

- ³⁶ B. Jankowska, *Z badań nad garncarstwem ludowym Opolszczyzny*, „Kwartalnik Opolski”, 1960, nr 3, s. 89—105.
- ³⁷ A. Jaworzak, *Z dziejów cechu garncarskiego w Itzy*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, T. VII, 1948/9, s. 301—327; St. Pastuszkiewicz, *Cech garncarski w Itzy*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, T. VII, 1948/9, s. 228—31; M. Zakowska, *Stanisław Kosiński garncarz iłżecki*, PSL, 1947, nr 1—2; A. Wajda, *Wincenty Kitowski — iłżecki artysta ceramik*, PSL, 1952, nr 2.
- ³⁸ J. A. Zaremba, *Artyści ludowi z Chalupek Kieleckich*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 27—39.
- ³⁹ J. Klimaszewska, E. Fryś, *Materiały do rzemiosła ludowego w woj. kieleckim*, „Etnografia Polska”, T. I, 1958, s. 269—75.
- ⁴⁰ J. P. Dekowski, *O ostatnim ośrodku garncarstwa w Opoczyńskim*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, T. VII, 1948/9, s. 335—38.
- ⁴¹ *Wystawa ceramiki ludowej* (katalog), Itza, listopad 1962.
- ⁴² J. A. Zaremba, *Kryzys ceramiki regionalnej*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 2, s. 13—20.
- ⁴³ A. Gerlach, *Garncarstwo ludowe okolic podwarszawskich*, „Etnografia Polska”, T. II, 1959, s. 296—302.
- ⁴⁴ M. Żywirska, *Garncarstwo w Puszczy Białej*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, T. VII, 1948/9, s. 339—47.
- ⁴⁵ J. Dutkiewicz, *Ośrodek garncarski w Rawie Mazowieckiej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna”, nr 1, Łódź 1957, s. 151—69; D. Mikołajczykowa, *Garncarstwo w Tuszynie*, jw., s. 171—79.
- ⁴⁶ St. Błaszczyk, *Garncarstwo w: Kultura ludowa Wielkopolski*, Poznań 1960, s. 437—70.
- ⁴⁷ J. Krajewska, *Ceramika kaszubska z końca XIX i początku XX w.*, PSL, 1958, nr 3, 4.
- ⁴⁸ B. Stelmachowska, *Współczesna ceramika ludowa na Kaszubach*, PSL, 1950, nr 7—12.
- ⁴⁹ B. Żukowicz, *Ceramika Józefa Kaźmierczaka*, PSL, 1963, nr 1.
- ⁵⁰ M. Przeździecka, *Ceramika pomorska*, PSL, 1954, nr 4 oraz: J. Chranicki, *Kilka uwag na marginesie artykułu „Ceramika pomorska”*, PSL, 1955, nr 3; M. Przeździecka, *W związku z uwagami o artykule „Ceramika pomorska”*, PSL, 1955, nr 3.
- ⁵¹ E. Fryś, *Ośrodek garncarski w Studzianym Lesie*, PSL, 1959, nr 4.
- ⁵² W. Hołubowicz, *Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi*, Toruń 1950.
- ⁵³ K. Pietkiewicz, *Wystawy i konkursy sztuki ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki w r. 1948 i 1949*, „Lud”, T. XXXIX, 1952, s. 554—5, 565; R. Reinfuss, *IV konkurs ceramiki ludowej w Kielcach*, PSL, 1951, nr 4—5; Ch. Zieliński, *Konkurs i wystawa ceramiki ludowej woj. łódzkiego*, PSL, 1952, nr 3; E. Fryś, *Garncarstwo ludowe Lubelszczyzny*, PSL, 1957, nr 1; E. Fryś-Pietraszkowa, *Konkurs i wystawa garncarstwa ludowego woj. krakowskiego*, PSL 1962, nr 2; także, *Wystawa ceramiki i muzeum regionalne w Łańcutcie*, PSL, 1963, nr 3—4 i in.
- ⁵⁴ E. Pietraszek, *Stan majątkowy garncarzy*, PSL, 1960, nr 2; Zb. Jasiewicz, *Materiały do dziejów garncarstwa w pow. konińskim w XVIII w.*, PSL, 1961, nr 4.
- ⁵⁵ M. Gajewska, J. Kruppé, *Stan i problematyka badań nad produkcją garncarską w Polsce w XIV i XV w.*, recenzja M. Kwapien, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 1962, nr 3—4, s. 712—14.
- ⁵⁶ E. Pietraszek, *Ośrodki garncarskie w dobrach tenczyńskich w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku*, PSL, 1961, nr 1, 2.
- ⁵⁷ M. Gajewska, J. Kruppé, *Stan i problematyka badań nad produkcją garncarską w Polsce w XIV i XV w.*, w: *Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu*, T. I, Wrocław 1961, s. 17—35; J. Kruppé, *Studia nad ceramiką XIV w. ze Starego Miasta w Warszawie*, Wrocław 1961.
- ⁵⁸ H. Załęska, *Ceramika. Techniki produkcji* (przewodnik wystawy), Toruń 1954, zamieszcza bibliografię.

Jacek Ołędzki

UWAGI O BADANIACH TWÓRCZOŚCI KOWALSKIEJ I SNYCERSKIEJ W POLSCE

Sledząc przemiany w zainteresowaniach plastyką ludową w Polsce na przestrzeni ostatniego półwiecza niетrudno zauważyć, iż w okresie minionego dwudziestolecia zmalała popularność większości dziedzin tzw. sztuki zdobniczej, w tym zarówno zdobnictwa w drewnie, jak też w metalu. Duże zainteresowanie problematyką sztuki zdobniczej w okresie wcześniejszym wiązało się ze stopniem znajomości przedmiotu, z etapem odkrywania plastyki ludowej. Na etapie tym istniała niewątpliwie tendencja do uznawania za najcenniejsze i pierwszoplanowe w badaniach głównie tych wartości artystycznych sztuki ludowej, które nie znajdowały bliskich odpowiedników w określonych dziedzinach sztuki „oficjalnej” (pisankarstwo, hafciarstwo, wycinankarstwo, a także zdobnictwo w drewnie i metalu). Tendencji tej towarzyszyło traktowanie rzeźby i malarstwa ludowego jako dzieł, będących tylko przetworzeniem wzorców prze-

jętych ze sztuki oficjalnej. Silniej zrosnięte ze środowiskiem ludowym figuralne zabawki gliniane i drewniane, ciasta obrzędowe, sery, wota woskowe, czy wreszcie malarstwo nie występujące pod postacią obrazu — pozostawały poza kręgiem zainteresowań historyków sztuki, przez innych zaś badaczy traktowane były jako składowa zjawisk przede wszystkim wierzeniowych, obyczajowych (np. rekreacyjnych), gospodarczych, a w małym stopniu artystycznych.

Po II wojnie światowej w pracach etnografów i historyków wsi dawną problematykę sztuki zdobniczej, obrzędowości i zwyczajów zastąpiły zaniedbane tematy z zakresu kultury materialnej, struktury społeczno-gospodarczej zbiorowości wioskowych i grup lokalnych.

Przesunięcie zainteresowań w kierunku rzeźby czy malarstwa należy uznać za naturalny etap rozwojowy w procesie ustalania zakresu badań plastyki lu-

dowej. Nasza analiza stanu badań i osiągnięć w minionym dwudziestolecu musi więc uwzględniać owo pozytywne w ostatecznym rezultacie odejście od nadmiernej fascynacji dekoratywnością dzieł sztuki ludowej. Okres miniony nie jest zresztą zupełnie wolny od nawrotu do tych tendencji.

Oslabienie zainteresowań badawczych problematyką zdobnictwa stanowiło wyraz innych jeszcze przemian, poza tymi jak: pełniejsze rozumienie istoty sztuki ludowej, oparte na badaniach nad jej genezą, wartościami ideowymi, czy wreszcie funkcjami pełnionymi we własnym środowisku.

W interesującym nas okresie ukazało się w różnych periodykach, głównie jednak w „Polskiej Sztuce Ludowej”, kilkadziesiąt opracowań poświęconych zdobnictwu w drewnie i metalu — sprawom artystycznej twórczości ludowej, kowalskiej i syncerskiej. W kilku dziełach, ujmujących całościowo zagadnienia plastyki ludowej, uwzględnione zostało kowalstwo oraz snycerstwo.¹ Poza tym istnieje kilka pozycji dotyczących obróbki drewna czy kowalstwa, w których zwrócono uwagę na artystyczną stronę wyrobów. W dorobku tym brak jest dzieła równego zamierzeniom i rozmiarom ujęcia przedmiotu, jak w rewelacyjnych książkach: Władysława Matlakowskiego, Kazimierza Moszyńskiego, a zwłaszcza Mieczysława Gładysza — jedynych tego rodzaju w literaturze światowej, a wydanych w okresie międzywojennym.² Zapewne, na fakt ten, prócz wspomnianych na wstępie przyczyn, wpłynął także inny dziś niż przed 20—30 laty system pracy naukowej. Przyjęła się metoda dochodzenia do większych rozpraw całościowych w oparciu o systematyczne publikowanie sprawozdań i materiałów badań, informowanie o kolejnych etapach pracy w szkicach i artykułach. Wielką w tym względzie rolę odgrywa istnienie czasopisma „Polska Sztuka Ludowa”. Dzięki takiemu systemowi pracy prawdopodobieństwo błędu naukowego jest mniejsze, możliwa jest dyskusja i korekta przed ostatecznym większym opracowaniem tematu, konfrontacje sądów własnych ze zdaniem innych badaczy.

Zestaw opracowań z zakresu twórczości kowalskiej jest ciekawszy i bogatszy aniżeli z zakresu snycerki. Niektóre prace poświęcone twórczości kowali pojawiły się na marginesie dociekań, dotyczących spraw rzemiosła, jego miejsca i roli w kulturze wsi polskiej. Dociekania te inspirowały badaczy do rozszerzania wiedzy o przedmiocie, a co najważniejsze, pozwalały wiedzę tę oprzeć na analizie społeczno-gospodarczej historii życia wsi. Do tego typu prac należy zaliczyć pierwsze w literaturze przedmiotu całościowe omówienie artystycznego kowalstwa w Polsce, dokonane przez Romana Reinfussa, a także fragmenty rozpraw Zbigniewa Jasiewicza, poświęcone kowalstwu w Wielkopolsce, podobne założenia przyświecały mi w opracowaniu kowalstwa Kurpiowszczyzny.³

Pracownicy krakowskiej Pracowni Badania Plastyki Ludowej Instytutu Sztuki PAN, działając pod kierunkiem prof. dr Romana Reinfussa oraz pojedynczy badacze innych placówek opublikowali w minionym dwudziestolecu sporą ilość szkiców, których

przedmiotem są wybrane rodzaje wyrobów kowalskich (okucia wozów, kufrów, krzyże, kraty itp.). Autorzy omawiają historię tych wyrobów na określonym obszarze kraju, ponadto starają się dać analizę formalną najczęściej spotykanych okazów.⁴ Fakt, że są to opracowania częściowe, nie osłabia bynajmniej ich wielkiego znaczenia dokumentacyjnego. Zdobycie dziś informacji o tej tradycyjnej już twórczości napotyka bowiem na znaczne trudności.

Wspomnieć też należy opracowania twórczości fajczarskiej i spinkarskiej z Podhala. Na szczególną uwagę zasługują tu wnikliwe artykuły Wandy Gentil-Tippenhauer omawiające twórczość wybranych artystów tej trudnej sztuki zdobniczej: Andrzeja Opacina Kubina, Józefa Bigosa i Stanisława Szymoszka Gąsienicy.⁵

Nie można również pominąć pracy Zbigniewa Bocheńskiego o przykładach zdobnictwa na siedemnasto- i osiemnastowiecznych zbrojach husarskich.⁶ Osobną pozycję w przedstawianym dorobku zajmuje praca Tadeusza Seweryna o formach do wyrobu opłatków od połowy XVII w. do początków bieżącego stulecia.⁷ Zarówno spostrzeżenia Bocheńskiego, jak również obszerny i interesująco udokumentowany wywód Seweryna, znacznie rozszerzają naszą dotychczasową orientację o zakresie omawianej twórczości.

Skromniej przedstawia się zestaw opracowań dotyczących snycerstwa. Ważniejsze pozycje to pionierskie uwagi Olgi Mulkiewicz o snycerstwie w Kieleckiem, obszernie szkice monograficzne Władysławy Kologo o łyżnikach podhalańskich, Leopolda Węgrzynowicza i Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej o zdobionych formach do serów, również z tego rejonu kraju, wreszcie Mieczysława Woźnowskiego o matrycach do masła w Polsce.⁸ Poza tym jest spora ilość przyczynków, nieraz odkrywczych, jak Marii Przeździeckiej o zdobionych „duchach”, czy Jerzego Czajkowskiego o podpórkach pod kwiaty oraz zdobionych ulach.⁹

Na osobną uwagę zasługują artykuły, głównie autorów z ośrodka łódzkiego, traktujące zdobnictwo w drewnie jako element wystroju wnętrza mieszkalnych.¹⁰ Wydaje się, że pozycje te, jeśli chodzi o koncepcję, bliskie są wymaganiom, jakie stawia się obecnie pracom poświęconym kulturze ludowej. W koncepcji tej zawiera się dążenie do ustalenia zależności, jakie zachodzą między różnymi elementami badanych zjawisk kultury. Jest to niezbędne dla rozumienia funkcji i strony ideowo-formalnej określonych przykładów twórczości zdobniczej.

Podobne walory można również odnaleźć w paru szkicach, omawiających twórczość wybranych artystów-stolarzy.¹¹

Odrębną grupą przedmiotów, pośrednio związanych z ludową twórczością snycerską, są drewniane formy do pierników. Dziedzina tej pięknej dawnej sztuki odkryta została dopiero w ostatnich kilkunastu latach. W tym też czasie ukazało się kilka nader interesujących opracowań, z których na pierwsze miejsce wysuwa się obszernie studium Marii Żywirskiej.¹²

Najważniejszym bez wątpienia osiągnięciem wszystkich tych wymienionych prac jest rozszerzenie naszej orientacji o zakresie przestrzennym i powszechności ludowego kowalstwa artystycznego i snycerstwa. Stało się oczywiste, że umiejętności te istniały powszechnie, nie tylko na Podhalu czy Śląsku, lecz także w innych rejonach kraju. Znacznymi osiągnięciami w tym zakresie może poszczycić się zarówno wieś kielecka, wielkopolska i pomorska, jak również mazowiecka (z mazurską i podlaską). Podobnie jak w innych dziedzinach kultury ludowej, ustalone zostało, iż wartości uznawane często za prastare (zwyczaj i sposób zdobienia pewnych obiektów) mają niezbyt odległą tradycję, sięgającą XIX w., i że podlegały one w ciągu ostatnich stu lat wyraźnym przemianom, które prowadziły ostatecznie do zaniku wielorakich okazji, w których mogło objawić się zamówienie na pracę dekorowane przez rodzimych artystów. Rozumienie tych procesów stworzyło podstawę dla szeroko zakrojonych akcji reaktywowania dla celów pamiątkarskich i in. (a więc dla odbiorcy z zewnątrz) różnych przejawów snycerki i zdobnictwa w metalu.¹³

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że przeważająca większość wymienionych opracowań twórczości kowalskiej i snycerskiej dostarcza materiału na osobne obszernie omówienie i pełne scharakteryzowanie indywidualnych osiągnięć autorów. Zarazem jednak, poszczególne pozycje, nie wyłączając drobnych przyczynków, składają się na spójną lekturę, pobudzającą do tych samych przemyśleń, podobnych refleksji. Łączy bowiem poszczególne prace dążenie do skrupulatnego wykorzystania bazy źródłowej, głównie na drodze badań terenowych, badań dzieła sztuki w ścisłym powiązaniu z życiem środowiska, z którego ono pochodzi. Ale jednocześnie ponad tym dążeniem nie trudno dostrzec cel nadrzędny. Jest nim, jak sądzę, poszukiwanie cech właściwych omawianej twórczości w odniesieniu do jednostki, do większych zbiorowości aż do narodu włącznie. Omawiając badania minionego dwudziestolecia nad zdobnictwem w drewnie i metalu, wydaje się celowe zsumować spostrzeżenia rzeszane zarówno po artykułach publikowanych, jak i informacje wynikające z materiałów zebranych przez poszczególne instytucje, co pozwoli objąć szerszej problematykę badawczą omawianej twórczości i zarysować dalsze zadania.

Jest rzeczą wiadomą, że dla zdobnictwa w drewnie i metalu wspólne są nie tylko środki wyrazu, ale również funkcje (głównie dokumentacyjne i reprezentacyjne) w życiu rodziny czy większej zbiorowości: społeczności wioskowej lub grupy lokalnej. W każdym wypadku na czoło wysuwa się moment współdziałania tych dziedzin twórczości ze sferą zjawisk społecznych. Rozpatrując je łącznie, uzyskuje się dostatecznie reprezentatywny obraz dla problematyki sztuki zdobniczej, co pozwala zrozumieć strukturę zawodową i ogólne podstawy artystycznego działania, jakie istnieją w sztuce ludowej. Z jednej bowiem strony mamy twórczość artystyczną niezawodową, szeroko rozpowszechnioną w środowisku wiejskim (zdobnictwo w drewnie uprawiane przez

pasterzy, chłopów-rolników), z drugiej zaś — wybitnie zawodową działalność rzemieślniczą kowali, czy nawet spinkarzy i rytowników. Dlatego też, rozpatrując prace poświęcone tym dwóm dziedzinom, można podjąć próbę określenia pewnych najważniejszych zadań badawczych w zakresie zdobnictwa ludowego i tylko w niektórych wypadkach zajdzie potrzeba sięgnięcia po przykłady z innych jego dziedzin, np. wycinankarstwa, hafciarstwa czy tkactwa.

Wiadome jest, że prace snycerskie spotyka się na ogół w ściśle określonych miejscach. Nie występują one we wszystkich przedmiotach, nawet łatwych do zdobienia. Stosunkowo najczęściej, w różnych rejonach kraju popisowe dzieła pracy snycerskiej znajdujemy wśród sprzętów i narzędzi związanych tradycyjnie z zajęciami kobiet. O wiele rzadziej obiektami pracy snycerza bywały inne narzędzia i sprzęty, które nie służyły kobiecie. Bardzo rzadko również i skromnie bywały zdobione przedmioty nie mające wyraźnie adresowanego użytkownika. Wydaje się, że częste przykłady snycerskiej działalności na przedmiotach, przeznaczonych dla indywidualnego użytkownika, pozwalają sądzić, iż u podstaw tej formy twórczości były intencje przede wszystkim społeczne, konkretyzujące się w kręgu spraw rodziny. Ozdobnie rzezana przepłca lub kręzolek, darowana dziewczynie przez chłopca, miały być widocznym wyrazem żywnych przez niego uczuć, zamiarów małżeńskich, a jednocześnie dowodem zdolności i pracowitości autora.¹⁴ Podobnie w kunszcie snycerskim magłownicy mąż okazywał uczucie żonie, a zamawiając na wiano dla młodej ozdobnie ciętą skrzynię — rodzice wyrażali swą troskę o córkę.¹⁵

Mamy podstawy sądzić, iż w tej postaci społeczno-dokumentacyjna funkcja twórczości snycerskiej utrzymywała się żywo do końca XIX w. w wielu rejonach kraju. Równoległe jednak rozwijała się twórczość zdobnicza w drewnie w innych dziedzinach życia, że wymienimy tu przystroje w budownictwie, zaprzęgu oraz meblarstwie. Zachowała się ona dłużej, a ślady jej spotykamy jeszcze obecnie. Zdobnictwo tego rodzaju występowało wszędzie tam, gdzie pozostawała nie naruszona spójność więzi społecznych zbiorowości lokalnej. Zdobieniem podkreślano więc walory reprezentacyjne domu, spichrza, niektórych sprzętów i mebli świadczących o zasobności gospodarza (stół, krzesła, szafka lub półka na naczynia) a także pojazdów — sań i wozów wyjazdowych, w których można było się pokazać szerokiej rzeszy ziomków.¹⁶

Zdobienie w drewnie, tak jak wiele innych form działania artystycznego, mogło jednak nie być powodowane intencją zwracania czyjejs uwagi. Istniały ośrodki, a nawet połacie kraju, gdzie umiejętności snycerskie były powszechne i tam mogły być tylko źródłem przeżycia estetycznego, działaniem w niczym nie obliczonym na rozgłos i ocenę otoczenia.¹⁷

Wydaje się, że motywy kierujące rozwojem artystycznej twórczości kowalskiej są równie łatwe do ustalenia, jak w przypadku snycerstwa. Największą różnorodność zdobienia wyrobów kowalskich znajdujemy w tych częściach kraju, gdzie rzemiosło to, już

w 1. poł. XIX w., opierało się na działalności kuźni wiejskich, nie włączonych do gospodarki dworskiej. Na działalność tych warsztatów, pozostających w ścisłym kontakcie z gromadą, miały wpływ zamówienia środowiska wiejskiego. Interesuje nas jednak przede wszystkim ów klimat, w którym rzemieślnicy zajmujący się tylko kuciem koni, wyrobem sośników i siekier zdolni byli uwierzyć w doniosłość artystycznych poczynań. Kowale zaczynają chętnie przyjmować zamówienia na prace zdobnicze, zwłaszcza tam gdzie działała gęsta sieć kuźni i zamawiający miał duże możliwości wyboru pomiędzy nimi. Kowale znajdowali też w zdobieniu wyrobów najwłaściwszy sposób uczestniczenia we wszechogarniającym systemie konkurencji.¹⁸ Zdobienie wyrobów otworzyło drogę do wybrednej klienteli, którą zjednać mogli tylko najbardziej popisowe dzieła. Na Śląsku, w niektórych okolicach (czy tylko wsiach) Małopolski i Wielkopolski oraz w mniejszym stopniu Podlasia, gdzie istniały podstawy dla konkurencji zawodowej w kowalstwie, rzemiosło to może się więc poszczycić wyrobami najbardziej pracochłonnymi, najprzemysłniejszymi pod względem kunsztu zdobniczego.¹⁹ W rejonach skonsolidowanych grup lokalnych, gdzie kowalstwo wiejskie nie miało tradycji sięgających daleko poza początki XX czy nawet 1. poł. XIX w. (tak jak w wypadku północnej Kurpiowszczyzny) zamawiano prace, może nie tyle przemysłnie i starannie wykonane ile efektowne, dzięki dużym zdobieniom, montowanym w miejscach najbardziej widocznych (w wypadku np. wozów, sań, szczytów budynków).²⁰

Wszystkie z rozpatrywanych wyżej zamówień dotyczyły głównie środków transportu i komunikacji, a w mniejszym stopniu budownictwa. W zamówieniach tych chodziło o wzbogacenie walorów reprezentacyjnych obiektów, które były dziełem przede wszystkim cieśli lub stolarza, względnie stelmacha lub kołodzieja. Największe oczywiście możliwości artystyczne dawały kowalom te wyroby, które w całości wychodziły spod ich ręki. Wyroby takie to: krzesiwka — występujące na całym prawie obszarze Polski, przetyki do kołowrotek — zdarzające się na północno-wschodnich obszarach kraju, zaś na południu spinki, czy wreszcie w całej Polsce — kute krzyże żelazne.²¹ Podniętą do pracy nad tymi wyrobami mogło być dla kowali uczestniczenie w zaspokajaniu potrzeb bardziej złożonych aniżeli sama chęć godnego pokazania się sąsiadom. Kowalskie przetyki, zapinki, podobnie jak zdobne drewniane statki tkackie lub przybory do utrzymywania ubrań i bielizny w czystości, były darami dla bliskich osób. W wypadku zaś zamawiania kutego krzyża dochodzić mogła do głosu potrzeba utrwalenia pamięci po drogim zmarłym, nie mówiąc już o powszechnej adoracji samego symbolu krzyża.

Warto przypomnieć, że niesamoistność sztuki zdobniczej, jej służebna niejako rola wobec zdobionego obiektu narzucała twórcom swoistą dyscyplinę, uwarunkowaną dobrą znajomością budowy przedmiotu, sposobu jego użytkowania i znajomością materiału. Dlatego też wykorzystywał on do swych celów deko-

ratorskich pomysły jakie narzucała sama materia przedmiotu, czy najodpowiedniejsza dla niej technika. Ślady cięć w drewnie, uderzeń młotka w powierzchnię metalu, tak jak odciski w glinie (np. palców garncarza), kształty splotu przędzy w tkaninie, nie mówiąc już o ściegach przy szyciu, a więc formy geometryczne — przypadkowe, zawsze jednak nazywane, weszły na stałe do arsenału elementów zdobniczych. Nawet użycie tylko powszechnie stosowanych motywów, stosowanie się do naturalnych prawideł w działaniu artystycznym, jak np. zwielokrotnienie śladu, różnicowanie tych śladów, wreszcie podporządkowanie w układy rytmiczne i symetryczne, łącznie z akcentowaniem, dawało w efekcie skończenie doskonałe dzieło. I nie powinno nas dziwić, że w dziełach tej sztuki nic więcej się nie dzieje.²² W omawianym czasie, to jest w okresie znanym z tradycji ustnej, spotykamy prawie w równej mierze motywy geometryczne i roślinne. Natomiast motywy zwierzęce, czy przedstawienia człowieka pojawiają się bardzo rzadko.²³ Nie trzeba podkreślać, że włączenie motywów przedstawiających, szczególnie do tych dziedzin twórczości w których stosowany jest materiał nie najpodatniejszy dla przetwarzania plastycznego (np. w wypadku tkaniny, ale również w drewnie i metalu), stanowi dowód zwiększonych umiejętności technicznych. Faktem jest, że motywy zoomorficzne i antropomorficzne odnajdujemy najczęściej w tych gałęziach sztuki zdobniczej, które w Polsce należy uznać za najnowsze. Tak jest np. w przypadku wycinanki w papierze lub podlaskich tkanin dwuosnowowych, których wtórny rozwój nastąpił w ostatnim ćwierćwieczu. Należy przy tym powiedzieć, że np. w dziedzinie wycinankarstwa nie każdy ośrodek może poszczycić się rozszerzeniem zakresu motywów o przedstawienia ze świata zwierząt czy ludzi. Sławna wycinanka Kurpiowskiej Puszczy Zielonej ustępuje zdecydowanie pod tym względem pracom z sąsiednich terenów Puszczy Białej, nie mówiąc już o wycinance łowickiej. Analiza motywów figuralnych w wycinance Kurpiowszczyzny Północnej wykazała, że występowały one przy końcu XIX w. najczęściej w twórczości mężczyzn.²⁴ Niewątpliwie w tym wypadku miała znaczenie większa bywałość mężczyzn w świecie, a tym samym szersza niż u kobiet chłonność uroków świata. I nie będzie przesadą jeśli powiemy, że pobyt w wojsku, zajęcia furmańskie, flisackie, wędrowki za pracą zarobkową — częstsze u mężczyzn, wpływały na wzbogacenie efektów plastycznych ich twórczości. Wydaje się, że podobne były przyczyny różnicujące w poszczególnych częściach kraju wszelkie odmiany sztuki zdobniczej. Większe doświadczenie zbiorowości, ukształtowane przez kontakty z otoczeniem i centrami kulturowymi, emanowało poprzez wielorakość i różnorodność motywów zdobniczych.

Z przedstawionych wyżej uwag wynikałoby, iż natężenie występowania w kraju omawianych dziedzin twórczości zdobniczej było niejednolite, a funkcja dzieł i ich walory tematyczne — różnorodne. Wydaje się więc, iż nie mamy podstaw do mówienia o wszechogarniającej terytorium naszego kraju pol-

skiej specyfice twórczości, zarówno kowalskiej, jak snycerskiej.

Wysiłki w prowadzeniu dalszych badań winny, jak sądzę, zmierzać do ukazania złożonego mechanizmu istniejących w Polsce modeli tych twórczości. Zależne są one prawdopodobnie przede wszystkim od rodzaju występujących struktur społeczno-gospodarczych, które różnie się kształtowały w różnych częściach kraju.

Wydaje się, że można już obecnie sugerować występowanie na terenie Polski w okresie mniej więcej od 2. poł. XIX w. do I wojny światowej, a w niektórych przypadkach aż do 30-ych lat bieżącego stulecia, trzech podstawowych modeli ludowej twórczości snycerskiej.²⁵

Pierwszy model — to twórczość o przewadze niezawodowych form działalności, pełniąca równorzędnie funkcje estetyczne i społeczne, najszerszej rozumiane (tj. w ramach rodziny, społeczności wioskowej, zbiorowości terytorialnej). Twórczość o przewadze motywów nie nawiązujących do form otaczającej rzeczywistości, lecz podsumionych przez właściwości tworzywa i proces jego obróbki, twórczość pracochłonnych rozwiązań formalnych.

Drugi model — to twórczość gdzie równorzędnie występują zarówno niezawodowe, jak i zawodowe formy działalności, twórczość o przewadze funkcji społecznej szerzej rozumianej (tj. w ramach społeczności wioskowej, grupy lokalnej), o przewadze motywów przejętych z historycznych, późnych form dekoratorskich (meblarskich i architektonicznych), twórczość stosunkowo niepracochłonnych rozwiązań formalnych.

Trzeci model — to twórczość o przewadze zawodowych form działalności, prawie wyłącznie pełniąca funkcje społeczne, szeroko rozumiane (tj. w ramach społeczności wioskowej i najbliższego sąsiedztwa), podporządkowane silnie użyteczności obiektu, sztuka wykorzystująca głównie, a niekiedy wyłącznie, motywy przejęte z wcześniejszych i późniejszych historycznych form dekoratorskich (meblarskich i architektonicznych).

Model pierwszy lokalizuje się w rozległym pasie południowej części kraju, w rejonie niejednorodnej struktury gospodarki, wydatnego wspomaganie rozdrobnionych zespołów rolnych przez górskie pasterstwo owiec. Należy podkreślić ogromną rolę w ukształtowaniu modelu tej twórczości istniejących w pasterstwie nadwyżek wolnego czasu, okresowego bytowania na „odludziu”, wreszcie ruchliwości ludzi większej aniżeli w systemie zasiedziałej, monolitycznej gospodarki rolnej. Model tej twórczości wiąże południową część Polski z obszarami Bułgarii, Czarnogóry, południowej Serbii, Chorwacji, Rumunii i Słowacji.

Drugi model twórczości można chyba uznać za najbardziej bliski pojęciu — polski. Występuje on w różnych, oddalonych od siebie częściach kraju, na ograniczonych, niewielkich obszarach, jak puszcze: Kozienicka, Solska i Zielona, a więc tereny zamieszkałe przez ludność prawie wyłącznie pochodzenia chłopskiego (nieszlacheckiego), np. o silnej więzi

grupowej jak Lasowiaczy i Kurpie. W obydwu wypadkach mamy do czynienia z układami gospodarki średnich i drobnych zespołów rolnych, ściśle powiązanych z rozmaitymi zajęciami dodatkowymi. Dochodzi tu jeszcze inny, niezwykle istotny moment, decydujący o polskości zjawiska. Znany jest fakt regresywnej roli, jaką we wszelkiej twórczości artystycznej chłopów odegrała folwarczno-pańszczyźniana przeszłość gospodarki w kraju. Wiadome jest jak szczególnie silnie przeszłość ta ciąży w dziejach Polski. I zapewne nie pozbawione racji jest uzasadnienie np. większej aktywności twórczej ludności z terenów królewskich i w nieco mniejszym stopniu biskupstwach swobodami sprzed okresu uwłaszczeniowego. Samo zaś uwłaszczenie wyzwoliło, jak wiadomo, niespożytą aktywność artystyczną ludności chłopskiej, aktywność o różnym starcie, odpowiadającym różnym momentom aktu uwłaszczenia w poszczególnych zaborach kraju.

Istnienie w Polsce licznego stanu szlachty, ze swym odłamem drobnej szlachty zaściankowej, osłabiało drożność i trwałość wytworów artystycznej twórczości ludowej wśród ogółu polskiej społeczności wiejskiej. Jak wiadomo, aspiracje kulturalne szlachty, nawet schłopiałej, sięgały często bardzo wysoko, co przy nikłych możliwościach nabywczych tej warstwy sprowadzało się najczęściej do orientacji w kierunku wytwórczości mieszczańskiej. Natomiast istnienie szlachty, będącej w stałym antagonizmie z chłopami, prowadziło do konsolidacji społecznej określonych grup lokalnych i zarazem stwarzało klimat dla ogólnej rywalizacji.

Dla grup chłopskich, otoczonych jak Kurpie Puszczy Zielonej pierścieniem drobnej szlachty zaściankowej, a sądzę, że i dla wielu innych analogicznych grup chłopskich w Polsce, w rywalizacji tej twórczość artystyczna, oparta o własną spuściznę i zaradność, nabierała w czasach pewnej stabilizacji dziejowej (koniec XIX w. — początek XX w.) znaczenia jednej z najważniejszych form.

Trzeci model nie znajduje, jak sądzę, dokładnie wyznaczonych granic występowania. Wiąże się on stosunkowo najściślej z obszarami monolitycznych struktur gospodarczych, tworzonych przez drobne, średnie i większe zespoły rolne, a więc przy istnieniu wyraźnej stratyfikacji społecznej zbiorowości wioskowych. Wskazać jeszcze należy na występowanie w zasięgu tego modelu twórczości stosunkowo gęstej sieci wiejskich i małomiasteczkowych ośrodków rzemieślniczych i rozwiniętych form wymiany towarowej. Twórczość tę możemy łączyć z niektórymi rejonami rolniczymi Dolnego Śląska, pewnymi partiami Wielkopolski i Pomorza, a także z centralną częścią kraju. Elementy tych zjawisk artystycznych są wspólne dla wsi polskiej, czeskiej, morawskiej, saskiej i bawarskiej.

Przedstawioną próbę określenia modeli tradycyjnego snycerstwa ludowego w Polsce można oczywiście zastosować również do kowalstwa. Byłoby to nawet łatwiejsze, jako że w twórczości tej nie ma owego zróżnicowania na zawodową i niezawodową formę działalności. Na skutek zaś opierania się na działal-

ności warsztatów rzemieślniczych, włączonych w systemy normujące (np. w ramach organizacji cechowej, terminatorstwa), zróżnicowanie w tej twórczości sprowadza się zasadniczo do strony funkcjonalnej, w mniejszym zaś stopniu treściowej oraz samego wykonawstwa.

Fakty, które pozwoliły sugerować istnienie trzech podstawowych modeli twórczości snycerskiej na terenie Polski, w stosunkowo krótkim wycinku czasu można traktować jako stałe lecz nie niezmiennie,²⁸ same zaś modele — jako odpowiednik organizmu, z własną historią powstawania i zanikania. Stwierdzenie to może nas ustrzeż przed powtórzeniem błędów koncepcji regionalistycznych, rozpatrujących fakty w izolacji od rzeczywistych ich powiązań i ustalających sztywne granice ich występowania w przestrzeni i czasie, bez brania pod uwagę zachodzących przesunięć i przeobrażeń.

Wracając jeszcze raz do stwierdzenia, że niemożliwe jest wskazanie właściwych całemu obszarowi

Polski określonych cech twórczości zdobniczej, należy powiedzieć, iż dochodzimy do tego na podstawie, przede wszystkim, przemysłań i danych, zgromadzonych w minionym dwudziestolecu. Nie są to jednak tylko źródła publikowane, które wcześniej wymienilem. Poszerzają wydatnie ich zasób zbiory muzealne, w większości wypadków od nowa zgromadzone po zniszczeniach wojennych, a także różnego rodzaju materiały naukowe licznych ośrodków badawczych, powstałych w czasach Polski Ludowej.

Rozumiejąc więc powody, które sprawiły, że w okresie minionego dwudziestolecia problematyka twórczości zdobniczej została podporządkowana innym kierunkom badań, można dziś już postulować szersze podjęcie tej problematyki, a zwłaszcza prac ustalających miejsce i rolę tej twórczości w całości kształcie plastyki ludowej w Polsce. Jest to niewątpliwie zadanie możliwe do wykonania jedynie na drodze dalszej penetracji mało znanych części i zakątków kraju.

PRZYPISY

¹ Por. R. Reinfuss, J. Świdorski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Kraków 1960; K. Piwocki, *Polska sztuka ludowa*, w pracy zbiorowej: *Historia sztuki polskiej*, t. III, *Sztuka nowoczesna*, pod redakcją T. Dobrowolskiego, Kraków 1962, s. 400—429; St. Błaszczuk, *Plastyka*, w pracy zbiorowej: *Kultura ludowa Wielkopolski*, pod redakcją J. Burszty, t. I, Poznań 1960, s. 563—650.

² Por. W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, Warszawa 1901; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 1, Warszawa 1938; M. Gładysz, *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*, Kraków 1935; tenże, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków 1938.

³ Por. R. Reinfuss, *Polskie ludowe kowalstwo artystyczne*, PSL, 1953, nr 6, s. 348—376; Z. Jasiewicz, *Studia historyczno-etnograficzne nad kowalstwem wiejskim w Wielkopolsce*, Poznań 1963; Z. Głowa, *Ludowe zdobnictwo żelaza w pow. Opoczno*, PSL, 1961, nr 1, s. 34—40.

⁴ Por. Z. Cieśla-Reinfussowa, *Okucia wozów z okolic Makowa*, Cz. I. *Analiza form*, PSL, 1948, nr 11—12, s. 27—34, Cz. II. *Analiza ornamentów*, 1949, nr 1—2, s. 26—38; E. Fryś, *Ludowe kufry okuwane*, tamże, 1959, nr 1—2, s. 46—53; F. Kotuła, *Ze studiów nad zdobnictwem kowalskim w okolicach Rzeszowa („Raki” czyli kratki)*, tamże, 1952, nr 2, s. 87—91; M. Michalska, *Krzyże żelazne w powiecie wieluńskim*, tamże, 1959, nr 1—2, s. 54—61.

⁵ Por. K. Malkiewicz, A. Zambrzycka, *Fajczarstwo na Podhalu*, PSL, 1956, nr 4—5, s. 209—218; W. Gentil-Tippenhauer, *Andrzej Opacín Kubín*, tamże, 1955, nr 6, s. 376—384; także *Józef Bigos*, tamże, 1957, nr 1, s. 25—32; także *Stanisław Szymoszek Gąsienica (Stolarz i spinkarz podhalański)*, tamże, 1957, nr 3, s. 174—179.

⁶ Por. Z. Bocheński, *Ornamentyka ludowa na zbrojach husarskich*, PSL, 1955, nr 6, s. 362—375.

⁷ Por. T. Seweryn, *Arcydzieła żelazorytu ludowego (Formy do wyrobów opłatków)*, PSL, 1955, nr 6, s. 335—361.

⁸ Por. O. Mulkiewicz, *Z zagadnień kieleckiej snycerki*, PSL, 1960, nr 4, s. 195—205; L. Węgrzynowicz, *Zdobienie serków owczych*, tamże, 1955, nr 1, s. 2—22; B. Kopczyńska-Jaworska, *Owce sery zdobione Karpat*, „Etnografia Polski”, t. V, 1962, s. 197—231;

M. Woźnowski, *Zdobione formy i matryce do masła*, PSL, 1962, nr 2, s. 67—83.

⁹ Por. M. Przeździecka, *Zdobione „duhy” podlaskie*, PSL, 1953, nr 6, s. 377—381; J. Czajkowski, *Ozdobne drabinki do kwiatów*, tamże, 1955, nr 2, s. 100—103; tenże, *Ozdobne ule skrzynkowe*, tamże 1960, nr 4, s. 206—210 i in.

¹⁰ Por. J. P. Dekowski, *Wnętrze chaty jasięńskiej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna”, nr 2, 1953, s. 45—89; Z. Neymanowa, *Wnętrze chaty w Kłownowej i okolicy*, tamże, nr 3, 1960, s. 207—240; także *Wnętrze chaty w Załęczu*, tamże, nr 5, 1961, s. 75—94; także *Wnętrze chaty w Włynicach i okolicy*, tamże, nr 7, 1963, s. 75—101; L. Dubiel, *Wnętrze domu chłopskiego w Beskidzie Śląskim w latach 1860—1950*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, X, z. 2, 1957, s. 7—72.

¹¹ Por. E. Fryś, *Jan Golis, łowicki stolarz i rzeźbiarz*, PSL, 1959, nr 3, s. 161—167; także *Meble Józefa Gibuły*, tamże, 1961, nr 2, s. 97—100; W. Gentil-Tippenhauer, *Stanisław Szymoszek Gąsienica*, wyd. cyt.

¹² Por. J. Ginett-Wojnarowiczowa, *Piernik raciborski*, PSL, 1948, nr 11—12, s. 38—39; C. Vetulani, *Pastęckie formy piernikarskie*, tamże, 1953, nr 1, s. 56—58; M. Żywirska, *Rzeźbione formy piernikarskie*, tamże, 1957, nr 2, s. 67—106.

¹³ Por. R. Reinfuss, *Czy ludowe kowalstwo artystyczne musi zaginać?*, PSL, 1958, nr 4, s. 203—206; M. Maśliński, *Ludowe kowalstwo artystyczne (Uwagi związane z pokonkursową wystawą w Krakowie)*, tamże, 1960, nr 4, s. 243—249; K. Pietkiewicz, *Bilans opieki nad sztuką ludową w okresie piętnastolecia*, tamże, 1959, nr 4, s. 187—197; R. Reinfuss, *Aktualne zagadnienia przemysłu pamiątkarskiego*, tamże, 1954, nr 2, s. 67—78 i in.

¹⁴ Por. O. Mulkiewicz, *Z zagadnień...*, wyd. cyt., s. 195; W. Gentil-Tippenhauer, *Stanisław Szymoszek...*, wyd. cyt., s. 174; H. Olędzka, *Geneza i rozwój zdobnictwa w drzewie na terenie Kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, rkps pracy magisterskiej w Archiwum Katedry i Zakładu Etnografii UW.

¹⁵ Por. E. Fryś, *Jan Golis...*, wyd. cyt., s. 161; A. Dobrowolska, *Meble ludowe zachodnio-pomorskie*, PSL, 1950, nr 1—6, s. 60—61. Potwierdzają te dane

informacje uzyskane we wsiach Bobolino, pow. Stawno, Syrniki, pow. Lubartów oraz Oborczyńska, pow. Przasnysz.

¹⁶ Por. R. Reinfuss, *Ludowe skrzynie malowane*, Warszawa 1954, s. 5—7, 12 i nast.; M. Pękalski, *Bliograjskie budownictwo drewniane*, PSL, 1959, nr 3, s. 154—159; J. Grabowski, *Sztuka ludowa Mazur i Warmii*, tamże, s. 51—59; M. Żywirska, *Zdobienie rzeźbą w drewnie chaty kurpiowskiej*, tamże, 1949, nr 3—4, s. 105 i nast.; L. Malicki, *Sztuka ludowa Pomorza Gdańskiego na tle zbiorów Muzeum Pomorskiego w Gdańsku*, tamże, 1962, nr 3, s. 136—143 i in.

¹⁷ Por. W. Gentil-Tippenhauer, *Stanisław Szymborski...*, wyd. cyt., zakończenie artykułu, a także M. Gładysz, *Góralskie zdobnictwo drzewne...*, wyd. cyt., s. 3—19.

¹⁸ Por. R. Reinfuss, *Polskie ludowe kowalstwo...*, wyd. cyt., s. 353; Z. B. Głowa, *Ludowe zdobnictwo...*, wyd. cyt., s. 40 i nast.

¹⁹ Nie bez znaczenia było także, wiążące się z tymi tradycjami, zaopatrzenie warsztatów kowalskich w narzędzia, szczególnie służące zdobieniu, np. stemple. Wystarczy powiedzieć, że w rejonie Makowa używano kilkudziesięciu odmian stempli, w Opczyńskim — kilkanaście, a na terenie Kurpiowszczyzny

Północnej — zaledwie kilka. Por. R. Reinfuss, *Polskie ludowe kowalstwo...*, wyd. cyt., s. 364—375; Z. Cieśla-Reinfussowa, *Okucia wozów...*, wyd. cyt., s. 26—27; Z. B. Głowa, *Ludowe zdobnictwo...*, wyd. cyt., s. 39.

²⁰ Jw.
²¹ Por. M. Michalska, *Krzyże żelazne...*, wyd. cyt., s. 54 i in.

²² Ostatnio zajmował się sprawą tą obszernie Andrzej Abramowicz, *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*, Łódź 1962, s. 103 i nast.

²³ Dlatego też wydaje się, iż pierniki i związane z nimi formy rzeźbione w drzewie należy traktować jako część składową twórczości rzeźbiarskiej sensu stricto.

²⁴ Por. H. Oledzka, *Z badań nad wycinanką kurpiowską*, PSL, 1964, nr 3, s. 176.

²⁵ Przy wyznaczaniu tych modeli pominięte zostało rzeźbienie form drewnianych do pierników (por. przyp. 23).

²⁶ Określenia tego użyłem za Claude Lévi-Strausem, *L'Anthropologie sociale devant l'histoire*, „Annales Economiques Sociétés Civilisations”, R. 15, 1960, nr 4, s. 625—637; por. też *Dzicy i cywilizowani*, z Claude Lévi-Strausem rozmowa Zofii Sokolewicz i Tadeusza Drewnowskiego, „Polityka”, R. VIII, 1964, nr 27 (383), s. 1, 9.

M A R I A W O L E Ń S K A 1 9 0 4 — 1 9 6 4

2 sierpnia 1964 r. zmarła mgr Maria Woleńska, znana działaczka na polu sztuki ludowej i muzealnictwa, która z talentem organizacyjnym łączyła gorące umiłowanie sprawy i wyjątkową kulturę artystyczną.

Urodziła się 21.VII.1904 r. w Tarnopolu. Jej ojciec, doktor medycyny Orliński, był zapalonym społecznikiem i posłem na Sejm. Po ukończeniu prawa na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie specjalizowała się w etnografii na Wydziale Humanistycznym. Do chwili wybuchu wojny zdążyła ukończyć 4 lata studiów i już w czasie ich trwania dała się poznać jako świetna organizatorka w Patronacie Przemysłu Ludowego i Domowego w Tarnopolu, zrzeszającym do 1939 r. około 2.000 twórców ludowych. Skupowała piękne werety z Koropca, malowane miski z Toustego i wiele innych przedmiotów. Ona to „odkryła” doskonałego rzeźbiarza ludowego, Dymitra Bilińskiego, którego figury, zakupione przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie a także miłośników sztuki, znalazły się w wiele lat później na sławnej krakowskiej wystawie malarstwa, rzeźby i grafiki ludowej (1948 r.) i o których pisała w „Polskiej Sztuce Ludowej” (1957 r., nr 4, s. 208—215). Z ramienia Patronatu zorganizowała dwie szkoły tkactwa grzebyczkowego w Mikulińcach i Ładyczynie, wznawiające tradycyjne kobierce, barwione roślinnie przez Pawła Gajewskiego.

W czasie okupacji — już w Warszawie — utrzymywała rodzinę w warsztacie tkackiego na Bielanach, gdzie dzieliła się swymi umiejętnościami z art.-plast. Janiną Trawińską i Ireną Kwiatkowską, znanymi dziś głównie z świetnych tkanin wykonanych w Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego.

Znajomość warsztatu pozwoliła Marii Woleńskiej już po wojnie — w Krakowie — na projektowanie

artystycznych tkanin ubraniowych dla cepeliowskiej Sp-ni Art.-Plastyków im. Wyspiańskiego, za które otrzymywała na konkursach liczne pierwsze nagrody.

Jako kustosz Muzeum Etnograficznego w Krakowie (w latach 1948—1954) organizowała wiele wystaw stałych, jak: „Sztuka ludowa”, „Jak człowiek się odziewał”, „Współczesne przeobrażenia sztuki ludowej” oraz czasowych, jak np. „Zdobnictwo polskie”, „Sztuka ludowa mniejszości narodowych w Polsce” (opracowując do niej obszerny katalog).

Dla uczestników Międzynarodowego Kongresu Historyków Sztuki A.I.C.A. przygotowała specjalną wystawę: „Polska sztuka ludowa — rzeźba i malarstwo”. Opracowała też w niezwykle rzetelny sposób część inwentaryzacyjną katalogu już wspomnianej wystawy: „Malarstwo — Rzeźba — Grafika”.

Po przeniesieniu do Muzeum Narodowego w Krakowie pełniła funkcje inspektora 5 muzeów regionalnych a nadto konserwatora tkanin. Podczas wyjazdów w teren nabawiła się gruźlicy.

Ostatnie lata poświęciła bezpośredniej pracy z twórcami ludowymi — już z ramienia Cepelii, a mianowicie z Feliksem Czajkowskim, rzeźbiarzem z Zelczyny pod Krakowem, którego talent bardzo się rozwinął pod jej opieką, wznawiała też stare formy ceramiki w Starym Sączu u garncarza Józefa Bilińskiego, współdziałała z Janikiem nad kontynuowaniem tradycji rzeźby lemkońskiej. W Cepelli pierwsza wprowadziła repliki muzealne mebli podhalańskich i nowosądeckich, skrzyń malowanych, wycinanek żydowskich, czuwała nad wykonaniem doskonałych kopii obrazów na szkle i ikon lemkońskich itd. Śmierć przerwała wiele Jej zamierzeń ożywienia sztuki ludowej w regionie krakowskim i nowosądeckim. Niełatwo będzie zastąpić w pracy z twórcami ludowymi jej umiejętności i doskonały smak artystyczny.

Janina Oryźyna