

WSPÓŁCZESNA RZEŻBA ZWANA LUDOWĄ

Kończy się dawna rzeźba, coraz rzadziej więcej świątkarce wstawiają święte figury do opustoszałych kapliczek — a jednocześnie jesteśmy świadkami zdumiewającego rozwoju współczesnej twórczości rzeźbiarskiej. Inna to już rzeźba, coraz dalsza od dawnej, tradycyjnej, nie dla wsi, lecz dla miejskiego przeznaczenia odbiorcy. Czy jeszcze „ludowa”? Czy wolno nam wobec nowego zjawiska stosować utarte nazwy i kryteria oceny?

Nie zamierzam tu wchodzić w rozważania, co jest jeszcze, a co już nie jest ludowe. Określenia żyją dłużej niż treści, które ulegają zmianie. Przyjmuje więc szeroką wykładnię tego pojęcia, sądzę bowiem, że lepiej zgrzeszyć tolerancją i zahaczyć o zjawisko pograniczne, niż pominąć fakty nowe i ważne. „Ludowość” proszę więc rozumieć w tym przypadku jako zbitkę kryteriów, jako pojęcie wyjściowe do charakterystyki różnych grup i przejawów rzeźby współczesnej.

Nim jednak przejdę do charakterystyki, chciałbym zwrócić uwagę na specyfikę twórczości rzeźbiarskiej wśród innych dziedzin sztuki ludowej oraz na różnice, które istnieją między dawną a współczesną rzeźbą ludową.

Rzeźba a inne dziedziny sztuki ludowej

W świadomości potocznej współczesna sztuka ludowa stanowi bezpośrednie przedłużenie sztuki dawnej. Podobieństwo cech zewnętrznych, takich, jak ornament, kształt, temat — sugeruje ciągłość tradycji. O ile jednak w rzemiośle, mimo wszelkich zmian w kulturze, ciągłość ta wciąż jest wartością naczelną, w rzeźbie staje się coraz mniej wyczuwalna. Wiąże się to z inną strukturą procesu twórczego, z innym charakterem związków, które występowały i występują pomiędzy środowiskiem a rzeźbiarzem, pomiędzy wzorem a jego interpretacją.

Dodatkową trudność sprawia fakt, iż podczas gdy „ludowość” rękodzieła nie budzi na ogół naszej wątpliwości, to przy rzeźbie pojęcie to nastrocza wiele kłopotów. Rzeźba bowiem wymykała się i wymyka próbom jednoznacznej definicji. W tych samych ramach „ludowości” lokowano bowiem zarówno prymitywne figuryki o cechach indywidualnych, jak też i prace rzemieślnicze, zasługujące raczej na miano sztuki prowincjonalnej. Za „ludowe” uważa się zarówno dzieła wyjątkowe w swej formie, ekspresji, rzecz można — jednorazowe, i typowe figury występujące powszechnie na określonym obszarze.

Nie dziwnego, że spór o kryteria rozgorzał w sztuce ludowej przede wszystkim na przykładzie twórczości rzeźbiarskiej.

Kłopotów takich nie nastrocza ani haft, ani wycinanka, strój, malarstwo na szkle czy plastyka obrzędowa. Ich „ludowość” wydaje się niepodważalna, umiejscowiona w środowisku, czasie i przestrzeni. „Ludowe” daje się w tych dziedzinach określić poprzez zasięg występowania i styl charakterystyczny dla danego miejsca i okresu historycznego. Ludowy był więc łowicki pasiaki, ilżecka ceramika, kurpiowska wycinanka czy góralska spinka. Ludowe było garncarstwo Łążka, Kartuz czy Bolimowa, a tam, gdzie cechy lokalne odgrywały mniejszą rolę, jak np. w kowalstwie, o ludowości przesądzała technika, „naturalny” (a więc zgodny z tworzywem, narzędziem i sposobem wykonania) charakter zdobnictwa.

Wymogi warsztatu, utrwalone w procesie bezpośredniego przekazu umiejętności, dyscyplinowały rzemiosło. Wzory, schematy obowiązujące w danej społeczności ograniczały swobodę inwencji jednostki, nawet najbardziej utalentowanej. Te właśnie wzorce, powszechnie akceptowane, integrowały grupę i stanowiły przejaw jej tożsamości kulturowej. Haftując, ozdabiając izbę czy wytwarzając typowy produkt rzemieślniczego ośrodka, powsta-

zano schemat zakorzeniony już w tradycji, określano więc siebie poprzez kulturę grupy. Granicą twórczej interpretacji był wariant wzoru, wariant podstawowego schematu. Upodobania estetyczne środowiska oraz trwałe, niemalże niezmiennie zasady warsztatowe ograniczały pole indywidualnego manewru. Inwencja artystyczna jednostki wyrażała się przede wszystkim w niewielkich zmianach wprowadzonych w schemat, ale nie naruszających jego istoty. Styl osobisty twórczości podporządkowany był stylowi ośrodka, regionu.

Istnienie sztuki wspólnej i typowej dla konkretnej grupy regionalnej wiązało się bezpośrednio z funkcjami, które sztuka ta pełniła w kulturze wiejskiej. Sztuka „stosowana”, a więc strój, zdobnictwo, architektura czy rękodzieło — charakteryzowały grupę, wydzielały ją spośród innych grup, a zarazem konsolidowały. Trwałość podstawowych schematów i silna więź z kulturą grupy przyczyniły się do tego, że sztuka niosła ze sobą pokąźną warstwę informacyjną. Mówiła o zamożności domu, gospodarności i sprawności gospodyni, o prestiżu. Strój wskazywał na stan, hierarchię społeczną, wyróżniał panny, mężatki czy wdowy, kawalerów i rekrutów. Nawet zdobnictwo czy haft mogły pełnić podobną rolę.

Specyficzny „kanon” ludowy wynikał więc nie tylko z charakteru twórczego procesu i przekazu umiejętności, ale i z kulturowych potrzeb społeczności. Funkcje informacyjne, prestiżowe i patriotyczne pełnione przez sztukę ludową sprzyjały, a nawet wręcz determinowały spójność stylistyczną, trwałość występowania charakterystycznych form, zestawień kolorystycznych czy motywów ornamentalnych.

Inna była sytuacja rzeźby, inny charakter jej „ludowości”. Powstawała jakby poza tradycją miejscową, poza wspólnym dla danej społeczności doświadczeniem warsztatowym, nie wiążąc się ze stylem regionalnym, a jeśli nawet można mówić o pewnych wspólnych cechach lokalnych (zwłaszcza ośrodków kultu), nie wynikały one ze świadomych dążeń do kształtowania odrębnego stylu lokalnego. Wynika to między innymi z tego, że rzeźba nie pełniła funkcji prestiżowych, nie musiała wyodrębniać grupy wiejskiej, parafii, regionu. Nie konsolidowała swą formą społeczności, i nawet tam, gdzie żywił polski konkurent z niemieckim czy ukraińskim, istotne były różnice religii i rytuału, a nie specyficznej, regionalno-ludowej formy dzieła sztuki kultowej. Funkcje prestiżowe, informacyjne czy estetyczne odgrywały w przypadku rzeźby rolę drugorzędą. Nawet wtedy, gdy wskazywała na pobożność gospodarzy czy zamożność domu, działało się to nie za sprawą szczególnej formy (stylu), a przez zwielokrotnienie liczby przedmiotów kultu, przez ich strojność czy widomą wartość materialną, przez fundację krzyża czy kapliczki.

W rzeźbie dominowała funkcja kultowa. Ważne więc były nie cechy formalne, lecz występowanie postaci świętych, które otaczano kultem i z obecnością których wiązano określone nadzieje.

Funkcje kultowe (często również magiczne) sprawiały, że wzorem były formy przechowane przez tradycję (np. w obrzędowym pieczywie) a w religijnej rzeźbie — figury kościelne i spotykane w przydrożnych kapliczkach. Rzeźby te, a także służące nieraz za ich wzór dewocyjne obrazy, pozbawione były znamion regionalnej deklinacji. Nawet wtedy, gdy świątkarz wzorował się na figurze z miejscowej kapliczki, nie stylizował swej rzeźby na jakąś miejscową modłę. Cechy lokalne przejawiały się w preferencji określonej tematyki, typów rozwiązań, ale nie odrębnego stylu. Jest to zrozumiałe. Wycinanki czy stroje mogły być łowickie czy kurpiowskie, ale nie mogło być łowickie czy kurpiowskie wyobrażenie Boga i świętych!

O ile więc w hafcie, tkaninie czy wycinance wzorem była inna wycinanka czy tkanina, to w rzeźbie punktem odniesienia była figura kościelna, schemat ikonograficzny.

Skoro w rzeźbie — zwłaszcza drewnianej, bo o niej będzie dalej mowa, pojawiała się transpozycja kościelnych przedstawień, wynikała ona nie tyle z upodobań estetycznych regionu, co z odmiennej świadomości religijnej, z charakteru wiary, przekazywanej pamięciowo, zapamiętanej w postaci obrazów scen męki, legend i przypowieści. Wiary, traktowanej jak nadzieja, wiary biednych i uciśnionych, a nie tych, którym przyjdzie przejść przez „ucho igielne”. Komiksowy charakter przekazu religijnych treści spłycał je, odbierał im aspekt mistyczny i filozoficzny. „Ludowość” wiejskiej wiary miała więc charakter szerszy i inny, niż „ludowość” polegająca na formie wyrazu artystycznego, na stylu.

Transpozycja kościelnych wzorów — gdy nie była oparta na schemacie ludowej kapliczki czy świątka — wynikała też z psychofizycznych możliwości świątkarza. Hafciarz czy garniarz nie mieli kłopotu ze zrozumieniem wzoru, który interpretowali, ale rzeźbiarz stawał nie tylko przed zadaniem technicznym; musiał on zrozumieć temat, dotrzeć do jego warstwy symbolicznej, przeżyć ten temat, czy go tylko przekazać zgodnie ze swoją wyobraźnią religijną, ze swoją interpretacją ewangelicznych treści.

Ogromne różnice w interpretacji wzoru, nie do pomyślenia w innych dziedzinach sztuki ludowej, wynikały też z różnicy w dyspozycjach fizycznych. Inne miał przecież człowiek stary, zniedołężniały, chwytający za kozik czy dłuto ręką nienawykłą do precyzyjnej pracy, a inne młody, sprawny, dobrze władający siekierą, znający tajniki obróbki drewna. Inne amator, który wykonał w swym życiu jedną czy kilka rzeźb, a inne wiejski rzemieślnik, zawodowo trudniący się renowacją dawnych rzeźb i tworzeniem nowych.

Różnorodności rozwiązań rzeźbiarskich sprzyjał brak sztywnych zasad warsztatowych, brak bezpośredniego przekazu umiejętności z pokolenia w pokolenie. Przekaz taki istniał w większych ośrodkach produkcji kultowej i w rodach rzeźbiarskich, ale wielu świątkarzy dochodziło samodzielnie do właściwego sobie sposobu wypowiedzi.

Każdy z nich zaczynał jakby od nowa, traktując wzór jako punkt wyjścia. Hafciarz czy kowal byli w stanie skopiować prace mistrzów starszego pokolenia, a w każdym razie wiedzieli, że jest to w zasięgu ich możliwości, ale rzeźbiarz, zwłaszcza samorodny, nie dysponujący dużymi umiejętnościami obróbki drewna, możliwości takie miał ograniczone. Mógł zbliżyć się do prostej, wyrazistej figury w wiejskiej kapliczce, ale już nie do kościelnego wzoru, nie do przedstawienia z oleodruku czy bardziej skomplikowanej dewocyjnej grafiki. A skoro wzoru nie mógł powtórzyć — musiał go interpretować.

Trudność zbliżenia się do wzorca powodowała, że świątkarz — z konieczności — upraszczał przedstawione postacie, a chcąc być zrozumianym, podkreślał atrybuty, po których można było je rozpoznać. Brak umiejętności warsztatowych, pozwalających na poprawną i realistyczną interpretację ikonograficznego wzorca, sprawiał, że rzeźbiarz musiał posługiwać się innymi środkami wyrazu, przede wszystkim ekspresją. Deformacja w rzeźbie ludowej wynikała więc nie tyle z przeżycia tematu i mistycznego napięcia, co z potrzeby podkreślenia tych cech postaci i sytuacji, których świątkarz nie umiał wyrazić w realistycznej konwencji. Deformacja była sposobem wyrazu treści, które artysta dysponujący środkami realistycznego warsztatu wypowiadał poprzez charakterystykę psychologiczną.

Różny stopień sprawności warsztatowej i możliwości interpretacji tematu silnie ważył na różnicach rozwiązań rzeźbiarskich aniżeli lokalne tradycje. Jednocześnie istniała przecież twórczość „odmieńców”, rzeźbiących z wewnętrznej potrzeby, i produkcja warsztatów o wysokim standardzie rzemieślniczej sprawności (np. figurki Matki Boskiej Skępskiej).

Trzeba też podkreślić, że w twórczości rzeźbiarskiej silniej niż w innych dziedzinach ludowej sztuki występowały motywacje emocjonalne, potrzeba wewnętrznej ekspresji. Potrzeba ta mogła być przy tym zrealizowana w sposób bardziej osobisty niż w rzemiośle, jako że w rzeźbie deformacja i ekspresja były uznanymi środkami wyrazu, a o świętości przedstawienia decydowała głównie tematyka. Hafciarz „sprawdzano” wiernością wobec tradycji (zezwalając oczywiście na innowacje zgodne z ogólnym kierunkiem upodobań), ale rzeźbiarz miał znacznie większe prawo do indywidualnych rozwiązań.

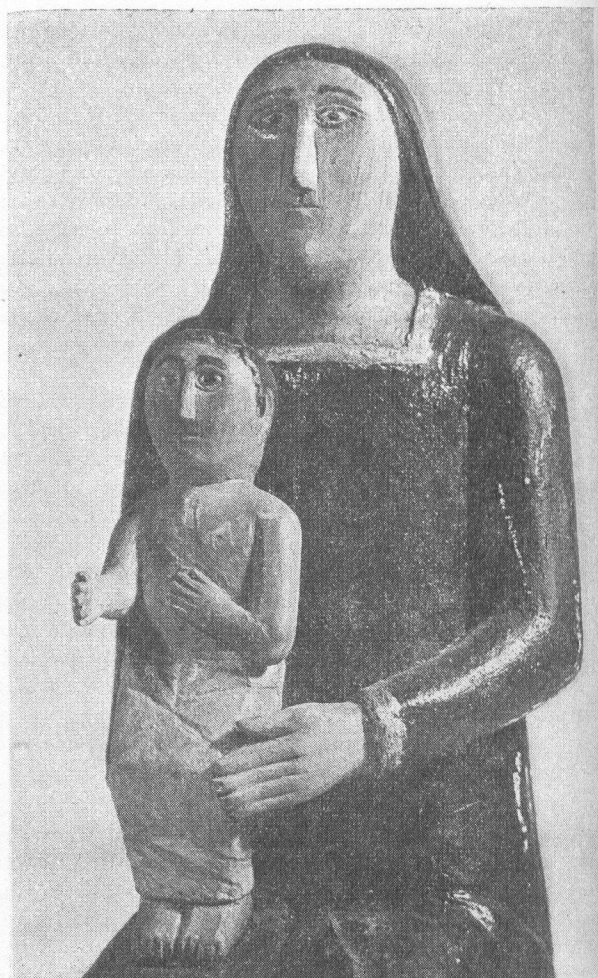
W rzeźbie wyższy był również stopień semantyzacji przekazu oraz nawarstwienia różnych skojarzeń emocjonalnych. Istnienie w kulturze ludowej jedynie rzeźby o tematyce religijnej (mowa tu oczywiście tylko o rzeźbie wyrażającej, a nie obrzędowo-magicznej czy zabawce) powodowało, że przekazywano poprzez symboliczne tematy — archetypy takie, jak Ukrzyżowanie, Pieta, Upadek pod krzyżem czy Frasnoblwy — najbardziej dramatyczne a niekiedy i osobiste treści: mękę, ból po stracie dziecka, litość, krzywdę, prześladowanie, wiarę, nadzieję, ufność i goręć.

Dawna a współczesna rzeźba ludowa

Rzeźba, bardziej związana z osobowością twórcy niż z tradycją regionu, zmieniała się szybciej niż inne dziedziny sztuki ludowej, wcześniej reagując na przemiany w świadomości estetycznej twórców i odbiorców.

W rzemiosłach a nawet w zdobnictwie procesowi dezintegracji dawnej kultury wiejskiej towarzyszyło przedłużone występowanie dawnych wzorów i nawyków estetycznych. Nosicielami ich byli przede wszystkim ludzie starsi. Konflikt w upodobaniach między dawną a nową modą wiódł nie tyle do przemian w zdobnictwie, co do odrzucenia dawnego stroju czy haftu — na rzecz

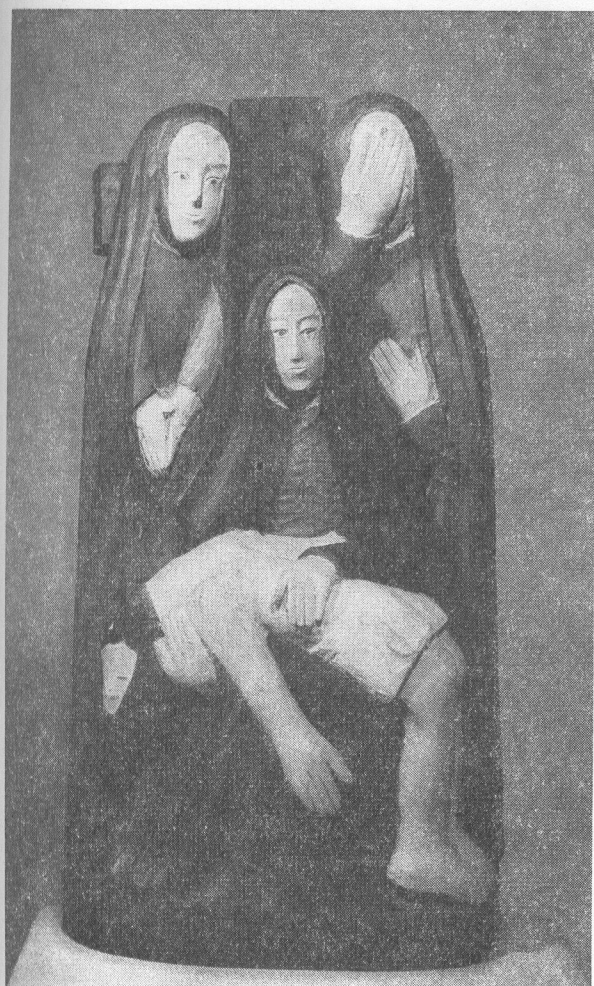
1



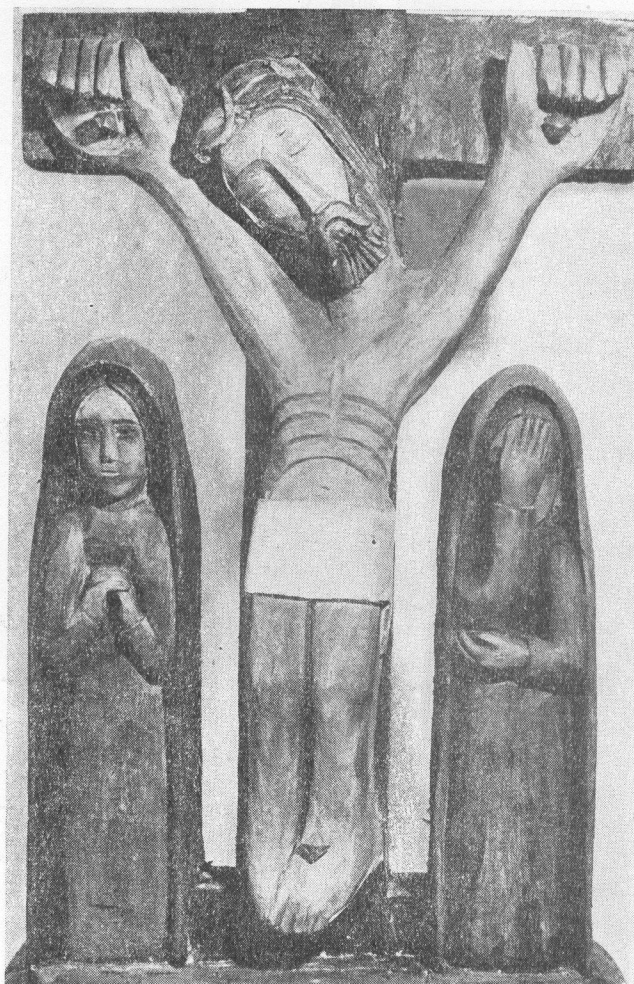


2

- Il. 1. Marian Brudek, Bogoria, woj. tarnobrzesk. *Matka Boska z Dzieciątkiem* (fragm.), drewno polichrom., wys. 22 cm. 1969 r.
 Il. 2. Józef Pilat, Dębska Wola, gm. Morawica, woj. kieleckie. *Kapela anielska*, drewno polichrom., wys. 25 cm. Ok. 1961 r.
 Il. 3. Wincenty Krajewski, Zawidz Kościelny, woj. plockie. *Pietà*, drewno, wys. 52 cm. 1966 r. Il. 4. W. Krajewski. *Pasja* (fragm. ołtarza), drewno, wys. Chrystusa 49 cm. 1964 r.



3 1



nowych, miejskich wzorców. Ale dawne wzory trwały siłą inercji w pamięci starszego pokolenia, wykonywane — początkowo z nawyku, dla coraz rzadszych odbiorców wiejskich, później — na skutek zainteresowania publiczności miejskiej — dla muzeów, na konkursy, dla Cepelii itd.

Nastąpiła więc *autonomizacja* dawnych form, które choć wykonywane na wsi, nie pełnią już dawnych funkcji. Autonomizacja widoczna jest i w tym, że ta dawna (w formie) twórczość istnieje, a czasem i przekształca się poza żywym nurtem przemian w upodobaniach, jakby głucha na wszelkie podszepty czasu. Dopomagają w tym konkursy, polityka nagród, a zwłaszcza komisje etnograficzne w spółdzielniach „Cepelii”, które żądają od wyrobów rękodziela zgodności z dawnymi schematami stylistycznymi.

W przypadku rzeźby sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana. Obok świątków, które wyraźnie wywodzą się lub nawiązują do dawnych tradycji, mamy tu do czynienia z twórczością żywą, odzwierciedlającą w stopniu wyższym, niż inne dziedziny sztuki ludowej, mentalność twórcy. Widoczne jest to zwłaszcza w tematycznych pracach konkursowych, które sprzyjają ujawnieniu się wyobraźni.

Porównując dawną i współczesną wyćinankę, garnek czy tkaninę — mamy do czynienia z przedmiotem identycznym, a na pewno bardzo podobnym. Rzeźba jednak odbiega od dawnych wzorów zarówno w kręgu podejmowanej tematyki, jak i w formie wyrazu artystycznego.

Jest to zrozumiałe, jako że w rzeźbie swoboda twórczości jest znacznie większa niż w innych dziedzinach. Od rzeźby nie oczekuje się, by powtarzała dawne schematy — przeciwnie — sens większości konkursów polega właśnie na dopingu dla wy-

obraźni twórców. Oczekuje się od nich nowych rozwiązań, fantazji w ujęciu tematu nietradycyjnego.

Rzeźba współczesna jest więc w dużym stopniu twórczością żywą, kontaktującą z nowymi bodźcami i doświadczeniami rzeźbiarzy. Większość z nich chodziła do szkół, oglądała telewizję, ilustracje, witryny cepeliowskich sklepów, wystawy i kiermasze sztuki ludowej. Zacieśnia się więc coraz bardziej różnica pomiędzy świadomością estetyczną wiejskich twórców a nie wykształconych plastycznie amatorów z miast i miasteczek. Widoczne jest to również w ich twórczości. Poszerza się obszar graniczny, obszar wspólnych penetracji. Sprzyja temu zainteresowanie wielu amatorów konwencją ludowo-cepeliowskiej rzeźby.

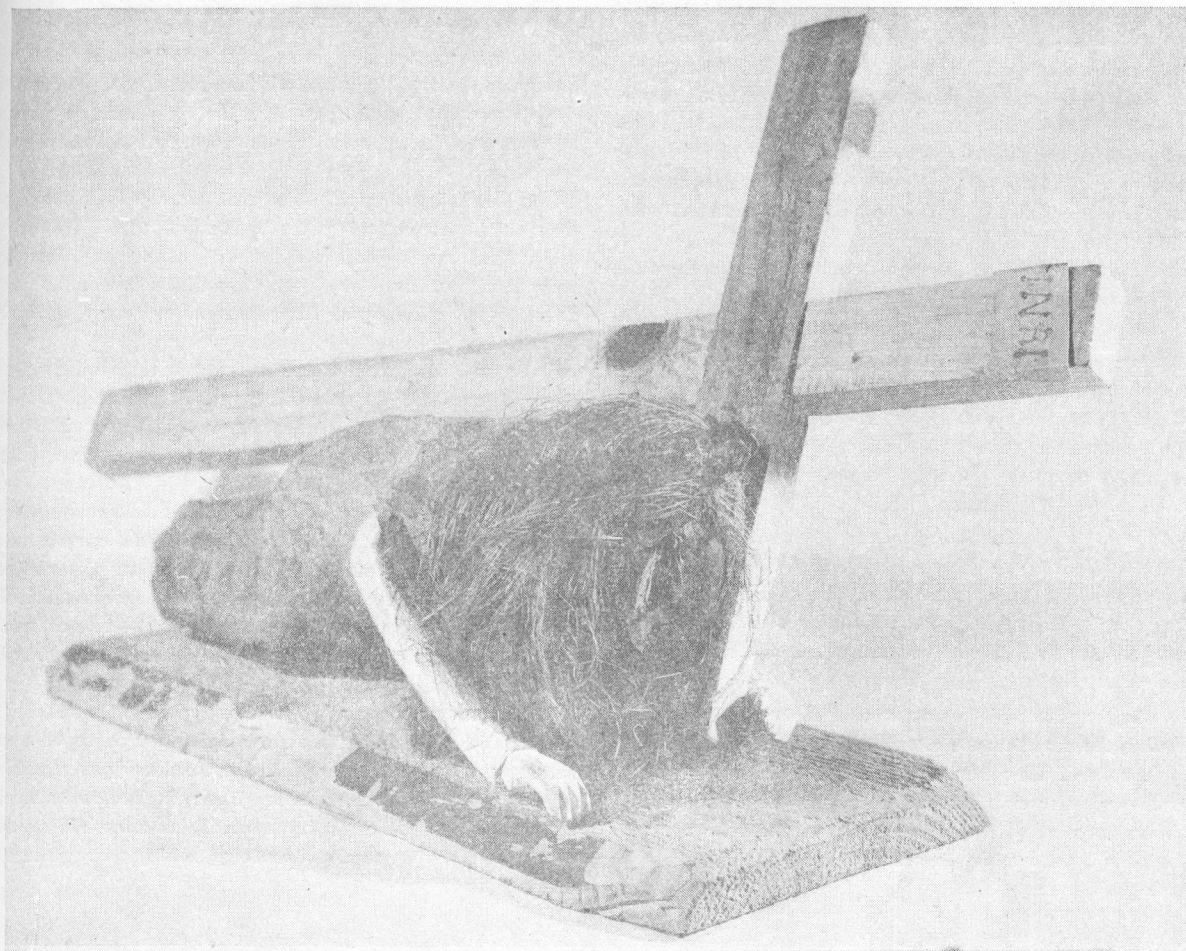
Notujemy więc ważną różnicę między dawną a współczesną rzeźbą, różnicę *miejsca*, które zajmują w kulturze.

Dawniej rzeźba obsługiwała społeczność wiejską, była więc związana bezpośrednio i głęboko z ludową kulturą, z potrzebami kultowymi i estetycznymi. Powstawała ona w otoczeniu, gdzie istniała rzeźba o analogicznym schemacie. Ale dzisiejsza rzeźba obca jest upodobaniom i wzorom istniejącym w środowisku macierzystym, toteż nie funkcjonuje w nim, produkowana przede wszystkim z myślą o mieście, o wykształconym odbiorcy. Jeśli więc nawiązuje świadomie do wzorów ludowych, to są to wzory „cepeliowskie”, muzealne, książkowe.

Zmienił się dokładnie o 180 stopni kierunek oddziaływania. Dawniej produkowano z myślą o wiejskim odbiorcy, o jego nawykach estetycznych i kulturowych, teraz wieś rzeźbi z myślą o wzorcu sztuki ludowej, którego jednak nie ma już na wsi, a który przechowuje miasto: „Cepelia”, muzea. Nie sąsiad czy opinia środowiska — ale komisja etnograficzna lub jury konkursu decyduje, co jest, a co nie jest „ludowe”. Wielu tzw. ludowych twórców świadomie rzeźbi „pod miasto”. Słyszałem dziesiątki

5





Il. 5. Stanisław Faltyń, Szczawa, gm. Kamienica, woj. nowosądeckie. *Św. Michał Archanioł*, wys. 40 cm. 1975 r. Il. 6. Szczepan Mucha, Szale, gm. Klonowa, woj. sieradzkie. *Oskar Kolberg*, wys. 49 cm. 1974 r. Il. 7. Stanisław Holda, Nowy Sącz. *Chrystus upadający pod krzyżem*, drewno, pakuły, wym. 16 × 46 cm (postaci). 1974 r.

narzekali, że tylko takie rzeźby mają zbyt, że chcieliby inaczej — ale wtedy komisja odrzuca im prace.

Zmieniły się funkcje pełnione przez rzeźbę. Dawniej były one przede wszystkim kultowe, dziś są estetyczne. Dawniej do figury świętej modlono się, otaczano czecią. Dziś stawia się ją na półce z książkami, wiesza na ścianie — ponieważ ma dekorować wnętrze, jak antyk, jak stara broń czy porcelana. Niektórym odbiorcom rzeźba ludowa wiąże się emocjonalnie z pojęciem Polski, rodzinnej wsi, przeszłości; dla wielu jest już tylko stosunkowo tanim (do niedawna), ładnym przedmiotem artystycznym, wdzięcznym przez swą prostotę, barwność, a zwłaszcza naiwność! W społeczeństwie coraz bardziej odczuwającym „szok przyszłości” — rzeźba ludowa zaspokaja potrzeby prostej poetyki, sielskiej naiwności. Daje też miłośnikom satysfakcje artystyczne.

Trudniej mówić o funkcjach rzeźbienia dla twórców, są one bowiem zróżnicowane, inne w środowiskach rzeźbiarskiej produkcji, inne u osób tworzących z wewnętrznej potrzeby itd. Do znanych w przeszłości funkcji, takich, jak kathartyczna (realizacja wewnętrznej potrzeby wypowiedzi), komercyjna, komemoratywna, kompensacyjna — doszły takie, jak dydaktyczna (dawniej wiążąca się tylko z religią) i kulturowa (rzeźbienie jako sposób spędzania czasu wolnego, rzeźbienie jako awans społeczny itd). Zmniejsza się natomiast zdecydowanie potrzeba wypowiedzi treści religijnych. Wiąże się to nie tylko ze zmianami w charakterze religijności wsi, ale przede wszystkim — z inną rolą współczesnej rzeźby, ze zmianą jej funkcji z sakralnej na artystyczną, ze zdecydowanym rozszerzeniem kręgu podejmowanej tematyki.

Nie sposób pominąć tu ważnego faktu. W rzeźbie ludowej ujawnia się, i to stosunkowo silnie, poczucie emocjonalnej więzi

z historią narodu, z tradycją ludowej kultury. Przejawem tego jest spontaniczna reakcja na martyrologię narodu w latach wojny, eksterminację ludności żydowskiej w Polsce, beatyfikację Ojca Kolbego, na takie rocznice, jak 1000-lecie Państwa Polskiego. Kilku rzeźbiarzy postawiło własnym sumptem pomniki poświęcone pamięci zmarłych w latach okupacji w obozach. Ignacy Kamiński z Oraczewa wystawił pomnik upamiętniający Millenium, kilkudziesięciu rzeźbiarzy podjęło temat Ojca Kolbego, cykl płaskorzeźb o tematyce obozowej (Oświęcim i Bełżec) stworzył Zygmunt Skrętowicz itd.

Rzeźbiarze reagują na zdarzenia, które poruszyły silnie ich wyobraźnię. Szok, jakim było zabójstwo prezydenta Kennedy’ego, niemal w szczegółach widoczne w telewizyjnych relacjach, sprawił, że kilku z nich (znam 7 przypadków) wyrzeźbiło portret zamordowanego prezydenta, a Skrętowicz swoją kompozycję specjalnie przywiózł z Worowa (w Szczecińskim) do Warszawy, by ją złożyć — jako kondolencję — w Ambasadzie Stanów Zjednoczonych.

Setki — a chyba nawet tysiące rzeźb powstaje po to, aby pokazać współczesnym, zwłaszcza młodzieży, jak to dawniej było, jakie noszono stroje, jakie były obrzędy, obyczaje.

Moment dydaktyki łączy się z dumą chłopską. Wiś z wolna przestaje się wstydzić swej przeszłości, biedy. Znamienne, że formy wyrazu tego bywają zaczerpnięte ze współczesnych wzorów kulturowych. Maria Lenczewska postanowiła namalować tysiąc obrazów ilustrujących legendy śląskie i ofiarować te obrazy tysiącowi szkół, aby młodzież zapoznała się z kulturą ludową i historią Śląska. Julian Brzozowski ze Sromowa pod Łowiczem na Tysiąclecie postanowił wyrzeźbić pochod historyczny, wszystkie

rodzaje wojska, królów, wybitne postacie nauki i sztuki, ludność wiejską w strojach regionalnych. Wykonał blisko 300 — w znacznej części ruchomych figur, które umieścił na taśmie transportowej. Po latach pracy i zainwestowaniu stukilkudziesięciu tysięcy złotych wybudował solidny, ładny budynek „Muzeum rodzinnego” w Sromowie, gdzie zwiedzający może zapoznać się z jego ruchomymi „szopkami” — pochodem tysiąclecia, procesją łowicką, humorystycznie potraktowanym weselem, „Wyścięciem Pokoju” itd., a także z dawnymi rzeźbami wuja, „czystą” ludową sztuką matki (pajaki, kodry, ozdoby) i obrazami córki, absolwentki Liceum Plastycznego w Łodzi.

Motywacje twórczości bywają oczywiście złożone. W przypadku Brzozowskiego, obok elementów patriotyczno-dydaktycznych będzie to duma z rodzinnych tradycji i własnych umiejętności, ale też chęć ufundowania pomnika, który zostanie, gdy twórcy już nie będzie. Przed pół wiekiem Brzozowski wystawiłby zapewne własnym sumptem kapliczkę czy krzyż z nazwiskiem fundatora. Dziś buduje muzeum.

Jest jeszcze jeden powód. Brzozowscy przyszedli nie tak dawno do Sromowa z innej wsi. Brzozowski został co prawda sołtysiem, jest znakomitym gospodarzem, ale wciąż nie jest we wsi w pełni „swoim”. Budując muzeum, które ma stanowić powód do chwały dla całej wsi, chciał pokazać, kim jest, wywindować swoją pozycję.

Motywacja twórczości jest zazwyczaj złożona. Bracia Suskowie rzeźbią dla zarobku, ale również i dla własnej satysfakcji, dla pozycji we wsi, dla splendoru, jakim jest dla nich wystawa czy nagroda w konkursie. Motyw komercyjny wiąże się z ambicjonalnym, z satysfakcją artystyczną, z potrzebą takiej czy innej kompensacji, czasem ze świadomością roli, którą się chce i może odegrać.

Motywacje wiążą się z rodzajem osobowości twórców. Rozpatrywane z tego punktu widzenia, dadzą się sprowadzić do dwóch podstawowych grup, które parafrazując rozróżnienie Riesmanowskie, można nazwać: wewnątrzsterowną i zewnątrzsterowną.

„Wewnątrzsterowni” — to rzeźbiarze, dla których podstawowym bodźcem jest potrzeba autoekspresji. Tworzą nawet wtedy, gdy nie znajdują odbiorców, ponieważ rzeźbienie jest dla nich formą realizacji swej egzystencji, spełnienia siebie, wyrażenia treści religijnych, filozoficznych czy emocjonalnych, które ich przepełniają.

W rzeźbie figuralnej potrzeba autoekspresji przejawia się nie tyle w sferze działalności manualnej, nie tyle w potrzebie „dłubania”, co w chęci stworzenia wokół siebie świata innego od codzienności, dawania wyrazu swoim przekonaniom religijnym, filozoficznym, artystycznym.

Regułą jest, że bodźce wewnętrzne działają najsilniej u jednostek wyalienowanych z normalnego życia czy to na skutek swej „inności”, czy kalectwa, choroby, nieumiejętności przystosowania się. Bywa też, że przyczyną twórczej działalności jest wyższy poziom przeżywania, wrażliwości — co też może prowadzić w niesprzyjających warunkach do zakłóceń relacji z otoczeniem.

Bodźce wewnętrzne konkretyzują się w określonej formie działalności albo na skutek równoległe występujących wyraźnych zamiłowań (np. predyspozycji do wyrażania swych myśli i odczuć w słowie, piśmie, w rzeźbie czy formach para-teatralnych) albo na skutek przypadku, który sprawia, że człowiek konkretyzuje swoją potrzebę wypowiedzi rzeźbiąc, malując czy głosząc innym swoją prawdę.

Rzeźby Romana Śledzia, Malinówka, gm. Cyców, woj. chełmskie, drewno polichrom. 1976 r. Il. 8. *Chrystus i Matka Boska Bolesna*, wys. 21 cm. Il. 9. *Pietà*, wys. 22 cm.



Rzeźbiarze „wewnątrzsterowni” nie szukają na zewnątrz form wyrazu, tematów czy sposobów wypowiedzi. Budują raczej nieświadomie, spontanicznie — własne wizje i formy ich realizacji. Nie bardzo ich obchodzi, co i jak rzeźbią inni, szukają formy adekwatnej dla swych napięć emocjonalnych, a zarazem formy, w której mogą się wypowiedzieć.

Są jakby poza wzorami i modą, poza tym, co robią inni, ale tworząc, posługują się przecież alfabetem kultury, w której wyrosli, „ikonami”, które utrwaliła ich pamięć i świadomość. Dostrzec to można na przykładzie Nikifora, w obrazkach którego wyraźnie widoczny jest zasób jego obserwacji i utrwalań w pamięci pejzaży, budowli, fragmentów cerkiewnego malarstwa. Te wszystkie elementy zewnętrznej rzeczywistości uporządkowane są wyobraźnią malarza, schematami wypracowanym przez niego i adekwatnym do jego umiejętności.

„Zewnątrzsterownych” jest znacznie więcej, dominują wszędzie — i w twórczości profesjonalnej, i w ludowej, i wśród amatorów. Rzeźbią czy malują, szukając wzorca poza sobą. Wypowiadają się poprzez formę znaną przez innych, w ramach istniejącego systemu. (Gdy system ten zakłada wynalazczość, robienie czegoś, czego jeszcze nie było — robią to bez wahania, na zasadzie świadomego wymyślenia nowych kombinacji — czego przykłady łatwo dojrzyć na wystawach współczesnej sztuki).

Są wśród nich znakomici artyści, i przeciwstawiając wewnątrz — zewnątrzsterownym, nie twierdzą bynajmniej, że jedni są „lepsi” od drugich. Są jednak „inni”, a w rzeźbie ludowej ma to swoje konsekwencje. Różnice polegają na pierwiastku spontanicznej twórczości, na kierunku reakcji. Na introwertyczności i ekstrawertyczności.

Przypominając te Jungowskie kategorie podziału, częściowo pokrywające się z pojęciem sterowności, stwierdzam tylko, że ca-



11

Il. 10. Chrystus u słupa, wys. 27 cm. Il. 11. Zdjęcie z krzyża (fragm.), wys. cał. 22 cm.



10

ła rzecz dotyczy typów osobowości, i w ogólnym aspekcie nie przesądza weale „normalności” jednych lub drugich.

Każdy artysta tworzy zresztą z potrzeby wewnętrznej, sam fakt, że maluje, pisze czy komponuje świadczy o wyborze kierunku działania.

Ulegając bodźcom czy inspiracjom, jedni twórcy bardziej nawiązują do swego „głosu” wewnętrzny, inni na głosy dochodzące z oddali. Mimo przenikań wzajemnych i częstego występowania obu rodzajów inspiracji, w przypadkach skrajnych wyraźnie rysuje się odrębność twórczej osobowości tak jednych jak i drugich. W pewnych okresach dziejów sztuki — ci „od wewnątrz” nie mieli wielkich szans istnienia, stanowili margines, nie doceniani przez współczesnych, ale w dobie romantyzmu, symbolizmu — oni błyszczeli jak gwiazdy pierwszej wielkości.

W rzeźbie ludowej szczególnie interesujący wydają się jednak głównie ci — „intro”, ci „wewnątrzsterowni”. Postaram się to objaśnić. Otóż na pewnym szczeblu komplikacji sztuki, gdy świadomość niewykształconego odbiorcy znacznie jest niższa od świadomości twórcy, amator, przejmując wzór z zewnątrz, przejmując w istocie tylko jego zewnętrzny pozór, powierzchownie, nie widząc ukrytych pod nią mechanizmów działania. Naśladuje, nie rozumiejąc, powtarza słowa, nie dostrzegając sensu zdania. Przebiegły dostawca figurek do „Cepolii”, na konkursy czy kiermasze naśladuje inne rzeźby, a naśladując — w miarę swoich możliwości — sposób ujęcia, rzeźbienia, dąży do jak największego podobieństwa. Naśladując rzeźby, które przekraczają jego możliwości odtworzenia, nie zdaje sobie często sprawy z różnic, jakie go dzielą od pierwowzoru — właśnie na tym polega brak świadomości, brak krytycyzmu — i w efekcie wytwarza figurkę, której cały wdzięk polega na nieporadności, na uroku nieświadomej karykatury. Gdy jest to złe — mówimy kiepsko, ohyda. Gdy ma jednak pewne zalety, dostrzegamy je jako naiwność rzeźbiarza, jako odwagę

podjęcia zadania ponad siły. Ujmuje nas n a i w n y wdzięk, naiwna poetyka.

Naiwność stała się w naszych czasach kategorią estetyczną, rodzajem samoobrony przed technizacją świata. Ale naiwność może być tylko wynikiem niezdawania sobie sprawy z trudu zadania, przejawem nieumiejętności, żalosnym w swej istocie, choć zabawnym dla widza widowiskiem. Podobnie jest też zabawny szympanś na arenie cyrkowej, jedzący łyżką, jeżdżący na rowerze czy układający się do snu w nocej koszuli. Przyznam, że czuję się zażenowany, ilekroć słyszę tego rodzaju zachwyty, nie widzę powodu, aby cieszyć się tym, iż ktoś nieświadom rzeczy, rzecz tę pocieszenie — i tylko pocieszenie — wykonał. Ale wzrusza mnie naprawdę twórcza wyobraźnia, „naiwność” — jeśli tak ją nazwać — która stała się formą poetyką. Świeżość spojrzenia, twórczość, która jest jakby na nowo, od zera wymyślona i z niezrównaną intuicją doprowadzona do swoistej doskonałości.

Różnice pozornie niewielkie, ale zasadnicze. Takie jak między prostactwem a prostotą, nieudolnym naśladownictwem a odkrywczością. Tak, właśnie odkrywczością, ponieważ w twórczości — wróćmy do sedna tych rozważań — wewnątrzsterownej, forma wyrazu jest bezpośrednio pochodną możliwości psychofizycznych twórcy, który buduje formę „od wewnątrz”, z siebie. Nie chcę zrównywać odkrywczości Heródka z odkrywczością Hasióra, inny jest poziom świadomości i konieczności ich działań, inna waga

artystycznego wkładu. Dzieło wybitnego plastyka osadzone jest mocno w epoce, powstałe w dialogu z otaczającą go sztuką, z istniejącymi programami artystycznymi, podczas gdy dzieło samorodnego artysty oryginalność swą zawdzięcza w dużym stopniu separacji od wpływów tej kultury, monologowi, który prowadzi ze sobą. Artysta plastyk konsekwentnie szuka i wybiera — „samorodny” tworzy tak, jak może, ważna jest dla niego treść, którą chce wyrazić i stara się jedynie o to, aby ten przekaz był zrozumiały, aby odpowiadał jego wizji.

Hasiór szuka i znajduje, ale Heródek, Oleksy czy Sobota niczego nie szukali. Ich forma wyrazu została im niejako „dana”, była jedyną, którą mogli zrealizować. I właśnie na tym polega zasadnicza różnica: plastyk wybiera spośród tysięcy możliwych wariantów, ale samorodny twórca niczego nie wybiera. Jest taki, jakim jest, i na tym polega autentyzm jego twórczości. Czy Heródek, gdyby zechciał, mógłby rzeźbić inaczej? Heródek — nie, ponieważ forma wyrazu była w jego przypadku tą jedyną optymalną, i Heródek, gdyby nawet strasznie chciał, to by nie mógł wyrzeźbić pełnej, plastycznej twarzy — jak inni rzeźbiarze. Ale już Zagajewski ma technikę rzeźbienia w glinie tak doskonałą, że stać go by było na próbę naśladowania np. płaskorzeźb ceramicznych Luca della Robia, tylko, że go to zupełnie nie interesuje, jest bowiem — gdy go się obserwuje — wręcz niewolnikiem własnej wyobraźni. Po co miałby coś naśladować, skoro rzeźbi właśnie

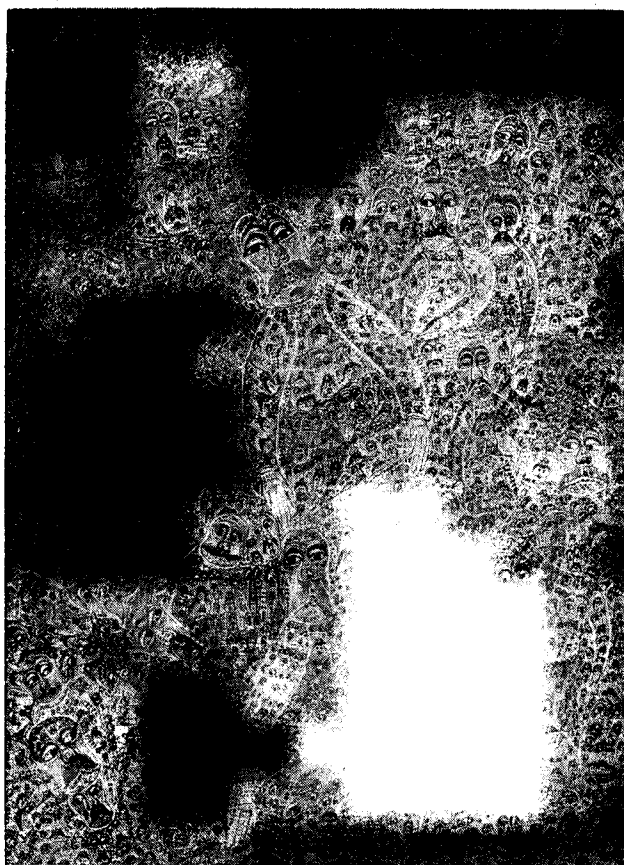
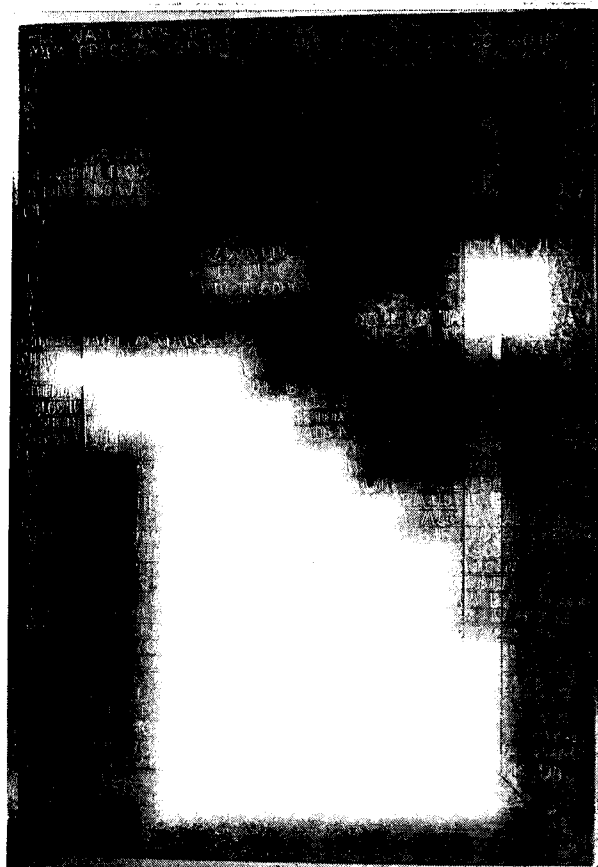
Rzeźby Bolesława Musiała, Bierutowice, gm. Karpacz, woj. jeleniogórskie. Il. 12. *Modląca się*, wys. 74 cm. Ok. 1972 r. Il. 13. *Pod krzyżem*. Ok. 1972 r.



12



13



14 15

Il. 14. Andrzej Siek, Lipiny Dolne, gm. Potok Górny, woj. zamojskie. Napis na odwrociu płaskorzeźby z 1971 r. Il. 15. Edmund Monsiel, Woźuczyn, gm. Kryńce, woj. zamojskie. Rysunek ołówkiem, 20 x 15 cm. 1948 r.

dlatego, że chce dać wyraz ideom i pomysłom, które go przepelniają, których realizację uważa za swój święty obowiązek.

Sila i słabość, wielkość i ograniczenie — polegają w twórczości samorodnych mistrzów właśnie na ich niezależności od wpływów zewnętrznych, od tego, co niesie kultura. Niezależność taką chcą osiągnąć i najwięksi twórcy, ale u nich jest to zawsze świadomym buntem, podczas gdy u naszych samorodnych niezależność od form istniejącej kultury artystycznej jest ich losem.

Różne są punkty wyjścia, różne założenia — ale i jednych, i drugich łączy twórcza postawa, odkrywczość wyobraźni. Dlatego też twórcy tacy, jak Nikifor czy z obcych — Wölfl, Lesage, Ilija Bosilj, Skurjeni czy Živkovicz — fascynują tyłu plastyków tkwiących po uszy w problemach dwudziestowiecznej sztuki.

Stratyfikacja współczesnej twórczości rzeźbiarskiej

„Samorodni” stanowią niewątpliwie odrębną kategorię, wydzielającą się na tle masowej produkcji rzeźbiarskiej — zwanej ludową.

W ramach tej kategorii wyróżnić można samorodną rzeźbę wiejską.

Zaliczam do niej tych twórców, którzy ukształtowali się w klimacie wiejskiej kultury, i to w zasadzie tradycyjnej. Ludzi, którzy żyli czy żyją na wsi, ale dodajmy rzecz ważną — znajdują się jakby na marginesie życia wsi, na marginesie zachodzących w niej przemian.

Czasem można o nich powiedzieć, że są jakby poza czasem i środowiskiem. Nawiedzeni, odseparowani od innych kalectwem, nie mieszczący się w normie środowiska, zbyt serio pojmujący wiarę i nakazy, których nikt nie przestrzega. Ci, co czują mocniej, nietypowi, dziwni. A więc: Heródek, Oleksy, Siek, Stanisław Mika, Holda (il. 7), Sobota, Mucha (il. 6) czy Szczypawka-Pta-

szyńska. Twórcy samorodni, spontaniczni, nie naśladowujący nikogo mądrzy własną mądrością, głusi na doświadczenia innych, tworzący z wewnętrznej potrzeby. „Wewnątrzsterowni”.

Izolacja, w której się znaleźli (z różnych zresztą przyczyn), zepchnęła ich na margines życia społecznego, i może ten właśnie fakt również stał się dodatkowym bodźcem dla ich twórczości. Rzeźby Oleksego są swoistą modlitwą starego człowieka, którego kalectwo (niemota) i bieda zepchnęły na dno ludzkiej egzystencji. Rzeźby dały mu pozyję, poczucie, że jest kimś, że uczestniczy w życiu swej parafii.

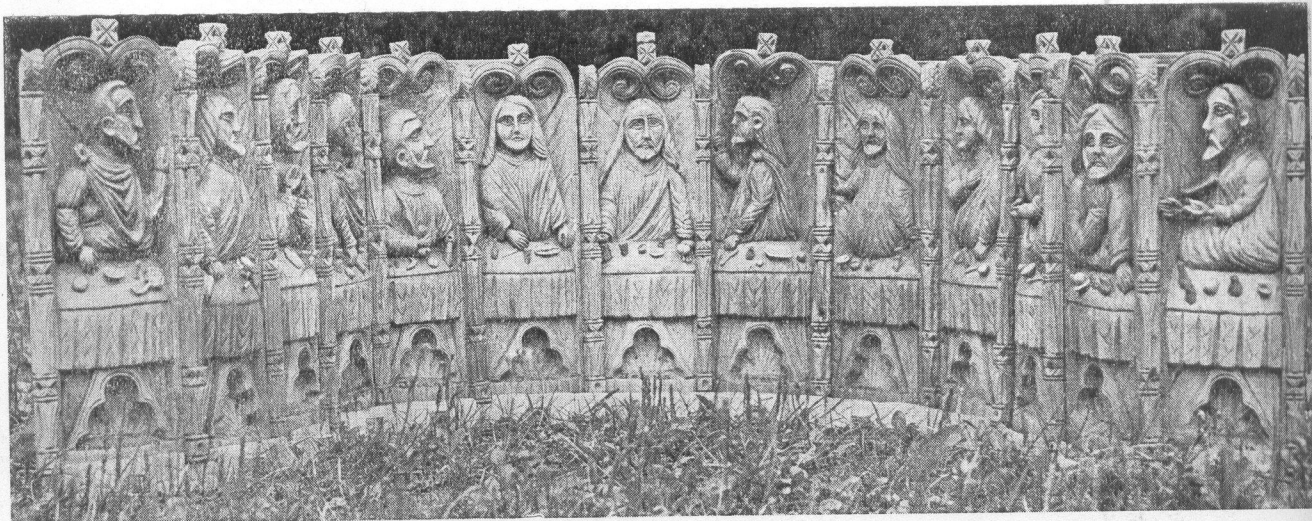
Szczypawka-Ptaszyńska rzeźbi to, co kocha najbardziej. Nie rozstrzyga problemów religijnych, nie opowiada Dobrej Nowiny, ale przedstawia ulubione konie, świnki, ptaki. Jest coś niezwykle w tym, że ta mała, dobra, zaharowana kobieta znajdowała czas na rzeźbienie, i to jakie? Takie, którego nikt nie mógł uszanować, pochwalić. Nie święte figury, nie rzeźby, które czemuś służą — lecz nikomu niepotrzebne, po prostu rzeźby: jeźdźców, koni, świnek i innych stworzeń.

Mucha, podejrzliwy, samotny, stawia swe rzeźby na straży domu, rzeźby o magicznej sile wyrazu, niepodobne do niczego, co mógł w to wierzyć — Rzeźby — prędzej diabły niż ludzie, ze świata demonologii poczęte — i może dlatego, przez podobieństwo funkcji i na nikim nie wzorowany sposób rzeźbienia — bliższe afrykańskiem niż rodzimym.

Szczególna, niemal manierystyczna w swym wyrazie ekspresja cechuje rzeźby Romana Śledzia (il. 8—11). Zaskakująca jest siła wyrazu tych rzeźb, wiarygodność cierpień i bólu, które przedstawia w scenach religijnych, podsuniętych mu przez wyobraźnię na podstawie lektury Pisma Świętego. Nie znajduje analogii dla tych rzeźb w naszej sztuce ludowej — klimat obrazów El Greca wyda się chyba najbliższy — ale Śledź nigdy El Greca nie widział.

Silą „samorodnych” jest ich izolacja, przemożna pasja wewnętrzna, niezależność od jakiegokolwiek wzorów. Jedni — jak Heró-

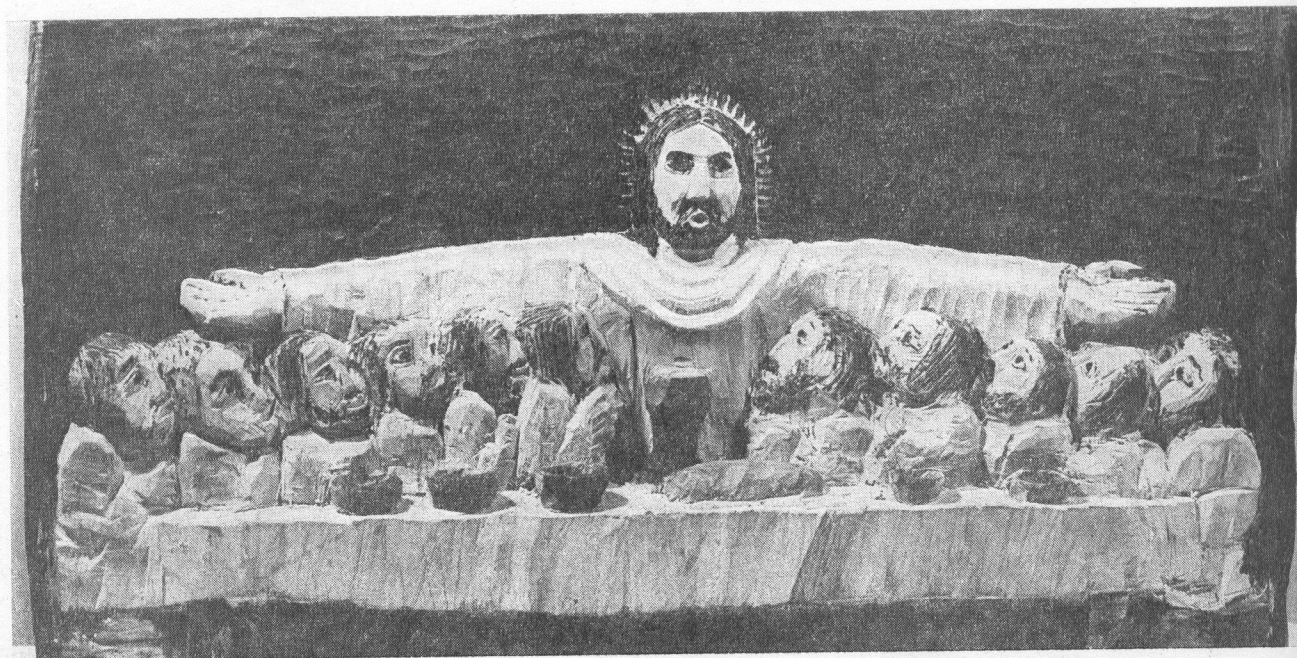
16



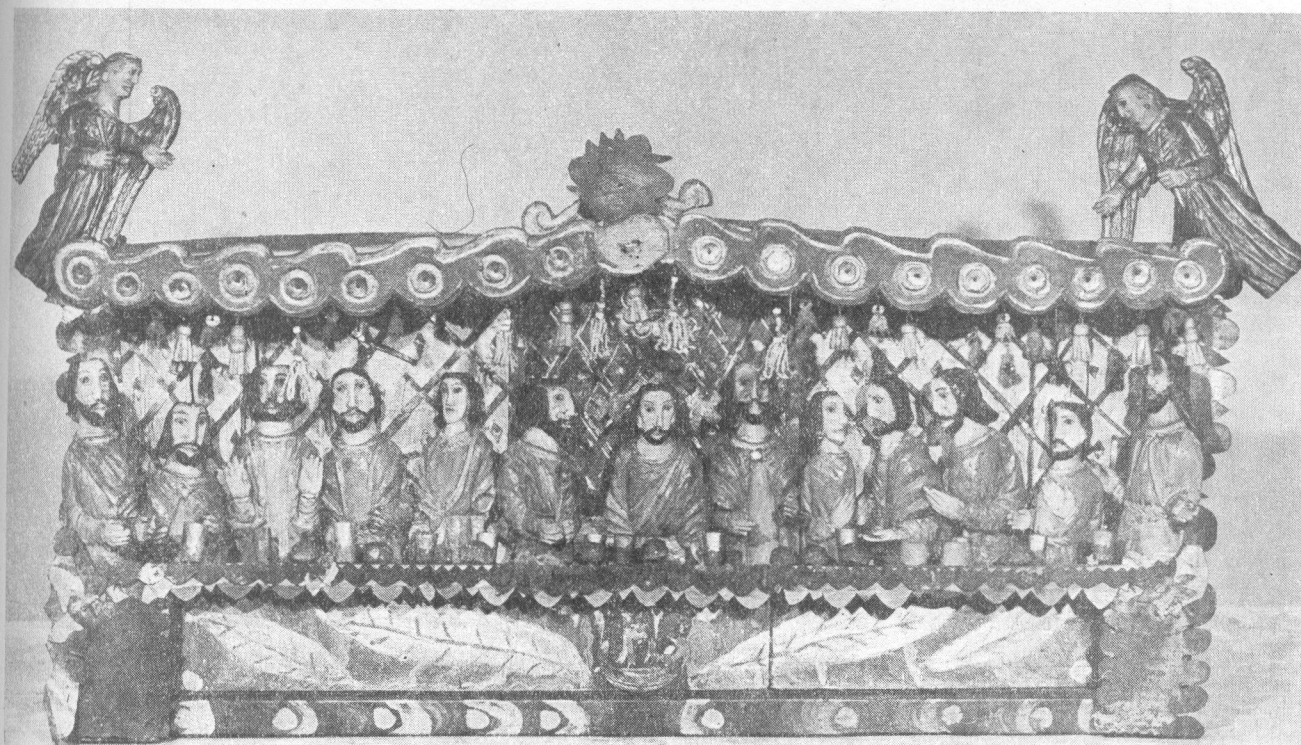
17



18



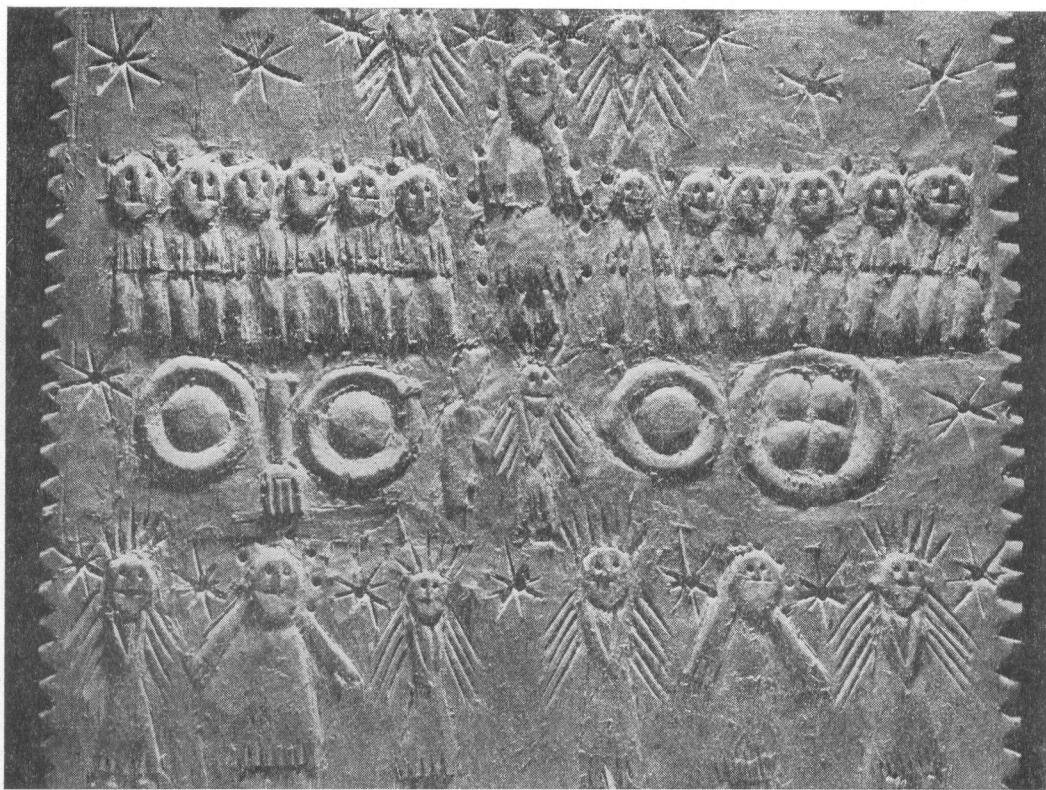
Interpretacje tematu *Ostatniej Wieczerzy*: il. 16. Andrzej Radzik, Grybów, woj. nowosądeckie. Wym. 45 × 150 cm; il. 17. Anonim. Plaskorzeźba, wym. 54 × 86 cm. XVII/XVIII w. (?); il. 18. Józef Lurka, Bystrzyca Górna, gm. Lutomia, woj. wałbrzyskie. Plaskorzeźba, wym. 33 × 62 cm. 1971 r.; il. 19. Jan Bizuń, Rzyki, gm. Brzeźnica, woj. bielskie. Wym. 45 × 80 cm. Przed 1966 r.; il. 20. Adam Zegadło, Krzyżka, gm. Suchedniów, woj. kieleckie. Wym. 24 × 46 cm. 1965 r.



19



20



21

Il. 21—23. Interpretacje tematu *Ostatniej Wieczery*. Il. 21. Józef Sobota, Regut, gm. Celestynów, woj. stołeczne. Fragment kapliczki. 1975 r.

dek, nie umieliby ich nawet powtórzyć, innym do niczego by nie posłużyły, bo i co da tradycyjny świątek Szczypawce, która chce wyrzeźbić konia czy kacuszkę, co da Musze — tworzącemu osobny świat swych ni to ludzi, ni to demonów.

Czy rzeźba „samorodna” istniała dawniej? Oczywiście, sądzę nawet, że była wówczas bardziej „ludowa” niż dziś. Mniejszy był bowiem dystans między wyobraźnią ludzi wiejskiego marginesu a społecznością, niż to ma miejsce dzisiaj. Dlatego mniej wyraźnie wydzielala się z kręgu rzeźby ludowej. Patrząc na różne dawne świątki w zbiorach muzealnych, odnoszę wrażenie, że były wśród tych, które najbardziej nas zaskakują swą „innością”, takie, które można by nazwać „samorodne” — w odróżnieniu od tych bardziej konwencjonalnych, zbliżonych do siebie w formie i emocjonalnym wyrazie. Przeciwnieństwem bowiem pojęcia „samorodność” jest powszechność, typowość, a więc to, co oparte było na wzorze, zapożyczeniu, tradycji.

*

Drugą grupę, którą można by wydzielić w tych rozważaniach, stanowi samorodna rzeźba miejska.

Rzeźba ludzi, którzy mimo iż są mieszkańcami miast, nie korzystają z wystaw, muzeów, z całego nurtu sztuki „uczonej”, a w dużym stopniu nawet z kultury masowej.

Tworzą z potrzeby wypowiedzenia swych wizji, czasem — jak np. Stanisław Zagajewski, z przekonania, że ich powołaniem jest los rzeźbiarza. Zagajewski jest tu zresztą przykładem najlepszym. Niewykształcony, pracujący fizycznie, głęboko religijny — rzeźbi w glinie fantastyczne ptaki i wielkie kompozycje religijne. Rzeźbi z głębokiej potrzeby wewnętrznej, czasem wyraźnie po to, aby przybliżyć innym prawdy, w które wierzy. Interpretuje je z ogromną ekspresją, przeżywając jakby na nowo dramat Ewangelii. Bliższy mu jest grymas bólu i ciernie męczeństwa od dostojeństwa i łaski. Rzeźbi więc wielkie lzy toczące się z oczu Matki Boskiej Bolesnej, ciernie i krople krwi broczące z ran Biczowanego, rzeźbi z niewiarygodną pasją i cierpliwością. Figury otacza gąszczem ornamentów i symboli, a gdy rzecz dotyczy tematów świeckich, interpretuje je puszczając wodze fan-

tazji. Jak chimery z Notre-Dame jawią się postacie kosmosu, dziękując Kopernikowi za jego odkrycie, to znów Chopina czy Kochanowskiego otacza rozwibrowana masa ni to stworów, ni to roślin, zastygła w dziwnym, pokrętnym kształcie (il. 57). Wyobrażnia każe Zagajewskiemu rozbudowywać temat do wymiaru złożonych, fantastycznych kompozycji, o których chętnie opowiada, tłumacząc sens każdego szczegółu.

Rzeźbi nikt go nie uczył, nikt tak zresztą nie rzeźbi. Nie można też wskazać wzoru, który interpretuje, forma jest bowiem u niego zawsze pochodną wizji i technicznych możliwości. Da się co prawda odnaleźć punkt wyjścia, pierwowzór jakiejś postaci czy ornamentu, ale są to zaledwie cegielki, z których buduje własny monument. Gumowe zabawki, jarmarczne figurki gipsowe, szyszki i tandetne ozdoby, dewocyjne obrazki — akcesoria wspólnie spotykane w chłopskim i robotniczym mieszkaniu.

Trudno zestawiać Zagajewskiego ze sztuką ludową, jest tak od niej inny, jak Gaudi był inny od architektury początku wieku. Nie da się też porównać Zagajewskiego ze sztuką uczoneą, z jakimkolwiek jej kierunkiem. Tylko w ramach samorodnej *l'art brut* znajduje swe miejsce.

Zarówno on, jak i wcześniej tu wymieniani Heródek, Śledź, czy Szczypawka-Ptaszyńska różnią się od otoczenia natężeniem życia wewnętrznego, przeżyć religijnych, gorącą wyobraźnią, niekiedy potrzebą głoszenia „prawdy”. Ale różniąc się — tkwią w społeczności, nie tracą z nią kontaktu. Bywa jednak, że kontakt się urywa, a twórczość — jak sejsmograf — ujawnia tylko napięcia i wstrząsy, jakie targają psychiką człowieka, staje się tragicznym zapisem konfliktów, które trawią osobowość, krzykiem samotnej rozpacz.

Pozornie różnice są nieduże, ot, kreska pociągnięta jeszcze dalej... A jednak Rubikon jest tu widoczny, choć i nietrudny do przekroczenia. Do chwili, gdy człowiek tkwi w społeczności, nawiązuje z nią dialog, jego bunt, poczucie odrębności, niechęć przejścia wzorów kultury (jakiegokolwiek) są tylko przejawem nonkonformizmu, odmienności, u źródeł której leżeć może czy to ograniczenie, czy też nadwrażliwość.

Stany olśnień mistycznych, doznawane nawet przez ludzi niewierzących, podobne do twórczych uniesień artystów, należą

do tej kategorii twórczości, która mieści się w ramach kultury, choć znaleźć je można i poza granicą „normalności”.

Celowo nie używam tu pojęcia normy zdrowia psychicznego. Zależy ono bowiem od charakteru kultury, od środowiska, a więc pojęcie to jest zrelatywizowane, i jednostka w pewnym środowisku „nienormalna”, mieści się w obrębie innego środowiska. Dlatego też za wyznacznik twórczości psychopatologicznej uznaje można m.in. stosunek jednostki do środowiska. Do grupy tej należeć więc będą jednostki o zakłóconej zdolności nawiązywania dialogu ze społeczeństwem.

Oczywiście ludzie tworzą zawsze z budulca, który gromadzą w wyniku obserwacji, inny więc będzie zasób skojarzeń i znajomość form u człowieka wywodzącego się z kręgu np. kultury ludowej, inny u zawodowego plastyka, a jeszcze inny u prymitywa żyjącego na marginesie wiejskiej społeczności. Nas interesować tu będzie oczywiście grupa twórców, którzy wyrosli na podglebiu ludowej kultury wsi i miast.

Przeważnie w grupie tej mamy do czynienia z ludźmi cierpiącymi na różne rodzaje psychoz, obsesje, lęki, halucynacje, zaburzenia w sferze osobowości, wczesne postacie schizofrenii. Wtedy to właśnie, u jednostek skądinąd twórczych, wewnętrzne napięcia odzwierciedlają się w sztuce. Mamy więc — jak u Monsiela, Sieka i Muchy twórczość, która jest wyrazem ich przeżyć mistycznych, potrzebą głoszenia posłannictwa, a zarazem walką z własnym lękiem, poczuciem zagrożenia.

Pierwsze stadia choroby przynoszą jakby zniesienie poczucia, co można, a czego nie można, co uchodzi, a co nie uchodzi.

Twórczość wyzwala się spod kontroli sprawowanej przez rozum, rzeźbiarz nie czuje zależności od kultury, od wzorów obyczajowych i estetycznych, twórczość jego osiąga ten stopień szczerości, a nieraz i ekshibicjonizmu, na który umię się świadomie zdobyć tylko nieliczni profesjonalni artyści. Stopniowo jednak pogłębiający się proces chorobowy wiedzie do rozpadu osobowości, do stadium, w którym urywa się wszelki kontakt ze światem, a ekspresja plastyczna (bo o niej w tym przypadku trzeba mówić, a nie o twórczości) przestaje być nawet monologiem, znacząc jedynie ślady rozpadu osobowości.

W rzeźbie przykładem twórczości „psychopatologicznej” jest Edward Sutor, człowiek, którego wojna okaleczyła w sposób okrutny. Nieprzenikniony świat Sutorowych wizji dostrzegamy jedynie od zewnątrz. Domyślać się tylko możemy roli, jakie rzeźby jego pełnią w przejmujących obrzędach, swoistych psychodramach, które Sutor co pewien czas odgrywa. Wracają wówczas piętna obozowych przeżyć, rzeźby giną — jak ludzie — w płomieniach krematorium, wracają — ekshumowane z ziemi, stając się rzeczywistością, w której wciąż pogrążony jest nieszczęsny ich autor.

*

Twórczość o znamionach wyraźnie chorobowych stanowi jednak wąski margines w skali całej rzeźby ludowej.

Ważnym natomiast zjawiskiem jest znaczna liczba twórców oryginalnych, o ciekawej osobowości, takich, których bez trudu można rozpoznać. Oni to właśnie nadają rangę artystyczną współ-

Il. 22. Edmund Zieliński, Gdynia-Orłowo, drewno polichrom., wys. 76 cm. 1974 r. Il. 23. Józef Lurka, drewno polichrom., wys. 37 cm 1971 r.



22

23



czesnej naszej rzeźbie ludowej. Rzecz to na pozór paradoksalna — częściej spotykamy się z odrębnością właśnie w tej rzeźbie, niż w sztuce uczonej, profesjonalnej. Tak już jednak jest, że im większa wiedza, kultura artystyczna, świadomość i sprawność — tym trudniej o rzeczywistą oryginalność. Trzeba wówczas odrzucić niepotrzebny balast nawyków, umiejętności, sposobów, aby wydobyć i rozwinąć to, co w człowieku własne, odrębne i czemu należy nadać kształt w świadomej polemice ze sztuką, z aktualnymi jej kierunkami. Artysta dojrzały tworzy zawsze s z t u k ę, i każda jego wypowiedź, nawet bunt — uwikłane są w kontekst świadomie podejmowanych problemów artystycznych, podczas gdy rzeźbiarz ludowy o wyraźnej osobowości buduje formę swej wypowiedzi w dużym stopniu samodzielnie, poza tradycją, poza wzorem, spontanicznie — a więc nieświadomie. Ograniczone umiejętności, a nierzadko i sprawność fizyczna — również sprzyjają znalezieniu własnego sposobu wypowiedzi, swistego „stylu” (np. Sobota). Jest z tym trochę jak z biblijną przypowieścią o bogaczu i uchu igielnym. Łatwiej prostaczce osiągnąć znanie oryginalności, niż człowiekowi wyuczonemu, świadomemu, który wie, co wypada i nie wypada, co, kiedy i jak należy robić.

Oryginalność wielu rzeźbiarzy współczesnych jest więc rezultatem nie tylko ich talentów, ale i sytuacji kulturowej, braku wzorów rzeźby, która by ich otaczała — jak to było dawniej, braku wyuczonych sposobów rzeźbienia, braku presji środowiska, rozszerzenia kręgu tematów.

Oryginalność związana jest ze swobodą twórczą, ale sama swoboda nie przesądza jeszcze o rezultacie artystycznym. Swoboda poczynić — w przeciwieństwie do sztuki opartej na wzorach — zostawia twórcę samego wobec problemów, wiedzie go w kierunku różnych wpływów, którym ulega bez tej świadomości, którą ma każdy członek społeczności zamkniętej, zdeterminowanej przez jednolite wzory kulturowe. Swoboda rozwiązań oraz rozszerzenie kręgu podejmowanych tematów przesądza jednak o charakterze współczesnej rzeźby, przesuwają akcent z f o r m y (stylu) na s p o s ó b u j ę c i a t e m a t u.

Rzeźba współczesna jest więc bardziej zróżnicowana od dawnej, większa w niej rozpiętość od miernoty i kiecu po dzieła ciekawe, indywidualne w swym wyrazie.

Indywidualność interesuje nas dzisiaj chyba najbardziej, w samym fakcie odrębności skłonni jesteśmy widzieć wartość artystyczną. Byłbym tu ostrożny, sam fakt odrębności nie przesądza jeszcze o wartości. Są bowiem jakby dwa piętra tej indywidualności. Wyższe — na którym mamy do czynienia z rzeczywistością interesującą osobowością artystyczną i ciekawą wyobraźnią oraz piętro niższe, na którym odrębność wywodzi się z ograniczonych możliwości naśladowczych, ze swoistego prymitywizmu. Źródłem indywidualnej formy jest tu niemożność interpretacji czy nawet powtórzenia wzorca. Niemożność ta — czy to w sferze psychiki, czy dyspozycji manualnych — wiedzie do szukania prostych rozwiązań, najbardziej przylegających do możliwości rzeźbiarza.

O ile więc odrębność dzieł Chajca, Lurki czy Zganiacza związana jest z ich osobowością, przekonaniami, filozofią, postawą wobec życia i religii — to odrębność prymitywów zasadza się przede wszystkim na konieczności stworzenia własnej gramatyki formy, własnego sposobu wypowiedzi.

Trudno oczywiście traktować rzeźbiarzy o wyrażeniu skryzalizowanej osobowości w ramach odrębnej grupy, więcej ich bowiem dzieli niż łączy. Niemniej mają i widoczne cechy wspólne: talent, stosunkowo znaczną niezależność od kultury zarówno tradycyjnej, ludowej, jak i współczesnej. Łączy ich — przy całej odrębności artystycznej wobec siebie — wspólna perspektywa myślenia, podobny zasób życiowych doświadczeń, to wszystko, co wciąż jeszcze różni mentalność i kulturę duchową chłopca od człowieka miasta, zwłaszcza inteligenta.

Są — poza grupą *samorodnych* — najbardziej oryginalni, najmniej zależni od wpływów.

*

Rzeźby z ośrodka łukowskiego (woj. siedleckie): il. 24. Tadeusz Cakała, Sobiska, wys. 41 cm. 1969 r.; il. 25. Marian Adamski, Sobiska, wys. 51 cm. 1969 r.; il. 26. Ryszard Sęk, Budziska, wys. 45 cm. 1976 r.; il. 28. Zenon Adamski, Sobiska, wys. 44 cm. 1971 r. Il. 27. Rzeźba Henryka Wierzchowskiego, Zawidz Kościelny, woj. plockie, wys. 26 cm. 1969 r.

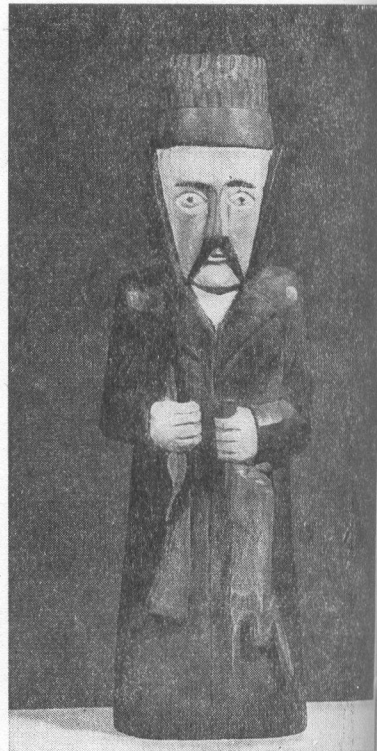
24



25



26





Przejdźmy z kolei do twórczości inspirowanej wpływami zewnętrznymi. Najciekawszym zjawiskiem jest tu bezspornie rzeźba współczesnych ośrodków.

Formuła tego rodzaju rzeźby jest prosta: Ośrodek = jednostka iniejująca plus grupa naśladowców. Jednostka pełni więc rolę zbliżoną do roli tradycji w dawnej rzeźbie. Na niej wzorują się inni, często nie zdając sobie nawet sprawy, że mogliby rzeźbić inaczej. Wzór dominujący narzuca się im z taką siłą, że zaczynając rzeźbić, starają się zbliżyć do tego wzoru. Może się to wydawać dziwne, jako że chociażby w telewizji aż do znudzenia pokazują różnych lepszych czy gorszych rzeźarzy figurek. Ale te migawkowe zdjęcia mówią niewiele, nie konkretyzują się w wyobraźni jako wzór, a przy tym, o ich znaczeniu można mówić dopiero wtedy, gdy już istnieje wola rzeźbienia. Ta jednak powstaje i konkretyzuje się najczęściej dopiero pod wpływem dłuższego oglądania rzeźby.

Najprostszy schemat powstawania ośrodka jest więc taki: pod wpływem czyjegoś sukcesu sąsiedzi zaczynają zastanawiać się. A czy to ja jestem gorszy? Gdybym zobaczył, jak on to robi, też bym umiał coś takiego wystrugać. Ci, którym warunki pozwalają na to i mają chęć, a nieraz umiejętność obróbki drewna — próbują. Niektórzy od razu widzą, że ta praca im nie leży, inni rzeźbią dalej. Sukces, nawet skromny, zachęca do dalszego, wysiłku. Po pewnym czasie, po kilku latach, konsoliduje się grupa stale rzeźbiących. Pilnie oglądają swoje prace na wystawach, czasem rzeźbią razem, najbardziej ambitni próbują wprowadzić w istniejący schemat coś nowego, własnego...

Sukces rzeźb Ignacego Kamińskiego stał się załazkiem blisko kilkunastoosobowego dziś ośrodka łęczyckiego. Mieczysław Ruszkowski i Wincenty Krajewski dali początek ośrodkowi sierpeckiemu, a zwłaszcza plejadzie rzeźbiarzy z Zawidza Kościelnego.



Od Krajewskiego (il. 3,4) przejęli umiejętności jego syn Jan, synowa Alfreda, a z sąsiadów współpracujących ze starym mistrzem m.in. Henryk Wierzechowski. Ten ostatni, sprawny i rzutki, doszedł w swych pracach do rzemieślniczej doskonałości, produkując niemal masowo dla „Cepeli” zarówno małe figury, jak i wielkie figuralne ule (kilkanaście tysięcy zł!) oraz zdobione rzeźbą meble.

W latach świetności ośrodka pojechał Wierzechowski na urlop do rodziny żony, Adamskich. Przyjechał do Sobisk, w okolicy Łukowa. Rzeźbił wówczas na konkurs i szwagier pomagał mu znaleźć suche kłoki lipowego drewna. Wierzechowski zachęcił go do rzeźbienia, pokazał, jak się to robi. Tak zaczął w 1964 r. Marian Adamski, a niemal jednocześnie Tadeusz Cąkała, Ryszard Sęk, a potem bracia Suskowie, synowie Adamskiego i wielu innych. Trzeba jednak dodać, że zarówno Adamski, jak i Cąkała mieli wyraźne uzdolnienia techniczne, Sęk zajmował się stolarką budowlaną, a obaj Suskowie i Chojeć — ciesiolką. Każdy z nich rzeźbił trochę inaczej. Różnice polegają jednak głównie na rozwiązaniach kompozycyjnych. W figurkach prostych, a zwłaszcza w twarzach widoczna jest uderzająca zbieżność (il. 24—28).

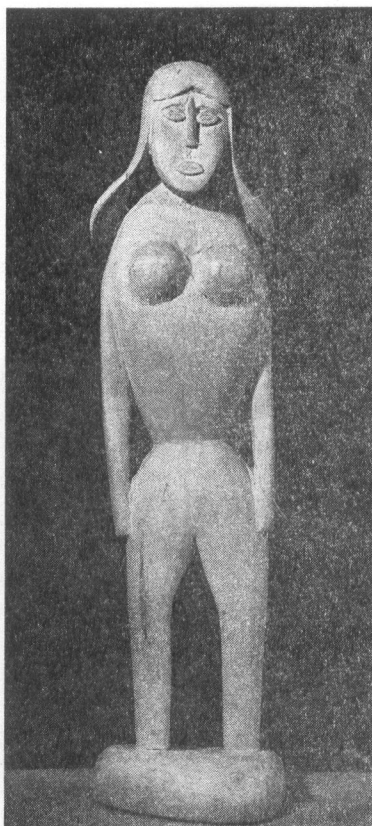
W ośrodku łukowskim wyraźnie wydzielają się obecnie dwa typy rozwiązań tematyczno-formalnych. Jeden wywodzi się z tradycji Wierzechowskiego, drugi stworzyli Suskowie.

Halina Ołędzka, sumienny biograf ośrodka, przytacza w katalogu wystawy ośrodka łukowskiego słowa Wacława Suski: „Zaczął ja rzeźbić nie bardzo wiedząc, że mi coś z tego wyjdzie. Dokuczała mi samotność, zacząłem ciąć, aby się czymś zająć, rozpędzić czarne myśli”. Podjął tematykę historyczną (il. 55), postacie królów i bohaterów narodowych, podczas gdy młodszy brat — Bolesław — inspirował się głównie scenami biblijnymi, a potem podejmował także inne tematy (np. „Ściana Wschodnia”

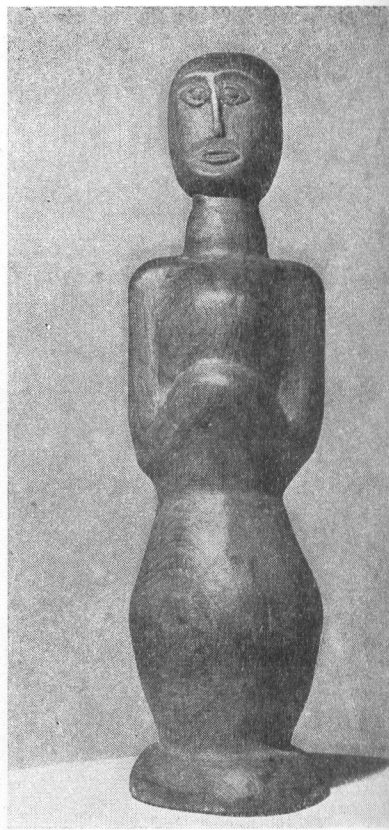
29



30



31



Kolonia Rybacka k/Węgorzewa, woj. suwalskie: il. 29. Stanisław Cierniak, *Malgorzata Fornalska*, wys. 61 cm. 1973 r.; il. 30. Henryk Ciechański, *Dziewczyna*, wys. 42 cm. 1976 r.; il. 31. Weronika Cierniak (żona Stanisława), *Postać*, wys. 38 cm. 1976 r.

w Warszawie, jak prali za marszałka Piłsudskiego — a jak za I sekretarza Gierka).

Mimo różnic zachodzących wówczas, gdy opracowują nowe tematy, uderza niesłychane podobieństwo w realizacjach tematu już zafiksowanego w wyobraźni. Tak jak trudno odróżnić autorstwo postaci na il. 24—28, tak jeszcze trudniej rozróżnić sceny biblijne obu braci Susków czy Andrzeja Wydry (il. 32—33).

Mechanizm tworzenia się ośrodków identyczny jest w swej zasadzie z mechanizmem formowania się dawnej sztuki ludowej. Też występuje tu wzór początkowy, który w toku opracowań staje się zawiązką lokalnej tradycji, kontynuowanej i odnawianej twórczym wysiłkiem grupy rzeźbiarzy. Wielu z nich dąży do odrębności w tematyce i ujęciu kompozycyjnym, zachowując w zdumiewająco trwały sposób wspólne cechy warsztatowe.

Wzór taki występuje nawet w ośrodku paszyńskim, mimo iż występuje w nim największe zróżnicowanie. Wynika to z istnienia w tym ośrodku kilku wybitnych samorodnych twórców, takich jak Oleksy czy Mika. O specyfice ośrodka paszyńskiego pisał zresztą niedawno na tym miejscu Antoni Kroh².

Zadziwiające jest, że pierwowzór wcale nie musi być konwencjonalny, „ładny”, bliski pojęciu czy pamięci o dawnej rzeźbie ludowej. Może być nawet dziwaczny, daleki w samej zasadzie myślenia od dawnych świątków.

Przekonuje o tym ośrodek w Kolonii Rybackiej koło Węgorzewa. Na początku Stanisław Cierniak zaczął tam rzeźbić dziwne figury, niepodobne do niczego, co dotąd istniało w ludowej rzeźbie. W pierwszej chwili sprawiają wrażenie, że toczono je na tokarce, zestawiając przesadnie szerokie, kuliste kształty głowy i krótkiego tułowia ze zbyt wąskimi, wiotkimi kończynami. Obłe, błyszczące wypolerowaną bielą lipowego drzewa, dalekie były od wszelkich nawyków estetycznych środowiska. Ale po kilku latach styl Cierniaka przyjął się, pod jego wpływem zaczęli rzeźbić również inni (il. 29-31).

W Szczecinie, gdzie oczywiście nie istniała żadna tradycja

rzeźby, pojawiła się w pięćdziesiątych latach duża indywidualność Edwarda Kolacza, twórcy szczególnie wrażliwego na kształt, fakturę drewna i ekspresję postaci. W najlepszych, monumentalnych wielofigurowych kompozycjach bliższy jest on rzeźbie ekspresjonistów początku stulecia (zwłaszcza Barlach), niż tradycyjnym świątkom. Osobowość Kolacza zdominowała środowisko, określiła styl wypowiedzi innych rzeźbiarzy szczecińskich — Szulca, Jarosika, Strzelezyka (por. il. 34, 35).

Od ośrodków i grup tylko krok do mini-grup, mini-ośrodków, jakimi są rodziny. Mechanizm twórczości jest tu identyczny jak w większych ośrodkach, z tym, że na ogół silniejsze jest ciśnienie pierwowzoru. Zaczyna się zazwyczaj taka twórczość od podpatrywania i pomocy, wzór wydaje się oczywisty, a problem — techniczny: jak osiągnąć podobieństwo. Ale obok momentu rywalizacji, chęci sprawdzenia siebie, najsilniejszym bodźcem do podjęcia próby rzeźbienia jest chęć zarobku, wykorzystania koniunktury i przetartych już dróg do sprzedaży. Co pewien czas pojawiają się więc w „Cepeli”, BHZ „Desio” czy „Veritasio”, przynosząc „do oceny” prace kogoś z rodziny. Przeważnie są to rzeźby bardzo podobne w swym charakterze.

Tylko Zegadłowice rzeźbią inaczej, co zresztą łatwo się daje wytłumaczyć. Stary Zegadło — Adam zaczął rzeźbić pod wpływem syna, który ukończył 5 lat warszawskiej ASP. Rzeźby jego zachowały jednak rys prymitywizmu a także autentyzm (il. 20), który syn zastępuje biegłością i stylizacją. Ale już żona Henryka zaczęła rzeźbić w stylu męża. Podobnie zresztą, męzowski fach przejęły żony Cierniaka, Jana Krajewskiego, Józefa Hulki. Pod wpływem ojca zajął się rzeźbą Jan Krajewski, dwaj synowie Adamskiego, syn zmarłego Józefa Pilata. Pod wpływem Filomeny Robakowskiej pracuje jej córka, Jadwiga (il. 36-38). Z braci wzajemnie się inspirujących wymienilibym Susków, młodszego Chaję, dzieło starszych podjęli wnukowie: Kubaszczyka, Skretowicz. Rzeźbią też całe rodziny wieloosobowe i wielopokoleniowe: Kastelików, Ficoniów (łącznie z Bohdanem Sochą) —

— il. 51, Koźuchów. W Paszynie rzeźbi rodzina—Orleckich, Drożdów...

Zdarza się często, że tam, gdzie pojawia się wyraźnie zarysowana indywidualność, staje się ona wzorem dla innych (np. Franciszek Palka dla Wacława Klehra).

Czasem naśladownictwo jest tylko etapem wstępnym, często jednak staje się postawą, po prostu rzemiosłem, przy którym cała ambicja skierowana jest na sprawność wykonawczą.

Zależność tę wykazują natomiast inne, wyraźniej zarysowujące się grupy, wyznaczone stosunkiem do wzorów, tradycji, mody. Są to:

- rzeźba relikto wa, związana jeszcze z dawną tradycją,
- rzeźba wykonywana głównie w celach komercyjnych dla odbiorcy miejskiego (dla „Cepeli”, na konkursy itd.),
- rzeźba amatorów wzorujących się na zasadach rzeźby ludowej,
- rzeźba inteligentów pochodzenia wiejskiego, świadomie tworzących w duchu dawnej sztuki ludowej,
- rzeźba stylizowana na ludowo, wykonana przez podkształconych rzemieślników i plastyków w celach komercyjnych (pamiątki regionalne itp.),
- rzeźba powstała w środowisku wiejskim i peryferii kulturowej miast, wykonana dla tych środowisk, zgodnie z ich obecnymi upodobaniami.

Stosunek wzajemny tych, a także nie wymienionych w artykule innych grup rzeźby nieprofesjonalnej (nieuczonej) oraz ich zależności od różnych wzorów przedstawiam na załączonym schemacie (tabl. I), co zwalnia mnie od potrzeby szerszego ich omawiania. Zajmę się więc tylko krótką charakterystyką przedstawionych wyżej grup, tłumacząc ich odrębności.

Rzeźba relikto wa: grupa ta obejmuje nielicznych już twórców, bezpośrednio kontynuujących dawne tradycje, wy-

rosłych jeszcze i zaczynających działać w klimacie tradycyjnej kultury ludowej (por. il. 1—4, 60). Rzeźbią zgodnie z dawną tradycją, chociaż wprowadzają też nowe motywy, co wiąże się z tym, że pracują zarówno dla siebie i środowiska, jak też i dla nowego odbiorcy z miasta. Józef Grucela z Piwnicznej czy Janas z Dębna tworzą dziś podobnie jak i niegdyś. Świątki Gruceli nie różnią się od tradycyjnych, Janas jeszcze niedawno wykonywał figury do przydrożnych kapliczek. Ale tenże Janas pod wpływem widzia-nych reprodukcji i namów odwiedzających go osób, wyrzeźbił wiele prac daleko odbiegających od tradycyjnych wątków tematycznych.

Występuje przy tym charakterystyczne zjawisko, nieobce zresztą i dawnej sztuce ludowej — różnica w sposobie ujęcia tematów nowych, jeszcze nie okrzepłych w formie, a tematów dobrze znanych, zafiksowanych zarówno w pamięci wzrokowej, jak i manualnej — mięśniowej. Przykładem są tu rzeźby zmarłego przed kilku laty Józefa Piłata z Dębskiej Woli, który w tematyce sakralnej był o wiele bardziej „ludowy”, o wiele bardziej tradycyjny, niż w nowych tematach świeckich. Wiązało się to zarówno z „ogranieniem” tematu, jak i innym stopniem jego zrozumienia, przeżycia, przetworzenia na kształt rzeźbiarski (por. np. *Piety* czy *Frasobliwie z rzeźbą Sfinksa czy Syreny*).

Rzeźba wykonana głównie w celach komercyjnych jest produktem istniejącej od co najmniej 10 lat koniunktury. Oczywiście jest, że tam, gdzie występują bodźce, aktywizują one również ludzi, w których potencjalna potrzeba rzeźbienia łączy się z talentem. Niektórzy z nich, ci o wyraźnie zarysowanych osobowościach artystycznych, o indywidualnym stylu prac — omawiani byli w grupie o s o b o w o ś c i. Tu mowa więc o masowej, typowej — choć często dobrej lub poprawnej produkcji rzeźbiarzy pracujących przede wszystkim dla miejskiego klienta, dla zbie-

Dąbrówka, gm. Adamów, woj. siedleckie: il. 32. Wacław Suska, *Koronacja Matki Boskiej*, wys. 35 cm. 1976 r.; il. 33. Adam Wydra, *Koronacja Matki Boskiej*, wys. 39 cm. 1976 r.



32 33





raczy, miłośników sztuki ludowej w kraju i za granicą, dla Biura Handlu Zagranicznego „Desa”, „Veritasu” — a zwłaszcza dla „Cepelii”³.

Charakterystyczną cechą rzeźby tego rodzaju jest uległość wzorom, które znane są z wystaw, konkursów, publikacji, sklepów i biur „Cepelii” czy „Veritasu”. Wielokrotnie spotykałem się ze skargami rzeźbiarzy tego kręgu, że muszą robić „pod ludowe”. W swej nieświadomości byli pewni, że mogliby znacznie ciekawiej rzeźbić „realistycznie” czy, jak mówili, „w każdym stylu”.

Wzorce widoczne są w tej grupie wyraźnie, dotyczą jednak ogólnych sposobów rzeźbienia. W ostatnich latach rozpowszechnia się na przykład — pod wpływem amatorów i plastyków robiących „na ludowo” — rzeźba o wyraźnych, drobnych cięciach, jak pospiesznie obrany kartofel, malowana (np. Władysław Gruszezyński czy Grzegorz Szewczyk) bądź też nasyciona olejem czy bejcą, aby udawała starego świątka, szerniałego od burz, śniegów, wichrów i skwaru. Rzeźbią tak z upodobaniem Purchała, Zak i inni.

Prace rzeźbiarzy tej grupy stanowią znaczną część rzeźb nadsyłanych na konkursy. Często trudno bez poznania danych biograficznych stwierdzić, czy autorem rzeźby jest „twórca ludowy”, czy amator nie mający nic wspólnego z tradycją wiejską. Wielu amatorów bowiem w swej mentalności nie różni się już od „ludowych”, żyjących w sferze przyciągania kultury miejskiej, wykształconej.

Nie można się temu dziwić, coraz częściej sprawa uczestnictwa w kulturze lokalnej czy powszechnej jest wynikiem zainteresowań i decyzji, zwłaszcza młodego pokolenia. W tej samej chałupie, na odludziu, gdzieś za Sejnam — spotkałem braci, z których jeden właśnie zdał na archeologię, czytany, myślący, drugi zaś — pozostał w atmosferze kultury wiejskiej. Podział nie

zawsze przebiega między wsią a miastem, występuje również w samej wsi.

Coraz częściej w konkursach na rzeźbę ludową biorą udział amatorzy, przeważnie zresztą pochodzący ze wsi, odczuwający emocjonalną więź z kulturą ludową, kulturą ich ojców i dziadów. Są to ludzie świadomi, co to sztuka ludowa, a przy tym czytający książki o sztuce, oglądający albumy, wystawy, muzea.

Do grupy amatorów wzorujących się na zasadach rzeźby ludowej zaliczyłbym tych, którzy czynią tak bądź ze względów koniunkturalnych, bądź dlatego, że konwencja „ludowej” rzeźby, typowej cepeliowskiej figurki, łatwiejsza jest dla nich do odtworzenia, niż inne konwencje rzeźbiarskie, współczesne czy akademicko-realistyczne — wymagające znajomości anatomii i rysunku.

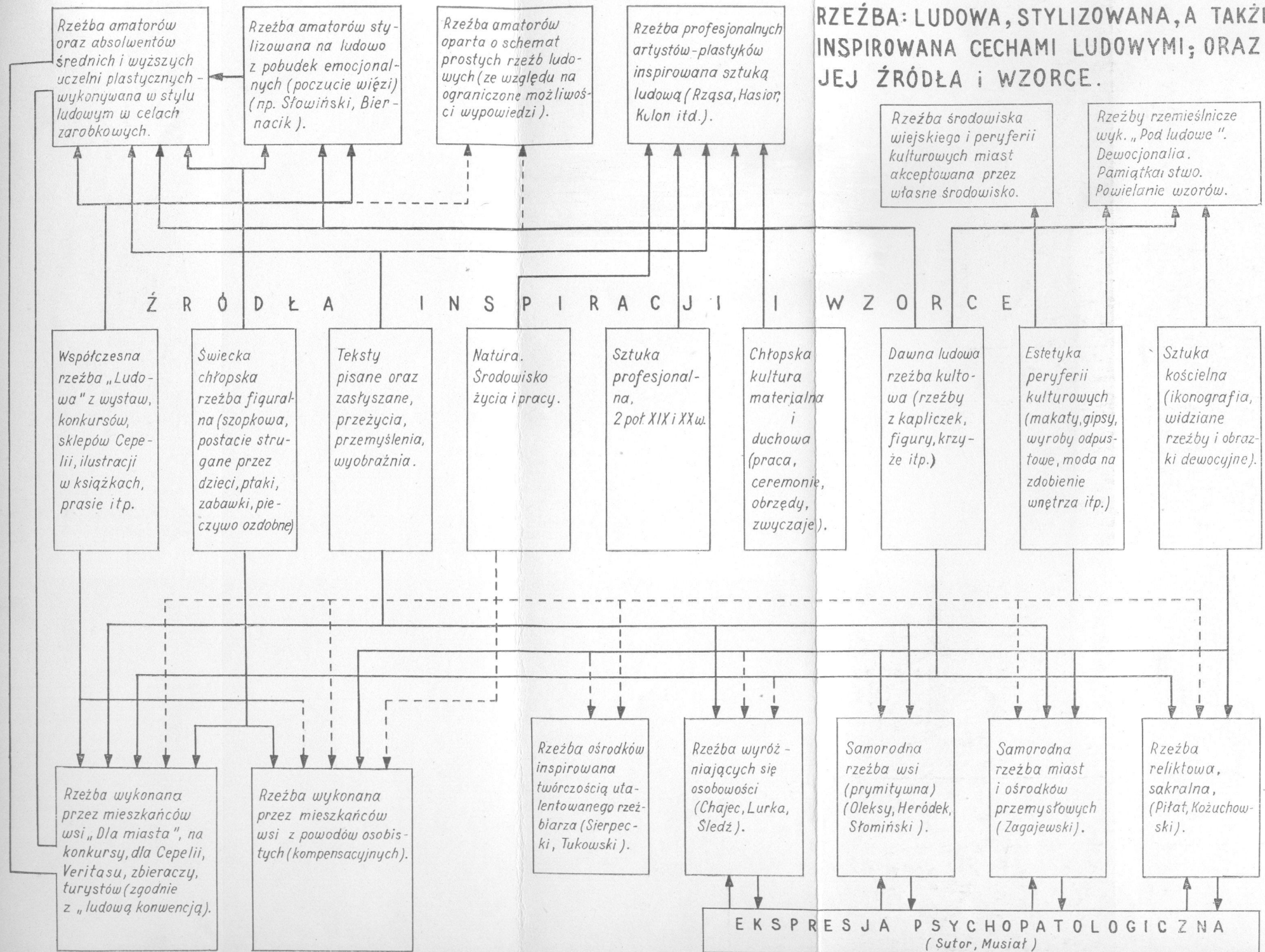
Wielu amatorów próbuje swoich możliwości w różnych konwencjach (Oller, Strahl, Raszat). Tak np. Jan Gajdowski przez kilka lat rzeźbił jak typowy amator, podejmując tematykę okupacyjno-partyzancką i sakralną, aby w ostatnich latach przejść na typ rzeźby bardziej „ludowej”.

W „stylu” ludowym świadomie rzeźbią niektórzy amatorzy, inteligenci, nie zawsze nawet wiejskiego pochodzenia. Rzeźbią plastycy — niefortunni, z nie ukończonymi studiami. Dla zarobku, rzadziej dla satysfakcji. Wszyscy oni wiedzą, jak rzeźbić „na ludowo”.

Amatorzy z pogranicza ludowego uczestniczą obecnie we wszystkich konkursach, co więcej — zdobywają pierwsze nagrody, w oczach jury wydają się bowiem bardziej „ludowi”, niż „prawdziwi” wiejscy rzeźbiarze, np. Boguszyński, Fus, Gajdowski.

O ile amatorów ciągnie do „ludu”, to równocześnie u rzeźbiarzy w pełni „wiejskich” dostrzega się, odwrotnie, dążenie do realistycznej precyzji (Konstanty Pawłowski) lub do konwencji nieludowych.

RZEŻBA: LUDOWA, STYLIZOWANA, A TAKŻE INSPIROWANA CECHAMI LUDOWYMI; ORAZ JEJ ŹRÓDŁA I WZORCE.





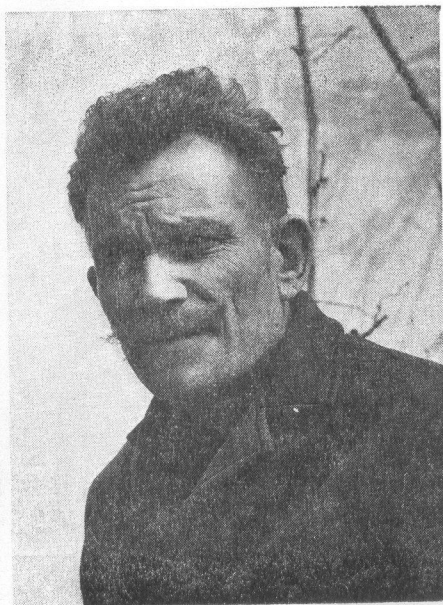
36

Il. 34. Edward Kolacz, Szczecin. *Powrót córki marnotrawnej*, wys. 35 cm. 1969 r. Il. 35. Jan Strzelezyk, Kunowo, gm. Stargard Szcz., woj. szczecińskie. *Rodzina*, wys. 66 cm. 1973 r. Il. 36. Filomena Robakowska i jej córka Jadwiga Matusiak, Witonina, woj. plockie. Il. 37. Jadwiga Matusiak. *Królowa*, wys. 25 cm. Il. 38. Filomena Robakowska. *Król Kazimierz Wielki*, wys. 27 cm.

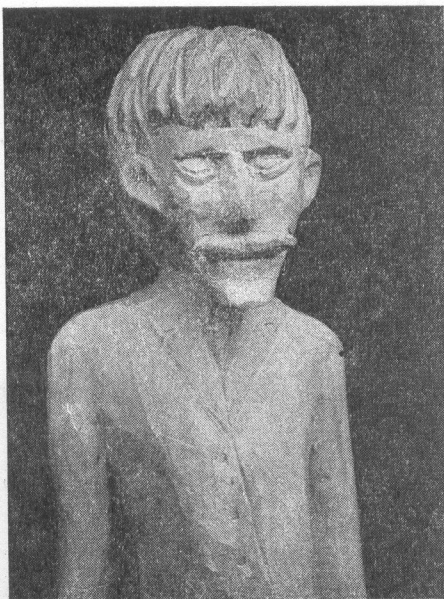


37 38



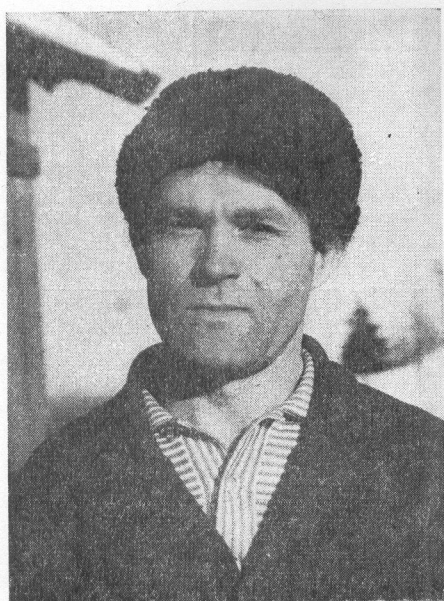


39



40

Il. 39, 40. Stanisław Walczak, Szlapy, gm. Grabów, woj. konińskie i fragment jego rzeźby *Pijak*.



41



42

Il. 41, 42. Piotr Zelek, Huta, gm. Krynica, woj. nowosądeckie i fragment jego rzeźby *J. Kennedy*.



43



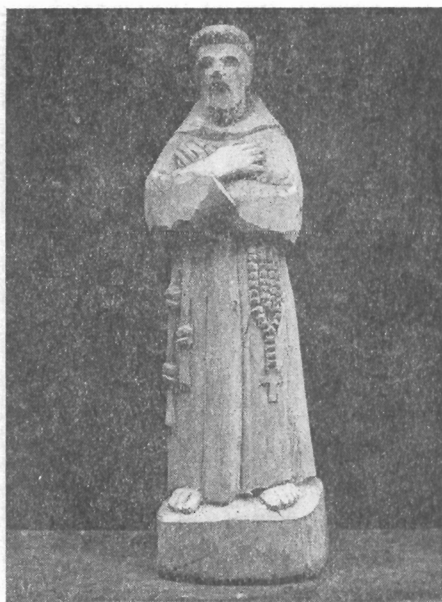
44

Il. 43, 44. Wiktor Rysio, Świnice Warckie, woj. konińskie i jego rzeźba *Chłop*.

Il. 45, 46. Józef Żywiec, Krościenko Wyżne, woj. krośnieńskie i jego rzeźba Św. Franciszek.

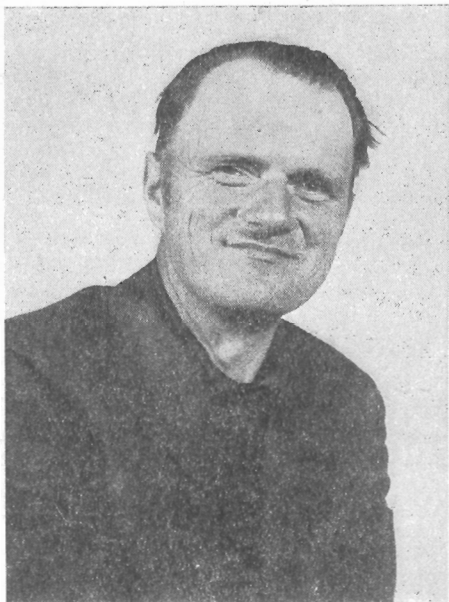


45

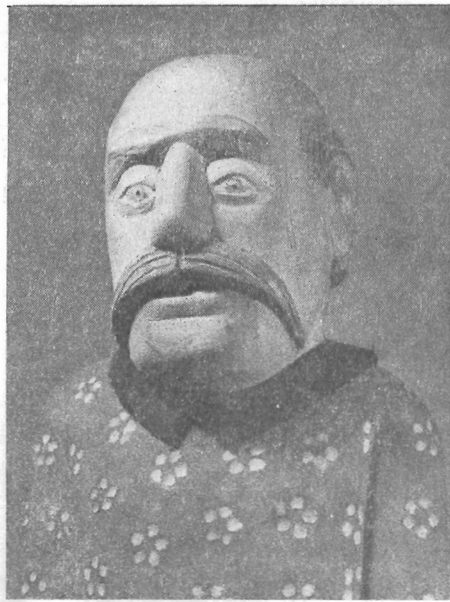


46

Il. 47, 48. Józef Kozioł, Ruchna, gm. Węgrów, woj. siedleckie i fragment jego rzeźby.

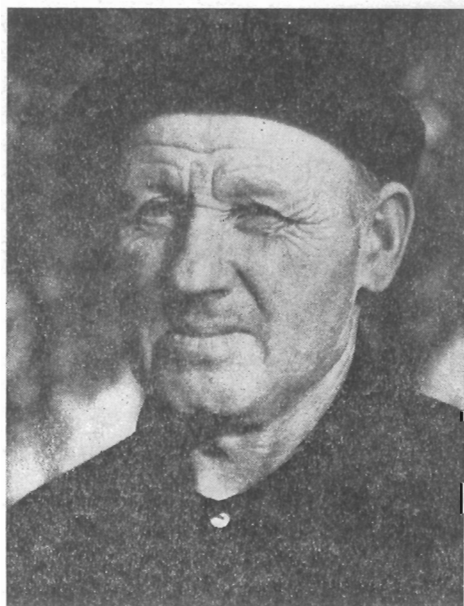


47



48

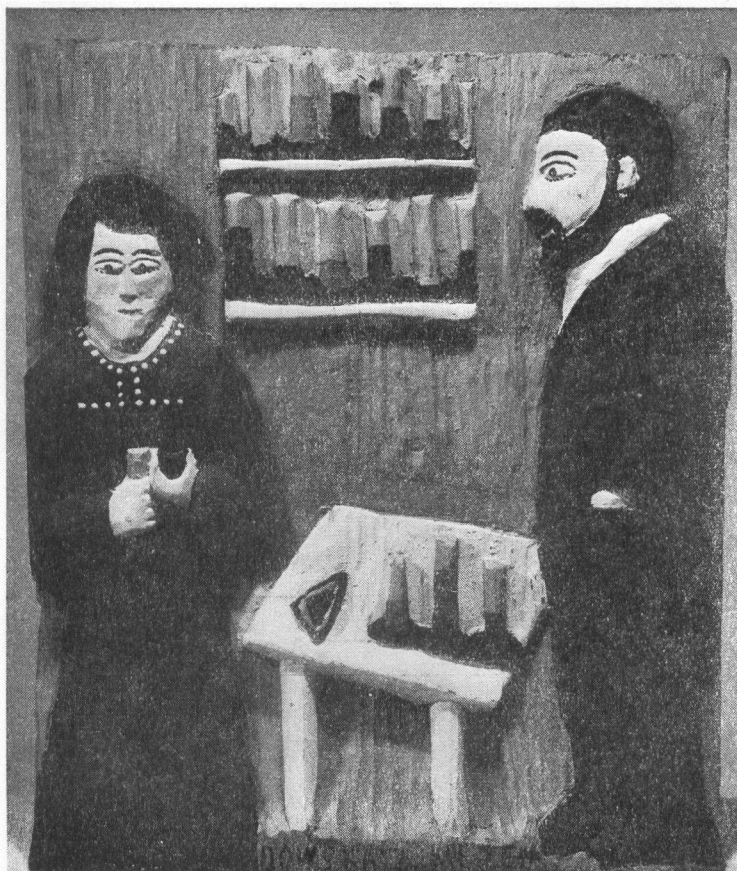
Il. 49, 50. Bolesław Grabski, Leśmierz, gm. Ozorków, woj. łódzkie i jego rzeźba w kamieniu *Macierzyństwo*.



49



50



Il. 51—59. Rzeźby z Konkursu „Wiele Polacy — ich życie i dzieła w rzeźbie ludowej”, Toruń 1974 r. Il. 51. Anna Ficoń, Wieprz, woj. bielskie. *Maria Curie-Skłodowska z mężem*, wym. 32,5 × 28,5 cm. 1974 r. Il. 52. Wiktor Węglarski, Hanslowy Młyn, gm. Golub-Dobrzyń, woj. toruńskie, *Eliza Orzeszkowa*, wys. 37 cm.

Jak widać, proces rozszerzania się pasma granicznego między rzeźbą amatorską a ludową jest zjawiskiem naturalnym, w pełni zrozumiałym, podobnie jak stylizowanie swych prac na ludowo przez ludzi emocjonalnie bliskich dawnej ludowej kulturze.

W tej grupie rzeźb, świadomie tworzonych w duchu sztuki ludowej, chciałbym wymienić prace mgr. polonistki Adama Słowińskiego z Krakowa (zarazem jednego z najlepszych naszych malarzy na szkle), a także inżynierów Stefana Fusa i Andrzeja Biernackiego oraz ludzi o wykształceniu wyższym niż średnie — Andrzeja Konopackiego, Wiktora Szewczyka. Na ile świadoma i wyraźna jest w ich przypadku inspiracja, wskazują załączone ilustracje (il. 60—61).

„Pod ludowo”, w klimacie stylizacji naśladowującej niedobre wzory (a raczej ich popłuczyny) Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (często jeszcze z lat przedwojennych) wciąż rzeźbi pokaźna grupa producentów „pamiątek” — orłów, żubrów, głów górali i scen „folklorystycznych” w rodzaju dyngusowego oblewania wiejskiej dziewczyny przez parobka w szkopkowatym kapeluszu na płowych włosach. Istnieje nawet obecnie szkołka ucząca w tej manierze młodych, zdolnych górali jurgowskich (Gombosa).

Ostatnią grupę, którą wymieniam, stanowi rzeźba powstała w środowisku wiejskim i na peryferii kulturowej miast, wykonana dla tych środowisk, zgodnie z ich obecnymi upodobaniami. Zaliczyć można do tej grupy: — snycerkę ozdobną, różnego rodzaju ramki z palonego drzewa, fajki (np. w kształcie głowy), laski z rzeźbionym uchwytem; — rzeźby o charakterze naturalistycznym (np. Konstantego Pawłowskiego), rzeźby — pamiątki z węgla (na Śląsku), figury święte, naśladowujące gipsowe wzory, dewocjonalia (np. il. 5), jaskrawo pomalowane — i w tym zbliżone do odpustowych figur z gipsu.

Wpływ estetyki „makatkowo-jarmarcznej” widoczny jest oczywiście także w rzeźbach przeznaczonych dla miasta i tworzonych dla własnej satysfakcji. Doszukać się go można bez trudu we wczesnych (sprzed 1968—1970) pracach Adama Zagadły, w całej twórczości Józefa Serwika oraz bardzo ciekawego Antoniego Barana.

Na tym kończę przegląd poszczególnych grup. Nie uwzględniłem w nich zjawisk odbiegających od konwencjonalnego pojęcia rzeźby w drewnie, takich jak — modnej zwłaszcza wśród amatorów — korzenioplastyki, konstrukcji na granicy zabawki (wiatraki ze scenami figuralnymi, szopki), zabawek ośrodków produkcyjnych oraz przedmiotów o charakterze sprawnościowym (np. scen z zapalek w butelkach).

Nie podałem też — poza przykładami — nazwisk rzeźbiarzy, których uważam za najciekawszych. Uczyniłem to celowo, sądzę bowiem, że dla każdego, kto interesuje się zagadnieniem — bardziej interesujące będzie porównanie zamieszczonego w tym numerze pisma sądu na ten temat grupy „ekspertów”. Pozwoli to na bardziej zobiektywizowane spojrzenie.

Kilka uwag o dzisiejszej rzeźbie

Kilka uwag, ponieważ na ten temat pisałem przed dwunastu laty⁴. Ograniczę się więc do sprawy tematyki rzeźb i krótko — do roli opieki.

1 — tematyka sakralna. Zmiana funkcji rzeźb (z kultowej na estetyczną), brak kontroli środowiska i brak narzucających się wzorów ikonograficznych przyczyniają się do większego zróżnicowania zarówno tematyki, jak i sposobu jej ujęcia. Widać to doskonale na przykładzie „Ostatniej Wieczery” (il. 16—23). Leonardowski pierwowzór zostaje tu inter-



53

53. Jan Madej, Dziewin, gm. Bogucice, woj. tarnowskie. *Śmierć Księcia Józefa Poniatowskiego w Elsterze*, wys. 28 cm. Il. 54. Józef uniaż, Falków, woj. piotrkowskie. *Jan Kochanowski z córką Urszulą*, wys. 30 cm. Il. 55. Bolesław Suska, Budziska, gm. Adamów, woj. siedleckie. *Księżę Józef Poniatowski*, wys. 38 cm.



54 55



56



57

Il. 56. Konstanty Pawlowski, Strzelcowizna, woj. suwalskie. *Adam Mickiewicz*, wys. 34 cm. Il. 57. Stanisław Zagajewski, Włocławek. *Jan Kochanowski*, glina palona, wys. 51 cm.

pretowany w sposób świadczący o „luzie” wyobraźni, o niepodaniu się presji obowiązującego schematu.

O zróżnicowaniu tematyki mówiliśmy już wcześniej — na przykładzie twórczości Susków (il. 32), dodajmy tylko, że swoboda w interpretacji religijnych treści wiedzy czasem do rozwiązań niekonwencjonalnych. Tak np. w rzeźbie Stanisława Czał *Frasobliwy* siedzi na grzbiecie zgarbionego, przykucniętego szatana, a u Lurki Chrystus niesie swój krzyż wspólnie z grupą postaci symbolizujących ludzkość. Swobodzie interpretacji sprzyja nieznanomość tradycyjnych tematów ludowej ikonografii. *Frasobliwego* nie znał ani Sobota, ani Adamski, ani stary Pilat. Zdarza się też, że źródłem pomysłów jest lektura Biblii lub legend o świętych (np. Chajec, Chojeża) czy własne przemyślenia teologiczne (Lurka).

Tematyka religijna, która w ostatnich latach ustępowała placu motywom świeckim (m. in. za sprawą licznych konkursów, takich jak np. „Kopernik w rzeźbie ludowej”, „Wielec Polacy — ich życie i dzieła”, „Wojsko Polskie”, „Moja praca na roli”, „Sienkiewicz i postacie z jego książek”) znalazła ostatnio poważne wsparcie w działalności „Veritasu” i konkursach organizowanych przez „PAX” na sztukę sakralną.

2 — tematyka historyczna. W ciągu minionych 12 lat nastąpiła, że się tak wyrażę — instytucjonalizacja tej tematyki, właśnie za sprawą konkursów. Zwłaszcza dwa z nich, zorganizowane przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu — Kopernikowski i na Wielkich Polaków — przyniosły liczne i ciekawe interpretacje⁵. Ciekawe w skojarzeniu, w plakietowej metaforyce, w uroczej naiwności rozwiązań (por. il. 51—59). Oczywiście sporo prac nadesłanych na konkurs opartych było na powierzchownej interpretacji lub wręcz stanowiło kopię znanych ujęć czy zdjęć. Po prostu „postacie” niezbyt wiele mówiły autorowi, nie więc dziwnego, że najciekawiej pomyślane były rzeźby przedstawiające osoby, których działalność pobudzała wyobraźnię

(Kopernik, o. Kolbe, dr Korezak). W tym przypadku istniała więź emocjonalna między twórcą a postacią. Równie osobiście, z zaangażowaniem (a niekiedy wręcz z obsesyjną ekspresją) przedstawiane są sceny z lat wojny i okupacyjnej martyrologii.

Odnoszę wrażenie, że w świadomości rzeźbiarzy wyraźny jest podział na „trzy historie”:

- daleką, legendarną, nie znaną bliżej i nie angażującą,
- pobudzającą wyobraźnię, znaną z przekazów ustnych, lekcji kościoła, książek (wojna rzeźbiona przez ludzi młodych, dramat *Męki Pańskiej*, Kopernik, Kolbe),
- znaną z autopsji, przekazywaną jako żywa pamięć, utrwalenie faktów, które powinny być znane młodszemu pokoleniu (wojna, okupacja) czy innym warstwom społeczeństwa (seonki folklorystyczne, przekazy w typie „tak było dawniej”).

3 — sceny z życia, obserwacji. Podobnie jak tematyka historyczna — novum, nie występujące w dawnej rzeźbie. Nie znaczy to, że dawniej rzeźbiarstwo nie posługiwało się nigdy obserwacją świata otaczającego, nie przyglądano własnej twarzy czy dłoni. Występowało to jednak w stopniu niewielkim, głównie w rzeźbie o charakterze rzemieślniczym, sprawnej, realistycznej. Obecnie obserwacja jest ważnym źródłem poznania, a osiągnięcie podobieństwa sprawdzianem i „obiektywnym” dowodem swej sprawności. Stosunkowo często własna twarz bywa wzorem dla rzeźbionych twarzy, lustro — lekcją anatomii. Trudno — bez badań na ten temat — powiedzieć, na ile świadome jest posługiwanie się wzorem własnego oblicza, sądzę, że bywa z tym różnie. Typ własnej twarzy i pewnych cech anatomicznych występujących w rodzinie może nieświadomie nawet wpływać na kształtowanie proporcji w rzeźbie (il. 36—50), może też sporadycznie występować być po prostu przejawem żartobliwej auto-identyfikacji.

Obserwacja z życia zbliża rzeźbę do konwencji realistycznej, występuje też najczęściej przy tematach tego rodzaju, jak *moja praca na roli, kobieta wiejska* itp. Obserwacja i chęć dosłownego oddania rzeczywistej rzeczy widzianej jest zaprzeczeniem zasad dawnej rzeźby, która wzorowała się na innej rzeźbie, na rzeczywistości spreparowanej, przetworzonej na artystyczną formę. Sytuacja taka zbliża rzeźbę ludową do amatorskiej i wiedzy nieraz — przy braku świadomości artystycznej — do produkowania modeli, np. baby z maselnicą, orki końmi czy traktorem.

4 — p t a k i. Rzadko kiedy zwierzęta. Właśnie p t a k i, nie te małe, dekoracyjne, tanie, wyrabiane masowo w ośrodkach rzemiosła zabawkarskiego, ale ptaki — r z e ź b y. Wspaniałe, monumentalne gawrony Kudły, bociany Pilata, a obecnie barwne, egzotyczne w swej ornamentyce malarskiej ptaki Stanisława Mareisza, monumentalne sowy i ptaśzyska Krystyny Adamecyk.

Ciekawe, czy ptak, gotów ulecieć w każdej chwili, tajemniczy i niezależny nie symbolizuje tęsknot ukrytych w podświadomości, czy wybór jego i tylko jego (a nie psa, konia czy krowy) przez wielu rzeźbiarzy wiąże się tylko z tradycją, tylko z zabawką? Może łatwiej pozwolić sobie na osobisty wyraz rzeźbiarski w ptaku, niż w postaci człowieka? Tadeusz Szkodziński, dążąc do naturalistycznej konwencji w postaciach, nieciekawo w nich, bezosobowy, słaby rzeźbiarsko — w dziwnych, karykaturalno-fantastycznych ptakach staje się wręcz frapujący, wolny od konwencji, która go ogranicza i której nie umie sprostać.

Sądzę, że w dzisiejszej sytuacji rzeźby nieobojętne jest, jaką tematykę się jej narzuca, jakie rozwiązania preferuje

nagrodami na konkursach⁶. Nie jest też obojętne, ile jest tych konkursów, ile targów, festiwali, cepeliad. Nadmiar nieuchronnie wiedzie do komercjalizacji całego zjawiska, do obniżania jego rangi i poziomu. Trzeba też wiedzieć do czego się dąży, czy do preferowania żywej sztuki, do realizacji postaw twórczych — czy do sprzyjania stylizacji, do umasowienia pamiątkarstwa w stylu ludowym, pokazywanego w nieco operetkowej stylizacji, z malowniczymi kramami, niby-chatami i poprzebieranymi twórcami.

Rozwój rzeźby ludowej jest w dużym stopniu zasługą odpowiedzialnych za to instytucji, przede wszystkim Ministerstwa Kultury i Sztuki i „Cepeli”. Zasługą klimatu, jaki się wytworzył wokół sztuki ludowej, a zwłaszcza przekonania o artystycznej randze ludowej rzeźby. Rangę tę trzeba utrzymać. Dla dobra rzeźby — i naszej narodowej kultury.

PRZYPISY

¹ Łukowski ośrodek rzeźby ludowej, wystawa maj 1976. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 1976. (Katalog zawiera bardzo dużo wiadomości zarówno o ośrodku, jak i rzeźbiarzach. Opracowała go wzorowo autorka scenariusza wystawy Halina Oleńska).

² Antoni Kroh, *Paszyński ośrodek plastyki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXIX, 1975, nr 1—2, s. 95—105.

³ Liczba rzeźbiących jest znacznie wyższa od liczby stałych dostawców do „Cepeli”. Opierając się na różnych katalogach wystaw, materiałach konkursowych i rejestrach twórców ludowych i dokumentacji Instytutu Sztuki PAN, sądzę, że rzeźbia-

0. Maksymilian Kolbe z Konkursu „Wielej Polacy...”: il.58. Józef Chelmowski, Brusy woj. bydgoskie. Wys. 40 cm; il.59. Bolesław Adamiak, Siedliska, gm. Rybiczewice, woj. lubelskie. Wys. 34 cm.

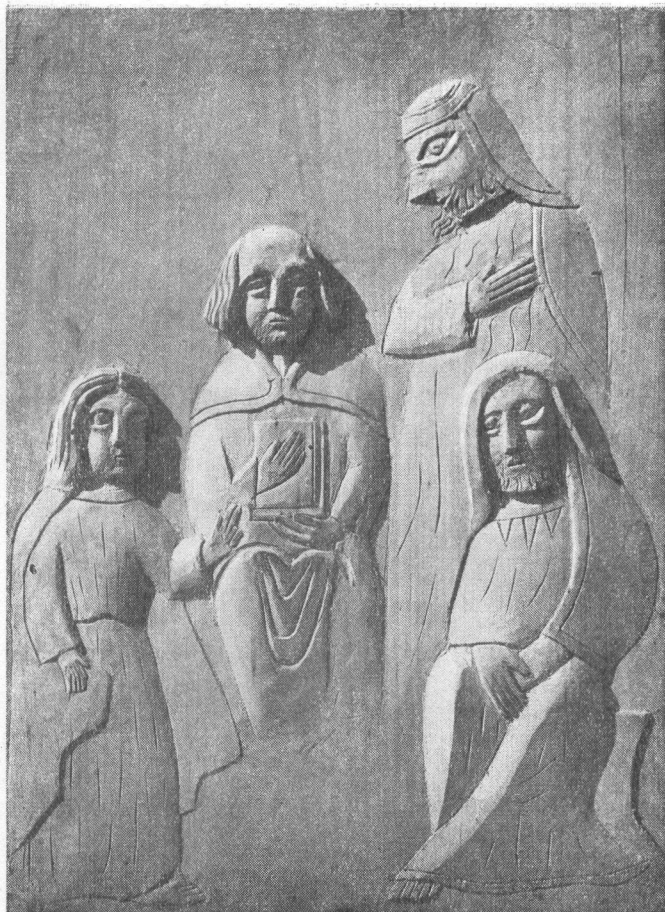


58

59



60



61



Il. 60. Józef Janas, Dębno k/Czorsztyna, woj. nowosądeckie. *Chrystus w świątyni*, wym. 38,5 × 54 cm. 1953 r. Il. 61. Andrzej Biernacik, Zakopane. *Św. Krzysztof*, wym. 85 × 32 cm. 1970 r.

rzy pretendujących do miana „ludowych” było w ciągu ostatniego trzydziestolecia co najmniej 600—700, natomiast, jak wynika z rejestru „Cepelii”, współpracuje ona obecnie ze 160 osobami.

⁴ Aleksander Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XVIII, 1964, nr 1.

⁵ Zasluga to ogromna Aleksandra Błachowskiego, dyrektora Muzeum oraz inicjatora i organizatora tych konkursów. O wynikach obu konkursów pisze we wstępach do katalogów *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej*, Toruń 1973 oraz *Wielcy Polacy*,

ich życie i dzieła w rzeźbie ludowej, Toruń 1975. W katalogu tym zamieszczona jest również dość pełna bibliografia polskiej rzeźby.

⁶ Temat ten rozwijam szerzej, z większą ostrością polemiczną, w artykule przesłanym w 1975 r. do Biuletynu Stowarzyszenia Twórców Ludowych. O niebezpieczeństwie nadmiaru konkursów mówił również Aleksander Błachowski w referacie wygłoszonym na seminarium „Rola sztuki w edukacji kulturalnej dzieci i młodzieży” (opublikowane na powielaczu w zestawie materiałów na seminarium, wydanym w 1975 r. przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie).

Obiekty pochodzą ze zbiorów: Muzeum w Staszowie — il. 1; Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach — il. 2; L. Zimmerera — il. 7, 12, 13, 22, 23; PME w Warszawie — il. 8—11; Muzeum w Białymstoku — il. 14; B. Nawrockiego — il. 16; Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie — il. 17; Muzeum Etnograficznego w Toruniu — il. 51—59

Fot.: J. Chodyna — il. 22; S. Deptuszeński — il. 28, 60; E. Kozłowska-Tomeczyk — il. 15; J. Milka — il. 13; B. Nawrocki — il. 16; J. Sobolewski — il. 23; B. Sowilski — il. 47; J. Świdorski — il. 1—12, 14, 18—21, 24—27, 29—46, 48—59, 61