

POLSKA SZTUKA LUDOWA



P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
ROK V LIPIEC – PAŹDZIERNIK 1951 NR 4 – 5

*Rycina na okładce „Z dawnej wsi“ (oracz z radłem na ramieniu).
Wyk. Konstanty Ciepielewski z Iłży. Fot. R. Reinfuss.*

*Redaguje Sekcja Teorii i Historii Sztuk Plastycznych, Zakład Badania Plastyki i Zdobnictwa Ludowego. Kolegium redakcyjne: dr Ksawery Piwocki, mgr. Mieczysław Porębski, dr. Roman Reinfuss, prof. Bohdan Urbanowicz, Aleksander Wojciechowski. Redaktor Naczelny dr. Roman Reinfuss. Redaktor Techniczny mgr. Barbara Suchodolska. Sekretarz redakcji mgr Zofia Cieśla-Reinfussowa.
Redakcja: Kraków, Karmelicka 70. Administracja: Warszawa, ul. Długa 26.*

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK, WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

T R E Ś Ć:

ARTYKUŁY TEORETYCZNE I PRACE

Aleksander Wojciechowski — Zagadnienia rzemiosła i przemysłu artystycznego na tle stosunku do dziedzictwa polskiej sztuki ludowej. *Władysław Müller* — Społeczne podłoże motywów janosikowych w sztuce ludowej. *Zoja Cieśla-Reinfussowa* — Skrzynie kurpiowskie. *Kazimierz Pietkiewicz* — „Szmaciaki” mazurskie. *Maria Żywirska* — Twórczość plastyczna górników, cz. III.

RECENZJE I DROBNE WIADOMOŚCI

Bohdan Urbanowicz — Konferencja w Jadwisinie. *Roman Reinfuss* — IV Konkurs ceramiki kieleckiej. R — Otwarcie Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

ROK V

LIPIEC — PAŹDZIERNIK 1951

NR 4 — 5



C III 1058

ZAGADNIENIA RZEMIOSŁA I PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO NA TLE STOSUNKU DO DZIEDZICTWA POLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ*)

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Temat niniejszego szkicu zakreślony jest nieco szerzej niż jego sformułowanie podane w tytule. Przede wszystkim pragnęliśmy dać tu charakterystykę stosunku artystów, teoretyków i krytyków sztuki do twórczości ludowej na przestrzeni około 100 lat. Wykazując wzrastające w pewnych okresach zainteresowanie artystyczną twórczością wsi naszej, dążyliśmy jednocześnie do zaakcentowania właściwych powodów tego procesu, które w większości wypadków tkwiły poza samymi zjawiskami sztuki i krytyki artystycznej.

W takim ujęciu sprawa rozwoju samej sztuki ludowej schodzi tu na dalszy plan przed zagadnieniami różnych form opieki ze strony miasta nad twórczością ludu oraz przed kwestią teoretycznych rozważań na temat jej roli przy kształtowaniu sztuki ogólnonarodowej.

Strona teoretyczna zagadnienia łączyła się począwszy od końca XIX w., z praktycznymi wnioskami i ich realizacją. Określając możliwości infiltracji twórczości ludowej do innych dziedzin sztuki usiłowano wielokrotnie „podnosić ludowe natchnienia do potęgi ogarniającej ludzkość”¹⁾, usiłowano wiązać pracę zawodowych artystów-plastyków z twórczością wsi. Moment ten stanowi drugą zasadniczą linię niniejszego szkicu, dążącą do wykazania wpływu sztuki ludowej na inne gałęzie plastyki, przede wszystkim na rzemiosło i przemysł artystyczny.

Jesteśmy dziś świadkami podobnych procesów, przebiegających nieco inaczej ze względu na zmieniony układ polityczno-społeczny. Stąd wywodzi się trwająca nadal aktualność tych zagadnień, niezwykle istotnych dzięki nagromadzonej przez kilkadziesiąt lat sumie doświadczeń, które po krytycznym przewartościowaniu dadzą się w wielu wypadkach zastosować z pożytkiem również i do obecnych prac na tym polu.

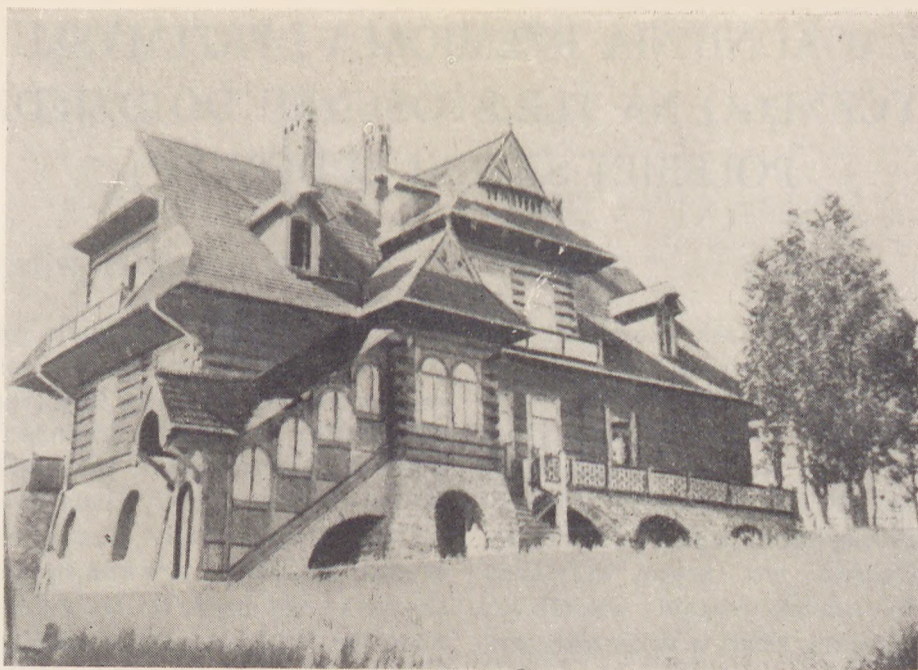
Ten właściwy stosunek do zagadnień polskiego rzemiosła i przemysłu artystycznego oraz łączności tych dziedzin ze sztuką ludową — wymaga jednak szeregu szczegółowych badań,

które praca niniejsza zaledwie rozpoczyna, nie pretendując do wyczerpania poruszonych tu problemów. Opracowując tego typu zagadnienia natrafiłszy na wielkie trudności wynikające z braku obszerniejszych prac syntetycznych w tej dziedzinie. Sprawy omawiane w naszym szkicu poruszane były już wprawdzie wielokrotnie w licznych artykułach, ale ograniczano się zazwyczaj bądź to do dość ogólnikowych rozważań typu polemiczno-popularyzatorskiego, bądź też do publikacji przyczynkarskich, które w dodatku nie doczekały się do dnia dzisiejszego całościowej bibliografii²⁾. Dlatego też praca niniejsza, będąca pierwszą próbą syntetycznego ujęcia tak rozległego tematu, zawiera liczne luki powstałe w wyniku braku materiału, lub też posiada niezbyt precyzyjne sformułowania wymagające dalszego pogłębienia.

Przybierające na sile pod koniec XVIII wieku ruchy chłopskie, pierwsze nieśmiałe próby ulżenia doli wieśniaka, kodeks Zamoyskiego, pisma Staszica, Kołłątaja, Baudouin de Courtenay, Manifest Połanieckiego, z drugiej strony opór szlachty wrogiej reformom społecznym i bezprzykładne wprost ciemienie chłopów — oto początek tzw. „sprawy włościańskiej”, przekazanej w spadku następnym pokoleniom przez Wiek Oświecenia. Na marginesie tej walki o polepszenie doli chłopów pojawi się zagadnienie sztuki ludowej, które z kolei w drugiej połowie XIX wieku, a szczególnie pod koniec ubiegłego stulecia, coraz częściej łączone będzie z programem rozwoju polskiego przemysłu i rzemiosła artystycznego.

W pierwszym trzydziestoleciu XIX w. zainteresowanie sztuką chłopów jest nieznaczące. Angażowanie kapitału w budowę przemysłu hutniczego i górniczego, rozwój miast jako centrów wymiany handlowej stwarzają przesłanki ustroju kapitalistycznego w Polsce. Kształtuje się nowa inteligencja miejska, rekrutująca się spośród zubożałego i osiadłego w miastach ziemiaństwa oraz powstającej wówczas warstwy urzędniczej. Wieś w procesach tych brana jest szeroko pod uwagę, ale prawie wyłącznie od strony ekonomicznej.

*) Referat wygłoszony w Jadwisinie na konferencji w sprawie aktualnych zagadnień polskiej plastyki ludowej w dniu 13 maja br.



Ryc. 1. Dom „Pod Jedłami“ budowany wg projektu Stanisława Witkiewicza w Zakopanem, w r. 1896.

W bezpośrednim związku z procesem uprzemysłowienia kraju pozostają wystawy sztuki i przemysłu, organizowane na mocy ustawy rządu Królestwa Kongresowego z r. 1818. Są one pierwszą na naszym gruncie zapowiedzią rozwijającej się w przyszłości współpracy artystów z przemysłem i rzemiosłem, zapowiedzią całego ruchu w dziedzinie życia gospodarczego i artystycznego, który w drugiej połowie XIX w. zacznie się coraz silniej wiązać z zagadnieniami sztuki ludowej. Wystawy te, organizowane wprawdzie w oddzielnych pomieszczeniach, miały jednak wspólnie wywrzeć wpływ, jak powiada wspomniana ustawa „... na postęp mieszkańców w nauce, pracy i użytecznych przedsięwzięciach“³⁾.

Naszkicowanym powyżej przeobrażeniom naszego życia gospodarczego, przygotowującym grunt do krzewienia się w Polsce myśli pozytywistycznej, po wojnach napoleońskich odpowiadała, w dziedzinie ideologicznej, tendencja popierania praktycznej nauki i sztuki w służbie społeczeństwa. Głównym jej wyrazicielem była ówczesna elita umysłowa kraju, odnosząca się niechętnie do idei walki zbrojnej i odcinająca się tym samym od podziemnego ruchu wyzwolenieckiego, organizowanego przez romantyczną młodzież i elementy rewolucyjne.

Rozwój badań naukowych i twórczości artystycznej podtrzymać miał świadomość narodową, co w rezultacie pozwoliło na przetrwanie okresu rozbioru. Ważnym czynnikiem

tego programu, będącego w dużym stopniu spuścizną okresu oświecenia, była praca nad ocaleniem języka ojczystego, następnie gloryfikacja przeszłości Polski, wreszcie działalność mająca na celu badanie rodzimych obyczajów. Ta ostatnia wprowadza nas w zagadnienie kultury ludowej.

Założenia te rysują się wyraźnie w działalności Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Wysuwana przez Towarzystwo sprawa badania rodzimych obyczajów (1827 r.) inspirowała zajęcie się folklorem (początkowo w dziedzinie tańca, obrzędu i pieśni) od strony nauki⁴⁾. Podjęcie tego rodzaju prac stanowi dla istotny moment w historii badań naukowych nad sztuką ludową⁵⁾.

W przeciwieństwie do sytuacji istniejącej w naszym terenie w początkach XIX w., która powodowała często ekonomiczne (użytkowe) wyjazdy do wsi, w której widziano głównie źródło rąk roboczych względnie wytwórcę produktów rolnych i od tej strony przede wszystkim interesowano się „sprawą włościańską“ — romantycy otwierają społeczeństwu oczy na sztukę ludową we wszystkich jej przejawach. Szczególnie silnie występowało to w poezji Mickiewicza i Słowackiego, gdzie lud wprowadzony zostaje do utworów, zaś „śpiew gminny“ staje się tematem i natchnieniem licznych dzieł.

Następne etapy w dziedzinie badania sztuki ludowej oraz precyzowania poglądu na znaczenie

nie artystycznej twórczości wsi polskiej dla sztuki ogólnonarodowej obserwujemy po upadku powstania listopadowego. Klęska idei walki zbrojnej powoduje znów nawrót do ludu polskiego i jego sztuki jako skarbnicy obyczajów narodowych; potęguje się również istniejący już poprzednio kult pamiątek przeszłości, coraz częstszym zjawiskiem staje się apoteoza historii polskiej. W Warszawie powstają nowe centra życia naukowego, kulturalnego i artystycznego. Założona w r. 1840 „Biblioteka Warszawska” zamieszcza prace poświęcone sztuce polskiej.

Dalszym ważnym dla nas ogniskiem życia naukowego i artystycznego stolicy staje się założony w r. 1842 „Przegląd Naukowy”. Pismo to zajmowało się sprawą uwłaszczania włościan, bolało nad krzywdą chłopów, zamieszczało ostrą krytykę ówczesnego stanu polskiej wsi.

Inny nieco wyraz posiadało ówczesne zainteresowanie ludnością na terenie Krakowa. Zorganizowane w r. 1835 Stowarzyszenie Ludu Polskiego oprócz celów niepodległościowych dążyło również do zmian ustrojowych, a przede wszystkim żądało zniesienia pańszczyzny. Ponadto „jednym z przejawów wpływu Stowarzyszenia było wzmoczone w tych latach zainteresowanie życiem chłopów, badanie jego zwyczajów. Poeci tworzyli wiersze osnute na motywach ludowych, dramaturdzy — sztuki teatralne... Wincenty Pol, w artykule „O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym”⁶⁾, napisanym w 1839 r. nawoływał do wprowadzenia do sztuki tematyki związanej z życiem ludu”⁷⁾.

Wszystkie te przejawy nie wiązały się jeszcze bezpośrednio ze sprawą łączenia dorobku sztuki ludowej z polskim przemysłem i rzemiosłem artystycznym — niemniej stanowiły pierwsze kroki w tej dziedzinie, odkrywały bowiem (przed nielicznymi na razie amatorami) bogactwo twórczości ludowej, w której następne pokolenia postępowych artystów ujrzą niewyczerpane źródło natchnień.

Zagadnienia te występują również w związku z krytyką wystaw warszawskich. Padają wówczas głosy za koniecznością uprawiania sztuki związanej z życiem naszego kraju, z twórczością ludową. Typową wypowiedzią tego rodzaju jest artykuł w „Gazecie Warszawskiej” (1841 r.), pióra J. Keniga, w którym stawia autor jakże istotne dla malarstwa naszego pytanie:

„Nie ma przyjemniejszych obrazów rodzajowych we Francji, jak powroty i jarmarki chłopów bretońskich, żniwa w różnych prowincjach, karczmy, zabawy ludu; my zaś wolimy kopiować z Adama litografiek, dlaczego?”⁸⁾.

O odpowiedź na to pytanie, z jednoczesnym wskazaniem środków zaradczych i wytknięciem właściwej drogi, kusiło się wielu artystów, krytyków i teoretyków sztuki. Już w r. 1845 potoczyła się szeroko dyskusja wokół wystawy warszawskiej (głównie na łamach „Tygodnika Petersburskiego” i „Pielgrzyma”), sprawy te odżyją ponownie w latach 1850—1860, zaś punktem centralnym dyskusji będą prace Cypriana Norwida.

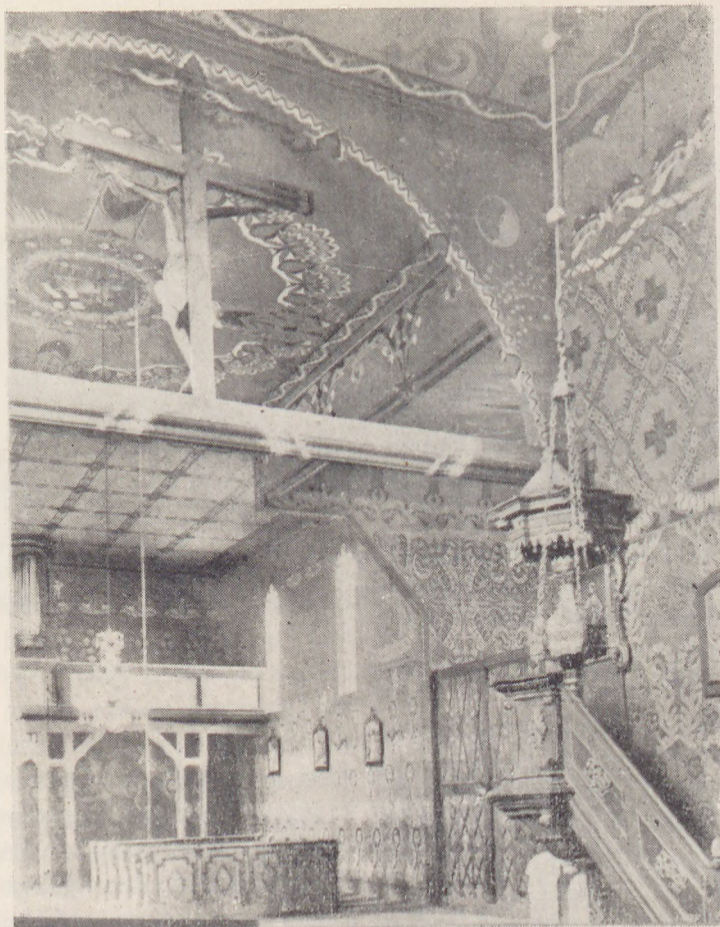
* * *

Zainteresowanie sztuką ludową nie posiada w Polsce do połowy XIX wieku (za nielicznymi wyjątkami — por. odnośnik nr 5) głębszego podbudowania naukowo-teoretycznego. Było ono raczej wynikiem zamiłowań, rodziło się najczęściej na marginesie walki o polepszenie doli chłopów. Dopiero prace Cypriana Norwida tworzą pierwszą polską teorię estetyki, zajmującą się przede wszystkim sztuką ludową i rzemiosłem artystycznym. Stosunek Norwida do sztuki wypływa z jego zapatrywań społeczno-politycznych i religijnych. Uznając uświęcony tradycją układ społeczny rozróżniał Norwid dwie klasy: kapitalistów i robotników. Przekleństwem życia tych ostatnich była według niego ciężka praca nie przynosząca im żadnej satysfakcji:

„Praca u nich z pracą ducha żadnego nie mając połączenia jest tylko konieczną fatalnością i pokutą pewnej warstwy ludu, który drogą ręcznej pracy zdobywając nawet wewnętrzne ukształcenie, coraz myśli naturą musi się odsuwać od tej drugiej, duchowo tylko pracującej wyższej warstwy narodu”⁹⁾.

Norwid nie rozumiał, że przepaść ta jest wynikiem rozbieżnych interesów obu klas i że głównym powodem krzywdy społecznej jest wyzysk człowieka przez człowieka. Przyczynę ciężkiego losu robotnika widział Norwid natomiast głównie w nietwórczym, mechanicznym charakterze jego zajęć, w odebraniu pracy tych wszystkich wartości, z których dumny był rękodzielnik średniowiecza czy artysta ludowy posiadający pełną świadomość wartości swych dzieł. Wprowadzając swoją koncepcję sztuki i pracy Norwid przypuszczał, że tą drogą zlikwiduje walkę klas łącząc obie warstwy społeczne w jedną całość narodu zespolonego wspólnym ideałem sztuki¹⁰⁾. Jednocześnie praca ta podniesiona do wyżyn sztuki oraz sztuka uświęcona twórczą pracą kłaść miała podwaliny pod sztukę narodową. Źródła jej upatrywał Norwid w sztuce ludowej, bowiem:

„największym prosty lud poetą
co nuci z dłońmi ziemią bronzowemi...”¹¹⁾.



Ryc. 2. Jan Bukowski, polichromia w Skrzyszowie pod Tarnowem.

Tak więc sztuka ludowa przenikająca wszystkie dziedziny życia, a w przyszłości wyrażana językiem „wyższych“ warstw społecznych, podniesiona będzie tą drogą do godności sztuki narodowej¹²⁾.

Zapatriywania Norwida na sztukę analizować można dokładnie także w związku z wystąpieniem jego w słynnym sporze o rację bytu polskiej sztuki narodowej, sporze wywołanym przez artykuł Juliana Klaczki pt. „Sztuka Polska“ (1857 r.). Z tego punktu widzenia charakteryzuje ideologię Norwida i jego rolę w dziejach naszej teorii i krytyki artystycznej I. Jakimowiczowa, dochodząc do następujących wniosków:

„Rola, jaką przypisuje sztuce (Norwid) — wynikająca z fałszywych, wstecznych założeń politycznych — sprowadza się do funkcji utwierdzenia istniejącego porządku społecznego z całym krzywdzącym podziałem na posiadających i nieposiadających, z zachowaniem całej hierarchii stopni na szczeblach drabiny społecznej. Sztuka łagodzi niejako, w jego pojęciu, płynące stąd uciemiężenie warstw niższych, prowadzi je do pogodzenia się ze swym losem, co ma w konsekwencji przynieść harmonijną współpracę z warstwami tzw. wyższymi. Współpraca ta nie polega nawet na obopólnym kompromisie, ale ma się odbywać pod kierunkiem warstw wyższych, które muszą pilnie baczyć, by uaktywnienie ludu nie poszło za daleko i nie przybrało groźnych rozmiarów. Norwid zszedł na błędne tory

już i wtedy, gdy biorąc przyczynę za skutek pozasadniczy reformatorski wpływ sztuki na kształcenie się bytu społecznego gdy był uzależniona od swych możliwości.

Ma jednak Norwid niezaprzeczane zasługi w kazaniu wartości pracy jako czynnika kształtującego społeczeństwo i w ujęciu sztuki jako pracy społecznej organicznie z rozwojem społecznym, a tworzącej je cechy odrębne z pierwiastków ludowych. Po te nie tyle chyba łączą się z socjalizmem utopijnym co może bardziej sięgają do rodzimej tradycji poglądów filozoficznych Trentowskiego. Pogląd ten spotykamy także u Dembowskiego, który o kulturze pracy jako o kulturze przyszłego państwa społeczeństwa demokratycznego. Jak wiadomo, Norwid był z tym środowiskiem osobiście związany w czasie swego pobytu w Warszawie. Właściwie też po Norwid pojęcie sztuki narodowej w związku z wieloletnim dużej roli pierwiastków ludowych, organicznie przetwarzanych, jak też słusznie jest dlań tuż przedtem i drogowskazem twórczość Chopina“¹³⁾.

Początkowo nieznana lub nieuznawana, ska estetyka Norwida popularność w końcu XIX wieku i w XX wieku, rozpowszechniona w roku w okresie Młodej Polski, po uzupełnieniu myślami Ruskina i Morrisa aktualna nad dwudziestolecie międzywojennym, wpływała również na kierunkowość wielu poczyną polu opieki nad sztuką ludową.

Lata 50 — 60 ubiegłego stulecia, na które okres przypadają cytowane prace Norwida, tuż w szereg momentów istotnych dla rozwoju

polskiego przemysłu i rzemiosła artystycznego; w tym to czasie ugruntowuje się również pogląd na znaczenie kultury ludowej. Szermierzem rodzimoci w sztuce polskiej był wówczas również J. I. Kraszewski, który w swej korespondencji do „Biblioteki Warszawskiej“ (1856) wysławia malowniczość wsi polskiej, uważając ją za najstosowniejszy temat dla malarstwa. Ta tendencja spoglądania na polskiego chłopca od strony rzekomej malowniczości jego życia, której początki widzimy już u romantyków, przetrwała w naszej sztuce i krytyce artystycznej aż do XX w., znajdując oddźwięk w działalności Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana“ w dziedzinie rzemiosła, przewijała się ona także przez liczne kompozycje malarskie na przełomie XIX i XX stulecia (Axentowicz, Wodzinowski i in.), stanowiąc jaskrawe zaprzeczenie realistycznego nurtu naszej sztuki, reprezentowanego przez takich artystów jak np. Kostrzewski, Szermientowski, Gerson, Kotsis, Gierymski.

Stanowisko Kraszewskiego jako krytyka sztuki ważne jest również ze względu na zapamiętanie jego na rzemiosło artystyczne, któremu, podobnie jak Norwid, próbował przywrócić utracone znaczenie, stawiając je na równi z innymi dziedzinami sztuk plastycznych:

„...dziełem sztuki być może prosty koszyk z łożyny wpleciony, na którego bokach wyrazić umiał chłopak, co go wiązało, w symetrycznych rysach myśli ładu i harmonii...“

„... Nie szukajmy świątyń greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło, ale starajmy się pojąć charakter budownictwa ziemi naszej, wyczytać wdzięk jego i odrębne piętna; w życiu powszednim, spręcie codziennego użytku, usiłujemy rozpoznać, co rzemieślnikowi podała materialna potrzeba, a co zrobił natchniony, choć nierozwiniętym, tęsknym uczuciem piękności, żądzą nadania wdziękowi swej ręki...“ (14).

Dowodem ówczesnych starań o podniesienie poziomu rzemiosła artystycznego — która to tendencja stanowi w tej dziedzinie naszej plastyki drugie zasadnicze założenie obok wspomnianych już nawiązań do twórczości ludowej — są organizowane na terenie całego kraju wystawy starożytności. W zasadzie sprowadzały się one głównie do eksponowania przedmiotów z zakresu dawnego polskiego rzemiosła artystycznego jak meble, zbroje, tkaniny, szkło i ceramika, ubiory, broń itd. Były one z jednej strony wyrazem kultu pamiątek przeszłości Polski, z drugiej zaś rozbudzały zainteresowania rzemiosłem artystycznym. W związku z imprezami tymi podnoszono wielokrotnie ich znaczenie dla sztuki polskiej, podkreślano rolę artystów przy powstawaniu przedmiotów codziennego użytku, widząc w dziełach zabytkowych wzór dla współczesnej twórczości. Zadania artystów

nie ograniczano zresztą wyłącznie do współpracy z rzemiosłem, lecz podkreślano także ich rolę w dziedzinie przemysłu. Są to najwcześniejsze w Polsce opinie na temat przyszłości naszego przemysłu artystycznego, który w tym okresie rozpoczyna u nas swój bujny żywot, nie ustępując w niczym zagranicy. Znamienne dla omawianego okresu są wypowiedzi Antoniego Oleszczyńskiego, który w charakterystyczny sposób stara się połączyć pracę artystyczną z działalnością gospodarczą, podkreślając płynące stąd dla całego kraju praktyczne korzyści. Jest to w pewnym sensie kontynuacja myśli osób z grona Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o praktycznej nauce i sztuce w służbie narodu, o wykorzystaniu doświadczeń uczonych i artystów dla podniesienia zamożności kraju:

„W rękodziełach jedwabnych i bawełnianych widzimy malarzy rysujących wzory: te albo tkackie wykonywają, lub wyłabiają rytownicy, oddając drukarzom do wytłaczania. Spotykamy ich również zatrudnionych w rękodziełach fajansu i porcelany, w hutach, giserniach bronzów, w rękodziełach blaszanych, słowem wszędzie spieszących w pomoc rozmaitym gałęziom ludzkiego przemysłu, który w pięknych kształtach handlowi je dostarcza: ten je rozwodzi w odległe kraje i zamianą za inne płody natury, nadaje ruch i życie źródłom bogactwa krajowego...“ (15).

Praktyka wyprzedziła w tej dziedzinie znaczenie teorii, życie wskazało właściwą drogę artystom, podczas gdy w dziedzinie krytyki artystycznej i teorii sztuki...

„...wielu przemawiających u nas na korzyść sztuk pięknych, zazwyczaj przemawiali ze stanowiska estetycznego i filozoficznego, — a stąd mniej przystępnego ogółowi: gdy najprzód należało wystąpić z tem, co bez skrzydeł poezji i erudycji, poziomą wykazać mogło usługę sztuk pięknych dla rękodzieł, przemysłu i bogactw krajowych.

Dzisiaj, ściślejsze badania gruntownych ekonomistów wykrywają, że nie masz prawie nauki, rzemiosła, rękodzieła i przemysłu, aby malarstwo, snycerstwo, rytownictwo i budownictwo nie było z niemi w związkach prostych lub ubocznych“ (16).

Na zakończenie swego listu raz jeszcze podkreśla znaczenie gospodarcze sztuki, czym przekonać pragnął fabrykantów o korzyściach płynących ze współpracy artystów z przemysłem.

„...Byłbym najszczęśliwszym, gdyby tego rodzaju uwagi przyczynić się mogły do przekonania ziomków, że sztuki piękne nie są jedynie środkami zabaw, okrasą i nie rozkoszą, lecz bardziej są one źródłem, okrasą i niemałym ważnym zasłkiem przemysłu, potrzeb, wygod, przyjemności i bogactw krajowych...“ (17).

Wypowiedź Oleszczyńskiego pozostaje w związku ze zorganizowaną o dwa lata przed napisaniem niniejszego listu — Wystawą Starożytności w Warszawie (1856) oraz z odbywającą

się aktualnie podobną imprezą w Krakowie. Wystawa warszawska, pierwsza tego typu w Polsce, dała także początek licznym pracom naukowym z których bezpośrednio związana z wystawą były: Katalog, „Przegląd Starożytności Krajowych“ (opracował Bolesław Podczażyński) oraz album fotograficzny wystawianych w Warszawie eksponatów (opracował Karol Beyer).

Drugą z kolei była wspomniana powyżej wystawa krakowska (1858 r.), mająca również, podobnie jak i poprzednia, służyć podniesieniu polskiego rzemiosła artystycznego. Píše o tym sprawozdawca „Czasu“ (r. 1858, nr. 203):

„Cóż dopiero powiedzieć o innych korzyściach, jakie mogłyby stąd czerpać same rzemiosła? Ileż tu świeżych motywów do ozdób dają te tkaniny, kobierce, pasy, szpalery“.

Z następnych większych pokazów tego typu wymienić należy wystawę we Lwowie (1861 r.), w Krakowie (1872 r.), w Warszawie (1881 r.), w Kaliszu (1883 r.), w Sieradzu (1883 r.) i in. Szczególnie ważna jest druga wystawa warszawska. Już sam nawet tytuł podkreśla jej główny cel praktyczny, polegający na ulepszeniu i podniesieniu poziomu polskiego rzemiosła: „Wystawa Sztuki i Starożytności w Zastosowaniu do Rzemiosła“ Jednocześnie daje ona okazję do poruszenia znów sprawy dostarczania przemysłowi wzorów opartych na tradycjach sztuki polskiej ubiegłych stuleci. F. K. Martynowski podkreśla to na początku swej tasiemcowej recenzji, ciągnącej się w 15 numerach „Kuriera Warszawskiego“: „Nasza sztuka i przemysł potrzebują koniecznie odświeżenia się na wzorach dawnych“. Sprawy stosunku sztuki do przemysłu omawiał wówczas również w swych Kronikach Tygodniowych Bolesław Prus.

Wystawy te — o czym warto jeszcze wspomnieć — dają nie tylko podietę do powstawania szeregu prac naukowych, nie tylko poruszają łącznie zagadnienia sztuki, rzemiosła i przemysłu, lecz także wiążą się z handlem dziełami sztuki, powodując np. powstanie prywatnego salonu (r. 1881) H. B. Szaniawskiego i Dyźmańskiego w Warszawie, zwanego wówczas: „Muzeum Sztuki i Starożytności“.

Cały ruch artystyczny, naukowy, a w pewnym sensie i przemysłowo-handlowy, związany z organizacją omawianych wystaw, łączył się z doktryną pozytywistyczną, która w dziedzinie sztuki propagować będzie jej związek z życiem, dbać będzie o rozwój rzemiosła i przemysłu artystycz-

nego, zajmie się sprawą sztuki ludowej i związkiem z innymi dziedzinami plastyki.

* * *

Z samej istoty filozoficznych i społecznych zapatrywań pozytywistów wynikało pewne interesowanie artystyczną twórczością ludową traktowaną wielokrotnie jako element spajający rozbieżne interesy klas. Ta tendencja solidaryzmu narodowego przebiegała już w pracy Norwida. Niezwykle jaskrawy daje jej wyraz krytyk „Gazety Codziennej“ (1858 r.), której wypowiedź cytujemy jako typowy przykład wykorzystania sztuki ludowej dla celów polityki zachowawczej:

„Dziś kwestią żywotną jest malarstwo ludowe. Zwrot ku niemu terazniejszych dążeń jest wyrazem. Było by jednak rzeczą małej wagi, gdyby prawdziwe pojęcia i odtworzenie ludu naszego i ziemi naszej było pozostać tylko niewyczerpanym źródłem dla samej. Ważniejszym nierównie jest jej stanowisko średnicze między miastem a wsią, panem a ludem. W takim stosunku sztuka przyczynić się może choć małej części do zbliżenia się rozmaitych warstw społeczeństwa...“ (18).

W późniejszych latach solidaryzm ten nie bierał coraz wyraźniejsze oblicze klasowe, nie rodził go po prostu strach przed rozwijającym się w Polsce ruchem robotniczym — odcieranym, według opinii kół wrogich postępowej tradycji narodowych. Przeciwwstawiana jemu była rodzimość twórczości ludowej. Statystyka już wówczas masa proletariatu łódzkiego, oświadczenia Waryńskiego, wzbudza trwogę w obozie zachowawczym. Stąd też wywodzą się gwałtowne ataki na rzekomy kosmopolityzm polskich społeczeństw, zarzut silnie przemawiający do nieświadomości społeczeństwa. Temu „kosmopolityzmowi“ przeciwstawia się wszelką „rodzimość“ w najróżniejszych wydaniach. Popławski pisał na ten temat w r. 1886:

„Wypowiadamy walkę doktrynerom apostołom kosmopolitycznego socjalizmu, którzy nie pamiętają, że lud nasz posiada własne pojmowanie sztuki, dające się ułożyć w oderwane lub wzięte z ogólnego gruntu formułki, słowem kulturą własną, której składniki nie mogą być uważane jako należące do odpowiednich kategorii kultury naszej“.

W innym miejscu dodaje:

„... wskazać można w przeciwstawieniu z indywidualizmem, anarchizmem... spokojną twórczość kultury ludowej“ (19).

Podobne stanowisko zajmuje pismo „Przegląd“ (1889), propagujące również sztuką „swobodną“.

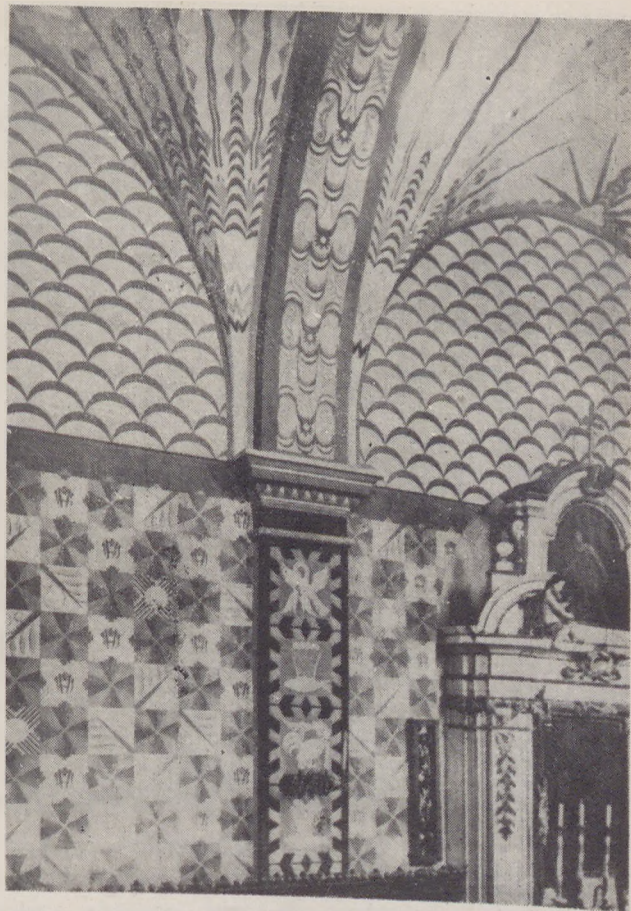
„Kiedyż nareszcie oczy się nam otworzą? Kiedyż stanie się dla nas jasna ta sprawa estetyczna, że w zakresie sztuki zdobniczej najwłaściwszym i najwdzięczniejszym dla nas motywem jest: chłop mazowiecki w sukmanie i baraniej czapie, złamana sosna z gniazdem bocianim, krzywy „żuraw“ u studni, wrosła w ziemię chatynka o czteroshybnym okienkach, a wreszcie kombinacje ornamentów z łopianów, chabru, sosnowych gałęzek „szyszek itd. itd.“²⁰).

Wyraźny sens polityczny i społeczny, jaki posiadało ówczesne zainteresowanie się ludowością, łączy się również z utopijnymi planami natury gospodarczej. Unikając zasadniczych reform mogących przynieść poprawę bytu wieśniaka, starano się półśrodkami nieść mu pomoc materialną, względnie stwarzać pozory tej pomocy. Miała nią być m. in. propaganda wyrobów sztuki ludowej, których sprzedaż mogłaby przynieść wytwórcom pewien dochód. Przykładowo zacytować tu można zorganizowaną w r. 1880 wystawę etnograficzną w Kołomyi, która miała również i to na celu²¹).

W akcji tej brał udział szereg urzędników miejscowych, oczarowanych odkryciem nieznanego im dotychczas piękna sztuki ludowej, kilku szczerych działaczy społecznych mniejszego kalibru, Oskar Kolberg opracowujący wystawę od strony naukowej, zaś patronował im prezes Towarzystwa Tatrzańskiego Mieczysław hr. Rey. O „szczerości“ jego intencji, o prawdziwym umiłowaniu ludu świadczy m. in. wystąpienie jego w tym samym czasie (r. 1880) na sejmie w Wiedniu, gdzie przemawiał za ograniczeniem oświaty dla wsi:

„Treść tej mowy była mniej więcej następująca: Ponieważ „mamy już znaczny superplus inteligencji“, a przynajmniej „idziemy szerokim gościńcem do hyperprodukcji inteligencji, tj. do wytworzenia najniebezpieczniejszego z proletariatów — do proletariatu inteligencji“, przeto należy porzucić „modę“ zajmowania się szkołami, a przynajmniej system dzisiejszy, który „wdraża w serca młodzieży coraz większe wymagania i coraz większe pragnienia“, zmienić na taki, który by tej nauki podawał mniej, tyle tylko, ile jej sam chłop żąda. Ponieważ dalej wyższe wykształcenie w seminariach czyni z nauczycieli malkontentów — „a panowie wiecie, że wielu malkontentów w kraju nie jest rzeczą dobrą, bo od wielkiego malkontentyzmu do procytwa o nowym ustroju społecznym nie bardzo daleko“ — należy więc „zmienić plan nauki w seminariach nauczycielskich“ i utworzyć w nich „oddział niższy“ dla nauczycieli wiejskich“²²).

Omawiana wystawa w Kołomyi ważna jest dla nas nie tylko jako pierwsza tego typu impreza na ziemiach polskich, lecz także ze względu na rolę, jaką w przyszłości odgrywać będzie tamtejsza sztuka ludowa, zwana w okresie dwudziestolecia międzywojennego popularnie „huculszczyzną“. Do odkrycia jej przyczyniło się w znacznym stopniu odkrycie ropy naftowej w wsi Słoboda Rungurska, spopularyzowała miejscowe wyroby wystawa w r. 1880 (którą „najjaśniejszy pan zwiedzić raczył“), spaczyło miejscowe towa-



Ryc. 3. Zygmunt Milly, polichromia kościoła św. Jana w Krakowie

rzystwo „Spółka huculska“ (1888), do degeneracji doprowadziła c. k. Zawodowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Kołomyi, czynna od r. 1894:

„Oprócz mebli w stylu huculskim“ — mówi z uznaniem sprawozdawca „Tygodnika Ilustrowanego“ — wytwarzane są tam także „meble w stylu odrodzenia i szafy w guście secesyjnym, uczniowie bowiem ćwiczą się nie tylko na wzorach huculskich, lecz także na wzorach romańskich, gotyckich, odrodzenia i nowoczesnych...“ — a wreszcie „starają się tu połączyć huculską z kierunkiem secesjonistycznym“²³).

Niefortunne te połączenia dały, rzecz jasna, podobne efekty jak i prace współcześnie działającej w Zakopanem Szkoły Przemysłu Drzewnego²⁴).

Przeciw tej niszczycielskiej akcji, szczególnie na terenie Zakopanego, występuje ostro Stanisław Witkiewicz, propagujący swój nowy program artystyczny zwany „S t y l e m z a k o p i a ń s k i m“. Początki tej jego działalności przypadają na rok 1886.

Już od pierwszych wystąpień Witkiewicza w sprawie sztuki ludowej widać, iż dążył on za jej pośrednictwem do stworzenia ponadklasowej syntezy artystycznej, która by mogła stępić kon-



Ryc. 4. Tadeusz Zieliński, Zygmunt Trojanowski i Józef Ekiński, projekt kościoła wiejskiego.

flikty walk klasowych, a także zatrzeć dostrzeżoną przez niego krzywdę społeczną. Według Witkiewicza:

„ideałem społecznym każdego pierwiastku kultury jest ogarnięcie przezeń całego społeczeństwa, jest nadanie wspólnych cech cywilizacyjnych wszystkim społecznym warstwom, jest wytworzenie idealnych łączników między duszami, ponad przepaściami strasznych materialnych nierówności i przeciwieństw“²⁵).

Po dziesięcioletnim okresie działalności Witkiewicza na polu krytyki artystycznej (1875-1885), w którym istniała wprawdzie tak charakterystyczna dla jego zapatrywań na sztukę sprzeczność stanowisk między estetyzowaniem a społecznym traktowaniem sztuki, z których to drugie przeważało w znacznym stopniu, następuje wyraźne załamanie, wyraźny zwrot do estetyzmu, coraz jaskrawsza ucieczka od rzeczywistości. W samej już koncepcji stylu zakopiańskiego, mającego być tym „idealnym łącznikiem“ między antagonistycznymi klasami społecznymi, składa właściwie Witkiewicz swój oręż, ucieka od rzeczywistości do romantycznej krainy, do wyidealizowanej sztuki ludowej, głosi hasło solidaryzmu narodowego jako najlepszą receptę na wszelkie schorzenia ustroju.

J. Starzyński charakteryzuje w następujący sposób przejście Witkiewicza z pozycji bliskich realistycznemu traktowaniu sztuki — na pozycje skłaniające go w kierunku estetyzmu i irra-

cjonalizmu, podkreślając przy tym „eklektycyzm metodologiczny“ tego okresu jego twórczości.

„Książka Witkiewicza „Sztuka i krytyka u nas“ — dająca podsumowaniem jego działalności na łamach „Wiedźmowca“ — stanowi charakterystyczny dokument procesów myślowych i artystycznych, które dokonały się w środowisku warszawskim w latach osiemdziesiątych. Pierwsze wydanie „Sztuki i krytyki“ miało miejsce w 1891 r., drugie, rozszerzone w 1899. Pomiędzy pierwszym a drugim wydaniem książki dokonały się w niej zmiany, a równolegle z tym, w poglądach estetycznych i w świadomości krytyków — znaczne przesunięcia w stronę estetyzmu. Zmiany te ostro uwydatniają się w różnicach pomiędzy pierwszym a drugim wydaniem książki Witkiewicza“.

„Chwiejność ideologii znała się i powinna dla dziejów naszego pozytywizmu, która zaważyła również na poglądach estetycznych Prusa — podobnymi załamaniem i niekonsekwencjami odbija się jeszcze ostrzej w estetyce Witkiewicza. Jako główną słabość tej estetyki słusznie podkreślano jej eklektycyzm metodologiczny. Wyrażał się on próbą niepgłębionego, mechanicznego połączenia stanowiska pozytywizmu ze stanowiskiem estetyzmu głoszącego nadrzędne prawa psychologii twórczej, niczym nieskrępowanej indywidualności artysty. Witkiewicz-pozytywista, wielbiciel metody Hippolita Taine'a — przyjmował wprawdzie zasady estetycznego uwarunkowania sztuki, ale rozumiał je w sposób zewnętrzny i powierzchowny, nie umiał z niej właściwie organicznie wyprowadzić praw rozwojowych sztuki“.

„W okresie swej działalności na łamach „Wiedźmowca“ Witkiewicz zachowywał jeszcze świadomość ścisłego powiązania sztuki i usiłował dawać temu raz konkretny w analizie i ocenie zjawisk artystycznych. Przedmowa napisana w 1898 roku, którą poprzedziło drugie wydanie swej książki — świadczy natomiast o niemalże całkowitym już poddaniu się wzbierającemu w owym czasie prądowi anty-intelektualizmu i irracjonalizmu. Już niedługo prąd ten będzie świecił blaskiem w naszej sztuce, w krytyce zaś znajdzie charakterystyczny wyraz w wypowiedziach Abramowskiego i Brzozowskiego, Przybyszewskiego“²⁶).

Określone w powyższym cytacie stanowisko metodologiczne Witkiewicza, jego zbliżenie do estetyzmu i coraz bardziej widoczna ucieczka od społecznego traktowania sztuki, a przede wszystkim teoria solidaryzmu narodowego leżąca u podstaw stylu zakopiańskiego, była ponownie to wyciągnięciem fałszywych wniosków z słusznej obserwacji rzeczywistości. Witkiewicz i jego kontynuatorzy jego myśli zdawali sobie sprawę z toczącej się walki klasowej oraz z tym łączy, z wielotorowości naszej kultury. Ta właśnie wielotorowość miała być zaskarżona przez jednoczącą wszystkie klasy sztukę narodową. Píše o tym J. G. Pawlikowski w r. 1901 we wstępie do III-go zeszytu „Stylu Zakopiańskiego“²⁷). Jednocześnie porównuje on niektóre myśli Witkiewicza z ideologią franciszkańską. Nie było to zresztą porównanie przypadkowe, gdyż właśnie na witkiewiczowską koncepcję stylu zakopiańskiego wywarła wpływ postać św. Franciszka z Assyżu, a także niektóre przekazy trywiania tercjarza Adama Chmielowskiego (Brata Alberta), z którym Witkiewicz utrzymywał bezpośredni kontakt. Sprawa ta nie została jeszcze dokładnie zbadana, lecz już nawet bieżące zaznajomienie się z estetyką Witkiewicza

z tego okresu wykazuje związki z teoriami Chmielowskiego. Jak blisko dążeniom Witkiewicza stał światopogląd franciszkański, wynika z charakterystyki tego ostatniego, podanej przez Siemienińskiego, bliskiego przyjaciela Brata Alberta:

„...urodziwy, bogaty, wykształcony młodzieniec (tzn. św. Franciszek)... zrzucił publicznie szaty swego stanu. Wdział płaszcz żebraczy... Przez tę ofiarę ukoił nieważnie ubogich, godząc ich z majętnymi... i tak wojna między tymi co posiadają, a tymi co nie posiadają, straciła swą zawziętość, przez co wzmocniły się osłabione więzy społeczności chrześcijańskiej“²⁸).

Jasnym stwierdzeniem: „do rewolucji społecznych nie mam nabożeństwa“ określił Chmielowski swoją postawę ideologiczną. Miłosierdzie okazywane ubogim miało według niego złagodzić konflikty społeczne przy utrzymaniu istniejącego ustroju. To samo zadanie spełnić miał witkiewiczowski styl zakopiański. Przychodzi tu na myśl również koncepcja norwidowskiej „sztuki-pracy“, mająca spełnić podobną funkcję. Do pokrewieństwa z Norwidem przyznaje się zresztą sam Witkiewicz, twierdząc, iż „o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten człowiek (tj. Norwid) dawno wiedział i powiedział“²⁹).

Powyższe założenia ideologiczne przesądziły o losach i roli stylu zakopiańskiego. Nie mógł on stać się, jak przypuszczali początkowo jego założyciele i wyznawcy, istotnym ogniwem w organicznym rozwoju polskiej sztuki narodowej, mimo iż realizowany był okresowo z dużym nawet rozmachem i pozostawił po sobie liczne dzieła architektury (ryc. 1), sprzętarstwa i pamiątkarstwa³⁰). Szereg jednak myśli Witkiewicza z tego okresu znalazło oddźwięk w społeczeństwie, a szczególnie w grupach artystów usiłujących łączyć swą twórczość z dziełami sztuki ludowej. Ważne dla nas przede wszystkim będzie odmówienie przez Witkiewicza słuszności tym wszystkim poczynaniom, mającym na celu stworzenie „rezerwatów“ sztuki ludowej, usiłującym sztucznie kontynuować sztukę ludową w warunkach w których z natury rzeczy musi ona zamierać jeśli nie jest zdolna do przybierania innych form, odpowiadających wyższym formom produkcji:

„Ludzie którzy sztukę (tzn. sztukę ludową) przyjmują z zasady, którzy nie wzięli się w ducha ludu, wyobrażają, że właśnie ta niedokładność, nieczystość kształtu stanowi istotę charakteru ludowej sztuki, wyobrażają, że stosując ją w innych warunkach życia należy tych kształtów udoskonalać i rafinować, tylko należy pozostawić je w pierwotnym stanie, a nawet rozmyślnie nadać im, jakies pierwotne niedołęstwo. Jest to punkt widzenia z gruntu fałszywy, niezgodny z psychologią sztuki i z góry skazujący sztukę ludową na zastój — to jest na śmierć. Jest to punkt widzenia „etnograficzny“³¹).

Z problemem powyższym łączy się zagadnienie przyszłości sztuki ludowej. Wypowiedziany tu pogląd Witkiewicza jest drugim, podstawowym założeniem, godnym szczególnego rozważenia, a ponadto, obok poglądu poprzedniego, jest on nadal aktualny i dziś, stanowiąc drugą zasadniczą i postępową zarazem myśl Witkiewicza w dziedzinie teorii sztuki ludowej.

Tendencje rozwojowe plastyki ludowej widział Witkiewicz mianowicie jedynie w ścisłej łączności z poszczególnymi dziedzinami tzw. „sztuki wielkiej“, w przejmowaniu i rozwijaniu zasadniczych motywów sztuki ludowej, w jej udoskonalaniu przez ulepszanie narzędzi produkcji. Był to więc problem szeroko rozumianych tendencji rozwojowych plastyki ludowej, jej ekspansji do innych dziedzin plastyki, w zmienionej jednak częściowo formie dostosowanej do nowych dla niej warunków³²). Dzięki takiemu ujęciu staje Witkiewicz w rzędzie tych krytyków artystycznych, do których nawiązywać powinniśmy obecnie, dążąc do zreformowania naszego rzemiosła i przemysłu artystycznego, po uprzednim przewartościowaniu całego ich dorobku i odrzuceniu wszelkich błędnych koncepcji formalistycznych i idealistycznych. Wątpliwości może tu natomiast budzić wyłącznie zwracanie się do sztuki ludowej Podhala jako tej, która, zdaniem Witkiewicza, zachowała w najczystszej formie charakter polskiej sztuki ludowej. Było to zresztą jednym z zasadniczych błędów całej koncepcji stylu zakopiańskiego. Dlatego też następujący po Witkiewiczu działacze na polu uaktywnienia sztuki ludowej i odrodzenia rzemiosła i przemysłu artystycznego będą traktować sztukę ludową znacznie szerzej. Da się to zauważyć w grupie artystów zawiązujących w Krakowie w r. 1901 Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana“.

Z momentem powstania „Polskiej Sztuki Stosowanej“ wступujemy w nową epokę rozwoju naszego rzemiosła i przemysłu artystycznego, a także otwierają się z tą chwilą nowe perspektywy rozwojowe przed sztuką ludową. Oczywiście „nowej epoki“ nie tworzy tu powstanie wspomnianego towarzystwa, było ono wykładnikiem zmian, które zaszły we wszystkich dziedzinach naszego życia. Przede wszystkim więc



Ryc. 5. Stanisław Wyspiański „Siedziska” ze świetlicy T-wa „Sztuka” na Wystawie Jubileuszowej T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1904, repr. „Polska Sztuka Stosowana” r. 1906 zes. 8—9 Kraków 1906.

rozwój przemysłu postawił przed artystami zagadnienie przemysłu artystycznego. Problem ten, istniejący na zachodzie Europy już od pięćdziesięciu lat, znajduje tam coraz szersze podstawy do swej realizacji, której wyraz dają m. in. liczne wystawy. W Polsce, zapóźnionej wprowadzić nieco w tej dziedzinie w porównaniu z Zachodem, staje się on również coraz bardziej aktualny. Spowoduje on także u nas coraz silniejsze zainteresowanie artystów sprawami gospodarczymi — m. in. zbytem na produkowane seryjnie przedmioty — postawi zagadnienie rynków zagranicznych. Ponadto dużą rolę zaczął odgrywać u nas silnie zarysowywujące się tendencje do stworzenia stylu narodowego w architekturze.

W okresie tym zmienia się również zasadniczo zasięg oddziaływania sztuki ludowej. Jest tu brane pod uwagę już nie tylko Podhale, lecz teren całej Polski.

Stosunek Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” do twórczości ludowej określa dokładnie jeden z jego założycieli, Jerzy Warchałowski:

„Gromadzenie motywów i okazów swojskich, odkrywanie coraz to nowych źródeł rodzimej sztuki ludowej — to wydobyć na światło dzienne cennych wartości, to cenny wkład do skarbnicy naszej sztuki, to wcielenie do naszego przemysłu artystycznego rzeczy już gotowych, od wieków istniejących, tylko zapomnianych, zaniedbanych, niedocenionych. Poza tym — to niespodziewane odkrycie oczu na nowy, bogaty, pierwszorzędnej wagi materiał artystyczny, wytwarzający atmosferę osobliwie sprzyjającą rozwojowi wszelkiej odrębności. I tu właśnie zbiega się zasada, którą wnosi ze sobą każdy szczerzy artysta, a którą jego własna indywidualna odrębność, z zasadą ogólnej odrębności naszego narodu, jaka cechuje zazwyczaj całość sztuki ludowej. Z jednej więc strony indywidualny talent najbardziej uzdolnionych synów narodu, bez względu na to, czy będzie to wykształcony w szkołach i podróżach artysta, czy prymitywny, iskrą bożą na-

tchniony, ludowy twórca, z drugiej — ogólna suma ludowego dorobku, przekazana wiekami tradycja, z głębi duszy ludowej wydobyty styl — oto dwie siły, które budują narodową sztukę, narodową odrębność”³³).

Program ten nie mógł odpowiadać Witkiewiczowi, który ograniczał sztukę ludową w zasadzie tylko do jednego regionu. Stąd też powstała rozbieżność między nim a Towarzystwem „Polska Sztuka Stosowana”, na którą skarżył się twórca stylu zakopiańskiego³⁴).

Zasadniczy konflikt powstał zresztą na innym jeszcze odcinku. „Polska Sztuka Stosowana” dopuszczała bowiem również, obok czerpania ze sztuki ludowej, także kompozycje nie związane z tradycjami naszej sztuki, które w praktyce polegały często na wprowadzaniu wzorów secesyjnych a niekiedy wzorowane były żywcem na wiedeńskim „Quadratstilu”:

„Kto z talentem rozwija motywy ludowe lub je umiejętnie zastosowuje, ten równie jest ceniony, jak i ten, kto tworzy bardziej samowolnie, dając formy nowe, których związek ze sztuką narodu jest na razie luźny, których podporządkowaniem i wcieleniem do niej zajmie się krytyka przyszłości”³⁵).

Z chwilą powstania Tow. „Polska Sztuka Stosowana” wszelkie poczynia w dziedzinie sztuki ludowej i rzemiosła artystycznego ogniskują się przede wszystkim w Krakowie. Zrozumiałe zupełnie jest na terenie Galicji zainteresowanie sztuką ludową, gdyż ziemie te, zacofane gospodarczo, należą do najmniej uprzemysłowionych, o wiele słabiej występuje tu więc ok. 1900 r. konflikt między proletariatem i burżuazją, niż w innych zaborach; natomiast znacznie silniej sprawy ruchu chłopskiego. Toteż gdy np. w Kongresówce sprawa klasy robotniczej staje się ważnym zagadnieniem tak dla obozu postępu jak i zwalczającej go reakcji — tu nawet Wyspiański (nie pozbawiony wnikliwej obserwacji społeczeństwa) kreśli błędnie w „Weselu” zasadniczy konflikt między inteligentem i chłopem³⁶). Sam Kraków pamięta przecież doskonale wystąpienia księdza Stojałowskiego (1877), pielgrzymkę chłopów, wiece ludowe, udział chłopów w obchodach świąt narodowych, tworzenie przez Bolesława Wysłoucha i Jana Stapińskiego Stronnictwa Ludowego (1895), głośnie wybory przedstawicieli chłopstwa do Rady Państwa i Sejmu w latach 1907 i 1908 — wszystkie te fakty zwracają coraz baczniejszą uwagę artystów na życie chłopstwa galicyjskiego, a więc i na jego sztukę. Nie znaczy to, by artyści zdawali sobie zawsze sprawę z zasadniczej treści życia ówczesnej wsi: z konfliktu dwór-wieś oraz bogacz wiejski-biedota wyrobnicza. Dla nich wieś

była przede wszystkim zjawiskiem jednolitym, przemawiała do nich swą barwnością, zachwycała motywami zdobniczymi.

Najjaskrawszym tego przykładem może tu być stanowisko ówczesnych malarzy krakowskich, związanych z działalnością towarzystwa „Sztuka“:

„Sztuka“ była zgrupowaniem wielu wybitnych talentów, ale nie posiadała jasno określonego, jednolitego programu artystycznego. Niektórych malarzy tej grupy cechowało powierzchowne zamyślenie do „ludowości“, kult krakowskiej sukmany, owo chłopomństwo nazwane w „Weselu“: „Młoda Polska“...»
...W naiwnym optymizmie tych obrazów przebiła echa szlachecko-ziemiańskiej sielanki, spowite w fałszywy mętł narodowego solidaryzmu“³⁷).

To traktowanie twórczości ludowej jako malowniczej, barwnej, pogodnej sztuki rozśpiewanego i roztańczonego chłopca omawia J. Starzyński w cytowanym powyżej artykule, posługując się przykładem Axentowicza, Wyczółkowskiego i Chełmońskiego³⁸), przeciwstawiając im niektóre prace A. Gierymskiego, świadczące o głębokim zrozumieniu życia ludu naszego: „Trumna chłopska“, „Chłopiec niosący snop zboża“, „Droga wiejska z trzema chałupami“ i in.:

„Gierymski przeciwstawiał się temu rodzajowi malarstwa, określając go słowem „etnografia“. Tym bardziej interesująca jest dla nas grupa jego obrazów malowanych, jakby w odpowiedzi na pseudoludowe rozpasanie kolorów, na ową sztukę spod znaku sukmany i siermięgi, którą wówczas rozwijali liczni malarze krakowscy“³⁹).

Podobnie jak malarze spod znaku „Sztuki“ traktowali ludowość artyści zgrupowani w towarzystwie „Polska Sztuka Stosowana“. Łączyło ich podobne spojrzenie na artystyczną twórczość wsi polskiej, równie ckliwy i sentymentalny stosunek do chłopca, rozmiłowanie w rześkiej barwności życia wieśniaka, zachwyt dla śmiałych zestawień kolorystycznych motywów ludowych.

Program ich nie polegał zresztą wyłącznie na popieraniu ludowości. Ponadto — dążąc do syntezy sztuki polskiej — usiłowali oni czerpać z dorobku naszej architektury średniowiecznej i renesansowej, zwracali się do rzemiosła artystycznego — stąd w publikacjach ich wiele reprodukcji np. pasów polskich, tkanin z manufaktur dworskich, zabytków złotnictwa, meblarstwa itp. Sztuka ludowa była tu więc jednym z podstawowych nurtów, lecz nie jedynym. Program ten został najogólniej sformułowany we wstępie do pierwszego numeru wydawnictwa: „Materiały Polskiej Sztuki Stosowanej“ (Kraków 1902):

Towarzystwo... „ma na celu wprowadzenie odrębnej sztuki do dzisiejszego przemysłu i budownictwa, a chcąc wytworzyć nastrój swojski dla twórców na tym polu, gromadzi objawy sztuki ludowej i zabytków dawnego polskiego przemysłu artystycznego“.

W tym okresie zaznacza się w sztuce krakowskiej coraz silniejszy wpływ secesji. Jej oddziaływanie odczuwał Witkiewicz, chociaż było ono wtedy słabe i nieistotne⁴⁰), zaś silniej występowało w związku z działalnością „Polskiej Sztuki Stosowanej“ znajdując przez nią dostęp do polskiego rzemiosła artystycznego, malarstwa, rzeźby i grafiki. Będzie to jednocześnie pierwsze na tym terenie zetknięcie się ludności z „modernizmem“. Jako reakcja na panujące do tychczas style historyczne w meblarstwie, pańiatkarstwie, drobnej galanterii artystycznej, tkactwie i in. — wprowadza do nas secesja, w redakcji wiedeńskiej, dekoracje splotów i ażurków, stylizacje natury, płaszczyznowość i nadużywanie efektów kolorystycznych. Krakowska secesja zaprawiona jest jednak domieszką ludowości, co widzimy np. w malarstwie ściennym Bukowskiego (np. polichromia kościoła w Skrzyszowie pod Tarnowem (ryc. 2) Mehoffera (polichromia katedry w Płocku) Z. Milly'ego (polichromia kość. św. Jana w Krak., ryc. 3), w niektórych projektach na witrażach Sichulskiego i in.

Szczególnie silnie dochodzą do głosu pierwiastki sztuki ludowej oraz tradycje średniowiecznego i renesansowego budownictwa w projektach architektonicznych tego okresu.



Ryc. 6. Ludwik Puget, kredens z drzewa dębowego, 1903 r.

Synteza tych elementów miała stworzyć — według wyrażenia J. Warchałowskiego — „budownictwo polskie“, polegające na wprowadzeniu „nowych form, związanych jednak z tradycją rodzimą“. W tym duchu powstają liczne projekty kościołów jak np. T. Zielińskiego, Z. Trojanowskiego i J. Ekierskiego gdzie bryłę nakryto kontrastującym z nią strzelistym dachem góralskim (ryc. 4), czy też projekt Fr. Lilpopa, nawiązujący wyraźnie do stylu zakopiańskiego, lub wreszcie Franciszka Polkowskiego i in.

W innym nieco kierunku niż prace „Polskiej Sztuki Stosowanej“ szła akcja grupy artystów osiadłych w Krakowie, działających pod nazwą ARMiR (Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło) do której należeli: Blicharski, Jastrzębowski, Konieczny, Kunce, Lenart, Młodzianowski i Rembowski. Od roku 1913 z przyjściem K. Homolacza, Loreców, Stryjeńskich, K. Witkiewicza i Wyrwińskiego przeobraża się ARMiR w „Warsztaty Krakowskie“. Dążąc do oparcia swej twórczości również na doświadczeniach sztuki ludowej zrywali oni kategorycznie z wszelkim naśladownictwem wzorów, starając się dawać twórczą syntezę treści ludowych, wiążąc je z wymaganiami, jakie stawiały im precyzyjniejsze narzędzia i większa wiedza techniczna. Występowali oni głównie z programem podniesienia poziomu rękodziela artystycznego, by w ten sposób oddziaływać na estetykę produkcji przedmiotów codziennego użytku:

„Warsztaty Krakowskie“ zapoczątkowały ujęcie w ręce samych artystów, nie tylko projektowanie, ale i wykonanie. Tak powstały pracownie kilimkarskie, batikarskie, zabawkarskie, wyroby z drzewa i metalu i nowe próby meblarskie“.

Zaczęły one ponadto stosować:

„metodę wydobywania z dzieci i młodocianych pracowników wrodzonych zdolności dekoracyjnych, rozwijanych na podstawie imaginacji i pracy bezpośredniej w materiale bez normalnej nauki rysunku i bez studiów z natury“⁴¹).

To połączenie w rękach jednego artysty pracy projektanckiej i wykonawczej stanowi niezwykle ważne wydarzenie w dziejach współczesnego rzemiosła artystycznego w Polsce, jest jednocześnie wyciągnięciem konsekwencji z doświadczeń sztuki ludowej.

Działalność Witkiewicza, „Polskiej Sztuki Stosowanej“ i „Warsztatów Krakowskich“ — którą podaliśmy dotychczas w ogólnym zarysie — stanowi jednocześnie zamknięty w sobie okres rozwoju polskiego rzemiosła i przemysłu artystycznego, nawiązującego wielokrotnie do doświadczeń sztuki ludowej. Okres ten trwa m. w. od końca XIX wieku do początków dwudziestolecia międzywojennego.

Położone zostały wówczas podwaliny pod przyszły rozwój tych dziedzin naszej sztuki, określono tendencje rozwojowe sztuki ludowej, rozpoczęto także organizować prace nad polskim nowoczesnym przemysłem artystycznym.

Podstawowe tezy całej działalności artystycznej i teoretycznej na tym odcinku, które i dziś są dla nas w dużej mierze nadal aktualne, brzmiały:

1. Należy dążyć do stworzenia sztuki narodowej w oparciu o twórczość ludową.

2. Wszelkie nawiązywanie do sztuki ludowej wymaga twórczego stosunku do niej a nie prostego naśladownictwa wzorów.

3. Możliwości rozwojowe sztuki ludowej polegają głównie na przenikaniu jej do innych dziedzin plastyki.

4. Istnieje ścisła łączność między architekturą a rzemiosłem i przemysłem artystycznym. Wymagana jest ciągła współpraca między architektami a artystami-plastykami.

5. Artysta-plastyk, pracujący jako projektant, powinien jednocześnie znać dokładnie wszystkie procesy wytwórcze projektowanego przez siebie przedmiotu, musi być związany bezpośrednio z warsztatem.

Program ten, nie będący oczywiście wyznacznikiem wiary jednego z cytowanych przez nas ugrupowań artystycznych, lecz reasumujący cały dorobek teoretyczny: Stylu Zakopiańskiego, „Polskiej Sztuki Stosowanej“ i „Warsztatów Krakowskich“, z podkreśleniem przez nas najważniejszych ich założeń o trwałej wartości, posiadał w sobie wiele zdrowych myśli, godnych dziś dokładniejszego rozważania niż to jesteśmy w możności dokonać w ramach jednego artykułu. Natomiast umniejszały jego znaczenie wszelkie rozbieżności między teorią a praktyką, powstałe na skutek dowolnej interpretacji poszczególnych tez. Mamy tu na myśli przede wszystkim stosunek do sztuki ludowej. Wszelkie potknięcia następowały tu z chwilą gdy zaczęto traktować ją jako zjawisko niezłomne, gdy nie dostrzegano procesu rozwarstwienia wsi i wpływu tego zjawiska na sztukę ludową, gdy nie zauważano w niej elementów buntowniczych, elementów walki. To dość wąskie spojrzenie na życie wsi polskiej (które jednak czasem, np. w niektórych dziełach literackich, bywało bardziej wnikliwe i krytyczne) powodowało, iż za właściwych reprezentantów wsi nie uważano szerokich mas chłopstwa lecz głównie zamożnych gospodarzy, pielęgnujących pieczołowicie tradycje i obyczaje bogatej chaty włościańskiej. Dla Wyspiańskiego (według Wy-

ki) ideałem prawdziwego polskiego chłopą był właśnie Czepiec, bogaty wójt, zwolennik zacyfrowanej wówczas stojąszczyzny. Dlatego też jeśli w swych projektach wnętrzarskich nawiązuje Wyspiański do motywów ludowych, to bierze z nich to wszystko, co podkreśla stałość i niezmiennosć stosunków wiejskich, dostatek chaty włościańskiej, tradycje sięgające czasów piastowskich. Stąd wywodzą się np. jego olbrzymie, ciężkie, drewniane fotele, które określił pseudo-ludowym mianem „siedzisk“ (ryc. 5). Są one właściwie powierzchownie ludowe, robią wrażenie jakichś tronów, na których zasiada najbardziej piastowski chłop z konserwatywnej linii Czepca. Podobnie odczuwali ludowość także inni artyści — jako coś niebywale dostojnego, monumentalnego. To co w przedmiotach sztuki ludowej jest ich zaletą, a ponadto co wypływa z trybu życia chłopą — solidność i ciężka budowa sprzętów, będących w dużej mierze jednocześnie warsztatem pracy — stało się dla wielu artystów zasadą projektowania mebli do nowoczesnych wnętrz. Nie brakło zresztą i kompozycji, świadczących o usilnych poszukiwaniach właściwej interpretacji sztuki ludowej (por. prace Pugeta (ryc. 6) i prace E. Trojanowskiego).

Inna fala zainteresowania malarzy i rzeźbiarzy wszelką ludowością pod kątem jej egzotyki i niezwykłości prymitywu, przychodzi do nas ok. roku 1910 z Zachodu. Zainteresowania te nie były u nas — tak jak w innych krajach — nowością, gdyż, jak już wykazaliśmy, istniała w Polsce długoletnia tradycja opieki nad sztuką ludową, tradycja czerpania z niej wzorów. Jednak fala ta zmieniła na naszym terenie w pewnym stopniu kierunek prac mających na celu łączenie sztuki ludowej z innymi gałęziami plastyki. Powoduje ona również nowe spojrzenie na sztukę ludową i nowe jej teoretyczne określenia, które charakteryzują wchodzące już powszechnie w użycie terminy: „sztuka analfabetyczna“, „sztuka samorodna“, „sztuka prymitywna“.

Zainteresowanie sztuką ludową rodzi się we Francji w pierwszych latach XX wieku w związku z polityką kolonialną, sporadyczne jego przejawy spotykamy już tam w końcu XIX stulecia.

Ten zwrot, na zachodzie Europy, do prymitywu, oddziałał również i na polskie środowiska artystyczne z tym, że u nas wytworzyła się odmienna forma interpretacji sztuki rodzimej w braku importów egzotycznych. Kryteria oceny sztuki ludowej były wszędzie mniej więcej takie same: uznawano w niej głównie lapidarną



Ryc. 7. Zbigniew Pronaszko, „Chrystus Frasobliwy“
rzeźba w drzewie

prostotę formy, naiwnosć widzenia świata oraz walory czysto dekoracyjne. Miernikiem była tu więc formalistyczna ocena wartości abstrakcyjnych a nie treściowych.

Na naszym terenie formalizm (w redakcji polskiej formizm) nawiązuje do skrajnych kierunków Zachodu (futuryzm, ekspresjonizm, kubizm), z drugiej strony szuka natchnień w sztuce ludowej ⁴²⁾ i stylach historycznych. Daje to w rezultacie przedmioty odbiegające swym charakterem od rodzimej twórczości polskiej. W ten sposób określić można najogólniej niektóre prace Czyżewskiego (bliższego istotnego zrozumienia ludowości raczej w niektórych utworach literackich — np. „Pastorałki“), Hryńkowskiego, a głównie braci Pronaszków (ryc. 7). Niezwykle powierzchownie stylizowała swoje kompozycje Z. Stryjeńska, która wytworzyła swoistą manierę stylizatorska-dekoracyj-

na. Do formistycznych kompozycji nawiązujących do sztuki ludowej należały również niektóre prace Szczepkowskiego, naśladującego rzeźbane kozikiem formy rzeźby ludowej (ryc. 8). Większość artystów tych w poszukiwaniu stylu wpadała w stylizację, gdyż nie wydobywała głębi autentycznej treści sztuki ludowej, zatrzymując się tylko na jej powierzchni.

Przeciwstawić im można w pewnym stopniu twórczość Skoczylasa. U artysty tego stylizacja posiadała własny indywidualny wyraz i głębsze podbudowanie w zrozumieniu istotnych treści sztuki góralskiej, do których nie rzadko nawiązuje on świadomie. Skomplikowana linia rozwoju twórczości Skoczylasa pozwala wydobyc u tego artysty momenty, w których zbliża się on do swoście realistycznego traktowania swych kompozycji — np. niektóre drzeworyty przedstawiające Górali (ryc. 9).

* * *

Uwagami tymi wchodzimy już w zagadnienia plastyki polskiej dwudziestolecia międzywojennego. W pierwszych latach tego okresu ruch artystyczny w dziedzinie rzemiosła i przemysłu artystycznego rozpoczyna się pod hasłem uszlachetnienia rękodzieła w nawiązaniu do tradycji sztuki ludowej — wszystko w imię trojski o harmonijną całość wnętrza domu polskiego. W ten sposób określony program spowodował odzyskanie u nas tradycji ruskinowskich, był jednocześnie kultem Norwida, odsuwał zaś na plan dalszy zagadnienie już wówczas niezwyklej wagi: stosunek do produkcji fabrycznej, która w pierwszym rzędzie kształtowała formy przedmiotów naszego najbliższego otoczenia. Nie znaczy to, że zagadnienia te nie były dyskutowane, że nie zdawano sobie sprawy z ich wagi. Posiadały one bowiem garstkę zwolenników, znalazły ostoję w Muzeum Przemysłowym w Krakowie, lecz konkretna praca na tym polu przynosiła niewielkie wyniki ⁴³).

Ruch artystyczny w dziedzinie rzemiosła skupia się po wojnie w Warszawie w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, późniejszej Akademii, kontynuującej tradycję „Polskiej Sztuki Stosowanej” i „Warsztatów Krakowskich”. Silny akcent w pracach szkoły kładziony jest na rzemiosło artystyczne przy jednoczesnym nawiązywaniu do tradycji sztuki ludowej ⁴⁴). Podstawowe jednak prace związane z zagadnieniem artystycznej twórczości wsi polskiej grupowały się wokół Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, oraz szeregu pokrewnych mu instytucji (np. Bazyry Ludowe).



Ryc. 8. Jan Szczepkowski, „Anioł” płaskorzeźba w drzewie.

Forma, w jakiej ukonstytuowało się ostatecznie Towarzystwo, była wynikiem długich dyskusji. Przytaczamy poniżej kilka urywków z referatu na ten temat, wygłoszonego na Pierwszym Ogólnopolskim Zjeździe Artystów Plastyków w r. 1919:

„Wszystkie te parzenice, leluje, gwiazdy tak strojne i przekonywujące na ścianach i sprzętach izby, zwierzały przeniesione do mieszkań i domów miejskich i stały się niepotrzebne. Odrodzenie się sztuki ludowej musi się tedy oprzeć na innych założeniach, należy dążyć do nawiązania zerwanej tradycji, do użytkowania żywej siły twórczej ludu, a nie gotowych już wzorów“ ⁴⁵).

Ten witkiewiczowski program był reakcją na panującą wówczas powszechnie pseudo-ludowość, bezstylową tandetę miejską imitującą sztukę ludową. W ten sposób oceniwszy sytuację na tym odcinku proponuje się, jako jedyne wyjście z impasu, założenie szkoły, która powinna propagować „styl” schematyczny, abstrakcyjny odrealniający więc ... ludowy:

„Człowiek na mocy naturalnej konieczności dąży do wyrażenia swych pojęć, a operując w zakresie plastyki wytwarza rysunki pojęciowe. Spostrzegawczość właściwa każdemu prawie... umożliwia osiągnięcie wyrazistej charakterystyki formy lub ruchu przy pomocy plamy lub linii. Powstają więc rysunki pojęciowe. Pojęciowość pociąga za sobą szematyzm — szemat zaś w języku plastycznym wyraża się prostą linią geometryczną. Tą drogą przyrodzone skłonności człowieka doprowadzają do kreślenia rysunków, które składają się z prostych figur geometrycznych, a przez to łatwo poddają się rytmice ornamentalnej. W rezultacie zaś powstają rysunki charakterystyczne z tendencją dekoracyjną, czyli właśnie takie jakich wymaga zdobnictwo. Wszelka szkoła realistyczna odciąga od pojęciowego używania form, a przez to niszczy geometryczne założenia i oddala od ornamentu i w rezultacie jest szkodliwa dla rękodzielniczej, który przede wszystkim zdobniczą mową się posługuje“ (46).

Wywód ten za pomocą zawilej i trudnej formy przemycia niedwuznaczną myśl: jest to pochwala abstrakcyjności, schematyzmu, powierzchownie traktowanego ornamentu — czyli tych wszystkich elementów, którymi w dziedzinie stylizacji sztuki ludowej posługiwali się u nas formiści i ich kontynuatorzy. Ideologia ich, powstała w wyniku ucieczki od rzeczywistości, zaciążyła i na tej dziedzinie naszej plastyki.

Zdawać by się mogło, że program ten stanowi jaskrawe przeciwieństwo tego co u nas na tym polu było dotychczas powiedziane i zrobione, lecz w zasadzie jest on po prostu konsekwencją niesłusznego zrozumienia życia i potrzeb wsi, co widzimy w sztuce polskiej już od końca XIX wieku, czyli od momentu w którym artyści nasi zaczęli się zajmować sztuką ludową. Jest w programie tym jednak jeszcze wyraźniejsza cofnięcie się, jest w nim rezygnacja z trudnej lecz wdzięcznej pracy włączania sztuki ludowej do nurtu sztuki ogólnonarodowej, jest wreszcie pójdzie po linii najmniejszego oporu.

To rozbieżność jednego niegdyś nurtu na trzy niejako kierunki:

- 1) prac nad podniesieniem rzemiosła artystycznego (Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych oraz szereg Szkół Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w których uczniowie sięgali niekiedy również do motywów sztuki ludowej, lecz często stylizowali je i schematyzowali ryc. 10),
 - 2) usiłowania łączenia prac artystów z twórczością przemysłową (m. in. Muzeum Przemysłu w Krakowie),
 - 3) ochrona sztuki ludowej (Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego i in. pokrewne mu instytucje),
- trwa przez pierwsze lata dwudziestolecia międzywojennego. Dopiero Wszechświatowa Wystawa Sztuk Zdobniczych w Paryżu w r. 1925

jednoczy rozstrzelone wysiłki, dając na naszym gruncie jednocześnie syntezę dotychczasowych osiągnięć. Jest to zamknięcie pierwszego okresu rozwoju rzemiosła i przemysłu artystycznego w Polsce przedwrześniowej — który traktować należy jako okres szukania nowych dróg.

Wystawa paryska — w swoim założeniu — obejmować miała przedmioty rzemiosła i przemysłu artystycznego, które ujawniają charakter i tendencje wyraźnie nowoczesne („moderne“). Innymi słowy wykluczono tu nie tylko kopie przedmiotów dawnych, lecz nawet i twórcze odwoływanie się do tradycji ubiegłych stuleci.

Pierwsza polemika na ten temat rozgorzała właśnie na terenie Paryża w momencie organizowania wystawy. Chodziło tu o kwestię zasadniczą: czy istnieje w ogóle „styl moderne“ i czy można tworzyć odcinając się kategorycznie od tradycji? Odpowiada na to pytanie historyk sztuki Dimer:

„Na zadane pytanie poczem rozpoznaje się modernizm odpowiadają założenia jury wystawowego: „po-tem, że ma on być czymś dotąd nigdzie nie widzianym, czymś nawet w najpierwotniejszej swej formie nie wzorcowanym na dawnych stylach. Przypuśćmy jednak, że wystawa ta odbyła się np. w Watykanie, za czasów Leona X. Dzieła Bramante, Rafaela, Michała Anioła, zostałyby z niej wykluczone jako wzorowane na sztuce starożytnej. I nie byłoby Odrodzenia“ (47).

Powieściopisarka Aurel w ten sposób ocenia „modernizm“ francuski:

„Sztuka zwana „moderne“ ma tę właściwość, że nie jest sztuką, nie wyraża nic, co by charakteryzowało naszą epokę, ani głębokich pierwiastków naszej rasy, ani jej zmian powierzchownych, ani jej lekkiej błyskotliwej zmiany w ogóle nic. Jakże wobec tego scharakteryzować tę sztukę naiwnie zwaną „moderne“? Według mnie wywodzi się ona cała od modniarstwa... długie „sztuka moderne“ była się ograniczyła do pokrywania arabskimi sukien kobiecych, lub draperii do buduarów odalisek... gdyby poprzestała na ozdabianiu poduszek, obić i łaźnierek złotymi mozaikami byłaby czymś przesłiznym, jest przesłizna i pozostanie taka, ale jedynie w tym zakresie“ (48).

Po długiej dyskusji, operującej mniej więcej takimi argumentami, godzi się wreszcie z modernizmem opinia francuska, przekonana ostаточно argumentami natury handlowej. Modernizm miał bowiem zapewnić Francji eksport przedmiotów przemysłu artystycznego:

„Żyjemy obecnie w epoce wszechwładnego panowania mody, więc jeśli wystawa wytworzy pewną modę i narzuci ją Europie, to przemysł francuski osiągnie ogromne korzyści, bez względu na wartość samej mody. Zdaje mi się nawet, że się nie pomyli, jeśli powiem, że właśnie modę na kosmopolitycznych założeniach oparą, łatwiej dziś Europie narzucić, niż poważny styl narodowy“ (49).

Wystawa paryska to wielki sukces sztuki polskiej. Wystarczy wspomnieć, że artystom na-

szym przyznano tam 186 nagród, w tym 56 Grand Prix. Lecz był to triumf doraźny, świadczący raczej o talentach naszych artystów-plastyków, ich ofiarności i samozaparciu, niż o dalszych możliwościach rozwojowych sztuki polskiej. Praca ich nie miała poparcia materialnego, przemysł bronił się przed współpracą z artystami, co uniemożliwiło tym ostatnim rozwiniecie działalności na szerszą skalę. Warto zastanowić się jeszcze, co przyniosła nam wystawa w dziedzinie sztuki ludowej? Wydaje się, że przede wszystkim właśnie przesyt rodzimością, ucieczkę od oklepnych i nużących odbiorców tematów „swojskich“. Już począwszy od roku 1926 widzimy w działalności „Ładu“ małe zainteresowanie ludowością, gdyż zwracano się do niej nie tyle ze względu na treść sztuki ludowej ile z uwagi na jej doświadczenia techniczne. Stąd np. niektóre metody instruktarzu przenosi L. Kintopf z Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego na teren „Ładu“. Do głosu dochodzi teraz także swoiste przeniesienie na nasz grunt semperyzmu: teorii uzależniającej kształt projektowanego przedmiotu od narzędzia, materiału i techniki wykonania — która oddziaływała zresztą na sztukę polską w mniejszym stopniu już znacznie wcześniej. Pisząc o działalności „Ładu“, powiada na ten temat jeden z jej członków, Z. Czasznicka:

„Za konieczność uznano ścisłe związanie pracy z warsztatem, z materiałem, techniką, kolorem i formą“⁵⁰).

Byłoby zbytnim spłyceniem zagadnienia roli „Ładu“ w polskim rzemiośle i przemyśle artystycznym, gdyby określić je jedynie mianem semperyzmu. Określić tu należałoby bowiem jeszcze rolę „Ładu“ w walce z zagranicznymi wzorami, jego doświadczenia na polu pracy kolektywnej, wreszcie próby przekonania opornych przemysłowców o konieczności współpracy z plastykami. Rozważaniami tego rodzaju wybieglibyśmy jednak zbyt daleko poza ramy niniejszego artykułu.

Warto sobie jeszcze zdać sprawę ze stosunku modernizmu francuskiego do ludowości, aby dokładniej zrozumieć wpływ wystawy na sztukę polską. Miesięcznik „L'amour de l'art“, w którym również pojawiały się artykuły Polaków (Stryjeński, Warchałowski) opublikował artykuł Yvanhoé Rambasson (nr 6 czerwiec 1924 r.) w którym czytamy:

„Znaliśmy również tę stylizację w sensie naiwności, która cechuje równie dobrze sztukę murzyńską, jak naszą sztukę ludową.

Pewna czułościowość i chorobliwe wyrafinowanie podtrzymywało zamiłowanie do tych kreacji powierchownych. Wojna jednak przewracając brutalnie realną gradację wzruszeń, przyznała z powrotem istotne znaczenie ekspresji formy czystej. Anegdota przestała odgrywać jakąkolwiek rolę wobec dramatu. Szczególnie stracił znaczenie wobec zagadnienia całości i ogólnych stosunków. Tworzyło się nowe odczuwanie, które w formach realizowanych konkretnie znalazło związki astrakcyjne, rytm i prawo liczby“⁵¹).

Ten odwrót od sztuki ludowej w kierunku abstrakcyjnego, odrealniającego zdobnictwa, przypomina główne tezy cytowanego przez nas referatu z r. 1919, jest więc aktualny i na naszym gruncie.

Oddalanie się od doświadczeń sztuki ludowej spycha nasze rzemiosło i przemysł artystyczny coraz bardziej w kierunku beztreściowego utylitaryzmu i konstruktywizmu. Konstruktywizmem tym zaraża się on od architektury, szczególnie w dziedzinie meblarstwa.

Używany wówczas powszechnie termin „szkółka warsztatowa“ określający rzemiosło i przemysł artystyczny, staje się niejako sybolem ówczesnych poczynań artystycznych. Trudniej o bardziej konsekwentną nazwę dla „rzemiosła artystycznego“, które stało się rzeczywistością „szkółki warsztatowej“, gdzie fetyszyzm materiału i narzędzia dyktował formy przedmiotów. Również i psychologizm ówczesnej sztuki, występujący już pod koniec dwudziestolecia, posiada w tej dziedzinie swój odpowiednik. Przykładem tego mogą być próby organizacji wnętrza pokoju skupiającego i rozpraszającego. Powiada o nich M. Leykam:

„Postawa projektodawcy, może być estetyczna, może być funkcjonalna czy „racjonalna“: p. Goliński stawia po raz pierwszy wygłoszony postulat postawy psychologicznej.

Wśród bankructwa postawy „estetyzujących“ architektów, wśród bezdroży na których utknęli „funkcjonalni“, poszukiwania ram architektonicznych dla zjawisk zbiorowych i indywidualnych, dla odczuć człowieka w architekturze to wszystkie poszukiwania i prace J. Golińskiego są najciekawszym ewenementem z podsłuchanych gadek“⁵²).

Słusznie wspomina tu M. Leykam o bankructwie estetyzmu i funkcjonalizmu — podobny los spotkał również wszelkie psychologiczne koncepcje sztuki.

Nie tylko w dziedzinie plastyki powstaje szereg zwalczających się nawzajem poglądów, z których trzy przytoczyliśmy powyżej przykładowo. Przeciętnie wykształcony obywatel czyni się także gubić w setkach teorii wygłaszanych na temat sztuki ludowej.

Teorii tych było właściwe w dwudziestoleciu tyle ilu działaczy na polu uaktywnienia sztuki ludowej. Była to jednak sprzeczność pozorną, gdyż w zasadniczych punktach nie było między nimi właściwie wielkich różnic.

Ogólnie godzono się na zaniechanie działalności mających na celu doszkalanie artystów ludowych, o czym wspominaliśmy z okazji cytowania fragmentów programowego odczytu na zjeździe plastyków polskich z r. 1919.

O niechęci do wszelkiego szkolenia chłopów mówi również wyraźnie jedna z działaczek tego okresu W. Szreiberówna:

„Artystów ludowych nie należy doksztalać w szkołach dla instruktorów ani na kursach zawodowych. Oczywiście nie wolno też podsuwać żadnych urządzeń ani ułatwień pracy...⁵³⁾”

Ten „oczywisty” protest przeciwko ulepszeniu technicznych procesów produkcji przedmiotów sztuki ludowej — to druga zasadnicza tendencja tego okresu. Jest ona wyrazem jakiejś „ciplarnianej” opieki nad sztuką ludową, wyrazem dążności do organizowania rezerwatów, w których sztuka ludowa mogłaby spokojnie dogorywać.

To zupełne pozostawienie sztuki ludowej jej własnemu losowi, ten strach przed wszelką interwencją, tłumaczono wówczas również i odrębnymi rzekomo dyspozycjami psychicznymi chłopów w stosunku do artysty wykształconego.

„Różnica między ludowymi metodami pracy artystycznej, a metodami na których podstawie człowiek współczesny rozwiązuje swoje zagadnienia artystyczne, jest zasadnicza; są to dwa stanowiska zupełnie odrębne. Norwid powiedział: „Lud myśli postaciami. A umiemytnik postaci do myśli swoich dorabia”. Artysta o kulturze miejskiej, powziawszy jakąś koncepcję artystyczną, sporządza naprzód szkice, które następnie rozbudowuje i uzupełnia precyzując sobie coraz dokładniej, jak ma wyglądać przedmiot, który chce wykonać; potem robi rysunki naturalnej wielkości i następnie rysunki techniczne z uwzględnieniem materiału, w którym dany przedmiot ma być wykonany i wreszcie przystępuje do wykonania tego przedmiotu... Wyrażenie Norwida jest tu rzeczywiście niezwykle trafne — umiemytnik, innymi słowy intelektualista, dorabia postaci do swoich myśli, do swojego wyobrażenia. A lud myśli postaciami“⁵⁴⁾”

Ten uznany — z takimi lub innymi poprawkami — powszechnie pogląd, sięgający norwidskiej koncepcji sztuki, a dowodzący nieścisłości nauki rysunku na wsi, łączy się z całą akcją zmierzającą do odgradzenia sztuki ludowej od społeczeństwa murem nietykalności. Nie uwzględniając postępu, bardziej precyzyjnych i wygodniejszych narzędzi pracy, stanowił on ultrazachowawczy, konserwatywny pogląd na sztukę ludową i jej tendencje rozwojowe.

Niektóre koła Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego odbiegały od tej powszechnie przyjętej zasady, zakładając np. kursy doksztal-



Ryc. 9. Władysław Skoczylas „Stary baba” drzeworyt.

cające dla garncarzy ludowych w Wiśniewie, szkołę hafciarską w Kampinie Łowickiej, lub przedziałnię wełny w Maciejowie. Nie stworzyły one jednak żadnego systemu nauczania, a doświadczenia tych ośrodków, które mogłyby dziś posiadać dla nas pewną wartość, nie zostały niestety opracowane.

Spoglądając z perspektywy kilkunastu zaledwie lat na istniejące u nas formy opieki nad sztuką ludową oraz dążności łączenia jej z rzemiosłem i przemysłem artystycznym — od końca XIX wieku do drugiej wojny światowej — stwierdzić można najogólniej, że wszelkie prace na tym polu, oprócz oczywistych powiązań z życiem społecznym i politycznym naszego kraju, łączą się również ściśle ze wszelkimi przeobrażeniami całości plastyki polskiej. Nie zawsze połączenia te są tak wyraźne jak w wypadku formistów i ich stosunku do sztuki ludowej, nie zawsze właściwy sens polityczny prac opiekuńczych można wykryć z łatwością jak w cytowanym przykładzie mecenasów Huculszczyny, nie wszędzie tendencje schyłkowej sztuki burżuazyjnej znajdują swoje tak widoczne odbicie jak w wypadku podnoszenia abstrakcyjnych elementów do roli właściwej treści sztuki ludowej — lecz powiązania te istnieją wszędzie, ustalają one kierunkowość prac na tym polu, przemawiając za celowością traktowania tych problemów łącznie z zagadnieniami całości plastyki polskiej.

W Polsce Ludowej, wraz z okazałą sumą doświadczeń, wraz z szeregiem myśli postępowych, stanowiących dla nas cenną spuściznę poprzednich okresów — odziedziczyliśmy również cały balast tendencji formalistycznych idealistycznych koncepcji pojmowania sztuki oraz wynikających stąd błędów metodologicznych w teorii sztuki ludowej, rzemiosła i przemysłu artystycznego.

Dlatego też, usiłując pracom obecnym nadać właściwy kierunek, należy ze szczególną uwagą zanalizować dotychczasowe poczynania w tej dziedzinie. Na podstawie analizy takiej przekonamy się, do czego prowadzą wszelkie koncepcje opieki nad sztuką ludową, realizowane w oderwaniu od życia, niekiedy na przekór życiu i wbrew interesowi ogółu, służąc zamaskowanym celom wstecznictwa politycznego, idąc w parze z dekadentyzmem kulturowym.

W Polsce Ludowej ujednoliciła się kryteria oceny artystycznej twórczości chłopca, zacięra się coraz bardziej wielotorowość kultury i sztuki, a w związku z tym odzyskuje utracone znaczenie dawna i współczesna sztuka ludowa, oraz zabytkowe rzemiosło i przemysł artystyczny, jako źródło cennych tradycji i dowód wkładu pracy chłopca i rzemieślnika do skarbnicy sztuki ogólnonarodowej. Tradycje te powinniśmy jak najszerzej wykorzystywać, tak jak i wykorzystywać postępowe tradycje naszych twórców i krytyków artystycznych sięgających do skarbnicy sztuki ludowej; należy opierać na nich nową twórczość, wymaga tego szczególnie polskie rzemiosło i przemysł artystyczny, gdzie szereg elementów sztuki ludowej da się z powodzeniem zastosować do współczesnych prac na tym polu. Nawiązanie tu do sztuki ludowej, to jednocześnie zaciśnięcie rozluźnionych w okresie dwudziestolecia — więzów łączących sztukę dzisiejszą z tradycją postępowej twórczości artystycznej chłopca polskiego. Związki te, które zachodzą coraz szerzej już nie tylko w dziedzinie produkcji rękodzielniczej, lecz również w produkcji maszynowej, fabrycznej, polegać powinny na twórczym czerpaniu ze sztuki ludowej, na przenoszeniu jej istotnych treści, a nie na prostym naśladowaniu wzorów bez wnikięcia w ich właściwy sens. Jest to najogólniejszy postulat, wynikający z przeprowadzonej przez nas analizy stosunku artystów-plastyków i krytyków artystycznych do sztuki ludowej w XIX i XX wieku.

Drugi — to konieczność kształcenia uzdolnionych artystycznie jednostek pochodzących ze środowiska chłopskiego. Cytowane przez nas kilkakrotnie przykłady wykazały, do czego pro-

wadzić może brak zrozumienia tej tak ważnej kwestii, jakie są właściwe powody cieplarniane-go stosunku do sztuki ludowej, której odmawiano prawa dalszego rozwoju, rezygnując z kształcenia uzdolnionych chłopów, stwarzając w ten sposób wokół sztuki ludowej, żywej i zdolnej do dalszego rozwoju, atmosferę sztuki cieplarnianej, bezradnej, skazanej na powolne wymarcie. Cała jej przyszłość leży jednak właśnie w dalszych możliwościach postępu technicznego produkcji, w dostosowaniu się do nowych warunków życia, w jej łączności z innymi gałęziami sztuki — do czego konieczne jest intensywne kształcenie nowych kadr plastycznych spośród czynnych artystycznie chłopów.

Wszelkie prace praktyczne w tej dziedzinie wymagają również ścisłej współpracy naukowców, głównie: historyków sztuki, historyków kultury materialnej, historyków ustroju wsi, etnografów i in. Był to postulat, podniesiony już podczas pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką, kiedy to domagano się ścisłego łączenia teorii z praktyką. Współpraca ta pomoże do dokładniejszego sprecyzowania form łączenia sztuki ludowej z innymi dziedzinami życia artystycznego, przydatna będzie również przy określaniu postępowego nurtu artystycznej twórczości chłopca polskiego, zawierającego w sobie elementy buntu przeciwko uciskowi, elementy walki o lepsze jutro. One właśnie stanowią dla nas najistotniejszą treść sztuki ludowej, są tymi wartościami, które w pierwszym rzędzie włączyć pragniemy do sztuki ogólnonarodowej.

PRZYPISY

1) Cyprian Norwid: Promethidion, Epilog V.

2) Bibliografię historii sztuki polskiej za lata 1919—1930 oraz 1933 r. z uwzględnieniem rzemiosła artystycznego zestawiała H. Lipska — druk. „Przegląd Hist. Sztuki“, nr 1 i 3. Kraków 1929 i 1933, oraz W-wa 1939 r. Znaczną ilość prac z dziedziny polskiego rzemiosła i przemysłu artystycznego zawiera Bibliografia Druków Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie w układzie K. Witkiewicza, doprowadzona do r. 1938 (publikacja Miejsk. Muz. Przem. w Krak.), za lata 1921—1951 w maszynopisie. W układzie A. Ryszkiewicz-a ukazała się Bibliografia Haftów i Koronek (W-wa 1949), tego samego autora Bibliografia Tkanin Polskich, W-wa 1951 (jako dodatek do dwumiesięcznika „Polsk. Szt. Ludowa“). Bibliografię Ceramiki Szlachetnej opracował W. Wolski-Urbankowski doprowadzając ją do r. 1937 (W-wa 1938 r.).

Zarys Bibliograficzny Polskiej Plastyki Ludowej opracował P. Grzegorzczak (Wyd. „Polsk. Szt. Lud.“, r. IV nr 1—6, W-wa 1950 r.).

3) Stefan Kozakiewicz: Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819—1845), „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką“, r. 1951, zesz. 6, str. 62.

4) Przykładem tych zainteresowań Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk jest konkurs z r. 1827, w którego warunkach czytamy: „... Pierwotne oby-

czaje między ludem zachowują się najdłużej, a wiadomość o nich do poszukiwań starożytności naszych wielce przydatną być może. Z tego względu pragnie Towarzystwo ażeby się zajęło spisaniem obrzędów, jakie się między ludem polskim w czasie żarczyn, wesela, chrzcina, pogrzebów, świąt i wszelkich zabaw dotąd zachowują, lub mało co przedtym używane były, zwracając uwagę na ich rozmaitość w różnych okolicach. Nie wypada pomijać i piosneczek tym uroczystościom właściwych, lub inne jakieś historyczne podania w sobie mieszczących. Należy równie dowiadywać się o przesadach i zabobonach, słowem gromadzić wszystko jak najtroskliwiej potrzeba, co sposób życia i zwyczaje ludu wyjaśnić zdoła...". *Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, tom XX. — Zadania konkursowe ogłoszone na posiedzeniu publicznym, 30. IV.1827 r., s. 25—29. Cytowane za: A. Ryszkiewicz: *Sprawy Artystyczne w Działalności Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk (1800—1832)*, Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką" r. 1951, zes. 6, str. 52.

5) Z kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk wywodzi się szereg prac pierwszych etnografów polskich, zapoczątkowanych publikacjami Łukasza Gołębiewskiego a następnie Żegoty-Paulego i Oskara Kolberga.

6) Wincenty Pol: *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, „Tygodnik Literacki“ Poznań 1839 r., str. 178.

7) Jerzy Zanoziński: Aleksander Kotsis (*Wiedza powszechna*, cykl: *Malarze Polscy*, zes. XIII), W-wa 1951 r., str. 6.

8) St. Kozakiewicz, op. cit. str. 77.

9) C. Norwid: *Promethidion*, VI rozdz. Epilogu.

10) por. J. Piechocki: *Norwidowska Koncepcja Sztuki - Pracy*, Poznań 1929.

11) C. Norwid: *Promethidion*, Dialog I.

12) Podobne zapatrywania spotykamy u Bronisława Trentowskiego, który powiada: „Poeta niech uczy się od ludu pieśni a na wzór ich pisać nowe, działa na lud i podnosi go na wyższy oświaty stopień. Kompozytor opery narodowej słuchać powinien ludowych śpiewów...“ B. T.: „Czy można się uczyć filozofii narodowej od ludu?“ *Rok 1845*, III. str. 26—27.

13) Irena Jakimowiczowa: *Z dziejów sporu o rację bytu polskiej sztuki narodowej*. *Kwartalnik „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką“*, 1951 r. nr 6, str. 104.

14) J. I. Kraszewski: *Sztuka u Słowian*, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej, Wilno 1860 r. str. 4—11.

15) Antoni Oleszczyński: *O wpływie sztuk pięknych na rękodzieło i przemysł*, (list do JW Hrabiego Andrzeja Zamojskiego, przy przesłaniu wizerunku Jana Zamojskiego Kanclerza W. Koronnego jemu dedykowanego), Paryż 1858 r.

16) Tamże.

17) Tamże.

18) K. M.: *Wystawa krajowa sztuk pięknych*, „Gazeta Codzienna“ Warszawa 1858 r., nr 300.

19) J. Z. Popławski: *Tyg. „Głos“*, r. I, W-wa 1886.

20) *Dziennik „Kraj“*, Petersburg 1889 r., nr 13, str. 4.

21) „Miała ona (tj. wystawa) osiągnąć dwojaki cel: z jednej strony przyczyniając się do poznania ludu tamtejszego dać nauce pole do czynienia spostrzeżeń i badań, z drugiej zaś strony wywiązując się z zadania wskazanego statutem Towarzystwa Tatzańskiego przyczynić się do podniesienia przemysłu domowego w tych okolicach, do wydoskonalenia wyrobów góralskich i do dostarczenia zarobku biednej ludności, a więc do podniesienia dobrobytu Pokucia. Otóż zarówno naukowy jak humanitarny cel kierował szlachetnymi dążeniami komitetu przy wzorowym ułożeniu planu wystawy...“ Marceli Turkawski: *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi, Kraków 1880 r.*, str. 6—7.

22) *Kultura okresu pozytywizmu* (praca zbiorowa), W-wa 1950 r. str. 148.

23) „Tygodnik ilustrowany“, r. II (1902), str. 454.

24) *Pisząc to mamy na myśli okres największego upadku Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*,



Ryc. 10. Kilim, praca uczniów Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu

prowadzonej przez zgermanizowanego Czecha Neužila, pod patronatem Kovats'a, z którym polemizował ostro St. Witkiewicz. Kolejne losy szkoły, istniejącej — pod inną nazwą — do dnia dzisiejszego, stanowią ważną kartę (niestety zupełnie nieopracowaną) w historii polskiego rzemiosła artystycznego.

25) St. Witkiewicz: *Styl Zakopiański*, zeszyt I, str. 16, Lwów 1904.

26) Juliusz Starzyński: *O realizmie w polskiej krytyce artystycznej XIX wieku*. *Kwartalnik „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką“*, 1951 r., nr 6, str. 21—22.

27) „Należy zatrzeć dwoistość społecznego rozwoju i wprowadzić życie narodowe w jedno wspólne koryto. Pan i chłop, niechaj odtąd mieszkają w takim samym domu — pan odpowiednio do swych wyższych potrzeb i możliwości, we większym i lepiej wyposażonym domu — chłop — w mniejszym i prostszym, ale obaj w nym, chłop — w tym samym duchu, z tych samych pierwiastków rdzennych“.

Styl zakopiański „przez rozwinięcie owych rdzennych pierwiastków do wyższych potrzeb kulturalnych, nych umożliwić klasom wyższym z jednej strony powrót do rodzimości, z drugiej — zespolenie się organiczne z ludem w prawdziwie jednolitą całość narodu“.

W dalszym ciągu powyższego cytatu Pawlikowski tłumaczy dokładnie czym jest według niego owo organiczne zespolenie się narodu: jest to mianowicie — aby tak rzec — franciszkański, pokrewny biedacy — nie z Asyżu, którego „Fieretti“ przekładał na gwara góralską: obcość wszelkiej nienawiści klasowej, postępującej się demagogiczno-demokratycznym frazesem“.

28) cytowane za K. Molendzińskim: Uwagi z powodu wystawy Adama Chmielowskiego, kwartalnik „Nika”, r. 1939 zesz. 2, str. 155.

29) St. Witkiewicz, „Dziwny człowiek”, Lwów, str. 96.

30) Wykaz dzieł architektonicznych, wzniesionych w stylu zakopiańskim podaje T. Kornilowicz w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego”, r. 1915/1916, uzupełnia go J. G. Pawlikowski, op. cit. str. 17.

31) St. Witkiewicz: Styl zakopiański, zesz. I, str. 14.

32) Podobne stanowisko w tej sprawie zajmuje Władysław Matlakowski, widząc w sztuce ludowej „potencjalne” wartości, które należy przeszczepić i rozwijać:

„Okazy przechowywane przez tutejszych zbieraczy (tzn. w Zakopanem) same przez się mają, wzięte z punktu estetycznego, znaczenie pośrednie, choć ornamentyka ich jest bogata i charakterystyczna, choć sztuka rozwija się w wielu kierunkach... Znaczenie jej jest raczej potencjalne tj. spoczywa w motywach, zaczątkach, jakie łatwo rozwinąć w prawdziwie piękne i okazałe rzeczy; chodzi o przeszczepienie i rozwój tego, co jest już gotowe”. Wł. Matlakowski: Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, str. 7.

33) Jerzy Warchałowski: Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych, Kraków 1905, str. 40/41.

34) „W ostatnich dopiero paru latach nastąpiło pewne ochłodzenie entuzjazmu, razem z zakwestionowaniem teoretycznym w różnych pismach, nie tylko już prawa używania nazwy s t y l u, dla oznaczenia tego co się w Zakopanem tworzyło, ale nawet z poddaniem wątpliwości samego istnienia czegoś, co by miało pewną wartość, co by godnym było wzmianki. Kiedy jeszcze w dodatku, w katalogu wystawy Tow. Polska Sztuka Stosowana, nazwa Stylu Zakopiańskiego została usunięta i zastąpiona mianem „Usiłowań wspólnych”, redukującym od razu cały nasz dorobek do niedość nych i bezskutecznych usiłowań. publicyści pytali: A więc stylu zakopiańskiego nie ma? St. Witkiewicz: Styl zakopiański, zesz. I, str. 2.

35) J. Warchałowski, op. cit. str. 41.

36) Kazimierz Wyka: Legenda i prawda o Weselu, W-wa 1950, str. 49.

37) Juliusz Starzyński: Realizm krytyczny Aleksandra Giermskiego: „Przegląd Artystyczny” r. 1950 nr 1—2, str. 10.

38) „Znany i nader popularny obraz Teodora Axentowicza tp. „Oberek”, malowany w 1895 roku w Paryżu, a więc dokładnie w tym samym czasie, kiedy Giermski wystawił w Krakowie „Trumnę chłopską” — śmiało można uznać za typową dla środowiska „Młodej Polski” redakcję obrazu o tematyce ludowej. Jest to zarazem przykład tych właściwości malarstwa polskiego, którym Giermski się przeciwstawił. Axentowicz w obrazie swym upaja się czysto zewnętrzną dekoracyjnością, mającą być wyrazem chłopskiej „krzepy”.

„Nawet w stosunku do twórców, jak Chełmoński lub Wyczółkowski, można powiedzieć, że mimo cennych założeń realizmu zawartych w ich dziełach, zwłaszcza wcześniejszych — o ostatecznym wydzwieku ich sztuki zadecydowała utrata związku z rzeczywistością, a właściwie temu okresowi młodopolszczyzny „ba-jecznie kolorowe” widzenie chłopskiej rzeczywistości uznać należy za skrajnie idealistyczną fikcję”. J. Starzyński, op. cit. str. 10-11.

39) J. Starzyński, op. cit. str. 10.

40) „Secesja (pisze Witkiewicz) jak każdy prawie styl — na początku odznacza się skromnością zarysów i dyskretnym używaniem ornamentyki, a jednocześnie co jest jej rzeczą szczególną, linią płynną, pochodząca wprost od pewnych form roślinnych, której używa i jako motywu zdobniczego płaszczyzn i jako charakteru części konstrukcyjnych. Wpływie też ona w ten sposób na styl zakopiański, to jest doprowadzi do dyskretniejszego używania ornamentu i do pewnego zachwiania się, zmiękczenia prostych i ostrych linii do tychczasowej konstrukcji”. St. Witkiewicz: Styl Zakopiański, zesz. I, str. 12.

41) J. Warchałowski: Polska sztuka dekoracyjna, W-wa-Kraków 1928 r.

42) „W nawiązaniu do sztuki ludowej dużą rolę odgrywało tu Podhale. Formiści brali stamtąd niejednokrotnie zarówno pobożną tematykę, jak i kozikową stylizację. Warto sobie przypomnieć, że skłonności te nie były u nas tak bardzo niezwykłe. To samo robił w drzeworycie Skoczylas, w dekoracji — już wcześniej — „Polska Sztuka Stosowana”. Styl „podhalański” w budownictwie propagował jeszcze Witkiewicz senior, a Stwosż i gotyk były w łaskach od czasów Wyspiańskiego, Matejki — ba Norwida, który z daleka patronował tym wszystkim poczynaniom. Jak widzimy, „tradycjoburczy” formizm miał bardzo bezpośrednie i bardzo swojskie nawiązania lokalne”. Mieczysław Porębski: Dwa Programy. Kwartalnik „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką” r. 1950, zesz. 1, str. 58—59.

43) Prace w dziedzinie przemysłu artystycznego podjęto — jak wspomnieliśmy — w Muzeum Przemysłowym w Krakowie. Działalność tej instytucji scharakteryzować można pokrótce fragmentem z artykułu omawiającego jej cele i zadania w r. 1921: „Nie ma galezi przemysłu, gdzieby poczucie estetyczne nie znalazło dla siebie miejsca; nie możemy ślepo powracać do sposobów produkcji dawnej, lecz iść naprzód, przyjmować to co nam geniusz ludzki daje i szukać rozwiązań najlepszych, najbardziej celowych i najbardziej odpowiadających dzisiejszym naszym potrzebom”. (Eugeniusz Tor: Zadania Miejskiego Muzeum Przemysłowego, „Przemysł i Rzemiosło”, nr I, r. 1921, str. 10).

Kierunek współpracy artystów z przemysłem, który reprezentowało Muzeum Przemysłowe w Krakowie, posiadał swoich zwolenników już podczas Pierwszego Zjazdu Plastyków Polskich w Warszawie w marcu 1919 r. W jednym z wygłoszonych tam referatów czytamy: „Nie oswojony z maszyną artysta odnosi się do niej wrogo, a gardząc nią pozostawia własnemu losowi i tą drogą przyczynia się do tego, że jej energia niewłaściwie i często zbyt szerokie dziedziny ogarnia. Rękodzielnik zaś, któremu ta maszyna ułatwia pracę, pozostawiony sam sobie szybko się jej podporządkowuje i staje się jej niewolnikiem. Tymczasem maszyna w istocie swojej nie jest wcale wrogiem artysty ani rękodzielnika i chociaż pozornie przeciwstawia się rękodziełu, jest właściwie tylko rozwinięciem narzędzia i jak każde narzędzie może się stać źródłem nowej formy, dającej się artystycznie wyzyskać”. Karol Homolacs: miesieśnik „Rzeczy Piękne”, r. 1919, nr 2.

Pierwszym krokiem realizacji programu współdziałania plastyków z przemysłem były w dwudziestolecie międzywojennym prace nad urządzeniem w Łodzi w r. 1919 wystawy wzorów na tkaniny, projektowanych przez artystów. Prace tego typu natrafiają jednak stopniowo na coraz większe trudności. Przemysł krajowy, będący w rękach kapitalistów polskich i zagranicznych, bronił się gwałtownie przed współpracą z artystami, uważając ją za kosztowny i nieprzydatny eksperyment. W modzie były natomiast wszelkie wzory zagraniczne, nawet trzeciorzędnej wartości. Stan ten, ogólnie biorąc, trwał właściwie przez całe dwudziestolecie.

44) Józef Czajkowski, artykuł w pracy zbiorowej pt. „Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, cele i zadania”, W-wa, str. 18-19.

45) „Rzeczy Piękne”, r. 1919, nr 1.

46) „Rzeczy Piękne” r. 1919 nr 1.

47) Cytowane wg K. Homolacs’a: „Modernizm w sztuce i rzemiośle artystycznym w związku z wystawą prąską”, Kraków 1925.

48) tamże,

49) tamże,

50) Zofia Czasznicka: Tkaniny „Ładu”, mies. „Plastyka”, r. V, nr 8-9, W-wa 1938 r. str. 226.

51) Cytowane wg „Rzeczy Pięknych”, r. V nr 1. Kraków 1925, str. 24.

52) M. Leykam: Mówi się ostatnio, „Plastyka”, r. II, nr 2, W-wa 1936 str. 228.

53) W. Szeiberówna: Rozważania o popieraniu sztuki ludowej i ludowego przemysłu artystycznego, „Sztuki Piękne”, r. 1929, str. 469.

54) Helena Schramówna: Ochrona Sztuki Ludowej, Warszawa 1939 r.

SPOŁECZNE PODŁOŻE MOTYWÓW JANOSIKOWYCH W SZTUCE LUDOWEJ

MÜLLER WŁADYSŁAW

Mało jest przykładów, gdzie klasowy charakter nauki uwidaczniałby się tak jaskrawo jak w historii zbójnictwa. Nieporęcznie, wręcz nieprzyzwoicie byłoby przedwojnemu etnografowi czy historykowi analizować ruch zbójniczy jako zjawisko społeczne, wyrosłe na gruncie walki klasowej, wypływające z ówczesnych stosunków ekonomicznych i prawnych. Zbójnik to przecież „rycerz pustyni górskiej“ nie tylko dla poetów i powieściopisarzy, ale i naukowców. Dla Kantora zbójnik to „postać farysa pustyni skalistej Tatr, borów lesistych, postać junaka, żądłego przygód, rzucającego się w wir niebezpieczeństw z całą zapamiętałością, odwagą, śmiałością, chęcią osiągnięcia u spokojnego otoczenia sławy, „hyru od wsi do wsi“ o sobie samym“¹⁾.

Klein, zarządca kuźnic zakopiańskich w latach 1805 — 1809 nie poetyzuje w opisie pt. „Polscy Górale Tatrzańscy“²⁾, lecz uważa zbójnictwo za wynik dziedzicznego obciążenia Górali skłonnościami do kradzieży i rozboju. Rafacz tłumaczy zbójnictwo tym, że brak służby wojskowej nie pozwalał Góralom na wyładowanie energii, której ujście znajdowali w „chodzeniu poza buki“³⁾. Tymczasem zarówno źródła historyczne jak i tradycyjna literatura ludowa dostarczają niezbitych dowodów ekonomicznego, klasowego podłoża tego ruchu. Pieśni i opowieści podają nam jaki był stosunek zbójników do szlachty i bogaczy, ich zwyczaje, stosunek do środowiska. z którego pochodzili, stosunek do religii i wreszcie uczucia z jakimi ludność chłopska odnosiła się do „dobrych chłopców“. Bliższe zapoznanie się z tymi materiałami wprowadza nas w atmosferę przyjazną dla zbójników. Daje się zauważyć, że pieśń ludowa odgranicza zbójników od pospolitych złodziei, zbójów i łotrzyków.

Analiza nielicznych ocalałych dawnych akt pozwala na wyodrębnienie wśród ruchów chłopskich jakby dwóch kierunków. Jednym są świadome czysto klasowe powstania i bunt chłopskie, drugim indywidualne zbiegostwo i zbójnictwo. Jeżeli mówimy o Podhalu i Beskidach to przykładem pierwszego będzie powstanie Górali starostwa nowotorskiego w 1630 r., bunt Kostki Napierskiego w 1651 r., i bitwa pod Nowym Targiem w 1670 r., drugim zaś zbójnictwo pod dowództwem sławnych hetmanów jak Janosik, Proćpak, Portasz, Ondraszek, Klim-

czak, Juraszek i wielu innych. W szeregach zbójników trafiają się czasem także elementy zbrodnicze, zaciemniające klasowy charakter tego ruchu.

Wzrost pojemności rynku wewnętrznego i pokój toruński z 1466 r., który otworzył Polsce drogę na morze i stworzył dogodne warunki dla rozkwitu handlu zbożem spowodował, że szlachta zaczęła zajmować się rolnictwem i przechodzić na gospodarkę folwarczną jako bardziej opłacalną, przy równoczesnym ustaleniu dla włościan bezpłatnej pracy na pańskiej ziemi. Zaczyna się ponury okres coraz okrutniejszego wyzysku chłopów. Z dwóch do trzech dni w tygodniu dochodzi pańszczyzna w XVIII wieku do dni sześciu nie licząc różnych danin w naturze i przymusu propinacyjnego. Wyzyskowi towarzyszy okrucieństwo i bezwzględność ustaw prawnych i przyjętych zwyczajów. Wyzysk chłopów sankcjonuje kościół nie tylko przez własne postępowanie w dobrach kościelnych, ale piętnuje opornych chłopów, nakazywanie poszanowania dla panów i przez stwarzanie odpowiedniej podbudowy ideologicznej, uzasadniającej prawo szlachty do ucisku poddanych⁴⁾. Chłop przygnieciony nadmiarem nieszczęść, ciemny, zabobonny, przymusowo rozpijany ratuje się zbiegostwem i rozpaczliwymi buntami. Uciekał element odważniejszy, przedsiębiorczy i energiczniejszy. Okolice górskie, trudno dostępne i pokryte odwiecznymi puszciami, bezludne kresy wschodnie dają schronienie zbiegom.

Wzmianki o zbójnictwie na Podhalu sięgają XIII wieku. Wiadomości te jednak nie określają charakteru tego ruchu. Ochmański w swym „Zbójnictwie góralskim“ przypuszcza, że mogą to być bandy Tatarów względnie, tzw. „Raubritterów“⁵⁾. Dopiero w wieku XVI mamy już wyraźne dane historyczne o istnieniu zbójnictwa góralskiego.

W wieku XVI i XVII szereg starostw królewskich na Podhalu usiłuje wprowadzić zmiany podające Górali podobnej niewoli jakiej podlegali chłopci na nizinach. Toczy się zażarta walka z początku jedynie na płaszczyźnie prawnej. Szczególnie okrutnym był starosta Komorowski, który nieludzkim wyzyskiem zmuszał chłopów do ucieczki w szeregi zbójnicze i którego też słusznie nazwano ojcem zbójnictwa



Ryc. 1. Drzeworyt podhalański o treści janosikowej. Kopia wykonana przez art. Jana Hryńkowskiego. Fot. Roman Reinfuss

podhalańskiego. Gdy nie pomogły liczne procesy i skargi wybuchło przeciw Komorowskiemu jawne powstanie.

Druga połowa wieku XVII i wiek XVIII to czasy największego rozkwitu zbójnictwa. Widzimy więc, że okres najsilniejszego ucisku chłopów to równocześnie złoty wiek zbójnictwa. Warto przypomnieć fakt poruszony przez Stanisława Szczotkę, że zbójnictwo upadło jako ruch masowy z chwilą uwłaszczenia chłopów w Małopolsce w 1848 r.⁶⁾ Masowość tego ruchu i mit wytworzony przez lud wokół bohaterów zbójnictwa daje świadectwo społecznego charakteru tego zjawiska.

Nie tylko sztuka ludowa sławi zbójników. O przychylnym traktowaniu zbójników świadczy zachowanie się ludności ochraniającej ukrywających się „dobrych chłopców“, świadczą o tym akta procesów sądowych, notatki pamiętnikarskie i przekazy tradycji Kleina, Zejsznera i innych.

Pieśń ludowa niejednokrotnie podkreśla wrogi stosunek zbójników do panów i pańszczyzny:

„Nie boję się pana, ani jegomości,
Wzembrę siekierczkę, porąbię mu kości.”
„Chłopiec ci ja chłopiec, na pańskie nie pójdę,
Na pańskie nie pójdę ani nie pojadę.”

„Kiedy ja skoczę z buczka na pniaka,
Nie z jednego pana urobię żebraka.”
„Pójdziemy, pójdziemy na pana jednego,
Będziemy się dzielić turaczkiemi jego“ . . .⁷⁾

„Polana, polana bogatego pana
Polanę skosili, pana powiesili.”

„Panowie, panowie będziecie panami
Ale nie będziecie przewodzić nad nami“ . . .

„Janicku sybki, nie bój sa bitki,
Obróć się w koło, dej panu w coło.“ . . .⁹⁾

Pieśń towarzyszy zbójnikowi w jego wyprawach, wyraża troskę o jego losy, stara się pocieszyć w nieszczęściu:

„Uciekaj Janicku hore dolinami,
Bo cie jedzie łapać rychtar ze synami.”

„Idą ci owiecki, idą dołem, percią wałą,
Uciekaj Janicku, bo cie łapać mają.“¹⁰⁾

„W potocku za laskiem siwe konie pojom,
Nie chodź hań Janicku, bo cie tam zabijom,”

„Jaworze, jaworze szerokiego liścia,
Dejże Panie Boże zbójnikowi szczęścia.“ . . .¹¹⁾

Śmierci zbójnika towarzyszy powszechny żal

„Juhasi, juhasi skoda wasej krasy,
Kiej was bedom wiesać za te corne włosy.”
„Jęcom góry, jęcom, kie Janicka męcom,
Jesce bardziej bedom, kie wisać bedom“ . . .

Zejszner, Radzikowski, Kantor i Brzega, omawiając zebrane materiały podkreślają, że w opinii Górala zbójnictwo było czynnością sprawiedliwą „równającą świat“. Tomek Gadeja Janicki, winny, którego opowiadania zanotował Wojciech Brzega¹³⁾ rozróżnia pieniądze sprawiedliwe i niesprawiedliwe. Niesprawiedliwe to zdobyte na sierotach czy biednych. Sprawiedliwe to znalezione skarby lub zabrane bogatym. „W takim

miejsu kiedy przystrzóg a urwał krapkę, to byś grzechu nie miał, bo jegobyś na dziady sprawił — aniby nie poznoł — a sambyś się sprościeł.“

Zejszner, Radzikowski i inni na podstawie zapisanych przekazów tradycji, opowiadań i anegdot stwierdzają również, że zbójnicy unikali rczlewu krwi. Zbójnik urasta w opinii ludu na bohatera, obrońcę uciśnionych, łączącego w sobie wszystkie zalety i cnoty, niezwykle siły i odwagi, a nade wszystko zręczności i urody. Nawet cesarska Tereska oczarowana Janosikiem „tańczyła z nim przez trzy dni pod Budzym“¹⁴⁾. Nie tylko ludzie darzą zbójników miłością. W pojęciu Górala i Bóg opiekuje się zbójnikami:

„Powiadali mi, że Janiczka zabili,
Zabili buszka w lesie, Janiczka Pan Bóg
niesie“ . . .¹⁵⁾

„Nie wstyďte się ludzie, macie zbója w rodzie,
Zbójnik pudzie w niebo na samiutkim przodzie.“

„Zbójniczek już skonał to go pogrzebiecie,
Bo jego załujom na calutkim świecie.“ . . .¹⁶⁾

Ludność górska odnosiła się przychylnie do zbójników, udzielając im schronienia, donosząc żywność do kryjówek, a niejedno serce dziewczęce płonęło miłością do „hornych chłopców“¹⁷⁾.

Poruszano czasem sprawę okrucieństwa zbójników, którzy torturami wymuszali zeznania o miejscu ukrycia pieniędzy. Fakty te podają zarówno akta sądowe, jak i notatki pamiętnikarskie¹⁸⁾. Rozpatrując tę sprawę nie zapominamy jednak, że to okres ogólnie panującej ciemnoty i barbarzyństwa, w którym tortury były przyjętym zwyczajem, uznawanym przez kościół i nakazanym przez prawo.

Stosowanie tortur przez zbójników nie może świadczyć o ich zbrodniczych instynktach, a jest konsekwencją, wypływającą z samej czynności rabunku tym bardziej, że ofiary niejednokrotnie wykazywały niezwykle opór w zeznaniach o miejscu ukrycia pieniędzy¹⁹⁾.

Spośród zbójników, których nazwiska przekazała nam do dziś tradycja ludowa, niewątpliwie największej sławy doczekał się Jerzy Janosik z Tarchowej wsi położonej na Słowacji. Właściwie nie bardzo wiadomo dlaczego to on stał się symboliczną postacią górskiego zbójnictwa. Urodzony w r. 1688 przystąpił do zbójniczej bandy w r. 1711, po niespełna dwóch latach uwięziony i skazany na śmierć²⁰⁾ nie działał w czasie swego krótkiego zbójowania nic takiego, co uzasadniałoby powiedzenie, że „Janosika imię nigdy nie zaginie“. Mimo że stopa Ja-

nosika nigdy prawdopodobnie po polskiej stronie Karpat nie stąpała wszystkie tęsknoty, nieziszczone nadzieje i pragnienia walczącego o wolność górskiego ludu ucieleśniła pieśń i legenda w postaci Janosika. Knut polskiego i węgierskiego pana łączy uciemienionych, bez względu na narodowość zarówno dla Polaków i Słowaków staje się Janosik wspólnym bohaterem, bo wspólną jest sprawa o którą walczą.

Janosik dla Słowaków stał się bohaterem narodowym, w którego działalności dopatrywano się walki wyzwolenczej, u nas zasłynął jako niezwyciężony harnaś nad harnasie, który „bogaty brał a bidnym dawał“²¹⁾.

Postać Janosika opiewana w licznych pieśniach występuje również w sztuce plastycznej, należą tu obrazy na szkłe oraz bez porównania od nich rzadsze drzeworyty (ryc. 1). Obrazy na szkłe, przedstawiające sceny z życia Janosika, zwłaszcza po drugiej stronie Tatr, były niesłychanie popularne. Występowały tam całe serie tego rodzaju obrazów, produkowane częściowo przez artystów ludowych częściowo zaś w sposób przemysłowy w warsztatach tworzących się koło hut szklanych. (Stecki wspomina o istnieniu takiej fabryczki obrazów na szkłe, istniejącej jeszcze w I poł. ub. stulecia w dawnym komitacie Gömör na południowej Słowacji²²⁾).

Jak wielkim zbytem cieszyć musiały się obrazy o tematach jancsikowych świadczy fakt, że tematy te zostają podjęte również przez pracownice litograficzne, które w XIX w. produkowały obrazy dla terenów słowackich. Obrazy na szkłe o motywach jancsikowych, występujące w Polsce na Podhalu i Orawie są w znacz-



Ryc. 2. Fragment malowidła na skrzyni, przedstawiający Zbójnika. Skrzynia ze zbiorów Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.

nej części importami zakarpackimi, prócz tego jednakowoż, jak wykazały badania Józefa Grabowskiego, istnieje oddzielna grupa, która powstała u nas w kręgu śląsko-podhalańskich obrazów na szkle malowanych.

Najczęstszym tematem obrazów janosikowych jest przyjmowanie nowego kandydata do grona zbójników, jest to jak gdyby ilustracja do piosenki:

„Po za buczi poza pniak

Kto wyskoczy budzie chlap.“ 24)

Według tradycji przed przyjęciem do bandy kandydat na „dobrego chłopca“ musiał wykazać się odpowiednią sprawnością. Na obrazie przedstawiony bywa zbójnik, który w czasie takiej próby wyskakuje wysoko ponad ogniskiem lub kotlikiem z dukatami strzelając równocześnie do celu z pistoletu, podczas gdy pozostali zbójnicy wraz z Janosikiem, przyglądają się próbie (ryc. 1. 2).

Identyczny moment wyobrażony jest na jedynym znanym nam w tej chwili drzeworycie ludowym (ryc. 1). Jest on dla nas tym bardziej interesujący, że jak świadczy podpis, podający nazwiska zbójników, musiał z całą pewnością powstać po polskiej stronie Karpat. Oryginał tego drzeworytu dziś już niestety nie istnieje, gdyż znajdując się w zbiorach prywatnych uległ spaleni w czasie powstania warszawskiego. Załączona ilustracja przedstawia doskonałą kopię wykonaną w r. 1928 przez znanego malarza i grafika krakowskiego Jana Hryńkowskiego.

Wyjątkowo zdarzało się czasem, że motywy zbójnickie zapożyczone z obrazów na szkle malowane były np. na sprzętach. Przykładem jest malowana skrzynia z r. 1846, przechowywana w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, na której obok ornamentu z kwiatami i ptaszkami widnieje na środku ściany licowej zatarta już nieco postać zbójnika, strzelającego z pistoletu (ryc. 2).

Do wyjątków należą motywy zbójnickie w rzeźbie. W wyżej wspomnianym muzeum w Zakopanem znajduje się jeden tylko okaz tego rodzaju. Jest to niewielka rzeźba, przedstawiająca siedzącego zbójnika uzbrojonego w strzelbę. Rzeźba ta zakupiona na Orawie ma jednakowoż pochodzić z Podhala.

Mimo, że zbójnictwo jako ruch o charakterze społecznym skończyło swój żywot wraz z likwidacją ustroju feudalnego przed przeszło stu laty tematy janosikowe trwają nadal w literaturze i plastyce ludowej.

W okresie międzywojennym wracał do janosikowych motywów anonimowy malarz ludowy z Orawy, dziś sceny z życia zbójników maluje chętnie w swych obrazach na szkle zakopiańska



Ryc. 3. „Zbójnik“ — płaskorzeźba w drzewie wykonana przez Jana Janasa z Dębna pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss.

artystka ludowa Helena Roj-Kozłowska. Na pokonkursowej wystawie sztuki podhalańskiej urządzanej w kwietniu br. w Zakopanem na ogólną liczbę 59 współczesnych obrazów na szkle malowanych było aż 14 o tematyce zbójnickiej. Świadczy to o wyjątkowej trwałości zbójnickich mitów wśród ludności góralskiej.

Ostatnio postać zbójnickiego harnasia przedstawił w płaskorzeźbie Jan Janas z Dębna (ryc. 3).

Nie tylko jednak ludowi artyści czerpali tematy dla swej twórczości z podań o Janosiku sięgali po nie chętnie powieściopisarze, poeci, kompozytorzy i filmowcy.

Rzecz jednak dziwna. Daremnie szukalibyśmy w tej sztuce ludowego Janosika, Janosika zbójnika, który walczył z panami, równał świat. Znajdziemy go jak na obrazie Kietlicz-Rayskiego wymuskanego, romantycznego rycerza oderwanego od rzeczywistości. Podczas, gdy żywego Janosika rozbajali węgierscy hajducy, to klasowy artysta rozbroił go w świecie sztuki. Tak pasowany na farysa mógł Janosik spokojnie pędzić artystyczny żywot nie budząc, już w nikim niepożądanych „niebezpiecznych“ myśli.

L I T E R A T U R A

1. Kantor Józef. Pieśń i muzyka ludowa Orawy. Podhala i Spisza — Pamiętnik Tow. Tatr. XXXVII. 1919—1920 r., str. 193.
2. Klein Franciszek. — Krótki opis Tatr. Lud. Tom III, str. 241.
3. Rafacz Józef. — Z dziejów zbójców podtatrzańskich. Lud. Tom. XX, str. 304.
4. Baranowski B. Lewandowski W., Piątkowski G. — Upadek kultury w Polsce w dobie reakcji katolickiej. Warszawa. 1950 r., str. 221.
5. Ochmański Władysław. — Zbójnictwo góralskie. Warszawa 1950 r., str. 18—20.
6. tenże. — Zbójnictwo góralskie. Przedmowa.
7. Zejszner Ludwik. — Pieśni ludu Podhalan. Warszawa. 1845 r., str. 53, 147, 154.
8. Stopka Andrzej. — Materiały do etnografii Podhala, Mat. Antr.-Arch. i Etnogr. Tom III. Kraków 1898 r. st. 91, 98, wiersz 451, 331.
Materiały do etnografii Podhala, str. 91, 98, wiersz 451, 331.
9. Kantor Józef. — j. w. Pam. Tow. Tatr. XXXVII. str. 201.
10. Zejszner Ludwik. — Pieśni ludu Podhalan. str. 150, 153, 155, 159.
11. Stopka Andrzej. — j. w. — M. A.-A. Tom III, str. 97, wiersz 434, 455.
12. Kantor Józef. — j. w. — Pam. Tow. Tatr. XXXVII, str. 192, 194.
13. Brzega Wojciech. — Materiały do poznania Górali tatrzańskich. Lud. Tom. XVI, str. 299 i 302.
14. Kantor Józef. — j. w. — Pam. Tow. Tatr. XXXVII, str. 194.
15. Zejszner Ludwik. — Pieśni ludu Podhalan, str. 152.
16. Stopka Andrzej. — j. w. — M. A.-A. Tom III, str. 103, wiersz 541, 542.
17. Wojciech Brzega. — Mat. do pozn. Górali tatr. Lud. Tom XVI, str. 191.
18. Ochmański Władysław. — Zbójnictwo góralskie, str. 115—120.
19. Klein Franciszek. — Polscy Górale tatr. Lud. Tom III, str. 248.
20. Krzyżanowski Józef. — Proces Janosika.
21. Stopka Andrzej. — j. w. — M. A.-A. Tom III, str. 144.
22. Stecki Konstanty. — Ludowe obrazy na szkłe. Rocznik Podhalański. Nr 1. Kraków 1914—1921, str. 207.
23. Józef Grabowski. — Obrazy zbójnickie na szkłe. Polska Sztuka Ludowa, rocz. I, str. 43.
24. Zejszner Ludwik. — Pieśni ludu Podhalan, str. 130, wiersz 11.

SKRZYNIE KURPIOWSKIE Z POW. OSTROŁĘCKIEGO

ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

W archiwum Zakładu Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego P.I.S. znajduje się teka, zawierająca dwadzieścia kilka barwnych plansz, przedstawiających skrzynie ludowe z pow. ostrołęckiego. Materiał zebrany został przez Ob. Marię Dąbską, która z ramienia Instytutu badała tamtejszy teren. Wspomniany zbiór skrzyń stanowi pewną serię, nadającą się do opracowania i pozwalającą zwrócić uwagę na ten dział zdobnictwa ludowego na Kurpiach. Dotychczas mamy niewiele stosunkowo wzmianek, odnoszących się do meblarstwa północno-wschodniej Polski, tak, że nawet najmniejsza informacja z tej dziedziny, staje się dla nas ważnym przyczynkiem.

Materiał zebrany został w dziewięciu wsiach, a mianowicie: w Cieńku, Kadzidle, Krzysiakach, Łysem, Niedźwiedziu, Wejdzie, Wydmusach, Wykrocie i Zalasiu. Z niektórych wsi mamy po jednej skrzyni, z innych po kilka.

Skrzynie wykonane z miękkiego drzewa, wiązane na „cynki“, posiadają kształt leżącego prostopadłościanu o wymiarach, wahających się w następujących granicach: długość od 90—130 cm, wysokość: 42—64 cm, szerokość: 40—62 cm. Najczęstsze są jednak skrzynie, w których ścian licowa długa jest około 95 cm, a wysoka na 46 cm.

Skrzynie z pow. ostrołęckiego nakryte są płaskim wiekiem z niezbyt wysuniętym gzymsem (od 2—5 cm), grubości około 5 cm. Tak gzymсы górne jak i dolne są na ogół słabo profilowane (tabl. I, 1—15).

Pudła skrzyń spoczywają na podnóżkach, które są w 75% dwudzielne, a tylko w 25% pojedyncze, przy czym tak jedno jak i drugie mają wewnętrzne krawędzie ozdobnie wycinane (tabl. I, 1—14). Podnóżki dwudzielne poza jednym wyjątkiem (tabl. I, 10) są pozbawione kół, podczas gdy przy podnóżkach pojedynczych kółka zdarzają się częściej (tabl. I, 11, 14, 15). Szuflady w podnóżkach skrzyń występują zupełnie sporadycznie (tabl. I, 15). Wysokość podnóżków waha się w granicach od 10—22 cm.

Pionowe krawędzie skrzyń są prawie zawsze proste i gładkie. Wyjątek od tej zasady stanowią jedynie trzy skrzynie, jedna z nich, pochodząca ze wsi Wydmusy, posiada na ścianie licowej wzdłuż boków przybite toczony półkolu-

mienki (tabl. I, 10, ryc. 1), druga z Niedźwiedzia ma u góry tuż przy wieku charakterystyczne ścięcie (tabl. I, 13, ryc. 2). Ze względu na swą budowę na szczególną uwagę zasługuje skrzynia trzecia, oznaczona numerem 12 na tablicy I. Posiada ona wzdłuż pionowych krawędzi przymocowane dwie grube profilowane deski, które górą sięgają wieka, dołem zaś tworzą nogi skrzyni. Deski te szerokości około 10 cm składają się z dwóch części prawie jednakowo wysokich, oddzielonych od siebie profilowanym gzymsem. Górna część, grubości mniej więcej dwóch centymetrów, jest zupełnie płaska, jedynie tylko w niewielkiej odległości od krawędzi bocznych ma z każdej strony po jednym żłobieniu. Dolna część dwa razy grubsza od górnej posiada ozdobne profilowanie. Skrzynia ta została znaleziona w zakrystii kościoła w Zalasiu, co tłumaczyłoby może jej wyjątkową budowę.

Z innych ozdób plastycznych występujących na badanych skrzyniach kurpiowskich należy jeszcze wspomnieć o profilowanych listwach, tworzących ramki, wyznaczające pola zdobnicze (ryc. 1). W jednej ze skrzyń, pochodzącej ze wsi Niedźwiedź, spotykamy się z ciekawym zjawiskiem, rzadkim na ogół w skrzyniach ludowych. Otóż profilowane listwy, będące obramieniem pól zdobniczych są jeszcze dodatkowo od wewnątrz ozdobnie wycięte, przez co powstaje rodzaj kartusza, wyodrębnionego ponadto przez szafirowe tło, kontrastujące z brązową powierzchnią reszty skrzyni i listew (ryc. 2).

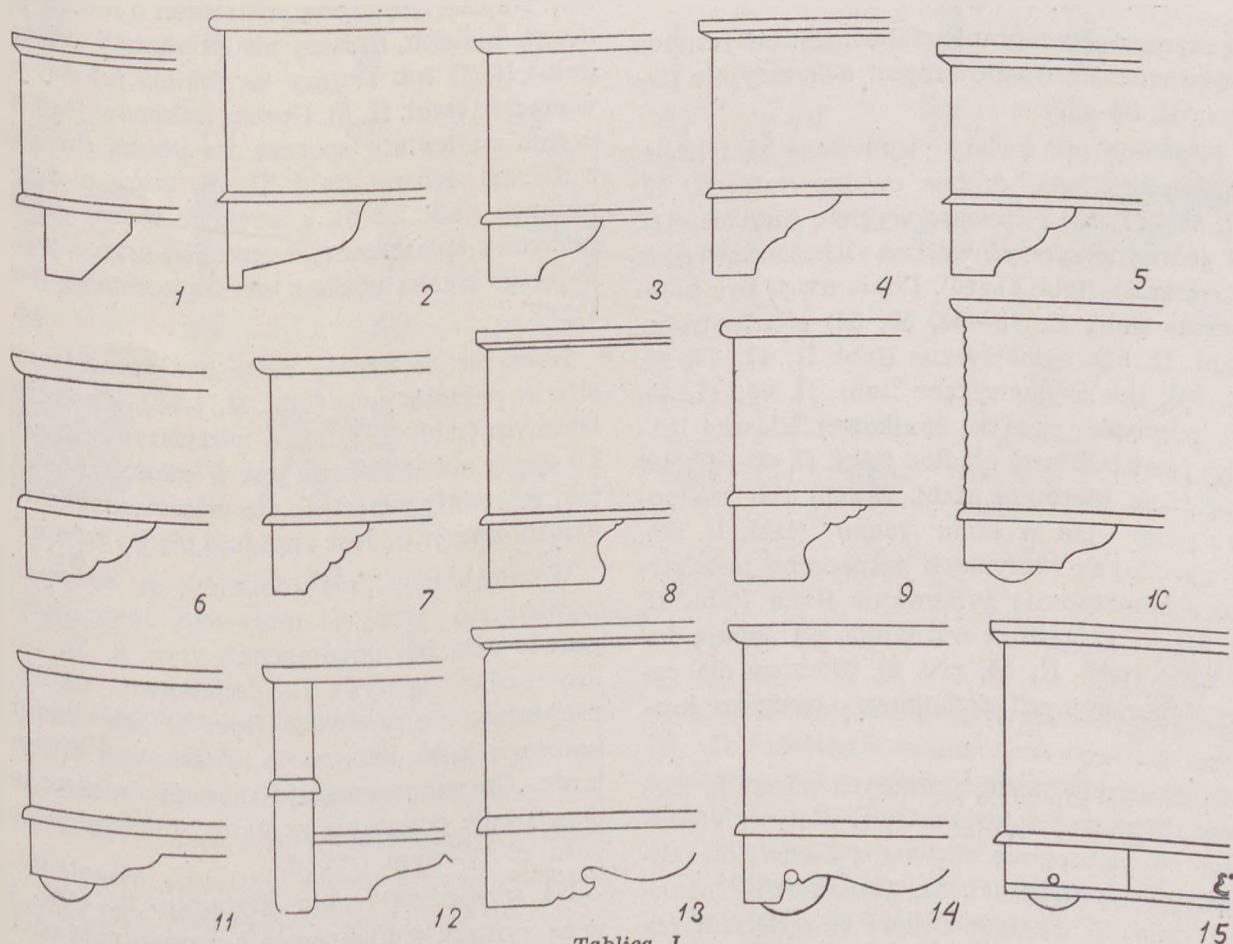
Ściany licowe skrzyń bądź w ogóle nie mają wydzielonego pola zdobniczego (ryc. 5, 6), bądź posiadają jedno (ryc. 4), dwa (ryc. 3, 7), trzy (ryc. 2), a nawet wyjątkowo i pięć. Pola te mogą być wyznaczone w różny sposób, a mianowicie: odmiennym kolorem tła (ryc. 3, 4) różnym od tła ogólnego, przy pomocy malowanej ramki czy profilowanych listew (ryc. 1), względnie przez połączenie dwóch elementów, a więc kolorowego tła i ramki malowanej (ryc. 7) lub listew (ryc. 2). Powstałe tak pola zdobnicze możemy podzielić na kwadratowe i prostokątne. Pola prostokątne występują na skrzyniach jednopolowych w pozycji leżącej, umieszczone są w samym środku skrzyni i zajmują $\frac{1}{2}$ powierzchni ścian licowej (ryc. 4). Pola wyłącznie prostokątne spotyka się w skrzyniach dwu-, trójpolewych i pięciopolowych (tabl. barwna 2, ryc. 1), roz-

mieszczono symetrycznie względem środka skrzyni. W skrzyni pięciopolewej występują prostokąty w dwóch wymiarach, wąskie, smukłe, znajdują się w środku i po bokach, a szersze między nimi. Kwadratowe pola są zwykle w skrzyniach o dwóch polach zdobniczych (ryc. 3). Pola prostokątne i kwadratowe łącznie zdarzają się w skrzyniach trójpolewych, gdzie wąskie pole w postaci stojącego prostokąta znajduje się w środku między dwoma polami kwadratowymi (ryc. 2). Wszystkie pola tak kwadratowe jak i prostokątne są duże i wypełniają sobą prawie całą powierzchnię ściany licowej. Wydzielone pola mają czasem naroża ścięte bądź prosto bądź łukowato (ryc. 3).

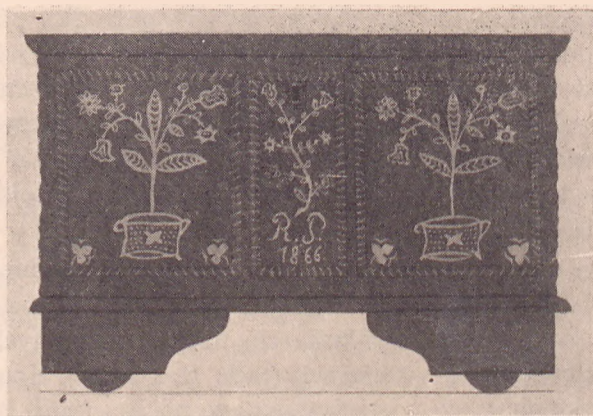
W ornamentyce omawianych skrzyń z pow. ostrołęckiego spotyka się motywy abstrakcyjne i roślinne. Motywy abstrakcyjne na ogół rzadsze występują w postaci trudnych do opisanie kompozycji złożonych przeważnie z nieregularnych linii krzywych. Przykładem takiej dekoracji są dwie skrzynie z wsi Niedźwiedz, powstałe około 1910 r., wykonane przez stolarza Michała Chorążewicza. Na wyodrębnionym szafirowym tle rozrzucał on nieregularnie zdobiony, w kolorach białym i czerwonym, esowato lub łukowato powyginane. Jedna z nich repro-

dukowana na ryc. 2, posiada w pośrodku pół zdobniczych czerwone motywy, będące jak gdyby dalekim echem dekoracyjnie traktowanych monogramów. Do motywów tych zaliczyć należy wzór w postaci jak gdyby litery „X”, występującej na skrzyni ze wsi Wykrot (tabl. III, 13, ryc. 3).

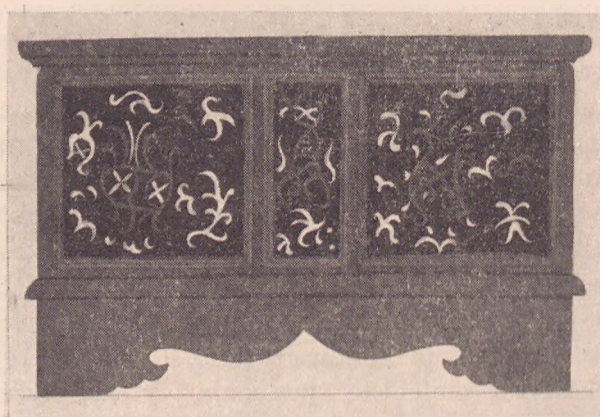
Najczęstszymi ozdobami skrzyń są jednak motywy roślinne. Spośród kwiatów częstotliwością występowania wyróżnia się tulipan w różnych odmianach i rozmiarach (tabl. II, 23—35). Spotyka się go w postaci stulonego pączka (tabl. II, 33), czasem nieco rozchylonego (tabl. II, 34), względnie rozwiniętego kwiatu (tabl. II, 23, 28 do 31), z zaznaczonymi nawet pręcikami (tabl. II, 30, 31). Niekiedy kwiat tulipanu ujęty jest bardziej schematycznie (tabl. II, 24—27). Obok tulipanowatych form częste są też kwiaty wielopłatkowe (tabl. II, 7—18, 22), oraz kwiaty promieniste (tabl. II, 19—21). Kwiaty wielopłatkowce posiadają silnie zaznaczony środek, wokół którego rozmieszczone są listki w postaci kropek (tabl. II, 10—12, 14, 18), łuków (tabl. II, 8, 13) itp. Całość może być od zewnątrz obwiedziona cienkim konturem (tabl. II, 8, 10—14). Kwiaty promieniste posiadają cztery, sześć i dziesięć listków (tabl. II, 19—21). Osobną gru-



Tablica I.



Ryc. 1. Wieś Wydmusy k/Myszyńca pow. Ostrołęka.



Ryc. 2. Wieś Niedźwiedź k/Myszyńca pow. Ostrołęka.

pę stanowią kwiaty o kształtach fantastycznych z kielichami potraktowanymi dekoracyjnie (tablica II, 36—39).

Podobnie jak kwiaty ujmowane są i liście. Przeważają listki drobne owalne (tabl. II, 42, 43, 45—47, 52) i esowato wygięte (tabl. II, 41). W jednej ze skrzyń imitują liście niewielkie ślimacznice (tabl. II, 44). Liście mogą być pojedyncze (tabl. II, 40—51, 53, 54) albo potrójne (tabl. II, 52), symetryczne (tabl. II, 42, 43, 48, 49, 54), lub asymetryczne (tabl. II, 40, 41, 45, 50), względem swej osi środkowej. Błazka listków posiada brzegi gładkie (tabl. II, 40—47, 49) względnie nierówne (tabl. II, 48) lub też postrzępione jak w liściu maku (tabl. II, 50). W niektórych skrzyniach zaznaczone jest bardzo schematycznie żyłkowanie liścia (tabl. II, 49, 51). W skrzyni ze wsi Wejdo występują duże liście (tabl. II, 54, ryc. 6), otoczone dla celów dekoracyjnych dodatkowo szeregiem kropek.

Z elementów wyżej opisanych powstają motywy ośrodkowe i jednoosiowe. Motywy ośrodkowe są przeważnie złożone z elementów abstrakcyjnych (tabl. III, 11, 12), rzadziej roślinnych (tabl. III, 9). Jednoosiowe są wyłącznie ro-

ślinne (tabl. III, 1—8, 10), przy czym mogą one być symetryczne i asymetryczne. Motywy ośrodkowe posiadają zazwyczaj w centrum kółko (tabl. III, 11, 12), czasem ośmiopromienną gwiazdę (tabl. III, 9) lub wielopłatkowy kwiatek (ryc. 4). Ze środka rozchodzą się na zewnątrz promieniście łodygi proste, czasem rozgałęzione czy faliste (ryc. 4), zakończone jakimś kwiatem (tabl. III, 11). W jednej skrzyni ze wsi Wykrot wybiega od środka szereg drobnych kwiatuszków, jakby nanizanych na niewidoczną nitkę (tabl. III, 9). Inną odmianę wśród motywów ośrodkowych stanowi kwiat ze skrzyni z Wydmusów, posiadający cztery, dość duże płatki ułożone na krzyż naokoło środkowego kółka (ryc. 7).

Jednoosiowe motywy symetryczne przybierają postać kwiatonów (tabl. III, 5, 7), czy też rozczłonkowanej gałązki z kwiatami na każdej odnodze (tabl. III, 8) albo pojedynczego kwiatu na dość długiej łodyżce (tabl. III, 1—3), względnie ułożonych symetrycznie luźno rzuconych tulipanów (tabl. III, 4). Motyw asymetryczny wystąpił wyjątkowo na skrzyni trójpolewej, pochodzącej ze wsi Wydmusy (ryc. 1).

Na osobną uwagę zasługują naczynia (tabl. II, 1—6), w których umieszczone są bukiety kwiatów. Najczęstszą formą jest flakon o mocno wydętym brzuscu, czasem nie zamknięty od dołu (tabl. II, 1) lub stojący na jakiejś falistej powierzchni (tabl. II, 2). Oprócz flakonów jako naczynia na kwiaty spotyka się płaską doniczkę z dwoma uchami (tabl. II, 4), czarę o dwóch nóżkach (tabl. II, 5), a wreszcie rodzaj dużego kielicha o spłaszczonej a szerokiej czarce, posiadającego cienką nóżkę z szerszą podstawą (tabl. II, 6).

Naczynie na kwiaty może być potraktowane albo w perspektywie (tabl. II, 1—4), albo rzucie bocznym (tabl. II, 5, 6). W pierwszym przypadku górny otwór flakonu jest w całości widoczny, tak, że kwiaty właściwie nie umieszczone są wewnątrz naczynia, lecz znajdują się po za nim.

Wyodrębnione pola zdobnicze są zazwyczaj wypełnione jednym motywem, zajmującym prawie całą ich powierzchnię (ryc. 2, 3). Bardzo rzadko spotyka się dodatkowe zdobiny, znajdujące się w dwóch (ryc. 1) lub czterech narożach (tabl. barwna 2), skierowane dośrodkowo. Czasem występuje również data (prawdopodobnie powstania skrzyni), umieszczona na polu zdobniczym (ryc. 1).

Na szczególną uwagę zasługuje tu fakt, że w skrzyniach jednopolewych zwykle pole zdob-

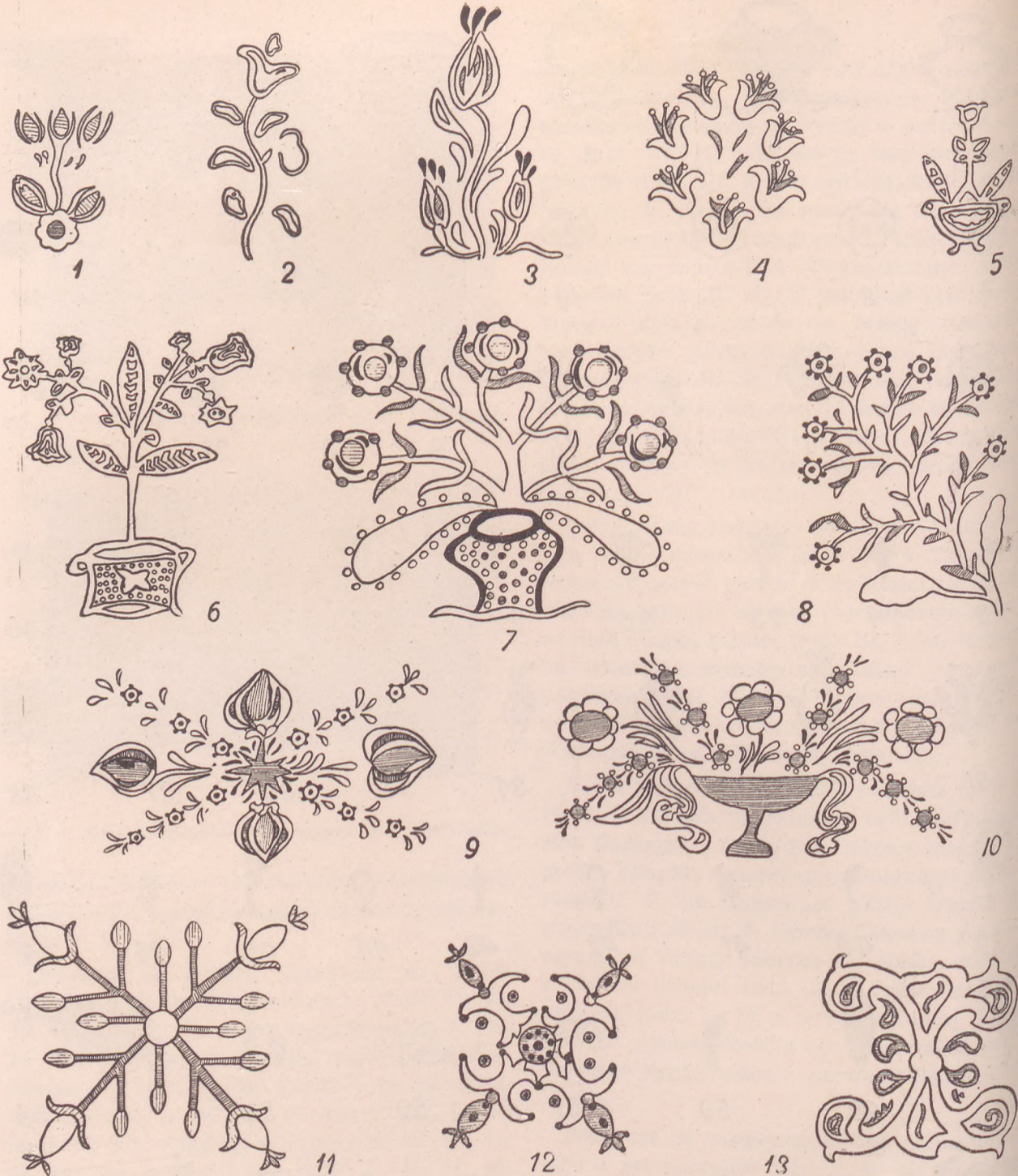


Tablica II.

nicze wypełnione jest w całości motywem ośrodkowym (tabl. III, 9), a raz tylko miejsce jego zajmował motyw jednoosiowy symetryczny (tabl. III, 10). W skrzyniach o niewyodrębnionych polach zdobniczych dekorację ściany licowej stanowią zwykle dwa jednakowe, rozłożyste kwiaty

(ryc. 5, 6) lub jakiś motyw abstrakcyjny (tabl. III, 11). Przestrzeń między tymi kwiatonami jest zazwyczaj pusta, tylko w skrzyni z Wydmusów widnieją w środku ułożone jeden nad drugim dwa ośmiopłatkowe kwiaty.

W skrzyniach dwupolowych na obu polach zdobniczych występuje ten sam motyw, zaś



Tablica III.

w trójpłowych dwa zewnętrzne są takie same a odmienny jest tylko motyw pola środkowego. Zaznaczyć przy tym należy, że wszystkie trzy pola mają ten sam charakter zdobniczy t. zn., że są wypełnione motywami albo roślinnymi (ryc. 1), albo abstrakcyjnymi (ryc. 2). Wyjątek stanowi skrzynia z Wejda, wyróżniająca się układem motywów. W środku skrzyni znajduje się wyznaczony profilowaną ramką stojący prostokąt, na którego tło rzucona jest gałązka kwiatowa zaznaczona jasno-brązowym kolorem (tabl. III, 2). Po obu stronach tego prostokąta umiesz-

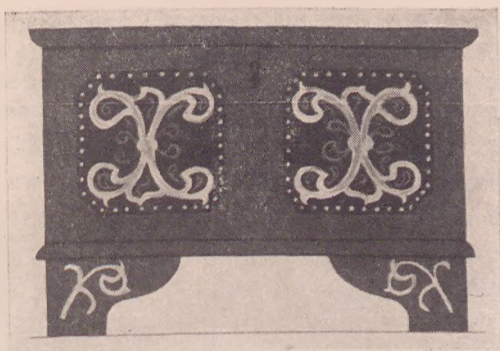
czone są pola kwadratowe, skierowane narożem w dół. Pola te wypełniają współśrodkowo ułożone kwadraty, zrobione z profilowanych listew, malowane na zmianę kolorem jasno-brązowym i ciemniejszym brązowym takim samym jak cała skrzynia.

Pozostała po wydzieleniu pól zdobniczych część ścian licowych jest na ogół pozbawiona jakichkolwiek ornamentów (ryc. 1—3), to samo odnosi się do gzymsów dolnych i górnych. Wyjątek od tej reguły stanowią skrzynie z Wydmusów (ryc. 7) oraz wszystkie jednopolowe

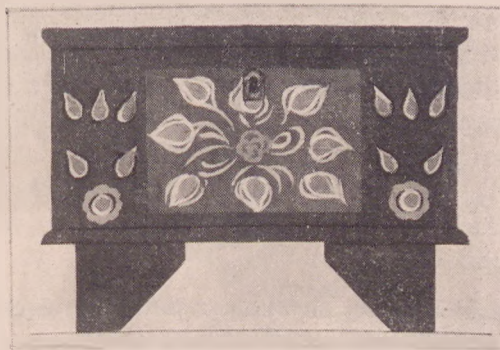
w których po obu stronach wyodrębnionego pola znajduje się zawsze jakiś motyw kwiatowy (tabl. III, 1, 3, ryc. 4).

Podnóżki skrzyń w 60% są pozbawione wszelkich ozdób. W tych nielicznych przypadkach, w których występują są to tylko jakieś niewielkie zdobiny w postaci kwiatka, mniej lub więcej fantastycznego (ryc. 3) czy całej gałązki kwietnej (tabl. barwna 2), względnie motywu abstrakcyjnego (tabl. II, 61). W dwóch tylko skrzyniach oprócz pojedynczej zdobiny wystąpiły jeszcze dodatkowe kropki, biegnące raz wzdłuż bocznej krawędzi podnóżka (ryc. 5), a drugi raz obejmujące półłukiem trójlistną zdobinę i podkreślające wycięcie wewnętrzne podnóżka (tabl. barwna 1). Zdobiny występują prawie wyłącznie na podnóżkach dwudzielnych (ryc. 3, 5, tabl. barwna 1, 2), a raz tylko na pojedynczym, przy czym ornament rozłożony został wówczas na całej jego powierzchni.

Kolorystycznie rozwiązanie skrzyń kurpiowskich jest na ogół dość zróżnicowane mimo, że skala barw używanych do ich zdobienia nie jest zbyt duża. Wszystkie opracowywane tu skrzynie są malowane gładko na kolor brązowy z różnymi odcieniami. W jednym tylko przypadku tło skrzyni jest białe, a na nim obramienia pól (profilowane listwy), wewnętrzne zdobiny gzymsy i cały podnóżek są utrzymane w kolorze czerwonym. Tła wyodrębnionych pól zdobniczych malowane są zazwyczaj kolorem zielonym, doskonale harmonizującym z brązową powierzchnią całej skrzyni. Dwukrotnie zamiast koloru zielonego użyto szafirowego, a raz różowego, który jeszcze dodatkowo obwiedziono niebieską, jednostronnie od wewnątrz ząbkowaną ramką. Pomijając kolor tła zasadniczego skrzyń czy też pól zdobniczych najczęstsze są zestawienia trzech i czterech kolorów, wyjątkowo tylko pięciu, a to: białego, czerwonego, czarnego, zielonego i żółtego (tabl. barwna 1, 2). Prócz tych wielokolorowych skrzyń zdarzają się i takie, gdzie wzór wymalowany został jednym kolorem, np. jasno-brązowym, czy czerwonym. Na ogół w stosowaniu barw widać pewną dążność do zachowania kolorów naturalnych, co wyraża się tym, że łodygi i liście są zazwyczaj zielone, kwiaty czerwone, żółte itd. Spotyka się jednak również i tak namalowane kwiaty, które zarówno formą jak i barwą odbiegają zupełnie od znanych z przyrody. I tak np. w skrzyni z Wydmusów mamy kwiaton w postaci rozgałęzionej łodygi o 9 kwiatach o kształtach fantastycznych, również nienaturalnych kolorystycznie. Widzimy także np. kwia-



Ryc. 3. Wieś Wykrot k/Myszyńca pow. Ostrołęka.



Ryc. 4. Wieś Krysiaki k/Myszyńca pow. Ostrołęka.



Ryc. 5. Wieś Wydmusy k/Myszyńca pow. Ostrołęka.

tony, w których liście i łodygi wykonane są kilku kolorami nie odpowiadającymi rzeczywistości jak: białym, niebieskim, czarnym itd., zaś kwiaty promieniste mają otok np. niebieski, a środki białe lub odwrotnie.

Od opisanych poprzednio różni się skrzynia ze wsi Cieńk, gdzie cała ściana licowa została pokryta wzorem, wykonanym przez szablon w kolorach białym, czerwonym i szafirowym.

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o wykładkach do zamków t. j. żelaznych ozdobnych tarczkach, które przybite są na licu przy dziurce od klucza. Wykładki te mogą posiadać formę kwadratu, prostokąta prostego czy też o ściętych narożach (tabl. IV, 1—3), rombu, romboidu, przechodzącego następnie w deltoid (tabl. IV, 4—6). Formę złożoną ma wykładka oznaczona

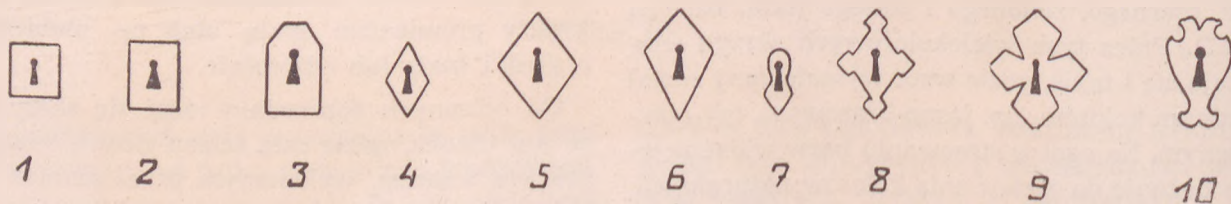
numerem 8 na tabl. IV. Posiada ona zasadniczo kształt rombu, którego narożniki stanowią cztery mniejsze romby. Oprócz form czysto geometrycznych występuje wykładka w ozdobnej postaci stylizowanego kwiatu (tabl. IV, 9), znaleziona na opisywanej wyżej skrzyni ze wsi Kadzidło oraz inna w kształcie schematycznie potraktowanego dwugłowego orła (tabl. IV, 10).

Według podawanych informacji przez obecnych właścicieli skrzyń mają one być na ogół stare, pochodzić przeważnie z połowy XIX wieku. Wiadomościom tym nie można jednak w zupełności zaufać, gdyż informatorowie przesadzają zazwyczaj w podawaniu ilości lat posiadanego przedmiotu, aby przez to podkreślić jego dawność. Niemniej na dwóch opisywanych tu skrzyniach kurpiowskich mamy, znajdujące się na polu zdobniczym daty (1862, 1866 — ryc. 1), które wskazują, że skrzyniarstwo na Kurpiach na początku II połowy XIX wieku stało już dość wysoko.

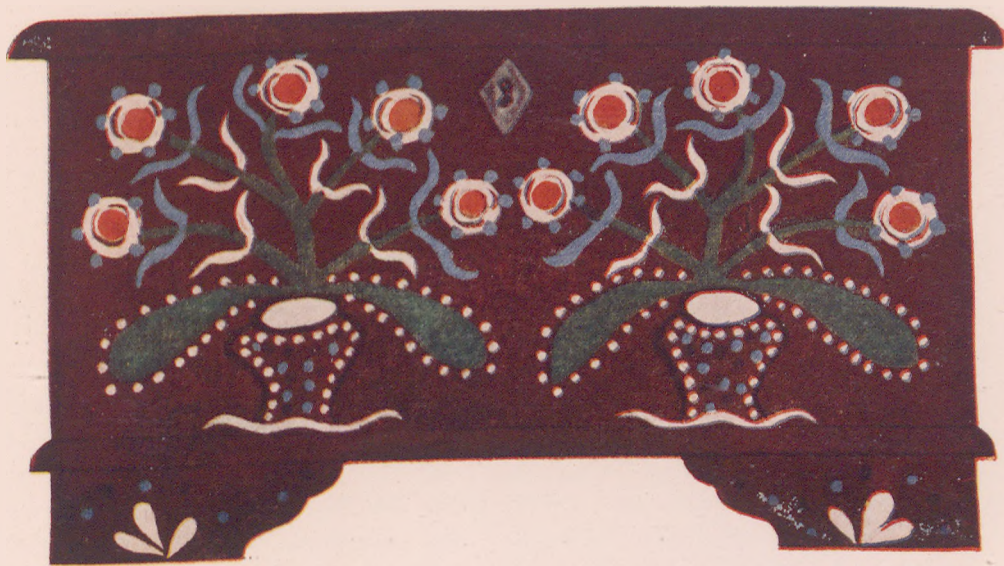
Opisane wyżej skrzynie z pow. ostrołęckiego na pierwszy rzut oka bardzo zróżnicowane pod względem zdobniczym da się sprowadzić do dwóch zasadniczych typów. Jeden to skrzynie o ścianach gładkich, nie posiadające wyodrębnionych pól zdobniczych, ani profilowanych obramień, ozdobione na ścianie licowej najczęściej dwoma rozłożystymi kwiatonami o sylwetce mniej lub więcej nawiązującej do form przyrodniczych, jakkolwiek czasem fantastyczne w szczegółach (kwiaty) i barwie, drugi zaś stanowią skrzynie o powierzchni urozmaiconej plastycznymi ozdobami (profilowane ramki), z wyznaczonymi polami zdobniczymi, wypełnionymi motywami abstrakcyjnymi względnie roślinnymi. Skrzynie grupy pierwszej, robiące wrażenie prymitywniejszych są zapewne wyrobami miejscowymi, które powstały bez specjalnego oddziaływania wzorów obcych, mimo,

że zbliżone formy występują i na innych terenach Polski, jak na przykład w Lubelszczyźnie, Krakowskim (skrzynie czernichowskie)¹⁾, Żywiecczyźnie itp. Drugi typ bardziej pod względem kompozycyjnym rozwinięty nawiązuje wyraźnie do skrzyń znanych z Mazurów Pruskich. Jak wynika z materiałów, znajdujących się w archiwum Zakładu Plastyki Ludowej P. I. S. skrzynie mazurskie charakteryzują się obfitością ozdób plastycznych w formie profilowanych ramek półkolumnienek, podziałem ściany licowej najczęściej na pięć pól zdobniczych, wypełnionych kwiatonami. Wśród tych skrzyń zarysowują się dwie grupy, z których jedna o bogatej i technicznie bardzo poprawnie wykonanej ornamentacji należy zapewne do meblarstwa mieszczańskiego, druga zaś o wykonaniu prymitywniejszym posiada charakter bardziej ludowy. Wśród tych ostatnich znajdziemy szereg przykładów nawiązujących do skrzyń kurpiowskich zarówno, jeśli idzie o ogólną kompozycję (podział na pola i sposób ich wyodrębniania), jak też i o szczegóły ornamentu (formy kwiatów i ich elementów). Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że prymitywniejsze skrzynie mazurskie wzorowane na tych, które określone zostały mianem mieszczańskich, stały się z kolei wzorem dla bogatszych skrzyń kurpiowskich. Wskazane tu pokrewieństwo między jedną z grup malowanych skrzyń kurpiowskich, a skrzyniami mazurskimi nie stanowi faktu odosobnionego. Wiemy bowiem, iż tereny te pozostawały ze sobą w bardzo ścisłych związkach, których wyraz znajdziemy w różnych dziedzinach ludowej kultury jak np. w budownictwie, tkactwie itd.

¹⁾ Roman Reinfuss: Skrzynie zdobione z okolic Krakowa — część III, Polska Sztuka Ludowa, rok III, nr 1—2, str. 9 i n.



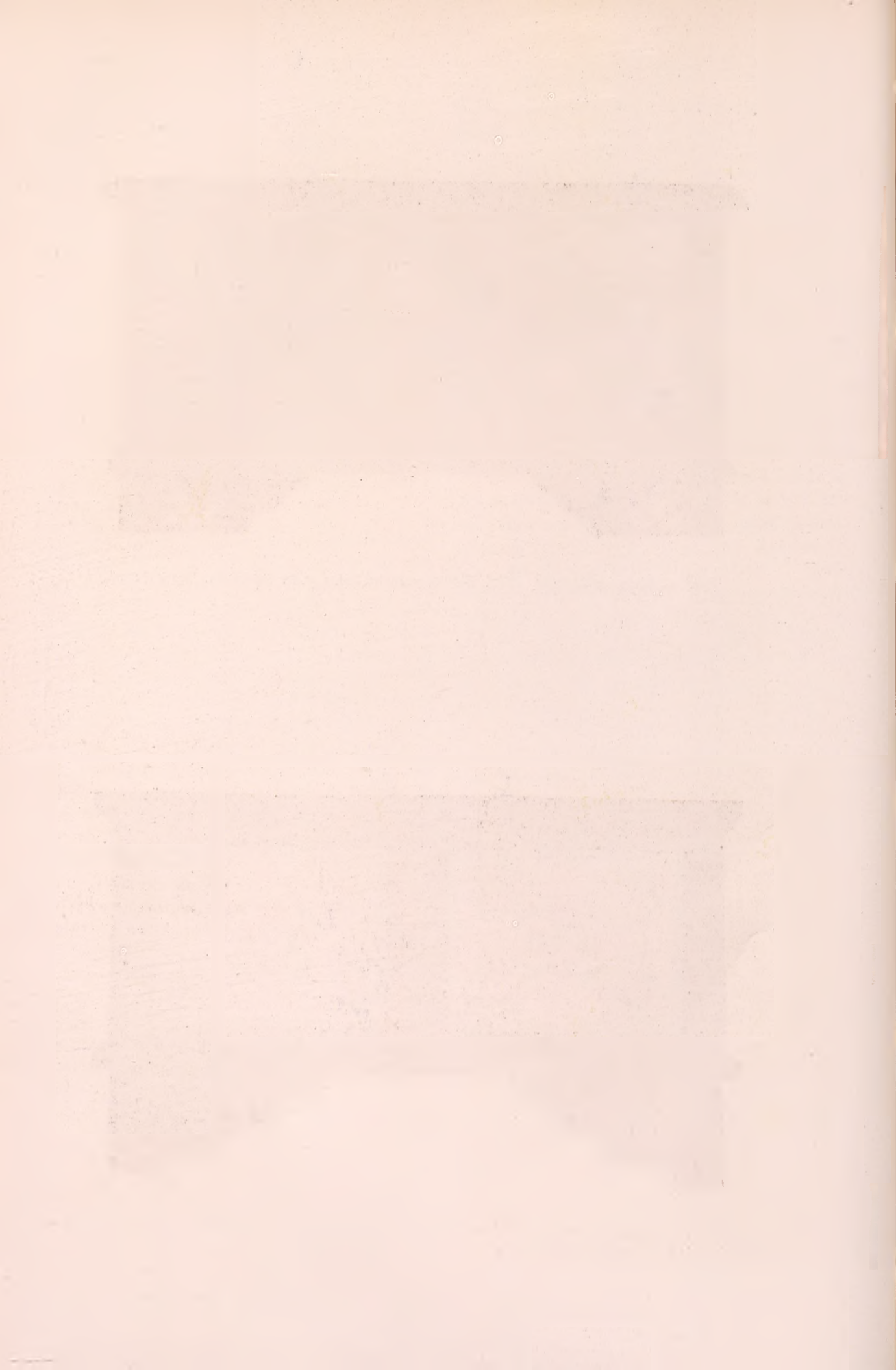
Tablica IV.



Ryc. 6. Skrzynia ludowa. Wieś Wejdo, parafia Zalas, pow. Ostrołęka. Skala 1 : 8.



Ryc. 7. Skrzynia ludowa. Wieś Wydmusy, k. Myszynca pow. Ostrołęka. Skala 1 : 8.

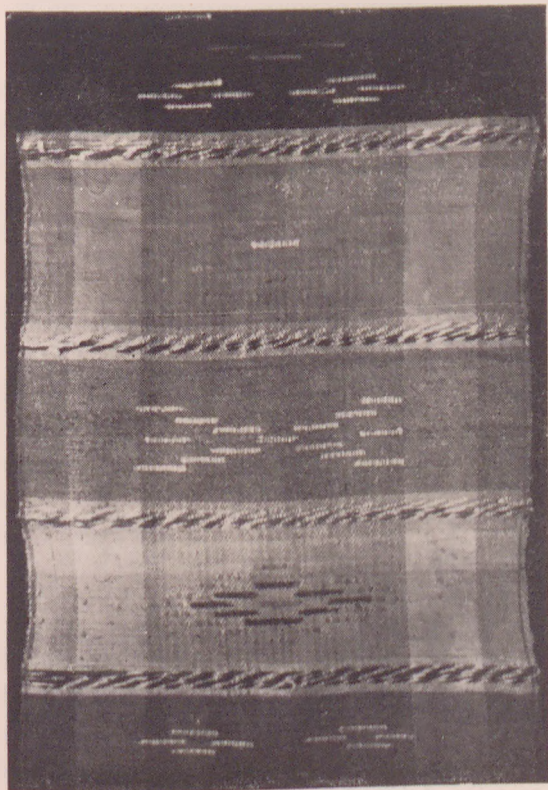


„SZMACIAKI” MAZURSKIE

KAZIMIERZ PIETKIEWICZ

W literaturze etnograficznej rzadko można znaleźć wzmianki o tzw. „szmaciaku”, tj. o tkaninie, której osnowa jest lniana, wątek natomiast stanowi wąski pasek szmaty, pochodzącej najczęściej z zużytej i pociętej odzieży. Po bliższym zapoznaniu się z tymi tkaninami dochodzimy do wniosku, że i z tego tworzywa zdawałoby się mało efektownego lud potrafi stwarzać pożyteczne i artystycznie wartościowe tkaniny.

Większość tkaczy, którzy dostarczyli swe prace na konkurs należało do spółdzielni „Tkalinina” w Mikołajkach, „Przodownica” w Wielbarku i „Mazurka” w Wojnowie.



Ryc. 1. „Szmaciak” mazurski — chodnik. Wykonawca nieznanym. Zakupiony w r. 1947 w Ukie, pow. Mrągowo, woj. Olsztyńskie.

Tkaniny zabytkowe pochodziły z miejscowości: Burdonga pow. Nidzica (wyk. Sakowska Karolina w r. 1898), Przeździeń Duży pow. Szczytno (wyk. Grabowska Karolina w r. 1910), Pucharowo, pow. Nidzica (wyk. Rajewska Ewa w r. 1886), Fargowo, pow. Szczytno (wyk. w r. 1908G Narostowska Augusta).

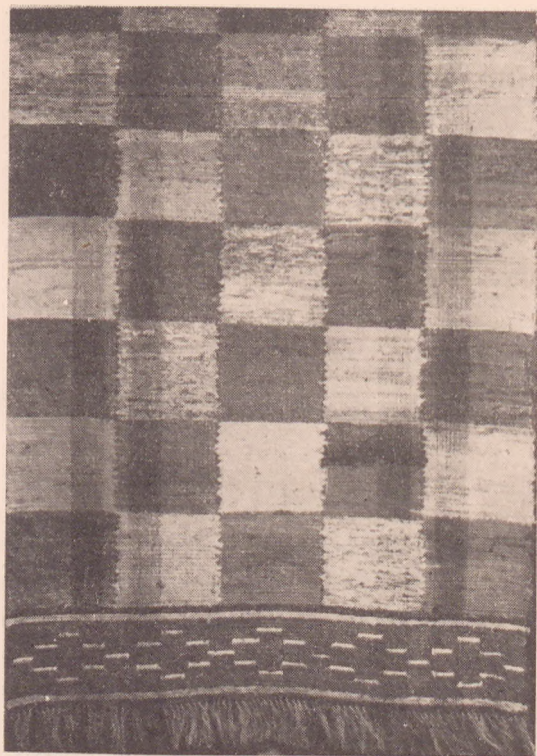
Tkaniny autorów nieznanym pochodzą z przypadkowego zakupu i są bez metryk, posiadają jednak zdecydowany charakter mazurski.

Materiał wykonany obecnie na konkurs wykazał, że w terenie istnieją tkaczki, które z powodzeniem potrafią ten typ tkactwa uprawiać.

Do takich należy przede wszystkim Klara Petereit z Mikołajek, Karolina Benbenek z Wielbarku i Maria Kintopf z Mojtyny.

Chociaż na ogół duży procent nadesłanych ekspomatów nie odpowiadał wymogom artystycznym, to przyczyny należy raczej szukać w niedostatecznym przygotowaniu konkursu, w nadzorze artystycznym i w nie zawsze odpowiadającym surowcu. Wiele autorek, zwłaszcza młodszych, naśladowując dawne dobre pod względem artystycznym „szmaciarki” przejęło ich motywy, ale zastosowało je zbyt powierzchownie bez zrozumienia istoty techniki i stąd powstały niedociągnięcia.

Pod umiejętnym jednak kierownictwem i przy współpracy z plastykami - tkaczami braki te mogą być nadrobione. Olsztyńskie wtedy może stać się dostawcą artystycznych tkanin szmacianych do użytku domowego i do dekoracji świetlic. Tkaniny te bez względu na rodzaj surowca są stosunkowo tanie. Do produkcji ich zużytkowuje się dziś nie resztki odzieży, lecz ścinki z różnych materiałów pochodzących z fabryk. Ludność wiejska niezatrudniona na stałe w gospodarstwach rolnych może być w pożyteczny sposób wykorzystana w tym dziale wytwórczości artystycznej.



Ryc. 2. Dywanik „szmaciany“ wyk. w r. 1950 przez Klarę Petereit w Spółdzielni CPLiA „Tkanina“ w Mikołajkach, pow. Mrągowo, woj. olsztyńskie. Wym. 1,35 × 0,75 cm.



Ryc. 3. Dywanik „szmaciany“ wyk. w r. 1950 przez Klarę Petereit w Spółdzielni CPLiA „Tkanina“ w Mikołajkach, pow. Mrągowo, woj. olsztyńskie. Wym. 1,35 × 0,75 cm.

Wykorzystanie niezdatnych dla innych celów szmat, w gospodarstwie chłopskim znalazło praktyczne zastosowanie. Tkaniny te bowiem służą jako chodniki, a ponadto w zeszytej postaci używane bywają jako wszelkiego rodzaju narzuty.

Wartości artystycznej „szmaciaka“ polskiego szukać należy przede wszystkim w jego kolorystyce, która jest wynikiem zastosowania różnokolorowego wątku. Chociaż kolorystyka wątku szmacianego, jakim dysponuje tkaczka wiejska, jest na ogół niedostatecznie urozmaicona, to i w tych warunkach zdolna artystka ma wiele możliwości. Ograniczenie polega oczywiście na tym, że tkaczka nie ma wpływu na kolor szmat i najczęściej zużytkowuje je w tym kolorze, w jakim one są. Czasem tylko zdarza się, że tkaczka sama farbuje jasne szmaty według własnego pomysłu na inne kolory bardziej potrzebne jej w zaplanowanej kompozycji barwnej.

Nie trudno domyślić się, że „szmaciak“ pod względem technicznym jest najprostszą dwunielnicową tkaniną, o splocie płótna, wykonaną w postaci kolorowego pasiaka, czasem o osnowie kilkubarwnej. Tkaniny podobne rozpowszechnione są szeroko na terenie Słowiańszczyzny i u Bałtów. W Polsce szmaciaki występują w różnych okolicach, na specjalne jednak wyróżnienie zasługują — mazurskie.

Poważne pozycje tkactwa mazurskiego: jak tkaniny dwuosnowowe i bardzo zróżniczkowane tkaniny o wzorach geometrycznych odwróciły prawdopodobnie uwagę badaczy od tkanin szmacianych. Nie spotykamy o nich np. wzmianki w powojennych pracach o sztuce mazurskiej.

Tymczasem eksponaty z tego rodzaju tkactwa w muzeum w Szczytnie oraz prace wykonane po wojnie przez niektóre zdolne Mazurki, dostarczają bardzo ciekawego materiału. Ujawnił się on (napewno nie w całości) z okazji „Wystawy pokonkursowej szmaciaków mazurskich“ w Olsztynie, która miała miejsce w tamtejszym muzeum w okresie od 7. XI — 20. XI 1950 r.

Już po pobieżnym zapoznaniu się z tym materiałem i z artykułami drukowanymi w kalendarzach mazurskich z lat 1935—1938 nasuwa się pogląd, że „szmaciaki“ mazurskie wykraczają wyraźnie poza granicę najprostszych pasiaków kolorowych i należą do wyższego typu tkactwa dekoracyjnego, w którym występują



Ryc. 4. „Szmaciak“ mazurski — chodnik. Wyk. w r. 1897 Sakowska Karolina w Mikulach pow. Szczytno, woj. olsztyńskie, wym. 4,86 × 0,66 cm.



Ryc. 5. „Szmaciak“ mazurski wykonany w r. 1897 przez Karolinę Sakowską ur. w r. 1863 w Mikolajkach, pow. Szczytno, woj. olsztyńskie. Wym. 4,86 × 0,66 cm. Własność Muzeum w Szczytnie

różnorodne bogate i subtelne motywy, kształtowane przy użyciu kolorowej szmaty. Tkaczkini mazurskie w tych tkaninach stosują motywy o reminiscencjach kilimowych i dywanowych. Wątek bowiem szmaciany przez swój charakter pozwala bez pomocy dodatkowego narzędzia na kształtowanie tego rodzaju motywów, j. np. zgeometryzowanych kwiatów (ryc. 4), zwierząt (ryc. 5), ptaków, schodkowych (ryc. 1) i romboidalnych (ryc. 3) figur. Ornament ten występuje najczęściej pomiędzy zespołami pasków kolorowych na tle szerszego jednolitego pasa, stanowiącego tło jaśniejsze. W ten sposób raport w „szmaciaku“ mazurskim nie powtarza się tak często, jak w zwykłym chodniku szmacianym, ale sięga niekiedy do kilku metrów, tworząc skomponowaną pod względem koloru i motywów tkaninę dekoracyjną.

Nie posiadając dostatecznego materiału trudno przeprowadzić szczegółową klasyfikację tych tkanin, niemniej trzeba zaznaczyć, o motywach szachownicy (ryc. 2) w postaci dużego kwadratowego „dywanu“, który stanowi zamkniętą całość i może służyć do zawieszania na ścianie lub rozcielenia na podłodze. Wśród „szmaciaków“ mazurskich spotykamy również tkaniny posiadające motywy, obramienia lub paski utworzone z nierozciętych i jakby wyskubanych pętli (twz. nopki), które nawiązują do dywanów strzyżonych. Tkaniny takie wykonane przez Mazurkę Białasową reprodukowane są w kalendarzu mazurskim z r. 1938. Wyrabia się je również i obecnie.

Zrozumiałą jest rzeczą, że nie wszystkie „szmaciaki“ mazurskie pod względem artystycznym są na poziomie i zachowują charakter ludowy. Niektóre z nich są wyraźnie pod wpływem mieszczańskiej pseudo-sztuki. W takich tkaninach spotykamy motywy naturalistycznych muchomorów, piesków itp., które są wzorowane na drukowanych i haftowanych makietkach.

Wspomniana wyżej wystawa w Olsztynie, była wynikiem konkursu, który został zorganizowany przez Wojewódzki Wydział Kultury i miejscową placówkę C.P.L. i A., w celu wykorzystania tego dorobku artystycznego i ustalenia najlepszych wzorów dla spółdzielni wytwórczych.

Konkurs zgromadził około 50 prac 21 autorów i autorek. Dla celów porównawczych dołączono również 5 tkanin muzealnych, o których była mowa, oraz 5 pochodzących od autorów nieznanych.

TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA GÓRNIKÓW

Cz. III.

MARIA ŻYWIRSKA

O CIEPKA TEOFIL

urodzony w 1892 roku w Janowie Śląskim, tam ukończył szkołę powszechną, teraz mieszka i pracuje jako maszynista wyciągowy na kopalni im. Jana Wieczorka.

Ociepka zaczął malować późno, w 1927 roku, mając 35 lat. Był już wtedy dojrzałym człowiekiem o głębokim życiu wewnętrznym, które pozwoliło mu zbudować swój własny światopogląd. Gdy zdobył się na malowanie, stało się ono dla niego raczej środkiem wyrażania jego przeżyć wewnętrznych, a nie doznań artystycznych. Później obudził się w nim artysta. Przejścia swe oddaje skomplikowaną symboliką, która w jego twórczości ma dwa główne środki wyrazu: dziwaczne potwory, przypominające chimery katedry Notre-Dame w Paryżu, czy rysunki Albrechta Dürera, względnie Martina Schöngauera, wyobrażające przeważnie siły złe i bujna, fantastyczna przyroda, symbolizująca dobro. W obu tych wypadkach fantazja Ociepki nie da się ograniczyć jakimikolwiek kanonami realistycznymi, któreby zmniejszyły siłę mającą reprezentować jego przeżycia. Posuwa się w tym wypadku do przesady, graniczącej niekiedy z groteską, byle spotęgować założenie dydaktyczne narracji obrazu. („Droga życia“, „Golgota“).

Tematyka jego obrazów wyrosła nie tylko z jego osobistych wyobrażeń i wierzeń, ale jest związana silnymi węzłami z całokształtem atmosfery kultury ludowej Śląska. Jego swoista interpretacja wątków religijnych wzbogacająca jej treść całą plejadą duchów, dziwacznych stworów jest bezpośrednim wyrazem świata baśni i legend ludowych.

Ociepka maluje zawsze farbami olejnymi na sztywnym kartonie bez żadnego podkładu. Najpierw wykonuje lekki szkic ołówkiem, po czym farbę stara się rozprowadzić równo, aby uzyskać gładką powierzchnię obrazu. Gdy pracę uważa za skończoną, przeciąga obraz bezbarwnym lakierem. Próba zainteresowania go dawnymi technikami malarskimi z uwagi na pewne pokrewieństwo w jego tendencjach artystycznych, spełzła na niczym. Ociepka grzecznie wysłuchał kilku wykładów fachowych, jednak wrócił do swego pierwotnego sposobu malowania.

Praca malarska nie przychodzi mu łatwo. Nad każdym obrazem pracuje po kilka tygodni, a nawet miesięcy. Poszczególne partie nieraz kilkakrotnie przemalowuje. „Szachy“ rozpoczęte w 1927 roku, ukończył w 20 lat później. „Pocałunek Judasza“ malował cały rok, zaś „Pustelnika“ trzy lata.

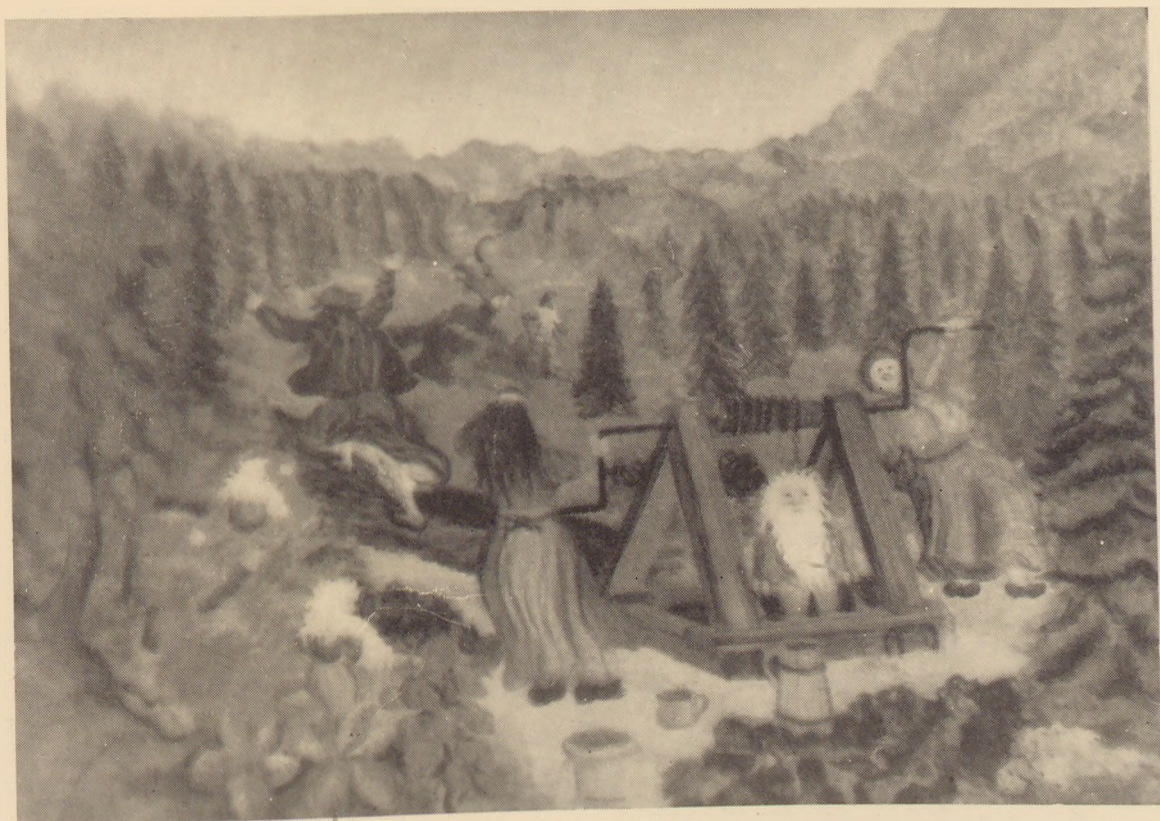
Pierwszym jego obrazem była „Droga człowieka“ i „Szachy“ — oba obrazy przepełnione pierwiastkiem moralizatorskim. Te same cechy charakteryzują dalsze jego obrazy, jak: „Chrystus w Ogrójcu“, „Ukrzyżowanie“ (1929), czy „Pieńko“. W następnych latach dopiero przychodzą obrazy związane z tematyką legend śląskich, jak: „Pustelnik“ (1933).

Po wystawieniu ich na pierwszej, zorganizowanej przez Wojewódzką Radę Kultury w 1946 roku wystawie, zachęcony do dalszej pracy namalował w ciągu 1947 roku kilka obrazów opartych o tematykę zawsze mu bliską, tematykę śląskich legend ludowych. Będą to: „Skarbnik“ (ryc. 1), „Utoplec“ w kilku wersjach. Następnie maluje „Suche drzewo“, wreszcie „Pocałunek Judasza“, „Raj“, „Narodziny człowieka“. Dalsze jego obrazy, choć idą po linii jego zainteresowań, jednak są inspirowane zewnątrz, jak „Łąka“, „Madagaskar“, „Rodzina górnicza“ (ryc. 2), czy ilustracje do legend kopalnianych. Ostatnie dwa obrazy: „Urok hałdy“ i „Raj ptaków“ (ryc. 3) — namalowane zostały na zamówienie.

Powoli porzuca Ociepka krainę duchów i zjaw, zwracając się do otaczającego go życia, co daje się zauważyć w ostatnich jego obrazkach. Jednak najbardziej aktualne zagadnienia wyraża jeszcze symbolami, o czym świadczy ostatni jego obraz, który ma na warsztacie: „Geniusz Pokoju“.

Między jednym i drugim obrazem olejnym, Ociepka rysuje szereg obrazków piórkiem czy ołówkiem. Są to przeważnie postacie ludzkie, czy fantastyczne drzewa wykonane niezmiernie drobiazgowo i czysto.

Pomimo dość błyskotliwej kariery artystycznej, jaka stała się udziałem Teofila Ociepki, który po wystawie zorganizowanej w grudniu 1948 roku w Warszawie stał się do pewnego stopnia sławny i miał bodajże najobfitszą prasę ze wszystkich malarzy po wojnie, Ociepka za-



Ryc. 1. Ociepka Teofil. Skarbnik w studni. Fot. Kalus Stanisław.



Ryc. 2. Ociepka Teofil. Rodzina górnicza. Fot. ze zbiorów Związku Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

chował swoje indywidualne oblicze: acz zawsze uważnie słuchał licznych uwag zawodowców i niezawodowców, pozostał przy swoich założeniach technicznych i operował nadal dyspozycjami malarskimi, tak, jak je rozumiał i czuł.

Teofil Ociepka całą swą twórczością artystyczną wyraża swoją głęboką osobowość. Zarysowuje się to wyraźnie w założeniach kompozycyjnych. Tak, jak sam jest w sobie zamknięty, tak zamyka każdą kompozycję pewnymi partiami brył, czy płaszczyzn, najczęściej ciemnymi drzewami, a na przykład w „Szachach” — dwoma ciemnymi szafami. Odgradza swój świat fantazji od rzeczywistości. Kompozycję swą rozwiązuje na osi symetrii, ześrodkowując sedno treści na środkowym punkcie centralnym bez względu na to, czy to będzie grupa ludzi („Szachy”), czy zwierząt („Raj”), czy fantastycznych roślin („Narodziny człowieka”). Nawet w „Uroku hałdy”, gdzie postać starca przy wózku, umieszczona pośrodku obrazu, jako jedyna, większa, ciemna plama ściąga wzrok na siebie.

Dalsze plany w obrazach Ociepki są rozwiązane etażowo i zawsze pozostają jedynie tłem rozgrywającej się na planie pierwszym — akcji. Postacie ludzkie, zwierzęta, czy symboliczne potwory sprawiają wrażenie upozowanych do zdjęcia fotograficznego — mają sztywność przypominającą postacie z fotografii małomiasteczkowej pracowni. Jednak ta — pewnego rodzaju — hieratyczność postaci upozowanych jak gdyby uroczyście, celebrujących swoją rolę nadaną im przez artystę, podkreśla specyficzność charakteru jego twórczości. Wszelka próba wyrażenia ruchu przechodzi w groteskę, co tak wyraźnie zaznacza się w obrazie: „Skarbnik w studni” (ryc. 1).

Ociepka maluje płasko; światło nie ma na jego obrazach stałego źródła. W „Uroku hałdy” pada, jakgdyby od strony widza, to znów na spodniach starca z prawej, na wiaderku z węglem z lewej, na okrągłakach drzewnych leżących na wózku światło pada z góry. Tymczasem, jasno-żółta plama słońca jest umieszczona na horyzoncie, na lewym brzegu obrazu, u góry.

Podobnie na obrazie: „Raj ptaków” (ryc. 3). Na drzewie, zamykającym obraz od lewej strony widać, że światło pada od prawej. Tymczasem, malując ptaki, zdaje się zupełnie zapomnieć, tak jest pochłonięty ich barwą, że zdaje się nie mieć czasu na podkreślenie ich miękkiej okrągłości. Dlatego tak żywo przypominają malowanki. Na krokusach (?) wyraźne światło

z prawej strony, zaś szerokie, fantastyczne liście mają swoje własne źródło światła, płynące gdzieś z góry.

Jest rzeczą niewątpliwą, że ta zupełna beztroska o prawidłowość światłocienia wypływa z charakterystycznego dla tego typu twórczości, nieświadomego pominięcia prawdy na rzecz pewnej wizji malarskiej, a przede wszystkim barwy.

Ociepka kocha przyrodę, zieleni i jej poświęca najwięcej uwagi. Dlatego też stara się rozpracować jej różnorodność, drobiazgowo wykańcza swe o fantastycznych kształtach drzewa, czy rosnące nad brzegiem strumyka sztywne laski trzciny wodnej, rozkoszuje się różowością krokusów; przy malowaniu ptaków interesuje go jedynie żywość ich plam barwnych, gdyż taką rolę mają spełnić w obrazie. Ich proporcje są wręcz fantastyczne; tłoczą się jedne na drugich.

Ten zupełnie abstrakcjonistyczny stosunek do realistycznych intencji artysty jest właściwie decydującym faktem, jeśli chodzi o egzotyzm jego twórczości. I na tym polega jej urok.

Pozorne lekceważenie prawdy, wytłumaczyć może fakt następujący: malując „Urok hałdy” Ociepka chciał je przedstawić możliwie najprawdziwiej. A więc namalował most, po którym wywozi się szlakę z kopalni na hałdę. Most ten codziennie widzi z okna swej kotłowni. Daje także szpaler topoli otaczających szkołę Przemysłową w Janowie, ale resztę sztafażu ustawia dowolnie. Odsłania z prawej strony zabudowania kopalniane, aby uzyskać potrzebną mu plamę przestrzenną. U dołu hałdy, gdzie ludzie zbierają drzewo, jest w rzeczywistości las stary. W obrazie Ociepki wypadł on na pierwszym planie, jednocześnie tworząc nieodzowną plamę dla obrazu. Artysta chciał go oddać jaknajbardziej realistycznie i wiernie. Gdy zaczął malować z fantazji — nie był zadowolony. Poszedł do lasu, nie mógł tu jednak malować z natury. Ułamał kilka gałązek i dopiero w domu zaczął je malować, starając się bardzo rzetelnie oddać model. Zdawał się zapominać, że mają stanowić część obrazu i przedstawiać rzeczywisty janowski las. Malował je same dla siebie. W rezultacie stały się jedynie symbolem tego lasu, ale w zupełności zadowolili artystę.

Tak, jak treść obrazów malowanych przez Ociepkę jest nie tylko wyrazem jego wewnętrznych przeżyć, ale i wyobrażeń jego środowiska, tak i koloryt wykazuje ścisłą zależność od tradycji ludowych; jednak, oprócz niej, ciąży na



Ryc. 3. Ociepka Teofil. Raj ptaków. Olej 1950 r. Fot. ze zbiorów Związk. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

jego palecie piętno odpustowych obrazów dewocyjnych, barwnych oleodruków czy wreszcie błyszczących malowanek.

Ociepka nie lubi niezdecydowanych barw i nawet jeśli próbuje wprowadzić do swoich obrazów półtony — wypada to niedobrze. Najlepszym tego dowodem jest koloryt „Rodziny górniczej” (ryc. 2). Zasadniczo wyżywa się całkowicie w śmiałych, ostrych zestawieniach nasyconych kolorów, dając przy tym przewagę szafirom, zieleni i tonacjom ostroróżowym.

Najbardziej faworyzowanym przez artystę jest właśnie kolor silno-różowy w tym samym odcieniu, który tak często można było oglądać na szatach choinkowych aniołów. Znajdujemy go w każdym niemal jego obrazie. W „Raju ptaków”, czy „Łące” zajmuje całą partię centralną, wyobrażając fantastyczne kwiaty, choć wielka rzesza ptasia raczej tam niknie, aniżeli się uwypukla. Nawet w „Uroku hałdy” zestawia ją w lewej partii z ciemną zielenią, pomimo, że istnienia jej nic realnego nie tłumaczy. Jego umiłowanie przyrody przejawia się w bogatej skali zieleni, jaką przesycone są niemal wszystkie jego obrazy. Z całym uporem stara się wyzyskać wszystkie odcienie, zaczawszy od gra-

natowo-zielonego aż po odcienia ugrowe. Nadając swoim drzewom i krzewom dowolnie fantastyczne kształty, przy tym bogactwie kolorytu podnosi jeszcze bardziej egzotyzm swoich prac. Dać się to przeszedzić na każdym niemal jego obrazie.

Największa zależność od oglądanych „widoczków” — niewątpliwie podświadoma — występuje w kolorystyce nieba i wody. Niebo u Ociepki jest zawsze, niezmiennie niebieskie z białymi obłoczkami. Nawet w „Uroku hałdy”, gdzie — zda się — całe winno być pokryte dymami unoszącymi się z niezliczonych kominów kopalni i fabryk — choć skrawek wygląda ulubionego monotonnego błękitu. To samo, da się powieścić o wodzie, jakgdyby bezpośrednio przeniesionej z malowanki wyobrażającej np. pływające łabędzie z reklamy mydła.

Uporczywe trzymanie się lakieru dla uzyskania błyszczącej powierzchni obrazu jeszcze silniej podkreśla tę zależność.

Jednak specyficzny zestrój wszystkich, nagromadzonych w artyście elementów przepuszczonych przez filtr jego silnej osobowości, składa się na właściwy urok jego indywidualności twórczej.

Rozrzucone na łamach prasy polskiej liczne wzmianki o twórczości Ociepki kilkakrotnie potrącały o jego wybitne pokrewieństwo artystyczne z Henri Rousseaui, w czym tkwi niewątpliwie wiele prawdy.

Abstrahując od skali talentu, obu artystów możnaby zaliczyć do grupy naiwnych realistów, choć każdy wyrósł z innego podłoża kulturowego.

Uderza w twórczości obu artystów drobiazgowo przemyślana symbolika. Weźmy np. „Szachy“ Ociepki i „Autoportret“ Rousseau¹⁾. W obrazie naszego artysty nie tylko każda postać centralnej grupy ma swoje symboliczne znaczenie, co zresztą, zostało już omówione na innym miejscu²⁾, ale czerwień pieca, wypalone ognisko, ilość książek w bibliotece, czy wreszcie szachownica podłogi ma swoją specjalną, symboliczną rolę do spełnienia. Podobną funkcję przeznaczył Rousseau konturom Louvre'u na dalszym planie obrazu, który miał być wyrazem jego nadziei, że jego obrazy tam się kiedyś znajdą. Szeroko otwarte, nadmiernej wielkości oczy mają wyrazić, że artysta wiele widzi, zaciśnięte usta, że nie chce wiele mówić. Zupełnie analogicznie do koncepcji Ociepki trzymana przez Rousseau lampa w ręku ma być symbolem pocieszenia. Wypisane na palecie imiona obu zmarłych żon, mają tu także swoją określona wymowę.

Z drugiej strony łączy ich obu głębokie umiłowanie przyrody, choć w przedstawieniu jej, obaj artyści różnią się zasadniczo. Drzewa Rousseau mają sztywność roślinności podzwrotnikowej, wśród której jakiś czas przebywał, koloryt ma zawsze utrzymany we wszystkich odcieniach zielonego, choćby drzewa w istocie były czerwone czy żółte — w całości przeważają ciemne stonowane walory, gdy tymczasem Ociepka — właśnie tu wprowadza najbogatszą gamę barwną, co niewątpliwie jest śladem tradycji kulturowych środowiska.

Wreszcie wiąże obu artystów głęboka powaga w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, być może dlatego, że ma wyrażać ich głębokie przeżycia. Najwyraźniej występuje to w narysowaniu postaci. Futboliści na obrazie Rousseau „Grający w piłkę“ zamarli sztywno w jednej pozie i zdają się celebrować grę, podobnie, jak w „Golgotcie“, czy „Rodzinie górniczej“ (ryc. 2) Ociepki postacie stoją, jakgdyby szczególnie upozowane.

Wreszcie łączy ich brak jakiejkolwiek linii ewolucyjnej. Obaj zaczęli malować, jako ludzie dojrzały. Rousseau miał przeciwieństwo 40 lat, gdy na-

malował swój pierwszy obraz i obaj wyrażali przekonywująco swoje koncepcje, gdyż obaj wierzyli w ich prawdziwość.

Jednak jest zasadnicza cecha, która różni ich krańcowo, już jako ludzi — nie artystów. Rousseau przez 25 lat swego artystycznego żywota, gdy porzucił swój zawód celnika, żył ze skromnych dochodów małego sklepiku prowadzonego kolejno przez jego dwie żony. Gdy umarły, nie chciał wziąć się do żadnej pracy, żył z jałmużny, grając na skrzypcach po podwórkach paryskich przedmieść, bądź też z łaski swych sąsiadów. Tymczasem Teofil Ociepka kocha swoją pracę zawodową. Nęcących propozycji przejścia na pełne utrzymanie państwa, nie przyjął. Nie chciał rozstać się ze swymi maszynami. Najbardziej lubi nocną zmianę, gdy ciśsza panuje wokoło, świat jego wyobraźni zapełniają wtedy wizje malarskie, które wróciwszy po pracy, przenosi do swoich obrazów. Jego antropomorficzny stosunek do otoczenia każe mu wyczuć żywy rytm pracy jego maszyny, co nawet stało się bodźcem do zastosowania pewnego ulepszenia, zyskując Teofilowi Ociepce zaszczytny tytuł racjonalizatora na jego kopalni.

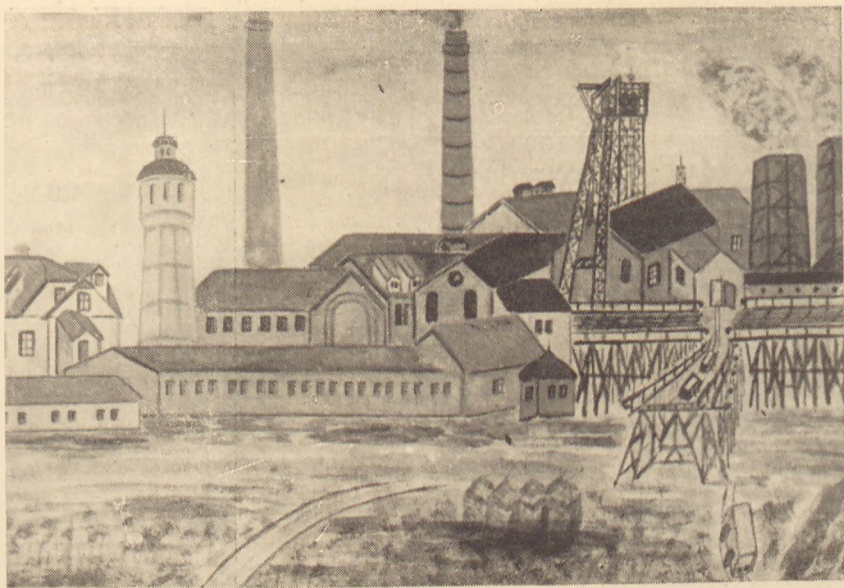
REJDYCH BRONISŁAW

urodzony w 1910 roku. Mieszka i pracuje w Brzeszczach, jako palacz kopalniany na kopalni „Brzeszcze“.

Rejdych zaczął malować dopiero w 1948 roku. Od czasów ukończenia szkoły powszechnej porzucił rysunek i dopiero w czasie okupacji, kiedy obowiązywała godzina policyjna, zaczął rysować, kiedy — jak sam mówi: „nie było innej rozrywki“. Z barwą zapoznał się dopiero na kursie. Najpierw malował akwarelę, potem z chęcią przeszedł na temperę, jako technikę łatwiejszą.

Rysuje przeważnie architekturę. Inspiratorem tematu jest zawsze u Rejdycha motyw zauważony. Będzie to więc najbliższe otoczenie, a więc jego kopalnia, pobliska koksownia czy jakiś inny zakład pracy.

Przystępując do malowania, najpierw z natury szkicuje wybrany motyw, zwracając baczniejszą uwagę na partie zasadnicze, jak wieże wyciągowe, kominy, grupy budynków. Nie umie dać sobie rady z perspektywą, zresztą nie poświęca jej zbyt wiele uwagi, zajęty rozmieszczeniem grupy głównej, co da się zauważyć na rysunku wózka z prawej strony pierwszego planu w obrazie „Kopalnia Brzeszcze“ (ryc. 4, 5). Dopiero, kiedy wróci do domu, zakłada rysunek barwą. Rejdych twierdzi, że malu-



Ryc. 4. Rejdych Bronisław. Kopalnia Brzeszcze. Fot. Makarewiczowa.

je „prawdziwie“, a więc wierzy, że wiernie oddaje model. Odrazu jednak wystąpi sprzeczność tego orzeczenia z prawdą, gdy spojrzymy na obrazek przedstawiający kopalnię Brzeszcze, namalowany akwarelą i przeciągnięty lakierem; uderzy w nim dekoracyjne zestawienie barw ze zdecydowaną przewagą pewnych, przez malującego faworyzowanych. Mamy tam, mianowicie następujące zestawienia barwne: budynek wiśniowy, jasny, lekko przełamany, dach szafirowy, obok następny budynek w tym samym kolorze, nieco jaśniejszy z szafirowo-zielonym dachem; dalej, na prawo żółty z czerwonym dachem z podkreśleniami szafirowymi. Nad nimi wieża niebieska, niebo szafirowe. Wzbogacona całość przez ciemne obwódki wokoło okien.

Rejdych maluje płasko, zakłada równo całe płaszczyzny kolorem nie podkreślając światłocienia. Jednak, gdy maluje łąkę pokrytą kwiatami — na planie pierwszym, posługuje się suchą farbą, stosuje ją nieporadnie, stara się dać szczegóły, co wprowadza pewien niepokój w całość obrazu doskonale zestrojonego. Występuje to jeszcze silniej w „Cementowni w Brzeszczach“, gdzie Rejdych chce namalować naturalistyczne drzewo, czy dymy unoszące się z kominów fabrycznych. Równoważą to harmonijne ustawienie całego sztafażu, jednolite założenie płaszczyzn, zestrój barwny, co decyduje o statyczności i spokoju. Wszystkie elementy kompozycji stanowią jak gdyby same dla siebie odrębną całość przez silne wyodrębnienie ich z tła



Ryc. 5. Rejdych Bronisław. Kopalnia. Fot. Maria Żywirska.

obrazu. Decyduje o tym w dużej mierze wyraźne okonturowanie.

Przez swą tematykę i jej ujęcie, Rejdych reprezentuje pewną grupę amatorów-plastyków z grupy górniczej, których twórczość jest wyrazem podobnych możliwości artystycznych i jednakowych środków wyrazu. Będzie to zaw sze etażowe budowanie krajobrazu, gdzie dominantnym motywem są zabudowania fabryczne czy kopalniane, obrysowane konturem, założone równo kolorem z wyraźnym akcentem dekoracyjnym. Do tej grupy należeć będą: Adamus Antoni, wcześniej już omówiony, poza tym Zygmunt Szumań, czy Stanisław Głownia.

URBANEK GERHARD

urodzony w 1919 roku. Mieszka i pracuje w Janowie, na kopalni im. Jana Wieczorka, jako górnik dołowy.

Od czasu ukończenia szkoły powszechnej, nie rysował zupełnie. Dopiero zorganizowana we wrześniu 1948 roku wystawa plastyków-górników zachęciła go do spróbowania swoich sił na tym polu. Na tę wystawę dał głowę dziewczyny namalowaną olejnymi farbami o bardzo silnych zestawieniach barwnych. Poszczególne płaszczyzny tła i ubioru sprawiają wrażenie nalepianki z kolorowego, glansowanego papieru nie tylko ze względu na wyraźne odgraniczenie jednej od drugiej, ale na typowe dla tego rodzaju papieru natężenie barwne. Całość namalowana płasko i naiwnie.

W wyborze tematu brak mu bezpośredniego bodźca wizualnego. Raczej obrazki jego są od tworzeniem widzianych zdarzeń, przeczytanych książek, scen oglądanych w kinie lub są namalowane na określony, przemyślany temat. W pierwszym okresie, a więc w 1948 roku Urbanek malował przeważnie sceny będące przypuszczalnie ilustracją jakiejś, brukowej literatury, czy widzianych filmów. Szybko jednak przeszedł na odtwarzanie motywów pracy (ryc. 6) i tu bardzo umiejętnie umiał znaleźć właściwy, szczery i prawdziwy wyraz.

Uczęszczając na kurs wyróżnił się zdolnością rysowania z natury chwytając łatwo proporcje jak też i charakter rysowanego modelu. Dlatego też w pracach Urbanka widać najlepiej szybką drogę, jaką przeszedł od nieudolnych rysunków do zupełnie poprawnych przez umiejętne opanowanie zasad proporcji, perspektywy i światłocienia (ryc. 7).

Urbanek najpierw rysuje całość kompozycji zdecydowanie osadzając przedmioty i ludzi (ryc.

8) w płaszczyźnie obrazu, podkreślając to jeszcze silnym okonturowaniem. Upraszcza sobie jednak zarys rysowanego przedmiotu płynną modelującą kreską, dążąc w pewnej mierze do szematu, być może, pragnie jak najszybciej przejść do barwy. Prawdliwość ruchu przedstawianych postaci zdaje się wskazywać na jego zdolność podświadomego notowania w pamięci zauważonych sytuacji. I w tym wypadku występuje pośpiech, czy też pewna, zrozumiała zresztą niedojrzałość, zwłaszcza, gdy na tym samym obrazie, jedna postać ma pełne realizmu, prawidłowe ruchy, druga jest nieudolna, jak gdyby wyciosana z grubego drzewa. Jednak z zasadami perspektywy daje sobie Urbanek najlepiej radę ze wszystkich omawianych amatorów.

Urbanek nie lubi wyraźnych, zdecydowanych barw. Każda bryła jest oddana konglomeratem kilku barw, tym bardziej, że światłocień wydobywa nie tonacją, a dowolnym różnicowaniem i kontrastowym zestawieniem barw według swego własnego klucza. Na przykład kobaltowym przedmiotom daje różowe, czy cytrynowe światła.

O ile w pierwszych obrazkach olejnych dawał przewagę o silnym natężeniu barwnym (czerwony obok granatowego z silnym czarnym konturem), to w późniejszych pracach temperowych przechodzi na jasne, wesołe zestawienia, dając przy tym zdecydowaną przewagę wszystkim odcieniom koralowym lubując się w zestawieniu ich z kobaltem i cytrynowym. Rzadko wprowadza niebieski, nawet przy kolorystyce nieba daje przewagę różowym obłokom.

Obrazki Urbanka są pełne dynamiki. Dzięki dużej pamięci malarskiej udaje mu się zsynchronizować ruchy danego momentu pracy, który przedstawia u wszystkich osób występujących w danej kompozycji. Na przykład robotnik podciąga na linie murarzowi wiadro z wapnem, który w tym samym momencie je chwytą, przy czym dziecko siedzące z boku wskazuje mu je rączką. Dzięki temu oddany jest doskonale rytm pracy, jej prawdziwość. Mimo tego samego środowiska, z którego wyrastają omawiani plastycy-górnicy, w pracach Urbanka jest najmniej śladów pierwiastków ludowych. Wiąże się to nie tylko z jego wiekiem (jest jednym z najmłodszych), ale i jego mentalnością. Pragnie on, bowiem, jaknajprędzej malować tak, jak dojrzały artyści. Uzupełnia swoje wiadomości szeroką lekturą, ogląda wiele reprodukcji, odwiedza zawodowych malarzy. Na rzecz pozyskanych wiadomości czy wyrażonych



Ryc. 6. Urbanek Gerhard. Budowa. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 7. Urbanek Gerhard. Narada wytwórcza. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu



Ryc. 8. Urbanek Gerhard. Zniwa. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

sądów, łatwo wyrzeka się swych własnych upodobań, pragnąc jaknajprędzej stać się „prawdziwym“ malarzem.

WRÓBEL PAWEŁ

urodzony w 1913 roku w Szopienicach, tam ukończył szkołę podstawową w niezmiernie ciężkich warunkach materialnych. Od pierwszej klasy zdradzał ogromne zamiłowanie do rysunku.

Gdy ukończył szkołę, trudno mu było znaleźć pracę, tym bardziej marzyć o dalszym kształceniu się w rysunkach. Jeśli mu się udało pójść czasem do kina lub przeczytać jakąś książkę z przygodami, przenosił na papier swoje wrażenia, wzbudzając — jak pisze w swoich wspomnieniach — podziw kolegów, a nawet zainteresowanie jakiegoś malarza, który chciał się nim zaopiekować i kształcić w tym zawodzie. Sprzeciwiła się temu babka, na której utrzymaniu był razem z matką, która straciła w tym czasie pracę w hucie. Potem przysła służba wojskowa, wojna. Wkrótce po zajęciu Szopienic przez Niemców, Paweł wrócił z wojny, ożenił się i zaczął pracować na kopalni im. Jana Wieczorka w Janowie, jako ładowacz, a później rębacz. Czasem tylko, gdy wrócił z pracy, rysował ołówkiem lub tuszem sceny kowbojskie.

Dopiero, gdy została zorganizowana pierwsza wystawa górników-amatorów i koledzy z jego kopalni wzięli w niej udział (Urbanek czy Ociepka), Wróbel zapisał się na kursy zorganizowane przy Oddziale Związku Zawodowego Górników w Janowie. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z barwą, starał się zgłębić jej tajemnice i oddał się jej całkowicie.

Wróbel jest górnikiem dołowym i choć ma nieduże o cienkich palcach ręce, pracuje nimi zapamiętale i ambitnie wyrabiając przeciętnie 120% normy. Wróciwszy z kopalni, odpoczynek znajduje w pracy artystycznej.

W przeciwieństwie do Ociepki, interesuje go najbliższe mu realne życie we wszystkich swoich przejawach; czy to będzie wnętrze domu górniczego, kobiety idące do piekarni, dzieci na hałdzie, ulica w Szopienicach, czy też życie zbiorowe jego środowiska, jak: targ, niedzielne popołudnie, zbiór jabłek, karuzele, odpust. Wróbel wyżywa się w przedstawianiu życia większego zbiorowiska ludzkiego, lubi tłum. Nie interesuje go w tym wypadku psychiczna treść obrazu (czego najlepszym dowodem jest brak rysów twarzy u przedstawianych postaci); raczej tłum ludzki jest dlań kalejdoskopem pozwalającym ukazać całe jego bogactwo barwne. O ile świat wyobrażeń Wróbla obraca się wciąż w tym samym kręgu, to na przestrzeni tych

trzech lat, kiedy możemy śledzić rozwój jego talentu, widać ciągle poszukiwania nowych środków wyrazu, próby nieraz śmiałe i ciekawe.

Cały ten czas, moglibyśmy podzielić na trzy okresy. Pierwsze jego próby malarskie wykonane na kartonie, zwykłą, ziemną farbą malarską, którą sam sobie przygotował, cechuje nieopanowanie perspektywy, proporcji, poczucia bryły. Rysuje śmiałą kreską, upraszczając sobie skomplikowane niekiedy kontury przedmiotu, nadając im swoistą formę. W tych obrazkach jest naiwność prymitywu w beztrosce o jakiegokolwiek realizm przedstawienia. Operowanie barwą zdaje się tchnąć radością dziecka, które po raz pierwszy dostało farby i nie może się nimi nacieszyć. Wróbel zestrzaja je bardzo ostro i na małej płaszczyźnie obrazka, chce ich zmieścić jak najwięcej. Dlatego też, przedstawiając wnętrze izby górniczej („Powrót z pracy“, ryc. 9), różnicuje płaszczyzny ścian, dając na małej przestrzeni aż cztery załamania, przy czym każde zakłada inną, kontrastową barwę; ściany te jeszcze urozmaica, dając na jednej fantastyczny pejzaż w zielonej ramie, następnie wazon z kwiatami i wreszcie na tle żółtego okna ustawia słoiki — każdy innego koloru. Ale to jeszcze nie wszystko: w wnęce stoi łóżko nakryte zieloną, kraciastą kapą, przesadnie wydłużone, może dlatego, aby na nim zmieścić jak najwięcej kolorowych poduszek zasnurowanych barwnymi tasiemkami. Podłoga na niewielkim odcinku jest zestawiona z dziewięciu różnobarwnych, nieregularnych płaszczyzn, na której z lewej strony, na pierwszym planie jest umieszczona dziecięca kolorowa piłka. Patrząc na ten obrazek, czy inne z tego okresu, jak: „Karmiąca matka“, „Zabawa po szychcie“, „Tancerka w cyrku“ — mimowoli nasuwają się tu asocjacje z uwagą Stefana Szumana wypowiedzianą na marginesie badań nad kolorystyką wśród dzieci. Mówi on o malowankach dzieci z Chorzowa — a więc bliskiego Szopienicom — gdzie przeprowadzał badania. „Oryginalna, świeża i piękna kolorystyka kilimu wykonanego przez dzieci, mogłaby budzić przypuszczenie, że dzieci pochodzą ze środowiska, w którym sztuka ludowa jest jeszcze żywa“³). To samo wrażenie odnosi się wobec tych pierwszych prac Wróbla.

Wrażenie to potęguje rozbrajająca beztroska o proporcje czy perspektywę. Nogi stolika z lewej strony są nieproporcjonalnie grube w porównaniu do blatu. Siedząca na lewo żona górnika, obierająca kartofle, z uwagi na brak

jakiegokolwiek uwzględnienia załamania światła, czy zgięcia postaci, sprawia wrażenie, jak gdyby stała, a miska pozbawiona punktu oparcia, wisi w powietrzu. Jednak miękki ruch córki obejmującej matkę za szyję, radośnie wyciągnięte rączki dziecka do powracającego ojca, dbałość o drobne nawet akcesoria stanowiące o charakterze wnętrza izby górniczej — wszystko to składa się na żywą i przekonującą narrację obrazu. Zdecydowaną dekoracyjność obrazów Wróbla potęguje jeszcze płaszczyznowość plam barwnych, przy których linia jest raczej środkiem oddzielenia jednej plamy od drugiej.

Po paromiesięcznym uczęszczaniu na kursy, Wróbel zdobywa podstawowe wiadomości techniczne, jednak nie przez staranne studia, a przez możliwość poznania rodzaju farb i ich stosowania. Wtedy zakupuje temperę, malując nadal na niegruntowanym kartonie. Podobnie, jak Ociepka lubi błyszczącą powierzchnię obrazu i przeciąga niektóre lakierem.

Próbuje w tym czasie zmienić tematykę swoich obrazów, przechodząc na zagadnienia pracy. Jednak nie jemu najbliższej. Bowiem Wróbel rzadko maluje kopalnię. Dla swoich wypowiedzi artystycznych musi mieć powietrze, żywe barwy. To też namaluje powrót z kopalni, budowę fińskich domków (ryc. 10), reperację torów kolejowych, pracę przy brukowaniu szos.

I tutaj, zestawiając jego pracę z pierwszego okresu („Powrót do pracy“ ryc. 9) z obrazkami z drugiego okresu („Budowa“, ryc. 11), czy „Brukarz“ ryc. 17), widać już postęp w opanowaniu rysunku. Próba perspektywicznego rozwiązania drugich planów względnie mu się udaje. Jak konstrukcja fragmentu budowy tak i postacie cieśli cechuje prawidłowość proporcji. Kompozycja jest przejrzysta, pełna powietrza, nie ma tu już tłoku, jak w obrazkach z pierwszego okresu, gdzie artysta chciał wszystko powiedzieć od razu. W operowaniu barwą pozostał nadal wierny ostrym kontrastom, dając w „Budowie“ żółte drzewo budulcowe, czerwone na nim cienie i mocne, szafirowe niebo. Światło-cień stara się uzyskać przez silne kontrasty barwne.

W tym czasie, często odwiedza swego wykładowcę prosi o pokazanie jak największej ilości książek z zakresu sztuki. Fascynuje go już nie tylko barwa, ale urzeka pewne, określone założenie twórcy, jeśli chodzi o poszczególne barwy i możliwość zastosowania szerokiej jej skali. Gdy w tym czasie została otwarta w Katowicach wystawa malarstwa francuskiego, (niewiele ory-



Ryc. 9. Wróbel Paweł. Powrót z pracy, r. 1948. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 10. Wróbel Paweł. Kolonia fińskich domków, wrzesień 1950 r. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum w Sosnowcu



Ryc. 11. Wróbel Paweł. Budowa. 1949. Fot. Kałus Stanisław.



Ryc. 12. Wróbel Paweł. Zbieranie jabłek, sierpień 1950. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego^o w Sosnowcu.



Ryc. 13. Wróbel Paweł. Targ na kapustę, 1950 r. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

ginałów — przeważnie kolorowe reprodukcje), pomimo, że Wróbel często ją odwiedza i jest pod jej urokiem, obrazki jego nie wykazują naśladownictwa. Weźmy np. „Brukarza“ ryc. 17. Cechują go te same, silne modelujące linie, którymi rysuje brukarza i dwie pomagające mu kobiety. Kolor nadal zakłada płasko, nie sili się na oddanie bryły, zato całość kolorystyczną przeprowadza konsekwentnie w tonacji ugrów, chcąc wypróbować swoje możliwości w tym kierunku.

Wróbel nadal rysuje silną kreską upraszczając kontury przedstawianego przedmiotu, jednak usiłuje budować prawidłowo kompozycję obrazu, próbując zastosować te ze zdobytych wiadomości, które mu odpowiadają. I to jest jego okres drugi.

W lecie 1950 roku jest po raz pierwszy nad morzem, skąd powróciwszy maluje serię obrazków, gdzie znowu usiłuje oddać charakter powszedniego dnia w życiu ludności wybrzeża. A więc będzie to żona rybaka oczekująca powrotu męża z dzieckiem na ręku, odpoczynek na wyciągniętej łodzi, fragment wioski rybackiej, czy dziewczyna trzymająca kosz z rybami (ryc. 17). Następnie, w miesiącach jesiennych 1950 roku maluje drugą serię obrazów dużych

rozmiarów wystawionych częściowo na ostatniej, wojewódzkiej wystawie plastyków - amatorów w Katowicach. Wraca w nich do ulubionego tematu zbiorowego życia dając „Targ na kapustę“ (ryc. 13), „Zbiór jabłek“ (ryc. 12), wreszcie ostatni „Karuzele“. Maluje je na płótnie dając grunt suchy, który bardziej odpowiada jego temperamentowi. I wtedy nie tylko wraca do dawnej tematyki, ale i jej swoistej interpretacji malarskiej. Porzuca troskę o zbyt staranne, realistyczne ujęcie wizji malarskiej, przestaje zajmować się szczegółami, jak np. rysami twarzy, daje ujście swemu umiłowaniu koloru (ryc. 14). Jednak w budowie obrazu, rozłożeniu drugich planów, czy umiejscowieniu źródła światła jest bardziej zdyscyplinowany i świadomy tego, co chce wyrazić. To nie znaczy, że wyrzeka się prawdy. Wróbel stale do niej zmierza, jednak temperament jego nie pozwala mu jednocześnie rozwijać swoich możliwości; wciąż jeszcze jest pochłonięty barwą. Widzimy, bowiem w tych obrazach, że pragnie zastosować zdobyte wiadomości, przeprowadzić konsekwentnie założenia kompozycyjne i kolorystyczne (ryc. 16, 17). Jednak nie zawsze mu się jeszcze to udaje.



Ryc. 14. Wróbel Paweł. *Rybaczka*. Sierpień 1950. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

W „Targu na kapustę“ (ryc. 13) próbuje opracować światłocien wszystkich przedmiotów. Jednak próbę przeprowadza na pierwszych dwóch postaciach pierwszoplanowych (u dołu z lewej strony) — na więcej nie ma cierpliwości. Tak samo stanowczo odrzuca rysowanie szczegółów twarzy. W „Zbiorze jabłek“ (ryc. 12) dał je, potem zamalował — nie mógł dać, tak jakby pragnął. Jednak światłocien na spódnicy kobiety stojącej na drabinie, gwałtownie odwracając się do widza w porównaniu z opracowaniem żony górnika w obrazie „Powrót z pracy“ (ryc. 9) wykazuje drogę rozwojową Wróbla, jaką przeszedł w swoich poszukiwaniach pomiędzy jednym i drugim obrazem.

Często jednak daje się unieść swemu temperamentowi i zmysłowi dekoracyjnemu, który tak wyraźnie znaczy całą jego twórczość. Weźmy obraz: „Zbiór jabłek“ (ryc. 12). Jabłka układane w koszu na pierwszym planie, z prawej strony obrazu są dużo mniejsze od tych, leżących w głębi na ziemi za mężczyzną, który je układa w koszu. Na pytanie, dlaczego tak je namalował, Wróbel odpowiedział, że przestrzeń zielona była za pusta i byłoby brzydko, gdyby jabłka tworzyły na zielonej trawie jedynie małe

czerwone punkty. Te same względy kierowały artystą przy stosowaniu barw w obrazie „Jan Wieczorek przemawiający na wiecu“, gdzie wzbogacił barwą ubrania słuchaczy, choć sztafaż architektoniczny starał się oddać jak najbardziej realistycznie.

Podobnie apodyktycznie ustosunkowuje się Wróbel do modelu. W ogóle nie lubi i nie umie rysować z modelu. Raczej model uważa za podniętę do własnych przedstawień widzianych przedmiotów, czy zdarzeń. Charakterystyczny będzie dla jego artystycznej mentalności epizod następujący; który miał miejsce w czasie wykładów na kursie. Wykładowca ustawił martwą naturę — ciemnozieloną butelka na tle czerwonej materii, obok kawałek szafirowej tkaniny. Wróbel próbuje naszkicować ołówkiem, czy węglem, zaledwie paroma kreskami, po czym przechodzi do malowania. Zupełnie mu się nie udaje; maluje tego dnia akwarelę, poszczególne barwy zlewają się ze sobą. Wróbel traci cierpliwość. Wreszcie zmywa cały papier wodą, bierze farbę palcem i na wilgotnym papierze maluje śmiało prawie nie patrząc na model. Przestaje być dla niego potrzebny. Nie podobą mu się odcień szafiru i nie chce go położyć obok czerwieni. Daje zamiast tkaniny szafirowej — żółtą. Jednak w zestawieniu z czerwona, rozczłonkowaną zielenią butelki, ta — wydaje mu się za pusta. Namyśla się chwilę, po czym ukreślonym z papieru kwaczem, daje na żółtej materii duże, fioletowe kropki. Możemy to wytłumaczyć jedynie tym, że poprzez wszystkie obrazy Wróbla przyświeca tak charakterystyczne dla sztuki dziecka i sztuki ludowej zagadnienie dekoracyjności obrazu. Jest ono wciąż jeszcze czynnikiem decydującym i raczej ono decyduje o charakterze obrazu.

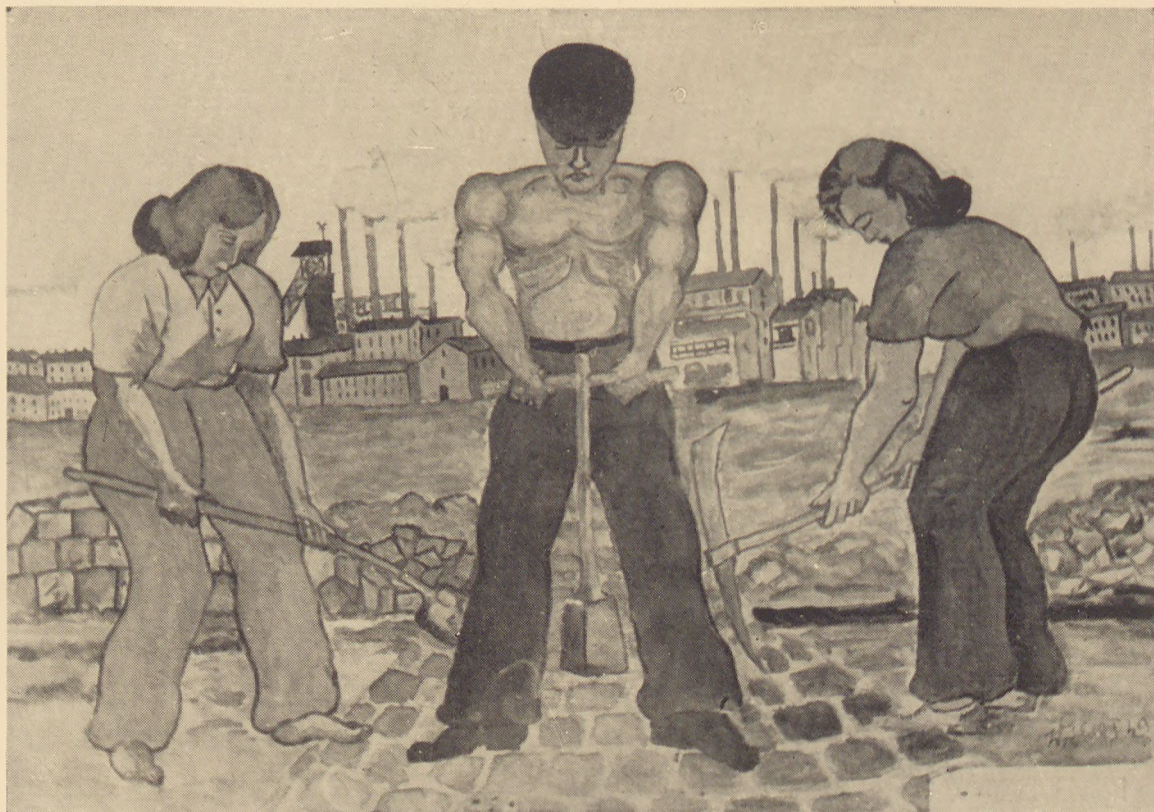
Wróbel jest niezwykle płodnym malarzem. Dotychczas namalował około 50 obrazów. Maluje szybko, chcąc jak najprędzej dać odbicie przeżytych wrażeń. Bardzo często — jak sam mówi — temat przychodzi doń z zewnątrz. Wracając z pracy, zauważy jakiś szczegół, który staje się punktem wyjściowym całej kompozycji. Jednak wokoło tego szczegółu narasta potem cała, własna narracja obrazu. Szczegół ten jest punktem wyjściowym nie tylko treści przedstawianej na obrazie, ale niekiedy kolorytu. Tak na przykład było z ciekawym obrazem: „Dzieci na hałdzie“ (ryc. 18). Wróbla zainteresował koloryt nieba rozciągający się poza hałdą, na której bawiły się dzieci. Starał się go namalować po czym całość rozwiązania barwnego uzależnił od tego nieba.



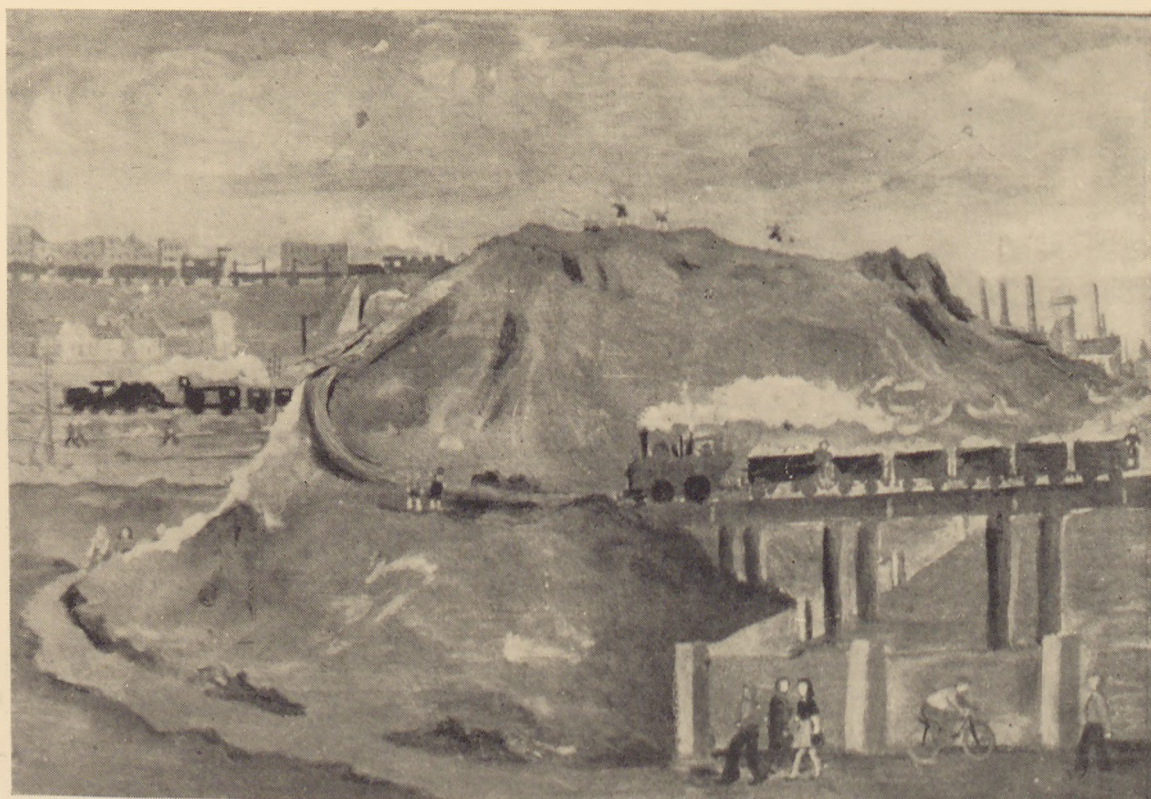
Ryc. 15. Wróbel Paweł. Manifestacja, tempera 1950 r. Fot. ze zbiorów Związk. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 16. Wróbel Paweł. Dworzec, r. 1950. Fot. ze zbiorów Związk. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 17. Wróbel Paweł. Brukarz. Fot. Adam Bogusz



Ryc. 18. Wróbel Paweł. Dzieci na haldzie. Wrzesień 1950 r. Ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu

Tak zresztą przeprowadza Wróbel zagadnienie kolorytu we wszystkich swoich kompozycjach. Kolor zakłada zaczynając od nieba i od tchnacji, w jakiej utrzyma niebo, uzależnia całą kompozycję barwną obrazu. Raczej nie zdaje sobie sprawy, że następne plamy barwne wpływają konsekwentnie ze szarmonizowania ich z pierwszą. Tak, na przykład w „Targu na kapustę” (ryc. 13) niebo ma zielonawoszare tony i takie same są płóciennne dachy straganów, czy dachy domów. Kieruje tu nim podświadoma wola twórcza, która silnie broni Wróbla przed zmanierowaniem czy niewolniczym naśladownictwem oglądanych obrazów, czy reprodukcji dzieł malarstwa dojrzałego, do której ma ułatwiony dostęp bardziej, niż którykolwiek inny artysta ludowy.

Silne więzy z tradycjami sztuki ludowej tak wyraźnie zaznaczone w pierwszych jego pracach, wystąpiły ostatnio u Wróbla, gdy skomponował projekt na dekorację świetlicy, za który otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie. Całość koncepcji artystycznej została rozwiązana w charakterze ludowym. Ujął tak nie tylko wnętrze, ale styl projektowanych mebli i ich ornamentykę. Po czym, idąc po tej linii, trzymał się ściśle założeń konkursowych, interpretując je samodzielnie, czego dowodem jest portret Prezydenta w całej postaci, choć takiego nigdzie nie widział. Ściany świetlicy, meble, a więc krzesła, stoły, szafy, podstawy do kwiatów, czy stolik pod radio zostały cał-

kowicie wykorzystane, jako płaszczyzny dekorowane. Motywy stosowane są niewątpliwie reminiscencją mebli ludowych, które widział w domu rodzinnym, czy u sąsiadów, co zresztą powtarzało się w jego obrazach wnętrz górniczych. Dzięki tym momentom, które były wyrazem silnych tradycji kulturowych, projekt Wróbla tchnął prawdą i stworzył wnętrze do którego każdy mieszkaniec Szopieniec, czy Janowa chętnie przyjdzie, aby odpocząć po pracy.

Wróbel — nie tylko ze względu na duży talent, silną łączność z tradycjami sztuki ludowej, ale swoją drogę twórczą — jest jednym z najciekawszych i najbardziej charakterystycznych przykładów kształtowania się surowego talentu robotniczego, poddanego nagle silnemu działaniu czynników zewnętrznych wyzwających zeń doznania artystyczne. Twórczość jego jest przykładem, jak tego typu „naiwny realista” powoli adaptując wybrane przez siebie elementy ze sztuki dojrzałej staje się artystą świadomym swoich możliwości. Jego nawroty do niektórych dawnych środków wyrazu są tylko jednym z licznych etapów na jego drodze ciągłych poszukiwań⁴).

1. Mobius M. R.: Henri Rousseau (Zum Selbstbildniss von 1890). Der Cicerone XVIII Jahrg. Heft 6. str. 179—193.

2. Żywirska Maria: Zagadnienia prymitywnej sztuki robotniczej. Polsk. Szt. Lud., nr. 1—2. 1949.

3. Szuman Stefan i Brzychczy Karol. Rozwój kolorystyki w sztuce dziecka. Warszawa 1938, str. 3.

4. Większość cytowanych obrazów jest własnością Związku Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

KONFERENCJA W JADWISINIE

Aktualne zagadnienia plastyki ludowej

BOHDAN URBANOWICZ

Zorganizowana w Jadwisinie przez Państwowy Instytut Sztuki w dniach 13, 14 i 15 maja br. Konferencja poświęcona aktualnym zagadnieniom plastyki ludowej była nawiązaniem do obrad Sekcji Sztuki Ludowej krakowskiej Konferencji w Sprawie Badań Nad Sztuką.

Znaczenie Konferencji Krakowskiej, wchodzącej w skład prac naukowych związanych z Kongresem Nauki, polega na gruntownym przeanalizowaniu problematyki naukowej wszystkich dziedzin sztuki. Dyskusja przeprowadzona w szerokim zespole twórców, teoretyków i historyków sztuki, dotyczyła przede wszystkim podstawowych założeń metodologicznych i ideologicznych, dokonała krytycznego przeglądu i oceny nauki polskiej w zakresie badań nad sztuką, wytyczając nowe kierunki prac teoretycznych i historycznych. Konferencja przeprowadziła również podsumowanie dotychczasowego dorobku ideologicznego i metodologicznego, który wyrastał w walce o realizm socjalistyczny w polskiej sztuce, a hierarchię i kolejność prac naukowych podyktowały przede wszystkim wyznaczniki twórczego warsztatu sztuki polskiej. Konferencja Krakowska stanowiła przejście do nowego etapu zespołowych prac naukowych, do rozwiązywania problematyki płynącej z leninowskiej teorii odbicia, jak również wniosków wynikających ze stalinowskiej teorii narodu i narodowej kultury, a zwłaszcza ostatnich prac Stalina związanych z zagadnieniami językoznawstwa.

Zasadniczy problem kształtowania nowej sztuki polskiej socjalistycznej w treści i narodowej w formie, określa problematykę sztuki ludowej. Konferencja Krakowska wytyczając program prac naukowych, mając na celu gruntowne przebadanie dziedzictwa polskiej sztuki, zaakcentowała sprawę przeraśnięcia „ludowości” w ogólnonarodową twórczość artystyczną. W dziedzictwie bowiem narodowego folkloru, w rozległych doświadczeniach ludu, wyrosłych z jego pracy i walki, z jego sytuacji klasowej, z radości ludu i z jego smutków, tkwią wielkie skarby mądrości i doświadczeń, sięgające tradycjami niekiedy we wczesnodziejową przeszłość narodu. W dziedzictwie tym tkwią zarazem i przesłanki narodowej formy. Zachodzi więc pytanie, w jaki sposób zamierzamy obecnie, w oparciu o analizę naszego dorobku sztuki warstw elitarnych i twórczości ludowej, przy pomocy czynnika naukowego, zapewnić poszanowanie artystycznego dziedzictwa sztuki ludowej, zapewnić pełne poznanie, przebadanie i wykorzystanie doświadczeń twórczych i warsztatowych, przy jednoczesnym włączeniu jej żywych sił twórczych w szeroki nurt rozwojowy współczesnej sztuki polskiej.

Dyskusje krakowskie wykazały z jednej strony, duże bogactwo dorobku faktograficznego, szerokiego zasięgu badań terenowych, — z drugiej strony istniejące duże zaniedbania w zakresie prac teoretycznych, syntetycznych, ujmujących całościowo zagadnienia twórczości ludu.

Tak więc przed Konferencją Jadwisińską zarysowały się następujące zagadnienia: a) problem definicji, istoty i zakresu sztuki ludowej, w oświeceniu materializmu dialektycznego i historycznego; b) problem klasowości sztuki ludowej, jej stosunek do sztuki warstw elitarnych; c) wykrycie postępowych nurtów sztuki ludowej, jak również elementów ludowości w sztuce warstw elitarnych, d) analiza i ocena dotychczasowych metod opieki nad sztuką wsi polskiej (prace teoretyczne i krytyczne); e) zagadnienie tzw. twórczości amatorskiej; f) rola sztuki ludowej w kształtowaniu jednolitej ludowej socjalistycznej kultury narodu polskiego; g) zagadnienie rzemiosła i przemysłu, metody korzystania z dorobku ludowego, strona gospodarcza i kulturalna tego zagadnienia; h) problem kształcenia twórców ludowych i metody przyswajania dorobku ludowego w naszym szkolnictwie artystycznym oraz sprawa kadr pracowników naukowych.

Streszczając, Konferencja Jadwisińska stanęła przed trzema zasadniczymi zagadnieniami: 1) określenie stosunku do dorobku plastyki ludowej, 2) analiza aktualnej sytuacji, 3) przeraśnięcie twórczości ludowej w sztukę ogólnonarodową epoki realizmu socjalistycznego.

Ogrom tych zagadnień przekraczał oczywiście możliwości jednej parodniowej konferencji. Konferencja zgromadziła zespół etnografów, historyków sztuki, plastyków zawodowych i ludowych, jak również działaczy i organizatorów, oraz przedstawicieli instytucji gospodarczych, gdzie problematyka kultury ludowej posiada szczególne znaczenie.

Konferencja miała charakter roboczy, przy czym wystąpienia poszczególnych uczestników nie posiadały charakteru wypowiedzi oficjalnych, reprezentujących stanowiska tej czy innej instytucji. Na obradach zaciężała zbyt duża ilość referatów i przygotowanych wypowiedzi, co z jednej strony wpłynęło na wagę konferencji, z drugiej strony skracało czas, przeznaczony na dyskusję. Niewątpliwym brakiem była niedostateczna ilość referatów poruszających ogólne zagadnienia teorii sztuki i estetyki.

Celem niniejszej pracy, jest wypunktowanie problematyki konferencji, omówienie szkicowe zasadniczych tez referatów i dyskusji oraz podanie w cytatach istotniejszych sformułowań. Biorąc pod uwagę fakt publikowania przez „Polską Sztukę Ludową” szeregu referatów i wypowiedzi, nie zachowujemy właściwych proporcji przy omawianiu poszczególnych referatów i wystąpień, pomijając lub określając szkicowo wypowiedzi, niejednokrotnie wartościowe, które jednak bądź stały na uboczu zasadniczej problematyki konferencji, bądź wymagają szczególnych omówień.

Podstawową wypowiedź, określającą stosunek do dorobku plastyki ludowej, stanowi referat prof. dr K. Piwockiego pt. „Nurt ludowo-narodowy w sztuce polskiej”. Cytujemy z referatu zasadnicze, uogólniające sformułowania, pomijając całą bogatą dokumentację historyczną tez referatu.

„Ujmowanie sztuki ludowej w jej historycznym rozwoju napotykało i napotyka na znaczne trudności, — każdemu badaczowi rzuca się przede wszystkim w oczy jej konserwatyzm, przywiązanie do form i procedurów technicznych przechodzących tradycyjnie z pokolenia na pokolenie. Wszyscy uczeni wysuwali na czoło swych rozważań właśnie zachowawczość tej sztuki — stąd pojawia się w nauce tendencja by przy pomocy niezmiennych i jakoby wiecznotrwałych cech sztuki ludowej rekonstruować zaginione ogniwa naszej przeszłości artystycznej. Skierowanie uwagi badaczy na tradycyjność sztuki ludowej przesłoniło im zrozumienie, że jak wszystko inne w zjawiskach społecznych, rozwija się ona, zmienia, usycha w niektórych swoich gałęziach, że sztuka ludowa przede wszystkim jest kategorią historyczną. Pozorna niezmiennność form sztuki ludowej, kusiła nas do formułowania ogólnych prawideł twórczości ludowej, do zacieśniania zagadnień tej twórczości, do zjawisk najuporczywiej trwałych niezmiennych i prymitywnych. Tendencje te eliminują z zakresu badań ogromne działy przeszłości artystycznej. Inną trudnością w traktowaniu sztuki ludowej w aspekcie historycznym jest brak materiału zabytkowego sięgającego głębiej niż wiek XVIII“. Prof. Piwocki stwierdza dalej, „ogromne połacie naszej spuścizny artystycznej możemy uważać za nurt ludowy w sztuce polskiej. Czy można go jednak nazwać narodowym? Wedle klasycznego sformułowania Lenina, w każdym społeczeństwie klasowym płyną dwa równoległe nurty kultury, jeden służący interesom klas posiadających, drugi wyrażający potrzebę mas ludowych. Prądy te w ciągu dziejów niejednokrotnie się ze sobą splatają i krzyżują, gdyż niezorganizowana, ale żywiołowa siła tych mas, odgrywa w życiu każdego społeczeństwa decydującą rolę. Odnosi się to także, oczywiście, do zjawisk artystycznych. Stąd pierwiastki ludowe przenikają z reguły do najbardziej zdawałoby się ekskluzywnej sztuki, służącej potrzebom najwyższej elity społeczeństwa klasowego. Tak należy, sędzę, rozumieć dialektyczną jedność kultury mimo istnienia w niej dwóch antagonistycznych nurtów. Wspólnota kultury jest przecież obok języka, terytorium, życia ekonomicznego i układu psychicznego — jedną z cech narodu w rozumieniu definicji Stalina. Wspólnota układu psychicznego i kultury objawiają się w sztuce przez narodową formę sztuki, mającą w stosunku do szybko zmieniających się ich treści ideologicznych, służących każdorazowej nadbudowie — charakter bardziej statyczny, wyrażający się w pewnych tradycyjnych nawykach przedstawiania rzeczywistości, jej widzenia i odbijania. W tym sensie nurt ludowy sztuki polskiej, którego cechą jest przecież kształtowanie obrazu plastycznego, w oparciu o tradycyjną formę, jest równocześnie nurtem narodowym. Stąd waga badań nad sztuką ludową dzisiaj, gdy mamy praktycznie budować nową, bezklasową, jednolitą kulturę, narodową w formie, o nowej socjalistycznej treści. Badania te nie są właściwie rozpoczęte. Uczelni zajmujący się sztuką ludową ograniczali się niemal wyłącznie do twórczości XIX wieku, rzadka cofając się w wiek poprzedni. Wartościowanie sztuki, oparte o obce wzory, nie pozwoliły nam na zwrócenie uwagi na niezmiernie bogactwo polskiej tzw. prowincjalnej sztuki oraz na jej cechy wyróżniające ją od współczesnych dzieł na zachodzie Europy. Jej odrębna od wzorców, swoistość form piętnowana była nazwą barbarzyństw“.

Prof. K. Piwocki konkluduje tezy swego referatu: „głównym celem była próba udowodnienia, że współczesna sztuka ludowa posiada swą historię, swój nieprzerwany rozwój od najdawniejszych czasów i że bezpośrednimi poprzednikami ludowych twórców była prowincjonalna sztuka“ i że „sztuka prowincjonalna w swej istocie była równocześnie głównym nurtem sztuki narodowej w formie“.

Prof. Stanisław S z c z o t k a, dając w swym referacie obszerny zarys politycznej i gospodarczej historii wsi polskiej, zwraca uwagę na możliwości przesunięcia głęboko wstecz badań na sztuką ludową, przy odpowiednim wykorzystaniu archiwaliów w postaci sądowych ksiąg wiejskich, zapisów testamentowych itp.

Mgr. Zbigniew R e w s k i, polemizując z szeregiem wywodów prof. Piwockiego, podkreślił w swej wypowiedzi konieczność przeprowadzenia dodatkowych badań dla potwierdzenia szeregu uogólnień referatu. Wskazał on na ciągłość tradycji cechowej, przedstawił szereg przykładów „majstersztyków“ krakowskiego cechu budowniczych i kamieniarzy, w których rzucają się w oczy pewne odstępstwa od kanonów poprawności architektonicznego komponowania. Posiada to dla nas doniosłe znaczenie, gdyż jak stwierdza mgr. Z. Rewski omawiana sztuka prowincjonalna stanowi najsilniej wyczuwalną i wizualnie zrozumiałą grupą sztuki narodowej. Jeśli chodzi o sztukę ściśle chłopską uważa on za możliwe (mimo braku bezpośrednich przekazów źródłowych) przyjęcie znacznie szerszego zakresu twórczości, od tego jaki zarysował się w referacie prof. Piwockiego.

Na marginesie tematyki konferencji, mgr. Rewski przedstawił nowe naświetlenie genezy architektury późnorenansowej, określanej dotąd terminem lubelsko-kaliskiej, a zawężanej do pewnej części architektury kościelnej. Referent rozszerza zasięg tego typu do granic historycznej Małopolski z Krakowem na czele. Architektura ta występująca w szeregu miast prowincjonalnych jak: Pińczów, Kielce, Sandomierz, Lublin, Tarnów, Jarosław, wiąże się z ówczesnym żywym ruchem budowlanym, rozwijającym się pod patronatem magnackich rodów małopolskich. Obejmuje ona zarówno zabytki budownictwa kościelnego jak i świeckiego oraz cały zespół form plastyki architektonicznej.

Mgr. Kazimierz P i e t k i e w i c z podkreśla konieczność uzupełnienia problematyki referatu prof. Piwockiego zagadnieniami rzemiosła wiejskiego, a w szczególności ceramiki, tkactwa itp. Badania prowadzone w tym kierunku niewątpliwie poszerzyłyby znacznie zakres naszych wiadomości o twórczości ludu wiejskiego.

Dr Roman R e i n f u s s w swej wypowiedzi, idzie po linii wywodów referatu, podkreślając między innymi, iż badania sztuki ludowej dotąd szły zasadniczo w kierunku szukania istoty sztuki ludowej, pojmowania jej jako swoistego „ludowego stylu“, w zasadzie swej niezmiennego, ponadklasowego i wspólnego wszystkim ludom świata. Wynikiem tego były coraz bardziej precyzyjnie rozbudowane określenia ludowego stylu, oparte na analizie cech formalnych wiejskiej twórczości artystycznej. Jako sztukę prawdziwie ludową uznawano sztukę „samorodną“ wsi, przekazywaną z pokolenia na pokolenie w drodze tradycji ustnej i warsztatowej. Dr Reinfuss stwierdza, iż rozważanie

rozwoju sztuki ludowej w płaszczyźnie wyłącznie formalnej, jest z gruntu ahistoryczne, nie ujmując istoty zróżnicowania twórczości artystycznej na ludową i nieludową. Kryterium formalne powoduje zawężanie obrazu sztuki ludowej, eliminując z tych badań całe ich dziedziny. Warunki historyczne przyczyniały się do powstania odrębnej sztuki ludowej determinując jej rozwój. O sztuce ludowej jako twórczości artystycznej, wyodrębnionej od innej nieludowej, można mówić dopiero wówczas, gdy istnieje sam „lud“, pojmowany jako klasa społeczna; — w społeczeństwie żyjącym w warunkach wspólnoty pierwotnej nie ma wyodrębnionej sztuki ludowej. Przejaw świadomości klasowej w twórczości ludowej dostrzega dr Reinfuss w tematyce zbrojniczej obrazów na szkle i satyrze społeczno-obyczajowej, zawartej w niektórych utworach ludowej literatury.

Prof. Wojciech J a s t r z ę b o w s k i podkreśla w dotychczasowych badaniach jednostronność zainteresowań sprawami zdobnictwa i ornamentyki („zbieractwa motywów“). „I to co w badaniach winno być opracowane na końcu, stało się podstawą do określeń i charakterystyki sztuki ludowej“. Konsekwencje tych tendencji odczuwamy szczególnie silnie w praktyce przez sprowadzanie całej problematyki sztuki ludowej do zagadnień zdobiny, motywu, ornamentu, gubiąc w ten sposób cały złożony charakter tego zagadnienia.

Prof. dr Juliusz Starzyński, podsumowując pierwsze wyniki dyskusji, akcentuje znaczenie i wartość prac prof. Niekiedziwina oraz Fiedorowa Dawidowa piętnującego, między innymi, tendencje niektórych historyków sztuki „błędnie usiłujących z różnych dzieł przeszłości wyłaniać jakieś drobne aspekty i w nich widzieć wyraz ludowości, — w ten sposób akcentowano przy analizie dzieła zjawiska drugorzędne, urzekając się faktem zniekształceń wzorów i apoteozując to, upatrywano w prymitywizmie cechy ludowości“.

Referat Aleksandra W o j c i e c h o w s k i e g o, publikowany w niniejszym numerze, był jakby kontynuacją referatu prof. Piwockiego; referent sumuje i wartościuje sformułowania teoretyków, traktujące o sztuce ludowej, omawia sposoby popierania twórczości ludowej i opieki nad istniejącymi ośrodkami tej sztuki w wieku XIX i XX, jak również formy łączenia sztuki ludowej z rzemiosłem i przemysłem artystycznym.

Mgr. Mieczysław P o r ę b s k i (nawiązując do zagadnienia dziedzictwa przeszłości) starał się w swej wypowiedzi dać odpowiedź na pytanie: „co z tego dorobku i w jaki sposób przejąć ma współczesne nasze malarstwo, rzeźba, grafika, architektura, rzemiosło i przemysł, daleki, jaki ma być stosunek sztuki ludowej do tradycji artystycznych sztuki uprzywilejowanej“. Zadaniem historyków i teoretyków oraz badaczy kultury ludowej jest szukać odpowiedzi na te pytania, w oparciu o konkretny materiał faktów i o ogólne zasady teorii materializmu dialektycznego i historycznego. Fakty przytoczone przez prof. Piwockiego przyczyniają się do zerwania legendy rzekomej „niezmienności“, „pierwiastkowości“ i izolacji naszej sztuki ludowej, wykazując jej dialektyczne przemiany na przestrzeni dziejów, jej stałe zazębianie się ze sztuką służącą potrzebom kościoła, dworu, szlachty czy mieszczaństwa. Autor referatu rewindykuje w ten sposób dla pojęcia sztuki ludowej czy ludowości nowe

obszary pogranicza, wskazuje nowe kierunki, w których powinny iść dalsze badania jej dziejów i dorobku. Ale ta wymiana wartości pomiędzy szeroko historycznie pojętym podłożem ludowym, a kulturą i sztuką warstw uprzywilejowanych, ten ruch podwójny występujący i zstępujący urywa się. W XIX wieku mamy już do czynienia właściwie tylko z ruchem „zstępującym“. Wypierani przez konkurencję przemysłowo-kapitalistyczną rzemieślnicy cechowi wycofują się na wieś, pracując dla odbiorcy wiejskiego — który w tym okresie uzyskuje szersze możliwości kulturalno-artystycznego rozwoju. Sztuka cechowa przekazuje wsi szereg swoich zdobyczy, form i umiejętności, ulegając z kolei twórcemu przeobrażeniu i przystosowaniu — w dalszej walce z kapitalistycznym rynkiem, ta sztuka ludu stopniowo traci pozycję po pozycji. Poprzez stan na tym obrazie, określałoby nasze wnioski raczej pesymistycznie — inaczej to będzie wyglądać, gdy uwzględnimy drugą nieodłączną cechę dialektycznego procesu „ruch wstępujący“. Są to zjawiska związane bezpośrednio z siłami ludowego chłopskiego czy małomiasteczkowego podłoża, zjawiska pierwszego rewolucyjnego wystąpienia sił ludowych — wyrażające się w zapoczątkowaniu naszej wielkiej ogólnonarodowej linii malarstwa historycznego i rodzajowego. Przecho-dzenie do sztuki ogólnonarodowej jednostek twórczych na tym właśnie podłożu wyrosłych, z nim bezpośrednio związanych, lub tkwiących w jego problematyce, stwarza właśnie ów ruch „wstępujący“ przenoszenia problematyki ludowej, jej realistycznego widzenia i klasowego stanowiska na grunt sztuki ogólnonarodowej. Fakty te świadczą, że lud w okresie, o którym mowa, nie był już bynajmniej bierną izolowaną żyjącą własnym tylko życiem masą — że stawał się coraz dobitniej żywą częścią narodu. Nurt ludowy w sztuce ówczesnej, nie płynął jakimś odosobnionym korytem sztuki ludowej w sensie ścisłym, ale przelewał się w ogólny nurt sztuki polskiej, wnosząc weń najbardziej istotne i cenne wartości. Kol. Wojciechowski w referacie swym przypominał nam jak to Norwid chciał podnosić „ludowe“ do „narodowego“. W tym wypadku Norwid kwitował proces, który był warunkowany samą logiką dialektyki dziejowej. Ref. kol. Wojciechowskiemu miał również wydźwignąć pesymistyczne. Przez cały długi okres „zajmowania się sztuką ludową nie umiano zrobić z nią nic rozsądnego i dziś — problemom nie widać końca“. Zajmowanie się sztuką ludową nie mogło dać pełniejszych rezultatów, to jasne, i to wynika wyraźnie z klasowego uwarunkowania tego zjawiska. Istotnym jest jednak fakt, że od połowy XIX wieku żywa i zdolna do przemian sztuka ludowa jest ciągle aktualnym problemem, że jej istnienie będące wyrazem wzmożonej prężności sił chłopskich — zmuszało ideologów panującego systemu do takiego czy innego zajmowania dla niej miejsca w klasowej antagonistycznej strukturze społeczeństwa, a w gruncie rzeczy szukania ratunku wobec jałowości i bezpłodności takich wykwitów kultury kapitalistycznych jak „style historyczne“, secesja czy modernistyczny funkcjonalizm. Dziś cały ten problem dla nas nie istnieje. Nie chodzi już o znalezienie miejsca dla sztuki ludowej, ale o pełne rozwinięcie jej i przetworzenie w jednolitą już socjalistyczną w treści, sztukę całego narodu. Kamieniem probierczym w całym procesie nawiązywania i wytyczną przejmowania kultury ludowej jest kryterium realizmu. Kryterium

to będzie dla nas decydujące w określeniu przydatności poszczególnych elementów dziedzictwa dla twórczości przez nas sztuki realizmu socjalistycznego“.

„Nie będę się tu zatrzymywał przy zagadnieniach figuralnego malarstwa i rzeźby. Sztuka ludowa ma tu praktycznie stosunkowo mniejszą rolę do spełnienia, a dzisiejsza twórczość ludowa w tym zakresie wiąże się już raczej ze skomplikowanym problemem twórczości amatorskiej. Natomiast w zakresie rzemiosła i przemysłu zagadnienie dziedzictwa sztuki ludowej jest bezwątpienia zagadnieniem centralnym, stanowiąc tutaj główne i podstawowe dziedzictwo naszej przeszłości. Rozumiejąc przez realizm prawdziwe odbicie rzeczywistości społecznej swojego czasu w jej istotnych cechach, uważamy za istotne przy tym cechy walki i wzrostu, wzmagania się i potężnienia postępowych sił społecznych — walki o awans klasowy, gospodarczy i kulturalny“.

Prof. Wojciech J a s t r z ę b o w s k i w wypowiedzi swojej podzielił się z uczestnikami Konferencji doświadczeniami nabytymi w wieloletniej pracy w „Warsztatach Krakowskich“ i „Ładzie“. Obszernej jego wypowiedzi na tym miejscu streszczać nie będziemy, gdyż ukaże się ona w całości w jednym z najbliższych numerów Polskiej Sztuki Ludowej.

Analizę metod opieki nad twórcami i ośrodkami sztuki ludowej otwiera wypowiedź mgr. K. P i e t k i e w i c z a. Scharakteryzował on działalność Referatu Sztuki Ludowej, Min. Kultury i Sztuki w latach 1945 — 1951. Referat Sztuki Ludowej, który realizował swe prace w zakresie opieki nad samorodną twórczością ludową na trzech odcinkach: 1) opieka nad twórcą i twórczością, 2) oddziaływania na jej treść i formę w sensie artystycznym i ideologicznym, 3) upowszechniania wartości sztuki ludowej. W praktyce akcja ta polegała na zakupie prac, udzielaniu zapomóg i stypendiów talentom samorodnym, przeznaczonych na doksztalcenie, pracę twórczą, narzędzia, materiały, umożliwianiu zdolnej młodzieży dostępu do szkół artystycznych, jak również organizowaniu konkursów, krótkich próbnych kursów, opracowywaniu wzorców, reaktywowaniu wartościowych, a zanikających dziedziczy sztuki i oddziaływaniu tą drogą na treść i formę sztuki ludowej i dostosowywaniu jej do potrzeb życia współczesnego. Po za tym zajmowano się upowszechnieniem i naświetlaniem istotnych wartości twórczości ludowej przez planowe wystawy krajowe (regionalne i objazdowe) i zagraniczne, prelekcje, wydawnictwa, dalej przez wprowadzanie plastyki ludowej do ogólnik zbiorowego życia społecznego i kulturalnego (świątlice, domy kultury, szkoły, zespoły amatorskie). Wprowadzanie konkursów i wystaw z nagrodami ujawniało szereg talentów, zapoczątkowało proces ożywienia rozwoju kulturalnego wsi. Twórcy ludowi zaczęli sobie uświadamiać swoją rolę i znaczenie uprawianej przez nich sztuki. Wiele młodzieży ze zaktywizowanych ośrodków, skierowano do szkół artystycznych, rozpoczęła się akcja zakładania spółdzielni oraz zespołów artystycznych i chałupniczych. Planowość akcji pozwalała na coraz silniejsze kształtowanie artystyczne ludowej naleciałości, z okresów rabunkowej eksploatacji przez spekulantów z czasów kapitalistycznych, oraz przystosowanie dawnych i cennych form sztuki do nowych wymogów życia społecznego, kulturalnego i gospodarczego.

W latach 1945—1950 zorganizowano 45 konkursów, (1406 uczestników, 8876 eksponatów), 55 wystaw — 2860

uczestników, z 9241 eksponatami). Zorganizowano kilka wystaw objazdowych i 5 wystaw zagranicznych (Moskwa, Kijów, Budapeszt, Paryż, Amsterdam, Londyn, Włochy, Austria, Szwajcaria, Meksyk, Stany Zjednoczone). W ostatnich latach sztuka ludowa uzyskuje coraz w większym stopniu zastosowanie w przemyśle (wzory druków na tkaninach, fajanse), dokąd dociera dzięki współpracy artystów ludowych zorganizowanych w kolektywy z zawodowymi artystami plastykami.

Przemiany, zachodzące w życiu Polski Ludowej wywierają swój wpływ na artystę ludowego. W jego twórczości zaczyna coraz wyraźniej odbijać się nowa rzeczywistość socjalistyczna, w tematyce uwidaczniają się zagadnienia pracy, walki o pokój, przemiany ekonomiczne i gospodarcze (wycinanka, malarstwo, rzeźba).

Przy rozwiązywaniu tych złożonych zagadnień piętrzą się przed praktykami trudności, wynikające z niesprecyzowania dotąd szeregu zagadnień teoretyczno-naukowych. Dotychczasowe prace instytucji naukowych ograniczały się do dokumentacji i inwentaryzacji faktów — pozostawiając praktykę procesom żywiołowego rozwoju.

„Przed Państwowym Instytutem Sztuki i innymi placówkami naukowymi stoi obecnie pilne zadanie sformułowania założeń teoretycznych, oparte na nauce i estetyce marksistowskiej, które stanowiłyby wytyczne w dalszej akcji ochrony ludowej sztuki. Teoria bowiem winna wyprzedzać praktykę. Dotychczasowe definicje w okresie szybkich przemian rewolucyjnych wsi i miasta, nie są już wystarczające. Sztuka ludowa żywiołowo wychodzi poza ramy środowiska chłopskiego, przy czym w tym środowisku przestaje pełnić dotychczasową funkcję. Następuje proces zbliżenia się twórczości chłopca do twórczości amatorskiej robotnika. Stąd nasuwają się następujące zagadnienia do opracowania: 1) określenie pojęcia zakresu sztuki ludowej; 2) określenie wartości pozytywnych dorobku twórczości ludowej, istotnych dla kultury narodowej; 3) wypracowanie metod i form postępowania w zakresie opieki, organizacji i oddziaływania ideologicznego na twórczość ludową.

W dalszym ciągu mgr. Pietkiewicz stwierdza, iż nowa tematyka wpływa na zmianę dotychczasowych tradycyjnych form wypowiedzania się plastycznego twórcy ludowego. Na odcinku tym obserwujemy dziś niewątpliwie zjawisko poważnego przesilenia.

Sprawa kształcenia i doksztalcenia twórców ludowych oraz znalezienie właściwych metod przedstawiania ich twórczości na wzornictwo rzemiosła i przemysłu jest również jednym z pilniejszych zagadnień.

Szereg nowych zagadnień w zakresie ochrony ludowej sztuki wyłania się w związku z rozwojem spółdzielczości produkcyjnej na wsi. Akcja ta mogąca bardzo silnie przyczynić się do intensyfikacji twórczości i produkcji artystycznej wsi do dziś dnia nie znalazła właściwych form organizacyjnych. Problem stworzenia warunków pracy dla wybitnych talentów ludowych w ramach wiejskich spółdzielni produkcyjnych wydaje się rzeczą absolutnie konieczną.

Prezes Z. S z y d ł o w s k a, przedstawiciel Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, omawia problem aktywizacji twórczości ludowej w aspekcie ekonomicznym i gospodarczym.

Prezes Szydłowska stwierdza, iż CPLiA jest wykładnikiem praktycznych prób zorganizowania wytwórczości ludowej. Decydujące przy powstaniu instytucji były następujące zadania: a) aktywizacja rezerw wiejskich sił roboczych, b) wykorzystanie biernych gospodarczo terenów wsi, c) stworzenie dodatkowego zarobku dla ludności wiejskiej. Jako problem wyodrębniony akcentowano potrzebę równoległego uaktywnienia i reaktywowania tradycyjnych ośrodków ludowej twórczości artystycznej. Referent podkreśla zmianę funkcji społecznej sztuki ludowej na wsi. Dawną izolację wsi od zdobyczy cywilizacyjnych warstw wyższych — stwarzała konieczność zaspakajania przez wieś wszystkich najżywniejszych potrzeb ludności chłopskiej: — dziś w fazie wielkich przemian kulturalnych (elektryfikacja wsi, mechanizacja produkcji rolnej, radio, ułatwiony kontakt z miastem i robotnikami) stwarza nowy świat wrażeń i potrzeb wsi polskiej. Obecnie dopływ artykułów przemysłowych zaspakaja potrzeby wsi, która zamiast produkować dla siebie zaczyna, jeśli chodzi o wytwory sztuki ludowej, przedstawiać się na rynek miejski. Wiemy iż warunkiem istnienia i rozwoju wszelkich dziedzin wytwórczości jest popyt na wytwarzane produkty. Dziś obserwujemy zjawisko kończenia się na wsi popytu na własne wyroby artystyczne przy równoczesnym niewykształceniu się jeszcze nowego odbiorcy. Tak więc mówiąc o drogach organizowania i intensyfikowania wytwórczości ludowej musimy pamiętać o konieczności zachowania i utrzymania zapotrzebowania na tę wytwórczość, w pierwszym rzędzie na wsi, nie mówiąc już o zapotrzebowaniu i dostępności tych produktów w samych ośrodkach jej produkcji. Dotychczasowe miejskie rynki zbytu ludowej wytwórczości artystycznej miały formy spekulacyjne, lub były wynikiem działalności patronackich instytucji. W każdym razie produkcja tych wytworów była obliczona na wąskie koło indywidualnych odbiorców, mając wyraźnie charakter zapotrzebowania typu elitarno-kameralnego. Dziś i ten odbiorca właściwie nie istnieje. Szczególne trudności upłynięcia na rynku posiadają ze względu na swą cenę produkty o wysokich walorach artystycznych (hafty, tkaniny dekoracyjne itp.).

„Warunkiem niezbędnym utrzymania żywotności ośrodków wytwórczości ludowej jest stworzenie szerszego zapotrzebowania na jej produkcję. Zaczyna się dziś zarysowywać realna funkcja wytwórczości ludowej, wynikająca z rozwoju budownictwa socjalistycznego. Powstaje nowy realny odbiorca — myślę tutaj o inwestycjach socjalnych zarówno na terenie wsi jak domy kultury, świetlice, domy dziecka, gospody ludowe, szkoły zespoły teatralne — tam niewątpliwie twórczość ludowa winna znaleźć dla siebie właściwe miejsce i podstawowy rynek“.

W związku z samą działalnością Centrali zarysowuje się dobitnie, konieczność opracowania specjalnych i szczegółowych zasad konstruowania planów produkcji, norm pracy i systemu płacy. Specyfika zagadnienia, nie mieści się w kategoriach przedsiębiorstw pracujących w innych warunkach dla celów wyłącznie gospodarczych i użytkowych. Koniecznością wydaje się przejście z systemu płac akordowych na system premiowania. Podobnie zagadnienie podatku obrotowego i inwestycyjnego wymaga tu specjalnych norm i zasad. Powyższe sprawy wynikają, z analizy obecnej sy-

tuacji, z konieczności stworzenia warunków dla rozszerzenia odbiorczości i jej upowszechnienia. Zagadnieniem dużej wagi jest polityka surowcowa.

Powyższe uwagi mają na celu wskazanie przeszkód hamujących jeszcze rozwój wytwórczości wiejskiej. Wydaje się celowym wprowadzenie i współudział w pracach Centrali niezbędnych fachowców, etnografów, historyków i plastyków zawodowych. Ważną również sprawą jest szeroka propaganda wartości kulturalnych wytwórczości wiejskiej na łamach prasy. Coraz mniejszą rolę w pracach CPLiA posiada zagadnienie stworzenia dodatkowego zarobku dla ludności wiejskiej, gdyż rezerwy ludzkie wsi coraz silniej wchłaniane są przez ruch budowlany i przemysł.

Dyr. Wanda T e l a k o w s k a, przedstawiciel Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, zapoznaje uczestników konferencji z dorobkiem kolektywów robotniczych, wiejskich i młodzieżowych, opracowujących wzorce i modele dla rzemiosła i przemysłu lekkiego. Istotą takiego kolektywu jest połączenie wiedzy, doświadczeń technicznych i świadomości artystycznej dojrzałego artysty-plastyka z doświadczeniami, realizmem myślenia i inwencją samorodnych talentów. W. Telakowska ilustruje swoją wypowiedź przykładami prac kolektywów prof. E. Plutyńskiej, prof. Buszka i Grześkiewiczów (fabryka fajansów w Włocławku i Pruszkowie), Dewitzowej (fabryka jedwabiu w Milanówku), dalej zespołów Bujakowej i Szczepanowskiej, młodzieżowych kolektywów prof. Kenara i Miklaszewskiego, jak również wynikami działalności artystów malarzy Grześkiewiczów w opracowaniu wzorów na tkaniny dla przemysłu w zespole malarek wsi Zalipie. Poczynania te mają charakter pionierski. Zespoły kierowane przez plastyków, potrafiły z jednej strony wykorzystać w swoich realizacjach wszelkie wpływy pseudoludowości, tandety i złego smaku, z drugiej strony utrzymać twórcze tradycje techniczne warsztatowe, materiałowe. Nie powtarzając mechanicznie dawnych wzorów i motywów stworzono ośrodki wciąż innej, nowej i żywej sztuki ludowej. W ten sposób powiązano artystyczną tradycją ludową z zaspakajaniem bieżących potrzeb naszych czasów.

Istnieje parę sposobów nawiązywania do twórczości ludowej i przejmowania jej dorobku: a) branie motywów ludowych i aplikowanie ich mniej lub więcej mechanicznie na przedmiotach o dowolnym przeznaczeniu, b) wprowadzanie ludowych sposobów kompozycji i doświadczeń warsztatowych wiejskiego artysty do twórczości zawodowego plastyka, c) organizowanie zespołów twórczej współpracy plastyka zawodowego z zespołem ludowych twórców, na prawach równości i wymiany wzajemnych doświadczeń, stwarzając wzorce, posiadające realną wartość dla potrzeb i zadań współczesnych.

Wydaje się, że ta ostatnia droga podjęta przez BNEP i kontynuowana przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego — okaże się właściwą, gdyż przyczynia się do przenoszenia dorobku ludowego na nowy szczebel techniczny, dostosowuje go dla nowych celów i nowych treści społecznych, z drugiej strony wyprowadza zawodowego plastyka współpracującego z twórcą ludowym z kręgu kosmopolitycznych i konwencjonalnych spekulacji, ułatwia mu głębsze zrozumienie narodowości i ludowości sztuki, daje mu możliwość analizowania specyfiki widzenia najszerszych warstw społeczeństwa.

Prof. dr G a j e k omawia zagadnienie oddziaływania formy ludowej na produkt przemysłowy. Przemysł seryjny posiada własne formy pracy, nie pozwalające na wierne przenoszenie motywu ludowego na swój artykuł. Prof. Gajek widzi trzy metody rozwiązywania tego zagadnienia, pierwsza metoda polega na tworzeniu kolektywów twórców ludowych kierowanych przez przygotowanego technicznie plastyka, umięjęcego zastosować te wzory do produkcji masowej, druga metoda polega na adaptowaniu przez samych plastyków elementów ludowych, trzecia metoda polega na bezpośrednim wykonywaniu wzorca przez robotnika, tkwiącego w tradycjach ludowych swej sztuki. Wydaje się, iż pierwsza metoda jest najsluszniejszą. Druga metoda daje dotychczas rezultaty w tworzeniu indywidualnych dzieł dekoracyjnych, niepowielanych, trzecia metoda daje małe widoki pozytywnych osiągnięć skutkiem przytłoczenia twórcy ludowego całym skomplikowanym procesem techniki przemysłowej. Innymi słowy, najwłaściwszą wydaje się metoda przenoszenia wartości sztuki ludowej przez twórców ludowych i robotników przy współudziale i kierownictwie plastyka, wykształconego w zakresie techniki i metod przemysłu.

Dr Mieczysław G ł a d y s z w swej wypowiedzi omawia zagadnienia wsi jako środowiska produkcji artystycznej, (zagadnienie twórcy i odbiorcy wiejskiego), opierając swoje wnioski i uwagi na badaniach wsi śląskiej, ograniczając się do przykładów z końca ubiegłego i początku bieżącego stulecia. Wypowiedź ma odpowiedzieć na następujące pytanie:

„Jak właściwie społeczność wiejska zapatruje się na rozwój i zanikanie własnej twórczości, jak ustawia swojego artystę, przyjmuje lub odrzuca jego wytwory, jakie w swoim życiu przypisuje im znaczenie, z kolei zdanie sobie sprawy jak artysta ludowy pojmuje swoją pracę w jakich warunkach rozwija swą twórczość, jakie są obopólne wpływy, kontakty itp. Odpowiadając na te pytania dr Gładysz rozróżnia dwa typy artystów ludowych, a mianowicie pierwszy tworzący dla siebie względnie swoich najbliższych, oraz drugi produkujący dla całej klasy społecznej, tej samej lub innej. Twórczość pierwszego typu nie jest celowo przemysłanym wysiłkiem. Potrzebę estetyczną poprzedza użyteczność przedmiotu, zdobnictwo jego wypływa z doskonalenia rzemiosła. Obiekt nieudany użytkowo, nie odpowiadający swemu celowi nie jest zdobiony. Ornamenty wykonywane na wielu przedmiotach pełnią przy tym funkcję znaków rozpoznawczych czyli niejako gmerków. Proces doskonalenia użytecznego przedmiotu, uzupełnianie go ornamentem, zdobiną jest wykazaniem odpowiedniej sprawności i umiejętności obchodzenia się z narzędziem, jest określeniem stosunku do przedmiotu, przywiązania do rezultatu swej pracy i troski. U artystów zwłaszcza wyczuwających głębsze znaczenie sztuki, rodzą się niekiedy zupełnie samorzutnie zastanawiające obowiązki społeczne: „jakom miółech w tym (tj. zdobieniu) uciechę, coby ludzi rozwelelić“ mówi J. Krężelok z Istehnej“.

„Miasto dostarczając szybciej i taniej regulując wymagania estetyczne ludu, wprowadziło zupełnie odrębne elementy do twórczości ludowej. Poczyna zanikać powszechna sprawność ręki, a jednocześnie zaczyna się rozwijać drugi rodzaj twórców ludowych, grupa specjalistów, oczekujących na zamówienie zamożnych. Po-

siadanie ozdobnych przedmiotów staje się bowiem oznaką bogactwa. Poczyna się wtedy dawać coraz bardziej wyszukane ozdoby, coraz mniej wiążące się z użytkowością przedmiotu. Okres ten tak charakterystyczny dla czasów rozrostu wiejskiej klasy posiadającej, a zwłaszcza w zamożnych wsiach nizinnych, dostarczał odrębnych przeżyć pozaestetycznych. Tymczasem niekontrolowany rozwój produkcji fabrycznej zaspakaja wymagania ludności ubogiej, wypaczając zupełnie jej dawny smak estetyczny. Ludność niezamożna przestaje być odbiorcą wiejskiej wytwórczości, a coraz większa troska o byt, stwarza warunki nie pozwalające na rozwój dawnych samorodnych przejawów artystycznych. Stosunki społeczne i gospodarcze zmieniły częściowo upodobania ludności wiejskiej i przyczyniły się do zaniku estetycznych przeżyć. Nad rozwojem sztuki ludowej zaciążyła klasowość wsi. W twórczości ludowej poczyna decydować gust odbiorcy. Powstają kanony „smaku“, „im więcej tym piękniej“.

„Artysta wiejski staje onieśmielony wobec odbiorcy: „Najpierw dać do opływu czy szie bydzie ludziom podobalo“ (Istebna). Strona estetyczna wyprzedziła użyteczność. Dążność by przez sztukę być społecznością wiejskiej pożytecznym zanika. Wreszcie wywotory sztuki ludowej stają się przedmiotem handlu, a głównym jej odbiorcą jest miasto. Lud w szerokim pojęciu przestaje powoli brać udział w kierowaniu upodobaniami własnych twórców. Obecnie rozpoczyna się nowa faza w rozwoju ludowej twórczości, a mianowicie uławania się zamówienie społeczne, kierowane przez spółdzielnię produkcyjną. Jakie będą jej dalsze losy nie wiemy. Wydaje się jednak, na podstawie ostatnich obserwacji, że pozostał wśród śląskich twórców ludowych i to zupełnie świadomie, ważki czynnik, a mianowicie tradycyjna potrzeba pracy zespołowej“.

Dr G ł a d y s z cytuje szereg wypowiedzi świadczących o tej praktyce zespołowej, mającej czasem charakter jakby narad twórczych, nad użyciem takiego czy innego motywu czy sposobu rozwiązania jakiegoś motywu zaobserwowanego na zewnątrz.

„Śląska sztuka nie jest statyczna, środowisko jest źródłem nowych pomysłów, umysłnych i celowych zmian opartych jednak na tradycji. Potrzeba wywołuje zmienność, jednakże nie wyłącza zdobyczy tradycyjnych. Zjawisko to jest podstawowym w rozwoju sztuki ludowej. Fakt twórczości indywidualnej jest właściwie procesem współtwórczym całego zespołu. Sztukę ludową tworzy nie jednostka lecz grupa. Przyjmowanie elementów z zewnątrz i ożywienie nimi tradycyjnych tematów to znów niezmiernie ciekawe zagadnienie oczekujące wnikliwych badań terenowych. Reasumując należy podkreślić, że sztuka ludowa związana jest jak najbardziej z życiem; mimo związku z tradycją rozwija się właśnie w zależności od rzeczywistości życiowych. Wartości dzieła sztuki nie warunkuje piękno formalne a przeżycia estetyczne zjawiają się w związku z realną doskonałością obiektu użytkowego. Twórca ludowy służy przede wszystkim własnej grupie i rozwija się w właściwym mu środowisku. Grupa też decyduje głównie o takich czy innych walorach dzieła. Warunkiem rozwoju jest głębokie zrozumienie tradycji, i umiejętność ożywienia jej elementami zaczerpniętymi z zewnątrz. Źródła jej formowania tkwią jednak w warunkach materialnego bytu i społecznej struktury środowiska. Nosi ona wybitne cechy społeczne, aktywne, oddziaływujące na środowisko. Jeśli nie służy własnej grupie, jeśli jej forma nie pozostaje w jed-

ności z treścią nie jest zrozumiała dla środowiska, wtedy zamiera. Pomimo ogólnego biadania nad zanikiem ludowej sztuki, które zresztą przewija się przez naszą literaturę etnograficzną przynajmniej od stu lat, należy stwierdzić istnienie nie tylko dużej wrażliwości estetycznej ludu, ale także istnienie żywotnych sił twórczych. Zdanie sobie sprawy z tych wielkich walorów, pozwoli na wyzyskanie ich w nadawaniu kierunku ogólnej sztuce narodowej. Ważne są one bowiem na równi, a może niekiedy ważniejsze dla tego celu od samych dzieł ludowej sztuki". Dotychczasowe badania, a raczej zbieractwo ograniczało się do formalnej rejestracji ludowej twórczości. Należy zatem przystąpić do badań nad samym twórcą i jego środowiskiem, w celu ujawnienia wyżej omawianych sił twórczych i procesów tworzenia zachodzących w środowisku wiejskim. Badacz podejmujący prace w terenie, poza specjalnym przygotowaniem winien być wprowadzony w całość problemów kulturowych danego środowiska oraz posiadać zdolność wnikliwej obserwacji i umiejętności pokonywania nieodłącznych z tego rodzaju badaniami oporów".

Problematyka sztuki amatorskiej przebiega się w szeregu wypowiedzi Konferencji. Obszerniej to zagadnienie omawia mgr Maria Ż y w i r s k a z Katowic, Ponieważ wypowiedź jej nie wychodzi zasadniczo poza ramy artykułu drukowanego w Polskiej Sztuce Ludowej (nr 1-5/51) poglądów autorki nie będziemy na tym miejscu szerzej omawiali.

Prof. dr S z u m a n zwraca uwagę na trudności ustalenia definicji sztuki ludowej. Sztuka ludowa jako kategoria historyczna zmienia swój zakres i treść będąc czymś innym w ubiegłych okresach i dzisiaj. Jednakże możemy podać parę ogólnych cech, pomocnych w określaniu definicji. Tak więc cechą sztuki ludowej jest 1) powszechność współudziału w wytwarzaniu; 2) użytkowość wytworów, 3) kształtowanie otoczenia w którym twórca żyje; 4) prostota techniczna materiałów i narzędzi nie wymagających specjalnego szkolenia i specjalizacji; 5) bogactwo motywów — ocena ciągłej zmienności, wzór nie jest tworzony mechanicznie, naśladowany; 6) mniejsza refleksyjność; 7) naturalność. Cechy te wyraźnie zarysowują się w konfrontacji do sztuki uczonej, inteligenckiej. Nie mamy tutaj różnicowania się odbiorcy i twórcy, nie zarysowują się wybitnie indywidualności ze swojej grupy.

Jeżeli przyjmiemy istnienie potencjału sztuki ludowej, to musimy stwierdzić, iż mówiąc o kończeniu się pewnego okresu czy epoki tej sztuki, musimy od razu widzieć początek drugiego nowego jej życia. I jeżeli w naszych warunkach obserwujemy zanik powszechności trwania jej form dotychczasowych, to w każdym razie za przesłankę jej odrodzenia w nowej roli i w nowych formach musimy uznać powszechność jej zapotrzebowania. Rozporządzamy dziś bronią marksistowskiej pedagogiki głoszącej kierunkowość kształcenia. Ważnym elementem rozwoju nowej sztuki ludowej jest właśnie konieczność kierunkowego budzenia potrzeb estetycznych w społeczeństwie.

Prof. dr E. F r a n k o w s k i stoi na stanowisku traktowania sztuki jako „momentu biologicznego, wyładowania fizjologicznego i psychologicznego". Prof. E. F r a n k o w s k i stwierdza:

„żadne ratownictwo sztuki nie dało i nie da rezultatów. Fakt obumierania sztuki ludowej nie świadczy

bynajmniej, że sztuka zaginęła, zawsze istnieje potrzeba wyładowania przeżyć i wzruszeń emocji wobec świata, z którym człowiek staje do walki zdobywając, tworząc syntezę wrażeń w danej chwili, a jutro już czego innego potrzebując. Dziś chłop wchodzi pełnym krokiem w społeczność ogólnopaństwową i jako taki musi korzystać ze wszystkich dóbr. Spółdzielnie produkcyjne, mechanizacja rolnictwa tworzą nową psychologię, musi ona znaleźć swój emocjonalny wyraz w odnowionej sztuce. Sztuka nie zginie, ale wycinanki, strój ludowy mogą zginąć. Trzeba dać kulturę ludowi, a wtedy zobaczymy, że te tradycje, które tkwią w nim i w nas, znajdą swój wykwit i przejawy w warunkach przeżyć, które są nieodzowne dla wytworzenia prawdziwej sztuki".

Dyr. M a n u g i e w i c z podkreśla, iż przemiany w sztuce ludowej nie mają charakteru skoków rewolucyjnych, w związku z tym polemizuje z szeregiem wypowiedzi, iż kwestią czasu jest zupełne zaniknięcie twórczości ludowej. Dyr. M a n u g i e w i c z twierdzi, iż nie możemy pozwolić na zniknięcie całego dorobku istniejącej jeszcze sztuki ludowej i nie możemy stać na stanowisku spirytualistycznym, oczekiwania biernie czegoś co ma przyjść samo. Musimy bronić dziedzictwa kulturalnego chłopów, mając pełną świadomość jego twórczych przemian doskonalenia i odpowiedzi na potrzeby nowego człowieka. Dyr. M a n u g i e w i c z podkreśla, że w Związku Radzieckim stosuje się indywidualną opiekę nie tylko nad twórcą ludowym, ale również i opiekę zbiorową — mamy tam dzisiaj całe zespoły, kolektywy produkujące i opierające się na wzorach tradycyjnych.

Prof. J. S o ł t a n i prof. A. Ś l e d z i e w s k a w obszernych wypowiedziach omawiają problematykę sztuki ludowej w systemie kształcenia artystycznego. Ze względu na wagę, zagadnienia te wymagają odrębnego i szerszego omówienia i przedyskutowania, czego nie była w stanie dokonać trzydniowa Konferencja.

Podsumowanie Konferencji przeprowadził prof. dr J. S t a r z y Ń s k i referując wyniki prac dwóch komisji oraz rezultaty trzydniowej dyskusji. Tezy opracowane przez komisję i uchwalone następnie przez plenum, zostały opublikowane w poprzednim numerze „Polskiej Sztuki Ludowej".

Konferencja wysunęła na czoło zagadnień sprawę opracowania szczegółowego planu prac naukowych i badań sztuki ludowej, w oparciu o metodę materializmu dialektycznego i historycznego i o doświadczenie nauki radzieckiej. — Podkreślono konieczność zrekonstruowania całego przebiegu historii sztuki ludowej, od epoki wczesno-historycznej począwszy, posługując się wynikami wykopaliskowymi i pełnym wykorzystaniem źródeł pisanych. Przeprowadzono próbę oceny dotychczasowych kierunków i metod prac naukowych, badawczych i krytycznych. Podkreślono, iż prace naukowe i badawcze winny mieć za zadanie aktywizację twórczości ludowej; — wyciągając wnioski z analizy obecnej sytuacji, prace te i badania należy podejmować ze świadomością ich oddziaływania i na warsztat twórcy plastyka, oraz na działalność organizacyjną, opiekuńczą i gospodarczą istniejących placówek i instytucji. Sprawa przenikania postępowych wartości tradycji sztuki ludowej, w sztukę ogólnonarodową jest zasadniczą dziś problematyką.

Państwowy Instytut Sztuki winien działać tutaj w ścisłej łączności z odpowiednimi instytucjami naukowymi, jako centralny ośrodek prac i badań nad sztuką ludową, w szczególności w zakresie zagadnień historycznych i estetycznych. P.I.S. winien również stać się ośrodkiem dokumentacji działalności wszystkich instytucji w zakresie sztuki ludowej.

Zaakcentowano wagę i znaczenie wzmocnienia prac faktograficznych, inwentaryzacyjnych, ikonograficznych. Inwentaryzacja winna objąć całe terytorium kraju uwzględniając całokształt czynników wpływających na sztukę ludową, twórcę i jego środowisko. Prace te winny być prowadzone ciągle, nie jak dotychczas sezonowo; — ciągłość pracy rozwiąże sprawę stałych kadr naukowych. Okres najbliższy winien dać określenie zasadniczych wytycznych metod i techniki prac terenowych. Do prac tych należy zmobilizować nowe koła społeczeństwa i fachowców. Z całym naciskiem podkreślono konieczność opieki i aktywizacji istniejących ośrodków, gdzie praktyka posiada jeszcze żywe związki z tradycją sztuki ludowej jak również skierowywanie twórczości ludu wiejskiego na drogę nowych zadań i potrzeb gospodarczych.

Proces uprzemysławiania wsi wysuwa nowe potrzeby, stwarzając nowe warunki życia, przesuwając problematykę sztuki ludowej na wyższy społecznie i technicznie stopień rozwoju. Twórca ludowy musi mieć zapewnione pełne możliwości rozwoju kształcenia ogólnego i artystycznego — dostępu do szkół, oraz szkolenia warsztatowego. Wybitni twórcy ludowi, zweryfikowani przez kompetentne instytucje, winni posiadać podobne uprawnienia jak i twórcy plastycy zawodowi.

Ustawienie tych zagadnień w ramach spółdzielni produkcyjnych posiada dziś rozstrzygające znaczenie dla przyszłości twórczości ludowej.

Całokształt zagadnień wytwórczości ludu wiejskiego winien być rozpatrywany w aspekcie gospodarczym i kulturalnym. Planowanie wytwórczości, o ściśle artystycznym charakterze musi być warunkowane odpowiednim realnym oparciem w odbiorczość jej produktów.

Na szersze upowszechnienie odbiorczości, przede wszystkim we wsi i w miejscach jej produkcji, wpłynąć właściwa polityka planów produkcyjnych, specjalna polityka surowcowa, norm pracy, płac i podatków, licząca się z całą odrębną specyfiką wytwórczości artystycznej. Ważną rolę w upowszechnianiu odbiorczości spełni współdział organizacji i instytucji wiejskich i rolniczych, jak również szeroka akcja prasowa i propagandowa.

Oddziaływanie sztuki ludowej na kształtowanie wyrazu artystycznego przedmiotu powszechnego użytku — produkcji przemysłowej, w szczególności przemysłu lekkiego, jest dziś zagadnieniem dużego znaczenia.

Metoda opracowania wzorców przez kolektywy, zespoły twórców ludowych wiejskich i robotniczych, działających pod kierunkiem artystycznym i technicznym plastyków, w obecnej fazie wydaje się właściwą.

Konferencja była wyrazem najściślejszego wiązania problematyki teoretycznej i praktycznej. Teoretycy i plastycy znaleźli wspólny język, wspólne zagadnienia i wspólne wnioski, nie tylko ideologiczne, teoretyczne, czy metodologiczne, lecz organizacyjne i gospodarcze.

Metoda pracy kolektywnej sprawdziła jej celowość i słuszność.

Zorganizowany na Konferencji pokaz eksponatów współczesnej twórczości ludowej — przykłady działalności spółdzielni, ludowych ośrodków chałupniczych, dalej prace plastyków zawodowych oparte na motywach sztuki ludowej, jak również wzorce wykonane przez kolektywy chłopskie i robotnicze prowadzone przez plastyków — a opracowywane i częściowo realizowane przez przemysł — zawierający przykłady nie tylko właściwych ale i negatywnych rozwiązań — stały się cenną ilustracją dla poszczególnych wypowiedzi wpływając w ten sposób na ich konkretność i realność.

Jasno i dobitnie sprecyzowano traktowanie sztuki ludowej w kategoriach historycznych i klasowych.

Uznano za niesłuszne dotychczasowe tendencje zamknięcia sztuki ludowej w rozważaniach formalnych, ograniczających się do pojęcia „stylu ludowego“ — pojmowania sztuki ludowej jako katalogu specyficznych motywów zdobniczych. Podobne ustawienie problematyki sztuki ludowej prowadziło w praktyce do mechanicznego kopiowania tych wzorów.

Konferencja, podkreślając dialektyczne uwarunkowanie sztuki ludowej, jej związki i przenikanie się ze sztuką zawodową — wskazała perspektywy z jednej strony rodzenia się syntezy o nowych jakościowych treściach, — z drugiej strony wykazywała istnienie pogranicza, gdzie zacierają się różnice odrębnych nurtów sztuki ludowej i wykształconej. Na tym właśnie pograniczu znajdujemy dzieła sztuki, gdzie najdobitniej i najsilniej wyrażają się swoiste narodowe cechy, właściwe całej grupie narodowej widzenie i odczuwanie formy.

Przyjęcie kategorii dialektycznych i historycznych, przy określaniu sztuki ludowej, wyjaśniło klasową genezę odrębnych nurtów w sztuce, a jednocześnie wskazało dalsze perspektywy życia sztuki ludowej, która przystosowując się do nowych zadań wchodzi do sztuki ogólnonarodowej. Innymi słowy pojęcie ludowości identyfikować się zaczyna z pojęciem narodowości sztuki. Zagadnienie ludowości z pojęcia klasowo warunkowego zamienia się w pojęcie naczelne i kierunkowe dla całej nowej tworzącej się sztuki. Granica dwu nurtów sztuki „ludowej“ i sztuki „uczonej“ zacierają się.

„Treścią całej sztuki dzisiejszej jest jej nierozzerwalna łączność z ludem, służenie życiowym potrzebom ludu, wyrażanie spraw ludu, jego walk i zwycięstw, potrzeb i wartości“ (Niedosziwin).

Sformułowania te wyprowadzą nas z kręgu dotychczasowych pesymistycznych wniosków co do losów i przyszłości sztuki ludowej, akcentują one konieczność poznania i przewartościowania całego historycznego i współczesnego jej dorobku, mówią o konieczności twórczej opieki nad istniejącymi przejawami sztuki ludowej, wyjaśniają proces jej przemian, przetwarzania się w ludowość sztuki całego naszego narodu.

Konferencja spełni swą rolę, gdy zarysowana problematyka znajdzie swój wyraz nie tylko w pracach naukowych, badawczych ale i w konkretach codziennej praktyki.

Opracował Bohdan Urbanowicz

IV KONKURS CERAMIKI LUDOWEJ w KIELCACH

ROMAN REINFUSS

W czasach dzisiejszych gdy ludowa wytwórczość ceramiczna chyli się coraz wyraźniej do upadku, jednym z najbardziej interesujących, jeśli chodzi o wyroby gliniane, zakątków Polski jest województwo kieleckie, gdzie spotykamy jeszcze liczne ośrodki garncarskie o zróżnicowanej skali technik, form i sposobów stosowanych w zdobnictwie.

Ludowa produkcja ceramiczna województwa kieleckiego znajduje się pod stałą opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki, które co pewien czas urządza tam konkursy, mając na celu podtrzymanie tej gałęzi twórczości artystycznej i oczyszczenie jej z nawarstwiających się obcych naleciałości.

Dnia 12 czerwca br. odbył się czwarty z kolei konkurs tego rodzaju zorganizowany w Kielcach z inicjatywy Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki przez miejscowy Wydział Kultury i Sztuki Wojewódzkiej Rady Narodowej.

Dzięki staraniom Naczelnika tego Wydziału Ob. Piotra G a n a, który nie szczędził osobistego wysiłku w czasie przygotowywania konkursu, objeżdżając poszczególne ośrodki i zachęcając garncarzy do jak najliczniejszego udziału w konkursie. Impreza ta powiodła się bardzo dobrze, dając przejrzysty i stosunkowo pełny obraz twórczości ceramicznej regionu kieleckiego.



Ryc. 1. Twardowski na kogucie. Wyk. Jadwiga Kosiarska, Ilża. Fot. R. Reinfuss.

Przechodząc do omawiania nadesłanych eksponatów, uporządkowanych przez organizatorów konkursu według ośrodków i pracowni, zaczniemy od wyrobów ilżeckich. Ilża jedno z najbardziej znanych w Polsce centrów wyrobów ceramicznych posiada odległe tradycje historyczne. Cech garncarski istniał tam podobno już w XIV w., a wyroby ilżeckie za czasów zygmuntońskich sprzedawane były w większych miastach polskich (Kraków, Gdańsk), nie mówiąc już o tym, że były również eksportowane zagranicę (np. do Szwecji).

W r. 1823 Lewin Seliga Sunderland zakłada w Ilży fabrykę a ściślej manufakturę, w której wyrabiano fajanse. Manufaktura ta istniała jeszcze do II poł. ub. stulecia, zatrudniając 36 robotników, rekrutujących się prawdopodobnie spośród miejscowych garncarzy. W bieżącym stuleciu ośrodek ilżecki staje się przedmiotem częstych interwencji z zewnątrz, podejmowanych pod hasłem uszlachetniania ludowej twórczości artystycznej. Nieprzemyślane te eksperymenty prowadzone nieraz przez osoby zupełnie do tego niepowołane spowodowały, że ceramika ilżecka coraz bardziej oddalała się od tradycji ludowych, przesiąkając różnymi mniej lub więcej przypadkowymi wpływami obcymi. W wytworach ilżeckich spotyka się naczynia o formach helenistycznych, plastyczne, naturalistycznie traktowane ozdoby kwiatowe (np. róże), świeczniki o dziwacznych kształtach itp. Oprócz tej produkcji pozbawionej wartości artystycznej wyrabiano jednak w niektórych ilżeckich pracowniach garncarskich piękne kropielniczki, światełki, oraz różne drobne przedmioty gliniane (głównie ptaszki), sprzedawane na targach jako zabawki dla dzieci. Ten właśnie dział produkcji rozwinięty w latach międzywojennych przez wybitnego artystę-garncarza Stanisława Kosiarskiego (1893 — 1939) stanowi dziś najbardziej pod względem artystycznym wartościową część twórczości ośrodka ilżeckiego. Jak wynika z materiału zebranego na konkursie, dziś cały szereg garncarzy ilżeckich zajmuje się tego rodzaju wyrobami. Wśród garncarzy widzimy jednostki twórcze, utalentowane, umiędzące dziełom swej ręki nadać piętno indywidualnego wyrazu artystycznego, posiadające swój własny styl i mniej uzdolnione, które nie starając się lub nie umiając znaleźć drogi własnej ograniczają się raczej do pracy cdtwórczej i powtarzają formy wypracowane przez innych.

Spśród licznych wyrobów nadesłanych na konkurs przez garncarzy ilżeckich wybijają się prace Konstantego Ciepielewskiego (1.49), Wincentego Kitowskiego (1.52), oraz Jadwigi Pastuszkiewicz (1. ok. 26).

Ciepielewski dał serię ptaszków i rzeźb, przedstawiających sceny rodzajowe. Wśród ptaszków i rzeźb, zwracała uwagę niewielka, ale doskonała kompozycja, przedstawiająca dwa walczące koguty. Z rzeźb o te-

Ryc. 2. Dzbanek o polewie ciemno brązowej. Wyk. Stanisław Pastuszkiewicz, Ilża. Fot. R. Reinfuss.

matyce rodzajowej była najlepszą figurka, wyobrażająca chłopca, jadącego na oklep, tizymającego na ramieniu prymitywne radło, zatytułowana: „Z dawnej wsi“ (ryc. na okładce).

Wyroby Ciepielewskiego charakteryzuje świeżość i swoboda w traktowaniu formy i umiejętności syntetyzowania. W rzeźbach jego ujętych w sposób dość realistyczny brak tej cyzellerskiej precyzji wykonania, tego przeładowania naklejanymi ozdobami, które spotykamy w wyrobach innych pracowni ilżeckich. Zamiast tego rodzaju ozdób stosuje Ciepielewski bardzo umiejętnie różnokolorowe polewy.

Drugim obok Ciepielewskiego garncarzem ilżeckim, którego wyroby reprezentują niewątpliwy poziom artystyczny jest Wincenty Kitowski. Polubił on do tego stopnia pracę rzeźbiarską, iż niemal całkowicie oddał się lepieniu ptaszków i figurek. Podobnie jak Ciepielewski tak i Kitowski wykonał na konkurs tradycyjne ilżeckie ptaszki oraz rzeźby o tematyce rodzajowej. Tematem kilkakrotnie przez niego opracowywanym jest kobieta dojąca krowę. W pracach jego również przebija się podejście realistyczne.

Jadwiga Kosiarska, córka wspomnianego wyżej Stanisława Kosiarskiego jest kontynuatorką prac ojca. Wyroby jej to głównie ptaszki a więc: kogutki, pawie, indyki, traktowane w sposób dekoracyjny, wykonane bardzo starannie. Ciała ptaków pokryte są piórkami.



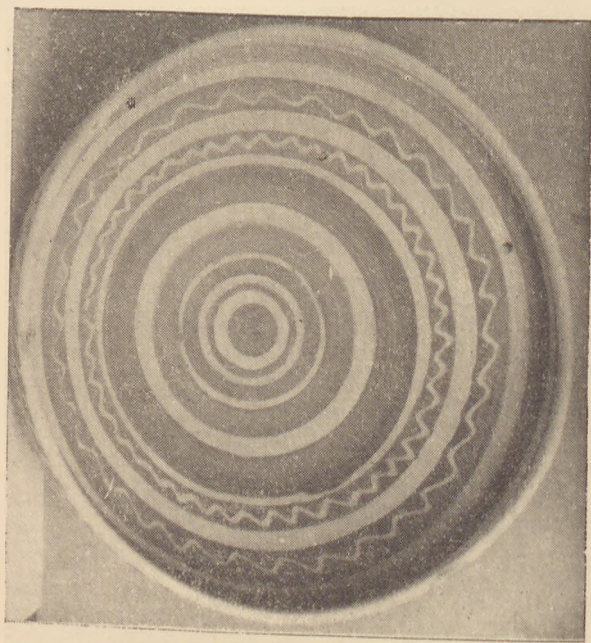
Ryc. 3. Dzban zdobiony rytym, polewa ciemno zielona, na wierzchu szkliwo. Wyk. Fryderyk Bąbel Denków (Koszary). Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 4. Dzban szklwiony, polewa zielona na uchu brązowa, powierzchnia brzuśca zdobiona ornamentem stempelkowym. Wyk. Józef Głuszek Chałupki. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 5. Dzbaneł kol. brązowego o wzorze rytym i malowanym na żółto. Wyk. Jan Purski. Sobótka. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 6. Misa zdobiona polewą w kolorze terrakota i białym, nieoszlifowana. Wyk. Fryderyk Bąbel Denków (Koszary) Fot. R. Reinfuss.

jej prac zwracała uwagę figurka, przedstawiająca Twardowskiego na kogucie (ryc. 1).

Stosunkowo słabo wypadł na konkursie dorobek rodziny Pastuszkiewiczów. Stanisław Pastuszkiewicz (1.66), nestor iłżeckich garncarzy wykonał na konkurs szereg naczyń o dziwacznych kształtach i świeczników, świadczących o tym, że twórczość jego jest silnie skażona obcymi naleciałościami (ryc. 2). Córka Pastuszkiewicza Matylda (1.19) wykonała szereg świątków, odznaczających się dużą naiwnością w traktowaniu postaci ludzkiej. Prócz tradycyjnych figurek Chrystusa Frasobliwego znalazła się wśród nich postać popularnego w Kielecczyźnie św. Emeryka (ryc. 9). Trzeci z rodziny Pastuszkiewiczów, Wacław (1.22), wykonał na konkurs kilkanaście zabawek dla dzieci w postaci małych miseczek i garnuszek. Listę garncarzy iłżeckich zamykał Franciszek Godzisz, którego wyroby (głównie ptaszki) są naśladownictwem prac Kosiarskich.

Bardzo ciekawie przedstawia się na konkursie produkcja ceramiczna Denkowa. Spośród garncarzy tego ośrodka wybija się Fryderyk Bąbel (1.40 — Denków Koszary), który wykonał szereg bardzo pięknych naczyń glinianych zwłaszcza dzbanów i mis. Wśród nich dadzą się wydzielić dwie grupy, jeśli chodzi o technikę wykonania i zdobienia. Jedną grupę stanowią naczynia (dzbany i misy) pozbawione szkliva, wykonane z czerwonej starannie szlamowanej gliny, malowane polewami w kolorze brązowym i białym. Wzór składa się z białych i brązowych pasów szerokości 2 — 3 cm, obiegających poziomo ściany naczynia, na których to pasach malowane są linie zygzakowate na brązowych białe i odwrotnie (ryc. 6). Na dzbanach w miejscu przejścia szyjki w brzusiec wykonuje niekiedy Bąbel ozdobę plastyczną w postaci pierścienia o przekroju trójkątnym, którego grzbiet jest nasiekany gęsto krótkimi ukośnymi nacięciami. Obok wyżej opisanych wyrabia Fryderyk Bąbel również misy i dzbany ozdobione na powierzchni rytym w postaci poziomo biegnących pasów, złożonych z linii prostych, falistych lub jodełek (ryc. 3). Powierzchnia tych naczyń pokryta jest ciemną polewą (brązową lub zieloną) i szklivem.

Prócz Fryderyka Bąbla nadesłali swe wyroby z ośrodka denkowskiego Jan Bąbel, Tadeusz Bąbel, Edward Maj, Gustaw Połetek, (Kąty), Władysław Szymański, Stanisław Kaczmarek oraz Stanisław Kitowski. Była to przeważnie ceramika użytkowa, na ogół mało ciekawa. Spośród prac wymienionych garncarzy na uwagę zasługuje dzban Stanisława Kitowskiego (jedyne przedmiot jaki nadesłał na konkurs) o powierzchni pokrytej jednolicie kremową polewą pomalowaną w poziome pasy w kolorze terrakota, między którymi na środkowej i górnej części brzusca biegły tej samej barwy szeregi kątów zwróconych w jedną stronę, zaś na szyjce linie faliste (ryc. 7).

Stosunkowo bogato reprezentowany był ośrodek garncarski w Rędocinie. Wyroby tamtejsze dosyć różnorodne świadczą raczej o zaniku tradycji ludowej i są przykładem szukania nowych form. Z ciekawszych prób tego rodzaju wymienić należy garnki i dzbanki wykonane przez Jana Purskiego (Rędocin, Sobótka), który powierzchnie naczyń ozdobi rytymi motywami roślinnymi, powierzchnie pokrywa ciemno-brązową polewą jedynie rowek rysunku malowany

z łuskowato nalepionych płateczków gliny, kogucie ogony robione są z cienkich wałków glinianych o powierzchni ozdobionej drobnym rytym. Kosiarska stosuje najczęściej polewy w kolorze jasno-żółtym i brązowym, przy czym poszczególne plamy barwne są od siebie starannie rozgraniczone, co wywołuje wrażenie niezbyt dla oka przyjemnej sztywności. Wśród

jest na żółto, zewnątrz naczynia jego pokryte są szkliwem (ryc. 5). Jan Szubartowski dał kilka garnków o pięknej polewie koloru jasno-zielonego i bardzo starannie wykonanym szkliwem.

Duże ambicje wykazał Andrzej Rokita. Wykonał on na konkurs dwie duże przeładowane kropielnice, brązowego niedźwiedzia, pokrytego sierścią z gliny przeciskanej przez płótno, oraz dzban o ładnej polewie i szkliwie. Prócz wymienionych wzięli też udział w konkursie garncarze z Rędocina Czesław Mołdawa, Stanisław Seweryński i Władysław Lubartowski.

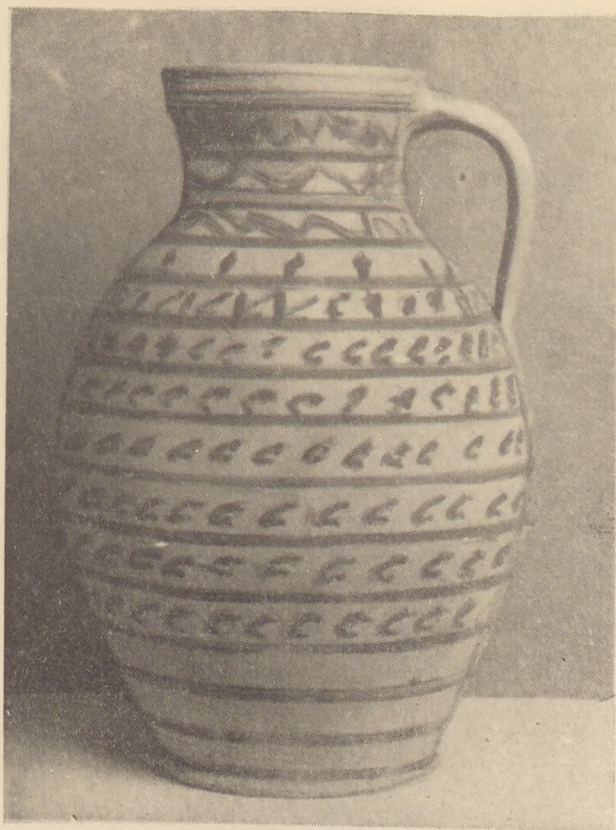
Bardzo interesującą część materiałów zgromadzonych na konkursie stanowiły wyroby ze Szczekocin, nadesłane przez Jana i Piotra Cabanów oraz Feliksa Fabiańskiego. Wyroby ich wykonane z gliny niepolewanej i nieoszkliwione wypalane są przy zmniejszonym dostępie powietrza skutkiem czego wypalają się na kolor ciemno popielaty. W celu osiągnięcia ciemniejszej barwy do pieca wrzuca się ponadto smolaki, które powodują powierzchowne okopcenie naczynia. Naczynia ze Szczekocin (dzbanki, miski, garnki, dwójaki) posiadają kształty tradycyjne. Dzbany i garnki zdobione są na powierzchni prostym ornamentem geometrycznym, wykonywanym na wilgotnym naczyniu przy pomocy gładzika. Wylewy niektórych dzbanków posiadają ozdoby plastyczne w postaci falistych kołnierzyków (ryc. 8).

Ceramika czarna wykonana w analogiczny sposób do wyżej opisanego była niegdyś na terenie Polski bardzo rozpowszechniona. Skorupy z tego rodzaju naczyń spotykano w średniowiecznych warstwach wykopaliskowych na obszarze Śląska, w Krakowie i in. Zasięg tych naczyń, występujących jeszcze w ub. wieku w Opoczyńskim cofa się stale ku wschodowi. Szczekociny stanowią dziś bodaj, że jedyny w Małopolsce położony na zachód od Wisły żywy ośrodek produkcji czarnej ceramiki. Najbliższe geograficznie centra wyrobu tego rodzaju naczyń znajdują się dopiero w woj. rzeszowskim (Niwiska pow. Kolbuszowa, Medynia Głogowska pow. Łańcut).

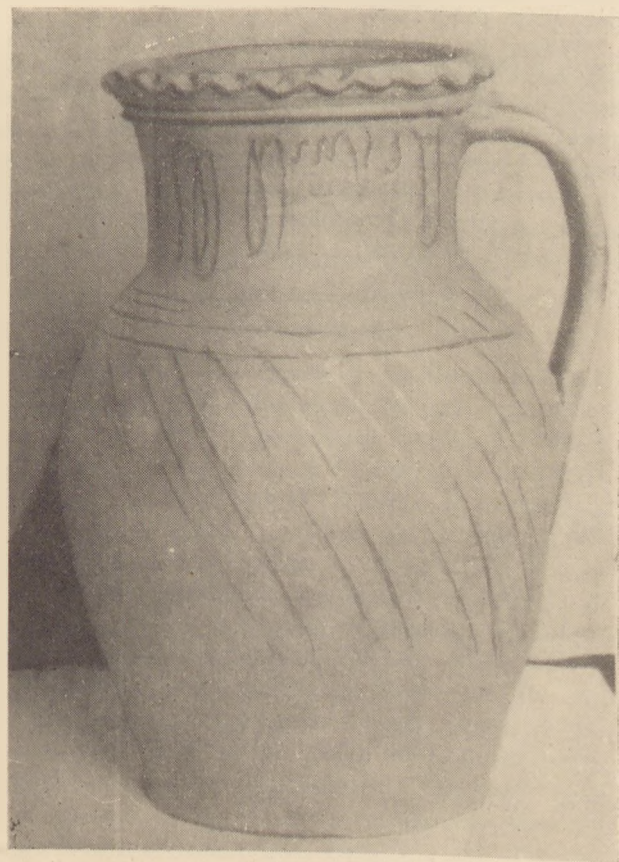
Chałupki jeden z większych i ciekawszych ośrodków garncarskich w Kielecczyźnie reprezentowały jedynie wyroby Józefa Głuszka (l. ok. 40), zdolnego garncarza, którego prace odznaczają się piękną formą i bogatym zdobnictwem. Szczególnie uwagę zwracały wspaniałe dzbany (ryc. 4) z uchami zdobionymi plastycznymi wolutami, o brzuścu pokrytym ornamentem wytłaczanym przy pomocy stempla. Specjalnością pracowni Głuszka jest polewa w kolorze zielonym lub brązowym z małymi nieregularnymi kropkami w kolorze ciemno brązowym.

Listę uczestników konkursu zamykają Jan Armański z Pierzchnicy i Leon Sus z Wierzbnika.

W wyborze materiału, który garncarze przysłali na konkurs pozostawiono zupełną swobodę. Organizatorowie konkursu niczego nie narzucali, niczego nie doradzali i stąd pochodzi owa rozbieżność jaka się dała zauważyć w charakterze wyrobów dostarczonych przez poszczególne pracownie. Jedni bowiem garncarze przysłali na konkurs poprostu naczynia ze swej bieżącej produkcji (Jan Szubartowski, Czesław Mołdawa) drudzy sięgnęli po wzory do form starszych, dziś już nie wyrabianych (Stanisław Kitowski) inni wreszcie starali się wyróżnić czymś w ich pojęciu nowym i nie-



Ryc. 7. Dzbany malowany kremową polewą z wzorem koloru terrakota nieoszkliwiony. Wyk. Stanisław Kitowski, Denków (Kąty). Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 8. Dzbane nieoszkliwiony koloru ciemno popielatego. Wyk. Feliks Fabiański, Szczekociny. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 9. Św. Emeryk. Wyk. Matylda Pastuszkiewicz, Itża. Fot. R. Reinfuss

zwykłym dając w rezultacie rzeczy niezawsze stojące pod względem artystycznym na należytych poziomach lub wręcz dziwaczne.

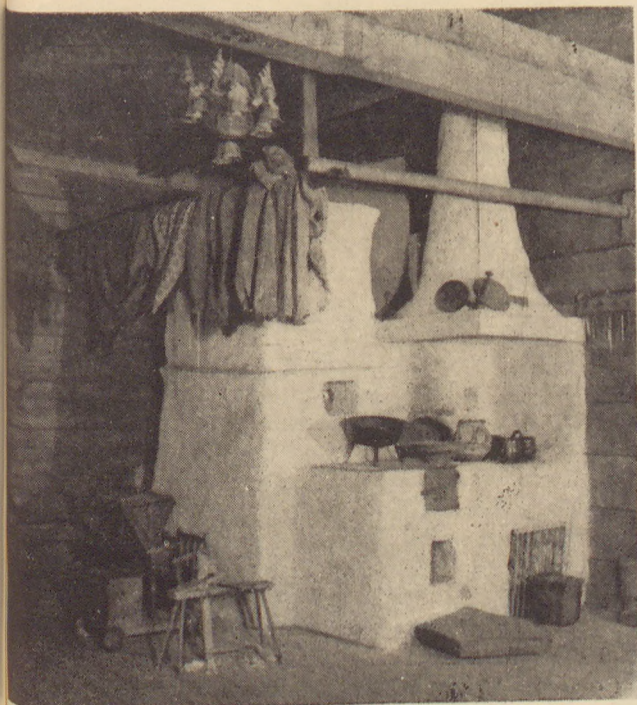
Jedyny wyjątek gdzie garncarze biorący udział w konkursie mieli przed sobą konkretne zadanie do rozwiązania, było opracowanie projektu glinianych skarbonek na zamówienie CPLiA. Rzecz charakterystyczna, że te właśnie wyroby u wszystkich niemal garncarzy wypadły najsłabiej. Poza kilkoma wypadkami, gdzie projektanci nawiązali do form tradycyjnych znanych nam z niedawnej przeszłości, wszystkie inne po-

mysły skarbonek okazały się nie do przyjęcia. Było widoczne, że garncarze silą się na wypracowanie form niezwykle, oryginalnych, efektownych, stwarzając w rezultacie serie potwornych dziwologów, które stanowiły żałosny kontrast w stosunku do prawdziwie artystycznej ceramiki ludowej.

Nieudany ten eksperyment powinien być poważnym ostrzeżeniem dla czynników zajmujących się organizacją handlową ludowego przemysłu. Widać z powyższego, że nie dosyć jest dać ludowemu artyście zamówienie. W niektórych wypadkach, zwłaszcza gdy artysta staje wobec zagadnienia dla siebie nowego, rzeczą konieczną okazuje się życzliwa pomoc i kulturalna opieka. Idealem byłoby gdyby w charakterze opiekuna doradcy występował plastyk zorientowany w zagadnieniach miejscowej kultury ludowej. Doświadczenie uczy, że współtwórczość artysty ludowego z wykształconym plastykiem dawać może rezultaty bardzo pozytywne, natomiast obarczanie ludowego twórcy (oczywiście gdy chodzi o przedmioty dla niego nowe) samym zamówieniem lub co gorsza dostarczanie mu gotowych wzorów do masowej produkcji jest z punktu widzenia wartości artystycznej i przyszłości sztuki ludowej niewskazane.

W wyniku konkursu podzielone zostały między uczestników nagrody pieniężne, wyznaczone przez Departament Twórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki i Wojewódzką Radę Narodową oraz książkowe zgłoszone przez Redakcję Słowa Ludu w Kielcach oraz Redakcję Polskiej Sztuki Ludowej. Nagrody pieniężne otrzymali w wysokości 600 zł: Józef Głuszek, Wincenty Kitowski, Jadwiga Kosiarska, 500 zł — Fryderyk Bąbel, Konstanty Ciepielewski; 350 zł — Tadeusz Bąbel, Piotr Caban, Gustaw Połetek, 200 zł — Feliks Fabiański, Matylda Pastuszkiewicz, Jan Purski, Stanisław Seweryński, Władysław Szymański, 100 zł — Stanisław Kitowski, Andrzej Rokita, Jan Szubartowski, Władysław Szubartowski. Nagrody książkowe Redakcji Słowa Ludu otrzymali: Franciszek Godzisz, Stanisław Kaczmarek, Czesław Mołdawa, Stanisław Pastuszkiewicz, Leon Sus. Rocznik Polskiej Sztuki Ludowej uyskali Edward Maj i Stanisław Pastuszkiewicz.

ÓTWARCIE MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE



Ryc. 1. Izba góralska w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Fot. Z. Furman.

Dnia 3 czerwca br. nastąpił w Krakowie długo oczekiwany moment otwarcia Państwowego Muzeum



Ryc. 3. Izba dolnośląska w Muz. Etnograficznym w Krakowie. Fot. Z. Furman.



Ryc. 2. Izba góralska w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Fot. Z. Furman.

Etnograficznego. Zbiory te stanowiące pierwotnie własność Towarzystwa Muzeum Etnograficznego, gnieźdzące się przez okres 20-lecia międzywojennego w nieodpowiednim, napół zrujnowanym lokalu na Wawelu, przez czas okupacji złożone w pakach, dopiero w Polsce Ludowej uzyskały odpowiedni lokal w postaci okazałego budynku ratusza Kazimierskiego (plac Wolnica 1) i tu po ukończeniu adaptacji sal parterowych nastąpiło otwarcie dla zwiedzających części Muzeum.

W chwili obecnej wystawa obejmuje korytarz i siedem przyległych pomieszczeń. W korytarzu umieszczony jest szereg malowanych skrzyń z różnych stron Polski, na ścianach zaś zawieszono są reprodukcje sztychów i powiększone fotografie przedstawiające wnętrza mieszkań chłopskich. W salach po obu stronach korytarza urządzone są wnętrza domów mieszkalnych oraz niektórych wiejskich warsztatów przemysłowych (folusz, olejarnia, pracownia garncarska). Z pomieszczeń mieszkalnych wybrano izbę krakowską, góralską, oraz dolnośląską. Dobór ten nie jest przypadkowy. Daje on bowiem obraz wnętrz mieszkalnych, różniących się od siebie charakterem, typem kultury i wyrazem plastycznym. Izba krakowska (z Zalipia koło Dąbrowy) działa przede wszystkim kolorem. Jest tam okazały piec, ceglany, o pięknej architekturze, malowany w kwiaty (ryc. 4), podobnie malowana powała, futryny drzwi, okien, krakowskie malowane meble o tle zielonym, ozdobione kwiecistymi

wzorami o jasnych żywych kolorach, nad łózkami malowane na papierze „dywany“ na ścianach znakomicie harmonizujące z całością wnętrza obrazy święte, malowane przez utalentowaną artystkę zalipską Zofię Barańską.

Od jasnej grającej bogactwem barw izby krakowskiej odbija swą surową powagą izba podhalańska o ścianach i powale ze złotawego, heblowanego drzewa, z krzywym prymitywnym piecem, zastawionym ubogimi góralskimi naczyniami (ryc. 1). Ozdobę izby stanowi pięknie rzeźbiony tragarz. Sprzęty a więc łóżko, stołki, stół, kołyska, półka niemalowane, lecz zdobione rzeźbą (ryc. 2), na jednej ze ścian starannie dobrana galeria obrazów na szkło pod nią listwa z zawieszonymi smukłymi dzbanuszkami, które wyrabiane na Spiszu szeroko się po Podhalu rozchodziły. Przy piecu żerdki na ubranie, na których wiszą kożuchy i inne części góralskiej przyodziewy.

Izba dolnośląska odbiega charakterem swym od obu wyżej wymienionych. Ściany murowane, wybielone wapnem, poczerniała powała drewniana na trzech potężnych tragarzach, piec zielony kafłowy, meble malowane i rzeźbione, wśród których na plan pierwszy wybijają się: łóżko z baldachimem (ryc. 3) i duże szafy o niebieskim marmurkowatym tle z bukietami kwiatów i postaciami świętych malowanymi na filunkach drzwi.

Na ścianach obrazy na szkło, różne w typie od góralskich, na półkach zamiast glinianych misek i dzbanów fajansowe talerze malowane w kwiaty, w kącie stojący zegar w wysokiej malowanej szafce. Wnętrza, zwłaszcza izba krakowska i góralska, dają w wysokim stopniu złudzenie autentyku. Zwiedzając je zapomina się, że to jest muzeum, położone w centrum miasta, odnosi się wrażenie, że są to prawdziwe izby chłop-

skie, z których co dopiero wyszli ich stali mieszkańcy. Wrażenie autentyczności potęgują drobne ale bardzo umiejętnie porozmieszczane akcenty jak np. suszący się serek nad piecem w izbie krakowskiej, trzaski i wióra w izbie góralskiej itp.

Podobne złudzenie stwarzają dwa wnętrza o charakterze przemysłowym, a mianowicie folusz przeniesiony w całości wraz z budynkiem z Jaworek koło Szczawnicy i olejarnia z Ochotnicy koło Krościenka. Osiągnięcie tak doskonałego efektu możliwe było jedynie dzięki temu, że przy budowie, urządzeniu i zdobieniu wnętrza zatrudnieni zostali rzemieślnicy i artyści wiejscy sprowadzeni, czy to z Powiśla dąbrowskiego, czy z Nowotarszczyzny.

Prócz pomieszczeń, w których urządzono wnętrza udostępniona została dla publiczności jedna sala przeznaczona na wystawy zmienne. W chwili obecnej znajduje się tam wystawa zdobnictwa wnętrza. Obejmuje ona wycinanki (kurpiowskie, łowickie, opoczyńskie, krakowskie), malowane dywany z Powiśla dąbrowskiego, trochę malowanych mebli (krakowskich i kujawskich), tkanin (kurpiowskie i opoczyńskie) oraz ceramike.

Bardzo interesującą z punktu widzenia ekspozycji jest próba pokazania wycinanek w przeźroczu. Wycinanki naklejone są na taflach szklanych, umieszczonych przed oknem i przykryte od strony widza matową kalką.

W otwartej obecnie części muzeum udostępniony został dla publiczności zaledwie drobny ułamek bogatych zbiorów Muzeum Etnograficznego, reszta znajduje się w dalszym ciągu w magazynach, dopóki nie zostanie ukończona przebudowa drugiego piętra. Całkowitego urządzenia muzeum należy spodziewać się pod koniec bieżącego roku.



Ryc. 4. Izba krakowska (z Zalipia p. Dąbrowa) w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Fot. Z. Furman.