



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

AKTUALNE ZAGADNIENIA LUDOWEJ PLASTYKI

ROMAN REINFUSS

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

kie próby regeneracji z góry skazane są na niepowodzenie.

Może natomiast strój regionalny żyć w dal-
szym ciągu — czy to dostarczając pewnych
inspiracji w związku z opracowywaniem no-
wych form odzieży przeznaczonych do maso-
wego użytku, czy jako uroczysty ubiór repre-
zentacyjny pewnych grup terytorialnych i za-
wodowych, czy wreszcie jako kostium tea-
tralny używany w czasie widowisk o tematyce
czerpanej z folkloru.

O ile pierwsza forma kontynuacji tradycji
stroju ludowego nie weszła dotychczas w sta-
dium studiów czy realizacji, o tyle wykorzysta-
nie ubiorów ludowych do celów reprezen-
tacyjnych i scenicznych w ostatnich latach
rozpowszechnia się w Polsce w tempie i roz-
miarach bardzo znacznych. I tu właśnie za-
czynają się poważne mankamenty, na które
chciałbym zwrócić uwagę.

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

repertuaru zajęć świetlicowych stanowią tań-
ce i pieśni ludowe produkowane na scenie
w ubiorach regionalnych, z których najczę-
stsze, prócz lokalnego, są krakowski, kujaw-
ski, śląski i góralski. W sprawianiu tych ubio-
rów zwłaszcza przyfabryczne świetlice robot-
nicze angażują niekiedy znaczne fundusze, wy-
konaniem zaś zajmują się (dla zespołów miej-
skich) szatnie organizowane przez Woj. Za-
rząd Samopomocy Chłopskiej, pracownie
CPLiA lub też wykonywa się je sposobem go-
spodarczym we własnym zakresie.

Ze względu na konieczność obniżenia kosz-
tów i ze względu na specyficzne wymogi ko-
stiumu scenicznego ubiory te wykonywane są
z materiałów zastępczych, często nawet bar-
dzo tanich, nie zawsze też stoją one na właści-
wym poziomie etnograficznej ścisłości. Do-
wolności w sposobie traktowania ubioru wy-
nikają częściowo z niewiedzy wykonawców,
częściowo zaś z nacisku wywieranego przez
zamawiających. W pracowni strojów ludo-
wych CPLiA w Toruniu konsternację wywo-
łało zamówienie jednej z miejscowych świetlic



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

powiązania z tradycjami prawdziwej sztuki ludowej.

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

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

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

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

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

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

ców sztuki ludowej sąd konkursowy, czy komisja ocen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

wykorzystywane do masowej produkcji nie-artystycznych wyrobów użytkowych.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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