

KONFERENCJA W JADWISINIE

Aktualne zagadnienia plastyki ludowej

BOHDAN URBANOWICZ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W latach 1945—1950 zorganizowano 45 konkursów, (1406 uczestników, 6876 eksponatów), 55 wystaw — 2860

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metoda pracy kolektywnej sprawdziła jej celowość i słuszność.

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

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

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

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

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

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

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

Konferencja spełni swą rolę, gdy zarysowana problematyka znajdzie swój wyraz nie tylko w pracach naukowych, badawczych ale i w konkretnych codziennych praktykach.

Opracował Bohdan Urbanowicz

IV KONKURS CERAMIKI LUDOWEJ W KIELCACH

ROMAN REINFUSS

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

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

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

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



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

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

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

Spośród licznych wyrobów nadesłanych na konkurs przez garncarzy iłżeckich wybijały się prace Konstantego Ciepiewskiego (1.49), Wincentego Kitowskiego (1.52), oraz Jadwigi Pastuszkiewicz (1. ok. 26).

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

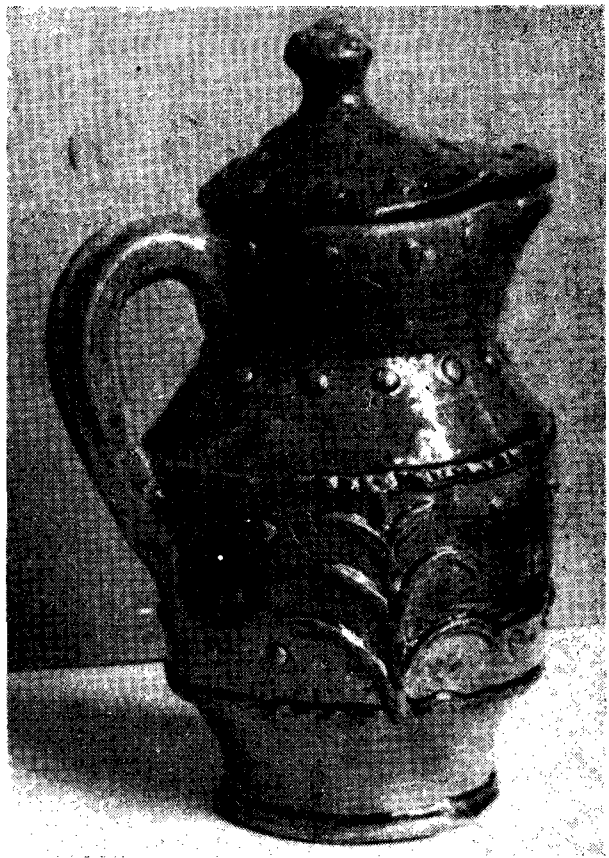
Ryc. 2. Dzbanek o polewie ciemno brązowej. Wyk. Stanisław Pastuszkiewicz, Iłża. Fot. R. Reinfuss.

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

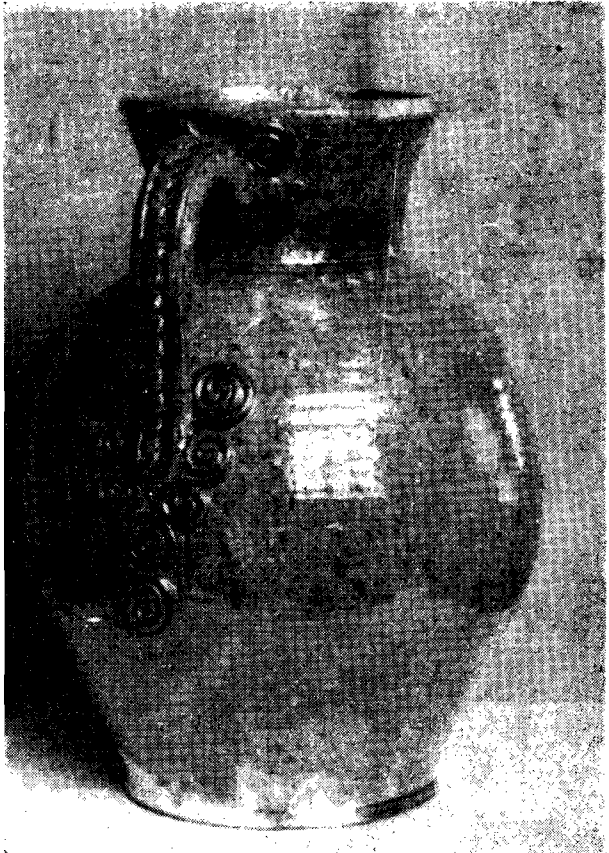
Wyroby Ciepiewskiego charakteryzuje świeżość i swoboda w traktowaniu formy i umiejętności syntetyzowania. W rzeźbach jego ujętych w sposób dość realistyczny brak tej cyzellerskiej precyzji wykonania, tego przeladowania naklejanymi ozdobami, które spotykamy w wyrobach innych pracowni iłżeckich. Zamiast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

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

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



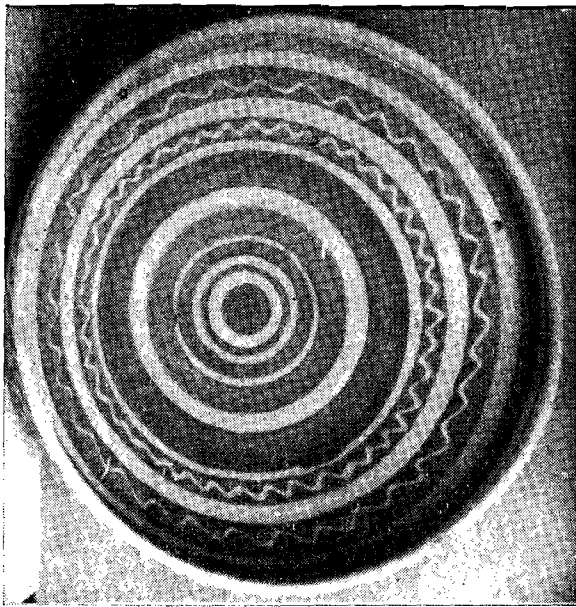
Ryc. 3. Dzban zdobiony rytem, polewa ciemno zielona, na wierzchu szklivo. Wyk. Fryderyk Bąbel Denków (Koszary). Fot. R. Reinfuss.



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

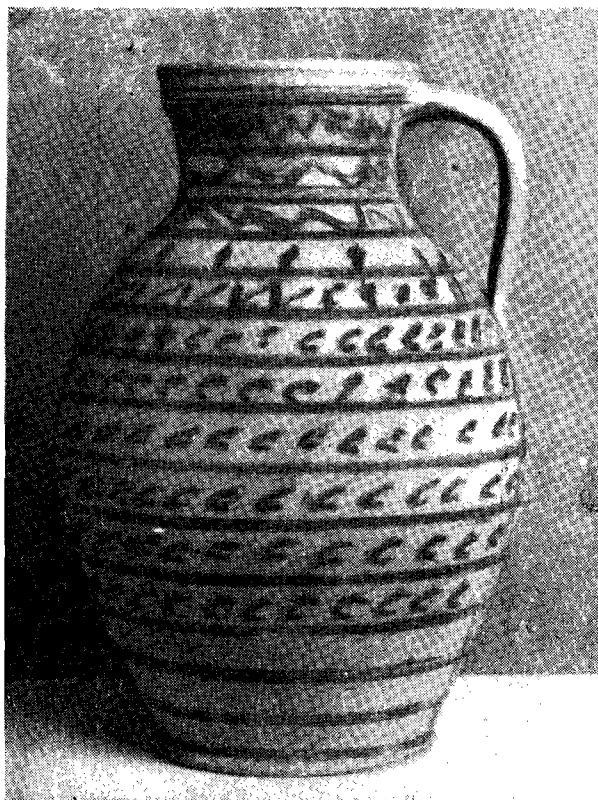
Bardzo interesującą część materiałów zgromadzonych na konkursie stanowiły wyroby ze Szczekocin, nadesłane przez Jana i Piotra Cabanów oraz Feliksa Fabiańskiego. Wyroby ich wykonane z gliny niepolewanej i nieoszkliwione wypalane są przy zmniejszonym dostępie powietrza skutkiem czego wypalają się na kolor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

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

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

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

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



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



Ryc. 8. Dzbanek nieoszklwiony koloru ciemno popielatego. Wyk. Feliks Fabiański, Szczekociny. Fot. R. Reinfuss.



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

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

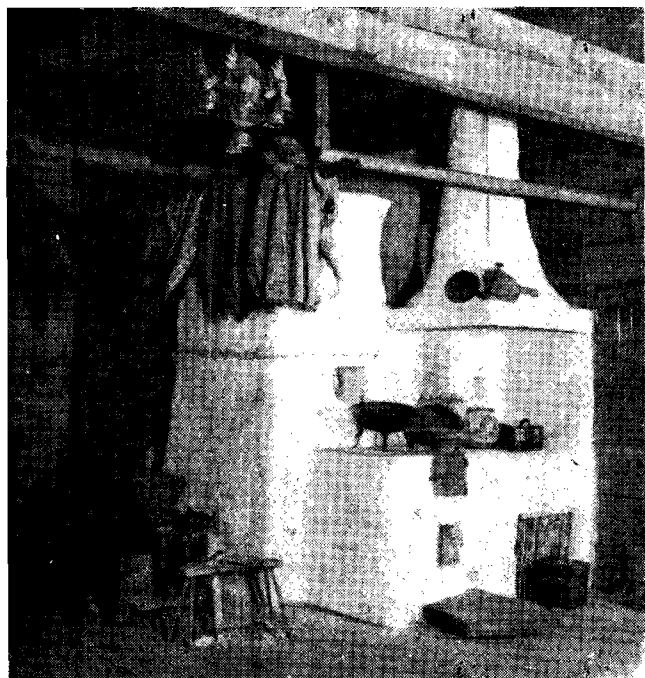
Jedyny wyjątek gdzie garncarze biorący udział w konkursie mieli przed sobą konkretne zadanie do rozwiązania, było opracowanie projektu glinianych skarbonek na zamówienie CPLiA. Rzecz charakterystyczna, że te właśnie wyroby u wszystkich niemal garncarzy wypadły najsłabiej. Poza kilkoma wypadkami, gdzie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

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

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

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

OTWARCIE MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE



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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

