

REFLEKSJE PO WYSTAWIE SZTUKI LUDOWEJ W LONDYNIE

ALEKSANDER JACKOWSKI

Nie łatwo pisać o wystawie, której się jest współautorem.¹ Osobiste zaangażowanie utrudnia obiektywną ocenę, chociaż i zaostrza spojrzenie na różne problemy związane z wystawą. A problemów takich jest niemało — zaczynając od koncepcji wystawy, a kończąc na sytuacji naszego muzealnictwa, na katastrofalnym stanie zbiorów sztuki ludowej.

Podstawowym założeniem scenariusza było pokazanie sztuki ludowej przede wszystkim od strony jej wartości artystycznych. Liczyliśmy na widza, którego mało interesuje nasza specyfika etnograficzna, któremu jest wszystko jedno, czy to, co

widzi, jest „sieradzem” czy „opocznem”. Wystawę adresowaliśmy do publiczności wystaw plastycznych, do środowiska artystycznego, do tych, których interesuje przede wszystkim sztuka, którzy na wystawach szukają przeżyć natury estetycznej. Widzowi temu chcieliśmy przekazać ogólny obraz naszej ludowej sztuki w jej najważniejszych wartościach artystycznych, a zarazem — pokazać jej odrębny koloryt, to, co w niej jest p o l s k i e. Adresowaliśmy wystawę także do naszej emigracji. I znowu nie po to, by uczyć, na jakim terenie co jakie jest, ale aby przypomnieć smak kraju, atmosferę ojczyzny, dzieciństwo. Chcieliśmy przekonać ich przy tym, że nowy ustrój polityczno-społeczny nie zniszczył uroku ludowej sztuki, lecz przeciwnie: otoczył ją szacunkiem, ocenił zarówno jej tradycyjne wartości (rzeźba i malarstwo religijne), jak i dał nowe możliwości rozwoju.

¹ Wystawa polskiej sztuki ludowej eksponowana była w Londynie w sali R. W. S. Galleries — Conduit Street 26, w dniach 3—24 maja 1956 r. Scenarzysta i komisarz wystawy — mgr A. Jackowski. Opracowanie plastyczne — Cz. Wielhorski. Asystent komisarza wystawy — mgr A. Kunczyńska. Opieka nad eksponatami — dr T. Delimat. Wykonawstwo — Przedsiębiorstwo Wystaw i Targów. Katalog opracowali — mgr A. Jackowski i mgr A. Kunczyńska. Plakat — J. Lenica. Wystawę przygotował Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych i Wystaw MKiS, w Londynie firmował Instytut Kultury Polskiej.

Trzeba było również brać pod uwagę, że Londyn widział już jedną wystawę polskiej sztuki ludowej w r. 1948; nasza wystawa musiała więc być inna, wnosić nowe elementy. O ile poprzednia ekspozycja ograniczała się tylko do rzeźby, malarstwa i grafiki, o tyle my zakładaliśmy pokazanie przekroju całości sztuki ludowej, we wszystkich jej formach i przejawach, a więc

także stroju, tkaniny, haftu, zdobnictwa w drzewie, skórze, metalu itd. Poza szerszym zakresem różniła naszą wystawę od poprzedniej odmienna intencja w doborze i zestawie rzeźb. Wystawa z 1948 r. podkreślała to wszystko, co łączy naszą sztukę ludową ze sztuką prymitywu afrykańskiego, co jest w niej wspólne z innymi kulturami.² Nam zaś, jak wspomniałem, chodziło o wydobycie cech specyficznie polskich. Wybieraliśmy więc obiekty bardzo „nasze”: Chrystusa padającego pod krzyżem, Frasnoblących, a nawet autentyczną starą kapliczkę ustawioną na tle fotograficznego pejzażu, szopkę krakowską, łowickie pasiaki, kolorowe pajaki, puszysze „światy”, jarmarczne kwiaty z barwnych bibulek, wycinanki. Podstawowym kryterium selekcji materiału, przeważnie już muzealnego, była wartość artystyczna. Pokazać to, co najlepsze — znaczyło przede wszystkim sięgnąć do unikalnych zabytków, do okazów będących ozdobą naszych muzealnych ekspozycji.

² Por. interesujące uwagi na ten temat dra J. Grabowskiego w art. „Sztuka ludowa sztuką ludów” i w omówieniu „krakowskiej” wystawy malarstwa, rzeźby i grafiki ludowej, „Pol. Szt. Lud.” nr 6-7-8/1948.

Zniszczone czy zagrożone ekspozycje trzeba było zastąpić kopią, jak to zrobiliśmy ze starymi obrazami na szkłe, z niektórymi rzeźbami, zabawkami oraz zdobioną wycinankami gwiazdą obrzędową. Ogromną pomoc okazał nam w tym prof. T. Seweryn i muszę stwierdzić, że wszystkie kopie wykonane pod jego opieką były istotnie doskonałe.

Kryterium wartości artystycznych stosowaliśmy również przy wyborze obiektów współczesnych. Nie widzieliśmy sensu w akcentowaniu sztuki dnia dzisiejszego tylko dlatego, że pokazuje ona nową tematykę. Zbyt dobrze wszyscy wiemy, z jakich źródeł płynęły „inspiracje” takich dzieł. Woleliśmy ograniczyć się do zestawu naprawdę wartościowych obiektów — a takich jest we współczesnej twórczości ludowej wcale немало (szczególnie z tkactwa, ceramiki, zdobnictwa, pamiętkarstwa, malarstwa na szkłe) — niż pokazywać rzeczy, które w istocie swej świadczą tylko o upadku pewnych gałęzi ludowej sztuki. Nie chcieliśmy kłamać, nie chcieliśmy stwarzać sztucznych mirażów rozwoju sztuki ludowej w obecnych warunkach, nie chcieliśmy ludzi co do perspektywy jej dalszego życia i rozwoju. Zależało nam na rzetelności informacji, na prawdzie — wyrażonej zarówno w doborze ekspozatów, koncepcji poszczególnych działów wystawy, jak i we wstępnym artykule katalogu. Istotny sens, jeśli się tak można wyrazić — propagandowy, widzieliśmy właśnie w braku propagandowych chwytów, w obiektywnym i rzetelnym obrazie, który pragniemy przekazać.

Nie znaczy to, że zagadnienia współczesne pozostały na uboczu. Cała wystawa była ostatecznie robiona z pozycji dnia dzisiejszego, wysuwała współczesne (dla nas) problemy, nawet w doborze ekspozatów korespondowała z dzisiejszymi problemami sztuki (akcent położony na rzeźbę monumentalną, na rolę sztuki w organizowaniu codziennego życia). Nie pokazywaliśmy co prawda traktora zamiast pługa ani wycinanek z dymiącymi kominami fabryk. Chodziło nam o inną, istotną prawdę współczesności, o właściwy obraz obecnego stanu sztuki ludowej, o to, czym obrasta, co decyduje o drogach i możliwościach rozwoju, przekształceń czy powiązań. Stąd mocne zaakcentowanie twórczości pogranicza sztuki ludowej i amatorskiej, naszych „naiwnych realistów” — Janeczki, Nikifora, Ocieпки, Kudły, a nawet Roj-Kozłowskiej. A ponieważ świat naiwnego realisty jest jego odrębną, poetycką wizją, twórczość ich, zwłaszcza Nikifora i Kudły, obrazowaliśmy całym zestawem prac (ok. 50 „Nikiforów” i 25 „Kudłów”).

Z drugiej strony współczesność widzenia sztuki ludowej — to dostrzeganie jej wpływu i roli w rozwoju całej kultury narodowej. Na wystawie staraliśmy się wyeksponować to zagadnienie w specjal-

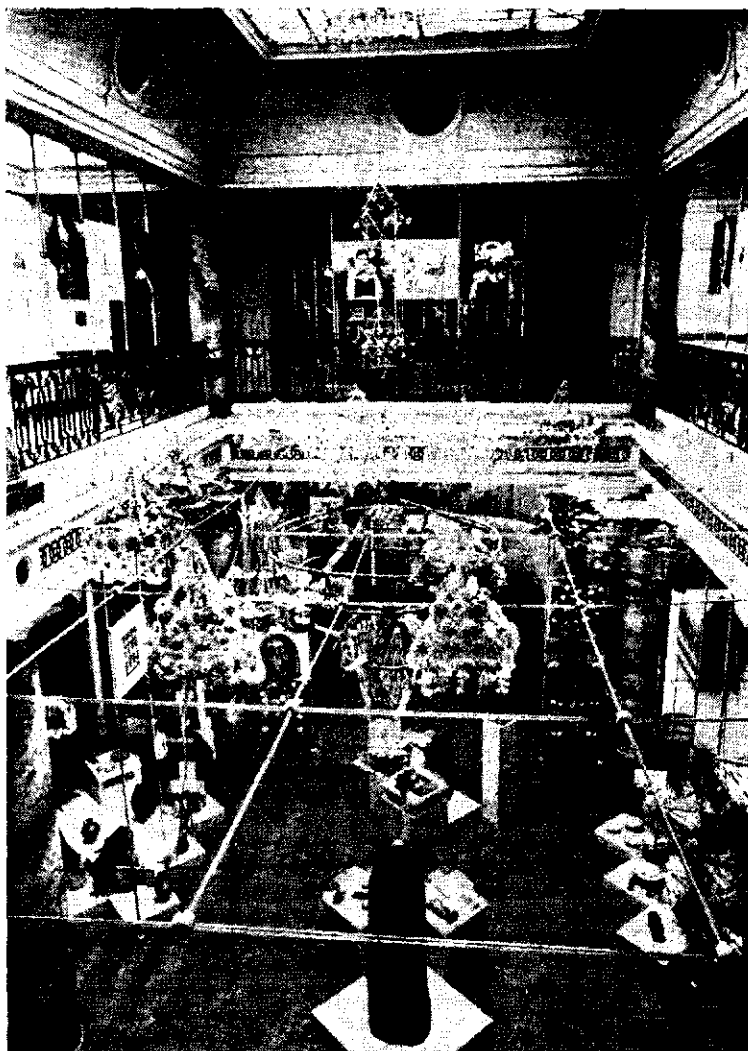
nym dziale pod hasłem „Sztuka ludowa jako jedno ze źródeł inspiracji współczesnej plastyki”. Znalazły się tam rzeźby Z. Pronaszki („Prorok” z 1918-19 r.), fragment kapliczki J. Szczepkowskiego, olej T. Makowskiego („Chłopak”), akwela T. Czyżewskiego („Zbójnik”), karton Z. Stryjeńskiej, grafika Wł. Skoczylasa, E. Bartłomiejczyka, W. Wąsowicza, T. Makowskiego, T. Kulisiewicza, rysunki A. Stopki i in. Obok pokazano prace z kolekcji Instytutu Wzornictwa Przemysłowego — tkaniny, ceramikę, zabawki, wyroby z wikliny — projektowane przez A. Milwiczka, E. Plutyńską, A. Kenara, W. Wołkowskiego, malarki z Zali-pia, kolektywy robotnicze i młodzieżowe pracujące pod kierunkiem Kr. Szczepanowskiej, A. Kenara, Grześkiewiczów itd. W dziale tym znalazły się również zabawki i rzeźby w drzewie z Liceum Technika Plastycznych w Zakopanem, noszące na sobie urzekające piętno osobowości kierownika szkoły — prof. A. Kenara, oraz prace indywidualnych artystów, jak broszki H. Grunwalda czy biżuteria M. Celmińskiego, zabawki A. Rząsy z Zakopanego itp. Wszystkie te prace miały jakiś większy lub mniejszy związek ze sztuką ludową, i to związek określony właśnie najtrafniej słowem „inspiracja”: a więc pokrewny klimat, coś z ducha ludowej twórczości, a nie mechanicznego, eklektycznego przenoszenia jej motywów i wzorów. Nie „zakopian-szczyzna” strasząca swego czasu w mieszczańskich salonach, nie pseudoludowa kalkomania, ale sięganie do wspólnych źródeł przeżyć, do poetyki, nastroju, do jakiejś ludowej tonacji. Odwoływaliśmy się do wrażliwości widza, który nasycony w pierwszej części wystawy autentyczną sztuką ludową, tu powinien był jedynie stwierdzić fakt, że w Polsce sztuka ludowa nie jest czymś martwym, na marginesie kultury, ale że niezależnie od własnego, tradycyjnego ciągu rozwojowego, zahacza z jednej strony o twórczość amatorską — z drugiej zaś o twórczość naszych rzeźbiarzy, malarzy, grafików, wystawieników, reprezentantów sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego. Unikaliśmy przy tym jakiegos fałszywego przeceniania roli tego „ludowego” źródła inspiracji, wyraźnie podkreślając, że jest ono tylko jednym z wielu, bynajmniej nie najważniejszym i nie najbardziej chyba owocnym.

Tyle o samej koncepcji wystawy, o jej zasadniczych założeniach scenariuszowych. Dalszy ciąg pracy był już próbą adaptacji tych założeń do danych warunków ekspozycji. A warunki nie były korzystne: duża sala o wymiarach ok. 20×15 m, oświetlenie górne — padające z oszklonego sufitu, z wysokości 2 pięter; wokół ścian na wysokości piętra biegła galerijka szeroka na 2 m, podparta na słupkach kolumnach, które „zdołły” w ten spo-

sób wnętrze, nadając mu mieszczańsko-palacowy charakter. Układ pomieszczenia narzucił rozwiązanie — na galerijce znalazło się wszystko, co było p o c h o d n e wobec sztuki ludowej, a więc „naiwni realisci”, amatorzy, IWP i dzieła sztuki współczesnej inspirowane ludową twórczością. Na parterze zaś umieszczono całą ekspozycję sztuki ludowej. Pozostawało rozstrzygnąć: czy przyjąć metodę pokazu rzeczową, tzn. oddzielnie eksponować ceramikę, oddzielnie tkaniny, wycinanki, rzeźbę itp. — czy też tworzyć całości, np. regionalne. Staliśmy na stanowisku, że obiekty sztuki ludowej należy pokazywać we właściwym kontekście. Ze sztuka ludowa tłumaczy się dopiero wtedy, gdy widzimy ją we wszystkich powiązaniach jako sumę tych wartości estetycznych, które człowiek tworzy dla siebie, dla wyrażenia swoich wzruszeń, dla ozdoby swego życia.

Należało przy tym pokazać dużą różnorodność form, i n n o ś ć sztuki np. podhalańskiej, krakowskiej czy kurpiowskiej. Niestety, przestrzeń była tak mała, że trzeba było wszystkie te postulaty realizować w syntetycznym skrócie. Trudno też powiedzieć, kiedy koncepcja scenariusza prowadziła myśl plastyka, kiedy zaś było odwrotnie. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na sześć „stoisk” reprezentujących najbardziej typowe i interesujące regiony (względnie grupy pokrewnych regionów). Były to: Podhale (aż po Sądeckie i Beskid Śląski), Śląsk (Dolny, Górny, Opolski i Cieszyński), Polska południowo-wschodnia (Rzeszowskie i południowa część woj. lubelskiego), Polska północno-wschodnia (Kurpie, Podlasie), Polska centralna (Mazowsze, Opoczyńskie, Sieradzkie, Radomskie itd.) oraz Krakowskie. Taki podział pozwolił pokazać niemal cały materiał, którym dysponowaliśmy, przy czym staraliśmy się o wydobycie w ekspozycji każdego regionu jego cech specyficznych, typowych. Tak np. „Podhale” charakteryzowało zdobnictwo w drzewie, skórze i metalu oraz obrazy na szkłe, podobnie jak „Polskę północno-wschodnią” tkaniny dwuosnowowe, plecionki i wycinanki — a „Kraków” malowanki zalipiańskie, szopka, strój i plastyka obrzędowa (gwiazda, turoń). Wszędzie zresztą znaleźli się strój, ceramika, mebel.

Jak już z tego opisu wynika, nie było mowy o żadnej dosłowności etnograficznej czy naturalistycznej właściwym skansenowskim muzeum. Chodziło o znalezienie jakiejś plastycznej syntezy, skrótu — o zasugerowanie charakteru sztuki ludowej. Tak np. „półka” Szymoszka czy malowanki zalipiańskie stanowiły jednocześnie element obudowy stoiska i ekspozat. Fotografmy pejzaży, wnętrza, sceny z życia — dopowiadały to, czego mogła nie wyrazić sama ekspozycja.



Ryc. 1. Fragment wystawy polskiej sztuki ludowej w Londynie.

Oczywiście zdaje sobie sprawę z zastrzeżeń, jakie może budzić przyjęty przez nas podział. Nie uważam go wcale za najlepszy, ale — podkreślam — w danych warunkach wydał nam się najbardziej przydatny. Zresztą — poza nim pozostała rzeźba, zabawka i malarstwo. Te dwa ostatnie działy pokazaliśmy oddzielnie — w małych wnękach, rzeźba natomiast wypełniła środek sali oraz znalazła się w stoiskach regionalnych.

Niejednolitość podziału, raz rzeczowego, raz terytorialnego nie sprzyjała przejrzystości kompozycji wystawy, tłumaczyła się jednak tym, że właściwie i w rzeźbie, i w malarstwie, i nawet w zabawce trudno jest jeszcze przy dzisiejszym stanie wiedzy wyodrębnić ich cechy regionalne. Woleliśmy więc potraktować je w zasadzie jako dobro ogólnokrajowe, regionalizując je tylko w pewnych wypadkach (np. Matka Boska Skepska

przy Kurpiach, pewne typy zabawek w Krakowskim itp.).

Zasadniczym problemem plastycznym wystawy stało się jednak rozwiązanie trudności wynikłych z niekorzystnej architektury wnętrza. Co zrobić, aby wytwory sztuki ludowej, przeważnie drobne w rozmiarze — zagrały pełnią barw i form w tym wysokim pałacowym wnętrzu? Przypominały się podobne trudności, jakie napotykali realizatorzy wystawy w Pałacu Kultury i Nauki.³ Gdy jednak J. Sołtan i O. Hansen usiłowali przekreślić istniejącą architekturę budując w niej jakby nowe wnętrze, Wielhorski starał się raczej wtopić salę w ekspozycję, zwiążać ją o tyle, aby przestała działać agresywnie. Uzyskał to przez wpisanie

stoisk w salę, przy zachowaniu logicznego i rytmicznego podziału dyktowanego układem kolumn, przez zastosowanie w obudowie stoisk pionowych prętów, podtrzymujących plansze czy gabloty, wreszcie przez doskonale pomyślany podwieszony strop z różnobarwnych pajaków i „światów”, który nie tylko obniżył w ten sposób salę, tworząc bardziej przytulne wnętrza, ale i stanowił piękny kolorystyczny akcent wprowadzający od razu w jakiś ludowo-odświeżny nastrój.

Jak ocenić plastyczną realizację wystawy? Sądzę, że należy tu wyróżnić trzy podstawowe elementy: stosunek do scenariusza, stosunek do wnętrza i stosunek do eksponatu. Zacznę od pierwszego. Zgodność koncepcji scenarzysty i plastyka jest w ogóle pierwszym warunkiem udania się wystawy. Ta zgodność, a nawet więcej — stała współpraca, wspólne kształtowanie koncepcji istniejące w da-

³ Por. recenzje z ogólnopolskiej wystawy sztuki ludowej 10-lecia R. Reinfussa i J. Jarnuszkiewicz, zamieszczone w niniejszym nrze „Pol. Szt. Lud.”.

nym wypadku — stanowiły o pewnej jednolitości wystawy. O stosunku do wnętrza już mówiłem — rezultat uważam za wyjątkowo udany. Pozostaje sprawa trzecia: stosunek do eksponatu, a więc stworzenie właściwego klimatu wystawy, w którym obudowa nie przytłumi eksponatu, spełniając tylko rolę dopowiadającego akompaniamentu, na tle którego uwidatni się walor samego obiektu. Podstawowy więc sens pracy plastyka zamyka się w tym, aby stworzyć warunki najkorzystniejszego przedstawienia treści wystawy, aby pokazać właściwy eksponat we właściwy sposób.⁴

Mam wrażenie, że Wielhorskiemu udało się stworzyć nastrój, wystawa była polska, była ludowa i była współczesna. Nie jestem natomiast pewny, czy w równie trafny sposób umiał wydobyć poszczególne eksponaty, czy nie za bardzo grał całością, nawet kosztem skupienia uwagi widza na wartościowszych dziełach. Wystawa, mimo wszystkich z góry przyjętych decyzji, była jednak trochę przeładowana. (Oczywiście winę ponosi tu

⁴ Zwracam uwagę, że przy takim ustawieniu zadań plastyk nie tylko może, ale i musi być współgospodarzem wystawy. Jego jest rzeczą ustalić taką koncepcję plastyczną, przy której założenie treściowe znajduje właściwe rozwiązanie artystyczne. Wystawa, w odróżnieniu od książki czy artykułu, przemawia językiem skojarzeń, obrazem artystycznym. Narracja prowadzona jest tu specyficznymi środkami, różnymi w zależności od celów i założeń wystawy, ale zawsze jest to narracja wystawowa, a więc działająca wizualnie, apelująca do wrażliwości widza, atakująca jego wyobraźnię. Prawidłowość działania wystawy — to właśnie prawidłowość wywołanych skojarzeń, prawidłowość zapamiętanych wrażeń. Twórcy wystawy, a zwłaszcza plastyk, odpowiedzialni są więc za to, jak widz reaguje, co utrwała w pamięci, jak nawarstwiają się w jego świadomości odbierane wrażenia. Nie bez znaczenia jest więc hierarchia eksponatu, uzyskana różnymi środkami: wyodrębnieniem, właściwym rozmieszczeniem, podświetleniem itp. Ważny jest kontekst, ważna zasada eliminacji, bezwzględnej selekcji wszystkiego, co nie jest konieczne, co przeciąża, co zagłusza. Selekcji, która jest podstawową zasadą każdej twórczości, a w wystawiennictwie decyduje w ogóle o tym, co i jak się widzi.

Nie wdaję się tu w ocenę roli plastyka. Jest ona różna przy różnych rodzajach wystaw, jest ona zmienna w zależności od charakteru współpracy ze scenarzystą, fachowcem. Ale zawsze plastyk powinien być ostatecznym organizatorem wrażeń, jakie przekazujemy wystawą. Oczywiście plastyk czujący i znający sztukę ludową.

w równej mierze i scenarzystą, któremu, gdy miał odrzucić rzeźbę czy tkaninę, nieraz ręka zadrżała.) Toteż widzę z pewnością nie dostrzegł wszystkich przedmiotów, które chcieliśmy mu pokazać. Nie dojrzał zapewne niektórych rzeźb, które potraktowane były raczej jako element dekoracyjny, co podnosiło wprawdzie wartość estetyczną obudowy, ale zarazem tuszowało działanie samej rzeźby, nie pozwalając skoncentrować na niej należytej uwagi.

Nie twierdzą, że to „psuło” wystawę. Była ładna i wcale nie dziwił się ludziom, którzy przychodzili na nią po kilka razy. Ale myśląc o tej ekspozycji i szeregu innych dostrzegam dość symptomatyczne dla naszego wystawiennictwa niedocenianie roli samego eksponatu. Widać w tym zapewne wpływ powojennych wystaw „propagandowych”, przemysłowych czy handlowych, gdzie małą atrakcyjność eksponatów nadrobić musiał sposób ich plastycznego podania. W takich wypadkach miało to sens i spełniało określone zadanie. Tam natomiast, gdzie eksponatem jest dzieło sztuki, bogata i atrakcyjna oprawa plastyczna stwarza niebezpieczeństwo silnej konkurencji, przygluszenia wymowy obiektu, który zepchnięty na drugi plan staje się nieraz pretekstem dla wystawy a nie jej istotnym sensem.

To, o czym tu piszę, nie dotyczy bezpośrednio naszej ekspozycji, niemniej jakiś refleks takiego wystawienniczego myślenia na pewno zaważył na rozwiązaniu niektórych fragmentów, a nawet w pewnych wypadkach na niedocenianiu wartości samego obiektu. Wolałbym widzieć więcej pieczołowitości w zaaranżowaniu każdego obiektu, dłuższe przymierzanie i „pieszczenie” się z nim, aby wystąpił w całej swej krasie. Wtedy nie doszłoby do tego, że np. znakomitego „Frasobliwego z Rabki”, rzeźbę przede wszystkim o walorach przestrzennych, położono w gablocie...

Pewnym usprawiedliwieniem może być brak czasu przeznaczanego na ostateczną kosmetykę, która przy tego rodzaju wystawie jest niesłychanie ważna. Brak czasu, który wynika z tej drobnej przychyni, że organizatorzy wystawy, troszcząc się przez blisko rok o zmontowanie całej imprezy, zapomnieli na czas wystąpić o wiza i uzyskać zgodę Anglików na przyjazd wystawy. W tym stanie rzeczy nieliczny zespół zmuszony był w karkołomny sposób zmontować wystawę w ciągu 3 dni, zamiast przewidzianych 12—15.

Publiczność przyjęła wystawę bardzo życzliwie. Zwłaszcza plastycy i architekci podkreślali smak ekspozycji, porównując ją z wystawą meksykańską, która w 1953 r. stała się sensacją Londynu. Podobał się również plakat J. Lenicy — kolorowy, wesoły, nowoczesny, a przy tym polski i jakoś ludowy.

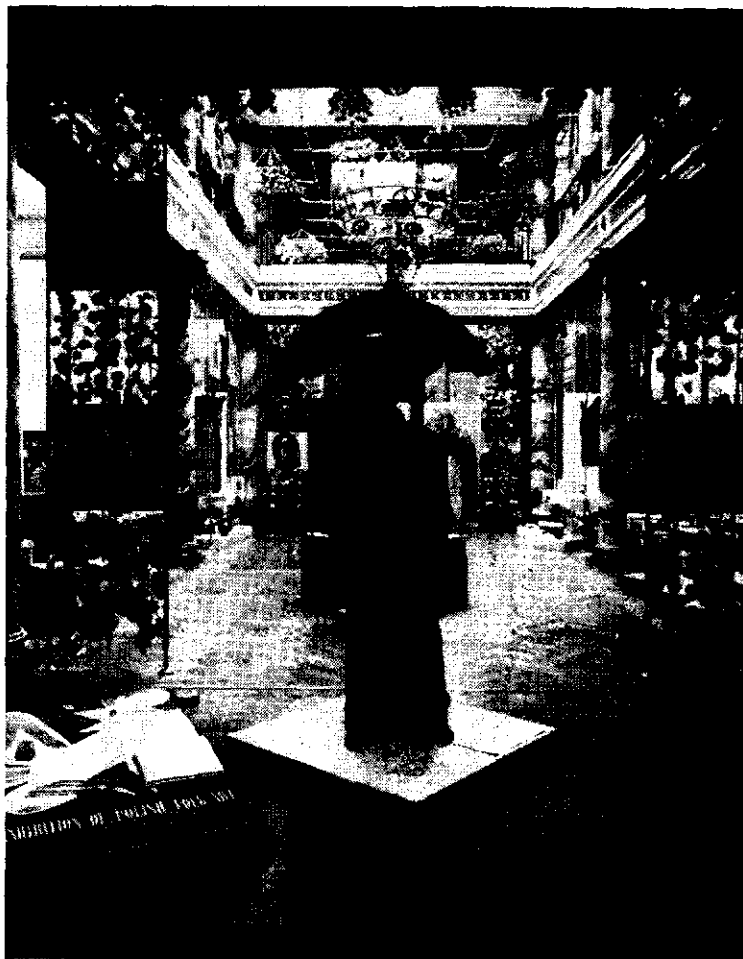
Z eksponatów największe wrażenie robiły rzeźby, zwłaszcza ule figuralne. Podobały się też obrazy na szkło, dzieła naiwnych realistów, wycinanki oraz zabawki. Te ostatnie przyciągały oczywiście szczególną uwagę dzieci. Podobał się strój ludowy, haft, tkanina — w pierwszym rzędzie szlachetne pasiaki opoczyńskie, zapaski kolbielskie, dywany dwuosnowowe.

Nie „chwycił” natomiast cały dział „inspiracji” ludowych. Sądzę, że przyczyna leży tu nie w doborze eksponatów, a po prostu w tym, że sam problem nie interesuje dziś Anglików. My apelowaliśmy do tradycji społeczeństwa wychowanego na Ruskinie i Morrisie, ale nasz apel trafił w próżnię. Po prostu jest to już inne społeczeństwo, z innymi zainteresowaniami, innymi tradycjami, innymi osiągnięciami. Co prawda z zainteresowaniem reagowano na oryginalne rzeźby i zabawki wykonane przez A. Kenara oraz jego uczniów, ale już eksponaty IWP nie wzbudzały entuzjazmu, zresztą lepsze i ciekawsze można było znaleźć na niejednej wystawie sklepowej. Dość obojętnie przyjęto prace plastyków „inspirowane” sztuką ludową. Oceniano tylko ich bezwzględna wartość, podobał się więc np. Kulisiewicz, ale dlatego, że jest to świetna grafika, a nie z racji skojarzeń ze sztuką ludową. Przy takim podejściu ta część wystawy nie mogła wywołać silniejszego zainteresowania. Dla angielskiego odbiorcy nie była przy tym wyrazem współczesnego widzenia roli sztuki ludowej, ale dokumentem historycznym, świadectwem spraw już dzisiaj minionych.⁵

Prasa angielska oceniła wystawę bardzo przychylnie, podkreślano

⁵ Sądzę, że frapującym przedsięwzięciem byłoby stworzenie wystawy sztuki ludowej widzianej okiem współczesnego plastyka, wystawy, która stanowiłaby próbę pokazania tego, co w sztuce ludowej jest dziś żywe i cenne dla współczesnego artysty. Wystawa taka podkreślałaby pewne zależności rozwiązań, wskazywałaby na wspólne zasady myślenia artystycznego, na funkcjonalność sztuki, jej związek z tworzywem i narzędziem, szukałaby skojarzeń pozornie tak odległych, jak np. współczesna abstrakcyjna rzeźba przestrzenna a np. Frasobliwy z Rabki. Na pewno nie byłaby to wystawa etnograficzna, skojarzenia jej nie zawsze byłyby poparte wspólnotą postaw artysty ludowego i współczesnego, ale właśnie taka wystawa pozwoliłaby może na zobaczenie w sposób nowy, świeży, twórczy walorów tradycyjnej sztuki ludowej dla współczesnego człowieka.

Inna jest inspiracja sztuką ludową w początku naszego stulecia, co innego dostrzega w niej Witkiewicz, co innego formiści, inaczej patrzył na sztukę ludową K. Stryjeński, inaczej wreszcie widzi ją współczesny artysta.



Ryc. 2. Fragment wystawy polskiej sztuki ludowej w Londynie.

artystyczną wartość dzieł sztuki ludowej, brak akcentów propagandowych, bogate podbudowanie sztuką religijną i wyeliminowanie produktów upadku sztuki ludowej, tak często pokazywanych obecnie przez różne kraje jako przykłady rozwoju czy zmian zachodzących w świadomości ludu.

W większości recenzje były rzeczowe i obiektywne, bez tendencji politycznych. Wyjątek pod tym względem stanowiło małe piśmanko wydawane przez jakiś związek kobiet. Zamieściło ono fotografię jednej z rzeźb z komentarzem: „Matka Boska płacze nad losem Polski”. Podobne metody stosowały także niektóre pisma emigracyjne, starając się „przyczepić” do wszystkiego. Że niby rzeźby religijne dały „bo musieli”, a szopka krakowska — niepolska, bo ma baniak jak cerkiew (mowa o przetworzeniu motywu kaplicy Zygmuntońskiej!). Ale — podkreślam — takich wypowiedzi było zaledwie parę. Dla ogółu emigracji wystawa była przeżyciem, była wspomnieniem Kraju, dzieciństwa. Wzruszała,

zwłaszcza pokolenie starsze i średnie. Znam wypadki, gdy ludzie za oszczędzone grosze przyjeżdżali z dalekiej prowincji, aby tylko zobaczyć „kawalek Polski”. Matki prowadziły dzieci, ale te patrzyły już raczej obojętnie — dla nich była to tylko wystawa, a wzruszenie — wzruszeniem rodziców.

Inaczej oglądali wystawę Anglicy. Skrupulatnie, eksponat za eksponatem. Z katalogiem w ręku. Co więcej — często najpierw czytano objaśnienia, a potem szukano przedmiotu. Przekonałem się, że dla Anglików warto opracowywać katalogi, zawierające szczegółowe objaśnienia. To ich interesuje.

Mimo wszelkich objawów powodzenia odczuwałem jednak gorzkość, że wystawa przygotowana z takim nakładem starań i środków nie trafia jednak do celu, przechodzi gdzieś obok, na jakimś marginesie londyńskiego życia. Umieszczona pozornie w centrum miasta, w istocie była jedną z 70 wystaw trwających w tym okresie. Frekwencja — normalna zresztą dla takich wystaw, wynosiła początkowo 60-70

osób dziennie. I to nie zawsze tych, na których nam zależało. Wystawy w Londynie czynne są od godz. 10 do 18, w sobotę jeszcze krócej, a w niedzielę — taki już zwyczaj — zamknięte; a więc pracujący człowiek, choćby chciał, zobaczyć wystawy właściwie nie mógł. Przychodzili artyści (ci zawsze mają czas), emeryci, jakieś starsze panie i panowie, dzieci. Miejskowa Polonia dowiedziała się o wystawie późno. Prasie emigracyjnej nie wypadało wprowadzić wystawy przemilczeć, ale mogła powiedzieć o niej możliwie późno. Tak też uczyniła. A nasze plakaty przyszły w tydzień po otwarciu i to w formie większym niż postulowany przez Ambasadę. Skutkiem tego były kłopoty, żeby je w ogóle jakoś powiesić w witrynach „Metra” — jedynym miejscu, gdzie tego rodzaju reklama ma sens.

W rezultacie wystawę przygotowaną z tak wielką troską i nakładem środków obejrzało w ciągu 3 tygodni około 3.500 osób. Dopłata do każdego widza wyniosła 170 zł plus co najmniej 1/2 funta

w dewizach. Dodajmy do tego nieuniknione niszczenie transportowanych eksponatów oraz pocucie daremnie straconego czasu, a jasne się stanie, dlaczego mówiłem o gorczy, którą wszyscy odczuwaliśmy.

Dlaczego tak się stało? Sądzę, że na niepowodzenie wystawy złożyło się kilka przyczyn. Pierwsza — to słabość naszych placówek kulturalnych za granicą, a w danym wypadku żenujący wprost brak znajomości terenu ze strony attachatu kulturalnego w Londynie. Druga — brak dostatecznej koordynacji w pracy pomiędzy attachatem, MSZ, Ministerstwem Kultury i Sztuki i wreszcie wykonawcami wystawy. Trzecia — zle ustawienie organizacyjne komórki wystaw w Ministerstwie Kultury i Sztuki, co w rezultacie powoduje faktyczne wyeliminowanie w sprawach zasadniczych czynnika fachowego i sprowadza wystawę do roli kolejnej imprezy propagandowej.

Postaram się to wyjaśnić. Nie będę mówił o przyczynach słabej pracy naszych attachatów, ani o źródłach tych pomyłek kadrowych, którym zawdzięczamy fakt, że na stanowiskach ambasadorów naszej kultury znaleźli się ludzie, niekiedy dosłownie nie mający nic wspólnego z kulturą. Ważny jest jednak fakt, że attachaty (m. in. w Londynie) posiadają przeważnie słabą orientację w terenie swego działania. Na przykładzie londyńskim mogę powiedzieć więcej: źle znają warunki miejscowe, mało wiedzą o tym, co się dzieje w kraju. Dodajmy, że w okresie „zimnej wojny” działalność tych placówek sprowadzona była niemal do zera, a stanie się jasne, że w okresie nawiązywania intensywniejszych stosunków kulturalnych i naukowych z Zachodem attachaty nie mogły sprostać nowym potrzebom. W takiej atmosferze zrodził się pomysł zorganizowania w Londynie jakiejś wystawy. Pomyślano o sztuce ludowej. I tu już, jak sądzę, tkwił pierwszy błąd. Londyn, jak to się mogliśmy przekonać, „nie lubi” wystaw sztuki ludowej, miał ich zresztą i ma wciąż wiele. Poza tym posiada jak wiadomo znakomite zbiory sztuki ludowej, że wymienię chociażby British Museum czy Hornemann Museum. Poza tym — Londyn przeżywa obecnie szal kosmopolityzmu. Ściąga się wszystko z całego świata, co tylko jest dobre, ładne, cenne. Nikogo nie bawi myśl o budowaniu współczesnej sztuki czy wzornictwa przemysłowego na motywach (czy inspiracji) własnej sztuki ludowej. Bierze się zewsząd — co może się okazać przydatne. A więc i ze sztuk ludowych, prymitywnych itp. Ale nie robi się z tego programu. (To, co mówię, dotyczy zresztą głównie Londynu, inaczej jest, zdaje się, w Szkocji czy Irlandii.) Wniosek z tego jasny: gdzie jak gdzie, ale właśnie w Londynie wystawa nasza nie mo-

gła być sensacją, a jeśli nawet częściowo nią się stała — to tylko w środowisku plastyków, odnajdujących w malarstwie czy rzeźbie wartości korespondujące z poszukiwaniami współczesnej sztuki.⁶

Był sens — i istnieje nadal — rzucenia małych poglądowych wystawek sztuki ludowej do szkół, klubów i różnych stowarzyszeń. Wystawki takie były na terenie Anglii od kilku lat organizowane przez Instytut Kultury Polskiej w Londynie przy pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki. Znam je co prawda tylko z fotografii — ale i na tej podstawie mogę sądzić, że są one raczej bardzo słabe. Mimo to cieszą się powodzeniem, zwłaszcza wśród młodzieży.⁷ Zdaje sobie z tego sprawę Instytut Kultury Polskiej w Londynie, dobrze pracująca placówka, składająca się bodaj z 2 czy 3 osób — w tym jednak n i k o g o znającego chociażby język polski, nie mówiąc już o naszej kulturze i procesach w niej zachodzących. Postanowiono jednak zrobić wystawę pośrednią, niezbyt wielką, łatwo przenośną, tanią w obsłudze.

Dezyderat wędrował przez MSZ, MKiS, wreszcie dotarł do Centralnego Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych i Wystaw. Tu wiadano już tylko, że wystawa ma być „na Londyn”. A więc odpowiednio reprezentacyjna, okazała. Znalazły się fundusze, zrobiono wszystko, aby wystawa wypadła jak najlepiej. Szkoda tylko, że nie taka wystawa była potrzebna... Ale o tym w Warszawie nie wiedziano. Zabrakło najprymitywniejszej koordynacji, wszystko poszło trybem administracyjnym, który niestety aż za bardzo przypominał zabawę w „zepsuty telefon”. Jako wykonawcy nie mieliśmy więc pojęcia, o co chodzi naszej londyńskiej placówce. O jaką wystawę? Dla kogo? W jakiej sali? Przez kogo organizowaną względnie firmowaną? Na te pytania odpowiedzi nie dostaliśmy. Odmówiono nam krótkiego wyjazdu w celu zapoznania się z warunkami, potrzebami. Nie wiedzieliśmy, jak przyjąć inne wystawy, które odbyły się przed nami, co „bierze”, a co traktowane jest obojętnie. Ba! z trudem uzyskaliśmy zdjęcia sali i niektóre jej wymiary. Oświadczono nam dosłownie: „Musicie być przygotowani na to, że żadnych danych nie otrzymacie, a wystawę trzeba będzie robić.”

Wystawę zrobiliśmy, ale niestety doświadczenia londyńskie potwierdziły tylko słusność pierwotnych pytań i wątpliwości. Nie taka wystawa była potrzebna. A jaka? Sądzę, że celowsza byłaby raczej wy-

stawa plastyki współczesnej, względnie wielka retrospektywa, np. „100 lat sztuki polskiej” — urządzona w wielkich, masowo uczęszczanych galeriach. Na wystawie takiej mogłaby się znaleźć i sala sztuki ludowej, jak to miało miejsce np. na wystawie sztuki meksykańskiej. Wystawa organizowana przez Arts Council względnie dyrekcją National Gallery czy Tate Gallery miałaby zapewnioną reklamę, publiczność, szeroki rezonans.

A jeśli zdecydowano się już na wystawę w sali klubu akwarelistów, sali o tradycjach raczej nieciekawych, a więc i o ograniczonym kręgu publiczności — należało przynajmniej utrzymać ekspozycję przez 5–6 tygodni, jak to jest w londyńskim zwyczaju, a nie likwidować wystawę po 3 tygodniach, wtedy, kiedy zaczęła właśnie mieć powodzenie! Kiedy frekwencja wynosząca początkowo 60 osób dziennie doszła do 300–350! Należało też lepiej zadbać o reklamę, dotrzeć przede wszystkim do środowisk emigracyjnych (a przecież w Londynie są całe dzielnice polskie!).

Czy można jednak winić o to konkretnych ludzi, odpowiedzialnych za wystawę w ramach attachatu kulturalnego, Instytutu Kultury Polskiej w Londynie, MSZ czy Ministerstwa Kultury? Nie, nie można, a w każdym razie w bardzo niewielkim stopniu. Ludzie na ogół pomagali, jak mogli. A że struktura organizacyjna jest wadliwa, że fałszywa była polityka kadrowa, desygnująca nieraz na odpowiedzialne placówki nieprzygotowanych do tego ludzi — o to należy mieć pretensje chyba nie tylko do tych ludzi.

Zresztą, i najlepszy attaché nie będzie znawcą fizjologii, atomistyki, literatury, plastyki, geologii i boksu. Prawidłowa wymiana zagraniczna możliwa jest jedynie w oparciu o kompetentne instytucje, przy przerzuceniu głównego ciężaru odpowiedzialności z urzędów na właściwe instytucje czy stowarzyszenia. W tym kierunku zresztą zmierzają zmiany w organizacji kontaktów kulturalnych z zagranicą. Chodzi tylko o to, aby zostały przeprowadzone konsekwentnie i na wszystkich odcinkach, a więc również i w zakresie wystawiennictwa.

Nie rozumiem, dlaczego normalną wymianę artystyczną czy naukową traktuje się „propagandowo”; dlaczego wystawy sztuki robione są przez instytucje, które jednocześnie zajmują się targami handlowymi czy wystawą chorób wenerycznych; dlaczego nie przyjąć zasady, iż wystawy o charakterze muzealnym muszą być robione przez instytucje muzealne (w naszym wypadku przez Muzeum Sztuki Ludowej) pod opieką Centralnego Zarządu Muzeów. Nie chodzi mi tu tylko o tzw. czystość profilu, ale o sprawy zasadniczej wagi. Wysta-

⁶ Warto zwrócić uwagę na fakt, że nikt niemal nie pamiętał wystawy z 1949 r., mimo że wywołała ona wówczas duże zainteresowanie.

⁷ Por. „Pol. Szt. Lud.” nr 2/1955 s. 106–107.

wa jest rezultatem, ostatecznym podsumowaniem jakiegoś dorobku. Wystawa sztuki ludowej musi więc być rezultatem poważnej pracy naukowej i dokumentacyjnej, rezultatem przemysłowej akcji badań terenowych i zakupów. Rozumiem sens urządzania wystaw krajowych czy regionalnych, pokazujących stan obecnej sztuki ludowej, wystaw pokonkursowych czy też tematycznych (np. haftu, ceramiki). Ale już takie tematyczne wystawy muszą opierać się o jakąś bazę materiałową, o muzeum czy instytucję, muszą stanowić — jak publikacja — rezultat prac dokumentacyjnych, badawczych. Tym bardziej dotyczy to wystaw reprezentacyjnych, obejmujących zarówno dorobek przeszłości jak i osiągnięcia współczesne. Wystawy takie muszą opierać się o stan naszego muzealnictwa i zasoby, jakimi ono dysponuje. Tak jednak nie jest. I dlatego brak mi tu elementarnej, gospodarskiej logiki. Bo przecież najpierw trzeba coś mieć, a potem dopiero pokazywać. Najpierw muszą się znaleźć fundusze na zakupy muzealne i chociaż prymitywną konserwację istniejących zbiorów, a dopiero potem będzie czas na chwalenie się dorobkiem. Nie wolno tolerować takiego stanu rzeczy, w którym niemal każda wystawa przynosi niepowetowaną stratę dla naszej kultury, wykrusza i tak zastraszająco nikły stan posiadania.

Serce się krajało, gdy objeżdżaliśmy muzea szukając eksponatów na londyńską wystawę. W kilkunastu muzeach z trudem znaleźć dziś można jakiś zestaw, obejmujący choć trochę naszej ludowej sztuki. I jeśli udało mi się zdobyć wartościowe obiekty, to tylko dzięki wielkiej pomocy kierowników muzeów, którzy wypożyczali z ekspozycji najcenniejsze, często unikalne obiekty. I to w jakim stanie! Kruszące się rzeźby, toczone przez korniki, rozsypujące się cenne tkaniny, nadbite czy popękane okazy ceramiki. A im cenniejszy obiekt, tym przeważnie kruchszy, tym większemu podlega zniszczeniu. Mimo największej troski o zabezpieczenie — zniszczenie jest nieuchronne. Razem z drem Delimatem, delegowanym przez Centralny Zarząd Muzeów, z niepokojem braliśmy w ręce każdy obiekt wracający z Londynu. Dyrektorzy muzeów mówią, że oddaliśmy je w dobrym stanie, że na poprzednich wystawach było gorzej — ale my wiemy niestety lepiej, gdzie i ile ubyło polichromii; widzieliśmy sypiące się drzewo, nadtluczone figurki z gliny. I powtarzam: żadne zabezpieczenie nie uchroni od strat. A są to w naszych warunkach straty niepowetowane, wręcz dewastacja, za którą jesteśmy odpowiedzialni przed społeczeństwem.

Oglądałem muzealne magazyny, gdzie zwalone na kupę niszczejące unikalne, niepowtarzalne już dziś

okazy ludowej sztuki. W wielkim muzeum widziałem izbę zagracowaną rzeźbami, leżącymi jedna na drugiej, pokrytymi grubym kożuchem kurzu. A w środku izby żelazny piecyk, rozgrzany do czerwoności. Widziałem polamane, potłuczone, poniszczone przedmioty, z których wielu już nie da się zrekonstruować, a i te, które dziś jeszcze nadają się do konserwacji, za rok będą do wyrzucenia: potłuczone obrazy na szkle, zniszczone kafle malowane, poobijana i nieudolnie poklejona ceramika. Znam wiele tych obiektów z fotografii. Wiem, jak wyglądały 5 lat temu. Powtarzam: proces dewastacji jest zatrważający. I nie wlinamy tu dyrektorów muzeów. Każdy z nich, gdy słyszy o nowej wystawie, błędnie. Wiele nasłuchałem się o tym, co wypożyczono i zniszczono, zagubiono, zdemolowano. Widziałem w Rzeszowie skarb wielki, unikat, ceramiczną kapliczkę. Była już w Paryżu i Londynie. Popekana, obtłuczona, wymagająca pilnej konserwacji i absolutnego spokoju. Miałem w ręku rzeźby, które wróciły z wystaw i fotografie tych, które nie wróciły. Widziałem na Śląsku potłuczone obrazy na szkle, wśród nich słynną św. Barbarę, chyba najpiękniejszy obraz, jaki zdobył nasze zbioru. Obraz dziś już bezpowrotnie stracony — jedna z licznych „pamiątek” zagranicznych wystaw. Mówiono mi o zaginionych dziełach, o najstarszym datowanym dywanie dwuosnowowym, który nie wrócił z Czechosłowacji, подарowany komuś tam przez naszych dygnitarzy... Zresztą nie chodzi o rejestr — można go niestety przedłużyć — chodzi o zasady. Mówię tu tylko o zabytkach przeszłości, ale wystarczy przyjrzeć się bogatym zbiorom współczesnym Ministerstwa Kultury i Sztuki, niszczącym w nieodpowiednich warunkach na strychu i w piwnicy, aby przekonać się, że z trudem znajdziemy nie uszkodzony ciekawszy okaz ceramiki czy nawet wycinankę (kłaniają się wystawy!!!). I ciśnie się trochę demagogiczna refleksja: czy nie słuszniej byłoby przemieścić te zbiory do któregoś z pięknych, zaopatrzonych w klimatyzację gabinetów urzędujących i nie urzędujących v-ministrów? Czy nie byłby z tego większy pożytek dla kultury?

Tak, sprawa zbiorów wymaga radykalnej ingerencji. Jeszcze dziś można kupić na wsi czy od prywatnych zbieraczy cenne zabytki sztuki ludowej. Ale trzeba to zrobić szybko, póki nie jest za późno. I sądzę, że najpierw należy przeprowadzić celową, rozsądną pomyślaną akcję zakupów, dać muzeum więcej niż po kilka tysięcy złotych rocznie, przeznaczyć niezbędne środki na konserwację i rekonstrukcję zabytków, doprowadzić do porządku magazyny i stan posiadania muzeów, stworzyć pełną kolekcję przynajmniej w Warszawie

(w Młocinach) i Krakowie, skoncentrować cenne zabytki znajdujące się w różnych „wzorcowniach”, jak np. Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, a nawet magazynach zespołów artystycznych (np. „Mazowsze”), a dopiero wtedy wydzielić duplikaty w możliwie dobrym stanie, które w ołn o by traktować jako eksponaty na objazdowe czy zagraniczne wystawy.

I postulat zasadniczej wagi — skończyć wreszcie z fikcją Muzeum Kultury Ludowych w Młocinach. To, co jest, to są ruiny, w których marnują się tylko eksponaty. A Warszawa potrzebuje muzeum, specjalistycznego muzeum sztuki ludowej, które prowadzić będzie obok prac badawczych w terenie i zakupów — konsultację, popularyzację naszej sztuki ludowej. Są ludzie, jest możliwość szybkiego uzupełnienia zbiorów — brak tylko lokalu. Trudno nie winić o to Ministerstwa. Wydawało się (a wcale nie jestem pewien, czy jeszcze się nie wydaje) miliony złotych na różne zespoły pseudo-ludowe. Robiono wielki ruch dokoła sztuki ludowej. Ze tradycja narodowa, że kultura socjalistyczna w treści a narodowa w formie. Starano się ze sztuki ludowej zrobić panaceum na wszelkie bolączki. Wymyślano możliwe i niemożliwe zastosowania. To była fasada, może w pewnym okresie efektowna, wygodna — ale fasada. W istocie nie potrawiono załatwić jedynej sprawy naprawdę zasadniczej wagi dla naszej kultury — zabezpieczenia osiągnięć sztuki ludowej, wielkiego dorobku naszego ludu. Na to nie starcza jakoś środków...

Nie zawsze zresztą celowa jest wystawa. Czasem znacznie ważniejsza może być dobra publikacja o sztuce ludowej, ładnie i z sensem wydana. (Albumy czeskie, słowackie, węgierskie, rumuńskie — wydane efektownie i bogato, z różnorodnym tekstem, znaleźć można w każdej większej księgarni za granicą. A my? My nie mamy żadnego takiego albumu, a projektowany przez „Sztukę” — wypadł z planu.) Czasem ważniejszy może być film, który też stanowi przecież formę dokumentacji. Czasem ważniejszy może być sklep CPLiA, sprzedający wyroby artystycznego rzemiosła ludowego. Widziałem takie sklepy w Londynie — jugosłowiański i bułgarski. W doskonałym punkcie, w centrum — małe wystawy ludowej sztuki, a przy tym przynoszące Państwu dewizy, a ludowym wytwórcom źródło dochodu. Myślę też, że w długofalowej polityce wymiany kulturalnej z zagranicą niejednokrotnie ważniejsze jest, aby obiekty naszej sztuki ludowej znalazły się w British Museum, Victoria and Albert Museum czy Horneman Museum (jeśli mowa o Londynie), żeby można je było znaleźć w muzeach etnograficznych Szwajcarii, Belgii,

Niemiec, Związku Radzieckiego, Indii. Chociażby na wymianę, w zamian za eksponaty innych krajów, innych kultur. Ale to znów wymaga odpowiedniego funduszu rezerwowego, a więc pieniędzy na zakupy, na tworzenie kolekcji wymiennych.

Proszę mnie źle nie zrozumieć, bynajmniej nie nawołuję do rezygnacji z wystaw. Wystawy są potrzebne, a niekiedy niezastąpione. I właśnie wtedy należy je robić. Wymaga to jednak świadomej polityki ze strony Centralnego Zarządu Wystaw, wymaga to skoncentrowania spraw opieki i propagandy sztuki ludowej w jednych rękach. Wymaga to przemyślenia właściwych form wystawienniczych. Tak np. sądzę, że póki nie stać nas na dysponowanie oryginałami-duplikatami, na właściwą konserwację dzieł sztuki, narażonych na zmiany klimatu, temperatury, na trudy i ryzyko transportu — ograniczmy się do dzieł współczesnych, nie unikatowych (choć, jeśli nie będzie się prowadziła te będą już unikatami, o ile się w ogóle dochowają), do plansz fotograficznych oraz do kopii. Tak,

do kopii najlepszych rzeźb, obrabów na szkło, zabawek, a nawet wycinanek.

Z góry uprzedzam zarzuty. Wiem, że kopia nigdy nie da tego, co oryginał, itd. Ale nie przesadzajmy. Dobra kopia daje dobre pojęcie o oryginale, a doskonała jest niemal nie do odróżnienia. Jeśli zaś nawet przyjąć, że wystawa oryginałów jest zawsze większym wydarzeniem niż wystawa złożona z kopii, trzeba się zastanowić, co ważniejsze: czy niepowetowane straty naszej kultury, straty w wypadku zniszczenia lub zagubienia oryginału nie do odrobienia, czy obniżenie prestiżu wystawy. Wydaje mi się, że w tej sprawie nie można mieć wątpliwości.

Tak, ale powtarzam to z całą natęczywością, konieczne jest wówczas, żeby całość spraw wystawowych (w zakresie sztuki ludowej) spoczywała w ręku Centralnego Zarządu Muzeów, ewentualnie przyszłego Centralnego Muzeum Sztuki Ludowej. Aby gospodarować zbiorami mądrze, rozważnie, z myślą o przyszłości. Aby wreszcie Ministerstwo znalazło na ten cel odpowiednie środki. I niech mi nikt

nie mówi, że ich nie ma. Są, trzeba je tylko właściwie wykorzystać. Wystarczyłoby na przykład zamiast kosztownej wystawy zrobić niewielką i taną, a zaoszczędzoną sumę przeznaczyć na sprawy podstawowe. Skończmy wreszcie z fasadowością, zacznijmy żyć i liczyć po gospodarsku. Nie należy przecież spryskiwać się perfumami, kiedy nie ma na mydło. Nie należy też chyba wydawać miliona złotych na wystawę „10-lecia” czy 600 000 zł na „londyńską”, kiedy brak 16 000 zł na zakup unikalnego pieca kaflowego Oksitowicza w Rybnej czy na zakup szopki krakowskiej; kiedy stan naszych muzeów etnograficznych jest rozpaczliwy, kiedy ubiegły okres był raczej czasem dewastacji niż rozkwitu. Napierw postawmy właściwie muzealnictwo, przeprowadźmy konserwację zbiorów, prowadźmy celową politykę zakupów — nie czekając aż ze sztuki ludowej pozostaną nam... opisy i fotografie, a potem chwalmy się naszym dorobkiem w kraju i za granicą. Inaczej za nasze sukcesy — płacić będą przyszłe pokolenia. I to ciężko płacić...

Fot. Unity Studios