

POLSKA SZTUKA LUDOWA



P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
Rok V MAJ-CZERWIEC Nr 3

*Rycina na okładce: „Kosiarze“ obraz na
szkle Roj Kozłowskiej, fot. R. Reinfuss.*

*Redaguje Sekcja Teorii i Historii Sztuk Plastycznych, Zakład Badania Plastyki i Zdobnictwa
Ludowego. Kolegium redakcyjne: dr Ksawery Piwocki, mgr Mieczysław Porębski, dr Roman
Reinfuss, prof. Bohdan Urbanowicz, Aleksander Wojciechowski. Redaktor Naczelny dr Roman
Reinfuss. Redaktor Techniczny mgr Barbara Suchodolska. Sekretarz redakcji mgr Zofia
Cieśla-Reinfussowa. Redakcja Kraków, Karmelicka 70. Administracja Warszawa, ul. Długa 26.*



KONFERENCJA W SPRAWIE AKTUALNYCH ZAGADNIENI NAUKOWO - BADAWCZYCH I TWÓRCZYCH POLSKIEJ PLASTYKI LUDOWEJ¹⁾

Państwowy Instytut Sztuki zorganizował w Jadwisinie w dniach 13 — 15 maja konferencję poświęconą aktualnym zagadnieniom naukowo-badawczym i twórczym polskiej plastyki ludowej. Omówiono tam kwestie związane ze stanem badań oraz sytuacją twórczości współczesnej. Ze względu na rozległy zakres zagadnień, które wymagały obecnie, w przededniu Kongresu Nauki Polskiej, dokładniejszego spreycyzowania, na konferencję zaproszono przedstawicieli różnych dyscyplin nauki, sztuki i życia gospodarczego, jak: etnografów, historyków sztuki, historyków ustroju wsi, artystów plastyków, organizatorów życia artystycznego na wsi, delegatów instytucji wytwórczych oraz artystów ludowych. W pierwszym dniu obrad wzięli udział Minister Kultury i Sztuki Ob. Stefan Dybowski i Wiceminister Ob. Włodzimierz Sokorski.

Dążąc do stworzenia jak najszerszych ram dla dyskusji popartej konkretnym materiałem, urządzono w Jadwisinie jednocześnie pokaz wyrobów sztuki ludowej oraz przedmiotów z zakresu rzemiosła i przemysłu artystycznego, opartych na inspiracji artystycznej twórczości wsi polskiej.

W licznych referatach i wypowiedziach dyskusyjnych podkreślono wielokrotnie, iż historyczny dorobek sztuki ludowej stanowi w swej istocie integralną część postępowego nurtu sztuki polskiej związanego z wielowiekową walką mas ludowych o wyzwolenie społeczne i o pełne możliwości duchowego rozwoju.

Sztuka nasza znajdzie w żywym dorobku twórczości ludowej — przesłanki narodowej formy, wysokie walory i cenne doświadczenia artystycznego warsztatu, zasób form i motywów kompozycyjnych, które wzbogacą poszczególne dziedziny plastyki polskiej. Nie oznacza

to bynajmniej mechanicznego, formalistycznego przenoszenia poszczególnych tradycyjnych motywów i rozwiązań jak również — transponowania ich w sposób powierzchowny co prowadziłoby do pseudo-ludowej stylizacji. Zdając sobie sprawę z ograniczoności środków sztuki ludowej w wielu dziedzinach — ograniczoności uwarunkowanej jej dotychczasowym upośledzeniem klasowym — podkreślamy konieczność twórczego rozwijania i dopełnienia dorobku artystycznego sztuki ludowej nowymi zdobyczami treściowymi i technicznymi.

Pełna twórcza synteza elementów sztuki zawodowej i twórczości ludowej spowoduje zanik, tak charakterystycznej dla ustrojów antagonistycznych, przepaści pomiędzy sztuką zawodową a sztuką ludową oraz stworzy możliwości pełnego wzbogacenia narodowego dorobku artystycznego.

Na konferencji w Jadwisinie podkreślono konieczność planowego organizowania badań naukowych. Celem tych badań jest poznanie całego zasobu ludowej kultury artystycznej w jej historycznym przebiegu i w jej zróżnicowaniu społecznym i terytorialnym — przewartościowanie jej dorobku, by najcenniejsze osiągnięcia mogły wejść do nowej, kształtującej się kultury socjalistycznej.

Zakres badań winien obejmować ludową twórczość artystyczną wsi i miasta w jej najszerszym zasięgu, na tle całości kultury ludowej. W oparciu o założenia materializmu dialektycznego²⁾ i historycznego należy przede wszystkim dążyć do pogłębienia spojrzenia historycznego na zjawiska sztuki ludowej.

Badania nad sztuką ludową wymagają ściślejszej współpracy pokrewnych dyscyplin: historii społecznej i gospodarczej, etnografii i historii kultury materialnej, prehistorii i archeologii wczesnodziejowej i historii sztuki.

Praca ta, prowadzona w skali ogólnonarodowej — powinna stać się doniosłym czynnikiem

1) Dokumentacji konferencji jadwisińskiej poświęcony będzie najbliższy numer „Polskiej Sztuki Ludowej”.

popudzającym żywą twórczość ludową we wszystkich dziedzinach sztuki. Ma ona nie tylko zadania naukowo-badawcze w stosunku do historycznego dziedzictwa naszej przeszłości, ale powinna aktywnie włączyć się w przemiany kulturalne współczesnej wsi polskiej.

Nastąpić powinno mocne związanie prac naukowo-badawczych nad twórczością ludową z żywym procesem rozwoju sztuki polskiej zmierzającej do realizmu socjalistycznego oraz działalnością produkcyjną w dziedzinie rzemiosła, przemysłu artystycznego i wzornictwa przemysłowego. Winna ona podwyższyć i urealnić wymagania naukowe w stosunku do podejmowanych prac badawczych i publikacji, tak od strony inwentaryzatorsko-faktograficznej, jak i pod względem naukowo-krytycznej interpretacji. Podstawowe kryteria naukowej estetyki muszą być w pełni zastosowane do badań nad twórczością ludową.

Na czoło zagadnień wysuwa się konieczność historycznego ujęcia dziejów polskiej sztuki ludowej. W badaniach tych należy szeroko uwzględnić wyniki dotychczasowych prac archeologicznych nad początkami państwa polskiego.

Dla realizacji tych zadań należy w szczególności:

1. Przeprowadzić analizę zabytków sztuki ludowej w oparciu o badania, które obejmują teren całej Polski, jak również przeprowadzić systematyczne przebadanie zabytków historii sztuki polskiej pod kątem zawartej w nich tradycji sztuki ludowej.

2. Badania nad zdjęciem terenowym archeologicznym i etnograficznym prowadzić planowo i w ścisłej łączności z mającym powstać Instytutem Kultury Materialnej.

3. Zgromadzić pełną dokumentację ikonograficzną polskiej sztuki ludowej.

4. Rozpocząć prowadzenie badań nad dawną sztuką ludową metodą wykopaliskową.

5. Systematycznie prowadzić poszukiwania i badania źródeł pisanych, które dostarczą orientacyjnych danych co do stanu sztuki ludowej i jej funkcji w życiu społecznym w różnych okresach.

6. W nawiązaniu do prac Instytutu Historycznego oraz Instytutu Kultury Materialnej podjąć pracę nad ustaleniem stosunku rzemiosła cechowego do rzemiosła wiejskiego i przemysłu ludowego.

Podstawowym warunkiem zrealizowania planu, który opiera się na zbyt szczupłym kadro-

wym zespole pracowników naukowych — jest znacznie większy niż dotychczas współdziałanie polskich etnografów, historyków kultury materialnej i historyków sztuki oraz zainteresowanie zagadnieniami sztuki ludowej ogółu naszych twórców sztuki. Potrzebne jest również zaktywizowanie do prac terenowych jak najszerszych kół nauczycielstwa, działaczy społecznych, związkowych, młodzieży uniwersyteckiej i artystycznej.

Przy wszelkich badaniach łączących się z zagadnieniami sztuki ludowej winna zachodzić ścisła współpraca, wspólne planowanie i porozumienie zainteresowanych instytucji — w pierwszym rzędzie Państwowego Instytutu Sztuki, Instytutu Historycznego i Instytutu Kultury Materialnej.

W wyniku szerokiego omówienia spraw związanych z rozwojem i kształtowaniem współczesnej twórczości ludu polskiego — konferencja doprowadziła do następujących wniosków:

1. Żywa dziś twórczość ludu polskiego winna być otoczona pełną opieką ze strony państwa. Unikając tu sztucznego ochrania i odgradzania ośrodków twórczości ludowej — należy jednak starać się o utrzymanie tych punktów wzorcowych, gdzie istnieje jeszcze twórcza praktyka, żywe tradycje i doświadczenia techniczne.

2. Dążąc do związania sztuki ludowej z produkcją rękodzielniczą i mechaniczną należy w jak najszerszym zakresie umożliwić bezpośrednią współpracę artystów ludowych i zawodowych na zasadach równorzędności wzajemnej wymiany doświadczeń i umiejętności. Na obecnym etapie przeprowadzane są w tej dziedzinie doświadczenia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego — które uznać można za słuszne — polegające na współpracy artystów szkolonych z zespołami robotniczymi, chłopskimi i młodzieżowymi projektującymi wzory dla produkcji mechanicznej, przy uwzględnieniu specyfiki produkcji seryjnej. Jednocześnie ostrzec należy inne ośrodki przy stosowaniu tej metody przed powierzaniem kierownictwa omawianych zespołów — plastynom niedoświadczonym.

3. Przyszłość i rozwój wytwórczości ludowej zależne są od właściwego rozwiązania następujących zagadnień:

- a) zindywidualizowanie warunków finansowania spółdzielni zrzeszających twórców ludowych,

- b) obniżenie stopy podatku obrotowego dla zrzeszonych wytwórców ludowych. W sto-

sunku do indywidualnych twórców ludowych (zweryfikowanych przez odpowiednią komisję powołaną przez Min. Kult. i Sztuki) powinna być stosowana taka stawka podatkowa jak w stosunku do członków Związku Polskich Artystów Plastyków,

- c) zapewnienie środków finansowych dla spółdzielni na prace doświadczalne w zakresie nowej techniki i nowych materiałów oraz na szkolenie przywarsztatowe,
- d) uzyskanie właściwej obsady osobowej dla prac naukowo-badawczych i nadzoru artystycznego na terenie Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

4. Celem zapewnienia wysokiego poziomu produkcji rękodzielniczej, rzemieślniczej i maszynowej — zwłaszcza produkcji związanej z twórczością ludową — należy ujednoczyć, znowelizować lub wprowadzić zarządzenia o Komisjach Kwalifikacyjnych, uprawnionych do decyzji w zakresie zagadnień estetycznych.

5. Artyści ludowi powinni znaleźć pełną możliwość indywidualnego i zespołowego kształcenia się ogólnego i artystycznego.

6. Studium o sztuce ludowej winno być od-

powiednio postawione we wszystkich szkołach i wydziałach uczelni artystycznych.

7. Obok wszechstronnego wciągania twórczości ludowej do prac dla konkretnych potrzeb rzemiosła i przemysłu — zapewnić należy szerokie możliwości rozwojowe twórczości amatorskiej.

Powyższe tezy, podane w opracowaniu Red. „Polsk. Szt. Lud.“, zostały wysunięte na zasadzie referatów, wypowiedzi i dyskusji na konferencji poświęconej aktualnym zagadnieniom plastyki ludowej w Jadwisinie, przez dwie komisje w składzie:

Komisja zagadnień naukowo-badawczych: Prof. dr Eugeniusz Frankowski, prof. dr Józef Gajek, doc. dr Mieczysław Gładysz, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Mieczysław Porębski, dr Roman Reinfuss, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Bożenna Stelmachowska.

Komisja zagadnień współczesnej twórczości ludowej: Prof. Wojciech Jastrzębowski, dr Janina Krajewska, Janina Oryńczyna, mgr Kazimierz Pietkiewicz, prof. Eleonora Plutyńska, prof. Anna Sledziwska, prof. Jerzy Sołtan, prez. Zofia Szydłowska, dyr. Wanda Telakowska, Aleksander Wojciechowski.

SZTUKA LUDOWA I NARODOWA¹⁾

KSAWERY PIWOCKI

Ujmowanie sztuki ludowej w jej historycznym rozwoju napotykało i napotyka na znaczne trudności. Wypływają one z dwóch zasadniczych przyczyn, nad którymi na wstępie pragnę się zatrzymać.

Każdemu badaczowi sztuki ludowej rzuca się przede wszystkim w oczy jej konserwatyzm, przywiązanie do form i procedurów technicznych, przechodzących tradycyjnie z pokolenia w pokolenie. Wszyscy uczeni, aż do ostatnich czasów, wysuwali na czoło swych rozważań właśnie zachowawczość tej sztuki, uważając ją za najważniejszą jej cechę. Już od zarania zajęcia się przez uczonych folklorem pojawiła się w nauce tendencja, by przy pomocy niezmiennych

jakoby i niejako wiecznotrwałych cech sztuki ludowej rekonstruować zaginione ogniwa naszej przeszłości artystycznej. Spośród niezliczonej ilości podobnych wypowiedzi przypomnę tu jedynie charakterystyczne zdanie Lucjana Siemieńskiego z r. 1847²⁾ o kościołach modrzewiowych „które wydała lesista Polska, a które stawił cieśla wiejski, opierając się na tradycjach zaczerpniętych jeszcze w starożytności pogańskiej“. I mimo iż późniejsze, bardziej szczegółowe badania rozwiewały raz po raz złudzenia, co do dawności wielu elementów sztuki ludowej — chęć wyszukania w naszej kulturze ludowej czcigodnych reliktyw z zamierzchłych czasów jest jedną z decydujących podniet



Ryc. I. Radecznicza — pow. zamorski, woj. lubelskie. Kapliczka w wirydarzu klasztoru pobornardyńskiego



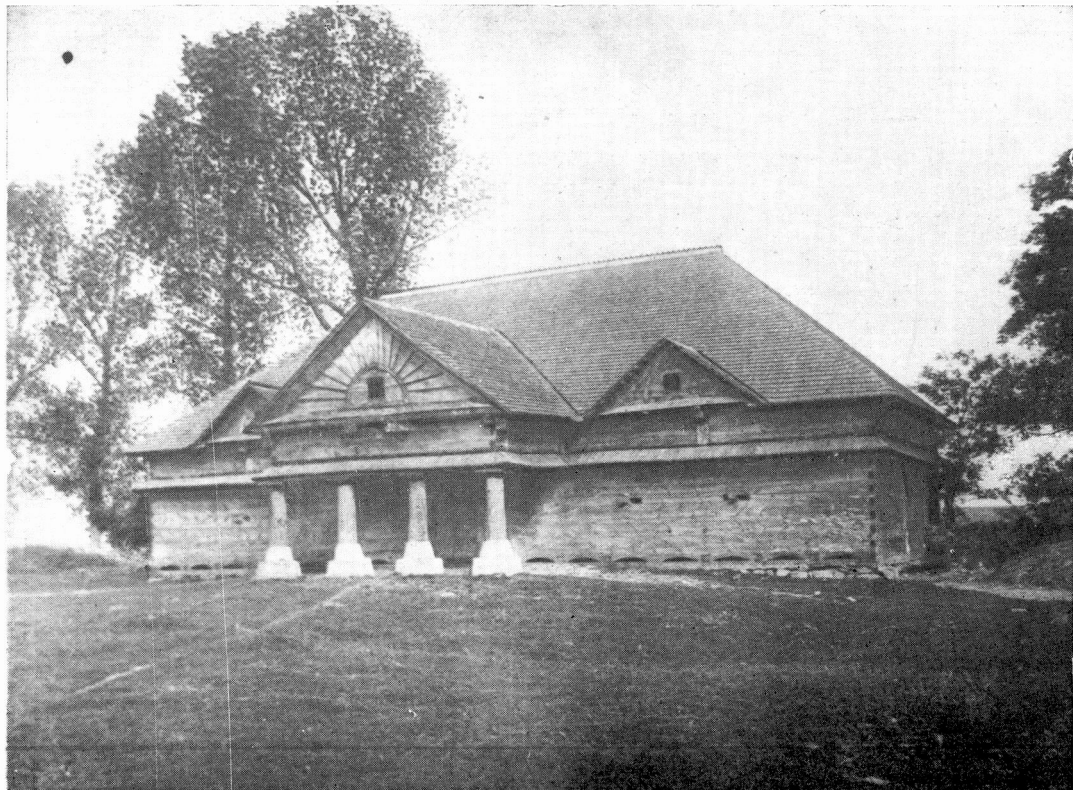
Ryc. 2. Miedzierza, pow. konecki woj. łódzkie. Kościół drewniany, zbudowany w roku 1621.



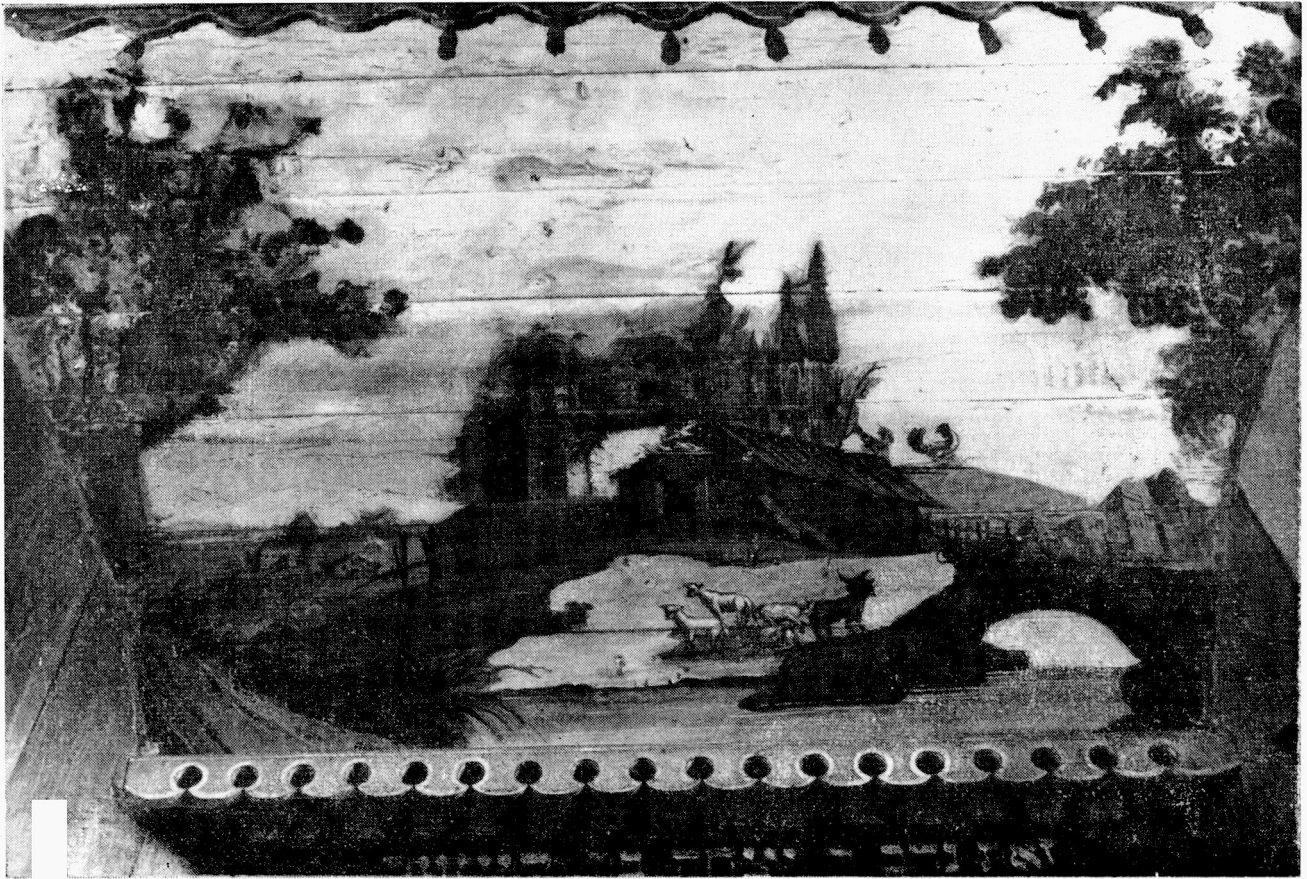
Ryc. 3. Przyrów — pow. częstochowski woj. kieleckie. Kościół św. Mikołaja widok ogólny od strony prezbiterium.
Fot. J. Bułhak.



Ryc. 4. Ludynia – pow. jędrzejowski woj. kieleckie. Lamus przy dworze.



Ryc. 5. Bątkowo – powiat ciechanowski woj. warszawskie. Spichrz. Repr. z fot. Bogackiego



Ryc. 6. Warka – woj. warszawskie. Dóznica drewniana, wnętrze – polichromia na żaglu kopuły.

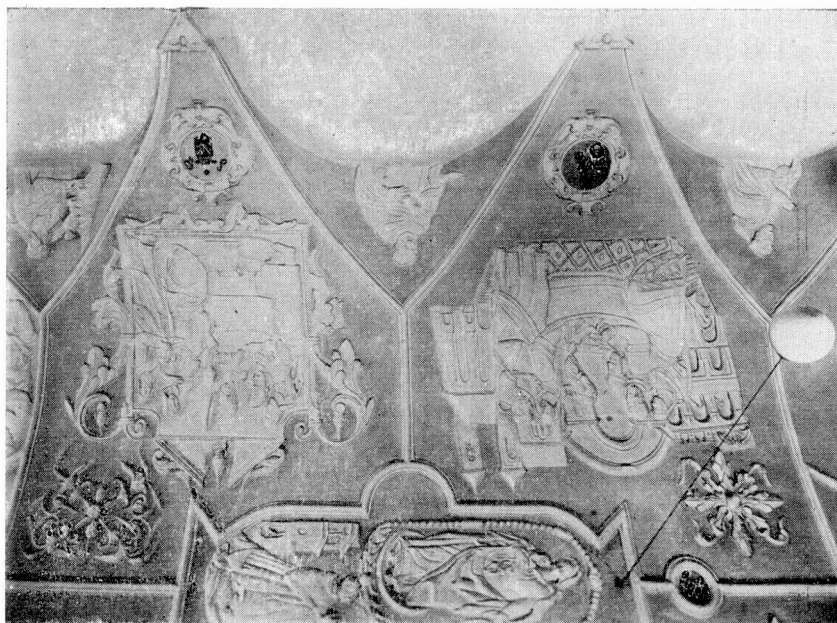
w podejmowaniu badań nad sztuką ludową. Jest oczywiście rzeczą niezaprzeczną, że tego rodzaju relikty istnieją, jednakże skierowanie uwagi badaczy na tradycyjność sztuki ludowej, przesłoniło nam niewątpliwie zrozumienie faktu, że — jak wszystko inne w zjawiskach społecznych — rozwija się ona, zmienia, usycha w niektórych swoich gałęziach, że po prostu jest ona kategorią historyczną i przede wszystkim historyczną.

Dla zilustrowania zmian szybko następujących np. w budownictwie wiejskim wspomnę już na wstępie o faktach podanych w pracy Moszyńskiego o budownictwie ludowym Zamojszczyzny³⁾, albo o znanych powszechnie dziejach powstania i rozwoju wycinanki łowickiej lub malowanek w Żalipiu.

Pozorna więc w gruncie rzeczy niezmiennosc form sztuki ludowej, jej rzekoma ahistoryczność, kusila nas do formułowania ogólnych prawideł twórczości ludowej i — co za tym idzie — do zacieśniania zagadnienia tej twórczości do zjawisk najuporczywiej trwałych, prymitywnych i reliktowych⁴⁾. Tendencje tego rodzaju eliminują z zakresu badań ogromne działy polskiej przeszłości artystycznej, których związek z życiem ludu był najbardziej

ścisły, a którymi nie zajęła się także oficjalna historia sztuki, piętnując je mianem sztuki prowincjonalnej lub właśnie ludowej.

Jeszcze ważniejszą trudnością w traktowaniu sztuki ludowej w aspekcie historycznym jest brak materiału zabytkowego sięgającego głębiej niż w wiek XVII. Dotyczy to oczywiście twórczości ludowej pojętej jako sztuka chłopska lub bezpośrednio z chłopem związana. Przyczyn tego stanu rzeczy można wymienić kilka: przede wszystkim brak poszukiwań systematycznych zarówno typu archeologicznego, jak nawet ikonograficznego w tym zakresie. Drugą ważką przyczyną jest prawdopodobnie nietrwałość materiałów, w których pracowali artyści ludowi i ich łatwa zniszczalność. Sądzę jednak, że istotny powód braku zabytków sztuki ludowej tkwi w czym innym: w ustroju feudalnym i pańszczyźnianym, który praktycznie utrudniał masom chłopskim wypowiedanie się w bardziej trwałych formach sztuki plastycznej. Przy rosnącym w sposób zastraszający, przynajmniej od końca XV w., wykorzystywaniu pracy pańszczyźnianej, kiedy chłop tylko ukradkiem, często jedynie w niedzielę, mógł pracować na własnym, wydzielonym sobie skrawku gruntu, kiedy ręce chłopskie i ich trud



Ryc. 7. Żebro sklepienne z I poł. XVII wieku. Piotrków. Dominikanie.
 fot. Ewa Kozłowska

były całkowicie oddane we władanie pana — jedynie chyba pastuchy (którzy zresztą w sztuce ludowej odgrywają rzeczywiście poważną rolę) mieli czas i chęć zająć się jakąś swobodniejszą twórczością. Dlatego też — zdaje mi się — historycy literatury ludowej są o tyle w lepszym od nas położeniu; pieśń i poezja nie były zależne od trudu rąk, pracujących dla pana, a nawet silnie się z nim spletały, wyrastały zeń — to też dawnych pieśni ludowych zachowało się więcej. Podobne zjawisko zaniku twórczości plastycznej można chyba także obserwować wśród narastających mas proletariatu w w. XIX, szczególnie w okresie wielogodzinnych dni pracy. Chłop był ubogi, nędznie odziany, jak to widzimy na nielicznych jego wizerunkach od XIV w. poprzez XV, XVI i XVII⁵⁾. Żadnych ozdób, wyszywań — o ile wiem — nie można na nich zauważyć, kurne, drewniane chaty lub lepianki nie nęciły też do wykształcenia bardziej wyraźnych form zdobniczych. Nawet jeśli znalazł się wśród ludu ktoś zamożniejszy to wolał ukrywać się z tym z obawy przed okiem łapczywego pana⁶⁾. W tych warunkach o żadnym rozkwicie plastyki chłopskiej nie mogło być chyba mowy. Żyło na wsi, częściowo zresztą również na usługach dworu, tkactwo, zapewne pisankarstwo, prymitywna wiedza ciesielska z najprostszą, tradycyjną ornamentyką w drzewie, garncarstwo było chyba wyjątkowo uprawiane przez jednostki.

Wiemy jednak z historii wszystkich społeczeństw, że nie może praktycznie istnieć zbiorowość ludzka, w której by sztuka zamarła. I w

epoce więc feudalnej sztuka — nawet ludowa w znaczeniu sztuki wiejskiej — istniała, należy jej szukać jednak nie tylko wśród chłopów uprawiających pańszczyznę. Jest rzeczą jasną, że sam ustrój pańszczyźniany, zatrudniający jednostronnie większość ogromną społeczeństwa w przymusowej pracy rolniczej — musiał dla swych własnych potrzeb i dla obsługi samego rolnictwa wprowadzić specjalizację w pracy, ażeby przez fachową pracę jednostek odciążyć od niej ręce wielu. Każdy dwór posiadał mniejszą lub większą ekipę własnych rzemieślników: kowali, ślusarzy, młynarzy, wśród których często spotykamy cieśli itd.⁷⁾. Większe latyfundia zatrudniają już całe rzesze pracowników coraz wyżej kwalifikowanych aż po nadwornych architektów i malarzy. Konieczność obsługi rzemieślniczej dla potrzeb gospodarki skłaniała często niektórych dziedziców do zamienienia jednej ze swych wsi na miasteczko, nęcące rzemieślników niektórymi przywilejami samorządu. Osiedla te z reguły zachowały charakter na poły wiejski, tym bardziej, że ubóstwo klienteli nie pozwalało osiadłym tam stolarzom, szewcom, krawcom, cieślom czy garncarzom utrzymywać się jedynie ze swego rzemiosła. Stąd tak typowy dla naszego pejzażu charakter tych miasteczek, nie wiele różniących się od wsi, jak np. Czarny Dunajec, zwany aż po dziś dzień miastem gazdów⁸⁾.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w opisanych warunkach twórczość — także artystyczna —

tych rzemieślników posiada charakter wyraźnie ludowy i ona to zastępowała społeczności wiejskiej jej własną sztukę. Co więcej — późny feudalizm rzeczypospolitej szlacheckiej w jego walce ekonomicznej z mieszczaństwem doprowadza już w XVII w. do upadku nawet miast królewskich, z których mniejsze rychło upodabniają się do miasteczek prywatnych. Wystarczy wspomnieć wśród dziesiątków przykładów taki Żarnów, ongiś kasztelański, albo nawet Kazimierz nad Wisłą. Liczne przyczyny zmuszały rzemieślników i artystów osiadłych w dużych nawet miastach do liczenia się z klientelą szerokich mas ludowych i wyjścia naprzeciw ich potrzebom i gustom. Niezdatna już dla celów propagandy dworskiej i wielkiej polityki kościelnej sztuka cechowa we wszystkich gałęziach zaczyna od XVI w. służyć potrzebom coraz niższych warstw społecznych i coraz wyraźniej przekształca się na sztukę ludową. Rozwojowi temu poświęcić należałoby jednak osobne studium.

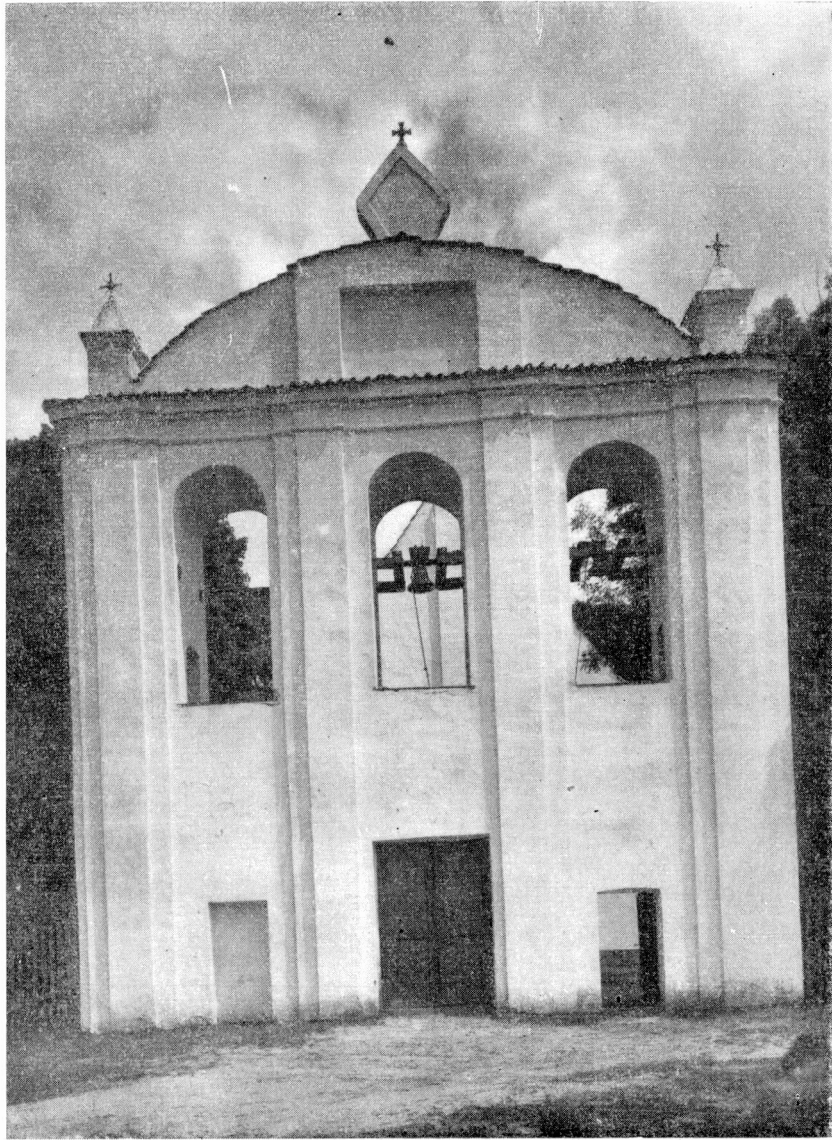
Wspomnę jeszcze i jednym ważkim czynnikiem, który umożliwił sztuce miejskiej i nawet szlacheckiej tj. służącej dziedzicowi jednowioskowemu — wyrażanie poniekąd potrzeb, a czasem nawet nastrojów masy ludowej. Mieszczanin, żyjący z pracy rąk własnych, bardzo często parający się także rolnictwem, był z wsią związany nie tylko wspólnymi interesami, ale także kulturą, tradycją obyczajową i wierzeniami, szczególnie od czasu zupełnej polonizacji miast. Szlachcic wychowywany przez niańki chłopskie, siedzący całe lata zdala od większych ośrodków na zapadłych, wioskach, po krótkim okresie studiów po konwiktach lub przecierania się w młodości po dworach magnackich — często chłopiał obyczajowo i kulturalnie. Łączność drobnej schłopiałej szlachty z ludem posiada jeszcze swoje tradycje średniowieczne, tradycje epoki jednorodnej niemal analfabetycznej kultury szlachty i chłopstwa — wspólne w wielu rysach obu grupom społecznym. To samo, w jeszcze większym może stopniu dotyczyło niższego kleru, tułającego się po drobnych parafiach i prebendach.

Widzimy więc, że ogromne połacie naszej spuścizny artystycznej dawnych wieków możemy uważać za nurt ludowy w sztuce polskiej. Czy można go jednak nazwać narodowym? Wedle klasycznego sformułowania Lenina w każdym społeczeństwie klasowym płyną dwa równoległe nurty kultury, jeden służący interesom klas posiadających, drugi wyrażający potrzeby mas ludowych. Prądy te w ciągu dzie-

jów niejednokrotnie się ze sobą splatają i krzyżują, gdyż niezorganizowana, ale żywiołowa siła tych mas odgrywa w życiu każdego społeczeństwa decydującą rolę. Odnosi się to także oczywiście do zjawisk artystycznych. Stąd pierwiastki ludowe przenikają z reguły do najbardziej nawet zdawałoby się ekskluzywnej sztuki, służącej potrzebom najwyższej elity społeczeństwa klasowego⁹). Tak należy — jak sądzę — rozumieć dialektyczną jedność kultury — mimo istnienia w niej dwóch antagonistycznych nurtów. Wspólnota kultury jest przecież obok języka, terytorium, życia ekonomicznego i układu psychicznego — jedną z cech narodu w rozumieniu znanej definicji Stalina. Wspólnota układu psychicznego i kultury objawiają się w sztuce plastycznej poprzez narodową formę sztuki, mającej w stosunku do szybko zmieniających się jej treści ideologicznych, służących każdorazowej nadbudowie — charakter bardziej statyczny, wyrażający się w pewnych tradycyjnych nawykach przedstawiania rzeczywistości, jej widzenia i odbijania. W tym sensie nurt ludowy sztuki polskiej, którego cechą jest przecież kształtowanie obrazu plastycznego w oparciu o tradycyjną formę, jest równo-



Ryc. 8. Biecz — pow. gorlicki woj. rzeszowskie. Dom Kromera, wnętrze, dekoracja XVI wiek.



Ryc. 9. Bończa pow. krasnostawski woj. lubelskie Dzwonnica przy kościele św. Stanisława

cześnie nurtem narodowym. Stąd waga badań nad sztuką ludową dzisiaj, gdy mamy praktycznie budować nową, bezklasową jednolitą kulturę, narodową w formie, o nowej socjalistycznej treści.

Niestety badania te nie są właściwie nawet jeszcze rozpoczęte. Uczni zajmujący się sztuką ludową ograniczyli się w praktyce niemal wyłącznie do twórczości XIX w., z rzadka cofając się w wiek poprzedni. Historycy sztuki usiłujący dotąd dać przede wszystkim „iluzję indywidualistycznego pojmowania dziejów sztuki“ w Polsce¹⁰⁾ windowali mozolnie odnalezione w aktach indywidualności artystyczne (najczęściej twórców importowanych) i ich dzieła na piedestał „europejskiej sztuki“. Ideałem przyświecającym tym badaniom było stwierdzenie, że

nasza kultura była łacińska, a sztukę naszą porównywano do bukietu kwiatów zrywanych na cudzych łąkach. Ekletyczny wybór miał właśnie charakteryzować naszą przeszłość artystyczną.

Wartościowanie sztuki oparte o obce wzorce nie pozwoliło naszym uczonym na zwrócenie uwagi na niezmiernie bogactwo polskiej tzw. „prowinjonalnej“ sztuki oraz na jej cechy wyróżniające ją od współczesnych dzieł na zachodzie Europy. Pozorna zresztą bezimiennność tej sztuki, decydującej przecież o pejzażu zabytkowym naszego kraju, odstręczała badaczy, a jej odrębne od wzorców, swoiste formy piętnowane były nazwą barbaryzmów. Dlatego też, rozpoczynając prace w tym kierunku, zmuszony byłem oprzeć się na bardzo nielicznych prze-



Ryc. 10. Krzemienica woj. warszawskie. Kapliczka przydrożna

kazach drukowanych, a z ogromu materiału, zupełnie nieopracowanego, wybrać przykładowo i nieco chaotycznie zabytki, które wydają

mi się na obecnym etapie poszukiwań mniej lub więcej typowe dla poszczególnych stadiów rozwoju w ludowym nurcie naszej sztuki.

PRZYPISY

1) Wstęp referatu pt. „Nurt ludowo-narodowy w sztuce polskiej”, wygłoszonego na konferencji PIS dnia 14.V 1951 r. w Jadwisinie.

2) Lucjan Siemieński. O sztuce chrześcijańskiej. Kraków 1847.

3) Kazimierz Moszyński. Budownictwo ludowe w okolicach Zamościa. Zamość 1920.

4) Ksawery Piwocki. Pojęcie sztuki ludowej. PSL 1947. nr 1/2.

5) Tadeusz Seweryn. Ikonografia etnograficzna.

Lud. 1947. Al. Brueckner. Encyklopedia staropolska. T. I, s. 162 — 167.

6) Al. Brueckner. l. c. s. 167.

7) Jerzy Szablowski. Inwentarz zabytków. Powiat żywiecki. Warszawa 1948. s. 16.

8) H. Adamczewska. Cechy narodowe polskiego miasteczka. Architektura 1950 r. nr 3 — 4. s. 96.

9) Praca zbiorowa. Realizm w narodowych tradycjach polskiej urbanistyki etc. Materiały do studiów i dyskusji. Zeszyt specjalny 1950. s. 6/7.

10) Józef Dutkiewicz. O metodę badań historii w Polsce. BHSK. 1937. s. 8.

TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA GÓRNIKÓW

C z. II

MARIA ŻYWIRSKA

ADAMCZYK KAROL

Urodzony w 1915 roku. Pracuje i mieszka w Jaworznie. Maszynista przy pompach kopalnianych.

Twórczość Karola Adamczyka jest zjawiskiem wyjątkowym. Jak pisze sam w swoim życiorysie, ukończył zaledwie 5 klas szkoły podstawowej. Urodził się i wychował w tej samej miejscowości, gdzie dotychczas pracuje. Wzrastał w bardzo ciężkich warunkach materialnych, trzy lata, w okresie przedwojennym, był bezrobotnym. Z natury wątpliwy i chorowity.

Karol Adamczyk nie umie sam powiedzieć, skąd po raz pierwszy obudziło się w nim pragnienie malowania otaczającego go krajobrazu jaworznickiego. Było to w miesiącach wiosennych 1949 roku. Nie miał wtedy farb, nie wiedział, gdzieby je kupić, nie miał zresztą na nie pieniędzy. Pragnął jednak tego tak usilnie, że pomówił z malarzem kopalnianym i ten doradził mu wziąć zwykłą, ziemną farbę malarską, rozrobić klejem stolarskim, czy dekstryną. Adamczyk jeszcze tego samego dnia postarał się o farbę w proszku, na kawałku deski ułożył je obok siebie i do każdej wpuścił nieco kleju stolarskiego; następnie rozrobił farbę palcami i lewą ręką na zwykłym brystolu szkolnym namalował pierwsze swoje pejzaże. Niektóry z nich wykonał w ciągu nie całej godziny.

Adamczyk buduje swoją kompozycję bez żadnego pomocniczego rysunku; dla uzyskania pewnych, jemu potrzebnych efektów fakturowych, pomaga sobie palcami, zeskrobując paznokciem, czy drewnianym, rozciera wreszcie skrajem własnej marynarki.

Ponieważ farba nie była dostatecznie roztrąta, w obrazach Adamczyka widać płaszczyzny prawie suchej farby, to znowu zbyt rozrzedzonej. Nakłada jedną na drugą i przez swego rodzaju laserunek osiąga nieuchwytny, pełen dziwnego uroku koloryt, który przy skrupulatnym nawet przebadaniu jego obrazów, trudny jest do uchwycenia. Wszystko łączy się i wiąże w przedziwną harmonię. (ryc. 2)

W pierwszych 14 pejzażach, które przysłał na II Ogólnogórnica Wystawę Plastyków-Amatorów uderza niezwykła, równowaga kompozycji, a nawet pewna zdawałoby się wysublimowana harmonia całości. Poszczególne obrazki można by uważać za konsekwentne, wyrozumowane przeprowadzenie kolorystycznego zadania malarskiego. W jednym z najlepszych pejzaży, którego walorów kolorystycznych nie może oddać reprodukcja jednobarwna, daje on trzy — jeden za drugim — rzędy drzew — jakieś, fantastyczne aleje. Pierwszoplanowa zamyka łukowaty zakręt drogi; cienie od tych drzew kładą się granatową smugą na zieloną drogę. Korony drzew są ze sobą splecione i tworzą cały amalgamat zieleni uzyskany drogą laserowania kilku farb, dając w rezultacie bogactwo odcieni wręcz imponujące.

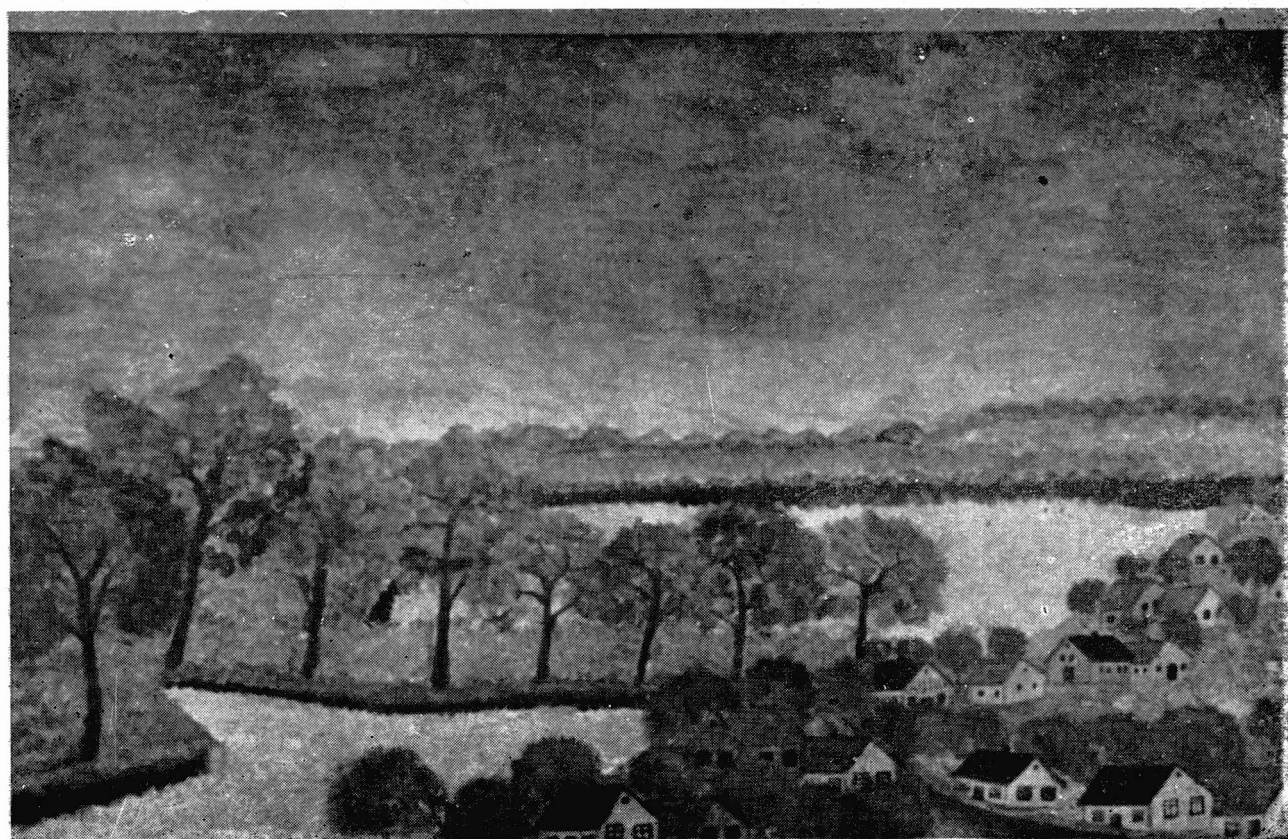
Drugi rząd — to drzewa o wiotkich konarach przechylone podmuchem wiatru w lewo — wszystkie utrzymane w jednym, ciepłym tonie — jasnozielonym. Wreszcie najdalszy rząd — to znowu z innego odcienia zieleni zbudowane, kuliste sylwety drzew. Na prawo zarys świerku — granatowo-zielony.

Inny znów obrazek przeprowadza w tonacji fioletowej — nie tylko budynki, ale i drzewa, inny w tonacji ugrowej; malując kolonię fińskich domków, umiał zestroić czerwień dachów z przełamana zielenią drzew na horyzoncie. Geometryczność brył domków podświadomie szematyzuje tworząc całość, najprawidłowiej zbudowaną. Choć prawo perspektywy stosuje względnie prawidłowo, to neglizuje światłocien całkowicie pochłonięty kolorem.

Seria pierwszych obrazków Adamczyka zdawała się zwiastować swoisty indywidualny talent. Zachęcony do dalszej pracy nie tylko troskliwa opieka i życzliwa krytyka, ale i poważna subwencja pieniężna. Adamczyk kupuje olejne farby, temperę potrzebne pędzle i kartony; jednak w następnych swych obrazkach, nie dał pod żadnym względem nic nowego powtarzając te same motywy i te same zestawienia barwne dużo gorzej, niż za pierwszym razem. W na-



Ryc. 1. Bubala Wojciech. Praca w kopalni.



Rys. 2. Adamczyk Karol. Pejzaż.

stępných swych obrazkach, nie dał pod żadnym względem nic nowego powtarzając te same motywy i te same zestawienia barwne dużo gorzej, niż za pierwszym razem. W następnych jego obrazach przejawia się wyraźne zachwianie jego wewnętrznej równowagi twórczej. Mogłoby się zdawać, że nagromadzone zdawna doznania artystyczne wyładowały się jednorazowo i nie dadzą się więcej rozbudzić.

BUBAŁA WOJCIECH

urodzony w 1900 roku. Jest górnikiem-rębaczem na kopalni Michał w Michałkowicach.

W przeciwstawieniu do Adamczyka, Bubała maluje już od 1928 roku. Przyczyną do rozpoczęcia pracy malarskiej była chęć posiadania dużych rozmiarów obrazów, które pragnął skopiować z widzianych reprodukcji. Specjalnie lubował się w Rubensie. Malował przeważnie olejno, mając duży zasób farb. Prace swe ofiarowywał członkom rodziny.

Kiedy rzucone zostało hasło opieki nad amatorami-plastykami, Wojciech Bubała był jednym z pierwszych, który pragnął jak najprędzej zetknąć się z tymi ludźmi, którzy zechcą z nim pomówić o sztuce, obejrzeć jego prace, służyć radą. Był bardzo żdziwiony, gdy dowiedział się, że kopiowanie nie daje mu pełnej możliwości wypowiedzenia się twórczego. Z młodzieńczym zapałem, rzucił się do rysunku z modelu. Jedną z pierwszych jego prac samodzielnych jest niezmiernie sugestywna martwa natura: „Po szychcie“ zostawiona przez niego w domu, a reprodukowana w „Polskiej Sztuce Ludowej“ w numerze 1—2 z 1949 roku. Musimy wziąć pod uwagę, że w tym momencie Bubała miał 48 lat.

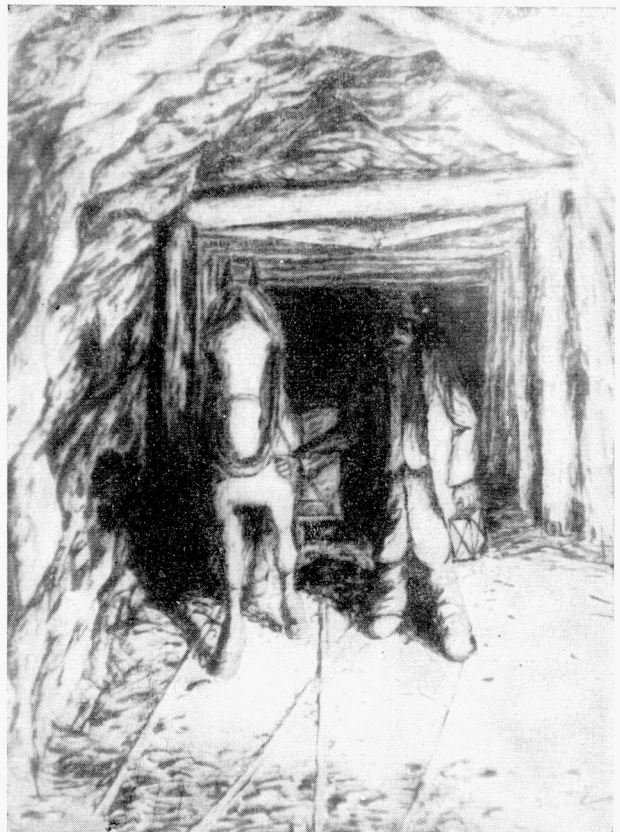
Przez swoje długoletnie obcowanie z reprodukcjami, Bubała zatracił możność rozumienia sztuki na płaszczyźnie swego środowiska. Był niezmiernie chłonny na wszelkie nowe dlań wiadomości z zakresu technik plastycznych. I tu przeszedł całkowicie na rysunek. Jego pierwsze szkice robione patykiem wykazują pewność ręki przy miękkości linii.

Będąc po raz pierwszy nad morzem, od razu zrezygnował z prób rozwiązania kolorytu morza. Brak mu było w tym wypadku bezpośredniej śmiałości, tak charakterystycznej dla dzieci, czy twórców prymitywnych.

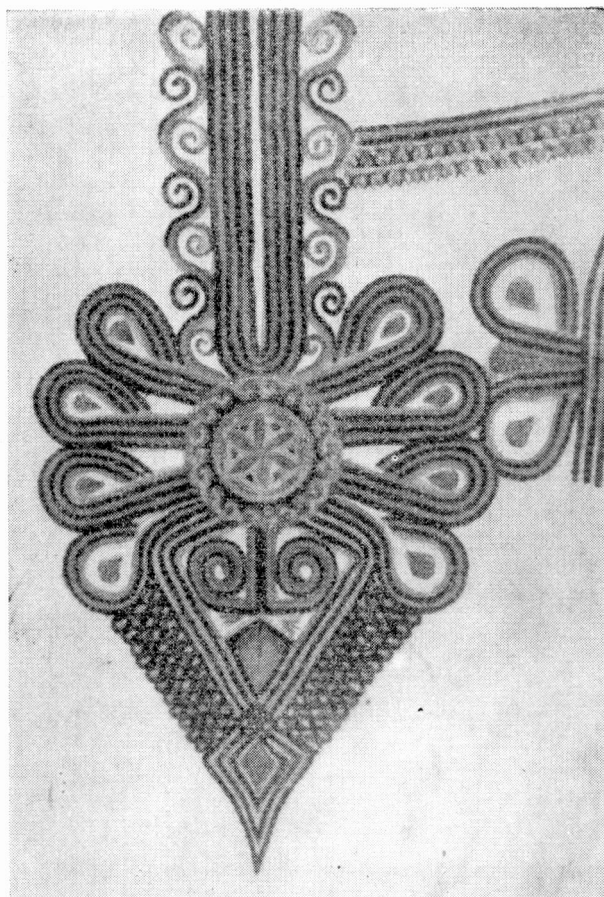
Kiedy na terenie świetlicy znaleziono kawałki bezużytecznego linoleum, Bubała był pierwszym, który pragnął spróbować nieznanej dla niego techniki graficznej, o której niedawno

opowiadał wykładowca. I tutaj dopiero objawił się „naiwny realizm“ naszego artysty. Weźmy jeden z pierwszych, przedstawiających pracę w kopalni. Całość kompozycji jest dobrze rozmieszczona. Jednak rysunek postaci posiada wszelkie charakteryzujące twórcę ludowego cechy, zaznaczone, choćby przesadnie skróconymi proporcjami ciała i szematyzowaniem poszczególnych partii całej postaci, co szczególnie wyraźnie występuje w rysunku twarzy obu górników (ryc. 1).

Podobną indywidualnością artystyczną jest TEOFIL GAWEŁ, górnik dołowy z kopalni Rozbark w Chorzowie. W tym samym, mniej więcej wieku, co Bubała, też maluje dość dawno i z takim samym młodzieńczym zapałem próbuje innych, nieznanych mu technik. Jego rysunki tuszem przedstawiające wnętrze kopalni, zwłaszcza obrazek: „Sprzed 40 laty“ są najlepszym sprawdzianem jego intuicyjnej dążności do uproszczenia postaci górnika i konia (ryc. 3). Jednocześnie brak proporcji podkreśla naiwność ujęcia. Gdy próbuje malować krajobrazy z nad morza, bądź też pejzaże rodzinnego miasta, zdecydowanie trzyma się jasnych, różowych tonacji. Jego linoryty posiadają te same walory, które znajdujemy w pracach Bubały.



Ryc. 3. Gaweł Teofil. Sprzed 40 laty. Fot. Kalus Stanisław.



Ryc. 1. Parzenica wykonana przez Jana Wirmańskiego z Ratułowa Fot. R. Reinfuss



Ryc. 2. Gorsety podhalańskie wykonane na podstawie starych wzorów przez H. Roj Kozłowską Fot. R. Reinfuss.

Staraniem Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie zorganizowany został w Zakopanem konkurs, obejmujący niektóre dziedziny ludowej twórczości artystycznej a w szczególności haft, rzeźbiarstwo i malarstwo na szkle. Konkurs ten przygotowany w zimie przez pracowników Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, mimo bardzo ciężkich warunków w jakich pracowali organizatorzy, przyniósł w rezultacie plon obfity, świadczący o dużej żywotności sztuki ludowej na tym terenie.

Nadesłane na konkurs okazy zostały następnie przez Komisję Kwalifikacyjną, stanowiącą zarazem jury, przeglądnięte, przy czym najlepsze z przedstawionych prac wyróżniono nagrodami pieniężnymi. Po wyeliminowaniu rzeczy nieudanych lub takich, które zdaniem Komisji Kwalifikacyjnej nie posiadają cech tradycyjnej sztuki ludowej, z pozostałej reszty zrobiono w Zakopanem wystawę, której publiczne otwarcie nastąpiło w dniu 8 kwietnia br. „Wystawa ludowej sztuki podhalańskiej“ urządzona została w obszernej sali, mieszczącej się w budynku Miejskiej Rady Narodowej. Na wystawę złożyły się trzy zespoły eksponatów: 1) wybór materiałów nadesłanych na konkurs, 2) przykłady sztuki dawnej, pochodzące z Muzeum Tatrzańskiego, i 3) grupa przedmiotów wystawionych przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Z grupy pierwszej najobszerniejszą część stanowiły hafty barwne, na które złożyły się wykonane na prostokątnych płatach białego sukna parzenice, pantofle oraz haftowane chusty na głowę. Seria parzenic licząca ponad 20 okazów, obejmowała głównie parzenice podhalańskie, i nowotarskie, tereny przyległe (Spisz, Orawa) były ledwie zamarkowane pojedynczymi okazami. Szczawnica zaś zamiast parzenic nadesłała wyszycia dolnych rozporów przy nogawkach. Materiał, który znalazł się na wystawie został bardzo silnie wyselekcjonowany i przeplewiony, dlatego może wystawione okazy nie dają wiernego obrazu dzisiejszej podhalańskiej parzenicy, która rozwija się w 2 kierunkach, albo staje się jaskrawa, przeladowana elementami roślinnymi, gdzie właściwy zarys parzenicy stapia się w jedną całość z motywem ostów czy róż, bądź przeciwnie, redukuje się, cofa do dawnej formy romboidalnego „krzesiwka“. Ani jedna, ani druga forma na wystawie należytego wyrazu nie znalazły, pokazano natomiast piękną serię parzenic, z których poważną część możnaby określić mianem „historycznych“, gdyż reprezentują raczej formy starsze, dziś nie noszone, a jakie zostały odtworzone, czy to dla celów muzealnych czy konkursowych. W parzenicach tych brak jest tego przeladowania, jakie cechuje wyroby późniejsze. Kolista środek jest proporcjonalnie o wiele mniejszy niż obecnie, wypełniony czytelnym geometrycznym ornamentem (np. w postaci rozety cyrkłowej), obszerne pętlice o przejrzystym ażurze, dołem zgrabne krzesiwka, w górnej części obrzeżone „mirwą“. Cechą wystawionych parzenic jest również mniejsza jaskrawość. Podczas gdy w okresie międzywojennym i późniejszym parzenica góralska jarzyła się kilkunastu niekie-

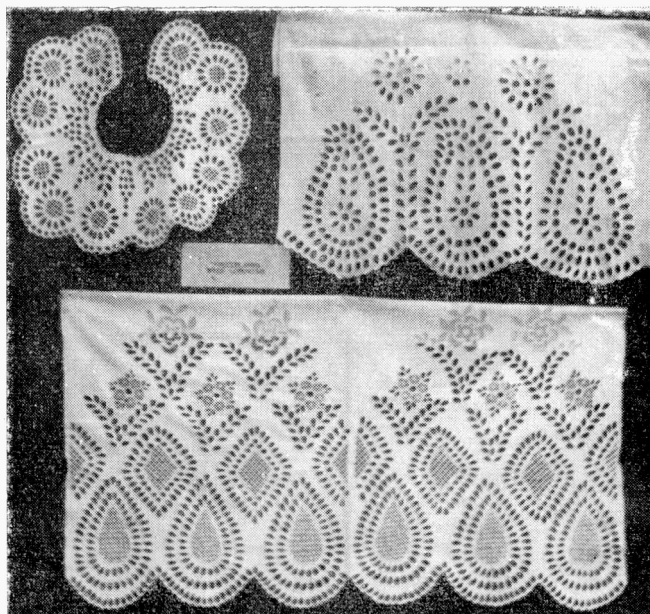
dy barwami, dziś (pomijając parzenice rekonstruujące formy dawne) widać duże uspokojenie i nawrót do mniejszej ilości barw, bardzo umiejętnie zestawionych. Przykładem może tu być parzenica reprodukowana na ryc. 1, wykonana przez Wirmańskiego z Ratułowa, która na konkursie otrzymała I nagrodę. Przy haftowaniu jej użyto zaledwie czterech kolorów: czarnego, granatowego, czerwonego i zielonego. Na skutek bardzo umiejętnego rozłożenia dają one całość bardzo szlachetną i w zasadzie barwną. Sznurek, którym obszyte są krawędzie przyporów skrócony jest z włóczki czerwonej i ciemno-granatowej, przyległe woluty haftowane kolorem czerwonym i czarnym, od wewnątrz zielonym, pętle czerwone i ciemno-granatowe, rozeta w środku czerwono-zielona w granatowym otoku z czerwono-zielonymi wolutami dookoła. Mirwa przy krzesiwku czerwona i granatowa.

Drugim bogatym działem barwnych haftów były pantofle, wykonane z białego, szarego lub ciemno-brązowego sukna samodziałowego, ozdobione po wierzchu kolorowym haftem. Haft ten różni się dosyć silnie od spotykanego na parzenicach i to zarówno jeżeli chodzi o technikę wykonania jak i rodzaj motywów. Podczas gdy klasyczna parzenica zrobiona jest głównie ścięciem łańcuszkowym i w założeniu swym stanowi kombinację elementów geometrycznych, na pantoflach widzi się zdecydowaną przewagę haftu płaskiego o dużych motywach roślinnych, przy czym motywy te nawiązują niejednokrotnie w sposób bardzo silny do „zachwaszonego ogródka“ roślinnych motywów spotykanych w ostatnim 25-leciu w ubiorze męskim. Kwitną więc na pantoflach kobiecych dziewięciorniki, zapożyczone z haftu na męskich portkach, róże przeniesione z bukietów na cuchach, wianuszki zdobiące środek parzenicy itp. Jest jednak rzeczą charakterystyczną, że te same motywy, które w stroju męskim robią wrażenie ujemne przez swą pretensjonalność i brak umiaru, na pantoflach są nie tylko zupełnie możliwe do przyjęcia, ale nawet ładne.

Trzecia grupa wystawionych haftów kolorowych, to chustki na głowę o wzorach kwiatowych, biegnących girlandą wzdłuż brzegów i układające się po rogach w bukiety. Chusty te wykonywane są na wschodnich kresach Nowotarszyny w Tylmanowej i Ochotnicy.

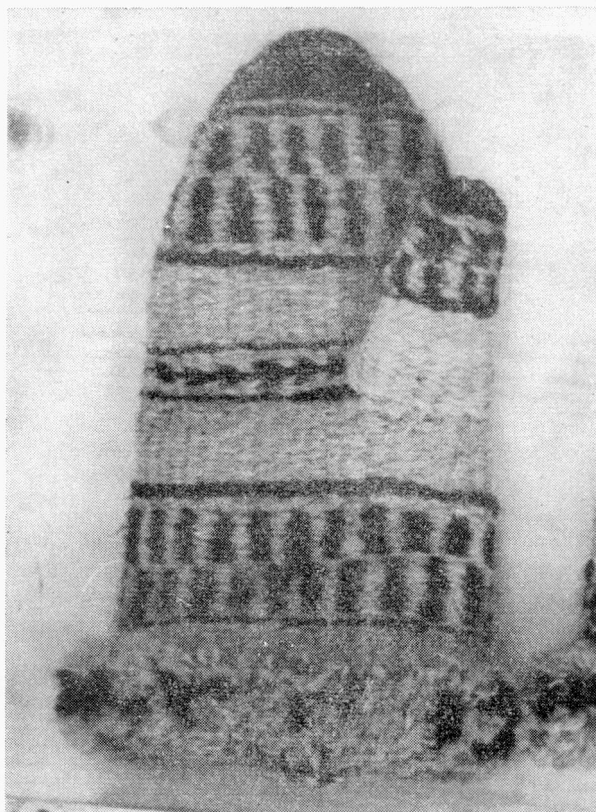
Do grupy haftów kolorowych należałoby jeszcze zaliczyć hafciarskie zdobnictwo gorsetów i kożuszków czyli serdaków noszonych przez mężczyzn i kobiety. Wśród wystawionych gorsetów znajdowało się kilka ciekawych rekonstrukcji dziś już zupełnie zapomnianych form tej części ubioru kobiecego, np. gorset z płótna samodziałowego, zdobiony czerwonym haftem (ryc. 2). Osobną grupę stanowią na wystawie góralskie hafty białe, dziurkowane, obrobione ścięciem płaskim (ryc. 3). Jest rzeczą bardzo słuszną, że ten dział został na wystawie uwypuklony, gdyż podhalańskimi haftami białymi zbyt mało się dotychczas interesowano, mimo że w ludowym przemyśle na Podhalu i w Nowotarszczyźnie mogą one odegrać nie mniej ważną rolę niż omawiane wyżej hafty barwne.

Bardzo interesującym, jakkolwiek zupełnie niewyodrębnionym w katalogu był dział wyrobów dzianych. Złożyły się nań rękawice (ryc. 4), pantofle i czapki wykonane z grubej wełny na specjalnych drewnianych formach, na których rozpina się osnowę a następnie drewnianą iglicą przewleka się wątek. Wyroby te, niesłychanie trwałe, i ciepłe, wykonane są w deseń, powstający przez odpowiednie przewlekanie kolorowego

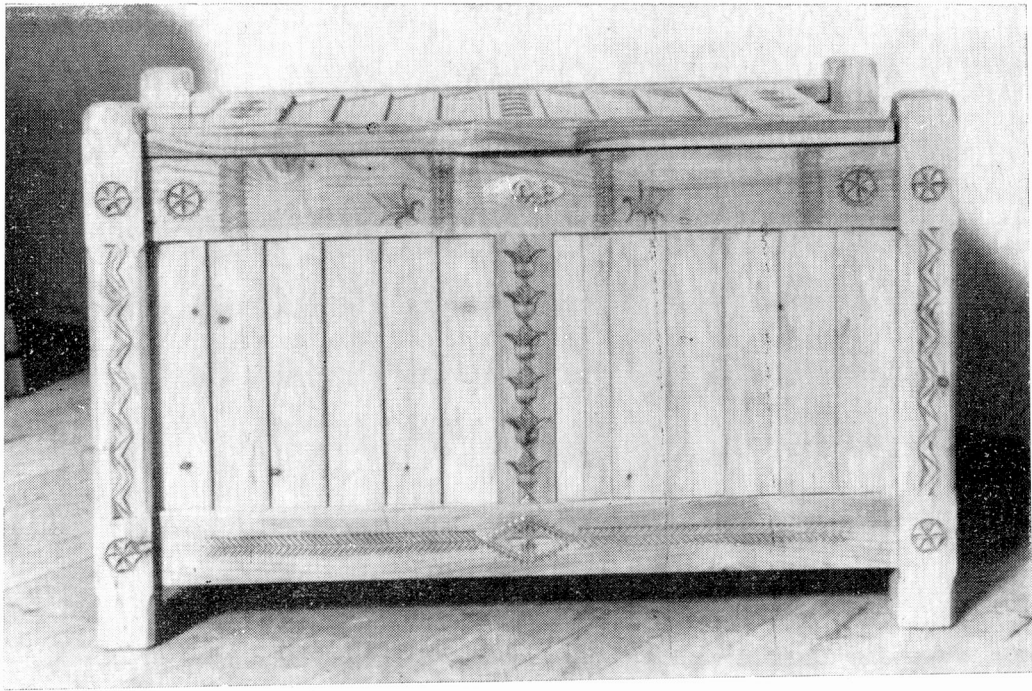


Ryc. 3. Nowotarskie hafty białe wykonała Anna Willach z Łopusznej. Fot. R. Reinfuss.

wątku najczęściej z naturalnej białej i czarnej wełny. Wyroby (pantofle i rękawice) Andrzeja Harendzy ze Szlembarku utrzymane są w kolorach żywych, przy zastosowaniu wątku białego, brązowego i pomarańczowego względnie czerwonego. O ile rękawice dziane na drewnianych formach są oddawna szeroko rozpowszechnione wśród Górali karpaccich, zarówno polskich jak i ruskich czy słowackich, o tyle rzeczą nową są wykonane tą techniką czapki zimowe, robione przez



Ryc. 4. Rękawice wełniane wykonane przez Andrzeja Harendzę ze Szlembarku. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 5. Skrzynia na bieliznę wykonana w postaci dawnego sąsiewa przez Gąsienicę Szymoszkę z Zakopanego
Fot. R. Reinfuss.

Bronisławę Bartol z Zębu, jako próba stworzenia nowego modelu czapki narciarskiej, który wyeliminowałby w przyszłości obcyzną panoszącą się w zimowym ubiorze sportowym.

Interesującym okazem ubioru, wskazującym na klasowe zróżnicowanie ludowego stroju był zrekonstruowany przez H. Roj Kozłowską serdak kobiecy, wykonany z wełny na wzór baranich kożuszków. Serdaki takie nosiły uboższe Góralki, które nie mogły pozwolić sobie na drogi kożuch haftowany i aplikowany safranem.

Drugim z kolei działem wystawy były zdobione wyroby z drzewa, jak rzeźbione łyżniki, czerpaki, piórniki, kołowrotek („warcuła“) oraz garść sprzętów domowych jak stół, stołki, sąsiek. Wyroby niejednokrotnie pracowite i starannie wykonane nie reprezentują jednak tego poziomu, co dawne znane już tylko z sal muzealnych. Parę dziesiątków lat ustawicznego eksperymentowania prowadzonego w różnych kierunkach przez zakopiańską szkołę rzeźbiarską sprowadziły góralskiego snycerza na manowce, z których już dzisiaj nie ma zdaje się powrotu. Obecne góralskie wyroby drewniane nawet najlepsze, pod względem artystycznym nie wnoszą się wiele ponad poziom tego, co z wyraźnym odcieniem pejoratywnym określamy mianem „zakopiańszczyzny“. Wśród wyrobów z drzewa wyróżnia się kilka sztuk mebli, wykonanych przez zakopiańskiego rzeźbiarza Gąsienicę Szymoszkę (ryc. 5). W wyrobach swych stosuje on szlachetniejsze gatunki drzewa np. modrzew, jawor czy jesion i stosuje mało już dziś na Podhalu używaną intarsję. Niektóre z wykonanych przez niego mebli, jak np. stołek z oparciem ozdobionym intarsjowanymi lelujami z drzewa cisowego stanowią dobry przykład dalszego rozwoju meblarstwa podhalańskiego.

Wśród wyrobów z drzewa zwracają uwagę dwie płaskorzeźby przedstawiające zbójników (ryc. 6), wykonane przez znanego rzeźbiarza góralskiego Jana Janasę z Dębna. Są to pierwsze o ile mi wiadomo próby,

dokonane przez tego artystę w kierunku przerwania się z tematyki religijnej na świecką.

Na trzeci dział wystawy składają się obrazy malowane na szkle: przy czym część ich stanowią malatury wykonywane przez młodzież na kursach zorganizowanych w Szlembarku, Maniowach i Dębnie, część zaś malowana jest przez samą Helenę Roj Kozłowską, która wyżej wspomniane kursy prowadziła. Ponieważ obrazami malowanymi przez młodzież zajmowaliśmy się już w poprzednim numerze Polskiej Sztuki Ludowej, na tym miejscu zwrócę uwagę wyłącznie na twórczość Roj Kozłowskiej. Na wystawie znalazło się 10 prac tej niewątpliwie utalentowanej malarki, z których cztery nawiązują treścią do tematyki zbójnickiej, jeden przedstawia tzw. „pytocy“ tj. posłańców konnych, którzy zapraszają („pytają“) na wesele, reszta zaś to obrazy ilustrujące pracę na wsi („kosiarze“ „tkanie domowe“) lub przemiany i postęp w życiu wsi dzisiejszej a więc „uczennice“, „elektryfikacja“ itp. Porównując obrazy Roj Kozłowskiej z pracami jej uczniów widzimy, jak silnie indywidualność nauczycielki zaciążyła na pracach kursistów, zarówno w tematyce (sceny zbójnickie) jak i w samym sposobie wykonania.

W niektórych obrazach Roj Kozłowskiej o tematyce zbójnickiej widoczne jest wyraźne nawiązywanie do obrazów muzealnych („niesom dutki w kotliku“, „zbójnicy“), w innych autorka staje się bardziej oryginalna, dając nowe ujęcie tematów tradycyjnych,

W grupie obrazów nie nawiązujących tematycznie do malarstwa tradycyjnego znajdują się dwa, które pod względem artystycznym wysuwają się na czoło a mianowicie „kosiarze“ i „tkanie domowe“. Pierwszy (ryc. 7 na okładce) przedstawia trzech Górali koszących łąkę, na dalszym planie kopy siana, ułożonego na ostrewkach. Obraz skomponowany jest w sposób bardzo przejrzysty. Trzy postacie kosiarzy ułożone diagonalnie są identyczne w ruchu, co znakomicie podkreśla rytm wspólnej pracy. Czysta biel odzienia stanowi silny kontrast z bogatą gamą ciepłych zieleni, którymi mało-

wana jest łąka. Pociągnięcia pędzla śmiało i pewne wskazują na duże opanowanie przez autorkę trudnej techniki jaką jest malowanie na odwrocie tafli szklanej. Drugi ze wspomnianych obrazów przedstawia wnętrze izby z krosnami tkackimi, przy których pracują tkaczki. Obraz ten bardzo dobry pod względem kompozycyjnym utrzymany jest w spokojnej gamie kolorystycznej, pozbawionej tak częstej w obrazach na szkle jaskrawości. Stanowi on jeden z najlepszych obrazów jakie dotychczas wykonała Roj Kozłowska. Jest ona Góralką zakopiańską, autorką kilku sztuk i opowiadań góralskich, ostatnio zaś pracownicą Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. W gronie artystów ludowych stanowi postać swoistą, różną od kobiet wiejskich, malujących na Dąbrowskim Powiślu, czy malarzy górników z okresu śląskiego. Twórczość Roj-Kozłowskiej powinna doczekać się gruntownego opracowania i bardzo wnikliwej analizy.

Prócz wymienionych wyżej materiałów konkursowych wystawione zostały jako części wyodrębnione: dział starej sztuki ludowej, na który złożyły się ekspozyty Muzeum Tatrzańskiego oraz dział reprezentujący wyroby Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Słuszny pomysł pokazania dla celów porównawczych podhalańskiej sztuki zabytkowej w praktyce minął się nieco z celem. Zespół ekspozycji muzealnych został bowiem dobrany w sposób dosyć przypadkowy, nie zawsze powiązany z materiałem współczesnym, była np. gunia z Rusi Szlacheckiej, która nie łączyła się z całością wystawy, natomiast nie pokazano cuchy podhalańskiej, której zdobnictwo hafciarskie znajduje odbicie w haftach na pantoflach.

Dział zorganizowany przez CPLiA w małym stopniu wiązał się z całością wystawy. Spodziewać się było można, że instytucja ta pokaże serię wyrobów ludowych produkowanych przez wiejskich artystów w ramach uspołecznionego i prowadzonego przez CPLiA ludowego rękodzieła, w rzeczywistości jednak pokazano tkaniny i wyroby drewniane, wykonywane przez Górali we wzorcowych zakładach CPLiA, na podstawie wzorów dostarczonych z zewnątrz i opracowanych przez artystów nieludowych, często pozbawionych wszelkich cech regionalnych (kosmopolityczna forma stołka przy stole opracowanym na motywach góralskich).

Przechodząc do ogólnego omówienia całości stwierdzić musimy, że ograniczenie tematu konkursu i wystawy, rzeźby i obrazów malowanych na szkle nie było pomysłem najszcześniejszym. Skoro już w organizację imprezy włożone zostało tyle wysiłku trzeba było to zagadnienie ująć nieco szerzej i dać przegląd całego rzemiosła artystycznego powiatu nowotarskiego. Wówczas znalazłyby się na wystawie i tkaniny góralskie (pasiaste kanafasy, kraciaste wełniane koce, pasiaste i haftowane materiały na torby) i wyroby metalowe (spinki do koszul, kukielki do pasów, cyfrowane żelźca do ciupag), czy skórzane (pasy tłoczone, różne odmiany zdobionych kierpców itp). Materiał wystawowy pokazany był estetycznie, ale potraktowany na sposób dawnych „pokazów“, bez problematyki, czy myśli dydaktycznej. Materiał nie zawsze był należycie rozgraniczony rzeczowo (np. czerpaki, pomieszane z pantoflami), szereg ciekawych przedmiotów przez niewłaściwą ekspozycję gubił się w pozostałym materiale (np. wspomniane wyżej wyroby dziane).

Jeżeli organizatorowie wystawy za cel konkursu

(a zapewne i wystawy) postawili sobie „wytypowanie najlepszych i najbardziej typowych wzorów haftu i ryzowania w drzewie oraz zachęcenie artystów ludowych do dalszej twórczej pracy w oparciu o najlepsze artystyczne tradycje ludowe“, „podniesienie poziomu artystycznego sztuki podhalańskiej, wskazanie na jej istotne wartości“¹⁾ to zadanie należało przeprowadzić w sposób bardziej dydaktyczny. Należało pokazać nie tylko rzeczy dobre ale i złe, należało wskazać na czym istota „zła“ polega. Tego rodzaju ekspozycja miałaby kolosalne znaczenie nie tylko dla samych twórców ludowych, ale przede wszystkim dla tysięcy wczasowiczów, którzy przyjeżdżając do Zakopanego, zdezorientowani kompletnie wykupują co najgorszą tandetę pamiątkarską w przekonaniu, że to właśnie jest sztuka ludowa Podhala.

Mimo wyżej wysuniętych zastrzeżeń wystawa spełniła bardzo poważne zadanie, jeśli chodzi o oddziaływanie na ludowych twórców. Po zakończeniu części oficjalnej wystawy można było widzieć grupki góralskich artystów ludowych, z uwagą analizujących każdy z wystawionych obiektów i dyskutujących między sobą na temat oglądanych przedmiotów. Z uwag wypowiedzianych przy tej sposobności wynika, że wystawa stała się dla nich swego rodzaju lekcją, która w żadnym wypadku nie przejdzie bez echa i przyczyni się do podniesienia wartości przyszłej twórczości artystycznej.

¹⁾ Cytat ze wstępu do katalogu wystawy.



Ryc. 6. Zbójnik, płaskorzeźba wykonana przez Jan Janas z Dębna.
Fot. R. Reinfuss

O ZAGADNIENIU LUDOWOŚCI W SZTUCE RADZIECKIEJ*)

G. NIEDOSZIWIN

Pośród podstawowych problemów radzieckiej estetyki — zagadnienie ludowości sztuki jest jednym z najistotniejszych. Jest to powszechnie uznane i nie wymaga dalszych komentarzy. A tymczasem teoretyczne opracowanie tego problemu nie stoi w żadnej proporcji z jego ciężarem gatunkowym i znaczeniem. Inne — zresztą niemniej ważne problemy — zostały opracowane znacznie szerzej. Radziecka historia sztuki nie rozpracowała jeszcze dotychczas w sposób dostateczny np. istoty metody realizmu socjalistycznego, ale mimo wszystko zostały podjęte pewne kroki w tej dziedzinie. Inaczej sprawa przedstawia się jeśli chodzi o zagadnienie ludowości, chociaż wydaje się nam, że ludowość wchodzi w samo pojęcie realizmu socjalistycznego jako jego konieczna i organiczna część składowa.

Ludowość jest najważniejszą cechą naszej artystycznej kultury i dlatego opracowanie teoretycznych problemów ludowości sztuki jest zadaniem zasadniczym. W naszej estetycznej i historyczno-artystycznej literaturze często spotykamy się li tylko z ogólnymi deklaracyjnymi tezami.

Oczywiście autor niniejszego artykułu daleki jest od myśli wyświetlania całokształtu najpoważniejszych teoretycznych problemów ludowości. Postawił on sobie znacznie skromniejsze zadanie — próby wyjaśnienia niektórych stron zagadnienia przez co, być może, przyczyni się do zwrócenia uwagi historyków sztuki na opracowanie problemu ludowości. Z tego powodu szereg zagadnień związanych z ogólnym tematem artykułu pozostał tu albo zupełnie nie poruszony, albo potraktowany marginesowo.

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

Celem bolszewickiej partii zawsze było usunięcie wszystkich przeszkód pomiędzy sztuką a szerokimi masami ludzi pracy.

W świetle tych idei nastawionych na coraz większe zbliżenie sztuki z ludem staje się zrozumiałe dlaczego tak doniosłą rolę odegrał tak zwany plan „monumentalnej propagandy“, u podstaw którego leży myśl Lenina o konieczności „posunięcia naprzód sztuki jako środka agitacyjnego“. Włodzimierz Iljicz proponował, aby tym szeroko zakrojonym planem skierować artystów na rozwiązywanie konkretnych, realnych, życiowych zadań. Stawianie pomników na ulicach i placach miast powinno było zbliżyć artystów bezpośrednio do potrzeb i zainteresowań ludu.

Idea W. I. Lenina „monumentalnej propagandy“ jest jednym ogniwem w łańcuchu leninowskiej nauki o ludowości sztuki. Ścisłjsza łączność sztuki z ludem była dla Lenina gwarancją jej życiowej siły i społecznego znaczenia. „Sztuka należy do ludu — mówił Włodzimierz Iljicz do Klary Zetkin. — Powinna ona zapuszczać swe korzenie jak najgłębiej w sam gąszcz szerokich mas pracujących. Sztuka powinna być zrozumiała dla tych mas i kochana przez nie. Powinna łączyć uczucia, myśli i wolę tych mas, podnosić je. Powinna budzić w tych masach artystów i rozwijać ich“.¹⁾

Ta prawda codziennie teraz potwierdzana w praktyce naszej sztuki należącej rzeczywiście do radzieckiego ludu — była podkreślana przez Lenina z tym większą energią, ponieważ w owym czasie, w pierwszych latach rewolucji, dużo jeszcze było w artystycznej kulturze rdzennych cech burżuazyjnego społeczeństwa. Ale Wielka Październikowa Socjalistyczna Rewolucja zdobyła już podstawy tego, ażeby sztuka stała się prawdziwie i konsekwentnie ludowa. Radziecki ustrój społeczny uwolnił artystów od ujarzmiania ich myśli przez klasy wyzyskujące. Twórczość artystyczna ma od tego czasu jednego konsumenta i tylko jemu służy. Władza radziecka od razu postarała się, ażeby sztuka realnie stała się własnością szerokich mas; zostały znacjonalizowane muzea i prywatne zbiory. Państwo stało się zleceniodawcą dzieł sztuki; wystawy szeroko otworzyły swe podwoje przed robotnikami i chłopami. Wszystkie zabytki sztuki, wszystko co ma wartość artystyczną, co zostało stworzone w przeszłości i było tworzone obecnie — stało się własnością ludu, ażeby pomagać mu w walce i budowie. Zadaniem klasy robotniczej — wskazywał Lenin — jest „zamienienie całej sumy nagromadzonego przez kapitalizm najbogatszego, historycznie nieuchronnie koniecznego dla nas zapasu kultury, wiedzy i techniki — zamienienie wszystkiego co było narzędziem kapitalizmu w narzędzie socjalizmu“.²⁾ Dając sztukę ludowi, partia zamieniła ją w „narzędzie socjalizmu“.

Nawet zewnętrzna, powierzchowna obserwacja zjawisk i faktów naszej sztuki wyraźnie świadczy o jej ludowości. Już ze względu na niespotykane w historii olbrzymie rozpowszechnienie radzieckiej sztuki wśród milionowych mas — przeciwstawia się ona stanowczo poprzedzającemu rozwojowi ludzkości. Jeszcze stosunkowo niedawno historycy sztuki byli skłonni porównywać ludowy charakter radzieckiej sztuki z ludowością sztuki klasycyznej lub sztuki Odrodzenia. Wydawało się, że Akropol Peryklesa lub Florencja Medyceuszów były zrealizowaniem tak szerokiego ogarnięcia ludowych mas przez sztukę, że pobudzało to do analogii ze sztuką radziecką. Nie uwzględniało się przy tym, że jakkolwiek nawet najszersza demokratyzacja sztuki w przeszłości nie wytrzymuje porównania z tym istotnie ogólnoludowym rozpowszechnieniem sztuki, jak to ma miejsce w naszej epoce.

Sztuka w przeszłości nigdy nie mogła osiągnąć tak szerokiego rozpowszechnienia. Względna demokratyzacja sztuki w Atenach w V w. przed naszą erą dotyczyła tylko panującej klasy właścicieli niewolników

i co więcej, uważała za wskazane pozbawienie eksploatowanej masy niewolników wszystkich możliwości i warunków ludzkiego rozwoju — w tej liczbie i sztuki.

Sztuka w Związku Radzieckim, a w szczególności sztuki plastyczne posiadają niespotykane w swych rozmiarach audytorium. Estetyczne potrzeby narodu tak samo jak i artystyczny jego poziom rosną w gigantycznym tempie z roku na rok. Cyfry zwiedzających nasze muzea i wystawy zadziwiają ludzi przyjeżdżających do nas z zagranicy. Sprawa jednak polega nie tylko na niezwykłym wzroście zainteresowania sztuką, które wykazuje nasz lud, ale jeszcze na tym, że nigdy samo państwo nie było zainteresowane w tak szerokim przyswojeniu dzieł sztuki przez lud, nigdy żadne państwo nie próbowało nawet robić czegokolwiek dla takiego przyswojenia. Radzieckie państwo już od pierwszych dni swego istnienia robiło wszystko co możliwe celem maksymalnego zbliżenia ludu do sztuki. Organizowało stałą i silną łączność widza z artystą, ludu ze sztuką. Stworzenie takiej łączności leżało właśnie u podstaw całej polityki partii bolszewickiej, wszystkich przedsięwzięć władzy radzieckiej przez cały okres, który upłynął od dnia wielkiej Październikowej Socjalistycznej Rewolucji.

W burżuazyjnym społeczeństwie — jeżeli odrzucić żalosne doświadczenia socjalno-artystycznej demagogii — sztuka poszukuje swego konsumenta samorzutnie. Sztuka jak i wszystko inne jest w warunkach kapitalizmu przedmiotem kupna i sprzedaży. Zależność artyści od kiesz z pieniędzmi przejawia się w sposób czysto materialny. Nawet najszlachetniejsze dążenia dania sztuki narodowi napotykają na przeszkody; uciśnione masy w tych warunkach są oderwane od sztuki tzw. „uczonej“. Organizacja Towarzystwa Objazdowych Wystaw była jednym z najszlachetniejszych przedsięwzięć rosyjskich artystów; istniejący ustrój społeczny jednak przeszkadzał temu, aby dzieła artystów-demokratów przeniknęły w głąb szerokich mas pracujących.

W socjalistycznej rzeczywistości sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Jest rzeczą znaną, jak ogromną rolę odgrywa sztuka w codziennym życiu radzieckich ludzi. Naród, który obudził się do świadomej historycznej twórczości, już w pierwszych latach radzieckiej władzy, rozpoczął walkę o opanowanie kultury. „Nigdzie — pisał Lenin — ludowe masy nie są tak zainteresowane prawdziwą kulturą jak u nas; nigdzie zagadnienia tej kultury nie stawia się tak głęboko i tak konsekwentnie jak u nas; nigdzie w żadnym kraju, władza państwowa nie znajduje się w rękach robotniczej klasy, która w swej masie doskonale rozumie braki swojej, nie powiem kulturalności, lecz powiem umiejętności czytania i pisanie; nigdzie nie jest on gotów ponosić i nie ponosi takich ofiar dla polepszenia swej sytuacji pod tym względem jak u nas“³⁾ Obecnie kultura narodu podniosła się u nas ogromnie. Partia, Państwo Radzieckie jest żywo w tym zainteresowane, ażeby dalej podnosić poziom kulturalny mas.

„Bolszewicy — mówi. A. A. Żdanow — wysoko cenią literaturę, dokładnie widzą jej wielką historyczną misję i rolę w umocnieniu moralnej i politycznej jedności ludu, w zespoleniu i wychowaniu ludu. Centralny Komitet Partii chce, ażeby u nas był dostatek duchowej kultury, bowiem w tym bogactwie kultury widzi on jedno z głównych zadań socjalizmu“⁴⁾ Do tego

bogactwa partia nieugięcie prowadziła i prowadzi lud radziecki.

Od pierwszych dni władza radziecka zaczęła przebudowę naszej sztuki kierując ją na drogę socjalizmu.

W tym sensie obserwujemy nowe ważne cechy sztuki socjalistycznego realizmu. Władając istotnie masowym widzem — sztuka nasza silnie przenika w głąb życia ludu, wiąże się z nim znacznie ściślej przez swoją treść, idee i obrazy niż kiedykolwiek w przeszłości. W ten sposób nasza sztuka staje się podwójnie ludowa. Wyraża ona nie tylko przodujące dążenia ludu, ale jego uczucia i myśli wyraża *bezpośrednio*.

W. I. Lenin wskazywał na to, że koniecznym warunkiem szerszego rozpowszechnienia artystycznych wartości w masach jest socjalistyczna rewolucja. „Tołstoj jako pisarz — pisał on — nawet w Rosji znany jest tylko znikomej mniejszości. Ażeby jego wielkie dzieła stały się rzeczywiście własnością *wszystkich*, trzeba walki i jeszcze raz walki przeciw takiemu ustrojowi społecznemu, który skazał miliony, dziesiątki milionów na ciemnotę, zahukanie, katorżniczą pracę i nędzę. Trzeba socjalistycznego przewrotu“⁵⁾

Historyczny przewrót o wszechświatowym znaczeniu, dokonany przez Wielką Październikową Socjalistyczną Rewolucję, pobudził milionowe masy ludzi pracy do historycznej twórczości. Lenin uważał to za jedno z podstawowych osiągnięć rewolucji. Naród, który wyzyskiwacze usiłowali trzymać pod podwójnym, tj. materialnym i moralnym uciskiem — pierwszy zdobył możliwość wyprostowania się. Kapitalizm dusił, tłumił, rozbijał masy talentów w środowisku robotników i pracujących chłopów. Talenty te ginęły pod uciskiem ubóstwa, nędzy, natrząsania się nad ludzką istotą. Naszym obowiązkiem teraz jest umieć znaleźć te talenty i dać im odpowiednie warunki pracy⁶⁾ — pisał Lenin określając jedno z najważniejszych zadań partii.

Proces zbliżania sztuki z ludem był procesem dwustronnym. Z jednej strony konieczne było zwrócenie wszystkich duchowych wartości stworzonych w warunkach eksploatacji ludzi pracy — samemu ludowi oraz oswojenie go z kulturą i sztuką. Z drugiej strony konieczne było przeobrażenie artystów z ludzi samotnych i oderwanych od mas w ludzi nierozzerwalnie i organicznie z ludem związanych.

Jedno z istotnych osiągnięć przodującej realistycznej sztuki radzieckiej polega na tym, że przestała być ona sprawą niewielu, wąskiego kręgu przedstawicieli „wykształconego towarzystwa“, a stała się prostym i bezpośrednim wyrażeniem myśli, uczuć i dążeń milionów. „Sprawa literatury powinna stać się częścią ogólnoproletariackiej sprawy“⁷⁾ — pisał Lenin jeszcze w 1905 r., podkreślając konieczność nierozzerwalnej jedności sztuki z masami. Widział on wtedy proroctwo, w epoce rozwoju wszelkich formalistycznych antyludowych tendencji sztuki, że przyszła wolność sztuki w epoce socjalizmu będzie oznaczała przede wszystkim brak wszelkich sprzeczności pomiędzy artystyczną twórczością a ludem: „Będzie to literatura wolna, dlatego że będzie służyła nie przesyconej bohaterce, nie znudzonym i cierpiącym z nadmiaru tłuszczu „górnym dziesięciu tysiącom“, lecz milionom, dziesiątkom milionów ludzi pracy, którzy stanowią kwiat kraju, jego siłę, jego przyszłość. Będzie to literatura wolna, zapładniająca ostatnie słowo rewolucyjnej my-

śli ludzkości doświadczeniem i tętniącą pracą socjalistycznego proletariatu...⁸⁾

W radzieckiej sztuce jej idee i uczucia są bezpośrednimi ideami i uczuciami ludu. Jest to być może rzecz najistotniejsza i najbardziej zasadnicza w socjalistycznej sztuce, pod względem jej treści i jej historyczności. Należy tu wspomnieć o rozdwojeniu artystycznego rozwoju, które miało miejsce w sztuce okresu przed-socjalistycznego. W społeczeństwie podzielonym na antagonistyczne klasy, sztuka rozwija się w dwóch zasadniczych chociaż związanych z sobą pionach. Z jednej strony jest to sztuka „uczona“, jak ją nazywał A. A. Żdanow, z drugiej — twórczość ludowa. W przeszłości możemy dostrzec z jednej strony sztukę, z której lud został wywłaszczony, a która znajduje się w posiadaniu klas panujących — z drugiej strony, sztuka bezpośrednio obsługująca lud; z jednej strony widzimy sztukę, która koncentrując w sobie całe artystyczne doświadczenie i pracę ludu, bezpośrednio prawie doń nie dochodziła — z drugiej strony, twórczość ludowa, która była związana bezpośrednio z ludem, ale która w warunkach klasowego społeczeństwa nie miała wszystkich możliwości postępowego rozwoju. Ta twórczość ludowa zawierała prawdziwie artystyczne skarby, wspaniałe w swej głębokiej myśli i skali uczucia — ale w zasadzie zachowała swe naiwno-patriarchalne, epiczne formy. Rosyjski chłop zeszłego stulecia śpiewał piękne pieśni, nie znając prawie muzyki Glinki, wyrosłej na glebie tych ludowych jego pieśni, tworzył on wspaniałe wzory, którymi tak zachwycał się Surikow i które dawały artyście natchnienie, ale ten chłop nigdy nie widział „Bojaryni Morozowej“.

Ta okoliczność jest nie do uniknięcia w społeczeństwie, w którym istnieją antagonistyczne klasy o sprzecznych interesach. W takich warunkach sztuka, jak i wszystkie formy nadbudowy, obsługuje „jedną klasę ze szkodą innych klas“.⁹⁾ Nauka Lenina o dwóch kulturach w granicach kultury jednego narodu rzuca jaskrawe światło na ten istotny problem. Była by to oczywista wulgaryzacja, gdybyśmy chcieli dostrzegać elementy demokratycznej i socjalistycznej ideologii w sztuce — powiedzmy XIX w. — tylko w sztuce chłopskiej, w ludowej twórczości. Twórczość ta stanowi podstawę całego postępowego rozwoju rosyjskiej sztuki — od dworskiej przodującej sztuki pierwszej połowy XIX w. do sztuki rewolucyjno-demokratycznej drugiej połowy stulecia. Tak czy inaczej jednak obraz rozwoju sztuki w antagonistycznych klasowych społeczeństwach — jest z jednej strony, obrazem walki prądów, gdzie „nowe“ walczy ze „starym“, przyszłość z przeszłością i gdzie ta walka kończy się obaleniem starego, „wybuchem“ starego kierunku w rodzaju słynnego „buntu 13“ w 1863 r.

Zupełnie inaczej układa się stosunek sztuki do społeczeństwa w epoce socjalizmu.

Jesteśmy dziś świadkami stopniowego zbliżenia „uczonej“ sztuki z twórczością ludową. Innymi słowy obserwujemy zanik nieprzebytej przepaści pomiędzy zawodową sztuką a sztuką amatorską (samorodną), chociaż nie oznacza to oczywiście, że pomiędzy nimi zacierza się w ogóle wszelka różnica.

W swym słynnym wstępie do „Krytyki ekonomii politycznej“ Marks wskazał na sprzeczność epickiej twórczości i wielkiej maszynowej produkcji, dostrzegając że gleba eposu — mitologia — zniknęła „z chwilą rzeczywistego opanowania sił przyrody“.¹⁰⁾

Ta niebywale głęboka uwaga otrzymuje nową treść w warunkach socjalizmu. Praktyka socjalizmu wykazała, że wszystkie cuda techniki, cała uprzemysłowiona potęga pracy, kiedy przestaje być ujarzmiającą człowieka siłą, lecz naodwrot, staje się warunkiem gwarantującym wyzwolenie wszystkich duchowych możliwości człowieka — nie przeszkadza rozwojowi ludowej twórczości. Traci ona przy tym oczywiście swój naiwno-mitologiczny charakter, ale nie znaczy to, że epickie formy sztuki w radzieckich warunkach są sztuczne i konwencjonalne. Kiedy Gorki nazwał Stalskiego „Homerem XX wieku“ — nie była to zwykła charakterystyka metaforyczna.

Zatracać w warunkach radzieckiej kultury ograniczoną patriarchalną naiwność, epea zachowuje i rozwija swą zasadniczą treść — bezpośrednio, poetyczne wcielenie powszechnych pragnień i dążeń ludu.

W radzieckich warunkach jednakże zachodzi także i odwrotny proces. Sztuka zawodowa szeroko wchłania źródła ludowej twórczości i z kolei się nimi wzbogaca.

Motorem stopniowego zbliżenia sztuki zawodowej i amatorskiej (samorodnej), w którym to zbliżeniu sztuka jedna i druga wzajemnie wzbogaca i rozwija się na nowej osnowie, jest to, że nasza sztuka nie ma i nie może mieć innych interesów oprócz interesów ludu. Istotną przyczyną podziału sztuki na „uczoną“ i „ludową“ — był podział pracy, który spowodował także klasowe rozwarstwienie społeczeństwa. U nas w epoce socjalizmu, chociaż podział pracy został zachowany, to jednak istnieją już tendencje do jego zniweczenia: ruch Stachanowski — jak wskazuje Stalin — nakreśla drogi przewycięzania przeciwności pracy umysłowej i fizycznej; pojawiły się istotne oznaki zacierania granic pomiędzy miastem a wsią, co nawiasem mówiąc, znalazło już swój artystyczny wyraz w poszukiwaniach architektonicznego obrazu wsi-miasta. Przy zachowaniu jednak podziału pracy w warunkach socjalizmu — artyści zawodowi nie są oderwani od ludu. Na odwrót, sytuacja ta daje im na danym etapie historycznym możliwość pogłębienia i starannego opracowania w sztuce myśli i uczuć ludu. Nie ma zasadniczej różnicy w pojęciu obrazu myśli i zespołu uczuć pomiędzy niedoskonałym jeszcze obrazem artysty-amatora, przedstawiającym zwycięstwo Radzieckiej Armii, a dziełami mistrzów malarstwa — Sokołowa-Skali, Grekowa, Awiłowa, Kriwonogowa itd. Ale zawodowi malarze właśnie dlatego, że są mistrzami swego rzemiosła pełniej i wyraźniej realizują w swych obrazach dążenia ludu. Właśnie dlatego, że zawodowy artysta czerpie materiał bezpośrednio z życia i zainteresowań ludu, dlatego, że w strukturze socjalistycznego społeczeństwa nie ma podstaw do istnienia dwóch odrębnych nurtów sztuki — sprzeczności między twórczością ludową a sztuką zawodową tracą swój zasadniczy charakter. Istnieje dla nich jeden materiał, jeden cel, jedna idea. Artysta czerpie swe natchnienia i swe idee, którymi się kieruje i cele, które sobie stawia z ludu budującego komunizm pod kierunkiem partii bolszewickiej; właśnie od ludu otrzymuje on pochwały i krytykę swej działalności. Żywe pędy naszej sztuki wszystkie swe korzenie zapuszczają w lud i są związane nierozdzielnie z ludem. W radzieckich warunkach bardziej niż kiedykolwiek „sztuka nie może oderwać się od losu ludu“.¹¹⁾

Jeżeli dawniej zasadnicza różnica między sztuką a takim społecznym zjawiskiem jak język polegała na

tym, że ten ostatni był ogólnoludowy, a sztuka, z powodu podziału społeczeństwa na antagonistyczne klasy, taką nie była — to obecnie radziecka sztuka stoi na stanowisku ogólnoludowym.

Artysta starający się odtworzyć kolchozowe chłopstwo — pod żadnym względem nie przeciwstawia swego stanowiska innym artystom. A. Płastow jest w przeważającej mierze malarzem życia kolchozowego, ale to nie stanowi dla jego sztuki jakichkolwiek elementów społecznej „wyłącznieści“.

Dlatego też możemy powiedzieć, że nasza sztuka przedstawia wyższy typ, zasadniczo nową fazę rozwoju ludowej artystycznej kultury, bo ludowość osiąga tu taki rozmach i głębię, o jakich nie było mowy na żadnym poprzednim etapie rozwoju sztuki.

Co to jest ludowość radzieckiej sztuki, jeżeli będziemy rozpatrywać sprawę z punktu widzenia jej treści?

Podstawą ludowości radzieckiej sztuki pod względem treści jest jej nierozrwalna łączność z życiem ludu, z interesami socjalistycznego państwa, z kierującymi ideami bolszewickiej partii. Stosunki, które ułożyły się pomiędzy sztuką a socjalistycznym społeczeństwem, gwarantują sztuce możliwość brania bezpośredniego udziału w praktycznej budowie komunistycznego społeczeństwa. Przodujący bohaterowie utworów radzieckiej literatury, filmu, teatru, plastyki są typowymi przedstawicielami radzieckiego ludu. Są oni „gospodarzami życia“ w rzeczywistości; ich myśli, uczucia i wola są realizowane w obrazach radzieckich artystów.

Ludowość tego czy innego dzieła określa się właściwą miarą życiowej prawdy. Dawniej służyć społeczeństwu oznaczało dla artysty, służyć jakiejś części, jakiejś klasie tego społeczeństwa. Obecnie, przy istnieniu moralno-politycznej jedności radzieckiego ludu, najbardziej wyraźna świadomość swego społecznego powołania, konieczność służenia życiowym potrzebom ludu — stanowi podstawę ludowości radzieckiej kultury artystycznej.

Sztuka radziecka zrobiła swym bohaterem milionowe masy ludzi pracy — budowniczych komunizmu, twórców nowego życia. Z drugiej strony, sztuka stała się narzędziem ich duchowego wzbogacenia. Ta sytuacja wymagała nieuchronnie od sztuki uogólnienia i ukształtowania myśli i uczuć, dążeń i namiętności tych milionowych mas.

Sukcesy socjalizmu w naszym kraju powodują stały i nieubłagany wzrost materialnych i duchowych potrzeb ludu. Dla zaspokojenia duchowych potrzeb ludu sztuce wyznaczono niemało miejsca i postawiono jej niemało zadania: „Albowiem socjalizm, marksistowski socjalizm oznacza nie ograniczenie potrzeb osobistych, ale wszechstronne ich rozszerzenie i rozkwit, oznacza nie ograniczenie czy wyrzeczenie się zaspokojenia tych potrzeb, ale wszechstronne i całkowite zaspokojenie wszystkich potrzeb ludzi pracy rozwiniętych pod względem kulturalnym“.¹²⁾

Wielka Październikowa Socjalistyczna Rewolucja radykalnie zmieniła sytuację człowieka pracy w społeczeństwie, przywróciła mu wszystkie materialne i duchowe wartości stworzone jego pracą i odebrane mu przez klasy panujące. Zniszczenie wszelkiego wyzysku zagwarantowało masom jak najszersze możliwości duchowego rozwoju, dając każdemu człowiekowi pracy możliwość, a nawet obowiązek stania się *człowiekiem*. Dawna sztuka była postawiona przed koniecznością dostrzegania całego bogactwa duchowych możliwości

człowieka — własności klasy panującej. Riepin w Kainie, Surikow w Strzelcach dostrzegli potężne możliwości ducha ludzkiego, którym nigdy nie było sędzone w pełni dać temu wyraz w życiu.

Z drugiej strony żadne wyzyskujące społeczeństwo, a w szczególności społeczeństwo kapitalistyczne, nie jest zdolne do tego by cenić człowieka jak człowieka. Wiąże ono siłą rzeczy swe przedstawienie o człowieku ze stanowymi, rasowymi, majątkowymi albo jakimiś innymi ograniczającymi momentami. Tylko socjalistyczne społeczeństwo rozbija to całe ograniczające uwarunkowanie i otwiera nieograniczone możliwości prawdziwej oceny człowieka. „Nie stan majątkowy, nie pochodzenie narodościowe, nie płeć, nie stanowisko służbowe, lecz osobiste zdolności i osobista praca każdego obywatela określają jego stanowisko w społeczeństwie“¹³⁾ — podkreśla Stalin nowe kryteria oceny człowieka w socjalistycznym społeczeństwie.

Tylko to, czym w istocie jest człowiek, jego praca dla dobra ojczyzny, w której wykazuje swe zdolności — stanowi prawdziwą wartość osobowości. Stąd też dla sztuki otwiera się źródło duchowego bogactwa człowieka w każdym aktywnym, świadomym budowniczym komunizmu. U nas po raz pierwszy w całej pełni i z pełnym wyrazem dźwięczą piękne słowa Gorkiego — „Człowiek — to brzmi dumnie“.

„Powinniśmy przede wszystkim nauczyć się oceniać ludzi“ — uczył Stalin i jego mądra wskazówka służy jako nie przewodnia artystom postępującym drogą socjalistycznego realizmu. Oceniać ludzi według ich osobistych zalet, według twórczości, według ich spraw — znaczy cenić w ludziach *człowieka*.

Mówiąc o zadaniach radzieckiej szkoły jako narzędzia wychowania, Lenin pisał: „...burżuazja... na czoło szkolnej sprawy stawiała swą burżuazyjną politykę... nigdy nie troszcząc się o to, ażeby ze szkoły zrobić narzędzie wychowania ludzkiej jednostki. Teraz jest zrozumiałe dla wszystkich że może to zrobić tylko socjalistyczna szkoła, stojąca w nierozrwalnej łączności ze wszystkimi ludźmi pracy...“¹⁴⁾ Ta znakomita leninowska myśl znajduje w pełni swoje zastosowanie do sztuki. Tylko twórczość artystyczna nierozrwalnie związana ze wszystkimi ludźmi pracy, wyrażająca ich interesy, może stać się „narzędziem wychowania ludzkiej jednostki“, a nie zamaskowanym narzędziem burżuazyjnej polityki.

Tej leninowskiej myśli nie należy oczywiście tłumaczyć na korzyść formalistycznego subiektywizmu. Przeciwnie. Jest ona skierowana przeciwko bezpodstawnym pretensjom formalistów chcących wyrazić „osobistą wolność człowieka“ i jego twórczości. Amerykańscy surrealiści sporo na ten temat krzycząc, nie tylko nie przyczyniają się do duchowego wzbogacenia ludzi, lecz na odwrót, demoralizują i deprawują duszę człowieka dla dogodzenia reakcyjnemu imperializmowi. Radziecka sztuka natomiast niosąc w masę szlachetne idee i uczucia, w rzeczywistości daje się „narzędziem ludzkiej jednostki“. Obraz Kukryniksów „Koniec“ jest uosobieniem gniewu, pogardy, nieprzejednania milionów ludzi w stosunku do nikczemnego podżegacza wojny — Hitlera; w tym znaczeniu obraz ten jest jaskrawą realizacją najszerszych dążeń ludowych, myśli i wzruszeń. „Atomowa melancholia“ Salvatora Dali ma na celu zaszczepienie w duszę człowieka zwierzęcego strachu, zgniłego zamętu uczuć, zatrutego rozkładu myśli. Czy jest to „narzędzie ludzkiej

jednostki“? Radziecka sztuka staje się „narzędziem jednostki“, bo tylko ona jest zdolna ocenić, wysławić człowieka pracy, wysławić go za to, czym on rzeczywiście jest. Znajduje ona człowieka wszędzie, gdzie mieszkają, walczą, tworzą i myślą radzieccy ludzie. Widzimy ich w „Przesłuchaniu komunistów“ Johansona i w „Leninie“ Cyplakowa, w „Liście z frontu“ Laktionowa, „Na tratwach“ Romasa, w „Gospodarzach ziemi“ Maksimienki, w „Świecie w kołchozie“ Płastowa, w niestorowskim portrecie Muchinej i w portretach stachanowców „Sierpa i młotu“ Gorełowa. W nieprzebranej mnogości otwiera się przed nami piękny obraz ludu — twórcy, zwycięzcy, jednolitego i zgodnego w swych dążeniach, pod dowództwem partii Lenina-Stalina celem doprowadzenia do końca wielkiej sprawy budowania komunizmu.

Lud, zwykły człowiek pracy wszedł do sztuki jako jej najpiękniejsza treść. Sztuka radziecka widzi swój ideał narodowy w walce o komunizm, w stałym zwycięskim marszu naprzód, w tworzeniu „nowego“ w życiu, które bezgranicznie wzbogaca człowieka niszcząc w nim ostatnie znamiona zakorzenionych przeżytków kapitalizmu.

Na gruncie tym odbywa się zwalczanie kastowego, zawodowego elitaryzmu odziedziczonego przez niektórych radzieckich artystów z przeszłości. Życ zainteresowaniami i dążnościami szerokich mas bez przeciwstawiania im swych osobistych artystycznych trosk i wątpliwości jest celem, do którego prowadzi wyrobienie w artyście nie tylko poczucia obowiązku obywatelskiego „odpowiadania“ tylko na istotne dla ludu sprawy, ale i wyrobienie poczucia obowiązku u artysty *wyrażania* dążeń mas w ich najlepszych i najbardziej postępowych przejawach.

Bardzo ważnym warunkiem tego było stworzenie nowej, artystycznej inteligencji. Partia wychowała nową socjalistyczną inteligencję, a w tej liczbie także i artystyczną.

„Myślę — mówił Stalin na XVIII Zjeździe Partii — że narodzenie tej nowej, ludowej, socjalistycznej inteligencji jest jednym z najważniejszych rezultatów kulturalnej rewolucji w naszym kraju“.¹⁵⁾

W skład nowej, ludowej artystycznej inteligencji weszli przedstawiciele starszego pokolenia malarzy zbliżających się do władzy radzieckiej na skutek cierpliwej i wytrwałej wychowawczej pracy bolszewickiej partii — tacy jak Grekow, Brodzki, Grabar, Juon i inni — oraz kadry młodych artystów, którzy wyszli z ludu, studiujących w radzieckich wyższych uczelniach (Wuzach), kształtujących się duchowo w warunkach budowania socjalizmu. Ta nowa inteligencja artystyczna potrafiła posunąć dalszy rozwój sztuki radzieckiej, osiągając najwyższy poziom realizmu socjalistycznego. Na sztuce tej partia mogła w zupełności polegać, jeśli chodzi o komunistyczne wychowanie ludzi pracy, albowiem sztuka ta przeniknięta była duchem bolszewickiej ideowości, dążeniem do oddania swych sił dla ludu.

„Wreszcie zmienił się — podkreślał J. W. Stalin — również sam charakter działalności inteligencji. Dawniej musiała ona służyć klasom bogatym, nie miała bowiem innego wyjścia. Teraz powinna służyć ludowi, albowiem nie ma już klas wyzyskujących“.¹⁶⁾

W warunkach ustroju obszarniczko-burżuazyjnego starej Rosji — artysta zawsze był zmuszony doświadczać na swojej skórze ucisku klas panujących, ponie-

waż w rękach tych ostatnich znajdowały się środki materialne. Jeżeli nawet zależność finansowa nie zmuszała artysty do przejścia na pozycję wychwalania panujących stosunków społecznych, to jednakże ograniczała w ogromnej mierze jego zamysły i sposób ich wyrażania. Tego rodzaju uciekinierzy z burżuazyjnej klasy, jak np. P. M. Tretiakow albo nawet S. Mamontow byli wyjątkami.

Uwolnienie od panujących i wyzyskujących klas dało artystom możliwości, których nigdy nie mieli w starej Rosji. Nic i nikt nie stawia mistrzom sztuki przeszkód w bezpośredniej służbie ludowi. W ZSRR wszystkie materialne, organizacyjne i duchowe warunki pracy artysty gwarantują mu nieograniczone możliwości życia się ze swym ludem, myślenia jego myślami, przejmowania się jego wzruszeniami, wyrażania jego najgłębszych dążeń.

Dlatego też ważnym warunkiem owocności pracy artysty w naszym kraju jest jego bliski stosunek z ludem, z jego życiem i myślami. Najbardziej natomiast przeszkadza artyście oderwanie od ludu, nieumiejętność stania się w pełnym tego słowa znaczeniu okiem — albo jak mówił Gorki „zbiornikiem duszy ludu“. Niestety można jeszcze spotkać malarzy, którzy jakoś stronią od kipiącego życia naszych ludzi, którzy wyjeżdżając latem z Moskwy, szukają jak najbardziej zapadłych miejscowości — a w domu, wbrew testamentowi Fiedotowa, całą, czy prawie całą pracę wykonują w pracowni.

CK WKP(b) ujawniając braki w rozwoju poszczególnych ogniw radzieckiej sztuki podkreślał, że „wielu dramatopisarzy stoi na uboczu podstawowych zagadnień współczesności, nie zna życia i potrzeb narodu, nie umie odtwarzać pozytywnych cech i zalet radzieckiego człowieka“.¹⁷⁾ Być artystą ludowym w treści swej sztuki — to znaczy umieć odzwierciedlać „pracę radzieckich ludzi, ich wysiłki i bohaterstwo, ich wysokie moralne i społeczne zalety“¹⁸⁾ — w dostępnej, bliskiej ludowi formie.

Nigdzie tak jaskrawie nie wyraża się demoralizująca istota formalizmu w sztuce jak w jego wrogim stosunku do ludu. „Pomijanie zapytań ludu, jego ducha, jego twórczości — oznacza, że formalistyczny kierunek w muzyce posiada skrajnie antyludowy charakter“.¹⁹⁾ mówił A. A. Żdanow. Odnosi się to w całej pełni także i do malarstwa. Formalistyczne „dzieła“ Tatlina, Sterenberga, Tischlera zniknęły jak kamień w wodę, ponieważ były one nieskończenie ludowi dalekie, co więcej wrogie tak pod względem systemu myślowego jak i pod względem przemądrzałej, bezsensownej formy.

Rozumiejąc ludowość jako szeroką, ideową, społecznie-organizującą bazę naszej sztuki — dochodzimy oczywiście do wniosku, że sztuka nasza powinna w pełni czerpać swój materiał, obrazy i formy ze skarbnicy ludowej twórczości. Widzimy istotnie jak nasza muzyka na szeroką skalę wykorzystuje ludową pieśń, ludowe melodie. Spotykamy przykłady pojawiania się na filmach inscenizacji różnego rodzaju ludowych opowieści itp. W literaturze obserwujemy wykorzystywanie motywów ludowej twórczości w dużej ilości i skali (np. wiersze Isakowskiego).

Mamy tu do czynienia z bardzo ważnym zagadnieniem, niezwykle aktualnym w budowie socjalistycznej, artystycznej kultury. Zagadnienie to polega na tym, że pozostając w ścisłym związku z ludem radzieckim

jako całością — sztuka socjalistyczna w treści posiada najbogatszą różnorodność narodowych form. Sztuka rosyjska, ukraińska, uzbecka, gruzińska, ormiańska itd. — przy zachowaniu jedności swej socjalistycznej treści — posiada różnorodność i niezwykle bogactwo wykazania swej narodowej formy.

Nie mamy zamiaru właśnie na tym miejscu rozstrząsać niezwykle ważnego zagadnienia socjalistycznej treści i narodowej formy radzieckiej sztuki. Problem ten poruszamy tylko w związku z zagadnieniem ludowości.

U podstaw teorii sztuki socjalistycznej w jej różnorodnych narodowych przejawach leży nauka Józefa Stalina o socjalistycznej treści i narodowej formie kultury radzieckiej.

Stalin dał znakomite w swej głębi i jasności określenie istoty radzieckiej kultury, której częścią organiczną jest sztuka: „Proletariacka w swej treści, narodowa w formie — taka jest ogólnoludzka kultura, do której zmierza socjalizm“.²⁰) Przedstawiając tę tezę Stalin mówił: „Tworzymy proletariacką kulturę. Jest to zupełnie słuszne. Ale słuszne jest także i to, że kultura proletariacka, socjalistyczna w swej treści, przyjmuje różne formy i sposoby wyrazu u różnych ludów zaangażowanych w socjalistycznej budowie, w zależności od różnicy języka, obyczajów itd.“²¹)

Nie ma i nie może być odtąd sztuki pozbawionej narodowości ani na obecnym etapie historycznym ani na przyszłość. Kosmopolityczni krytycy, krzewiąc obiektywnie „ideę“ wojującego amerykańskiego imperializmu, dążącego do zniszczenia politycznej i kulturalnej suwerenności narodów — wyrządzili niemałe szkody — podkopując same podstawy bolszewickiej polityki w dziedzinie rozwoju narodowych form sztuki.

Moralno-polityczna jedność ludu radzieckiego, braterstwo narodów ZSRR w powszechnym marszu do komunizmu, mających jeden cel i jedno zainteresowanie — gwarantuje jedność socjalistycznej treści radzieckiej sztuki. Ale ta jedność nabiera różnorodnej formy w zależności od historycznych tradycji, sposobu życia, właściwości obyczajów i charakteru tego czy innego ludu, narodu. Maksymalny rozwój narodowej sztuki, zagwarantowanie każdej narodowości możliwości samoistnego rozwoju swojej artystycznej kultury — jest ważnym warunkiem rozkwitu całej sztuki socjalistycznego realizmu.

Podstawą narodowej formy kultury — jak wskazuje J. W. Stalin — jest język. „Narodowy język jest formą narodowej kultury“.²²) Jest to forma, w której może być zawarta różna treść i która dlatego posiada ogólnonarodowy charakter. „Kultura może być burżuazyjna i socjalistyczna, język natomiast, jako środek komunikowania się ludzi, jest zawsze językiem ogólnonarodowym i może obsługiwać zarówno kulturę burżuazyjną jak i socjalistyczną“.²³)

Te bardzo istotne wskazania Stalina służą nam jako nić przewodnia do rozwiązania zagadnienia sztuki narodowej w formie i socjalistycznej w treści.

Nie byłoby chyba słuszne sprowadzanie pojęcia narodowej formy tylko do wykorzystywania wzorów i motywów ludowej twórczości, folkloru lub jeszcze bardziej feudalnej sztuki danego narodu.

Stylizacja na średniowieczną miniaturę w Uzbekistanie lub na starożytne freski w Gruzji, jak np. w wypadku Gudiaszwiliego, nie jest przykładem owego rozwoju artystycznych form narodowych.

Oczywiście wykorzystywanie ludowej tradycji, w szczególności sztuki średniowiecznej w jej poszczególnych elementach i wzorach może być nadzwyczaj korzystne. Przypomnijmy chociażby budowle Tamaniana w Eweranie. Nie ulega wątpliwości, że bardzo ważnym elementem architektonicznej ornamentyki jest wykorzystywanie ludowych wzorów, czego przykłady znajdujemy na Ukrainie, w Uzbekistanie, Gruzji itd. Ale po pierwsze nie można sprowadzać całego zagadnienia narodowej formy, ludowej tradycji w sztuce tylko do odtworzenia tradycyjnych motywów artystycznych, w szczególności średniowiecznych — po drugie powinno się dokonać starannego wyboru, ponieważ właśnie sztuka średniowieczna kryje cały szereg ograniczoności. Nie mając tego na uwadze można dojść do kopiowania, do bezkrytycznego odtwarzania średniowiecznych obrazów, oczywiście bardzo dalekich od naszej rzeczywistości socjalistycznej. Jest rzeczą wiadomą, że burżuazyjni nacjonaliści w Gruzji, na Ukrainie i w innych miejscach wciągali swoją wrogą ideologię do radzieckiego ludu pod maską rzekomego odrodzenia feudalnych „ikonowych“ narodowych form. Grupa Bojczuka, który był wrogiem ukraińskiego ludu — usilnie maskowała swój formalizm stylizacją na starą ukraińską sztukę. Warto przy tym podkreślić, że podobne wypadki nie doprowadziły nigdy do osiągnięcia prawdziwego odrodzenia rzeczywiście narodowych tradycji. Bojczuk plótł o ukraińskim portrecie, a malował obrazy w duchu kosmopolitycznego formalizmu. Podstawą rozwoju narodowej formy w sztuce powinno być odrodzenie i rozwój wszystkich żywych i bogatych tradycji artystycznej kultury narodu, które wzbogacają się przez praktykę współczesnej rzeczywistości.

Narodowa forma socjalistycznej w treści plastyki radzieckiej — to nie tylko określone formalne motywy, właściwości, przypuśćmy kolorystycznego stroju, typowego ornamentu itd. Oczywiście i te momenty mają swoje znaczenie, ale wydaje się nam, że nie są one decydujące w dziedzinie sztuk plastycznych. Sztuka radzieckiej Armenii różni się od sztuki Republiki Kazachskiej nie tyle manierą malarską, ile charakterem i sposobem życia ludu, odzwierciedlonym w dziełach sztuki. Od kazachskiego artysty nie żądamy odtworzenia życia winnicowych kolchozów z całym otaczającym przepychem południowej przyrody, tak samo jak od ormiańskiego artysty nie będziemy oczekiwali poezji stepowych przestrzeni, po której urządzają wyścigi dżygici wyspecjalizowani w hodowli koni.

Wskazując na ten, naszym zdaniem, istotny moment — bynajmniej nie zaprzeczamy konieczności włączania do rozwoju socjalistycznej kultury artystycznej każdego narodu jego bogatej przeszłości artystycznej. Przy rozpatrywaniu tego zagadnienia powinniśmy się oprzeć na ważnych wskazaniach Lenina i Stalina.

Lenin pisał: „Są dwa narody w każdym współczesnym narodzie — powiemy wszystkim nacjonal-socjalistom. Są dwie narodowe kultury w każdej narodowej kulturze. Istnieje wielkoruska kultura Puriszkiwiczów, Guczkowych i Struwe — ale istnieje też wielkoruska kultura charakteryzująca się takimi nazwiskami jak Czernyszewski i Plechanow. *Takie same dwie kultury istnieją u Ukraińców, jak i w Niemczech, Francji, Anglii, u Żydów itd.*“²⁴)

Nauka Lenina o dwóch kulturach określa podejście do zagadnień rozwoju narodowych tradycji w radziec-

kich warunkach. Włodzimierz Iljicz żądał, ażeby z każdej narodowej kultury były brane „jej konsekwentnie socjalistyczne i demokratyczne elementy”.²⁵⁾ Oczywiście nie należy rozumować w ten sposób, że dajmy na to w sztuce rosyjskiej należy rozwijać tradycje pieredwiżników, a nie należy rozwijać tradycji artystów początku XIX wieku — Kiprenskiego, Martosa i innych. Jest tylko ważne, ażeby postępowe, związane z ludem tendencje były podstawowym materiałem, który rozwija się w nowych warunkach. Portrety Rokitowa i Lewickiego należą do największych skarbów narodowej tradycji rosyjskiej sztuki. Nie interesują one nas jednak jako dziedzictwo w swej szlachecko-ostanowej ograniczoności, lecz w swej ogólnoludzkiej postępowej treści, która jest jednym z ogniw rozwoju rosyjskiej narodowej w formie artystycznej kultury.

Wielkie postępowe tradycje sztuki każdego narodu nabywają nieograniczonych możliwości rozkwitu w warunkach socjalizmu. Teraz dopiero stają się one zdolne do życia, ponieważ zostały zniszczone wyzyskujące klasy, które w przeszłości stanowiły pożywkę „kultury Puriszkiwiczów, Guczkowych i Struwe”. Tylko prawdziwie ludowa sztuka, sztuka wyrażająca interesy milionów — rozwija się w radzieckich warunkach szeroko i bujnie i to powoduje, że staje się ona wyjątkowo czuła na ludowe tradycje w sztuce przeszłości, nierozzerwalnie zbliża radziecką sztukę każdego narodu z najlepszymi przejawami ludowej artystycznej kultury czasów przeszłych.

W naszych czasach rozwój ludowych tradycji artystycznych jest uwarunkowany rozwojem nowych socjalistycznych narodów w Związku Radzieckim. „Na gruzach starych, burżuazyjnych narodów — pisze Stalin — powstają i rozwijają się nowe, socjalistyczne narody, które są o wiele bardziej zwarte niż jakikolwiek burżuazyjny naród, ponieważ są one wolne od nieprzejednanych klasowych sprzeczności trawiących burżuazyjne narody i są one o wiele bardziej ogólnoludowe aniżeli jakikolwiek burżuazyjny naród”.²⁶⁾

Narodzenie ogólnoludowych narodów, narodów socjalistycznych tworzy podstawy niebywałego rozkwitu prawdziwie ogólnoludowej sztuki i na tym gruncie podstawy rozwoju, odrodzenia i wzbogacenia żywych tradycji demokracji i socjalizmu w artystycznej kulturze przeszłości. Cudowny ludowy przemysł artystyczny narodów Środkowej Azji był w warunkach kapitalizmu skazany na zagładę. Ustrój socjalistyczny uratował go od zniszczenia i teraz zachwycamy się wspaniałymi turkmeńskimi dywanami, ubecką rzeźbą, tadżyckim haftem.

Obecnie formy artystyczne nabywają nowego życia, rozwijają się, wzbogacają się, napełniają się nową treścią. Odbywa się proces wzrostu, wzbogacania narodowej artystycznej formy socjalistycznej w treści sztuki, której podstawą, fundamentem, punktem wyjściowym jest ludowa tradycja artystyczna.

Olbrzymie przemiany w charakterze, sposobie życia, w poziomie kultury ludów ZSRR przyczyniają się do rozwoju postępowych elementów sztuki przeszłości, a równocześnie do włączenia nowych elementów narodowej formy, odpowiadających nowej socjalistycznej treści życia narodu.

Nawet w odniesieniu do narodu rosyjskiego, którego kultura także i do wybuchu rewolucji stała na bardzo wysokim poziomie — A. A. Żdanow zauważył, że „nie jesteśmy już tymi Rosjanami, którymi byliśmy

do 1917 roku i nasza Rosja nie jest ta sama i nasz charakter nie jest ten sam”.²⁷⁾ W znacznie większym stopniu odnosi się to do tych ludów, które w carskiej Rosji były w sytuacji narodów podbitych.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że na przykład u całego szeregu ludów Północy, kultura do czasu rewolucji stała na niezwykle niskim stopniu rozwoju. Ludy te znajdowały się w stadium rozkładu ustroju rodowego i ich formy sztuki były też odpowiednie: rzeźba na kości, plectenie itd. Oczywiście byłoby dziwne gdybyśmy sądzili, że na skutek zachowania narodowej formy ich artystycznej kultury, nie powinniśmy wszczepiać stopniowo, w miarę kulturalnego rozwoju ludu — nowych obrazów, rodzajów i metod sztuki. Buriat-Mongołowie do czasów rewolucji nie mieli malarstwa we współczesnym tego słowa znaczeniu. Malarstwo Sampiłowa daje nam jaskrawy przykład sztuki głęboko narodowej w formie, w której obraz myśli, sposób życia i obyczaje buriackiego narodu znalazły swój jaskrawy wyraz — chociaż cały szereg momentów swego malarstwa Sampiłow zaczerpnął z przodującego doświadczenia rosyjskiej sztuki.

Rola rosyjskiej sztuki w dziele rozwoju i wzbogacenia narodowej w formie sztuki ludów ZSRR jest olbrzymia. Jej szlacheckiego wpływu na rozwój postępowych elementów swej rodzimej kultury artystycznej doświadczyło wiele ludów ZSRR jeszcze przed rewolucją. Tak właśnie pod wpływem sztuki pieredwiżników powstała realistyczna szkoła malarstwa w Gruzji z Gabaszwilim i Toidze na czele. Po Wielkiej Październikowej Socjalistycznej Rewolucji wpływ ten wzrósł jeszcze bardziej, ponieważ oddziaływanie jego dokonywało się teraz zupełnie bez przeszkód w miarę rozwoju narodowych kultur. Wiele narodów do tego czasu w ogóle nie znających realistycznego malarstwa — rozwija je teraz przy pomocy rosyjskich artystów Związku Radzieckiego mnożąc równocześnie własne narodowe kadry.

Nowa socjalistyczna treść sztuki wymaga nowej formy. Całe zagadnienie polega na tym, ażeby ta nowa forma była narodowa, a nie stanowiła li tylko zaprzeczenia całego poprzedniego artystycznego i w ogóle kulturalnego doświadczenia ludu. Przeciwnie — powinna je ona rozwijać i wzbogacać w nowych warunkach. Szczucew budując teatr w Taszkencie przyciągnął do twórczej współpracy doskonałych rzeźbiarzy ganczu. Starożytna tradycja rzemiosła odrodziła się tu w nowych formach i nowych obrazach.

Zagadnienie narodowej formy w sztuce jest nierozzerwalnie związane z innym zagadnieniem przyswojenia artystycznego dziedzictwa przeszłości. Zagadnienie dziedzictwa jest jednym z najważniejszych zagadnień rozwoju naszej socjalistycznej sztuki, formowania sztuki socjalistycznego realizmu. Bez dokładnej znajomości kultury przeszłości, bez wykorzystania dziedzictwa — sztuka socjalistycznego realizmu nie może się rozwijać. Problem dziedzictwa jest jednym z najważniejszych problemów z punktu widzenia praktycznego budowania naszej artystycznej kultury.

Ale co to znaczy problem dziedzictwa? Co to znaczy dziedziczyć sztukę przeszłości?

Partia uczy nas uważnego i troskliwego odnoszenia się do dziedzictwa. Wszelkie nihilistyczne odnoszenie się doń jest z reguły związane z antyludowymi formalistycznymi tendencjami, a zatem może i powinno być rozpatrywane jako dążenie do poderwania podstaw

budownictwa radzieckiej sztuki, sztuki realizmu socjalistycznego.

Wiadomo jak konsekwentnie podkreślał W. I. Lenin konieczność opanowania dziedzictwa w okresie, kiedy formalisci podnieśli szczególnie wielki hałas, chcąc „wyrzucić klasyków na śmietnik“. Podkreślał on, że „trzeba wziąć całą kulturę, którą pozostawił kapitalizm i z niej zbudować socjalizm. Trzeba wziąć całą naukę, technikę, całą wiedzę, sztukę. Bez tego życia komunistycznego społeczeństwa zbudować nie możemy“.²⁸⁾

Wyjaśniając zagadnienie stosunku nowej, proletariackiej kultury do starej kultury, sformułował on znakomitą tezę: „Kultura proletariacka nie wyskoczyła nie wiadomo skąd, nie jest wymysłem ludzi mieniających się specjalistami od kultury proletariackiej. Wszystko to jest zupełna bzdura. Kultura proletariacka powinna być prawidłowym rozwinięciem tych zasobów wiedzy, które ludzkość wypracowała pod jarzmem społeczeństwa kapitalistycznego, społeczeństwa obszarnczego, społeczeństwa biurokratycznego“.²⁹⁾

„Dlaczego — protestował Lenin przeciw formalistycznemu nihilizmowi w stosunku do klasyków — mamy odwracać się od tego co prawdziwie piękne, wyrzec się tego jako punktu wyjściowego do dalszego rozwoju tylko dlatego, że to jest „stare“? Dlaczego mamy uwielbiać nowość jak boga, któremu należy poddać się tylko dlatego, że „to nowe“? Nonsens, całkowity nonsens“.³⁰⁾ Te nieśmiertelne wskazania Lenina są wytycznymi w praktycznej pracy przodującej sztuki radzieckiej rosnącej w oparciu o klasyczne dziedzictwo, przede wszystkim dziedzictwo rosyjskiego realizmu.

Oczywiście nie wszystko z przeszłości należy naśladować. Należy naśladować to co najlepsze, to co najbardziej postępowe, co najcelniejsze w sztuce przeszłości — jak to wynika z leninowskiej nauki o dwóch kulturach. Jednakże co konkretnie oznacza — krytycznie wykorzystywać dziedzictwo? Duże znaczenie w praktycznym wroście radzieckiej kultury artystycznej posiada podniesienie rzemiosła artystycznego. Wielcy mistrzowie przeszłości zdobyli nieprześcignione dotychczas wyżyny mistrzostwa artystycznego. Sztuka ich jest wspaniałą szkołą dla artysty. Na dziełach klasyków można i powinno się uczyć rzemiosła sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Wiemy bardzo dobrze, jak wiele skorzystali nasi artyści przez studiowanie stylu wielkich klasyków rosyjskiego malarstwa. Możemy wskazać na wpływ Riepina i jego maniery malarskiej na twórczość wielu naszych artystów, na przykład Johansona. Ale uczenie się rzemiosła nie jest jedyną formą opanowania dziedzictwa — to jeszcze nie wszystko. Opanowanie rzemiosła jest rzeczą niezwykle ważną. Sztuki bez rzemiosła w ogóle nie może być i jeżeli artysta nie jest mistrzem w znaczeniu władania techniką swego rzemiosła — to będzie najznakomitszym malarzem potencjalnie, ale nie potrafi zrealizować swych pomysłów. Uczyć się władania swym rzemiosłem u artystów przeszłości — to znaczy wspinać się do szczytów wspaniałego opanowania mistrzostwa. Ale jeżeli weźmiemy technikę sztuki, jej rzemiosło, majsterstwo w ścisłym tego słowa znaczeniu, to oczywiście nie wyczerpiemy przez to wykorzystania dziedzictwa. W sztuce przeszłości interesuje nas nie tylko technika.

U klasyków można i powinno się uczyć głębi przenikania życia, umiejętności obserwowania i uogólniania dostrzeganych zjawisk, umiejętności stwarzania artystycznego obrazu i znalezienia dlań precyzyjnej zewnętrznej formy.

To wszystko, ściśle mówiąc, wchodzi w zakres problemów mistrzostwa artystycznego, którego z powodzeniem uczą się nasi artyści. Ale ważna jest jeszcze i inna rzecz, a m. próba określenia stosunku sztuki socjalistycznego realizmu do sztuki przeszłości po to, aby uchwycić zasadę wykorzystania dziedzictwa.

Na przestrzeni całego rozwoju ludzkości do rewolucji socjalistycznej — nagromadziło się w sztuce olbrzymie doświadczenie, dokonano olbrzymich osiągnięć, postawiono i częściowo rozwiązano ważniejsze problemy. W ciągu tysiąclecia swego istnienia sztuka stworzyła olbrzymie wartości w sensie przedstawienia najrozmaitszych stron rzeczywistości. Ludzkość wzbogaciła się wiedzą z wielu krańców świata. To całe olbrzymie doświadczenie artystycznego poznania życia stanowi podstawę, na której może dokonywać się dalszy rozwój artystyczny.

Przedstawiając duchowe bogactwa radzieckiego człowieka, malarze nasi biorą za punkt wyjścia doświadczenie w odtwarzaniu duchowego bogactwa człowieka, które zostało zdobyte przez artystów przeszłości. A. Gierasimow w swych portretach korzysta z doświadczeń Riepina, Bubnow w swoim „Poranku na Kulikowym Polu“ opierał się na Surikowie, Romadin w swych pejzażach — na dziełach Waśniecowa, Sawrasowa i Lewitana. Przyłączają się oni do wielkich tradycji realistycznego poznania rzeczywistości. W sztuce radzieckiej zostały osiągnięte największe zwycięstwa w wyniku głębokiego i skrupulatnego studiowania klasyków właśnie z punktu widzenia treści. Ale opierać się na wzorach klasycznych — to nie znaczy powtarzać rozwiązań wielkich mistrzów przeszłości. „Nie twierdzimy — mówił A. A. Żdanow na obradach działaczy radzieckiej muzyki — że klasyczne dziedzictwo jest absolutnym szczytem kultury muzycznej. Jeżeli byśmy tak mówili, byłoby to równoznaczne z przyznaniem się do tego, że postęp kończy się na klasykach. Ale do tego czasu klasyczne wzory pozostają nieprześcignione. To znaczy, że trzeba się uczyć i jeszcze raz uczyć, brać z klasycznego muzycznego dziedzictwa wszystko co jest w nim najlepsze i co jest konieczne do dalszego rozwoju muzyki radzieckiej“.³¹⁾ Słowa te w pełni znajdują zastosowanie także do malarstwa. Wielkie dzieła Riepina i Surikowa, Kiprenskiego i Iwanowa, Tycjana i Velasqueza nie zostały prześcignięte przez radzieckich malarzy. To nie znaczy, że nie można ich prześcignąć. Ale po to, zdaniem A. A. Żdanowa, trzeba je najpierw „doścignąć“.

Przy głębokim badaniu sztuki przeszłości artysta radziecki styka się z szeregiem takich problemów, których klasycy, bez względu na ich prawdziwą wielkość — nie potrafili rozwiązać. Możemy wykonać na historii światowej sztuki istnienia całego szeregu tak zwanych „zakazanych“ zagadnień, których sztuka przeszłości nie była w stanie rozwiązać, albowiem nie było na to warunków historycznych. Robiła ona wysiłki aby je rozwiązać, często wchodziła w tragiczne konflikty, ale pozostawała jednakże bezsilna. Było to m. in. zagadnienie stosunku jednostki do społeczeństwa, obowiązku i uczucia, wolności i niewolnictwa, życia i śmierci itd. Wszystkie te zagadnienia były po-

stawione i rozpracowane w sposób bardzo różnorodny i bogaty, ale mimo wszystko ludzki geniusz do końca nie mógł ich rozwiązać. I oto okazuje się, że sztuka realizmu socjalistycznego jest w stanie rozwiązać te tragiczne antynomie artystycznych kultur przeszłości: jest ona zdolna dać odpowiedź na te zagadnienia, które ludzkość postawiła w swym artystycznym rozwoju w poprzednich epokach. Nie znaczy to, że nasi artyści rozwiązali już wszystkie te zagadnienia. Na razie chodzi tu raczej o tendencje. Ale i z tego punktu widzenia należy koniecznie podkreślić, że tylko w oparciu o doświadczenia przeszłości, radziecki artysta potrafi wypowiedzieć w sztuce swe nowe słowo.

Z tego punktu widzenia problem artystycznego dziedzictwa jest znacznie bardziej skomplikowany niż zagadnienie samego uczenia się techniki — rzemiosła w ścisłym tego słowa znaczeniu. Prawdziwy artysta może być dużym, wybitnym mistrzem, rozwiązującym istotne problemy swego czasu tylko wtedy, gdy opanował całe doświadczenie artystycznego rozwoju przeszłości. Dlatego dla każdego radzieckiego artysty ma tak dużą wagę przyswojenie sobie artystycznego doświadczenia przeszłości, zbadanie go, zrozumienie dążeń, poszukiwań itd., które były postawione w sztuce przeszłości, z tym jednak, ażeby w swej własnej sztuce dążyć do rozwiązania problemów, które pozostały nierozwiązane w przeszłości i wysunąć nowe problemy, opierając się na już dokonanych osiągnięciach przez pokolenia przeszłości. Dlatego też problem dziedzictwa nie sprowadza się do problemu wykorzystywania metod mistrzów sztuki klasycznej, stawia on przede wszystkim wyjaśnienie podstawowych zagadnień, podstawowych problemów, wysuniętych przez sztukę przeszłości.

Powróćmy teraz do ogólnej analizy zagadnienia przeszłości. To że sztuka socjalistycznego realizmu wyraża rozwój kultury narodowej w formie, kultury socjalistycznych narodów — określa tę szczególną rolę, którą odgrywa narodowa tradycja. Mamy na myśli rozwój narodowej tradycji w jej najbardziej postępowych, historycznych tendencjach. To właśnie powoduje, że problem opanowania narodowego dziedzictwa jest tak zasadniczy i istotny. Zagadnienie to można rozwiązać w sposób prawidłowy tylko w oparciu o naukę Stalina o socjalistycznych narodach i o kulturze socjalistycznej w treści i narodowej formie.

Rozpatrując problemy socjalistycznej treści i narodowej formy — często wyłącza się zupełnie niestuszenie — sztukę rosyjską.

Sztuka Rosji Radzieckiej, wyrażając w swych dziełach socjalistyczną treść, posiada jak i każda inna sztuka narodową formę.

Znaczenie, które przypisujemy w naszej praktyce dziedzictwu sztuki rosyjskiej, potwierdza tę tezę. Nasza radziecka sztuka rosyjska, oczywiście nie jest z punktu widzenia swego narodowego oblicza — jakimś amorficznym odgałęzieniem „ogólno-europejskiej“ sztuki.

Będąc jedną z najbardziej wyrazistych sztuk narodowych, jest ona oczywiście nieodłączną częścią kultury ludzkości. Ale nie znaczy to zupełnie, że nie ma w niej jasno wyrażonej „narodowej indywidualności“ — jeżeli posłużymy się sformułowaniem Biełłińskiego.

Sztuka radziecka nie wyrzeka się badania i wykorzystywania wszystkich osiągnięć światowej klasyki —

ale my budujemy naszą narodową w formie kulturę artystyczną i tym określają się konkretne zadania i znaczenie, które zdobywa narodowe dziedzictwo.

Zagadnienie narodowej formy rosyjskiej sztuki — jest zagadnieniem bardzo skomplikowanym. W czym ujawnia się z największą wyrazistością narodowy charakter sztuki rosyjskiej? Co jest najbardziej narodowe z punktu widzenia rozwoju sztuki rosyjskiej: malarstwo Kipreńskiego, Fiedotowa, Riepina czy Sierowa? Oczywiście i pierwsze i drugie i trzecie i czwarte przedstawia różne strony rozwoju rosyjskiej kultury artystycznej. Często popełnia się błąd, sądząc, że narodowy charakter jest czymś poprzedzającym rozwój samej sztuki, jakimś ogólnym oderwanym pojęciem pewnej idei, występującej tylko w różnych formach. Taka w swej istocie idealistyczna koncepcja jest sprzeczna ze stalinowskimi wskazaniem o historycznym charakterze procesu formowania się narodu. Słuszne będzie tylko to podejście, przy którym zagadnienie postawimy na gruncie historycznym. Nie będziemy pomniejszać głębokiego narodowego charakteru średniowiecznej sztuki Rublowa, ale powinniśmy zrozumieć, że w twórczości Riepina demokratyczne elementy sztuki rosyjskiej występują w okresie przedsocjalistycznym z największą siłą, jakiej — rzecz rozumiała — nie mogło być z przyczyn historycznych w epoce Rublowa. Narodową formę rosyjskiej sztuki trzeba ujmować w procesie rozwojowym. Rozwój sztuki rosyjskiej w warunkach socjalizmu jest nie tylko odtworzeniem form staro-rosyjskiej kultury artystycznej, chociaż jest ona złotą rezerwą naszej sztuki. Nowe życie, nowa kultura wymaga rozwoju narodowej tradycji. Wymaga to jednak także stworzenia nowych form, wytyczenia nowych dróg, nie tylko w znaczeniu treści ale i formy, nie tylko w znaczeniu idei, które stanowią istotę sztuki — ale i w znaczeniu nowych obrazów itd. Dlatego ludowość sztuki socjalistycznej zakłada nie tylko ludowość treści ale i formy. Byłoby błędem widzieć tę ostatnią w naśladownictwie starych tradycyjnych motywów i wzorów. Niekiedy takie naśladownictwo może doprowadzić artystę nie do prawdziwej ludowej formy, lecz do jej pseudołudowości — jak to na przykład miało miejsce u niektórych artystów w narodowych republikach, usiłujących przedstawić pod maską ludowości reprodukcje zacofanych zjawisk życia, do tego jeszcze w średniowiecznych zwierzających formach.

Ludowość formy zakłada przede wszystkim jej szeroką dostępność. Skomplikowane, kolorystyczne ćwiczenia zwolenników impresjonizmu zaciemniają znaczenie odtwarzanego zjawiska, ponieważ subiektywny proces postrzegania zastępuje tu prawdziwą tożsamość formy, która jest konieczna dla jasnej, ogólnej zrozumiałości obrazu. Problem realistycznej formy w malarstwie radzieckim wymaga osobnego rozpatrzenia. Zagadnienie to poruszane jest przez naszą krytykę w sposób niewystarczający. Dlatego należy tu tylko podkreślić, że realizm formy — to przede wszystkim najbardziej przekonywująca siła w przekazywaniu świata obiektywnie istniejącego i dostrzegalnego przez normalne ludzkie oko — świata nieoszczonego chorobliwą fantazją i nędznym sileniem się na oryginalność. Być dostępnym dla ludu w znaczeniu formy — to znaczy widzieć tak, jak widzą miliony ludzi. Nie znaczy to — widzieć tak samo jak widzi każdy inny człowiek. Takie podejście byłoby odmówieniem artyście szczególnej ostrości wzroku, umiejętności głębszego

i ostrzejszego widzenia świata, niż to ma miejsce u nie-artystów. Na pewno nie ma dla artysty większego szczęścia, niż umieć zobaczyć każdy przedmiot w sposób tak bogaty i wielostronny, w jaki mogą go zobaczyć miliony ocz. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że jeżeli ludowość sztuki polega na wyrażeniu myśli, uczuć i dążeń ludu, to ludowość formy artystycznej zakłada umiejętność widzenia tak jak widzi oko ludu.

Oto dlaczego zagadnienia ludowości formy, a zarazem ludowości sztuki w ogóle, nie należy sprowadzać tylko do zagadnienia naśladownictwa ludowej twórczości lub w ogóle starej sztuki narodowej. Wykorzystanie przedstawięń i form sztuki ludowej można było nazwać koniecznym warunkiem rozwoju formy narodowej, ale ludowość radzieckiej sztuki nie istnieje poza jej socjalistyczną treścią. Trzeba rozdzielić te dwa zagadnienia. Narodowa forma sztuki opiera się na *opanowaniu i dalszym rozwoju* artystycznego doświadczenia właściwego danemu narodowi — ale w naszych warunkach socjalizmu, ten dalszy rozwój określa się socjalistyczną treścią sztuki, tj. innymi słowy, wyrażeniem w sztuce życia i postępowych dążeń ludu, warunkujących równocześnie nowe elementy narodowej formy.

Weźmy jako przykład taki film, jak „Czapajew“ — jedno z klasycznych dzieł radzieckiej sztuki filmowej; na czym polega ludowość obrazu Czapajewa? Występuje ona przede wszystkim tam, gdzie mamy do czynienia z obrazem namiętnego bojownika o sprawę ludu, z obrazem *nowego* człowieka, rewolucjonisty, walczącego o szczęście mas pracujących, tj. tam, gdzie najostrzej występuje nowa, socjalistyczna treść ludowości bohatera. Z tą nową treścią organicznie zlewają się sceny, wiążące obraz ze starymi tradycjami. (Np. pieśni Jermaka).

Ludowość naszej sztuki przejawia się przede wszystkim w walce sztuki o szczęście i rozwijanie się ludu, w jego uczestnictwie w budowie naszej Ojczyzny, w utwierdzeniu i wysławianiu zdobyczy socjalizmu, osiągniętych pod kierownictwem partii bolszewików, pod dowództwem Lenina i Stalina.

Należy uświadomić sobie jedno niezwyklej wagi zagadnienie: jakie są wzajemne stosunki problemu ludowości sztuki realizmu socjalistycznego i zagadnienia, które Lenin sformułował w 1905 r. jako zagadnienie partyjności sztuki. Rozumiejąc przez partyjność sztuki nasiąknięcie artysty ideami bolszewizmu — należy podkreślić, że nasza sztuka, aktywnie włączona do walki o komunizm, musi być organicznie, nierozzerwalnie związana z ludem, z partią Lenina-Stalina. Łączność z życiem, bezpośredni udział w praktycznej walce mas pracujących, realizowanie najlepszych dążeń człowieka radzieckiego — oto podstawowe momenty, określające bolszewicką ideowość socjalistycznej kultury artystycznej.

Byłoby błędem wyciągać stąd wnioski identyfikowania takiej formy działalności społecznej jak sztuka — z polityczno-partyjną pracą we właściwym tego słowa znaczeniu. Lenin żądał: „Sprawa literatury powinna stać się częścią ogólnoproletariackiej sprawy“.³²⁾ Mając na uwadze konieczność nierozzerwalnej jedności interesów artysty i ludu, przestrzegał on jednak i w tym wypadku przed upraszczaniem. „Nie ulega wątpliwości, że sprawa literatury w mniejszym stopniu niż wszystko inne poddaje się mechanicznemu zrównaniu, niwelowaniu, panowaniu większości nad

mniejszością. Nie ulega wątpliwości, że w tej dziedzinie bezwarunkowo jest konieczne zagwarantowanie osobistej inicjatywy na dużą skalę, indywidualnych dyspozycji, pola działania myśli i fantazji, formy i treści“.³³⁾

Stalin dobitnie podkreślał szkodliwość praktykowanego przez RAPP przenoszenia na dziedzinę sztuki pojęć ściśle partyjnych. „Uważam za niesłuszne samo postawienie sprawy o „prawych“ i „lewych“ w literaturze pięknej (a to znaczy i w teatrze). Pojęcie „prawe“ lub „lewe“ obecnie w naszym kraju jest pojęciem partyjnym, ściśle wewnątrz partyjnym. „Prawe“ czy „lewe“ — to ludzie odchylający się w tę lub inną stronę od linii czysto partyjnej. Byłoby dlatego rzeczą dziwną stosować te pojęcia do takiej niepartyjnej i bez porównania szerszej dziedziny, jak literatura piękna, teatr itd.“.³⁴⁾

A zatem nie powinno mieć miejsca utożsamianie partyjności, w organizacyjno-politycznym znaczeniu tego słowa i spraw literacko-artystycznych. Wypaczenia dokonane w związku z tym zagadnieniem przez rappowskich „teoretyków“, odradzające się niekiedy jeszcze dzisiaj w formie swoistego neorappostwa — zaciemniały najelementarniejsze rzeczy. Wytwarzała się taka sytuacja, że wszyscy radzieccy artyści, jeżeli nie są członkami partii — są w mniejszym lub większym stopniu jakby „niepełnowartościowi“ i należy przed nimi mieć się na baczności. Innymi słowy, zamiast zespalania siły sztuki radzieckiej, rappowcy wnieśli w nią rozłam, manię ugrupowań wpływając hamująco na sprawę rozwoju naszej sztuki właśnie w jej łączności z ludem, z postępowymi ideami bolszewickiej partii.

Dlatego są tu potrzebne niektóre sprecyzowania.

W klasowym społeczeństwie nie ma i nie może być takiej ideologii, która byłaby ponadklasowa, która nie byłaby wyrażeniem idei określonych grup społecznych, która nie odbijałaby określonych społecznych interesów. Z tego punktu widzenia każda sztuka w społeczeństwie klasowym jest sztuką „partyjną“. Rozpatruje ona zawsze rzeczywistość z określonych stanowisk społecznych, walczy o określone ideały, broni określonych interesów społecznych, propaguje określone zasady. Wszelkie legendy o bezpartyjności sztuki, o jej niezależności od sprawy praktycznego życia — są albo złudzeniem, albo świadomym oszustwem, chętnie rozpowszechnianym przez apologetów klas wyzyskujących. Nigdy i nigdzie nie było i nie może być sztuki, która by jawnie lub skrycie nie wyrażała tych czy innych socjalnych idei i dążeń. Z tego punktu widzenia nasza sztuka radziecka jest tak samo partyjna, jak i każda inna; broni ona określonych społecznych spraw, broni określonych zasad, zasad komunizmu.

Ale partyjność sztuki radzieckiej różni się zasadniczo od partyjności sztuki burżuazyjnej. Jeszcze w okresie przedrewolucyjnym, jak tylko zaczęła się formować sztuka rewolucyjnego proletariatu — Lenin dokładnie określił to zasadnicze rozróżnienie w artykule „Organizacja partyjna a literatura partyjna“.

Zasada partyjności sztuki radzieckiej przewiduje **otwartą** łączność z ludem, proste i jasne uświadomienie sobie i uznanie siebie za „część ogólnoproletariackiej sprawy“. Sztuka burżuazyjna, przeciwnie, wszelkimi sposobami dąży do ukrycia i zamaskowania swych prawdziwych stanowisk, ponieważ jest ona zainteresowana w tym, aby ukryć egoistyczną istotę

idei swojej klasy. Właśnie dlatego partyjność jest ideą proletariacką, bezpartyjność jest ideą burżuazyjną — wskazywał Lenin. Hasłem bezpartyjności, jest hasło przeciwstawienia „wolnej“ sztuki i „skutego w kajdany“ życia — maska, ukrywająca prawdziwie burżuazyjne klasowe oblicze wszelkiej formalistycznej sztuki.

W warunkach przedrewolucyjnych, w warunkach zdecydowanego różnicowania klas, leninowskie żądanie partyjności oznaczało, że artysta musi uświadomić sobie swe klasowe stanowisko, ażeby móc świadomie brać udział w społecznej walce. Wskazując burżuazyjnym artystom, święcie wierzącym w „wolność sztuki“ i w swą własną bezpartyjność, że oni w istocie, znajdują się w niewoli „kiej“ — Lenin szedł w kierunku odsłonięcia sprzeczności społecznych i demaskowania iluzji. W tych historycznych warunkach żądało się od artysty dokładnego zdania sobie sprawy, po której stronie barykady stoi i o co walczy za pomocą swej sztuki. To uświadomienie sobie swego klasowego oblicza wymagało decyzji przyłączenia się do określonej partii. Hasło Lenina było skierowane przeciwko „bezpartyjności“ sztuki burżuazyjnej, ponieważ sztuka klasy rewolucyjnej, powołanej do zniszczenia wszelkiej formy ucisku, nie jest i nie może być zainteresowana w ukrywaniu swego klasowego stanowiska. Za nią stoi prawda, za nią stoi przyszłość. Taką była już sztuka Gorkiego w okresie rewolucji 1905 r., taka pozostała sztuka radziecka na zawsze w swych najbardziej przodujących przejawach.

Sytuacja historyczna jednak zmienia się w warunkach socjalizmu. Sztuka nabiera innego stosunku do społeczeństwa, stając się w pełni wyrazem jego idei i dążeń. Ustrój socjalistyczny niszczy antagonistyczne klasy. W naszym społeczeństwie osiągnięto harmonijną jedność interesów wszystkich grup społecznych: klasy robotniczej, kołchozowego chłopstwa, radzieckiej inteligencji. Józef Stalin wskazywał, że w społeczeństwie naszym „granice między klasą robotniczą a chłopstwem, jak również między tymi klasami a inteligencją — zacierają się, dawna zaś wyłączność klasowa — zanika“.³⁵) Dlatego w społeczeństwie naszym nie ma takich prądów artystycznych, które wyrażałyby interesy różnych, wrogich sobie klas lub grup społecznych, zanika sztuka zbudowana na klasowej odrębności.

Moralno-polityczna jedność radzieckiego ludu zjednoczonego wokół partii Lenina-Stalina stanowi to źródło, w którym ziszcza się cała ideologia radzieckiego społeczeństwa. Z tego punktu widzenia partyjność naszej sztuki przekształca się w jej ludowość, ponieważ wyraża ona postępowe idee całego ludu. Ideowe stanowisko naszej sztuki przejawia się przede wszystkim w tym, że wyraża ona idee całego ludu, służy całemu ludowi, broni interesów całego ludu.

W tym znaczeniu sytuacja sztuki w naszym socjalistycznym społeczeństwie i położenie sztuki w przeszłych formacjach społecznych podzielonych na antagonistyczne klasy — różni się zasadniczo. Niewzruszalną jedność naszego narodu zespolonego wokół partii, około wielkiego wodza — towarzysza Stalina, doprowadza do tego, że nie ma żadnej różnicy w interesach i ideałach komunistów i bezpartyjnych. Moralno-polityczna jedność radzieckich ludzi znajduje swój silny wyraz w radzieckiej, socjalistycznej demokracji, w tym, że lud nazwał komunistów i bezpartyjnych Stalinowskim blokiem. Nie może to nie znaleźć odbi-

cia w sztuce. Jeżeli A. Płastow jest w zasadzie piewicą radzieckiej wsi, to nie znaczy to wcale, że jego ideały i dążenia różnią się w czymkolwiek od ideałów i dążeń innych artystów, stojących na wspólnej platformie ideowo-politycznej. Nasza artystyczna kultura jest w pełnym tego słowa znaczeniu kulturą powszechnie ludową.

W społeczeństwie klasowym każda sztuka wyraża zawsze interesy tylko jakiejś części społeczeństwa. Nawet jeżeli mamy do czynienia nie ze sztuką klasy panującej lecz uciemiężonej, chociaż często wyraża ona najbardziej postępowe i przodujące tendencje ważne dla całego ludu — to i tak realizuje ona bezpośrednio dążenia i idee tylko części społeczeństwa. Kiedy Kramskoj i jego współtowarzysze wystąpili z programem sztuki demokratycznej — to w celu rozwinięcia i ugruntowania tego programu musieli znaleźć się w obozie opozycyjnym w stosunku do dworskich idei Akademii. Sztuka radziecka uzbrojona ideami bolszewizmu, wyraża najwyższe, najbardziej postępowe interesy ludu jako całości. Ideowa tendencyjność najlepszych dzieł radzieckich mistrzów jest wyrażeniem dążeń całego ludu. Łącząc wszystkie swe twórcze siły wokół idei komunizmu — ugruntowują oni swe zasady. Jeżeli sztuka przy tym przeciwstawia siebie wrogiemu obozowi, to ten obóz leży nie wewnątrz społeczeństwa radzieckiego, lecz poza nim. Sztuka wzmacnia swe zasady i idee w rozstrzygającej walce przeciwko zdeprawowanej ideologii reakcyjno-burżuazyjnej sztuki, przeciwko całemu światu imperializmu, agresji, kapitalistycznego niewolnictwa. Jeżeli nasza „sztuka nie może odłączyć siebie od losu narodu“³⁶), jeżeli łączy myśli, wolę i uczucia wszystkich ludzi radzieckich, jeżeli w pełnym tego słowa znaczeniu jest ona ogólnoludowa — umocnienie w niej ideałów i dążeń ludu, nabiera nowego charakteru. Sztuka przeszłości, wyrażając antagonistyczne klasowe interesy, zawierała zawsze moment przeciwstawienia swojej klasy innym klasom. W radzieckich warunkach sztuka kształtuje ideę całego społeczeństwa, broni jego interesów, wyraża dążenia całego ludu. Reprezentuje ona jedną z form ideologicznych ugruntowania panujących stosunków socjalnych, obrony ich przed zamachem z zewnątrz, przed światem imperializmu i wojny przeciwstawiającemu się światu socjalizmu i demokracji.

Ta właśnie okoliczność, zasadniczo nowy charakter sztuki radzieckiej, jej ogólnoludowość — warunkuje specyficzne prawa jej historycznego rozwoju. W przeszłości wółka „nowego“ ze „starym“ doprowadzała nieuchronnie do „wybuchu“, do zaprzeczenia starych form artystycznych, ponieważ takie wybuchy były wyrazem wykluczających się nawzajem klasowych interesów. Przytaczaliśmy już przykład „buntu 13“, kiedy demokratyczna rosyjska młodzież artystyczna wystąpiła z konsekwentną negacją dworskiej sztuki Akademii. Taki sam charakter wybuchu, zanegowania „starego“ i ugruntowania „nowego“ na jego zgłiszczach — miała artystyczna reforma czasów Piotra I z jej stanowczym zaprzeczeniem średniowiecznych, religijnych form sztuki i śmiałym zaszczepieniem podstaw realistycznego sposobu odtwarzania rzeczywistości. Historia sztuki powszechnej zna wiele takich rewolucyjnych skoków. Przypomnijmy przewrót dokonany przez artystów Odrodzenia, albo gruntowne obalenie starych zasad sztuki wywołane przez mieszczańską rewolucję francuską w 1789 roku.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w warunkach społeczeństwa antagonistycznego — zmiana starego, artystycznego kierunku na nowy musiała zawsze odbywać się w omawianych warunkach gwałtownie, za pomocą „wybuchu”. Sztuka podlega takim samym prawom jak każde inne zjawisko społeczne związane z walką klas. Ale jak wskazuje Józef Stalin w swej znakomitej pracy „Marksizm a zagadnienia językoznawstwa”, „prawo przechodzenia od dawnej jakości do nowej drogą wybuchu nie daje się zastosować nie tylko do historii rozwoju języka — nie zawsze daje się ono zastosować również do innych zjawisk społecznych należących do kategorii bazy lub nadbudowy. Obowiązuje ono w stosunku do społeczeństwa podzielonego na wrogie klasy. Nie ma ono natomiast zupełnie mocy obowiązującej dla społeczeństwa nie mającego wrogich klas”.³⁷⁾

Ta znakomita nowa teza Józefa Stalina daje nam w ręce klucz do zrozumienia prawidłowego rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego.

W społeczeństwie socjalistycznym z jego ogólnoludową sztuką nie ma i nie może być takich „wybuchów” w kulturze artystycznej, któreby odrzucając przeszłość, stawiały na jej miejsce jakąś zupełnie nową zasadę. Już pierwsze poczynania radzieckiej sztuki realistycznej, jej wzrastanie i rozwój idzie drogą konsekwentnego umacniania i pogłębiania twórczej metody. Od obrazów achrrowców do dzieł połowy lat 30-tych i dalej jeszcze poprzez obrazy epoki wielkiej wojny ojczyźnianej do obecnego etapu — rozwój malarstwa radzieckiego ciągnie się jedną linią wzrostu i współzawodnictwa. „Nowe” w naszej sztuce żywi się nowymi zadaniami ogólnoludowej walki, nowymi dążeniami i zwycięstwami radzieckich ludzi.

Zwróćmy uwagę na jedną ważną okoliczność. Dlaczego w przeszłości, w warunkach społeczeństw antagonistycznych, język rozwijał się „drogą rozwijania i doskonalenia podstawowych elementów istniejącego języka”?³⁸⁾ Działo się tak dlatego, że język w swym rozwoju nie był zależny od interesów wrogich klas, albowiem stał on na ogólnoludowym stanowisku, na jakim nie mogły stać nadbudowy, a w tej liczbie i sztuka. Dzisiaj, w warunkach socjalizmu, kiedy sztuka obsługuje całe społeczeństwo, kiedy tak samo jak i język staje na ogólnoludowym stanowisku — rozwój jej odbywa się „nie drogą wybuchu, nie drogą unicestwienia za jednym zamachem tego co stare i budowy nowego, lecz drogą stopniowego i długotrwałego gromadzenia elementów nowej jakości...”.³⁹⁾ Możemy obserwować tę prawidłowość w rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego właśnie jako sztuki ogólnoludowej. Wzrost realistycznego mistrzostwa, głębi i wielostronności poznania życia od „Kołchoźnicy-Brygadiera” Riażskiego do „Zboża” Jabłońskiej, od obrazu „Droga z Gorek” Sokołowa-Skalia do monumentalnej płaskorzeźby Wuczeticza „Przysięgamy tobie towarzyszu Lenin...” — to długa droga nagromadzenia tego co nowe „drogą rozwijania i doskonalenia podstawowych elementów tego co istnieje.

Rozwijanie i doskonalenie elementów realizmu stało się gruntem, na którym odbywało się „wygrywanie” tego co stare, a przede wszystkim antyludowego formalizmu, pozostawionego nam przez kapitalistyczną przeszłość.

U podstawy takiego charakteru rozwojowego radzieckiej sztuki leży monolityczna baza — jej ludo-

wość, jedność interesów wielomilionowych mas ludzi pracy Związku Radzieckiego.

Dzisiaj w warunkach rozłamu świata na dwa obozy — wymaga się od artysty przede wszystkim ścisłego uświadomienia sobie swego powołania obrony zdobyczy socjalizmu za pomocą swej twórczości, obrony Radzieckiej Ojczyzny, sławienia jej zwycięstw, walki z ciemnymi siłami międzynarodowej reakcji.

Tu właśnie tkwi rdzeń najszlachetniejszej cechy sztuki radzieckiej — jej patriotyzm. Nie ma i nie może być artysty, nie ma i nie może być prawdziwego, dużego dzieła sztuki, które nie byłoby przesiąknięte dumą ze swego kraju, radością z powodu sukcesów — dzieła, w którym nie wyczuwałoby się gorącego i szczerego uczucia miłości do swej socjalistycznej ojczyzny.

Kosmopolityczna krytyka walczyła przeciwko temu prawemu i wzniosłemu uczuciu zrealizowanemu w najlepszych dziełach radzieckich artystów. Na skutek jej wrogiej „roboty” nie zostało jeszcze wykorzenione u nas niedocenianie idei radzieckiego patriotyzmu dla owocnego rozwoju naszej sztuki.

Burżuazyjny kosmopolityzm próbuje poderwać uczucie miłości radzieckiego artysty do swej ojczyzny. Z przemówień o jedności światowej kultury — w epoce, kiedy świat podzielił się na dwa obozy — jaskrawo przebijają złośliwe wysiłki poderwania wiary w sukcesy socjalizmu, chęć pozbawienia radzieckiego artysty szlachetnego historycznego optymizmu, który zagwarantowany realnymi sukcesami Radzieckiego Kraju — jest jasnym uświadomieniem sobie dróg dalszego rozwoju. Prawo do optymizmu zostało zaczerpnięte przez sztukę radziecką w surowej walce o socjalistyczną ojczyznę. Nasz artysta posiada pełne prawo do promiennego optymizmu, o którym nadaremnie marzyło wielu spośród najlepszych artystów przeszłości. Optymizm ten opiera się na trwałej podstawie i jest żywą duszą naszej sztuki właśnie dlatego, że artysta nasz jest przekonany o przyszłości swego kraju i zna siłę socjalistycznego społeczeństwa, siłę idei komunizmu, wie o słuszności drogi naszego społeczeństwa, drogi którą wskazuje partia bolszewicka i jej wodzowie Lenin i Stalin. Tak tedy optymizm naszej sztuki występuje nie jako jakaś jej formalna cecha, lecz jako prawidłowa tendencja jej historycznego rozwoju.

Mobilizująca i przekształcająca praca naszych artystów, władających metodą socjalistycznego realizmu polega na tym, że wychowują oni naszych ludzi w duchu komunizmu, w duchu wierności partii, w duchu miłości do ojczyzny; w tym i właśnie w tym przede wszystkim tkwi *uszlachetniające* człowieka oddziaływanie sztuki radzieckiej, przesiąkniętej wzniosłymi ideami patriotyzmu.

Dotytnie ujawniła się ta cecha sztuki realizmu socjalistycznego w malarstwie epoki wielkiej wojny Ojczyźnianej. Jak wiadomo, na drugi dzień po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do ZSRR ukazał się pierwszy plakat wzywający do obrony socjalistycznej ojczyzny. Wyjątkową rolę odegrały „Okna Tass”, plakaty, karykatury w prasie w sprawie mobilizacji duchowych sił radzieckich ludzi w walce z wrogiem. Ale nie tylko takie rodzaje sztuki jak plakat, grafika satyryczna, które z natury swej są sztuką agitacyjną — stały się w owych dniach ideową bronią radzieckiego człowieka na wojnie. Radzieckie malarstwo sztalugowe stworzyło szereg znakomych obrazów, których mobilizuje

jące znaczenie patriotyczne jest bardzo znaczne. Przypomnijmy takie dzieła jak „Niemiec przeleciał“ Płastowa, „Po odejściu Niemców“ Gaponienko, „Tania“ Kukryniksów, „Na wyzwolonej ziemi“ Szmarinowa i wiele innych. Były to rzeczy przeniknięte gorącymi i szczerymi uczuciami, przepełnione surowym męstwem i groźną nienawiścią, wzywającą do walki. Były to dzieła, które mówiły o myślach, uczuciach, dążeniach, którymi żył lud, a one były ich ukształtowanym wyrazem. Były to dzieła o dużej treści patriotycznej.

W latach wojny sztuka radziecka całkowicie oddała siebie sprawie obrony Ojczyzny. W tym fakcie bardzo wyraziście ujawnił się silny związek artysty z ludem, który spowodował, że sztuka we wszystkich jej czołowych przejawach stała się wyrazem interesów życiowych milionowych mas ludzi pracy Związku Radzieckiego. Jest to sytuacja, o której artysta w społeczeństwie burżuazyjnym nie śmiał nawet marzyć. Koła rządzące nie są w tym zainteresowane, ażeby artysta — posługując się wyrażeniem Gorkiego — stał się „zbiornikiem uczuć duszy ludu“, ponadto dążą one wszelkimi sposobami do oderwania artysty od ludu. Z goryczą pisał prezes Ligi artystów amerykańskich Rokwell Kent w 1942 r.: „W Związku Radzieckim wasi najwybitniejsi artyści zostali wezwani aby dać to co mogą najlepszego, a w Ameryce najlepszych artystów pozostawia się w bezczynności“.⁴⁰⁾

W czasie drugiej wojny światowej kierownicy polityki amerykańskiej byli najbardziej zaniepokojeni tym, ażeby *demokratyczne* dążenia szerokich mas narodu amerykańskiego w walce z faszyzmem nie otrzymały wyrazu w malarstwie i grafice. „Wojenni artyści“ pracujący z polecenia Ministerstwa Wojny i Marynarki tworzyli dzieła propagujące amerykańską wojenną technikę albo „powaby“ amerykańskiego wojennego życia — spacerzy żołnierzy po afrykańskich „kolonialnych“ miastach, „odpoczynek w towarzystwie panienek“ itd. Inni opiewali chorobliwą „poezję“ śmierci i zniszczenia, pobudzając najciemniejsze instynkty, demoralizujące i rozkładające duszę ludzką. Taka „sztuka“ oczywiście była na rękę imperialistom Stanów Zjednoczonych, ale wyzwalające znaczenie wojny przeciwko faszyzmowi pozostało dla amerykańskich artystów ideą zabronioną. Z punktu widzenia apologetów imperializmu to znaczenie należało do kategorii „niebezpiecznych myśli“. Oto dlaczego w latach wojny ludzie zajmujący się sztuką w Ameryce zaczęli pojmować, że „radziecki system w największym stopniu sprzyja rozwojowi sztuki“.⁴¹⁾

Patriotyzm sztuki radzieckiej jest prostym i bezpośrednim wyrażeniem ogólnoludowych idei i uczuć. W epoce surowej walki z niemieckim faszyzmem sztuka nabyła szczególnie jaskrawego i dobitnego wyrazu — ale byłoby dużym błędem sądzić, że ta cecha radzieckiej kultury artystycznej została wywołana jakimiś chwilowymi, przemijającymi warunkami. Patriotyzm radziecki leży u samej podstawy radzieckiej sztuki; może on przyjmować różne formy w zależności od konkretnych warunków historycznych, ale należy koniecznie podkreślić, że jest on nieodłączną organiczną cechą socjalistycznego realizmu w sztuce.

Jeżeli na przykład weźmiemy pod uwagę radzieckie malarstwo drugiej połowy lat 30-tych — to nietrudno dostrzec w nim szczególną wyrazistość świątecznego nastroju życia. Triumfalny nastrój radości „Niezapomnianego“ W. Efanowa, majestatyczna podniosłość

w obrazie „J. W. Stalin i K. E. Woroszyłow na Krem-lu“ A. Gerasimowa, duma zwycięstwa w obrazie „Wódz, nauczyciel, przyjaciel“ G. Szegala, kipiące wy-czucie życia w „Święcie w Kołchozie“ A. Płastowa, szczęśliwa radość młodości w „Oktiabrinach“ A. Bubnowa — oto przeważający emocjonalny ton sztuki tego okresu. Okres ten jest jakby wcieleniem radosnych słów wodza, wypowiedzianych przezeń na Pierwszej Wszechzwiązkowej naradzie stachanowców w 1935 roku. „Życie stało się lepsze, towarzysze. Życie stało się weselsze. A gdy życie jest wesołe, to i praca idzie do-brze“.⁴²⁾

Społeczeństwo socjalistyczne otworzyło przed arty-stami niezwykle perspektywy odtworzenia bogactwa i piękna nowych form życia. Rzeczywistość co dnia i co godzinę nastęrczała artyście coraz to nowe i now-sze pociągające momenty do odtwarzania. Ogólno-lu-dowe uroczystości, w czasie których miały miejsce różne narady podsumowujące zwycięstwa i kreślące perspektywy dalszego postępu — dały materiał Szega-lowi i Efanowowi; historyczne przekształcenie wsi, które raz na zawsze skończyło z „głupotą wiejskiego życia“ — powołało do życia dzieła Płastowa, Gierasimowa, Gaponienki; nowe formy życia w epoce socja-lizmu zmieniające duchowe oblicze ludzi natchnęły Bubnowa, Łukomskiego, Odincowa, Pimenowa.

Świąteczny nastrój sztuki radzieckiej lat 30-tych był wyrazem radości i zwycięstwa osiągniętego przez naród radziecki pod kierownictwem partii, pod dowództwem Stalina. Stąd pochodzi to, co można nazwać hi-storycznym optymizmem sztuki realizmu socjalistycz-nego. Wyrażając uczucia i myśli zwycięskiego ludu — artyści widzieli w życiu świętość historycznych zdoby-czy socjalizmu. Sztuka konsekwentnie i prawidłowo stawała się hymnem pochwalnym na cześć tych zdo-byczy, stawała się artystyczną formą *utwierdzenia* now-ych form życia. W tym utwierdzaniu rosło i krzepło gorące uczucie ludzi do swej socjalistycznej ojczyzny. To było wyrażeniem patriotyzmu radzieckiego.

Coraz więcej powstaje dzieł, których autorzy dopa-trują się poezji w twórczej pracy dla dobra ojczyzny w bohaterstwie codziennego budownictwa komuniz-mu. Charakterystyczne są pod tym względem portrety bohaterów socjalistycznej pracy na Wszechzwiązkowej Wystawie 1949 r., prace Dudnika, Kugacza, Goriełowa, Sieriebriennego, Efanowa, Kotowa i innych; artyści szukają wyrażenia przede wszystkim szlachetności twórczego zrywu, dążą do odtwarzania wizerunków naszych ludzi jako twórców olbrzymiej, doniosłej *sprawy społecznej*.

Ten nowy etap w rozwoju sztuki realizmu socjali-stycznego odznacza się także niepodzielną miłością do kraju, jej ludzi, dumą z sukcesów i osiągnięć, dążeniem aby jak najgodniej unieśmiertelnić ich w swej twórczości.

W różnych formach i na różnych etapach rozwoju sztuki radzieckiej przejawia się jej patriotyzm jako dążenie do ugruntowania socjalistycznego ustroju spo-łecznego, jako najznakomitszej i najpiękniejszej zdo-byczy ludzkości.

W przeszłości każdy artysta stojący na stanowisku realizmu nie mógł całkowicie i bez zastrzeżeń stanąć w obronie tego ustroju społecznego, w którym żył i tworzył. Widząc ucisk człowieka przez człowieka, nie-ubłaganie powinien był stać się krytykiem tego ustroju albo odejść w utopijne przeciwstawianie prawdy

i piękna. W żadnym wypadku nie przesądza to jednak, że także w przeszłości każdy prawdziwie postępowy artysta był gorącym patriotą swej ojczyzny.

W społeczeństwie burżuazyjnym artysta jest pasierbem — ale i tam miłość do ojczyzny jest najszlachetniejszą cechą postępowych artystów walczących za wolność i pomyślność ojczyzny. Przypomnijmy podniosłe patriotyczne uczucia rosyjskich artystów ubiegłego stulecia — od Kiprenskiego i Aleksandra Iwanowa do Riepina i Sierowa.

Poczucie narodowej dumy radzieckiego artysty ma stokroć znacznie większą podstawę ponieważ Rosja stała się ojczyzną nowego wyższego porządku społecznego — socjalizmu, który obalił wszelkie formy społecznego ucisku.

W sztuce realizmu socjalistycznego pierwszy raz w historii staje się możliwe pełne, konsekwentne, niepodzielne ugruntowanie podstaw ustroju społecznego — artysta otrzymuje możliwość znalezienia wyższego piękna w samym życiu, w jego postępowym pochodzie.

W społeczeństwie radzieckim została osiągnięta monolityczna jedność ogólnoludowych, ogólnonarodowych interesów. Przyjacielska współpraca robotników, kółchoźników i inteligencji w powszechnej sprawie budowania komunizmu — warunkuje zasadniczą wspólność interesów i dążeń wszystkich ludzi radzieckich.

„Właśnie na gruncie tej spójni — uczy Stalin — rozwinęły się takie siły napędowe jak jedność moralnopolityczna społeczeństwa radzieckiego, przyjaźń narodów ZSRR, patriotyzm radziecki“.⁴³⁾

Patriotyzm radziecki jest więc bezpośrednim wyrazem spójni interesów wszystkich ludzi pracy, całego ludu w społeczeństwie socjalistycznym i to otwiera przed artystami piękne perspektywy umacniania i wyślawiania w swej twórczości zdobyczy socjalizmu.

Obraz artysty Chmielko „Za wielki naród rosyjski“ przedstawia wydarzenie historyczne, uroczysty obchód zwycięstwa nad hitlerowskimi Niemcami na Kremlu. Centralna postać Stalina, jego towarzysze broni, przedstawiciele ludu — wszyscy połączeni są jednym porywem triumfu zwycięstwa. Z obrazu bije spokojne przeświadczenie, silny poważny rytm, nateżona intensywność koloru. Cały obraz prześiąknięty jest poczuciem dumy z wielkiego historycznego dokonania, uczuciem bezgranicznej miłości do twórcy zwycięstwa — wielkiego Stalina. Te żywe ludzkie uczucia koncentrują jak gdyby w sobie patriotyzm ludu.

W obrazie Chmielko, którego akcja polega na odtworzeniu wielkiego historycznego wydarzenia — miłość do Ojczyzny znajduje żeby się tak wyrazić — swój uogólniony wyraz. Niemniej jednak artyści potrafią tak samo włożyć dużo uczucia patriotyzmu w obrazy poświęcone powszedniości w jej najpospolitszych, codziennych, zwykłych zjawiskach życia ludu. Obraz Grigoriewa „Przyjęcie do komsomołu“ czy „Stalinowskie pokolenie“ — jest zdolny poruszyć serce każdego już choćby z tego powodu, że artysta tak szczerze i tkliwie pokazał nam nasze dzieci. Prawdziwa miłość do radzieckiej młodzieży spowodowała, że jego prace przeniknięte są szczerym patriotycznym uczuciem; w obrazie tym zaangażowany jest gorący piewca naszego życia, umacniający za pomocą swej sztuki znaczenie piękna i treści tego życia. Wroga radzieckiej sztuce krytyka kosmopolityczna nieraz wytykała w formie zarzutu jej zasadniczy optymizm, stałe i uporczywe „tak jest“ („da“), które nasza sztuka pow-

tarza naszemu radzieckiemu życiu. Walcząc jakoby o głębię naszej sztuki — krytyka ta żadną miarą „nie przyznawała“ powszechnego, radosnego, zwycięskiego tonu naszej sztuce.

Oczywiście zagadnienie nie polega na tym, że sztuka radziecka nie powinna odtwarzać zmartwień i cierpień ludzkich. Nawet wtedy jednak, kiedy je odtwarzała, nie traciła swego optymizmu opierającego się na niespożytych patriotycznych uczuciach. I właśnie to nie podoba się kosmopolitycznym politykom. Zagadnienie nie polega na tym, czy artyści odtwarzają czy nie odtwarzają cierpień radzieckich ludzi, lecz na tym, jakie z tego wysnuwa się wnioski. Tołkaczew w graficznej serii „Chrystus na Majdanku“ próbował odtworzyć nieprawdopodobne męki ludzi, którzy trafili w łapy faszystowskich potworów. Męki te napełniły mu serce rozpaczą i jego plansze są krzykiem strachu, historycznym szlochom. Ślepa pokora przed nieubłaganym losem — oto temat serii, temat obcy radzieckiej sztuce. Pachomow stworzył znakomitą serię, poświęconą oblężeniu Leningradu. I tu jest ogrom męki — wycieńczeni, wygłodzeni ludzie, nadludzkie wysiłki ale i nadludzki heroizm. Nie ma tu beznadziejności, lecz wysoki zachwyt nad zdumiewającym męstwem, duchową siłą radzieckiego człowieka, zdolnego pokonać każdą przeszkodę. Uczucie radzieckiego patriotyzmu nie zawiodło Pachomowa, natomiast utracił je Tołkaczew w omawianej serii.

Stąd płynie jeden wniosek, że cechą charakterystyczną sztuki realizmu socjalistycznego nie jest zaprzeczanie prawa do odtwarzania cierpień i smutków, lecz ogólne, zasadnicze, pozytywne, optymistyczne stanowisko jako wyraz uczucia patriotyzmu i wiary w niezwykłość socjalizmu.

Krytyka kosmopolityczna nie szuka pogłębienia naszej sztuki, chce ona zawrócić ją z drogi realizmu socjalistycznego, z drogi służenia ludowi, popchnąć ją do zaprzeczenia podstaw naszego życia, do pesymizmu, do sceptycyzmu, do krytyki w stosunku do socjalistycznej rzeczywistości.

Krytyka i samokrytyka jest możliwa także i w sztukach plastycznych, chociaż rzecz prosta — raczej w satyrycznej grafice niż w malarstwie i rzeźbie. Dążenie naprzód powoduje konieczność walki z tym co stare, chylące się do upadku, przeżyte.

„Samokrytyka jest nieodłączną i stale aktywną bronią w arsenale bolszewizmu, nierozzerwalnie związaną z istotą bolszewizmu z jego rewolucyjnym duchem“.⁴⁴⁾

Duch rewolucyjny bolszewizmu żąda samokrytyki, ale wypaczenie jej istotnego znaczenia jest próbą zastąpienia samokrytyki umniejszeniem postępowych zjawisk naszej rzeczywistości.

Kosmopolitycznej krytyce niezwykle podoba się w naszej sztuce wszystko co smutne, tragiczne — ale nie może ona ścierpieć w niej radości i optymizmu. Przy tej okazji powołuje się ona często na dziedzictwo. Jeżeli Rembrandt odtwarzał tragiczne twarze i tragiczne losy, a przy tym osiągał najwyższe pogłębienie, to właśnie dlatego, że tragizm leżał u podstaw społecznego ustroju, w którym żył. Była to forma osądzenia życia. Bezsensowne i głupie jest przeprowadzanie analogii pod tym względem pomiędzy sytuacją sztuki w społeczeństwie klasowo-antagonistycznym a jej położeniem w społeczeństwie socjalistycznym. Jak zaznaczyliśmy wyżej — stosunek sztuki realistycznej do społeczeństwa różni się w sposób zasadniczy w obydwu

tych wypadkach. A zatem i treść krytyki rzeczywistości w sztuce społeczeństwa burżuazyjnego skierowana **przeciwko** podstawom tego społeczeństwa, różni się od treści krytyki przeżytych form rzeczywistości w sztuce radzieckiej, nastawionej na umocnienie podstaw ustroju socjalistycznego.

Krytyka artystyczna powinna pamiętać najważniejsze wskazania Józefa Stalina:

„Mówiłem już, że walka poglądów jest i będzie, że bez tego nie jest możliwy postęp. Ale walka poglądów wśród świata pracy w obecnych warunkach toczy się nie wokół zasadniczego zagadnienia obalenia ustroju radzieckiego, lecz wokół praktycznych zagadnień polepszenia Rad, poprawienia błędów organów radzieckich — słowem wokół utrwalenia władzy radzieckiej“⁴⁵).

Walka o umocnienie podstaw socjalistycznego ustroju społecznego — jest podstawowym, ludowym, patriotycznym zadaniem sztuki realizmu socjalistycznego i nieuchronnie rodzi ona optymizm, jako artystyczną formę utwierdzenia przewodnich, postępowych form życia. Zaufanie w przyszłość, nieustraszoneść przed obliczem dnia jutrzejszego określają pełen wiary w życie charakter naszej sztuki. Nawiązując do bajki Gorkiego „Dziewczyna i śmierć“ — J. W. Stalin powiedział: „Sztuka ta jest silniejsza niż „Faust“ Goethego (śmierć pokonana przez miłość)“. W słowach tych jest zawarta nie tylko głęboka ocena cudownej bajki Gorkiego, ale i wskazanie na jedną z najistotniejszych zalet postępowej sztuki socjalistycznej.

Niekiedy uważa się, że patriotyzm to *tylko* moralna cecha twórcy, która powinna wyrazić się w jego dziele.

Sprawa jednak jest znacznie głębsza. Źródłem pełnego wiary w życie charakteru naszej sztuki jest nowy jej stosunek do socjalistycznej rzeczywistości. Dlatego też radziecki artysta jest organicznie związany z ludem i czuje się piewą i obrońcą tego życia, z którego czerpie materiał, do rozwoju którego przyczynia się z kolei swą twórczością.

U nas został ostatecznie położony kres rozłamowi między artystą a ludem, między sztuką a życiem. Tylko w epoce socjalizmu stając na gruncie konsekwentnie realistycznym jest możliwa pełna afirmacja życia i prosty, praktyczny, bezpośredni udział sztuki w budowie tego życia.

Można powiedzieć zatem, że podstawowym zadaniem artysty radzieckiego jest obrona i propaganda zdobyczy socjalizmu drogą odtworzenia ich w wyrazistych i głębokich obrazach artystycznych. Zadanie to posiada szczególną aktualność polityczną. W epoce walki socjalizmu z kapitalizmem, kiedy reakcyjny imperializm przygotowuje nowe wydarzenia z zamiarem poderwania siły i niezależności naszej socjalistycznej Ojczyzny, zadania radzieckich artystów postawionych obecnie „w pierwszej linii ognia“ — stają się szczególnie ważne, odpowiedzialne ale zarazem i zaszczytne.

Niezaprzeczalną cechą socjalistycznej kultury artystycznej jest jej patriotyzm związany z samą istotą socjalistycznego społeczeństwa. Obecnie jednak patriotyzm radziecki przyjmuje specyficzne formy, uzależnione od historycznej epoki, kiedy „wszystkie drogi prowadzą do komunizmu“ i kiedy rozbestwiony imperializm dąży wszystkimi siłami do przeszkodzenia postępowemu rozwojowi ludzkości. Patriotyzm radziecki jest wyrazem ludowości naszej sztuki, miłości artysty do swego kraju, do swego ludu, oddania sprawie partii Lenina — Stalina. Z drugiej strony — jest to zagadnienie istoty treści naszej sztuki przedstawiającej miłość ludu do swej socjalistycznej Ojczyzny, zagadnienie umacniania życia, walki o zbudowanie komunizmu. Dlatego patriotyzm radziecki jest najważniejszą podstawą naszego artystycznego rozwoju. Jest on konkretnym artystyczno-politycznym wyrazem ludowości naszej sztuki. Właśnie w patriotyzmie radzieckim należy szukać podstawowych, przewodnich zasad, kryteriów i miary dla pojmowania tego, co to jest ludowość naszej sztuki.

Przekład: Władysława Jaworska.

PRZYPISY

1. „Lenin o kulturze i sztuce“ M. 1938, str. 299.
2. W. I. Lenin: Dz. T. XXVII, str. 376
3. W. I. Lenin: Dz. T. XXVII, str. 388.
4. A. A. Zdanow: Referat o czasopismach „Zwiewda“ i „Leningrad“, str. 38.
5. W. I. Lenin: Dz. T. XVI str. 293. Wyd. pol. Lenin o literaturze. Książka 1947, str. 14.
6. W. I. Lenin: Dz. T. XXX, str. 54.
7. W. I. Lenin: Dz. T. X, str. 27.
8. Tamże str. 30—31. Wyd. pol. str. 47.
9. J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienie językoznawstwa. Gospolitizdat. M. 1950, str. 8.
10. K. Marks i F. Engels: Dz. T. XII, cz. I, str. 203.
11. A. A. Zdanow: Referat o czasopiśmie „Zwiewda“ i „Leningrad“, str. 23.
12. J. W. Stalin: Referat sprawozdawczy na XVII zjeździe partii. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e, str. 473. Wyd. pol. str. 447.
13. J. W. Stalin: O projekcie Konstytucji Związku SRR. Zagadnienie leninizmu, wyd. 11-e, str. 517.
14. W. I. Lenin: Dz. T. XXVIII, str. 386.
15. J. W. Stalin: Referat sprawozdawczy na XVIII zjeździe partii. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e, str. 589.
16. J. W. Stalin: O projekcie konstytucji Związku SRR. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e, str. 512.
17. „O repertuarze teatrów dramatycznych i sposobach ich ulepszenia“. Postanowienie CK WKP (b) z 26 sierpnia 1946 r. Gospolitizdat. 1950, str. 11—12.
18. A. A. Zdanow: Referat o czasopismach „Zwiewda“ i „Leningrad“, str. 5.
19. „Narada działaczy radzieckiej muzyki w CK WKP(b)“ Wyd. „Prawda“, M. 1948, str. 137.
20. J. W. Stalin: Dz. T. VII, str. 138.
21. Tamże.
22. J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienia językoznawstwa, str. 21.
23. Tamże, str. 20.
24. W. I. Lenin: Dz. T. XX, str. 16.
25. W. I. Lenin: Dz. T. XIX, str. 217.
26. J. W. Stalin: Dz. T. XI, str. 340—341.
27. A. A. Zdanow: Referat o czasopismach „Zwiewda“ i „Leningrad“, str. 36.



28. W. I. Lenin: Dz. T. XXIV, str. 65.
29. W. I. Lenin: Dz. T. XXX, str. 406.
30. „Lenin o kulturze i sztuce“, str. 298.
31. Narada działaczy radzieckiej muzyki w CK WKP(b) w wyd. „Prawda“ M. 1948, str. 142.
32. W. I. Lenin: Dz. T. X, str. 27.
33. Tamże, str. 28.
34. J. W. Stalin: Dz. T. XI, str. 326.
35. J. W. Stalin: Zagadnienia leninizmu. Wyd. 11-e, str. 512, wyd. pol. Książka i Wiedza. 1949, str. 514.
36. A. A. Żdanow: Referat o czasopismach „Zwiezda“ i „Leningrad“, str. 23.
37. J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienia języko-
- znawstwa, str. 28—29. Wyd. pol. Książka i Wiedza 1950, str. 28—29.
38. Tamże, str. 27.
39. Tamże, str. 27.
40. R. Kent.: List do WOKSu z lutego 1942 r.
41. Tamże.
42. J. W. Stalin: Zagadnienia leninizmu. Wyd. 11-e str. 499. Wyd. pol., str. 501.
43. J. W. Stalin: Referat sprawozdawczy na XVIII zjeździe partii. Zagadnienia leninizmu. Wyd. 11-e, str. 589. Wyd. pol., str. 589.
44. J. W. Stalin: Przeciwno wulgaryzowaniu hasła samokrytyki. Dz. T. XI, str. 128.
45. J. W. Stalin: Rozmowa z pierwszą amerykańską delegacją robotniczą. Dz. T. 10, str. 117.

Prenumerata roczna 30 zł, półroczna — 15 zł, cena numeru pojedynczego 5 zł.

Prenumerata i kolportaż: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch“, Centralna Ekspedycja, Warszawa, Srebrna 12. Konto w PKO Nr I-16099.

Przy zgłoszeniu prenumeraty należy podać dokładny i czytelny adres.

Poprzednie numery „Polskiej Sztuki Ludowej“ (od Nr 1-2 z 1949 r.) oraz innych czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać w Warszawie w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (Salon Prasy) Bagatela 14 i w Księgarni „Domu Książki“, Rynek Mariensztacki 20, oraz w księgarniach „Domu Książki“ w miastach wojewódzkich.

Drukarnia Ministerstwa Sprawiedliwości, Warszawa, ul. Nowowiejska 6. Papier druk. sat. bezdrzewny 61×86. 100 g. Oddano do druku 5 VI. 1951 r. Nakład 3.000 egz. Objętość 32 str. Zam. 419. Druk ukończono w sierpniu 1951 r. 2-B-39308.

Cena zł 5.—

Druk ukończono 23. VIII 1951 r.

A 1641 II

BIBLIOGRAFIA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO

CZ. I — TKANINY

OPRACOWAŁ ANDRZEJ RYSZKIEWICZ



POLSKA SZTUKA LUDOWA

ROK V

MAJ

NR 3

WARSZAWA 1951



BIBLIOGRAFIA

RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO

CZ. I — TKANINY

Dzieje polskiej sztuki ludowej wykazują silne i liczne związki z rozwojem artystycznego rękodzieła. Obie strony są tu w poszczególnych wypadkach aktywne: zarówno artystyczne rzemiosło, a w silniejszym jeszcze stopniu w czasach ostatnich — przemysł, czerpią motywy ornamentacyjne i kształty z twórczości ludowej, z drugiej zaś strony i ta ostatnia wykazuje niejednokrotnie recepcję wzorów i osiągnięć technicznych rzemiosła miejskiego. Rozdział jeszcze bardziej zaciera się, gdy zatrudnieni w manufakturach dworskich i małomiasteczkowych chłopcy „prymitywizują“ dostarczone im wzory, a z kolei — od końca XIX w — coraz żywiej rzemiosło świadomie wprowadza, naśladuje i przetwarza zdobnictwo ludowe. Tak więc, rzemiosło artystyczne i sztuka ludowa wykazują liczne punkty zbieżne i ocena jednego bez znajomości drugiego elementu jest niepełna. Coraz też częściej w badaniach twórczości artystycznej ludu trzeba wprowadzać materiał porównawczy z zasięgu artystycznego rzemiosła.

Tymi względami tłumaczy się rozszerzenie bibliografii sztuki ludowej, drukowanej uprzednio na tych łamach, na zasadnicze prace dotyczące artystycznego rzemiosła i przemysłu, te wreszcie względy skłoniły redakcję do opublikowania obszernej bibliografii piśmiennictwa polskiego, zestawiającej prace poświęcone zdobnictwu nieludowemu. Literatura jest tu jednak znacznie obszerniejsza, co zmusiło do rozbicia zestawienia na poszczególne techniki. Tym więcej, iż przyjęto inne kryteria, niż to uczynił Piotr Grzegorzcyk w swej pracy: wobec całkowitego niemal braku analogicznych dawniejszych zestawień tego rodzaju — starano się zgromadzić nie wybór, a możliwie całą odnośną literaturę. Znaczna ilość zgromadzonych pozycji przy braku selekcji spowodowała to, że zre-

zygnowano z omawiania czy oceny poszczególnych prac — i dalej, że porzucono układ rzeczowy przechodząc na alfabetyczny. Jedyne podział wyodrębnia tylko poszczególne techniki (gałęzie przemysłu artystycznego). Pewnym ułatwieniem mają być jedynie skromne indeksy rzeczowe, grupujące opracowania tego samego zagadnienia. (Pewną trudność w tym wypadku nastęrczała niejednolita terminologia szczególnie w pracach dawniejszych). Tak więc zapoczątkowany obecnie cykl zestawień bibliograficznych literatury polskiej dotyczącej artystycznego rzemiosła ma charakter nie bibliografii rozumowanej a rejestracyjnej.

W bibliografii starałem się uwzględnić wszystkie prace polskie — zarówno druki zwarte jak i artykuły z czasopism — poświęcone tkaninom oraz nieliczne odnoszące się do samego rzemiosła czy przemysłu tkackiego. Nie uwzględnione więc zostały oświetlenia ekonomiczne, socjologiczne czy technologiczne wyrobu tkanin. Zarejestrowałem jedynie kilka prac starszych tego rodzaju, odnoszących się do tkanin w dzisiejszym pojęciu już zabytkowych. Te prace podano za obszerną i cenną, choć mocno przestarzałą „Bibliografią polską techniczno-przemysłową“ Feliksa Kucharzewskiego (Warszawa 1894). Zestawienie niniejsze wymienia również kilka prac poświęconych tkaninom jako tzw. „robotom kobiecym“, pomijając cały szereg błahych zupełnie wydawnictw tego rodzaju. Z opracowań tkanin ludowych podano kilka, których nie wymieniła Bibliografia P. Grzegorzcyka. Na koniec — kilka poloników zagranicznych (z pewnością nie wszystkie) uzupełnia podany spis.

Prace niemieckie o tkaninach ludowych z Ziem Odzyskanych również w zasadzie nie

wchodzą do niniejszego zestawienia: te, które dotyczą terytorium Śląska znajdzie czytelnik w „Schlesische Bibliographie“, oraz w podanej tu pracy Władysława Rusińskiego, prace o tkaninach mazurskich z obszaru dawnych Prus Wschodnich i Warmii podaje bibliografia (zestawiona przez T. Modzelewską) przy artykule A. Wojciechowskiego w numerze 7/12 z 1950 r. „Polskiej Sztuki Ludowej“.

Opis bibliograficzny oparto o przypisy katalogowania alfabetycznego. Według zasad przy-

jętych dla obecnego zestawienia podane będą i następne wykazy literatury dotyczącej haftów i koronek, ceramiki, szkła, sprzętu i inne.

Prace szersze zakresem tj. poświęcone całemu artystycznemu przemysłowi czy kilku jego gałęziom, opracowaniu zbiorów muzealnych, zawierających między innymi tkaniny itp. nie zostały tu zarejestrowane (o ile nie wymieniają tkanin w tytule), by nie zmuszać do wielokrotnego cytowania ich w poszczególnych odcinkach. Te opracowania utworzą grupę osobną.



1. A l e x a n d r o w i c z B. Fabryka materyj jedwabnych Tyłmesa „Gazeta Handlowa i Przem.“ 1843 Nr. 53, 54 — również w „Ziemianin“ Tyg. Roln. — Technol. 1843 — s. 234—237, 245—247.
2. B a u t é Marian. Nauka o wyrobie tkanin. Nauka o surowcach. Produkcja surowców. Badanie tkanin i przędzy drogą optyczną i chemiczną. Przędzalnictwo, tkactwo, chemiczno-mechaniczna obróbka surowców i tkanin. Farbiarstwo, drukarstwo, wykończenie. 2-gi nakład Poznań (1936) Autor, skł. gł. Dom Ks. Pol. — s. 104 I Dodatek. Chemiczne czyszczenie garderoby i tkanin. Poznań 1938 Autor. Druk St. Mejza s. 26. II Dodatek. Tkactwo naprawkowe. Ilustrowana nauka artystycznego cerowania. Poznań j. w. s. 19.
3. B e y e r Karol, J e n i k e Ludwik. Zbroja Sobieskiego i chorągiew Mahometa. „Tyg. Illustr.“ 1860 s. 367.
4. B ł o t n i c k i Tadeusz. Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem historii haftów i tkanin (przedm. A. E. Balickiego). Kraków 1930. Druk. Przemysłowa — s. 244.
5. B o c h n a k Adam. Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta. „Przegląd Artystyczny“ r. IV. 1949 — Nr 2 — s. 1—2.
6. B o c h n a k Adam. Makaty marszałka Francji Franciszka de Créqui księcia de Lesdiguières. „Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn.“ r. 1921 zes. 7. — s. 3 — „Przemysł-Rzemiosło-Sztuka“ r. III 1923 Nr 3/4 — s. 32—44; po franc. w „Bull. de l'Acad. d. Sciences et d. Lettres“ h.-ph. 1923 — s. 16—19.
rec. *Pagaczewski Julian*, w „Przegląd Współczesny“ 1924 zes. 30 s. 133—137
Tomkiewicz Stanisław, w „Czas“ 1925 Nr 159
7. B o r a w s k i A[leksander]. O naszych zabytkach historycznych. Arrasy Zygmuntofskie. „Przegląd Narodowy“ 1919 Nr 4 — s. 414-421.
8. B o s t e l (Ferdynand). (O fabryce pasów perskich w Stanisławowie). „Sprawozdania Kom. do Badania Hist. Szt. w Polsce, r. V — 1896 — s. Cl.
9. B r e c k Joseph. The loan exhibition of persian rugs of the to called polish type „Bullet. of the Metropolitan Museum of Art“ N. York 1930 — s. 146-148.
10. B r e y e r A. Die Anfänge des deutschen Weberei-und Tuchmachergewebes in Mitteleuropa. „Deutsche Monatshilfe in Polen“ III — 1936 — s. 184-199.
11. B r y k c z y ń s k i Antoni. W sprawie gobelinów płockich. „Wiek“ r. 1880 Nr 274.
12. C e r c h a Stanisław. (Pas płócienny drukowany). „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ t. IX, 1915 — szpalta CLX.
13. C h m i e l Adam. Kilka szczegółów do fabryk pasów polskich w Krakowie. „Sprawozd. Kom. do Badania Hist. Szt. w Polsce“ t. VIII, 1912; szpalta CCLXXXIII.
14. C r i c k - K u n z i g e r M. Les 156 tapisseries bruxelloises au château royal de Cracovie et leur importance pour l'histoire de l'art flamand au XVI s. „La Revue d'art“ 1926, s. 65-71 i odbitka.
15. C z a s z n i c k a Zofia. Tkaniny „Ładu“. „Plastyka“ r. IV — 1938 — Nr 8/9 — s. 225-237.
16. C z o ł o w s k i (Aleksander). (Do dziejów fabryki jedwabiu w Brodach) „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ t. V, 1896 — s. Cl.
17. (C z o s n o w s k i Izydor). Katalog kolekcji pasów polskich hr. Izydora Czosnowskiego, Rzym 1926, Typogr. Watykańska — s. 8 nlb., tab. 18.
18. C z y ż e w s k i Tytus. Sztuka tkacka w Polsce [dotyczy wystawy w Inst. Prop. Sztuki]. „Prosto z Mostu“ IV, 1938 — Nr 35 — s. 7.
19. (C z y ż e w s k i Tytus). Warsztaty Artystyczne — Warszawa. Katalog wystawy Ireny i Jana Rajngewirców. Ceramika, gobeliny, kilimy. Warszawa 1934.. „Salon Cz. Garlińskiego, s. 8 nlb.
20. D e m b o w s k i Jan Sebastian. Rzecz krótka o fabryce sukienney krakowskiej. Kraków 1791 w druk. „Szkoly Gł. Koronnej“ — s. 12 nlb., 138.
21. D e t t l o f f Szczęśny. Lyonskie Muzeum tkanin. „Tęcza“ r. IV-1930.
22. D o b r o d z i c k a A. Tkaniny polskie „Tygodn. Illustr.“ r. 1924, Nr 17 — s. 264-265.
23. D o b r o w o l s k i Tadeusz. „Gobeliny“ H. i S. Gałkowskich. (Próba komercjalizacji). „Twórczość“ r. III-1947 — zes. 6. — s. 139—142.
24. D o b r o w s k i Tadeusz. Tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich. „Twórczość“ r. I-1945 — zes. 5 — s. 106—115, tabl. 4.
25. D o m i n i k i e w i c z Mieczysław. Farbiarstwo. Barwienie włókien, tkanin i ubrań napisał ... Łódź 1918 L. Fiszer — s. 104, tabl. 1. Bibl. techniczno-naukowa dla wszystkich pod red. M. Dominikiewicza Nr 4.
26. F a b r y k a wyrobów jedwabnych p. Tyłmes w Warszawie. „Tygodn. Roln.-Technol.“ 1838 — s. 134.
27. F a b r y k a c j a kobierców w Turcyi „Wiadom. Handl. i Przem.“ 1838 — s. 711-712.
28. F a b r y k i sukna w Królestwie Polskiem. „Izys Polska“ 1822 t. VI — s. 82-90.
29. F o u r n i e r (Louis). (O pasach polskich wyrabianych w Lyonie). „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w Polsce“ t. VII — 1906 — szpalta CCXXIII i CCCXCIX.
30. G. U.-W. M. M. A „polish“ rug in the J.-H.-Wade collection. „Bull. of the Cleveland Museum of Arts“ 1927 — s. 54-56.
31. G ą s i o r o w s k i Stanisław Jan. Późno-hellenistyczne i wczesno-chrześcijań-

- skie tkaniny egipskie w zbiorach polskich „Prace Kom. Hist. Sztuki“ t. IV, zes. II-1928 — s. 231-292, odbitka — s. 62 — po niem. w „Bullet. Intern. de l'Acad. des Sciences“ — 1926 — s. 46-47; również w „Sprawozd. Pol. Akad. Umiej.“ 1926 t. XXXI, Nr 4 — s. 3-4.
32. G e b e t h n e r Stanisław. Wystawa tkanin i rękodzieła artystycznego w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Twórczość“ r. II, 1946 — Nr 4 — s. 146-151.
33. G e p n e r S[tanisław]. Sztandary. „Księga jazdy polskiej“, Warszawa 1938 — s. 239-254.
34. G ę b a r o w i c z Mieczysław, Mańkowski Tadeusz. Arasy Zygmunta Augusta. Opracowali... Kraków 1937 Tow. Miłośn. Historii i Zabytków (Rocznik Krakowski t. 29) — s. 4 nlb., 219, 1 nlb.
rec. J. Puciata - Pawłowska, w „Arkady“ r. IV-1938, Nr 8 — s. 401-405 rozdział T. Mańkowskiego pt. „Arasy na dworze ostatnich Jagiellonów“ — por. Prace Kom. Hist. Szt. — t. VII-1937/38 — Sprawozd. z posiedzeń — s. 29 i n.
35. G ę b a r o w i c z M[ieczysław] Mańkowski T[adeusz]. Wawelskie arrasy figuralne. Studium porównawcze. „Sprawozd. Pol. Akad. Umiej.“ 1931, Nr 5 s. 5-7, po franc. w: Bull. de l'Acad. Polon. d. Sciences et de Lettres 1931, s. 95-101 i nadbitka.
36. G o b e l i n y wileńskie, ich pochodzenie, wartość i losy (zawiera — I. Morelowski M. Wartość historyczna i artystyczna gobelinów katedry wileńskiej; II. Obrona gobelinów wileńskich; fakty — dokumenty — głosy prasy). Wilno 1933 Rada Wil. Zrzesz. Artyst. — s. LXXXVIII, 45, 2 nlb., tab. 18.
37. G r a b o w s k i Ambroży. Potop, kobierce podług Rafaela, własność Zygmunta Augusta. „Ojczyste spominki...“ t. I — Kraków 1845.
38. G r a l e w s k i Jan. Sztuka tkacka w Polsce [o wystawie w IPS-ie]. „Arkady“ r. 1938, Nr 9 — s. 443-457.
39. G u t k o w s k a Maria. Historia ubiorów. Lwów (i in.) 1932, Książnica Atlas s. 111 + 164, tabl. 11.
rec. Z. Kozłowska - Budkowa, w „Kwart. Hist.“ 1933, zes. 3 — s. 486-88.
40. H. S., N. P. (= N i k o d e m P a j z d e r s k i). Konserwacja tkanin. „Przegl. Muzealny“ 1920, Nr 4 — s. 52-54, Nr 5 — s. 77-79, Nr 6 — s. 85-86, Nr 7 — s. 105-108.
41. H a h m Konrad. Ostpreussische Bauern-teppiche. Berlin-Jena 1937. Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 21.
rec. m in. Tadeusz Mańkowski w „Lud“ t. 15-1937 — s. 190-195 i odbitka 1938.
42. H a h n o w a. Z tekstylu (klasa prof. Roguskiego w Państw. Szkole Sztuki Zdobn. i Przem. Art. w Poznaniu). „Barwa i Rysunek“ r. IV-1931 — s. 45.
43. H a l e c k i Oskar. Arasy Dymitra Chaleckiego w świetle heraldyki „Miesięcznik Heraldyczny“ r. IX (1930), Nr 5 — s. 84-90.
44. H a n d e l s m a n o w a Jadwiga. Dywany współczesne „Arkady“ r. IV-1938 — Nr. 4 — s. 174-176, tabl. 1.
45. H a n k i e w i c z Klemens. Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wladyslaw R. v. Federowicz in Okno. Wien 1894 C. Gerolds Sohn — s. 107.
46. H o l e n d e r - H o l i Ń s k i Alfred. Zarys historycznego rozwoju kobierstwa mahometkańskiego. Kraków 1934 (recte 1937) (Druk: Druk. Związk.) — s. 21, 1 nlb. (Przedruk z katalogu wystawy kobierców mahometkańskich i ceramiki).
47. H o m o l a c s Karol. L'industrie polonaise de tapisseries „Kilims“. „Pologne Litteraire“ r. 1930, Nr 49 — s. 4.
48. J a b ł k o w s k i Józef: Zasady tkactwa, z szczególnym uwzględnieniem przemysłu wełnianego. Warszawa 1900 H. Wawelberg — s. 126, 1 nlb., tabl. 16.
49. J a k u b o w i c z Stanisław: Zarys przędzenia wełny czesankowej. Warszawa 1895 H. Wawelberg Gebethner i Wolff — s. 79, III; rycin 21.
50. J a r e c k a Louise Llewellyn: Contemporary polish weaving. w: Handweaver a. Craftsman, New York. vol. I-1950 — Nr. 2 s. 15-18 i 59.
- 50a. J a r e c k a Louise Llewellyn: Dowry tapestries A. Renaissance in flax a. Wod. w tomie: Made in Poland, New York 1949, A. A. Knopf. 1. 154-164.
51. J [a r e c k a] L [ouise] L [lewellyn]. The tapestries of Krystyna Sadowski. w: Craft Horizons vol. 11-1951 — Nr. 1 s. 36-37.
52. J e n i k e Ludwik: Gobeliny byłej rękodzielni cesarskiej w Paryżu. „Tyg. Ilustr.“ 1873 — s. 150.
53. J e l s k i Aleksander: Wiadomość historyczna o pasiarni radziwiłłowskiej w Słucku. „Sprawozd. Komisji do Badania Hist. Sztuki w Polsce“ t. V-1896 — s. 193-204. odbitka — Kraków 1894 — s. 38 po franc. w „Bull. de l'Acad.“ 1895 sprostowanie — patrz Półjanowski Bohdan — Niektóre szczegóły...
54. J e z i o r a Ń s k i Z. Kilim. „Barwa i Rysunek“ r. III-1930 — s. 12.
55. J o t: Gobeliny w Skarbcu Katedry Wileńskiej. Litwa i Ruś r. II (1913) zes. III.
56. K a c p r o w s k i Stefan: Kilimy i wełniaki. Opracował... [Warszawa b. r.] (Tow. Wyd. Bluszcz) — s. 15, 1 nlb., tabl. 1. (Modne roboty kobiece).
57. K a c p r o w s k i Stefan: Nasze kilimkarstwo. „Wianki“ 1919/20 Nr 4/5, s. 24-26, Nr 6 — s. 11-13.
58. K a c p r o w s k i Stefan: Wzory kilimów. (Warszawa) [br.] (Bluszcz.) s. 16, tabl. 1 (Modne roboty kobiece).

59. K a c z o r o w s k a Blanka: Pokaz zapaski ludowej w Piotrkowie Trybunalskim. „Polska Sztuka Ludowa“ r. IV-1950—Nr. 1/6 s. 79—82.
60. K a t a l o g nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych. [Kraków] 1905 [druk]: „Czas“ s. 52 [Zawiera m. in.]: K. R. [=Karol Rolle] — Tkaniny.
61. K a t a l o g wystawy kobierców mahomekańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej urządzonej w Muz. Narodowym w Krakowie, II-IV 1934 (Kraków 1934) Komitet Wykon. Wystawy. s. 171, 1 nlb., tabl. 16.
62. K a t a l o g wystawy miniatur, polskich tkanin i haftów urządzonej przez Tow. Opieki nad Zab. Przeszłości. [Warszawa] 1912 [Tow. Op. nad Zab. Przeszłości]. s. 113.
63. K i l i m — Stow. Zar. z ograni. poręką — Zakopane. Kraków 1913, druk. W. L. Anczyc. s. 7 nlb., tabl. 12.
64. K o ł t o ń s k i Aleksander: Polonia — Arte et industria delle cinture. „Europa Orientale“, Roma, 1921.
65. K o m o r n i c k i Stefan: Cztery gobeliny z XVII w. „Sprawozd. Akad. Umiejętn.“ 1928 Nr 2 — s. 14—15.
66. K o r s a k Karol: Tkaniny w Muzeum Archidiecezjalnym im. Kardynała Aleksandra Kakowskiego. Warszawa 1938 [b. n. — Muz. Archidiecezjalne] — s. 42.
67. K o r z o n Tadeusz: W kwestyi gobelinów Rzeczypospolitej „Potop“ zwanych. „Bibl. W-wska“ 1880. IV.
68. K o s s m a n n E[ugen.] O[skar]. Forschungen zur Geschichte der deutschen Tuchmacherei in Mittelpolen (Nach polnischen Quellen). „Deutsche Archiv f. Landes — u. Volksforsch.“. I-1937 — s. — 378—401.
69. K o s s m a n n E[ugen.] O[skar]. Schlesische Weber in Polen. „Schlesisches Jahrbuch“ — 87 Jrg. — 1935/6 — s. 75—83.
70. K o s s u t h Stefan: Sprawozdanie z wystawy przemysłu tkackiego w Warszawie „Przegląd Techniczny“ 1880 t. 12 — s. 65—109.
71. K o s s u t h Stefan: Wystawa wyrobów tkackich w Muz. Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. „Przegląd Techniczny“ 1880 t. 11, — s. 185—198.
72. K o w a l s k i Tadeusz: Uwagi orientalisty na marginesie wystawy (kobierców mahomekańskich i ceramiki azjatyckiej). „Przegląd Współczesny“ r. 1934 marzec por. Kuleczycki Włodzimierz — Odpowiedź zbieracza na uwagi orientalisty. „Przegląd Współczesny“ r. 1934 — maj.
73. K o ź m i ń s k i Xawery: Kilimy polskie w Paryżu (na wystawie dywanów Europy półn.-wsch. w Luwrze). „Tygodn. Illustr.“ 1927 Nr 34 — s. 690—691.
74. K r a j o w a wystawa kilimów dawnych i współczesnych. Lwów 1913—1914. Lwów 1913 Nakł. Komit. Wystawy — s. 52.
75. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Jedwabne pasy polskie w Muz. Przem. w Krakowie. „Przemysł i Rzemiosło“ r. I (1921) Nr 2 — s. 87—88.
76. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Kiedy powstał na wschodzie pierwowzór pasów polskich? „Przegląd Powszechny“ r. 1921 t. 151—152 — s. 88—90.
77. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Nieco o dawnych kilimach. „Przemysł-Rzemiosło-Sztuka“ r. IV 1924 Nr 3 — s. 20-22.
78. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Nowe wyniki z zakresu badań nad pasami polskimi „Przegląd Powszechny“ t. 153/154 — 1922 — s. 317—319.
79. K r u s z y ń s k i Tadeusz: O naprawianiu starych tkanin kościelnych. „O polskiej sztuce religijnej“ pod red. J. Langmana. Katowice 1932 — s. 55—64.
80. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Opony i kobierce w katedrze wawelskiej wg inwentarzy z r. 1563 i lat następných. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. r. 1932 Nr 5 s. 7.
81. K r u s z y ń s k i Tadeusz Pomian: Ostatnie wyniki badań nad pasami polskimi Kraków 1939, (druk. „Powściągliwość i praca“) — s. 15, tabl. 2.
82. K r u s z y ń s k i Tadeusz: Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i Francji. Sprawozd. Akad. Umiejętn. t. IX-1921 — s. 7; po franc. w „Bull. de l'Acad. d. Sciences de Cracovie“ h.-ph. 1923 — s. 46—48, również w „Prace Kom. Hist. Szt. w Polsce“ t. IV — 1927 — zesz. I — s. XV—XVII.
83. K r y c i ń s k i W.: O polskich kobiercach i kilimach. „Wiadom. Konserwatorskie“ r. 1925 Nr. 5/6.
84. K r y g o w s k i T.: Polenteppiche (Polnische Knüpfeppiche). „Orientalische Archiv“ Jhrg II. Leipzig 1911-12.
85. K u h n Alfred (Kilim polski) w „Rundfunk“ 1930 Nr. 14.
86. K u l c z y c k i Włodzimierz: Beiträge zur Kenntnise der orientalischen Gebetsteppiche. Hauptsächlich auf Grund eigener Teppichsammlung von... Lemberg 1914 B. Połoniecki — s. 37.
87. K u l c z y c k i Włodzimierz: Kobierce mahomekańskie. „Sztuki Piękne“ roczn. V (1929) — s. 81-103 i 121-141.
88. K u l c z y c k i Włodzimierz: Kobierce wschodnie z XVII wieku w Muzeum Staurypigijnem we Lwowie. „Sprawozd. Komisji Hist. Szt.“ t. VIII-1912, odbitka Kraków 1910 Akad. Umiejętn. — s. nlb., 5.
89. L e u c h s J. C.: O postępowaniu i robotach w fabryce cienkich sukien. „Izys Polska“ 1823/24 t. I — s. 385—403.
90. L u r c a t Jean: O przyszłości i potrzebach tkactwa artystycznego. „Przegląd Artystyczny“ r. 1948 Nr 2 — s. 6.

91. Ł e p k o w s k i Edward: Pamiątka po królu Stanisławie (gobelin). „Tęcza“ 1929 Nr 43.
Litto: „Czas“ 1880 Nr 189 i odbitka [b. m., r., dr.] s. 4.
92. Ł e p k o w s k i Józef: Gobeliny Katedry krakowskiej. „Wiek“ r. 1880 Nr 191.
93. Ł o z i ń s k i Władysław: (Kobierce staropolskie). „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ V (1896) — s. LXII.
94. M a k o w s k a - G u l b i n o w a Ewa: Wileńskie cechy tkackie do r. 1795. „Ate-neum Wileńskie“ r. II (1924) zes. 5/6 — s. 68—102 i odbitka.
95. M a ń k o w s k i A.: (Chorażwie żałobne w kościołach Prus Wsch. „Miesięcznik Djecezji Chełmińskiej“ r. 1933 Nr. 4/5 odbitka, Pelplin 1933.
96. M a ń k o w s k i Tadeusz: Arrasy na dworze ostatnich Jagiellonów. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. 1936 Nr. 2 s. 51—54 po franc. w: Bull. de l'Acad. d. Sciences et de Lettres 1936 Nr 1/3 s. 31—34.
97. M a ń k o w s k i Tadeusz: François Selimand. La France et la Pologne dans leurs relat. artist. I-1938 Nr. 4 s. 315-349 i nadbitka: Paris, 1938 Bibliothèque Polonaise.
98. M a ń k o w s k i Tadeusz: Kobierce per-skie typu tzw. polskiego. Sprawozd. z posiedz. Komisji Hist. Sztuki (Prace Komisji — t. VII — 1937 — zes. 1 s. 38—40) również w: Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. 1936 Nr. 6 s. 160—163 po franc. w: Bull. de l'Acad. d. Sciences et de Lettres 1936 Nr. 4/6 s. 84—88 i nadbitka; po ang. w: Ars Islamica r. IV — 1937
99. M a ń k o w s k i T[adeusz]: Kobierzec perski w skarbcu Katedry krakowskiej. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. t. 51—1950 — Nr. 7 s. 455—458.
100. M a ń k o w s k i Tadeusz: Materiały do dziejów manufaktur tkackich Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki“. Prace Sekcji Hist. Sztuki Tow. Przyj. Nauk w Wilnie t. III — 1939/40 i odbitka — s. 18, tabl. 1.
— M a ń k o w s k i Tadeusz: Nieznany kar-ton arasów w serii „Potopu“—zob. Nr. 123.
101. M a ń k o w s k i Tadeusz: Note on the cost of Kashan carpets at the beginning of the XVII cent. Bull. of the American Institute for Persian Art a. Archeology vol. IV — 1936 Nr. 3.
102. M a ń k o w s k i Tadeusz: Pasy polskie „Arkady“ r. 1937 zes. IX s. 448—468, tabl. 7.
103. M a ń k o w s k i Tadeusz przy współ-udziale Zygmunta Wdowiszewskiego: Pasy polskie. Prace Komisji Hist. Sztuki t. VII zes. 2 — 1938 s. 101—218 i 47—48 odbitka — Kraków 1938 Pol. Akad. Umiejętn. s. 4 nlb., 123.
rec. Zajączkowski Ananiasz, w: The Polish Bull. of oriental Studies vol. II—1938 — s. 116—118 i 145—148 oraz nadbitka.
104. M a ń k o w s k i T[adeusz]: Pasy polskie wyrabiane we Włoszech. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. t. XLVII — 1946 — Nr 3 s. 78 i odbitka; również w: Biul. Hist. Sztuki i Kultury r. VIII — 1946 — Nr. 3/4 s. 242.
105. M a ń k o w s k i Tadeusz: Pasy wschod-nie a pasy polskie. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. 1933 Nr 5 s. 13—16; po franc. w: Bull. de l'Acad. d. Sciences et de Let-tres 1933 Nr. 1/6 s. 85—90.
106. M a ń k o w s k i Tadeusz: Podwarszaw-skie fabryki pasów polskich. Sprawozd. z Posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. wyd. II t. 30 — 1937 — zes. 1/3 s. 1—4 i odbitka — (Warszawa) 1937 s. 4
107. M a ń k o w s k i Tadeusz Polskie kobier-ce wełniane w: Sprawozdania Pol. Akad. Umiejętn. t. 43 — 1938 — Nr. 3 s. 74—78 i nadbitka również w: Arkady r. IV — 1938 — Nr. 4 s. 2 nlb., 159—173, tabl. 1: nadbitka.
108. M a ń k o w s k i Tadeusz: Some docu-ments from polish sources relating to carpte making in the time of Shah Abbas I. Survey of Persian Art. Oxford. vol. III — 1939.
109. M a ń k o w s k i Tadeusz: Studia nad pasami polskimi. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętności. 1937 Nr. 3 s. 55—59.
110. M a ń k o w s k i Tadeusz: Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku. Kraków 1935 Pol. Akad. Umiejętn. s. 2 nlb., 126, 1 nlb., tabl., 40. Pol. Akad. Umiejętn. Roz-prawy Wyd. Filologicznego t. 64 Nr. 3.
rec. Wierzbicki Emil. Wpływy machometañskie-go Wschodu w Polsce w: Arkady r. 1935 — Nr 3 s. 176—183.
Gąsiorowski S(tanisław Jan), w: The Polish Bull. of Oriental Studies vol. I — 1937.
111. M a ń k o w s k i Tadeusz: Zachód i Wschód w tkactwie polskim XVII w. (Tkacze Koniecpolskich). Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. 1932 Nr. 2 s. 19—21.
112. M a ń k o w s k i Tadeusz: Ze studiów nad dawnym tkactwem polskim. Z powodu wy-stawy w Inst. Prop. Sztuki VII—IX 1938 „Nike“ roczn. II, zes. 2 — 1939 — s. 128—149, tabl. 14 odbitka — Warszawa 1939. Inst. Propag. Sztuki — s. 24, tabl. 14.
113. M o d z e l e w s k a T.: Tkactwo ludowe ziemi warmińsko-mazurskiej. Życie Olsz-tyńskie r. III — 1949 — Nr. 30 z 7.II.
114. M o d z e l e w s k a T.: Tkactwo na ziemi warmińsko-mazurskiej. Rzemiosło Wojew. Olsztyńskiego. Olsztyn 1948 Izba Rze-mieśln. s. 38—40.
115. M o r e l o w s k i Marian: Arasy wawel-skie Zygmunta Augusta, ich wartość i zna-czenie w dziejach sztuki XVI w. w: „Sztuki Piękne“ r. I — 1924/5, Nr 7 — s. 293—338 i nadbitka.
rec. Dobrzycki Jerzy w: „Rocznik Krakowski“ t. XX — 1926 — s. 186—188.

116. **M o r e l o w s k i Marian**: Arasy wawelskie Zygmunta Augusta. Wyd. II. Kraków — 1929 — Druk. Narodowa — s. 4 nlb., 46, tabl. 3.
rec. Göbel H. w Jahrb. f. Kunstwiss. 1930 z. 1/2 — s. 95—96.
117. **M o r e l o w s k i Marian**: Arras z historią rycerza z łabędziem w kościele św. Katarzyny w Krakowie. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ t. IX — 1914, zes. III — LV, szpalta CXC VII—CCVII odbitka — Kraków, 1915, Akad. Umiejętn. — s. 11.
118. **M o r e l o w s k i Marian**: Arrasy Jagiellońskie odzyskane z Rosji. Przewodnik po wystawie, Napisał... Warszawa 1923 Dyr. Zbiorów Państw. — s. 32, tabl. 2 Zbiory Państwowe Rzplitej. Ditto, wyd. 2-gie.
119. (**M o r e l o w s k i Marian**): Der kraukauer Schwanritter-Wandteppich u. sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV Jhs. „Jahrb. d. Kunsthist. Inst. d. K. K. Zentralkom. f. Denkmalpflege“. Wien 1912 Heft I—IV, szpalta 117—140, tabl. 2 (oraz nadbitka).
120. **M o r e l o w s k i Marian**: Le tapissier Pasquier Grenier et l'église St. Quentin à Tournai. Łącznie z artykułami na tenże temat Paul Rollanda i M. Crick-Kuntziger w „Revue belge d'archéologie et l'histoire de l'art — 1936 — VII/VIII.
121. **M o r e l o w s k i Marian**: Les tapisseries flammandes exécutées pour la Pologne du début à la fin du XVI-ème siècle. „XII-ème Congrès Intern. d'hist. de l'art“ Bruxelles 1930. Communications.
122. **M o r e l o w s k i Marian**: Nieznane tapiserie tkane dla Polski w XVI, XVII i XVIII w. Sprawozd. z Posiedz. Kom. Hist. Sztuki (Prace Komisji t. IV — 1928 — Zesz. II — s. LXVIII—LXXII) również w Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. — 1927 — Nr. 10 — s. 7—9 to samo po franc. w „Bulletin. Intern. de l'Acad. de Sciences“ 1927 — s. 211—213.
rec. Göbel H. w „Jahrbuch f. Kunstwissenschaft“ 1930 zes. 1/2 — s. 95—96.
123. **M o r e l o w s k i Marian**: Nieznany karton arasów serji „Potopu“ a Coxcyen i Tons. „Przegl. Hist. Sztuki“ t. 1 — 1929 — s. 103—110 odbitka — Kraków 1930 — s. 12, tabl. 2.
rec. Crick-Kuntzinger M. w „Bull. des Musées Royaux d'Historie“ Bruxelles 1930 — s. 167—71.
por. również **M a ñ k o w s k i e g o Tadeusza** — uwagi na marginesie tego artykułu „Przegl. Hist. Sztuki“ t. II — 1930/31 — s. 28—29, tabl. 1: Nieznany karton arasów serji „Potopu“ a Coxcyen i Tons.
124. **M o r e l o w s k i Marian**: Na tle Jagiellońskich arrasów: Artyści-wykonawcy (z powodu artyk. Ks. K. Korsaka). „Kurier Warszawski“ z 9. III i z 17. III. 1923.
125. **M o r e l o w s k i Marian**: O arrasach flamandzkich Zygmunta Augusta. „Prace Kom. Hist. Sztuki w Polsce“ r. III — 1923 — s. III—XIV.
126. **M o r e l o w s k i Marian**: Powrót Jagiellońskich arrasów do Polski. „Tyg. Illustr.“ 1922 Nr. 31 — s. 491—493.
127. **M o r e l o w s k i Marian**: Rzut oka na wartość artystyczną zagrożonych gobelinów Katedry Wileńskiej. Odbitka z „Kur. Wileńskiego“ z 20.I.1933 Wilno 1933 Zakł. Graf. „Znicz“ — s. 16.
128. **M o r e l o w s k i Marian**: 156 arrasów flamandzkich Rzeczypospolitej Polskiej (wawelskie). „Dokumenty dotyczące akcji Delegacyj Polsk. w komisjach mieszanych reewakuacyjnej i specjalnej w Moskwie“, t. IV. Warszawa 1922 — s. 66—88 odbitka — Warszawa, 1922 autor (druk. Łazarzski) — s. 25.
129. **M o r e l o w s k i Marian**: Tapiserja z polowaniem w skarbcu katedry wileńskiej, a kartony szkoły Rubensa do serji „Polowań“. „Prace Sekcji Hist. Szt. Tow. Przyj. Nauk w Wilnie“ t. II — 1935 — s. 323—324, tabl. 1 oraz w „Studia i materiały do historii stosunków artystycznych Polski z Zachodem...“ Wilno 1935.
130. **M o r e l o w s k i Marian**: Tkaniny ludowe karaimskie a sprawa pochodzenia karaimów krymskich. „Myśl Karaimska“ r. 1933/34. zes. 10 odbitka Wilno 1934 druk. „Znicz“; s. 53, 1 nlb., tabl. 7.
131. **M o r e l o w s k i Marian**: Zwierzęta i groteski w arrasach Jagiellońskich. „Sprawozd. Polskiej Akademii Umiejętności“ t. XXX (1925) Nr. 1 — s. 618 ditto w „Prace Komisji Historii Sztuki w Polsce“ t. IV (1927) zes. 1, — s. XXXII—XXXIV.
132. **M y c i e l s k i Jerzy**: Tkaniny flandryjskie z r. 1553 na Wawelu i ich artystyczne pochodzenie. „Sprawozdania Pol. Akademii Umiejętn.“ 1922 — t. IV — s. 4 oraz po franc. w „Bulletin international de l'Academie d. Sciences“ h.-ph. 1922 — s. 45—50.
133. **M y c i e l s k i Jerzy**: Ze studjów nad polskiem gobelinnictwem. „Prace Kom. Historii Sztuki w Polsce“ t. I (1919) — s. 151—183.
134. **N o r b l i n - C h r z a n o w s k a Zofia**: Polska sztuka tkacka w Instytucie Propag. Sztuki. „Świat“ t. XXXIII — 1938 Nr 38 — s. 6—9.
135. **N [o w a c z y ñ s k a] M.**: Tkaniny w „odnowionem“ mieszkaniu. „Haft, korona, strój“ — r. II 1931 — Zesz. 5.
136. **O f a b r y c e** płótna i perkalów w Strawiennikach. „Wiadomości Handlowe“ — 1830 — s. 571—572.
137. **O p o c z ą t k a c h** przemysłu sukienicznego w Rosyji, o stopniowem jego wzrastaniu i o stanie, w jakim się teraz znajduje. Urządzenie fabryki sukienney założoney

- w Moskwie. „Dzian. Wileński“ — 1823 — t. III — s. 210—225.
138. O w a r s z t a t a c h tkackich mechanicznych. „Izys Polska“ — 1826 — t. III — s. 50-58.
139. O k o ł o w i c z Norbert: O farbowaniu batiku, czyli tkaniny woskiem pisanej Warszawa, 1925 — Szk. Sztuk Piękn. — s. 4 nlb., 59.
140. P a g a c z e w s k i Julian: recenzja z: H. Göbel. Wandteppiche II Teil, Bd 2. Leipzig 1928. „Przełg. Hist. Sztuki“ I — 1929 s. 52—53.
141. P a g a c z e w s k i Julian: Arasy Rafała z Kaplicy Sykstyńskiej. „Wiara i Życie“ V. 1925 zesz. 4 — s. 112-122, 5/6 — s. 149-158.
142. P a g a c z e w s k i Julian: Gobeliny francuskie w Polsce. „Ilustr. Kur. Codz. r. 1922 Nr 105 — s. 23-5.
143. P a g a c z e w s k i Julian: Gobeliny francuskie z historją Aleksandra Wielkiego znajdujące się w Polsce. „Przełgłd Powszechny“ r. 1926, Nr 506 — s. 129-147 i Nr 507 — s. 323-330; odbitka: Kraków 1928 — s. 32.
144. P a g a c z e w s k i Julian: Gobeliny polskie. Kraków 1929 Pol. Akad. Umiej. — s. 4 nlb., 135, 1 nlb., tab. 1.
rec. Bochnak A. w „Przełg. Współcz.“ t. 29 — 1929 — s. 511—517.
Defltloff Sz. w „Slav. Rundschau“ t. II—1930 — s. 113—114.
Głębocka-Piotrowska I. w „Sztuki Piękne“ t. V — 1929 — s. 501—502.
J. P. w „Wiad. Hist.“, r. I zesz. 1 — s. 31.
Tuszeński J. w „Przełg. Powsz.“ 1929 — s. 223—4.
Göbel H. w „Jahrb. f. Kunstwiss.“ 1929 — s. 200—201.
Tomkowicz St. w „Czas“ 1929 Nr 75.
145. P a g a c z e w s k i Julian: Gobeliny Stefana Korycińskiego kanclerza W. Kor. „Prace Kom. Hist. Sztuki“ t. IV. 1923 — zesz. 1. — s. IX—X.
146. P a g a c z e w s k i Julian: Gobeliny z herbem Pogoń w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie. „Prace Kom. Hist. Sztuki“ t. I. 1917 — zesz. I — s. 67—87, tabl. 1 oraz w „Sprawozd. P.A.U.“ XXI — 1916 — zesz. 1 — s. 5—6, odbitka Kraków r. 1917 — s. 23.
rec. L. Lepszy w Kwart. Hist. 1921 — s. 127.
147. P a g a c z e w s k i Julian: Historja Aleksandra Wielkiego, gobeliny francuskie w Polsce, wiążące się z serią zaprojektowaną przez Le Bruna [XVII w.]. „Prace Kom. Hist. Szt.“ t. III — 1922 — Sprawozd. z Posiedzeń — s. XV—XVI.
148. P a g a c z e w s k i Julian: O gobelinach polskich. „Prace Kom. Hist. Szt.“ IV. 1927 — s. LXVIII oraz w „Sprawozd. Pol. Akad. Umiej.“ 1927, Nr 8—s. 9.
149. P a g a c z e w s k i Julian: Ze studyów nad polskim gobelinnictwem. „Prace Kom. Hist. Szt.“ r. I. 1919, zesz. II — s. 151—183, odbitka Kraków 1918 Akad. Umiej. — s. 2 nlb., 33, streszczenie w „Kwart. Hist.“ 1918 — s. 380—381 oraz w „Sprawozd. P.A.U.“ XXIII — 1918 — zesz. 3 — s. 5—6.
150. P a m i ę t n i k wystawy miniatur oraz tkanin i haftów urządzonej... przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości VI. i VII. 1912 r. Warszawa 1912 Tow. Opieki nad Zab. Przeszł. — s. 4 nlb., 120, XIX, 1 nlb., 121—175, tabl. 35.
151. P a s i e r b i ń s k i Jan: Technologia tkactwa. Wykład na wydziale tkackim Państwowej Szkoły Włókienniczej w Łodzi cz. I. Wiadomości ogólne o surowcach, przedzy i tkaninie. Łódź 1932, (druk.: Kompas) — s. 131; cz. II. Tkactwo ręczne i mechaniczne. 1938 — s. 3 nlb., 272.
152. P l u t y ń s k a Eleonora: Dywany sokólskie (podwójne tkaniny tzw. dywany ziemi białostockiej i grodzieńskiej). „Architektura“ r. I 1947, Nr 2 — s. 55—57.
153. P l u t y ń s k a Eleonora: O farbiarstwie dla potrzeb tkactwa wiejskiego, Wilno 1938 Tow. Pop. Przem. Ludowego — s. 5.
154. P l u t y ń s k a El[eonora]: O kilimach i tkactwie. „Haft, koronka, strój“ zesz. II (1930) — s. 3—5.
155. P l u t y ń s k a Eleonora: Podwójne tkaniny — „dywany“ ziemi białostockiej i sokólskiej. „Problemy“ r. VI. 1950 — Nr 5 — s. 305—307.
156. P o l i s h art. Graphic art.-textiles London 1936 Vict. a. Albert Museum — s. 52, 1 nlb., tabl. 16 [tkaniny „Ładu“].
157. P o l i s h prints and textiles. The National Gallery of Canada. (W. J. Goryńska — Introduction) Ottawa 1938 — s. 29, 4 nlb., tabl. 19.
158. P o l k o w s k i Ignacy: Gobeliny z katedry krakowskiej na Wawelu. Kraków 1880. (18 tabl.);
rec. J. Łepkowski w „Czas“ r. 1880 Nr 189.
159. P ó ł j a n o w s k i Bohdan: Niektóre szczegóły do fabryki pasów słuckich z archiwum w Nieświeżu. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w Polsce“ t. VI. 1900 — s. XCIX.
160. P r a s s a wynaleziona przez p. Dagotty do drukowania na materyach jedwabnych, axamitnych, wełnianych w różnych kolorach. „Biblioteka fizyko-ekon.“ 1788, t. I cz. 2—s. 92—99.
161. P r o s z y ń s k i K[azimierz]: O tkaninach. [techniki] „Arkady“ r. 1935 — zesz. 3 — s. 170—175.
162. P r z e p i s y barwienia wełny kilimowej. Lwów 1930. Inst. Przem. dla Małopolski Wsch. — s. 44.
163. P r z e w o d n i k po wystawie-targu „Len Polski“ w Dolinie Szwajcarskiej w Warszawie. 19.V. — 10.VI.1934 r. [b.m., r. — Warszawa 1934] (Wyd. „PAR“) — s. 68, 16 nlb.

164. **P r z e ź d z i e c k i** Konstanty: [O fabryce jedwabiu w Brodach w. XVII w.] „Sprawozd. Komisji do Badania Hist. Sztuki w Polsce“ IV (1891) — s. LXVI-LXVII.
165. **P r z y b y s ł a w s k i** Wł.: Namiot turecki z XVII w. „Tygod. Illustr.“ r. 1882 t. XIII.
166. **P r z y g o d z k i** Józef: O przemyśle tkackim w Galicji. Lwów 1881, druk. I. Związkowa — s. 48. Odbitka z wydawn. „Spójni“.
167. **R a s t a w i e c k i** Edward: Potop czyli szpalery przez Zygmunta Augusta nabyte, a za St. Augusta do ozdoby Zamku Warszawskiego wzięte „Biblioteka W-wska“ 1853. I. s. 134.
168. **R e b e z y ń s k i** Władysław: Rys historyczny fabrykacji gobelinów we Francji i o gobelinach w Polsce. „Czasopismo Techniczne“ r. IV. 1886, odbitka Lwów 1886, I druk. Związkowa — s. 2 nlb., 43, rec. *Sigma* „Kwart. Histor.“ r. 1887 — s. 38.
169. **R e t z l a f f**: Die Tuchmacherei in Margonin (woj. Poznańskie pow. Chodzież). „Aus dem Posener Lande“ r. 1915 — s. 217 i n.
170. **R i e g l** Alois: Zur Frage der Polentepiche. „Oesterr. Monatschr. für Orient“ r. 1894 Nr 8/9.
171. **R ö m e r** [Alfred] [O kobiercach zwanych Potop tj. o arasach Zygmunta Augusta]. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ t. V. (1896) — s. XI.
172. **R ö m e r** Alfred: Pasy polskie, ich fabryki i znaki. „Spraw. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ V. 1896 — s. 162-172 i odbitka Kraków 1893 — s. 13; po franc. w „Bull. de l'Acad. 1893 i nadbitka — s. 8. rec. *Szeliga* „Kraj“ r. 1894 Nr 13.
173. **R o t h e r t o w a** Zofia Niesiołowska: Konserwacja tkanin zabytkowych. Uwagi o pracowni Marii Bułhakówny. „Arkady“ r. 1937 zesz. 1 — s. 12—19, tabl. 1.
174. **R o z w ó j** tkactwa [ludowego] na Litwie. „Ziemia“ 1913 Nr 34 — s. 564.
175. **R u l i k o w s k i** M[ieczysław]: Tkanina przedstawiająca koronację Jana Sobieskiego i Maryi Kazimiery z 1677 r. „Pamiętki polskie na obczyźnie“ r. I. 1910 — zesz. 6, str. 84—86, tabl. 1.
176. **R u s i ń s k i** Władysław: Tkactwo lniane na Śląsku do 1850 roku. „Przegląd Zachodni“ r. V. 1949 — Nr 11 — s. 369-419, Nr 12 — s. 639-666 [podana bogata literatura w jęz. niemieckim].
177. **S c h r a m ó w n a** Helena: O samodziziałach ludowych w Wileńszczyźnie i Nowogródzynie. „Źródła Mocy“, Wilno 1927, z. 1 — s. 108—113, ryc. 1.
178. **S c h r o e d e r** Artur: Kilimy „Grot“ „Rzeczy Piękne“ r. X (1931) Nr 1/3 — s. 9—18.
179. **S e w e r y n** Tadeusz: Kilimy Bogdana Tretera na P.W.K. wykonane w pracowni „Kilim“ w Krakowie „Rzeczy Piękne“ r. VIII. 1929 — Nr 4/6 — s. 129-30, tabl. 10 ditto w *Magyar imarművészet*, Budapeszt, r. 1929 Nr 32.
180. **S e w e r y n** Tadeusz: Kilimy Romana Orszulskiego. „Rzeczy Piękne“ r. X (1931) — Nr 4/6 — s. 61—68.
181. **S e w e r y n** Tadeusz: Kilimy szwedzkie, jugosłowiańskie i polskie. „Rzeczy Piękne“ r. V. 1925 Nr 9/12 — s. 195—203.
182. **S e w e r y n** Tadeusz: Polska kilimiarńia na Pokuciu. „Ilust. Kurier Codz.“, Kraków, Nr z 15.VI.1925.
183. **S i e m i e ń s k i** Lucjan: O kobiernictwie: arrasy i kobierce Zygmunta Augusta. „Przegląd Polski“, Kraków, 1876 zesz. X, — s. 94—123 również w „Dzieła“ L. Siemieńskiego, t. I — Warszawa — 1881, rozdz. XI — s. 236—265.
184. **S i e r a k o w s k i** Wacław: Rękodzieło fabryki sukiennej, które w Krakowie roku 1786 dla wielużytków i zatrudnienia ubogich pracą jest ustanowione. Kraków 1797 cz. I — s. 40 nlb., 64; cz. II s. 28 nlb., 43, tabl. 3; cz. III — s. 16 nlb., 212.
185. **S m o l e ń s k i** Władysław: Pasy lipkowskie. Przyczynek do historji polskiego przemysłu artystycznego. „Przegląd Historyczny“, Warszawa, t. XIX — 1915 — oraz w „Studja historyczne“. Warszawa-Kraków — 1925 s. 91—106.
186. **S m o l i k** Przeclaw: Bibliografja prac drukowanych w języku polskim, dotyczących historji, techniki i zdobnictwa tkanin „Arkady“ r. II 1936, Nr 3 — s. 175-6 [zawiera jedynie 15 pozycji z lat 1843—1895].
187. **S o b i e s z c z a ń s k i** F[ranciszek] M[aksymilian]: Nieco o starożytnych ubiorach kościelnych. „Tyg. Illustr.“ — 1876 — s. 264.
188. **S o k o ł o w s k i** Marian: [List Dominika Misiorowicza w sprawie fabrykacji pasów]. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“, t. V (1896) — s. CXIII-CXIV.
189. **S o k o ł o w s k i** Marian: O arrasach z XVI w. przedstawiających uroczystość ofiarowania korony polskiej Henrykowi Walezemu. „Sprawozdania Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ IX (1915) — szpalta CLXIV.
190. **S o k o ł o w s k i** [Marian]: [O domowej fabryce kobierców w Januszpolu]. „Sprawozd. Kom. do Badania Hist. Szt. w Polsce“ t. VI (1900) — szp. LXIV.
191. **S t a d t m ü l l e r** Karol: Słownictwo rzemieślnicze. V. Dział włókienniczy. Introligatorstwo, powroźnictwo, przędalnictwo, tapicerstwo i tkactwo. Kraków 1922 Muz. Przemysłowe — s. 24; [drukowana uprzednio w „Przeglądzie Rzemieślniczym“ 1917-1919 oraz w „Przemysł i Rzemiosło“ 1922].

192. S t a r o n k o w a Zofia: Kanafasy — Góralskie pasiaki. Polska Sztuka Ludowa r. IV. 1950, Nr 7/12 s. 122-125, tabl. 1.
193. S t a r o n k o w a Zofia: Wskazówki do badania tkanin ludowych. Polska Sztuka Ludowa r. IV. 1950 — Nr 1/6, s. 62-69.
194. S t e r l i n g Mieczysław: O cennym gobelinie ofiarowanym Muzeum Narodowemu [z serii „Les nouvelles Indes“]. „Arkady“ r. II. 1936 — Nr 11 — s. 598—604, tabl. 1.
195. S t ę p o w s k a Konstancja: Dywany wschodnie na zabytkach krakowskiego malarstwa z końca XV i początku XVI w. i ślad w nich pozostały naszego handlu ze Wschodem. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szt. w Polsce“ r. VIII — zes. 1/2 — 1907 — szp. CCXLIV.
196. S t ę p o w s k a Konstancja: Polskie dywany wełniane. „Sprawozd. Komisji Historii Sztuki Polsk. Akad. Umiejętn.“ t. VIII (1912) — zes. 3/4 — szp. 353-372.
197. S u l i s z Józef: Cech tkacki w Ropczycach. Kwartalnik „Lud“ t. XIV zes. III. 1908 — s. 277—286.
198. S z t u k a t k a c k a na wsi. Dywany grodzieńskie i perebory poleskie. Katalog wystawy. Warszawa 1938 Instytut Prop. Sztuki — s. 14, 2 nlb. wstęp: [Eleonora Plutyńska].
199. S z t u k a tkacka w Polsce — dawna i współczesna. Katalog wystawy. Z przedmowami Tadeusza Mańkowskiego i Lucjana Kintopfa. Warszawa 1938 Inst. Prop. Sztuki — s. 77, tabl. 4.
200. S z t u k a tkacka w Polsce — dawna i współczesna. Katalog wystawy. Wyd. 2-gie uzupełnione VII-X. 1938. Warszawa 1938 Inst. Prop. Sztuki — s. 80, 2 nlb., tabl. 8.
201. S z u m a n Stefan: Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań 1929, Fiszer i Majewski — s. 14 nlb., 138, 1 nlb., tabl. 67.
rec. Lam Władysław w „Tęcza“ 1929 Nr 25; Sobeski M. w Salv. Rundsch. II (1930) Nr 5 — s. 351—356; Holender A. w „Rzeczy Piękne“ VIII (1929) Nr 4/6 — s. 133—137 skrót w jęz. franc.: w „Congrès Internat. des arts popul. (Paris) 1928 — s. 85—86.
202. S z u m a n Stefan: Kilim słowiański, kobierzec azjatycki, gobelin francuski. „Rzeczy Piękne“ r. V. 1925, Nr 5 — s. 98—101 i 6/8 — s. 131—135.
203. S z u m a n Stefan: Mieszkanie polskie a samodziiały wileńskie. „Tęcza“ r. 1929.
204. S z u m a n Stefan: Psychologia twórczości artystycznej ludu (kilimkarstwo). „Przegląd Wz-wski“ r. 1925 Nr 45 — s. 281—288. Rozdział książki: [Dawne kilimy w Polsce...]
205. Ś w i e r z - Z a l e s k i Stanisław: Kobierce Ogińskich. Sprawozd. Pol. Akad. Umiejętn. 1938, Nr 2, s. 34.
206. Ś w i e y k o w s k i Emanuel: Zarys historycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków 1906 Muz. Narodowe — s. XVI, 300, 4 nlb., tabl. 25; rec. Bibl. Warszawska IV — 1907 — s. 162.
207. T. B. (= T a d e u s z B ł o t n i c k i?): Wystawa krakowska kobierców mahomańskich i ceramiki. „Tygodnik Ilustrowany“ r. 75. 1934, Nr 14, s. 273—274.
208. T. T.: Wystawa tkanin artystycznych w Łodzi. „Przegląd Artystyczny“ r. 1947, Nr 4—5 — s. 13.
209. T a p i s d e P o l o g n e, Lithuanie et Yougoslavie. Art. populaire, ancien et moderne, Paris 1930 Ernst Henri, tabl. 30. Les tapis IV.
210. L e s t a p i s polonais au pavillon de Marsan [Catalogue], (Paris 1927) impr. Frazier — Soye — s. 15. (Odbitka z katalogu: Warchałowski J. Le tapis).
211. T e l a k o w s k a Wanda: O gobelinie. „Arkady“ r. 1936.
212. T e l a k o w s k a Wanda: Pierwsze jaskółki paryskiej wystawy [makata M. Szymańskiego]. „Arkady“ r. III — 1937 — Nr 5 — s. 259—265.
213. L e s T i s s u s populaires des contrées de Wilno. (Wilno) b. r. (Tow. Popier. Przem. Ludowego) — s. 6 nlb. [tekst i tytuł również w jęz. polskim].
214. T k a n i n a: Ornamenty i wzory, używane na tkaninach od czasów starożytnych do początku w. XIX. Warszawa [i in.] 1928 [ryzm.] Tow. Wydawnicze [J. Mortkowicz] — s. 6 nlb., XLIV, 4 nlb., tabl. 327. [Wstęp — Ernst Flemming, spolszczył W. Husarski].
rec.: W. Z. w „Tyg. Illustr.“ 1928 Nr. 17 — s. 335
215. T k a n i n a peruwiańska z Paracas. „Arkady“ r. 1938 zes. III — s. 140, tabl. 1.
216. T o m k o w i c z Stan[isław]: [O fabryce gobelinów w Bieżdźcacie]. „Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Sztuki w Polsce“ V (1896) — s. CXXVI—CXXVII tamże uzupełnienie tego komunikatu przez Mariana Sokołowskiego — s. CXLII; również w „Sprawozd. Akad. Umiejętn.“ Wydz. fil. 1894 — s. 35 i w „Bull. Intern. del'Acad...“ 1896 — s. 164.
217. T o m k o w i c z Stanisław: Piękna pamiątka — dywan w kościele N.P.M. z daru grona pań krakowskich. „Czas“ r. 1928, Nr 196.
218. T r e n k l e r ó w n a Elżbieta: Historia rozwoju przemysłu bawełnianego w Kr. Polskim, W-wa 1910 — s. 16..
219. T r e t e r Mieczysław: Polish art. Old folk- woodcuts, modern graphic, woollen and linen textiles by... Warsaw 1936 TOSSPO — s. 36, 2 nlb., tabl. 12.

220. T r o j a n o w s k i Adam: Słowniczek przedzalniczy w pięciu językach. Zebrał i opracował... Warszawa 1910 „Przegląd Techniczny“ — s. 8 nlb., 112 [polsko-angielsko-francusko-niemiecko-rosyjski]
221. T r o j a n o w s k i Adam: Słownik tkacko-wykończalniczy w pięciu językach, W-wa 1927, Kasa im. Mianowskiego — s. 227, 2 nlb.
222. U r b a ń s k i O. Polskie pasy kontuszowe. „Tyg. Illustr.“ 1929 — s. 83—84.
223. V y d r a Józef (tłum. Piotr Greniuk) Funkeja nieprzemakalności tkanin ludowych. „Polska Sztuka Ludowa“ r. IV. 1950, Nr 1/6 s. 70—73.
224. W. F.: O rękodzielniach jedwabnych angielskich. „Dzien. Wileński“, Nauki stosow. 1826 t. III — s. 20—30.
225. W a l l i s Mieczysław: Sztuka tkacka w Polsce. „Wiadom. Literackie“ r. XV — 1938 — Nr 32.
226. [W a r c h a ł o w s k i Jerzy]: Le tapis. I-re Exposition Europe Septentrionale et orientale. Musée des arts decoratifs. Pavillon de Marsan, Palais du Louvre. Paris VI—VIII 1927. Section Polonaise... (Paris 1927) [b. n., dr.] — s. 14, 1 nlb., tabl. 4.
227. W d o w i s z e w s k i Jan: O kobiercach wschodnich, a w szczególności o perskim. „Przewodnik Naukowo Literacki“. Lwów XVI (1888) Nr 6—7 — s. 554—558, 650, 666.
228. W e i s s J.: Ein gewirkter Teppich d. kgl. Residenz zu München mit dem schwedisch-polnischen Wappen. Zeitschr. der Münch. Altertumsver. 1899. rec. *F. Kopera* w „Kwart. Hist.“ 1900 — s. 253.
229. W e s o ł o w s k i Bernard: Tkactwo w jego rozwoju historycznym i rola wynalazku J. M. Jacquarda z okazji stuletniej rocznicy śmierci genialnego wynalazcy. Wilno 1934 Tow. Lniarskie — s. 15.
230. W i e r z b i c k i Emil: O kobiernictwie perskim. „Sztuki Piękne“ r. VIII (1923) — s. 229—248.
231. W i n k l e r Konrad: Wystawa Sztuki tkackiej w Polsce [w IPS] „Pion“, IV. 1938, Nr 28.
232. W i s z Marian [= Witkiewicz Kazimierz, Szafran Tadeusz] Batik, pisanki na tkaninach. Wskazówki praktyczne Kraków 1922 Muz. Przemysł. — s. 43. 1 nlb., tabl. 3.
233. W i s z Marian [= Witkiewicz Kazimierz, Szafran Tadeusz], Batik. Pisanki na tkaninach. Wskazówki praktyczne opracowane przez... Wyd. II-gie uzupełnione, Kraków 1928 Muz. Przem. im. A. Baranieckiego—s. 46, 4 nlb., tabl. 8. [również artykuł w „Rzeczy Piękne“ r. VI 1927 — s. 6].
234. W i t k i e w i c z Kazimierz: Rozwój polskiego kilimu. „Rzeczy Piękne“ r. VI (1927), Nr 7/8 — s. 113—120.
235. W [i t k i e w i c z] K[azimierz]: Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego. „Przemysł-Rzemiosło-Sztuka“ r. 1922, Nr 3 — s. 34—36.
236. W o j c i e c h o w s k i Aleksander: Dwuosnowowe tkaniny białostockie Polska Sztuka Ludowa r. IV. 1950 — Nr 7/12 s. 107—121, tabl. 1.
237. W o j c i e c h o w s k i Aleksander: Tkactwo artystyczne. „Ogólnopolski Informator Przemysłu Miejscowego“ r. III — 1947/48 — Nr 8/9 — s. 13.
238. W o r o n i e c k i E.: La section polonaise à l'Exposition du Tapis de l'Europe septentrionale et orientale. „La Pologne“ r. VIII — 1927 — s. 597—600.
239. W o r o n i e c k i E.: Les tapis et les kilims polonais. „Gazette des Beaux-Arts“ 1927 (t. II) — s. 248—257 i odbitka.
240. W s c h ó d mahometański. Wystawa kobierców i innych wyrobów przemysłu artystycznego ze zbiorów lwowskich urządzona staraniem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Przemysłu Artystycznego, Lwów 1928, (druk. L.S.T.W.) — s. 27, 1 nlb., tabl. 36 [zaw. m. in.: Kuleczycki Włodzimierz — Kobierce mahometańskie].
241. W y s t a w a retrospektywna warsztatów tkackich. Polski przemysł kilimkarski. „Kilim“ z Krotowa, Lwów 1930 Miejskie Muz. Przem. Art. — s. 16, 1 nlb., tab. 7 (wstęp — Karol Homolacs).
242. Z a ł u s k i Jan Konrad: Arrasy i gobeliny ściennie krakowskiej wystawy starożytności i zabytków sztuki w r. 1858. „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego“ t. 27 (1860) — s. XXVII. Odb. Kraków 1860 — s. 31.
243. Z a r e m b a Jan Adolf: Wystawa kobierców i ceramiki w Muzeum Narodowym w Krakowie. „Gazeta Literacka“ r. 1934 Nr. 6/7.
244. Z a w a d z k a Maria: Współczesne kilimkarstwo. „Przegląd Powszechny“ 1933, t. 199 — s. 2214.
245. Z n a m i e r o w s k a-P r ü f f e r o w a Maria: O gobelinach, Wilno 1933 — s. 11 — odb. z książki „Gobeliny Wileńskie, ich pochodzenie, wartość i losy“.
246. Z r ę b o w i c z Roman: La gravure polonaise et les „batiks“, Traduit du polonais par T. Waryński Varsovie 1921 (Bureau de la propagande étrangère) — s. 16, tabl. 24.
247. Ż a r n o w i e c k i Longin: Historia tkanin jedwabnych. Kijów 1915. druk. Polska — s. 160, 3 nlb.
248. Ż a r n o w i e c k i Longin: Starożytne szaty kościelne w dyecezyach łuckiej i żytomierskiej. Kijów-Odessa 1891 B. Koreywo — s. 24, 1nlb., tabl. 4.
rec. „Przegl. Katol.“, 1892 Nr 3. *L. Lepszy* w: „Kwart. Historyczny“ r. VII, 1893, s. 312.
249. Ż o ł t o w s k a C.: Tkactwo ludowe i artystyczne. „Kobieta“ r. 1948 Nr. 33.



SKOROWIDZ RZECZOWY

ARASY WAWELSKIE (Jagiellońskie) Nr Nr 5, 7, 14, 34, 35, 37, 67, 80, 96, 115, 116, 118, 121, 123, 125, 126, 128, 131, 132, 167, 171, 183.

(W bibliografii nie uwzględniono licznych artykułów publicystycznych, ogłoszonych w związku z bezprawnym przetrzymywaniem arrasów i innych zabytków polskich wywiezionych na czas wojny do Kanady).

BATIK Nr Nr 139, 232, 233, 246.

JEDWABNE TKANINY Nr Nr 1, 16, 26, 160, 164, 244, 247.

NOWOCZESNE TKANINY ARTYSTYCZNE Nr Nr 15, 19, 23, 24, 32, 44, 47, 50, 51, 60, 63, 73, 74, 85, 90, 156, 157, 178, 179, 180, 181, 208, 219, 237, 249.

PASY KONTUSZOWE Nr Nr 8, 12, 13, 17, 29, 53, 64, 75, 76, 78, 81, 82, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 159, 172, 185, 188, 222.

WSCHODNIE KOBIERCE Nr Nr 27, 46, 61, 72, 86, 87, 88, 99, 101, 108, 110, 195, 207, 227, 120, 240, 243.

t. zw. „TYP POLSKI“ Nr Nr 9, 30, 84, 98, 170.

WYSTAWY TKANIN Nr Nr 18, 19, 32, 38, 60, 61, 62, 70, 71, 72, 74, 112, 134, 150, 156, 157, 163, 198, 199, 200, 207, 208, 209, 210, 212, 219, 225, 226, 231, 238, 240, 241, 242, 243.

