

Władysław Bartoszewski

II PRZEGLĄD TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ WOJ. ŁOMŻYŃSKIEGO W WYSOKIEM MAZOWIECKIEM

Wystawa została zorganizowana z inicjatywy Domów Kultury woj. łomżyńskiego. Regulamin zezwalał na nadesłanie wszelkich dzieł ludowych stworzonych po roku 1970. Prace — łącznie 170 eksponatów obejmujących tkaninę (dywany dwuosnowe, „plachty”, chodniki), rzeźbę w drewnie oraz haft — nadesłało około 70 twórców. Wyboru eksponatów dokonywały instruktorki plastyki z Domów Kultury oraz zaproszony w charakterze konsultanta pracownik Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu, z wykształcenia etnograf. Eliminował on prace, których wzór nie miał charakteru ludowego. Zakwalifikował około 90 eksponatów. Podzielone one zostały na dwie grupy: z wzorami czysto ludowymi i ze stylizowanymi na ludowe. Wszystkie eksponaty czysto ludowe zostały nagrodzone — prawie identycznymi kwotami — (14 tkanin, 13 dywanów, 1 chodnik, 7 haftów, 1 rzeźba).

Otwarcie wystawy nastąpiło 23 kwietnia 1977 r. Artystyczny poziom ekspozycji był bardzo nierówny — stosunkowo interesujące dywany dwuosnowowe, słabsze hafty; przedmioty z drewna o charakterze użytkowym — identyczne jak w sklepach „Cepelii”. Korzystnie wyróżniała się polichromowana rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego, wykonana przez Józefa Idźkowskiego.

Inicjatywa Domów Kultury jest niewątpliwie słuszna, ale po zapoznaniu się z kulisami wystawy, nasuwają się rozmaite wątpliwości.

D o b ó r e k s p o n a t ó w. Dokonany jest on w pierwszym rzędzie przez plastyczki z Domu Kultury — osoby nie posiadające specjalistycznego wykształcenia (poza ogólnoplastycznymi kursami) i mające różne preferencje estetyczne. Wstępna selekcja została przeprowadzona przez nie w terenie — bez możliwości jakiegokolwiek kontroli fachowej.

Zaproszony etnograf nie jest specjalistą od sztuki ludowej — posiada tylko podstawową w niej orientację. Mimo to musiał odrzucić połowę prac, nie mających żadnego związku z twórczością ludową, ku wielkiemu żalowi plastyczek. Panowała zgodna opinia o zbytnej surowości ocen etnografa. Dyrekcja Domu Kultury wraz z zaproszonymi na otwarcie miejscowymi notablami zaprojektowała zmianę charakteru wystawy: z wystawy twórczości ludowej na wystawę t w ó r c ó w l u d o w y c h — można by wtedy pokazać więcej eksponatów i bez ingerencji fachowca — wszystko, co wyprodukuje twórca ludowy (ewentualnie urządzić dwie niezależne od siebie wystawy). Odrzucone prace cieszyły się dużym uznaniem, szczególnie dziany dywan-narzuta z bliżej nieokreślonym wzorem geometrycznym.

Podjęto decyzję złagodzenia kryteriów na wystawie przysiorocznej — ze względu na małą liczbę eksponatów.

N a g r o d y. Problemem jest także podział nagród — przeważało zdanie o mniej więcej równym podziale (różnice 20 zł) na wszystkich autentycznie ludowych twórców.

Wystąpiła bardzo silna tendencja do nagrodzenia wszystkich — niezależnie od wartości prac („bo na drugi raz nie zechcą zrobić”, „bo nie przyśle więcej rzeczy”). Nagroda ma być zachętą do pracy, by Dom Kultury mógł się wykazać ilością pokazanych eksponatów. Jednocześnie istniało założenie, że wszystkie pieniądze (20 tys.) muszą być wydane. Proponowano także zróżnicować przyznane kwoty w zależności od wielkości dzieła (mniejsze zrobił — mniej dostanie).

W z o r y. Muzeum w Ciechanowcu wysyła wzory na dywany do Domów Kultury, które wszakże zbyt ich nie popularyzują i nie forsują, same autorki wybierają zaś zwykle „nowsze — ładniejsze”.

Próbą dostosowania się do „cepeliowskich” wzorów są drewniane przedmioty wykonane przez młodych — poza nimi nie dostają innych wzorów do naśladowania.

P u b l i c z n o ś ć. Podczas trwania wystawy zorganizowano konkurs dla zwiedzających na najładniejszy eksponat. Laureat autor i jego praca dostali specjalną nagrodę. Jest oczywiście, że gusty publiczności w żaden sposób nie korespondują z autentyczną wartością eksponatu.

E k s p o z y c j a. Zarówno dzieła ludowe, jak i stylizowane zostały pokazane w jednym pomieszczeniu — bez wyraźnego rozdzielania. Co więcej, do zakrycia pustych miejsc użyto części spośród odrzuconych prac. (Wydaje się konieczne, by fachowiec obejrzał wystawę przed otwarciem, w celu skontrolowania jej ostatecznego wyglądu). Nie daje to żadnego pojęcia ani zwiedzającym, ani samym twórcom, które prace zostały wyżej ocenione przez jury.

Prestiż wystawy oceniany jest przez pracowników Domu Kultury i mieszkańców miasta poprzez ilość eksponatów — ich poziom jest sprawą drugorzędą.

P o d s u m o w a n i e. Sądzę, że celowe jest skłonienie Domów Kultury lub innych organizatorów wystaw do obowiązkowego zapraszania do pomocy specjalistów od sztuki ludowej, którzy muszą mieć głos decydujący przy wyborze i ocenie eksponatów. Muszą oni być wyposażeni w szerokie pełnomocnictwa od władz zwierzchnich Domów Kultury.

Należałoby też wyperswadować organizatorom ambicje ilościowe. Nagrody powinny służyć do zdecydowanego popierania wzorów ludowych (niezależnie od konieczności szerokiego ich propagowania przez organizatorów).

R E C E N Z J E

LONGIN MALICKI, *Kociewska Sztuka Ludowa* Gdańsk 1973. Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Gdańsku. 116 stron tekstu, w osobnym dziale ilustracyjnym 173 ryciny, w tym 9 barwnych. Streszczenia angielskie, francuskie, niemieckie i rosyjskie.

O sztuce ludowej na Kociewiu wiedzieliśmy dotąd niewiele. Wmianki o niektórych jej przejawach rozproszone są w skromnych ilościowo publikacjach. Malicki zestawil je na końcu swej książki. Brak w tym wykazie, wskutek pomyłki drukarskiej, najważniejszej pracy — Wł. Łęgi *Okolice Świecia*, którą autor

w omówieniu badań dotychczasowych nad kociewską kulturą ludową określa jako pozycję wyjątkową, materiałowo bogatą, ograniczoną jednak do peryferyjnego tylko obszaru południowego Kociewia (s. 9). Dopiero więc praca Malickiego, który przeprowadził badania na całym Kociewiu, daje nam w miarę

pełny obraz ludowych osiągnięć plastycznych tego regionu, obejmujący budownictwo z wyposażeniem wnętrz, rękodzieło wiejskie, jak garncarstwo, plecionkarstwo, wyroby z kory, rogu, skóry, piór, papieru a nawet folii, zdobnictwo w żelazie, tkactwo, strój z haftami i koronkami, plastikę obrzędową, zabawki, zdobnictwo w drewnie, wreszcie rzeźbę z krzyżami i kapliczkami przydrożnymi oraz malarstwo.

Omawianie poszczególnych dziedzin twórczości poprzedził Malicki ogólnymi informacjami o regionie kociewskim, którego rdzeń stanowią ziemie między Wdą a Wierzycą. Przybliżone granice Kociewia, wykreślone na podstawie kryterium językowego, pokazuje autor na osobnej mapce, poprzedzającej część ilustracyjną. Poczucie przynależności mieszkańców tak wykreślonego regionu do kociewskiej grupy etnicznej jest dziś — jak stwierdza Malicki — bardzo słabe. Sądzi, że przyczyniła się do tego zatracona świadomość dawnej więzi etnicznej — w dużej mierze zapewne wskutek stopniowego zaniku wyróżnika językowego czy zacieraania się różnic w kulturze materialnej, szczególnie zaś artystycznej.

W książce swej Malicki szuka śladów tej w istocie zmarłej kultury artystycznej Kociewiaków, koncentrując się na zabytkowych realiach, na podstawie których odtworza jej obraz z czasów, kiedy była jeszcze żywotna. Autor nie poprzestaje jednak na owej rekonstrukcji. Uwzględnia też współczesną twórczość, która w nikłym tylko zakresie kontynuuje tradycyjne rękodzieło, a rodzi się jakby na nowo, na fali folklorystycznych upodobań. Upodobania te każą eksponować nie tylko współczesne dokonania, ale właśnie dawne osiągnięcia artystyczne współzawodniczących dziś ze sobą regionów. Rywalizacja ta powoduje konieczność zapoznania się z zapomnianym dorobkiem przeszłości. Tym w znacznej mierze, poza celami naukowymi, tłumaczy się zapotrzebowanie na publikacje tego typu co *Kociewska sztuka ludowa*.

Stajemy tu atoli przed problemem, co do sztuki ludowej zaliczyć zarówno z przeszłości, jak i współczesności, czyli przed problemem zakresu sztuki i jej granic. W pracy Malickiego te granice są często niewyraźne, zatarte, pozwalające na omawianie w związku z przedmiotami o cechach artystycznych również wytworów nie pretendujących do miana dzieł sztuki, z etnograficznego punktu widzenia jednak godnych uwagi.

Niewyraźne granice między opisem etnograficznym a opisem ujętym w kategoriach estetycznych dostrzega się często w publikacjach o sztuce ludowej — np. u Reinfussa przy opisie budownictwa (*Sztuka ludowa w Polsce*, Kraków 1960, s. 9). Jest to przekroczenie granicy, powiedziałbym „nieświadome”. Co innego, gdy proste wytwory kultury materialnej, mające tylko wybitnie funkcjonalne kształty, analizuje się świadomie jako dzieła sztuki — słusznie czy niesłusznie to inna sprawa — jak to czyni Grabowski, który uważa, że jarzmo na woły jako forma godne jest „...postawienia na jednej płaszczyźnie z rozwiniętą i głównie pod estetycznym kątem rozbudowaną rzeźbą” (*Sztuka ludowa, formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967, s. 99, il. 89). Wtedy jednak odpowiedni analityczny opis jest uzasadniony teoretycznie założonym podejściem do obiektów analizowanych i pociąga za sobą odmienną od etnograficznej systematykę, w żadnym razie nie etnograficzną systematykę typologiczną czy funkcjonalną.

Malicki poszedł w swej pracy drogą pośrednią. Rozszerzając zakres przedmiotowy sztuki ludowej Kociewia, wkracza świadomie nieraz w dziedzinę kultury technicznej. Uwzględnia jej wytwory z racji nie tylko ich doskonałej, funkcjonalnej formy, ale też dla zobrazowania ich przeznaczenia w zespole środowiskowym. Opisując zatem np. wyposażenie izby w sprzęty, dokonuje ich systematycznego przeglądu, nie pomijając m.in. szlabanów, stolków czy różnego rodzaju sprzętów dębanych, a nawet wiszaków grzędowych czy ostrzewkowych. O ile chodzi o plecionkarstwo, bardzo na Kociewiu rozpowszechnione, to zostało ono również w całości omówione, aż po kobialki lubiane i wycieraczki do obuwia (s. 31), z uwzględnieniem nawet narzędzi plecionkarskich. Wprawdzie w plecionkarstwie sama technika jest już w pewnej mierze kształtowaniem artystycznym, dzięki zaś odpo-

wiedniemu doborowi surowca może plecionkarz uzyskać dodatkowe, zamierzone efekty plastyczne, co zresztą słusznie podkreśla Malicki. Ale czy cylindryczne, ze słomy plecione, wielkie naczynia zasobowe na ziarno były plecione z zamiarem kształtowania artystycznego, to już jest wątpliwe. Nie są one wprawdzie pozbawione pewnych elementów formy, odczuwanych dziś jako piękne, ale odczuwanych tak dlatego, że zapanowała moda na rękodzieło ludowe i wyroby na nim wzorowane. Dotyczy to również ceramiki. Przywykliśmy już jednak do tego, że resztki manualnie wykonywanych wyrobów z gliny zalicza się z góry do sztuki ludowej. Tak więc ośrodek południowokociewski w Grucznie ze swymi wyrobami, opisany już przez Łęgę, znalazł się wraz z innymi, ostatnimi warsztatami garncarskimi w *Kociewskiej sztuce ludowej* — zapewne z większym prawem niż plecionkarstwo. Wprawdzie w wyrobie naczyń glinianych technika ma też znaczenie podstawowe, ale, pominiawszy ostatnio masowo produkowane doniczki, kształtuje się naczynia zawsze z myślą o formie, a ponadto zdobi kolorową polewą czy nawet motywami dekoracyjnymi. O ile chodzi o dwójaki kociewskie, to słusznie określił je Malicki jako naczynia reprezentacyjne, ukazywane poza domem i dlatego szczególnie starannie wykonane i celowo ornamentowane.

Można by i w innych działach rękodzieła, omawianych przez Malickiego, wykazać zaliczanie do przedmiotów sztuki obiektów, dla których takie zakwalifikowanie jest dyskusyjne. Nie chodzi o to, czy Malicki rozszerzając zakres pojęciowy sztuki postąpił dobrze czy źle, tylko o naświetlenie na przytoczonych przykładach problemu, który się tu wyraziście zarysował, a dotyczy sposobu przedstawiania kultury ludowej w jej przejawach artystycznych. Chodzi o to, czy praca o sztuce ludowej winna się ograniczyć do przedstawiania wyrobów i technik w ścisłym znaczeniu artystycznych, czy też w szerszym znaczeniu — jako tradycyjnych umiejętności manualnych i doświadczeń technicznych, których owocem są różnego rodzaju przedmioty, nie tylko te świadomie tworzone w aspekcie estetycznym, ale też te, które odznaczają się doskonałym dostosowaniem do ich funkcji, są celowo ukształtowane. Tę drugą zasadę, jak widzimy, przyjął autor. Dzięki temu *Kociewska sztuka ludowa* ma charakter etnograficznej monografii regionalnej, zawężonej do rękodzieła ludowego, jak słusznie autor w swym *Posłowniu* tę dziedzinę twórczości nazwał. Określenia tego zabrakło jedynie w tytule.

Pewne krytyczne uwagi nasuwają się też w związku z nazewnictwem. Jest niemal regułą, że Malicki, posługujący się nazwą gwarową w tekście, zastępuje ją w objaśnieniach do ilustracji określeniem niegwarowym. W tekście jest więc mowa np. o „szelbągach” (s. 18, 19), które pod ilustracjami 37—39 nazwane są „kredensami kuchennymi”. „Skrobak” (s. 35) stracił swą trafną nazwę na rzecz „wycieraczki żelaznej” (il. 107). „Garnuszki do kawy” (s. 26) zwą się „kubkami” (il. 64 i 68). Pod ilustracją 46, przedstawiającą szlaban, dał Malicki objaśnienie, że jest to „ława do spania”. Usuwanie regionalnego nazewnictwa z części albumowej, czyli z najłatwiej przyswajalnego materiału, bo pogładowego, odbywa się z niewątpliwą szkodą dla poznania właściwości regionu i jego kulturowych tradycji. W przypadku szlabanów sam autor podkreśla przecież starą tradycję nazewnictwa tego sprzętu, podając informację, że w XVIII-wiecznych zapiskach archiwalnych wymieniane są „słobanki”.

Wyluszczone zastrzeżenia czy sprawy dyskusyjne o charakterze raczej ogólnometodologicznym nie mogą oczywiście podważyć wartości poznawczej tej pionierskiej pracy. Takie rozdziały, jak o budownictwie, o sprzętach domowych czy garncarstwie poszerzają nam znacznie wiedzę o kulturze ludowej Pomorza, systematyzują i porządkują luźne dotąd o tych dziedzinach informacje. Inne ujawniają rzeczy zgoła nieznane, jak to, że sztuka kowalska poszczycić się może na Kociewiu tak misternymi wyrobami, jak np. widniejące na ilustracji 109 zawiasy do skrzyni wianowej lub, że współczesne rzeźby Giełdonia, Zielińskiego czy Stawowego, choć inne zrodziły je czasy i inna jest ich funkcja, nie boją się za bardzo zestawienia ze starymi, anonimowymi,

rzeźbami, zdobięcymi krajobraz kociewski — jak figura z Gołębiewa Wielkiego (il. 152) czy Gołębiewka (il. 153). Że i na te muryrowane, oryginalne słupy oraz stojące na nich ekspresyjne postacie świętych zwrócił Malicki uwagę, to dodatkowy powód do zadowolenia.

Na podkreślenie zasługuje jeszcze staranna forma publikacji, napisanej prostym, potocznym językiem, z myślą o szerokim kręgu czytelników. Nie obarczył jej Malicki uczonymi przypisami, choć wiele miał okazji do wykazania swej erudycji, a przede wszystkim

doskonałej znajomości rzeczy. Imponuje bogactwo materiałów, które autor, doświadczony i wnikliwy badacz, w jałowym z pozoru terenie zdołał zgromadzić. Na ich podstawie, z uwzględnieniem dotychczasowych publikacji, zrekonstruował obraz ludowej kultury plastycznej Kociewia niemalże bez luk. Książka Malickiego stała się więc pięknym darem niestrudzonego badacza, złożonym Kociewiakom, którzy odzyskali w niej to, co zdawało się już zapomniane i zagubione — własne kulturowe oblicze.

Stanisław Błaszczyk

EKATERINA IVANOWA MATEJKO, *Ukraiński narodnij odjag*. Kiiv 1977, s. 224, ryc. 301 w tym barwnych 84.

Autorka podjęła trudne zadanie syntetycznego opracowania dziejów odzieży ludowej. We wstępnym rozdziale stara się ona przedstawić ubiory na podstawie materiałów ikonograficznych sprzed naszej ery i z pierwszych jej wieków aż do okresu wczesnego średniowiecza. W ten sposób rozpoczyna pracę od ubiorów ludów zamieszkujących teren Ukrainy. Nieco więcej materiałów ikonograficznych dostarcza autorce okres Rusi Kijowskiej, ma ona tu jednak trudności z wyborem. Zajmując się tylko ubiorem ludowym, nie przedstawia ubioru warstw wyższych. Może przy tym ograniczyć się jedynie do przypuszczeń jak byli w tym okresie ubrani ruscy chłopcy i czy rzeczywiście nosili uproszczone formy odzieży ruskich książąt. Korzystanie ze źródeł ikonograficznych do badania historii odzieży nie jest łatwe, wymaga krytycznego podejścia do źródeł i dobrej znajomości kroju, która pozwala na ukazanie typów przedstawionych tam ubiorów. Wydaje się, że z bogatej ikonografii ruskich ikon można by wydobyć więcej danych o noszonej odzieży i wtedy powiązać ją z odzieżą chłopską. Wymagaloby to jednak osobnego opracowania.

W rozdziale drugim autorka przedstawia kształtowanie się ukraińskiej odzieży ludowej i korzysta obficie z ikonografii XIII, a później XVI—XVIII wieku. Te wyobrażenia ikonograficzne nie odnoszą się jednak zazwyczaj do odzieży chłopskiej i tylko pośrednio można wnosić, że była ona zbliżonego kroju. Dodatkową trudność stanowi istnienie zarówno polskiego, jak rosyjskiego ubioru narodowego ukształtowanego najpóźniej w XVI wieku pod wpływami wschodnimi. Ubiór ten noszony przez szlachtę i mieszczaństwo polskie w Zachodniej Ukrainie wpływał zapewne na ubiór chłopski i ukształtował ubiór kozacki. Autorka podkreśla tylko ten drugi fakt. Zebrała ona duży materiał ikonograficzny. Odczuwa się natomiast braki w zakresie analizy zachowanych w kijowskich i lwowskich muzeach zabytkowych ubiorów. Nie są to ubiory ludowe, część z nich można by określić jako mieszczańskie, a kilka jako kozackie. Ich kroje mogłyby pomóc autorce w charakterystyce odzieży ludowej. Ubiory te nie zawsze musiały wyglądać we wczesnym okresie tak jak w XIX wieku, a dopiero z tego okresu zachowały się

zabytki muzealne. Do zbadania cen tych ubiorów ludowych, tkanin z jakich szłyto, a czasem nawet wykrojów z ksiąg krawieckich pomogłyby także archiwalia, głównie księgi cechowe i inwentarze ruchomości chłopskich. Nie wiadomo jednak, czy zachowały się one dla ukraińskich chłopów i można przypuszczać, iż znalezienie ich wymagałoby żmudnej kwerendy, przerastającej siły etnografa.

Najważniejszą część omawianej pracy stanowi systematyczny opis ukraińskiego ubioru ludowego w okresie kapitalizmu. Autorka daje szczegółowe i dobrze udokumentowane ilustracyjnie opisy kroju koszul, okryć wierzchnich, ubiorów męskich i kobiecych, pasów, nakryć głowy, obuwia i dodatków. Dobrze dobrany materiał ikonograficzny ukazuje także zespoly odzieży noszonej w różnych etnograficznych regionach Ukrainy. W krótkich charakterystykach autorka podaje najistotniejsze jej zdaniem cechy odzieży noszonej np. na Polesiu, Podolu czy Huculszczyźnie. Musiała ona pominąć wiele szczegółów, praca jej uległa też w druku znacznemu skróceniu, zdobyła się jednak na syntetyczne charakterystyki, które ułatwią innym badaczom przygotowanie opracowań poszczególnych regionów (w rodzaju naszego „Atlasu Polskich Strojów Ludowych”). Brak zainteresowania wpływami odzieży miejskiej na ubiór ludowy zawęża opis bardziej zurbanizowanych regionów, jak np. Czernihowskiego.

W omawianej książce wykorzystano trochę starszych pozycji polskich. Brak jednak książki A. Poppego o tkaninie staroruskiej, Cz. Pietkiewicza o Polesiu rzeczycyckim, pracy o pasach kontuszowych T. Mańkowskiego i zeszytów wymienionego już „Atlasu”, które mogły posłużyć jako materiał porównawczy.

Książka ma niewielki nakład, toteż można spodziewać się drugiego wydania. Sądzę, że warto by wówczas wydzielić historię ukraińskiego ubioru ludowego do połowy ubiegłego stulecia, obszerniej potraktować podziały regionalne i szczegółowiej przedstawić zanikanie odzieży ludowej i zastępowanie jej ubiorem miejskim w ostatnim sześćdziesięcioleciu.

Irena Turnau