



Il. 1. Jan Gąsienica-Szostak (starszy), Zakopane, *Madonna — królowa kwiatów*, wym. 28 × 20 cm, 1929 r.

Aleksander Jackowski

OBRAZY NA SZKLE

(WSPÓŁCZESNE MALARSTWO LUDOWE I JEGO POGRANICZA)

Dawne ludowe malarstwo na szkle zanikło w sześćdziesiątych — siedemdziesiątych latach ubiegłego stulecia¹. Przestało być potrzebne. Zmieniły się gusty, mody, i jeśli nawet przetrwały upodobania dekoracyjne, zamiłowanie do ornamentyki i zdecydowanej kolorystyki, to w przystroju wnętrza — a nie w figurach i obrazach dewocyjnych. Zamiłowanie do zdobnictwa widoczne jest w przybraniu sztucznymi kwiatami świętych obrazów, krzyży i kapliczek, ale już nie w interpretacji tematyki kultowej. W niej obowiązuje bowiem wzorzec idealistyczno-realistyczny kupnych wizerunków dewocyjnych oraz wzorzec znanych i wciąż otaczanych obrazów, zwłaszcza Matki Boskiej Częstochowskiej.

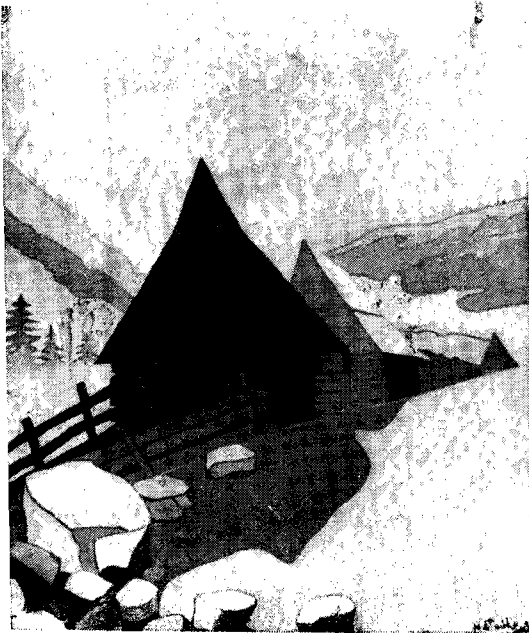
Przy takich kryteriach ocen nie ma oczywiście miejsca na odrębne sakralne malarstwo na szkle przeznaczone dla „ludu” i utrzymane w tradycyjnym charakterze, w którym warstwa ornamentalna traktowana byłaby na równi z postacią świętą, a czasem nawet wysuwałaby się zdecydowanie na plan pierwszy.

Współczesne malarstwo na szkle nawiązuje do stylistyki dawnych obrazów, do techniki wykonania, niekiedy nawet do tematyki, ale to nawiązanie stanowi tylko punkt wyjścia w twórczości niektórych autorów.

Istotną cechą tego malarstwa jest to, iż wykonywane jest na potrzeby „miasta”, na konkursy, wystawy, na sprzedaż w Cepelii. Malarstwo to w swym kształcie najbardziej bliskim tradycji nawiązuje z pełną premedytacją do wzorów muzealnych. Jest więc w opinii kupujących kontynuacją i namiastką dawnych obrazów. Ale w formach bardziej zindywidualizowanych — malarstwo na szkle jest już raczej jedną z dziedzin plastyki amatorskiej lub zawodowej.

Jednak nawet w tradycyjnej wersji malarstwo to pełni funkcję inną niż to miało miejsce w dawnej kulturze ludowej. Nawet, gdy eksponuje dwa najbardziej popularne dziś wątki: sakralny i zbójnicki. Wątki te traktowane są w obu przypadkach umownie. Obrazy nie przybliżają bowiem ani świętych postaci, ani historii Podhala. Informują nie o nich, lecz o tym, jak niegdyś przedstawiano święte postaci. Zamiast zaś rzeczywistego wizerunku tatrzańskiej społeczności, utwierdzają mit góralszczyzny, mit wolnego i szlachetnego harnasia, rodzimego Robin Hooda i Winnetou. Stają się teatralną apoteozą junackiej góralszczyzny „na szkle malowanej”.

Jednocześnie następuje w tym malarstwie desakralizacja obrazów o tematyce „świętej”. Odbierane są już



2

Il. 2. Michał Stańko, *Na hali*, wym. 25,5 × 20 cm, ok. 1933 r. Il. 3. Karol Oskwarek, *Jablonka*, woj. nowosądeckie, *Zbójnik*.

one tylko w kategoriach estetycznych, jako przedmiot ładny, zdobiący ściany pokoju, jako pamiątka, czasem — jako dzieło sztuki. Temat przestaje w takich obrazach odgrywać rolę istotną, i zazwyczaj nie on waży na decyzji kupna² (co miało miejsce w dawnej społeczności ludowej), lecz walor artystyczny, kolorystyka.

Współczesne malarstwo na szkle, nawiązujące do tradycji, jest więc zjawiskiem diametralnie różnym od uprzednio omawianej grupy obrazów na papierze, powstałej w wyniku wewnętrznej potrzeby wypowiedzi. Różni je motywacja twórcza, stosunek do odbiorcy i tematu,

3



świadomość wzoru. W innych kategoriach musimy też oceniać „ludowość” obu grup.

„Samородni” nie szukają bezpośrednich wzorów, forma jest spontanicznym efektem interpretacji treści, które chcą wyrazić. Współcześni obraźnicy na szkle nawiązują zaś świadomie do wzorów muzealnych i współczesnych. Temat jest dla „samородnych” związany ściśle z potrzebą wypowiedzi, ale dla malarzy na szkle bywa przeważnie tylko pretekstem, osią krystalizacyjną pomysłu i realizacji. „Samородni” tworzą przede wszystkim dla siebie, aby wyrazić swoje wizje, malarze na szkle — dla odbiorcy. Jedni — ponieważ mają odpowiednio silną potrzebę wyrażenia własnych idei i emocji, drudzy — ponieważ jest na ich obrazy zapotrzebowanie.

Ludowość twórców z „wewnętrzznego impulsu” dostrzegamy w ich światopoglądzie, w tym, co ich w naszym odczuciu wiąże z czasem przeszłym kultury chłopskiej. Światopogląd ten stanowi wyraz ściślej więzi z ziemią, przyrodą, pracą na roli, a więc rozszerza sferę wiary na magię, mit, dość dowolną interpretację treści religijnych.

„Ludowość” zaś malarstwa na szkle wyraża się przede wszystkim w kategorii artystycznej, w stylu, nawiązaniu do określonego kręgu tematycznego, sposobu przetwarzania wątków tematycznych.

Istnieje jednak również malarstwo na szkle, którego „ludowość” zasadza się przede wszystkim na tym, że stanowi ono żywą twórczość środowisk chłopskich i peryferii kulturowych miasta, twórczość, która nawiązuje do estetyki ludowej, zwłaszcza „dywanów”. Malarstwa tego nie znajdziemy ani w sklepach Cepelii, ani na wystawach ludowej sztuki, istnieje bowiem na podobnej zasadzie i prawach — jak makatki z jeleniami. Jest to więc twórczość środowiska na potrzeby własne.

Między tym malarstwem a oficjalnym, „konkursowo-cepeliowskim” różnice są duże: spełnianej roli, źródła inspiracji, estetyki, stosunku do środowiska, w którym powstaje. Różnice te są tak znaczne, że na ogół żaden z autorów obrazów rzeczywiście malowanych dla środowiska nie próbuje ich zgłosić na konkurs „malarstwa ludowego na szkle”. Dowodzi to, między innymi fakt, że pojęcie „ludowe” zaczyna się powszechnie kojarzyć ze sztuką przeznaczoną dla miasta, dla Cepelii, nawiązującą do tradycji minionych czy wygasających na wsi. Ci zaś, którzy pracują dla siebie i swego środowiska, nie uważają już siebie za „ludowych”. Wiąże się to między innymi z tym, że „ludowość” staje się coraz bardziej stylem, czymś na pokaz, czymś co się odwołuje do pamięci a nie do rzeczywistości współczesnych wzorów estetycznych³. Omówmy więc kolejno te dwie grupy ludowego malarstwa na szkle.

Obrazy przeznaczone „dla miasta”

W osiemdziesiątych latach ubiegłego stulecia malarstwo na szkle zanikło już niemal zupełnie. Dawne obrazy zastępowano nowymi, realistycznymi. Na Podhalu ksiądz Stolarczyk wzywał do niszczenia „bohomażów obrażających uczucia religijne”⁴. Wzywał ze skutkiem.

Odwrócenie się wsi (nie tylko Podhala!) od dawnych obrazów wynikało nie z tego powodu, że przestały one zaspokajać nawyki estetyczne, że zaczęła drażnić ornamentyka czy zestaw barw. W ocenie obrazów sakralnych przez lud decydującą rolę odgrywało kryterium tematu, sposób przedstawienia świętej osoby. Sztuka realistyczna, oleodruk, litografia — zmieniły radykalnie stosunek do dawnych, umownych, dekoracyjnie traktowanych przedstawień. Przestała działać na wyobraźnię, tak wysoko oceniana przez Michała Walickiego, „...żywa,

malarska par excellence plama barwna, ekspresja jędrnej i celowej kreski, śmiała bujność ornamentu i bezpośredniość tkwiących... (w tych obrazach) emocjonalnych przeżyć”⁵.

Te właśnie cechy sprawiły, że w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej podhalańskim malarstwem na szkłe zainteresowali się formiści. Poczucie więzi ideowo-artystycznej z tradycją tego malarstwa podkreślili publicznie, umieszczając kilkanaście starych ludowych obrazów na honorowej ścianie w czasie pierwszej grupowej wystawy⁶. Góralskie malarstwo na szkłe inspirowało drzeworyty Włodzimierza Skoczylasa, obrazy Andrzeja i Zygmunta Pronaszków, Tytusa Czyżewskiego, a nieco później również Władysława Wąsowicza.

Obok artystów z kręgu ówczesnej awangardy, nawiązującej do ludowego malarstwa z pobudek głównie artystycznych, zaczęto imitować i stylizować dawne obrazy na szkłe również z powodów emocjonalnych, fascynacji Podhalem, góralską legendą i mitem. Malował więc na szkłe, m.in. tematy zbójnickie, wzorując się na powierzchownie zrozumianej warstwie stylistycznej — Konstany Kietlicz-Rayski⁷, propagator sztuki Podhala, autor książki *Sztuka góralska na Podhalu*. W Muzeum Tatrzańskim im. T. Chałubińskiego w Zakopanem zachowały się trzy jego obrazki, dwa z 1918 r. i jeden z 1921 r.⁸. Malował też dobrze zorientowany w sztuce góralskiej Stanisław Barabasz (1857—1949), ale i on ignorował specyfikę materiału i techniki, zbliżając się w swych obrazach na szkłe do stylizowanej ilustracji. Kopiał stare obrazy Stanisław Sobczak oraz Tadeusz Malicki (1892—1943), nauczyciel z zawodu, działacz społeczny i plastyk. Wiele kopii wykonał też Konstany Stecki (ur. 1885)⁹, botanik, kolekcjoner, pracownik Muzeum Tatrzańkiego w latach 1922 i 1923, autor książki *Ludowe obrazy na szkłe z okolic podtatrzańskich*.

Do nielicznych malarzy zainteresowanych w latach międzywojennych przede wszystkim specyfiką obrazów

na szkłe a nie ich warstwą tematyczną należał Michał Stańko (ur. 1901), malarz z Sosnowca. Przebywał w Zakopanem w 1933 roku i wiele wówczas malował, m.in. na szkłe. Nie nawiązywał w tych pracach do „stylu”, do ornamentyki, podkreślał tylko (w znanych mi pracach)¹⁰ takie cechy, jak lapidarność, uogólnienie kształtu, płaszczyznowość. Obłe linie konturu określały płaszczyznę — jak w witrażu czy malarstwie Gauguina. Stańko nie przejął takich charakterystycznych sposobów różnicowania płaszczyzny, jak powszechne w malarstwie podhalańskim szrafowanie (równoległe białe kreski, stanowiące dekoracyjny odpowiednik cieniowania bryły), zastąpił je zróżnicowaniem walorowym płaszczyzn, zachowując nadal dekoracyjną zasadę budowy obrazu. W odróżnieniu jednak od rozwiązań ludowych starał się o zachowanie logicznych proporcji przedmiotów oraz ich stosunków przestrzennych.

A górale? Czy podjęli również te zainteresowania, obcując, a nawet przyjaźniąc się z artystami i miłośnikami kultury Podhala? W kręgu bliskim Kietlicz-Rayskiemu zaczął malować na szkłe Jan Gąsienica-Szostak (1895—1949). Właśnie Kietlicz-Rayski ofiarował Muzeum wczesny, bo z 1922 r., obrazek Szostaka. Była to niewielkich rozmiarów „scena zbójnicka przy ognisku, malowana w stylu dziecięcej sztuki”¹¹.

Malował również, jeszcze w latach wojny, Jan Gąsienica Walczak-Buńdowski. Zainteresowanie obrazkami na szkłe podsycał dyrektor Muzeum Tatrzańkiego, Juliusz Zborowski, pokazując je w muzeum¹². Nie wystarczyło to jednak dla jakiejś większej akcji, dla rzeczywistego odrodzenia dawnej techniki i tradycji. Nawiązywano do niej — ale sporadycznie i bez dostatecznej świadomości tego, czym były te dawne obrazy.

W 1924 r. zainteresował się malarstwem na szkłe Bronisław Czech (1908—1944), jedna z najpiękniejszych postaci naszego sportu. Podejmował różne tematy — i religijne, i legendarno-góralskie, ale ujmował je inaczej

Il. 4. Karol Kulawiak, Jabłonka, *Św. Michał Archanioł*, wym. 43 × 33 cm. Il. 5. Karol Oskwarek, Jabłonka, *Św. Michał Archanioł*, wym. 34,5 × 26 cm, przed 1958 r.





6

niż to miało miejsce na dawnych obrazkach. Kładzenie cieni, dążenie do poprawności proporcji rysunku, operowanie płaską plamą — zbliżyły jego prace z lat trzydziestych do obrazków Michała Stańki, którego dobrze znał.

Malowanie musiało mieć dla Czecha głębsze znaczenie, skoro tuż przed śmiercią, oczekując na nią, namalował w więzieniu właśnie obrazek na szkle... Pod wpływem brata zaczęła w 1926 r. malować Stanisława Czech-Walczakowa, rozpoczynając od kopii jego obrazków¹³.

Sytuacja uległa zmianie po wojnie. Jednym z pierwszych zamierzeń Wydziału Sztuki Ludowej w nowo powstałym Ministerstwie Kultury i Sztuki było reaktywowanie na Podhalu malarstwa na szkle.

Do Zakopanego pojechał Antoni Buszek, doskonały znawca technologii malarskiej. Miał on już doświadczenie w animowaniu twórczości spontanicznej, wypracowaną przez siebie metodę pracy z amatorami¹⁴. Zorganizował on w końcu 1946 r. i na początku 1947 r. dwa kursy malowania na szkle. Dwutygodniowy — dla dwóch osób oraz miesięczny, w którym uczestniczyło 7 osób¹⁵, a wśród nich Helena Roj-Kozłowska, jej siostrzenica Zofia Gąsienica-Roj oraz architekt Wiktor Dalbor, znawca i entuzjasta sztuki góralskiej¹⁶.

W tym samym niemal czasie dla kilku uczniów Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego poprowadził kurs malowania na szkle Jan Samuel Miklaszewski, profesor rysunku w tejże szkole. Chodziło o to, aby pomóc materialnie najbardziej ucziom, nauczyć ich malowania obrazków na sprzedaż, dla turystów. Ale nie myślano o dawnej tematyce podtatrzańskich obrazów, Miklaszewski uczył jedynie techniki oraz zasad kompozycyjnych, wykorzystując płaszczyznowo i wybitnie de-

koracyjnie potraktowany motyw ptaszka na gałązce. Najlepszym i zresztą jedynym jego uczniem, który nie poprzestał na próbach, lecz stał się dojrzałym malarzem — był Jan Jachimiak, młody góral z Tylmanowej.

Podobnie jak Miklaszewski — również Buszek uważał, że malarstwo na odwróciu szklanej tafli powinno zachować odrębność technologiczno-artystyczną i nie naśladować obrazów na płótnie. Obaj dążyli do tego, aby w prostej wypowiedzi realizowała się indywidualność malującego, jego temperament, wrażliwość, fantazja, upodobania. Obaj uczyli podstaw technicznych, przygotowania spoiwa (u Buszka było to żółtko rozcieńczone z wodą) i rozrabiania sproszkowanych farb. O ile jednak Miklaszewski w ogóle nie zwracał uwagi na związki z tradycją podhalańskiego malarstwa na szkle, o tyle Buszek starał się przetrząść pomost między malarską wyobraźnią swych uczniów a dawną tradycją. Jak wspomina Zofia Roj-Gąsienica, nie pozwalała kopiować muzealnych eksponatów, choć zachęcał do ich oglądania oraz inspirowania się nimi. Chciał, aby malowano obrazy na szkle „od ręki” bez stosowania rysunkowych podkładów.

Wśród uczestników kursu wyróżniały się Helena Roj-Kozłowska (1899—1955) i jej siostrzenica Zofia Roj (ur. 1923). Reprezentowały jednak różne osobowości twórcze. Helena, obdarzona żywiołowym temperamentem, miała dużą swobodę bycia, talent organizatorski i zamiłowanie do działania. Pisała, reżyserowała i grała w góralskich przedstawieniach¹⁷. Była nieprzeciętnie urodziwa, i zdawała sobie z tego sprawę. Małżeństwo z pisarzem Jerzym Mieczysławem Kozłowskim (literacki pseudonim Rytard) wprowadziło ją w krąg warszawskiej bohemy, dało jej otrząskanie z różnymi zjawiskami w sztuce, pozostała jednak przede wszystkim góralką, związaną z rodzimą kulturą. Nic też dziwnego, że od pierwszych miesięcy po wyzwoleniu współdziałała z Ministerstwem Kultury i Sztuki, i już w 1947 r. została etatowym pracownikiem Muzeum Tatrzańskiego. W malarstwie widziała szansę nie tylko odrodzenia dawnych tradycji, ale i twórczej wypowiedzi. Znając dzieje Podhala i będąc głęboko związana z życiem górali, chętnie podjęła te tematy w pięćdziesiątych latach, na fali ówczesnych haseł polityki kulturalnej.

A Zofia? Była wtedy młoda, wrażliwa, trochę nieśmiała. Nie miała siły przebojowej, szerokości zainteresowań i organizatorskich talentów swej ciotki. Być może dynamika Heleny hamowała nawet rozwój jej osobowości. Talent miała nie mniejszy, choć inny. Tworzyła obrazy piękne, doskonałe w kolorystyce, ale skromne, nie rozbudowane kompozycyjnie. Kontur prowadziła wrażliwą, delikatną kreską, ornament wprowadzała oszczędnie. W ostatnich jej pracach z 1976—1977 r. ograniczała go nieraz do delikatnej, „koronkowej” arabeski linii (il. 13). Nie miała jednak fantazji Heleny, nie miała jej łatwości rysunkowej i ochoty do wymyślania coraz to nowych tematów obrazków. Czuli się najlepiej, przetwarzając formy już widziane, bliskie jej emocjonalnie. Malarstwo na szkle znała zresztą dobrze, miała przecież w obu izbach swego domu dawne obrazy na szkle z Czerwiennego. Helena natomiast należała do twórców ludowych, którzy inicjowali nowe „mody”, przewodzili innym.

Pozostawała więc Zofia w cieniu swej ciotki. W kilka miesięcy po kursie wyszła za mąż, a wtedy przestała malować na długie lata. Wróciła do obrazów dopiero w 1972 r.

Helena zaś szybko stała się znana jako najlepsza malarka Podhala. Toteż właśnie jej zaproponowała Zofia

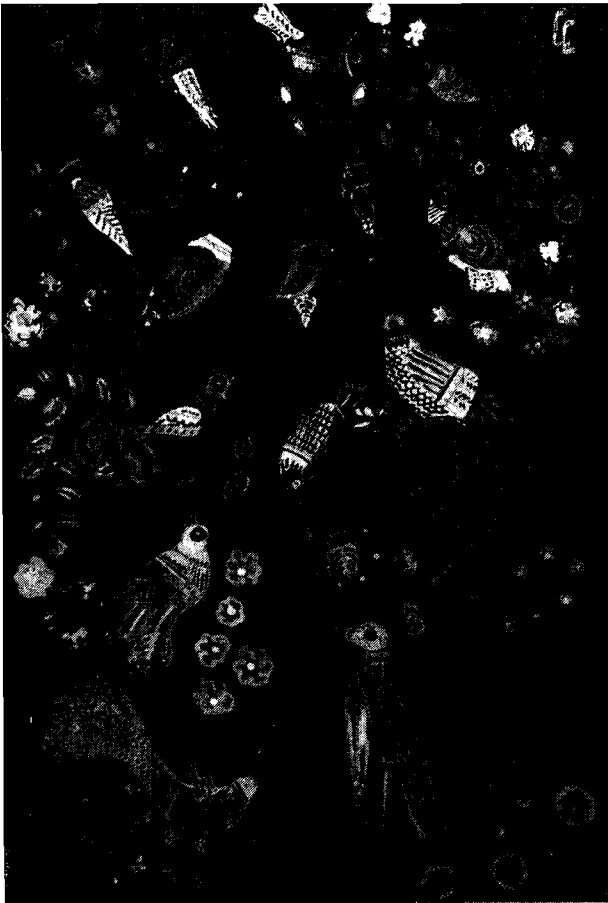


7

Helena Roj-Kozłowska, Zakopane: il. 6. *Aniolki grające na trąbach*, 1950 r.;
il. 7. *Bunt Kostki Napierskiego*, 1952 r. il. 8. *Bacówka*, obraz wyk. przez młodego górala na kursie prowadzonym przez H. Roj-Kozłowską w 1951 r.



8



Il. 9. Jan Jachimciak, Zakopane, *Rój ptaków*, wym. 22,5 × 33,5 cm.

Czasznicka, kierująca wydziałem sztuki ludowej w Ministerstwie Kultury i Sztuki, zorganizowanie kursów malarstwa na szkłe dla młodzieży góralskiej. Zachęcona przez dyr. Juliusza Zborowskiego oraz przez Wandę Gentil-Tippenhauerową (plastyczkę z Haiti (1899—1965), zakochaną bez reszty w Podhalu, na którym spędziła całe swe dorosłe życie) — poprowadziła w lutym 1951 r. trzy kursy dla młodzieży góralskiej: w Dębnie, Szlembarku i Maniowach. Miała już wtedy za sobą kilka faz swej twórczości. Ale nawet wchodząc w nową fazę, wracała do replik i wariantów wcześniejszych obrazów. Bodźcem dla zmian kompozycyjnych i kolorystycznych było niemal zawsze podjęcie nowej tematyki.

Po krótkim okresie pracy z Buszkiem zaczęła kopiować obrazy z Muzeum Tatrzańskiego i dostępnych jej reprodukcji słowackiego malarstwa na szkłe.

W pierwszym okresie kopiowania (1947—1949) dbała o wierność kolorystyczną i rysunkową, co się jej zresztą nie w pełni udawało. Pokazując mi — po latach — wczesne obrazki, wyraźnie się wstydzila za małych „mysich rączek”. Po pierwszych, „ciemnych” w tonacji obrazach, rozjaśniła paletę barw, upraszczając i niewiele tylko zmieniając wzór. Próbowala też wyrazić ruch w scenach „janosikowych”, ale nie bardzo się to udawało.

W drugiej fazie swej twórczości, ok. 1950 r., podjęła wątek religijno-jasełkowy, a później rodzajowy¹⁸. Stosując różę i błękity, malowała naiwno-ludowe sceny przedstawiające anioły. Ustawiała je symetrycznie, wyposażając w ogromne skrzydła i trąby, na których grały.

Z rygiorem symetrii zerwała w trzeciej fazie swego malowania, po 1951 r., gdy zainteresowała ją idea przedstawienia zajęć, obrzędów i obyczajów góralskich. Ginie

wówczas w obrazach otoczka ornamentacyjna, na plan pierwszy wysuwa się narracja coraz bardziej ożywiona, szczegółowa. Malarka eksperymentuje, coraz mniej troszcząc się o wierność dawnym wzorom kompozycji. Przełamując statykę, buduje scenę na diagonalach, próbuje różnicować plany, uzyskać — jak w amatorskim obrazku — wrażenie głębi. Widoczne jest to zwłaszcza w grupie obrazów o tematyce historycznej oraz współczesnej (np. elektryfikacja). Wielokrotnie opracowuje te same tematy, z historycznych zwłaszcza bunt Kostki-Napierskiego i bitwę górali o Nowy Targ. Dąży do coraz większej wierności ilustratorskiej, niestety za cenę osłabienia zawartości kompozycyjnej i oderwania się od tradycyjnego charakteru podhalańskich obrazów. Pozbawiona oparcia w tradycyjnej formule, nie miała jednak na tyle silnej osobowości artystycznej, by zaproponować inną, a równie cenną i konsekwentną formułę malarską.

Otoczenie, praca, działacze kultury — nie pomogli jej. Przeciwnie. Nowe obrazy przyjęto bezkrytycznie, nagradzano, chwalono — przede wszystkim za nową tematykę, za odejście od świątkowej tradycji. Spełniały postulaty wysunięte w pięćdziesiątych latach przez politykę kulturalną, były zaangażowane, pokazywały historię widzianą z perspektywy klasy ciemniejszej, a przy tym zachowywały cechy ludowego malarstwa¹⁹.

Poszerzenie kręgu tematycznego przez Roj-Kozłowską miało znaczenie dla dalszego rozwoju malarstwa na szkłe, zwłaszcza dla kręgu jej naśladowców i kontynuatorów. Widziana jednak z perspektywy czasu — twórczość artystki błędnie i wydaje się dość nierówna, najslabsza właśnie w tych pracach, które najdalej odchodziły od tradycji, zastępując porządek dekoracyjny swobodną narracją ilustracyjną (np. sceny z Kostką-Napierskim).

Nową tematykę podjęły w swych obrazach nawet dzieci góralskie, biorąc udział w kursach prowadzonych przez Roj-Kozłowską. Było tych uczniów 28. Malarka nie narzucała im dawnych wzorów, ale pokazywała własne prace o prostym układzie, uczyła podstaw technicznych i zachęcała, wzorem prof. Buszka, do malowania tego, co chciały, od razu, bez uprzedniego rysunku. W rezultacie prace jej podopiecznych przy licznych nawiązaniach do wzorów instruktorki zachowały wiele cech właściwych malarstwu dzieci — prostotę, śmiałość zestawień kolorystycznych, płaszczyznowość i umowność rozwiązań. Toteż, omawiając je, zastanawia się Roman Reinfuss, na ile są one jeszcze kontynuacją sztuki ludowej. „Brak ciągłości — pisał — powiązania z tradycją sprawia, że jest to raczej sztuka dziecka i to dziecka słabo już żytego z tradycyjną kulturą swej grupy”²⁰. Nie mogło być chyba inaczej. Następne ćwierćwiecze pokazało, że trzeba było już świadomie te tradycje przywracać, poprzez wystawy, konkursy, witryny cepeliowskich sklepów, festiwale, albumy, środki masowego przekazu, działalność stowarzyszeń regionalnych, Stowarzyszenia Twórców Ludowych itp.

Niemale znaczenie w odrodzeniu tradycji malarstwa na szkłe odegrały kursy zarówno już wymieniane, jak też i inne, prowadzone w późniejszych latach.

Efektywność kursów może się wydawać niewielka, jeśli je mierzyć procentem działających później malarzy. A jednak odegrały one swoją rolę, zwłaszcza w pierwszych dwudziestu latach. Co najmniej 200 osób poznało dzięki nim technikę malowania i wniknęło głębiej w problemy artystyczne ludowych obrazów. Istotne też było to, że zorganizowane po kursach wystawy obejrzało kilka, a może i kilkanaście tysięcy osób.

Kursy wprowadziły malarstwo w żywy obieg kultury. Obrazy na szkłe weszły do sklepów Cepelii, po-



10

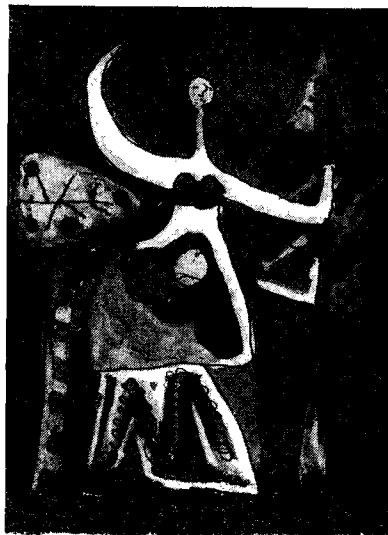
J. Jachimiak: il. 10. *Góralaska Madonna*; il. 11. *Obieranie jabłek*, wym. 33 × 23 cm, 1953 r.

kazywano je w prasie, telewizji, wystawiano w muzeach.

Zarysowało się w tym czasie pięć ważniejszych grup „ludowych” obrazów, związanych przede wszystkim z twórczością: Andrzeja Gałka (grupa „stylizowana”); Karola Oskwarka (grupa „reliktowa”); Heleny Roj-Kozłowskiej; Jana Jachimiaka, oraz młodzieży i dzieci, uczestników różnych konkursów, o których malarstwie już mówiliśmy.

Andrzej Gałek (ur. 1916) reprezentował nurt eleganckiego, sprawnego pamiątkarstwa. Profesjonalny plastyk, syn Stanisława Gałka, jednego z nestorów zakopiańskiego środowiska twórczego — malował górali, sceny ze zbójnikami, folklor. Obrazy jego odznaczały się pewnością rysunku, umiarkowaną stylizacją, oszczędnym i sprawnym posługiwaniem się kolorem, przede wszystkim czerwienią, błękitem, złotem i bielą. Przez lata całe obrazki takie, zawsze zręczne i ładne, można było znaleźć w sklepach Cepelii. Po dzień dzisiejszy stanowią one wzór dobrego pamiątkarstwa, podejmowany przede wszystkim przez profesjonalnych malarzy — dostawców do DESY i Cepelii.

Druga grupa najbliższa tradycji, reprezentowana przez Karola Oskwarka z Jabłonki jest zarazem najbardziej samorodna i prymitywna. Więź z dawnym obraznictwem została tu zachowana głównie dzięki temu, że oparta była na wzorze stosunkowo trwałym, zakorzenionym i realizowanym w licznych kopiach i wariantach przez górali najbardziej jeszcze bliskich dawnej kulturze i dawnym warunkom życia. Już w 1936 r.



11



12



13

Zofia Roj-Gąsienica, Zakopane: il. 12. *Święta*, wym. 23 × 15 cm, obraz z 1947 r.; il. 13. *Św. Barbara*, wym. 35,5 × 28,5 cm, obraz z obecnego okresu. Il. 14. Janina Jarosz, Zakopane, *Legenda o św. Cecylii*, wym. 29,5 × 39,5 cm, 1976 r.



14



15



16

Il. 15. Helena Roj-Ciaptakowa, Zakopane, *Św. Rodzina*, wym. 39 × 31 cm, 1968 r. Il. 16. Stanisława Czech-Walczkowa, Zakopane, *Św. Michał Archanioł*, wym. 39,5 × 29 cm, 1975 r. (ze wzoru muzealnego). Il. 17. Zdzisław Walczak, Zakopane, *Opowiadki mojej babci*, wym. 38,5 × 62 cm, 1976 r.



17



18

Il. 18. Bronisław Bednarz, Skrzypne (Podhale), *Św. Krystyna*, wym. 37,5 × 28 cm, 1976 r. Il. 19. Władysław Walczak, Zakopane, *Św. Marcin*, ok. 1970 r.

Norbert Lippóczy, znakomity znawca i kolekcjoner malarstwa na szkłe, Węgier osiadły w Tarnowie, napotkał w Jabłonce na Orawie falsyfikaty dawnych obrazów. Malował je Karol Oskwarek przy pomocy Augustyna Zachary i Karola Szczerbiaka²¹. Oskwarek po latach milczenia wziął udział w konkursie na sztukę ludową Podhala, który odbył się w grudniu 1958 r. w Zakopanem. Obrazy jego, przy wszelkich różnicach, wyraźnie nawiązywały do miejscowej tradycji. Cechowała je płaskość, pewna sztywność i nieporadność rysunku, brak rozbudowanej dekoracji, zimne kolory, zredukowane tła (il. 3, 5).

Trzecią grupę stanowią prace Heleny Roj-Kozłowskiej i kręgu jej naśladownic. Zaliczyć do nich wypada przede wszystkim jej siostrzenicę Helenę Roj-Ciaptakową²² (ur. w 1924 r.), córkę gajowego. Mieszkała ona po wojnie w domu swej ciotki. Od niej uczyła się poszanowania dla góralskich tradycji, tkania, haftowania, a wreszcie — w 1953 r. również malowania na szkłe. Kopiała dawne szkła, podpatrując sposób pracy Roj-Kozłowskiej i przejmując jej styl a nawet tematykę. Gdy ciężka choroba nie pozwoliła już Roj-Kozłowskiej wywiązać się ze swych obietnic, kończyła jej obrazki, i zajęła poniekąd jej miejsce, pielęgnując do ostatka umierającą ciotkę. Po jej śmierci, w 1956 r., więcej kopiała, ograniczyła się też głównie do tematyki religijnej oraz zbójnickiej. Wiele wystawiała w kraju i za granicą.

Obok Roj-Kozłowskiej najciekawszą indywidualnością tego okresu był Jan Jachimiał (pisany również Jachymiał). Urodzony 17.X.1930 r. w Tylmanowej, przyjechał w 1944 r. do Zakopanego²³. Miał wówczas

19



14 lat i niewątpliwy talent plastyczny, toteż przyjęto go bez trudu do Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Namawiano, by uczył się rzeźbić, wybrał jednak budownictwo, wyżej stawiając dobry fach nad niepewny los rzeźbiarza. Malował początkowo z myślą o zarobku, ale szybko zajęcie to zaczęło go wciągać, zaspokajając istniejące w nim potrzeby wypowiedzi artystycznej. Próbował zresztą także rzeźbienia, robił meble, metaloplastykę, tkał, projektował i nawet sam prowadził budowy; skończyło się to zresztą smutnie, był bardziej artystą, niż organizatorem i kalkulatorem.

Powoli wchodził w środowisko zakopiańskie, oglądał wystawy, albumy malarstwa, interesowały go nowe prądy w sztuce. Odbierał je jednak raczej powierzchownie, przez pryzmat zakorzenionych w nim od dzieciństwa nawyków dekoracyjnych.

W 1951 r. posłał swe obrazy na konkurs sztuki ludowej w Nowym Sączu, ale pod nazwiskiem kolegi. Bał się blamażu. Jego prace dostały pierwszą nagrodę, zrobiło się trochę zamieszania, o Jachimiaku zaczęto mówić. Później zgłosił w 1953 r. dwadzieścia prac na konkurs pamiętkarstwa podhalańskiego w Zakopanem. Pamiętam różne dyskusje z tego czasu, krytykę zwłaszcza etnografów, którzy uważali, że skoro ktoś jest góraliem, powinien malować w duchu tradycyjnych obrazów na szkłe. Ale jednocześnie Jachimiak został entuzjastycznie oceniony przez wielu plastyków, ludzi z kręgu sztuki, dziennikarzy. Jego obrazy były dynamiczne, o zamasytym biegu linii, rozjaśnionej, żywej kolorystyce. Cechowała je świeżość i śmiałość jakby sztuki dziecka, ale dziecka urzeczzonego współczesnym malarstwem. Chyba właśnie niezrozumienie mechanizmu tego malarstwa pozwalało mu na przejmowanie tylko pewnych zewnętrznych zapożyczeń, zwłaszcza z Picassa (takich, jak np. deformacja postaci). Jachimiaka nie interesowały kierunki sztuki, ani programy artystyczne, wystarczyło mu że coś działało na jego wyobraźnię. Wyrósł z tradycji góralskiej kultury, ale przyjął w równie oczywisty i spontaniczny sposób bodźce, których mu dostarczyło nowe środowisko, szkoła, miasto. Nazwano go „Picassem z Tylmanowej”²⁴. Określenie to pojawiało się często w prasie. Wystawiał w różnych miastach kraju, w samej stolicy miał dwie indywidualne ekspozycje (w 1968 i 1969 r.).

W 1969 r. pojechał z wystawą obrazów do Stanów Zjednoczonych. Tam wszedł w środowisko góralskiej Polonii, zaczął pracować w fabryce, potem jako kreślarz, i malować. Obecnie mieszka w Chicago. Wystawia, jego prace są rozchwytywane, i co najważniejsze, prowadzi kursy malowania dla Polonii. W ostatnim swym liście do Heleny Sredniawy donosi o wystawie, którą miał w Chicago²⁵ (kwiecień 1977 r.) wraz ze swymi uczniami: Gąsienicą Byrcynem, Hanną Lat (14-letnia), Piotrkim Lat (9-letni), Marią Cukier (38 lat), Heleną Cukier (16 lat) i W. Krózel (56 lat).

Zresztą Jachimiak prowadził kursy jeszcze przed wyjazdem z kraju. W końcu 1967 roku Muzeum Tatrzańskie postanowiło bowiem zorganizować konkurs malowania na szkłe. Konkurs starannie przygotowano, poprzedzając go nie tylko reklamą, ale kursami, prowadzonymi w różnych środowiskach. Szczególnie ważny był kurs zorganizowany w Związku Podhalań zarówno dla młodzieży, jak i dla dorosłych górali. Poprowadził go Jachimiak, a wpływ jego artystycznej osobowości zaznaczył się dość silnie w powstałych wówczas pracach.

Konkurs odegrał tak istotną rolę w rozwoju malarstwa na szkłe, że datę jego zorganizowania przyjmując za cezurę. Przemawia za tym również fakt, że w 1968 ro-



Il. 20. Jan Rapciak, Poręba Wielka, woj. nowosądeckie, Anioł Stróż, wym. 36,5 × 27,5 cm, ok. 1976 r.

ku umiera Helena Roj-Ciaptakowa, a kraj ogląda ostatnie wystawy Jachimiaka przed jego wyjazdem za granicę. Po konkursie natomiast zaczynają dominować nowe nazwiska — Eweliny Pęksowej, Władysława Walczaka, Karola Kulawiaka, Józefa Donajczana. Rośnie liczba malujących, nie tylko zresztą na Podhalu. W Krakowie ok. 1967—8 r. tworzy pierwsze swe znakomite obrazy na szkłe Adam Słowiński, malują na Pomorzu, w Koszalińskim, a sporadycznie — i w innych miejscach kraju, niestety w oderwaniu od tradycji lokalnej, nieciekawie.

Patrząc z perspektywy lat, wyraźnie widać konsekwentną linię postępowania Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem, a ściślej mówiąc, kustosa działu malarstwa mgr. Heleny Sredniawy. W 1960 r. zorganizowała ona (wraz z W. Gentil-Tippenhauerową) problemową *Wystawę malarstwa na szkłe*²⁶. Pokazano na niej obrazy zabytkowe, wznowione malarstwo na szkłe od początku XX wieku, prace twórców ludowych, artystów-plastyków oraz amatorów i zespołów młodzieżowych.

W osiem lat później muzeum podjęło akcję zmierzającą do rozszerzenia kręgu malujących. Konkurs poprzedziły indywidualne konsultacje, pokazywanie zainteresowanym zbiorów muzealnych, penetracja terenu — wspólnie z Cepelią. Do udziału w konkursie zaproszono również twórców z innych dziedzin, którzy wyrazili zainteresowanie malarstwem na szkłe. Nawiązano kontakty ze szkołami w Zakopanem, które poprowadziły u siebie kursy dla młodzieży. Razem w konkursie obejmującym dawny powiat nowotarski wzięło udział 33 twórców indywidualnych, w tym 8 artystów-plastyków oraz 5 zespołów obejmujących 80 osób²⁷. Nadesłali oni 473 prace. „Indywidualnych” podzielono na grupy: ludową, artystów-plastyków i amatorów. W tym ostatnim przypadku

kryteria okazały się najtrudniejsze do ustalenia. Tak np. wśród amatorów zadebiutowała Ewelina Pęksowa, wkrótce potem uznana za jedną z najbardziej reprezentatywnych twórczyń ludowych, Tomasz Ligas — późniejszy „rzeźbiarz ludowy”, góralka Jolanta Biernacik, córka kowala, znanego twórcy ludowego.

Płynność granic między amatorami a „ludowymi” wynika w malarstwie na szkle przede wszystkim z tego, że jest to dziedzina, w której zerwana została ciągłość tradycji, przekaz z pokolenia w pokolenie. A skoro się nawiązuje do wzoru już nie funkcjonującego w normalnym obiegu, różnice zależą nie tyle od uwarunkowań środowiskowych, co od indywidualnego talentu. Zresztą te uwarunkowania środowiskowe słabną, podczas gdy coraz istotniejsze staje się poczucie wewnętrznej więzi z tradycją lokalną, świadoma chęć nawiązania do dawnych wzorów. Trudno oczekiwać, że mogłoby być inaczej, zwłaszcza że malarstwo na szkle tworzone jest dziś głównie z myślą o mieście, i nie wyraża rzeczywistych, współczesnych potrzeb środowiska chłopskiego. Ani na Podhalu, ani na Kaszubach czy w Koszalińskim. Ani treść, ani sposób ujęcia, symbolika, czy ornamentyka nie wynikają z jakiegś istotnej odrębności kulturowej. Forma nie wskazuje w sposób jednoznaczny na wykonawcę. Oderwana od dawnych determinant stała się już tylko znakiem wskazującym na wzorzec inspiracji. Dochodzi do pozornego paradoksu — najbardziej bliskie tradycyjnym formom są obrazy ludzi obdarzonych sprawnością manualną, inteligentnych, w dużym stopniu świadomych środków, którymi się posługują i rozumiejących istotę dawnego malarstwa. Najbardziej natomiast prymitywne są obrazy ludzi ze wsi, zwłaszcza starych, pozbawionych wykształcenia. Forma ich wypowiedzi jest bowiem zdeteminowana przede wszystkim ich możliwościami i nawykami psycho-fizycznymi, kręgiem kulturowym: ograniczeniami, które powoduje tkwienie w tym reliktowym już kręgu.

O ile więc w rzemiosłach i tradycyjnych postaciach zdobnictwa doskonałość idzie w parze z przynależnością do reliktwego kręgu kultury chłopskiej, to w malarstwie na szkle — w którym nie istnieje przekaz pokoleniowy, zakorzenione nawyki estetyczne, a również małe jest uwarunkowanie techniką — doskonałość wymaga innej świadomości, niż ją daje dziesiętnie reliktowe środowisko wiejskie. Inaczej mówiąc: więź z dawnym, reliktowym środowiskiem wiejskim nie zapewnia sama przez się doskonałości, przeciwnie — często wiąże się w malarstwie na szkle z prymitywnością wyrazu, wówczas gdy świadome nawiązanie do dawnych konwencji może przynieść rezultat znacznie efektywniejszy i bardziej zbliżony do tradycyjnego modelu np. podhalańskiego malarstwa. Prymitywny wyda się więc nam Ludwik Kubaszczyk (ur. 1905 r.) z Koniakowa czy Józef Donajczan z Bukowiny Tatrzańskiej (ur. w 1888 r.), podczas gdy najbardziej ludowe okażą się obie panie Pęksowe, Ewelina i Jolanta.

Dawniej wystarczyło zobaczyć obraz, aby wiedzieć kto go malował — chłop czy inteligent miejski. Dziś samo patrzenie nie wystarcza. Trzeba wiedzieć, kim jest autor. Toteż zdarzało się już, że jury zmieniło decyzję, dowiadując się w ostatniej chwili, iż typowany do nagrody rzeźbiarz czy malarz... jest amatorem, a nie oryginalnym chłopem. Patrząc na same obrazy, nie zawsze można powiedzieć — to robił chłop, a to inteligent. Bo też coraz częściej ten chłop jest już inteligentem, inteligent zaś zna i rozumie kulturę ludową, zwłaszcza wtedy, gdy sam się z niej wywodzi.

Coraz częściej więc o klasyfikacji decyduje w pierwszym rzędzie stylistyka dzieła. Ewelina Pęksowa

(ur. 1923 r.) dlatego mogła się wydać na konkursie w Zakopanem amatorką, ponieważ ówczesne jej obrazy były bezpośrednio inspirowane bizantyjską ikoną. Malowała w tym okresie właśnie takie obrazy dla siebie i dla Veritasu. Wykonywała też na sprzedaż stylizowane kapliczki z rytem wypalany w drewnie lub nabijanym metalem. Umiała posługiwać się równie dobrze dłutem jak pędzlem; pomagała przeciw ojcu — snycerzowi i wytwórcy nart, Stanisławowi Zubkowi. Kim była? Góralką, pieczołowicie pielęgnującą dawne tradycje, dumną z tego, że dziad był znanym „budarzem”, a jeszcze ktoś inny — malował niegdyś na szkle. A przy tym: inteligentką, wykształconą, czytającą literaturę współczesną, oglądającą albumy, wystawy, zwiedzającą z mężem zabytki w dalekich krajach. Do dziś posługuje się równie dobrze gwarą, jak i językiem literackim. Jej dom wypełniony jest obrazami, przedmiotami sztuki ludowej, książkami, malowidłami — wszędzie, na stropach, ścianach, meblach, szybach a nawet na rurze od piecyka. Nie jest to żadna imitacja góralskiej chałupy, ale panuje w tym domu atmosfera sztuki i podhalańskiej tradycji.

O tym czy Pęksowa zostanie „amatorką”, czy „ludową” miała więc zadecydować forma jej twórczości. Po konkursie otrzymała od pani Średniawy interesującą propozycję — zrobienia przeszło stu kopii starych obrazów. Była to znakomita lekcja techniki sposobu prowadzenia linii, kolorystyki, kompozycji. Pęksowa weszła, jak mało kto, w świat dawnych obrazów. Odtąd malowała kopie i własne prace inspirowane tradycyjną tematyką i stylistyką.

Amatorka umarła, narodziła się malarka ludowa. Niekwestionowana. Działaczka Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Związku Podhalan, otrzymała najwyższe wyróżnienia jako twórca ludowy — nagrodę wojewódzką, a w 1976 r. nagrodę im. Oskara Kolberga²⁹.

Szybko przestała kopiować. Nudziło ją to. Wypowiadała się więc we własnych kompozycjach, najbardziej bliskich muzealnemu wzorom. Tworzy je do dzisiaj — obrazy o ciemnej tonacji, nasycone ciepłymi brązami i niebieskościami, ciemną zielenią, przełamywane złotem. Ten wielki cykl realizuje po dziś dzień, cykl oparty na tradycji świątkarsko-zbójnickiej.

Drugi cykl, w kilka lat później zaczęty, stanowią obrazy bliższe inspiracjom zaczerpniętym z rumuńskiego malarstwa. Spotykamy tam *Sw. Eliasza, Wozy ogniste, Sady Ostateczne*. Obrazy te są od dwóch lat przeważnie dużego formatu, dochodzące do 60 × 80 cm (il. 25). Mają one bardziej dynamiczną kompozycję, czasem budowaną nawet na przekątną. Istotną rolę stanowi w nich interpretacja tematu, poszczególne elementy pozostają jednak bliskie ujęciu tradycyjnemu, podobnie jak dekoracyjna zasada kompozycji.

Trzeci cykl, najbardziej ambitny, ale też i najbardziej dyskusyjny — to obrazy odchodzące od muzealnych wzorów, o innym typie rozbudowanej dekoracji. Przeważają wśród nich obrazy świeckie — np. różne wersje *Zalipia*, pejzaży budowanych na zasadzie wertykalnej (por. np. il. 26). Z tematyki na polu religijnej szczególnie udana jest kompozycja *Izydora — Oracza*, zwarta, dobrze uporządkowana i wyważona. Ten cykl rozpoczęty w niecały rok po podjęciu tradycyjnej tematyki i wciąż podejmowany maluje Pęksowa inną paletą barw. Dużo tu zieleni, niebieskości, jasnych brązów. Tonacja żywa, jasna. Takie są też kwiaty i ptaki.

Tematy te podejmuje Pęksowa również w cyklu witraży, wyraźnie już traktowanych dekoracyjnie, usługowo w stosunku do wnętrza.

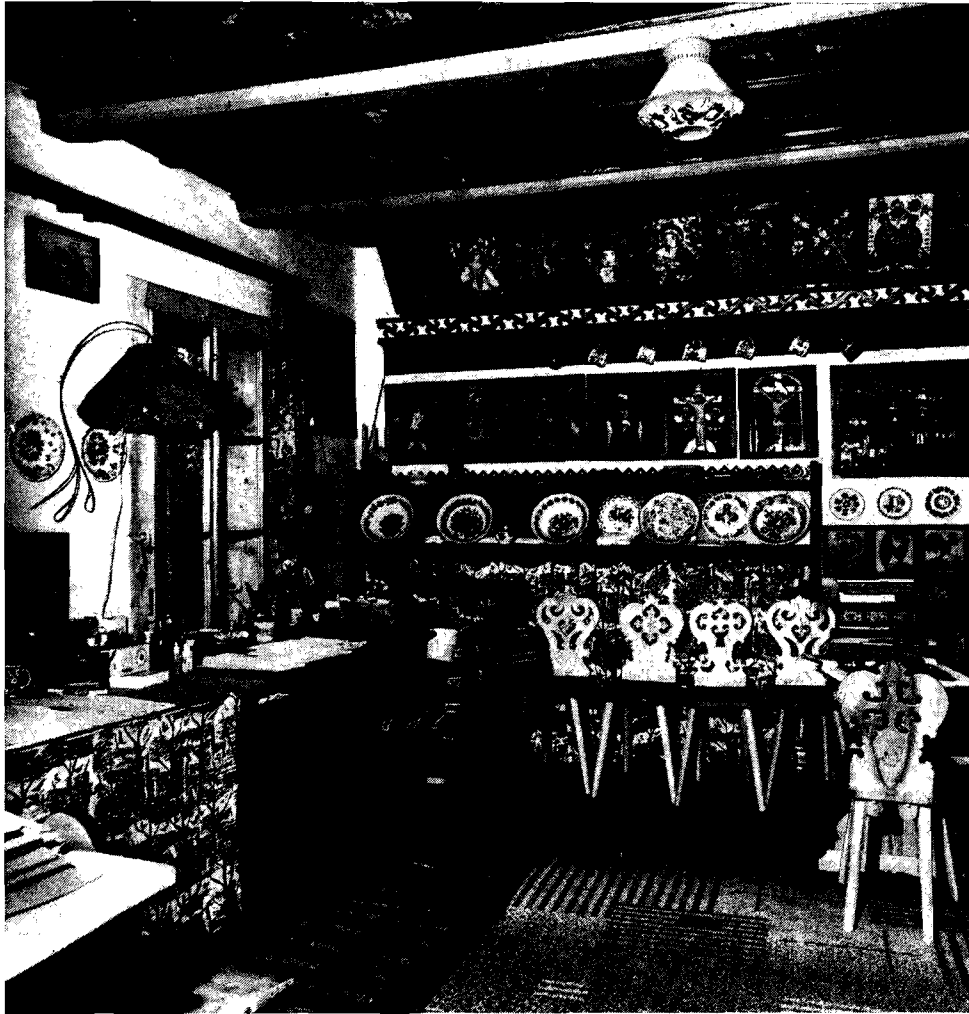
Artystka maluje dużo, szybko, bez długich namysłów.



Il. 21. Michał Boczek, Rajcza (żywieckie), woj. bielskie, *Ucieczka do Egiptu*, wym. 24 × 39 cm, 1976 r. Il. 22. Maria Kamińska, Zakopane, *Św. Franciszek*, wym. 23 × 23 cm. 1960 r.



22



23

Il. 23. Pracownia Eweliny Pęksowej w Zakopanem.



24

E. Pęksowa: il. 24. *Ikona bizantyjska*, wym. 35 × 24 cm, olej na desce, 1967 r. Il. 25, 26. Obrazy na szkle — *Sw. Eljasz*, wym. 78 × 58 cm, 1976 r. i *Moje Tatry*, wym. 58 × 48 cm, 1976 r. Il. 27. Jolanta Pęksowa, *Kiry k/Zakopanego*, *Przy warculi*, wym. 39 × 30 cm, 1976 r.

bez poprawiania obrazu, toteż bywa nierówna, zwłaszcza w początkowych ujęciach nowego tematu.

Obecnie jest ona najbardziej znaną twórczynią obrazów na szkle²⁹. Do października 1977 r. miała 15 wystaw indywidualnych w Polsce, Anglii i Szwecji.

W 1976 r. zadebiutowała jej synowa — Jolanta Pęksowa (ur. 1952 r.), śliczna, młoda, wrażliwa dziewczyna urodzona w Sopocie. Mieszkając w domu Eweliny, zbliżyła się do malarstwa, poznała je, wchłonęła w siebie tak, iż stało się jej doświadczeniem. Zaczęła znakomicie, nie musiała przecież szukać wzorów w książkach i muzeach, malowała bowiem w klimacie bardzo bliskim „tradycyjnym” obrazom swej teściowej (il. 27). Jest w swych pracach nie mniej góralska, i gdyby ktoś nie wiedział, nie poznałby która z pań jest rodowitą, a która przyszywaną góralką. Obie dostały najwyższe nagrody na konkursie „Rodzina w sztuce ludowej”, zorganizowanym w 1977 r. przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (Ewelina I, Jolanta II nagrodę). Obie przyjechały na uroczystość rozdania nagród w góralskich strojach. Ewelina, zwłaszcza od kiedy jest „ludowa”, zawsze występuje publicznie w stroju, Jolanta uczyniła to po raz pierwszy... Nie sądzę, aby to było potrzebne. Jolanta i bez kostiumu jest doskonałą malarzką, skupioną; rozważną, o znakomitym poczuciu kompozycji, łatwości rysunku i bezbłędnej kolorystyce. Znam wszystkie jej prace i zadziwia mnie ich wyrównany.

wysoki poziom. Ewelina góruje nad synową rozpiętością tematyki, śmiałością pomysłów, temperamentem i „siłą przebicia” — ale Jolanta na pewno jej nie ustępuje wrażliwością malarską.

Czy jest ludowa? Według dawnych kryteriów — nie, skoro jednak uznamy za najważniejszy znak ludowości formę — jest nią na pewno.

Spójrzmy na jeszcze jeden przykład, na twórczość Adama Słowińskiego (ur. 1931 r.). Gdy zaczął rzeźbić, zaskoczył widzów, nawet etnografów, pokazując prace bardzo bliskie dawnym figurkom ludowo-kościelnym³⁰. Nie znając autora, można było sądzić, że są to autentyczne ludowe świątki. Ale autor nie przypominał w niczym dawnego wieśniaka, a wyglądał miejsko i pracował w jednej z krakowskich bibliotek. Miał wówczas 35 lat, mieszkanie urządzone ze smakiem, antyki, starą porcelaną i świetnie pasujące do tego wnętrza — rzeźby i kapliczki własnej roboty. Czy „ludowość” tych rzeźb była tylko udawana?

Nie. Słowiński w początkowym okresie rzeźbienia, gdy chciał coś wykonać, nie umiał wyjść z obrębu ludowych inspiracji. Próbował, ale mu to nie wychodziło. Bliska mu była tylko forma świątka. Gdy po niedługim czasie zaczął malować na szkle, znowu okazało się to samo. Obrazy były w swej istocie bliskie muzealnym wzorom, choć już we wczesnych pracach można było zauważyć typowe tylko dla Słowińskiego cechy — delikatny, jakby nieco wibrujący kontur, liryczny nastrój kompozycji, subtelną i bogatą kolorystykę.

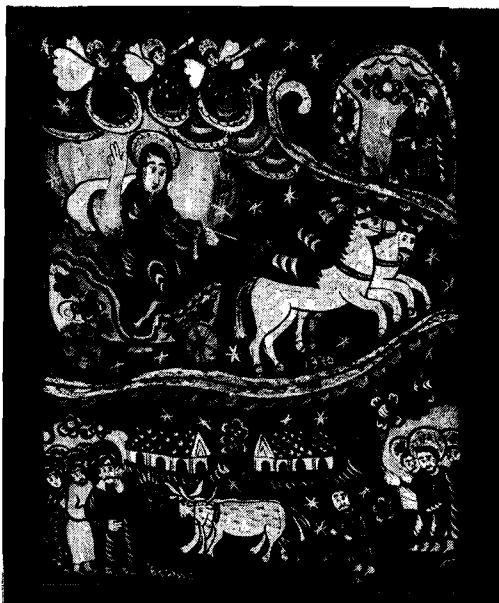
Nie były to pastisze, nie była to inspiracja, do jakiej przywykliśmy, w której widać zarówno źródło podniety, jak i estetykę, której hołduje twórca. Wczesne obrazy Słowińskiego wydają się ludowe, podobnie jak jego rzeźby, choć nie przypominają żadnej znanej grupy.

Dawniej, gdy inteligent sięgał do ludowego źródła inspiracji, czynił to, by je zbliżyć do konwencji artystycznej danego okresu, by je „uszlachetnić”. Ale Słowiński niczego nie uszlachetnia, nie poprawia. Zwyczajnie jest sobą, właśnie w ramach ludowej formuły sztuki. Utozsamia się z nią — bez żadnej egzaltacji czy kompleksu. Od niej wychodząc, rozwija swój własny świat malarski, podejmuje stopniowo zadania coraz bardziej odległe od dawnych górskich tradycji. Sięga do wzorów rokokowych, a w arabesce kreski czy skrócie postaci wyczuć można nawet ślady zainteresowań manieryzmem. W okresie ostatnich 2—3 lat zainteresowała go miniatura perska, indyjska, tematy Wschodu. Przekłada je na język kompozycji obrazów na szkle.

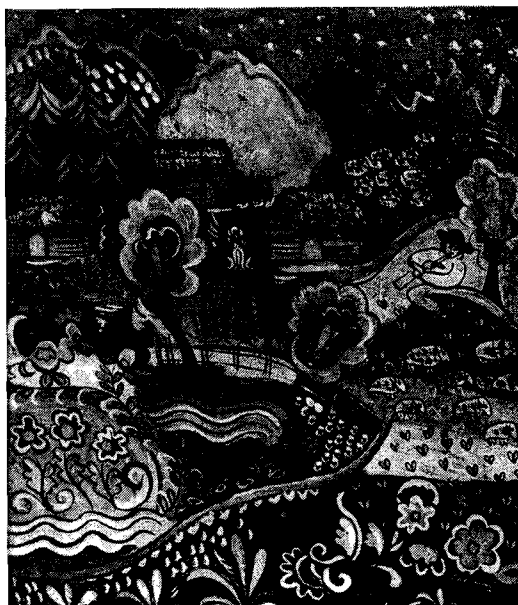
Aby zrozumieć fenomen Słowińskiego, trzeba sięgnąć do lat jego młodości, do klimatu w którym ukształtowała się jego artystyczna osobowość. Urodził się i wychował na Podhalu, w rodzinie bardzo licznej, utalentowanej, w której sztuką zajmował się po trosze każdy z 18 braci i sióstr. Matka prowadziła słynną karczmę w Kirach, dzieciństwo upłynęło więc Słowińskiemu w atmosferze nasyconej górską i cygańską muzyką, w barwnej i niepowtarzalnej scenerii Podhala. Do szkół chodził w Zakopanem, a gdy miał 20 lat, wyjechał do Krakowa, gdzie ukończył polonistykę, po czym podjął pracę w bibliotece. Nie zerwał jednak więzi ani z domem, ani z kulturą, w której się wychował.

Często, gdy tylko mógł — jeździł do matki: na Podhalu czuł się najlepiej.

Miasto, ze swą agresywnością, zgiełkiem, pospiesznym rytmem życia sprawiło, że zaczął szukać w nim azylu, domu, w którym by się czuł spokojny, pracy — która by mu dała wewnętrzną satysfakcję. Zaczął rzeźbić, potem malować.



25



26



27



Il. 28. Maria Biernacik-Ćwikło, Zakopane, *Sw. Michał Archanioł*, wym. 36 × 29 cm, 1976 r.

Nieprzeciętna wrażliwość, a nawet pewna bezradność, nieumiejętność agresywnego przebijania się przez życie sprawiły, że twórczość stała się dla Słowińskiego swoistą ucieczką, powrotem w świat młodzieńczych doznań, w klimat domu nasyconego górską sztuką. Był jak emigrant, który im silniej odczuwa swą samotność w nowym środowisku, tym bardziej utwierdza w sobie świadomość związku z rodzimą kulturą.

Na twórczości Słowińskiego zaważyły więc trzy podstawowe czynniki³¹: podglebie — żywa więź z ludową kulturą; cechy osobowości — wrażliwość, brak przebojowości, a nawet trudności adaptacji w nowym środowisku; charakter uzdolnień — a więc przede wszystkim wybitny talent kolorystyczny, talent ujawniający się nie w bujnej fantazji, lecz w subtelnym przetworzeniu motywów już istniejących.

Jeszcze o jednym trzeba wspomnieć, gdy się mówi o rozwoju osobowości twórczej malarza — o fascynacji artystą i człowiekiem, z którym związany jest od lat najgłębszą przyjaźnią. Jest nim znakomity scenograf Andrzej Majewski. Kontakt tych dwóch ludzi nie mógł pozostać bez wpływu na ich twórczość. U Słowińskiego zaważył zapewne na nieco manierystyczno-rokokowej galanterii obrazów, zwłaszcza późniejszych.

Czy Słowiński jest „ludowy”? Podobnie jak inni malarze na szkle — w pewnych elementach i niektórych obrazach tak, w innych nie. Trudno więc o jednoznaczną klasyfikację. Nie sądzę zresztą, aby dążenie do takiej jednoznaczności było potrzebne i ważne. Słowiński jest po prostu artystą. Wrażliwym, ciekawym, choć działającym w wąskiej przedziałce swych zainteresowań i możliwości wyrazowych, artystą związanym emocjonalnie z ludową tradycją.

O trudności podziału na twórców ludowych i amatorów świadczy też przykład I Konkursu Współczesnego

Malarstwa na Szkle Karpat Polskich. W myśl założeń regulaminowych, sygnowanych przez Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, celem konkursu miał być (§ 1/1): „Przegląd współczesnego malarstwa na szkle twórców ludowych zamieszkujących regiony górskie województw...” W § 2/1 wyraźnie określono, iż: „W Konkursie może brać udział każdy twórca ludowy, zamieszkały na terenie objętym konkursem”. Tymczasem okazało się, że nie jest łatwo stwierdzić, kto jest twórcą ludowym. Muzeum przyjęło wykładnię bardzo szeroką, tak szeroką, że praktycznie eliminując jedynie osoby mające studia plastyczne. Zaakceptowano nawet udział etnografa pracującego w Muzeum (!).

Również jury rozdzieliło nagrody nie licząc się z tym, komu je wręcza. Podzieliło ono uczestników na dwie grupy, kierując się ich stosunkiem do tradycji. Do grupy pierwszej zaliczono twórczość nawiązującą do tradycyjnego malarstwa na szkle, do drugiej — prace, w których nawiązania takie nie występują. Pominięto przy tym pochodzenie autorów, ich kulturową otoczkę, a nawet powód i charakter nawiązania do miejscowych tradycji. W jednej grupie znaleźli się w ten sposób zarówno Zofia Roj-Gąsienica, Ewelina Pęksowa, jak i malujący ładne pastisze etnograf Muzeum — Piotr Piotrowski. Wszyscy oni otrzymali pierwsze nagrody.

Decyzja jury naruszała regulaminowe wytyczne, chociaż miała swe merytoryczne uzasadnienie. Zamiast ustalać, kto jest „ludowy”, a kto nim nie jest, porzeczano jedynie na ocenie stylistyki prac.

Krytykuję więc nie sens decyzji, ale jej niedopuszczalność z formalnego punktu widzenia. Spowodowano bowiem sytuację premiującą osoby, które wiedząc, iż nie są „ludowe”, zaryzykowały udział (czasem wręcz zachęcane przez organizatorów), natomiast pozbawiono szans nagrody i zobaczenia swych prac na wystawie amatorów traktujących regulamin na serio.

Pomijając ten fakt, trzeba konkurs ocenić wysoko. Nie narzucając tematyki, pozwolił on malującym na wypowiedź stosunkowo szczerą, w każdym razie świadcząca o tym, co uważali za wskazane zgłosić na konkurs. Objął on większość osób malujących obecnie na szkle, zgłosiło się bowiem 65 osób dorosłych i 32 w wieku do lat 17. Nadesłali oni 416 obrazów³². Można więc traktować imprezę rabczańską za miarodajną dla oceny obecnego stanu zjawiska, mimo iż w różnych rejestrach wojennych (muzeów, MKiS, Instytutu Sztuki) pojawiło się w sumie ok. 320 nazwisk. Wielu ludzi malowało jednak bardzo krótko, tylko na kursach, względnie wystawiało tylko jeden raz.

Oczywiście i w Rabce pojawiły się nazwiska osób, które tylko z racji konkursu spróbowały techniki malowania na szkle, normalnie wypowiadając się w innym materiale (np. Albina Żołnierska).

Prace pokazano wszystkie. W trochę mrocznym wnętrzu starego kościoła, zamienionego na muzeum. Nie usunięto niczego, nawet kiczów. Obniżyło to poziom artystyczny wystawy, podważając zapewne jej rolę w kształtowaniu postaw estetycznych odbiorcy, ale zarazem uczyniło z tej wystawy bardzo interesujący przegląd rzeczywistego stanu malarstwa na szkle i różnych tendencji estetycznych. Dało to szansę zorientowania się w całym dorobku konkursu. Przyjmując więc tę wystawę jako punkt wyjścia, uzupełniony innymi wiadomościami, zgromadzonymi w Pracowni Sztuki Nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki PAN — spróbujmy dokonać klasyfikacji typów współczesnej twórczości na szkle.

Klasyfikacja taka zależna jest oczywiście od przyjętej zasady podziału, od tego, jakie przyjmujemy kryte-



Il. 29. Anna Janowiak, Jabłonka, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, wym. 30 × 34 cm, 1977 r.

ria: osobę wykonawcy, stosunek do tradycji, krąg kulturowy, motyw twórczości czy cechy stylistyczne.

Najbardziej użyteczny w tym tekście wydaje się podział, biorący za punkt wyjścia stosunek do tradycji, zarówno ludowej, jak i sztuki „kwalifikowanej”. W ramach tego podziału postaramy się (tam, gdzie to możliwe) omówić prace tzw. twórców ludowych³³, amatorów i profesjonalistów.

I. TWÓRCZOŚĆ NAWIĄZUJĄCA DO TRADYCYJNYCH LUDOWYCH FORM I ZASAD KOMPOZYCJI

a — kopie i pastisze. Grupę tę reprezentuje m.in. wspomniany już Karol Oskwarek. Pod jego wpływem, a także pod wpływem malarstwa grupy orawskiej znajduje się Karol Kulawiak z Zubrzyicy Dolnej (obecnie mieszka w USA).

Obrazki bardzo bliskie wzorom pokuckim maluje w Krakowie Jan Krcha, syn znanego malarza — Emila. Niestety jego pastisze są dość ubogie i surowe w kolorze, co obniża ich wartość.

Kopie zabytkowych obrazów wykonywało i wykonuje wielu malarzy zarówno ludowych, jak i studentów uczelni plastycznych. Po wojnie pierwsza wykonywała kopie muzealne Helena Roj-Kozłowska. Malowała je też Helena Roj-Ciaptakowa, a w późniejszych latach Ewelina Pęksowa. Obecnie kopią dawne obrazy m.in. Zofia Roj-Gąsienica, Janina Czech-Kapłanowa oraz Stanisława Czech-Walczakowa. Kopie wykonuje też wielu dostawców obrazów do RBS Cepelia.

Śród artystów zawodowych — malowała w Zakopanem kopie Wanda Gentil-Tippenhauer³⁴ zarówno dla własnej satysfakcji (miała kilkanaście w swoim pokoju) jak i dla znajomych oraz na sprzedaż. Dla własnej przyjemności maluje obrazy-pastisze zbieracz sztuki ludowej, doc. Zbigniew Kowalewski z ASP w Krakowie³⁵.

Ok. 1972 r. pojawiły się na bazarze w Warszawie niewielkiego formatu dosłowne kopie dawnych obrazków dolnośląskich. Prawdopodobnie malowano je w celach zarobkowych przy którymś z klasztorów, na podstawie dawnych wzorów. Jeden z nich przez omyłkę sprzedano wraz z repliką. Kupił je znany zbieracz Ludwig Zimmerer.

b — kontynuacja zasadniczych cech i form malarstwa tradycyjnego. W najczystszej postaci występuje na Podhalu. Przykładem — znaczna część twórczości Zofii Roj-Gąsienicy, Stanisławy Czech-Walczakowej, a zwłaszcza Eweliny i Jolanty Pęksowych. Poza Jolantą — wszyscy inni podejmują również próby bardziej samodzielnych kompozycji, nieraz odbiegających znacznie od tradycyjnych schematów kompozycyjnych i kolorystycznych.

Do tradycyjnych wzorów nawiązują też w wielu pracach: Małgorzata Tarnowska-Wiecheć (ur. 1953 r.) z Nowego Targu; Bronisław Bednarz (ur. 1927 r.) ze Skrzypnego; Jan Rapciak (ur. 1922 r.) z Poręby Wielkiej, Maria Biernacik-Ćwikło, Marta Gombos.

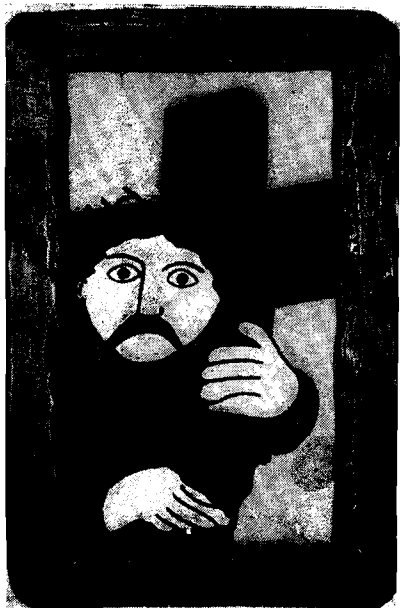
Śród inteligentów — do grupy tej zaliczyć można wczesną twórczość Adama Słowińskiego. Wśród malarzy zawodowych najbliższy formom tradycyjnym był Stanisław Kuba Kostynowicz, artysta warszawski, malujący w ciemnych tonacjach barwnych.

O wiele więcej prac zaliczyć można do następnej grupy, którą stanowi:

c — twórczość rozszerzająca krąg tematyczny, przełamująca np. statykę układu, typ dawnej kolorystyki — przy zachowaniu jednak częściowego związku z tradycją.

Do tej grupy zaliczam przede wszystkim pokaźną część twórczości H. Roj-Kozłowskiej, w której podejmuje ona tematykę obrzędową, a zwłaszcza historyczną, całego J. Jachimiaka, cykle świeckie Eweliny Pęksowej, np. takie obrazy, jak *Zalipie* (1973) — il. 26 czy *Moje Tatry*, a także wszystkie dzieła Władysława Walczaka, Zdzisława Walczaka, Janiny Jarosz. Punktem wyjścia jest dla nich wzór tradycyjny, ale interpretowany swobodnie.

Sz szczególnie wartościowe wydają się w tej grupie prace Jachimiaka, Pęksowej oraz Władysława Walczaka, górala z Zakopanego, który samodzielnie wypracował sobie własną formułę malarstwa. Walczak (ur. 1934), jest jednym z ciekawszych twórców. Nie szafuje rozrzutnie pomysłami, obrazy obmyśla dokładnie i długo, kolor stosuje oszczędnie i z dużym wyczuciem, np. czernie — złoto i fiolet lub tonacja: brązy, czernie, złoto. Obrazy jego są dobrze wyważone w kompozycji, syntetyczne, zwarte, przemyślane w szczególe. Tematy długo



30

- Il. 30. Witold Mizerski, Piaski, woj. lubelskie, *Upadek pod krzyżem*, wym. 38 × 25 cm, 1972 r.
Il. 31. Piotr Piotrowski, Rabka, *Zmartwychwstanie*, wym. 37 × 46 cm, 1976 r.



31

cyzeluje, potem z gotowego podkładu rysunkowego wykonuje kilka — kilkanaście obrazów, różniących się już tylko kolorystyką.

Walczak był rolnikiem³⁶, potem pracował jako pa-lacz, maluje oczywiście dla zarobku, ale z dużą ambicją i zaangażowaniem. Zaczął malować w 1962 r., by poprawić swą sytuację materialną, ale przez niemal pięć lat nikomu nie pokazywał obrazów, powoli wprawił się. Dopiero, gdy doszedł do wniosku, że „umie”, zaczął swe prace wystawiać i sprzedawać. Wciąż zresztą przeżywa okresy niepokoju, niezadowolonia. Szuka wówczas nowych rozwiązań. W 1976 r. otrzymał nagrodę im. Oskara Kolberga. W 1977 r. — pokazał na wystawie w Zakopanem nowy, bardzo ładny cykl obrazów.

Poza Walczakiem, który nie ma naśladowców, Roj-Kozłowska, Jachimiak a ostatnio i Ewelina Pęksowa oddziałali w sposób wyraźny na twórczość innych malarzy. Stali się dla nich wzorem. Tak więc wpływy obrazów Roj-Kozłowskiej odnajdujemy u jej siostrzenicy — Ciaptakowej, u Zofii Gąsienica-Szeligowej, w pracach Władysława Koszarka (ur. 1929 r.), w niektórych obrazach Zofii Roj-Gąsienicy, Jana Jarosza, Janiny Czech-Kaplanowej. Jachimiak inspirował Zdzisława Walczaka, Jana Jarosza i Adama Doleżuchowicza, a w pewnym okresie (1963) nawet art. malarzkę Wandę Gentil-Tippenhauerową. Wpływy Eweliny Pęksowej na Jolantę tak są widoczne, że na pierwszy rzut oka trudno odróżnić niektóre ich obrazki.

Interesującą postacią jest Zdzisław Walczak (ur. 1926 r. w Jarszowej)³⁷. Cenię go jako człowieka niezwyklej solidności, ambitnego i zafascynowanego góralską przeszłością. Gdy zaczęto niszczyć stare szałas na halach, potajemnie wkładał się na teren Parku Narodowego, aby je fotografować i dokumentować. Malować na szkle nauczył się na kursach prowadzonych w Związku Podhalan przez Jachimiaka. Przedtem wykonywał na papierze kopie... Rubensa. Zainteresowała go jednak rodzima tradycja. Fantazję ma bogatą, tematy traktuje często z humorem, satyrycznie. Kłębnią się na jego obrazach postacie górali, chłopcy obłapiają baby, zbójcy srożą się, a w scenach z Raju — włączają się w ogólny ruch także zwierzęta, niczym w „Dżunglach” Ociepki.

Walczak ma dwa — biegunowo różne — wzory. Tradycyjny i współczesny — ilustratorsko-fotograficzny. Czym bliższy jest tradycji, tym bardziej prace jego są zdyscyplinowane. Ale i tam, gdzie przeważają jego skłonności narracyjne, wiodą one nieraz autora na manowce złego ilustratorstwa, maluje wtedy obrazy, w których pomijając wszystko inne — gubi się specyfika malowania na szkle (konkurs w N. Sączu, 1976 r.).

Bardzo interesujące są też w tej grupie obrazy Bronisława Bednarza (ur. 1927) utrzymywane w konwencji dekoracyjnej, rozbudowane kompozycyjnie i operujące liściastym ornamentem, odbiegającym w swym charakterze od tradycyjnych obrazów (il. 18).

Spośród amatorów wyróżniają się w tej grupie Krystyna Czaykowska i Janina Sierosławska z Rabki, zwłaszcza w pracach wykonywanych na sprzedaż dla Cepelii. Czaykowska (ur. 1929 r.) najciekawsza jest jednak w pracach odbiegających od tradycyjnych wzorów. Operuje miękką, czasem rozplywającą się plamą barwną i w swych obrazach pokazuje nieprzeciętną wrażliwość malarską. Nie stosuje na ogół konturu.

W tej grupie wymienić również można amatora Piotra Chracę. Stosuje on często złote tła, co wyróżnia jego obrazy. Do tej grupy zaliczyłbym też obrazy Adama

Słowińskiego z dojrzałego okresu jego twórczości, odchodzące od tradycyjnych wzorów, oraz prace Krystyny Zabierzewskiej, zwłaszcza te, w których wprowadza efekty „neonowe”, świecący się kontur (Kraków 1977, wystawa w czasie Targów Sztuki Ludowej, Kramy Dominikańskie).

Wśród zawodowych artystów należy tu wymienić przede wszystkim Andrzeja Gałka z Zakopanego, który stworzył własny styl obrazów przedstawiających sceny folklorystyczne, a przede wszystkim zbójnickie. Dekoracyjne, piękne w kolorze, dobrze zakomponowane przez kilkanaście lat zdobiły sklepy Cepelii. W stylu obrazków Gałka maluje obecnie art. plastyk Paweł Karasek.

d — twórczość inspirowana tylko pewnymi cechami sztuki ludowej, np. typem rozwiązań dekoracyjnych, motywami haftu, drzeworytu.

Janina Sierosławska (ur. 1921 r.), zachęcona do malowania przez organizatorów konkursu w Rabce, inspirowała się nie tylko Podhalem. W Rabce pokazała np. *Ucieczkę do Egiptu*, obraz, w którym pejzaż składa się z czerwonych, żółtych i zielonych łąk na podobieństwo łowickiego pasiak. Była to próba bardzo ciekawa. W ogóle Sierosławska wyraźnie różni się od innych gamą kolorystyczną. Może jakimś wytłumaczeniem tego jest to, iż urodziła się ona we Lwowie.

Do wartości dekoracyjnych sztuki ludowej nawiązują malarzy z Paszyna. W Koszalinie dekoracyjne obrazy o tematyce sakralnej i historycznej maluje Szarlota Makucka.

Drzeworyt ludowy, kołtryna, haft kaszubski — stanowią również źródło inspiracji obrazów. Drzeworyt inspirowa np. Tomasz Bigos z Krościenka. Również układ dekoracyjny i ekspresja obrazów Andrzeja Króla oraz niektóre elementy ornamentalne w pracach Wandy Rzegocińskiej każą myśleć o ludowym ich źródle. Bardzo ładne i wyraźnie wzorowane na ludowej sztuce są obrazy na szkle Danuty Piotrowskiej ze Szczecina, inteligentki wykonującej także zbliżone w kompozycji obrazy haftowane.

Spośród artystów-plastyków na szczególną uwagę zasługuje Leokadia Płonkowa, która znakomicie rozumie odrębność techniki malowania na szkle, a kolor doprowadziła do zadziwiającej perfekcji. Jej swiatki w swym wyrazie bliskie są ludowym legendom. Płonkowa maluje niewiele, zawsze utrzymując się w ramach swego stylu. Nigdy jednak nie stylizuje „na ludowo”.

Czyni to m.in. Jadwiga Marszałko-Kosalowa z Nowego Sącza, najbardziej wyrazista reprezentantka następnej grupy, którą stanowią:

e — stylizacje sztuki ludowej. Ze stylizacji „na ludowo” wymienić jeszcze chciałbym prace art. plastyka, górala z pochodzenia — Władysława Trzebuni.

c.d.n.

PRZYPISY

¹ O dawnym malarstwie pisali m.in. Józef Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław 1968; Józef Vydra, *Die Hinterglasmalerei*, Praha 1957; Hanna Pieńkowska, *Podtatrzańskie obrazy na szkle*, Warszawa 1961.

² Kupuje się niekiedy obraz swego patrona. Pół serio, pół żartem, jak emblematy ze swoim znakiem zodiaku.



Il. 32. Adam Słowiński, Kraków, *Panna młoda*, wym. 38,5 × 28,5 cm, 1976 r. Il. 33. Obraz orawski, *Św. Rozalia*, wym. 34,4 × 25,2 cm, ok. 1920 r.

³ Pojęcie „lud” nie jest dziś akceptowane jako wyróżnik określonych środowisk. Nie mówi się „nawozy dla ludu”, tylko „dla wsi” itd. Pojęcie „lud” zbliża się w odczuciu powszechnym do pojęcia „naród”, często używane wymiennie. Występuje też w kontekście historycznym lub etnograficznym, obecnie — w odniesieniu do tradycyjnej sztuki chłopskiej lub jej współczesnej „cepeliowskiej” wersji.

⁴ Por. Konstanty Kietlicz-Rayski, *Sztuka góralska na Podhalu*, Lublin 1928.

⁵ Michał Walicki, *Obrazy ludowe z Podhala*, „Wiek”, R. XX, 1928, nr 19.

⁶ *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939*, praca zbiorowa pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław—Warszawa 1974, s. 34.

⁷ Różnice stosunku formistów i Kietlicz-Rayskiego do obrazów na szkle polegały na odmiennej ocenie wartości tych obrazów. Dla Skoczylasa lub Czyżewskiego były to w swoim rodzaju dojrzałe dzieła sztuki, podczas gdy Kietlicz-Rayski widział w nich „niefrasobliwość, ujawniającą się w naiwnych ujęciach pomysłu i rysunku, a pochodzącą z nieumiejętności władania formą u osobników bądź co bądź obdarzonych talentem i ognistym temperamentem”. Formiści rozumieli zasadę budowy formy tych obrazów, ich deformacje, ekspresję — Rayski przyjmował tylko warstwę najbardziej widoczną, ilustracyjną.

⁸ Informacja ta, jak również następne, została mi z wielką życzliwością udzielona przez p. mgr Helenę Średniawę, za co składam jej na tym miejscu serdeczne podziękowanie.

⁹ Informacja z listu otrzymanego od p. H. Średniawy, oparta na relacji rodziny K. Steckiego w Zakopanem.

¹⁰ O Michale Stańko informował mnie Bronisław Cukier, prezes Stowarzyszenia Twórców Ludowych, badacz historii rodów zakopiańskich, kowal-metaloplastyk. Pokazał mi również dwa obrazy na szkle Stańki, malowane w 1926 r.

O Stańce pisała W. Tippenhauer w „Dzienniku Polskim”, 1961 r., nr 163.

¹¹ Informacja w liście p. H. Średniawy. W latach międzywojennych Szostak malował dużo, przeważnie były to sceny folklorystyczne, ale utrzymane w konwencji bliskiej sztuce profesjonalnej.

¹² Informacja w liście p. Stanisławy Czech-Walczakowej, której w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować za życzliwość i trud, jaki sobie zadała, aby udzielić odpowiedzi na moje pytania. List ten wnosi tyle interesujących ustaleń, że redakcja zdecydowała się opublikować go w obecnym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej”.

¹³ Jw.

¹⁴ O metodzie Buszka patrz: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teoria Antoniego Buszka i pewne wątpliwości co do niej w kwestii odrodzenia sztuki czystej* [w:] *Nowe formy malarstwa i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959 r.

¹⁵ Edyta Starek, *Twórczość Heleny Roj-Kozłowskiej*, „Pol. Szt. lud.”, R. VI, 1952, nr 1.

¹⁶ Informacji udzieliła mi uprzejmie w listopadzie 1976 r. p. Zofia Roj-Gąsienica.

¹⁷ Życie i twórczość Heleny Roj-Kozłowskiej omawia m.in. E. Starek, *Twórczość...*

¹⁸ Opisuję fazy twórczości zgodnie z ustaleniem E. Starek w cyt. wyżej artykule.

¹⁹ Uproszczone próby klasowego spojrzenia na artystyczną kulturę ludową, jakie miały miejsce w tym okresie, sprowadzały się do tego, że postulowano istnienie zarówno dawnych, jak i współczesnych dzieł sztuki chłopskiej, ukazujących z całą ostrością ucisk wsi, walkę klasową. Tymczasem w plastyce chłopskiej tematy te w zasadzie nigdzie nie występowały bezpośrednio. Znany jedynie parę kafli mazurskich i jedno malowidło na drzwiach z XVII/XVIII (?) w., przedstawiające konflikt między chłopem a panem. Nie dostrzegano, że właś-

nie zepchnięta wówczas w cień rzeźba ludowa o tematyce sakralnej więcej mogła pośrednio powiedzieć o chłopskim losie, niż wszelkie tworzone w pięćdziesiątych latach świadectwa ex-post, łącznie z obrazkami Roj-Kozłowskiej.

²⁰ Roman Reinfuss, *Kursy malowania obrazów na szkle*, „Pol. Szt. lud.”, R. V, 1951, nr 1, s. 61.

²¹ B. B., *Współczesne obrazy na szkle z Jabłonki na Orawie*, „Pol. Szt. lud.”, R. II, 1948, nr 2; Norbert Lippóczy, *Oskwarek znowu maluje*, „Pol. Szt. lud.”, R. XIV, 1960, nr 2. H. Sredniawa zwróciła mi uwagę, na to, iż koloryt obrazów powojennych Oskwarka wynikał nie z jego upodobań, ale z braku odpowiednich farb, trudnych do nabycia w latach powojennych.

²² Helena Sredniawa, *Helena Roj-Ciaptakowa — malarka na szkle. 1924—1968*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXIX, 1970, nr 2.

²³ Wanda Gentil-Tippenhauer, *Wystawa obrazów na szkle Jana Jachimiaka*, „Pol. Szt. lud.”, R. XIII, 1959, nr 1/2; Józef Grabowski, *Artysta dwojga imion*, „Kultura”, 5.I.1969 r.; Roman Wójcik, *Jan Jachimiak*, „Chłopska Droga”, nr 92, 17.XI.1968 r. O Jachimiaku nakręcił 3-minutowy film w 1958 r. Konstanty Gordon, *Jan Hybaj haw Jachimiak — twórca szklanych bajd*. O malarstwie Jachimiaka pisali wiersze: Adam Pach, Stanisław Nędza-Kubiniec. Spory zestaw prac artysty ma Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kilkanaście — nie najlepszych — Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. 14 obrazów — Stacji — znajduje się w kaplicy na Jaszczurówce.

²⁴ Np. Marek Jaworski, *Picasso z Tylmanowej*, „Współczesność”, nr 15, 19.VII—1.VIII.1967; Władysława Maiewska, *Picasso z Tylmanowej*, „Nowa Wieś”, 23.III.

1969. Te same tytuły: „Dziennik ludowy”, 9.II.1969; „Zielony Sztandar”, 28.V.1969. Por. też „ITD”, 28.X.1962.

²⁵ Paul Waggoner Gallery, 2269, N. Lincoln Ave.

²⁶ *Wystawa malarstwa na szkle*. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Katalog. Zakopane, wrzesień 1960 r.

²⁷ Helena Sredniawa, wstęp do: *Malarstwo na szkle*. Katalog wystawy pokonkursowej, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Zakopane 1968. Też: *Współczesne podhalańskie malarstwo na szkle*. Materiały z wystawy pokonkursowej w Zakopanem, „Pol. Szt. lud.”, R. XXIV, 1970, nr 3/4.

²⁸ Ewelina Pęksowa, *Malarstwo na szkle*. BWA i S'TL, sierpień 1977. Wstęp: Anna Beizowa.

²⁹ *Malarstwo na szkle Eweliny Pęksowej*. Muzeum Etnograficzne w Krakowie, listopad 1972 r. Wstęp: Roman Reinfuss; *Malarstwo na szkle Eweliny Pęksowej*. Warszawa, Dom Chłopa, marzec 1973 r. Wstęp: Józef Grabowski; *Malarstwo na szkle Eweliny Pęksowej*, Desa, Sa'on Plastyki Współczesnej, Warszawa, grudzień 1975. Wstęp: Aleksander Jackowski.

³⁰ Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Ludowe rzeźby Adama Słowińskiego*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXI, 1967, nr 2.

³¹ Adam Słowiński, *Malarstwo na szkle*, marzec—kwiecień 1976, DESA, Galeria „Kramy Dominikańskie”, Kraków. Wstęp: Aleksander Jackowski.

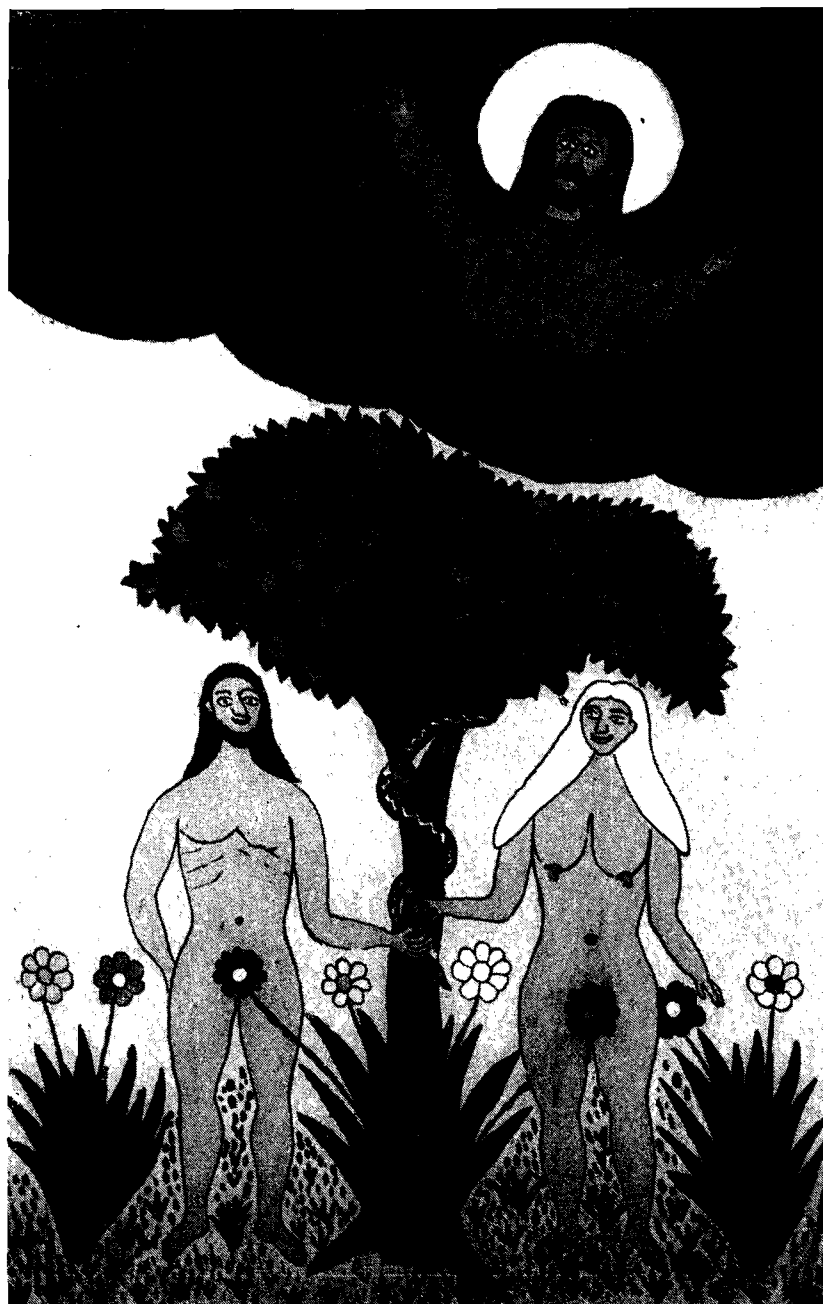
³² *I Konkurs Współczesnego malarstwa na szkle Karpat Polskich*, Katalog wystawy pokonkursowej, Muz. im. Wł. Orkana w Rabce [1976 r.].

³³ Zgodnie z definicją przyjętą przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych i przez Komisję Weryfikacyjną Twórców Ludowych przy Min. Kultury i Sztuki — za

Il. 34. Janina Sierosiawska, Rabka, *Ostatnia wieczerza*, wym. 33 × 55,5 cm, 1976 r.

Il. 35. Stanisław Stożek, Poręba Wielka, *Grzech pierworodny*.





twórcę ludowego uważa się osobę pochodzenia chłopskiego lub robotniczego, związaną przez znaczną część swego życia z pracą fizyczną, ukształtowaną w kręgu kultury swego środowiska i tworzącą w nawiązaniu do tradycyjnych zasad, form i technik. Por. Kazimiera Zawistowicz-Adamska, *Polska Sztuka Ludowa*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, T. XVIII, 1976, s. 68.

³⁴ Anna Micińska, *Wanda Gentil-Tippenhauer 1899—1965*, „Pol. Szt. lud.”, R. XX, 1966, nr 1.

³⁵ Aleksander Jackowski, *W kręgu ludowych fascy-*

nacji — o zbiorach Zbigniewa Kowalewskiego. „Pol. Szt. lud.”, R. XXIX, 1975, nr 1/2.

³⁶ Zyciorys Wł. Walczaka podał „Biuletyn Informacyjny STL”, nr 7—8. O Walczaku pisała H. Sredniawa we wstępie do katalogu *Malarstwo na szkłe Władysława Walczaka-Banieckiego*. Zakopane, wrzesień 1977.

³⁷ Por. Marian Pokropek, *Jarmark Płocki*, cz. II. Katalog twórców ludowych biorących po raz pierwszy udział w Kiermaszu sztuki ludowej w Płocku w 1974 r. Płock, 1975 r., s. 95—97.