

MALOWANKI, MAKATKI, EKRANY

(WSPÓŁCZESNE MALARSTWO LUDOWE I JEGO POGRANICZA – CZ. II)

Malowanki — są to kompozycje ornamentalne malowane na papierze, wieszane lub przyklejane do ścian mieszkań w celach utylitarnych i estetycznych. Wieszane nad łóżkiem — izolują od chłodnej ściany, co jednak najważniejsze — wprowadzają pożądany akcent estetyczny, podnosząc strojność i powab izby.

Niekiedy, np. w Zalipiu, malowanki bliskie są malarskiej dekoracji ścian. Różni je ograniczenie ram kompozycji, a więc potraktowanie arkusza papieru (zazwyczaj prostokątnego) jako całości.

Tematem malowanek spotykanych w całej Polsce są przeważnie kompozycje kwiatowe i roślinne. Czasem motywy zdobnicze rozmieszczone są tak, że tworzą płaszczyznę rytmiczną — a bukiety, gałązki czy pęki kwiatów wpisane są w siatkę podziału kartonu na romby lub kwadraty. Podział ten powstaje bądź przez posłużenie się kreską, bądź przez takie rozmieszczenie zdobin, że wyczuwalna jest bez trudu ich organizacja na płaszczyźnie. Takie „tapetowe” rozwiązanie spotyka się jednak rzadziej niż inne rozwiązania kompozycyjne — w których występują bukiety kwiatów i roślin. Najczęściej rozwinięty motyw bukietu w koszyku (rzadziej w wazonie) umieszczony jest w środku kompozycji tak, że stanowi centralną oś pionowej symetrii. Bukiet otoczony bywa nieraz bordiurą złożoną z motywów roślinnych lub (rzadziej) geometrycznych. W ostatnim ćwierćwieczu pojawiło się jeszcze rozwiązanie płaszczyzny z centralnie umieszczonym bukietem, przy czym dodano na przekątnych mniejsze elementy roślinne i kwiatowe, biegnące od narożników ku środkowi³⁴. Różne przykłady rozwiązań kompozycyjnych o jednej, pionowej osi symetrii pokazują ilustracje 2, 3, 6.

Równie często, a np. w Zalipiu niewątpliwie częściej, występuje układ dekoracyjny, w którym centralny bukiet flankowany jest z obu stron dopełniającymi, rozwiniętymi motywami ornamentально-roślinnymi (il. 17) lub też na płaszczyźnie występują rytmicznie ułożone trzy identyczne bukiety. Również tam, gdzie pojawia się motyw zwierzęcia, ptaka, człowieka — przeważnie zachowana jest ta sama zasada myślenia, dominuje więc kompozycja o pionowej, centralnej osi symetrii. Będzie to np. jeden ptak w centrum, otoczony bordiurą czy dekoracją roślinną albo też dwa ptaki, umieszczone na zasadzie lustrzanej symetrii po obu stronach roślinnego elementu lub po prostu po obu stronach wyraźnie wyczuwalnego pionu, dzielącego prostokąt na dwie identyczne części.

Granica „zerową” malowanki jest dekoracja malowana na ścianie. Granica „górną” — obraz. Najprostszą wersją malowanki może być wyodrębniony motyw ornamentálny (malowany na ścianie), motyw niekiedy identyczny z takim, jaki spotyka się na ludowej skrzyni malowanej (il. 4). Motyw taki uzupełniony bywa dekoracją, dla której analogie zarówno historyczne, jak i bezpośrednie znaleźć można w zdobinach stosowanych przy malowaniu izby (wałkom, od ręki czy przez szablon), w haftach, koronkach wycinankach (il. 5) itd. Wspomniane już wnętrza izby Curyłowej w sposób przykładowy pokazuje tę jednorodność dekoracji.

Granica „górną” — jak powiedzieliśmy — jest obraz. Różnice jednak między obrazem (zwłaszcza kultowym) a malowaną są wyraźne. W treści, temacie i strukturze funkcji.

Obraz przedstawia przeważnie treści religijne, do obrazu się modli, otacza go cześć, przysstraja, oczekuje od niego — jako

reprezentanta świętej postaci — pomocy, opieki. Ocena obrazu zależna jest wciąż od stopnia jego „świętości”, od tego, co przedstawia, gdzie został nabyty. Obraz poświęcony, kupiony w czasie pielgrzymki, np. w Kalwarii Zebrzydowskiej czy w Częstochowie, jest „ważniejszy” od kupionego na targu. Moment artystyczny odgrywa w skali ocen rolę mniejszą, czasem wręcz podrzędną.

Natomiast malowanki i makaty mają przede wszystkim wartość estetyczną, a miarą ich oceny jest zgodność z upodobaniami, a więc: strojność, barwność. Do obrazu można się modlić, ale nie widziałem, aby ktoś się modlił do malowanki, nawet o temacie religijnej. Temat sakralny, przedstawiony przede wszystkim w postaci wizerunków Matki Boskiej, Chrystusa niosącego krzyż (między dekoracyjnie potraktowanymi aniołkami), opatrzone zazwyczaj napisem w rodzaju: „Niech Pan Bóg błogosławi temu domowi (il. 25), bądź w postaci sceny z Aniołem Stróżem chroniącym dzieci (il. 23, 24) — różni się od obrazu „do modlenia”, Stanowi wyraz pobożności domu, wiary w pomoc Anioła Stróża itp., ale jest to przede wszystkim wartość zbliżona do estetycznej, do wzorca konwencyjonalnych, pożądanych zachowań w środowisku. Malowanek się nie poświęca, nikt ich nie wyniesie w pole. aby błogosławiły ziemię, nikt nie będzie ich zdobił kwiatami, wierząc, że ustrzegą dom przed ogniem, wodą, chorobą.

Malowanka przede wszystkim zdobiła izbę, przydawała jej strojności. W Zalipiu stała się nieodłączną częścią estetycznego wyposażenia malowanego domu, wykonywana na własne potrzeby przez gospodynie, przeważnie te same osoby, które zdobiły zewnętrzne i wewnętrzne ściany swoich domów.

Malowanka na Kujawach, spotykana początkowo w autentycznej sytuacji, zawieszona na ścianie malowanego pokoju (np. u Włodarzewskiej czy Adamskich w Świątkowicach) w ostatnich latach uległa autonomizacji. Pojawia się na wystawach, sprzedawana miejskim odbiorcom. Przyczynił się do tego konkurs zorganizowany przez Muzeum we Włocławku. Piszę o tym jako o fakcie interesującym etnografa, ale nie czynię z tego zarzutu Muzeum. Przeciwnie, jeśli na Kujawach sztuka ludowa w ostatnich piętnastu latach zdobyła dużą rangę artystyczną i stała się wartością żywą — jest to zasługą kierowniczki Muzeum w latach jego świetności, pani Romualdy Hankowskiej. Jej pasji, kultury i mądrym postępowaniu zawdzięczamy aktywizację kobiet malujących wnętrza swych domów i wysypujących piaskiem wzory na podłogach i ścieżkach ogrodów, jej zawdzięczają zachętę do twórczej pracy robotnice — malarki fabryki fajansu we Włocławku.

Gdy na zorganizowanym przez Muzeum konkursie na ludowe malowanki pojawiły się nieoczekiwane prace malarek fajansu, Hankowska dostrzegła sens i wartość artystyczną tego zjawiska, atakowanego przez niektórych jako „nieludowe”. Tymczasem, gdy się spojrzy na rzecz bez zaciętrzewienia i z perspektywy, która winna obowiązywać etnografa, oczywiście się staje, że właśnie malowanki są dziś kontynuacją sztuki ludowej³⁵. Między innymi dlatego, że są rezultatem rzeczywistej współczesnej sytuacji kulturowej, że powstały jakby na styku tradycyjnych ludowych zasad kompozycji i współczesnych potrzeb, nie tylko chłopskiej społeczności.

Autentyczność malowanek włocławskich polega na tym, że na innym szczeblu funkcjonowania sztuki ludowej (a raczej jej tradycji) umożliwiają autorkom zrealizowanie twórczych dyspozycji i potrzeb artystycznej wypowiedzi — niemożliwych



1

w warunkach monotonnej pracy przy powielaniu fabrycznych wzorów fajansów. A przy tym w pięknych i bezbłędnie skomponowanych malowankach widoczna jest precyzja i typ zdobnictwa wywodzący się właśnie z doświadczeń zdobytych przy malowaniu fajansu — a zarazem bliskich zasadom ludowego myślenia artystycznego.

Mistrzynie włocławskiej malowanki pracują przede wszystkim dla odbiorcy miejskiego, podobnie zresztą jak to czynią wszyscy twórcy ludowi, którymi opiekuje się „Cepelia”. Jest to zrozumiałe w dzisiejszej sytuacji kulturowej, w której sztuka ludowa występuje w trzech układach. Są one widoczne również na przykładzie malowanek.

Pierwszy układ stanowią malowanki (a szerzej biorąc makiatki) wykonywane na własny użytek lub dla otoczenia. Jest to układ reliktowy, zgodny z naszymi dawnymi sądami o sztuce ludowej jako twórczości na użytek własnego środowiska, twórczości aprobeowanej przez to środowisko i różnej od sztuki warstw elitarnych.

Drugi układ — „skansenowski”, spotykamy na skraju pierwszego. Jest to sytuacja np. Zalipia, w którym opieka państwa, konkursy, ogólna atmosfera zainteresowania, szacunku i podziwu sprawiają, że wiele mieszkanki wsi zachowuje tradycyjne formy. Bez wspomnianych bodźców wyzwoliłyby się z tych form, przejmując inne, miejskie wzory. „Ludowość” Zalipia jest coraz bardziej świadomie konserwowana.

Układ trzeci jest już „cepeliowska” formą istnienia, a nawet jak to widać na przykładzie Włocławka — może prowadzić do dalszego rozwoju form i tradycji ludowych w nowej rzeczywistości.

Jest to sprawa wykorzystania pamięci tradycyjnych form i umiejętności w pracach robionych na zamówienie społeczne lub instytucji typu „Cepelia”. Przykład robotnicze włocławskie pokazuje, że tam, gdzie istnieje tradycyjny potencjał i zachęta (np. konkurs), można spowodować rozwój form, a nawet powstawanie nowych dziedzin twórczości³⁶.

Konkurs na malowankę, który we Włocławku miał przede wszystkim ożywić zamierające tradycje, nieoczekiwanie przyniósł znakomity efekt w układzie „trzecim” — w postaci twórczości powstającej pod wpływem sprzyjających bodźców — ale już nie dla siebie, a nawet nie dla swego środowiska. Pod wpływem konkursu nastąpiła więc autonomiczna malowanki, oderwanie jej od chłopskiego czy robotniczego wnętrza, a w dalszej konsekwencji i od osądu własnego środowiska.

Podobny proces zaszedł również w Zalipiu. Nastąpiło tam wyodrębnienie się malowanki o charakterze obrazkowym. Była to odpowiedź zalipianek na tzw. zamówienie społeczne. Głęboko związane (zwłaszcza Curyłowa) ze swymi opiekunami, bardzo serio traktujące wypowiediane do nich słowa — one pierwsze odpowiedziały w końcu czterdziestych i na początku pięćdziesiątych lat na ówczesne postulaty polityki kulturalnej. Uczyniły to właśnie w malowankach tematycznych. Traktory orały ziemię, przystrojone zalipiańskimi kwiatami, szczęśliwi miejscowi „pejzanie” wznosili w górę dłonie gestem pozdrowienia. Niedobre były te malowanki, niezborne w kompozycji, nieudolne w rysunku. Te same kobiety, które znakomicie radziły sobie z dekoracją roślinną, okazały się bezradne, gdy przyszło im zrobić scenę ilustracyjną. Zasady kompozycji ornamentalnej, doskonale zrozumu-

miałe przez fakt stałego obcowania z nimi, okazały się niewystarczające, tradycja utraciła moc organizowania wyobraźni. Malowanki zalipiańskie miały w sobie więcej ze szkolnych rysunków, niż z miejscowych dawnych wzorów, choć wzory te są wciąż jeszcze widoczne w skłonności do zapełniania „pustych” miejsc kiściami kwiatów i roślin, w istnieniu porządku dekoracyjnego niezależnie od logiki „tematycznej”. (Kwiat umieszczony na tej samej płaszczyźnie może być wówczas znacznie większy od domu czy drzewa, które przy nim stoi).

Malowanki na papierze czy kartonie występują również w innych miejscach kraju. Czasem są one zadziwiające bliskie dawnej ludowej stylistyce, anaturalistycznym rozwiązaniom, znanym z przekazów historycznych, z reprodukcji, np. u Hickla. Przykładem tego są opublikowane w 1954 r. przez prof. Reinfussa kartony malowane przez dziewczęta ze wsi Chotyzio³⁷. Ogólna tendencja przemian w estetyce wsi wiedzie jednak od form geometryczno-stylizowanych, od dekoracyjnej umowności ku przedstawieniu bardziej dosłownemu.

Pisząc to słowa, zdaję sobie sprawę, że najchętniej porządkowałbym znany sobie materiał według stopnia jego dekoracyjnej stylizacji, to znaczy za bardziej „ludowe” uważałbym formy syntetyczne, umowne, za późniejsze i mniej „ludowe” — dążące do realistycznej wierności, której szczytem byłaby kolorowa pocztówka. Sąd taki zgodny byłby z ogólnym kierunkiem przemian w estetyce ludowej, ale w konkretnych przykładach mógłby prowadzić do zupełnie błędnych konstatacji, nie uwzględniających różnic w świadomości estetycznej poszczególnych obszarów, miejscowości, a nawet jednostek.

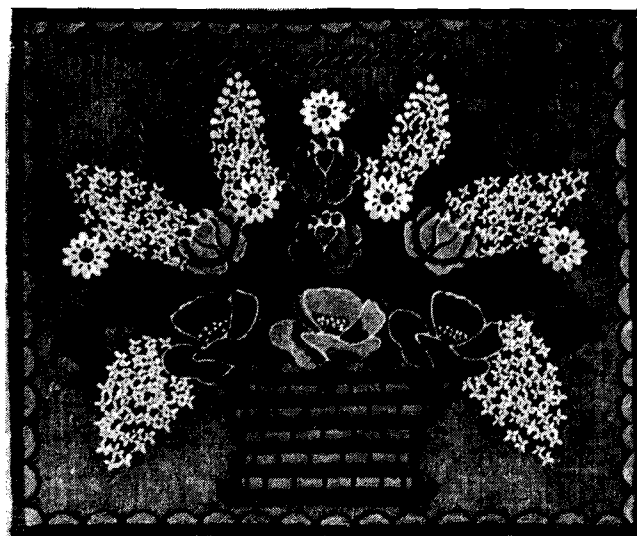
Makatkami lub dywanami nazywa się różnego rodzaju dekoracje umieszczone na ścianach, a służące przede wszystkim celom estetycznym. Franciszek Kotula tak o tym pisze: „Lud nazywa dywanami tkaniny dekoracyjne wykonane zwykłymi splotami tkackimi, o ile te tkaniny służą do nakrywania łóżek lub są zawieszane na ścianie nad łóżkiem. Nazwa „dywan” używana jest również dla określenia wszelkiego rodzaju makatek zawieszanych na ścianach, a zwłaszcza nad łóżkiem i pełniących funkcje dekoracyjne. Początkowo były to makatki tkane, zeszywane ze skrawków tkanin, później malowane farbami. Obecnie przyjęła się nazwa „dywan” również dla makatek malowanych na papierze³⁸”. Makatki (dywany) bywają więc z papieru, kartonu, płótna, sztywnika, satyny, jedwabiu, innych tkanin, a nawet z dykty. Na papierze malowano się przeważnie farbami akwarelowymi lub klejowymi (tempera), na satynie czy płótnie — zazwyczaj olejno.

„Dywany” są więc pojęciem pokrywającym się częściowo z „malowanką”, o tyle jednak szerszym, że obejmuje również różnego rodzaju tkaniny ozdobne, kładzione na fotelach, tapczanach, łóżkach.

Rozmiary „dywanów” są na ogół zbliżone. Romby i kwadraty mają boki liczące od 35 do 45 cm, a długość prostokątnych „dywanów”, wieszanych najczęściej nad łóżkiem, nie przekracza poza jego rozmiary, czyli 180—200 cm. Wiele szczegółowych danych o tej dziedzinie twórczości podają dwie podstawowe publikacje: Franciszka Kotuli i Muzeum Okręgowego w Lublinie, do nich odsyłam więc zainteresowanych³⁹. W pracy tej, pokazującej proces zmian zachodzących współcześnie, interesuje mnie bowiem nie tyle aspekt techniczny, co kulturowy, socjologiczny.

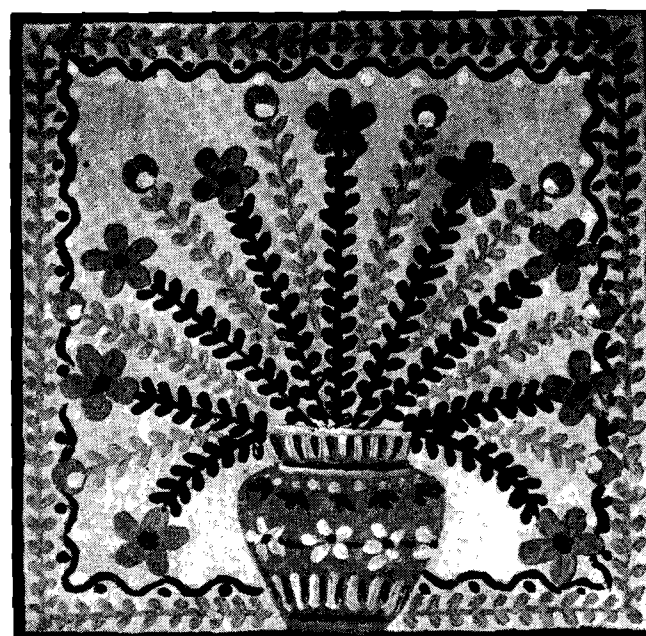
Makata, poza rolą użytkową spełnia przede wszystkim funkcje dekoracyjne i prestiżowe. Podobnie jak omawiana wcześniej malowanka, wnosi wartości estetyczne od prostych, w rodzaju przybrania ściany (czasem ze stosowną sentencją) aż do złożonych pełniących rolę obrazu, przedstawiających widok czy konwencjonalną scenę.

Czasem granica ta trudna jest do uchwycenia, makatka przechodzi w obraz o rozbudowanej warstwie tematycznej. Przykładem takiego już przejścia od makaty do obrazu jest twórczość niedawno zmarłej Weroniki Ratyny (il. 34, 35). Autorka



2

3

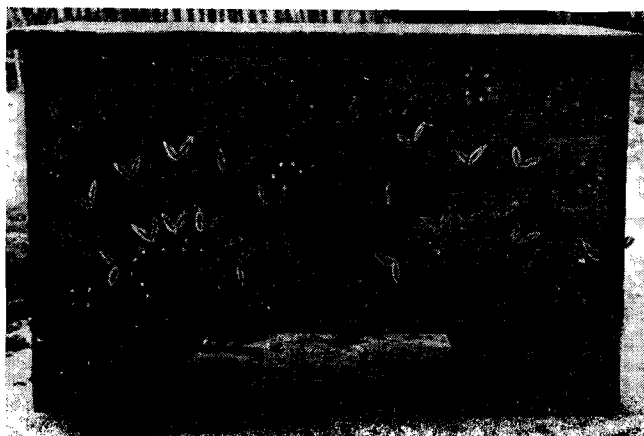


Il. 1. Malowanka na papierze, wyk. Felicja Curyło, Zalipie, woj. tarnowskie. Malowanki na dykcie: Il. 2. Zofii Nowak, Majdan Sieniawski, woj. przemyskie; il. 3. Marii Kozłowej, Machów, woj. tarnobrzeskie.

malowała zresztą zarówno konwencjonalne „dywany”, jak i większe od nich kompozycje figuralne, pełniące rolę świeckiego obrazu.

Ale obraz świecki nie występował w tradycji chłopskiej. Weronika Ratyna, Jan Kosiarz (il. 33) czy Paweł Krzak malują sceny, które chcą „opowiedzieć”. W innych tradycjach kulturalnych malowali by zapewne „normalne” obrazy. Jednak w ich świadomości obraz kojarzy się z tematyką religijną. Taki właśnie obraz, oprawiony w złoczone ramy, wiesz się na ważnym miejscu w mieszkaniu.

Malowane sceny są więc zjawiskiem pośrednim pomiędzy obrazem a „dywanem”. Poprzedzają fazę malarstwa amatorskiego, które znajduje pożywkę już nie w tradycji lokalnej, lecz w kręgu sztuki historycznej oraz w obrazach innych amatorów. „Dywany” — mówi Franciszek Kotula — są obecnie najbardziej powszechną i żywą dziedzicą twórczości ludowej. Zaspokajają potrzeby estetyczne ludności wsi i miasteczek, środowisk chłopskich, robotniczych i drobnomieszczaństwa, tworzone na użytek własny — zawsze zgodnie z panującymi upodoban-



baniami⁴⁰”. Autor pisał tak w 1969 roku, ale już w kilka lat później widoczne było, że moda na dywany przemija, że jest ich z roku na rok coraz mniej, że przestają być twórczością powszechną. Jest to więc dziedzina, z której znamy (co prawda powierzchownie i fragmentarycznie) początki, okres szczytowego rozwoju (od wojny i okupacji) oraz fazę schyłkową, przypadającą na ostatnie 3—5 lat.

Malowanki i makatki pojawiły się na początku naszego stulecia, przede wszystkim w domach położonych w pobliżu miast bądź też zamieszkałych przez ludzi, na których kultura miejska wywierała silny wpływ. W okresie międzywojennym zdobiono nimi ściany przede wszystkim nowo budowanych domów⁴¹. Makaty stanowiły wówczas element przystroju izby, pełniąc rolę podobną jak wycinanki i wyklejanki (np. łowickie). W sensie tylko estetycznym można nawet mówić o wymienności obu tych form zdobienia wnętrza⁴². Tam, gdzie rozwijała się wycinanka — na ogół nie występowała malowanka na papierze czy makatka. Spełniając podobne funkcje reprezentacyjne i zdobnicze — dywany różniły się jednak od wycinanek miejscem występowania i pobocznymi funkcjami, takimi, jak użytkowa (osłona). Różniły się formą plastyczną, a nawet tematyką, sięgając w „górną granicę” oleodrukowych wzorów⁴³.

Inna też była dynamika rozwojowa obu dziedzin. Makatki pojawiły się w okresie pełnego rozkwitu wycinanki, a rozwijały się i stały dominującą dziedziną już w okresie zaniku wycinanki w izbie chłopskiej.

Zanik wycinanek wiązał się z osłabieniem dążeń do wyodrębnienia się poszczególnych regionów a nawet parafii, z przejmowaniem wzorów miejskich, mód powszechnych w danym czasie. Wycinanka była produktem innej estetyki, estetyki wybitnie chłopskiej, dywany natomiast występowały także w środowiskach miejskich, nawiązywały do wzorów chętnie przejmowanych z kultury mieszczańskiej. Stanowiły bowiem sprymitywizowane wersje gobelinów, makat, oleodruków, obrazów świeckich, pocztówek, ilustracji — podobnie jak gipsowe figurki jarmarczne nawiązywały do kandlerowskich czy miśnieńskich figurek z porcelany.

Dlatego właśnie w okresie upadku tradycyjnej kultury wsi wycinanka nie uległa istotnym przemianom stylistycznym — lecz zanikła jako dziedzina, natomiast zmienił się charakter dywanów, które stały się wyrazem estetycznych potrzeb i zamilowań ludności wiejskiej oraz niektórych grup mieszkańców miast.

Zarówno w wycinance, jak malowankach i makatach uchwytną są tendencje przemian w okresie od początku wieku do II wojny światowej. Ogólna wymowa tych przemian da się sprowadzić do schematu: od form geometrycznych, stylizowanych,

przez układy dekoracyjne, złożone z motywów roślinno-zwierzęcych, traktowanych bardziej naturalistycznie — po konwencjonalne sceny ilustracyjne.

Ten kierunek odpowiada przemianom w świadomości estetycznej mieszkańców regionów słabiej rozwiniętych gospodarczo, mało zależnych od wpływów miejskich. Przemiana w pojęciu piękna wiąże się z emancypacją wsi, z tworzeniem klasy robotniczej, migracją ze wsi do miast, przejmowaniem wzorów miejskich poprzez kontakty, kramy jarmarczne, szkołę, prasę, film, telewizję.

W miejsce „poetycko-symbolicznej” sztuki ludowej okresu spójnej, tradycyjnej kultury chłopskiej pojawiły się stereotypy „lepszego świata”, tęsknoty, które w uproszczeniu można nazwać tęsknotami do awansu społecznego.

Tęsknoty takie nie występowały ostro wtedy, gdy wieś miała świadomość skazania na swój los, gdy próg dzielący chłopą od człowieka „dobrze urodzonego”, księdza czy nawet możniejszego mieszczanina wydawał się niemożliwy czy trudny do przekroczenia. Tylko jednostkom udawało się wówczas wyrwać ze swej społeczności i osiągnąć awans kulturowy. Dla biedniejszych mieszkańców wsi końca dziewiętnastego wieku alternatywą ich doli mogła być tylko emigracja zarobkowa, pomnożenie warstwy miejskiego proletariatu.

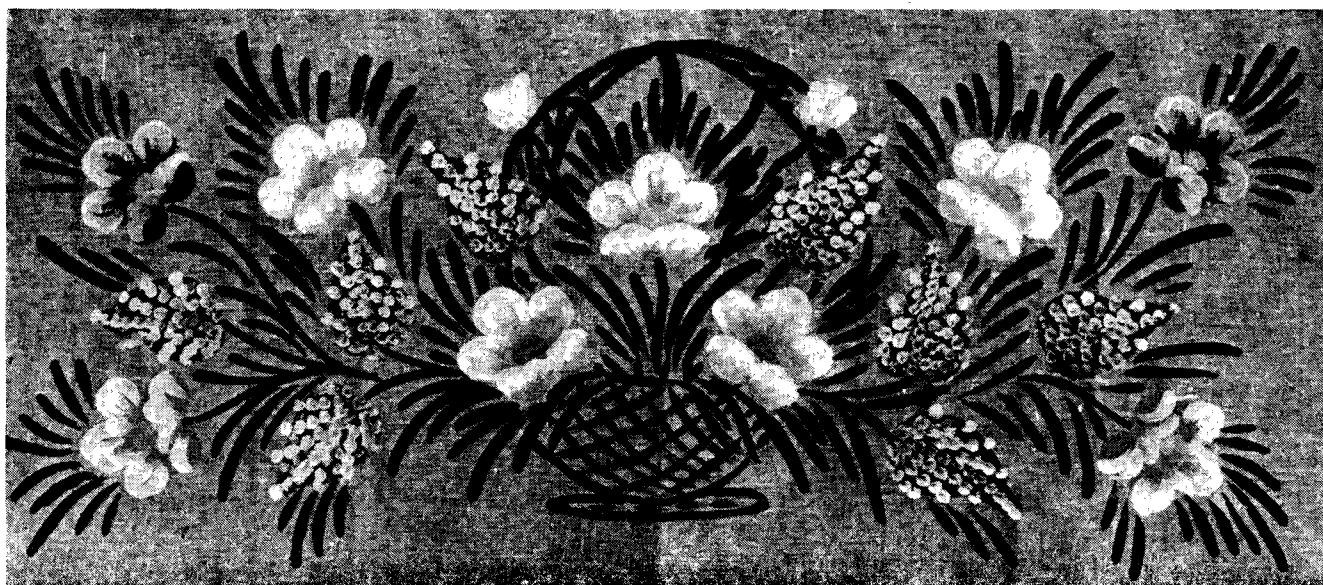
Likwidacja odrębności w kulturze artystycznej była więc przejawem realnej możliwości awansu społecznego. Sygnalizowała zmianę skali wartości życiowych, wzrost prestiżu miasta, świata zewnętrznego — przy upadku dotychczasowych wartości i autorytetów, zaniku poczucia tożsamości i bezwzględnego przynależenia do wsi, do kultury tradycyjnej, do ojcowizny.

Popularność makat można więc tłumaczyć między innymi tym, iż nie dzielą one wsi od miasta, lecz odwrotnie — zbliżają do pożądaných wzorów miejskich. Makaty, zwłaszcza tematyczne, pełniły więc rolę dwojaką. Zaspokajały istniejące nawyki i potrzeby estetyczne, właściwe ludności wiejskiej zamyłowanie do kompozycji uporządkowanej (statycznej, opartej na symetrii i równowadze układu), do wartości dekoracyjnych, widocznych zwłaszcza w ornamentyce i zestawieniach kolorystycznych, w barwności stroju czy zdobnictwa. Jednocześnie makaty realizowały wyraźnie występujące nowe upodobania, wprowadzając w świat konwencji, we wzory uznane za „piękne”, wzruszające.

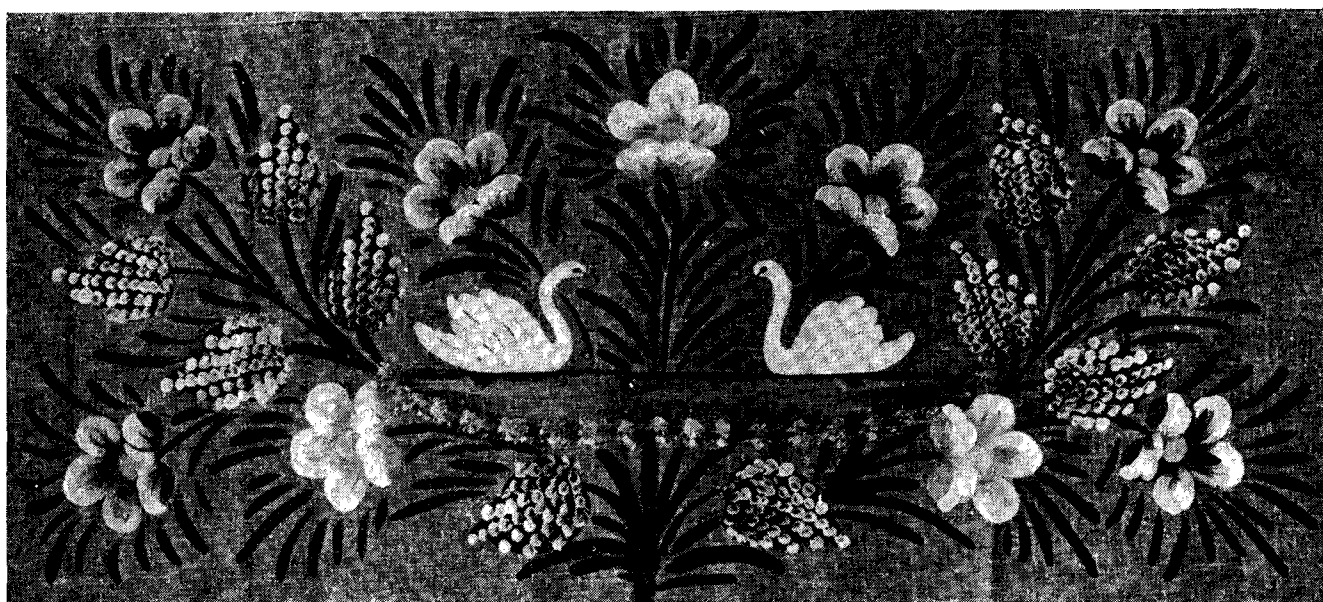
Uderzającą cechą makat jest ich nierealność, bajkowość, demonstrowana fikcyjność⁴⁴. Zda się, że dawne malarstwo religijne więcej mogło powiedzieć (oczywiście pośrednio) o człowieku, o doli chłopskiej niż nasze dwudziestowieczne „dywany”. Gdyby ktoś z innej kultury, nie wiedząc nic o naszym kraju, obejrzał te makaty, zwłaszcza „widoki”, nie zauważyłby nawet



5

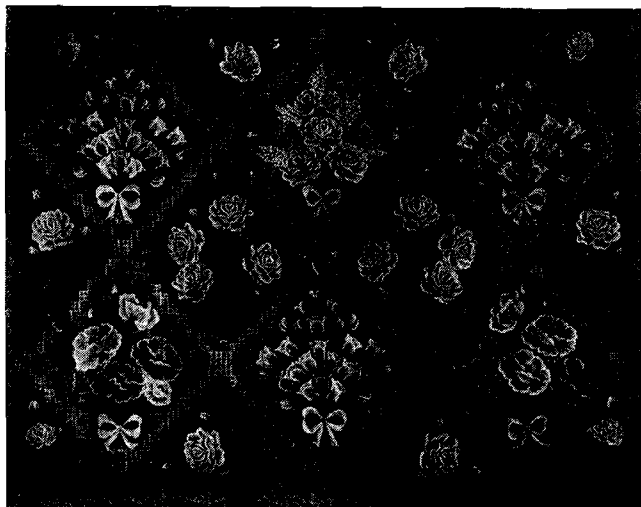


6



7

Il. 4. Lubelska skrzynia, z 1890 r. Il. 5. Kodra łowicka. Il. 6, 7. Makatki, ol. pł. Wandy Tyszko, Gózd Lipiński, woj. zamojskie i Marii Pural, Międzyrzec, woj. bielskopodlaskie.



8

9



Dywany: il. 8. ol./pl., 152×198 cm. Wyk. W. Tyszek; il. 9. ol./pl., 36×41 cm. Wyk. Stanisława Bednarczyk, Łomża; il. 10. ol./pl., kupiona w Piwnicznej; il. 11. tkana, wyk. Nadzieja Romńczuk, Rudno, woj. olsztyńskie, 1960 r.; il. 12. ol./pl., wyk. Zofia Tarnowska, Nowa Sól, woj. zielonogórskie.

ślądu takich wydarzeń, jak wojna, urbanizacja, zmiana ustroju, uprzemysłowienie kraju.

Malarstwo święte zastąpione zostało przez świeckie, co jednak nie świadczy, że mówiące o świecie! Przeciwnie, makaty są przejawem kamuflażu świata zewnętrznego. Opowiadają bajki i tylko bajki — jeśli za takie uznać stereotypowe „śliczne” sceny, przeważnie zresztą zaczerpnięte z wzorów ukształtowanych przynajmniej 70 lat temu.

Są to opowieści malowane, których zadaniem jest uświetnienie, odwrócenie uwagi od codzienności i rzeczywistości, stworzenie pięknej i konwencjonalnej fikcji. Tematyka i atrybuty „dywanów” — to świat pożądany, świat luksusu.

Zdumiewa żywotność stereotypowych scen, potrzeba otaczania się fikcją, sentymentalnością, obrazami, które odwołują się do czasów minionych, do konwencji życia „sfer wyższych”.

Współczesne marzenia czy myśli o społecznym awansie znajdują tu swój wyraz emocjonalno-obrazowy, w dawnych stereotypach takiego awansu do „sfer wyższych” — przez wydarzenia losowe, miłość, ślub. Charakterystyczne, że stereotyp ten obejmuje jedynie ziemiaństwo i arystokrację, ale nie zamożne mieszczaństwo, plutokrację.

Łzy wylane nad stronicami „Trędowatej” tłumaczą może najlepiej fakt istnienia makatek o tematyce pałacowo-dworskiej. Wciąż jeszcze jest to tematyka „godna”, lubiana, podobnie jak sceny polowań, idealizowane obrazki saren u wodopoju, z Courbeta rodem jeleni na rykowisku, łabędzie płynące po stawie na tle pałacu.

Łabędź... Każda epoka ma swoje ulubione tematy, zwierzęta, kwiaty, motywy, pejzaże. Można je rozpatrywać w kontekście prądów artystycznych, a nawet modelu bohatera. Kaczka jest tylko pocziwa, ale łabędź to przecież wolny, nieokiełznany, tajemniczy ptak, jakże bliski cechom romantycznych postaci. Nie tylko uroda tego ptaka, w istocie dość antypatycznego, przyczyniła się do jego kariery, co symboliczna otoczka, fakt, że nie dał się oblaskawić, że pozostał wolny, tajemniczy, nieznan. W sztuce XIX i początku XX wieku łabędź zajmuje szczególnie eksponowane miejsce. To on pojawia się w tajemniczej poświacie księżycą wioząc Lohengrina, to on w balacie Czajkowskiego poraża serce księcia, przemieniając się w Odettę, to on — tym razem przód autentyczny, nie stylizowaną nawet secesyjność swej formy zadomawia się w ilustracjach i winietach okresu Młodej Polski. To on ciągnie na współczesnych makatowych malowidłach łódź ni to Charona — ni to nimf, płynących przez romantyczne jezioro ku skalnej grocie czy pałacowej altanie, widocznej na lewym brzegu.

Paw — znowu symbol, ptak królewski, dworski, niecodzienny. Gołąb — którego symboliki nie trzeba przypominać, gołąb wieloczynnościowy — od Ducha Świętego, czystości, pokoju, zwiastowań, posłaniec dobrych nadziei i symbol miłosnych gruchań. Gołąb idealizowany — na co dzień utrapienie urzędników, brudzący odchodami posągi i pałace, rozsądnik chorób, wiecznie zawoszony, rozpychający się, arogancki...

Z ptaków gości jeszcze na makatach bocian, również ptak — symbol, a ze zwierząt: kotek, przeważnie z kokardą, często z piłeczką, którą przytrzymuje łapką, no i sarny, jelenie.

Ptaki i kotki występują albo pojedynczo, wtedy są umieszczone w środku rombu czy kwadratowej (przeważnie) makatki, albo jako para, wówczas zwrócone ku sobie. Jelenie i sarny dominują zaś w scenach leśnych, u wodopoju, na rykowisku, w dekoracyjnie traktowanych obrazach, w i d o k a c h (il. 18 — 21).

Uwzniosłość i odświętność dominują również w bukietach kwiatów. Rodowód ich nietrudno ustalić — rokokowe kosze, wstążki... Róże, bzy, georginie, tulipany, czasem chryzantemy. Bardzo rzadko — słoneczniki (ten — poprzez van Gogha należy do innego już czasowo i społecznie kręgu mody).

Katalog makatowych motywów można jeszcze rozszerzyć o sceny bajkowe, często traktowane schematycznie — Czerwony Kapturek i wilk, Krasnoludki i muchomory.

Tematy te wyszywa się również jednobarwną jasnoniebieską nicią na białym płótnie i opatruje sentencją w rodzaju: *Kto rano wstaje...*, *Gdzie kucharek sześć...* Makaty takie, zapewne niemieckiego pochodzenia, wieszają się z reguły w kuchni.

Wśród makatek wieszanych w pokoju spotyka się też konwencjonalne sceny o romantycznej proveniencji, przedstawiające orla, szybującego lub siedzącego na skale. Na Śląsku, zwłaszcza Dolnym, często występuje motyw polowania, zapewne pod wpływem oleodrukowych krajoznawstw. Sceny myśliwsko-leśne, m. in. legenda św. Huberta — mogły rozpowszechnić się na wsi zwłaszcza poprzez „folklor” leśniczych i gajowych.

Stosunkowo częsta jest tematyka „rokokowa” W Lubelskiem, Rzeszowskiem czy Białostockiem wyrazem jej są sceny dworsko-pasterskie, baletnice, wspomniane już kosze kwiatów. Ujęte dekoracyjnie i konwencjonalnie.

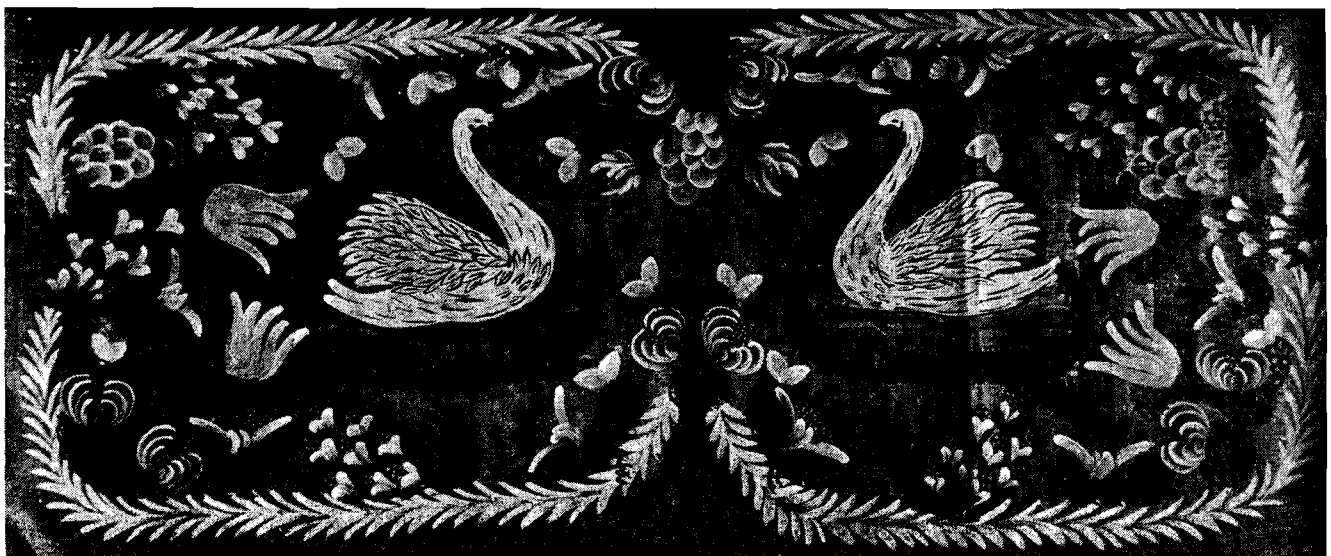
Nawet wieś widziana jest przez pryzmat umownej konwencji. Mowa zresztą tylko o jednym temacie — pasieniu owieczek czy krów. Nie są to jednak „produkcyjniaki”. Umowna jest cała sceneria, a pasterzem jest z reguły zapożyczony z młodopolskiej ikonografii — góral.



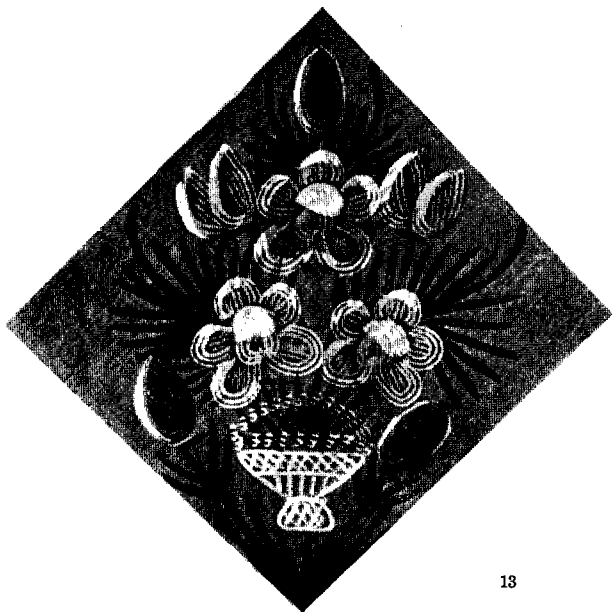
10



11



12

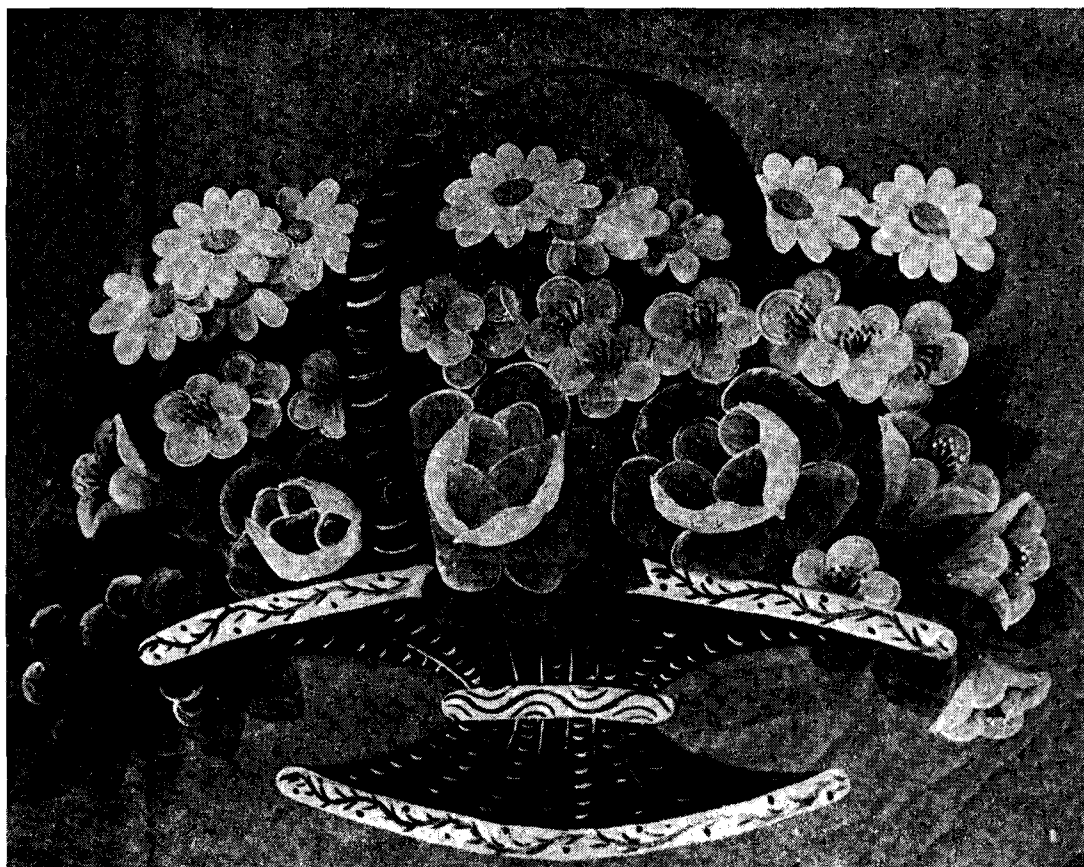


13

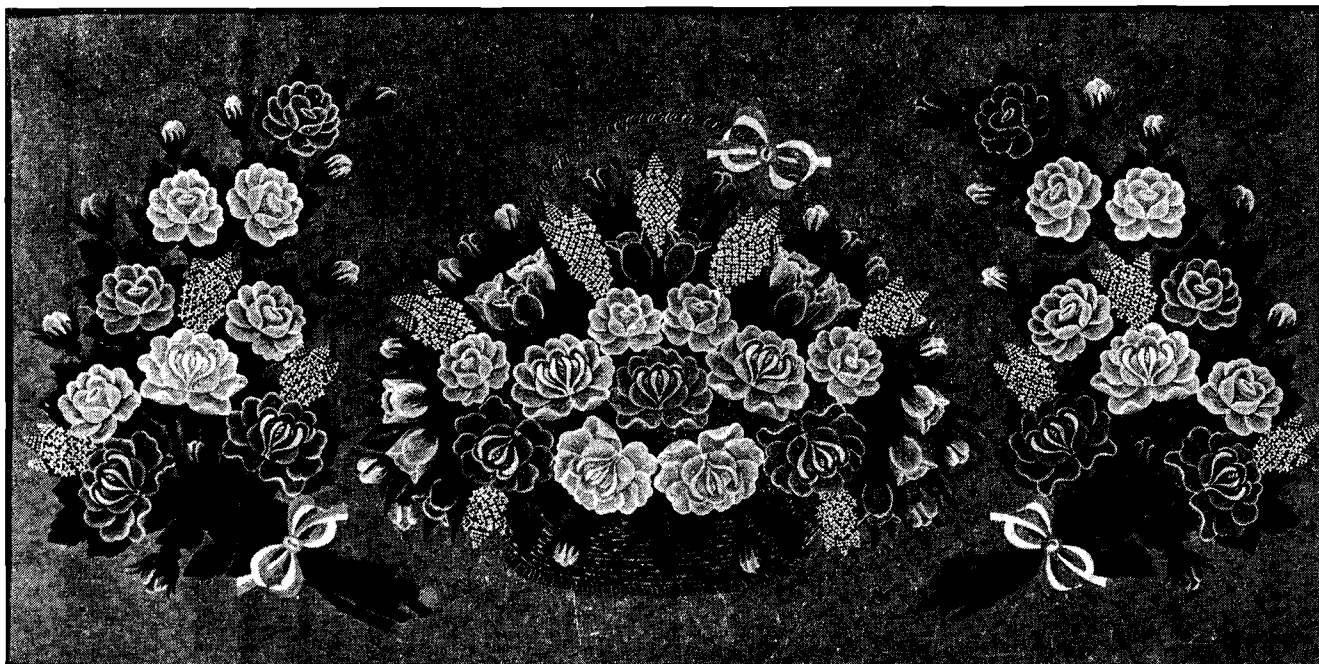


14

Dywany: il. 13. Ol./pl., 35×37 cm. Wyk. M. Purlal. Il. 14. Olej na satynie, 35×37 cm. Wyk. M. Purlal. Il. 15. Ol./pl., 50×62 cm. Wyk. Dąbrowska, Ciewieniaki, woj. białostockie, 1957 r. Il. 16. Dywan, ol./pl., 96×185 cm. Wyk. Wanda Tyszko, Gózd Lipiński, woj. zamojskie. Il. 17. Dywan, olej na papierze, wyk. Czesława Rusin, Górno, woj. rzeszowskie.



15



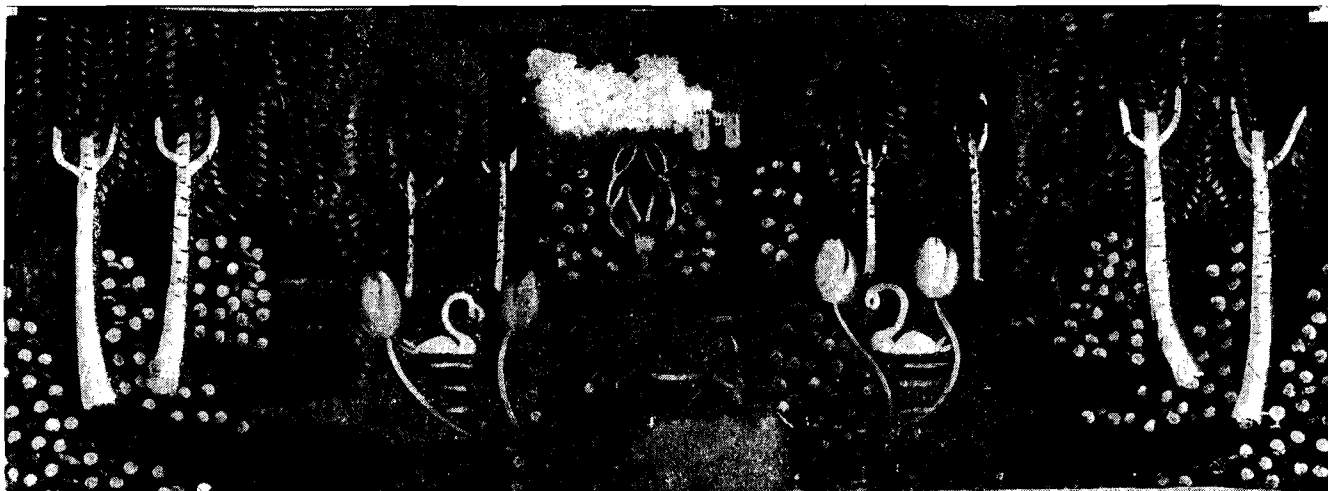
16

17



Bo też nie jest to wieś opisana realistycznie, ale sentymentalna jej idealizacja, landrynkowa scenografia rodem z rokokowych i XIX-wiecznych dworskich obrazków, berżeretek, przebieranek za pastuszków i hoże pastereczki na tle śnieżnobiałych owieczek, ufryzowanych jak pudle.

U źródeł takich przedstawień dostrzec można również wpływ literatury dla wsi, świadomie idyllizowany i fałszowany obraz pocziwego kmiotka, orzącego po bożemu ziemię⁴⁵. Ale nie tylko to. . . Sceny wiejskie we współczesnych makatkach wskazują na wciąż żywy stereotyp idealizacji wiejskiego życia. „Prawda”



18

19



Dywany — makatki; il. 18. Olej na satynie, 71×193 cm., znaleziona w Skrudkach, woj. lubelskie; il. 19. Ol./płótno, wyk. Eugenia Groch, Majdan Sieniawski, woj. przemyski; il. 20. Olej na czarnej satynie, 80×163 cm. Kupiony na Pomorzu;

makatek jest więc pośrednia, dostrzegalna w planie społecznej psychologii. Nie są odbiciem życia, lecz wyrazem potrzeb kompensacyjnych. Stąd ich swoista egzotyka. Zresztą w szerokim sensie tego słowa cała tematyka makatkowa jest egzotyczna. Bo egzotyka to marzenie ludzi, których nie stać na udźwignięcie realności, to forma kompensacji, jak sen, jak marzenie, jak błaga. To potrzeba idealizacji, ucieczki od codzienności, tęsknota za innym, bogatszym życiem.

Przypuszczam, że gdyby w latach największej chłopskiej krzywdy zaproponować ludziom kolorowe reprodukcje prawdziwych obrazów Kotsisa czy *Trumny chłopskiej* Gierymskiego — nikt by ich nie wieszał w izbie, tak jak w naszych czasach nikt nie wiesza pięknych ilustracji przedstawiających traktory orzące ziemię. Sens obrazów świeckich, sens wszelkich malowideł polegał bowiem właśnie na tym, że dopełniały życie, że je dekorowały i uwznioślały.

Obrazy święte przywoływały na myśl sprawy wieczne, eschatologiczne, obrazy zaś świeckie — to, co ładne, miłe, niekonfliktowe. Desakralizacja tematyki, którą obserwujemy w okresie powojennym, nie oznacza likwidacji odświętności, która leży u podłoża większości doznań estetycznych. Odświętność polega właśnie na idealizacji, na ucieczce od realiów codzienności. Odświętność jest potrzebą i nawykiem. Odświętna jest znaczna część kultury chłopskiej, ceremonia, zwyczaj, każda dekoracja życia —

od własnego wyglądu i przystroju izby poczynając, a na teatralności zwyczajów i obrzędów kończąc. Odświętność wciąż jeszcze jest ważną cechą rekreacji, czasem nawet nieodłączną. Staje się więc kategorią rozrywki, utożsamia z odpoczynkiem, z oderwaniem myśli od tego, co przyziemne, konkretne, smutne, ciężkie.

Na tej zasadzie dekoruje się wnętrza makatkami lub kolorowymi obrazkami wyciętymi z pism i kalendarzy. Na tej zasadzie przeciętny wiejski (i miejski) widz woli operetkę, piosenkę i big-beat od realistycznych dramatów, od sztuk „z życia”. „Dekoracja” ułatwia życie, gdyż jest formą ucieczki od niego, wyłącza myśl, krytyczną refleksję.

Do kręgu takiej właśnie „dekoracji” należą makaty o tematyce egzotycznej. Palmy, piramidy, lwy, dżungle. Tematy często spotykane u schyłku ubiegłego stulecia, modne i później, gdy Styka i jego naśladowcy pokazywali „jak żywe” piękne, półobnażone Arabki i Arabów owiniętych burnusami. Modę na egzotykę podsylił Sienkiewicz przygodami Stasia i Noli. Egzotyka występowała też jako sztafaż obrazów religijnych, przedstawiających np. *Chrystusa na Górze Oliwnej*.

W ciągu ostatnich 15—20 lat rozpowszechniła się w makatach tematyka egzotyczna. Pojawiły sceny inspirowane ilustracjami do Sienkiewicza, piramidy, na tle których kroczy karawana wielbłądów, tygrysy o groźnych paszczach, lwy — nieraz

na wzór kotków czy jeleni — ustawione mordami ku sobie, na zasadzie lustrzanej symetrii. Telewizja, rosnące zainteresowanie krajami trzeciego świata — również sprzyjają rozszerzaniu się mody na egzotykę.

Tematy egzotyczne pojawiają się często w makatkach produkowanych masowo. Znajdujemy je w makatach fabrycznych licznie napływających do nas z zagranicy, m.in. ze Związku Radzieckiego. Stamtąd, z Wilna, okolic Oszmiany, Nowogródka, Grodna docierają do nas jeszcze i obecnie dywany produkowane rękodzielniczo i maszynowo, sprzedawane na targach zwłaszcza we wschodnich województwach⁴⁶

Rzecz ciekawa — przywożone są przede wszystkim tematy, które mieszczą się w obrębie wymienionego wyżej zestawienia. Jak widać, selekcja następuje już przy zakupie, do Polski docierają tematy aprobowane, trudno zaś spotkać np. „trojkę”, tak charakterystyczną dla rosyjskiej sztuki ludowej i folkloru. Dywanów z „trojką” jest w Rosji czy na Litwie mnóstwo, do nas jednak nie docierają. O tematyce makat — jak widać — decyduje odbiorca, podobnie jak to się działo przed kilkudziesięciu laty, gdy miejscy rękodzielnicy co innego musieli wytwarzać dla mieszczaństwa, co innego zaś — dla wsi.

Sterowanie modą, popytem może mieć miejsce dopiero wtedy, gdy lansowany wzór został wszczepiony przez środki masowego przekazu lub gdy staje się symbolem pewnych mód (np. gipsy jarmarczne przedstawiające „Zorra”, pies Szarik na odwrocie lusterek, gwiazdy szeryfa, dzinsy, młodzieżowe ozdoby). „Trojka” nie została wprowadzona w naszą pamięć zbiorową — nie mogła więc znaleźć w Polsce „publiczności”, docierają natomiast sceny z jeleniami lub atakiem wilków na sanie zaprzężone w konie. Tematy te znajdują bowiem oparcie w obrazach od lat powielanych w reprodukcjach płócien Wierusz-Kowalskiego i in.

Makaty nawiązują więc do tematów malarstwa strywiolizowanego i daloby się zapewne bez większego trudu prześledzić drogę wiodącą od Kossakowskich ułanów do stereotypu sytuacji „ulan i dziewczyna”, spotykanej w dywanach. Kto wie, czy niepodobna jest droga od Siemiradzkiego przez Styków do egzotyki makat? Podstawowy stereotyp został w końcu zachowany,

degradacja jego następowała po prostu w coraz to „niższych” (a więc i szerszych) rejonach kultury.

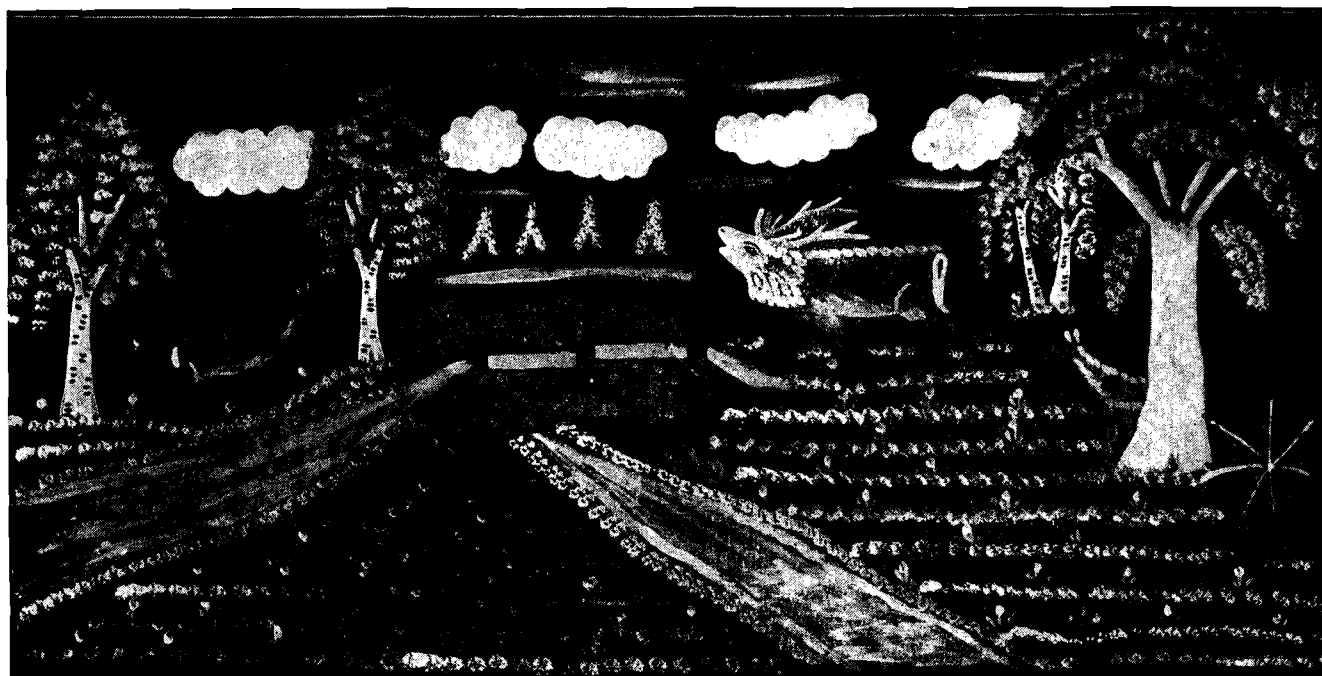
Szczegółowe badania nad dywanami pozwoliłyby zapewne na ujawnienie zależności między tymi typami a osobą producenta. W tej chwili można tylko poczynić niektóre spostrzeżenia wstępne.

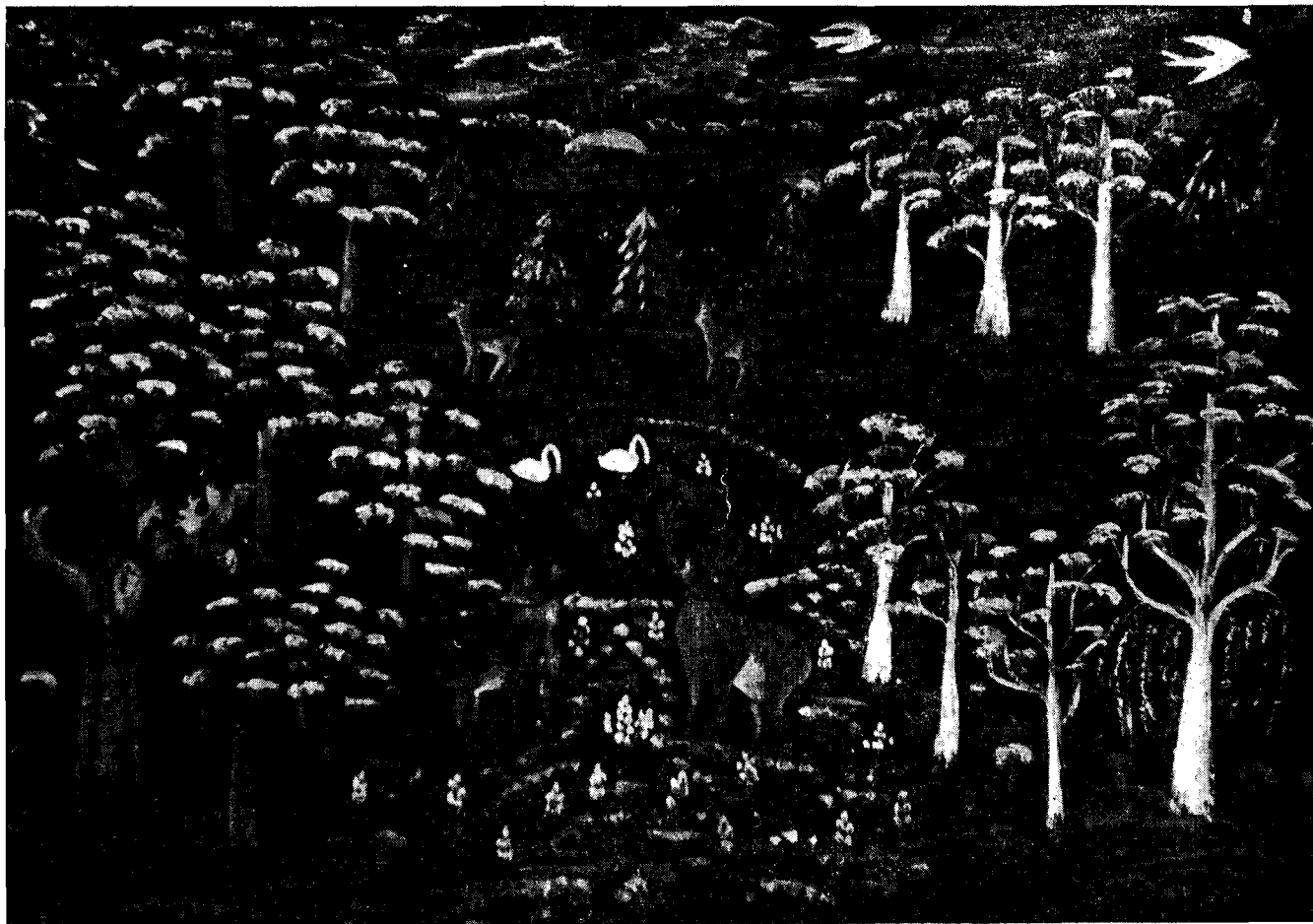
W początkowej fazie rozwoju, do lat wojny makaty malowano przeważnie przede wszystkim dla siebie. Jak twierdzi Kotula, w Rzeszowskim przeważały wówczas „dywany” malowane czy wyszywane na tkaninach.

Zdolniejsze, bardziej sprawne kobiety wykonywały też makaty dla sąsiadów i mieszkańców pobliskich wsi oraz miasteczek⁴⁷. Te dwie grupy występują po dziś dzień, z tym, że po wojnie, gdy dywany stały się modne i powszechnie kupowane, malowanie ich stało się intratną profesją. Czy jednak zmniejszyła się liczba osób malujących tylko dla siebie? Kotula słusznie zwraca uwagę na to, iż dywany bardzo rozpowszechniły się w latach wojny, wykonywano przez ludzi pozbawionych pracy a szukających zarobku. Podkreśla też rolę szkoły, lekcji rysunku, które przygotowały grunt dla masowego malowania⁴⁸. Szczyt przypada na lata pięćdziesiąte — sześćdziesiąte.

Rosnący popyt spowodował, że stosunkowo szybko wysunęli się na plan pierwszy specjaliści produkujący dywany masowo. Tanie, szybko, szablonowo. Produkcję swą zbywali sami albo — częściej — przez członków rodzin — sprzedając ją na targach, jarmarkach, odpustach. Towar rozprowadzano również przez sprzedawców — domokrażców, którzy rozwozili go po całym kraju. Uzawodowienie produkcji dywanów przyczyniło się do koncentracji ich wyrobu w rękach mniejszej liczby specjalistów. Dywany wykonywano seryjnie, stosując dla przyspieszenia produkcji szablony i przepróchy. Czasem przenoszono przez kalkę tylko pewne elementy sztafażu, różnicując szczegóły wykonywane od ręki lub przy pomocy szablonu.

Dywany, odległe w czasie spadkobierca dawnych obrazów, malowanych dla ludu w miejscach odpustowych — wykonuje się więc i rozprowadza tak jak dawne święte obrazy. Podobnie zresztą jak niewiele wiemy o wędrownikach dawnych sprzedawców obrazów, nie prawie nie możemy powiedzieć o współczes-





21

nym systemie pośrednictwa w handlu obrazami, fotografiami i dywanami. Temat ten umknął uwagi licznej kadry naszych etnografów. Znamy modelowe zasady mechanizmu domokrażnego, ale już nie możemy powiedzieć o jego rozmiarach, dochodach, sposobie poruszania się, o ludziach, którzy tym się trudnią. A przecież i w ten sposób docierają na wieś mody, tworzą się obszary występowania czy to pewnych typów makat, czy obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej ozdobionych tłoczoną w masie papierowej i połączoną sukienką, czy wreszcie kolorowanych ręcznie fotografii (m.in. reprodukcji jeleni Courbety)⁴⁹.

„Mody” w dywanach trudne są już do uchwycenia. Z relacji prof. Burszty wiadomo, że namalowane przez niego w dzieciństwie psy stały się następnie popularnym tematem w okolicy⁵⁰. Z obserwacji produkcji w ostatnim dziesięcioleciu widać, że wśród tematów zaczęły przeważać „widoki”.

Nastawienie na masowego odbiorcę, i to w różnych częściach kraju, przyczynia się do zaniku cech regionalnych. Widoczna jest jeszcze odrębność Żalipia, ale już inne ośrodki coraz mniej różnią się od siebie. Sprawia to krzyżowanie się dróg handlu, wiadomo, że dywany „lubelskie” docierają na Dolny Śląsk, dywany zaś produkowane na tymże Śląsku rozwożone są zarówno na Pomorze Gdańskie, jak i w Rzeszowskie i Lubelskie. Dalece niepełna mapka, przygotowana w czasie penetracji lubelskich, świadczy najlepiej o zasięgu i krzyżowaniu się handlu wyrobami różnych ośrodków⁵¹.

Jedną z przyczyn zacierania się cech lokalnych jest przekazywanie umiejętności uczniom z innych terenów. Tak np. Wanda Tyszkó z Gózdzi Lipińskiego (Biłgorajskie) wyuczyła się malowania dywanów u Marii Bucior z Wólki Łamanej w Rzeszowskim.

Ujednoliceniu stylistycznemu sprzyja też masowa produkcja manufakturowa, zalewająca kraj dywanami robionymi pospiesznie, efektownie, zgodnie z gustami klientów. Właśnie z tych zakładów, z których jeden np. mieścił się w centrum Warszawy, wychodzą dywany o tematyce egzotycznej. „Lud”, w masie swojej, nie pożąda dziś regionalizacji dywanów. Niemal wszędzie opinie kupujących są podobne. Nie chcą makat prymitywnych, od naiwnie umownych wolą takie „jak żywe”, wolą dywany, które dają iluzję głębi — od płaskich, wolą starannie wypracowane — od schematycznych. Prace samorodne, najciekawsze dla badacza sztuki ludowej, oceniane są niżej od konwencjonalnych, pseudo-sprawnych, kiczowatych.

Dane, które mamy o twórcach dywanów, wskazują, że ważniejsze ośrodki, w których malowano do niedawna makaty, powstały tam, gdzie żywe były tradycje zdobnictwa, sztuki ludowej⁵².

Związki te tłumaczyć można zarówno wykształconymi już formami produkowania i rozpowszechniania wytworów, jak też żywą pamięcią ludowej sztuki, rękodziela i zdobnictwa. Mimo wszystkich różnic, makaty wiążą się bowiem z typem ornamentyki i zasadami kompozycji istniejącymi od pokoleń w ludowej tradycji estetycznej. Nietrudno znaleźć w makatach elementy dekoracyjne spotykane niegdyś na ręcznikach, haftowanych płótnach, wzory jakby inspirowane zdobieniem ornamentów i stół kościelnych, to znów motywy bliskie malaturom mebla, a może i reminiscencje dekoracji cygańskich wozów. Traktowanie motywów dekoracyjnych na równych prawach z tematem kompozycji przywołuje na myśl obrazy na szkłe, w których girlanda czy bukiety, umieszczone obok świętego wizerunku, przesłaniały go swą wielkością i bogactwem. Można też dostrzec w dywanach motywy zaczerpnięte z laurów, świętych obrazów

oraz z barwnych kart pocztowych, dewocyjnych rycin. A także: motywy zdobnicze zbliżone do szablonów i wałków używanych przez malarzy pokojowych, do tapet.

Różnorodność inspiracji, jak też i samych dywanów wiąże się więc z rodzajem lokalnej tradycji ich twórców. Widoczne są też w dywanach różnice zależne od tego kto i po co je maluje.

Najbliższe obrazom o cechach indywidualnej narracji są makaty tworzone (na wsi i w miasteczkach) przede wszystkim z potrzeby malarskiej wypowiedzi. Wykonują je ludzie, którzy lubią malować, którym praca twórcza daje satysfakcję. Malują dla sąsiadów, a nawet odbiorców z pobliskich miejscowości — dywany o konwencjonalnej tematyce i dekoracji, dla siebie zaś, i niekiedy na sprzedaż — „widoki” o różnorodnej tematyce, czasem okupacyjno-martyrologicznej, czasem fantazyjnej, ilustrujące widziane czy imaginowane sceny.

Również dla siebie i dla sąsiadów (za rekompensatę) malują się tam, gdzie tradycja ta jest powszechna, np. w Żalipiu.

Odrębną grupę stanowią ludzie malujący głównie z myślą o sprzedaży swych prac. Wynoszą je na targ, rozwożą po okolicznych jarmarkach, czasem posyłają za granicę do środowisk polonijnych.

W grupie tej wyróżnić można twórców wiejskich malujących dywany zgodnie z przekonaniem estetycznym własnym i środowiska oraz twórców miejskich (czy mimo pozostawania na wsi, związanych z inną kategorią wzorów kulturowych, estetycznych), którzy z rozmysłem malują zgodnie z upodobaniami wiejskiej klienteli. Przykładem jest tu dekoracyjne i bardzo ładne malarstwo Marii Pural, wdowy po art. malarzu (il. 13, 14).

Inną grupę tworzą zawodowi wytwórcy, czyniący to już masowo, bez satysfakcji jaką daje proces twórczy. Produkują dywany powielając wypracowane już schematy, łatwe do szyb-

kiego wykonania, rozwożone następnie i sprzedawane w różnych regionach kraju. (il. 24, 27).

Ostatnia grupa to „fabrykanci” dywanów, wytwarzający je seryjnie, pół-maszynowo, a nawet maszynowo, związani z dobrze zorganizowaną, dysponującą samochodami siecią dystrybucji.

Nie wchodzę tu w charakterystykę poszczególnych typów dywanów. Oczywiście jest, że najbardziej zróżnicowane są w grupie pierwszej, bardziej sprawne w drugiej i trzeciej, schematyczne i rutyniarsko-pospieszne w grupie ostatniej.

Są to jeszcze autentyczne przejawy sztuki ludowej, autentycznej w tym sensie, że związanej z żywą tradycją kultury chłopskiej.

E k r a n y. W prekursorskiej pracy o malowanych ekranach ulicznych fotografów Andrzej Wajda wysuwa przypuszczenie, iż mogły one stanowić inspirację dla makatek⁵³. Sądzę, że bardziej prawdopodobne byłoby wskazanie na wspólne podłoże obu dziedzin. Rzecz nie wyglądała chyba tak, że najpierw istniały ekrany o jakiejś odrębnej estetyce, które sprowokowały powstanie „dywanów” — lecz, że zarówno dywany, jak i ekrany stanowią wyraz tego samego procesu, tej samej świadomości estetycznej. I jedno, i drugie obsługiwały zresztą tę samą klientelę wiejską i miejską, i jedno, i drugie powstały na przełomie XIX i XX w. (Ekran — gdy pojawiły się skrzynkowe „5 minutowe” aparaty i talbotypia).

Oglądając najwcześniejsze wizerunki ekranów, odnieść można wrażenie, że stanowią one formę kontynuacji zastawek i prospektów stosowanych w atelier miejskich fotografów. Tam też spotykamy rekwizyty uzupełniające scenerię fotografii, spotykane później również u fotografów „5-minutowych”.

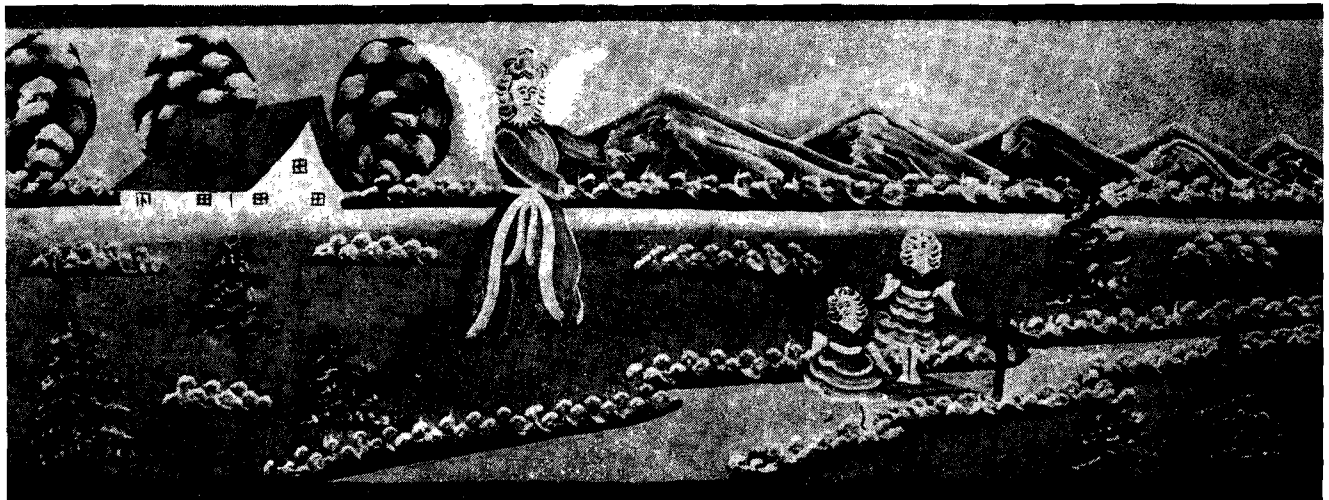
U dawnych, XIX-wiecznych fotografów ekran był koniecznością, pracowali przecież w zamkniętych atelier. Ekran przed-

Il. 21. Ol./pł., dł. 190 cm. Wyk. Leopold Ciechomski, Pawłów, woj. chełmskie; il. 22. Ol./pł., 140×180 cm. Wyk. Jan Durko, Majdan Leśniowski, woj. chełmskie.





23



24



25



26

27

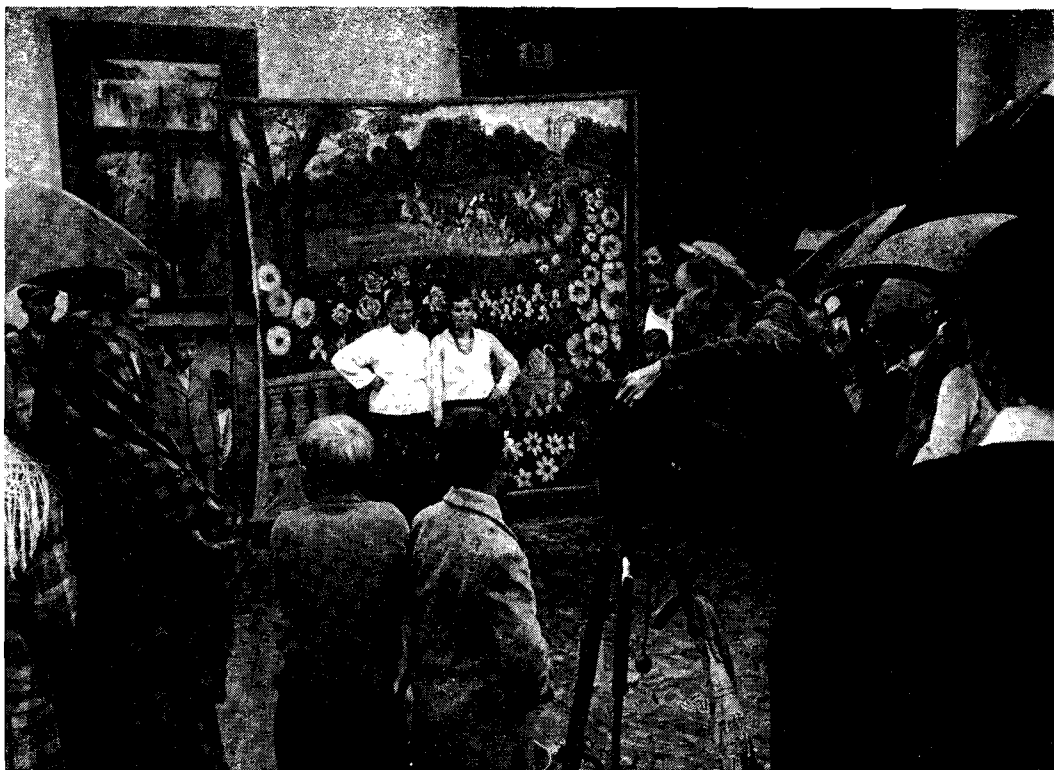


Dywany — makatki: ok. 90×190 cm : il. 23. Olej na satynie, kupiona w Lublinie; il. 24. Ol./pł. produkowany masowo w pryw. zakładzie; il. 25. Ol./satyna; il. 26. Ol./satyna, zakupiony w Leśniowicach, woj. chełmskie; il. 27. Ol. na płótnie, zakupiony w Lublinie.

stawiał sytuację, która miała dopowiadać wizerunek portretowanej osoby. Spełniał więc dwojaką rolę: określał pochodzenie, kondycję społeczną, majątkową, a przy tym idealizował modela i jego rzeczywistą sytuację. Wąsaty, stary Krakowiak na zdjęciu Kriegera nogę ma wspartą na pieńku drewna, stoi w pełnej gali paradnego stroju na tle dostatniej chałupy, wyraźnie widocznej w małowniczym pejzażu. Gospodarz! Zdjęcie wyraźnie to podkreśla. Młody parobek stoi zaś

na innym tle, w ręku ma bicz. Cygan fotografowany jest na tle romantycznego krajobrazu, wielkie miedziane kotły określają jego profesję. Dama opiera się o balustradę, zwieńczoną wazonem z kwiatami.

Ekran łączy się z rekwizytem, płótno olejne przechodzi niepostrzeżenie w płótek, krzak czy leżące koło wozu. Co to nam przypomina? Oczywiście panoramy, popularne w drugiej połowie ubiegłego wieku panoramy gór, bitew, wielkich wydarzeń.



28

Kto pamięta równoczesną z naszymi ekranami *Panoramę Racławicką*, dostrzeże związek między tą dziedziną plastyczną sztuki widowiskowej a ekranami.

Scenografia portretowych zdjęć w dawnych atelier określała więc miejsce, czas, stan, sytuację. Dopowiadała wizerunek osoby⁵⁴. Podobnie ekran ulicznego fotografa, z tym, że funkcja idealizacyjna jest tu silniej zaznaczona, choć jednocześnie traktowana z przymrużeniem oka, w ramach ludyczno-towarzyskiej konwencji. Cały sztafaż tych fotografii jest w dużym stopniu umowny, właściwy „pamiętce” — z miasta, odpustu, pielgrzymki.

Najbardziej konkretne są ekrany przedstawiające miejscowości kultowe — Kalwarię, Jasną Górę. Stawiano je na placu przed klasztorem, czasem wręcz na tle kultowego miejsca. Paradoks? Tylko pozorny. Ekran niezależnie od pogody zapewniał zawsze odpowiednią głębię ostrości, pozwalającą równie dobrze oddać rysy postaci, jak i szczegóły np. jasnogórskiego klasztoru. Józef Mikołajtis, autor pracy o fotografice podjasnogórskiej, wymienia jeszcze jeden powód zastępowania autentycznego obiektu — malunkiem: „Zastosowanie ekranu ze szczytową częścią wieży miało źródło w zarządzeniu policji carskiej, zabraniającym fotografom robienia zdjęć w obrębie pomnika cara Aleksandra, wystawionego naprzeciw szczytu kaplicy”⁵⁵. Argument ten stracił oczywiście swoje uzasadnienie już po I wojnie światowej, niemniej ekrany malowano masowo, mieli je wszyscy fotograficy częstochowscy. Co więcej, ekran podawał ważną informację. Mówił o tym, że zdjęcie przedstawia „pamiętkę” z Częstochowy (a więc pielgrzymki) oraz określał kiedy to miało miejsce. Każdy ekran podawał rok, a nawet szczegółową datę uroczystości lub pielgrzymki.

Inną grupę ekranów stanowią „widoki”, przedstawiające idealizowane sceny parkowe, staw po którym pływają łabędzie, pałac stojący w oddali. Ekrany takie spotkać można było w repertuarze fotografów stojących na placach i skwerkach miejskich, a na wsi w czasie odpustów czy jarmarków. W latach pięćdziesiątych widziałem je nawet u częstochowskich „portrecistów”. W ekranach takich odnajdujemy właśnie pełną analogię do tema-

tyki, a nawet do typu ujęcia dekoracyjnego makat. Identyczność konwencji wiąże się z podobieństwem funkcji. Postać stojąca na tle takiego parkowego, pałacowego widoku jest uwznioślona, jakby dopełniona urodą scenerii. Nikt oczywiście nie bierze tego całkiem na serio, rzecz nie w próbie wydania się komuś innym, lepszym, zamożniejszym — lecz w dodaniu „wartości estetycznej” do swego wizerunku, w uatrakcyjnieniu swej podobizny. „Piękne tło podnosiło fotografię do rangi obrazu”. — mówi Wajda. „Kazało myśleć nie tylko o portretowanej osobie, ale i o ładności samej sytuacji”⁵⁶. Podobne znaczenie ma w amatorskiej fotografii pozowanie na tle szczególnie pięknym, z małymi lewkami na rękach itd.

Wśród ekranów, które stanowią tło dla portretowanej osoby, spotyka się również ujęcia baśniowe (krasnoludki, muchomory) i para-religijne np. (wyobrażenie Anioła Stróża i dzieci).

Odrębną grupę stanowią dekoracyjne winiety typu „Pamiętka”, czasem wzbogacone napisem w rodzaju: „Kochajmy się”. Występowały w nich często motywy konwencyjne, spotykano w pocztówkach, róże, flagi narodowe.

Fotografowie „5-minutowi”, zwłaszcza stojący na placach zabaw, na odpustach, oferowali możliwość sfotografowania się na różnych, dowolnie wybranych tłach. Były to właściwie publicznie, masowe wystawy sztuki popularnej (il. 28—30)⁵⁷. Wystawy te stanowiły wyraz potrzeb społecznych i estetycznych, ale jednocześnie potrzeby te formowały. Wystawy takie musiały przyspieszać zanik dawnych upodobań estetycznych i sprzyjać przyjmowaniu nowych wzorów, nowych mód.

„Ludowość” ekranów i dywanów (makat) polegała nie tyle na ich stylistyce, co na zgodności ze światopoglądem i upodobaniami ludowych mas miast i wsi.

Podobieństwo ekranów z makatami widoczne jest zarówno w sferze światopoglądu, jak i upodobań estetycznych. I jedne, i drugie malowali ludzie, którzy musieli upraszczać przedstawianą scenę, ponieważ brak im było pełnej sprawności warsztatowej. Malarze ekranów dążyli jednak — w miarę swych możliwości — do realistycznego wyrazu przedstawionej sceny, podczas gdy w dywanach — obok tego rodzaju ambientu spotykamy częstszy

typ rozwiązań plaszczynowo-linearnych, a więc dekoracyjnych, pozbawionych iluzyjności realistycznego obrazu.

Barwność ekranów wynikała zresztą nie tylko z założeń estetycznych. Miała sens funkcjonalny, reklamowy. Przyciągała z oddali widza. Odpowiadała przy tym wciąż aktualnym kryteriom piękna, sformułowanym dla końca ubiegłego wieku przez Seweryna Udzięłę (co prawda tylko dla „ludu ropezyckiego”). „O podobaniu się obrazu decydują barwy”. — pisał on, dodając, iż lud „(...) lubi obrazy malowane krzyzącymi barwami, a to, co jest malowane blade lub bez farb jaskrawych, to nijakie”⁵⁸.

Ekran i makaty wyrażały te same ideały piękna i te same ambicje, należące do tego samego obiegu kultury, którego wyrazem była trywialna, brukowa literatura, budząca grozę i wyciskająca lzy opowieści o ubogiej szwaczce czy wyrodnej córce, której ręka przyschła do policzka uderzonej matki. Do drugiej wojny tego rodzaju treści odgrywały rolę zbliżoną do tej, którą w naszych czasach pełni kino, zwłaszcza melodramat. Patrząc z tego punktu widzenia na ekrany, dostrzegamy w nich realizację analogicznych potrzeb — utożsamienia się z inną rolą życiową, przeżywania fikcyjnych sytuacji, innych, wyimaginowanych wersji swego życia.

Ekran znany nam z lat przed I wojną światową zwłaszcza najwcześniejsze są bardziej umowne, bardziej „naiwne” od późniejszych. Malowali je rzemieślnicy, przeważnie ci sami, którzy malowali szyldy, reklamy, karuzele i strzelnice, a w miejscach odpustowych obrazy święte, którzy wykonywali drobniejsze prace malarskie w kościołach, pracowali w modelarniach teatrów. Wśród znanych nam nazwisk spotykamy malarzy pokojowych, dekoratorów, tapicerów, ale też i ludzi innych profesji, nie związanych z techniką malowania⁵⁹. Nie wiadomo, czy malowali oni również „dywany”, trudno jednak wykluczyć

taką możliwość. Ci pół-zawodowcy, przeważnie rzemieślnicy o sprawnych dłoniach i jakim takim otrząskaniu z malarską profesją należą — jako twórcy ekranów — do tej samej kategorii społecznej co wcześniejsi o pokolenie malarze świętych obrazów przeznaczonych dla wsi. Obrazów, których „ludowość” nie budzi na ogół naszych wątpliwości, bowiem jej miarą jest zgodność z estetycznymi upodobaniami ludu.

Sądzę, że wśród bardzo licznych dawniej ekranów (jako że szybko się niszczyły) wiele mogłoby interesować nas od strony artystycznej, stanowiąc swoiste dzieła naiwnego realizmu. Niestety — nie mieliśmy w Polsce malarzy takich, jak Kandinsky, Łarionow, Gonczarowa, Picasso czy Chagall — wrażliwych na inspiracje płynące ze sztuki „prymitywnej”, „trywialnej”.

W okresie po ostatniej wojnie, który stanowi przedmiot naszego zainteresowania, wydzielić można trzy fazy, z których pierwsza trwała do lat 1948—1950, druga — do lat sześćdziesiątych, a trzecia objęła kilka następnych lat.

Pierwszy okres — okupacji i powojennej odbudowy — łaskawy był dla naszych fotografów. Kłuciele mieli sporą, zwłaszcza w małych miasteczkach. Ludzie mieli wówczas mało własnych aparatów, chętnie więc korzystali z „pamiątek” i zdjęć pięciominutowych. Był to okres masowych przemieszczeń się ludności, ożywionych wędrówek po kraju i kontaktów — co sprzyjało chęci utrwalenia swej fizjonomii, przesyłania swych podobizn rodzinie.

W tym właśnie okresie powstały ekrany o tematyce aktualnej, przedstawiające wojnę, bombardowanie Berlina, Bramę Branderburską z zatkniętym na niej polskim sztandarem, ekrany-przystawki przedstawiające samoloty, wprawier śmigłowe, później odrzutowe, a jeszcze później rakiety.

Il. 28. Fotograf „pięciominutowy” przy pracy. Il. 29. Ekran w Łowiczu (Boże Ciało 1964 r.)





30

Podsuwanie atrakcyjnych, aktualnych tematów nie pomagało już w drugim okresie, kiedy rynek zdominowali „Leicarze”, a w miastach i miasteczkach powstały zakłady fotograficzne, kraj zaś przemierzali domokrażcy-ajenci, oferując usługi w kolorowaniu pamiątkowych zdjęć. Od czasu noweli Himmelsbacha i filmu Andrzeja Krauzego — przyjęło się nazywać je m o n i d ł a m i.

Były to lata szybkiego rozwoju amatorskiej fotografii, coraz więcej osób robiło sobie własnym aparatem pamiątkowe zdjęcia. Naturalnym tego następstwem było zmniejszenie się liczby fotografów „pięciominutowych”, choć wciąż jeszcze w takiej Częstochowie czy Kalwarii Zebrzydowskiej pielgrzymi korzystali z możliwości zrobienia sobie u nich pamiątkowego zdjęcia na tle ekranu. Czynili to jednak coraz rzadziej. Komentuje to najbardziej znany częstochowski malarz ekranów (potomek rodu obrazników) — Tadeusz Z. Barański: „Zaszły zmiany w sposobie myślenia pielgrzymów na temat przestarzałości bo wielu z nich ma własne aparaty fotograficzne. Dawniej nie namawiało się do zdjęć, a dziś trzeba zachęcać, prosić i zmieniać dekorację.”⁶⁰

Lata sześćdziesiąte przynoszą następne trudności. Administracyjne. Zakaz fotografowania na tle ekranów w Warszawie, w Częstochowie (1965), w innych miastach. Jeszcze niektórzy jeżdżą na większe odpusty, spotkałem ekrany w 1969 r. w Łowiczu, ale jest to już koniec. Pisałem w czasie pierwszych kłopotów na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”: „Pozwólmy umrzeć ekranom i pięciominutowym aparatom śmiercią naturalną, nie przyspieszając ich końca administracyjnym zakazem”. Pisałem — bez skutku⁶¹. Zresztą i tak niewiele by się zmieniło. Ekrany przestały być potrzebne, przestały spełniać swą dawną rolę. Podobnie jak malowane ręcznie szyldy, jak malowidła strzelnic i karuzeli.

Zakazy administracyjne w dziedzinie estetyki nie zawsze bowiem kończą się sukcesem prawodawców. Gdy dotyczą dziedziny żywej, społecznie potrzebnej, reakcją na zakaz są próby omijania takiego zakazu. Gdy w Białymstoku zabroniono (w tym samym czasie) sprzedawania na targu makatek i jarmarcznych obrazów

na szkle, natychmiast rozwinęła się zorganizowana sieć domokrażców-ajentów, dostarczających pożądaną towar bezpośrednio do mieszkań. Ale gdy zakaz znajduje podtrzymanie w występującym trendzie przemian — działa skutecznie i bezwzględnie⁶².

Zanik ekranów jest więc całkowity, nie ma żadnych form ich kontynuacji. Potrzeby ambicyjno-prestiżowe załatwiają zdjęcia z rzeczywistych wycieczek i dalekich podróży. Z dywanami jest trochę inaczej. Nawet gdy moda przemija, zostają jeszcze nawyki estetyczne, umiłowanie konwencjonalno-sentymentalnej tematyki i dekoracji. Widoczne jest to w obrazach olejnych, które podejmują znaną nam dobrze tematykę makat. Obrazy takie, w złożonych ramach, maluje rodzina Majów z Nowego Targu, malują je w wielu miejscach kraju. Łabędzie na stawie nocą weneckie z gondolą, osławione jelenie.

Jednocześnie następuje proces przekształcania się makaty w obraz przez wprowadzenie do niej nowej tematyki. Jan Kosiarz obok makat konwencjonalnych maluje też pełne ekspresji sceny z czasów okupacji, eksterminacji Żydów. Zmarła przed paroma laty Weronika Ratyna z Tomaszowa Lubelskiego nasyciła swe dywany nową tematyką, przypominającą obrazy naiwnego realizmu (il. 35). Rozbiła konwencję tradycyjnej makaty, pozostając przy tej technice i materiale. Jej prace przekraczają już granicę dzielącą dywany od obrazów.

PRZYPISY

⁶⁰ Z. Cieśla-Reinfussowa, *Wystawa sztuki ludowej w Dąbrowie koło Tarnowa*, „Pol. Szt. lud.”, R. IV, 1950, nr 7/12, s. 151, 152.

⁶¹ Roman Reinfuss uważa np., że miarą ludowości jest: po pierwsze na ile „odbiega ona od panujących kierunków w sztuce wykształconej, po drugie — w jakiej mierze wiąże się ona z estetycznymi i artystycznymi tradycjami dawnej sztuki ludowej”. (R. Reinfuss, *Współczesne malarstwo ludowe* [w:] *Współczesne malarstwo ludowe. Materiały z konferencji*, Muzeum Okręgowe, Lublin 1969, s. 24).

⁶² R. Hankowska, *Makatki na papierze malarek fajansu*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXXI, 1977, nr 1.

⁶³ R. Reinfuss, *Malowanki ściennie z Chotyżów*, „Pol. Szt. lud.”, R. VIII, 1954, nr 1.

³⁸ Franciszek Kotula, „*Dywany*” — *współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich*, „Pol. Szt. lud.”, R. XVII, 1963, nr 3/4, s. 145, 146.

³⁹ F. Kotula, op. cit., oraz *Współczesne malarstwo...* Tę ostatnią publikację poprzedziły penetracje terenowe prowadzone na Lubelszczyźnie w 1967 i 1968 r. przez ekipy Instytutu Sztuki PAN i Muzeum Okręgowego w Lublinie. W czasie tych badań ustalono 28 autorów „dywanów”. Por. też: J. Olędzki, *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Wrocław 1971, passim; J. Szczepańska, *Painted Clothes*, Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie T. 10/11, wyd. 1971.

⁴⁰ F. Kotula, op. cit., s. 153.

⁴¹ J. Olędzki, op. cit., s. 129.

⁴² Kotula w cyt. pracy wspomina na s. 145, iż stara kobieta w Lubli k/Strzyżowa widząc modę na dywany, sporządziła sobie farby (4 kolory) i namalowała wprost na ścianie serię „dywanów”, przy czym ani jeden nie był podobny do drugiego.

⁴³ Olędzki wyróżnia (op. cit., s. 131, 132) dwa podstawowe typy makatek: linearystyczne oraz powierzchniowe. W pierwszym technika przypomina zdobienie pisanek, w drugim — silniej widoczny jest wpływ wzorów oleodrukowych. Olędzki przypisuje na Kurpiach wyrób pierwszego typu — starym kobietom, ludziom najmniej sprawnym, a makatkę „powierzchniową” wiąże z wykonawcami bliższymi zawodowej sprawności.

Rozpatrując to zjawisko w skali krajowej, dochodzę do nieco innych wniosków. Różnice: linearne — powierzchniowe występują nie tylko w aspekcie umiejętności wykonawcy, ale i tradycji kulturowych. Śląsk, bliskość miast — wiąże się np. z typem powierzchniowym (oleodruki), natomiast żywotność wiejskich, lokalnych tradycji zdobniczych widoczna jest np. w Żalipiu, na Podgórzu Dynowskim czy nawet na Kurpiach (u sprawnych, wiele malujących osób jak np. Rozalia Zaród).

⁴⁴ Por. Ksawery Piwocki, wypowiedź zam. w pracy zbior. *Współczesne malarstwo...*, s. 20; Jacek Olędzki, op. cit., s. 131.

⁴⁵ Zainteresowanych tą tematyką odsyłam do interesującego tomu IBL *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*, t. 1, Wrocław 1972, pod red. Haliny Kirchner i Zbg. Zabickiego (artykuły Ziejka, Gazdy i Prokopa).

⁴⁶ Por. wypowiedź Stanisława Błaszczyka w pracy zbior. *Współczesne malarstwo...*, s. 18.

⁴⁷ Irena Iskrzycka, Janusz Optołowicz, *Wystawa współczesnego malarstwa ludowego wsi lubelskiej* [w:] *Współczesne malarstwo...*, s. 7. Por. też F. Kotula, op. cit., s. 139—141.

⁴⁸ F. Kotula, op. cit., s. 139.

⁴⁹ Por. repr. „Pol. Szt. lud.”, R. XX, 1966, nr 3/4, s. 147.

⁵⁰ F. Kotula, op. cit., s. 139.

⁵¹ *Współczesne malarstwo...*, wewn. str. okładki. Mapkę opr. Janusz Optołowicz.

⁵² F. Kotula, op. cit., s. 142.

⁵³ Andrzej Wajda, *Ekran fotografów ulicznych*, „Pol. Szt. lud.”, R. X, 1956, nr 1.

⁵⁴ Jeszcze dziś istnieje w Krakowie przy ul. Szewskiej zakład fotograficzny Adama Karasia, w którym ambicją właściciela jest stworzenie przy pomocy rekwizytu, a niekiedy i fotomontażu — psychologicznego wizerunku portretowanej osoby. Karaś fotografując, posługuje się również muzyką, którą dobiera do osobowości modela, chcąc go we właściwy sposób wewnętrznie upozować.

⁵⁵ Józef Mikołajtis, *Fotografika podjasknogórska*, „Pol. Szt. lud.”, R. XX, 1966, nr 1, s. 51.

⁵⁶ A. Wajda, op. cit., s. 6.

⁵⁷ „Podczas odpustu na Wniebowzięcie Matki Boskiej w Kalwarii — pisał o fotografach Tadeusz Seweryn — ustawiają się oni szeregiem koło klasztoru, tworząc na wzgórzu na tle ciemnego lasu istną wystawę kilkudziesięciu olbrzymich obrazów, krzyczących jaskrawością plam i barbarzyństwem chcącego się podobać dyletantom”. (*Polskie Malarstwo Ludowe*, Kraków 1937, s. 46).

⁵⁸ Seweryn Udziela, *Poczucie piękna u ludu ropyckiego*. „Wisła”, t. 3, 1889, s. 19. Zagadnienie w aspekcie malarstwa omawia w cyt. wyżej pracy Tadeusz Seweryn.

⁵⁹ Wymienia je A. Wajda, op. cit., s. 16; J. Mikołajtis, op. cit., s. 58—63.

⁶⁰ J. Mikołajtis, op. cit., s. 64.



31



32



33

Il. 30. Fotograf na odpuscie, Wielbórz, woj. piotrkowskie 1961 r ;
Il. 31, 32. Obrazy, ol./plyta, 46×88 cm, wyk. Alfred Błaszczyk,
Strzobin, woj. częstochowskie; Il. 33. Makatka—obraz ol./pl.
43×95 cm, Wyk. Jan Kosiarz, Kunów, woj. chełmskie.

⁶¹ Posłowie „Od redakcji” przy artykule J. Mikołajtisa, op. cit., s. 65.

⁶² Zakazy administracyjne miały miejsce w okresie ożywionej kampanii prasowej pod hasłem: walka z kiczem, z jeleniem na rykowisku. Aby w pełni zrozumieć neoficką gorliwość urzędników walczących z kiczem, trzeba wziąć pod uwagę czynnik psychologiczny. Walcząc z „jeleniem”, odcinali się od estetyki dawnego środowiska, potwierdzali swoją kulturową nobilitację. Nie znaczy to jednak, że walcząc z „jeleniem”, mieli rozwiniętą świadomość estetyczną. Uderzyli w stereotyp, w to, o czym wiedzieli, że jest „kiczem”, nie dostrzegając często, że spokojnie akceptują inne rodzaje kiczu, jeszcze nie zdemaskowane publicznie, a więc nie uświadomione w tej kategorii. Kiczowi i wszelkim formom indywidualnego działania przeciwstawili czystą pustkę martwych placów, osiedli.

Fot.: St. Deptuszewski — il. 1, 2, 5; J. Świdorski — il. 3, 4, 6, 7—27, 29—35.

Obiekty w zbiorach: Muz. Lublin — il. 9, 13, 14, 18, 27; Muz. Rzeszów — il. 19.



Il. 34, 35. Weronika Ratyna z Tomaszowa Lubelskiego i jej dywany—obrazy.