

Większość wyszatyckich garnków była w całości pokryta pobiałką, która prawdopodobnie pod wpływem jakiegoś barwnika przybierała kolor szary (il. 2 i 5), seledynowy (il. 3), żółtawy (il. 4). Jedynie naczynia wyobrażone na il. 6 i 7 posiadały naturalny kolor czerwony. Na tle pobiałki lub surowego czerepu malowano wzory w kolorach brązowym, liliowym, czerwonym i niebieskim. Charakter ornamentu wskazuje co najmniej na wiek XVIII.

Może wydawać się dziwne, że zwłoki dziecięce grzebano w tak ozdobnych, a więc zapewne i drogich naczyniach, podczas gdy w gospodarstwie domowym używano bardzo prostych naczyń glinianych. Istniał

jednak zwyczaj (występujący w Rzeszowskim jeszcze w początkach XX w.) umieszczania na desce, przymocowanej do tragarzy, ozdobnych naczyń glinianych, głównie misek, które stanowiły dekorację izby i oznakę zamożności mieszkańców. Można przypuszczać, że takie właśnie naczynia ozdobne znajdowały zastosowanie jako improwizowane trumienki do grzebania noworodków.

Podanej tu interpretacji niezwyklego znaleziska nie należy traktować jako ostatecznego rozwiązania; planowane w przyszłości prace archeologiczne w Wyszatycach dostarczą być może innego wyjaśnienia.

Fot. i rys. A. Jarocho.

Aleksander Jackowski

O MOTYWACH LUDOWYCH I ICH ADAPTACJI

...W województwie X. wydano wzornik haftów regionalnych.

...W województwie Y. zamierzano wydać wzornik motywów z ludowych skrzyń malowanych, z myślą o transponowaniu ich na tkaniny i przedmioty wytwarzane przez spółdzielnie przemysłu terenowego i artystycznego.

...Czekamy na Chopina plastyki, który by podniósł ludowe motywy do rangi wielkiej sztuki narodowej.

Wokół spraw adaptacji sztuki ludowej narosło sporo nieporozumień i wątpliwości. Rzadko dotyczą

one malarstwa i rzeźby, które — z natury rzeczy — bywały raczej źródłem inspiracji twórczej niż obiektem adaptacji. Spory i nieporozumienia, które zaciążyły tyleż na stosunku do sztuki ludowej, ile na próbach jej adaptacji, skupiają się głównie wokół sztuki tzw. użytkowej, wokół zdobnictwa, w którym za punkt wyjścia zwykło się przyjmować ornament czy — wężiej jeszcze — sam motyw.

Uwagi poniższe są próbą polemicznego ustosunkowania się do takich poczynań, rozważenia zarówno teoretycznej strony zagadnienia, jak i konsekwencji

praktycznych. Na początku więc kilka stwierdzeń, które stanowią podstawę dalszego toku wywodów.

Przedmiot piękny to nie zawsze przedmiot zdobiony.

Zdobienie jest tylko jednym ze sposobów nadawania przedmiotom wartości estetycznych. Zarówno w sztuce ludów prymitywnych, jak i w rzemiośle ludowym, obok form zdobionych występują formy, których całe piękno zawarte jest w kształcie. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z przejawami upodobania o dominującym pierwiastku malarskim, w drugim — z inwencją o charakterze rzeźbiarskim. W sztuce ludowej niejednokrotnie oba te pierwiastki dochodzą do głosu (zdobiona ceramika, maski obrzędowe, strój¹), czasem występują upodobania tylko rzeźbiarskie (ceramika czarna, białostockie lądyżki, buńki, plecione kosze i naczynia, itp.), czasem tylko malarskie (Zalipie — malowane domy, wycinanka łowicka).

Są okresy i sytuacje w sztuce, kiedy rozwijało się zdobnictwo, występując szczególnie masowo, i okresy, w których ustępowało ono miejsca walorom samej formy, kształtu. Rozwinięte zdobnictwo właściwe jest przede wszystkim technice rękodzieła, traci natomiast sens w produkcji przemysłowej, co oczywiście nie oznacza, że wyroby przemysłowe są przez to mniej piękne, mniej doskonałe. Nowoczesna architektura oparta o prefabrykaty, samolot, samochód, żelazko, maszyna do szycia czy Olivettiego maszyna do pisania — mają wysoką wartość estetyczną, tyle że ich charakter plastyczny wynika z funkcji, materiału, techniki. Współczesnej sztuce użytkowej, opartej o nowe tworzywa, o maszynową produkcję, obce są kategorie ornamentu. Wpływa to i na ogólny charakter upodobań estetycznych, formujących się pod wpływem nowego kształtu otoczenia, domu, sprzętu, maszyny.

Zdobnictwo odgrywa szczególną rolę w sztuce ludowej opartej o rękodzieło. Stanowi to dla wielu miłośników tej sztuki największą jej atrakcję, zaspokajając pewną sferę istniejących powszechnie potrzeb. Warto tu zaznaczyć, że proces ewolucji, jaki zachodzi poczynając od połowy XIX w. w sztuce ludowej, zmierza w kierunku rozwoju dekoracji, uintensywnienia działania kolorystycznego, rozbudowy ornamentu. Mówiąc obrazowo — pierwiastki bliższe sztuce romańskiej ustępują inspiracjom sztuką renesansu, baroku, rokoka. W ornamentyce zaznacza się to wypieraniem motywów geometrycznych przez roślinne, zoo- i antropomorficzne. Zmiany te nie naruszały jednak samych zasad zdobienia, dyscypliny plastycznej, tak charakterystycznej dla ludowego rzemiosła.

Ornament ściśle wiąże się z użytkową funkcją przedmiotu, podporządkowuje się jej.

¹ Zapomina się u nas często o tym, że strój ludowy to nie tylko takie czy inne tkaniny hafty, kroje, ale że jest to pewna forma plastyczna. Strój ten stwarza charakterystyczną *bryłę*, różną w Sądeckiem, Łowickiem czy Krakowskiem, i kształt ten jest również

Znana jest użyteczna geneza haftu, który zdobił — wzmacniając jednocześnie czy wręcz łącząc oddzielne części odzienia. Jeszcze i teraz w ludowym hafcie sądeckim czy góralskim zdobne obszycia nie tylko upiększają, ale i wzmacniają miejsca narażone na szybsze zniszczenie, przetarcie. Również w ceramice zdarza się, że np. wazy zdobione nie tylko dekorują, ale i wzmacniają ucho, jak to widać na przykładzie flaszki z Alwerni (il. 2). Obserwacja jakiegokolwiek przedmiotu zdobionego snycersko pokaże, że zdobienie występuje w zgodności z użytkowaniem. Podporządkowuje się temu i stosowana technika. Nigdy więc nie spotkamy ażuru tam, gdzie mógłby osłabić trwałość materiału itd.

Na ciekawy przykład zależności między przeznaczeniem przedmiotu a zdobieniem wskazał swego czasu na stronicach „Polskiej Sztuki Ludowej” Karol Homolacs w pięknym i wartym przypomnienia artykule „O wartości zdobnictwa ludowego”². Zwrócił mianowicie uwagę na to, że w krakowskiej chustce na głowę brak jest centralnego motywu ornamentalnego, a dwa ośrodkowe motywy kwiatowe występują jedynie w przeciwległych narożnikach, z tym że jeden jest większy i bogaciej rozbudowany niż drugi. Ta na pozór nielogiczna kompozycja ornamentalna w kwadracie nabiera sensu dopiero wtedy, gdy uprzymiśniamy sobie jak wiąże się chusta i jak wówczas będzie wyglądał ten ornament.

Zależność funkcji estetycznych od użytkowych występuje zresztą nie tylko w zdobnictwie. Wystarczy wspomnieć ule figuralne, gdzie zarówno rzeźba niedźwiedzia, jak świętego czy mnicha pełniła funkcje użytkowe — z pogranicza magii, gdy wierzono, że niedźwiedź odstraszy inne niedźwiedzie od barci, a złodziej nie ruszy miodu w figurze świętego, gdyż tym samym popełniłby świętokradztwo.

Ornament wiąże się ściśle z przedmiotem.

Kształt determinuje rozwiązanie ornamentacyjne. Tak np. wypukły garnek, który się ogląda z różnych stron, będzie miał inaczej prowadzony ornament niż wiszący na ścianie płaski łyżnik, widziany tylko frontalnie.

Ornament wiąże się ściśle z budową przedmiotu. podkreśla ją, dopowiada, a nawet objaśnia. Oto misa (il. 3): ornament podkreśla poszczególne człony, ich rolę w budowie całości, a więc: kołnierz, środek i brzeg miski; przy czym zarówno spirala na dnie, jak zbieżne linie motywów na kołnierzu podkreślają ogólny charakter plastyczny formy — jej wgłębność.

W pisankach widzimy układy ornamentalne biegnące po zamkniętym okręgu lub też układy obrotowe zgodne z charakterem toczzonego kształtu jajka.

Ciekawym przykładem jest dzbanuszek ze Spisza (il. 4) o spłaszczony z obu stron bryle, co nadaje mu

ważny dla charakteru plastycznego całości jak i detal zdobniczy (il. 1).

² K. Homolacs, *O wartości zdobnictwa ludowego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949. nr 11-12. s. 322.

charakter wyraźnie profilowy. Akcent dekoracyjny ten profil eksponuje, a zastosowana tu spirala równoważy niejako spłaszczenie brzuśca.

Inne przykłady (il. 5, 6) wskazują na tę samą funkcję konstrukcyjną ornamentu.

Podobnie w stroju — gdzie zdobienie jest zawsze elementem kompozycyjnym całości. Pięknym przykładem będzie stosowanie haftu, który nie tylko zdobi najbardziej eksponowane fragmenty ubioru, ale określa poszczególne człony całości. Wyznacza kierunki układu, zamyka go, a często przez właściwe zagęszczenie określa w całości ciężar plastyczny form we właściwych partiach (il. 7).

Charakter ornamentu zależny jest od materiału, narzędzia, techniki. Bywa, że ten sam motyw powtarza się w różnych dziedzinach sztuki ludowej, tak np. kwiat w doniczce, drzewko życia, tulipan spotkany w hafcie i wycinance, kuty w żelazie, cięty w drzewie czy malowany na skrzyni czy talerzu. Ale jego walor plastyczny, jego interpretacja będzie we wszystkich tych wypadkach różna, w zależności od użytego materiału (papier, drzewo, żelazo), narzędzia (pędzel, pisak, dłuto, kozik, stempel) i techniki (haft ścięciem licznym, aplikacja, tkanina dwuosnowowa). Jeśli zaś różnice te nie występują, jeśli np. motyw kwiatowy powtórzy się w formie niemal identycznej w malaturze szaf śląskich i obrazach na szkle, to tylko wtedy, gdy różne techniki prowadzą do tych samych konsekwencji plastycznych.

Natomiast gdy źródłem inspiracji w zdobieniu malowanych skrzyń ludowych były rzeźbione skrzynie renesansowe, to pierwotny ornament transponowany na język malarski uległ przemianom zgodnie ze środkami i wymogami nowej techniki.

Działanie ornamentu zależne jest od jego sytuowania i kształtuje się w określonych relacjach z otoczeniem.

Tradycyjnym błędem popełnianym wobec sztuki ludowej jest traktowanie motywu jako samodzielnego elementu, w izolacji, wówczas gdy motyw jest częścią całości, w której występuje, którą jest uwarunkowany i w której pełni określoną funkcję. Ta sama rozeta nie tylko ma inne działanie plastyczne w różnych sytuacjach, ale jest inaczej rozwiązywana np. na oparciu zydla (il. 11) i na wieszaku łyżnika (il. 10), gdzie mając za sobą — jak wycinanka — tło ściany, otrzymuje ażur.

Motywy wyobcowane, wyrwane ze swego kontekstu, zmienia swój sens tak samo jak każdy fragment (obrazu czy zdania). Tak np. w haftowanym gorscie krakowskim motyw kwiatowy gubi się w gąszczu innych, wpleciony w tak spoistą całość, że działa tu *suma* kwiatów, liści i innych zdobin, a oko nie wyróżnia poszczególnych elementów. Podobny motyw hafciarski wyizolowany i umieszczony na neutralnym tle tłumaczy się zupełnie inaczej.

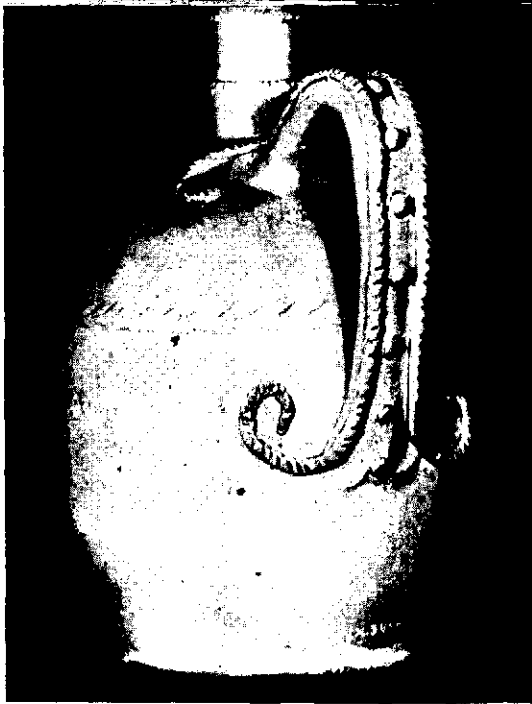
Haft ogląda się często jako dzieło „samo w sobie”, jak zabytek leżący gdzieś w gablocie, na białym tle. A przecież haft ten ma określone zastosowanie, ist-

nieje w konkretnej całości. Są np. piękne hafty wolutowe łańcuckie, hafty, których działanie zależy w dużym stopniu od tego, jaki jest ich „ciężar” w tkaniu. Weźmy np. rańtuch, gdzie tylko obrzeża pokryte są haftem — jak ważny jest tu stosunek białej powierzchni do zagęszczonego rytmu wolut. Wystarczy zmienić proporcje haftu do tła, a zniszczymy efekt. Haft działa tu jak kapitele kolumny. Jest wręcz koniecznym akcentem, zamykającym całość. Spójrzmy na strój orawski (il. 8), albo na kobiecy strój rzeszowski (il. 7) — jak ważne jest w nim wyważenie ciężaru haftu w stosunku do płaszczyzny, jego rola w konstruowaniu formy. Użyty w innym kontekście, również zmieni swój charakter.

Spróbujmy z kolei zmienić jego skalę (il. 9). O ile na rańtuchu ornament wydaje się rytmiczną pulsacją czarnych czy czerwonych spiral, podkreślającą i zamykającą kompozycję płaszczyzny (czy w stroju — bryły), o tyle wydzielony i powiększony staje się wręcz monumentalną kompozycją, w której motyw działa — niemal jak architektura — ciężarem bryły, zwartością układu, plastyczną fakturą haftu tak wypukłego, że stwarza wrażenie trójwymiarowości. Powodem tego zmiennego działania motywu w zależności od jego skali są fizjologiczne właściwości oka. Motyw o pewnej wielkości ma swój zasięg działania plastycznego, czyli — aby dał zamierzony przez twórcę efekt, musi być oglądany z określonej odległości.

Il. 1. Fragment stroju kobiecego. Zychlewo, pow. Gostyń.





2



3

Il. 2. Naczynie flaszowate, glazurowane, 1877 r. Wyk. Franciszek Minkeński. Alwernia, pow. Chrzanów.
Il. 3. Miska rabczańska. Wł. Muzeum, Cieszyn.

Doskonałym przykładem jest tu np. mazurski czy litewski „sejpak”, który — gdy patrzeć na niego ze zbyt bliskiej odległości — sprawia wrażenie wirujących linii, a wibracja jest tak silna, że aż trudno skupić spojrzenie na tkaninie, nie mówiąc już o tym, że nie sposób jest odczytać prawidłowo samego wzoru. Dopiero skracając odległość widzimy, że tkanina uspokaja się, linie przestają wirować, stają na swe miejsce, czerni i biel nie pulsują już, wychodząc na przemian przed siebie. To jest właśnie prawidłowa odległość, zasięg prawidłowego działania tkaniny. Oddalając się poza granice tego działania widzimy, że wzór przestaje na nas działać, przestajemy rozróżniać jego proporcje, rytmy itd.

Dochodzimy więc do wniosku, że każda forma, każdy motyw — mają sobie właściwy zasięg. Wyznacza go odległość, skala wobec człowieka. Dawne wnętrza wiejskie, jakie dziś już możemy zobaczyć tylko w warunkach muzealnej rekonstrukcji, jest znakomitym przykładem właściwej skali wszystkiego, co się w nim znajduje w stosunku do siebie i do człowieka. Dlatego dopiero we wnętrzu nabiera pełnego sensu mebel, łyżnik, półka z obrazami na szkle, pająk, wycinanka, tkanina³. Wtedy widać stosunek form wobec siebie, ich współzależność.

Weźmy np. półkę z obrazami na szkle w izbie góralskiej. W układzie wnętrza wydzielenie jej u powały ma swoje uzasadnienie — izba dzieli się logicznie na różne strefy, tak np. na ścianie wiszą części ubioru — jest to więc strefa użytkowa, a ponad nią wydzielona jest, podobnie jak to w innych wypad-

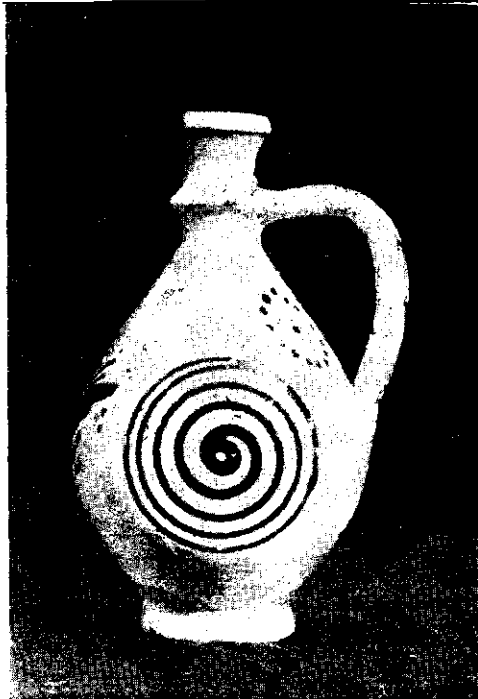
kach widać na przykładzie ołtarzyka w rogu izby, strefa kultowa — pas obrazów. Pas ten działa jednak i plastycznie, stanowi jakby fryz zamykający wewnątrz jako akcent zespalaający kolorystycznie i uspokajający całość ściany. Wolno przypuszczać, że takie a nie inne rozwiązanie „strefy kultowej” wynikało również i z powodów estetycznych. Oczywiście jest jednak, że inaczej odbierało się ten zespół obrazów w izbie niż np. na wystawie, gdy na centralnym miejscu ściany umieścimy jeden, oddzielony od innych neutralną przestrzenią. Zespół działał na zasadzie fryzu, dopełniania się form i barw, był dominującym akcentem piękną w izbie, piękną, które było jednocześnie wyrazem kultu i kult ten potęgowało.

Istnieją oczywiście przedmioty przeznaczone zarówno do oglądania z odległości jak i z bliska. Ale w tych wypadkach za każdym razem stykamy się z działaniem plastycznym innych elementów. Np. z daleka podziwiamy kształt góralskiej chałupy, zbliżając się zaś do niej tracimy widok całości, natomiast poddajemy się wrażeniu, jakie wywierają proporcje poszczególnych elementów, zdobienie drzwi, pazdury, itd. Haft na stroju z daleka podkreśla architekturę, stanowi dekoracyjny element zamykający kompozycję czy członkujący całość na mniejsze formy — z bliska ujawnia swoją strukturę, działa precyzją detalu itd.

Twórcy ludowi posiadali znakomite wyczucie skali, proporcji rzeczy w stosunku do siebie i otoczenia. Miarą tego stosunku był oczywiście człowiek. Nic więc dziwnego, że gdy Le Corbusier formułował

³ Ważną rolę odgrywało również oświetlenie, inaczej wyglądał malunek skrzyni czy zestaw kolorystyczny tkaniny — w skąpym świetle, inaczej zaś — w pełnym blasku. Inaczej też działa barwność stroju np. opoczyńskiego czy łowickiego w słońcu, na tle

bieli domów, zieleni pól i łąk, niebieskości nieba, gdy cały barwny tłum wylegnie na plac po sumie — inaczej zaś w gablocie muzealnej czy na szarej ulicy wielkiego miasta.



4



5



6

Il. 4. Dzbanuszek słowacki ze Spisza. Wł. Muz. Tatrzańskie, Zakopane. Il. 5. Dzbanek z Domostawy, pow. Tarnobrzeg. Il. 6. Dzbanek z okolic Nowego Sącza. Wł. Muz. Etnograficznego, Kraków.

zasady tzw. modulatoru, powołał się na idealne proporcje izby wiejskiej wobec człowieka. I właśnie ta doskonałość proporcji i wzajemnych relacji (form i kolorów) powoduje, że sztuka ludowa działa na nas jako jednolite zjawisko plastyczne, jako jednolita kultura plastyczna, w której ten sam styl przenika zarówno strój człowieka jak i jego otoczenie, izbę, chałupę, wieś — zarówno plastykę jak architekturę czy folklor. Nieuzasadniona zamiana skali wprowadza od razu nowy element, niszczy harmonię całości. Dzieje się tak np. w wypadku budowy schronisk górskich na modłę wielokrotnie powiększonej chałupy czy szałas. Budynek taki fałszuje zazwyczaj skalę, i to zarówno wobec człowieka jak otoczenia i pejzażu — nie mówiąc już o tym, że nonsensem jest powtarzanie rozwiązań właściwych dla drzewa — w innych materiałach (cement, kamień, żelazo, dachówka).

Czym dla architekta kształconego jest teoria, tym dla ludowego twórcy było doświadczenie przekazywane z pokolenia na pokolenie. Miał on niezawodne poczucie praw plastycznego działania. Są np. kapliczki — sytuowane tak, by obejmowały swym zasięgiem jak największy teren, stając się dominantą w sytuacji przestrzennej; są to ludowe odpowiedniki pomników i nie jest przypadkiem, że umieszczane wśród drzew, które przy ich skromnej skali dają podtrzymanie plastyczne, składają się na jeden monumentalny zespół przestrzenny (il. 13).

Rozwinięte potrzeby estetyczne szły w parze z dyscypliną plastycznego myślenia⁴. Dzięki temu nawet elementy zapożyczone ze sztuki dworu wzgl. miasta, sztuki renesansowej czy barokowej, nigdy nie były

przenoszone w sposób mechaniczny czy przypadkowy. Lud przetwarzał je zgodnie ze swymi warunkami, nawykami, psychiką i — co szczególnie ważne — zgodnie z przekazywanymi z pokolenia na pokolenie zasadami dobrego rzemiosła. A zasady te wynikały ze stałego obcowania z materiałem, narzędziem, techniką. Dawny twórca był nie tylko projektantem i wykonawcą, był też w jednej osobie i użytkownikiem. Toteż twórczość jego dyktowana była zawsze konkretnymi potrzebami, i to potrzebami, które doskonale znał, które wskazywały kierunek rozwiązania plastycznego. Dodajmy, że potrzeby te powszechne były dla całego środowiska, które w tych warunkach mogło stanowić oparcie dla twórcy. Osąd zbiorowości, oparty na tradycji, stał więc na straży zasad myślenia, dyscypliny rzemiosła, kontrolował i podporządkowywał inwencję jednostek.

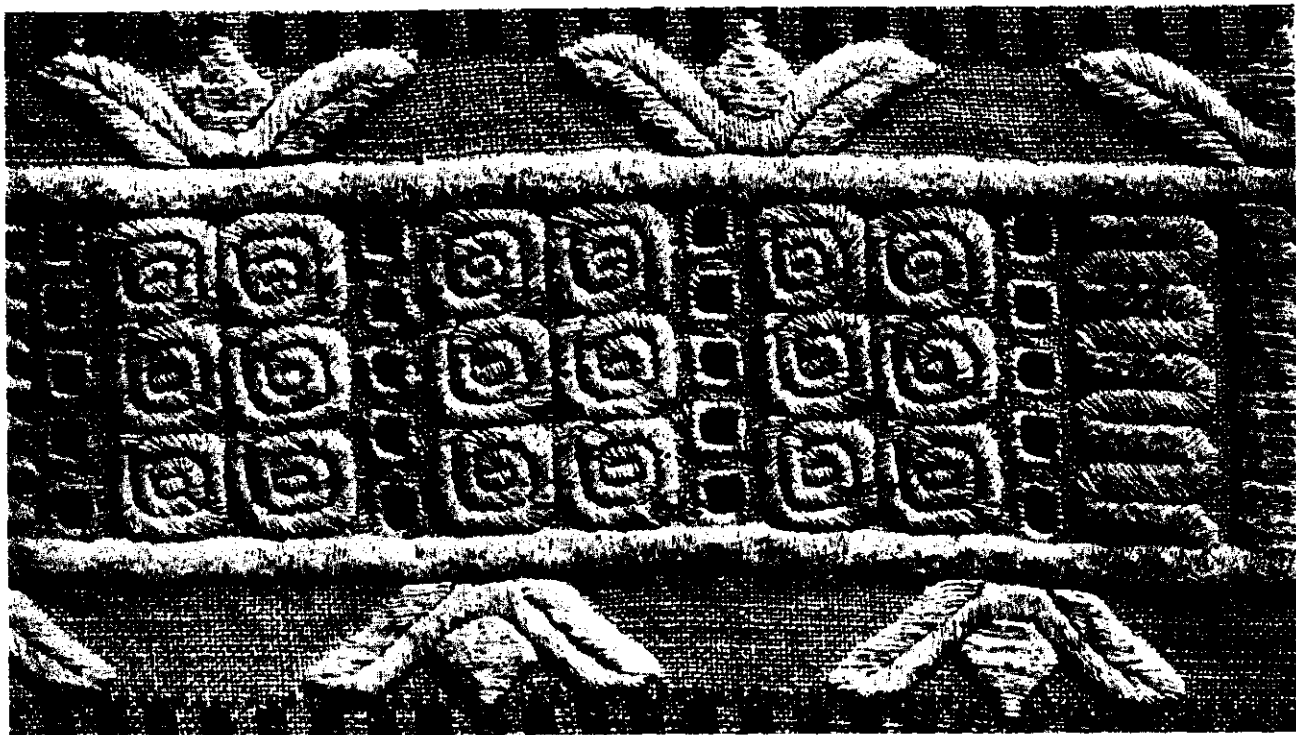
Sytuacja uległa jednak zasadniczej zmianie w drugiej połowie XIX wieku. Pod wpływem zachodzących przemian ekonomicznych, społecznych i kulturowych rozpoczyna się proces rozbicia dotychczasowej spójności ludowej kultury, ludowej sztuki. Staje się ona nie jedyną, ale już tylko jedną z równolegle istniejących na wsi formuł artystycznych. Co więcej, mimo prób ratowania i utwierdzenia tej ludowej kultury, następuje stałe ograniczanie jej wpływu i zasięgu na wsi. Nowe wzory miejskie podważają dawne zasady, przeciwstawiają się dyscyplinie rzemiosła, logice ornamentальной składni. Następuje zderzenie różnych, krańcowo sprzecznych tendencji plastycznych, w wyniku którego dokonuje się rozpad tych wartości, jakie dawniej cechowały sztukę ludową. Zmieniają się upodobania i ambicje środowiska, zmieniają potrzeby.

⁴ Oczywiście nie są to zasady zawsze świadomie stosowane i wielu twórców ludowych byłoby zapewne równie zdziwionych, gdyby im je sformułować, jak

pan Jourdin, który żył sześćdziesiąt lat i nie wiedział, że mówi prozą...



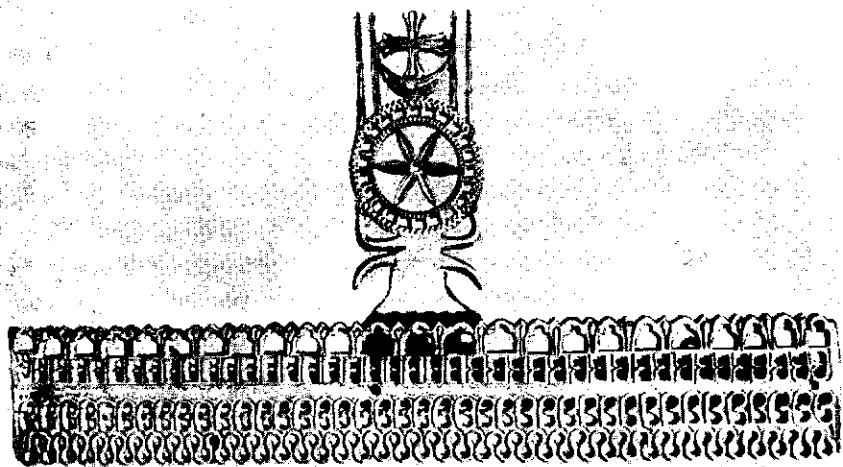
Il. 7. Strój kobiecy. Piasek Dolny, pow. Tarnobrzeg.
Il. 8. Męski strój odświętny. Orawa. Il. 9. Fragm. haftu rzeszowskiego z rąbtucha (w powiększeniu).



zmienia i adresat. Coraz częściej odbiorcą ludowego rzemiosła artystycznego staje się miasto.

W tej sytuacji środowisko własne przestało stanowić dotychczasową ostoję, coraz większy bezpośredni wpływ zaczęli mieć nowi nabywcy. Sztuka ludowa znajduje swych opiekunów, którzy często nie tyle z artystycznych ile z gospodarczych przesłanek starają się podnieść, a nieraz i ratować upadające rzemiosła.

Powstają szkoły ludowego przemysłu, a ok. 1880 r. w Kołomyi L. Wierzbicki zaczyna wydawać „ludowe wzory”, uczące jak i co adaptować na potrzeby nowego klienta, popularyzując ornamentykę huculską w drzewie, ceramice, hafcie. Jednocześnie nowy klient miejski domagał się wyrobów odpowiadających mu, zaspokajających potrzeby estetyczne uformowane przez sztukę i kulturę tamtego czasu.



10 11

Il. 10. Łyżnik podhalański. Wł. Muz. Tatrzańskiego, Zakopane. Il. 11. Zydel. Jurków, pow. Limanowa. Wł. Muz. Etnograficznego, Kraków.

Przypomnijmy jaki to był okres. Schyłek XIX stulecia, eklektyzm panujący w architekturze, wnętrzu, sztuce użytkowej. Wprowadzanie elementów stylowych bez pierwotnego funkcjonalnego uzasadnienia — miejskie kamieniczki z basztami, udające zamki, ozdoby nakładane na budynki poza porządkiem konstrukcji architektonicznej, lekceważenie właściwości materiału, kamienia, drzewa, żelaza. Wszędzie występujące zdobienie, zgodne z powszechnym zamiłowaniem do dekoracji, bogatej ornamentyki.

Na tym tle zainteresowanie sztuką ludową sprowadzało się do jej wartości zdobniczych, a konkretnie — do ornamentyki. Ale czas nie sprzyjał głębszemu rozumieniu ludowego rzemiosła, nie szukano logiki ani sensu ornamentyki, obiektem zainteresowania był przecież wszędzie motyw, bezceremonialnie przenoszony z przedmiotu na przedmiot, mieszany z innymi, bez uzasadnienia, a często i sensu. Takim był np. wystawowy pawilon Galicji z 1900 r., którego elementy pochodziły z takich właśnie zapożyczeń, z snycerki podhalańskiej, wołyńskiego kilimu itd. (il. 15), całość jednak, jak łatwo zauważyć, niewiele miała wspólnego ze sztuką ludową.

Przykładem podobnie dowolnego konstruowania nowych całości z elementów ludowych jest taboret, wyprodukowany w ówczesnej Zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Zdobiony jest on motywami z ciesiółki i snycerki góralskiej, ale elementy odgrywające dawniej rolę konstrukcyjną zastosowano w nim wyłącznie jako dekorację, stąd przyszło żelazną sztabką wiązać ze sobą od wewnętrznej, niewidocznej strony — nogi i zdobione deseczki, służące li-tylko do ozdoby (il. 14).

⁵ Dotyczy to oczywiście nie tylko sztuki ludowej. Znamienne, że ilekroć sięgano do formuły sztuki narodowej, pojawiał się „motyw” stylowy czy ludowy. Widzieliśmy to zarówno w architekturze okresu międzywojennego, jak i po wojnie na przykładzie bu-

Ten stosunek do sztuki ludowej jako źródła motywów pogłębiony jeszcze został przez eksperyment St. Witkiewicza, który wychodził z założeń, iż sztuka góralska to po prostu ocalała dawna twórczość prapolska, przedchrześcijańska, przechowana przez zdolny i niepodległy lud. W myśl takiej teorii górale nie stworzyli własnej sztuki, przechowali jedynie motywy, które należało z kolei rozwinąć i podnieść do godności narodowej sztuki. Pomimo całego szacunku i umiłowania dla górali Witkiewicz w gruncie rzeczy odrzucał sztukę ludową jako odrębny fenomen artystyczny, sprowadzając ją do roli skarbnicy motywów, które dawały się dowolnie zastosować. Próbował typowe dla ciesiółki formy niemal dosłownie przenosić w kamień, próbował „styl zakopiański” uczynić stylem narodowym. Stąd te budowle na góralską modłę stawiane pod Warszawą, na Litwie, a nawet we Francji. Stąd pianina zdobione w „stylu”, których dekoracja wykorzystywała m. in. ornamentykę łyżnika, stąd serwis kawowy w słynnym Sevres produkowany z porcelany na wzór malutkich czerpaków itd.

Wprawdzie teoria stylu zakopiańskiego nie trwała długo i już w 1901 r. artyści zgrupowani wokół Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” zaczęli odkrywać w sztuce ludowej dyscyplinę formy i ornamentu, celowość i logikę budowy, doskonały warsztat — wprawdzie działalność późniejszych „Warsztatów Krakowskich”, a w okresie międzywojennym „Ładu”, stanowiła przykład świadomego i rozumnego ustosunkowania się do sztuki ludowej jako źródła inspiracji, to jednak w świadomości ogółu pojęcie sztuki ludowej na długo związało się z pojęciem „motywu”⁵.

downictwa reprezentacyjnego w stylu M.D.M. czy Pałacu Kultury i Nauki. Te fakty utrwały z kolei dawne nawyki myślowe zakorzenione w społeczeństwie.

Wciąż jeszcze na świadomości ogółu ciąży „dekoracyjny” rodowód zainteresowań sztuką ludową. Wciąż szuka się w niej przede wszystkim zdobnictwa, mniejszą wagę przywiązując do innych wartości. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że popularność swą zawdzięcza sztuka ludowa w dużej mierze właśnie temu, iż zaspokaja dziś potrzeby „dekoracyjne”, istniejące w społeczeństwie, a nie wypełnione przez sztukę współczesną.

Dowodzi tego właśnie stosunek do sztuki ludowej. Nie przypadkiem przecież zainteresowaniom ogółu obce są drzeworyt, malarstwo czy rzeźba, które przemawiają do ograniczonego kręgu odbiorców, doceniających wartości formalne i patrzących na te dziedziny sztuki przez pryzmat doświadczeń sztuki współczesnej, podczas gdy w świadomości powszechnej sztuka ludowa kojarzy się z wycinanką, haftem, strojem, tkaniną, ceramiką.

Zjawisko nie jest zresztą nowe; przecież nawet tacy entuzjaści sztuki ludowej jak Gerson czy Witkiewicz dostrzegali w swoim czasie jedynie piękno rzemiosła, a dopiero Skoczylas „odkrył” dla sztuki drzeworyt ludowy i obraz, formiści zaś, znając doświadczenia kubizmu i filiacje jego ze sztuką ludów prymitywnych, umieli ocenić rangę artystyczną wiejskich świątków.

Do dziś jeszcze wiele wartości sztuki ludowej niezrozumiałych jest dla ogółu społeczeństwa, a sympatie dla niej dyktowane są nie zawsze i nie tylko artystycznymi względami. Losy kraju, zabory, powstania, dążenia do stworzenia narodowego stylu — to wszystko wpłynęło na wytworzenie się stosunku do sztuki ludowej jako symbolu polskości, rodzimego kraju. Dziś dołączyły się do tego i inne momenty — podniesienie godności wsi, szacunek dla tradycji itp. Traktuje się więc często tę sztukę jak pejzaż lat dziecinnych, jak coś dobrze znanego, trwałego, niezmiennego, nie ulegającego fluktuacjom czasu, mody. Leluja jest zawsze leluja, strój łowicki czy krakowski pamiętamy od dzieciństwa. Obawiam się, że z wielkiego dorobku badań nad ludową sztuką w ciągu ostatnich 15 lat tylko nieliczne fakty dotarły do świadomości społeczeństwa. Mimo wystaw, konkursów, pokazów, wydawnictw, reprodukcji — nadal widzi się w tej sztuce tylko to, co się umie i nawykło widzieć. szuka wartości, które spodziewa się znaleźć⁶.

Bliskość tej sztuki wiąże się i z tym, że nie oczekujemy od niej żadnych niespodzianek, które sprawia np. sztuka współczesna. Lubimy tę sztukę, ponieważ nie wymaga od nas żadnego wysiłku, ponieważ tak dobrze ją znamy, ponieważ stała się już wręcz symbolem tradycji narodowych, swojszczyzny, przeszłości, lat dziecięcych... Powoduje to, że na ludzi

⁶ Sympatie te objawiają się jednak raczej w zainteresowaniu folklorem, występami „Mazowsza” czy „Śląska”, coraz mniej natomiast staje się potrzebna plastyka ludowa w mieszkaniach; niknie nawet zainteresowanie dla „ładowskich” czy „cepeliewskich” mebli. Dowodzą tego wyniki ankiety opracowanej przez Ośrodek Badania Opinii Publicznej na temat upodobań mieszkańców Warszawy (por. art. M. Czer-

działa często raczej konwencja tej sztuki, a nie ona sama, działa skojarzenie emocjonalne wywołane wycinanką kurpiowską, kogutkiem, pasiakiem łowickim czy strojem krakowskim — bardziej niż sam walor plastyczny tych przedmiotów. Są to więc już niemal znaki plastyczne, zdolne wywoływać reakcję uczuciową widza. Para postaci w ludowych strojach, kurpiowska leluja czy wycinankowy kogutek stały się niemal nieoficjalnym godłem. Tym, czym dla Paryża wizerunek wieży Eiffla, dla Warszawy Syrena, dla Moskwy Kreml, a dla Hiszpanii torreador i Carmen. Symbolem, znakiem rozpoznawczym oczywistym dla widza. Znajdziemy je na znaczku, pudełku od zapalek, plakacie, wydawnictwie dla turystów, malowidle na ścianie hotelu, restauracji czy dworca.

Ten „symboliczny” stosunek rozszerza się i na inne motywy ludowe. Przyjmuje się, że właśnie motyw odróżnia naszą sztukę od rosyjskiej, chińskiej czy węgierskiej, że, co więcej, właśnie motyw może stanowić cechę odrębną poszczególnego regionu. A od takiego przeświadczenia już tylko krok do wydawania wzorników motywów, które miałyby, w myśl intencji wydających, służyć różnym adaptacjom. Jasne, że w rezultacie sprowadza się to do wyboru najbardziej typowych motywów, które powielane masowo stają się żalosnym i jakże powierzchownym gestem wobec sztuki ludowej, wobec twórczości autentycznej, którą w nieuchronny sposób podcinają i degenerują.

Błąd leży tu w samej zasadzie. Kogutek może być symbolem, ale motyw jako element plastyczny musi być traktowany zgodnie z logiką ornamentyki. Tym bardziej że nie każdy motyw jest symbolem. Przeciwnie — wiele motywów, uważanych u nas za rodzime, znanych jest i w innych kulturach. Rozeta, tak często spotykana w snyderce góralskiej, występuje zarówno w sztuce Indii jak Skandynawii. Ten sam motyw może więc w kontekście naszej sztuki ludowej i właściwych jej rozwiązań zdobniczych sprawiać wrażenie polskiego, natomiast w sztuce rumuńskiej czy meksykańskiej będzie ściśle przylegał do kształtu tamtych sztuk. Motyw więc „sam w sobie” niczego nie przesądza. Istnieje w zestawieniu, w kontekście. Lud nawet zapożyczając przejął przecież nie wszystkie motywy, ale jedynie te, które dawały się zastosować i zinterpretować zgodnie z jego upodobaniami i zasadami myślenia. To właśnie pozwoliło na zachowanie jednolitości stylistycznej sztuki poszczególnych regionów czy większych obszarów.

Niezrozumienie tego zagadnienia ze strony niektórych opiekunów sztuki ludowej prowadzi w rezultacie do tworzenia się coraz większej przepaści między dawną sztuką ludową, pełną mądrości wieków, sztuką mogącą i dziś jeszcze imponować doskonałością roz-

wińskiego w „Przeglądzie Kulturalnym”, 7.VII.1960, nr 28), spadek obrotów sklepów CPLiA (w pionie sztuki ludowej), zainteresowania dla wydawnictw z zakresu sztuki ludowej itd. Głównym odbiorcą sztuki ludowej staje się obecnie turysta, cudzoziemiec zwiedzający Polskę, zagraniczny klient sklepów CPLiA w Nowym Jorku i Brukseli.

wiązań i dyscypliną myślenia — a publicznością miejską, nieczułą już na te autentyczne wartości, karmioną „motywami”, przyjmującą z groźną łatwością pseudoludową tandetę ograniczoną do coraz węższego kręgu form i motywów, uważanych przez nią za „ludowe”?

I właśnie w tej sytuacji wydają się szczególnie niepożądane wszelkie publikacje sprzyjające takiemu ułatwionemu widzeniu ludowej sztuki, owe wzorniki haftów czy motywów ze skrzyń malowanych. Groźne, ponieważ trafiając do rąk ludzi nie przygotowanych sugerują im niezależność motywów, utwierdzają fałszywe nawyki. W takim np. wzorniku haftów opolskich na kilkudziesięciu stronach nie znajdziemy ani razu pokazanego motywu we właściwym zastosowaniu; cóż więc z tego, że świadczy o inwencji hafciarek, skoro w rezultacie obraca się przeciw ich sztuce?

Izolowany z całości, przenoszony z materiału w materiał, z techniki na technikę, stał się motyw poważną bronią niszczącą tradycyjną sztukę, fałszując w świadomości ogółu jej wartości. Wbrew intencjom tych, którzy za pomocą adaptacji motywów chcieli ożywić i upowszechnić sztukę ludową, staje się ona czynnikiem degenerującym tę sztukę, przyspieszającym jej zanik. Wydzielanie „motywu” i operowanie nim bez uwzględnienia potrzeb i możliwości jego zastosowania jest bowiem równoznaczne z podcinaniem dyscypliny cechującej dawną sztukę ludową, sprzyja procesom destrukcyjnym. Jest więc „motyw” trucizną, która podana choremu podtrzymuje co prawda puls słabnącego serca, ale rujnuje nieuchronnie organizm.

Czy oznacza to, że występuję przeciw wszelkim adaptacjom? Ależ nie! Doskonale rozumiem, że sztuka ludowa, a nawet jej symbol, motyw — mogą stanowić podniecie twórczą dla plastyka.

Ale — w wypadku artysty-plastyka praca jego ma wartość absolutnie niezależną od samego motywu. Może być świetna bez ludowego motywu i zła mimo wykorzystania pięknego motywu. Można stosować niemal autentyczny motyw np. sannickiego kogutka, stempłować tkaninę wycinanką kurpiowską — a uzyskać efekt odległy od klimatu ludowej sztuki (il. 17). Pojęcie motywu (obojętne — stylowego czy ludowego polskiego wzgl. obcego) niczego z góry nie przesądza, nie daje prawa do żadnej ulgowej taryfy w ocenie, ani tym bardziej do tytułu „narodowej” sztuki. Jest bowiem rzeczą zupełnie obojętną, czy np. na sukience motyw będzie ludowy czy nie — ważne tylko, aby to była ładna sukienka, aby dekoracja tkaniny dobrze ją organizowała.

Adaptacja, gdy wynika z inspiracji twórczej plastyka, może być udana, a nawet świetna — nie może jednak stanowić programu. Jako program jest bowiem absurdem, tworzeniem jakiejś namiastki „sztuki dla

⁷ Charakterystyczne, że piękna wystawa malarstwa ludowego w Krakowie miała znikomą frekwencję. Były dni, że zwiedzało ją 10—15 osób. Czasopisma katolickie, obliczone na szerokie masy odbiorców, po umieszczeniu reprodukcji ludowych świątków

mas”. Niestety, słyszy się niekiedy, nawet na poważnych zebraniach, że adaptacja motywów ludowych powinna być drogą do stworzenia stylu narodowego, że czekamy wciąż na Chopina w plastyce, który by podniósł „ludowe do ludzkości” itd.

Zapomina się, że rozwój sztuk plastycznych warunkowany jest przede wszystkim potrzebami, materiałem, sposobem produkcji — a nowoczesna technika często w ogóle wyklucza zdobienie, względnie zmienia jego charakter, wprowadzając nowe pojęcia piękna, jak np. opływowość kształtu itd. Zapomina się, że poszczególne rodzaje sztuk mają odrębne prawa rządzące nimi, nie można więc mechanicznie rzutować twierdzeń słusznych w pewnym okresie (i w pewnych tylko granicach) dla muzyki — na architekturę, malarstwo czy sztukę użytkową.

Sztuka ludowa może natomiast być jednym z źródeł inspiracji i — jak wskazuje na to historia naszej sztuki XX w. — niejednokrotnie nim była. Zauważmy jednak, że zakres tych inspiracji jest na ogół wąski, nie może stanowić żadnego programu twórczego na dalszą metę. Dlatego — czy to w twórczości T. Makowskiego, czy T. Czyżewskiego, Z. Waliszewskiego, Zb. Pronaszki, W. Wąsowicza, T. Kulisiewicza, J. Bandury, J. Jarnuszkiewicza, J. Lenicy, W. Fangora, a nawet A. Kenara — inspiracja ludowa jest tylko wąskim wycinkiem, jednym z nurtów ich twórczości. Można świadomie złożyć hołd ludowej sztuce, widzieć w niej prekursorstwo pewnych zagadnień formalnych (od kubizmu po nadrealizm i ekspresjonizm), trudno jednak przyjmować tę postawę w sposób programowy, nie wpadając w stylizacyjną manierę, przed którą nie ustrzegła się nawet tak wybitna malarka jak Z. Stryjeńska.

Inspiracja jest oczywiście sprawą bardziej indywidualną niż adaptacja, w silniejszym bowiem stopniu bazuje na talencie twórczym, podczas gdy adaptacja (czyli nowe zastosowanie tradycyjnych elementów) jest raczej sprawą umiejętności, rzemiosła. Toteż adaptacja ma miejsce przeważnie w odniesieniu do zdobnictwa, ornamentyki, podczas gdy inspiracja dotyczy raczej kolorystyki, poetyki, deformacji, ekspresji sztuki ludowej, zwłaszcza rzeźby i malarstwa. Płyną z tego jednak i określone konsekwencje. Dzieła bliskie duchowi ludowej sztuki figuralnej są często obojętne lub wręcz obce przeciętnemu odbiorcy, który, jak wiemy, nie grzeszy wysoką kulturą plastyczną i równie daleki jest od uznania dla ludowych świątków, jak dla dzieł powstałych z fascynacji nimi.

Tak więc z punktu widzenia dalszego trwania i rozwoju sztuki ludowej — ani adaptacja, ani inspiracja podejmowana przez plastyków nie odgrywają jako takie jakiegóż szczególnie pozytywnej roli. Wydaje się też wątpliwe, aby miały zbliżyć społeczeństwo do autentycznych wartości sztuki ludowej. Sztukę ludową propaguje najlepiej autentyczna sztuka ludo-

otrzymują listy z ostrymi zarzutami, że pokazują szkaradziejstwa, obrażają uczucia wiernych itd. Minimalnym zainteresowaniem cieszą się również rzeźby i obrazy ludowe w CPLiA i Dessie. Kupują je bądź plastyki i kolekcjonerzy, bądź cudzoziemcy.



12

Il. 12. Osiedle na polanie Kosarzyska pod Magurą Orawską. Il. 13. Kapliczka pod lipą. Międzyrzecz wienne, Podhale.



13

wa, ona też powinna być przedmiotem najwyższej naszej troski.

Ale obecnie problem adaptacji stanął także przed twórcami ludowymi. W sytuacji, gdy sztukę ludową tracącą oparcie we własnym środowisku zaczęto tworzyć na użytek miasta, przystosowanie się do nowego środowiska i jego potrzeb stało się sprawą życia i śmierci wielu dziedzin ludowego rzemiosła artystycznego.

Zaczęła się załamywać dyscyplina tradycyjnej sztuki ludowej. Dopóki twórca ludowy był zarazem i odbiorcą — obcowanie na codzień z przedmiotem, który stworzył, stanowiło najlepszy sprawdzian jego racjonalnego sensu. Znajomość funkcji, struktury, techniki, materiału, miejsca i roli w otoczeniu — podsuwały celowe i logiczne rozwiązania, wydoskonalone przez tradycję. Przesławiony na nowego odbiorcę staje jednak twórca ludowy wobec nieznanego środowiska i nie doznanych potrzeb, wobec niejasnych funkcji swej sztuki i obcego otoczenia. To, co stanowiło podstawy tradycyjnej dyscypliny myślenia — straciło rację bytu.

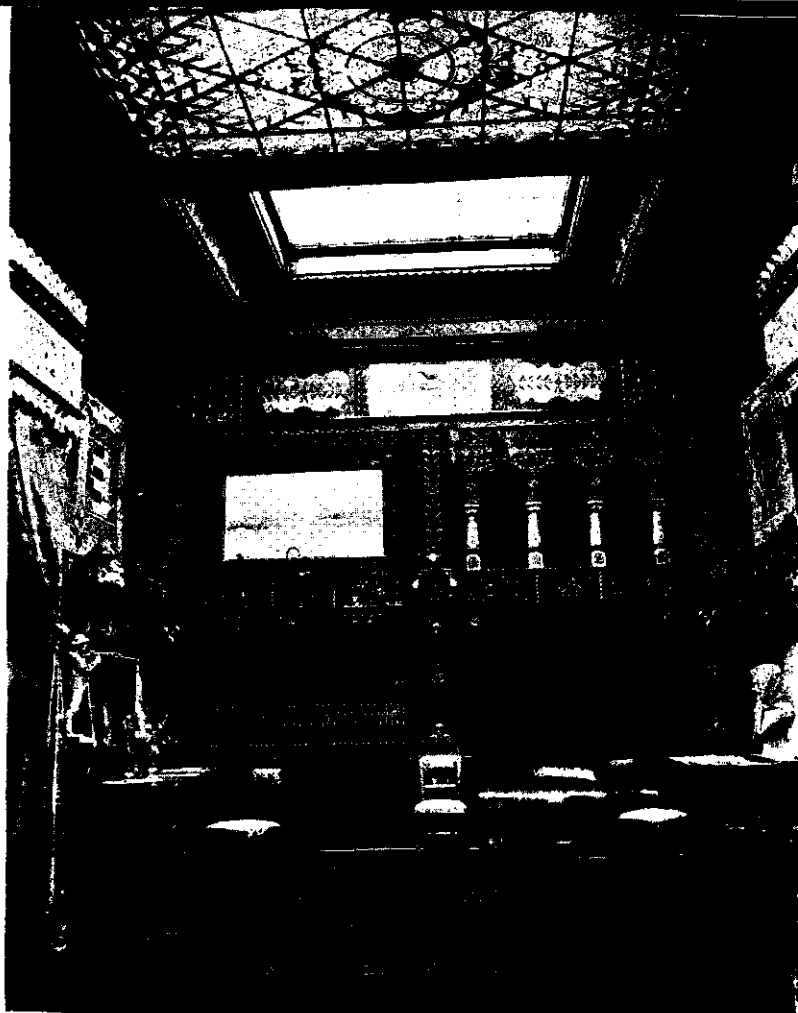
Zadania stają nowe i coraz mniej można dla nich znaleźć oparcia w tradycji, zwłaszcza w tych wypadkach czy tych dziedzinach ludowego rzemiosła, które są związane z tradycyjnymi przedmiotami wychodzącymi dziś z użycia lub nieprzydatnymi dla miasta. Stawia to ludowego twórcę wobec konieczności tworzenia nowych, nieludowych przedmiotów w oparciu o tradycyjne zdobnictwo. Kierunek adaptacji jest tu wręcz odwrotny niż to miało miejsce dawniej, gdy ludowy twórca przetwarzał sztukę oficjalną na swój użytek. Punktem wyjścia były wtedy *jego* potrzeby, przedmioty *jemu* służące, modelem — *jego* życie i *jego* tradycja. Teraz zaś punktem wyjścia stały się potrzeby *obcego* środowiska, przedmioty o obcej jeszcze strukturze i nie zawsze zrozumiałej funkcji, a modelem — fabryczna produkcja miejska. Sztuka ludowa jest więc adaptowana obecnie na potrzeby innego środowiska — miasta.

Tradycja ludowa nie podsuwa tu żadnych rozwiązań. Nie wnosi niczego — poza ornamentem. I tak motyw, który był elementem określonej struktury artystycznej, bywa przenoszony do obcej sobie ca-



14

15



Il. 14. Taboret. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, ok. 1890 r.
Il. 15. Fragm. wnętrza pawilonu Galicji na wystawie międzynarodowej w Paryżu, 1900 r., projektował E. Kovacs, rzeźby W. Brzegi.

łości, wprowadzony jako dekoracja, bez uzasadnienia funkcjonalnego, a często wbrew niemu. Występuje to przede wszystkim w pracach przygotowywanych na wystawy i konkursy (szczególnie o charakterze pamiątkarskim), gdy z myślą o odbiorcy miejskim twórca stara się powiązać potrzeby użytkowe z tradycyjnym charakterem sztuki ludowej. W praktyce wyraża się to w zdobieniu nowego przedmiotu dawnym motywem. Charakterystyczne pod tym względem przykłady przyniósł niedawny konkurs na ludowe kowalstwo artystyczne w Krakowie.

Wysoki poziom i doskonałą dyscyplinę reprezentowały prace utrzymane w formach tradycyjnych, jak np. okucia wozów. Nieporozumienia zaczęły się jednak przy przedmiotach obcych ludowi, jak np. ścianki do podtrzymywania książek (il. 18). Tradycja posłużyła tu za wzornik motywów — stąd ścianka została rozwiązana w formie zawiasu względnie kotwiczki z okna (il. 19). Rozwiedlenie uzasadnione w pierwotnej funkcji potrzebą wzmocnienia zawiasu lub też ażur zrozumiała w funkcji kotwiczki która miała przepuszczać światło i powietrze, broniąc zarazem dostępu do wnętrza — wszystko to traci sens w zastosowaniu do ścianki, naraża na skaleczenie ostrymi szpicami zarówno książkę jak i rękę sięgającego po nią.

Inaczej działa też bogata i piękna sylweta, która w pełni występuje zarówno na tle drewnianej faktury drzwi, jak w kotwiczce okiennej, obramionej ścianą

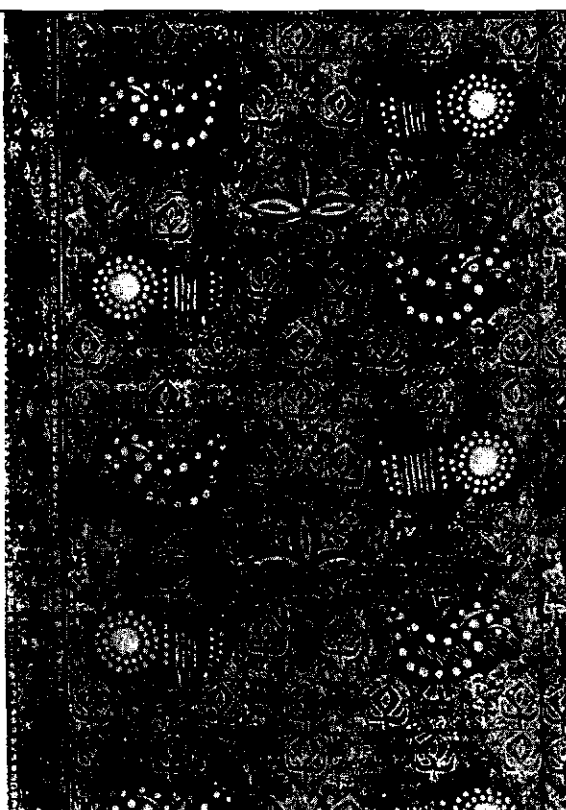
budynku — inaczej tutaj, gdzie nie znajduje ani właściwego tła, ani odpowiedniej skali, gubiąc swój rysunek na tle agresywnej okładki.

Jeszcze jaskrawszym przykładem nieporozumień jest lampa (il. 20). Tu z kolei o rozwiązaniu nowego zadania zdecydowało zapatrzenie się na miejski „model” przedmiotu. To on podsunął formę abażuru, którego funkcja jako filtru światła koliduje przecież z takim materiałem jak żelazo. Oczywiście możliwe było inne rozwiązanie — metalowa kopułka koncentrująca jak w reflektorze światło; wówczas z kolei bez sensu byłby wprowadzony tu ażur.

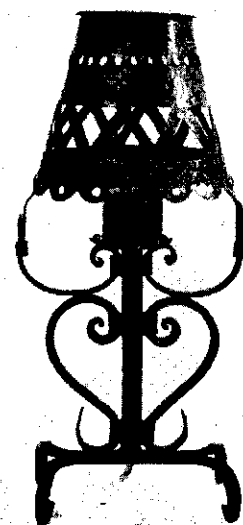
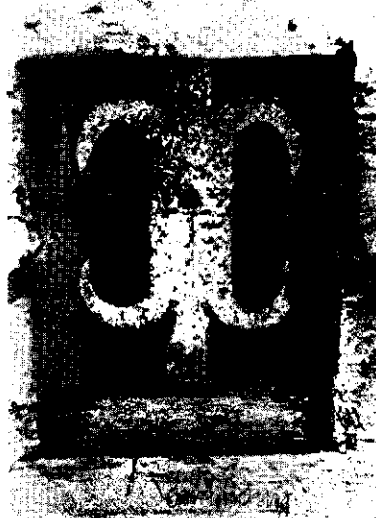
Bardziej udaną próbą związania tradycyjnego motywu z określoną funkcją w nowym przedmiocie była popielniczka z piaskiem czy lichtarz z kogutkiem (patrz w tym numerze: recenzja M. Maślińskiego i ilustracje na s. 247 i 245). Dekoracja spełniała w nich rolę funkcjonalną (uchwyt), chociaż sam przedmiot nie znalazł jeszcze właściwej interpretacji plastycznej.

Nie jest przypadkiem, że najbardziej pozytywne przykłady adaptacji tradycyjnej formy zachodzą tam, gdzie nowy przedmiot ma analogiczny czy zbliżony charakter. Widać to na przykładzie wieszaka na ręcznik, rozwiązanego na zasadzie tradycyjnego łyżnika (il. 16).

Jakie więc nasuwają się wnioski? — Na pewno wzmoczenie opieki, konkursy i wystawy, a także pomoc fachowa plastyka. Ale pomoc ta tylko wtedy będzie realna, jeśli prawidłowo zostaną sprecyzowane same



Il. 16. Wieszadło na ręczniki, 1953 r. Wyk. Adam Doleżuchowicz z CPLiA.
 Il. 17. Makata „z ptakami” (fragm.), 1952-53. Wyk. Andrzej Milwicz w ramach prac I.W.P., płótno, druk ręczny.
 Il. 18. Ścianka do książek, żelazo (z konkursu kowalstwa artystycznego w Krakowie). Il. 19. Kotwiczka w oknie, z Rzeszowskiego. Il. 20. Lampa, żelazo (z konkursu kowalstwa artystycznego w Krakowie).



zadania. Jeśli zdoła się przywrócić logikę myślenia plastycznego, nie żądając od ludowego twórcy zdobienia obcych mu przedmiotów. Pozytywne doświadczenia zgromadził w tym zakresie Instytut Wzornictwa Przemysłowego, wychodząc z założenia, że podstawową sprawą jest uprzytomnienie zespołom ludowych twórców na czym polegają nowe stawiane przed nimi zadania. Pomoc plastyka ograniczała się do korygowania sposobu myślenia, do stworzenia takiej sytuacji, w której kurpiowska wycinankarka czy malarzka z Zalipia, rozwiązując postawione sobie zadanie

(obrus, materiał na sukienkę itd.), kierowała się logiką ornamentalnego myślenia, a nie adaptowała mechanicznie tradycyjnych motywów wycinanki czy malowanki — do tkaniny.

Adaptacja jest w pewnych dziedzinach ludowego rzemiosła warunkiem ich życia. Ale adaptacja może być mechaniczna i twórcza. Mechaniczna — prowadzi do wyjałowienia, do rozbicia dawnych zasad rzemiosła, twórcza — do nowych form przejawiania się inwencji ludowych twórców, form opartych na logice myślenia i tradycyjnej formie wyrazu.

Fot.: Stefan Deptuszewski — il. 2, 5, 6, 7, 9, 10, 16, 17; Jan Świdorski — il. 3, 4, 11, 18, 19, 20; W. Werner — il. 8, 13; E. Zwierzchowski — il. 1; T. Zwoliński — il. 12.