

mieniają już określonej ilości naczyń, jaką powinni byli dostarczyć garncarze, tylko zawierają stwierdzenie, że mają „naczynia gliniane na potrzebę zamkową co potrzeba dawać bez zapłaty” (inw. z 1733/4 r. i in.). Mogło to oznaczać zwiększenie lub zmniejszenie wysokości tej daniny. Takie nieokreślone jej sformułowanie powodowało, że z żądaniami dostarczania naczyń zwracali się do garncarzy różni oficjaliści, na co jeszcze w latach dwudziestych XIX w. uskarżali się garncarze komisarzowi dóbr¹⁹. Obowiązek stawiania pieców z własnych kafli utrzymał się przez cały czas, ale wydaje się, że ciężar jego z biegiem czasu znacznie zmalał, gdyż większość folwarków w hrabstwie została zlikwidowana, a poza tym obowiązek ten został nałożony także na garncarzy z nowych ośrodków.

Poza tymi obciążeniami, związanymi ściśle z wykonywanym rzemiosłem, garncarze zalascy zobowiązani byli „powabę do żniwa dwa razy odprawić” (inw. z 1712 r.) i obowiązek ten utrzymany został do końca.

Warunki bytowe garncarzy. Wydaje się pewne, że garncarze zalascy nie zajmowali się — poza sporadycznymi wypadkami — uprawą roli, a żyli tylko ze swego rzemiosła. Świadczy o tym fakt, że od schyłku XVIII w. wymieniani są oni zwykle jako chałupnicy wzgl. komornicy, nie opłacający żadnego podatku poza komorniczym podatkiem od domu. W inwentarzu z 1756/7 r. wpisana jest własnoręcznie dyspozycja komisarza dóbr, który poleca, aby garnc-

¹⁹ Np. 13 paźd. 1826 r. poleca komisarz dóbr ekonomowi generalnemu: „Od garncarzy pod żadnym pretekstem nie brać bezpłatnie naczyń ani samemu ani dozwalać komu, co pod odpowiedzialnością polecam.” (Pot. 1756, s. 186). Sformułowanie to jest

rzom tym dostarczano co roku „jarzynę”, za którą mieli płacić 180 zł. Najprawdopodobniej chodzi tu o kapustę, marchew i rzepę, gdyż pod nazwą „jarzyna” te właśnie rośliny wymieniane są w księgach procentowych hrabstwa.

Oczywiście o stopie życiowej tych garncarzy mogliśmy powiedzieć coś więcej, gdybyśmy mieli chociaż przybliżone dane o wysokości dochodu, jaki osiąkali. O tym zaś można tylko snuć przypuszczenia, choć „Wykaz dóbr” z 1821 r. stwierdza, że garncarze z Zalasu, podobnie jak i z Brodły, „mają się dobrze” (s. 5). W każdym razie można przypuszczać, że garncarze zalascy dysponowali gotówką, na jaką mógł się zdobyć nie każdy gospodarz, nawet zamożny²⁰. I choć musieli z tych pieniędzy pokrywać koszty całego utrzymania, to posiadanie gotówki miało niewątpliwie pewne znaczenie społeczne. Charakterystyczna dla Zalasu jest m. in. ilość spożywanego alkoholu, zwłaszcza wódki. Tak np. w 1765/6 r. Zalas miał, wg rachunków procentowych, zdecydowaną przewagę w spożyciu wódki nad innymi wsiami, wyrażającą się ilością 2178 garnców, gdy druga po nim Morawica wykazywała 1784 garncę, a Krzeszowice jako trzecie — 1240 garncy. Zalas był jedną z największych wsi hrabstwa, ale Krzeszowice i Morawica, leżące przy ważnych drogach, miały austerie zajezdne, w których zapewne sporo gorzałki wypili przyjezdni. W 1796 r. zajmował Zalas drugie miejsce po Krzeszowicach jeśli chodzi o wysokość zysku z propinacji (inw. z 1796/7 r.). Podobny stan utrzymał się w następnych latach.

niejasne i zdawałoby się przeczyć spotykanemu w inwentarzach, iż garncarze mają „w miarę potrzeb” dostarczać naczyń dla dworu bezpłatnie.

²⁰ Por.: *Stan majątkowy garncarzy*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1960, nr 2, s. 110—111.

(c. d. nastąpi)

Edward Pietraszek

Fot. E. Pietraszek. Rys. Maria Czarnecka na podstawie rysunku E. Pietraszka.

Aleksander Jackowski

REFLEKSJE PO WYSTAWACH MALARSTWA, DRZEWORYTU I RZEŻBY W KRAKOWIE

Jeszcze na początku naszego stulecia mało komu przychodziło na myśl, aby w muzeach etnograficznych szukać artystycznych wzruszeń. Szukano ich w salach wystawowych, w muzeach sztuki. Etnografia dawała określoną wiedzę i tego od niej oczekiwano.

Trzeba było zasadniczej zmiany pojęć, zmiany obowiązujących kryteriów estetycznych, aby w ludowej twórczości odnaleźć podobne przeżycia arty-

styczne, jakie daje zetknięcie się z każdą prawdziwie wielką sztuką — zarówno epok minionych, jak i współczesną.

Najwcześniej dostrzeżono ludowe rzemiosło artystyczne, precyzyjną snycerkę, celową i piękną sztukę góralskiej ciesiółki, zdobnictwo. Uznanie wartości ludowego rzemiosła wiązało się z postępującą krytyką eklektyzmu XIX-wiecznej sztuki mieszczańskiej, z nowymi poglądami wysuwanymi z jednej strony

Il. 1. „Ukrzyżowany Milatyński”,
olej na tekturze, wym. 56 x
39,5 cm. Dębowiec, pow. Jasto.
Własność Muz. Etnograficznego
w Krakowie. Il. 2. Fragment
„Kspozycji rzeźby na wystawie
sztuki ludowej w Muz. Etnogra-
ficznym w Krakowie, 1960 r.





Il. 3. *Fragm. ekspozycji rzeźby na wystawie sztuki ludowej w Muż. Etnograf. w Krakowie, 1960 r.*

przez Morrisa i Ruskina, z drugiej strony — z bujnym rozkwitem secesji, która stworzyła klimat sprzyjający rozwojowi sztuki dekoracyjnej.

Właśnie w tym okresie rozwija się działalność Tow. „Polska Sztuka Stosowana”, programowo postulująca nawiązanie do ludowego rzemiosła, do tradycji ludowego zdobnictwa. Sztuka ludowa staje się niemal synonimem dobrego rzemiosła, wysokich walorów dekoracyjnych. To się w niej dostrzega, tego się od niej oczekuje.

Drzeworyt, malarstwo, rzeźba pozostają niemal że nie zauważone, nie interesuje się nimi ani społeczeństwo, ani nawet środowisko plastyczne. Nie dostrzega ich jeszcze St. Witkiewicz, krytyk i artysta szczególnie przecież uczulony na wartości ludowej sztuki. Nie dostrzega ich i nie wyciąga konsekwencji ani Wyspiański, ani całe środowisko krakowskie, stykające się przecież z ludowymi świątkami, zachodzące do wiejskich chat, snobizujące się na „ludowo”.

Po prostu rzeźba, malarstwo i drzeworyt tak jeszcze szokują, tak daleko odbiegają od panujących i nie podważonych wciąż konwencji estetycznych, że środowisko plastyczne w ogóle nie odbiera ich w kategoriach sztuki, nie rozumie ich.

Dopiero Wł. Skoczylas rozmiłuje się w świątkach, zacznie głosić wartość wiejskich drzeworytów, obrazków na szkle malowanych. Dopiero formiści, już w czasie I wojny światowej, odkryją zbieżne punkty między sztuką, którą tworzą, a tą wiejską, nie doce-

nianą tradycją. Ale formizm nie miał na naszym terenie takich konsekwencji artystycznych, jakie miał kubizm na zachodzie Europy. Twórczość lat międzywojennych potoczyła się w innym kierunku, który wprawdzie nadawał wysoką rangę sztuce ludowej, ale uczał przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, na jej walor dekoracyjny nawet w odniesieniu do malarstwa czy rzeźby.

Można oczywiście i w tamtym okresie znaleźć przykłady innych, głębszych powiązań z malarstwem ludowym i rzeźbą (W. Wąsowicz, T. Makowski, Tytus Czyżewski, Z. Waliszewski, J. Szczepkowski, T. Kulisiewicz czy Z. Stryjeńska). Ale są to przykłady inspiracji, jeśli tak wolno powiedzieć, bardzo indywidualnych, nawiązujących tylko do pewnych fragmentarycznych wartości ludowej sztuki. Dla Stryjeńskiej będzie to słowiańska jurmość, sięgnięcie nie tyle do istoty plastycznej dzieł, ile do obrzędu, obyczaju, folklorystycznej mitologii, okraszanej jaskrawą kolorystyką, przypominającą raczej łowickie pasiaki niż ludowe obrazy. Dla Wąsowicza czy Makowskiego inspiracja ludowa jest jakby próbą stworzenia innego świata, naiwnego i prostego, stylizacją na jasełka czy pastorałkę. Czyżewski znajdzie w ludowych obrazach przejmującą ekspresję wyrażaną niezwykle prostymi środkami, naiwnie i statycznie. Kulisiewicz w cyklu ze Szlembarka dotrze do ludzkiej nędzy i krzywdy.

Sztuka ludowa frapuje odmiennością wizji, naiwnością wyobrażeń, żarliwością, odpowiada typowi emocji artystycznej, który w sposób powściągliwy wyraża sprawy największe, bez patosu, bez zbędnej gestykulacji.

Ale nawiązania te są krótkotrwałe, nie stają się doświadczeniem społecznym, są przy tym — jak to już podkreślałem — dość wąskie i ograniczone. Ani rzeźba, ani malarstwo ludowe nie zostają tak rozszyfrowane, tak doskonale pojęte, jak to się działo np. we Francji z rzeźbą murzyńską czy sztuką ludów egzotycznych. Dlaczego?

Sądzę, że recepcji sztuki ludowej nie można odrywać od aktualnej sytuacji twórczości plastycznej, od problematyki, jaką ona zarysowuje i upowszechnia. Sztukę ludową widziano więc tak, jak ją umiano zobaczyć poprzez pryzmat istniejących poglądów artystycznych, doświadczeń i zainteresowań.

To nie przypadek, że właśnie w 1906 r. Modigliani zachwyca się znaną murzyńską statuetką, że Picasso właśnie wtedy stanie zafrapowany przed murzyńską maską, że Brancussi, Derain, Matisse, Kirchner, Lipschitz czy Klee świadomie zwracają się ku sztuce ludów Oceanii, Wybrzeża Kości Słoniowej czy Ameryki Południowej. W tym samym przecież czasie doświadczenia awangardy artystycznej Paryża doprowadzą do powstania kubizmu, do różnorodnych poszukiwań, których istotą będzie zwrot ku formie, ku nowemu widzeniu świata. Sztuka murzyńska stała się tylko katalizatorem, przyspieszyła pewne procesy, nadała im może szczególny kształt; ale istota zja-



Il. 4. „Narodziny N.M.P.”, obraz na szkle, wym. 36 x 30 cm. Zamagórze, pow. Nowy Targ. Własność Muz. Etnograf. w Krakowie. Il. 5. „Matka Boska”, rzeźba w drzewie, polichr., wys. 25 cm. Wl. Muz. Ziemi Bocheńskiej.

wiska polegała na tym, że sztuka ta odpowiadała na problematykę, jaką podjęli w tym czasie twórcy ówczesnej awangardy artystycznej.

I tak jak nie było przypadkiem, że dopiero w 1906 r. rozumiano we Francji, czym jest rzeźba murzyńska i maska maoryjska, tak też nie jest przypadkiem, że w klimacie naszych stosunków plastycznych zrozumienie tej problematyki nastąpiło znacznie później, i w dodatku — w wąskim kręgu oddziaływania formistów. I tak jak formizm był epizodem pozbawionym przez wiele lat konsekwencji plastycznych, tak też i widzenie nowej problematyki, która tkwi w rzeźbie czy malarstwie ludowym, stało się właściwie dopiero zdobyczą lat powojennych¹.

Rewelacją artystyczną w najlepszym tego słowa znaczeniu stała się wystawa 1948 r. w Krakowie, po raz pierwszy pokazująca w szerokim przekroju rzeźbę i malarstwo ludu. Rewelacją — i na tym koniec, bo przez 12 następnych lat nie dało się zauważyć konsekwentnej kontynuacji tego rodzaju pokazów. Było wprawdzie wiele wystaw, często nawet doskonale przygotowanych, ale demonstrowały one raczej rzemiosło ludowe czy twórczość współczesną —

¹ Ściślej — już w 1937 r. sztuce tej poświęcono sporo miejsca na wystawie w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki, ale i ten pokaz w zasadzie faworyzował czynnik zdobniczy, aspekt dekoracyjny, nawet rzeźby i malarstwa.



a nie te najwyższe wartości plastyczne, które zawarte były właśnie w dawnej rzeźbie kultowej, malarstwie i drzeworycie, to jest — dopowiedzmy — w tych działach sztuki ludowej, które dziś są już niemal zupełnie martwe, coraz bardziej obce mentalności i upodobaniom współczesnej wsi, które jednak — jak sądzę — reprezentują w naszej sztuce ludowej najwyższe wartości artystyczne, stając się cennym i trwałym wkładem w dorobek naszej kultury narodowej i zjawiskiem wybitnym nawet w zestawieniu z twórczością ludową innych narodów.

Dzisiaj może bardziej niż kiedykolwiek bliska nam jest ta sztuka. Jej wyraz plastyczny, dawniej nie do przyjęcia dla odbiorcy wychowanego na akademickich normach estetycznych, teraz — stał się wręcz urzekający. Ponad 50 lat walki z akademicką konwencją w sztuce obaliło te kryteria naturalistycznej

poprawności, które kazały dawniej oceniać malarstwo i rzeźbę ludową jako twórczość nieudolną i zbarbaryzowaną. 50 lat doświadczeń sztuki XX wieku pomogły odkryć w twórczości ludowej jej własne fascynujące wartości artystyczne: nauczyły cenić zarówno jej autentyczność, zaskakujące środki ekspresji, lapidarność i celowość plastycznych sformułowań, jak — przede wszystkim — bogactwo inwencji twórczej, śmiałość i celność rozwiązań.

Bliskie są te wartości współczesnemu artyście, który niejednokrotnie w malarstwie ludowym czy rzeźbie znajduje dziś echo swoich własnych intencji i potrzeb artystycznych. Bliskie są one i szerszym kręgom odbiorców. Deformacja — już nie szokuje. Naiwność — już nie razi. przeciwnie, odczuwamy ją jako szczerość i autentyczność emocji, których jesteśmy spragnieni, tym bardziej że sztuka oglądana na oficjalnych wystawach jest często zbyt oschła w swym intelektualizmie, albo — z drugiej strony — zbyt konwencjonalna w swej tradycjonalności.

W tej sytuacji wydaje mi się, że sztuka ludowa może dziś zaspokoić dość szerokie potrzeby natury emocjonalnej i artystycznej. Na ile może być ona przydatna dla współczesnej twórczości — trudno wyrokować. Jedno jest pewne, że aby sztuka ta mogła inspirować, pobudzać inwencję, radować i wzruszać — musi być znana. musi się stać własnością wszystkich. A tak niestety nie jest, dowodem czego są liczne głosy pełne zdumienia, nawet wybitnych naszych twórców, znajdujących w ludowej rzeźbie i malarstwie wartości, których — jak twierdzili — nawet nie przeczuwali.

Dobrze się więc stało, że po długiej przerwie zobaczyliśmy w Krakowie w lecie i jesieni ub. r. dwie wystawy malarstwa, grafiki i rzeźby ludowej — wystawy, powiedzmy to od razu — świetne.

Pierwsza² była eksponowana w krakowskim Pałacu Sztuki i już samo miejsce określało jej charakter. Była to wystawa najcelniejszych dzieł ludowego drzeworytnictwa i malarstwa. Organizatorzy, mimo krótkiego czasu i minimalnych środków (dlaczego?), zdołali zgromadzić doskonały zestaw 259 eksponatów, pochodzących ze zbiorów krakowskich — głównie z Muzeum Etnograficznego, Muzeum Narodowego, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz prywatnych kolekcji prof. dra Karola Estreichera i mgr Marii Woleńskiej. Wiele z tych dzieł nie było dotąd nigdy wystawianych na widok publiczny, wiele ujrzeliśmy po raz pierwszy w pełnej ich krasie — myślę tu zwłaszcza o obrazach na drzewie, płótnie i papierze, działających śmiało i jakże charakterystycznymi dla polskiej sztuki ludowej zestawieniami kolorystycznymi — czystymi, ostrymi błękitami, zieleńkami, żółciami, czerwieniami, różami i bielami. Obrazy,

² „Wystawa malarstwa ludowego”. Komitet wykonawczy: Karol Estreicher, Tadeusz Seweryn, Teodor Grott, Ignacy Trybowski, Adam Bochnak, Bożena Daszyńska, Maria Woleńska, Juliusz Zborowski. Katalog ilustr.

pokazywane wielokrotnie na różnych wystawach w kraju i za granicą, pieczołowicie przez pp. Zofię Walczowską i Halinę Urbanowicz oczyszczone z brudu i werniksu — ujawniły nowe, znakomite wartości.

Twórcy wystawy z prof. T. Sewerynem na czele włożyli dużo wysiłku, aby pokazać na dobrych przykładach różne grupy malarstwa, jak też bogaty przegląd używanych przez lud technik (łącznie z rzadkimi przykładami eglomizowania czy zdobienia drzeworytów gufrowaną blaszką-pozłotką).

Szkoda tylko, że ograniczono się, ze względu na czas i budżet, jedynie do zbiorów krakowskich³, znakomicie pokazujących malarstwo krakowskie na papierze i płótnie, czy podhalańskie na szkle, ale już nierównie słabiej dokumentujące śląskie obrazy na szkle, a jedynie fragmentarycznie — kaszubskie, łódzkie, lubelskie itp.

Wielkość wystawy i niemal pełna reprezentacja wielu grup stwarzały doskonały materiał dla studiów, pozwalając uważnemu widzowi na zapoznanie się niemal z wszystkim ważniejszymi odmianami czy technikami. Tym bardziej wypada żałować, że układ ekspozycji nie ułatwiał orientacji, szczególnie w salach z malarstwem na szkle, gdzie Spisz, Orawa, Rabka i Śląsk występowały nieraz obok siebie, a co gorsza, w większych zespołach np. malarstwa podhalańskiego organizatorzy umieścili jedną śląską, wyraźnie odbiegającą charakterem. Nie zawsze wątpliwości mógł rozwiązać katalog — przygotowany wyjątkowo niestarannie, z niepełnymi, a w kilku przypadkach fałszywymi atrybucjami, a nawet ilustracjami obiektów, których w ogóle nie było na wystawie (podobno ze względów oszczędnościowych musiano posłużyć się wykonanymi już dawniej kliszami).

Znacznie ciekawiej przedstawiała się ekspozycja malarstwa na płótnie, drzewie i papierze, gdzie układ wg zbieżności cech formalnych pokrywał się na ogół z podziałem na grupy czy typy, a zestawienia w pobliżu siebie tych samych tematów ikonograficznych (M. Boska Saletyńska, M. Boska Dzikowska) pozwalały na obserwowanie, jak w tym samym układzie zmieniają się szczegóły, a nawet jak tradycja lokalna czy zainteresowanie osobiste malarza wpływają na odmienne — „realistyczne” czy „dekoracyjne” — traktowanie tematu.

W oddzielnej salce pokazano obrazy z ostatnich trzydziestu lat: F. Janeczki, R. Barańskiej, D. Lampart oraz kilka kartonów R. Zaród, F. Curyło i in. Widać tu przemiany zachodzące w malarstwie ludowym, odstępowanie od tradycyjnych ujęć na rzecz zdobnictwa, przełamywanie schematów kompozycyjnych i ikonograficznych, aż po dyletancko-amatorski obrazek tematyczny. L. Kosiniak „Sceny z okupacji”. Nie bardzo orientuję się w intencjach orga-

³ Jedynie 5 obrazów wypożyczono z Muzeum im. W. Orkana w Rabce, a 2 z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

nizatorów. Jeśli chodziło im o pokazanie degeneracji malarstwa — przykład wybrano świetnie, jeśli jednak o pokazanie tego, co cenne w sztuce ludowej, to podobny obraz w ogóle nie powinien być tu się znaleźć. A może chodziło o pokazanie choć jednej pracy o tematyce współczesnej? Za tym przemawiałoby umieszczenie na okładce katalogu „Wesela” O. Czajki, obrazu raczej przecież reprezentatywnego dla sztuki „nawnej” niż tradycyjnej ludowej, stanowiącej 99% eksponatów.

Nie chciałbym oczywiście wątpliwościami tymi pomniejszyć wielkiego osiągnięcia, jakim się stała wystawa; jeśli wyrażam tu obiekcje, to tylko dlatego, że bogactwo wystawy upoważnia do szukania w niej nie tylko źródła estetycznych doznań, ale i określonej koncepcji naukowej.

Wystawa przynosi zresztą szereg ważkich przyczynków do naszej wiedzy o ludowej sztuce. Szczególnie interesujące są drzeworyty z okolic Jasła (il. 7), tworzone przez jeden ośrodek, a przeznaczone zarówno dla ludności prawosławnej, jak i dla katolickiej, polskiej. Nie różnią się one cechami formalnymi, tylko napisy cyrylicą (i to niekonsekwentną) świadczą o tym, dla kogo były przeznaczone. Sąd taki potwierdza interesująca informacja umieszczona na odwrocie jednego z drzeworytów, pochodzących z kolekcji prof. Estreichera sporządzona przez nabywcę. Cytuję ją w dosłownym brzmieniu: „Utwory Xylografii wiejskiej artystów naszkrajowych. Następne drzeworyty dostarczone mi zostały z Galicji z cyrkułu Jasielskiego, zatem nie wątpię, iż są wyrobem włościan produkujących te grube utwory, w którego chacie jest pracownia rytownika, koloratora i który razem wyroby swoje na plecach roznosi po odpustach, jarmarkach, targach i gdziekolwiek jest liczniejsze zgromadzenie wiejskiego ludu. Wnoszę, że te xylografy przeznaczone są dla ludzi wiejskich obrządku ruskiego”.

Innym novum wystawy jest zaskakujący w swej ekspresji i dynamice obraz Ukrzyżowania (il. 1) utrzymany w gamie brązowo-żółtej, nie znajdujący odpowiednika w znanych nam zbiorach. Analiza obrazu pozwala przypuszczać, że nie był on przypadkowym wyskokiem; kontur prowadzony jest tak pewną ręką i z takim rozmachem, że należy raczej sądzić, iż mamy tu do czynienia z jedynym zabytkiem, pochodzącym z ręki twórcy, który podobny schemat kompozycyjny wykonywał wielokrotnie, dochodząc do swoistej wirtuozerii.

Bardzo ciekawy jest również „Sąd Ostateczny” Doroty Lampart, malarki z Zawoi, sprawiający na pierwszy rzut oka wrażenie gobelinu. Obraz wykonany jest farbą klejową i wyklejany różnokolorowymi papierkami; stanowi on również unikat w naszej sztuce ludowej, reprezentując jednak typowe dla niej cechy, jak strojność, świetne poczucie rytmu, typizacja postaci.

Nieludowy, ale niezmiernie interesujący dla etnografa jest obraz przedstawiający „Napad zbójników”



Il. 6. „Napad zbójników”, obraz nieludowy. Fragment. Wym. całości 161,5 x 91,5 cm. Własność Muz. U. J. w Krakowie. Il. 7. „Św. Mikołaj”, drzeworyt lemkowski, kolorowany, wym. 31 x 21 cm. Własność Karola Estreichera, Kraków.

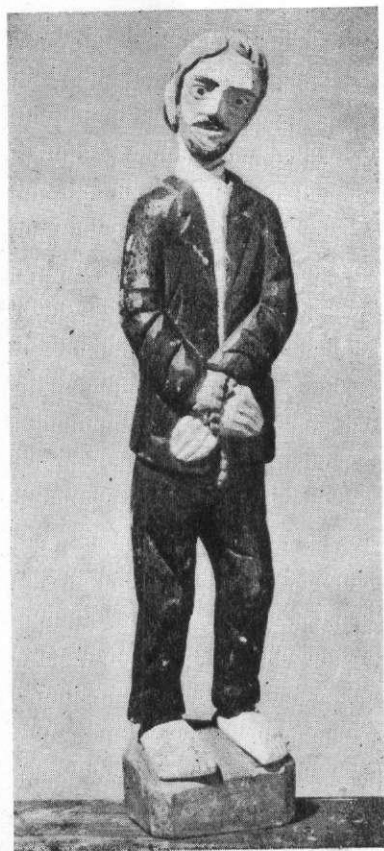


(il. 6), dokumentujący strój, zapewne orawski prawdopodobnie z pierwszej połowy XIX w. Sam obraz przypomina w układzie, a nawet we fragmentach (łóżko z dzieckiem) obrazy wotywnie; wykonany jest z wyraźną troską o wierność przedstawienia każdego szczegółu, zwłaszcza interesujących nas strojów.

O ile przy wystawie w Pałacu Sztuki można było zarzucać autorom pewną niekonsekwencję, polegającą na tym, że albo pokazano za mało — jeśli chciano dać pełen obraz ludowego malarstwa, albo za dużo — jeśli zamierzano pokazać jedynie najcenniejsze dzieła, o tyle późniejszy pokaz urządzony w salach Muzeum Etnograficznego z okazji pobytu gości Międzynarodowego Kongresu Krytyków Sztuki (AICA) — ocenić należy w samych superlatywach. Goście nasi z zagranicy, a także wielotysięczna rzesza zwiedzających zobaczyli wystawę, która byłaby wydarzeniem artystycznym w każdej stolicy i w każdym większym centrum sztuki.

Wielką zasługą prof. T. Seweryna była tu ostra i celowa selekcja. Na wystawie nie było rzeczy słabych — niemal że nie było średnich. Pokazano

Il. 8. „Więzień Oświęcimia”, rzeźba w drzewie, polichr., wys. 44 cm. Wyk. Szczepan Woźniak. Własność Muz. Etnograf. w Krakowie.



w jednej salce obrazy na szkłe, każdy inny, każdy o własnych, odrębnych wartościach. Wszystkie, zdawałoby się, już znane, ale dopiero teraz demonstrujące całą swą krasę. Obok — współczesne obrazy na papierze i rzeźby, nowa zdobycz badań Instytutu Sztuki — aniołek Kożuchowskiego, oraz najlepsza chyba rzeźba Szczepana Woźniaka „Więzień Oświęcimia” (il. 8). W innych salach świetnie dobrane obrazy na płótnie i drzewie oraz rzeźby; wśród nich Chrystus Frasobliwy z Rabki, prawdziwe arcydzieło naszej rzeźby ludowej, tryptyk ze św. Onufrym z Limanowej oraz na prawdę najlepsze obiekty zarówno z Krakowa, jak Rabki, Nowego Sącza i Bochni. Nie można się więc było dziwić, że wystawa wywołała niezwykle żywy oddźwięk u gości, którzy uznali ją (obok krakowskiego Biennale grafiki) za najciekawsze zjawisko artystyczne, komentując długo, a nawet rysując poszczególne eksponaty.

Do sukcesu wystawy przyczynił się również sposób ekspozycji; inwencja i wyborny smak prof. T. Seweryna pozwoliły stworzyć wystawie ramy wręcz niepowtarzalne, poczynając od żywych kształtów drzew, dosłownie puszczających świeże pędy w muzealnych salach (ile trudu kosztowało wyławianie po powodzi tych nasiąkłych wodą pni), aż po mądrą i skromną ekspozycję mniejszych figurek znakomicie rozmieszczonych na tle parkanowych desek.

Ilość eksponatów nie była wielka, ale przejrzystość ekspozycji, dobre rozmieszczenie i zestawienie rzeźb potęgowało ich wyraz.

Przy okazji poddano rewizji i sąsiednie sale, zastępując słabsze obiekty (zwłaszcza rzeźby, płasko-rzeźby) innymi, lepszymi. Wygrał na tym również i J. Wawro, reprezentowany przez kilka najlepszych swoich prac.

Z okazji wystawy wydano mały volder zawierający 16 zdjęć z podpisami w językach angielskim i francuskim.

Kończąc tę recenzję nie mogę powstrzymać się od wyrażenia głębokiego żalu, że nie udało się wystawy zamienić na stałą ekspozycję. Muzeum Etnograficzne posiada bowiem wspaniałe zbiory, które jedynie w małej części dostępne są dla zwiedzających. Zbiory w magazynie nie pełnią roli społecznej. Sądzę, że w interesie władz Krakowa byłoby powiększenie Muzeum, chociażby przez tymczasowe oddanie do jego dyspozycji kilku sal w sąsiedztwie na rozszerzenie ekspozycji. Jest też na pewno w interesie Muzeum powiększenie stałej kolekcji rzeźb i malarstwa — choćby dlatego, że Muzeum to jest jedną z największych atrakcji dla turystów zagranicznych i gości, bawiących na „Dniach Krakowa”. Jest to też na pewno w interesie naszej kultury, a nawet więcej — jest to naszym obowiązkiem wobec przeszłości, wobec społeczeństwa i przyszłych pokoleń.

Fot.: Jan Swiderski — il. 1—3, 5, 8, Stefan Deptuszeński — il. 4, 6, 7.