

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK VII

1953

NR 2

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

Wszystkie rzeźby, tkaniny i wycinanki reprodukowane w tym numerze zostały wykonane w latach 1950—1953.

Na okładce:

Kobieta z maselnicą. Polichromowana rzeźba w drzewie. Wys. 40 cm. Wykonał Stanisław Kalenica (Boratyn, pow. Jarosław). Fot. St. Deptuszewski.

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*sekretarz redakcji*), Mgr Aleksander Jackowski (*redaktor naczelny*), Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman Reinfuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Marian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska (*redaktor techniczny*), Mgr Aleksander Wojciechowski.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

	str.
<i>Stanisław Piotrowski</i> O twórczości ludowej	67
<i>Aleksander Wojciechowski</i> Z dyskusji nad pojęciami — „sztuka ludowa” i „ludowość w sztuce”	73
<i>Roman Reinfuss</i> Aktualne zagadnienia ludowej plastyki	83
<i>Kazimierz Pietkiewicz</i> Zagadnienia opieki nad twórczością ludową	95
<i>Aurelia Wierchoń i Zofia Przyłuska</i> Z konferencji twórców ludowych	107
<i>Maria Grzeszczak</i> Recenzja książki „Zarys rosyjskiej ludowej twórczości poetyckiej epoki radzieckiej”	131

1953

MARZEC — KWIECIEŃ

NR 2

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

E R R A T A :

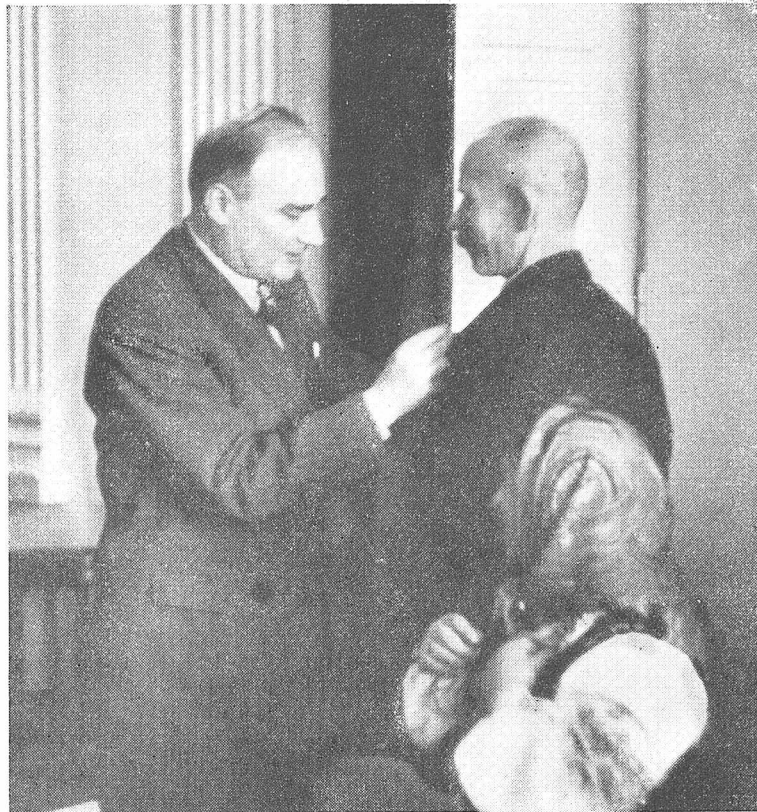
Na tablicy I w nr. 1 z 1953 r. podpis a) odnosi się do skrzyni b, podpis zaś b) do skrzyni a.

Fotografie do artykułu Zofii Cieśla-Reinfussowej „Materiały do sztuki ludowej Mazowsza Płockiego” w nr 1 z 1953 r. i ryc. 8a, b, c, d w nr 2 z 1953 r. wykonał Stefan Deptuszewski.



WIELKI STALIN

Malarstwo na szkle. Wykonał Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec)



Ryc. 1. Minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski, w imieniu Rady Państwa, dekoruje Srebrnym Krzyżem Zasługi ceramika iłżeckiego Stanisława Pastuszkiewicza. Obok Felicja Curyło, malarka z Zalipia. Fot. St. Deptuszewski.

O TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ*

Sztuka jest zjawiskiem społecznym, w różnych okresach rozwoju historycznego i w różnych ustrojach gospodarczo-społecznych posiada ona inny wyraz i pełni inną rolę. Sztuka jest swoistym wyrazem i orężem walki klasy, która ją powołuje do życia.

Sztuka ludowa, folklor — wyrosła z walki o byt, z potrzeb materialnych, światopoglądowych i estetycznych ludu; wyrażała ona przy tym tęsknoty, marzenia i dążenia tego ludu.

W okresie feudalizmu, a z kolei i kapitalizmu, kiedy społeczeństwo podzielone jest

na klasy, lud jest coraz bardziej eksploatowany i wyzyskiwany. Sztuka ludowa nabiera charakteru klasowego i wiąże się ściśle z masami wyzyskiwanymi. Obok zaś rozwija się sztuka „uczona”, będąca na usługach panujących, na usługach klas rządzących, przy czym zasięg jej jest wyraźnie elitarny. Istnieje więc równoczesne oddziaływanie na siebie zarówno tych klas jak ich kultur.

Na sztukę ludową kultura klasy panującej oddziaływała w ten sposób, że narzucała wiele elementów wrogich interesom ludu. To obciążenie obcą ideologią ciąży i dziś jeszcze nad sztuką ludową, choć już w mniejszym stopniu, niż ciążyło chociażby kilkanaście lat

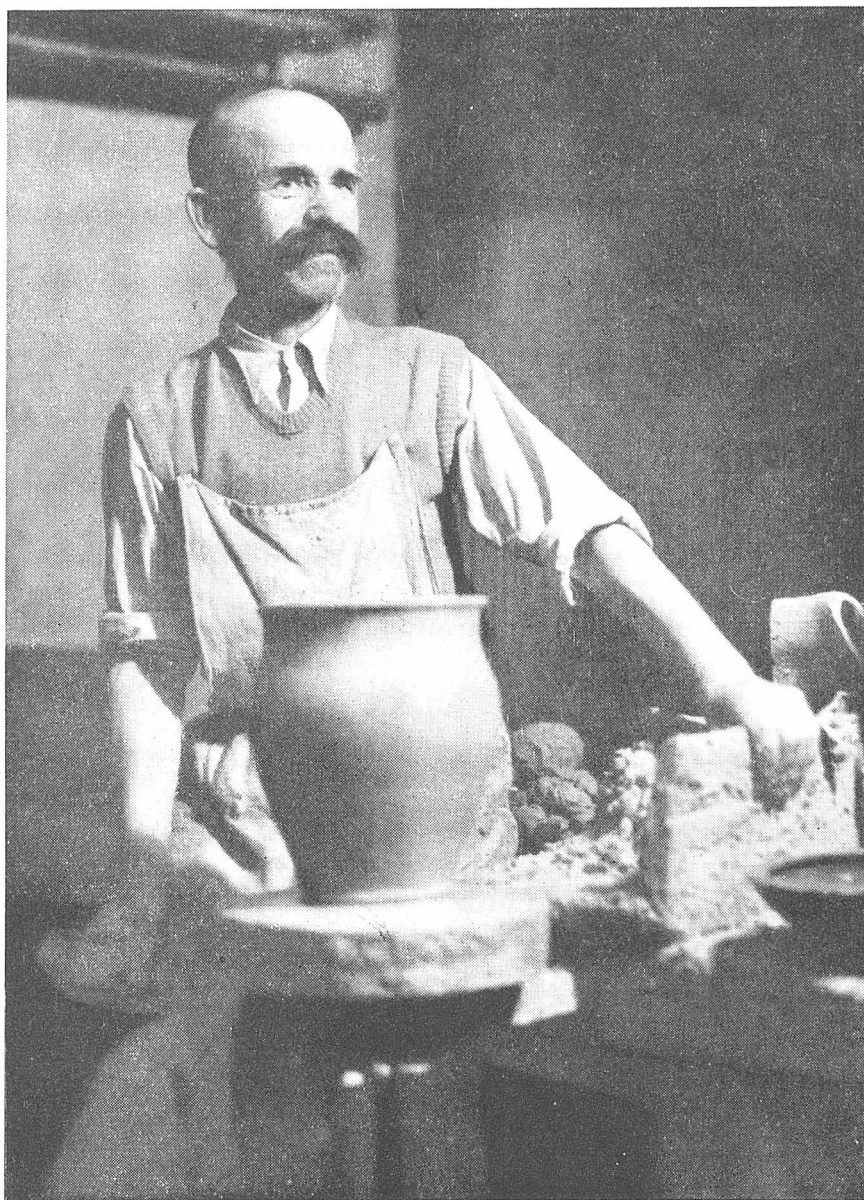
* Fragment referatu wygłoszonego na I Ogólnopolskiej Konferencji Twórców Ludowych w Warszawie.

temu. Znajduje to swój wyraz w ideologii świątkarstwa, mistycyzmu, w usypianiu poczucia krzywdy społecznej.

W okresie kapitalizmu, gdy sprzeczności klasowe coraz bardziej się zaostrzają, poję-

ją i coraz bardziej zazębiają. Służą one tej samej społeczności, całemu narodowi w imię tych samych interesów, tej samej idei.

My nie mamy jeszcze społeczeństwa bezklasowego. Trwa u nas, zaostrzająca się stale,



Ryc. 2. Stanisław Pastuszkiewicz w swym warsztacie ceramicznym (Hża).
Fot. Zb. Kamykowski.

cie sztuki ludowej poszerza się i obejmuje nie tylko wytwory wiejskie i ubogich rzemieślników miejskich, ale i proletariatu.

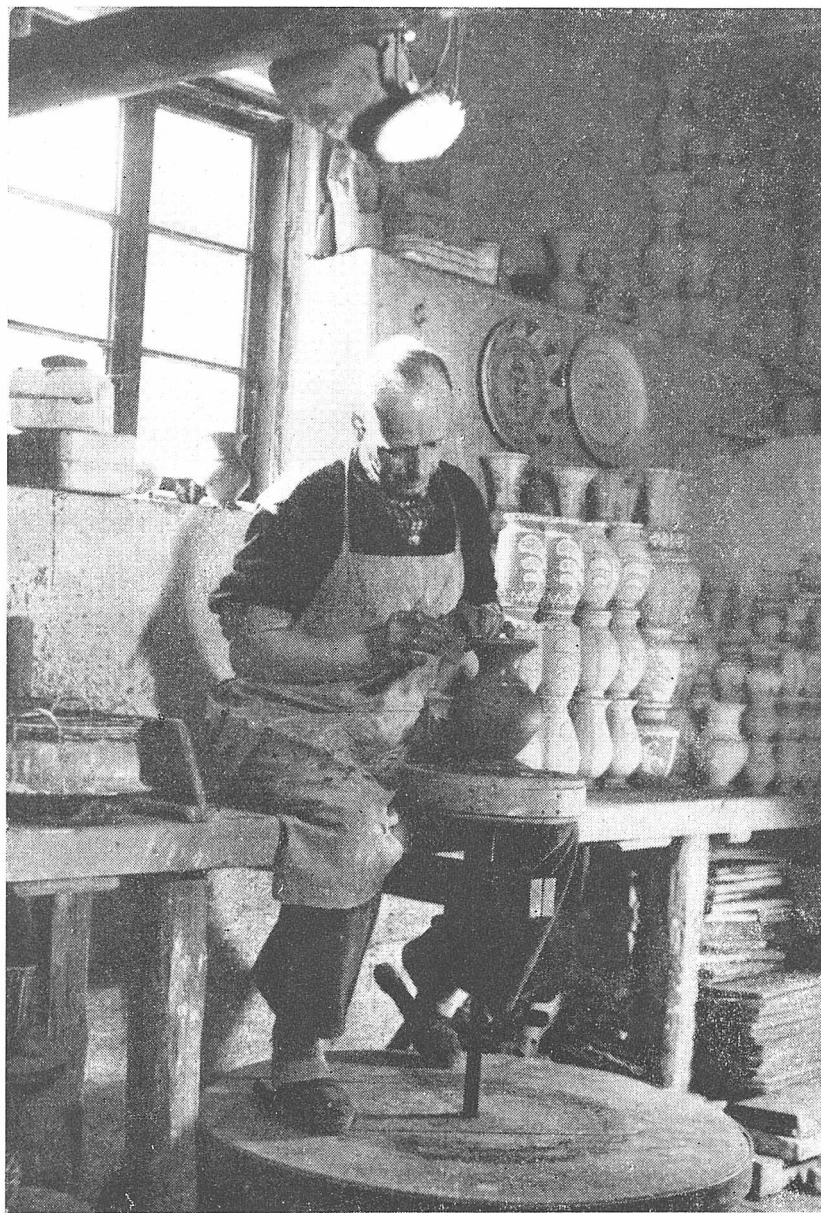
W społeczeństwie jednolitym, socjalistycznym, gdzie nie ma wyzyskiwaczy i wyzyskiwanych, sztuka tzw. „uczona” i ludowa, sztuka samorodna wzajemnie się do siebie zbliża-

zacięta walka klasowa, w której ogniu budujemy socjalizm. Walka ta toczy się w każdej dziedzinie, na każdym posterunku budownictwa socjalistycznego, a więc i w kulturze. Na odcinku sztuki ludowej walka ideologiczna sprowadza się przede wszystkim do wydobycia plebejskiego nurtu ze spuścizny sztu-

ki ludowej, nurtu walki o wyzwolenie społeczne ludu z ucisku i wyzysku.

Walka ideologiczna na odcinku sztuki ludowej oznacza oczyszczanie jej z religianctwa i naleciałości szlacheckich i burżuazyj-

nych chłopów — powstają spółdzielnie produkcyjne. Zatem wniosek — sztuka ludowa, nasi twórcy winni jeszcze bardziej zaostrzyć oręż ideologicznego oddziaływania dostępnymi im, zrozumiałymi, coraz wyższymi ja-



*Ryc. 3. Leon Necel, garncarz kaszubski, przy pracy (Chmielno, pow Kartuzy).
Fot. Zb. Kamykowski.*

nych. Jest to jednocześnie walka o jej uwspółcześnienie, nadanie jej ideowego wyrazu naszych czasów.

Zacięta walka z kułactwem i spekulantami trwa na wsi. W wyniku tej zwycięskiej walki rodzi się wieś socjalistyczna, wieś pracują-

kościowo środkami artystycznymi w walce o socjalizm na wsi, wiążąc się z obecnym życiem ludu, z interesami Polski Ludowej, z kierującymi ideami naszej Partii.

Hasłem, pod jakim naród radziecki zbudował kulturę socjalistyczną idąc dalej naprzód

do komunizmu, jest hasło kultury socjalistycznej w treści, a narodowej w formie. O taką właśnie kulturę walczyliśmy również i my, budując nowe, socjalistyczne społeczeństwo. W realizacji tego hasła poważną rolę ma do spełnienia sztuka ludowa, przez wydobycie i wniesienie do kultury ogólnonarodowej wszystkiego tego, co jest w niej najwartościowsze. Wartościowa jest w niej bliskość

„uczonej”. W kształtowaniu się sztuki socjalistycznej dwa te nurty ideowo zbieżne spotykają się i wzajemnie uzupełniają, zapewniając sztuce socjalistycznej, owianej wielką ideą internacjonalizmu, wyraźny narodowy charakter.

Swoistymi rodzimymi cechami sztuki ludowej będą te wszystkie elementy, które wpłynęły na wytworzenie się odrębności re-



Ryc. 4. Maria Gwarkowa, koronkarka z Koniakowa, z uczennicami. Fot. Zb. Kamykowski.

i zrozumiałość, wiązanie się z życiem ludu, z jego walką i pracą, z jego tęsknotami. W niej wypowiedział się charakter narodowy.

Czy sięgnięcie wyłącznie do sztuki ludowej, do jej przebogatego skarbcza zabezpieczy zrealizowanie postulatu narodowej formy w naszej sztuce? Oczywiście, że to nie wystarczy. W parze winno pójść wiązanie się z postępowym i wielkim nurtem naszej spuścizny wykształconych pokoleń, sztuki

gionalnych. Uwarunkowane są one odrębnością stosunków gospodarczo-społecznych, geograficznych, zwyczajowych i kulturalnych, z których wypływa kształtowanie się upodobań artystycznych. Tym można wytłumaczyć różnicę strojów i układ, zestaw kolorów w pasiakach poszczególnych regionów, tym można wytłumaczyć różne formy artystycznego wyrazu w ceramice, w sprzęcie domowym, w budownictwie, w malarstwie, w rzeźbie, w

tkactwie, w hałcie, w opowiadaniach, w melodiach, uwarunkowanych jakością bytowania i temperamentem ludzkim.

Ogólnoludzką zaś cechą sztuki ludowej, pojętej całościowo wraz z folklorem, jest to, że wyrastała ona wśród wyzyskiwanych, że wyrażała tęsknotę mas ludowych do wolności, że w niej wypowiedział się człowiek walczący o

klasycznych dzieł twórców ludowych, które praktycznie ukształtowały się w XIX wieku i są dostępne dzisiaj. Stanowisko konserwatywne, stanowisko niebezpieczne, hamujące rozwój twórczości, a twórcę spychające na pozycję kopisty, naśladowcy.

Drudzy natomiast stają na przeciwnym krańcu, upraszczając jeszcze bardziej sprawę. Wy-



Ryc. 5. Wojciech Blaszak, snycerz z Chochołowa, rzeźbiący łyżnik. Fot. Zb. Kamykowski.

wyzwolenie, że w niej wypowiedział swoje radości i smutki dnia codziennego i nią właśnie zaspokajał swoje dążenie do piękna. Te cechy występują w okresie kapitalizmu zarówno w sztuce ludu polskiego jak i rosyjskiego, litewskiego i ukraińskiego, występują we wszystkich sztukach ludowych.

Jedni twierdzą, że twórczość ludowa, aby była ludową w sensie tradycyjnym, winna ani na krok nie odstępować od dawnych, jakoby

rażnie nie rozumieją zagadnienia i wydaje im się, że sztuka ludowa jest anachronizmem, bo w czasie mechanizacji i taśmowej produkcji maszyny mogą lepiej i więcej wyprodukować, niż to robi artysta, rękodzielnik. Przytacza się sprawę produkcji tkanin ludowych, wycinanek, ceramiki itd.

Oba te stanowiska nie odpowiadają rzeczywistości, bowiem tradycja sztuki ludowej była szkołą stale ulepszanych technik artystycz-



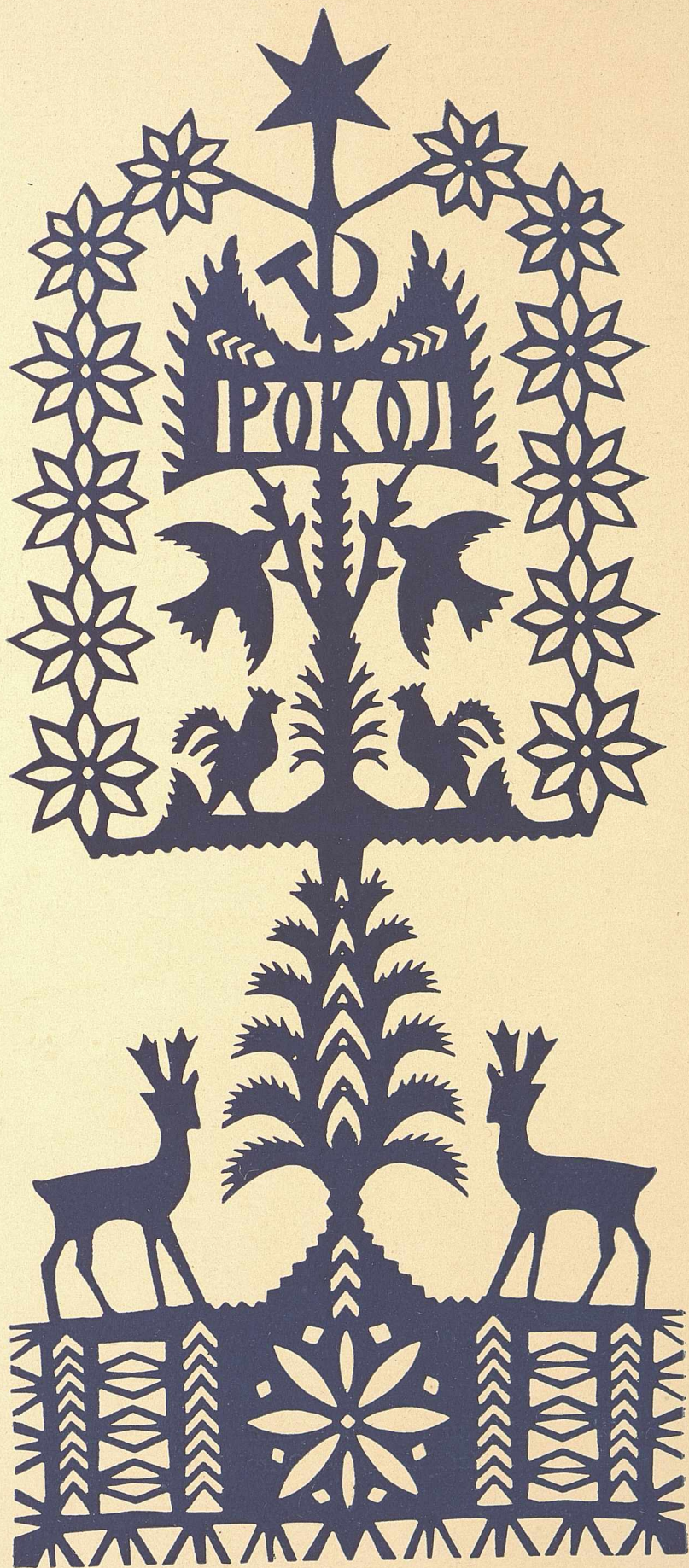
Ryc. 6. Ceramik zakopiański Wojciech Łukaszczyk. Fot. Zb. Kamykowski.

Ryc. 7. Stolarz Stanisław Gąsienica-Szymoszek (Zakopane) rzeźbi zydel. Fot. Zb. Kamykowski.

nych, traktowanych rozwojowo, wzbogaconych przez następne pokolenia; wiązała się stale z rozwojem społeczeństwa, służyła swemu środowisku i jednocześnie była jego odbiciem. Zatem i nowe pokolenie twórców winno zrobić jeszcze większy krok naprzód. Widzimy zresztą już dziś, że w sztuce ludowej na miejsce dawnych treści kultowych występują coraz silniej nowe tematy odnoszące się do dzisiejszego człowieka, do jego pracy i walki o wykonanie Planu, walki o pokój.

Nie znaczy to wcale, by zerwać z tradycją, a stworzyć coś wysoce oryginalnego, nie mającego żadnego uzasadnienia w ciągłości. Są pewne cechy, które nadają charakter regionalny, jak również narodowy, ale wyrażanie tych cech w dziele sztuki należy do indywidualności twórczej — do jej postawy zdobywczej, do umiejętności operowania tymi elementami dla wyrażenia idei społecznej nurtującej społeczeństwo, idei, która jest własnością również twórcy. Tą ideą naszych czasów jest walka o socjalizm i pokój.

Wiceminister Kultury i Sztuki
Stanisław Piotrowski



*Wycinanka kurpiowska. Wycinał Piotr Puławski
(Kadzidło, pow. Ostrołęka).*

Z DYSKUSJI NAD POJĘCIAMI — „SZTUKA LUDOWA” I „LUDOWOŚĆ W SZTUCE”



Ryc. 1. Drzeworyt ludowy z XVI w. przedstawiający chłopów pańszczyźnianych podczas żniw.

A. WOJCIECHOWSKI

Palącą potrzebą w zakresie teorii sztuki polskiej staje się obecnie wznowienie dyskusji na temat bliższego sprecyzowania pojęcia sztuki ludowej. Jest rzeczą oczywistą, że tego typu rozważania teoretyczne wiązać się muszą ściśle z problemem genezy i historycznego rozwoju tej dziedziny naszej plastyki. Dlatego też uwagi moje na ten temat powstały na marginesie opublikowanej ostatnio pracy prof. dra Ksawerego Piwockiego „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej”. Książka ta zawiera bowiem cenne materiały oraz ich bogatą interpretację — rzucającą nowe światło na tę właśnie kwestię, i dzięki temu stanowić może punkt wyjścia do rozległej dyskusji.

Już w pierwszym swym publikowanym po wojnie artykule na temat pojęcia sztuki lu-

dowej polemizował prof. Ksawery Piwocki z niesłuszną teorią ograniczającą twórczość ludową wyłącznie do twórczości chłopskiej.¹ W wydanym obecnie studium utrzymuje nadal to słuszne stanowisko, usiłując wykazać na ciekawie dobranym materiale zabytkowym, począwszy od XVI wieku, iż także „działalność mistrzów cechowych rozsianych po wszystkich zakątkach kraju, w sposób najbardziej rzucający się w oczy umiała przystosować nowe, napływające z zewnątrz wątki tematyczne i formalne do potrzeb naszego społeczeństwa, i to najszerzych jego mas. W ten sposób sztuka ta posiada niezwykle ładunek elementów rodzimych, narodowych, którego poznanie nie może być obojętne dla

¹ Ksawery Piwocki: Pojęcie sztuki ludowej. „Polska Sztuka Ludowa” 1947 nr 1—2 s. 5—8.



Ryc. 2.

Ryc. 2. Zbójnicy, obraz ludowy na szkłe. Temat ten, w oparciu o technikę ludowego drzeworytu (ryc. 3), opracowywał wielokrotnie W. Skoczylas, dając często przykład właściwego zrozumienia ludowości w sztuce.

ogólnego obrazu naszej przeszłości artystycznej.”²

Próba zestawienia — w rozwoju historycznym — interesującego i na ogół nieznanego materiału z kręgu tzw. „sztuki prowincjonalnej”, wykazanie jej rodzimości, określenie elementów ludowych zawartych w rzeźbie, malarstwie i architekturze cechowej w okresie silnej ekspansji tej twórczości na prowincję — stanowi największe bodaj osiągnięcie pracy K. Piwockiego, tym bardziej iż jest to pierwsza próba podjęcia tego rodzaju badań na szerszą skalę. Dzięki temu właśnie możli-

we jest prowadzenie rozległej dyskusji na temat sztuki ludowej, po wyjściu z ciasnego kręgu rozważań dotyczących najczęściej wyłącznie tzw. prymitywu wiejskiego.

W dyskusji rysują się, jak mi się wydaje, dwa zasadnicze problemy wynikające z lektury książki Piwockiego: kwestia genezy polskiej sztuki ludowej oraz określenie pojęcia sztuki ludowej i ludowości w sztuce. Oba zostały scharakteryzowane w pracy K. Piwockiego, stanowiąc jej główny temat. Oba budzą jednocześnie szereg wątpliwości, które pragnę podać w formie dyskusyjnej.

Autor uważa, że okres wspólnoty pierwotnej, czy też późniejszy — ustalania się ustroju feudalnego, nie jest właściwie czasem na-

² Ksawery Piwocki: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. „Studia z historii sztuki polskiej” t. I, Wrocław 1953.



Ryc. 3.

rodzin polskiej sztuki ludowej. Również znacznie później, bo „w warunkach ucisku feudalnego lud wiejski odcięty był niemal zupełnie od możliwości nie tylko rozwoju własnej twórczości plastycznej, gdy każde ręce były własnością pana, ale także od dopływu nowych, postępowych ideałów.”³

Konsekwencją takiego stanowiska jest uznanie schyłku wieku XVI za okres narodzin polskiej sztuki ludowej. Wówczas to, zdaniem autora, zostają wyparci na prowincję przez artystów napływowych mistrzowie cechowi, którzy, „łącząc modne nowinki formalne i zdobyte metody realistycznej renesansu z tradycjami odziedziczonymi po dawnych średniowiecznych warsztatach cechowych, nasycają zwolna cały kraj, szczególnie w następnym okresie, dziełami, które odczuwamy jako najbardziej rodzime w naszym pejzażu artystycznym.”⁴

³ l. c. s. 3—4.

⁴ l. c. s. 10.

Sporadyczne przypadki tego rodzaju „emigracji” artystów cechowych mogły się zdarzać w drugiej połowie XVI wieku, natomiast jako zjawisko powszechne, słusznie tak silnie akcentowane przez K. Piwockiego — dopiero od początków XVII stulecia. Stwierdzenia te, poparte w toku wywodu obficie zebrany materiał, prowadzą autora do zawartej w końcowym rozdziale konkluzji podsumowującej pracę: „...współczesna sztuka ludowa «nieuczona» posiadała swoją historię, swój nieprzerwany rozwój od najdawniejszych czasów i bezpośrednimi poprzednikami tych ludowych twórców byli mistrze cechowi. Bo jakkolwiek istniał zapewne — nieznanym nam wskutek braku zabytków—nurt własny sztuki chłopskiej, to jednak wskutek nacisku ustroju społecznego nurt ten był zbyt nikłym strumyczkiem, by mógł stworzyć pełnię tradycji artystycznych naszego ludu.”⁵

⁵ l. c. s. 36—37.



Ryc. 4.

Ryc. 4. Ryc. 5. Twórczością swoją przeciwstawiał się Skoczylas bezduszemu naśladownictwu motywów ludowych, które prowadziło do pseudoludowości w rodzaju reprodukcowanej pracy ze szkoły ceramicznej w Krakowie z 1930 roku.

Zajmując takie stanowisko przesuwają autor z konieczności czas powstania sztuki ludowej (czy też początek jej właściwego, pełnego rozwoju) na koniec XVI wieku, tj. na okres kształtowania się narodowej świadomości warstwy szlacheckiej, na czasy narastających antagonizmów klasowych między szlachtą a mieszczaństwem i chłopstwem, na lata, w których umocnił się system feudalno-pańszczyźnianego wyzysku chłopów.

Jeśli jednak ucisk pańszczyźniany, jak twierdzi autor, „odcinał lud od możliwości... własnej twórczości plastycznej” — to ucisk ten w wieku XVI czy XVII, w wieku bujnego rozwoju sztuki ludowej był bez wątpienia

silniejszy niż w poprzednich okresach, a sam fakt przesiedlania się mistrzów cechowych na prowincję nie mógł być wystarczającym powodem rozwoju twórczości regionalnej.

Wydaje się, że grały tu rolę inne jeszcze czynniki, które rzeczywiście pozwalały nie tylko na rozwój sztuki ludowej, lecz na wyraźne krystalizowanie się jej odrębności. Położenie klasowe chłopów, wzrastający coraz bardziej ucisk pańszczyźniany wpływał na odrębne kształtowanie się jego sztuki. To stanowi chyba jej zasadniczą cechę charakterystyczną, a dopiero na drugim miejscu należy umieścić wszelkie wpływy sztuki miejskiej, elementy renesansu czy baroku, tak często powtarzające się w rzeźbie czy zdobnictwie ludowym. Przykładem odrębności sztuki ludowej jest szesnastowieczny drzeworyt przedstawiający scenę „żniwa”.⁶ Dzieło to nie ma nic wspólnego z inspiracjami sztuki prowincjonalnej, zrodził je inny duch niż ten, który owiewał sztukę cechową. Zresztą są inne jeszcze dowody świadczące już nie tyle o istnieniu sztuki ludowej, i to na wysokim poziomie artystycznym, już znacznie wcześniej, ile przede wszystkim o jej specyficznym wyrazie plastycznym. O ceramice i budownictwie drewnianym okresu protofeudalnego wspomina K. Piwocki wielokrotnie w swej pracy, jak również o ostatnich wykopaliskach przynoszących nam ciekawy materiał dotyczący tkactwa ludowego XII i XIII wieku. Zachowane tkaniny mówią wiele nie tylko o technice, o narzędziach pracy, rodzajach splotów, lecz także o wysokim poziomie barwienia włókna. Dzięki temu wykrywamy już w XIII wieku typowe dla sztuki ludowej zestawienia barwne, powtarzające się także w tkactwie epok późniejszych.⁷

Przypuszczam, że zbyt słabe rozgraniczenie pojęcia sztuki ludowej od sztuki narodowej powoduje u autora tę właśnie tendencję do przesuwania momentu narodzin sztuki ludowej na XVI wiek, tj. na okres gruntowania się w Polsce świadomości narodowej, a tym samym i narodowej twórczości artystycznej. Jeśli bowiem z jednej strony słusznie stwierdza Piwocki, że sztuka polska okresu

⁶ Ze zbiorów Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie w Muzeum U. J.

⁷ J. Kamińska: Tkaniny z osady rzemieślniczo-rybackiej z XII i XIII wieku w Gdańsku. A. Nahlik: Tkaniny gdańskie pod względem technicznym i artystycznym. „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 2.

protofeudalnego „niewątpliwie jest sztuką ludową, uprawianą przez szerokie masy ludu i łatwo mu dostępną”⁸ — to jednocześnie dodaje: „właśnie ścisły związek tej sztuki (tj. sztuki ludowej okresu protofeudalnego — A. W.), znanej z wykopalisk wczesnodziejowych, z podłożem etnicznym nieskrystalizowanego jeszcze w naród społeczeństwa nie pozwala mi tych reliktyw omawiać obszerniej. Naród jest kategorią historyczną, powstał w określonej epoce, gdy kapitalizm mieszczański począł kiełkować i przebijać formy ustroju feudalnego. A więc i sztuka narodowa... jest kategorią historyczną i nie można mówić o niej na naszym terenie przed wiekiem XVI... Materiał zabytkowy okresu protofeudalnego potwierdza w pełni tę tezę. Sztuka polskiej masy etnicznej ma zasięg o wiele szerszy niż późniejsze terytorium narodowe, a poszczególne jej elementy należą nie tylko do rezerwuaru form wspólnych dla całej Słowiańszczyzny, ale niejednokrotnie rozprzeszczerzone są jeszcze szerzej, tonąc w morzu tradycyjnych procederów i motywów ludów Europy czy Eurazji. W pewnym sensie więc sztuka ta była sztuką kosmopolityczną, zbyt szeroko rozlaną, by można ją włączyć do naszych tradycji narodowych.”⁹

Z takim określeniem byłbym skłonny polemizować. Że nie możemy mówić wówczas o występowaniu na naszym terytorium sztuki narodowej — to fakt nie podlegający dyskusji. Ale istniała przecież sztuka ludu pracującego — co stwierdza przecież Piwocki — której tradycje należy, moim zdaniem, włączyć do sztuki narodowej jako najwcześniejsze przejawy artystycznej twórczości polskiej masy etnicznej. Brak odpowiednich warunków ekonomicznych i społeczno-politycznych, na których gruncie powstać może sztuka narodowa — nie wyklucza przecież istnienia wówczas sztuki ludowej, inaczej mówiąc — sztuki ludu pracującego.

Wspominałem dotychczas o najwcześniejszych wykopaliskowych zabytkach polskiej sztuki ludowej (ceramika), o zabytkach tkactwa XII i XIII w. Warto tu również wspomnieć o ludowych strojach, o których posiadamy wzmianki archiwalne z okresu poprzedzającego pojawienie się renesansu na ziemiach polskich — tj. z okresu wcześniejszego niż ten,



Ryc. 5.

który uważa Piwocki za epokę właściwego rozwoju twórczości ludowej.

Z wieku XV posiadamy mianowicie przekaz archiwalny, w którym mowa jest o wspańiałych strojach chłopskich i o oburzeniu szlachty, która twierdzi, iż nie przystoi to niskiemu stanowi kmieci: „Quidam eorum (tj. chłopi — A. W.) in superbias eferuntur, pretiosis vestiuntur, expensasque et alia faciunt quae illorum conditioni minime conveniunt.”¹⁰

Można znaleźć wiele innych dowodów świadczących o tym, że sztuka ludowa istniała w pełni sił twórczych, przy jednoczesnym zachowaniu odrębnego wyrazu artystycznego, już znacznie wcześniej niż schyłek epoki renesansu. Ulegała ona natomiast zasadniczym zmianom od początku XVII wieku i zja-

⁸ I. c. s. 5—6

¹⁰ Z wystawy „Ludowa kultura materialna”, Kraków, Muzeum Etnograficzne 1951. Statut szlachecki przeciw „zbytkownym” strojom chłopskim, r. 1496. Tekst niniejszy zawdzięczam uprzejmości prof. T. Seweryna.

⁸ I. c. s. 5.



Ryc. 6.

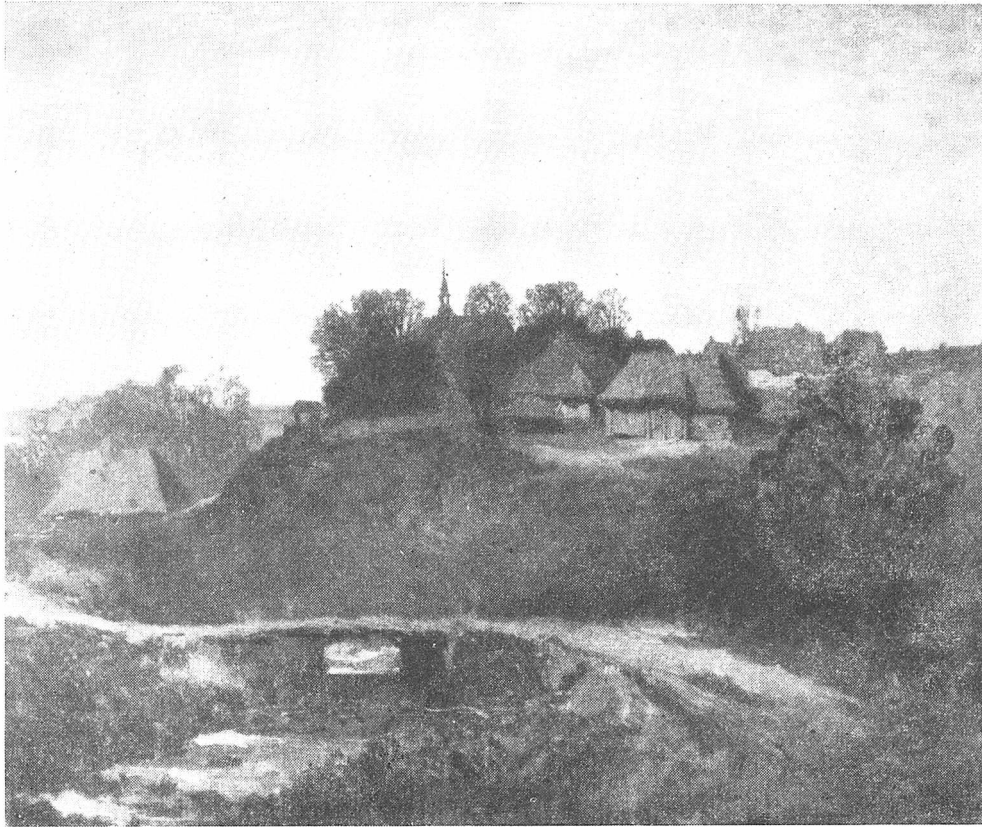
Ryc. 6. Ryc. 7. Cechą charakterystyczną architektury ludowej jest związek budowli z pejzażem, jej silny związek z przyrodą, czego przykładem może być kościół w Smardzicach, pow. Olkusz. Właściwe odczucie architektury ludowej, wpływającej na przekształcanie krajobrazu, świadczy również o ludowości dzieła malarskiego poświęconego tej tematyce. Tak właśnie przemawia do nas obraz J. Szermentowskiego „Wioska polska”.

wisko to słusznie tłumaczy autor dopływem nowych sił twórczych ze środowisk miejskich i małomiasteczkowych. Wydaje się, że zjawiska, które K. Piwocki skłonny jest określić mianem genezy sztuki ludowej — zasługują w pełni na wyróżnienie i silne zaakcentowanie jako moment przełomowy. Podkreślanie tej właśnie przełomowości zjawisk artystycznych schyłku XVI wieku w stosunku do sztuki ludowej, na co dotychczas zwracano zbyt małą uwagę, stanowi cenną i trwałą wartość pracy Ksawerego Piwockiego.

Włączając do rozważań na temat ludowości tzw. „sztukę prowincjonalną”, traktuje ją autor w jak najszerszym zasięgu, a więc mówi o malarstwie i rzeźbie, architekturze i detalu architektonicznym. Wywód jest aż nadto przekonujący, nie mamy żadnych wątpliwości, że również i ta dziedzina plastyki

może być uznana w większości przypadków za sztukę ludową. Wielokrotnie wystarcza już sama wymowa ilustracji, które potwierdzają słuszność włączenia twórczości niektórych mistrzów cechowych, osiadłych na prowincji, do nurtu polskiej sztuki ludowej.

Szukając źródła rozbieżności między poglądami K. Piwockiego a cytowanymi powyżej moimi zapatrywaniami na sprawę genezy polskiej sztuki ludowej — widzę je przede wszystkim w nieściśle sprecyzowanym pojęciu ludowości. Przyjmując za A. Fiedorowem-Dawydowem i G. Niedoziwinem nowe, szerokie określenie ludowości w sztuce, stwierdza K. Piwocki, że w świetle ich „wypowiedzi przymiotnik «ludowy» zmienia swą treść w odniesieniu do sztuki, przestaje oznaczać jedynie twórczość artystów chłopskich, a staje się synonimem każdej postępowej, «ludowej» w



Ryc. 7.

swej najgłębszej treści działalności artystycznej. Dążenia ludu wypowiedają się nie tylko w pracy nieuczonych, samorodnych talentów, ale poprzez dzieła artystów, którzy są ideologicznie czy ekonomicznie związani z jego interesami.¹¹ W innym miejscu jeszcze wyraźniej precyzuje swoje stanowisko, mówiąc: „...w pracy tej pragnę zwrócić uwagę na te elementy naszej przeszłości artystycznej, które wydają mi się szczególnie związane z życiem najszerszych mas ludowych...”¹²

Nowe, „szerokie” pojęcie sztuki ludowej, jakie dają nam wspomniani powyżej teoretycy radzieccy, jest przede wszystkim pojęciem stosowanym przez nich w odniesieniu do radzieckiej sztuki realizmu socjalistycznego. Przeniesienie tej terminologii na nasz grunt i używanie jej w stosunku do innych zupełnie epok historycznych grozić może szeregiem nieporozumień, które — jak mi się wydaje — występują w pracy Piwockiego.

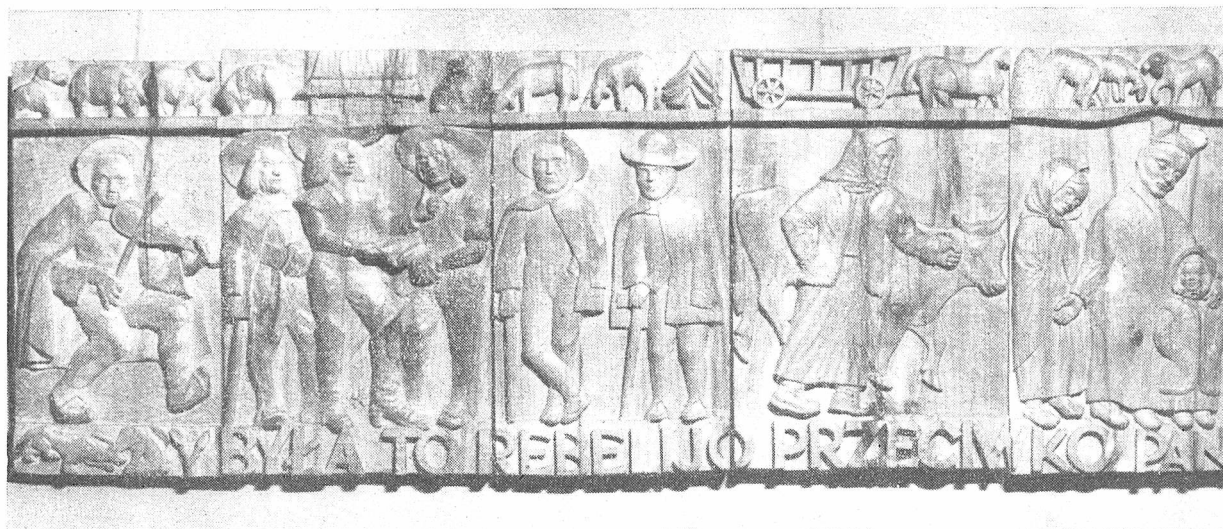
Z chwilą przejścia tej terminologii — w stosunku do sztuki ubiegłych okresów — nie

tylko anonimowa sztuka chłopska, twórczość cechów prowincjonalnych, lecz także prace niektórych artystów zawodowych wymagałyby ustosunkowania się do nich autora. Można oczywiście wybrać do szczegółowego zanalizowania cechową sztukę prowincjonalną jako jeden z przejawów tak pojętej ludowości, ale wówczas należałoby zrezygnować z wytłumaczenia genezy sztuki ludowej na tak małym stosunkowo materiale dowodowym.

Próby stosowania nowej terminologii stoją zresztą w wyraźnej sprzeczności z omawianymi zabytkami. Opisując rzeźby Chrystusa Frasobliwego z Płocka i Opoczna powiada autor: „Przykłady te świadczą wyraźnie o tym, jak nieznaczne są u nas przejścia od sztuki oficjalnej poprzez warsztaty cechowe do dzieł już wyraźnie ludowych świątkarzy”. Właśnie w tym przypadku, kiedy przechodzi od teorii do omawiania konkretnych przykładów, nie wystarcza autorowi proponowany przez niego termin ludowości i wraca do dotychczasowej nomenklatury, w której rozróżniamy tzw. „sztukę oficjalną” i ludową czyli wiejską.

¹¹ K. Piwocki, l. c. s. 2.

¹² l. c. s. 3.

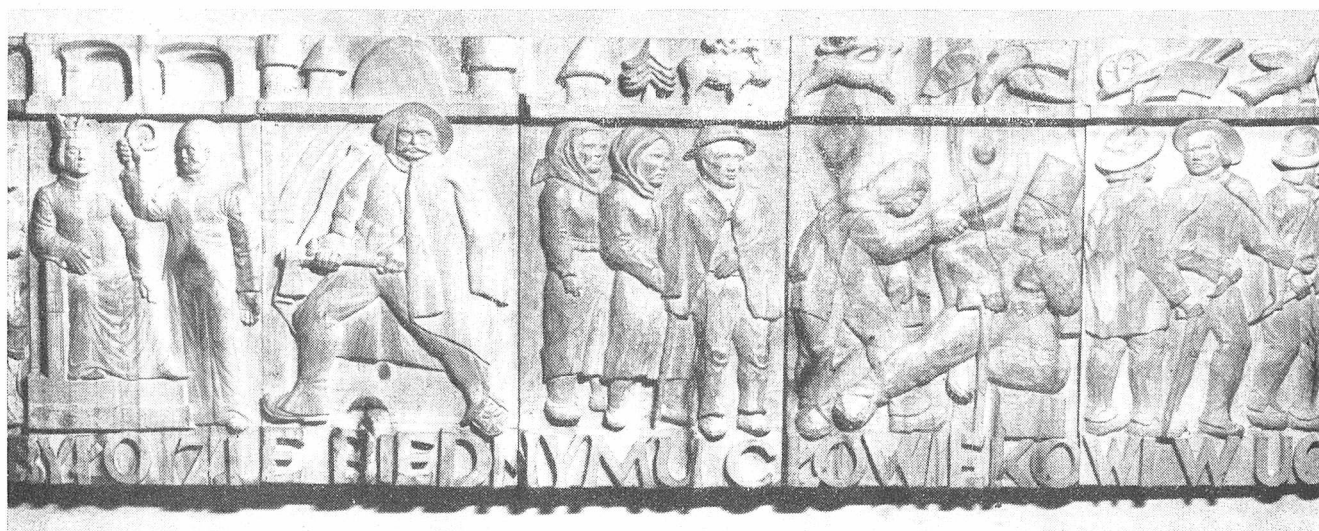


Ryc. 8a.

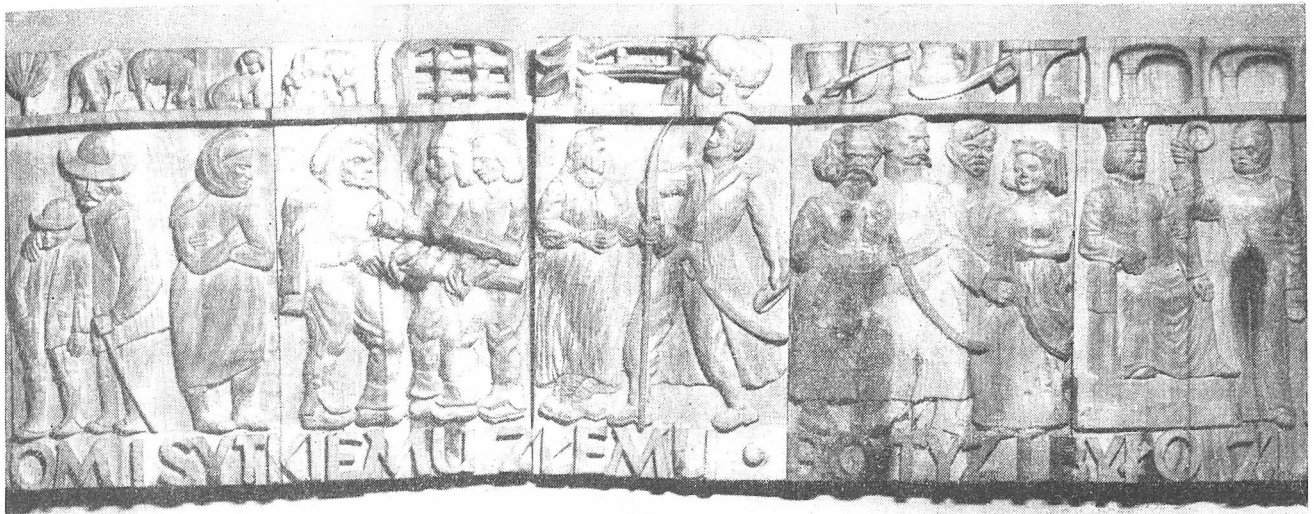
Ryc. 8 a, b, c, d. *Ucisk chłop polski przez klasy panujące oraz walka jego przeciwko ciemnościom stanowi temat fryzu wykonanego w 1953 roku przez uczniów Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem.*

Sztuka ludowa na ziemiach polskich stanowi do XI w. przejaw artystycznej twórczości klasy pracującej. Wówczas jest ona jeszcze pozbawiona cech narodowych. Sztuka ludowa jest więc wcześniejsza niż sztuka narodowa. W okresie feudalizmu sztuka ludowa jest twórczością klasy pracującej i uciskanej, zepchniętej na najniższy szczebel hierarchii społecznej. Tak więc od średniowiecza należy do niej przede wszystkim sztuka najliczniejszej klasy uciskanej, mianowicie chłopstwa,

oraz nurt sztuki plebejskiej, w XIX wieku łączy się z nią sztuka proletariatu miejskiego. Zacieranie tej różnicy w imię stworzenia jakiegoś ogólnego terminu sztuki ludowej z odwoływaniem się także do niektórych przejawów „sztuki oficjalnej” nie jest zgodne z historycznym rozwojem naszej kultury. Fakt wzajemnego przenikania się „sztuki oficjalnej” i sztuki ludowej, fakt przyswajania sobie przez artystów pracujących w wielkich centrach kulturalnych elementów sztuki ple-



Ryc. 8c.



Ryc. 8b.

bejskiej i sztuki ludu wiejskiego — w niczym nie obala chyba twierdzenia o istnieniu w naszej sztuce odrębnego nurtu wiejsko-plebejskiego, zwanego „sztuką ludową“.

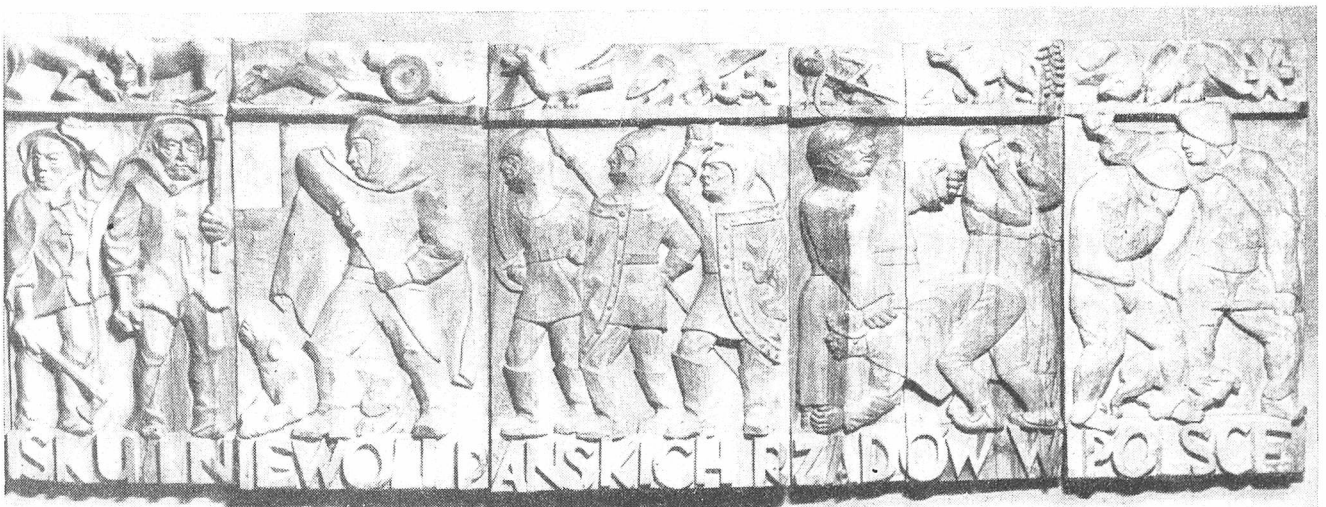
Nowe znaczenie przypisać możemy terminowi „sztuka ludowa“ dopiero w warunkach ustroju socjalistycznego, w którym zanika istniejąca dotychczas z niezwykłą wyrazistością różnica między miastem a wsią, w którym lud sprawuje władzę polityczną, w którym sztuka dla ludu reprezentuje nasze najwyższe osiągnięcia artystyczne. Jest to pojęcie dnia dzisiejszego oraz naszej przyszłości, wskazuje nam w jakim kierunku pójść winien rozwój naszej sztuki, ale sztuki wolnej

od ograniczeń, które wyraźnie występowały w poprzednich okresach.

Spróbujmy odczytać treść, jaką nadają określeniu „sztuka ludowa“ K. A. Sitnik i G. Niedoziwin. Pierwszy z nich powiada: „Ludowość socjalistyczna jest wyższą formą ludowości w rozwoju sztuki światowej. Wywyższenie ludu, gloryfikacja jego pracy i walki — oto główne zadanie sztuki socjalistycznej“¹³

Podobnie ujmuję tę kwestię G. Niedoziwin: „Ludowość jest najważniejszą, co więcej — podstawową cechą sztuki w socjalistycz-

¹³ K. A. Sitnik: O ideowości ludowości sztuki radzieckiej. „Woprosy teorii sowietskogo irobrazitel'nogo iskusstva“, Moskwa 1950.



Ryc. 8d.

nym społeczeństwie. Nie znaczy to oczywiście, że sztuka przeszłości, sztuka rozwijająca się w społeczeństwach podzielonych na antagonistyczne klasy, nie była chociażby częściowo ludowa. Ludowość jest najistotniejszym momentem w twórczości wszystkich najwybitniejszych artystów przeszłości. Ale ludowość sztuki realizmu socjalistycznego posiada, jak to dalej zobaczymy, zasadniczo inny charakter aniżeli sztuka ubiegłych stuleci. Istnieje tu bardzo znaczna różnica, różnica jakości.¹⁴

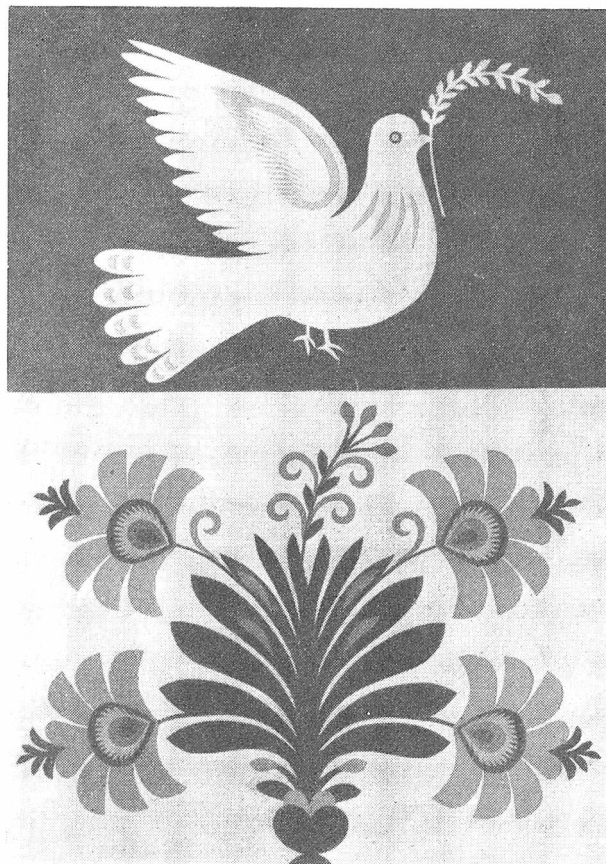
Teoretycy radzieccy, jak np. cytowani powyżej Sitnik czy Nidosziwin, rozróżniają więc „sztukę ludową” i zjawisko nieco odmienne, określone terminem „ludowość sztuki”. Niekiedy nawet, jak to widzimy u Nidosziwina, aby jeszcze wyraźniej zaznaczyć tę różnicę, dodają nawet określenie: ludowość sztuki r e a l i z m u s o c j a l i s t y c z n e g o.

Fragmety wnętrza kolegiaty zamojskiej, fasada kościoła w Radzynie, sklepienie fary w Kazimierzu Dolnym i szereg innych zażytków cytowanych w pracy Piwockiego — to zagadnienie ludowości naszej sztuki, to kwestia wpływów sztuki ludowej na twórczość artystów szkolonych. Właśnie praca Piwockiego zdaje się przemawiać za tym, że niesłuszne jest utożsamianie kwestii „ludowości polskiej sztuki” z „polską sztuką ludową”.

¹⁴ G. Nidosziwin: O zagadnieniu ludowości w sztuce radzieckiej. „Iskusstwo” 1950 nr 6. — (Tłumaczenie „Polska Sztuka Ludowa” 1951 nr 3 s. 82).

Istnieje zresztą wyraźna konieczność utrzymania odrębnych określeń dla twórczości chłopca polskiego, pewnej części sztuki prowincjonalnej i sztuki plebejskiej miasta. Zbyt wielka różnica istnieje między ich drogą rozwojową a rozwojem „sztuki oficjalnej”, sztuki klas rządzących—mimo szeregu przenikań i wzajemnych wpływów. Różnica nie tylko w formie, ale przede wszystkim w treściach, którymi żyły te dwa nurty naszej sztuki narodowej w ich historycznym rozwoju i wzajemnych powiązaniach.

W lekturze pracy K. Piwockiego na plan pierwszy — moim zdaniem — wysuwa się zagadnienie rozróżnienia pojęć „sztuka ludowa” i „ludowość w sztuce”. Dochodzę jednak do wniosku, że trafne rozwiązanie tego problemu oraz ścisła definicja i nomenklatura pojęć są niezwykle istotne dla całości polskiej historii sztuki. Wydaje mi się, że powinno się podjąć szeroką dyskusję w celu wyjaśnienia istniejących dotychczas na ten temat nieporozumień i sprecyzowania terminologii. Uporządkowanie pojęć umożliwiłoby takie stosowanie ich do różnych okresów historycznych — by pojęcia te mogły stać się w ręku naukowca czułym i subtelnym instrumentem, a nie skostniałym dogmatem. Nowe zdobycze teoretyczne pozwoliłyby nam na ściślejszą ocenę zjawisk artystycznych ubiegłych okresów oraz na właściwy stosunek do dzisiejszej twórczości. Dużą rolę odegrać tu powinna pionierska praca K. Piwockiego, porządkująca pewne problemy i dająca nam materiały do szerokiej dyskusji.



Ryc. 1. Naklejanka łowicka. Wyk. J. Wawrykowicz-Strycharska.
Fot. St. Deptuszewski.

AKTUALNE ZAGADNIENIA LUDOWEJ PLASTYKI

ROMAN REINFUSS

Jednym z charakterystycznych zjawisk w życiu kulturalnym Polski Ludowej jest proces postępującego równouprawnienia ludowej twórczości artystycznej ze sztuką uczoną, która do XIX w. miała wyłączny monopol reprezentowania polskiej kultury narodowej.

Tradycyjna samorodna sztuka ludzi prostych, która jeszcze kilkanaście lat temu traktowana była jako „krajowa egzotyka”, stanowiąca rozrywkę intelektualną nielicznej garstki snobizującej inteligencji, przedmiot bezkarnego eksperymentowania i wyczysku ze strony każdego, kto tylko w tym kierunku przejawiał ochotę, a wreszcie efektowny towar, którym

chętnie frymarczono w obrotach z zagranicą, stała się w Polsce Ludowej przedmiotem powszechnego zainteresowania. Państwo Ludowe, doceniając w pełni rolę ludowej sztuki w budownictwie przyszłej kultury polskiej, socjalistycznej w treści, narodowej w formie, otacza tę gałąź twórczości troskliwą opieką, nie żałując grosza na badania naukowe, wydawnictwa, wystawy i opiekę nad ludowym twórcą. W stosunku Państwa do zagadnienia sztuki ludowej nie ma śladu deklaracyjności, wyraża się on w konkretnej realizacji polityki kulturalnej, której wyniki już dziś widoczne są na wielu odcinkach. Wystarczy wspomnieć



Ryc. 2. Robotnik. Ryc. 3. Dożynki. Rzeźby w drzewie. Wys. 40 cm. Wyk. Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec).
Fot. mgr E. Kozłowska.

o muzyce ludowej, która weszła do naszego reprezentacyjnego repertuaru, o plastyce ludowej, która przestała być już anonimową twórczością nieznanego artysty i dziś wyszła poza wiejskie opłotki, znajdując na równi z pracami plastyków wykształconych zastosowanie w dekoracji reprezentacyjnych wnętrz, przemysłowej produkcji tkanin i ceramiki artystycznej, wreszcie o bujnie krzewiącym się amatorskim ruchu świetlicowym, w którym znajdują swe miejsce i muzyka ludowa i tańce, a nawet strój ludowy, skazany jakby się mogło zdawać na nieuniknioną zagładę.

Rozmiary i różnorodność poczyną z akcją wprowadzenia ludowej twórczości w nurt narodowej kultury są tak znaczne, że niekiedy trudno jest opanować organizacyjnie tę niezwykle skomplikowaną całość, skutkiem czego zachodzić może obawa wypaczenia przez niewłaściwą realizację istotnego sensu najślusniejszych zamierzeń.

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na kilka luźno wybranych zagadnień, bardzo zresztą różnych co do stopnia ważno-

ści, a dotyczących rozmaitych aktualnych zagadnień związanych w ten czy inny sposób ze sztuką, a ściślej z plastyką ludową.

Jednym z nich jest sprawa tzw. „strojów regionalnych”. Zagadnienie niewątpliwie z kategorii mniej ważnych, ale takich, które przez swą masowość nabierają specjalnego znaczenia.

Strój ludowy, noszony jeszcze z początkiem XIX wieku powszechnie przez ludność włościańską zamieszkującą terytorium Polski, na skutek przemian zachodzących w strukturze gospodarczej i społecznej w ciągu XIX i XX wieku zaczął ginąć. Dziś, jeśli chodzi o wieś polską, strój ludowy w swej dawnej funkcji należy już do przeszłości. Co najwyżej tu i ówdzie zobaczyć można ostatnie fazy jego zaniku, czy to w postaci pojedynczych części ubioru noszonego do pracy, czy nawet całych kompletów, ale tylko wyjmowanych ze skrzyń w jakichś wyjątkowych okolicznościach. Proces zaniku ubioru ludowego, w jego dawnej funkcji i postaci, jest nieodwracalny, a wszel-



Ryc. 4. Tkacz. Ryc. 5. Kosiarz. Rzeźby w drzewie. Wyk. Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec).
Fot. mgr E. Kozłowska.

kie próby regeneracji z góry skazane są na niepowodzenie.

Może natomiast strój regionalny żyć w dalszym ciągu — czy to dostarczając pewnych inspiracji w związku z opracowywaniem nowych form odzieży przeznaczonych do masowego użytku, czy jako uroczysty ubiór reprezentacyjny pewnych grup terytorialnych i zawodowych, czy wreszcie jako kostium teatralny używany w czasie widowisk o tematyce czerpanej z folkloru.

O ile pierwsza forma kontynuacji tradycji stroju ludowego nie weszła dotychczas w stadium studiów czy realizacji, o tyle wykorzystanie ubiorów ludowych do celów reprezentacyjnych i scenicznych w ostatnich latach rozpowszechnia się w Polsce w tempie i rozmiarach bardzo znacznych. I tu właśnie zaczynają się poważne mankamenty, na które chciałbym zwrócić uwagę.

Istnieje w chwili obecnej na terenie Polski bardzo znaczna ilość różnego rodzaju świetlic: wojskowych, robotniczych, wiejskich, szkolnych i innych. W każdej z nich pewną część

repertuaru zajęć świetlicowych stanowią tańce i pieśni ludowe produkowane na scenie w ubiorach regionalnych, z których najczęstsze, prócz lokalnego, są krakowski, kujawski, śląski i góralski. W sprawianiu tych ubiorów zwłaszcza przyfabryczne świetlice robotnicze angażują niekiedy znaczne fundusze, wykonaniem zaś zajmują się (dla zespołów miejskich) szatnie organizowane przez Woj. Zarząd Samopomocy Chłopskiej, pracownie CPLiA lub też wykonywa się je sposobem gospodarczym we własnym zakresie.

Ze względu na konieczność obniżenia kosztów i ze względu na specyficzne wymogi kostiumu scenicznego ubiory te wykonywane są z materiałów zastępczych, często nawet bardzo tanich, nie zawsze też stoją one na właściwym poziomie etnograficznej ścisłości. Dowolności w sposobie traktowania ubioru wynikają częściowo z niewiedzy wykonawców, częściowo zaś z nacisku wywieranego przez zamawiających. W pracowni strojów ludowych CPLiA w Toruniu konsternację wywołało zamówienie jednej z miejscowych świetlic



Ryc. 6. Kobieta ze świnią. Polichromowana rzeźba w drzewie. Wys. 26 cm. Wyk. Szczepan Woźniak (Kąkolówka, pow. Rzeszów). Fot. St. Deptuszewski.

na wykonanie kilkunastu kompletów stroju krakowskiego według wzorów jakiegoś dorosłego projektanta, utrzymanych w stylu operetkowych uniformów sprzed kilkudziesięciu laty. Pracownia CPLiA, stanowiąca punkt usługowy, nie mogła odmówić przyjęcia zamówienia, wykonanie zaś narażałoby pracownię na poważne zarzuty i śmieszność. Ażeby tego rodzaju sytuacji na przyszłość uniknąć, należałoby wydać zarządzenie zabraniające wykonywania ubiorów ludowych z wzorów, które nie zostały poprzednio zatwierdzone przez instytucje do tego wyznaczone (np. muzea etnograficzne, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS, Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej, czy komisje specjalne CPLiA).

Należałoby też zabronić w sposób kategoryczny używania tzw. „ubiorów ludowych” — szytych dla celów scenicznych z materiałów

zastępczych — jako ubioru wdziewanego na publiczne uroczystości, jak pochody, dożynki itp. Ubiory takie mogą jeszcze „ujść” w świetle sztucznym, oglądane z pewnej odległości; w pełnym świetle dnia wyglądają niesłychanie tandetnie i śmiesznie. Nie przysparzają one w żadnym przypadku uroku obchodom ulicznym, wprost przeciwnie — nadają im charakter nieprzyjemnej maskarady, a wśród publiczności zamiast zainteresowania wywołują uzasadnione objawy wesołości połączonej z drwinami.

Strój używany w celach reprezentacyjnych podczas występów publicznych powinien być bezwzględnie autentyczny lub wiernie według autentycznego skopiowany. Zamiast żalosnej gromady „przebierańców” niech raczej wystąpi mniejsza ilość osób w strojach ludowych, ale za to niech te stroje będą utrzymane na należyтым poziomie, to znaczy niech będą kompletne, dobrze zachowane i właściwie noszone. Żeby nie powtórzył się fakt, obserwowany na dożynkach krakowskich w 1952 r., gdzie w grupie krakowskiej wystąpił młody chłopak w czerwonej czapce z kolorowymi pawimi piórami, zbyt długim kaftanie, pasie z brzękadłami, spodniach w paski podwiązanych sznurkiem powyżej owłosionych łydek i białych tenisówek.

Bardzo ważną rzeczą jest umiejętność właściwego noszenia stroju ludowego. Młodzież, występująca nawet w autentycznych i dobrze skompletowanych ubiorach, nie umie ich nosić w sposób odpowiedni, skutkiem czego sylwetka traci właściwy charakter, a czasem przybiera postać wręcz karykaturalną. Wydaje mi się rzeczą konieczną, aby zespoły występujące publicznie w strojach regionalnych, a także wyjeżdżające w nich za granicę, były kontrolowane przez fachowców biorących odpowiedzialność za należyty wygląd zespołu. Na festiwalach pieśni i tańca ludowego, dożynkach itp., gdzie występuje większa ilość grup w strojach regionalnych, należy organizować konkursy z nagrodami dla najlepiej odzianych zespołów; miałyby to duże znaczenie wychowawcze i przyczyniłoby się do podniesienia jakości stroju ludowego, używanego na uroczyste występy.

W związku z występami grup w ubiorach regionalnych na jedną rzecz należy jeszcze zwrócić uwagę. Zdarza się często, że grupa bywa

ubrana w sposób zupełnie jednolity. Wykonuje się kilkadziesiąt ubiorów kobiecych i męskich, uszytych ściśle według jednego wzoru, skutkiem czego zamiast ludowego ubioru otrzymujemy „mundur” nadający grupie wygląd podrzędnego zespołu baletowego, nie mający nic wspólnego z rzeczywistym sposobem ubierania się ludu.

Zespoły w ten sposób „umundurowane” (np. zespół gdański czy mazurski) w przykry sposób odbiegają swym wyglądem od grup odzianych w prawdziwe stroje regionalne, pokazane w całej swej różnorodności i bogactwie. W grupach takich, jak góralskie, niektóre krakowskie i mazowieckie, widzimy dużą różnorodność kolorystyczną, dekoracyjną, różne zestawienia stroju. Nadaje to zespołowi regionalnemu wygląd bardziej odpowiadający prawdzie. Gdy wieś polska nosiła jeszcze powszechnie swe ubiory tradycyjne, nie posiadały one nigdy owej „mundurowej” jednolitości, lecz w obrębie pewnego typu było wiele odmian i możliwości.

Przystępując do odtwarzania ubiorów ludowych, powinniśmy zawsze pamiętać o tej różnorodności i starać się ją koniecznie utrzymać, dążąc do tego, ażeby zespołowi nadać charakter naturalnej grupy wiejskiej, odzianej w ubiory odświętne, jakie widywało się na weselach, dożynkach czy innych tego rodzaju uroczystościach.

Drugim zagadnieniem, któremu chciałbym poświęcić słowa kilka, jest nasze rzemiosło ludowe. Twórczość artystyczna wsi, wyrażająca się między innymi w rzeźbie dekoracyjnej, zdobnictwie ceramicznym, hafcie — straciła już w dużej mierze oparcie w swym własnym, wiejskim środowisku, przekształcając się w rzemiosło, często o charakterze wyraźnie pamiątkarskim (np. snycerstwo ludowe, ceramika), uprawiane na użytek odbiorcy miejskiego. Proces ten, odbywający się u nas w okresie międzywojennym, kiedy eksploatacja handlowa ludowego rzemiosła artystycznego była opanowana przez drobnych kapitalistów występujących pod firmą różnych „bazarów ludowych”, doprowadził do zupełnego upadku niektórych gałęzi sztuki ludowej, przekształcając ją w produkcję bezwartościowej tandety, czego przykładem może być tzw. „zakopiańszczyzna”, zaśmiecająca do dziś rynek swymi wyrobami, lichymi pod względem estetycznym i pozbawionymi jakiegokolwiek



Ryc. 7. *Analfabelka*. Rzeźba w drzewie. Wys. 26 cm. Wyk. Rozalia Kuźniarowa (Wysoka, pow. Łańcut). Fot. St. Deptuszewski.

powiązania z tradycjami prawdziwej sztuki ludowej.

W Polsce Ludowej sprawy ludowego przemysłu artystycznego od lat kilku zostały przekazane Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, która w niedługim okresie czasu zdołała zorganizować znaczną ilość ludowych spółdzielni artystycznych, wiele zaś ośrodków nie zorganizowanych na sposób spółdzielczy uzależniła od siebie drogą wolnego skupu wyrobów ludowych. Początkowo zdawało się, że potężna instytucja, obejmująca swymi agendami obszar całego państwa, dysponująca nadzorem artystycznym na różnych szczeblach organizacyjnych — zdoła opanować sytuację i przyczynić się do podniesienia poziomu artystycznej wytwórczości ludowej oraz wychowania odbiorcy, który tandetę typu wspomnianej wyżej „zakopiańszczyzny” uważał za wartościowe wytwory sztuki ludowej. Nadzieje związane z działalnością CPLiA nie ziściły się

jednak w całej rozciągłości. W olbrzymiej maszynie, gdzie zbiurokratyzowany aparat handlowy w samym początku istnienia instytucji wziął górę nad czynnikiem fachowym i nadzorem artystycznym, nie zawsze umiano z należytych zrozumieniem podejść do zagadnienia sztuki ludowej.

W twórcy ludowym zamiast artysty widziano tylko producenta, którego zadaniem było osiągnięcie możliwie najwyższego wskaźnika produkcji. Były to czasy, kiedy tysiącami „produkowano” wycinanki na Kurpiach, kiedy setkami zamawiano „malowanki” u malarek z Zalipia, kiedy jednego z uzdolnionych plastyków ludowych Konstantego Ciepielowskiego z Iłży, wyróżnianego na konkursach wykonawcą glinianych figurek, posadzono za kręgiem garncarskim by wyrabiał seryjne doniczki.

Próba przestawienia ludowego rzemiosła na masową produkcję nie powiodła się oczywiście. Masowo wyrabiana „sztuka ludowa” wykazała taki spadek jakości, że niektóre „towary” w ogóle nie zostały wprowadzone do sprzedaży (np. owe tysiące wycinanek kurpiowskich).

Poza tym artyści ludowi, nastawieni przez CPLiA na seryjne wykonywanie wciąż tych samych form, wpadają w rutynę i przestają pracować twórczo. Widoczne to jest np. w Iłży, gdzie taki wybitny plastyk ludowy jak Wincenty Kitowski zaprzestał pracy twórczej („bo spółdzielnia nic nowego nie zamawia, a człowiek musi z czegoś żyć”), wykonując masowo kilka przyjętych do sprzedaży modeli ptaszków.

Samodzielna praca twórcza artystów ludowych bywa do tego stopnia krępowana, że organy CPLiA, pod groźbą oddania sprawy do prokuratury, zabraniają zrzeszonym w spółdzielni artystom ludowym bezpośredniego obsyłania przez nich wystaw organizowanych przez Min. Kult. i Sztuki czy Woj. Rady Narodowe, wymagając aby udział plastyków ludowych w wystawach odbywał się za pośrednictwem spółdzielni (Iłża). Przy tym stanie rzeczy zachodzi obawa, że na wystawy i konkursy napływać będzie bądź materiał wyselekcjonowany z bieżącej produkcji seryjnej, bądź wykonany pod kierunkiem spółdzielni, wybrany i zakwalifikowany przez jej organy według kryteriów być może innych od tych, jakimi posługiwałby się złożony z fachowców i znaw-

ców sztuki ludowej sąd konkursowy, czy komisja ocen.

Artyści ludowi, którzy zajęcie swe traktują jako poboczne w stosunku do pracy na roli, nie mogąc w terminach wywiązać się z zobowiązań powziętych wobec CPLiA —zrażali się i odsuwali od organizacji spółdzielczej. Skup wyrobów ludowych, prowadzony przez ludzi o wyłącznie handlowym przygotowaniu, nie orientujących się w zagadnieniu sztuki ludowej, szedł po linii najmniejszego oporu, magazyny były zavalone towarem nie lepszym od tego, który widuje się jeszcze w witrynach sklepów reprezentujących tzw. „prywatną inicjatywę”. Magiczne słowa „rotacja”, „chodliwość” i sztywna organizacja wewnętrzna paraliżowały możliwości przeprowadzenia jakiegokolwiek eksperymentu. „Narzuty” powodowały nadmierne podnoszenie cen takich w istocie wyrobów ludowych, „dystrybucja” zaś doprowadzała do takich paradoksów, że w Lublinie w dwóch sklepach spółdzielczych sprzedających wyroby ludowe notorycznie „brakowało” ceramiki pochodzącej z okolicznych ośrodków garncarskich.

Przedstawiony wyżej stan niewątpliwie dziś należy już w znacznej mierze do przeszłości. Nie łatwo jest jednak odrobić popełnione błędy, a jeszcze trudniej jest przestawić na nowo tory tak rozbudowaną i ciężką aparaturę.

W przyszłości, chcąc postawić zagadnienie ludowego przemysłu na właściwej płaszczyźnie, trzeba do poszczególnych ośrodków produkcji podchodzić w sposób bardziej indywidualny.

Orientację w tym zakresie ułatwi nam podział istniejących ośrodków wytwórczych na 3 grupy. Jedną stanowić będą ośrodki sztuki ludowej, które dziś jeszcze produkują lub do niedawna produkowały wyroby o dużej wartości artystycznej związanej ściśle z miejscowymi tradycjami plastycznymi (np. ośrodki ceramiczne w Łązku, pow. Zamość, Kołaczycach i Brzostku, pow. Jasło, Starym Sączu, Milówce, pow. Żywiec i wielu innych). Do drugiej grupy zaliczymy te ośrodki, które posiadały swe własne tradycje artystyczne, ale straciły je całkowicie lub częściowo wskutek różnych okoliczności zewnętrznych (jak np. dawna akcja nakładców w przemyśle chałupniczym, niewłaściwie prowadzony instruktaż itp.), wyobcowując się tym sposobem z własnego tła kulturowego (np. pamiątkarstwo za-

kopiańskie, w pewnej mierze hafciarstwo kaszubskie). Trzecią grupę ośrodków ludowego przemysłu artystycznego stanowią będą te, które w ogóle nie posiadają starszej tradycji i nie są w swej wytwórczości związane z własnym podłożem etnograficznym. Do takich należy np. sztucznie w XIX w. zaszczerpione snycerstwo w Jerzmanowicach i Sąsypowie koło Ojcowa, koronkarstwo w okolicach Bobowej i prawie cały przemysł pamiątkarski na Ziemiach Odzyskanych.

W ośrodkach, które kontynuują swą tradycyjną wytwórczość artystyczną, wskazana jest szczególnie ostrożność postępowania. Nie należy tam przeprowadzać ryzykownych w skutkach eksperymentów, przeciążać ich zamówieniami, ewentualny instruktaż powinien ograniczać się do strony czysto technicznej (np. w tkactwie do stosowania lepszych barwników, w garncarstwie polew, glazur i sposobu wypału). Szkodliwe jednak byłoby sztuczne hamowanie naturalnego rozwoju twórczości tych ośrodków, o ile zachodzące zmiany opierają się na bazie tradycyjnej i są jej dobrą kontynuacją.

W ośrodkach, które z tych czy innych przyczyn odeszły w swej twórczości od form tradycyjnych, należy wprowadzić metodę, którą z powodzeniem stosowała prof. E. Plutyńska w ośrodkach tkackich z powiatu sokólskiego. Polega ona na tym, że w pierwszym etapie należy spowodować nawrót do starych form tradycyjnych, a gdy twórcy zżyją się z nimi, dać im możliwość dalszego ich rozwijania pod dyskretną i umiejętną kontrolą instruktora.

Warunkiem należytego postawienia i prowadzenia ludowego przemysłu artystycznego o charakterze tradycyjnym jest naukowe zbadanie obecnej i dawnej twórczości danego ośrodka, czy nawet poszczególnego warsztatu. Dopiero na podstawie wyników tych badań mogą zostać opracowane szczegółowe wnioski i wytyczne obowiązujące dla organów sprawujących z ramienia CPLiA opiekę nad artystyczną stroną wytwórczości ośrodka.

Ośrodki, których produkcja od początku ich istnienia nie miała charakteru tradycyjnej sztuki ludowej, mogą być bez żadnych ograniczeń przedmiotem eksperymentalnych poczynań CPLiA. Można tu z powodzeniem stosować wszelkie formy współpracy artysty plastyka z twórcą ludowym. Ewentualne wprowadzanie do produkcji tych ośrodków

elementów czerpanych z inwentarza miejscowych ludowych form zdobniczych może być o tyle celowe, że produkcja nabierze wówczas charakteru bardziej lokalnego, pożądanego w wyrobach typu pamiątkarskiego.

W związku z organizacją ludowego przemysłu artystycznego pamiętać musimy, że przemysł ten, w niektórych zwłaszcza dziedzinach, znajduje się w stadium postępującego upadku (np. rzemiosło garncarskie, które kurczy się ilościowo i ubożeje pod względem artystycznym). Społecznym zadaniem CPLiA jest przez odpowiednią politykę zamówień i organizowanie zbytu nie dopuścić do całkowitego upadku jakiegokolwiek dziedziny rzemiosła artystycznego. Wachlarz zainteresowań CPLiA jest w chwili obecnej wciąż jeszcze zbyt wąski. Obejmuje on przede wszystkim poważne ilościowo gałęzie ludowej produkcji, jak garncarstwo, tkactwo, wyroby z drzewa, z pominięciem innych, które, pozbawione zamówień, narażone są na całkowite zamarcie. Przykładem tych ostatnich jest np. artystyczne kowalstwo wiejskie, tak bogate w swym zdobnictwie zwłaszcza na obszarze Małopolski. Zdobione wyroby kowalskie niewątpliwie znalazłyby zastosowanie czy to w architekturze (np. zawiasy, wykładki do zamków przy odbudowie zabytkowych dzielnic Warszawy), czy w dekoracji wnętrza (świeczniki, lampy, wieszadła itp.). Dotychczas jednak tą wiodącą gałęzią ludowego zdobnictwa nie zainteresowano się zupełnie. Przykładów takich można by zacytować więcej.

Mówiąc o organizacji ośrodków ludowej produkcji artystycznej nie możemy tracić z oczu momentów praktycznych, do których należy przede wszystkim realna możliwość zbytu wyprodukowanych wyrobów. Ze względu na ograniczone bądź co bądź zapotrzebowanie na ludowe wyroby artystyczne wydaje się celowe skoncentrowanie tego rodzaju produkcji w najlepszych pracowniach poszczególnych ośrodków. Pracownie te powinny zostać wytypowane na podstawie orzeczenia komisji składającej się z przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Sztuki, Państwowego Instytutu Sztuki i CPLiA. Pracownie wytypowane do produkcji artystycznej powinny być otoczone specjalną opieką i mieć zapewnione warunki umożliwiające im osiągnięcie wysokiego poziomu; pozostałe pracownie danego ośrodka mogą być oczywiście



Ryc. 8. *Pracznica*. Rzeźba w drzewie. Wys. 40 cm. Wyk. Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec).
Fot. mgr E.Kozłowska.

wykorzystywane do masowej produkcji nie-artystycznych wyrobów użytkowych.

Poruszone poprzednio zagadnienie podniesienia poziomu estetycznego wiąże się w dużej mierze ze sprawą muzealnictwa. W XIX wieku, kiedy ludowe rzemiosło artystyczne pracowało na potrzeby odbiorcy wiejskiego, twórca ludowy na każdym kroku spotykał się z wyrobami artystycznymi z zakresu swej specjalności, które kształtowały jego smak estetyczny, stawały się źródłem inspiracji w dalszej pracy i przyczyniały się do rozwoju

jego twórczości w ramach miejscowej tradycji. Na takim właśnie podłożu powstawały owe regionalne style ludowe, jakie obserwujemy np. w wycinankarstwie, meblarstwie (skrzynie malowane) i wielu innych.

Obecnie, w związku z urbanizacją kultury wsi, twórca ludowy często traci kontakt z dawniejszymi wyrobami swoich poprzedników, a szukając inspiracji w różnych przypadkowych wzorach stwarzają formy dziwaczne, obce ludowej kulturze i pozbawione wartości estetycznej.

Zagadnienie udostępnienia artystom ludowym najlepszych osiągnięć dawnego miejscowego rzemiosła artystycznego mogą rozwiązać jedynie muzea, posługując się w tym celu wystawami stałymi i objazdowymi. Zadanie to obciążałoby przede wszystkim małe muzea regionalne, które w swych działach etnograficznych powinny szczególnie silnie akcentować tradycyjny przemysł artystyczny i nawiązywać kontakty z twórcami współczesnymi.

Zbiory tego rodzaju oddałyby kolosalną usługę dzisiejszemu rzemiosłu artystycznemu danego regionu, a poza tym kształtowałyby w sposób pozytywny stosunek ogółu ludności do sztuki tradycyjnej, która obecnie jest mieszkańcom wsi dosyć obca i często bywa traktowana przez nich z pobłażliwym lekceważeniem.

Podkreślenie wartości sztuki ludowej przez jej ekspozycje w muzeach podniosłoby więc wśród ludności wiejskiej szacunek dla swej dawnej kultury i ułatwiłoby w przyszłości realizację słusznego hasła, że twórczość wiejskiego artysty ludowego powinna zaspokajać przede wszystkim potrzeby własnego środowiska.

Przypatrując się dzisiejszym muzeom regionalnym stwierdzić musimy, że poza niektórymi wyjątkami (np. muzeum w Zakopanem, Tomaszowie Mazowieckim, Rzeszowie i kilku innymi) nie spełniają one wyżej nakreślonych zadań. W wielodziałowych muzeach regionalnych zapomina się często o tym, że kultura ludowa regionu powinna stanowić w nich jeden z zasadniczych trzonów. W niektórych przypadkach muzea regionalne w ogóle żałują miejsca na wystawę zabytków etnograficznych, skutkiem czego dochodzi do takich paradoksów, że np. niezwykle bogata kultura artystyczna Powiśla Dąbrowskiego znalazła swoje miejsce w centralnych muzeach etnograficznych (np. w Krakowie) i w licznych wystawach organizowanych na obszarze całego kraju, ale darmo szukalibyśmy jej w najbliższym terytorialnie muzeum w Tarnowie. Ze względów natury społecznej i kulturalnej muzea regionalne powinny wykazać większe wyczucie aktualnych potrzeb, nawiązać silniejszy kontakt z terenem i realizu-



Ryc. 9. Kobieta z dzbankiem. Polichromowana rzeźba w drzewie. Wys. 45 cm. Wyk. Szczepan Woźniak (Kąkolówka, pow. Rzeszów). Fot. mgr E. Kozłowska.

jąc ogół swych rozległych zadań nie pomijać jednego z zagadnień centralnych, którym jest zagadnienie ludowej kultury.

Dużo dziś pisze się i mówi o współpracy artysty ludowego z plastykiem wykształconym. Współpraca ta, występująca sporadycznie jeszcze przed pierwszą wojną światową, w ostatnich czasach nabiera coraz poważniejszego znaczenia w związku z powołaniem twórców ludowych do wykonywania prac daleko wychodzących poza krąg ich codzien-

nych doświadczeń. Przykładem tego rodzaju są prace artystek ludowych z Zalipia na Powiślu Dąbrowskim zatrudnionych przy dekoracji wnętrz na statku „Batory”, projektowaniu tkanin dla produkcji fabrycznej, ostatnio zaś przy malowaniu fajansów.

Niektóre z tych zagadnień (projektowanie tkanin, malatury na fajansie) wymagały od ludowych artystek przestawiania się na zupełnie nową formę pracy, związaną czy to z właściwością tworzywa, czy z koniecznością podporządkowania się pewnym rygorom wynikającym z założeń technicznych, czy też z przeznaczeniem wykonywanego projektu. Tego rodzaju przestawienia przychodzą artyście ludowemu z trudnością i nie zawsze udaje mu się samodzielnie osiągnąć wyniki całkowicie pozytywne.

Słuszną więc obrał drogę Instytut Wzornictwa Przemysłowego, który, angażując do projektowania artystów ludowych, działalność ich oparł na gruncie współpracy z wykształconym artystą plastykiem.

Twórca ludowy przystępuje do pracy w zakresie projektowania nie obciążony rutyną i zasadniczo nie zależny od natrętnego wzornictwa kosmopolitycznego, które tak często przysłań artyście wykształconemu możliwość wypowiedzenia się oryginalnego. Z tej właśnie przyczyny wzory projektowane przez artystów ludowych są takie nowe i świeże, co często podkreśla się w czasie licznych na ten temat dyskusji. Nie tylko w świeżości jednak leży ich odrębność. Poza tym, że są dotychczas niespotykane, posiadają one jeszcze pewne indywidualne cechy wiążące je ze sztuką ludową określonego środowiska etnograficznego. Mają pewien regionalny styl, który pozostaje nawet wówczas, gdy projekt zostanie kompozycyjnie czy kolorystycznie dostosowany do wymogów produkcji przemysłowej, uwzględniającej potrzeby i gusty szerokiej mas ludności miast i wsi.

Dzięki umiejętnej współpracy artysty plastyka z artystą ludowym np. projektowane tkaniny, nie tracąc swego regionalnego ludowego stylu (każdy w nich pozna rękę zalipskich malarek), stają się równocześnie bardzo nowoczesne i mogą zaspokoić wymagania najbardziej wybrednych odbiorców.

Współczesne próby włączenia ludowej inwencji artystycznej do projektowania produkcji przemysłowej nie są ani mechanicznym przenoszeniem wzorów ludowych na wyroby miejskie, ani „stylizowaniem na ludowo” z czasów tzw. secesji. Jest to rzeczywiste wprowadzenie autentycznej, żywej sztuki ludowej tworzonej przez ludowych artystów, którzy wychodząc ze swych zasobów tradycyjnych zapoczątkowują nową twórczość, dostosowaną do nowych warunków i potrzeb.

Współpraca artysty ludowego i wykształconego ustawiona jest teoretycznie na zasadzie równości i ma odbywać się niejako w ramach wzajemnej wymiany doświadczeń. W praktyce jednak pozycja artysty ludowego jest bez porównania słabsza. Cięży nad nim autorytet wykształconego kolegi, którego uwagom poddaje się bez zastrzeżeń.

Jak dalece wpływ zawodowego plastyka uwidacznia się w rezultatach prac artystów niewykształconych, świadczą próby dokonane w Zakładach Ceramicznych we Włocławku, gdzie ten sam kolektyw projektancki, raz pod kierunkiem J. Buszka, drugi raz pod kierunkiem H. i L. Grześkiewiczów, doszedł do wyników bardzo dobrych, lecz pod względem plastycznym zupełnie różnych.

Doświadczenie to, wykonane z zespołem złożonym z elementu robotniczego, nie posiadającym tradycji regionalnych, jest przykładem, jak wielka odpowiedzialność ciąży na plastyku kierującym tego rodzaju kolektywem. Odpowiedzialność wzrasta jeszcze bardziej, gdy w sferze jego oddziaływania znajdują się artyści wiejscy, reprezentujący twórczość tradycyjną, która posiada swój własny regionalny styl. W tym przypadku inspiracja musi być niezwykle ostrożna i umiejętna. Należy bowiem uważać na to, aby nowa, inspirowana twórczość artysty ludowego nie zrywała z twórczością tradycyjną, ale z niej w sposób naturalny wynikała. Może to zostać osiągnięte jedynie wówczas, gdy kierujący zespołem plastyk zapoznał się w sposób gruntowny ze sztuką tego regionu, który reprezentują członkowie zespołu. W przeciwnym razie zawsze będzie zachodziło niebezpieczeństwo, że artyści ludowi, pokierowani w

sposób niezgodny z ich lokalnymi tradycjami, tracąc w swej twórczości cechy regionalnej odrębności i nie wnosząc z nich nic do sztuki narodowej sami ulegną wpływowi narzuconej manieri.

Obecnie, kiedy współpraca artysty ludowego z zawodowym plastykiem odbywa się w warunkach doświadczeń laboratoryjnych, w niewielkim gronie osób specjalnie dobranych — możliwość niewłaściwego pokierowania ludowym artystą jest raczej niewielka, z czasem jednak, gdy akcje tego rodzaju będą prowadzone na większą skalę, sprawa doboru odpowiedniej ilości plastyków orientujących się w zagadnieniach sztuki ludowej stanie się zagadnieniem palącym.

Wyłania się zatem zagadnienie kadr, któremu również należy na tym miejscu poświęcić nieco uwagi. W chwili obecnej zarówno w dziedzinie organizacji przemysłu ludowego, jak w zakresie wzornictwa czy badań naukowych odczuwa się brak fachowców zorientowanych w zagadnieniach sztuki ludowej. Chodzi tu zarówno o plastyków, którzy znaleźliby miejsce w nadzorach artystycznych, jak i o etnografów, którym powierzono by zagadnienie naukowego opracowywania spraw związanych ze sztuką ludową. Zarysowujące się braki nie są łatwe do usunięcia z tego powodu, że samo zagadnienie szkolenia młodzieży, zarówno studiującej na wyższych uczelniach plastycznych, jak i na uniwersytetach, nie jest w zakresie sztuki ludowej tak postawione, aby rokowało w przyszłości napływ młodych sił odpowiednio przygotowanych.

Jeżeli chodzi o uczelnie plastyczne, do niedawna program studiów wydziału ogólnego (I rok) obejmował wykłady z zakresu sztuki ludowej w wymiarze dwóch godzin tygodniowo, przez przeciąg obu semestrów. Wykłady te, mimo niewielkiego wymiaru godzin, pozwalały na zapoznanie studentów z podstawowymi zagadnieniami sztuki ludowej i dawały możliwość zainteresowania młodzieży przejawami samorodnej twórczości artystycznej. Gdyby w uzupełnieniu tych wykładów przewidziane były w programie dalszych lat studiów krótkie cykle wykładów o charakterze

specjalnym (np. na wydziałach tkackim, architektury wnętrz, scenografii) — postawienie zagadnienia sztuki ludowej na wyższych uczelniach plastycznych można byłoby uważać za zupełnie zadowalające.

Począwszy od roku akademickiego 1951/52 wykłady z zakresu sztuki ludowej zostały na uczelniach plastycznych zastąpione przez wykłady zatytułowane „Sztuka polska z uwzględnieniem sztuki ludowej”. W układzie tym na omówienie ludowej twórczości artystycznej po prostu brakuje czasu, skutkiem czego zagadnienie sztuki ludowej praktycznie zostało z programu wykreślone.

Oczywiście, trudno byłoby tego rodzaju stan rzeczy osądzić pozytywnie. Brak wiadomości z zakresu sztuki ludowej stanowi poważną lukę w ogólnym wykształceniu przyszłego plastyka, który powinien orientować się w pełnym dorobku polskiej sztuki, a nie tylko tej, która zaspokajała potrzeby warstw elitarnych. Bezpośredni kontakt, który nawiązywał młody plastyk z zabytkami sztuki ludowej bądź w czasie demonstracji podczas wykładów, bądź w muzeum, czy w czasie wycieczek odbywanych w teren, działał bardzo instruktynie, pogłębiając jego wiedzę, zwłaszcza z zakresu kompozycji dekoracyjnej i kolorystyki, tak bogatej w ludowym zdobnictwie.

W ramach studiów uniwersyteckich sztuka ludowa wykładana jest na III roku studium historii kultury materialnej (2 godziny tygodniowo w ciągu jednego semestru) i na III roku historii (1 godzina tygodniowo przez cały rok).

Na studium historii kultury materialnej student obowiązany jest tylko do wysłuchania wykładów, na historii sztuki zaś zdaje w końcu roku kolokwium z tego zakresu. Brak egzaminów z zakresu sztuki ludowej powoduje, że studenci przedmiot ten traktują jako uzupełniający, do którego można nie przykładąć większego znaczenia. Takie ustawienie przedmiotu przyczynia się do tego, że przygotowanie zarówno młodych historyków sztuki jak i etnografów do naukowej pracy w dziedzinie sztuki ludowej pozostawia wiele do życzenia. Zjawisko to jest tym przykrejsze, że

właśnie ta dziedzina otwiera w tej chwili przed młodzieżą kończącą studia szersze możliwości pracy.

Ze względów zarówno naukowych, jak praktycznych wydaje się słuszne wysunięcie pewnych postulatów, które należałoby wziąć pod uwagę przy ustalaniu przyszłych programów studiów. Jednym z tych postulatów byłoby przywrócenie na uczelniach plastycznych wykładów ogólnych z zakresu sztuki ludowej, które doskonale zmieściłyby się w programie II roku studium ogólnego, i wprowadzenie wykładów specjalnych dla studentów wydziałów tekstylnego, scenografii i architektury wnętrz. W ramach studiów etnograficznych i historii sztuki należałoby wprowadzić egzamin z zakresu sztuki ludowej oraz ćwiczenia seminaryjne. Te ostatnie niezbędne są zwłaszcza dla etnografów specjalizujących się w zagadnieniach etnografii polskiej.

Przygotowani w ten sposób pracownicy mogliby w przyszłości z wielkim pożytkiem pracować zarówno w instytucjach naukowych jak i w tych, które zajmują się organizacją i eksploatacją przemysłu ludowego.

Obecnie, z braku własnych pracowników należycie wykwalifikowanych, różne instytucje zajmujące się organizacją przemysłu ludowego, urządzeniem wystaw itp., korzysta-

ją w swej pracy z pomocy muzeów etnograficznych, Zakładu Badania Plastyki P.I.S., Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, czy poszczególnych etnografów. Współpraca ta jednak, nawiązywana od przypadku do przypadku, ze względu na swój ściśle doraźny charakter nie zawsze daje rezultaty w pełni zadowalające. W chwili obecnej placówki naukowo-badawcze spełniają rolę podobną do pogotowia ratunkowego, czy straży pożarnej, które wzywa się na pomoc w nagłych wypadkach. Zazwyczaj chodzi o natychmiastowe dostarczenie jakichś materiałów, wydanie opinii lub konsultacje. Nie bierze się pod uwagę tego, że prace badawcze z zakresu polskiej sztuki ludowej są dopiero w toku i pomimo, że wiele na tym odcinku zrobiono zwłaszcza w ostatnich latach, sporo zagadnień pozostało dotychczas jeszcze nie opracowanych. W wielu przypadkach dopiero przeprowadzenie badań terenowych mogłoby dostarczyć materiałów pozwalających na sumienne załatwienie sprawy.

Przyniosłoby niewątpliwie obustronną korzyść, gdyby współpraca ta przybrała charakter bardziej długofalowy, pozwalający placówkom naukowym uwzględniać w planowaniu swych prac badawczych potrzeby wysuwane przez instytucje zajmujące się zagadnieniami sztuki ludowej od strony praktycznej.

ZAGADNIENIA OPIEKI NAD TWÓRCZOŚCIĄ LUDOWĄ

KAZIMIERZ PIETKIEWICZ

W wyniku rewolucyjnych przemian, jakie się dokonały w Polsce, wśród wielu zagadnień budowy nowego życia stanęła przed nami sprawa otoczenia właściwą opieką twórczości ludowej, rozwijania i upowszechniania artystycznego dorobku ludowego. Zadanie nie było łatwe, w pierwszych latach budowy Polski Ludowej piętrzyły się bowiem różne trudności. Do najpoważniejszych zaliczyć należy brak jasnego sprecyzowania założeń teoretycznych, brak naukowej podbudowy zagadnienia. Jedynym przykładem twórczych rozwiązań praktycznych była polityka kulturalna Związku Radzieckiego, ale trzeba było umieć doświadczenia te przyswoić, znaleźć właściwe konkretne drogi i metody opieki nad naszą twórczością ludową.

Sprawa była paląca, w okresie międzywojennym bowiem pod wpływem kultury kapitalistycznej, kultury drobnomieszczańskiej — typowo kosmopolityczne formy twórczości zaczęły wypierać z życia piękno ludowej piosenki, ludowego tańca czy stroju. Źle rozumiany „awans kulturalny” prowadził do przejmowania wszystkiego, co miejskie, co fabryczne, kosztem oczywiście prawdziwie pięknej narodowej kultury, kosztem ludowej twórczości. Zanikać zaczęły ośrodki ludowego rzemiosła tkackiego, garncarskiego, a utalentowani artyści ludowi, nie znajdując zbytu na swe wyroby, zmuszeni byli nieraz do porzucenia swego zawodu.

Zjawisko takie uważano za naturalne, wśród działaczy kulturalnych i znawców sztuki ludowej pokutowała niewiara w możliwość dalszego rozwoju twórczości artystycznej ludu, niezrozumienie funkcji tej twórczości w budowie naszej ogólnonarodowej kultury.

Pozytywny stosunek do twórczości ludowej uważano nieraz za przejaw wstecznictwa,

traktując sztukę ludową jako przejaw prymitywizmu, barbaryzmu, jako przeżytek przeszłości.

Nawet wówczas, gdy doceniano wartość ludowej sztuki, rozumiano często twórczość ludową jedynie jako zjawisko statyczne, niezmiennie, którego dziewiętnastowieczne formy można jedynie kopiować i powielać.

Wskutek braku historycznego spojrzenia na rozwój sztuki ludowej, który szedł i idzie w parze ze zmianami społecznymi, z ogólnym postępowaniem kulturalnym i cywilizacyjnym, nie dostrzegano często różnych stadiów jej kształtowania się i rozwarstwienia. Nie interesowano się należycie treścią sztuki, delektowano się jedynie formą. W najmniejszym na przykład ulepszeniu technicznym warsztatu twórcy ludowego widziano zagładę jego sztuki.¹

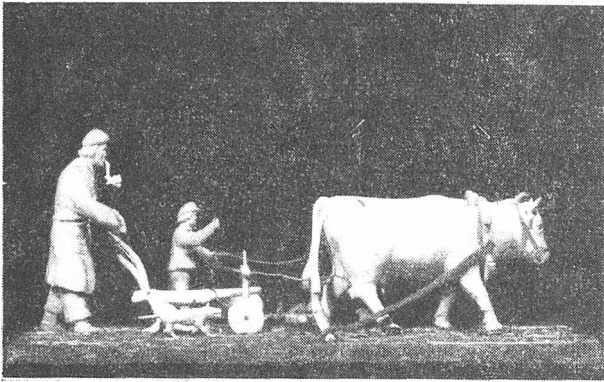
Byli również zwolennicy kulturalnej izolacji wsi, którzy, widząc zgubny wpływ mieszczańskiej tandety, nie dostrzegali jednocześnie istnienia wielu przykładów pozytywnego oddziaływania zdrowych prądów kulturalnych na wieś, ciągłej cyrkulacji elementów kultury „uczoney” i ludowej.²

Na wieś zapatrywano się jako na organizm społeczny jednolity, nie zróżnicowany, co z kolei prowadziło do przekonania, że wartość sztuki ludowej leży w niezmiennym kontynuowaniu motywów, które wytworzyła przeszłość.³

¹ W. Szeiberówna: Rozważania o popieraniu sztuki ludowej i ludowego przemysłu artystycznego. „Sztuki Piękne” grudzień 1929, s. 469.

² Meblarstwo ludowe, rzeźba, koronka, haft i tkactwo dostarczają dowodów, że lud, czerpiąc elementy z ogólnoludzkiej kultury, przetwarzał je twórczo, nadawał dziełom swym własne piętno artystyczne ludowo-narodowe.

³ Przekonanie to ugruntowało się również u twórców. Świadczy o tym fakt podany przeze mnie w artykule: Narady robocze artystów ludowych. „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 4—5.



Ryc. 10. Orka. Rzeźba w drzewie. Dł. 80 cm, wys. oracza 32 cm. Wyk. Tadeusz Szkodziński (Liszna, pow. Biała Podlaska). Fot. St. Deptuszewski.

Nielatwe były pozycje wyjściowe twórców ludowych. Istniały wśród twórców obawy, wynikające z doświadczeń okresu międzywojennego, że „opiekunowie” sztuki ludowej mogą jej raczej zaszkodzić niż pomóc.

Twórcy ludowi stykali się często z przypadkowymi ludźmi z miasta, którzy dawali im różne sprzeczne wskazówki i nieraz traktowali całe zagadnienie pod kątem własnych korzyści.

W okresie międzywojennym sztuką ludową interesował się przede wszystkim kapitał prywatny, a jedynie przygodnie zajmowały się nią różne instytucje czy ministerstwa.⁴ Bałamucono twórców ludowych otwieraniem i likwidowaniem spółdzielni, zespołów chałupniczych i różnego rodzaju inicjatywą sprytnych przedsiębiorców. Wszystko to godziło w twórców ludowych. Świadczy o tym wymownie wypowiedź ceramika ilżeckiego Stanisława Pastuszkiewicza na I Ogólnopolskiej Konferencji Twórców Ludowych, który przypomina, jak to w okresie przedwojennym za jego ceramikę na wystawie zagranicznej nagrodę pobrał „opiekun”. Również charakterystyczny dla ówczesnych stosunków jest fakt, że na wystawie pod nazwą wystawy sztuki ludowej w 1930 r. w Tarnopol-skim dział kilimów „gliniańskich”, o niskim zresztą poziomie artystycznym, reprezentowało dziesięciu przedsiębiorców prywatnych,

⁴ Tadeusz Seweryn: Rozdroża sztuki ludowej. CIK, Warszawa 1948.

Przemysł Ludowy i Artystyczny. Pol. Wyd. Gosp. Warszawa 1952.

prawdziwych natomiast twórców nikt nie znał.⁵

Ofiarna praca nielicznych artystów, naukowców i społeczników, całkowicie oddanych sprawie kultury ludowej, nie mogła oczywiście zmienić zasadniczego stanu rzeczy.

W tych warunkach w r. 1945 organizatorzy życia kulturalnego, w oparciu o doświadczenia przeszłości, musieli wytyczyć dla sztuki ludowej drogi dalszego rozwoju.

Ministerstwo Kultury i Sztuki, któremu przypadła główna rola we właściwym postawieniu zagadnienia twórczości ludowej, pokierowało pracą w trzech wzajemnie przenikających się i uzupełniających kierunkach: 1) opieka nad twórcą ludowym; 2) kształtowanie treści i formy twórczości ludowej w sensie artystycznym i ideologicznym; 3) upowszechnienie, w różnych formach, twórczości ludowej.

Przed twórcami ludowymi otworzyły się nowe, nieznane im dotychczas perspektywy rozwoju. Świadomość wielkich zadań ludowej sztuki i jej powiązań z ogólnonarodową kulturą coraz głębiej zaczęła przenikać do szerokich mas naszego społeczeństwa. Lud—twórca wielkich wartości naszej kultury, inspirator genialnych dzieł Chopina, Moniuszki czy Mickiewicza — w sposób świadomy zaczął włączać się w proces budowy naszej ogólnonarodowej kultury socjalistycznej. Wymagało to oczywiście od ludowego twórcy zrozumienia nowych perspektyw i nowych zadań, a nieraz i przebudowania swego światopoglądu.

Jakkolwiek posunięcia działaczy kultury, artystów plastyków i naukowców były jeszcze niedoskonałe w pierwszych latach pracy — postawa ich była inna niż „opiekunów” przedwojennych. Rozpoczęli oni ofiarną pracę z twórcami ludowymi.

Podjęto szeroko zakrojoną akcję penetrującą w terenie, zmierzającą do ustalenia stanu posiadania, do ewidencji istniejących obecnie ośrodków, do „wyłowienia” uzdolnionych jednostek czy zespołów. Szczególną uwagę ześrodkowano na człowieku — na twórcy, walcząc z dawną anonimowością ludowej sztuki. Twórca ludowy stał się przedmiotem naszych zainteresowań. Stąd też wszystkie

⁵ Informacja Zofii Czasznickiej, która brała udział w otwarciu wystawy i mając społeczne pieniądze na nagrody, nie miała ich komu przyznać.

niemal wysiłki w początkowym okresie skoncentrowano na pośpieszeniu z pomocą zarówno w formie zachęty, porady, jak i konkretnej pomocy materialnej.

Stypendia i inne formy pomocy dla artystów ludowych przyczyniły się do podniesienia poziomu ich sztuki, do kształtowania jej i rozwijania na nowych podstawach. Odżyły chylące się ku upadkowi warsztaty, artyści przystąpili do wykonywania nowych zadań, nowych zamówień. Przy pomocy stypendiów opracowali: przykładowe wzorce koronkarstwa śląskiego Maria Gwarkowa, Michał Ptak i Franciszek Kuźma, tkactwa dwuosnowowego — Franciszka Rybko, zespół Jaroszewiczowej, Składanowski z Wyszkowa, tkactwa kurpiowskiego Anna Kordecka. Stypendia na opracowanie wzorców otrzymywały hafciarki żywieckie, tkaczki zawierciańskie, srebrnicy śląscy, rzeźbiarze z różnych stron Polski, wycinankarki łowickie i kurpiowskie. Korzystali z pomocy stypendialnej cera-

micy kieleccy (Iłża, Denków, Koszary), lubelscy (Urzędów, Pawłów, Łążek Ordynacki), kujawscy (Kowal, Lubień, Raciążek), rzeszowscy (Medynia Głogowska, Zalesie) i inni. Stypendia, chociaż udzielane początkowo w skromnych na ogół rozmiarach, miały jednak duże znaczenie, przyczyniając się do aktywizacji ośrodków rzemiosła artystycznego i przygotowując niejako grunt dla dalszej działalności CPLiA. Stypendia i inne formy pomocy pieniężnej udzielono łącznie w ponad 2000 przypadków.

Do form artystycznej i ideologicznej opieki nad twórcami zaliczyć również należy narady artystyczne przeprowadzane z nimi z okazji wystaw, konkursów, zamówień itp. przez pracowników resortu kultury, plastyków i etnografów. Narady te stały się narzędziem uświadomienia społecznego, kulturalnego i politycznego twórców ludowych, a wszystkim zajmującym się sprawami kultury dały wiele cennych doświadczeń.



Ryc. 11. Orka. Rzeźba w drzewie. Fragment. Wyk. Tadeusz Szkodziński (Liszna, pow. Biała Podlaska). Fot. St. Deptuszewski. Poszukiwanie nowych form dla wyrażenia współczesnych treści prowadzi nieraz twórców ludowych na fałszywą drogę szukania wierności szczegółu, kosztem realistycznej prawdy. „Orka” upodabnia się do zabawki — piesek, fajeczka, prawdziwe sznurki i bic... Natomiast fragment krów świadczy o dużych możliwościach rzeźbiarza i niezaprzeczalnym poczuciu formy, zagubionej w całości na rzecz podrzędnych szczegółów.

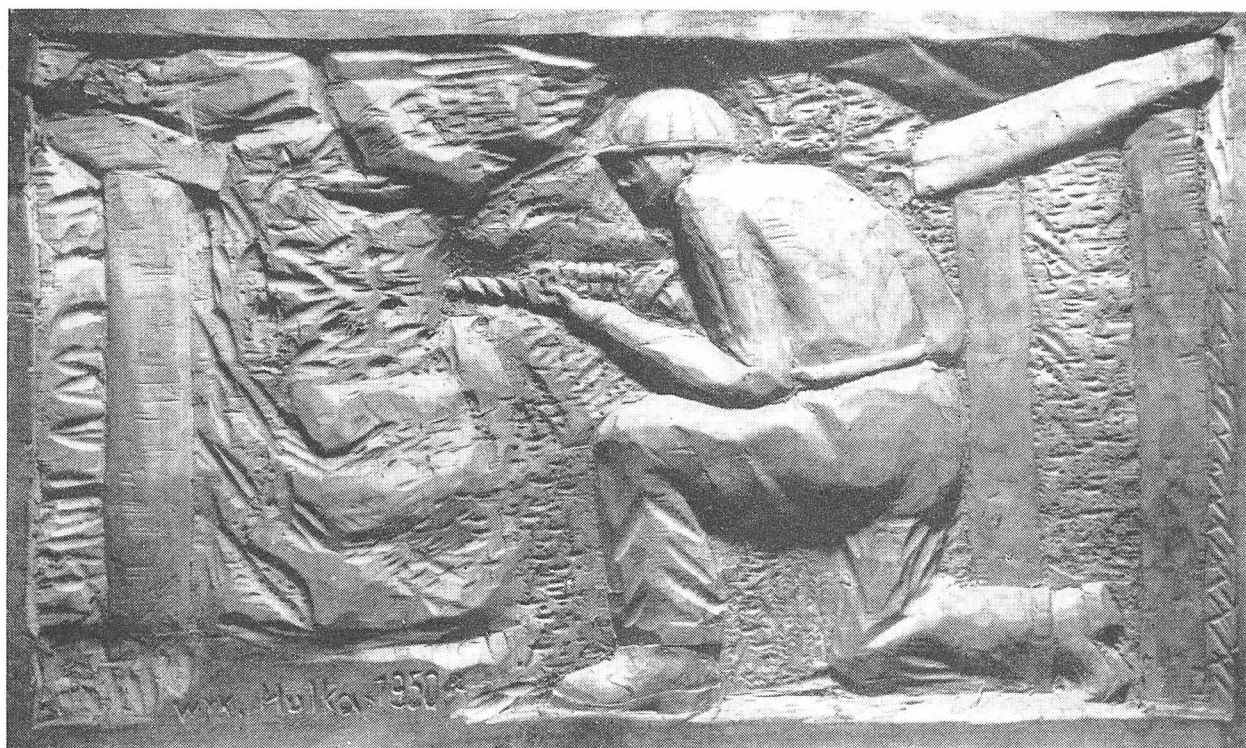
Ogromną rolę odegrały również konkursy oraz zlecone opracowania wzorców. Ogółem w terenie zorganizowano 53 konkursy, w których wzięło udział 2288 uczestników.

Metodą konkursów organizowanych w różnych częściach kraju, zwoływania narad artystycznych, opracowania wzorców i urządzania krótkich kursów — uzyskano w ciągu kilku lat przystosowanie tkactwa białostockiego, kurpiowskiego, opoczyńskiego, zawierciańskiego, koronek cieszyńskich, haftów kurpiowskich, żywieckich, kaszubskich i innych do potrzeb użytkowych przeciętnego obywatela, przy jednoczesnym zachowaniu wysokiego poziomu artystycznego. Należy podkreślić, że w pracach tych rolę instruktorską spełniali najczęściej wybitniejsi artyści ludowi, jak np. w koronkarstwie Maria Gwarłowska, w tkactwie Anna Kordecka.

Wiele prób przeszła ceramika ludowa, rzeźba ceramiczna i zabawkarstwo. W wyniku dyskusji prowadzonych z ceramikami iłżeckimi, rzeszowskimi, lubelskimi i łódzkimi z okazji wystaw, konkursów czy organizowanych narad zespołowych — udało się wytyczyć pewne kierunki rozwoju tej gałęzi rękodzielnictwa artystycznego. Ustalono cenne warto-

ści tradycyjne oraz przeżytki i wtręty, i to zarówno w zakresie formy, zdobienia, jak i użytkowości.

Swoisty typ rzeźby ceramicznej w Iłży osiągnął dziś wysoki poziom artystyczny. Jadwiga Kosiarska stała się dzięki właściwej opiece jedną z najlepszych twórczyń w zakresie figurek ceramicznych. Znalazł właściwy kierunek artystyczny w dużych formach ceramicznych Fryderyk Bąbel z Denkowa, poszukując dawnych zdobin nawet w wykopaliskach, które przeprowadzał we własnym zakresie. Przy odpowiednim instruktażu stworzyli doskonały typ miniatur ceramicznych z dawnych misek i dzbanów ceramicy rzeszowscy i białostoccy. Jerzy Witek z Urzędowa Lubelskiego pod wpływem konkursów robi dziś już nie tylko tradycyjne kropielniczki, ale często bardzo udane kompozycje figuralne w glinie. Jego koledzy z Pawłowa i Łązka poczynili duże postępy w ceramice malowanej. Znana jest ceramika kaszubska Leona Necla z Chmielna i Konopczyńskiego z Bolimowa; obaj pomyślnie rozwijają swoisty typ ceramiki ludowej indywidualnej, powiązanej z regionem.



Ryc. 12. Górnik. Płaskorzeźba w drzewie. 51×30 cm. Wyk. Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec).
Fot. St. Deptuszewski.

Szczególną pozycję w podanych przykładach nowych poszukiwań artystycznych stanowi sztuka mazurska. Aby uzyskać takie, jak dziś mamy, rezultaty — Makarowska, Bębenek i inne tkaczki mazurskie musiały przebyć trudną drogę artystyczną i warsztatową. Dziś artystyczny szmaciak i geometryczna tkanina mazurska, tak bliska w swym charakterze innym tkaninom polskim, nie ustępuje im pod względem artystycznym.

Z wyników konkursowych i z akcji wzorcowej korzysta spółdzielczość artystyczna zajmująca się przemysłem artystycznym. Niektórym spółdzielniom terenowym wzorce, wypracowane zresztą często przy ich udziale, pomogły ustalić profil produkcyjny. Zrozumiałe jest, że nie wszystkie dobre wzorce były wykorzystywane przez spółdzielczość. Nie brano pod uwagę dzieł unikatowych lub tych, które nie nadawały się do produkcji ilościowej. Powodowało to oczywiście rozżalenie artystów ludowych. Olbrzymia natomiast ich większość włączyła się do spółdzielni, które zapewniły im podstawy bytu.

Twórczość ludowa nie tylko przystosowała się do swej nowej roli społecznej, ale zaznaczył się w niej wyraźny rozwój i postęp artystyczny. Został obalony fałszywy pogląd o rzekomej niezmienności sztuki ludowej. Wykazują to bardzo wyraźnie konkursy i wystawy organizowane np. w Kieleckiem, na Kurpiach, w Łódzkiem czy na Podhalu.

Na podniesienie poziomu artystycznego sztuki ludowej duży wpływ miał kontakt twórców ludowych ze szkolnictwem artystycznym. Najlepsze osiągnięcia w tym zakresie ma Akademia Warszawska. Katedra tkactwa prof. E. Plutyńskiej jest nierozdzielnie powiązana z tkactwem ludowym. Szkoła czerpie pełną garścią ze sztuki ludowej, a tkaczki otrzymują pomoc i możliwości rozwoju twórczego. Pod wpływem tej współpracy rozwija się zespół Jaroszewiczowej z Janowa Sokólskiego, a Dominika Bujnowska z Węgrowa Podlaskiego w ciągu jednego roku osiągnęła wspaniałe rezultaty w tkactwie dwuosnowowym, tworząc nowy typ tkaniny o tematyce współczesnej.

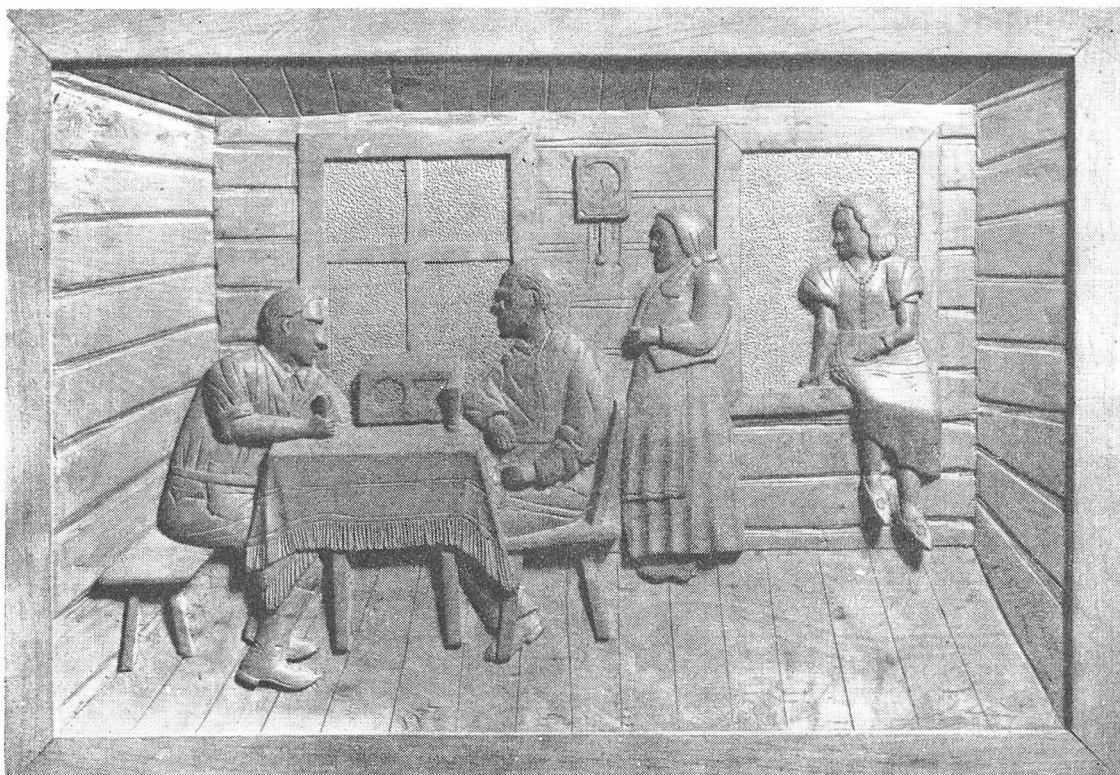
Mówiąc o szkolnictwie artystycznym należy wspomnieć, że wiele córek i synów naszych twórców ludowych poszło do szkół artystycznych, gdzie pogłębiają swe wykształcenie artystyczne. Są to — naszym zdaniem

— kadry przyszłych artystów ludowych, których zadaniem będzie przede wszystkim włączenie najcenniejszych wartości sztuki ludowej do ogólnonarodowej kultury.

Z biegiem lat, wraz z narastaniem nowych treści społecznych w naszym kraju i wskutek zmiany warunków życia, przenikała — szczególnie do sztuki wyobraźniowej, jak np. malarstwa, rzeźby i wycinankarstwa ludowego — nowa treść czerpana przez artystów ludowych z nowego naszego życia. Np. malarki ludowe z Zalipia, obok swych tradycyjnych malowideł typu dekoracyjnego, nieraz wypowiadały się w malowidłach na temat przyszłości swej wsi, widząc możliwości podniesienia gospodarczego i kulturalnego w wyższym typie gospodarki społecznej — w spółdzielczości produkcyjnej. Wiele tematów aktualnych, jak przebudowa gospodarcza, walka o pokój i o nowe lepsze życie, powtarza się wielokrotnie obok dawnej treści w obrazach artystycznych wycinanek łowickich. Nowe treści wyraża już dziś rzeźba ludowa, która dawniej ograniczała się niemal wyłącznie do tematyki religijnej, nowe treści przenikają ludowe wycinanki czy obrazy na szkle.

Ciekawą drogę artystyczną w malarstwie na szkle przebyła Helena Roj-Kozłowska z Zakopanego, która, ucząc się techniki na dawnym malarstwie podhalańskim o tematyce religijnej, wkroczyła śmiało w zagadnienia współczesne, nawiązała do wątków historycznych o Janosiku, odtworzyła w swej sztuce postać przywódcy ruchów wyzwoleniczych na Podhalu — Kostki Napierskiego. Nie tylko sama poszła tą drogą, ale pociągnęła za sobą grupę młodzieży góralskiej.

Zmieniała się jednak nie tylko sama tematyka. Zmieniali się — i to jest może najważniejsze — w procesie pracy i sami twórcy. Zaczęli oni z czasem patrzeć na sprawy społeczne i artystyczne głębiej i szerzej, podnosił się ich osobisty poziom kulturalny i uświadomienie społeczne. Potwierdzają to chociażby takie fakty, że wybitniejsi artyści są dziś radnymi Gminnych, a nawet Powiatowych Rad Narodowych (Gwarkowa, Curyłowa, Legutowska, Pastuszkiewicz, Kordecka), że często biorą udział jako delegaci terenowi w zjazdach ogólnopństwowych (Święto Kobiet, Z. S. Ch. itp.). O poziomie społecznym i politycznym twórców ludowych może również świadczyć to, że wielu z nich to nasz ar-



Ryc. 13. Po robocie. Plaskorzeźba w drzewie. 47×30 cm. Wyk. Józef Makuch. Fot. St. Depluszewski.

tystyczny i społeczny aktyw terenowy. Niektórzy pełnią rolę instruktorów spółdzielczości artystycznej, pracują w zespołach świetlicowych, organizują życie kulturalne i gospodarcze na swoim terenie (np. Legutowska w Rzeczycy).

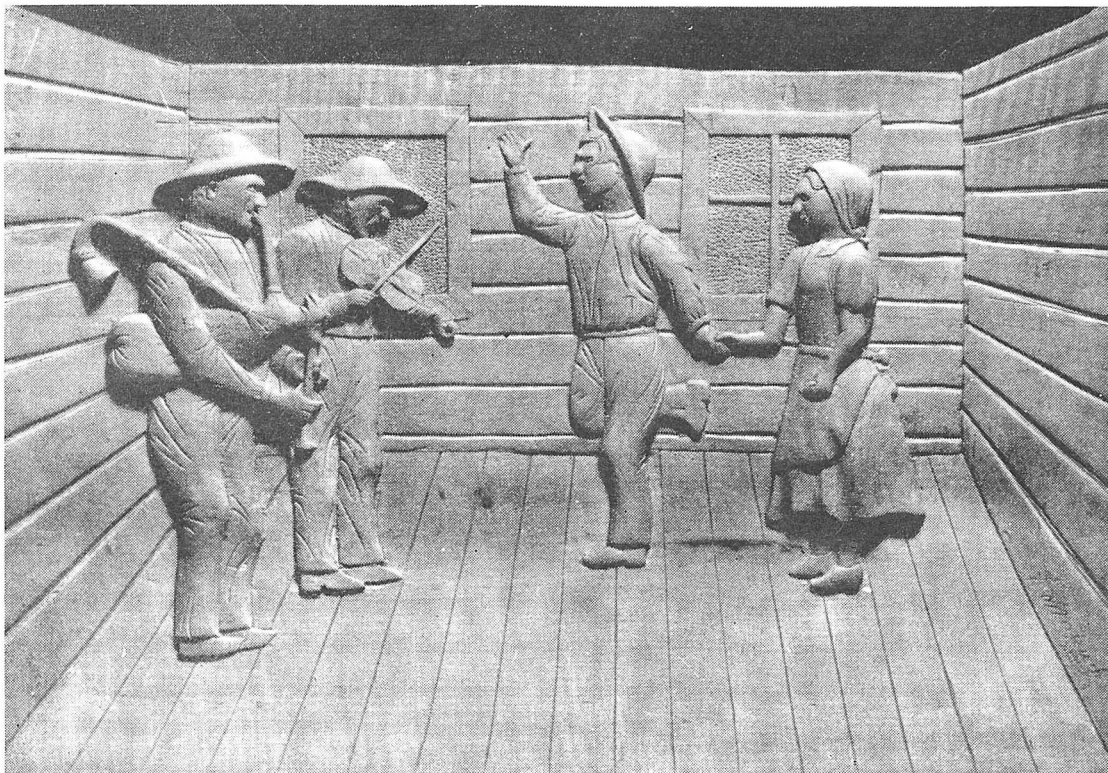
Ten rozwój sztuki ludowej, stałe podnoszenie się jej poziomu artystycznego oraz rodzaj i tematyka wielu prac stworzyły dla niej warunki nowego zastosowania w naszym życiu. Na przykład piękna ceramika, która służyła tylko do celów użytkowych na wsi — dziś znajduje coraz szersze zastosowanie jako element dekoracji wnętrza na wsi i w mieście. Dwuosnowowa tkanina białostocka, służąca kiedyś wyłącznie do nakrycia posłania wiejskiego lub konia, osiągając wyższy poziom artystyczny — zwłaszcza na skutek współpracy tkaczek wiejskich z Akademią Warszawską — stała się dziś jako tkanina ścienna ozdobą gmachów publicznych. Bardzo wiele różnorodnych pięknych wycinanek kurpiowskich, łowickich, opoczyńskich, rawskich, lubelskich czy sieradzkich, odpowiednio oprawionych, zdobi lokale publiczne. Coraz częściej widzi się je w świetlicach, domach kultury, szkołach i mieszkaniach prywatnych. Treścią swą i piękną formą oddzia-

lują na społeczeństwo. Powoli odnajduje dla siebie miejsce w życiu społecznym mebel, sprzęt ludowy, który odpowiednio przetworzony przez fachowców znacznie zdobi nasze świetlice i domy kultury.

Wielce wymowny jest również fakt odradzania się strojów ludowych. Otrzymały one dziś nową funkcję społeczną, nie tylko w środowisku chłopskim, ale i robotniczym. Strój ludowy nabiera charakteru reprezentacyjnej odzieży odświętnej, której się używa w czasie obchodów świąt narodowych i państwowych. Przestaje być strojem poniżającym, deklasującym, jak to było w okresie międzywojennym. Wszystkie nasze ludowe zespoły artystyczne wyjeżdżające za granicę występują w strojach regionalnych.

Przykłady te świadczą, że sztuka naszego twórcy ludowego staje się dobrem ogólnonarodowym, sztuką robotniczo-chłopską, włącza się w ogólny nurt budowy nowego życia kulturalnego naszego kraju.

Rzecz jasna, że ta pozycja artysty ludowego i jego twórczości zbliża go również do zawodowej twórczości plastycznej. Przykłady dobrze ustawionej współpracy artysty zawodowego z ludowym wykazują, że połączenie wiedzy i doświadczenia artystycznego arty-



Ryc. 14. Zabawa. Płaskorzeźba w drzewie. 47×30 cm. Wyk. Józef Makuch. Fot. St. Deptuszewski.

sty zawodowego z intuicją, śmiałością, świeżością i doświadczeniem warsztatowym talentów ludowych, daje cenne rezultaty.

Wiemy na przykład, że Instytut Wzornictwa Przemysłowego wspólnie z malarkami z Zalipia stworzył ciekawe wzorce druków na tkaninie dla przemysłu seryjnego. Podobne doświadczenia, przeprowadzone z robotnicami — malarkami w Zakładach Fajansu we Włocławku, dają podstawy do stworzenia pięknego fajansu polskiego. Współpraca taka istnieje również w tkactwie i zabawkarstwie.

Ciekawym, udanym i bezsprzecznie nowym przykładem jest fakt, że cztery malarki zalipiańskie przy współpracy architekta i artystów plastyków wykonały malowidła ludowe na M/S „Batory”.

Do pozytywnych zjawisk należą również doświadczenia organizacyjne naszego terenowego aparatu kultury i sztuki (Wydziały Kultury i Oddziały Kultury Rad Narodowych), który współpracując z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym, muzeami terenowymi, Państwowym Instytutem Sztuki i CPLiA, coraz lepiej organizuje wystawy, konkursy i narady terenowe artystów ludowych. W oparciu o Wydziały Kultury i te instytucje została przeprowadzona szeroka akcja upow-

szczenia sztuki ludowej w formie wystaw i pokazów w miastach wojewódzkich, powiatowych, a nawet w większych wsiach. Część wystaw została zaopatrzona w ilustrowane katalogi. Od 1945 roku do chwili obecnej zorganizowano 95 wystaw różnego typu (powiatowe, wojewódzkie i objazdowe), na których pokazano ponad 15000 eksponatów. Wystawy często łączono z występami zespołów regionalnych. W ostatnich latach szczególną rolę odegrały wystawy objazdowe, organizowane przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, które bez przerwy objeżdżają teren całej Polski. Szczególnym przykładem nowego typu wystawiennictwa była wystawa pływająca na barce, przygotowana w ubiegłym roku przez Muzeum Kultur Ludowych i Wydział Kultury PWRN w Warszawie; przepłynęła ona Wisłę od Warszawy do Włocławka, zatrzymując się we wszystkich miastach i osadach nadbrzeżnych.

Za granicą wystawy polskiej sztuki ludowej odbyły się: w Moskwie, Kijowie, Wiedniu, Kopenhadze, Sztokholmie i Helsinkach. Ponadto wystawa sztuki zabytkowej i częściowo współczesnej była eksponowana w Paryżu, Brukseli i Londynie oraz wystawa specjalna w wielu miastach Stanów Zjedno-

czonych A. P. i w Meksyku. W bieżącym roku urządzono dwie wystawy na statku „Batory”, który kursuje między Gdynią a Indiami.

Konkursy i wystawy krajowe miały podwójne znaczenie. Pozwalały one na dokonanie przeglądu możliwości artystycznych danego terenu, były szkołą dla twórców ludowych, a przede wszystkim zapoznawały nasze społeczeństwo z prawdziwą sztuką ludową, kształtowały smak artystyczny i ukazywały istotę sztuki ludowej.

Twórcy otrzymywali z okazji tych imprez pomoc materialną w postaci nagród i zakupów na każdej wystawie lub konkursie. Dla przykładu podamy, że w okresie jednego roku (1951) zostało przyznanych i wypłaconych przez resort kultury 505 nagród różnej wysokości.

Z zakupów na wystawach uzupełniały swe zbiory muzea terenowe, otrzymując również często eksponaty w depozyt (Zakopane, Kraków, Białystok, Toruń, Sieradz i in.). Muzea odegrały także poważną rolę w zabezpieczeniu zabytków i w upowszechnianiu sztuki ludowej.

Duże znaczenie miały wystawy i konkursy dla nauki. Państwowy Instytut Sztuki w sposób naukowy rejestrował zebrany materiał, omawiał go w czasopiśmie „Polska Sztuka Ludowa” i porównywał z wynikami własnych badań terenowych. Należy również podkreślić, że Państwowy Instytut Sztuki zbierał materiały z terenu potrzebne do aktualnych prac, współdziałał przy organizowaniu wystaw i konkursów, a w roku 1951 zorganizował dwie konferencje naukowe (w Krakowie i w Jadwisinie), na których oceniono dotychczasowe prace na odcinku twórczości ludowej i ustalono zasady postępowania na przyszłość.

Tak pokrótce przedstawiają się osiągnięcia dotychczasowe.

Przechodząc do omówienia błędów, niedomagań i nowych perspektyw na przyszłość, trzeba stwierdzić, że błędy i niedomagania są na ogół dość różnorodne, a perspektywy rozległe.

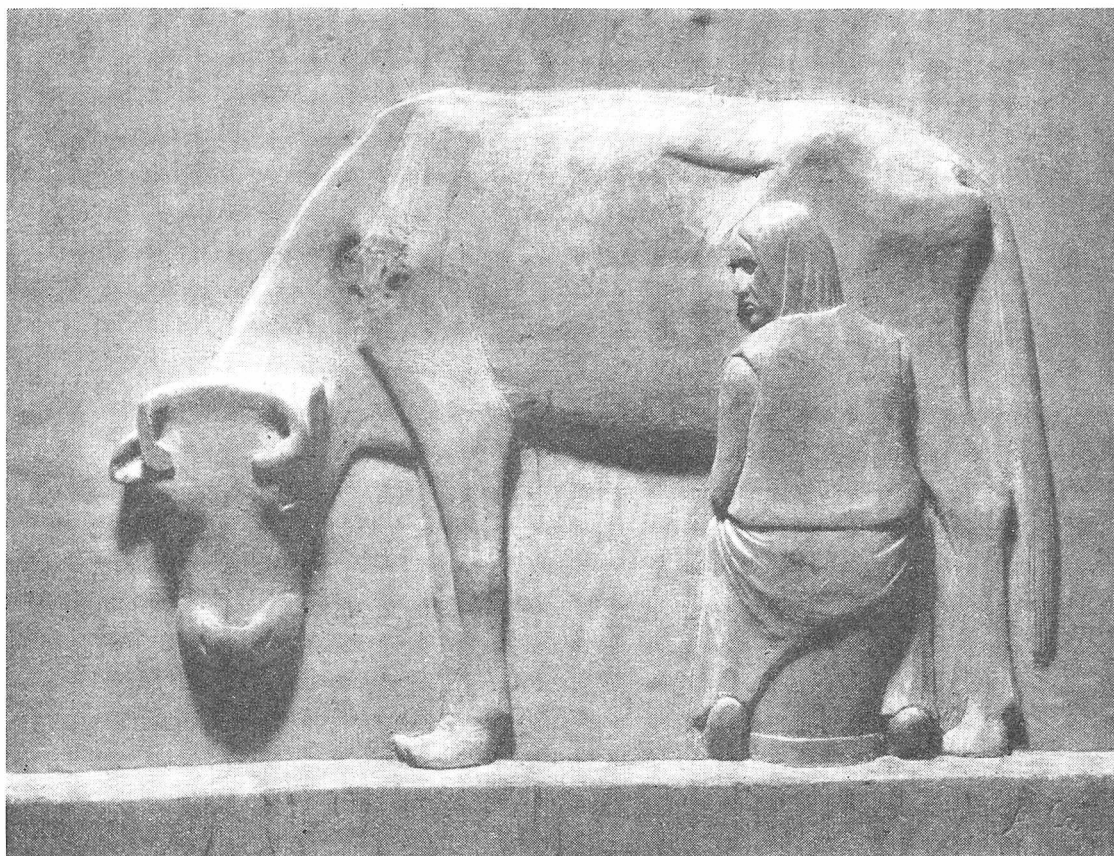
Analizując sprawę opieki materialnej i społecznej nad twórcą ludowym, trzeba przyznać, że nie jest ona dostateczna. Za mało jeszcze możemy mu dać pomocy warsztatowej i surowcowej, za mało opiekujemy się

nim od strony wychowawczej. Wynika to stąd, że na ogół nasze społeczeństwo nie ma jasnego i sprecyzowanego poglądu na ludową twórczość artystyczną. Panuje u nas w tym zakresie jeszcze wiele niezrozumienia, szczególnie w środowiskach przeżartych duchem burżuazyjno-mieszczańskim, błąka się jakaś wstydlivość.

Dla ludzi znających stosunki na wsi nie jest tajemnicą, że sama wieś dopiero pod wpływem różnych akcji kulturalnych zaczyna na nowo nabierać dla własnych wytworów artystycznych szacunku, który zatraciła w pogoni za pseudokulturą mieszczańską.

Wynikiem tego wszystkiego jest fakt, że wielu twórców ludowych, zwłaszcza nie powiązanych ze spółdzielczością artystyczną, nie ma nie tylko oparcia, ale i powiązania ze środowiskiem, w którym pracuje i tworzy. Niejednokrotnie dało się stwierdzić, że organizowane wystawy, konkursy czy inne akcje w tym zakresie są często jakby poza nawiasem życia miejscowego. Zdarza się, że gmina, powiat lub województwo nie zna pracujących na tym terenie utalentowanych ludzi, wybitnych nieraz twórców o ogólnopolskiej sławie. Ich to dzieła sztuki o wysokiej wartości — ciekawej tematyce i pięknych formach — są wysoko oceniane zarówno w całym kraju, jak i za granicą, natomiast miejscowa organizacja kulturalno-oświatowa, świetlica, dom kultury, lokale publiczne — nie znajdują często dla tych dzieł miejsca. Twórca na własnym terenie zaczyna być doceniany dopiero pod wpływem opinii z zewnątrz, publikacji w prasie, pod wpływem nagród czy odznaczeń.

A przecież powinno być odwrotnie. Własne środowisko, miejscowa organizacja masowa — powinny nie tylko spostrzegać na swym terenie ludzi uzdolnionych, ale ich wyszukiwać, mobilizować, włączać w nurt swego życia kulturalnego, świetlicowego. Powinny ich wychowywać, pomagać im się rozwijać, aby nie było tak, że twórca ludowy, zyskawszy uznanie poza swym środowiskiem, nie wiąże spraw swej twórczości z całością życia terenowego, ale wyraźnie je oddziela. Maluje czy rzeźbi na przykład dzieła o tematyce pokroju, ale nie zawsze chce brać udział w różnych akcjach społecznych swego terenu, ponieważ miejscowe środowisko nie docenia jego pracy artystycznej.



Ryc. 15. Dojarka. Płaskorzeźba w drzewie. 45×35 cm. Wyk. A. Czarnecki (Gumienice, pow. Kielce). Fot. St. Deptuszewski.

Jest to brak uświadomienia społecznego, posunięty czasem do tego stopnia, że twórcy, dla których organizuje się wystawę, przyglądają się biernie wysiłkom pracowników kultury, zamiast włączyć się do pracy, żądać udziału w komisjach ocen, brać udział w dyskusjach, wystawach i konkursach.

Wszystko to ma przecież zasadniczy wpływ na twórczość ludową. Chodzi o to, że sztuka ludowa, jako wybitnie społeczne zjawisko, zawsze czerpała soki ożywcze, impulsy twórcze, treść i formę — z naturalnego podłoża. Tym naturalnym podłożem było najbliższe środowisko, które i dziś powinno swą sztukę doceniać, odczuwać jej potrzebę, poddawać ocenie i krytyce, stwarzać odpowiedni klimat. Tylko tak podbudowana sztuka będzie wyrazicielem potrzeb estetycznych i ideologicznych środowiska. Przez swój wyraz emocjonalny będzie oddziaływała i budziła świadomość społeczną. Twórca i jego twórczość zostanie wzmocniona społecznie, nie zejdzie na drogę oderwanego indywidualizmu.

Jak to już zostało stwierdzone na Ogólnopolskim Zjeździe Działaczy Kultury i Sztuki w Szczecinie, nasze organa władzy terenowej — Wojewódzkie i Powiatowe Rady Narodowe, a nawet niektóre Wydziały i Oddziały Kultury również nie zawsze doceniają znaczenie regionalnej twórczości ludowej. Różne imprezy, organizowane często ofiarnym wysiłkiem z kredytów państwowych, nie odbijają się właściwym echem w terenie. Nie zawsze można zmobilizować odpowiednie czynniki przy organizowaniu imprez.

Szczególnie niezrozumiały jest fakt, że w niektórych województwach ludowy ruch plastyczny jest oddzielony od zagadnień świetlicowych, zespołów amatorskich, muzycznych i tanecznych. Tymczasem zaś zagadnienia te łączą się ze sobą bardzo ściśle.

Czym na przykład będzie świetlica na Podhalu, Kurpiach czy w Łowickim bez elementów tamtejszej regionalnej sztuki. Chyba czymś bardzo obcym, nie przyciągającym dla otoczenia. A przecież przez emocjonalne oddziaływanie każda sztuka, każdy ośrodek kul-

turalny może wychowywać i kształtować ludzi.

W szczególnie żywych ośrodkach ludowej twórczości artystycznej dzieła sztuki ludowej powinny stać się zasadniczym elementem dekoracyjnym wiejskiej świetlicy.

Ponieważ sztuka ludowa posiada dziś treści bliskie całemu narodowi, a jej forma osiąga coraz wyższy poziom, wiele jej dziedzin może i powinno być zużytkowanych również w świetlicach i domach kultury na terenie miast i wsi leżących poza zasięgiem ośrodków twórczych kultur regionalnych. Zarówno tkanina, jak wycinanka czy rzeźba może zdobić każdą świetlicę w Polsce, jeżeli odnajdziemy dla niej odpowiednie i właściwe zastosowanie.

Wydaje się rzeczą oczywistą, że sztuka ludowa powinna występować w zharmonizowanej całości wnętrza świetlicowego, a przy jej wykorzystaniu należy wystrzegać się fałszywej stylizacji, pseudoludowości czy twórczenia „kącików” ludowych. Przez zastosowanie sztuki ludowej w świetlicy możemy uniknąć przykrej standaryzacji, a sztuce i artyście wyznaczamy nową funkcję społeczną. Świetlica staje się wówczas ośrodkiem upowszechnienia wartości sztuki ludowej. Nie trzeba dodawać, że gromada w takiej świetlicy będzie się czuła swojsko, swobodnie, nabierze szacunku dla własnej kultury, twórca zaś stanie się pożytecznym społecznie współtwórcą nowej kultury socjalistycznej.

Ponieważ zagadnienie sztuki ludowej — to poważny rozdział w zagadnieniu ogólnego ruchu kulturalnego, nie może więc ono być związane tylko z wytwórczością CPLiA. Świetlica gromadzka i dom kultury powinny stać się ogniwem organizacyjnym tego ruchu.

Tak jak są zespoły teatralne, śpiewacze, taneczne itp., tak powinny również powstawać w świetlicach zespoły plastyczne, skupiające twórców ludowych. Zespoły te mogą być powiązane z powiatowymi i wojewódzkimi domami kultury.

Skupiając w świetlicy rzeźbiarzy, wycinankarki, tkaczki, koronkarki itp., stwarzamy dla nich społeczne warunki wychowawcze, możliwości kształcenia i samokształcenia. Świetlica da twórcom możliwości wyżycia się artystycznego, eksperymentowania, organizowania wystaw, konkursów itp.

Zespoły wiejskie będą mogły łatwiej nawiązać kontakt ze świetlicami robotniczymi

w miastach, co pozwoli na szybszą realizację postulatu zbliżenia kulturalnego i ideologicznego pomiędzy klasą robotniczą a chłopstwem.

Administracja kulturalna poprzez świetlice będzie mogła ogarnąć całość ruchu plastycznego i przyjąć mu z wydatniejszą niż dotychczas pomocą.

Wiele takich zespołów już się nawet samorzutnie potworzyło (Rzeczyca, Zalipie, Kadzidło i in.). Należy więc się niezwłocznie nimi zająć i uaktywnić je.

Z zespołami świetlicowymi wiąże się sprawa strojów ludowych, która nie zawsze jest u nas właściwie rozwiązana.

Piękny strój ludowy, będący syntezą najlepszych osiągnięć artystycznych całych pokoleń, w praktyce w niektórych zespołach amatorskich staje się nieporozumieniem. Nieporozumieniem bowiem jest pogląd, że strój krakowski to polski strój ogólnoludowy, że z pomieszania różnych elementów strojów regionalnych może powstać ogólnopolski strój ludowy.

Niektórzy organizatorzy, wulgaryzując i upraszczając sprawę, ubierają często swe zespoły w przypadkowe, krzykliwe, kolorowe, rzekomo ludowe suknie, spódnice, kaftany, kwiaty i wstążki, tworzące ośmieszające i ubliżające naszej kulturze widowisko publiczne. Mówił o tym obszernie na Konferencji Twórców Ludowych Janusz Świeży z Lublina. W tym zakresie przydałoby się więcej rozważań, umiaru i pietyzmu dla kultury ludowej.

Strój swego regionu, zwłaszcza do występów publicznych, musi być wykonany według dobrych wzorów, a ewentualne uproszczenia lub nowe elementy wprowadzać należy ze smakiem i kulturą artystyczną. Naradzać się w tych sprawach powinniśmy z naukowcami, odpowiedzialnymi artystami ludowymi oraz z plastykami kostiumologami.

Rzecz jasna, że za niewłaściwy stan rzeczy winę ponoszą nie tylko wykonawcy strojów. Wynika on również z braku popularnych i dobrze opracowanych wydawnictw z zakresu kostiumologii ludowej. Atlas Strojów Ludowych jest tu dużą pomocą, mimo to nie może on zastąpić innych wydawnictw, przeznaczonych specjalnie dla świetlic i zespołów pieśni i tańca.

Brak jest w Polsce odpowiednio wyposażonej ludowej poradni kostiumologicznej, a tak-

że dostatecznej ilości placówek wyspecjalizowanych w wykonywaniu strojów ludowych. Niestety, pracownie CPLiA nie zawsze przygotowane są do podjęcia tych zadań, stąd niejednokrotnie słabe rezultaty w tych poczynaniach. Należałoby również zastanowić się nad materiałami zastępczymi.

Na odcinku poradnictwa bardziej zorganizowanie i wydajniej powinny pracować nasze Muzea i Oddziały Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, jak również właściwe komórki Zarządu Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej.

Innym zagadnieniem, które trzeba na tym miejscu poruszyć, jest sprawa stosunku plastyki zawodowej do sztuki ludowej. Stosunek ten jest, jak dotychczas, dość niesprecyzowany i niepogłębiony, chociaż dość liczne grono członków ZPAP współpracuje na tym polu i osiąga istotne rezultaty. Biorąc jednak ogólnie, twórczość plastyczna nie wyciągnęła konsekwencji z istnienia bogatego folkloru plastycznego w Polsce. Wyraźnie można to stwierdzić na pierwszej lepszej wystawie.

Wydaje się rzeczą naturalną i właściwą, że nasza plastyka zawodowa powinna nie tylko podziwiać te czy inne działy sztuki ludowej, ale przede wszystkim powinna dopomagać w jej kształtowaniu, w zbliżaniu do ogólnonarodowej kultury, powinna sama również więcej z tej skarbnicy korzystać. Może to trudne, ale chyba opłacalne. Jakże duże osiągnięcia ma w tej dziedzinie muzyka!

Ten stan rzeczy w plastyce odbija się również na szkolnictwie artystycznym, które nie wprowadziło do szkół jakiegoś konsekwentnego programu w tym zakresie. Różne szkoły rozwiązują to dość różnorodnie i różne mają rezultaty, a np. młody absolwent katedry tkactwa w Krakowie nie zna w ogóle tkactwa ludowego. Często absolwenci dopiero po ukończeniu szkół artystycznych dowiadują się o naszej bogatej artystycznej tradycji ludowej, ale brak przygotowania gruntownego staje im na przeszkodzie w twórczym wykorzystaniu tego bogactwa.

Aby szkoły mogły wprowadzić określony program, powinny być odpowiednie podręczniki i skrypty. Wydaje się, że jest już najwyższy czas, aby Państwowy Instytut Sztuki opracował, chociaż w zarysie, zagadnienie sztuki ludowej, naświetlając to zjawisko artystyczne z naukowego, marksistowskiego punktu wi-

dzenia. Byłoby wtedy znacznie mniej nieporozumień na tym odcinku. Różne artykuły, chociaż słuszne, luki tej zastąpić nie mogą.

Przechodząc do spraw wytwórczości i zbytu sztuki ludowej musimy stwierdzić i w tym zakresie wiele braków. Obecnie na tym odcinku działają CPLiA, DESA i PTTK.

DESA zajmuje się sztuką ludową sporadycznie i zakupuje lub zamawia przede wszystkim u tych twórców ludowych, którzy nie należą do CPLiA lub którzy tworzą raczej dzieła unikatowe. Działalność jej, acz skromna, nie budzi zastrzeżeń.

Akcja natomiast prowadzona przez PTTK, zwłaszcza na odcinku pamiątkarstwa regionalnego, wymaga pomocy ze strony resortu kultury i uporządkowania. Stan jest właściwie taki, że dobrego i taniego pamiątkarstwa nie mamy. Mamy natomiast warunki zarówno na Podhalu, Wybrzeżu czy Mazurach, nie wyłączając mniejszych szlaków turystycznych, do stworzenia dobrego przemysłu pamiątkarskiego. Dlatego musi być przeprowadzona długofalowa, przemyślana akcja stworzenia i rozwinięcia tej gałęzi produkcji artystycznej, wolnej od pozostałości kapitalistycznej szmiry. Jako jedną z form można zastosować szeroką akcję konkursową, obejmującą artystów plastyków, twórców ludowych i warsztaty rzemieślnicze.

Specjalne zagadnienie stanowi stosunek twórców ludowych do Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, która zrzesza w spółdzielniach olbrzymią większość twórców ludowych różnego typu na terenie całego kraju. Ponieważ stosunek CPLiA do twórców ludowych stanowi osobne i obszerne zagadnienie — ograniczymy się w tym miejscu tylko do niektórych uwag.

Ministerstwo Kultury i Sztuki współpracuje z CPLiA od chwili powołania tej instytucji. Niejednokrotnie CPLiA korzystała z badań, z wyników konkursów, wystaw czy kursów resortu kultury. Organizowane są często różne imprezy wspólnie. Ministerstwo Kultury i Sztuki chętnie idzie na spotkanie spółdzielczości artystycznej. Pomagało np. ustalić komisyjnie w terenie sprawę ceramiki w Kieleckiem, Łódzkiem, Lubelskiem, wycinankarstwa w Kadzidle i usunąć powstałe tam trudności. Wynikły one stąd, że CPLiA, jako przedsiębiorstwo, musiała stawiać pewne określone warunki, a przede wszystkim żądała wykonania

planu ilościowego, co nie mogło dawać dobrych rezultatów artystycznych. Np. wycinanki kurpiowskie, zachęcane zapotrzebowaniem, zaczęły na poczekaniu tworzyć nowe typy wycinanek, chcąc dać ich jak największą ilość. Skutek był taki, że niedostatecznie przemyślane formy artystyczne oderwały się od dobrej, uzasadnionej użytkowością dawnej tradycyjnej zasady twórczej i w rezultacie nastąpiło obniżenie poziomu artystycznego. Sprawa ta została omówiona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z CPLiA i wycinankami na specjalnej naradzie w Kadzidle, a wyniki nie dały długo na siebie czekać. Przytoczone wyżej sprawy ceramiczne uległy poprawie w rezultacie wspólnych roboczych porad i zorganizowanego konkursu.

Rzecz jasna, że trudności artystycznych spotykamy więcej. Twórcy wysuwali je niemal zawsze, a szczególnie na odprawach przed Konferencją i w czasie jej trwania.

Przyczyna wielu trudności polega na tym, że bardzo jest trudno rozgraniczyć w praktyce, zwłaszcza aparatowi terenowemu — gdzie jest przemysł artystyczny, który może być powielany, a gdzie zaczyna się sztuka. Gdzie mamy do czynienia z indywidualnością twórczą, a gdzie z dobrym rękodzielnikiem artystycznym czy rzemieślnikiem.

Artystę, w odróżnieniu od rzemieślnika, cechuje twórczy stosunek do swych dzieł. Nie zadowala go powielanie, czy kopiowanie, lecz szuka zawsze nowych rozwiązań, tworzy dzieła unikalne, nie powtarzające się. Taki artysta nie chce oczywiście włączyć się do ilościowej wytwórczości, gdzie nie może pozwolić sobie na daleko idące eksperymentowanie, gdzie przez powtarzanie tych samych form jego talent wyjaławia się i marnuje. Praca jego musi być oceniana wyżej. Inny też powinien mieć surowiec. Daje on jakość, nie ilość, której żąda przeciętny plan produkcyjny. Takimi artystami Ministerstwo Kultury i Sztuki przede wszystkim się zajmuje i tacy muszą mieć inne warunki w CPLiA, jeżeli do niej należą. W niektórych technikach artystycznych w ogóle nie można stawiać sprawy pod kątem ilości i seryjności. Odnosi się to szczególnie do rzeźby i malarstwa. W niczym nie umniejsza to roli rękodzieła artystycznego, naturalnej gleby dla rozwoju wielkich talentów.

Tych rękodzielników artystycznych jest oczywiście olbrzymia większość i w stosunku

do nich kryteria CPLiA są w pełni uzasadnione.

Aby te skomplikowane zagadnienia artystyczne rozwiązać w praktyce, musi być bardziej ścisła i uregulowana współpraca pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki, ZPAP, CPLiA, DESA oraz twórcami ludowymi. Z oceny dotychczasowej wynika, że we wspólnej pracy instytucje powinny widzieć, z jednej strony, zagadnienie ilościowej wytwórczości artystycznej, której wysoki poziom i przystosowanie społeczne musi być utrzymane i rozwijane, z drugiej zaś — przez rozroczenie specjalnej opieki nad najwybitniejszymi twórcami ludowymi, powinny być zachowane i rozwijane te najbardziej cenne ludowe techniki artystyczne (koronki śląskie, niektóre hafty i tkactwo oraz ceramika), które mają specjalne znaczenie dla kultury narodowej.

Wśród wielu zadań, jakie stoją przed Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz CPLiA, na pierwsze miejsce wysuwa się sprawa ustalenia tych dziedzin sztuki ludowej, ośrodków i twórców, w stosunku do których muszą być zastosowane odpowiednie warunki na odcinku organizacji wytwórczości, zaopatrzenia w surowiec oraz specjalnej opieki artystycznej.

Musi być ponadto rozwiązana lepiej sprawa szkolenia młodzieży, sprawa poradnictwa technologicznego, szczególnie dla niektórych dziedzin twórczości ludowej (np. w zakresie barwienia tkanin czy ceramiki). CPLiA w tej pracy musi pamiętać o aspekcie kulturalnym i specyfice zagadnienia.

We wszystkich realizowanych pracach musi ponadto przyświecać fakt o zasadniczym znaczeniu: organizacja ludowego ruchu artystycznego, zarówno od strony kulturalnej jak i gospodarczej, musi wyciągnąć konsekwencje z rozbudowy spółdzielczości produkcyjnej na wsi. Budowanie perspektyw bez uwzględnienia zachodzących przemian w życiu wsi byłoby conajmniej krótkowzrocznością.

Rozważając nasze bolączki i sposoby ich usunięcia na przyszłość, musimy pamiętać, że wszystkich naraz usunąć nie potrafimy. Rozwiązywać je będziemy kolejno, w zależności od wagi i hierarchii potrzeb.

Wnioski uchwalone przez I Ogólnopolską Konferencję Twórców Ludowych dla wszystkich organów kultury i instytucji będą obowiązującymi długofalowymi wytycznymi w pracy.

Z KONFERENCJI TWÓRCÓW LUDOWYCH

W dniach 2 i 3 marca br. odbyła się zwołana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki pierwsza Ogólnopolska Konferencja Twórców Ludowych.

W konferencji wzięło udział ok. 60 twórców reprezentujących poszczególne dziedziny sztuki (malarstwo, rzeźbę, garncarstwo, tkactwo, wycinankarstwo itp.). W obradach uczestniczyli również przedstawiciele KC PZPR, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Państwowego Instytutu Sztuki, Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Ministerstwa Przemysłu Drobnoego i Rzemiosła, Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, Związku Samopomocy Chłopskiej, Związku Młodzieży Polskiej, Ligi Kobiet, profesorowie Akademii Sztuk Plastycznych, artyści-plastycy, etnografowie i muzeologowie.

Po powołaniu prezydium, w skład którego weszli m. in. twórcy ludowi: Felicja Curyłowa, Leon Necel, Maria Gwarkowa, Stanisław Pastuszkiewicz, Maria Kołaczyńska i Czesława Konopkówna — Minister Kultury i Sztuki ob. Włodzimierz Sokorski w serdecznych słowach powitał zebranych.

„Nasza robocza konferencja — powiedział — pierwsza tego rodzaju, zbiera się w doniosłym dla wsi polskiej i całego narodu momencie. Jest nim Zjazd Spółdzielczości Produkcyjnej, który wytyczył wsi polskiej nową drogę, wiodącą ją do dobrobytu i kultury. Jest to droga, która wieś naszą wprowadzi w orbitę wielkich przemian, ale jest to równocześnie droga walki, w której nie powinno zabraknąć także Was, twórców ludowych.

...Na konferencji tej — mówił dalej minister — musimy zastanowić się wspólnie, w jaki sposób w ośrodkach, gdzie twórczość ludowa jest do dziś jeszcze żywa, zdrowa i mocna, ująć ją w ramy organizacyjne, związać z wydarzeniami, którymi żyje cały kraj, w jaki sposób — wykorzystując doświadczenia tych okręgów, ożywić zamierające ośrodki sztuki ludowej.

Chcemy dowiedzieć się od Was, na jakie trudności gospodarcze i organizacyjne natrafiacie w swej pracy. Chcemy poznać wszystkie Wasze sprawy, by wiedzieć, jak Wam pomóc. Chcemy, żebyście się wspólnie poznali i żeby poznał Was cały naród, a Wy z kolei żebyście poczuli się jego pełnoprawnymi członkami, żebyście zrozumieli, że każdy Wasz wysiłek i każde osiągnięcie jest osiągnięciem całego narodu.”

Po przemówieniu Ministra Sokorskiego programowy referat na temat znaczenia sztuki ludowej dla dorobku ogólnonarodowego wygłosił Wiceminister Kultury i Sztuki ob. Stanisław Piotrowski.*

Następne zagadnienie, opieki nad twórczością ludową, omówił mgr Kazimierz Pietkiewicz. Główne tezy referatu weszły do zamieszczonego w niniejszym numerze artykułu ob. Pietkiewicza.

Z kolei przedstawicielka Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego ob. Eugenia Wolka zapoznała zebranych z polityką i osiągnięciami Centrali:

Ześrodkowanie zagadnienia w ramach jednej instytucji pozwoliło na wyraźne pos-

* Fragmenty referatu zamieszczamy na str. 67.

tawienie problemu przemysłu ludowego i na wprowadzenie go po raz pierwszy do planu państwowego. Wzorcownia CPLiA posiada obecnie około 3000 eksponatów uzyskanych drogą zakupu w czasie badań terenowych. W 40 spółdzielniach, zatrudniających około 2000 osób, pracuje około 300 twórców ludowych. Spółdzielnie te ugruntowały się przede wszystkim w regionach o ustalonych i znanych tradycjach przemysłu ludowego.

To skoncentrowanie przemysłu ludowego na terenach łatwiejszych jest błędem, który CPLiA powinna naprawić. Na terenach Ziemi Odzyskanych, jak np. Opolskie, Szczecińskie, Koszalińskie, Zielonogórskie, a nawet Wrocławskie — nie została zorganizowana dotychczas ani jedna spółdzielnia. Centrala nie zdobyła się na dostateczną inicjatywę i energię do przełamania trudności istniejących na Ziemiach Odzyskanych. Jedynie na terenie woj. olsztyńskiego założono nowe spółdzielnie, by wznowić tradycyjne tkactwo mazurskie.

Zagadnienie zbytu rozwiązuje CPLiA przez utworzenie własnego pionu handlowego, posiadającego obecnie 134 sklepy detaliczne, z których 70% sprzedaje również wyroby przemysłu ludowego. Dzięki własnej sieci sklepów CPLiA może służyć propagandzie kultury ludowej, może regulować zbył wyrobów ludowych, może realizować zamówienia krajowe i zagraniczne. A zapotrzebowanie rynku wewnętrznego i zewnętrznego jest bardzo poważne. Tak np. tylko w ostatnim kwartale roku ubiegłego wykonano 8000 strojów ludowych.

Masowa produkcja strojów regionalnych wymagałaby nie tylko bardzo znacznych ilości pełnowartościowego surowca, lecz stanowiłaby również zbyt poważny wydatek dla chcących je nabyć zespołów czy instytucji. Dlatego Centrala podjęła nie zawsze udane próby produkcji strojów ludowych z surowca zastępczego.

Szukając nowych dróg, Centrala przystąpiła do szkolenia przywarsztatowego wytwórców ludowych, gdzie nauczycielami są nie plastycy lub technicy, lecz wyłącznie artyści ludowi.

Referentka sygnalizuje dalej w swym referacie niebezpieczeństwo wulgaryzacji stroju ludowego przez wprowadzenie za-

stępnych strojów regionalnych, produkowanych przez niektóre spółdzielnie według mniej czy więcej udanych projektów plastyków lub domorosłych artystów. Centrala i na tym odcinku musi wzmocnić czujność i zaostrzyć kontrolę.

Nie można również przemilczeć sprawy pamiątkarstwa, szczególnie zaś wyrobów z drzewa na terenie Podhala. CPLiA popełniła tu szereg błędów. Przez nie dość uważne, nie dość czujne śledzenie produkcji Centrala dopuściła do niedobrej sytuacji na tym odcinku. Łatwizna, na którą poszły warsztaty pamiątkarskie, nie ma nic wspólnego ze sztuką ludową, za której poziom w ramach własnej produkcji CPLiA jest odpowiedzialna.

Centrala zbyt późno również przystąpiła do walki z anonimowością produkcji, do ujawniania nazwiska twórcy ludowego.

Bardzo poważnym niedociągnięciem była, i jest jeszcze, niedostateczna umiejętność operowania planem, wyrażająca się w stosowaniu tych samych normatywów i wskaźników dla spółdzielni przemysłu ludowego, co i dla spółdzielni przemysłowych. Stąd częste zjawisko obniżania się jakości wytworów sztuki ludowej.

Również nie zawsze dostatecznie opiekowano się twórcą ludowym. Wyraża się to przede wszystkim w niedostatecznym różnicowaniu płac pracowników twórczych i wykonawców szeregowych.

Mamy nieraz b. poważne trudności z surowcem. Wskutek tego często produkujemy wyroby z surowców zastępczych. Eksperymenty te nie zawsze bywają udane.

Kończąc swój referat, ob. Eugenia Wolska podaje wytyczne, którymi CPLiA pragnie się kierować w przyszłości:

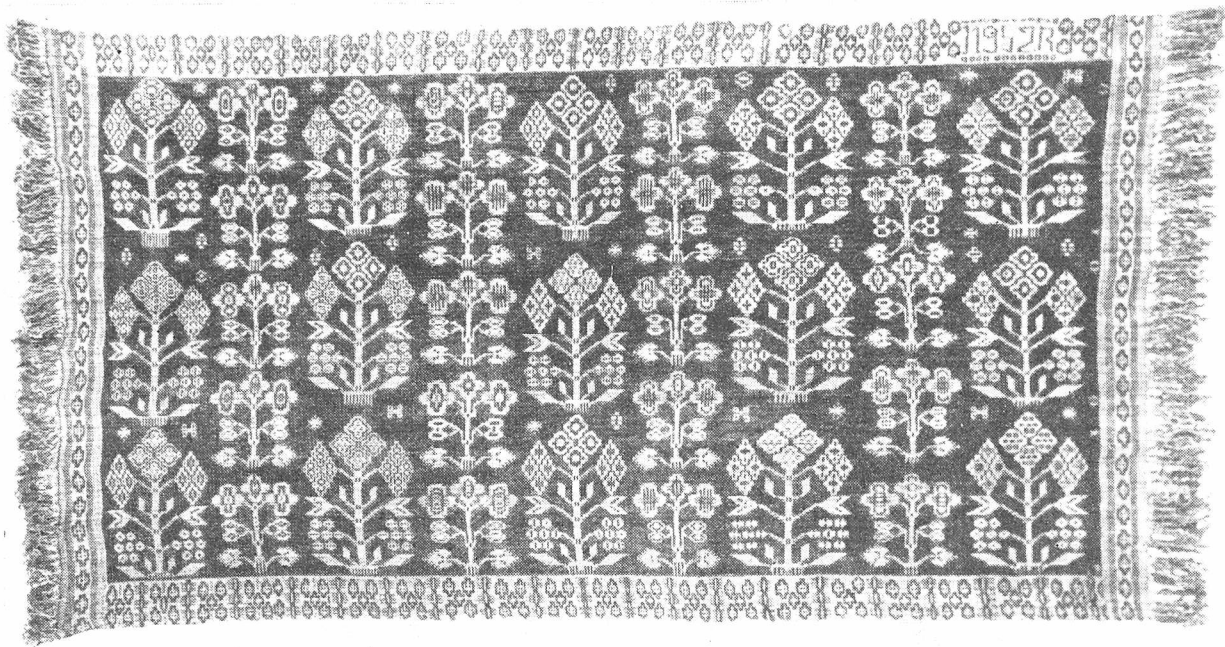
wzmożenie opieki nad twórcą ludowym przez różnicowanie płac między produkcją przetwórczą i artystyczną o wysokiej jakości oraz przez stosowanie wyróżnień twórców sztuki ludowej nagrodami i odznaczeniami;

wzmożenie opieki nad wybijającymi się spółdzielniami przemysłu ludowego;

wzmożenie popularyzacji sztuki ludowej przez wyodrębnienie w sklepach jej wytworów, organizowanie pokazów sztuki ludowej, wprowadzenie do handlu stroju re-



Ryc. 16. Tkanina dwuosnowowa „Szkoła”. Koszenila z indygiem. Wyk. Scholastyka Krupowicz (Janów Sokółski, pow. Sokółka). Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 17. Makata w kwiaty. Barwniki roślinne: koszenila, indygo, żółte drzewo. Wyk. Scholastyka Krupowicz (Janów Sokólski, pow. Sokółka). Fot. St. Deptuszewski.

gionalnego i organizowanie wypożyczalni strojów ludowych; wreszcie—wzmoczenie i pogłębienie współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki.

Następnie zabierali głos twórcy ludowi, którzy przybyli tu wprost od swych warsztatów, przywożąc ze sobą swój dorobek artystyczny.

Część z nich pracuje jeszcze samotnie, w pojedynkę i boryka się z wieloma trudnościami. Znaczna jednak grupa — to członkowie Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego, pracownicy Chałupniczych Zespołów Wytwórczych i spółdzielni produkcyjnych. Prawie wszyscy sztukę swoją uprawiają dodatkowo, obok rolnictwa lub innej pracy zawodowej.

W dyskusji mówili oni o swych zamiłowaniach, o swojej ciekawej pracy, o gorącym pragnieniu doksztalcenia się w zakresie swych specjalności.

„...życzyłbym sobie żyć w rzeźbiarskim zawodzie — mówi Tadeusz Szkodziński z pow. Biała Podlaska — bo, nie chwając się, mam pewne zdolności. Prosiłbym o ocenienie ich i jeśli to możliwe o dopomożenie mi, abym mógł doksztalić się w tym zawodzie — bo to jest moje zamiłowanie...”

Maria Grochalowa, hafciarka i wycinankarka z woj. koszalińskiego, pragnęłaby włączyć

się w pracę zespołową twórców ludowych, by w ten sposób przyczynić się do tego, „żeby wszystkiego było więcej”.

„...chciałabym też pracować dla naszej Polskiej Ludowej, żeby to wszystko tak szło i powiększało to nasze artystyczne dzieło”.

Dyskusja miała charakter pewnego rodzaju przeglądu polskiej sztuki ludowej w okresie bieżącego stulecia.

„...Pracowaliśmy przed wojną pojedynczo — stwierdza ob. Sikorzyna z Podegrodzia — a teraz, kiedy Polska Ludowa zaopiekowała się nami, pracujemy w zespołach chałupniczych. Cieszymy się, że wykorzystując czas zimowy możemy trochę zarobić, a jeszcze więcej cieszy nas to, że podtrzymuje się przez to tradycję. Chciałybyśmy odwdziżyć się władzy ludowej za pomoc i opiekę, jaką otacza wszystkie działy naszej artystycznej pracy, i za to, że teraz mamy lepiej, niż było za sanacji.”

Słowa krytyki pod adresem rządów sanacyjnych, które nie doceniając wartości tkwiących w sztuce ludowej, nie stworzyły odpowiednich warunków dla jej rozwoju, a tym samym skazywały ją na zagładę, padły z wielu innych jeszcze ust.

„...W Polsce przedwrześniowej nikt się nami nie opiekował — stwierdza ob. Fryde-

ryk Bąbel, garncarz z Denkowa w pow. opatowskim. — Garncarstwo w naszym ośrodku chyliło się ku upadkowi, a garncarz nieraz żył w wielkiej biedzie.”

Wysiłki nielicznych jednostek, które usiływały zapobiec procesowi zamierania sztuki w najstarszych ośrodkach twórczości ludowej, rozbiły się w wielu przypadkach o nieuczciwość i opieszałość instytucji, którym zlecono nad nimi „opiekę”.

„...Nie mieliśmy znikąd żadnej pomocy — mówi Stanisław Pastuszkiewicz, garncarz łżecki.

Izba Rzemieślnicza przez 14 lat tak opiekowała się nami i tak się interesowała naszym garncarstwem, że właściwie poderwała jego egzystencję.

„...Jak spółdzielnia upadła i ziemię nam sprzedali, to na znak protestu garncarze nasi postanowili nie robić żadnej ceramiki i nie brać udziału w wystawach. Zdawało się, że ten artyzm zaginie...”

Innego rodzaju „opieka” zmierzała do przekształcenia ośrodków o żywej twórczości artystycznej w intratne przedsiębiorstwa kapitalistyczne oparte na wyzysku.

„...Całe Zalesie — mówi ob. Franciszek Jurek, garncarz tamtejszy — to jest materiał do wyrobów ceramicznych — kafli, cegły, drenów itd.

Przed wojną Potocki chciał w nim zrobić fabrykę i nas w niej zatrudnić, płacąc minimalnie. Ale nie zgodziliśmy się na to...”

Nie jest rzeczą przypadku, że na temat warunków pracy artysty ludowego w Polsce przedwrześniowej oraz warunków rozwoju sztuki ludowej w tym okresie — najwięcej na konferencji mówili garncarze. Reprezentowali oni wówczas tę gałąź przemysłu ludowego, która miała charakter najbardziej użytkowy, a więc dawała możliwość zbycia towaru, zapewniając wykonawcy chociaż minimum egzystencji. Dla człowieka, żyjącego w najniebezpieczniejszych nawet warunkach, niezbędna była przecież misa czy garnek gliniany. Trzeba je było wyprodukować jak najtaniej i najładniej, by pozyskać nabywcę. O pięknie formy ceramicznego wytworu i jego ornamentyce decydował nie tylko talent samego twórcy. W wielu przypadkach kształtował je smak artystyczny nabywcy — tego właśnie człowieka pracy.

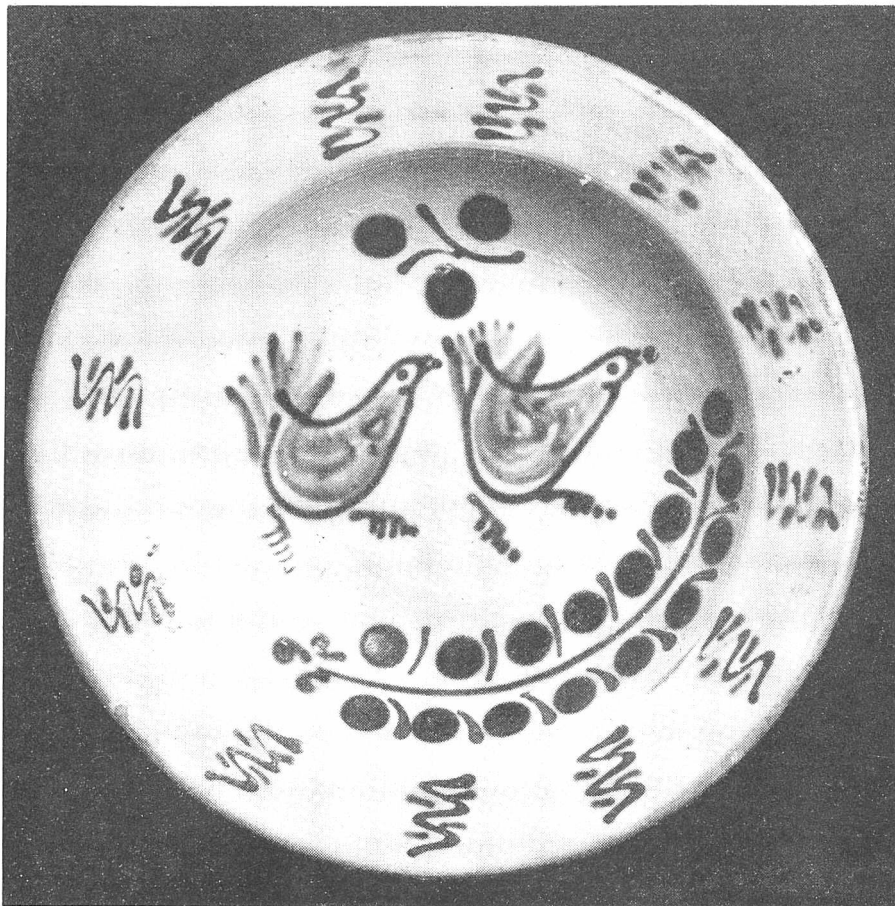
Inaczej było z przejawami twórczości ludowej, które wynikały raczej z potrzeby wyży-

cia się artystycznego twórcy niż z zapotrzebowania odbiorcy. Ten rodzaj ludowej twórczości artystycznej nie miał odpowiednich warunków i atmosfery rozwoju. I chociaż, jak mówił w dyskusji Władysław Saraczewski, garncarz kurpiowski, „...nie uznawano u nas przed wojną takich plastyków jak garncarze...” — nie większym też uznaniem cieszyli się rzeźbiarze, tkaczkowie czy hafciarki ludowe. Marnowały się po wsiach talenty i zdolności, którymi niemal nikt się nie opiekował, o których poza najbliższym otoczeniem mało kto wiedział.

I kiedy dziś słyszymy, jak Tadeusz Obrzud, rzeźbiarz z Półwsi w pow. opolskim, opowiada o swoim od dzieciństwa zamiłowaniu do rzeźbiarstwa, o tym, jak nigdy nie rozstawał się z kozikiem, jak zapominał o wszystkim, gdy zaczynał rzeźbić — i jak bezskutecznie zabiegał o pomoc u ówczesnych władz, na próżno błagając o wysłanie do szkoły — to wypowiedź jego ma dostatecznie głęboką wymowę.

Nie rozwiązano również w przedwrześniowej Polsce sprawy szkolenia artystów ludowych. Wielu z nich wprawdzie znajdowało się w tym szczęśliwym położeniu, że umiejętności w danej dziedzinie sztuki zdobyli od swoich ojców. Ci z dumą dziś jeszcze mówią o sobie: „z dziada pradziada garncarzem jestem... rzeźbiarzem, tkaczem...” Ale byli i tacy, którzy, jak np. Felicja Jaroszewicz, tkaczka z Janowa w pow. sokólskim — drogą podpatrywania przyswajali sobie z trudem dość skomplikowaną czasem technikę pracy.

„Nauczyłam się robić dywany sama przez się — opowiada Jaroszewiczowa. — Dowiedziałam się daleko, w suchowolskiej gminie, o swej kuzynce, że zaczyna tę pracę. Uciekłam od rodziny, żeby to zobaczyć. Z ciemnego kącika zaczęłam się przypatrywać. I nie wiem, co do czego. Ani wzoru, ani nic nie ma mi kto pokazać. Była tam po sąsiedzku taka tkaczka. Umówiliśmy się z nią pójść, że to niby ja bluzkę skroić chcę do szycia — żeby zobaczyć jak to się robi — tak mi się ta robota podobała. Jak weszłam do nich i ona mnie zobaczyła, usunęła się z warsztatu, ażeby nie mogła pojąć tej roboty. Drugi raz zachodzę — zobaczyłam trochę. Przychodzę znowu w ten kątek. Malusieńkie okieneczko i naciągnięta przędza. Próbuję robić — nie idzie. Ale myślę sobie — jutro zobaczę. Uparłam się. Nie ma komu mi pokazać, będę myślała z głowy.



Ryc. 18. Talerz malowany. Wyk. Józef Noworal (Łązek Ordynacki, pow. Kraśnik).
Fot. St. Deptuszewski.

Nie chce dopomóc, będą robiła sama. Tak zaczęłam plątać, plątać... i nareszcie skończyłam.

Najgorsza sprawa była ta, że nawet nie wiedziałam, jak te pasczki w kilimach zrobić. Ale i tego z czasem się nauczyłam."

Próby niesienia pomocy fachowej w zakresie techniki pracy w poszczególnych gałęziach rzemiosła artystycznego, podejmowane przez nieliczne jednostki (np. prof. prof. E. Plutyńska, A. Buszek, W. Jastrzębowski) — nie rozwiązywały w całości problemu szkolenia zawodowego. Nie rozwiązywały również tej sprawy sporadycznie organizowane kursy dla takich ośrodków, jak np. Iłża, na których w pewnych okresach zależało ówczesnym władzom (np. w związku z wystawami polskimi za granicą). Nie rozwiązywały tym bardziej, że na stanowiska instruktorów powoływano ludzi nie zawsze znających sztukę ludową danego regionu, którzy przez wprowadzenie do niej obcych elementów przyczyniali się do wypaczenia stylu.

„...Przysłali nam — opowiada Pastuszkiewicz — instruktorów, raz nawet akademika sztuk pięknych i malarza. Kazali garncarzom znosić różne gatunki gliny, akademik wypalał próbki, bo było mu to potrzebne do jego pracy naukowej. A ten malarz malował rybki na garnkach. Zbuntowaliśmy się. Powiedziałem, że my nie odstępimy od swych tradycyjnych wyrobów, bo chociaż ceramika iłżecka nigdy nie była malowana, to przecież już Kochanowski powiedział o niej: „Nad włoskie rzeźbione, niemieckie pozłacane, wolę iłżeckie misy gliniane...”

Mimo wielu trudności, które piętrzyły się na każdym kroku, garncarze iłżeccy przeciwstawili się niebezpieczeństwu wypaczenia tradycyjnych form swoich wyrobów, zarówno w okresie Polski sanacyjnej, jak też i w czasie okupacji hitlerowskiej.

Właściwą opieką otoczono twórczość ludową dopiero w Polsce Ludowej. Już w pierwszych latach po wojnie Ministerstwo Kultury i Sztuki organizowało konkursy i wystawy,

które przyczyniły się do ożywienia sztuki ludowej. Stwierdzają to niemal wszyscy dyskutanci, szeroko na ten temat mówi ob. F. Kosińska, malarka z Zalipia:

„...Przeżyłam już lat 50, pracuję na roli. Od lat dziecięcych zaczęłam malować kwiaty na papierach, ścianach, sufitach, wewnątrz i zewnątrz domów. Zaczęłam równocześnie haftować fartuszki, gorsety i chusteczki — sobie i ludziom. Takich malarek jak ja było więcej, ale długie lata nikt się nami nie interesował.

Aż w 1948 roku przyjechali do nas przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki, przypatrywali się naszym izbom, zabrali od nas stare malowanki i powiedzieli: za parę miesięcy zorganizujemy wystawę i konkurs na wasze izby. Kto co miał, to namalował i zaniósł na tę wystawę.

Ja mam troje dzieci i wszystkie już od najmłodszych lat malowały, więc na ten konkurs też wszystkie namalowały co umiały.

Wreszcie nadszedł dzień oczekiwanego konkursu. Ja za swoją izbę, jak również koleżanka Curyłowa, dostałyśmy pierwszą nagrodę pieniężną. I dzieci moje wszystkie otrzymały także nagrody.

Rozpłakałam się wtenczas, nie z radości, że wzięłam pieniądze, ale zrozumiałam, że rząd Polski Ludowej tak się o nas zatroszczył i za tyle lat naszej pracy wynagrodził nas, i dotychczas o nas pamięta, i o naszej zalipiańskiej młodzieży, której przeszło 40 kształci się po różnych szkołach.

Ja nie byłabym w stanie kształcić dwojga dzieci. Na ogólnopolskiej wystawie w Warszawie ówczesny marszałek sejmu Kowalski, widząc zdolności mojej córki, przeznaczył stypendium do ukończenia Akademii Sztuk Pięknych i dlatego dzisiaj studiuje ona na Akademii w Warszawie na IV roku i przygotowuje się do dyplomu; a syn jest w Krakowie w Liceum Sztuk Plastycznych na IV roku i przygotowuje się do dużej matury.

Pomimo takiego wynagrodzenia, ludzie, jak się dowiedzieli, że dzieci do szkoły pójdą, zaczęli gadać: „zobaczycie, że dzieci wam zabiorą, a jak będziecie malować, to was wywożą za granicę, nie wypłacicie się z podatków” — i różne niestworzone rzeczy

gadali. A dzisiaj jestem dumna ze swoich dzieci, natomiast ludzie, którzy najwięcej mówili, teraz mi zazdroszczą. I trzecią córkę także do wyższej szkoły wyślę.

Ale nie tylko na moich dzieciach mi zależy. Jak widzę obce zdolne dziecko, to staram się przekonać rodziców, aby nie zmarnowali jego zdolności.

U sąsiada syn, Edward Furgat, skończył 7 klas szkoły powszechnej z bardzo dobrym wynikiem i koniecznie chciał chodzić do wyższej szkoły rolniczej, do technikum mechaniki rolnej. Blisko nie było gdzie, a rodzice małorolni nie wierzyli, że rząd daje internaty i stypendia, ale jak córka moja przyjechała na wakacje do domu, przekonała ich. Napisała podanie do Cieszyna, skąd dostał chłopiec odpowiedź: „przyjeżdżaj, wszystko dostaniesz”. Znowu rodzice grymasili, że za daleko, że go nie poślą, ludzie znów swoje, odradzają, że to pas pograniczny, że trzeba zaświadczenie z powiatu, a chłopiec płacze, chce jechać. W ostatni dzień wzięłam go na swoją odpowiedzialność od rodziców, zawiozłam do Cieszyna, zostawiłam w szkole, gdzie jest już na drugim roku i jest jednym z najlepszych uczniów w tamtejszej szkole. A rodzice cieszą się razem ze mną. I wielu innych bierze z nich przykład, bo dawniej nikt by nie był w stanie nawet pomyśleć o tak wysokim poziomie nauki, jak dzisiaj. Ale powrócę do swego malarstwa.

Dwa lata minęło w styczniu, jak byłam z koleżankami Curyłową i Wojtyłową na „Batorym”. Znalazłyśmy się tam pomiędzy ludźmi z całej Polski, którzy tak samo jak my byli zaproszeni, aby swoimi zdolnościami i pracą przyozdobić nasz piękny okręt „Batory”. A co widziałyśmy, nie jestem w stanie opowiedzieć, gdyż ciągle marzę o tym, ażeby tak jeszcze pojechać i jeszcze coś wymalować.

Teraz, drodzy przedstawiciele naszego rządu, za nasze światło elektryczne, które Curyłowa uprosiła i które daliście nam, my malarki, z ręką na sercu, ze łzami w oczach dziękujemy i sztuki ludowej będziemy tworzyć coraz więcej, jak do dzisiaj, poza pracą na roli. Przy takim świetle będzie można dużo więcej malować i haftować, żeby podciągnąć te słabsze koleżanki i najmłodsze

dzieci, aby naszym fabrykom dostarczyć pięknych wzorów na płótna, chusteczki, talerze, garnuszki."

Uzupełniając przemówienie ob. Kosiniakowej prof. Seweryn zwrócił uwagę na znaczny już stopień rozpowszechnienia nieznanych dawniej wzorów i malowanek z Zalipia.

„...Dużo dla propagandy sztuki ludowej zrobiliście swoim zdobnictwem — powiedziało na zakończenie. Ale jedna uwaga. Do tego czasu podawano Wam rękę, traktowano Was jak dzieci, które trzeba za rękę prowadzić. Teraz chcecie same myśleć o swej przyszłości, same rozpocznijcie jakąś propagandę we własnym zespole. To byłoby dopiero wielki wyczyn Waszego ośrodka. Pomyślcie o tym w bieżącym roku. Macie taki zwarty zespół, który się rozszerza i na inne gromady, że to napewno potrafiacie zrobić."

Taką działalność rozwinęła Luba Onopiuk ze wsi Hołody, gdzie „co chata to tkaczka”, a gdzie, chociaż od szeregu lat tkano się coraz piękniejsze rzeczy, leżały one w kuferkach i tylko czasami, na święto, dekorowano nimi mieszkanie.

Kiedy w ub. roku Ministerstwo Kultury i Sztuki organizowało wystawę w Bielsku Podlaskim, Onopiukowa chętnie pomagała w pracy.

„...Z początku były trudności, bo kilkanaście lat temu zbierano u nas miejscowe tkaniny, które z powrotem już do nas nie wróciły. Więc kobiety bały się, że teraz będzie tak samo. Ale w naszej gromadzie wzięłam ten obowiązek na siebie, oddałam wszystkie swoje rzeczy, a na drugi dzień jak wsiadłam na rower, to po całej wsi jeździłam, bo trzeba było zebrać to wszystko prędko i odesłać do powiatu. Zebrało się nawet odpowiednie rzeczy i kobiety dostały nagrody.

Dostałam pierwszą nagrodę 500 zł, inne kobiety dostały niższe nagrody, według tkanin. Ja może nie jestem lepszą tkaczką, tylko trochę rozumiem się na zestawianiu kolorów i dobieraniu desenu. Oprócz pieniężnych nagród dostałyśmy miseczki fajansowe w nagrodę od kobiet z wytwórni włocławskiej fajansowej i od razu postanowiłyśmy zrobić dla nich tkaninę.

Otrzymuję teraz zaproszenie na tę konferencję. Jestem przewodniczącą koła go-

spodyń, więc zebrałam kobiety i mówię: dużo nie możemy zrobić materiału, bo jeszcze żadna nie przygotowała specjalnego materiału na tę tkaninę (z początku robi się płótno, a później narzuty na łóżka). Pytam, czy możliwe byłoby zrobić coś teraz, na tę konferencję. Kobiety się zgodziły. Może nie zdążymy, mówię, bo to zaledwie parę dni mamy od 22 lutego do 1 marca, a to jeszcze ani farbowane u niektórych, tylko moteczki małe. Mówią: zrobimy. Bardzo nabrały ochoty. Tak je zachęciło to, że nasze rzeczy pójdą aż do Ministerstwa. Ja dałam osnowę, trochę ufarbowaliśmy i mówię: teraz róbcie. Trochę dobrałam kolory i to co było gotowe, suchsze, poszło w robotę. Zrobiliśmy tak (pokazuje): to jedna tkala, to druga, trzecia, czwarta. Ja trochę pomagałam i dałam swoją osnowę żółtą. Wieczorem w sobotę spakowałam to i przyjechałam tutaj."

Przewijająca się w wypowiedziach artystów ludowych troska o utrzymanie na wysokim poziomie wytwarzanych przedmiotów świadczy o ich wyrobieniu artystycznym. I gdy Anna Kordecka z Myszynca narzeka na brak właściwego surowca i odpowiednich farb, „takich, żeby się kolory nie gryzły ze sobą”, to chodzi jej o najwyższą jakość i prawdziwość swego wytworu.

„...Piszą do mnie karty, że moje wycinanki, stroje, hafty — podobają się. Chcę, żeby moje wzory były ładne, żebym mogła stroje kurpiowskie robić takie, jakie są naprawdę..."

Na marginesie wypowiedzi ob. Kordeckiej ob. Janusz Świeży z Lublina poruszył sprawę zachowania czystości stroju regionalnego. Zagadnienie to jest szczególnie ważne w odniesieniu do pracy kostiumologów teatralnych, działaczy świetlicowych i kierowników zespołów artystycznych.

„...Taniec, śpiew i strój ludowy stanowią nierozdzielalną całość artystyczną — i żaden z tych elementów nie może być zepchnięty na plan dalszy..."

Tymczasem niemal zawsze bywa tak, że zespoły nie dysponują kostiumami wykonanymi ściśle według wzorów autentycznych strojów ludowych. Najczęściej spotyka się kompilacje kilku odmian stroju tego samego regionu, a nawet kilku regionów równocześnie.

Żdaniem ob. Świeżego — każdy artystyczny zespół regionalny powinien występować w strojach własnego regionu, a nie wypożyczać je, i to w zniekształconej formie, z innych regionów. Przebieranie się w stroje innego regionu nie tylko nie utrwali miejscowego stroju ludowego, ale wprowadza w błąd i samych członków zespołu i widzów. A chodzi przecież o to, by i jedni i drudzy, oprócz prawdziwych pieśni i tańca, mieli również prawdziwy obraz stroju danego regionu.

Do usuwania błędów popełnianych przez kierownictwa zespołów artystycznych i wypożyczalni strojów ludowych przyczynił się w dużej mierze Atlas Polskich Strojów Ludowych, który może się stać w pewnym stopniu podręcznikiem naukowym dla plastyka-kostiumologa ludowego. Na podstawie barwnych plansz, rysunków krojów, licznych fotografii i szczegółowych opisów można bez większego trudu odtworzyć dawne stroje ludowe, z zachowaniem wszystkich najbardziej istotnych ich cech. Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, by zespoły artystyczne występowały w strojach własnego regionu.

„...Stroje innych regionów — podkreśla ob. Świeży — mogą być wypożyczane, o ile wiążą się z tematyką danego występu...”

Dyskusja ukazała nie tylko trudności i osiągnięcia w pracy twórców ludowych, ale była jednocześnie krytyczną oceną działalności tych placówek, których zadaniem jest opieka

i administracja ośrodków o żywej tradycji artystycznej. Wniesiono szereg krytycznych uwag pod adresem niewłaściwej polityki organizacyjnej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, mówiono o małym zainteresowaniu się niektórymi Rad Narodowych twórcami ludowymi i sztuką regionalną, poruszono sprawę zbytu, norm pracy itp.

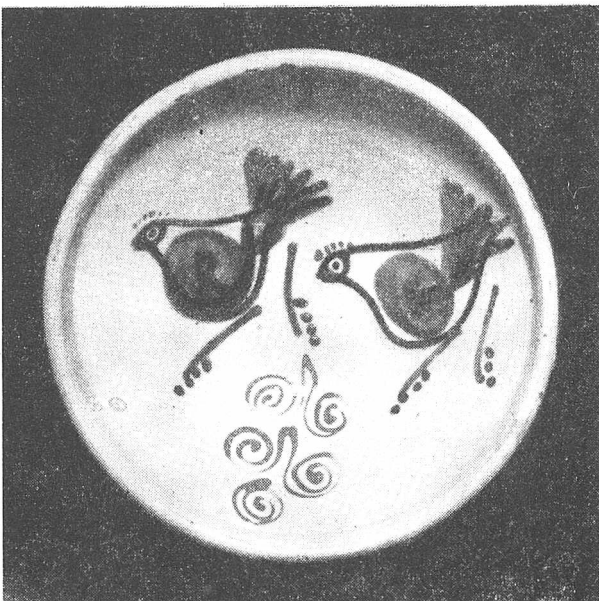
„...CPLiA nie spełnia swego zadania na odcinku krzewienia sztuki regionalnej i zapoznawania ludności z tradycyjną sztuką — mówił Necel. — Nie pomyślano np. o takiej rzeczy, jak zorganizowanie sprzedaży pamiątkarskiej na naszym terenie. Wielu turystów przyjeżdża do Chmielna jedynie w tym celu, aby zobaczyć lub nabyć wyroby jednego z najstarszych ośrodków ceramicznych. Niestety, sprawa ta nie została jeszcze zorganizowana.

Ludzie dopominają się, by CPLiA postawiła w Chmielnie coś w rodzaju kiosku lub w inny jakiś sposób udostępniła nabywanie wyrobów sztuki kaszubskiej...”

Podobną sprawę poruszyła również ob. Jadwiga Ptach, członkini Spółdzielni PLiA w Kartuzach, krytykując zorganizowaną w ubiegłym roku wystawę w Sopocie.

„...Były z ceramiki dwojaczki „necłowskie” i w nich serwetka haftowana, ale nie kaszubska — tylko kurpiowska.

Czyżby zbrakło serwetek kaszubskich — myślałam. Ale będąc w magazynie Spół-



Ryc. 19, 20. Miska i talerz z powiatu iańcuckiego. Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 21. Muzykanci. Rzeźba ceramiczna. 13×11 cm. Wyk. Emilia Chmiel (Medynia Głogowska, pow. Łańcut).
 Ryc. 22. Garncarz. Rzeźba ceramiczna. 12×12 cm. Wyk. Jerzy Witek (Urzędów Lubelski, pow. Kraśnik).
 Fot. St. Deptuszewski.

dzielni PLiA w Kartuzach przekonałam się, że półki gną się od naszych haftów, na które rzekomo nie ma zbytu, gdy tymczasem wycieczki z kraju i zagranicy zwiedzające wybrzeże poszukują takich haftów, jakie oglądają w muzeum w Kartuzach..."

Podobnie sprawa ta przedstawia się w Lublinie, gdzie daje się odczuwać brak ceramiki lubelskiej. W sklepach znajduje się ceramika innych regionów, podczas gdy jednocześnie wyroby lubelskie zalegają w magazynach.

Omawiając zagadnienie pamiątkarstwa podhalańskiego Helena Roj-Kozłowska z Zakopanego powiedziała:

„Uważam, że trzeba byłoby coś zrobić, aby oczyścić pamiątkarstwo z tej tandety, która się wsącza od lat. Teraz, kiedy są spółdzielnie, kiedy nie ma już kupca prywatnego, który tylko chciał tanio i prędko od rzeźbiarza wydobyć drobiazgi pamiątkowe, są warunki, żeby to jakoś zmienić. Należałoby nareszcie utrzymać na stałe kierowników spółdzielni, którzy się dotychczas co parę miesięcy zmieniają; każdy z nich ma swoją indywidualność i wnosi swoje widzi mi się, bałamuci twórców, którzy w końcu nie wiedzą o co mu chodzi.

Miałam np. taki przypadek w zeszłym roku. Kierownikiem CPLiA był plastyk. Zwrócił się on do mnie, żeby mu podać adresy

dzieci, które uczyłam malować na szkle. Podaję mu adres Szlembarku, tam gdzie były organizowane kursy. On się przeraził, że to tak daleko. „A czy tu, w Zakopanem, nie ma na miejscu?” Powiedziałam mu: „Proszę pana, na razie nie ma, ale w Kościeliskach ma być Dom Kultury, może więc tam mnie przeznaczą, że będę uczyła te dzieci, to może pan będzie miał bliżej, jeżeli pan nie chce się w teren pofatygować.”

Kierownicy i komisja artystyczna w teren się nie ruszają. A przecież muszą oni poznać duszę tego górala, tego chłopca, a potem z nim gadać. Tymczasem oni tak jakoś robią, że każdy narzuca swoje widzi mi się, a potem ten twórca przychodzi do Muzeum i powiada:

„Powiedzieliście mi, pani, co by tak robić; na co ja mam to robić, sam nie wiem; tu gadają, co by my się wzorowali na starych wzorach, tam zaś, jak przyniesiemy, to powiedzą — nie tak ma być, bo to według takich i takich wzorów ma być zrobione”. CPLiA, która przeprowadzała dla muzeów kurs w Zakopanem, powiada: „My to rozumiemy, ale nie mogą tego zrozumieć kierownicy sklepów”. Coś trzeba byłoby zrobić, bo Zakopane to szlak turystyczny, gdzie się tysiące ludzi przewija i każdy chce mieć jakiś drobiazg z Zakopanego, a nie ma co. Przyjeżdżają i wycieczki, które pytają; po-

lecamy im spółdzielnie; mówią: „tutaj nie ma nic, bo tu są rzeczy, które widzieliśmy w Warszawie czy Krakowie”. Trzeba więc oddzielić sztukę pamiątkarską na Podhalu, aby ludzie wiedzieli, że to jest góralskie, z gór, a nie mieszać tego z serwetkami kurpiowskimi, które są zresztą śliczne, ale w niczym nie przypominają białego haftu podhalańskiego. Tymczasem ludzie przychodzą i kupują to jako rzecz z Podhala.

Jeszcze te hafty, to nic — ale najgorzej stoi drobna, pamiątkarska rzeźba, gdzie wszędzie tkwi szarotka. Przecież temu można zapobiec, bo dziś są spółdzielnie. Trzeba jednak stworzyć komisję artystyczną, ze spólową, z plastykami i twórcami ludowymi, a nie tak, żeby plastycy przyszli i powiedzieli: „tylko to jest dobre, a to nie”; bo plastyk jak widzi gotową rzecz, to może ocenić, że jest dobra, ale nim ją ten twórca stworzy, to on sam nie wie. Więc plastycy mogą być do oceny, ale trzeba dać trochę swobody tym ludziom, żeby oni po swojemu zaczęli tworzyć, a nie narzucać im...”

Nie zawsze słuszna polityka gospodarcza Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego doprowadza do tego, że w wielu przypadkach spółdzielnie muszą przestawić się z produkcji artystycznej na użytkową. Stan taki bywa czasem przejściowy, a niejednokrotnie utrzymuje się przez dłuższy okres. Zmiany tego rodzaju niechętnie widzą i niechętnie przystosowują się do nich twórcy ludowi, którzy przywykli wykonywać przedmioty artystyczne.

Sprawa ta znalazła swój wyraz w wypowiedzi ob. Łukaszczyka z Zakopiańskich Warsztatów Wzorowych.

„...Najgorsze jest to — mówił on — że warsztaty nasze miały wytwarzać przedmioty sztuki ludowej, a dzisiaj robią meble. Gdyby to były meble regionalne, to bym nic nie powiedział, bo takich właściwie nie ma i uważam, że pracownia wyrabiająca meble w stylu góralskim przydałaby się w Zakopanem. Ale robi się w niej takie meble, jak w całej Polsce. A przecież mogłyby mieć one charakter góralski, podhalański...” Tę samą sprawę poruszył również Fr. Bąbel z Denkowa:

„...Chcielibyśmy tworzyć rzeczy artystyczne — ale niestety, w spółdzielni naszej nie ma na to miejsca, bo trzeba wykonać

plany, a te nie przewidują wyrobu ceramiki dekoracyjnej...”

W ten sposób sztuka ludowa przekształca się w wielu przypadkach w produkcję przemysłową, a to godzi w ambicje twórcze artystów ludowych, którzy nie znajdując dla siebie miejsca w CPLiA wracają z powrotem do warsztatów indywidualnych.

„...Kazano mi tworzyć masowo, ściśle podług określonego wzoru, a nie tak, jakbym ja to chciał wykonać. To mi się nie podobało, więc wystąpiłem ze spółdzielni i zacząłem sam tworzyć dalej...”

W dyskusji zwrócono uwagę na konieczność przestawienia się CPLiA z polityki kalkulacyjnej na kulturalną. CPLiA nie może być przedsiębiorstwem obliczonym jedynie na opłacalność i nie powinna w produkcji swej kierować się jedynie tym, że jakiś wytwór ma większy lub mniejszy zbyt, że jest mniej lub więcej „chodliwy”. Trzeba robić rzeczy dobre i więcej swobody pozostawić samemu twórcy, który — jak podkreślił to prof. Jastrzębowski — „najlepiej wie, co można robić”.

Z zagadnieniem tym wiąże się także sprawa kalkulowania przez CPLiA cen na przedmioty sztuki ludowej. Niedopuszczalnym wydaje się fakt, żeby cena takiego przedmiotu była czasem 10-krotnie wyższa od wynagrodzenia artysty ludowego.

„...Celowym byłoby także — podkreśla J. Wawrykiewicz, wycinankarka łowicka — by CPLiA uregulowała braki surowca i skorygowała ceny naszych wytworów, gdyż od dwu lat utrzymane są one na jednym poziomie...”

Wiele osób poruszyło zagadnienie opieki miejscowych władz nad twórczością ludową. Okazało się, że niektóre Ekspozytury CPLiA oraz Wydziały Kultury i Sztuki przy Prezydiach Wojewódzkich Rad Narodowych nie tylko że nie doceniają roli twórców ludowych i nie starają się pomagać im, ale w wielu przypadkach nawet utrudniają im robotę i niewłaściwym stosunkiem do ich sztuki zniechęcają ich do pracy.

Z wypowiedzi wynika, że niejednokrotnie można by wiele trudności rozwiązać na miejscu, ale przeszkadza temu biurokracja czynników administracyjnych.

A tymczasem szereg ośrodków, niegdyś bardzo żywych i czynnych, upada.

„...Urzędów jest bardzo starym ośrodkiem garncarskim — mówi jego przedstawiciel Jerzy Witek — może najstarszym, bo liczy już ponad 300 lat. Garncarzy było tu przeszło stu. W roku 1653 w metrykach koronnych archiwum warszawskiego było zapisane skąd ci garncarze przyszli. W 1819 roku było ich jeszcze 60, a dziś jest nas tylko 5. I pieców zostało tylko 3. Wielu nie ma wcale zamiaru dalej tego prowadzić, bo drzewa nie ma skąd wziąć. A przecież lud potrzebuje miski, garnka, makownicy... i to idzie, tylko tego drzewa nie mamy. Wszystko to likwiduje się i upada, a szkoda tej tradycji, żeby zupełnie zanikła...”

Więc prosiłbym o to drzewo — zwraca się ob. Witek do Prezydium Konferencji — żeby choć ze dwa metry dostać miesięcznie. Przecież można by to dostać przez Samopomoc Chłopską, bo jest w Kraśniku na stacji. Złożyłem podanie, to mi odpisali, żeby mi Wydział Kultury dał drzewo. Już pisałem i tu i tam, ale nic z tego, odmówili mi...”

O tym, że sprawa przydziału drzewa ośrodkom garncarskim powinna być jak najszybciej załatwiona, świadczy także wypowiedź ob. Władysława Saraczewskiego, garncarza z Łomży.

„...Właśnie mam warsztat garncarski i brak mi jest tylko środków. Przed wojną było u nas 9 garncarzy, a teraz zostałem ja jeden. Syn jest w wojsku, jeszcze rok ma służyć. Nie ma u nas spółdzielni, żeby móc pracować...”

Do ceramiki mam zamiłowanie z dziada pradziada i potrafię robić wszystko — dzbany, liście dębowe, rozmaite klosze. Co dojrzę na jakim rysunku, to zrobię. Teraz z „Przyjaciółki” opracowałem duży klosz. Aby tylko złapał jakiś planik, to zaraz z niego zrobię — a nawet i z głowy...

Po wszystkich wystawach gdy przyjdzie pismo, to ja robię i odsyłam, ale teraz nie mogę drzewa dostać.

Do Prezydium pisałem, do Izby Rzemieślniczej pisałem... Izba Rzemieślnicza odsyła mnie znów do Prezydium. Ja ciągle piszę, płacę miesięcznie 60 zł składki, a w rezultacie nie mogę pracować — i nie mam na chleb...”

Nawet wówczas, gdy Wydziały Rad Narodowych i Ekspozytury ustosunkowują się przy-

chylnie do pracy twórców ludowych i — jak ma to np. miejsce w Kielcach i Łodzi — ze wszech miar pomagają ośrodkom swego terenu — to sprawy realizacji tej pomocy na miejscu rozbijają się często o biurokrację i opieszałość miejscowej administracji. Mówi o tym Józef Gregory ze Złakowa Borowego w pow. łowickim.

„...Chciałem podziękować Wojewódzkiemu Wydziałowi Kultury i Sztuki, który dopomaga mi w działalności mojej i stara się ażebym przez swą twórczość dał Państwu jak największe korzyści...”

Jeżeli chodzi o moje trudności, to mam bardzo wiele, dlatego że pracuję w swoim terenie tylko sam i ze strony Gminnej Rady Narodowej w ogóle żadnego poparcia nie mam. Parę razy zwracałem się o pomoc na miejscu, żeby mi w tej pracy dopomogli jakoś, ale to się nie udaje i jeżeli bym liczył tylko na Gminną Radę Narodową, to bardzo niewiele mógłbym zrobić...”

Najwięcej słów uznania dla pracy swoich Wojewódzkich Wydziałów Kultury i Sztuki oraz kierownictwa Ekspozytur CPLiA wyrazili twórcy ludowi z terenu woj. łódzkiego i kieleckiego.

„...Przedstawiciele Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki po błocie i po deszczu chodzili — mówi ob. Legutowska — i szukali nas, tych twórców ludowych, gdyż i pod wiejską strzechą trafiały się talenty, ale nikt o nich nie wiedział...”

Okazuje się więc, że przy odpowiednich staraniach, a przede wszystkim przy głębokim zrozumieniu dla pracy twórcy ludowego, można przełamać wszelkie trudności, tym bardziej, że również sami twórcy szukają sposobów i dróg wyjścia z trudnych sytuacji. Są wśród nich tacy, którzy we własnym zakresie próbują rozwiązywać takie np. trudności, jak brak odpowiednich nici, barwników itp. Możliwości wyjścia z tego kłopotu widzą oni w stosowaniu takich materiałów zastępczych, które nie wpłynęłyby na obniżenie jakości ich wytworów. Ale dotychczasowe próby rozbijają się, niestety, o brak dostatecznej wiedzy technologicznej.

Ob. Luba Onopiuk, tkaczka z pow. Bielsk Podlaski, zwraca się o pomoc w tej sprawie.

„...U nas wyrabiają czysto wełniane tkaniny i haftują. Z początku bardzo ładnie haftowały, ale teraz troszkę brak nici, to

zaczynają chwaścikiem kwiaty różne wyszywać. Ja się kłócę o to. Chodzi mi o to, i bardzo prosiłabym o odpowiedź, czy nie można wprowadzić lnianych nici do haftowania. U nas bardzo ładny len bywa i ten właśnie len farbować można na różne kolory i używać do naszych haftów.

Poza tym bardzo prosiłabym o to, ażeby móc się nauczyć farbować roślinnymi barwnikami. To dla nas bardzo ważne, bo farby czasem bywają niezupełnie dobre. Kobiety prosiły, ażeby im przywieźć farby ze stolicy.— W stolicy są farby mocniejsze — mówiły — to przywieź. Ale ja im przywieżę jeszcze lepsze, bo mam nadzieję, że dowiem się coś o tych roślinnych farbach...” Kosiniakowej z Zalipia zależy znowu na poznaniu sposobu utrwalania kolorów. Usprawniłoby to w pewnym sensie i zrjonalizowało pracę w jej zespole.

„...Widzicie tę chusteczkę, którą mam na głowie. Wymalowałam ją sama. Ale ona nie jest utrwalona. Bardzo prosiłabym nie tylko dla siebie, ale dla wszystkich, abyś-

my mogli coś takiego dostać, żeby można to było utrwalić. Przecież ja ją spiorę i muszę drugi raz malować. Więc o ile byłoby to możliwe i nie przedstawiało wielkich trudności, to bardzo prosiłabym...”

Wiele wypowiedzi dotyczyło spraw norm i wykonywania planów przez artystów ludowych. Wypowiedzi były zgodne co do tego, że wprowadzenie norm w warsztacie artysty ludowego wpływa na obniżenie wartości artystycznej jego wytworów. Ażeby temu zapobiec, należałoby w odniesieniu do twórcy ludowego stosować inne kryteria oceny pracy: nie mierzyć jej ilością wykonanych wytworów, lecz brać pod uwagę włożony w wykonanie wkład pracy. Bardzo trafnie na ten temat mówił Necel.

„...To nie jest maszyna, gdzie sztanca bije wszystkie naczynia jednakowo. Tu utalentowana ręka artysty nadaje wytworowi właściwy kształt. Pośpiech wpływa zawsze na deformację kształtu oraz na nie dość dokładne i nie dość artystyczne wykonanie ornamentu...”



Ryc. 23. Koń. Rzeźba ceramiczna. 12×12 cm. Wyk. Wincenty Kitowski (Ilża). Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 24. Lud podhalański prosi Janosika Nędzę Limanowskiego o obronę przed panami. Ryc. 25. Kostka Napierski prowadzi chłopów przeciwko panom. Mal. na szkłe. 42×40 cm. Wyk. Helena Roj-Kozłowska (Zakopane). Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 26. Helena Roj-Kozłowska prowadzi w Zakopanem kurs malowania na szkłe. Fot. Zb. Kamykowski.

Nad sprawami poruszonymi przez ob. ob. Necla, Kosiniakową i Onopiukową zatrzymał się prof. Buszek.

Uważa on, że tylko w pewnych przypadkach wolno nam dziś odstąpić od norm w produkcji. Wybitnym artystom należy stworzyć takie warunki pracy, żeby mogli nadal rozwijać swoje zdolności i tworzyć dla jak najszerszego ogółu społeczeństwa. Ale ważne jest również i to, by ogół ten mógł ich wytwory nabyć po najbardziej przystępnej cenie — trzeba zatem wytwarzać je i dość szybko i względnie tanio.

Dopóki jednak artysta ludowy będzie pracował sam i w twórczości swej posługiwał się przestarzałymi metodami pracy, dopóty zagadnienia upowszechnienia wytworów sztuki ludowej nie rozwiąże się pomyślnie. Pozytywne osiągnięcie w tej dziedzinie może dać jedynie ścisła współpraca twórcy ludowego z plastykiem, plastyk bowiem, dzięki posiadanej wiedzy technologicznej, może w dużej mierze przyczynić się do podniesienia wydajności pracy twórcy ludowego. Próby takie były już czynione i dały niezłe rezultaty, należy je tylko rozszerzyć na możliwie wszystkie odcinki twórczości ludowej.

To jest jedyna droga, która zapewnić może sztuce ludowej dalszy rozwój. Drugą widzi prof. Buszek w podnoszeniu umiejętności zawodowych uzdolnionej artystycznie młodzieży wiejskiej — przez kształcenie jej w średnich i wyższych szkołach plastycznych, z tym jednak zastrzeżeniem, że młodzież ta po skończeniu studiów powinna wrócić do swych ośrodków i tam, dzięki zdobytym wiadomościom z zakresu technologii pracy na danym odcinku sztuki usprawniać pracę twórców ludowych, co przyczyni się do rozpowszechnienia ich wytworów.

Udoskonalenie dawnych metod pracy twórcy ludowego, zapoznanie go z metodami nowymi, pogłębianie jego wiadomości w zakresie wiedzy technologicznej, kształcenie zdolnych jednostek spośród twórców ludowych — oto zadania stojące w najbliższej przyszłości przed instytucjami powołanymi do opieki nad twórczością ludową.

Na temat dalszych dróg rozwojowych sztuki ludowej mówił także prof. Jastrzębowski. Podkreślił on konieczność powiązania sztuki ludowej z życiem codziennym.



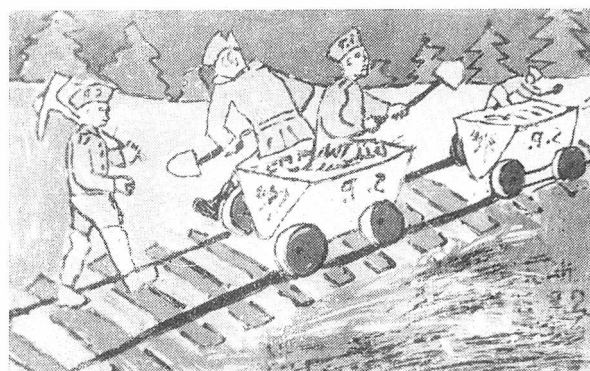
Ryc. 27. Z cyklu „Kostka Napierski”. Mal. na szkle. 43×40 cm. Wyk. Helena Roj-Kozłowska (Zakopane). Fot. St. Deptuszewski.

„...Nie możemy tworzyć sztuki dla sztuki. Trzeba tworzyć sztukę dla życia...

Jeżeli sztuka ludowa stanie się tylko zdobnictwem, jeżeli odstąpi od tego garnka, od misy użytkowej, od doniczki nawet, czy innego przedmiotu użyteczności codziennej, to zejdzie na manowce...

...Nie widzi się dziś na wystawach sztuki ludowej artystycznego kowalstwa, plecionkarstwa z korzeni, wyrobów z metalu — w których właśnie przejawiała się sztuka...”

Do odrodzenia znajdujących się w zaniku, a często tylko pozostających w zaniechaniu gałęzi sztuki ludowej mogą — zdaniem profesora — przyczynić się w znacznej mierze, poprzez swą produkcję, rękodzielnicze warsztaty wytwórcze na wsi, które z tego względu



Ryc. 28. Służba Polsce. Mal. na szkle. 43×26 cm. Wyk. Józef Hulka (Łękawica, pow. Żywiec). Fot. St. Deptuszewski.

należałoby otoczyć taką samą troską i opieką, jaką otacza się dziś sztukę ludową.

Bardzo wiele wypowiedzi twórców ludowych dotyczyło sprawy szkolenia nowych kadr. Odpowiednio zorganizowane szkolenie zdolnej młodzieży w poszczególnych gałęziach sztuki ludowej może zapewnić jej właściwy poziom i pełny dalszy rozwój.

„...Mam tam w Łomży zdolnych chłopaków — mówi ob. Wł. Saraczewski — których mógłbym nauczyć garncarstwa. Chłopcy mają do tego ochotę. Chciałbym ich nauczyć na przyszły rok, na 10-lecie Polski Ludowej. Gdy ich nauczę, więcej damy rzeczy na wystawę...”

Ob. Stechura z Orawki w pow. nowotarskim nie chciałby także pozostać ostatnim krawcem na swoim terenie.

„...Szyję takie spodnie góralskie i haftuję parzenice. Jestem tylko sam, nie mam żadnego zespołu, nikogo. Sam usiłuję jakoś ten strój ludowy podtrzymać, a chciałbym i młodych tego co sam potrafię nauczyć...”

Również Leon Necel z Chmielna walczy z Zarządem Spółdzielni o zapewnienie jak najlepszego wynagrodzenia dla młodych pracowników i praktykantów zakładu garncarskiego, którego jest kierownikiem.

Uważa on, że jednym z podstawowych warunków, które zapewnią sztuce ludowej dalszy rozwój — jest szkolenie młodych kadr.

„...Żeby móc jak najwięcej produkować, trzeba kształcić nowe kadry, trzeba zaopiekować się młodzieżą pracującą w naszych zakładach produkcyjnych. Trzeba ją zachęcać nagrodą, premią, zależnie od stopnia zdolności...”

Apelowałbym z tego miejsca do Zarządu Głównego CPLiA, aby przyszedł z pomocą, czy to przez jakieś dodatkowe szkolenie, czy w inny sposób, gdyż ja ze swej strony sercem i duszą związany jestem z załogą zakładu i moim marzeniem jest, ażeby w każdym zakątku Polski stał śliczny wazon, popielniczka lub urna — zdobiona motywami kaszubskimi...”

Helenie Roj-Kozłowskiej chodzi także o sprawę właściwej opieki nad młodzieżą przeszkoloną w zakresie malarstwa na szkle. Jest to jej zdaniem obowiązek przede wszystkim miejscowych instytucji.

„...Dzięki prof. Buszkowi, który nauczył nas techniki malarstwa na szkle, wzięłam się do tej roboty, przeprowadzając w kilku wsiach kursy z młodzieżą. Okazało się, że dzieci lubią to, mają temat i nawet na konkursach dostają nagrody. Ale muszą one mieć jakąś opiekę. To są dzieci biedne, brak im szkła i farb. Trzeba więc do nich dojechać i po prostu zaopiekować się nimi, bo to młody narybek i nie wolno pozwolić, żeby zapomniały to, czego się nauczyły.

W takich np. Maniowach Duda wymalował kilka obrazków, które zawiesił w chałupie. Przyjechał prezes klubu sportowego, zabrał to i przysłał mu cały ekwipunek narciarski, co dla chłopca było niespodzianką, bo tam żaden jeszcze z chłopców nie jeździł na nartach, tylko na gon-tach...

Ponieważ teraz zbliża się konkurs sztuki ludowej, który urządza Samopomoc Chłopska, chciałam prosić, aby Ministerstwo Kultury i Sztuki pomogło coś w tej dziedzinie, byśmy mogli te dzieci wciągnąć bardziej...”

Słuchając tych wypowiedzi nie można nie dostrzec ogromnej przemiany, jaka dokonała się w stosunku twórców ludowych do zagadnienia przekazywania umiejętności fachowych następnym pokoleniom. To już nie są dawni mistrzowie strzegący zazdrośnie tajemnicy swego zawodu i przekazujący ją jedynie własnym dzieciom, rzadziej któremuś z ulubionych uczniów, a niejednokrotnie zabierający tajemnicę swą do grobu.

Dzisiejszy twórca ludowy z pracą swoją nie mieści się już we własnej tylko chałupie, we własnej rodzinie, ani nawet we własnej wsi. Doświadczeniami swymi i zdobyczami technicznymi, których dopracował się w swojej gałęzi pracy w ciągu długich niejednokrotnie lat — dzieli się dziś z wszystkimi innymi, którym te wiadomości mogą się przydać.

„...Jeszcze chciałbym wyjaśnić kolegom garncarzom, którzy ubolewali, że nie mają farb — mówi Necel — że można je nabyć w Wałbrzychu w dowolnych ilościach i kolorach. Trzeba je sobie jedynie w swoim zakładzie dostosować do gliny i glazury, tzn. spreparować w temperaturze 920⁰, gdyż farby te w temperaturze niższej spływają razem z glazurą.”

Dzisiejszy twórca ludowy zdaje sobie sprawę z tego, że wiadomości, które sam posiada, nie mogą być obecnie tylko jego wyłączną własnością, że nie wolno mu dziś zachować ich tylko dla siebie, że są one własnością społeczną — i że powinny znaleźć jak najszersze zastosowanie w pracy innych.

Świadczy to, z jednej strony, o dojrzałości społecznej twórcy ludowego, z drugiej zaś — jest dowodem rzeczywiście głębokiej troski o podtrzymanie sztuki ludowej i zrozumienie jej wielkich wartości dla kultury narodowej.

Dzisiejsi twórcy ludowi nie ograniczają się także tylko do pracy własnej, nie izolują się od życia i spraw swego środowiska, jak to w niejednym przypadku można było zaobserwować dawniej.

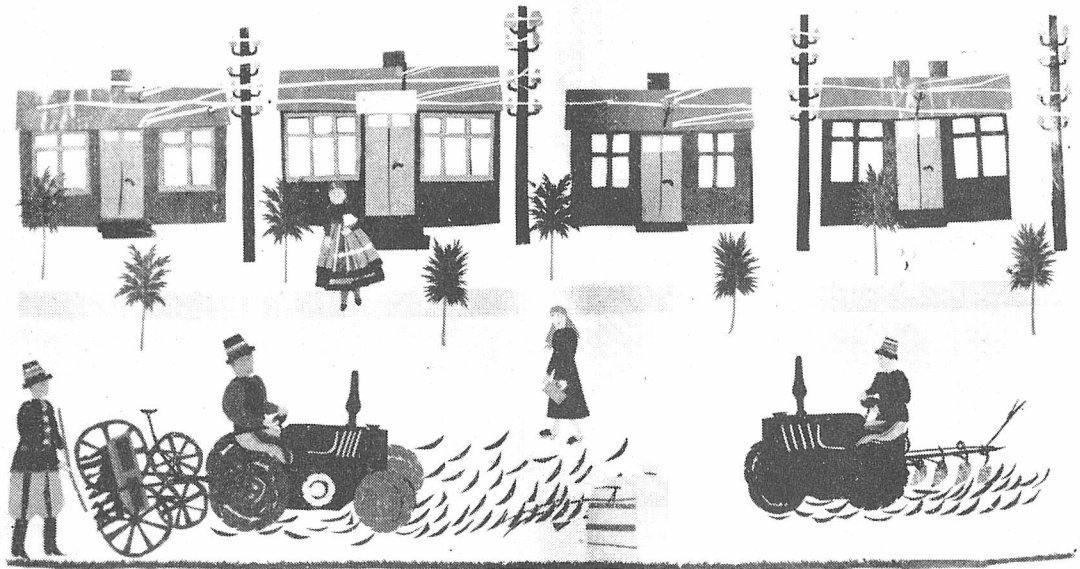
Gdy ob. Dudek, rzeźbiarz z Leszna w woj. poznańskim z zapalem opowiada o swoim udziale w pracach artystycznego zespołu, istniejącego przy gromadzkiej świetlicy, w którym występuje jako skrzypek — i o udziale

swoim w pracach społecznych na terenie wsi, gdy wielu twórców ludowych przy okazji pobytu w Warszawie chciałoby dla swoich wsi załatwić szereg tak zasadniczych spraw, jak przeprowadzenie światła elektrycznego, budowa drogi, szkoły, czy sprawę ochrony zabytków sztuki na ich terenie — to wypowiedzi te wyraźnie wskazują na fakt ścisłego powiązania artysty ludowego z jego środowiskiem oraz dowodzą zaufania, jakim go to środowisko darzy.

„...Z jednej wioski Kosina w powiecie łańcuckim — mówi ob. Jurek z Zalesia — proszono mnie, żebym przedstawił tu taką sprawę. W Kosinie znajduje się bardzo mała, skromniutki kościółek modrzewiowy, który ma podobno 400 lat. Zbudowany został jeszcze w czasach, gdy Tatarzy napadali na Polskę. Jest on w dobrym stanie, tylko że wszystko się niszczy, bo dach jest zły. Więc prosili mnie, żebym o tym powiedział — że trzeba by się tym zaopiekować, gdyż jest to rzecz zabytkowa i warto byłoby go utrzymać...”



Ryc. 29. Tydzień czystości. Naklejanka. Wyk. Marianna Pietrzak (Błędów, pow. Łowicz). Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 30. Spółdzielnia produkcyjna. Naklejanka. Wyk. Maria Kołaczyńska (Retki, pow. Łowicz).
Fot. St. Deptuszewski.

Czesława Konopkówna, wycinankarka kurpiowska, występuje także w imieniu swojej wsi.

„...Jak odjeżdżałam do Warszawy, to wszyscy sąsiedzi przykazywali mi, żeby nie tylko słuchać, ale i opowiedzieć o naszych zbiorowych kłopotach.

Nie mieliśmy dotychczas okazji wypowiedzenia się, więc korzystam dziś, że mogę tu o nich powiedzieć w imieniu swoim i wszystkich mieszkańców naszej wsi...

Słyszeliśmy wczoraj, że są również szkoły artystyczne, do których może uczęszczać uzdolniona młodzież. U nas jest dużo młodzieży zdolnej, która ma chęci do takiej nauki, ale w pobliżu nie ma takiej szkoły. Ja i inni artyści kurpiowscy doznaliśmy już dużej opieki ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, ale pragnęlibyśmy, ażeby i nasze młode pokolenie wyrosło na pełnowartościowych obywateli, którzy przydadzą się Państwu Ludowemu.

W naszej wiosce Tatary jest szkoła, ale mieści się ona w prywatnym domu. Miejsce pod szkołę mamy, ale chodzi nam o to, by można było przyspieszyć jej budowę.

Bo jak będziemy mieli szkołę, to powstanie przy niej także świetlica, a przy świetlicy będzie można zorganizować ognisko plastyczne, w którym dopiero rozwinęli-

byśmy naszą pracę na odcinku podnoszenia kultury i sztuki regionalnej...”

Wzorem dla wielu zespołów twórczości ludowej mogą być tkaczki z Rzeczycy w pow. Rawa Mazowiecka.

Nie poprzestały one na zorganizowaniu swego zespołu i na pracy na jednym tylko odcinku tkactwa. Brały aktywny udział w zakładaniu spółdzielni produkcyjnej na terenie wsi, zorganizowały przedszkole, dokształcały się na kursach tkactwa i krawiectwa, uczestniczą zawsze we wszelkiego rodzaju konkursach, w których są wyróżniane i nagradzane.

Szeroko na temat aktywnego udziału swego zespołu we wszystkich sprawach, którymi żyje wraz z całym krajem jej wieś — mówi ob. Legutowska, przodująca członkini kolektywu rzeczyckiego.

„...My, kobiety, najpierw wzięłyśmy się do organizacji na wsi, bo już w 1946 r. założyłyśmy sobie koło gospodyń i przez to dążyłyśmy coraz dalej i coraz wyżej. Kiedy w 1950 r. została u nas założona spółdzielnia produkcyjna, zorganizowałyśmy dzieciniec. Tu, na sali, jest moja koleżanka, z którą chodziłyśmy od domu do domu, aby zapisywać te dzieci. W niektórych miejscach napotykałyśmy na nieprzyjemności, bo byli tacy, co mówili: patrzcie, już organizują do wspólnego kotła zaraz od mło-

dości. Jednak dzieciniec powstał i przeistoczył się teraz w przedszkole, które do dziś istnieje i nie tylko dzieci członków spółdzielni produkcyjnej do niego przychodzą, ale w ogóle wszystkie małe dzieci ze wsi. Na wszystkich akademiach przedszkole góruje nawet nad szkołą powszechną; i wszyscy patrzą tylko na przedszkole: bardzo ładnie dzieci tańczą i deklamują nad podziw.

Później zorganizowałyśmy kursy. Najpierw kroju i szycia. Kurs dobrze szedł. Ale jak łódzka ekspozytura CPLiA i Wydział Kultury poleciły nam, żebyśmy zorganizowały tkactwo, wtedy było gorzej. Wróg klasowy siedzi wciąż na wsi i stale podszeptuje. Zapisano się na kurs 15, a ledwie 9 się nauczyło, reszta uciekła. Powiedzieli im tak: „jak się nauczycie, to was wywiozą gdzieś na Syberię, do Rosji”. Ale teraz aż się wstydzę im odmawiać, bo wszystkie przychodzą i mówią: „zapiszcie nas do warsztatów tkackich — te, co pracują, tak dobrze zarabiają, może i my byśmy coś zarobiły”. Ja mówię — „pierwszeństwo mają kursistki, a reszta dopiero musi się ładnie zachować, podporządkować, to może was przyjmą w razie potrzeby, ale ja nie decyduję, trzeba było przyjść na kurs”. Ten kurs kroju i szycia skończyły 53 młode dziewczyny, które wyjechały do fabryki, gdzie zostały przyjęte ze świadectwami.

Prowadzimy także konkursy jakie tylko są. Nasze kobiety do wszystkiego się garną. W ubiegłym roku miałyśmy konkurs ogródków warzywnych i hodowli, który prawie bez pomocy władz powiatowych zorganizowałyśmy same. Przystąpiło do konkursu 16, a później do wystawy 22 osoby. Wystawę urządziłyśmy w październiku. Przyjechały władze wojewódzkie z Samopomocy Chłopskiej z Łodzi. Kobiety zostały nagrodzone wszystkie, a później osobiście jeszcze dla mnie wojewódzka nagroda wpłynęła, za co serdecznie dziękuję.

Teraz znów przystąpiłyśmy do konkursu szmacianego z „Przyjaciółki”.

Brałyśmy też udział w konkursie świetlicowym.

Nasza świetlica jest ubrana na wzór wnętrza chaty. Są tam ładne wycinanki, nasze tkaniny w „koziołki”, nasze sprzęty starodawne, tak, że mamy bardzo przyjemną świetlicę, tylko troszkę za małą. Do nas te-

raz pisał ARTOS z Łodzi. Byłby przyjechał z pięknym teatrem, ale gdzie ich przyjmemy? — taka mała świetlica. Tak mnie się chciało płakać, jak musiałam odpisać, że nie mamy sali, nie mamy sceny, kurtyny. A my przecież bardzo chcemy tego. Jak objazdowe kino przyjeżdża do nas co 2 tygodnie, to nie mogą się ludzie w sali pomieścić, a ja to już nie chcę się tam pchać, a żeby ktoś inny za mnie mógł zobaczyć.”

Tkaczkom rzeczycyckim nie wystarcza już już tylko możliwość pracy chałupniczej. Zdają one sobie sprawę z wyższości form pracy zorganizowanej w warsztatach zwartych, toteż doprowadziły do postawienia budynku, w którym mieścić się będzie tkalnia spółdzielcza.

„...Na placu tej spółdzielni produkcyjnej, wydzierżawionym, został już teraz zbudowany budynek na tkalnię dla nas, dla zespołu tkackiego — tylko wewnątrz nie jest wykończony, bo to tak od razu wszystkiego nie da się zrobić. Więc czekamy, a żeby jak najprędzej mógł się wykończyć ten budynek, a żebyśmy mogły pracować w zespole, bo chałupniczo pracować to bardzo trudno. Inaczej by się układały nasze wzory, inaczej by wszystko wyglądało, gdybyśmy miały ten zespół. Wiemy wszyscy chyba, że jednostka to jest nic, tylko zespół, tylko spółdzielnia to jest wszystko.”

Garncarzom z Zalesia w pow. łancuckim także nie wystarczają już stare formy indywidualnej produkcji chałupniczej.

„...Postanowiliśmy założyć spółdzielnię... Trudno było, z początku przystąpiło nas tylko sześciu. Wkrótce przybyło więcej, a obecnie jest nas w tej spółdzielni 230 członków... Idzie to wszystko dobrze, tylko że piece mamy na polu skromne, nie przykryte.

Wszyscy garncarze chcą, a żeby zrobić warsztaty zwarte, bo jak każdy robi w swoim domu gdzie ma warsztat i mieszkanie, to dużo tych rzeczy się niszczy... Gdyby była wybudowana hala i warsztaty były zwarte, to byłoby dużo lepiej. Można by wtedy było podciągnąć i tę młodzież w spółdzielni...”

Opieka nad samymi twórcami nie może sprowadzać się jedynie tylko do stworzenia im jak najlepszych warunków pracy, ale także do zapewnienia zbytu na ich wytwory. Jest to zagadnienie niezmiernie ważne, gdyż wtedy tylko sztuka ludowa będzie żywa, kie-

dę wyprodukowane przedmioty znajdują nabywcę, a twórcy ludowi będą wiedzieli, że praca ich jest potrzebna, pożyteczna i ważna. Nie zawsze, niestety, zagadnienie to rozwiązywane jest sprawnie.

„...Mała nasza wioska — mówi Władysława Szlubach, hafciarka kaszubska — nazywa się Wdzydze. Wyrabiamy tam hafty kaszubskie, plecionki z korzeni, siatki związane na sposób rybacki. Pracujemy jako chałupniczeki, chcielibyśmy dać z siebie jak najwięcej...”

Mimo tak wielkiego wkładu sił w tę pracę chałupniczeki nie mogą zarobić na swoje utrzymanie, ponieważ nie ma zbytu na wyprodukowane wyroby. Władysława Szlubach podaje konkretne wnioski wskazujące drogi wyjścia z trudnej sytuacji.

„...Każde województwo powinno dbać o rozpowszechnianie sztuki ludowej swojego regionu. Nie powinno być żadnego urzędu, świetlicy, lokalu partyjnego, rady narodowej — w której nie byłaby reprezentowana sztuka regionalna. Przedsiębiorstwa takie, jak np. cukiernie, gospody i inne, powinny również zdobyć się na to, ażeby dekorować swoje sale wyrobami sztuki ludowej — ceramiką, haftem, sztuką ludową.

W Gdyni np. jest cukiernia, która się nazywa „Checz Kaszubska”, ale tylko ta nazwa jest kaszubska, a wewnątrz ani żadnych mebli regionalnych, ani haftów, ani żadnych wyrobów ludowych nie widać. Jak można taką cukiernię nazwać „Kaszubską”? Czy ma prawo tak się nazywać? I takich lokali jest dużo...”

Na zagadnienie to zwraca również uwagę ob. Legutowska.

„...Jeżdżę tu i tam — mówi — a nie widzę nigdzie tych naszych rzeczyckich tkanin. Gdyby gdzieś wisiała taka tkanina w „kociołku”, to byłabym dumna, że wiszą na niej portrety władz najwyższych. To byłby wielki zaszczyt dla naszej wsi...”

Marzeniem Necla z Chmielna jest także widzieć w każdym zakątku Polski śliczny wazon, popielniczkę zdobioną motywami kaszubskimi.

„...A tu nawet w samym Ministerstwie Kultury i Sztuki na stołach obrad ani jednej takiej popielniczki nie ma, a co dopiero mówić o świetlicach, hotelach czy gospodach...”

W imieniu artystów plastyków-górników przemawiał ob. Paweł Wróbel ze Stalinogrodu. Zwrócił on uwagę na konieczność współpracy i łączenia wysiłków wiejskich twórców ludowych z pracą i wysiłkami artystów ze środowisk robotniczych.

Plastycy-górnicy uważają, że w chwili obecnej żadne z zagadnień, żadna sprawa, którą żyje wieś, nie powinna być obca artyście górnikowi — i odwrotnie — praca górnika, hutnika, tkacza-robotnika powinna być bliska artyście ludowemu.

„...Przecież nasi ojcowie też ze wsi pochodzili, przyjechali później na kopalnię, osiedlili się tam i rodzili z pokolenia na pokolenie. Ja jestem chłop także — jak i wy.

Jak z waś kto roli nie ma, niech przyjeżdża do nas — tam go chętnie przyjmemy.

Ja też maluję. Nawet może tyle pieniędzy nie widziałem, co w życiu namalowałem. Bo ja roli nie mam, tylko te dziesięć palców. I jestem zadowolony z życia.

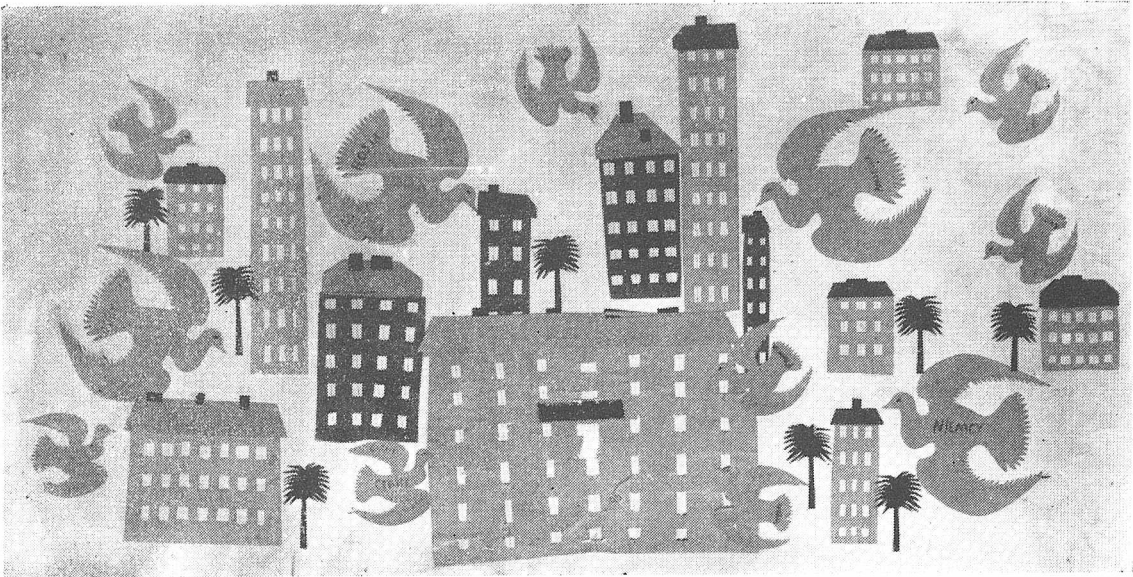
W starej Polsce bezrobotny prosił chleba. Wtedy już trochę malowałem i jak zrobiłem portret jakiego panoczka, to mi dał parę groszy i musiało mi to wystarczyć...

Dziś też maluję — i moi koledzy także. Malujemy dużo, ale już w zupełnie innych warunkach. Mamy świetlicę, malujemy i rzeźbimy nawet. Jeden z naszych kolegów, niejaki Latoszka, jest w szkole. To był chłop, na dole robił — a dziś jest już na III roku Akademii Sztuk Plastycznych. A inni koledzy poszli na Akademię do Krakowa. Na ogólnopolskiej wystawie mieli swoje obrazki...

...Prosiłbym, żeby Ministerstwo Kultury i Sztuki okazując tyle pomocy twórcom ludowym, utrzymało i z górnikami łączność. Nie zapominajcie o nas. Niech nasi ludzie także pokażą, co ten czarny górnik potrafi...”

Podsumowania dyskusji dokonał ob. dyr. Lucjan Motyka.

„...Styszeliśmy tu — powiedział — wiele pięknych przemówień, w których poruszono szereg słusznych spraw. Jest to cenny materiał do przedyskutowania i przepracowania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego i inne zainteresowane instytucje, któ-



Ryc. 31. Pokój. Naklejanka. Wyk. Zofia Wiechno (Wierzchowice, pow. Łowicz). Fot. St. Depluszewski.

re w rozwoju sztuki ludowej powinny uczestniczyć i nią się zajmować.

...Oto przed naszymi oczami na konferencji tej przewijał się obraz wsi, która, często zacofana, przez sztukę ludową, przez zetknięcie się z naszą nową kulturą wyrosła, dojrzeła i zaczyna przodować...

...Wynikało z naszej dyskusji wyraźnie, że wielu z Was pracuje jeszcze jakoś samotnie, nie widzi tego kontaktu społecznego; wielu jeszcze nie bardzo umie sobie poradzić i liczy tylko na jednostkową opiekę Państwa. Trudno jest Państwu opiekować się pojedynczymi twórcami. Z wypowiedzi poszczególnych Koleżanek i Kolegów, którzy pracują w zespołach, w spółdzielniach, widać, że o wiele łatwiej jest pracować w gromadzie, społecznie, starać się wspólnie o wypełnienie tych zadań, które stoją przed Wami. Wspólnie pracując, pogłębiać swoją sztukę, wzajemnie wymieniać swoje doświadczenia. Dlatego też praca w systemie uspołecznionym, poprzez spółdzielnię, jest niewątpliwie podstawowym warunkiem dla dalszego rozwoju twórczości ludowej.

Myślę, że wiele wniosków, które były wnioskami praktycznymi (jak np. konieczność uprzywilejowania Wam niezbędnych wiadomości z zakresu technologii, zapoznania ze sposobami farbowania tkaniny, ułatwienia starań o odpowiednie barwniki, paliwo itp.) — musimy opracować oraz posta-

rać się, aby w ramach pomocy ze strony Państwa wybitni twórcy mieli zapewnione warunki techniczne i materiałowe dla podniesienia poziomu swej twórczości.

Wydaje się jasne i bezsporne, że rezultatem tej konferencji powinno być wyłonienie i wyodrębnienie oraz w pewnym sensie awansowanie tych wybitnych twórców, którzy pracując w różnych spółdzielniach na równi z odtwórcami, rzemieślnikami, obniżają swój poziom i twórcze możliwości. Chcemy, aby każdy twórca ludowy był świadom, że nie będzie, jak dawniej, anonimowym twórcą, lecz że jego nazwisko, podobnie jak innego twórcy — plastyka czy muzyka, będzie ogólnie i powszechnie znane, jako nazwisko tego, który w dużym stopniu przyczynia się do rozwoju naszej narodowej kultury.

Słuszne były wnioski, ażeby teren i rejon był w pewnym sensie opiekunem i patronem swej sztuki ludowej, ażeby w poszczególnych urzędach, radach narodowych, instytucjach znalazły miejsce autentyczne, oryginalne wytwory sztuki ludowej. W wypowiedziach często poruszano zagadnienie sztuki pseudoludowej, jakiejś stylizacji, która nie ma nic wspólnego z istotnie wartościowymi tradycjami. Jest to zjawisko, które nie powinno istnieć w Polsce Ludowej. Musimy tu, w Ministerstwie Kultury i Sztuki przyczynić się do polepszenia pracy Rad Narodowych w dziedzi-

nie opieki nad twórczością ludową, większej inicjatywy w organizowaniu pokazów terenowych, w popieraniu tej twórczości.

Trzeba stwierdzić, że najwięcej słów uznania otrzymało województwo łódzkie. Świadczy to, że w tym województwie najlepiej pojęta jest opieka nad twórczością ludową. Chcielibyśmy, aby następne nasze spotkanie mogło przynieść nam wyraźne meldunki od Was, że wszędzie Wojewódzkie Rady Narodowe sprawą twórczości ludowej interesują się w większym niż dotychczas stopniu.

Nie będzie twórczości ludowej bez powiązania jej z całością życia kulturalnego. Mieliliśmy tu cały szereg przykładów, że tam, gdzie istnieje dobry zespół twórczości artystycznej, tam rozwija się świetlica, życie kulturalne na bazie tej świetlicy, że w ogóle podnosi się tam stopień świadomości społecznej, poziom oświaty i kultury całej gromady, całej gminy. Dlatego naszym następnym wnioskiem powinien być postulat pogłębienia związku waszego z domami kultury, ze świetlicami, które istnieją na Waszym terenie.

Ministerstwo Kultury i Sztuki przy otwieraniu nowych świetlic i domów kultury będzie popierało takie rozmieszczenie świetlic, aby miały one w zapleczu twór-

ców ludowych, ten żywy organizm, żywych ludzi, którzy tę świetlicę napełnią żywą, właściwą treścią. Dlatego też zachęcamy wszystkich, ażeby życiem świetlicowym poważnie się zajęli.

I jeśli Wasza sztuka pomoże robotnikowi w fabryce, górnikowi w kopalni lepiej znosić ciężki trud, jeżeli te wytwory sztuki ludowej pomogą w świetlicy hutniczej zachęcić ludzi, aby przekraczali plany — to wiedźcie, że w ten sposób przyczyniacie się do budowy potęgi naszego kraju. Z myślą o tych, którzy pracą swoją walczą o nasze zwycięstwo, z myślą o klasie robotniczej, o chłopach, którzy w spółdzielniach produkcyjnych budują nowe, lepsze życie — pracujcie i twórzcie swe piękne dzieła."

W uznaniu zasług i postawy społecznej twórców ludowych Rada Państwa odznaczyła Felicję Curyłową, Marię Gwarkową, Leona Necla i Stanisława Pastuszkiewicza Srebrnymi Krzyżami Zasługi.

Dekorując wymienionych Minister Sokorski podkreślił, że Państwo Ludowe traktuje twórcę ludowego tak, jak każdego przodownika pracy i jak każdego wielkiego artystę.

„...Zdajemy sobie sprawę — powiedział między innymi — że wśród Was są dziesiątki zasłużonych i wybitnych twórców.



Ryc. 32. Głosowanie. Naklejanka. Wyk. Józefa Surma (Maurzyce, pow. Łowicz). Fot. St. Deptuszewski.

Będziemy bardzo pilnie obserwować naszą działalność i przy każdej okazji na równi z innymi artystami będziemy odznaczać Was także. Odznaczając dziś pierwszą grupę — w osobach ich, niejako symbolicznie, odznaczamy wszystkich twórców ludowych...”

Dziękując za odznaczenie twórcy złożyli przyrzeczenie, że pracować będą z większym jeszcze niż dotychczas zapałem i oddaniem, by swoją pracą przyczynić się do powiększenia ogólnonarodowego dorobku kulturalnego.

„...W imieniu swych współkolegów, garn-carzy iłżeckich — powiedział St. Pastuszkiewicz — składam przyrzeczenie, że dla artysty, dla wykonania planu 6-letniego, dla przyjaźni polsko-radzieckiej, dla Polski Ludowej i dla sprawy pokoju — będziemy jeszcze wydajniej pracować. Bo tylko przez pracę kraj nasz uczynić możemy silnym i potężnym...”

Oprócz odznaczeń, Minister Sokorski przyznał przodującym twórcom ludowym nagrody w wysokości 1.000 zł. Otrzymali je: Felicja Curyłowa, Maria Gwarkowa, Fryderyk Bąbel, Felicja Jaroszewicz, Anna Kordecka, Maria Kołaczyńska, Felicja Kosiniakowa, Helena Roj-Kozłowska, Antonina Legutowska, Anastazja Makarowska i Jerzy Witek.

Dla stworzenia jak najodpowiedniejszych warunków rozwoju twórczości ludowej, zwiększenia zainteresowania tą twórczością Rad Narodowych, umasowienia jej oraz stworzenia możliwości awansu dla twórcy ludowego, Konferencja uchwaliła następujące wnioski:

1. Ministerstwo Kultury i Sztuki, Wydział Kultury Rad Narodowych, CPLiA i organizacje masowe dołożą starań, by poprzez wszelkimi środkami masową twórczość ludową, a w szczególności utalentowanych twórców, oraz zajmą się w większym niż dotychczas stopniu upowszechnieniem twórczości ludowej na wsi i w mieście, głównie poprzez organizowanie wystaw, pokazów, konkursów, urządzanie kursów samokształceniowych itp.
2. Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz CPLiA dołożą wszelkich starań, aby stworzyć dla wyróżniających się twórców warunki rozwoju twórczego przez uregulowanie ich pracy w spółdzielniach, przez zapewnienie odpowiednich surowców, zwiększenie opieki i pomocy materialnej.

3. Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z zainteresowanymi instytucjami i twórcami ludowymi przystąpi do energicznego dalszego rozwijania istniejących zespołów plastycznych przy świetlicach i domach kultury, będzie dążyć do umasowienia twórczości ludowej przez szkolenie kadr młodych i zapewnienie przodującym twórcom ludowym uprawnień artystycznych.
4. Twórcy ludowi uaktywnią swą pracę w świetlicach i zespołach artystycznych, będą przodować w pracy na odcinku przebudowy gospodarczej i kulturalnej wsi.
5. Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z władzami terenowymi dołoży starań w kierunku ożywienia i dalszego rozwoju ośrodków o starych tradycjach twórczości ludowej (np. Urzędów i in.).
6. Ministerstwo Kultury i Sztuki i wszystkie zainteresowane instytucje zwalczać będą wszelkie przejawy biurokratyzmu w stosunku do twórców ludowych.
7. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Kultury i Sztuki o spowodowanie planowego zaopatrzenia w odpowiedni surowiec wybitnych twórców ludowych oraz stworzenia dla nich w ramach CPLiA odrębnych specjalnych warunków, sprzyjających ich rozwojowi twórczemu.
8. Konferencja wzywa CPLiA do zorganizowania właściwego poradnictwa technologicznego, które by zapewniło wytworom sztuki ludowej wysoki poziom artystyczny.
9. Na 10-lecie Polski Ludowej, tj. w 1954 r., wspólnie z robotniczym ruchem artystycznym postanawia się zorganizować ogólnopolską wystawę sztuki ludowej, która będzie poprzedzona szerokimi konkursami terenowymi.
10. W swojej polityce popierania twórczości artystycznej Ministerstwo Kultury i Sztuki będzie coraz głębiej sięgać do naszej bogatej tradycji sztuki ludowej — walczyć o jej rozwój zgodnie z duchem naszych czasów.
11. Zebrani na konferencji twórcy ludowi, reprezentujący różne dziedziny sztuki ludowej z terenu całego kraju, zobowiązują się oddać wszystkie swoje siły i zdolności dla dobra Polski Ludowej oraz przebudowy gospodarczej i kulturalnej wsi, jak rów-

niez przyrzekają bronić sprawy pokoju i wiernie służyć idei socjalizmu.

W pierwszym dniu obrad, delegacja twórców ludowych, której towarzyszył dyr. Lucjan Motyka, udała się do Wicepremiera Józefa Cyrankiewicza.

W skład delegacji weszli:

Józef Berdyszak — rzeźbiarz z Zawór, pow. Śrem

Michał Bubała — rzeźbiarz ze Stalinogrodu

Felicja Curyłowa — malarka z Zalipia, pow. Dąbrowa Tarnowska

Maria Gwarkowa — koronkarka z Koniakowa, pow. Cieszyn

Anna Kordecka — tkaczka z Myszyńca, pow. Ostrołęka

Antonina Legutowska — tkaczka z Rzeczycy, pow. Rawa Mazowiecka

Stanisław Pastuszkiewicz — garncarz z Iłży.

Delegacja wystosowała list do Prezesa Rady Ministrów Bolesława Bieruta następującej treści:

„...Obywatelu Prezesie Rady Ministrów!

Twórcy ludowi, reprezentujący różne dziedziny sztuki z całego kraju, zebrani na I Ogólnopolskiej Konferencji w Warszawie, składają na Twoje ręce, jako Pierwszego Obywatela i Wielkiego Budowniczego Polski Ludowej, wyrazy głębokiej wdzięczności, podziękowania za opiekę, umożliwiającą rozkwit i rozwój dorobku artystycznego ludu polskiego oraz zapewniając, że —

oddadzą wszystkie swoje siły i zdolności dla dobra Polski Ludowej, będą przodować na odcinku przebudowy gospodarczej i kulturalnej wsi;

rozwijając piękne tradycje sztuki ludowej będą przyczyniać się w miarę sił swoich do rozwoju kultury narodowej;

postawą społeczną i polityczną oraz treścią swojej twórczości artystycznej będą bronić sprawy pokoju i wiernie służyć idei socjalizmu...”

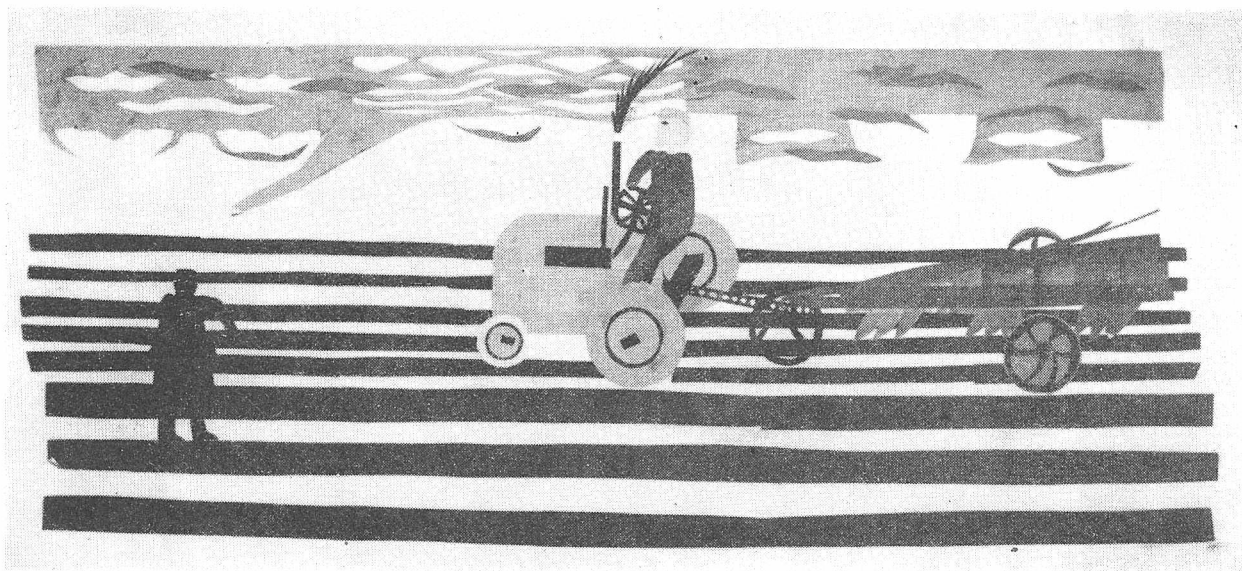
W drugim dniu obrad, na zaproszenie robotników fabryki traktorów „Ursus”, uczestnicy Konferencji zwiedzili z wielkim zainteresowaniem fabrykę, serdecznie przyjmowani przez gospodarzy, po czym w Domu Kultury odbyło się spotkanie załogi „Ursusa” z twórcami ludowymi.

Po przemówieniu przedstawiciela załogi, zabrała głos Felicja Curyłowa, podkreślając wdzięczność chłopów dla klasy robotniczej za jej wysiłki. Pomiędzy załogą fabryki a twórcami ludowymi nawiązał się serdeczny kontakt.

Delegacja ofiarowała dla świetlicy robotniczej tkaninę ludową, kilkanaście eksponatów ceramiki lubelskiej, wycinanki kurpiowskie, malowanki z Zalipia.

Na zakończenie odbyło się przedstawienie Opery Warszawskiej w Sali Domu Kultury „Ursusa”.

Opracowały: Aurelia Wierzchoń i Zofia Przyłuska



Ryc. 33. Orka. Naklejanka. Wyk. Józefa Surma (Maurzyce, pow. Łowicz). Fot. St. Deptuszewski.

„Oczerki ruskogo narodnopoeticeskogo tworczestwa sowietskoi epoki“.
 („Zarys rosyjskiej ludowej twórczości poetyckiej epoki radzieckiej“).

Wydawnictwo Akademii Nauk ZSRR. Moskwa-Leningrad 1952 s. 537.

Książkę opracował zespół folklorystów radzieckich, zgrupowanych w Instytucie Literatury Rosyjskiej (Dom Puszkiniowski) Akademii Nauk ZSRR, pod redakcją — A. M. Astachowej, I. P. Dmitrakowa, A. N. Łozanowa.

Jak informuje króciutka, 4-stronicowa przedmowa, omawiana praca jest próbą usystematyzowania drukowanych i archiwalnych materiałów, dotyczących zagadnienia oraz periodyzacji historii radzieckiej twórczości ludowej.

Książka składa się z wstępu teoretycznego w opracowaniu A. M. Astachowej i I. P. Dmitrakowa, 5 rozdziałów omawiających poszczególne etapy radzieckiej twórczości ludowej i z krótkiego zakończenia, podsumowującego wyniki pracy.

Autorzy wstępu podkreślają, że zasadniczą cechą radzieckiej twórczości ludowej jest ta jej właściwość, iż jest to twórczość wyzwolonych narodów. Stąd wynika jej treść, jak też specyfika form jej artystycznego wyrazu.

Autorzy w swoich rozważaniach akcentują wielką wagę, jaką do twórczości ludowej przywiązuje Partia. Tylko dzięki pomocy i opiece Partii i osobiście Tow. Stalina — twórczość ludowa w Związku Radzieckim mogła osiągnąć tak wysoki poziom.

Następnie autorzy omawiają wielki wpływ M. Gorkiego na rozwój twórczości ludowej. Wielki pisarz zasługuje w pełni na miano twórcy radzieckiej nauki o ludowej twórczości poetyckiej. On to zwrócił uwagę na znaczenie pieśni ludowej jako pierwszorzędnego dokumentu epoki, dokumentu, na podstawie którego poznajemy historię ludu, jego ideały i marzenia.

„Pielęgnujcie starą pieśń rosyjską... Pieśń rosyjska — to historia rosyjska, i niepiśmienna babuleńka Fiedosowa, która zawarła w swej pamięci 30 000 wierszy, rozumiała to lepiej niż wielu bardzo wykształconych ludzi“ (M. Gorki: Z wystawy wszechrosyjskiej. „Odeskije Nowosti“ nr 3660, 14.VI.1896).

Gorki uważał, że twórczość ludowa jest potężną siłą rewolucyjną, która może wpłynąć na przeobrażenie oblicza świata.

Autorzy stwierdzają, że twórczość ludowa nie tylko odzwierciedla wielkie osiągnięcia naszego kraju, lecz pomaga również podnosić poziom kultury mas pracujących, wpaja nowe poglądy i normy etyczne, nowy stosunek do pracy.

„Folklor naszych dni — mówił Gorki — wzniosł Włodzimierza Lenina do poziomu mitycznego bohatera świata starożytnego, bohatera równego Prometeuszowi“.

Na tych wskazaniach opiera się współczesna praca badawcza nad folklorem radzieckim.

Gorki podkreślał również obowiązek ścisłej selekcji materiału, aby nie wprowadzać chaosu, nie zaśmiecać języka itp. Poza tym zwracał uwagę badaczy na niezmierzone bogactwa zawarte w twórczości ludowej

wszystkich narodów ZSRR. „...Na mnie, i wiem, że nie tylko na mnie, wstrząsające wrażenie wywarł aszug (poeta ludowy, bard), Sulejman Stalski. Widziałem jak ten starzec, niepiśmienny mędrzec... szeptał coś do siebie tworząc swe wiersze; a potem ten Homer XX w. w cudowny sposób je odczytał.“ (Przemówienie na I Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy w 1934 r.).

Dalej autorzy stwierdzają, że twórczość ludowa w epoce radzieckiej okazuje spełnienie się nadziei i odwiecznych marzeń ludu, przedstawia realistycznie życie współczesne, ściśle przestrzega prawdy historycznej. Współczesna twórczość ludowa podaje perspektywy dalszego rozwoju życia narodu radzieckiego. Marzenie, które w okresie przedrewolucyjnym było wyrazem optymizmu, zdrowej psychiki ludu, nie dającej się zgniebić przeciwnościom i męce życia, teraz stało się afirmacją rzeczywistości radzieckiej. W chwili obecnej lud w swej poezji opiewa zbliżającą się epokę komunizmu.

W wyniku zwycięstwa socjalizmu i zlikwidowania klas wyzyskujących została zniesiona przegroda klasowa, która oddzielała twórczość ludową od literatury. Obie te dziedziny twórczości poetyckiej przenikają się wzajemnie, krzyżują się, zachodzą na siebie. Wielu bajarzy i piewców ludowych stało się zawodowymi literatami, gdyż otrzymali oni możliwość kształcenia się i podnoszenia swych kwalifikacji.

Proces powstawania nowych utworów ludowych, zwłaszcza o bardziej skomplikowanej formie lub tematyce, również zaczął się poniekąd zbliżać do normalnego procesu powstawania utworu literackiego.

Niemniej jednak trzeba uznać, że istnieją dwa równoległe procesy twórcze: literatura zawodowa jako twórczość indywidualnego autora i twórczość ludowa — rezultat pracy twórczej mas, kolektywu. Ta właśnie masowość, powstawanie utworu poetyckiego wśród grupy, udoskonalanie go przez kolektyw — jest jedną z najbardziej zasadniczych cech współczesnej twórczości ludowej.

W taki to sposób powstało wiele pieśni ludowych w okresie drugiej wojny światowej — świętej wojny w obronie ojczyzny. Niejedna pieśń żołnierska, utwór poety zawodowego, uległa przeróbce i adaptacji przez masę żołnierską i w tej dopiero formie zdobyła popularność.

Niegdyś jako jedną z najbardziej zasadniczych cech twórczości ludowej wymieniano ustne (pamięciowe) przekazywanie. Jasną jest rzeczą, że w obecnych czasach cecha ta traci swe dotychczasowe znaczenie. Ten sposób przekazywania zostaje zachowany jedynie tam, gdzie tego wymaga rodzaj utworu (np. baśni, przysłowie, czastuszka itp.).

Autorzy zwracają uwagę, że wszystkie rodzaje twórczości ludowej, wypełnione są nową tematyką. Nawet tak specyficzny rodzaj utworów, jak byliny, jest nadal kontynuowany (czasem pod nazwą „nowin“).

Radziecką ludową twórczość poetycką można podzielić na następujące etapy:

I okres — początek rewolucji i wojna domowa (1917—1920). Charakterystyczne dla tego okresu są czastuszki, pieśni, aforyzmy, hasła itp. Wszystkie utwory tego okresu są pełne patosu walki o wyzwolenie ludu, niezłomnej wiary w zwycięstwo i jasną przyszłość w epoce komunizmu. Twórczość ludowa tego okresu staje się orężem rewolucji, zwycięską bronią walczących.

Centralną postacią utworów ludowych tego okresu jest Włodzimierz Lenin, natchniony organizator rewolucji i nowego ustroju. Obok niego zjawia się postać Stalina.

II okres — to okres odbudowy gospodarki narodowej, uprzemysłowienia kraju i kolektywizacji rolnictwa (1921—1934).

Zasadnicza tematyka twórczości tych czasów — to praca wyzwolonego człowieka i nowe metody tej pracy, to zażarta walka klasowa na wsi, to wyzwolenie kobiety, to międzynarodowe znaczenie Rewolucji Październikowej i wielka rola Partii komunistycznej w budowie socjalizmu. Postacie Lenina i Stalina nabierają nowej mocy, stapiają się w jedną całość z narodem, którym kierują i któremu przewodzą. Najczęściej spotykany w tym okresie rodzaj to propagandowa czastuszka na tematy aktualne — antykościelna i antyreligijna oraz opiewająca nowe życie. Czastuszka tego okresu to ostra broń wymierzona przeciwko wrogom klasowym. Nie mniej rozpowszechnionym rodzajem jest rewolucyjna pieśń-satyra o tematyce międzynarodowej.

Śmierć Lenina, która okryła żałobą cały naród radziecki, zapłodniła twórczość ludową nową tematyką. Poezja tego okresu wyraża smutek i ból, podkreślając zarazem nieśmiertelność idei i dzieła Lenina, które kontynuuje Stalin.

III okres (1935—1941) — to końcowy etap budowy socjalizmu, etap uwieńczony Konstytucją Stalinowską. Charakterystyczny rodzaj twórczości tej epoki to ludowy epos bohaterski, to baśń i bajka, to pieśni historyczne i poematy poświęcone Stalinowi. Lud opiewa swoje osiągnięcia, nadal walcząc z wrogami wszelkiego rodzaju.

IV okres (1941—1945) — to czasy heroicznej walki w obronie ojczyzny. Bohaterska walka z wrogiem na froncie, ofiarna praca w fabryce i kołchozie — to wszystko znajduje swój wyraz w pieśni, utworze epickim lub czastuszce tego okresu. Wiele utworów poświęcono bohaterskiej walce partyzantów na tyłach wroga. Powstaje także szereg utworów satyrycznych, ośmieszających zniechęconego wroga.

Ciekawym objawem jest fakt, że twórczość tego okresu sięga chętnie do tematyki historycznej, do bohaterskiej przeszłości ludu rosyjskiego. Powstają utwory poświęcone Aleksandrowi Newskiemu, Kutuzowowi i innym bohaterom historycznym.

Jednocześnie rozwija się tematyka liryczna. Wiele utworów poświęcono Stalinowi, twórcy zwycięstwa. Opiewana jest Partia bolszewicka i jej rola we wszystkich dziedzinach życia Związku Radzieckiego.

V okres — to okres odbudowy zniszczeń wojennych, powrotu do normalnego życia. Społeczeństwo radzieckie buduje komunizm, walczy o pokój. Oto tematyka tego okresu. Na pierwszy zaś plan wysuwa

się temat — Stalin, jako symbol nowego życia, Stalin chorąży pokoju na całym świecie.

Pod wpływem nowego życia prawie zupełnie zaniknęły wszelkiego rodzaju gusła, zabobony, opowieści o tematyce religijnej, przepojone filozofią wyrzeczenia się i pokory, z perspektywą nagrody na tamtym świecie.

Jednocześnie zanika dawna obrzędowa pieśń weselna, pełna smutku z powodu czekającej młodą mężatkę złej doli. Zanikają płacze pogrzebowe itp. Powstają natomiast nowe pieśni — weselne, taneczne itd., które utraciwszy swe poprzednie funkcje obrzędowe, nabierają nowego, odświętnego charakteru. Powstają nawet sztuki ludowe, obrazujące zmiany, które zaszły w życiu nowej wsi.

Znamienny jest fakt, że nie utraciły znaczenia te rodzaje twórczości ludowej, w których pokazany jest patriotyzm ludu rosyjskiego, jego bohaterska przeszłość i heroiczna walka z wrogami Ojczyzny.

W epoce ciężkich doświadczeń przeżywanych przez lud radziecki w okresie wojny domowej, a potem w czasie drugiej wojny światowej — dzieła te nabrały nowej wartości. Wielkie było znaczenie pieśni ludowej na froncie. Pieśń ta prowadziła za sobą żołnierza w bój. Na froncie powstawały nowe przysłowia, aforyzmy, powiedzenia, które weszły do skarbniicy języka ludu radzieckiego.

Autorzy podkreślają, że przedrewolucyjna twórczość ludowa to nie tylko dziedzictwo przeszłości, lecz zarazem żywy obraz współczesnych stosunków społecznych. J. M. Sokołow tak określił rosyjską twórczość ludową: „...jest to odgłos przeszłości, a jednocześnie żywy głos teraźniejszości. Gdybyśmy chcieli sprowadzić folklor tylko do «wciąż żywego obrazu dawnych dziejów»... to znaczyłoby to, że przechodzimy obok tej roli, którą pełni folklor obecnie, to znaczyłoby, że nie uświadamiamy sobie dostatecznie funkcji społecznej folkloru“. (J. M. Sokołow: *Russkij folklor*. „Uczpiedgiz“. Moskwa 1938 s. 14).

W ludowej poezji radzieckiej odzwierciedla się zwycięski marsz ludzi radzieckich ku komunizmowi. Historia rozwoju radzieckiej twórczości ludowej jest zarazem historią rozwoju duchowego ludzi radzieckich, wznoszenia się wielkiego narodu na nowy, wyższy etap rozwoju artystycznego.

Po ogólnym wstępie teoretycznym, którego zasadnicze tezy pokrótce preferowałam, następuje pięć rozdziałów; autorzy analizują w nich poszczególne okresy radzieckiej twórczości ludowej.

Trudno jest w ramach recenzji omówić cały bogaty materiał przykładowy, który został przez autorów zebrany i przytoczony w publikacji. Książka jest dobrze opracowana pod względem metodycznym, zebrany materiał posegregowano i ułożono systematycznie, wykład odznacza się przejrzystością i jasnością.

Sądzę, że książka ta może dać wiele polskiemu badaczowi, zwłaszcza ze względu na metodykę pracy, gdyż zawiera bardzo istotne wskazówki i wytyczne w tym kierunku.

Należałoby też zwrócić uwagę na przyjęte w niej kryteria periodyzacji współczesnego folkloru radzieckiego, które niewątpliwie mogą być pomocne przy periodyzacji polskiego folkloru.

Maria Grzeszczak

Wszystkie wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych księgarniach „Domu Książki“, a w szczególności w następujących punktach:

BIAŁYSTOK — Rynek Kościuszki 12/14.	OLSZTYN — Plac Wolności 2/3.
BYDGOSZCZ — Dworcowa 14.	OPOLE — Ozimska 8.
BYTOM — Stalina 10.	POZNAŃ — 27 Grudnia 23.
CZĘSTOCHOWA — Al. N.M.P. 14.	RZESZÓW — 3 Maja 2.
GDĄSK-WRZESZCZ — Grunwaldzka 8.	STALINOGRÓD — 3 Maja 12.
GLIWICE — Zwycięstwa 35.	SZCZECIN — Sikorskiego 6.
KIELCE — Sienkiewicza 30.	TORUŃ — Rynek Staromiejski 30.
KOSZALIN — 1 Maja 14.	WARSZAWA — Krakowskie Przedmieście 7.
KRAKÓW — Podwałe 6.	ZAKOPANE — Krupówki 28.
LUBLIN — Krakowskie Przedmieście 52	ZIELONA GÓRA — Żeromskiego 16.
ŁÓDŹ — Piotrkowska 147.	

Księgarnie te przyjmują zamówienia na czasopisma P.I.S.

Poza tym czasopisma P.I.S. są również do nabycia w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy oraz w większych kioskach PPK „Ruch“.

Przyjmowanie prenumeraty czasopism P.I.S. na rok bieżący jest zakończone.

Warunki prenumeraty na r. 1954 podamy w jednym z następnych numerów.