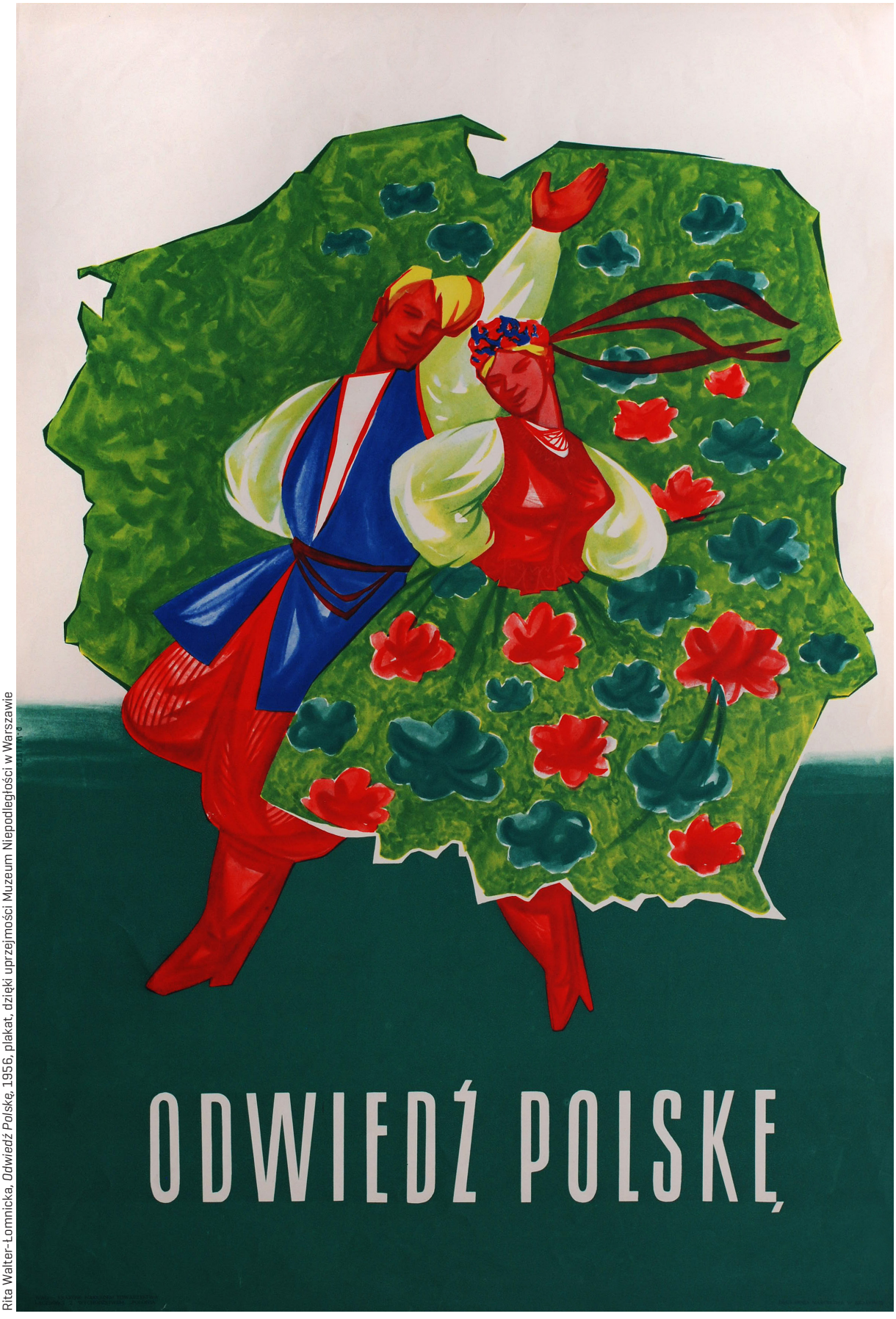
ZACHĘTA

POLSKA — KRAJ FOLKLORU?

15.10.2016–15.01.2017



Rita Walter-Łomnicka, *Odwiedź Polskę*, 1956, plakat, dzięki uprzejmości Muzeum Niepodległości w Warszawie

Czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych latach powojennych w Polsce oraz pierwszych dekadach PRL-u? Jak posługiwała się nią „ludowa" władza? W jaki sposób zmieniał się jej status wraz z wprowadzeniem jej do muzeów i galerii? Jakie miejsce w świecie sztuki zajmował twórca ludowy — „inny"?

Polska — kraj folkloru? odpowiada na te i inne pytania, prezentując całą złożoność i niejednoznaczność tego kulturowego fenomenu. Ważny dla niej punkt odniesienia stanowi historia wystaw, które odbywały się w CBWA (obecnej Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki) w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a wśród nich głośny pokaz *Inni* przygotowany przez Aleksandra Jackowskiego.

Ekspozycja pokazuje wieś widzianą oczami etnografów, historyków sztuki, kolekcjonerów i artystów — sztukę ludową i ludowość jako reprezentację wsi w mieście. To w mieście bowiem decydowano, co jest ludowe, a co nie. Wystawa podejmuje temat instytucjonalizacji i centralizacji twórczości ludowej oraz jej propagandowego wykorzystania na niespotykaną przedtem skalę. Koncentruje się na niezwykłym zjawisku mezaliansu młodopolskiej chłopomanii z socrealizmem, a także samofolkloryzacji, czyli kreowania eksportowego wizerunku Polski jako „kraju folkloru".

Ludowość i sztuka ludowa usytuowane zostają jednak także w znacznie szerszym kontekście — jako jedna z fundamentalnych kategorii, do której odwoływali się artyści nowocześni. Zainteresowanie sztuką ludową wiązało się bowiem z kluczowym dla modernizmu zwrotem do prymitywu jako źródła autentyczności, dziecięcej spontaniczności i fantazji.

Joanna Kordjak

wystawa
15.10.2016–15.01.2017
kuratorka: Joanna Kordjak
współpraca: Katarzyna Kołodziej oraz Michał Kubiak, Marcin Lewicki, Jacek Świdziński
konsultacja merytoryczna: Ewa Klekot
projekt ekspozycji: Matosek/Niezgoda
projekt muzyczny w ramach wystawy: Antoni Beksiak
program edukacyjny: Zofia Dubowska
partnerzy wystawy: Filmoteka Narodowa, Muzeum Narodowe w Warszawie
udział specjalny: Fundacja Tchorek-Bentall
sponsor wernisażu: Freixenet
patroni medialni: Stolica, artinfo.pl

program filmowy towarzyszący wystawie
od 16 października w kinie Iluzjon: iluzjon.fn.org.pl

zdjęcia dla prasy dostępne są po rejestracji na stronie zacheta.art.pl/pl/prasa

PRZEWODNIK PO WYSTAWIE

Taneczny korowód

[Sala 1]

Sztuka ludowa odgrywała w latach powojennych kluczową propagandową rolę w polityce unifikacji społeczeństwa polskiego i stała się fundamentem „jednolitej, pozbawionej przeżytków kultury ogólnonarodowej" w myśl socrealistycznej idei, że „wszystko, co w sztuce wielkie, bierze się ze sztuki ludowej" (Bolesław Bierut). Ludowy mandat legitymizował komunistyczną władzę, dla której podstawą było poparcie chłopów. Folklor wykorzystywano ideologicznie i estetycznie. Neutralizując jego aspekty światopoglądowe (przede wszystkim sakralny charakter), wprzęgano go w eklektyczny repertuar nowej świeckiej obrzędowości. W zmienionej sytuacji geopolitycznej po II wojnie światowej folkloryzacja stanowiła ważne narzędzie wykorzystywane przez władze do „zarządzania odmiennością", oswajania etnicznych i społecznych różnic.

Propagowanie sztuki ludowej stanowiło ważny element nie tylko wewnętrznej, ale i zewnętrznej polityki — kreowania eksportowego wizerunku Polski. Sfolkloryzowana ludowość stała się niezwykle atrakcyjna komercyjnie. Strategię opartą na samofolkloryzacji i egzotyzacji wyrażały hasła plakatów „Odwiedź Polskę — kraj folkloru". Folklor zyskał przede wszystkim charakter estradowy. Ludowy taniec stał się nieodłącznym elementem choreografii imprez masowych. Strój ludowy (który pełnił teraz funkcję kostiumu scenicznego) odradzał się w miastach, gdzie zadziwiał swą „pyszną prawdziwością" w widowiskach, podczas pochodów ulicznych czy festiwali.

„Kultura ludowa" i „ludowość" służyły miejskiej inteligencji jako narzędzia egzotyzacji i estetyzacji wsi i jej mieszkańców. Obraz „wsi malowniczej" konstruowany był w oparciu o utrwaloną przez XIX-wiecznych ludoznawców wizję, zgodnie z którą mieszkańcy wsi spędzali czas na „wesołych zajęciach" — tańcach i śpiewach, a wyobrażenie twórcy ludowego ukształtowane zostało przez Norwidowską wizję „prostego ludu", który „nuci z dłońmi ziemią brązowemi". Służący skrywaniu społecznych nierówności ludowy folklor miał dowartościowywać chłopstwo. Zamienianych w lud chłopów włączano w projekt narodowy. Pozbawieni folklorystycznej malowniczości stawali się niepokojąco obcy.

Wieś w mieście

[Sala 2]

Chociaż Polska powojenna była „ludowa" z definicji, niechęć do tego, co wiejskie utrwaliła się prze kolejne dziesięciolecia PRL-u. Z jednej strony propagowano ludowy folklor, z drugiej, niszczono to, co stanowiło naturalne warunki rozwoju twórczości ludowej — wiejską tradycję utożsamiano ze wstecznictwem i zabobonem, a nadrzędny cel polityki gospodarczej stanowiła industrializacja. Jej następstwem były masowe migracje ludności ze wsi do miasta, a także ruralizacja miast. Władza, której fundamentem miał być sojusz robotniczo-chłopski, doprowadziła do jego karykatury — chłop miał miasto karmić, lecz również dostarczać mu rozrywki. Przebrany w łowicki pasiak stawał się częścią „ludzkiego zoo", jakie można było oglądać podczas dorocznych Cepeliad w centrum stolicy. Organizująca te imprezy Centrala Przemysłu Ludowego (założona w 1949) odgrywała kluczową rolę w propagowaniu kultury ludowej w mieście oraz w utrzymywaniu koniunktury na jej wytwory. Promowane przez Cepelię wzorcowe polskie wnętrze mieszkalne (łączące nowoczesność z ludowością) miało być antidotum na mieszczańską szmirę. Inspirowane sztuką ludową wyroby cepeliowskich spółdzielni (jak meble Spółdzielni Artystów „Ład") trafiały do mieszkań najbardziej wyrafinowanego, inteligenckiego odbiorcy.

„Chłopi będą mieli swój dom w Warszawie" — głoszono na łamach „Stolicy" w 1959 roku. Na potrzeby wycieczek przyjeżdżających do Warszawy z całego kraju wdrożono plan budowy w centrum miasta nowego hotelu i ośrodka kultury, zwanego Domem Chłopa. Miał on być nie tylko miejscem odpoczynku, ale i doskonalenia się. Modernistyczna architektura budynku (zaprojektowana przez Bohdana Pniewskiego) doskonale współgrała z nowoczesnym stylem wnętrza.

Nowa Huta budowana od 1949 roku jako samowystarczalne miasto przy wielkim kombinacie metalurgicznym stała się symbolem przemian dokonujących się wraz z postępującą industrializacją w ramach planu 6-letniego. Wzniesiona została na terenie kilkunastu podkrakowskich wsi. Lokalny folklor wiejski mieszał się z folklorem przyniesionym przez przybywających od 1949 roku osiedleńców (głównie pochodzenia wiejskiego). W stylizowanych na renesansowe wnętrzach otwartego na placu Centralnym — w sercu Nowej Huty — reprezentacyjnego sklepu Cepelii oglądać można było „ludowe" tkaniny i talerze.

Okiem etnografa

[Sala 3]

Badania etnograficzne prowadzone na wielką skalę w Polsce lat powojennych uwarunkowane były paradoksalną sytuacją. Sprzyjał im silny mecenat państwowy, ale należy pamiętać, że przypadały też na czas głębokich zmian samej wsi prowadzących do zanikania ludowej tradycji.

Badania terenowe, których rezultatem były prowadzone w muzeach etnograficznych zbiory sztuki ludowej oraz

jej katalogi i atlasy, stanowiły impuls dla innych środowisk. Inspirowane nimi wyjazdy organizowano między innymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dla projektantów Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Ich zapisem była dokumentacja fotograficzna ukazująca „wiejską egzotykę" na wzór XIX-wiecznej fotografii ludoznawczej.

Podróże te zainicjowały działalność prowadzonych przez Wandę Telakowską „kolektywów projektanckich" polegających na łączeniu „doświadczeniu artysty plastyka o wysokiej kulturze plastycznej — z bujną fantazją, świeżą inwencją i płodnością zespołów samorodnych".

Przykładem współpracy profesjonalnych artystów ze środowiskiem wiejskim jest działalność Eleonory Plutyńskiej. Jej podjęta pod koniec lat czterdziestych współpraca z tkaczkami z Janowa z okolic Sokółki w województwie białostockim, w której odwoływała się do swoich przedwojennych doświadczeń, miała na celu walkę z „zepsutym gustem" miejscowych i ratowanie (poprzez dostarczanie odpowiednich wzorów) lokalnej tradycji tkanin dwuosnowowych (tzw. dywanów). „Ludowość" sokólskich dywanów została więc wykreowana na potrzeby miejskiego odbiorcy o wyrobionym guście. Dla sokólskich tkaczek (podobnie jak dla wielu innych wiejskich twórców) „ludowe" oznaczało robione na potrzeby miasta, w odróżnieniu od „swojego" — wykonywanego na potrzeby własne.

Inni

[Sala 4]

Prostota, naiwność, „dziecięcy zachwyt nad pięknem świata" łączyły artystów ludowych, nieprofesjonalnych, naiwnych, „odmieńców", „outsiderów" pokazanych na głośnej wystawie *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* w 1965 roku w CBWA „Zachęta". Wystawa ta stanowiła rezultat wieloletnich badań prowadzonych przez Pracownię Badania Sztuki Nieprofesjonalnej działającej w Instytucie Sztuki PAN pod kierunkiem Aleksandra Jackowskiego. Na tej i innych wystawach, konkursach, a także w zbiorach muzealnych i prywatnych kolekcjach (m.in. Ludwika Zimmerera) sztuka naiwna pokazywana była wraz z ludową, a artyści nieprofesjonalni (jak Stanisław Zagajewski) włączani razem z twórcami ludowymi do tworzącego się wówczas w Polsce kanonu sztuki „innej". Rekonstruujemy tu najbardziej spektakularną część tego pokazu — ekspozycję rzeźby.

Nowoczesność – powrót do źródeł

[Sala 5]

Z potrzeby odnowy języka sztuki artysta nowoczesny kierował się ku jej źródłom. „Dziecięctwem" sztuki była dla niego sztuka „innego" — zarówno ludów prymitywnych, amatorów, dzieci czy ludzi umysłowo chorych, ale też ludowa. Fascynowały go nieposkromiona wyobraźnia, spontaniczność i surowość prymitywu, którego poszukiwano na odległych kontynentach i w rodzimym folklorze. W tym nurcie sztuki nowoczesnej sytuuje się ceramiczna twórczość Antoniego Kenara, znanego przede wszystkim jako nauczyciel i cenionego za osiągnięcia pedagogiczne w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Rysunkowe dekoracje na dzbanach Kenara pochodzących z lat 1948–1949 zdradzają wpływ różnych odmian prymitywu: zarówno sztuki ludowej, dziecięcej, jak i prehistorycznej.

POLSKA — KRAJ FOLKLORU?
Joanna Kordjak

„Na plakacie w półmroku ciemnych barw — wyodrębnia się wyraźnym konturem pień drzewa u dołu wsparty pazurami korzeni. Napis: *kultura ludowa — kultura narodowa*, Zachęta"[1].

Wystawa zorganizowana z okazji 60 rocznicy odzyskania niepodległości, której rozmach i sukces frekwencyjny porównywano do słynnej ekspozycji *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, była jednocześnie ostatnią z serii wystaw prezentujących sztukę ludową lub do niej się odwołujących, jakie w ciągu minionych dwóch dekad odbyły się w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych (cbwa) „Zachęta". Przez ten czas sztukę ludową pokazywano tu w różnych aspektach: jako źródło inspiracji i antidotum na „mieszczańską szmirę" na wystawach wzornictwa i architektury wnętrz lub jako problem artystyczny na pokazach „odkrywanych" wówczas twórców ludowych. Wspomniana na wstępie ekspozycja przypada na czas, gdy pojęcie sztuki ludowej zaczęto w Polsce redefiniować, a zjawisko nadprodukcji wchłoniętej przez kulturę masową „pseudoludowości" poddawać coraz ostrzejszej krytyce. Co zrobić ze sztuką ludową? — zastanawiano się w gronie krytyków, teoretyków sztuki oraz artystów (tych profesjonalnych) na łamach prasy na początku lat siedemdziesiątych, zauważając takie problemy jak m.in. deprecjacja samego pojęcia sztuki ludowej przy jednoczesnym spłyceniu odbioru i wypaczeniu gustu[2]. Choć realizowana była już w innych politycznych warunkach, przywołana wystawa w samym tytule zdawała się wyrażać socrealistyczną ideę, zgodnie z którą „wszystko, co w sztuce wielkie, bierze się ze sztuki ludowej" (Bolesław Bierut).

Paradoksalnie, mimo prowadzonej przez kilka dekad polityki kulturalnej propagującej sztukę ludową (której przejawem była działalność wystawiennicza cbwa), wieś przez cały czas (i jeszcze długo po transformacji 1989 roku) pozostawała naszą „gorszą częścią, gorszym Polakiem, naszym ciemnym alter ego"[3].

Wyparcie prawdziwego (chłopskiego) pochodzenia ze świadomości Polaków i zerwanie z kulturowym dziedzictwem chłopów nabiera, jak pisał ponad dekadę temu Wiesław Myśliwski, wymiaru „kulturowego dramatu"[4]. Z konieczności „przepracowania chłopskości" wynika potrzeba przepisania na nowo naszej historii z obszarów dotychczas marginalizowanych. Jednym z takich obszarów najnowszej historii jest, jak wskazuje Andrzej Leder, „chłopska rewolucja", jaka dokonała się w Polsce w latach 1939–1956[5].

Polska mentalność ukształtowana została przez silnie utrwalony w społeczeństwie podział na chłopów i panów[6] — podział, który utrzymuje się do dzisiaj. W tę „folwarczną mentalność" wpisane jest zarówno „pańskie" poczucie wyższości, jak i pogarda dla „chama". Poczucie wstydu związane z chłopskim pochodzeniem i niechęć do tego, co wiejskie, utrwaliły się przez kolejne dziesięciolecia prl-u, chociaż Polska powojenna z definicji była „ludowa". Władza popierała i propagowała sztukę ludową, folklor tworzył dla władzy „swojską" scenografię, a jednocześnie walczono z wsią i niszczono to, co tworzyło naturalne warunki dla jej rozwoju. Wiejską tradycję utożsamiano ze wstecznictwem i zabobonem, a nadrzędnym celem polityki gospodarczej stała się modernizacja i industrializacja kosztem rozwoju rolnictwa. Następstwem tej polityki były masowe migracje ludności ze wsi do miasta — zintensyfikowane w trakcie realizacji planu sześcioletniego i trwające do lat siedemdziesiątych — a w rezultacie ruralizacja miast. Nowe mieszczaństwo nie przyznawało się do wiejskiego pochodzenia. Władza, której fundamentem miał być sojusz robotniczo-chłopski, doprowadziła do jego karykatury: „chłop miał karmić i dawać wysoki dochód z hektara, ale jednocześnie kazano mu zakładać łowicki pasiak z pawim okiem — to było takie ludzkie zoo"[7]. Zjawisko to pokazują fotografie z Cepeliad, na których mieszkańcy miasta przyglądają się przebranym w odświętne stroje ludowe mieszkańcom wsi. Artyści ludowi, których twórczość prezentuje się na opatrzonych podpisem postumentach lub specjalnie zaaranżowanych „zagrodach", zajmujący się haftowaniem, wyrobem glinianych naczyń czy rzeźbieniem świątków, stają się „egzotyką" w wielkomiejskim entourage'u. Daleki od rzeczywistości, zniekształcany, wręcz karykaturalny obraz wsi, jaki tworzą nowi powojenni mieszkańcy miasta, tak naprawdę mówi wiele o nich samych, jest ich „lustrem".

Zwrócenie się ku wsi (co można zauważyć m.in. wśród socjologów) ma swoje konsekwencje i w dziedzinie sztuki, i w zainteresowaniach historyków sztuki. Świadectwem tego jest kilka wystaw, które mieliśmy okazję oglądać w ostatnim czasie. Ich autorzy przyglądają się zarówno zjawisku „nowoczesnego folkloru"[8] (współczesnej sztuce

1 Mat, *Rodowód kultury*, „Nasza Trybuna" 1978, nr 264 (recenzja z wystawy *Kultura ludowa — kultura narodowa*, 30.11–26.12.1978, cbwa „Zachęta", Warszawa).
2 Andrzej Osęka, *Co zrobić ze sztuką ludową?*, „Kultura" 1973, nr 31.
3 Waldemar Kuligowski, *Dlaczego Polacy wstydzą się chłopskiego pochodzenia?*, sonda, „Tygodnik Przegląd", http://www.tygodnikprzeglad.pl/jestem-ze-wsi-mam-kompleksy/, dostęp 5.09.2016.
4 Wiesław Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia–Warszawa 2003.
5 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
6 Zob. Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.
7 Waldemar Kuligowski, op. cit.
8 Zwracają uwagę na sztukę współczesną, która pojawia się na wsi i tworzona jest przez artystów pochodzących ze wsi i podkreślających swój związek z wiejską społecznością (wystawa *Co widać?*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 14.02–31.08.2014).

tworzonej na wsi przez młodych artystów wiejskiego pochodzenia), jak i przeobrażeniom, jakim podlegała sztuka ludowa w kontekście przemian cywilizacyjnych zachodzących na wsi (ze szczególnym uwzględnieniem epoki gierkowskiej)[9].

Zamierzeniem wystawy *Polska — kraj folkloru?* jest wizualna analiza tego, czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych dekadach powojennych. Punktem wyjścia dla niej stała się historia wystaw, które w latach 1949–1970 miały miejsce w cbwa „Zachęta". Przedmiotem zainteresowania jest więc ludowość i sztuka ludowa rozumiane jako reprezentacja wsi i jej mieszkańców w mieście — tak jak widzieli je etnografowie, historycy sztuki, kolekcjonerzy, artyści. To w dużym mieście bowiem decydowano, co jest ludowe, a co nie. W Cepelii stopień „ludowości" nadsyłanych ze wsi wyrobów oceniały Komisje Artystyczno-Etnograficzne, w skład których wchodzili etnografowie, historycy sztuki i profesjonalni artyści. Choć idea konstruowania tożsamości narodowej w oparciu o kulturę ludową nie jest „wynalazkiem" prl-owskim, bo zyskała już na żywotności wraz z odzyskaniem niepodległości w 1918 roku, to zmiana geopolitycznej sytuacji Polski po II wojnie światowej i związane z tym przemiany struktury polskiego społeczeństwa stanowiły dla tych idei nowy kontekst. Mamy więc do czynienia z wyraźną ciągłością idei ludowości pomiędzy okresem międzywojennym a prl-em przy jednoczesnej zmianie warunków politycznych i instytucjonalnych. Omnipotencja powojennego państwa stwarzała perspektywę — niemożliwą w warunkach II Rzeczypospolitej — realizacji na niespotykaną dotąd skalę formułowanych wcześniej idei wykorzystania kultury ludowej. Efektem tego była instytucjonalizacja i centralizacja twórczości ludowej. Kluczową rolę w propagowaniu kultury ludowej, ale też utrzymaniu koniunktury na jej wytwory odegrała oczywiście założona w 1949 roku Cepelia[10] oraz powołane na początku lat sześćdziesiątych Stowarzyszenie Twórców Ludowych.

Sztuka ludowa stała się fundamentem jednolitej kultury ogólnonarodowej i odgrywała kluczową rolę propagandową w polityce unifikacji społeczeństwa polskiego. Ludowy mandat legitymizował nową władzę, dla której podstawą było poparcie chłopów. W ten sposób doszło do mezaliansu młodopolskiej chłopomanii z socrealizmem. Folklor wykorzystywano ideologicznie i estetycznie. Neutralizując jego aspekty światopoglądowe (przede wszystkim sakralny), wprzęgano go w eklektyczny repertuar nowej świeckiej obrzędowości. Opierano się na utrwalonych znacznie wcześniej, bo już pod koniec XIX wieku, mitach na temat sztuki ludowej. Konstruowane były one na podstawie przekonań, które wymienia Antoni Kroh: „sztuka ludowa jest odwieczna", „rodzima i wolna od zapożyczeń" i „jest emanacją ducha narodu, krynicą polskości, odbiciem naszego charakteru narodowego"[11]. Opartą na ludowym folklorze wizję „swojskości, rodzimości" budowano w opozycji do kształtowanego w socrealizmie wyobrażenia obcego. W nowej sytuacji geopolitycznej (przesunięcie granic na zachód, masowe migracje ludności) folklloryzacja stanowiła ważne narzędzie wykorzystywane przez prl-owskie władze do „zarządzania odmiennością"[12]. Łatwo było oswoić etniczne różnice, sprowadzając je do różnic w ubiorze bądź sposobie upięcia włosów.

W skali globalnej folkloryzacja była istotnym elementem kolonizacyjnej polityki Związku Radzieckiego wobec krajów znajdujących się w strefie jego wpływów (o coraz szerszym zasięgu, w miarę jak rozpadały się dawne imperia kolonialne). Podkreślając odrębność bratnich narodów w ramach komunistycznej jedności, sprowadzano ją do barwnego, egzotycznego folkloru. Strategię tę doskonale ilustrowały festiwale młodzieży z udziałem wielonarodowego, kolorowego tłumu połączonego we wspólnym tanecznym korowodzie. Podczas tych spektakli granice wydawały się znikać, kraje geograficznie odległe stawały się bliskie, a tancerze z Polski i Afryki wykonywali wspólny dożynkowy taniec. „Chiny są blisko" — głosił tytuł jednej z kronik filmowych i było to prawdziwe nie tylko podczas festiwalowego święta. Chińska Republika Ludowa stawała się coraz bliższa dzięki rosnącemu zainteresowaniu kulturą egzotycznych bratnich republik i intensywnej wymianie kulturalnej. Świadectwem tego zainteresowania stały się nie tylko podróże polskich artystów do Chin, Wietnamu czy Indii, ale też regularne prezentacje sztuki (w dużej mierze ludowej) krajów znajdujących się w poszerzającej się strefie wpływów Związku Radzieckiego.

Wspieranie sztuki ludowej stanowiło więc ważny element zarówno polityki wewnętrznej, jak i zewnętrznej: kreowania eksportowego wizerunku Polski. Strategię tę, opartą na samofokloryzacji i egzotyzacji, doskonale wyrażały hasła plakatów: „Odwiedź Polskę — kraj folkloru". Folklor zyskał przede wszystkim charakter estradowy,

9 Na przykład projekt *pany chłopy chłopy pany* w Galerii bwa Sokół w Nowym Sączu (24.06–11.09.2016) czy *Chłoporobotnik i boa grzechotnik* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (29.02–3.04.2016).

10 Niemal od razu uruchomiła 59 placówek w całym kraju i zatrudniła 20 tysięcy twórców. W 1951 roku działały już 292 jednostki produkcyjne (w tym 194 spółdzielnie pracy), w których pracowało 30 tysięcy osób. Zob. Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

11 Antoni Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.

12 Ewa Klekot, *Ludowość górala. O pożytkach z folkloryzacji i samofolkloryzacji*, w: *Materiały z Konferencji Tatrzańskiej. Wokół Zakopanego i Sztuki Władysława Hasiora*, red. Julita Dembowska, Kasia Redzisz, Kola Śliwińska, Ewa Tatar, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Zakopane 2015.

choreografię występów ludowych zespołów opracowywano z udziałem profesjonalnych artystów na potrzeby miejskiego odbiorcy, a jego nieodłącznym elementem był oczywiście strój ludowy, pełniący przede wszystkim funkcję scenicznego kostiumu. Wobec zanikania autentycznych ubiorów regionalnych na wsi (gdzie, jak pisała Janina Orynżyna, „na tle zieleni stanowiły one najbardziej soczysty element krajobrazu"[13]), zainteresowanie strojem ludowym w mieście rosło. Dla mieszkańca wsi był jak „okno na świat", nabierał „magicznej mocy przenoszenia właściciela z zapadłych kątów do stolicy". Odradzał się w postaci ubioru na widowiska, manifestacje, pochody uliczne czy festiwale, by stać się ich „nieodzowną okrasą" i zadziwiać swoją „pyszną prawdziwością". Pod nadzorem Cepelii tworzono wzorcownie i spółdzielnie takie jak Chałupnik czy Opocznianka odpowiadająca za większość produkcji strojów regionalnych na całą Polskę, ale też na potrzeby najbardziej reprezentacyjnych zespołów projektowano sceniczne kostiumy, które były kreacją artystów plastyków łączącą niekiedy folklor różnych regionów.

O tak specyficznie rozumianym „odradzaniu się" można mówić oczywiście nie tylko w odniesieniu do stroju ludowego, lecz twórczości ludowej w ogóle. Ten swego rodzaju „renesans" wiązał się z szerszym zjawiskiem prowadzonych w latach powojennych na wielką skalę badań etnograficznych. Uwarunkowane były one paradoksalną sytuacją. Z jednej strony sprzyjał im silny mecenat państwowy (odgórna polityka wspierania i propagowania twórczości ludowej), z drugiej — przypadały na czas głębokich przemian samej wsi. Brutalnie wdrażana polityka zmierzająca do industrializacji wsi i niwelacji podziałów między nią a miastem prowadziła w konsekwencji do zaniku naturalnych warunków rozwoju twórczości ludowej.

Efektem badań terenowych stały się gromadzone w muzeach etnograficznych zbiory sztuki ludowej, a także katalogi i atlasy polskiej sztuki ludowej i folkloru, stanowiące impuls dla innych środowisk. Publikacje takie jak *Atlas sztuki ludowej i fokloru w Polsce* Mariana Pokropka mogły służyć jako swego rodzaju przewodnik dla zagranicznych (głównie niemieckich) kolekcjonerów polskiej sztuki ludowej. W latach pięćdziesiątych rozpoznanie przez etnografów ważniejszych wiejskich ośrodków i środowisk twórczych pozwoliło wyznaczyć kierunki wyjazdów w różne rejony Polski, organizowanych dla projektantów przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego (iwp). Ich zapisem były serie zdjęć ukazujących miejscowych twórców w konwencji przywodzącej na myśl fotografie XIX-wiecznych „ludoznawców". Wynikiem tych podróży była działalność zainicjowanych przez Wandę Telakowską „kolektywów projektanckich", związanych z propagowaną przez nią ideą tworzenia dobrego wzornictwa nie tylko przeznaczonego dla mas i szeroko dostępnego (zgodnie z hasłem „tani i piękny mebel dla każdego"), ale i z udziałem mas! Projektowanie miało polegać na „połączeniu doświadczenia artysty plastyka o uformowanej już świadomości artystycznej i wysokiej kulturze plastycznej — z bujną fantazją, świeżą inwencją i płodnością zespołów samorodnych"[14]. Zgodnie z koncepcją Telakowskiej wybranych twórców ludowych zapraszano do stolicy, gdzie następnie w ramach kolektywów działających w iwp mieli wspólnie z artystami profesjonalnymi wypracowywać wzory adaptowane potem dla potrzeb przemysłu (analogicznie funkcjonowały projektanckie zespoły z udziałem robotników i młodzieży). Działalność kolektywów zakładająca realną, twórczą współpracę z artystami ludowymi miała u swoich podstaw całkowicie inną postawę wobec sztuki ludowej niż np. cepeliowskie spółdzielnie, których zasadą było powielanie przyjętych odgórnie wzorów. Dzięki inicjatywie Telakowskiej dużym rozgłosem cieszyły się „odkryte" wówczas ludowe malarki z Zalipia. W ramach współpracy z profesjonalnymi artystami w kolektywach projektanckich (m.in. z Heleną i Lechem Grześkiewiczami) uczestniczyły one w opracowywaniu wzorów tkanin czy dekoracji talerzy w Fabryce Fajansu we Włocławku. Charakterystyczne kwiatowe motywy z Zalipia przyniosły im niezwykłą popularność; pojawiały się na festiwalowych chustach, tkaninach obiciowych czy sukniach wieczorowych. Malarki otrzymywały znaczące państwowe zlecenia, a kwiaty z zalipiańskich chat i stodół adaptowano również do dekoracji takich prestiżowych wnętrz jak transatlantyk Batory czy Pałac Kultury i Nauki. Odnajdziemy je m.in. w zrealizowanych przez Fabrykę Fajansu we Włocławku (według projektu Grześkiewiczów) pałacowych żyrandolach, które zresztą stanowią doskonały przykład socrealistycznego eklektyzmu.

Szczególnym przypadkiem i, jak pisała Telakowska, „chlubnym przykładem" takiej współpracy była działalność Eleonory Plutyńskiej. Artystka mogła się oprzeć na swoim przedwojennym doświadczeniu współpracy ze środowiskiem wiejskim. Już wówczas bowiem powierzono jej „trudną i odpowiedzialną misję" ratowania ginącej sztuki ludowej we wschodnich rejonach Polski. Jej rolą, jak pisała, było „rozsądzać i czuwać — rozdzielać złe i dobre i spod nalotu nowoczesnego zepsucia wygrzebywać, o ile jeszcze przebłyskiwała nienaruszoną stara sztuka dawnych dni"[15]. Po wojnie Plutyńska podjęła współpracę ze środowiskiem

13 Janina Orynżyna, *Żywotki, purpurki, błękicie (Zagadnienia stroju ludowego)*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny" 1956, nr 4, s. 2.

14 Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1954, s. 10.

15 Eleonora Plutyńska, *Podwójne tkaniny tzw. dywany ziemi białostockiej i sokólskiej*, 1948, maszynopis, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki pan.

tkaczek z Janowa w okolicy Sokółki w województwie białostockim, mając na celu „ratowanie" tradycyjnych tkanin dwuosnowowych. Swoją misję rozumiała jako walkę z „zepsutym" gustem miejscowych (m.in. z „ordynarną kolorystyką" ówcześnie powstających na wsi dywanów, coraz częściej inspirowanych produkcją fabryczną). Dzięki dostarczaniu odpowiednich wzorów (niemających na ogół nic wspólnego z miejscową tradycją) miała odpowiednio ukształtować smak miejscowych artystów i estetykę ich wytworów, podnosząc ją na odpowiednio wysoki poziom. Można więc powiedzieć, że mamy tu do czynienia nie tyle ze „wskrzeszaniem" ginącej tradycji, co raczej z jej kreowaniem. „Ludowość" sokólskich dywanów została wykreowana przez profesjonalnego artystę — nie dla ludu, lecz na potrzeby miejskiego odbiorcy i to o wyrobionym guście. Na ten aspekt zwracał uwagę Piotr Korduba, wyraźnie rozróżniając estetyczne potrzeby miejskiego odbiorcy. Wzorowane na sztuce ludowej lub inspirowane nią wyroby cepeliowskich spółdzielni (meble czy tkaniny Ładu) trafiały do mieszkań najbardziej wyrafinowanego inteligenckiego odbiorcy, podczas gdy wielu miastowych (w tym liczna przecież grupa przybyłych dopiero co ze wsi) aspirowało do zupełnie innego wystroju swoich wnętrz mieszkalnych, a przedmiotem pożądania przez kilka dekad pozostawała lakierowana na wysoki połysk meblościanka. Innym wątkiem była gładko zaadaptowana na potrzeby produkcji sokólskich dywanów socrealistyczna ikonografia, która utrzymała się od lat pięćdziesiątych przez kilka kolejnych dekad. To przykład szerszego zjawiska długiego trwania socrealizmu w sztuce ludowej. Wybitny etnograf i badacz kultury ludowej Antoni Kroh zwraca uwagę na istotną kwestię nazewnictwa i rozróżnienia: dla wiejskich twórców (podobnie jak w przypadku współpracujących z Plutyńską tkaczek) to, co „ludowe", oznaczało robione na potrzeby miasta, w odróżnieniu od „swojego" — robionego na własne potrzeby, zgodnego z gustem wiejskiego odbiorcy.

Wanda Telakowska doceniała żywiołowość, spontaniczność i świeżość samorodnego talentu, które połączone z doświadczeniem i wiedzą profesjonalnego artysty miały przyczynić się do podniesienia poziomu wzornictwa. Zarówno wystawa, jak i towarzysząca jej publikacja pokazują ludowość jako kategorię niezwykle ważną i żywą dla artystów nowoczesnych, osadzając tym samym temat sztuki ludowej w szerszej perspektywie. Poszukiwanie w sztuce ludowej takich wartości jak wymieniane przez Telakowską czy Plutyńską spontaniczność, autentyczność i szczerość było bowiem dla sztuki nowoczesnej jedną z kwestii kluczowych. Szeroko pojęty prymityw — sztuka nieprofesjonalna — od końca XIX wieku stanowił dla artysty nowoczesnego (od Paula Gauguina, przez Pabla Picassa, po Jeana Dubuffeta) źródło odnowy języka sztuki.

Wiązało się to z fundamentalną dla nowoczesności ideą „regeneracji rzeczywistości" — w różnych jej aspektach: politycznym, społecznym, a także w dziedzinie sztuki. W tym kontekście o modernizmie (m.in. na przykładzie twórczości Antoniego Kenara) pisze Piotr Juszkiewicz[16]. Tak rozumiana modernizacja sięgała do przeszłości, aby czerpać z niej energię — poprzez odwołanie się do elementów tradycji i wartości z nią związanych. Właśnie ta regeneracyjna podstawa, jak podkreśla Juszkiewicz, tłumaczy też m.in. swoistą ciągłość idei ludowości pomiędzy okresem międzywojennym a prl-em. Źródeł owej energii poszukiwano np. w tzw. prymitywnych kulturach, a więc i w kulturze ludowej, która miała zawierać potężny ładunek autentyczności, spontaniczności, a także narodowej swoistości. Z potrzeby odnowy języka sztuki artysta nowoczesny kierował się ku jej źródłom, do „dziecięctwa" sztuki, którym była dlań sztuka „innego" — zarówno sztuka ludów prymitywnych, sztuka dziecka, jak i sztuka ludowa. Przeświadczenie, że „twórca ludowy jest jak dziecko", dawało o sobie znać w pojawiających się od przedwojnia opracowaniach tego tematu pisanych z perspektywy historii sztuki. „Instynktowne, najpierwotniejsze popędy rządzą nie tylko życiem, ale i sztuką dziecięcą, pierwotną i ludową" — pisał Ksawery Piwocki na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej" w latach czterdziestych[17], powtarzając tezy sformułowane jeszcze przed wojną.

Prostota, naiwność, „dziecięcy zachwyt nad pięknem świata", na co zwracał uwagę Aleksander Jackowski, łączyły artystów ludowych, nieprofesjonalnych, naiwnych „odmieńców", „outsiderów"[18]. Pokazani zostali oni wspólnie na głośnej wystawie *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* w 1965 roku w cbwa „Zachęta", będącej rezultatem wieloletnich badań prowadzonych przez Pracownię Badań nad Sztuką Nieprofesjonalną działającą w Instytucie Sztuki pan. Na tej i innych wystawach i konkursach, a także w zbiorach muzealnych i prywatnych kolekcjach (m.in. Ludwika Zimmerera, Bolesława Nawrockiego) sztuka naiwna łączona była ze sztuką ludową. Jackowski zresztą zwracał uwagę na widoczny wpływ sztuki ludowej na polskich twórców „naiwnych". Specyficznie polski fenomen zbliżenia się tych dwóch obszarów sztuki wiązał się również z ówczesną polityką kulturalną. Silna propaganda związana z promowaniem ludowej twórczości sprawiała, że artyści

16 Piotr Juszkiewicz, w: *Polska — kraj folkloru?*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 185–186.

17 Ksawery Piwocki, *Pojęcie sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa" 1947, nr 1/2.

18 Aleksander Jackowski, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, kat. wyst., cbwa „Zachęta", Warszawa 1965.

nieprofesjonalni, naiwni, byli „uludowiani" (casus Stanisława Zagajewskiego) i włączani wraz z twórcami ludowymi do tworzącego się wówczas (m.in. za sprawą wspomnianej wystawy) kanonu „sztuki innej". Etykietka twórcy ludowego nadawała im rację bytu.

Nakreślając kontekst zachodzących po wojnie dynamicznych przemian społeczno-politycznych, wystawa pokazywała, czym była wieś dla miasta i jakim jej obrazem posługiwała się „ludowa" władza. Pozwalała przyjrzeć się zjawisku „ludowości" z całą jego wieloznacznością, w szerszym niż tylko propagandowym aspekcie, i odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób zmieniał się status sztuki ludowej wraz z wprowadzeniem jej do muzeów i galerii i jakie miejsce w świecie sztuki zajmował twórca ludowy — „inny".

Joanna Kordjak

Esej pochodzi z książki towarzyszącej wystawie, pod redakcją Joanny Kordjak, z tekstami: Antoniego Beksiaka, Błażeja Brzostka, Davida Crowleya, Piotra Juszkiewicza, Ewy Klekot, Piotra Korduby, Gabrieli Świtek, Moniki Weychert Waluszko. Publikacja zawiera ok. 200 zdjęć.

PROGRAM WYDARZEŃ TOWARZYSZĄCYCH WYSTAWIE

16.10 (niedziela) godz. 12.15
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak
spotkanie tłumaczone na Polski Język Migowy, tłum. Joanna Ciesielska

16.10 (niedziela), godz. 19.45
Pokaz filmu *Konopielka* w ramach programu Filmoteki Narodowej
Kino Iluzjon, ul. Narbutta 50 a, Warszawa
sala Mała Czarna

9.11 (środa), godz. 17
Wykład i seminarium z cyklu *Sztuka i filozofia*
wstęp wolny

10.11 (czwartek), godz. 18
Debata wokół wystaw o ludowości z udziałem Moniki Weychert-Waluszko, Magdaleny Ujmy, Wojciecha Szymańskiego i Ewy Tatar — prowadzenie Ewa Klekot
wstęp wolny

16.11 (środa), godz. 12
Aranżacje i adaptacje muzyki tradycyjnej na polskiej wsi czasów PRL w ramach ówczesnej polityki kulturalnej. Spotkanie z profesorem Andrzejem Bieńkowskim — prowadzenie Antoni Beksiak
wstęp wolny

25.11 (piątek), godz. 12.15
Patrzeć/zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy
Prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
wstęp wolny
zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

19 listopada (sobota), godz. 12
Zwiedzanie pracowni Karola Tchorka
ul. Smolna 36
zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

1.12 (czwartek), godz. 18
Wykład/oprowadzanie po wystawie
wstęp wolny

2.12 (piątek), godz. 18
Folkloryzm w twórczości kompozytorskiej czasów socrealizmu muzycznego w Polsce. Spotkanie z dr. Sławomirem Wieczorkiem — prowadzenie Antoni Beksiak
wstęp wolny

5 grudnia (poniedziałek), godz. 18
Zwiedzanie pracowni Karola Tchorka
ul. Smolna 36
zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

15.12 (czwartek), godz. 18
Spotkanie z Ewą Klekot — oprowadzanie po wystawie
wstęp wolny

12.01 (czwartek), godz. 18
Wykład/oprowadzanie po wystawie
wstęp wolny

15.01 (niedziela)
Finisaż wystawy

WARSZTATY
Przez cały czas trwania wystawy prowadzimy warsztaty, których celem jest zapoznanie z wystawą, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

Warsztaty dla szkoł i przedszkoli
- zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12
- koszt: 150 zł od grupy do 25 osob (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osob (gimnazjum i liceum)
- czas trwania: ok. 90 min
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Warsztaty rodzinne
Warsztaty na wystawie przeznaczone dla rodzin z dziećmi w wieku 4–10 lat. Po obejrzeniu wystawy dzieci i rodzice razem wykonują pracę plastyczną, którą można wziąć do domu. Zajęcia odbywają się w każdą niedzielę w dwóch grupach wiekowych.
godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

PROGRAM FILMOWY *Kraj folkloru? Obrazy wsi w polskim kinie*
Kino Iluzjon; 16–25 października 2016

Już **16 października o godzinie 19.45**, w ramach przeglądu filmowego — *Kraj folkloru? Obrazy wsi w polskim kinie* zapraszamy na seans zrekonstruowanego cyfrowo filmu ***Konopielka*** Witolda Leszczyńskiego, a po projekcji na spotkanie z twórcami, pośród których znajdą się: aktorzy — **Anna Seniuk** i **Krzysztof Majchrzak**, autor zdjęć — **Zbigniew Napiórkowski** oraz scenograf — **Maciej Maria Putowski**.

Przygotowany przez Filmotekę Narodową przegląd filmowy to **wydarzenie towarzyszące wystawie *Polska — kraj folkloru?*** zorganizowanej przez **Zachętę — Narodową Galerię Sztuki**. Cykl filmowy ma ukazać, jak temat wiejski ewoluował w polskim kinie na przestrzeni ponad pięćdziesięciu powojennych lat: od „Jasnych Łanów" Eugeniusza Cękalskiego z 1947 roku — filmu skrajnie propagandowego i momentami nawet w niezamierzony sposób zabawnego — po metaforyczny, odwołujący się do surowej formy dokumentu — „Z daleka widok jest piękny" Wilhelma i Anny Sasnali.

20 października o godzinie 20.15 zapraszamy natomiast na seans filmu ***Pożegnanie z diabłem*** Wandy Jakubowskiej, a wcześniej na spotkanie z **Moniką Talarczyk-Gubałą**, autorką książki ***Wanda Jakubowska. Od nowa***, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

W dniach 16-25 października, na multimedialnych ekranach w rotundzie kina Iluzjon, zaprezentujemy także plakaty do filmów poruszających tematykę polskiej wsi.

O przeglądzie:

Polskie kino powojenne od początku miało problem z tematem wsi. Socrealizm skompromitował wieś jako miejsce akcji na tyle skutecznie, że nawet po przełomie październikowym kolejni twórcy bardzo niechętnie dotykali tego tematu, choć wtedy można już było powiedzieć więcej o życiu polskiej wsi. Kolejne dekady to czas stopniowego odkłamywania mitów dotyczących tego środowiska.

Przegląd filmów otworzy ***Konopielka*** (1981) Witolda Leszczyńskiego — nietypowa komedia, która w nieco inny sposób niż *Sami swoi* pokazuje i obśmiewa zjawiska wykorzystywane przez propagandę lat 40. i 50, takie jak elektryfikacja czy kolektywizacja. Zjadliwa ironia rodzi się poprzez zestawienie z jednej strony propagandowych haseł i inicjatyw, a z drugiej krytycznego spojrzenia chłopów, którzy bronią swojego status quo. *Konopielka* posiadająca wyraźną poetykę ludowej przypowieści, pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych filmów dla całej twórczości Leszczyńskiego. Inne tytuły, które zostaną zaprezentowane podczas przeglądu, również zawierają pewne charakterystyczne cechy warsztatu ich autorów. Wanda Jakubowska, której zawsze bliska była poetyka reportażu, nakręciła ***Pożegnanie z diabłem*** (1957), w którym wiejski zabobon doprowadza wręcz do morderstwa. Grzegorz Królikiewicz, w charakterystycznym dla siebie ostrym stylu pokazał w ***Tańczącym jastrzębiu*** (1978) trudną prawdę o awansie społecznym i cenie, jaką płaci chłopski syn za próbę oderwania się od swojego środowiska. Wśród filmów przeglądu organizowanego przez Filmotekę Narodową nie mogło zabraknąć również ***Jańcia Wodnika*** (1994) Jana Jakuba Kolskiego, w którym reżyser, łącząc formy ludowej ballady i filozoficznego moralitetu, przedstawił symboliczną i uniwersalną opowieść o ludzkiej naturze.

Zupełnie innym przypadkiem jest ***Żona dla Australijczyka*** (1964) Stanisława Barei — komedia z pierwszego okresu jego twórczości, gdy kręcił filmy bardziej rozrywkowe i mniej krytyczne wobec rzeczywistości PRL-u, niż w latach późniejszych. *Żona dla Australijczyka* wpisywała się w niedobrą tradycję: w pewnych latach sztuka korzystała z kultury wiejskiej bardzo wybiórczo, biorąc z niej tylko strój i wiejski sztafaż, a pomijając charakter wiejskiej tożsamości. Tak właśnie filmowano prawie zawsze dożynki i ludowe uroczystości, utrwalone głównie przez Polską Kronikę Filmową. Kilka jej wydań będzie także częścią przeglądu Filmoteki.

HARMONOGRAM PROJEKCJI

sala Stolica
16.10 (niedziela), godz. 19.45
Konopielka, reż. Witold Leszczyński, Polska 1981, 88´
po filmie spotkanie z twórcami

sala Mała Czarna
19.10 (środa), godz. 20.15
Jasne łany, reż. Eugeniusz Cękalski, Polska 1947, 104´

20.10 (czwartek), godz. 19.30
*Pożegnanie z diabłem,*reż. Wanda Jakubowska, Polska 1957, 87´
przed filmem spotkanie z Moniką Talarczyk-Gubałą, autorką książki *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki

21.10 (piątek), godz. 20.15
Żona dla Australijczyka, reż. Stanisław Bareja, Polska 1963, 96´

22.10 (sobota), godz. 20.15
Tańczący jastrząb, reż. Grzegorz Królikiewicz, Polska 1978, 98´

23.10 (niedziela), godz. 20.15
Jańcio Wodnik, reż. Jan Jakub Kolski, Polska 1993, 105´

24.10 (poniedziałek), godz. 20.15
Wesele, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2004, 105´

25.10 (wtorek), godz. 20.15
Z daleka widok jest piękny, reż. Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal, Polska 2011, 78´

szczegóły na www.iluzjon.fn.org.pl

Kontakt:
Kino Iluzjon, ul. Narbutta 50 a, 02-536 Warszawa
Kasa kina — 22 848 33 33; iluzjon.rezerwacje@fn.org.pl

[materiały prasowe Filmoteki Narodowej]