levetus, Michael Haberlandt i Aladár Körösfői-Kriesch, *Peasant art in Austria and Hungary*, red. Charles Holme (London: The Studio, 1911); Alexandra Sidamon-Eristoff, Natalia de Szabelskoy, Nikolai Bilachevsky, Marian Wawrzeniecki i Michael Brensztejn, *Peasant Art in Russia* (London: The Studio, 1912); po śmierci wydana przez syna Holme'a – Charlesa Geffreya Holme'a praca: Daniel Baud-Bovy, *Peasant Art in Switzerland*, red. Charles Geffrey Holme (London: The Studio, 1924).

w zaborze rosyjskim (tom: *Peasant Art in Russia*) i zaborze austriackim (tom: *Peasant Art in Austria and Hungary*). Tom poświęcony sztuce imperialnej Rosji ukazał się rok później niż reklama Madame Pogosky, dlatego nie mógł być dla niej źródłem informacji.

Natomiast w tomie *Peasant Art in Austria and Hungary*, omawiającym sztukę chłopską w Galicji, wchodzącej ówczesnie w skład Cesarstwa Austro-Węgier, pisząca o niej historyczka sztuki Amelia Sarah Levetus (1853–1938) zamieściła informacje na temat sztuki Zakopanego. W małej górskiej wiosce Galicji podziwiała „wyrafinowaną prostotę”, unikalność i oryginalność sztuki chłopskiej. Wśród kilkudziesięciu zdjęć poświęconych sztuce Zakopanego aż piętnaście to metalowe spinki do koszuli i klamry do pasów noszone przez górali, określanych przez Levetus, jako „chłopi z gór”¹⁶. Prezentowane przedmioty pochodziły prawdopodobnie ze zbiorów Seweryna Udzieli (1857–1937), o czym można sądzić z imiennych podziękowań wydawcy za udział w powstaniu książki. Góralskie spinki i klamry były wykonywane z mosiądzu, miedzi, brązu, bakwunu¹⁷.

Z tych też materiałów wykonywana była biżuteria Hucułów, drugiej z grup etnicznych znanej zachodnim miłośnikom sztuki ludowej, omówiona w tym samym tomie przez Michaela Haberlandta (1860–1849). Były to krzyże noszone na szyi, przymocowane do łańcuszków wykonanych ze skręconego drutu mosiężnego, a także grawerowane lub emaliowane zapięcia do pasów o różnych kształtach¹⁸.

Biżuteria „chłopów z gór” była wytwarzana przez wiejskich rzemieślników posiadających nie tylko odpowiednie narzędzia, lecz także wiedzę o tradycji i potrzebach społeczności, wśród której mieszkali i dla której pracowali. Biżuterię tę wytwarzali fajkarze, rymarze, dudziarze, kowale, jak też chłopcy wykonując ją z tanich, dostępnych im materiałów¹⁹. Twórcy biżuterii posługiwali się prostą ornamentyką z motywami kółek, gwiazdek, półksiężyców zwanych „miesiączkami”, umieszczaną na powierzchni przedmiotów zdobionych aby zapewnić sobie szczęście, ochronę przed złą przygodą. Znaczenie ochronne posiadał także wybijany na przedmiotach motyw krzyżyka²⁰. Dla swoich pierwszych właścicieli biżuteria spełniała funkcje utylitarne, apotropaiczne i estetyczne, nie była uważana za sztukę. Sztuką stała się w wyniku artyfikacji wytworów

¹⁶ Amelia S. Levetus, „Austria. Introduction”, w: Levetus i in., *Peasant Art in Austria and Hungary*, 12.

¹⁷ Bakwun (bak fon, bakfong, pokfong) to góralska nazwa aliażu chińskiego, sprowadzonego w 1740 roku do Niemiec, stop podobny do alpaki, zawierający około 40% miedzi, 35% niklu, 25% cynku lub srebra; Włodzimierz Antoniewicz, *Metalowe spinki góralskie* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1928), 8–10.

¹⁸ Michael Haberlandt, „Austrian Peasant Art”, w: Levetus i in., *Peasant Art in Austria and Hungary*, 29.

¹⁹ Mieczysław Gładysz, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku* (Kraków: Polska Akademii Umiejętności, 1938), 41, 67; Antoniewicz, *Metalowe spinki góralskie*, 5 i nn.

²⁰ Gładysz, *Zdobnictwo metalowe*, 43–44.

kultury ludowej rozpoczętej w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, wywołanej zainteresowaniami nieznaną wcześniej kulturą ludu.

Ten przypadek biżuterii uznany został przez jej badaczy i kolekcjonerów za tradycyjną biżuterię ludową powstałą w środowisku chłopskim, chociaż nie ma żadnych faktycznych danych od kiedy rozpoczęła się tradycja góralskich spinek czy sprzączek. Nie ma potwierdzonych dowodów na ich użytkowanie przez górali zachodniokarpackich przed XIX wiekiem²¹.

Czy tę biżuterię mogła mieć na myśli Madame Pogosky, zachęcając w reklamie do jej zakupu? Jest wysoce prawdopodobne, że tak, chociaż Włodzimierz Antoniewicz zanotował, że już pod koniec XIX wieku stawały się coraz rzadsze²². Pogoska знаła z autopsji Galicję i twórczość biżuteryjną tego obszaru. Można tak wnioskować z tekstu jej autorstwa na temat misji International Union of Arts and Crafts, założonego przez nią w 1911 roku²³. W tekście z uznaniem pisała o „regionie zakopiańskim”:

W Austrii istnieją grupy wiosek, słynny region zakopiański, gdzie stare sławońskie (sic!) rzemiosło rzeźbiarskie przeniosło się z zamierzchłych czasów średniowiecza aż do XX wieku. Z pomocą niektórych idealistów, którym nie udało się utracić miłości do piękna, w ostatnim czasie (jakieś dwadzieścia, dwadzieścia pięć lat temu) otrzymało nowy impuls, a region jest teraz usiany szkołami i warsztatami, stając się wręcz turystycznym kurortem. Dawne tradycje są święcie pielęgnowane przez jego przywódców i nauczycieli, ale XX wiek jest w nich wyraźnie ucieleśniony, wzbogacając wyraz starosłowiańskiego serca o nową historię doświadczeń. Wystarczy pójść w niedzielę do kościoła i spojrzeć na młodą matkę z dzieckiem, aby uzyskać osobliwy obraz żywej historii i symboliki²⁴.

Szeroka oferta srebrnej biżuterii Madame Pogosky, „klamry do pasów, zapięcia, guziki, krzyże rosyjskie, łańcuszki, broszki, szpilki do kapeluszy, prace filigranowe”, nasuwa przypuszczenia, że biżuteria w jej londyńskim salonie mogła pochodzić z kilku różnych ośrodków Galicji. Mogła być wykonywana przez pracownie rzemieślnicze w większych miasteczkach i miastach, mających dostęp do srebra, pracujących na potrzeby okolicznych mieszkańców. O takich pracowniach, złotnikach i jubilerach z Krakowa i okolic, pracujących na przełomie wieków XIX/XX, realizujących w srebrze „biżuterię chłopską”, pisał Tadeusz Seweryn (1894–1975)²⁵.

²¹ Antoniewicz, *Metalowe spinki góralskie*, 62

²² Antoniewicz, *Metalowe spinki góralskie*, 5.

²³ Alexandra L. Pogosky, „The International Union of Arts and Crafts”, *Adyar Pamphlets*, nr 80, cz. 2 (1917) [reprint z *The Theosophist* 32 (1910–1911)]: 4–6, <https://www.levir.com.br/theosophy/ArtsCrafts2.htm>.

²⁴ Pogosky, „The International Union”, 4–5.

²⁵ Tadeusz Seweryn, *Krakowskie klejnoty ludowe* (Kraków: Muzeum Etnograficzne, 1935), 7–11.

BIŻUTERIA LUDOWA WYTWARZANA PRZEZ WYSPECJALIZOWANE PRACOWNIE MIEJSKIE

Biżuterię chłopską z Krakowa i okolic – krakowskie krzyże, klamry do koralu, spinki, guzy, pierścionki i szpilki ze złota, srebra – zdobiła efektowna oprawa z koralu, który w biżuterii ludowej wielu regionów ziem polskich stał się jednym z najważniejszych i najkosztowniejszych elementów stroju. Koral szlachetny (*Corallium rubrum*) był w XIX wieku symbolem zamożności, sposobem na lokatę kapitału, łączono z nim właściwości ochronne i lecznicze.

W latach 1840–1860 koral szlachetny osiągnął szczyty popularności wśród elit²⁶, na co złożyła się moda epoki kochającej naturalność²⁷, znakomity rozwój rzemiosła dostarczającego misterne koralowe brosze, kamee, bransolety, naszyjniki zachwycające europejskie dwory²⁸. Popularność koralu pobudzała też prestiż elitarniej turystyki *Grand Tour* do Italii, której ukoronowaniem był modny „pamiątkowy rytuał” elit – zakup kosztownej biżuterii koralowej. Rola *Grand Tour* w propagowaniu mód uległa zmianie po pojawieniu się transportu kolejowego około 1825 roku. *Grand Tour* przestał być wówczas przywilejem arystokracji. Każdy, kto miał pieniądze na bilet, mógł podróżować²⁹. Rozwój szybkiego, coraz tańszego środka transportu umożliwiającego przewóz dużych ładunków przyczynił się do rozwoju handlu, rzemiosła jubilerskiego i dostępności wcześniej ekskluzywnych przedmiotów. Biżuterię koralową zaczęły nosić mieszczki, a za nimi najbogatsze chłopki.

Opisywana przez Tadeusza Seweryna biżuteria krakowska z korałem miała charakter ludowy jedynie ze względu na ich ówczesnych chłopskich nabywców oraz cechy form odróżniające je od tych „przyjętych przez warstwy wyższe”³⁰. Biżuterię tę wytwarzano już nie w środowisku wiejskim, według powtarzalnych, tradycyjnych wzorów, ale w środowisku miejskich rzemieślników i jubilerów z wzorami, które nie pochodziły od chłopów, lecz zostały zaadaptowane przez estetykę peryferyjną i z upodobaniem zamawiane do początku XX wieku. Były to m.in. wytwarzane w Krakowie równoramienne krzyże greckie o zróżnicowanych formach nawiązujących do krzyży rycerskich,

²⁶ Peter Hinks, *Nineteenth Century Jewellery* (London: Faber and Faber, 1975), 46; Margaret Flower, *Victorian Jewellery* (Mineola, NY: Dover Publications, 2002), 18.

²⁷ Gere i Rudoe, *Jewellery in the Age*, 240–242.

²⁸ Rosella Capuano, „Torre del Greco”, w: Lia Lenti i Maria Cristina Bergesio, *Dizionario del gioiello Italiano del XIX e XX secoli* (Torino: Umberto Allemandi, 2005), 270–272.

²⁹ Krzysztof Podemski, *Socjologia podróży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004), 14.

³⁰ Seweryn, *Krakowskie klejnoty ludowe*, 5.

maltańskich, krzyże łacińskie w wersji krzyży koptyjskich i inne. Krzyżyki podwieszano do najdłuższego sznura koralu noszonych przez kobiety³¹.

Formy wielu krzyży – popularne wśród wiejskich nabywców – już wcześniej funkcjonowały w polskiej kulturze, znane choćby z krzyży noszonych przez szlacheckich uczestników konfederacji barskiej (1768–1772)³². Według Tadeusza Seweryna upodobanie do równoramiennych krzyży rycerskich, utrzymujące się w pracowniach Krakowa, wynikało z fascynacji polskiego ludu mundurem wojskowym. W kontekście wspomnianej konfederacji warto też wspomnieć o innym jeszcze rodzaju biżuterii, która z wyższych warstw szlacheckich przeniknęła do ludowych. Były to pierścienie z inskrypcjami „Jezus Maria Józef” łączone z uczestnikami ruchu barskiego³³. Wygląd jednego z nich znany jest z pracy Franciszka Jaworskiego (1873–1914)³⁴. Pierścienie z tą samą treścią inskrypcji odnotował Mieczysław Gładysz (1904–1984) podczas badań terenowych w Galicji Zachodniej w latach 1935–1937. Na terenie Galicji były one używane w celach magicznych podczas praktyk leczniczych. Wykorzystywano moc sprawczą świętych imion umieszczonych na pierścieniu i głęboką wiarę w bezpośrednią interwencję świętych w świat ludzi. Kupowano je w pobliskich miasteczkach, w Skoczowie, Jabłonkowie, Czacy lub na odpustach³⁵.

O transgresji³⁶, adaptacji i zakorzenieniu się pewnych form i motywów wśród niższych warstw społeczeństwa decydowały przekonania, wiara, moda, a także sytuacje przypadkowe, trudne dzisiaj do rozpoznania. Biżuteria wytwarzana przez wyspecjalizowane pracownie miejskie na potrzeby wsi jest kolejnym z przypadków biżuterii nazywanej „biżuterią ludową”³⁷.

Madame Pogosky poszukując towaru do swojego salonu mogła też poznać inne ośrodki wytwórczości jubilerskiej Galicji poza Podhalem. Tadeusz Seweryn wśród najważniejszych na południu Polski, oprócz Podhala i Krakowa, wymieniał pracownie Cieszyna. Słynęły one ze srebrnej biżuterii ludowej o udokumentowanej tradycji jej wytwarzania sięgającej XVII wieku³⁸, zwłaszcza z filigranów poszukiwanych przez

³¹ Rozległy wybór krzyży i inne przykłady biżuterii ludowej zebrała Elżbieta Piskorz-Branekowa, *Biżuteria ludowa w Polsce* (Warszawa: Sport i Turystyka – Muza, 2008), 104–117.

³² Ewa Letkiewicz, *Konteksty polskiej biżuterii patriotycznej. Konfederacja barska i powstania narodowe w XIX wieku. Historia kulturowa* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2021), 59–65.

³³ Franciszek Jaworski, *Pierścienie historyczne polskie*, reprint (Sandomierz: Armoryka, 2017), 20.

³⁴ Jaworski, *Pierścienie historyczne polskie*, 20, il. tablica I, nr 2.

³⁵ Gładysz, *Zdobnictwo metalowe*, 96–97.

³⁶ Peter Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, przeł. Robert Pucek, Michał Szczubiałka (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 16.

³⁷ Seweryn, *Krakowskie klejnoty ludowe*, 5.

³⁸ Jane Perry, *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe* (London: Victoria and Albert Publishing, 2013), 54; Marian Dembiniok i Soňa Rusnaková, *Krojové stříbrné šperky Těšínského Slezka* (Český Těšín: Muzeum Těšínska, 2000), 9; Marta Lipa-Kuczyńska i Anna Grabińska-Szcześniak,

europejskich miłośników sztuki ludowej. Starożytna technika filigranu powstała z połączenia cienkich, pojedynczych drucików w ażurowe motywy, przetrwała do czasów nowożytnych w wielu ośrodkach Azji i Europy³⁹. Od XVII wieku filigran stał się techniką tradycyjnej biżuterii w niemal wszystkich krajach europejskich. Oprócz tego, że był efektowny, był też lżejszy, zawierał mniej materiału niż elementy odlewane, a przez to był tańszy i bardziej dostępny dla biedniejszych warstw ludności. Filigran miała w ofercie sprzedaży Madame Pogosky, ale czy pochodził on z pracowni cieszyńskich, nie wiemy.

Szczegóły kontaktów i zamówień w Polsce, także podróży Alexandry Pogosky po Europie, Ameryce, Azji, jej wpływu na rozwój kontaktów w wymianie sztuki i poglądów na sztukę, mogą uzupełnić aktualnie prowadzone badania nad jej spuścizną. Poszukiwane jest jej niezlokalizowane nadal archiwum. Pogoska pod koniec życia kilka lat spędziła w Adyarze (Indie), realizując tam swoje teozoficzne zainteresowania. Niezwykle ruchliwe życie zakończyła w Rosji, w komunie teozoficznej w Kałudze⁴⁰.

BIŻUTERIA LUDOWA STWORZONA DLA INTELIGENTÓW

Moda na sztukę ludową, jaka wybuchła po 1900 roku, spowodowała gwałtowny rozwój zagranicznej sprzedaży sztuki chłopskiej i produkcji profesjonalnych warsztatów Europy Środkowej wykorzystujących motywy ludowe⁴¹. Ci, którzy poszukiwali dzieł wytworzonych rękami chłopów, czuli się niejednokrotnie zawiedzeni. Wierzyli bowiem, tak jak Amelia Sarah Levetus jeszcze w 1911 roku, że: „W Galicji chłop wytwarza niemal wszystko na własny użytek i potrzeby swojej rodziny”⁴². W początkach XX wieku rzeczywistość była już inna. Włodzimierz Dzieduszycki (1825–1899), polski muzealnik, folklorysta, kolekcjoner – pisząc o sztuce chłopskiej w Galicji w latach osiemdziesiątych XIX wieku – skonstatował, że: „Włościanin nasz do niedawna zupełnie [...] wszystko co potrzebował do swego i rodziny ubioru, mieszkania i gospodarstwa sam wyrabiał”⁴³, ale później coraz częściej kupował gotowe, tanie produkty lub zlecał ich wykonanie profesjonalnym rzemieślnikom.

Ozdoby szykownych prababek. Kolekcja biżuterii cieszyńskiej, w zbiorach Muzeum Górnśląskiego w Bytomiu (Bytom: Muzeum Górnśląskie, 2011), 15 i nn.

³⁹ Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*, 101; „Filigree”, w: *Encyclopaedia Britannica*, t. 10, red. Hugh Chisholm, wyd. 11 (Cambridge: Cambridge University Press, 1911), 343–344.

⁴⁰ Hardiman, „The Loving Labourer”, 82.

⁴¹ Szczerski, *Wzorce tożsamości*, 308–309.

⁴² Levetus, „Austria. Introduction”, 12.

⁴³ Włodzimierz Dzieduszycki, *Galicja i Wystawa powszechna w Wiedniu 1873. Luźne myśli rzucone ludziom dobrej woli* (Lwów: Nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1872), 15–16.

Powodzenie i popyt, jakim cieszyła się sztuka ludowa, prowadziły do naśladownictwa, wykorzystywania i adaptacji modnych ludowych form, najczęściej bez ich zrozumienia. Brak autentyzmu i wartości estetycznych charakterystycznych dla sztuki chłopskiej były rozpoznawane i krytykowane przez miłośników tej sztuki. Tak stało się w 1902 roku podczas wystawy węgierskiej sztuki ludowej, którą prasa brytyjska określiła jako pokaz nie autentycznej sztuki ludowej, ale oficjalnej i stylizowanej produkcji eksportowej⁴⁴.

W Polsce zarzuty o fałszowanie autentycznej sztuki ludowej wysuwano przeciwko Stanisławowi Witkiewiczowi (1851–1915)⁴⁵, który tworząc styl zakopiański uważał za konieczne, aby formy ludowe, „w swej istocie mające najdoskonalsze cechy arcyzmu, lecz znajdujące się w stanie pierwotnym, [...] wznieść na wyższy szczebel, udoskonalić, rozwinąć, wzbogacić, przystosować do budowli i sprzętów wyższego przeznaczenia i użytku”⁴⁶. W stworzonym przez siebie stylu zakopiańskim projektował nie tylko architekturę, ale też przedmioty użytkowe, dążąc do stworzeniu narodowej sztuki stosowanej, wśród nich biżuterię⁴⁷, dla której – zdaniem Jana Majdy – „opracował chyba najwięcej projektów”. Wśród jego biżuterii znalazły się broszki, spinki do mankietów w kształcie „parzenic”, breloki w formie czerpaków, szpilki do krawatów z motywem mikroskopijnego noża zbójnickiego, klamry do pasków, metalowe noże do papieru i wiele innych drobiazgów⁴⁸.

W pracach nad stylem zakopiańskim wspierał Witkiewicza warszawski lekarz Władysław Matlakowski (1850–1895). W jednej z jego prac, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, można obejrzeć rysunki biżuterii góralskiej⁴⁹. Wytwarzanie biżuterii zakopiańskiej, według koncepcji Stanisława Witkiewicza, zainicjował w 1902 roku w Zakopanem Wojciech Szukiewicz (1870–1943), prowadzący w Zakopanem magazyn galanterijny. Nieznany z imienia autor artykułu zamieszczonego w „Przeglądzie Zakopiańskim” informował, że w magazynie pana Szukiewicza jest taka ilość wzorów, iż

⁴⁴ Paul Stirton i Juliet Kinchin, „The Hungarian Folk Arts Debate on the British Press”, w: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design During the Nineteenth and Twentieth Centuries*, red. Gyula Ernyey (Budapest: Hungarian University of Craft and Design, 1999), 30–46, za: Szczerski, *Wzorce tożsamości*, 309.

⁴⁵ Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1930* (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2013), 40–50; Ewa Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021), 101.

⁴⁶ Stanisław Witkiewicz, „Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny”, w: *Pisma tatrzańskie*, t. 1 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 286.

⁴⁷ Stanisław Eliaż-Radziszewski, *Styl zakopiański*, wyd. 2 (Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, 1901), 25.

⁴⁸ Jan Majda, *Styl zakopiański* (Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979), 22–23.

⁴⁹ Władysław Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego* (Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wendego, 1901).

mogą zadowolić każdy gust, nawet najwybredniejszy⁵⁰. Oprócz amatorskich wyrobów galanteryjnych sprzedawanych przez Szukiewicza, projekty biżuterii Stanisława Witkiewicza w stylu zakopiańskim wykorzystywali profesjonalni jubilerzy, np. w Krakowie Władysław Wojciechowski (1845–1924). Jego prace biżuteryjne – spinki i breloki – przechowywane są w willi „Koliba” Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza⁵¹. We Lwowie biżuterię projektowaną przez Witkiewicza tworzyli Jan Wojtych (zm. 1930)⁵² i Jan Jarzyna (zm. 1926)⁵³. Pod wpływem Stanisława Witkiewicza i lansowanego przez niego stylu zakopiańskiego motywy góralskie wykorzystywał w swej twórczości Marcin Jarra (1852–1938), pracujący w Krakowie. W katalogu jego prac są prezentowane projekty spinek góralskich, sprzączek, broszek⁵⁴. Motywami góralskimi inspirował się także w twórczości jubilerskiej Henryk Grunwald (1904–1958)⁵⁵.

Stanisław Witkiewicz, przeciwnik klasowych barier i hierarchii społecznych, przekonany o pięknie, dawności i oryginalności sztuki zakopiańskiej wierzył, że dzięki niej uda się stworzyć styl ogólnopolski, styl narodowy, jednakowy dla biednych i bogatych, ten sam dla kościoła, salonu, chłopskiej chałupy. Witkiewicz dostrzegał wielką rolę ludu w odrodzonej sztuce ogólnonarodowej:

„Klasy niższe” stały się w tym wypadku źródłem pierwiastka cywilizacyjnego, obejmującego wszystkie warstwy społeczeństwa, pierwiastka, którego Morris i Ruskin, nie znalazłszy u ludu, szukali w sztuce wieków średnich⁵⁶.

Przywołany cytat oprócz demokratycznego projektu Witkiewicza zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt sztuki ludowej. W przypadku sztuki zakopiańskiej mamy

⁵⁰ „Styl zakopiański”, *Przegląd Zakopiański* 4, nr 3 (1902): 24; Eliaż-Radzikowski, *Styl zakopiański*, 30–31, wymienia jako prowadzącego magazyn galanteryjny w Zakopanem M. Szukiewicza.

⁵¹ Teresa Jabłońska, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza* (Olszanica: BOSZ, 2008), 79; Michał Myśliński, *Złotnicy krakowscy i ich cech w latach autonomii galicyjskiej 1866–1914* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018), 23–24.

⁵² Hanna Kozłowska-Ryś, „«Najświeższe wzory, ceny rzetelne» – lwowska firma jubilerska Jan Wojtych”, *Kurier Galicyjski* 2.04.2025, dostęp 20.04.2026, <https://kuriergalicyjski.com/najswiezsze-wzory-ceny-rzetelne-lwowska-firma-jubilerska-jan-wojtych>.

⁵³ Hanna Kozłowska-Ryś, „Zaprzysiężony rzeczoznawca i oceniiciel sądowy – Jan Jarzyna”, *Kurier Galicyjski* 26.02.2023, dostęp 20.04.2026, <https://kuriergalicyjski.com/zaprzysiezony-rzeczoznawca-i-oceniiciel-sadowy-jan-jarzyna>.

⁵⁴ Aleksandra Karkowska, *Marcin Jarra – twórca platerów w stylu zakopiańskim*, Onet 25.05.2022, dostęp 20.04.2026, <https://www.onet.pl/styl-zycia/damosfera/marcin-jarra-tworca-platerow-w-stylu-zakopianskim/xddf4m8,30bc1058>.

⁵⁵ Krystyna Nowakowska, *Grunwald – Mistrz kompozycji w metalu* (Legnica: Muzeum Miedzi, 1998); Anna Frąckiewicz i Agnieszka Kasprzak Miler, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999), 12–13.

⁵⁶ Stanisław Witkiewicz, „Dziwny człowiek”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 16 (1903), cyt. za: Jabłońska, *Styl zakopiański*, 45.

do czynienia z odwróceniem typowego kierunku przepływu inspiracji. Zwykle to elity i kultura wysoka wyznaczały wzorce dla niższych warstw społeczeństwa. Tu zaistniał proces odwrotny: to inteligencja i profesjonalni rzemieślnicy zwrócili się ku kulturze ludowej, wybierając z niej te elementy, które uznali za autentyczne i wartościowe. W efekcie dyfuzja kulturowa nastąpiła „od dołu do góry” – sztuka ludowa stała się inspiracją dla klas wyższych.

BIŻUTERIA LUDOWA Z JARMARKÓW, ODPUSTÓW, HANDLU OBWOŻNEGO

Kategoria biżuterii wyodrębnionej w tym punkcie obejmuje dzieła, które – poza faktem ich powszechnego użytkowania przez społeczności wiejskie – nie wykazują bezpośrednich związków z rodzimą tradycją wytwórczą, z tradycyjnymi materiałami, ani z lokalnymi systemami estetycznymi. Stanowi ona prawdopodobnie najliczniejszą grupę biżuterii funkcjonującej na wsi, pozyskiwanej w sposób incydentalny – podczas jarmarków, odpustów, w miejscach kultu religijnego, u wędrownych handlarzy i innych mobilnych sieci dystrybucji, nierzadko o zasięgu ponadregionalnym (np. dostarczane znad Adriatyku muszelki porcelanki *Cypraea moneta*, które stały się ozdobą góralskich kapeluszy⁵⁷, czy paciorki z weneckiego Murano, napływające do Galicji wschodniej w dużych ilościach podczas budowy linii kolejowej Stanisławów – Kołomyja – Śniatyn, w latach 1866 do 1890, z których wykonywano bajecznie kolorowe gerdany, krywulki, syrylanki – opaski i kryzy na szyję plecione w wielobarwne geometryczne wzory z różnokolorowego szkła⁵⁸).

Przedmioty te wykonywano zazwyczaj z materiałów tanich i nietrwałych, takich jak bakfun, mosiądz, miedź czy szkło. W ich obrębie mieściły się m.in. paciorki szklane i plastikowe, pierścionki, broszki, medaliki, szkaplerze, kolczyki oraz spinki. Liczne przykłady zebrała Elżbieta Piskorz-Branekowa⁵⁹. Pomimo swego pozornie marginalnego statusu, biżuteria ta odgrywała istotną rolę w kształtowaniu lokalnych wzorców estetycznych: niekiedy inicjowała krótkotrwałe mody, a w innych przypadkach ulegała procesowi trwałej inkulturacji, stając się elementem regionalnego habitusu wizualnego.

⁵⁷ Stanisław Eliaż-Radzikowski, *Podhale i Tatry na początku wieku XIX* (Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego, 1897), 27, dostęp 20.04.2026, <https://polona.pl/item-view/143el812-fb-44-4fbd-a22d-5490a363lec5?page=3/>.

⁵⁸ Alicja Woźniak, *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność* (Łódź: Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne, 2012), 158–160.

⁵⁹ Piskorz-Branekowa, *Biżuteria ludowa*.

WNIOSKI KOŃCOWE

Zbadanie przedmiotów wchodzących w skład pojęcia *polska biżuteria ludowa* XIX i początku XX wieku tylko przez chwilę wydawało się prostym zadaniem. Analiza zebranych dzieł pokazała, że pod wspólną nazwą „biżuteria ludowa” kryją się bardzo różne zjawiska o zaskakujących powiązaniach międzykulturowych. Wyodrębnione zostały cztery główne kategorie. Najstarsza to tzw. tradycyjna biżuteria wiejska – tworzona przez lokalnych rzemieślników z tanich materiałów, pełniąca funkcje użytkowe, ochronne i estetyczne.

Biżuterią „ludową” nazywana była też ta wytwarzana w miejskich pracowniach – wykonywana przez profesjonalnych jubilerów, np. w Krakowie, Cieszynie, często z korałem i srebrem, realizująca oczekiwania wsi, ale czerpiąca wzory z miasta, od warstw wyższych, kupowana przez bogatszych chłopów.

Przymiotnik „ludowa” połączono również z biżuterią inspirowaną ludowością, tworzoną przez inteligentów, wykształconych ludzi z miasta, wykonujących stylizowane projekty na podstawie „udoskonalonych”, „rozwinętych”, „wzbogaconych” „pierwotnych” motywach góralskich.

W ostatniej z wydzielonych grup znalazła się biżuteria jarmarczna i odpustowa – masowo kupowana na targach, często importowana, z tanich materiałów, która mimo braku lokalnych korzeni wpływała na wiejską estetykę.

Krótki przegląd tego, co kryje się pod terminem „biżuterii ludowej” w XIX i początku XX wieku wskazuje, jak niejednorodnym i dynamicznym procesem jest omawiane zjawisko. Biżuteria ludowa tego czasu to złożone przypadki, będące splotem tradycji, kontaktów i wymiany kultur między wsią a miastem, kreacji artystycznych, wpływu obcych kultur, masowej dystrybucji, uwarunkowań rynku, zapożyczeń, przywłaszczeń.

Od początku XX wieku do dziś biżuteria ludowa folkloryzowana, transformowana, reinterpretowana przetrwała dzięki zdolności do adaptacji w zmieniających się warunkach. Zachowała nawet swoją dawną nazwę, ale przedmioty wchodzące w jej zakres tworzą już całkiem inne kategorie.

BIBLIOGRAFIA

- Antoniewicz, Włodzimierz. *Metalowe spinki góralskie*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1928.
- Barańska, Katarzyna. *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Baud-Bovy, Daniela. *Peasant Art in Switzerland*. Red. Charles Geoffrey Holme. London: The Studio, 1924.

- Burke, Peter. *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*. Przeł. Robert Pucek, Michał Szczubiałka. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Capuano, Rosella. „Torre del Greco”. W: Lia Lenti i Maria Cristina Bergesio. *Dizionario del gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, 270–272. Torino: Umberto Allemandi, 2005.
- Chisholm, Hugh, red. „Filigree”. W: *Encyclopaedia Britannica*. T. 10. Wyd. 11. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.
- Chrudzimska-Uhera, Katarzyna. *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1930*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2013.
- Chuchvaha, Hanna. „Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needle work in Late Imperial Russia (1860–1917)”. *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 27, nr 1 (2020): 45–73. <https://doi.org/10.1086/711189>.
- Churchill, Sidney J. A., Vincenzo Balzano i Elisa Ricci. *Peasant art in Italy*. Red. Charles Holme. London: The Studio, 1905.
- Cocchiara, Giuseppe. *Dzieje folklorystyki w Europie*. Przeł. Wojciech Jakiel. Warszawa: PIW, 1971.
- Dembiniok, Marian i Soňa Rusnaková. *Krojové stříbrné šperky Těšínského Slezka*. Český Těšín: Muzeum Těšínska, 2000.
- Dzieduszycki, Włodzimierz. *Galicja i Wystawa powszechna w Wiedniu 1873. Luźne myśli rzucone ludziom dobrej woli*. Lwów: Nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1872.
- Eliasz-Radzikowski, Stanisław. *Podhale i Tatry na początku wieku XIX*. Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego, 1897. Dostęp 20.04.2026. <https://polona.pl/item-view/143e1812-fb44-4fbd-a22d-5490a3631ec5?page=3/>.
- Eliasz-Radziszewski, Stanisław. *Styl zakopiański*. Wyd. 2. Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, 1901.
- Flower, Margaret. *Victorian Jewellery*. Mineola, NY: Dover Publications, 2002.
- Frąckiewicz, Anna i Agnieszka Kasprzak Miler. *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999.
- Gere, Charlotte i Geoffrey C. Munn. *Artist's Jewellery. Pre-Raphaelite to Arts and Crafts*. Woodbridge: The Antique Collectors' Club, 1989.
- Gere, Charlotte i Judy Rudoe. *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*. London: The British Museum Press, 2012.
- Gładysz, Mieczysław. *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1938.
- Granlund, Sten i Jarno Jessen (pseud.). *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland*. Red. Charles Holme. London: The Studio, 1910.
- Haberlandt, Michael. „Austrian Peasant Art”. W: Amelia S. Levetus, Michael Haberlandt i Aladár Körösfői-Kriesch. *Peasant Art in Austria and Hungary*. Red. Charles Holme. London: The Studio, 1911.
- Hardiman, Louise. „«The Loving Labourer Through Space and Time»: Aleksandra Pogosskaia, Theosophy, and Russian Arts and Crafts, c. 1900–1917”. W: *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, red. Louise Hardiman i Nicola Kozicharov, 69–90. Cambridge: Open Book Publishers, 2017.
- Herder, Johann Gottfried. „O podobieństwie średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej, wraz ze wszystkim, co z tego wynika”. W: Johann Gottfried Herder. *Wybór pism*. Oprac. Tadeusz Namo-wicz. Tłum. Jerzy Gąlecki i in., 266–284. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Hinks, Peter. *Nineteenth Century Jewellery*. London: Faber and Faber, 1975.
- Houze, Rebecca. *Textiles, Fashion and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War. Principles of Dress*. Farnham Surrey: Ashgate, 2015.

- Jabłońska, Teresa. *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*. Olszanica: BOSZ, 2008.
- Jaworski, Franciszek. *Pierścienie historyczne polskie*. Reprint. Sandomierz: Armoryka, 2017.
- Karkowska, Aleksandra. *Marcin Jarra – twórca platerów w stylu zakopiańskim*. Onet 25.05.2022. Dostęp 20.04.2026. <https://www.onet.pl/styl-zycia/damosfera/marcin-jarra-tworca-platerow-w-stylu-zakopianskim/xddf4m8,30bc1058>.
- Klekot, Ewa. *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021.
- Kozłowska-Ryś, Hanna. „«Najświeższe wzory, ceny rzetelne» – lwowska firma jubilerska Jan Wojtych”. *Kurier Galicyjski* 2.04.2023. Dostęp 20.04.2026. <https://kuriergalicyjski.com/najswiezsze-wzory-ceny-rzetelne-lwowska-firma-jubilerska-jan-wojtych>.
- Kozłowska-Ryś, Hanna. „«Zaprzysiężony rzeczoznawca i oceniciel sądowy – Jan Jarzyna»”. *Kurier Galicyjski* 26.02.2023. Dostęp 20.04.2026. <https://kuriergalicyjski.com/zaprzysiezony-rzeczoznawca-i-oceniciel-sadowy-jan-jarzyna>.
- Letkiewicz, Ewa. *Konteksty polskiej patriotycznej. Konfederacja barska i powstania narodowe w XIX wieku. Historia kulturowa*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2021.
- Levetus, Amelia S. „Austria. Introduction”. W: Amelia S. Levetus, Michael Haberlandt i Aladár Körösfői-Kriesch. *Peasant Art in Austria and Hungary*. Red. Charles Holme, 1–15. London: The Studio, 1911.
- Levetus, Amelia S., Michael Haberlandt i Aladár Körösfői-Kriesch. *Peasant art in Austria and Hungary*. Red. Charles Holme. London: The Studio, 1911. Dostęp 20.04.2026. <https://archive.org/details/peasantartinaust00holm/page/n9/mode/2up>.
- Lipa-Kuczyńska, Marta i Anna Grabińska-Szcześniak. *Ozdoby szykownych prababek. Kolekcja biżuterii cieszyńskiej, w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*. Bytom: Muzeum Górnośląskie, 2011.
- Majda, Jan. *Styl zakopiański*. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Matlakowski, Władysław. *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego*. Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wendego, 1901.
- Mysliński, Michał. *Złotnicy krakowscy i ich cech w latach autonomii galicyjskiej 1866–1914*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011.
- Nowakowska, Krystyna. *Grunwald – Mistrz kompozycji w metalu*. Legnica: Muzeum Miedzi, 1998.
- Perry, Jane. *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*. London: Victoria and Albert Publishing, 2013.
- Picock, Netta. „The New Movement in Russian Art”. *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* 22, nr 98 (1901): 268–276.
- Piskorz-Branekowa, Elżbieta. *Biżuteria ludowa w Polsce*. Warszawa: Sport i Turystyka – Muza, 2008.
- Podemski, Krzysztof. *Socjologia podróży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Pogosky, Alexandra L. „The International Union of Arts and Crafts”. *Adyar Pamphlets*, nr 80, cz. 2 (1917) [reprint z *The Theosophist* 32 (1910–1911)]. <https://www.levir.com.br/theosophy/ArtsCrafts2.htm>.
- Seweryn, Tadeusz. *Krakowskie klejnoty ludowe*. Kraków: Muzeum Etnograficzne, 1935.
- Sidamon-Eristoff, Alexandra i Natalia de Szabelskoy, Nikolai Bilachevsky, Marian Wawrzyniecki, Michael Brensztejn. *Peasant Art in Russia*. Red. Charles Holme. London: The Studio, 1912.
- Stirton, Paul i Juliet Kinchin. „The Hungarian Folk Arts Debate on the British Press”. W: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design during the Nineteenth and Twentieth Centuries*, red. Gyula Ernyey, 95–112. Budapest: Hungarian University of Craft and Design, 1999.
- „Styl zakopiański”. *Przegląd Zakopiański* 4, nr 3 (1902): 23–25.

- Szczerski, Andrzej. *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*. Kraków: Universitas, 2002.
- Vallance, Aymer. „Russian Peasant Industries”. *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* 37, nr 157 (1906): 241–243.
- Wheatley, Henry Benjamin. *A Short History of Bond Street Old and New, from the Reign of King James II. To the Coronation of King George V. Also Lists of the Inhabitants in 1811, 1840 and 1911 and Account of the Coronation Decorations*. London: Fine Art Society, 1911.
- Witkiewicz, Stanisław. „Dziwny człowiek”. *Tygodnik Ilustrowany*, nr 16 (1903): 309–310.
- Witkiewicz, Stanisław. „Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny”. W: *Pisma tatrzańskie*. T. 1, 271–294. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Woźniak, Alicja. *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność*. Łódź: Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne, 2012.