

## WSPÓŁCZESNE MALARSTWO LUDOWE I JEGO POGRANICZA (CZ. I)

Najprostsza i najbardziej ogólna definicja malarstwa sprowadza je do organizacji określonej przestrzeni dwuwymiarowej przy pomocy kolorów<sup>1</sup>. Odpowiada tej definicji zarówno „błękitny” obraz Yves Kleina, jak i niewymyślna dekoracja ścian chałupy plamami wapna. Sytuację taką przyjmijmy więc za graniczną. Od tego momentu możemy mówić o malarstwie.

Układ plam podporządkowany pewnej zasadzie, np. symetrii czy kontrastu może tworzyć ornament. Przeważnie jednak ornament, a w kompozycjach figuralnych — wyobrażenia uzyskane są przy pomocy linii, konturu. Elementarnym budulcem większości przedstawień malarskich są więc: **kolor i linia**.

**Kolor**, nawet jeden, skontrastowany z tłem, a w kompozycjach rozwiniętych — z innymi kolorami. **Linia** — „ostra”, ciągła, obrysująca kształt przedstawienia lub „utajona”, którą odczuwamy jako przestrzeń graniczną, wyodrębniającą pożądaną formę — gdy patrzymy na malaturę z pewnej odległości.

Te same środki malarskie pozwalają na uzyskanie różnych zamierzeń. **Elementarnego motywu**, o charakterze znaczącym który budzi zamierzone skojarzenia i reakcje emocjonalne (np. krzyż); **dekoracji**, która niezależnie od innych funkcji (reprezentacyjnych, identyfikacyjnych, prestiżowych) przynosi przede wszystkim satysfakcję estetyczną; **przekazu semantyczno-emocjonalnego** o różnej nośności informacyjnej, zdolnego wywoływać różnorodne uczucia.

**Motyw elementarny** występuje w malarstwie ludowym w ornamentyce chałupy, mebla, ceramiki. Bywa zarówno semantycznie obojętny, jak też znaczący, informujący, symboliczny (il. 1). **Dekoracja** — w zdobnictwie domów, ścian, przedmiotów. **Przekaz** — w obrazach, dawniej niemal wyłącznie religijnych, ale na tyle nośnych treściowo, że zdolnych zaspokoić istniejące potrzeby emocjonalno-ludzkie, egzystencjonalne.

Rozpatrując przykłady skrajne, możemy wyróżnić dwa rodzaje przedstawień malarskich. Motyw, ornament, dekoracja — zaspokajające sferę doznań prostych (m.in. estetycznych) oraz dzieło wielowarstwowe, zdolne budzić i zaspokajać potrzeby „wyższego rzędu”. A więc: na jednym krańcu zadowolenie, odbiór łatwy, jednoznaczny, na drugim zaś — złożone reakcje emocjonalne, odbiór angażujący myśl i złożoną sferę potrzeb duchowych, odbiór niedookreślony, kształtujący się w procesie twórczej percepcji.

Wielu estetyków i historyków sztuki rozdziela te dwie postacie malarstwa, rezerwując nawet sam termin „malarstwo” dla dzieł, które mają informować, wzruszać, prowadzić dialog z widzem. Nietrudno zauważyć, że opozycja: sztuka dekoracyjna — sztuka ekspresyjna da się przyrównać do ciągu innych, podobnych przeciwstawię: sztuka rozrywkowa — sztuka poważna, trudna — łatwa, uśmiech — wzruszenie, prosta — skomplikowana, ziemia — niebo, codzienność — odświętność, profanum — sacrum.

Opozycje takie wyznaczają dwa krańce pojęcia malarstwa, i biorąc pod uwagę, jako kryterium wyróżniające, stopień komplikacji, rodzaj działań i rolę w zaspokojeniu ludzkich potrzeb — oddzielenie sztuki dekoracyjnej od wyrażającej wydaje się w pełni uzasadnione. Czym innym jest przecież w sztuce ludowej malowanka z Żalipia, czym innym zaś *Sąd ostateczny* Doroty Lampart, choć znakomita może być zarówno malowanka, jak i obraz. Różne są tylko skale wartości.

Kiedy więc za podstawę systematyki przyjmujemy technikę i materiał, opis przedmiotu, a nie funkcjonowanie jego w strukturze odbioru — bez wahania stawiamy w jednym ciągu: pisanekę, dekorację pieca i obraz Ukrzyżowania.

Przyjmując jednak inny podział, np. na sfery potrzeb ludzkich, które zaspokaja sztuka — malowankę powiążemy ze zdobnictwem wnętrza, a obraz z rzeźbą, kapliczką i woskowymi wotami.

Po tym, co dotychczas powiedziałem, czytelnik miałby prawo oczekiwać, że radykalnie rozdzielię omawiane tu dwa rodzaje malarstwa. Nie uczynię jednak tego, choć bliskie mi jest stwierdzenie prof. Tatarkiewicza: „Sztuką nazywamy jedynie to, co posiada wymowę transcendentalną, poza pojęciem sztuki pozostaje to wszystko, co nie przedstawia sobą nic poza przyjemną rozrywką”<sup>2</sup>. Nie uczynię, ponieważ pomiędzy twórczością o wymowie transcendentalnej a łatwą rozrywką mieści się rozległy obszar wszelakich działań plastycznych angażujących emocje, zaspokajających różnorodne potrzeby twórców i odbiorców. (W sztuce ludowej „wymiar transcendentalny” mają przede wszystkim rzeźby religijne i samorodne obrazy, stanowiące przejaw indywidualnej ekspresji twórczej. Zdolne są one budzić we wrażliwym odbiorcy refleksje filozoficzne, rozszerzać wymiar jego doznań, nieść katharsis, rozładowanie subiektywnych napięć przez ich obiektywizację, osadzenie w kręgu trwałych i powszechnych pojęć moralnych.)

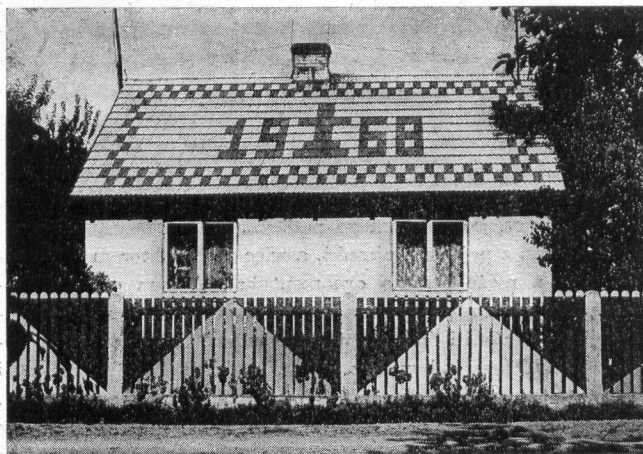
Mechaniczny podział na wartości „wyższego rzędu” i prostą satysfakcję estetyczną, którą może dać wycinanka, haft czy po prostu porządek w izbie — nie jest łatwy do przeprowadzenia. Przede wszystkim dlatego, że w kulturze ludowej nawet dekoracja mogła być *znacząca*, wiązać się nie tylko z satysfakcją estetyczną, ale i szerszym kontekstem emocjonalno-skojarzeniowym. Przykładem jest tu chociażby pisanek. Oglądając dawny, geometryczny jej ornament, można zapytać, czy aby na pewno mamy tu do czynienia tylko ze zdobnictwem? Czy żadnych treści i znaczeń nie przynosił ornament powtarzany przez pokolenia i nie ulegający większym zmianom ani w doborze motywów, ani w zasadniczej formule kompozycyjnej? Czy elementy kultowe, sięgające magicznego podłoża, nie wiązały się jeszcze do niedawna z pojęciem pisanek, a więc z charakterem jej ornamentyki, a może i samą ornamentyką? A sam ornament — występujący na różnych przedmiotach, czy poza funkcją organizacji przestrzeni i dekorowania nie wiązał się z szerszym kontekstem kultury ludowej, z potrzebą identyfikacji jednostki z grupą, tradycją? Czy nie miał swej warstwy semantycznej, trudnej dziś do odtworzenia, ale niegdyś żywej? Niemal zupełny brak opracowań na ten temat nie świadczy przecież o tym, że ornament miał tylko sens estetyczny<sup>3</sup>. Analogie np. ze sztuką naszych wschodnich sąsiadów, lepiej pod tym względem zbadaną<sup>4</sup>, każą być co najmniej ostrożnym w odpowiedzi na to pytanie. Raczej wolno przypuszczać, że ornament miał w dawnej kulturze chłopskiej swoją semantyczną interpretację, tylko my już nie znamy kodów, w obrębie których był on odbierany.

Czy tylko o nich trudno nam dziś mówić? Minęło zaledwie kilkadziesiąt lat, a już nie możemy zrekonstruować obrazu świadomości estetycznej dawnej ludności wiejskiej. Więcej wiemy o pojęciach estetycznych kanadyjskich Eskimosów i haitańskich wyznawców Woodu. To, co my — ludzie podwójnie „zewnątrz” dawnej ludowej kultury, oddaleni od niej i czasem, i dystansem kulturowym — odbieramy w kategoriach wartości estetycznych, mogło przecież zawierać pokaźny ładunek informacji oraz emocji, wiodąc myśli i odczucia w rejony wiary.

Ornament nie jest więc tylko ozdobą. Dekoracja nie da się sprowadzić tylko do wyrazu estetycznych potrzeb, pełni bowiem również funkcje prestiżowe, rekreacyjne, obrzędowe, obyczajowe. Identyfikuje z grupą lub od niej wyróżnia. Z kolei zaś obraz nie jest tylko przekazem semantyczno-emocjonalnym, i nie mus-



1



2

Tradycyjne i współczesne zdobienie domu. Il. 1. Chałupa z Domaniewic, woj. skierniewickie, mal. Aniela Wielgus. 1956 r.; Il. 2. Dom we wsi Biel, gm. Małkinia, woj. ostrołęckie.

być wcale dziełem artystycznym. Produkowany niemal taśmowo w ośrodkach kultu, schematyczny w ujęciu tematu i rozwiązywaniu dekoracyjnym, rozbudowanym ponad miarę, zacierał granice wymienionych poprzednio opozycji: estetyczne — emocjonalne, dekoracja — treść, sacrum — profanum.

Brak ostrych przedziałów między sferą dekoracji i motywu-znaku a sferą głębszych przeżyć emocjonalnych wiąże się w kulturze ludowej również z charakterem relacji między twórcą a odbiorcą, z częstym pokrywaniem się tych ról. Nawet szacunek, jakim cieszyli się „bogorobowie”, nie oznaczał, że tylko im wolno było podjąć święty temat, że sfera sztuki zastrzeżona była dla wybranych. Kultura ludowa nie знаła wyodrębnionej kategorii artystów (znała rzemieślników). Ten sam człowiek mógł (i może) być zarazem twórcą, i odbiorcą, malować jak w nawiedzeniu

święte obrazy, a w chwilę potem makatki z łabędziami (np. Weronika Ratyna, Maria Wiśnios).

Można więc, zajmując się sztuką ludową, przyjąć szeroką wykładnię pojęcia malarstwa, od elementarnej dekoracji przedmiotów po obrazy tworzone dla ludu, zgodnie z jego świadomością estetyczną<sup>5</sup>.

W takim ujęciu należy jednak wyodrębnić różne sfery znaczeniowe mieszczące się w pojęciu malarstwa. Najogólniej ujmując, dadzą się one sprowadzić do podziału na: zdobnictwo, dekorację, ekspresję, czyli na malatury, malowanki i obrazy.

## A. MALATURY

Funkcja estetyczna jest w nich podporządkowana innemu celom — użytkowym, czego przykładem dekoracja mebli, magiczno-kultowym i obrzędowym, jak np. w dawnej pisance, informacyjno-reklamowym — w szyldach i wywieszkach. Malatury (wykonywane najczęściej na desce i blasze), w zależności od stopnia komplikacji, podzielić można na:

a — prosty układ elementów zdobniczych, oparty przeważnie na geometrycznej zasadzie porządkującej (np. zdobienie chałup wapnem, zdobienie garnków i mis, ornamentyka tradycyjnych pisanek);

b — rozbudowana dekoracja płaszczyzny, oparta na motywach roślinno-kwiatowych i prostych wątkach tematycznych, jak kogutek (np. malatury na meblach, ścianach domostw);

c — scena ilustracyjna, traktowana przede wszystkim dekoracyjnie, łączona zazwyczaj z obrazem ornamentacyjnym (np. sceny malowane na drzwiach chat dolnośląskich, figuralne kafle);

d — znak, symbol, scena ilustracyjna, służące informacji oraz reklamie (np. wywieszki, szyldy).

## B. MALOWANKI, MAŁOWIDŁA DEKORACYJNE

Dominuje w nich funkcja estetyczna, która łączy się często z dążeniem do reprezentacji. Użyteczność „gospodarcza”, jeśli występuje, stanowi wartość podrzędną (np. makatka daje przede wszystkim satysfakcję estetyczną, ale zawieszona nad łóżkiem, oddziela od chłodnej ściany). W zależności od stopnia komplikacji przedstawionej tematyki można w tej grupie wydzielić:

a — malowanki kwiatowe, o konwencyjnej tematyce i budowie;

b — kompozycje o charakterze ornamentało-dekoracyjnym, złożone z konwencyjnie ujętych motywów przedstawieniowych. Będą to np. makatki z jeleniami u wodopoju czy łabędziami, ekrany ulicznych fotografów.

Zarówno grupa A, jak i B mają wspólne cechy, a nawet wzory, powtarzające się zarówno w malaturach mebli, jak i w ściennych makatkach (np. bukiet kwiatów w koszyku); łączy te grupy pierwiastek dekoracyjny, mniejszy stopień angażowania wyobraźni i myśli niż w grupie C.

## C. OBRAZY O TREŚCIACH RELIGIJNYCH

W obrazach tych, zwłaszcza dawnych, dominowała funkcja kultowa. W ocenie odbiorcy wciąż najważniejsza jest treść, którą obraz przedstawia, dalej — jego czytelność i strojność. Obrazy religijne, w zależności od ich charakteru i osoby wykonawcy (co wiąże się ze sobą), podzielić, można na:

a — wykonywane przez rzemieślników dla odbiorcy wiejskiego;

b — wykonywane dla siebie, przede wszystkim z chęci wyrażenia własnych emocji (np. Maria Wiśnios, Dorota Lampart);

c — wykonywane w ludowej stylistyce przez „twórców ludowych” i amatorów dla odbiorcy miejskiego, na konkursy itd (np. współczesne malarstwo na szkło).



## D. OBRAZY ŚWIECKIE

Zaliczam tu malarstwo, które nawet nie czerpiąc z dawnej konwencji stylistycznej i wzorów, zachowuje cechy odrębne od sztuki wykształconej, od konwencji miejskich amatorów. Znajdzie się więc tu:

a — malarstwo „inne”, w którym wyczuwalne jest jeszcze ludowe podglebie (np. Maria Wnęk, Nikifor, Józef Franuski)

b — obrazy amatorów wiejskich, związane z ich życiem, pracą i światem przeżyć duchowych (np. Paweł Krzak)

c — współczesne obrazy na szkle.

Tak w grupie C, jak i w D skrajną postacią jest twórczość o cechach ekspresji psychopatologicznej.

Proponowany tu podział, który dotyczy w ogóle malarstwa nazywanego ludowym, spróbujemy sprawdzić i omówić na materiale współczesnym. Co się zmieniło? Co zanikło już bezpowrotnie, co zaś jest zjawiskiem reliktowym, podtrzymywanym przy życiu planowymi bodźcami; co ma szansę rozwoju — i dlaczego? Jak zmieniły się funkcje tych samych dziedzin (np. malarstwa na szkle)? Kto — i dla kogo maluje? Co jeszcze jest, a co już nie jest ludowe?

Zacznijmy od tego ostatniego pytania, trzeba je bowiem postawić na wstępie wszelkich rozważań. Granica ludowości zawsze była płynna, szczególnie zaś trudna do uchwycenia w sferze pogranicznej. W tradycyjnej kulturze ludowej za „ludowe” uważano — w zależności od postawy metodologicznej badacza to: — co lud (tj. warstwa chłopska) tworzył dla siebie; — co akceptował, co odpowiadało jego upodobaniom estetycznym; — co reprezentowało jego świadomość artystyczną; — co miało określone cechy stylistyczne.

Dla siebie: malował ściany izb i budynków, pisanki, makaty i ściennie malowanki, obrazy stanowiące przejaw ekspresji osobowości lub potrzeb religijnych i prestiżowych, niemożliwych do zaspokojenia w inny sposób (głównie na skutek nędzy).

Akceptował wytwory rzemiosła małomiasteczkowego, malowane meble stolarskie, ceramikę, obrazy wykonywane w pustowych centrach i rozłożone po wsiach, szyldy i ekrany fotografów ulicznych.

za „ludowe” uznawano przeważnie te formy zdobnictwa i dekoracji malarskiej, które zgodne były z podstawowymi cechami regionalnej tradycji, a więc te, które miały akceptację środowiska.

Ale w okresie obecnym, po wojnie, słabnie siła i zasięg oddziaływania tradycji regionalnej. Powstają formy, które nie znajdują potwierdzenia środowiska, które wykraczają poza przyjęty repertuar wzorów, a przy tym różnią się od powstałych w kręgu kultury wykształconej i masowej. Będziemy o nich mówili, wyrażają bowiem inną świadomość artystyczną, u źródeł której leżą inne tradycje, pamięć (nawet utajona) sztuki ludowej, inna skala ocen, inne doświadczenia wynikłe z charakteru życia i pracy na wsi, a wreszcie — inny stosunek do przyrody. Co to znaczy? Człowiek, którego byt zależy od deszczu, mrozu i skwaru, inaczej patrzy na ziemię, inaczej na deszcz i słońce. Piękno zbliża się do pożytecznego, skala ocen zależy od tego, co sprzyja ludzkiej egzystencji, a co może jej zagrażać.

Niegdyś, gdy sztuka ludowa była jeszcze powszechna, twórczość samorodna wydawała się marginesem nie wpływającym na charakter regionalnej tradycji. Obecnie, gdy sztuka ludowa zanikła lub zanika w egzystencji wsi, wypierana przez wzory ogólnokrajowe, samorodni wydają się nam rzeczywiściymi spadkobiercami ludowej kultury. Otaczamy ich coraz większym zainteresowaniem i szacunkiem. Tym wyższym, im bardziej sztuczna, mechaniczna i wystylizowana staje się „sztuka cepeliowska”, współczesne pamiątkarstwo „na ludowo”.

Gdy przyjmiemy dwa punkty odniesienia — dawną sztukę ludową i współczesny ruch amatorski inspirowany kulturą wykształconą — obrazy Doroty Lampart, Marii Wiśniewskiej, Marii

Wnęk czy Katarzyny Gawęł wydadzą się nam znacznie bliższe ludowej tradycji. Są to jakby przesunięte w czasie dzieła twórców o mentalności i wyobraźni bliższej dawnej kulturze wsi, tworzone jednak w okresie, gdy nie mają już wokół siebie bezpośrednich wzorów ludowej sztuki. To ich zmusza do szukania własnych form wypowiedzi.

W obecnym czasie zmieniają się zresztą kryteria tego, co uznaje się za „sztukę ludową”. Na plan pierwszy wysuwa się zgodność z cechami stylistycznymi dawnej sztuki ludowej. Ona to wyróżnia dzieła, które przeznaczone są dla odbiorcy miejskiego, dla zagranicy. Bywa zresztą coraz częściej, że takie stylowo „ludowe” obrazy malują ludzie wykształceni, nie związani już ze środowiskiem wiejskim.

Innym kryterium ludowości jest powszechność pewnych form i wzorów, występujących jedynie poza kręgiem kultury elitarniej. Przykładem tego rodzaju sztuki ludowej są dziś makatki, w których zachowały się jeszcze pewne nawyki estetyczne wywodzące się z estetyki ludowej.

Przejdźmy teraz do omówienia poszczególnych form malarstwa występującego współcześnie.

### Cz. I. Z DOBNICTWO (MALATURY)

Ceramika malowana. Jest to dziedzina zanikająca. Szybki upadek ośrodków garncarskich związany jest przede wszystkim z brakiem dostatecznych bodźców ekonomicznych, z zanikiem wiejskiego rynku, z brakiem chętnych młodych kontynuatorów zawodu<sup>6</sup>. Ceramika malowana, produkowana dla odbiorcy miejskiego (dla „Cepelii”), powiela dawne wzory, upraszcza je, schematyzuje, brak jest kontroli i dopingu środowiska, brak konkurencji, która by stanowiła bodziec dla indywidualizowania i rozwijania zdobnictwa. „Cechą charakterystyczną misek wykonywanych w Łądku po drugiej wojnie światowej jest znaczne uproszczenie dekoracji” — pisze w znakomitej monografii tego ośrodka Ewa Fryś-Pietraszkowa. „(. . .) Wszystkie miski przeznaczone dla spółdzielni „Zjednoczenie” musiały być malowane bogato, z tego względu rozwój ornamentu poszedł głównie w kierunku awansowania motywów, stanowiących dotychczas element składowy większej kompozycji, do roli samodzielnej ozdoby. Na ogół zarzucono wykonywanie wzorów bardziej rozwiniętych i pracochłonnych, takich jak symetryczne wielokwiatowe kwiatony i rozbudowane rozety. . . Podczas gdy na miskach starszych ornament pokrywał równomiernie wnętrza, obecnie znaczna część tła jest na ogół odsłonięta.”<sup>7</sup>. Autorka podkreśla, że stanowi to odstępstwo od tradycyjnych zasad. Rzadziej spotyka się „(. . .) malatury o układzie zamkniętym zwartym szlakiem, a gdy pas złożony z motywów okala brzegi miski, dno bywa albo w ogóle nie zdobione, albo występuje na nim mały element zdobniczy. Rozwój motywów asymetrycznych wiąże się zapewne (jak sądzę) z większą łatwością ich wykonania. Są mniej staranne, a często i gorzej »wyważone«. Fryś-Pietraszkowa czyni uwagę, charakterystyczną zresztą również dla produkcji innych ośrodków malowanej ceramiki: „Sporadycznie spotyka się ponadto miski bardzo ozdobne, malowane jednak bez tradycyjnych zasad kompozycji, gdzie bezładne nagromadzenie motywów daje w efekcie zamiast zamierzonego piękna układ przeladowany i mało ciekawy”<sup>8</sup>.

Malatura współczesnej ceramiki rzadko kiedy świadczy o ambicjach artystycznych garncarzy, tylko na konkursy powstaje ceramika, którą można uznać za przejaw ambicji twórczych. W Łądku pod wpływem inspiracji przedstawiciela „Cepelii” wykonano jeden piec złożony z malowanych kafli, opracowano ich wzory (Łucja i Waleria Startkowie), ale na tym się skończyło<sup>9</sup>.

Ceramika malowana, tradycyjna — czy to sieradzka, czy lubelska, kaszubska czy bolimowska przechodzi podobny proces. Uproszczenie form, mniejsza staranność wykonania, sporadyczne wprowadzenie nowych rozwiązań dekoracyjnych. Indywidualne rozwiązania demonstruje jedynie Jan Reczkowski z Nowego



Il. 3. Malowane olejno ule w pasiece Franciszka Sochackiego, Mroków, gm. Piaseczno, woj. stołeczne warszawskie, 1955 r.

Targu, człowiek, który wiele w życiu widział i niejedno robił oraz Stefan Fus z Sokolowa Małopolskiego. Oba wykraczają jednak poza dawną definicję twórcy ludowego. Reczkowski, który na Podhalę przyjechał w wieku dojrzałym, świadomie stylizuje swą ceramikę na miejscową modłę, nie wyzbywając się zresztą cech indywidualnych, widocznych zwłaszcza w rzeźbie ceramicznej. Fus, którego prawidłowiej byłoby nazwać amatorem pracującym w ludowej stylistyce (manierze?), dostarcza swe prace „Cepelii”. Trudno uznać je za oryginalny i twórczy wkład. Oryginalność jego rozwiązań polega bowiem głównie na groteskowej ekspresji figur, na schematycznym rozwiązaniu ust, przypominających smoczek.

Naprawdę nowe i ciekawe jest natomiast zdobnictwo fajansu we Włocławku i porcelitu w Opolu. Zaczniemy od Włocławka: literatura przedmiotu<sup>10</sup> zwalnia od szczegółowych informacji, warto jednak zwrócić uwagę na to, k t o i c o r o b i.

Kto? Robotnice — twórcynie ludowe. Sądzę, że obecnie, gdy szafujemy tym określeniem, gdy oznacza ono coraz mniej sprecyzowane wartości — wolno je używać w stosunku do włocławskich malarek fajansu. Nie są ze wsi — ale czy pojęcie ludu ogranicza się tylko do wsi? Nie pracują na potrzeby własne i swego środowiska, ale uwaga ta dotyczy sytuacji niemal całej współczesnej sztuki ludowej. Istotne jest coś innego — robotnice te mają świadomość artystyczną uformowaną zgodnie z tradycyjną chłopską estetyką. Nie wyniosły jednak tej świadomości z rodzinnego domu, uformowała ją fabryka, ciągle obcowanie, aż do umęczenia, z podobnymi rozwiązaniami, motywami, z ornamentyką bliską zasadom ludowym. Malowanie fajansu dało im dyscyplinę myślenia, umiejętność rozwiązywania (w granicach ich profesji) nowych problemów dekoracyjnych. Nieustannie powtarzanie podobnych czy tych samych motywów dało im pewność ręki, utrwaliło w pamięci i wyobraźni schematy zdobnicze, nauczyło je myśleć formą, kolorem<sup>11</sup>. Od ręki, i to ze sporą pre-

cyzją, dekorują talerz czy wazon, realizują nowe, własne zamierzenia.

Szkolą ich umiejętności jest więc nie dom rodzinny i nie tradycja, lecz produkcja fabryki, istniejące wzornictwo oparte na ludowych motywach i zasadach kompozycyjnych. Wzornictwo to tylko w części jest ich dziełem, jako że koryguje, a nawet opracowuje wzory plastyk zatrudniony w fabryce, ale wzory te ulegają jakby wtórnemu „uludowieniu” w procesie samodzielnej twórczości malarek na konkursy i wystawy.

Twórczość tych kobiet zaczęła się dopiero po wojnie. Przedtem były robotnicami, wykonywały wyuczone elementy, zdobyły według wzorów i patronów. W 1947 r. zainteresowało się nimi Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Z inicyjatywy Wandy Telakowskiej, dyrektora Biura, do Włocławka pojechał prof. Antoni Buszek, plastyk, pedagog, animator samorodnej twórczości. Miał już za sobą ciekawe doświadczenia współpracy z grupą robotnic, które umiejętnie prowadzone wykonały doskonale wzory batików, nagrodzone złotymi medalami na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925 r.). Buszek pracował we Włocławku do 1949 roku z kobietami, które od wielu lat malowały wzory na fajansie. Początkowo nie rozumiały, czego od nich oczekuje. Dotychczasowe malowanie nauczyło je techniki, ale nie dało żadnego pola do wykazania inwencji. We współpracy z prof. Buszkiem stworzyły wzory, które dalekie od regionalnych motywów i dawnych schematów fabrycznych były przecież „ludowe” — w zasadach kompozycji, stylizacji motywów, w gęstości ornamentyki. Ornament, który przedtem opasywał talerz czy miskę, został rozbudowany tak, że nie on wyodrębnił się z białego tła, lecz właśnie tło ujawniało się jako dekoracyjny otok, łączący ornament kolnierz z dnem miski. Ono zaś zyskało ciemne tło, na którym rozgrywała się dekoracyjna scena z ptaszkiem siedzącym na łodydze rośliny o 3 kwiatach (il. 4).



Buszek zastał sprawne robotnice, pozostawił uzdolnione, obdarzone inwencją malarki, które przez wiele lat rozwijały swe twórcze możliwości (wymienię tu zwłaszcza Genowefę Wódecką, Salomeę Zajkowską, Jadwigę Kielkowską i Helenę Troszczyńską).

Rozwojowi inwencji malarek sprzyjała współpraca w latach 1949, 1951—1953 z Heleną i Lechem Grzeskiewiczami. „Człowiek po prostu nie wiedział, co wynaleźć” — wspomina jedną z malarek. „Wymyśliłyśmy to tak — mówi druga — nieraz się spojrzę na sukienkę czy chusteczkę, czy po prostu gdzieś się widziało coś takiego, no i naśladowało się, żeby to jakoś wyszło. A różę to już były takie nasze, stałe, tylko do tego żeśmy jakieś inne kwiatki dorabiali”<sup>12</sup>.

Zetknięcie z inną wyobraźnią plastyczną dało nowe doświadczenia i bodźce. Wtedy to okrzepł talent wielu malarek, zarysowały się ich indywidualne cechy. Pozytywny wpływ na malarki miało również stworzenie w fabryce ośrodka wzorującego, w którym pracowali m.in. Elżbieta Piwek-Białoborska, Jan Sowiński, a później Wit Płazewski. „W malarni ludowej powstawały dekoracje oparte na wzorach tradycyjnych — pisze w cytowanej pracy Hankowska i dodaje: Coraz częściej niewielkie zamówienia lub prace na wystawy przemysłowe czy targi powierza się doświadczonym robotnicom bez narzucania określonego wzoru. Do podobnej sytuacji przyczyniły się walcie organizowane wielokrotnie konkursy, które były próbą sił i możliwości w samodzielnej pracy twórczej”.

Otóż to! Konkursy stały się siłą napędową współczesnej twórczości, którą można nazwać — ludową. Robotnicom malarni dały szansę samodzielnej wypowiedzi, pozwoliły im na eksperymentowanie, inną kolorystykę. 1948, 1949, 1956, 1958, 1966, 1973... każdy konkurs ujawniał nowe indywidualności, do grupy starszych (ostatnio już emerytek) — dołączyły malarki średniego i młodego pokolenia: Bożena Awarska, Halina Musialik, Katarzyna Mirolewicz, Jadwiga Marciniak, Halina Olesińska, Alina Piwowar, Zofia Syroczyńska, Danuta Ringwelska.

Dyrekcja fabryki zgodziła się, aby na konkursy i wystawy zdobyły wedle swej woli określoną liczbę form ceramicznych, płacąc za użyty materiał. Nagrody, udział w wystawie, katalog,

reprodukcje — wszystko to zachęcało do indywidualnych poszukiwań. Formuła „Włocławka” i jego sukcesów jest prosta: talent robotnicy, estetyka działających na nie wzorów (od 1972 r. wyłącznie o charakterze ludowym), mądre współdziałanie plastyka zastępującego istniejący w dawnej sztuce ludowej osąd środowiska oraz — bodźce w postaci konkursów i wystaw.

Inaczej przedstawia się problem ceramiki opolskiej. We Włocławku nastąpiło bowiem „ludowienie” talentów robotnic, natomiast w Opolu nawiązano bezpośrednio do żywych tradycji pisankarskich, przyciągając do pracy w zakładzie produkcyjnym tamtejszej Spółdzielni „Cepeli” autentyczne wiejskie twórczynie. Możliwe stało się to dzięki dwóm okolicznościom: żywej jeszcze tradycji kroszonkarstwa (pisanek) i pasji miejscowych działaczy, którzy podjęli próbę spożytkowania umiejętności i talentów ludowych twórczyń w dekorowaniu porcelitu i porcelany.

Wydaje się, że właśnie na skutek nacisku germanizacyjnego sztuka ludowa Opolszczyzny pozostała wartością żywą wówczas, gdy na innych obszarach kraju proces jej zaniku został znacznie dalej posunięty. Zachowało się w ludowej kulturze to, co mogło integrować ludność, podtrzymywać dawne, rodzime tradycje, obyczaje i obrzędy — zwłaszcza wyrób kroszonek, którymi jeszcze teraz obdzielają się ludzie na Święta Wielkanocne, na dzień św. Stanisława. Zwyczaj ten zanika, niemniej wciąż jeszcze starsze kobiety zdobią jaja, którymi obdarzają rodzinę (zwłaszcza młodszą). Pisanki malowano w domu, dla siebie lub korzystano z usług specjalistek „kroszonkarek”. Niektóre z nich osiągały prawdziwe mistrzostwo, wyskrobując ornament ostrzem narzędzia na zabarwionej uprzednio skorupce jaja. Mimo iż czyniły to tylko przez dzień lub parę dni w ciągu roku, zdobienie kilkuset jaj (nieraz ponad 400) pozwalało im na osiągnięcie precyzji i wykształcenie własnego „stylu” zdobienia<sup>13</sup>.

Jeszcze w 1963 r. dzięki konkursom i wystawom znane były stosunkowo szeroko nazwiska najlepszych pisankarek starszego pokolenia, takich jak: Róża Żymełko, Stefania Okoś, Gertruda Mateja, Hildegarda Wysada, Anna Czurlok. Pochodzili one,

Fajans włocławski: il. 4. Miska,  $\varnothing$  26,7 cm, mal. Helena Troszczyńska. 1949 r.; il. 5. Talerz głęboki,  $\varnothing$  24 cm, mal. Salomea Zajkowska. Ok. 1949 r. (Oba eksponaty w zbiorach Muz. Kujawskiego we Włocławku).



4



5



6



7



8

podobnie jak większość specjalistek-kroszonkarek, z rodzin uzdolnionych artystycznie, w których zajmowano się haftem, koronkarstwem, miano więc sprawność manualną, w tym i rysunkową. Do tych właśnie ludowych twórczyń zwrócił się Jan Matysek, prezes Opolskiej Spółdzielni „Cepelia”, proponując, aby wykorzystywały swe umiejętności zdobiąc formy porcelitowe, solniczki w kształcie jajek. Pomysł rzucił dr Czesław Kurek, ówczesny pracownik Wydziału Kultury w Wojewódzkiej Radzie Narodowej, ale trzeba było niewiarogodnego uporu prezesa Matyska, jego wiary w powodzenie eksperymentu, aby projekt stał się rzeczywistością. Gdyby nie ten człowiek, autochton, rozmilowany w ludowej kulturze Opolszczyzny, łączący w sobie idealizm z uporem i talentem organizatorskim — nie byłoby dziś tej ceramiki malowanej, sądzę też, że nie moglibyśmy już mówić o kroszonkarstwie jako żywej jeszcze dziedzinie twórczości.

W odróżnieniu od „Włocławka”, w Opolu nie było wzorów fabrycznych, i nie robotnice „uludowiono”, lecz przyjęto zasadę, że w Spółdzielni pracują tylko ludowe twórczynie. Początkowa forma jajka-solniczki nie stawiała problemów kompozycyjnych, solniczki zdobiono tak samo jak kroszonki. Każda z pracowni brała do domu partię porcelitowych form, które de-

korowały — wydrapując zdobiny w balsamicznej farbie pokrywającej porcelit. Trudności były, ale natury technicznej, a nie artystycznej<sup>14</sup>.

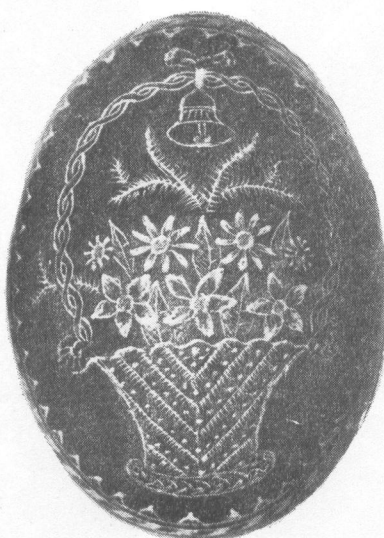
Sytuacja skomplikowała się, gdy trzeba było przejść na zdobienie innych form. Matysek pisze o tym: „Pierwsze próby zdobienia nie wypadły najlepiej. Twórczynie nie potrafiły sobie poradzić z nowymi formami. Najlepiej wypadły próby zdobienia filiżanek, kieliszków do jaj i wazoników. Gorsze efekty uzyskano na talerzach, a wiele było absolutnie nie do przyjęcia. Chałupniczki odstąpiły przy zdobieniu talerzy od swoich tradycyjnych motywów, jakimi zdobiły jajka, a rysowały duże kwiaty (bukiety) naturalnej wielkości.<sup>15</sup>”

Nie powinno to dziwić. Kroszonkarki znakomicie poruszały się w obrębie swej wąskiej specjalności, a nagle zażądano od nich innego myślenia. Odwoływanie się do intuicji nie zdaje się na wiele przy różnorodności jednocześnie występujących wzorców estetycznych. Zasady gramatyki formy ludowej nie są dziś przez twórców ludowych odbierane jako naturalne, zgodne z żywą tradycją, toteż zrozumiałe były trudności z adaptacją zdobnictwa kroszonkowego. Potrzebna była pomoc plastyka, kierownika artystycznego Spółdzielni. „Porady jego — pisał

Pisanki: il. 6. Śląska (wł. Muz. Gliwice); il. 7. Śląska; il. 8. Zofii Pachulec, Koszarzew Dolny, gm. Krzeszów, woj. lubelskie. 1959 r.; il. 9. Gertrudy Dornik, Nasów, woj. opolskie. 1959 r.; il. 10. Śląska (wł. Muz. Gliwice); il. 11. Z Zamojszczyzny. 1949 r.; il. 12. Karoliny



9



10



11



dalej Matyszek — szybko przyniosły właściwe efekty i nasze twórczynie poradziły sobie z nowymi formami”. W 1968 r. zajmowało się malowaniem ceramiki już 26 kobiet. Prezes Matyszek postanowił rozwijać produkcję tylko w granicach możliwości zaangażowanych kroszonkarek. Rzadki to i godny wielkiego uznania przykład troski menadżera o zachowanie, póki można, autentycznej twórczości ludowej; wiadomo przecież, że mógł w inny sposób osiągnąć lepsze wyniki finansowe. Ale Matyszek jest nie tylko handlowcem, lecz podobnie jak niezapomniana prezes Janina Smykowska z Opoczna — działaczem kultury, cepeliowskim mecenasem z prawdziwego zdarzenia.

W 1968 r. w Opolu obok adaptacji ornamentyki pisankarskiej podjęto próbę pobudzenia inwencji kroszonkarek, stawiając przed nimi zadanie nowe — malowanie farbą ceramiczną na szklivi różnych wyrobów z porcelitu a później z porcelany (il. 14, 15). Malarki miały kłopoty, musiały dojść do innych rozwiązań ornamentalnych. Wzorem mogły być motywy pisanek, haft. Problemy kompozycyjne rozwiązały, jak się wydaje, dość szybko, ale malowanie precyzyjnych form pędzlem sprawiało im wyraźną trudność. To było nie „ich” narzędzie. Gdy więc któraś z kobiet zaproponowała, że będzie zdobić stalówką, wszystkie uczyniły to samo. „Efekty tej zmiany były nadzwyczajne — píše dalej Matyszek — motywy naniesione na porcelanę były teraz bardziej precyzyjne, czyste w rysunku i technicznie o wiele lepsze. Zmniejszyła się bardzo ilość braków”.

Zachętą do pracy były nie tylko bodźce finansowe, ale i ambicyjne, fakt, iż każde naczynie miało na sobie podpis twórcy i miejsce jego zamieszkania (zasada często lekceważona w „Cepeli”). Dzięki takim zabiegom udało się uniknąć zlej strony przejścia ze stanu gospodarki wiejskiej do przemysłu, zachować żywe tradycje rodzimego, wiejskiego podglebia. Warto tu dodać, że w Spółdzielni na 57 pracowników w 1975 r. było 40 zweryfikowanych twórców ludowych, w większości członków STL.

Jeszcze i teraz są w Opolskim kobiety pamiętające dawne tradycje, po dziś dzień zdobiące kroszonki. Każdy konkurs organizowany w województwie ujawnia nowe nazwiska. Niektóre z wyróżnionych na konkursie kobiet podejmują następnie pracę w Spółdzielni.

Pisankarstwo. Opole jest przykładem aktywizacji pisankarek, poprzez wykorzystywanie ich umiejętności w dziedzinie pokrewnej ich dawnym zamiłowaniom. Sporadyczne próby zastosowania inwencji pisankarek, opartej na tradycyjnych formach zdobienia, podjął w pięćdziesiątych latach Instytut

Wzornictwa Przemysłowego. Dzięki współpracy plastyka Instytutu z pisankarkami krzczonowskimi i kunowskimi powstały dobre, interesujące wzory tkanin<sup>16</sup>.

Pisankarstwo, jako dziedzina twórczości ludowej, zmienia się. Trzy procesy, zachodzące równolegle, określają charakter tych zmian. Pierwszy, najważniejszy — obumiera dawny sens pisanki, jej rola w strukturze zwyczajów, obrzędu, wierzeń. W niepamięci społecznej zacierają się dawne funkje, sięgające magiczno-kultowego podłoża. Podobnie jak w innych przypadkach, zanik zwyczaju następuje przez degradację jego pierwotnych funkcji. To, co kiedyś było przejawem wiary, magii — obecnie staje się zabawą, zwyczajem towarzyskim, wartością estetyczną.

Pisanka zanika więc tam, gdzie jeszcze kilkanaście lat temu była atrybutem zwyczajów wielkanocnych. Przestaje być istotną częścią tych świąt, odrzucona jak wiele innych tradycyjnych przejawów ludowej kultury.

Ale zanikając w skali kraju, jednocześnie zwiększa obszar swego występowania. Pojawia się tam, gdzie dawniej nie występowała lub pojawiała się rzadko — w Krakowskim, Wrocławskim, Koszalińskim, Szczecińskim, na Pomorzu Gdańskim itd.<sup>17</sup> Wytłumaczenie tego pozornego paradoksu jest proste — tradycję zdobienia jaj przenieśli repatrianci, pisanek zaś sankcjonują na nowych obszarach konkursy, ilustracje w pismach, kalendarzach ściennych, witryny „cepeliowskich” sklepów.

Zdobi się więc jajka wielkanocne w rodzinie, dla siebie, zdo bi też na „upominek”, zwłaszcza dla młodych, mieszkających już w mieście. Zdobią też szczególnie uzdolnione kobiety dla szerokiej rodziny, dla sąsiadów, na sprzedaż, na konkursy. Pisanki wykonywane przez takie specjalistki wciąż zachwycają precyzją ornamentu, bogactwem i doskonałością tradycyjnej dekoracji. Dr Zofia Cieśla-Reinfussowa, organizatorka największego konkursu na pisanek, jaki miał u nas miejsce (1969 r. Muzeum Etnograficzne w Krakowie), słusznie zwróciła mi uwagę na znakomitą artystkę w tej dziedzinie — Aleksandrę Hryńczuk z Dolnego Śląska. Doskonale pisankarki — specjalistki są jeszcze na Opolszczyźnie, na Lubelszczyźnie, w Białostockiem. Ujawniają swe mistrzostwo na konkursach (niestety ostatnio coraz rzadszych). Daje się jednak zauważyć tendencja do rezygnacji z misternej ornamentyki na rzecz zdobienia prostszego, większej jaskrawości (kolorkowości) barw.

Tam, gdzie zanika wewnętrzna rywalizacja wśród pisankarek, odpada jeden z najważniejszych motywów rozwoju form.

Krzysztoń, Solonka, gm. Zarzecze, woj. przemyskie. 1959 r.; il. 13. Śląska (wł. Muz. Gliwice); il. 14. Typowa „kroszonka” opolska, wyk. Hildegarda Wysada, Raszowa, gm. Tarnów Opolski, woj. opolskie. 1965 r.



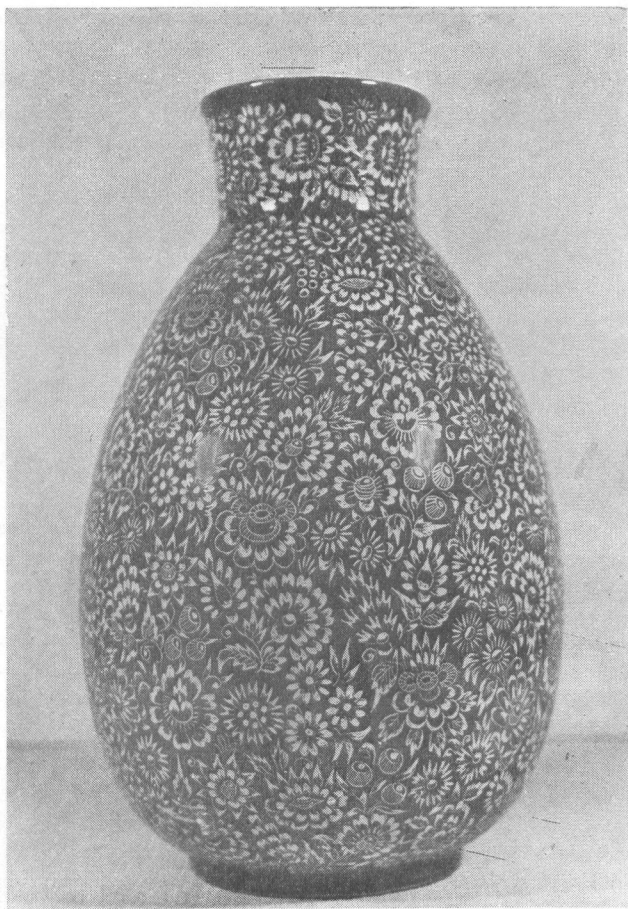
12



13



14



Il. 15. Wazon opolski, dwubarwny, o motywach zaczerpniętych z „kroszonek”, mal. Maria Kobylka, Dąbie, gm. Chrząstkowice.

Powielanie znanych i dawno już wypracowanych wzorów likwiduje satysfakcję, jaką może dać twórczy impuls. Widać to zwłaszcza w pisankach, które wykonuje się dla „Cepeli”, dla anonimowego miejskiego klienta. Nawet w ciągu ostatnich dwóch lat widoczne jest rozluźnienie dyscypliny ornamentu, brak staranności, uproszczenie dekoracji.

Satysfakcję twórczą znajdują dziś w zdobieniu pisanek często nie-specjalistki, kobiety dla których jest to zarazem i zabawa i szansa artystycznej wypowiedzi. Właśnie w tej grupie można spotkać najciekawsze i najbardziej samodzielne rozwiązania malarskie (il. 6—13).

Specjalistki osiągają mistrzostwo, wyniki z powtarzania tych samych motywów i zasad kompozycyjnych. Jak jednak wytłumaczyć dojrzałość rozwiązań zoo- i antropomorficznych w pisankach ozdobionych przez nie-specjalistki? Sądzę, że przyczyn może być kilka. Jedną jest fakt, iż tego typu malatury wykonują tylko nieliczne kobiety, sprawnie posługujące się rysunkiem figuralnym. Czasem pisanka wręcz wskazuje na to, że autorka zajmuje się również innymi formami malarstwa (il. 9). Drugą przyczyną dojrzałości rysunkowej mogą być umiejętności wyniesione ze szkoły, z lekcji rysunków. Trzecią — podejmowanie takich tematów, jak kosz z kwiatami, splecione dłonie (il. 13), dobrze znanych z laurek, poeżtówek, makatek czy też z innych dziedzin dawnej sztuki ludowej — jak np. kogutek, ptaszek. Czwartą — łatwość samego zdobienia, a więc brak oporu materiału, który np. w rzeźbie prowadzi do uproszczeń i deformacji<sup>18</sup>.

Zmiana funkcji pisanki sprzyja indywidualnym rozwiązaniom. Można więc spodziewać się, że zanikając jako zwyczaj powszechny i powiązany ze scenariuszem tradycyjnych świąt, malowanie pisanek stanie się jedną z form demonstrowania swych umiejętności przez uzdolnione jednostki, stanie się pretekstem dla artystycznej wypowiedzi.

**Malowane meble.** Dziedzina zanikająca szybko w okresie powojennym<sup>19</sup>. Jeszcze niedawno istniało kilka warsztatów pracujących dla wiejskiej klienteli. W tej chwili, jak informuje mnie najlepszy znawca zagadnienia, prof. dr Roman Reinfuss, nikt nie wyrabia malowanych mebli. Produkuje dla wsi była nierentowna, a „Cepelia” — jedyna, która mogła uchronić meblarstwo ludowe od zagłady — nie umiała podjąć zagadnienia. Nie umiała, nie chciała. Nie dostrzegała szansy, jaką stanowi żywiołowy ruch budowania „drugich domów” na wsi. Inteligencja miejska, kupując stare chałupy, stanowi potencjalną klientelę dla stolarzy, kowali. Przecież setki, a może i tysiące ludzi chciałoby w swych letnich domkach, często chałupach, mieć malowane skrzynie, zydle, szafki. Co więcej — nastawienie na to rzemiosło (o ile jest to jeszcze możliwe) z zapewnieniem zbytu, perspektywą — dałoby rzecz najważniejszą, więc „producenta sztuki ludowej” ze środowiskiem wiejskim. Czy można jeszcze coś zrobić w tej chwili?

Zwracam na to uwagę, ponieważ oczywiste jest, że gdy będzie zapotrzebowanie, „Cepelia” zacznie produkować bardziej masowo malowane meble. Teraz też ma w swych sklepach i „salonach” pięknie malowane skrzynie. Tyle że malowane przez plastyków, emerytów, miejskich kopistów, wykonujących na zamówienie zatwierdzone przez „Cepelię” wzory. Równie dobrze można by taką produkcję robić na maszynach. Ale to już jest etap, który należałoby opóźniać. Bo on jest właśnie końcem formacji autentycznej sztuki ludowej, sztuki — czyli twórczości.

Procesowi upadku malowanych mebli ludowych towarzyszy fakt wyrobu pseudo-ludowych mebli oraz miniaturowych skrzyń — pamiątek w „stylu ludowym”. Są to często rzeczy straszne. Brak systemu kontroli w takich instytucjach, jak BHZ Desa, PTTK, Jubiler, Veritas — sprzyja powstawaniu dziwagłów, które funkcjonują jako „sztuka ludowa”. W 1977 r. pojawiły się np. zminiaturyzowane skrzynie ludowe, których boki malowane są na wzór... łowickiego pasiaka. Ktoś wymyślił też malatury w typie wzorów hafciarskich na tyżkach, deseczkach, tackach z białego drewna. Sztuka ludowa umiera po raz drugi. Ale jest to śmierć gorsza, smutniejsza. Odarta z aureoli wielkości.

Obok malatur tradycyjnych spotyka się również indywidualne formy dekorowania sprzętów i mebli. Jednym z przykładów są zdobione malaturami ule Franciszka Sochackiego (il. 3). Mamy w tym przypadku do czynienia z człowiekiem świadomie nawiązującym do wzornika ludowej ornamentyki, widząc to zresztą w stylizacji motywów, w ich indywidualnym traktowaniu.

Świadomie „na ludowo” ozdobiono stojące na korytarzach podniszczone szafy biurowe w opolskiej spółdzielni „Cepeli”. Na ludowo maluje też meble i sprzęty (zwłaszcza podniszczone lub kuchenne) kilku znanych mi artystów-plastyków.

Zdobi się meble, zdobi — niekoniecznie motywami ludowymi — altany, domki stawiane w ogródkach działkowych, ściany budynków. Następuje w tym przypadku przeniesienie potrzeb artystycznych, przy zmianie ornamentyki, zastosowaniu innych wzorów estetycznych. Ponieważ cały czas oślejemy na krawędzi pojęcia sztuki ludowej — trzeba o tych dekoracjach wspomnieć, stanowią bowiem zauważalną cechę dzisiejszego „pejzażu” kulturowego miejskich przedmieść, miasteczek i wsi. Maluje się w kilku kolorach płoty na wzór pasiaka albo wykorzystując różnorodne możliwości prostych rozwiązań (il. 2). Maluje — z własnej potrzeby, ale i z namowy władz lokalnych, dążących do podniesienia poziomu estetyki zagrod, wsi, miasteczek<sup>20</sup>.

**Malowane domy.** Maluje się pojedyncze obiekty, ale i całe miasteczka, miasta. Budynki, obce architektonicznie naszym tradycjom, farbuje się jaskrawo — na pistacjowo, różowo, pomarańczowo, granatowo, tak że stanowią nowy element miejskiego pejzażu, zatracając swe dawne cechy stylowe. Agresywna kolorystyka, tworząca w 1974 r. np. z Mragowa coś na kształt dekoracji teatralnej, formuje nawyki estetyczne ludności, oswaja z takimi zestawieniami, które zaczynają później funkcjonować w doborze kolorystyki ubrania, w malowaniu wnętrza, płotów itd. Kształt plastyczny środowiska decyduje o późniejszych pre-



ferencjach estetycznych ludzi, o ich wspólnych nawykach, upodobaniach.

Nowe wzorce estetyczne wspólne znacznej części społeczności zarówno wsi, jak i miast — likwidują resztki odrębnej świadomości estetycznej wsi.

Zdobnictwo chałup, jeszcze w pięćdziesiątych latach spotykane w wielu wsiach podczas badań prowadzonych na obszarach Polski południowej, w Opolskim, Łowickim, w Lubelskim, Rzeszowskim<sup>21</sup>, obecnie szybko zanika. Zdobnictwo to miało dawniej różnorodne funkcje: kultowo-ochronne (np. krzyż, mający zapewnić szczęście domowi — il. 1), użytkowe (higieniczne, polegające na wapnowaniu łącz między belkami), estetyczne, prestiżowe. Obecnie zdobnictwo chałup spotyka się coraz rzadziej i dominuje czynnik ambicjonalno-estetyczny.

Malowanie domów występuje obecnie w trzech postaciach: — reliktowej, powtarzającej dawne motywy zdobnicze; — nowej, odpowiadającej współczesnym gustom, nie związanej z tradycją regionalną i w ogóle tym, co przyjęło się uważać za „ludowe”; — tradycyjnej, ale uprawianej, a nawet rozwijanej na skutek inspiracji zewnętrznej — konkursów, mody, zainteresowań turystów.

Postać pierwsza nie będzie tu nas interesowała, nie wnosi nic nowego do problemu. Jest — jak już powiedzieliśmy — reliktem.

Postać druga tylko częściowo może być uważana za ludową. Niemniej trzeba ją zasygnalizować. Stanowi wyraz współczesnych motywacji estetycznych, prestiżowych. Te ostatnie nie wymagają komentarza. Zdobi się domy, aby wyróżniały się, aby świadczyły o właścicielu, o jego zamożności, upodobaniach, szczególnej pozycji, którą ma lub chciałby sobie zapewnić, między innymi przez wygląd domu, ornament, a nawet nieszablonowo dekorowany parkan.

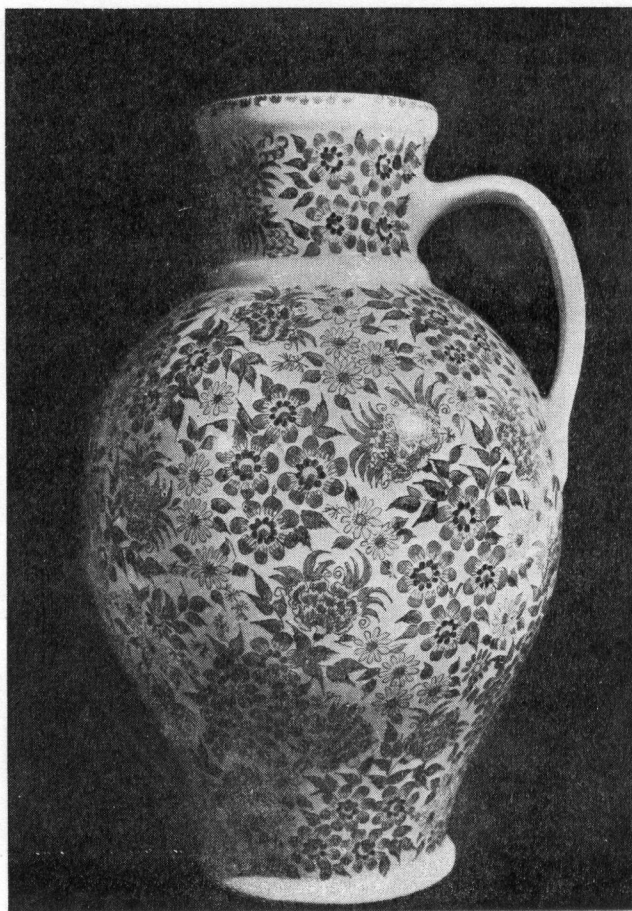
Sam fakt posłużenia się w celach reprezentacyjno-prestiżowych zdobnictwem dowodzi znaczenia przywiązywanego do sfery potrzeb estetycznych, choć potrzeby te nie należą przeważnie do rozwiniętych czy wysokich. Odpowiadają świadomości estetycznej, upodobaniom, wzorom środowiskowym (il. 2, 32, 33).

Sztuka ludowa w swej dawnej postaci stylistycznej nie stanowi już wzorca, nie odpowiada ambicjom i poczuciu piękna mało wyrobionych artystycznie odbiorców, zwłaszcza wywodzących się z dawnego środowiska wiejskiego. Od oszczędnej, funkcjonalnej ornamentyki geometrycznej czy roślinnej wolą oni konwencjonalne „sceny” (często z labędziem czy jeleniem) i ozdoby uznane za „nowoczesne” — układanki z kawałków ceramiki, szkła, kamieni, lusterek, glazurowanych kafli itp.

Meble na wysoki połysk, makaty i obrazy w złoconych ramach, stoliki „nerki”, ściany malowane w „pikasy”, jaskrawe dywany, „gadżety” lśniące niklem i tandetną elegancją — oto zaplecze estetyczne tych tęsknot, które zaspokaja współczesne dekorowanie domów, willi, ogrodów, budynków stawianych w ogródkach działkowych.

Szczytowym efektem takich potrzeb jest słynna willa Henryka Korta przy ul. Krakowskiej w Łodzi. Właściciel jej, człowiek dość zamożny, stworzył ciężką pracę własną i rodziny „pałac”, niezmiernie konsekwentny w swym eklektyzmie, bogactwie dekoracji, trałek, złocen<sup>22</sup>.

Czy przykładów takich jest dużo? Trudno na to odpowiedzieć. Sam widziałem w czasie wędrówek po kraju kilkanaście, znam też kilkadziesiąt z fotografii i relacji innych osób, m.in. Władysława Hasiora, który skrupulatnie notuje na kolorowych przezroczach wszystkie przejawy spontanicznej „twórczości” ludzi<sup>23</sup>. Wspomniane tu malowanie domów rozszerza się, jako reakcja na szarżyznę otoczenia, jako wyraz rozwarstwiania się społeczeństwa, chęci pokazania swej zamożności czy „lepszości”. Malowanie domów jest też przedłużeniem dawnych wiejskich tradycji, ale w zmienionych warunkach, zgodnie z estetycznymi wzorami funkcjonującymi w środowisku nie uczestniczącym w „wysokim obiegu kultury”.



Il. 16. Dzban opolski, zdobienie wielokolorowe, mal. Maria Rudzik, Osowiec, gm. Łubiany.

Przejdźmy teraz do wyróżnionej uprzednio grupy trzeciej — do inspirowanego konkursami malowania domów w duchu miejscowej tradycji. Spotykamy się z nimi w dwóch miejscach: na Powiślu Dąbrowskim (zwłaszcza w Zalipiu) i w okolicach Kowala na Kujawach. Z Zalipiu zdołano powstrzymać naturalny proces zaniku dawnych form zdobienia budynków jeszcze wtedy, gdy były one żywe.

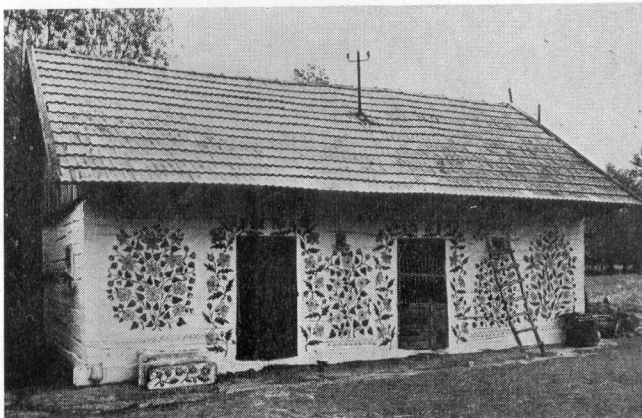
Inna była sytuacja na Kujawach. Zachowała się tam już tylko pamięć o dawnym zdobieniu ścian, znaleziono też w Świątkowie jeden dom, w którym trzy kobiety dekorowały malaturami swe mieszkania. Były to: Władysława Włodarzewska oraz Eleonora i Genowefa Adamskie. Malowały na ścianach wielobarwne bukiety, motywy roślinne i zoomorficzne — dla własnej satysfakcji, mimo iż nikt tego już we wsi nie czynił. Włodarzewska malowała od lat (il. 24) i przykład jej działał zachęcająco na mieszkające obok — matkę i córkę — Adamskie. W 1961 r. Muzeum Kujawskie ogłosiło konkurs na malowane wnętrza. Wzięło w nim udział 5 osób ze Świątkowie i pobliskich wsi. Z konkursu na konkurs rosła liczba uczestników<sup>24</sup>. W 1972 r. było ich już 15, a w dwa lata później 17. Malowano ściany, zdobiono je makatkami z papieru, kwiatami z bibuły, sypano piaskiem wzory przed domem. Motywacje artystyczne, które niewątpliwie wystąpiły u wielu uczestniczek konkursów, zostały wzmocnione bodźcami takimi, jak rywalizacja, nagrody, stypendia, klimat zainteresowania stworzony przez prasę, radio, telewizję, pracowników Muzeum. Przykład ten pokazuje jak ważną rolę odgrywają konkursy w utrzymaniu, a nawet rozwijaniu dawnych procedur artystycznych.

Konkursy na Kujawach przywróciły (przynajmniej częściowo) na tym terenie zwyczaj malowania izb oraz sypania piaskiem wzorów dekoracyjnych<sup>25</sup>, konkursy na Powiślu Dąbrowskim nie dały zagać żywej jeszcze po wojnie tradycji malowania zewnętrznych i wewnętrznych ścian domów. Pierwsze rozpoznanie te-

17



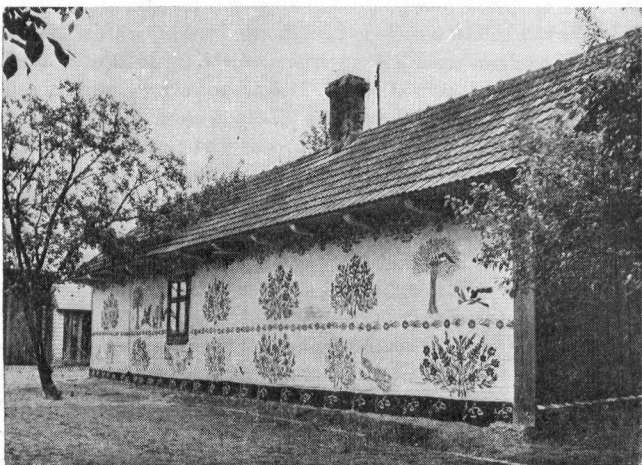
18



19



20



renu przeprowadzono zresztą na tym Powiślu w 1948 r., a więc o jedenaście lat wcześniej niż na Kujawach. Miało to swoje znaczenie, pozwoliło szybciej i skuteczniej przeciwdziałać zanikowi dawnych form ludowej twórczości. Ekipa Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej zarejestrowała wówczas istnienie w 28 wsiach 70 kobiet, które zdobiły ściany domów, budynków gospodarczych, a nawet studni i psich bud; kobiet — które wykonywały kwieciste papierowe „dywany”, wycinanki, hafty<sup>26</sup>.

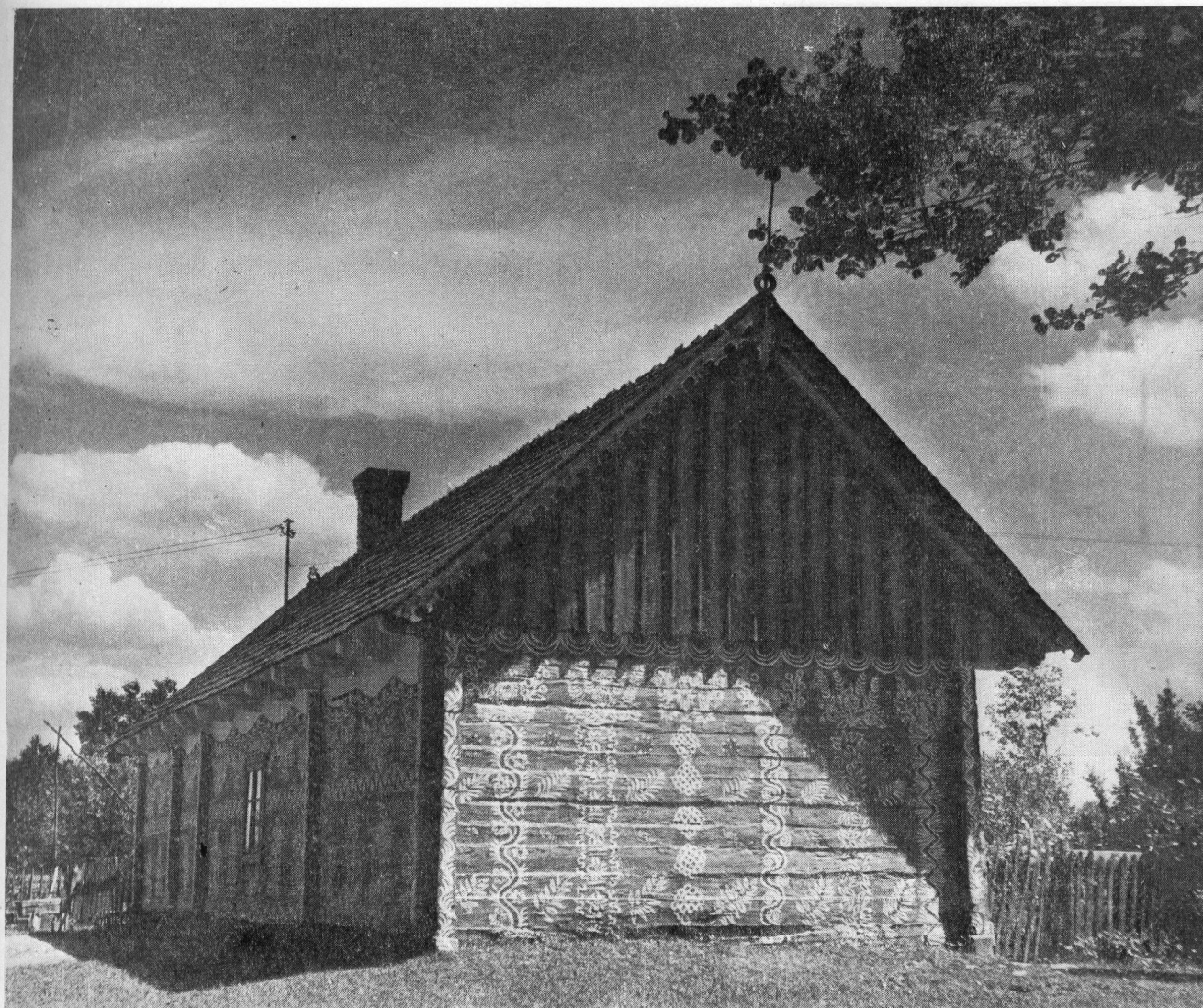
Najwięcej osób malowało domy w Zalipiu, w pierwszym konkursie wzięło tam udział 40 kobiet. Następne jedenaście konkursów organizowano już tylko w Zalipiu. Zaważyła na tym dynamika tego środowiska, a zwłaszcza indywidualność Felicji Curyłowej, działaczki, społeczniczki, propagatorki ośrodka. To ona (w pierwszych latach przeważnie wraz z Felicją Kosiniakową) reprezentowała „na zewnątrz” przy różnych okazjach Zalipie, w nim samym pełniąc rolę nieetatowego ambasadora resortu Kultury (podobnie jak Czesława Konopkówna na Kurpiach). Curyłowa reprezentowała najlepsze wartości dawnego zdobnictwa, ona też wprowadzała nowe motywy, „z życia”, w malowankach, współpracowała z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, haftowała gorsety dla klientów spośród amerykańskiej Polonii. Dzięki Curyłowej Zalipie zostało wcześniej zelektryfikowane, dzięki niej powstała Spółdzielnia Przemysłu Artystycznego „Wieś Tworząca”<sup>27</sup>. Ona zabiegała o dobór małżeństw (!), tak, aby ściągnąć z innych wsi najzdolniejszych ludzi do Zalipia<sup>28</sup>. Ale oddając sprawiedliwość jej talentom, trzeba dodać, że osobowość Curyłowej zaciążyła na Zalipiu, na układzie sił, na tym, że w świadomości powszechnej malarstwo Powiśla Dąbrowskiego utożsamia się z Zalipiem.

Aż do 1976 r. wszystkie konkursy obejmowały w zasadzie tylko Zalipie. Przyczyniały się więc do zachowania „malowanych domów” w Zalipiu, pozostawiając poza kręgiem zainteresowania żywą jeszcze twórczość zdobniczą w innych wsiach. Dzięki konkursom — w Zalipiu zdobi się nie tylko stare domy, ale i nowe, nie już nie mające wspólnego z dawnym wiejskim budownictwem. Malują zarówno starsze kobiety, które w pewnym okresie przestały zdobić ściany swych domów, jak i młode, zachęcane konkursem, klimatem rywalizacji, nagrodami. Zaskakująca jest właśnie liczba młodych, którzy biorą udział w tych konkursach. W 1950 r. na 40 uczestników więcej niż połowa liczyła mniej niż 30 lat, a tylko 7 osób miało więcej niż 40 lat. W konkursie tym przeszło połowa uczestników brała udział po raz pierwszy<sup>29</sup>. W dopływie młodzięży ogromną rolę odegrała miejscowa szkoła. Niestety, od czasu utworzenia szkół zbiorczych w Zalipiu istnieje jedynie szkoła podstawowa i młodzież nie uczy się już na kursach szkolnych malowania.

Dzięki konkursom Zalipie wciąż jest barwne, wciąż na wiosnę maluje się część domów. Ostatni, trzynasty konkurs w 1976 r., który znowu objął szerszy teren Powiśla Dąbrowskiego, dowiódł, że przy opiece można podtrzymać tradycje malarskie również w innych wsiach. Wzięło w nim udział — 60 osób z 12 wsi (1948 r. 70 osób z 28 wsi).

W utrzymaniu świetności Zalipia ważną rolę odegrały też inne czynniki — stabilność regionu, brak w nim inwestycji przemysłowych (które by przyspieszyły proces urbanizacji), a także poczucie roli społecznej, którą Zalipie odgrywa w kraju. Potwierdzają to liczne głosy prasy, reportaże filmowe i telewizyjne, napływ turystów, zamówienia na malowanki i hafty od Polonii, zwłaszcza amerykańskiej. Istotna jest świadomość, że Zalipie jest dzięki malowaniu sławne, że Curyłowa, Kosiniakowa, Kiwiórowa, Wojtyto i inne kobiety malowały stropy w lokalach na Starym Mieście w Warszawie, dekorowały salon dziecięcy na dawnym „Batorym”, projektowały wzory na tkaniny, chusty itp.<sup>30</sup>. Zalipianki stale zdobią pawilony na różnych „Cepeliadach” i targach sztuki ludowej, wymalowały ściany w krakowskiej Spółdzielni „Milenium” oraz kawiarni „U zalipianek”, warszawskiej restauracji „Zalipie” przy placu Narutowicza, biorąc udział w wystawach sztuki ludowej, reprezentując nie tylko swą wieś, ale kraj.





Malowane budynki w Zalipiu, gm. Gręboszów, woj. tarnowskie: il. 17. Obora, mal. Monika Szlosek. 1967 r.; il. 18. Obora, mal. Jan Szlosek. 1967 r.; il. 19. Obora, mal. Maria Sierak. 1967 r.; il. 20. Dom, mal. Janina Jurek. 1967 r.; il. 21. Dom, mal. Felicja Kosiniak. 1957 r.

Sytuacja taka musi oczywiście wpływać na charakter malarstwa. Istnieje środowisko, opinia grupy (zwłaszcza silna za życia Curyłowej), ale coraz większą rolę odgrywają bodźce i oceny zewnętrzne. Zalipianki, przynajmniej niektóre, znają inne wzory sztuki, oglądają je na licznych imprezach, działają na nie wzory „drobnomieszczańskie”, wystarczy spojrzeć na to, co wieszają na ścianach, na gipsowe potworki, misie, lalki — aby zrozumieć, że niekontrolowany, spontaniczny rozwój ich sztuki prowadziłby do degeneracji dawnych form, w rejony bliskie temu, co się określa mianem kiczu. Nie chodzi tu o uprzedzenia wobec tego, co nowe. Mówiąc o degeneracji (a przykładów tego jest wiele), nie mam na myśli twórczości — jako takiej — lecz brak wewnętrznej spójności w ramach przyjętej konwencji.

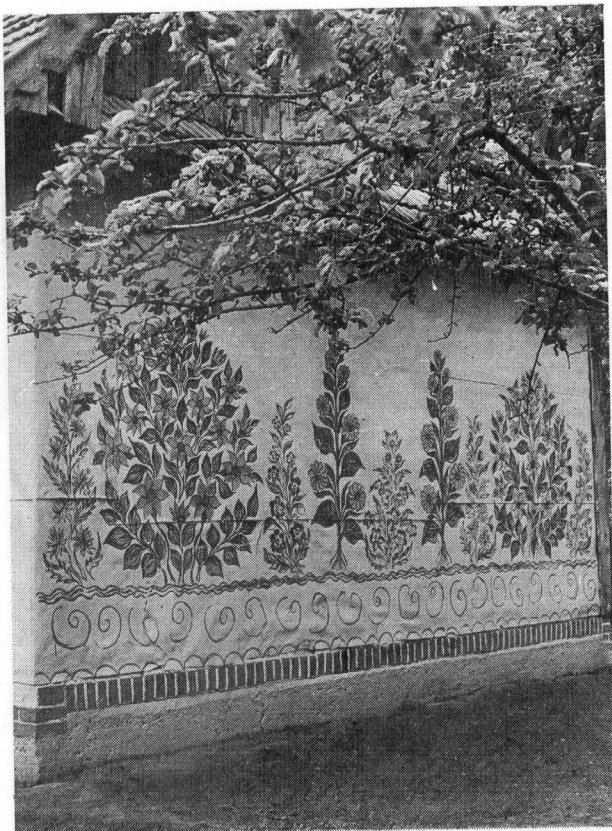
Na straży walorów artystycznych, czystości i logiki form staje dziś nie środowisko, ale eksperci i mocodawcy „z zewnątrz”, jury konkursów, komisje cepeliowskie. Możemy uznać to za celowe, a nawet konieczne, niemniej jest to ingerencja. Skoro „idą” wycinanki — robi się wycinanki, skoro kupujący cenią haft naturalistyczny i krzykliwy robi się właśnie taki haft, gdy oczekiwano od twórczyń w latach 1949—1953 nowej tematyki, powstały malowanki na papierze, niestety o nikłej wartości artystycznej. Samo zapotrzebowanie na takie malowanki sprawiło, że dostarczono ich blisko 600 tylko na konkurs w 1950 r.<sup>31</sup> Ingerencją jest więc zarówno życzenie przypadkowego nabywcy, jak i etnograficzny puryzm opiekunów ośrodka.

Proces zmian w malowaniu jest widoczny, choć hamowany przez oceny sędziów konkursowych. Pojawiają się nowe motywy, np. Janina Lizak i Maria Sierak wprowadzają pasy złożone z okrągłych wieńców, połączonych łukiem girland roślinnych. Motywy ulegają rozbudowaniu, ornament gestnieje, wypełnia niemal całą przestrzeń (il. 30). Motywy geometryczne ustępują roślinnym. Pojawia się cieniowanie kwiatów, żyłkowanie liści, ornament dawniej umowny, raczej graficzny — ulega rozwinięciu, staje się bliższy naturalizmowi. Wystarczy spojrzeć na malowanki współczesne i dawne, reprodukowane w pracach Hickla i Witkiewicza, aby dostrzec kierunek przemian<sup>32</sup>. Coraz liczniej występują sceny figuralne, zwłaszcza w malowankach, dawną symetrię pionową (przeważnie 3 elementów) zastępuje układ, w którym występuje kwiatowy motyw centralny i biegnące ku niemu po przekątnych cztery rozbudowane motywy roślinne.

Sukces „malowanej wsi” i chęć pokazania się jak najlepiej na konkursie sprawiają, że zdobi się wszystko, co można: psie budy, studnie, wychodki, lampy, klosze, wózki dziecięce.

Nowa sytuacja sprzyja indywidualizacji rozwiązań. Przykładem Stefania Łęczyńska. Nie zawsze daje sobie radę z całościową kompozycją malarską ścian domu, rozbudowuje niekiedy ornament ponad miarę, ale ma fragmenty i niekiedy dekoracje (np. z 1967 r. — il. 25), w których chyba dorównuje najlepszej z powojennych malarek — Felicji Kosiniakowej (il. 21). Na konkursie w 1976 r. zaskoczyła jury jedna z najstarszych uczest-





22



23

Il. 22. Ściana domu w Zalipiu, mal. Danuta Wnęk. 1967 r. Il. 23. Drzwi sieni, mal. Zofia Kaczówka, Zalipie. 1967 r. Il. 24. Ściana domu w Świątkowicach, gm. Klótno, woj. wrocławskie, mal. Władysława Włodarzewska. 1974 r.



24





25

Zalipie. Wrota stodoły mal. przez Stefanę Łączyńską w latach: il. 25 — 1967; il. 26 — 1976.



26



27

niczki, Adela Szczebakowa z Zalipia, znana dotychczas ze świetnych bibułkowych pajaków i kwiatów. Skomponowała z nich pełną dekorację wnętrza, utrzymaną w klimacie zalipiańskiego malowania. Wzbudziło to dyskusje, zastanawiano się, jak ocenić izbę Szczebakowej, czy mieści się w ramach ludowej tradycji. Nie utrwalono nawet tej dekoracji na kliszy fotograficznej. Tymczasem po roku okazało się, że wzorem Szczebakowej zaczęto i w innych domach szerzej stosować dekorację ścian papierowymi ozdobami.

W licznej grupie powojennych malarek Zalipia do najbardziej utalentowanych należą: Felicja Kosiniakowa (wyjechała do USA), Felicja Curyłowa (zm. 1974), Zofia Majchrowska-Owca, Maria Sierak, Stefania Łączyńska, Agata Szlosek, Janina Lizak, Zofia Kaczówka, Maria Wojtyto (il. 17, 19, 21, 23, 25 — 29). Oglądając ich malowidła widzi się, jak w ramach istniejącego stylu ośrodka może się przejawiać osobowość twórcy utalentowanych jednostek.

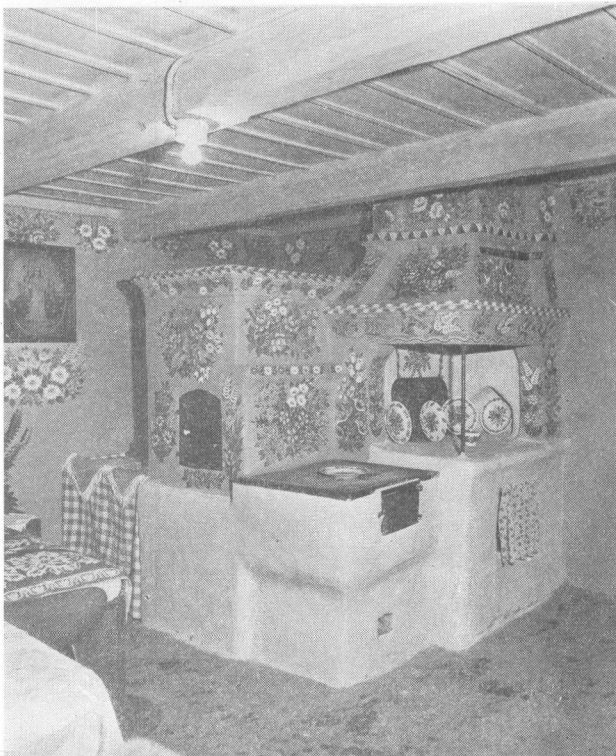
Nie ustępują malarkom z Zalipia utalentowane kobiety z pobliskich wsi: Helena Cieślak z Kannej, Genowefa Kochanek z Bolesławia, Rozalia Zaród z Kłyża, Rozalia Treła z Niwek oraz malująca wzory najbardziej zbliżone do dawnych, Hicklowskich — Wiktoria Sambor z Borusowej.

Ale Powiśle Dąbrowskie to nie tylko malowane domy i malowane ściany. To także malowany mebel (np. u Łączyńskiej), papierowe „dywany”, bibułkowe kwiaty, hafty, a w ostatnim dziesięcioleciu wycinanki i ceramika zdobiona olejną ornamentyką kwiatową<sup>33</sup>. (Zwłaszcza doskonale są rozwiązania dekoracyjne talerzy, filiżanek i półmisek Marii Sierak z Zalipia, Genowefy Kochanek z Bolesławia i Anieli Majki z Podlipia).

Wszystko przenika ten sam styl, i właśnie integralność zdobnictwa stanowi najbardziej zadziwiającą cechę tego ośrodka. Wtedy, gdy gdzie indziej zachowują się tylko poszczególne elementy ludowej kultury artystycznej, wyabstrahowane z całości, nie związane jedną myślą artystyczną, Zalipie zadziwia swą jednorodnością. Pokazuje czym była dawniej sztuka ludowa. Wystarczy spojrzeć na zdjęcie izby Marii Sierak czy Curyłowej, aby zdać sobie sprawę, że ta sama myśl, te same upodobania decydowały o malaturach ścian, o koronkach, haftach, malowankach na ścianach, zdobieniu mebli — a także wyborze fabrycznych kap czy dekoracyjnych tkanin (il. 31).

Pozornie te same procesy urbanizacyjne i kulturowe zachodzą w całym kraju i wszędzie spotyka się podobne malowanki. Zalipiańskie malowanki różnią się jednak zdecydowanie od malowanek z innych regionów. Są „graficzne”, płaskie, nie sugerują przestrzeni malarskiej. Występują w nich te same kwiaty, ten sam rodzaj ich stylizacji i kolorystyki, co w malowidłach na ścianach (il. 26). Swoboda i rozmach widoczne w sposobie malo-

Zalipie: il. 27. Wnętrze kuchni, mal. Felicja Curyłowa. 1964 r.; il. 28. Piec, mal. Zofia Owca. 1976 r.; il. 29. Piec, mal. F. Curyłowa. Po 1960 r.



28



29



wania kwiatu, liści łączą się z dość dużą dyscypliną kompozycji. Zawsze występuje układ symetryczny. Przeważające kolory to róż, zieleń, biel — występujące na tle surowego płótna lub kremowego kartonu. Znakomite są „dywany” Zofii Owcy z Żalipia czy Rozalii Zaród z Kłyżka, zdobiące ściany pokoju, umieszczone nad łóżkiem, pod świętymi obrazami i w innych widocznych miejscach. Mają też wartość jako odrębna kompozycja, jako malowanka.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Cytuję dla przykładu główny człon definicji zamieszczonej w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* pod red. Stefana Kozakiewicza, wyd. II, Warszawa 1976: „Malarstwo, dziedzina sztuk plastycznych, której istotą jest posługiwanie się linią i barwą (niekiedy tylko plamą barwną)”.

<sup>2</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Definicja sztuki*, „Woprosy Filozofii”, Moskwa 1973, nr. 5.

<sup>3</sup> Witold Hensel, *Słowiańszczyzna wczesno-średniowieczna*, wyd. II, Warszawa 1956, s. 113; Jacek Olędzki, *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Biblioteka Etnografii Polskiej, nr 23, Instytut Historii Kultury Materialnej, Wrocław-Warszawa 1971, s. 110, 111.

<sup>4</sup> W. A. Rybakow, *Proischożdenie i semantika rombiczeskiego ornamenta*, Moskwa 1972; Tegoż, *Makrokosm w mikrokosmie narodowego iskusstwa*, „Dekoratiwnoje Iskusstwo”, 1975, nr 1(206), nr 3(208); N. Klimowa, *Czto oznaczali drevniye obrazy dla krestian w XIX wiekie*, „Dekoratiwnoje Iskusstwo”, 1974, nr 10(203). Tamże seria artykułów w latach 1973—1975 o semantyce ludowej sztuki rosyjskiej.

<sup>5</sup> Podobnie rozpatruje malarstwo Jacek Olędzki w cyt. wyżej pracy, pomija tylko malarzką dekorację ceramiki (nie rozwiniętą zresztą na Kurpiach).

<sup>6</sup> Świadczy o tym porównanie danych zebranych po wojnie i opublikowanych w 1957 r. przez Zofię Barbarę Głowę [w:] *Materiały do mapy ośrodków garncarskich w Polsce*, „Pol. Szt. lud.”, R. X, 1956, nr 2—6, R. XI, 1957, nr 1, 2 z wyrywkowymi badaniami prowadzonymi przez muzeum regionalne, Ośrodek Badawczo-Rozwojowy „Cepelii” oraz przez wydziały kultury urzędów wojewódzkich. Wiele ośrodków jeszcze czynnych przedstawiało się na produkcję nie zdobionych wyrobów użytkowych, zwłaszcza donic.

<sup>7</sup> Ewa Fryś-Pietraszkowa, *Ośrodek garncarski w Łążku Ordynackim na tle ceramiki malowanej w Polsce*, Wrocław 1973, s. 173, 174.

<sup>8</sup> Tamże, s. 175.

<sup>9</sup> Tamże, s. 185.

<sup>10</sup> Romualda Hankowska, *Sto lat fajansu wrocławskiego*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXVIII, 1974, nr 3; Tejże, katalog: *I Biennale fajansu wrocławskiego*, Wrocław 1973; Tejże, wstęp do katalogu: *II Biennale Fajansu Wrocławskiego*, Muzeum Kujawskie, Wrocław 1975.

<sup>11</sup> R. Hankowska, *Sto lat...*, s. 152: „(...) malarka zmuszona swój wzór wielokrotnie wykonywać, przez częste jego powtarzanie mogła go ciągle udoskonalać, doprowadzić do technicznej perfekcji, wypróbować każde pociągnięcie pędzla”.

<sup>12</sup> R. Hankowska, op. cit., s. 146.

<sup>13</sup> Halina Jakubowska, *Z badań nad pisankarstwem*, „Opolski Rocznik Muzealny”, T. I, 1963, s. 109.

<sup>14</sup> Informacje z pracy Jana Matyska, *Od kroszonkarstwa do zdobnictwa porcelany. Krótka biografia historyczna Opolskiej Spółdzielni „Cepelia”*, maszynopis pracy wykonany w Studium Organizacji i Kierownictwa Związku Spółdzielni Rękodziela Ludowego i Artystycznego „Cepelia” w Warszawie.

<sup>15</sup> Tamże, s. 36.

<sup>16</sup> Z pisankarkami pracowały art. pl. Lidia Buczek oraz art. pl. Aleksandra Lewińska. (Wanda Telakowska, *W kręgu chłopskiej kultury*, Warszawa 1970, s. 53, 54).

<sup>17</sup> Dziękuję prof. dr. Romanowi Reinfussowi za zwrócenie mi uwagi na ten fakt.

<sup>18</sup> Jacek Olędzki w cyt. pracy *Kultura artystyczna...*, zauważa, iż zanik masowego zdobienia pisanek sprzyjał nowym poszukiwaniom figuratywnym. Pozwalało to na duże zaangażowanie twórcze, oryginalne rozwiązania, w których nie spotyka się jednak deformacji, tak częstej w ludowej rzeźbie (s. 122).

<sup>19</sup> O warsztatach stolarskich i dekoracji malarzkiej mebli informuje szczegółowo monografia Romana Reinfussa, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Wrocław 1977.

<sup>20</sup> Szczególną formą malatur na płotach i ścianach budynków (zwłaszcza gospodarczych) są karykatury, napisy i rysunki satyryczne. Częstsze w okresie międzywojennym, jeszcze w pięćdziesiątych i sześćdziesiątych latach występowały dość licznie zwłaszcza w Rzeszowskim, Lubelskim, Opoczyńskim. Tylko pośrednio wiąże się z tematem tych rozważań, stanowiąc raczej formę grafiki demonstracyjnej. Informowały, wyszydzały, stanowiły przejaw konfliktów indywidualnych, zemsty zawiedzionego zalotnika na pannie itp. Obok rysunków i malowideł stanowiących formę osądu, występowały również ilustracje o charakterze przede wszystkim zabawowym, wysmiewającym rzeczywiste czy domniemane cechy gospodarza lub karykaturowanej osoby.

Spotyka się, w różnych miejscach kraju, malowidła np. na stajni, przedstawiające konia, rzadziej jeźdźca na koniu. Zdają się też sceny figuralne, związane z okupacją — np. malowidło w Lubzinie, pow. Dębica, reprodukowane przez Franciszka

Żalipie: il. 30. Fragment pokoju w domu Jana Szloska. 1976 r.; il. 31. Fragment pokoju w domu Marii i Felicji Mosiów. 1976 r.



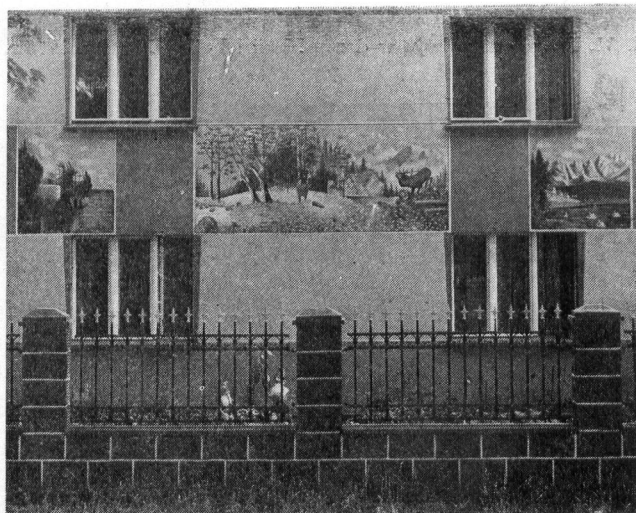
30



31



32



33

Kotulę („Pol. Szt. lud.”, 1959, nr 1/2, s. 84). Są to jednak przejawy indywidualne, nie wynikające z lokalnych tradycji.

O malunkach na płotach i domach pisał m. in. Franciszek Kotula, *Materiały do plastyki ludowej*, „Pol. Szt. lud.”, R. XIII, 1959, nr 1/2 oraz Marian Lipski, *Rysunki na płotach i budynkach*, „Pol. Szt. lud.”, R. XX, 1966, nr 3/4.

<sup>21</sup> Roman Reinfuss, *Malowane zręby chałup wiejskich*, „Pol. Szt. lud.”, R. III, 1949, nr 7/8, s. 200—219; Franciszek Kotula, *Malowane zręby chałup w Rzeszowskim*, „Pol. Szt. lud.”, R. V, 1951, nr 1/2, s. 12—18.

<sup>22</sup> „Stworzył dzieło swego życia — cocktail różnych stylów — który jest funkcją jego osobowości. Uczynił to wszystko kosztem swego czasu i zdrowia” (Karol Badziak, *Disneyland w Łodzi*, „Dookoła Świata”, nr 7, 15 lutego 1970 r.).

<sup>23</sup> Władysław Hasior zademonstrował wykonane przez siebie przeźroczą na prelekcji, która miała miejsce 19 stycznia 1977 r. w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Prelekcję tę pt. „Plastyka Polski Powiatowej” powtórzył następnie w innych miastach, m. in. w Poznaniu.

<sup>24</sup> Romualda Hankowska, *Malowane wnętrza izb na Kujawach*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXIX, 1975, nr 3.

<sup>25</sup> Wzory wysypywane piaskiem są już zjawiskiem o charakterze reliktywnym. Tradycję tę podtrzymują konkursy, np. organizowane w pięćdziesiątych i sześćdziesiątych latach na tradycyjne wnętrza, a w latach siedemdziesiątych na sypania wzorów piaskiem ogłaszane przez Muzeum we Włocławku. Kujawskie mistrzynie sypania wzorów demonstrowały swoje umiejętności w czasie „Cepeliad” w Warszawie, przy okazji różnych uroczystości w Muzeum Włocławskim (w latach, kiedy kierowała nim R. Hankowska). O wzorach sypanych piaskiem patrz: Olga Mulkiewicz, *Ozdoby rysowane piaskiem*, „Pol. Szt. lud.”, R. XI, 1957, nr 4.

<sup>26</sup> Informacje o stanie z 1949 r. i pierwszym konkursie czerpię ze sprawozdania Zdzisława Szewczyka, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Pol. Szt. lud.”, R. II, 1948, nr 11/12.

<sup>27</sup> Kazimierz Pietkiewicz, *Les „malowanki” du Powiśle Dąbrowskie*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. 1, 1960, s. 58.

<sup>28</sup> Teresa Komornicka-Rościszewska, *Konkurs „Malowana chata” na Powiślu Dąbrowskim*. Art. drukowany w tym numerze.

<sup>29</sup> Zofia Cieśla-Reinfussowa, *Wystawa sztuki ludowej w Dąbrowie koło Tarnowa*, „Pol. Szt. lud.”, R. IV, 1950, nr 7/12, s. 153.

<sup>30</sup> K. Pietkiewicz, op. cit., s. 60—65.

<sup>31</sup> Z. Cieśla-Reinfussowa, op. cit., s. 151. Ale już w 1973 r. zgłoszono na konkurs 8.000 prac.

<sup>32</sup> Władysław Hickel, *Malowanki ludowe w powiecie dąbrowskim*, „Lud”, t. XII, 1906, ss. 113—121; Kazimierz Witkiewicz, *Malowanki ludowe z okolic Dąbrowy Tarnowskiej*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka”, 1924, z. 1.

<sup>33</sup> Siwaki malowane olejno w zalipiańskie kwiaty powstały — jak można przypuszczać — przede wszystkim na skutek poznania warsztatu pracy robotnic Włocławskich Zakładów Fajansu. Felicja Curyłowa i Maria Kiwior uczestniczyły bowiem w kursach prowadzonych w Zakładach przez Lecha i Helenę Grześkiewiczów (W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*. Warszawa 1954, s. 9).

Il. 32. Dom, Drogiszka, gm. Niedzbórz, woj. ciechanowskie. 1969 r.; il. 33. Malowidło na domu, Strzebin, gm. Koszęcin, woj. częstochowski. 1974 r.