

Z PROBLEMATYKI WSPÓŁCZESNEJ AMATORSKIEJ TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ

ALEKSANDER JACKOWSKI

Mówimy — sztuka ludowa, sztuka prymitywu, sztuka amatorów plastyków. A jednak pojęcia te nie są na pewno tak jasne, jakby to się wydawało w pierwszej chwili. Co więcej, na każdym niemal kroku jesteśmy świadkami nieporozumień, jakie one wywołują.

Utożsamia się więc sztukę ludową z wszelką twórczością artystyczną chłopów czy robotników, nie dostrzegając tego, że pojęcie „sztuka ludowa” ma swój określony zakres i nie obejmuje wszelkich przejawów artystycznej twórczości ludu. Kiedy indziej spotkać się można z nierozróżnianiem sztuki amatorskiej od ludowej. Wreszcie traktuje się przeważnie sztukę amatorską jako zjawisko jednolite, nie dostrzegając tego, że obejmuje ona w istocie bardzo różne kategorie. Takich nieporozumień można oczywiście wyliczyć znacznie więcej.

Trudno się temu dziwić. Kłopotów nie sprawiają jedynie te pojęcia, których jednoznaczny sens i zakres ustalili się w toku praktyki. Inaczej bywa z pojęciami nowymi lub takimi, które kształtują się dopiero w naszych oczach, ulegając w nowych warun-

kach daleko idącym przemianom. Trudno wówczas o świadomość pojęć, o precyzję definicji. Słowa są elastyczne, rozciągliwe, wieloznaczne — te same mogą określać odmienne treści i potrzebna jest zazwyczaj pewna stabilizacja zjawisk, aby w codziennej praktyce wykrywały się jednocznaczne określenia. Sądzę, że dotychczasowe doświadczenia pozwalają już na wyciągnięcie pewnych wniosków.

Konieczne jest więc przedyskutowanie tych zagadnień, zrozumienie sensu zachodzących przemian — i to nie tylko ze względu na czystość teoretycznych założeń, ale przede wszystkim w trosce o codzienną praktykę, o właściwe kierowanie procesami zachodzącymi w rozwoju współczesnej twórczości ludowej. Pierwszą bodaj że próbą postawienia i częściowego omówienia tych zagadnień była II Ogólnopolska Konferencja poświęcona badaniom nad sztuką. I właśnie w klimacie tamtych dyskusji powstały niniejsze uwagi, które być może przyczynią się do podjęcia bardziej konkretnej wymiany poglądów i sprecyzowania sensu podstawowych interesujących nas pojęć.

Sztuka ludowa a twórczość artystyczna ludu

Zacznijmy od rozróżnienia pojęć — sztuki ludowej i artystycznej twórczości ludu. Nie są one bynajmniej równoznaczne, a utożsamianie ich prowadzi właśnie często do wyciągania fałszywych wniosków. Przede wszystkim dlatego, że sztuka ludowa stanowi dziś dla nas pojęcie o określonej zawartości. Mówimy o tradycyjnym podłożu tej sztuki, o jej cechach stylowych, o jej określonym charakterze, pozwalającym niemal zawsze rozpoznać naszą sztukę ludową na tle sztuki innych narodów, a wreszcie odróżnić dzieła sztuki ludowej od nie-ludowej, tworczonej przez artystów plastyków oraz przez rzemiosło miejskie czy przemysł.

„Sztuka ludowa” — jest pojęciem, ukształtowanym dawniej w zasadzie w okresie rozbicia społeczeństwa na klasy, w okresie odrębnego kształtowania się ludowej kultury wsi i małych miasteczek. U podstaw tej sztuki leżały odmienne warunki bytu ludu pracującego. Sztuka ludowa rozwijała się bowiem w społeczności odseparowanej w poważnym stopniu

od kultury warstw uprzywilejowanych. Tworzył ją chłop, rzemieślnik i dopiero w ostatnim okresie — robotnik.¹ Zrozumiałe więc, że sztuka ludowa odzwierciedlała poglądy, dążenia i marzenia tych

¹ Nie miejsce tu oczywiście na rozważanie przyczyn, które spowodowały, że twórczość robotnicza kształtowała się zupełnie inaczej niż chłopska. Przejawiała się ona przeważnie w pieśni, natomiast w zakresie plastyki wykazywała cechy w zasadzie zbliżone do tych, które wyróżniamy dziś w twórczości amatorskiej grup robotniczych. Nie można więc mówić o stylu czy roli tradycji w odniesieniu do twórczości plastycznej robotników. Istnieją natomiast pewne dyspozycje właściwe danemu zawodowi czy środowisku, zamiłowania do pewnych tematów (majsterkowanie, modelowanie, zabawka). W sensie estetycznym twórczość robotników znajdowała się w zasadzie w orbicie wpływów dwóch grup: sztuki ludowej wraz z całym jarmarczno-odpustowym pograniczem oraz drobnomieszczaństwa, którego norma gustu, smaku tym silniej działała na środowisko robotnicze, że wiązała się z pojęciem awansu życiowego, a zwłaszcza kulturowego.

warstw. Toteż znajdziemy w niej i przejawy ideologii postępowej, walki o lepsze jutro, wiary w zwycięstwo sprawiedliwości, jak też i świadectwa wpływu ideologii klas panujących, a także zabobon, zafobanie. Te treści właściwe sztuce ludowej przejawiały się w mniejszym lub większym stopniu w poszczególnych dziedzinach twórczości. Silnie odbiły się na charakterze ludowej rzeźby, grafiki czy malarstwa, niemal niezauważalne są np. w zdobnictwie czy stroju, chociaż i tu uważne spojrzenie socjologa wykryć może związki zachodzące między samym zdobieniem a funkcją jego w stroju, meblu czy architekturze.

Lecz problem treści nie wyczerpuje zagadnienia. Zresztą o ludowych treściach możemy mówić nie tylko w sztuce ludowej, ale również i w dziełach artystów wykształconych, nie zawsze nawet pochodzących ze środowiska ludowego. Zdarza się nawet, np. w „Trumnie chłopskiej” Gierzyńskiego, że artysta wyraża obraz wsi głębiej i trafniej, niż czynią to dzieła wiejskich świątkarzy czy wycinankarek.

O specyficznej wartości sztuki ludowej decyduje więc nie tylko ładunek treściowy — ale przede wszystkim *f o r m a*. To wszystko, co składa się na artystyczną odrębność ludowej sztuki naszego kraju, na odrębność sztuki poszczególnych regionów. Na jej *s t y l*.

Styl ten jest oczywiście historycznie uwarunkowany i wytworzył się przez wspólny wysiłek artystyczny wielu pokoleń ludowych twórców, tworzących na użytek własny, dla społeczności wiejskiej o wyraźnie ukształtowanych nawykach estetycznych.

Nie miejsce tu na wyliczanie przyczyn powodujących powstanie takiego właśnie, a nie innego stylu ludowego, tj. odrębnego charakteru formalnego wytworów ludowej sztuki. Wystarczy, jeśli podkreślimy szczególną rolę tradycji, gdyż właśnie *t r a d y c j a* była w sztuce ludowej szkołą technik artystycznych, była wyrazem upodobań całego środowiska. W sztuce ludowej bowiem jednostka twórcza o tyle tylko może rozwinąć się, zyskać aprobatę ogółu, o ile respektuje istniejącą tradycję, o ile odpowiada upodobaniom ogółu. Doświadczenie prywatne twórcy mieć musi zawsze charakter ogólny, i po to, aby zyskać prawo obywatelstwa, musi ono odpowiadać nie zdefiniowanemu, a przecież istniejącemu w świadomości ludu konwencjiom artystycznym. Dlatego właśnie w oparciu o tradycję mógł się kształtować specyficzny styl, który nazywamy ludowym, a którego cechy w szeregu wartościowych opracowań podkreślali T. Seweryn, T. Dobrowolski, K. Piwocki i J. Grabowski, wychodząc zresztą z różnych założeń metodologicznych.

Ne oznacza to oczywiście zupełnego negowania roli jednostki twórczej. Utalentowana jednostka wzbogaca tradycję, wnosi do niej nowe, własne elementy, które z kolei stają się dla innych znowu obowiązującym wzorem. Doświadczenie, tradycja — przechodziły z ojca na syna. Świątkarz rzeźbiąc miał przed oczyma liczne stacje czy kapliczki wykonane przez swoich poprzedników. Hafciarka uczyła się na tkaninach zdobionych przez jej poprzedniczki. Tradycja nie jest czymś martwym i zmieniała się niejednokrotnie, niekiedy nawet w dość szybkim tempie. Tak np. w ciągu ostatniego półwiecza istotnym zmianom uległy tonacja kolorystyczna, układ i szerokość pasów w stroju łowickim czy opoczyńskim. Mimo to jednak można powiedzieć, że cechą podstawową sztuki ludo-

wej jest oparcie się jej o wzorce wykształcone przez tradycję, przez kolektywną twórczość wielu pokoleń. Dlatego właśnie w sztuce ludowej tradycja doniosła do naszych dni to jedynie, co było trwałe, co nosiło znamiona prawdziwego arcyzmu, co w logiczny sposób wynikało z materiału i właściwości jego obróbki. C z a s oczyszczał sztukę ludową z tego, co w niej było przypadkiem, co stanowiło naleciałość, co narzuciła jej moda. Zachowywało się i rozwijało to jedynie, co zyskało trwałą aprobatę ludowej społeczności, to, co można już było nazwać sumą twórczego wysiłku naszego ludu.²

Dlatego właśnie sztuka ludowa stanowi jeden z ważkich elementów naszej kultury narodowej. I jeśli stwierdzamy, iż w pojęciu *n a r o d u* zawiera się między innymi odrębność układu psychicznego, przejawiająca się w kulturze, to pamiętajmy, że w szcze-

² Na ten moment należy zwrócić szczególną uwagę. Stanowi on bowiem bardzo ważny wskaźnik, mówiący o przynależności wytworu do tzw. „sztuki ludowej”. Można oczywiście wymienić szereg innych pobocznych cech, które w takim czy innym zestawieniu mogą (ale nie muszą!) występować w sztuce ludowej — ale żadna z nich sama nie decyduje o tym, czy coś jest, czy nie jest ludowe. W ostatecznej instancji bowiem *ludowa* jest taka sztuka, *takie* dzieło, *które* odpowiada potrzebom i upodobaniom ludu (a ściślej biorąc regionowi etno-kulturowemu w określonym czasie) i zgodnie jest z zasadniczą linią miejscowej tradycji.

Wyodrębnione kryterium *treści ideowych* samo w sobie nie stanowi, jak to już podkreślaliśmy, o tym, czy dany wytwór jest ludowy. W sztuce ludowej spotykamy się bowiem zarówno z nurtem postępowym, jak i z wstecznym. Trudno przy tym mówić o jakiejś ponadczasowej wymowie wytworów ludowej sztuki. Jest ona historycznie zmienna, konkretna i dzieło, które dawniej wyrażało dążenia ludu, jego potrzeby i upodobania, po kilkudziesięciu latach może już być mu obojętne, a nawet obce. Przykładem — obrazy czy rzeźba. Tak więc kryterium *treści* musi być zawsze traktowane konkretnie, w odniesieniu do całej sytuacji, środowiska, czasu.

Podobnie błędne jak ponadczasowe widzenie ludowych treści, jest zawężanie ich w wąski, wulgarny sposób jedynie do tego, co postępowe. Sztuka ludowa wyraża przecież w swoisty sposób stopień świadomości mas, a więc i to, co było w danym czasie wsteczne, tak jak i w świadomości ludowych mas, obok dążeń postępowych, istniały i tendencje wsteczne. Negować istnienie tych elementów — to znaczy przekreślić historyczną prawdę, odrzucić wielki dorobek np. ludowej sztuki sakralnej czy tworzonej na użytek bogatego chłopca.

Również zawodne okazać się może stosowanie jedynie kryterium *formy*. Jest ona bowiem także historycznie określonym pojęciem, konkretnym dla danego regionu i ulegającym określonym przemianom. Sama forma nie świadczy przy tym jeszcze, czy coś jest istotnie bliskie ludowi, czy też stanowi pseudo-ludowe naśladownictwo, przedrzeźnianie sztuki ludowej. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy operuje się ludowymi motywami, bez zrozumienia związku z materiałem i funkcji w danym przedmiocie. Ludowa forma wynika z konkretnych założeń funkcyjnych, z wyczućcia materiału, narzędzia, roli wytworu. Jest więc określona funkcją, treścią. Forma sama w sobie, oderwana od innych współczynników, nie stanowi jeszcze decydującego kryterium, chociaż w praktyce stanowi najważniejszy moment rozpoznawczy.

Obok tych kryteriów wysuwa się nieraz i inne, jak np. pochodzenie twórcy, funkcji wytworu, wreszcie jakości. Sprawa *pochodzenia*, pozornie oczywista, w istocie rzeczy wcale nie jest tak jasna. Okazuje się bowiem, że poważną pozycję w sztuce ludowej odgrywa-

gólnie silny i, jeśli tak można powiedzieć, masowy sposób przejawia się ona w sztuce ludowej³.

Ale nie cała rozwijająca się na wsi twórczość artystyczna jest sztuką ludową. Na tej samej wsi istnieli przecież ludzie tworzący na użytek innych środowisk, dla dworu, kościoła, miasta. Istnieli i istnieją ludzie, którzy czuli potrzebę wypowiedzenia się w innych formach niż ukształtowane przez tradycję. Znamy przykłady chłopów malujących od wczesnej młodości różne obyczajowe obrazki czy piszących utwory prozą lub wierszem, dalekie od tradycji folkloru. Oczywiście jest to jeden z przykładów artystycznej twórczości jednostek pochodzących z ludu, nie można jednak utożsamiać tego ze sztuką ludową, będącą wytworem kolektywu, a więc noszącą określony charakter.

ją wytwory, a nawet całe działy, tworzone przez rzemieślników miejskich itp. (np. druki na płótnie, obraznictwo, zabawkarstwo itp.). Z drugiej strony, sama formalna przynależność twórcy do środowiska np. wiejskiego wcale nie przesądza, że dzieło jego jest ludowe. Obraz wiejskiego malarza amatora, malowany w konwencji impresjonistycznej, nie będzie tworem sztuki ludowej, chociaż twórca jego spełnia warunek „pochodzenia”. Tak więc moment ten nie może stanowić jakiegś automatycznej cechy wyróżniającej.

Zawodne jest również kryterium *funkcji wytworu*. Stanowi ono co prawda ważny współczynnik, wskazujący na żywotność czy obumieranie pewnych form i zjawisk w środowisku własnym, ale nie decyduje samo w sobie o ludowości danego wytworu. Ludowe są np. malowanki łowickie Wiechno czy Kołaczyńskiej, mimo iż głównym odbiorcą jest dziś miasto, CPLiA.

Nie wszystko zresztą, co przeznaczone jest na użytek ludu, dla wsi — jest sztuką ludową. Wieś wchłania dziś duży zasób rzeczy pochodzenia miejskiego, obcego własnej, tradycyjnej kulturze. Fakt, że coś tworzone jest specjalnie dla odbiorcy wiejskiego, nie przesądza jeszcze sprawy, stanowi tylko jeden z elementów.

Wreszcie kryterium *jakości*, spotykane wciąż jeszcze w pracach niektórych historyków sztuki. Polega ono na tym, że za ludowy uważa się wytwór grzeszący prymitywizmem, nieudolnością i topornością wykonania. Nikt oczywiście nie neguje faktu, że duża część dzieł ludowych artystów daleka jest od technicznej precyzji, właściwej zawodowemu rzemieślnikowi czy uczonemu artyście. Ale nie stanowi to żadnej zasady, żadnej specjalnej cechy wyróżniającej. Co więcej, istnieją nawet takie działy ludowego rzemiosła artystycznego, jak tkanina, haft, wycinanka, które odznaczają się często zdumiewającą wirtuozerią i doskonałością wykonania.

³ Ten właśnie moment przesądza, dlaczego taką rolę wyznaczamy dziś sztuce ludowej. Dlatego traktujemy ją nie tylko jako sumę osiągnięć artystycznych (jak moglibyśmy np. traktować sztukę innych narodów), ale jako ważny wkład ludu do skarbcza narodowej sztuki. Dlatego dążąc do podkreślenia cech naszej narodowej kultury, inspirujemy się w poważnym stopniu ludową sztuką. Dlatego np. w czasie Festiwalu, aby nadać dekoracji miasta charakter polski, sięgnięto do form zapożyczonych ze sztuki ludowej.

Oczywiście nie sędzę jednak, aby zespół historycznie wytworzonych cech psychicznych, który znalazł również wyraz i w obliczu sztuki ludowej, był czymś stałym, niezmiennym. Myślę, że wcześniej nawet ulegają przemianom same cechy psychiczne społeczeństwa, niż zachodzą zmiany w sztuce. Ale sztuka ludowa zachowuje swoją wartość nawet wówczas, gdy traci bezpośredni związek z życiem, potrzebami i zamiłowaniem społeczeństwa. Tak np. w naszej sztuce wiele elementów nosi dziś charakter reliktu, przestaje się bezpośrednio tłumaczyć — obumierają nawet w żywej praktyce sztuki ludowej w swym środowisku, zachowują natomiast wartość historyczną i artystyczną w tradycji naszej kultury artystycznej.

Jest to szczególnie istotne dziś, kiedy ciśnienie własnego środowiska na wsi słabnie, kiedy następuje rozkład tradycyjnej kultury wiejskiej, kiedy sztuka ludowa przestaje już wystarczać środowisku wiejskiemu. Procesy zacierania się przeciwieństw klasowych, likwidacja zacofania wsi wiążą się dzisiaj bezpośrednio z przenikaniem do wsi wszelkich form naszej współczesnej kultury i cywilizacji. O ile więc dawniej uzdolniony twórca ludowy tworzył przeważnie w kręgu otaczającej go sztuki (a w każdym razie pod najsilniejszym jej wpływem), o tyle dzisiaj oddziałuje na niego radio, film, prasa, fotografia i reprodukcja jedno- i wielobarwna, a wreszcie książka, plakat itd. Nic dziwnego, że i inny staje się dziś jego horyzont kulturalny, inne tęsknoty i inne dążenia. Tradycyjna forma ludowej wypowiedzi przestaje wystarczać. Jest za sztywna, a przede wszystkim za wąska. Nie daje przecież niemal żadnego wzoru dla wyrażenia tego wszystkiego, co dzieje się obok nas i w nas samych. Więcej — ta sama konwencja, w ramach której rozwinęła się tradycyjna sztuka ludowa, dziś już nie wystarcza, a czasem nawet przeszkadza. I wielu uzdolnionych młodych ludzi na wsi czy w środowisku robotniczym sięga do nowych form wyrazu, chcąc wypowiedzieć się w sposób pełny, nie skrepowany symboliczno-dekoracyjnymi założeniami tradycyjnej ludowej konwencji.

Stąd też, jeżeli mówić o wpływach działających dziś na twórców wiejskich, to szukać ich należy już nie tylko we wzorach tradycyjnych, ale raczej w kręgach oddziaływania całej naszej współczesnej kultury. Inna rzecz, że inwazja nowej kultury na wieś, na środowiska robotnicze niesie ze sobą nie tylko osiągnięcia np. naszej plastyki, ale brzemienność jest niestety również i we wzory drobnomieszczańskie szmery, przenikającej różnymi drogami, różnymi sposobami. Od „wzoru kulturalnego” ohydnych drobnomieszczańskich mieszkań, poprzez fabryczne (niestety nie tylko dawne!) makaty, różne wzorniki hafciarskie, pudełka do czekoladek, winiety ściennych kalendarzy, aż po tandetę pamiątkarską i złe wzory naszej sztuki reprodukowane w różnych gazetach i tygodnikach itp.

Czy to znaczy, że tradycyjna sztuka ludowa przestaje oddziaływać na środowisko wiejskie? Na pewno w jakimś sensie tak. Inna jest przecież rola jej dzisiaj w środowisku. Inna i mniejsza. Jeśli bowiem dawniej sztuka ludowa zaspokajała większość artystycznych potrzeb środowiska, dzisiaj dzieje się to w coraz mniejszym stopniu. Zwążył się zakres jej oddziaływania, ograniczając się raczej do technik zdobniczych. Dodajmy, że ludowe artystyczne rzemiosło w coraz silniejszym stopniu obsługuje dziś miasto, i to raczej środowisko inteligenckie, oraz służy celom eksportowym, coraz słabiej zaś zaspokaja potrzeby wsi. Nie ludźmy się, nawet takie np. wyklejanki łowickie Wiechno czy Kołaczyńskiej nie znajdują już dziś żadnego niemal oddźwięku w rodzinnych wsiach, a produkowane są bądź dla CPLiA, bądź też z okazji różnych konkursów. Nie znaczy to oczywiście, jakoby zmierzach ludowej sztuki tradycyjnej był sprawą miesięcy czy lat. Na pewno sztuka ludowa rozumiana w sensie tradycyjnym zachowa się przez długie lata, a niektóre jej działy mogą się nawet rozwijać (np. tkanina), nie zmienia to jednak faktu, iż staje się

ona obecnie tylko jednym ze sposobów artystycznej wypowiedzi środowiska wiejskiego (i to nie zawsze najważniejszym).

Obok niej — rozwija się, i to coraz silniej, twórczość szukająca źródeł inspiracji w całym dorobku naszej sztuki, jak też w bezpośredniej obserwacji życia. Twórczość czerpiąca zresztą również i z dorobku tradycyjnej sztuki — **t w ó r c z o ś ć a m a t o r s k a**.

Ta twórczość amatorska jest dziś coraz bardziej masowa i obejmuje wszystkie warstwy i grupy społeczne. Z tego powodu na pewno można uważać ją za prawowitego następcę dawnej tradycyjnej sztuki ludowej. Toteż nierzadko nazywa się dziś artystyczne wytwory amatorskie — sztuką ludową, stawiając tym samym znak równości między tradycyjną sztuką ludową a sztuką amatorską. Jest to jednak tylko **p o z o r n i e** słuszne. W istocie rzeczy bowiem, *sztuka amatorska nie jest i nie może być utożsamiana ze sztuką ludową*. Dlaczego?

a) Sztuka ludowa — ta, której dorobkiem tak się wszyscy szcycimy — powstać mogła jedynie w warunkach klasowego podziału społeczeństwa. I właśnie ta specyficzna sytuacja ekonomiczno-społeczna określiła charakter rozwoju tej sztuki, wyjątkową rolę tradycji, powolność zachodzących w niej przemian, względną izolację na tle całokształtu rozwoju sztuki narodowej, wreszcie — typowe i względnie trwałe cechy myślenia artystycznego, składające się na odrębność *stylu*. Sztuka ta — jak uprzednio wskazywaliśmy — mimo zmian, jakie zaszły w strukturze społecznej naszego kraju, wciąż jeszcze żyje, a nawet w niektórych dziedzinach ulega interesującym przemianom. Specyficzny charakter tej sztuki, odrębność jej stylu, a w dużej mierze i fakt istnienia środowisk, w których nadal powstaje i żyje — sprawiają, że określenie „sztuka ludowa” jest dla niej w pełni uzasadnione i ma konkretną zawartość pojęciową.

b) Sztuka amatorska nie jest żadną kategorią sztuki, mieszczą się w niej absolutnie wszystkie możliwe kierunki, nie można mówić o jej cechach stylowych czy treściowych. Wyróżnia ją *tylko* to, że nie jest ona profesjonalna i że prze-

ważnie tworzona jest z mniejszą świadomością przebiegu procesu artystycznego, z mniejszym bagażem wiadomości fachowych, z pominięciem doświadczenia, które przekazuje szkoła w procesie nauki.

c) Określić sztukę amatorską jako „ludową” — to znaczy, rozumując logicznie, uznać ją w naszym ustroju za sztukę ludu, to jest całego społeczeństwa. Ale tu nasuwają się wątpliwości. W takim wypadku bowiem „ludowe” będą zarówno obrazki malowane amatorsko, dla własnej satysfakcji przez profesora uniwersytetu, jak też przez robotnika czy dorożkarza z Miawy. I przyznam, że nie bardzo rozumiem, dlaczego taki obrazeczek profesora ma być tak samo „ludowy”, jak obrazek robotnika z Nowej Huty. Coś tu chyba nie jest w porządku.

Ale jeśli mimo to uznamy, że każda twórczość, która wywodzi się z naszego społeczeństwa, jest ludowa (w takim sensie, jak np. mówimy: ludowa ojczyzna, czy: budowniczy Polski Ludowej), to ludowymi będą przecież nie tylko obrazki profesora czy dorożkarza, ale i prace Pronaszki, Taranczewskiego czy Eibischa! Tylko że jak rozumieć wówczas sens nazwy nowej instytucji powołanej do sprawowania opieki metodycznej nad ruchem amatorskim: „Centralny Dom Twórczości Ludowej”? Przecież instytucja ta nie opiekuje się chyba Dunikowskim czy Eibischem?

Określając więc sztukę amatorską jako „ludową”, tj. sztukę naszego ludu — dochodzimy do tego, że albo sztuka zawodowa (uczona) mieści się również w obrębie tego pojęcia, albo też poza nim, co w obu wypadkach równie jest pozbawione sensu.

Dlatego też wydaje się, że najrozsądniej i najlogiczniej byłoby nazywać twórczość amatorską — twórczością amatorską, a twórczość ludową opartą o tradycję — twórczością ludową lub sztuką ludową. A jeśli chcemy być już bardzo ściśli i podkreślać to, że chodzi nam jednak o dawno ukształtowane pojęcie sztuki ludowej, przechodzące dziś różne zmiany — to mówimy: tradycyjna sztuka ludowa.

Tyle o sprawach terminologii. Z kolei przejdźmy do omówienia zagadnień twórczości amatorskiej i na tym tle — twórczości plastycznej.

T w ó r c z o ś ć p l a s t y c z n a n a t l e p r o b l e m a t y k i r u c h u a m a t o r s k i e g o

Na początku określimy, co rozumieć będziemy przez pojęcie „amatorstwo”. Przez pojęcie to rozumiemy twórczość uprawianą dla własnej przyjemności, w zasadzie więc niezarobkowo i bez uprzedniego fachowego przygotowania. To wszystko, co można powiedzieć w krótkiej, roboczej definicji. Podkreślam — roboczej, ponieważ wymienione wyżej cechy wcale nie wyczerpują zagadnienia. Przede wszystkim nie można stosować ich ani zbyt rygorystycznie, ani mechanicznie.

Tak np. kryterium pracy dla własnej przyjemności, w zasadzie słuszne i obowiązujące, nie wyczerpuje zagadnienia. Szkic malarski robiony przez rzeźbiarza na marginesie jego pracy, a więc dla przyjemności — trudno przecież nazwać amatorskim. Z drugiej strony,

zdarza się, że niektórzy amatorzy sprzedają swe prace. Są i wypadki szczególne, np. twórczość Nikifora, który malarstwo swe traktuje jako wewnętrzną konieczność i jedyne — obok jałmużny — źródło utrzymania. Jeśli jednak twórczość Nikifora mimo to zaliczamy do kategorii naiwnych realistów, to dlatego, że cały świat jego wyobrażeń, jego warsztat artystyczny, bliższy jest umysłowości i wrażliwości „prymitywisty”, amatora, niż wykształconego artysty, o świadomości ukształtowanej przez środowisko twórcze, szkoły itp.

Zresztą szkoła, fachowe przygotowanie — chociaż stanowi pomocnicze kryterium, nie rozwiązuje jednak problemu. W większości wypadków sprawa fachowych studiów przesądza o tym, czy zaliczymy danego twórcę

do kategorii artystów uczonych, zawodowych, czy do amatorów. Nie stanowi to jednak reguły. Artysta, który nie ukończył żadnej specjalnej uczelni plastycznej, może na drodze żmudnych własnych poszukiwań osiągnąć doskonałość warsztatu twórczego. Nie zapominajmy, że z pozycji amatorskich startowali tacy wielcy malarze, jak Van Gogh, Gauguin, Utrillo, a u nas Michałowski czy Słewiński.

O tym, czy ktoś jest amatorem, decyduje w ostatecznej instancji jego własny stosunek do swojej twórczości, potwierdzony i zobiektywizowany przez praktykę, przez ocenę środowiska. Moment, w którym Van Gogh poczuł się malarzem i zrozumiał, że twórczość artystyczna jest głównym, jedynym celem jego życia — zadecydował o tym, że przestał być amatorem. Własna decyzja stanowi tu o przekroczeniu Rubikonu, dzielącego amatorstwo od zawodowstwa. Ale decyzja potwierdzona przez życie, przez praktykę, przez historię.

Są oczywiście wypadki krańcowe, gdy twórczość czyjaś jest wyraźnie amatorska, naiwna, prymitywna, dyletancka, i są takie, gdzie trudno mówić o wyraźnej granicy. Gdy obraz może równie dobrze wisieć na salonie okręgowym czy nawet ogólnopolskim, jak i na wystawie plastyków amatorów. Gdy artysta odrębnością swej wizji stanowi zjawisko samo w sobie — niepowtarzalne jak każda wielka twórczość — np. Nikifor czy Ociepka, i takie, gdy osiąga doskonałość przeciętnego poziomu ogólnego (np. prace niektórych absolwentów ognisk).

Pojęcie amatorstwa jest szerokie, obejmuje rozległą dziedzinę, od prymitywu aż po osiągnięcia o dużym ciężarze gatunkowym, od dyletantyzmu aż po pełną dojrzałość artystyczną i warsztatową.

Tyle o zasięgu samego pojęcia. Ale określenie zasięgu nie tłumaczy jeszcze zjawiska, które jest przecież, jak wszystkie zjawiska świadomości społecznej, osadzone konkretnie w czasie i przestrzeni.

Twórczość amatorska nie jest pojęciem nowym. Nie będę tu omawiał genezy zjawiska, wystarczy przypomnieć, że z twórczością amatorską spotykamy się już w XVI—XVII wieku. Znane są amatorskie zespoły teatralne czy muzyczne, które istniały na dworach i w rezydencjach magnackich. Spotykamy się również ze zjawiskiem amatorskiej twórczości plastycznej, które to zjawisko szczególnie silnie występowało w końcu XVIII i w XIX wieku.

Amatorstwo kwitło w różnych środowiskach. Tworzyło nie tylko ważny rozdział w historii naszej kultury artystycznej, ale wpływało bezpośrednio na rozwój mecenatu, na wysoki poziom świadomości artystycznej środowiska. Malował amatorsko sam król Stanisław Poniatowski. Malowały panienki z dobrych domów, początkowo z arystokratycznych, później mieszczańskich. Po amatorsku zajmowali się również malarstwem wybitni twórcy w innych dziedzinach, zwłaszcza pisarze i poeci. Znane są rysunki Goethego, Puszkina, Krasińskiego. Ale szczególne zainteresowanie się sztuką amatorską datuje się od lat 1905—09, tj. od czasu gdy Paryż odkrywa urok sztuki prymitywnej, a Apollinaire lansuje twórczość H. Rousseau, po czym następuje fala zaintere-

sowań „niedzielnymi artystami“ („peintres du dimanche“), jak nazywano celnika Rousseau, praczkę Seraphine, listonosza Vivina czy drwala Dietricha.

Mówiąc jednak o twórczości amatorskiej, o ruchu amatorskim, mamy na myśli nie historię zainteresowań sztuką amatorów, ale konkretne zjawisko, żywotne w naszej kulturze i związane nierozdzielnie z pojęciem rewolucji kulturalnej, z likwidacją wszelkich barier klasowych, społecznych i kulturalnych. Cechą specyficzną tego zjawiska jest to, że ruch amatorski stanowi u nas potężną dźwignię rozwoju kulturalnego mas, że jest szkołą kształcącą rzesze odbiorców, źródłem ujawniania się wybitnie utalentowanych jednostek artystycznych, a wreszcie — że ruch amatorski stwarza nowe i nieraz niepoślednie wartości artystyczne. W odróżnieniu więc od charakteru amatorskiej twórczości w ustrojach klasowych jest ona u nas zjawiskiem obejmującym najszersze masy, faktem społecznym. A chodzi przecież w naszym ustroju — jak to sformułował B. Bierut — o „ogarnięcie atmosferą i pragnieniem wiedzy, samokształcenia, upodobań kulturalnych i artystycznych milionowych mas młodzieży robotniczej i chłopskiej i przyswojenie przez te masy wiedzy i upodobań artystycznych, obudzenie zainteresowań kulturalnych w milionowych rzeszach ludu pracującego i ich zaspokojenie“.⁴

Ruch amatorski obok działalności naszych szkół i rozwoju szkolnictwa stanowi właśnie jedną z podstawowych form realizacji tych zadań. Dzięki niemu możliwe się staje zniesienie „rogatek kulturalnych“, wciągnięcie najszerszych rzesz społeczeństwa w orbitę działania sztuki.

Możemy więc powiedzieć, że podstawowym nadrzędnym zadaniem ruchu amatorskiego jest wychowanie człowieka, rozszerzanie jego świadomości społecznej i kulturalnej. Współuczestniczenie w procesie twórczości artystycznej pogłębia wrażliwość, wyrabia smak estetyczny, kształtuje uczucia — przyczynia się do wyrobienia tych cech moralnych i etycznych, które pragniemy widzieć w człowieku naszej epoki. Podkreślam tę zasadniczą społeczną funkcję ruchu amatorskiego, jako że w obecnym okresie obserwujemy masowy proces powstawania nowej inteligencji, przeważnie technicznej. Inteligencji, kształconej na ogół nader jednostronnie, kosztem tzw. dyscyplin humanistycznych. W ciągu ostatnich 10 lat ponad 2 miliony ludzi przeszło ze wsi do miast, do fabryk, kopalni, hut, szkół zawodowych. Wielu z nich jest dziś doskonałymi majstrami, rzemieślnikami o wysokiej kulturze pracy zawodowej. Potrzeb kulturalnych tych ludzi nie tylko nie umieliśmy zaspokoić, ale nieraz i nie staraliśmy się nawet o to, aby je tym ludziom uprzytomnić. Rezultaty? Wystarczy przypomnieć tzw. „cienie“ wychowania nowego obywatela Nowej Huty czy innych wielkich zakładów przemysłowych.

Dopiero na dalszym planie w hierarchii ważności masowego ruchu artystycznego leżą inne jego funkcje, które pokrótce omówimy.

⁴ „Nowe Drogi“, nr 11/1952 r., str. 107.

Zbliżanie wielkich osiągnięć światowej kultury do szerokich mas

Mówimy wiele o społecznym oddziaływaniu sztuki. Niestety w praktyce nie wygląda to różowo. Do ogromnej ilości wsi, a nawet miasteczek nie docierają nasze teatry, zespoły muzyczne i estradowe. Nie wszędzie dochodzi film. Kulturalne odłogi leżą tuż pod Warszawą. Szczytowe osiągnięcia naszej kultury do ludzi nie docierają i dotrzeć nie mogą. I nie wystarczy — jeśli mówimy o plastyce — wydać w „Sztuce” serii reprodukcji dzieł malarstwa polskiego, a nawet światowego, i rzucić do sklepów w powiatach, czy gromadach, aby zaczęły oddziaływać. Bez ruchu amatorskiego, bez działalności świetlic, domów kultury, bez tysięcy zespołów teatralnych, mu-

zycznych, plastycznych — nie można kontynuować ofensywy kulturalnej, docierać z dorobkiem naszej sztuki do mas. Jest to tym ważniejsze, że sztuka ludowa, dawniej powszechna i oddziałująca na własną społeczność, dziś jest już w coraz silniejszym stopniu reliktem.⁵ Nie tylko nie zaspokaja rosnących potrzeb swego środowiska, ale wyizolowana od zachodzących przemian może się nawet stać w pewnych wypadkach czynnikiem wstecznym, hamującym. Nową kulturę trzeba organizować, tak jak organizuje się nauczanie powszechne, jak przeprowadzało się walkę z analfabetyzmem czy akcję rozwoju czytelnictwa.

Tworzenie nowych wartości artystycznych

Przy całej świadomości przodującej roli sztuki profesjonalnej, trzeba jednak stwierdzić, że twórczość amatorska nie jest jedynie powielaniem już istniejących wartości. Szczególnie w zakresie sztuki plastycznej mówić można o cennych osiągnięciach, o wartościach trwałych i nawet niepowtarzalnych — np. w twórczości H. Rousseau czy naszego Nikifora.

A nawet w wypadkach gdy twórczość amatorska nie osiąga tej wysokiej rangi, nierzadko zbliża się swym poziomem do dzieł sztuki uczonej, czasem górując nawet świeżością inwencji, indywidualnym i twórczym w swej odkrywczości widzeniem świata i znajomością realiów, co wynagradza istniejące usterki formalne i niedostatek techniki.

Ujawnianie wybitnych talentów

Poważne znaczenie ruchu amatorskiego polega właśnie na tym, że stwarza on możliwości dla ujawniania się ukrytych talentów, przez co daje w zasadzie możliwość przeprowadzania właściwej rekrutacji młodzieży na studia artystyczne. Piszę: w zasadzie, ponieważ sprawa ta nie wygląda jeszcze tak różowo, jakby to wyglądało z niektórych notatek prasowych, ponieważ pomimo słusznej zasadniczej linii naszej polityki kulturalnej — problem *Janków Muzykantów* nie został jeszcze w pełni rozwiązany. Odnosi się to zwłaszcza do zagadnień twórczości plastycznej, która wymaga niezmiernie przemyślanych form opieki i w której liczne próby kierowania na uczelnie plastyczne uzdolnionych twórców nie zawsze dawały pozytywne rezultaty.⁶

Omówione powyżej zadania ruchu amatorskiego kształtują się różnie w poszczególnych dziedzinach. I różne są też dotychczasowe doświadczenia rozwoju ruchu amatorskiego w zakresie teatru, muzyki czy plastyki. Można więc mówić o specyfice poszczególnych dziedzin i specyfice opieki nad nimi.

Tak np. znaleźliśmy w zasadzie przekonujące formy pracy dla zespołów teatralnych, jasna jest też na ogół linia rozwojowa amatorskich zespołów tanecznych, chóralnych czy muzycznych. Można się spierać o szczegóły, ale w zasadzie formy pracy są tam właściwie rozwiązane, efekty artystyczne bywają nieraz wysokie, członkowie pracują z satysfakcją. W toku przygotowywania np. przedstawień teatralnych zapoznają się z lekturą dotyczącą danego zagadnienia lub okresu. Znane są przykłady zespołów, których członkowie, pracując np. nad sztuką Gogola czy Fredry, sięgali do innych dzieł pisarza, zapoznawali się z licznymi materiałami dotyczącymi historii danej epoki itd. Nie ulega wątpliwości, że udział w tego rodzaju zespołach teatralnych nie tylko rozwijał świadomość uczestników, ale dawał im również rzetelną satysfakcję artystyczną, zwłaszcza, gdy ze-

społ spotkał się z uznaniem widowni, uzyskał nagrodę na konkursie czy Festiwalu itd. Jasne, że w zasadzie praca w takich zespołach rozwija wrażliwość artystyczną uczestnika, tworząc z niego zaawansowanego widza, świadome i czujnie reagującego na przedstawienia widziane w zawodowym teatrze, wrażliwego nie tylko na treści przedstawienia, ale i na charakter inscenizacji, na każdy odcień wykonawstwa.

Podobnie oczywiście wygląda sprawa w zespołach muzycznych, chóralnych czy tanecznych, w których satysfakcja osobista również wiąże się przeważnie ze wzrostem świadomości artystycznej, z uwrażliwieniem na sztukę.

Tak, ale zauważmy, że wszystko to dotyczy dziedzin *odtwórczych*, w których rola amatora sprowadza się do wykonawstwa. Znacznie trudniej

⁵ Inaczej przedstawia się sprawa z folklorem — zwłaszcza z pieśnią, tańcem, muzyką i literaturą ludową, które zachowują nadal swoją żywotność.

⁶ Analiza tego zjawiska wykracza poza ramy niniejszego artykułu, na tym miejscu chciałbym jedynie zasygnalizować trudności zagadnienia, szczególnie w tym wypadku, gdy utalentowana jednostka posiada już wyrobiony, własny profil artystyczny (co zachodzi również i w przypadku twórców ludowych) lub też gdy odbiega ogólnym poziomem rozwoju kulturalnego od poziomu kolegów na uczelni, co powoduje liczne zahamowania, urazy itd. Problem ten przedstawia się pomyślniej w zakresie amatorstwa muzycznego czy teatralnego, przy czym niepoślednią rolę odgrywa tu fakt, iż utalentowane jednostki przechodzą uprzednio przez zespoły, które dają im pewne minimum ogólnego przygotowania kulturalnego i zawodowego. Również w zakresie plastyki zaobserwować można, że jednostki przechodzące do szkolnictwa zawodowego po ukończeniu Ogniska Kultury Plastycznej, dają sobie na ogół radę, odpadają zaś amatorzy niezorganizowani.

przedstawia się jednak sprawa w zakresie *twórczości amatorskiej*, a więc w tych dziedzinach, w których amator sam tworzy nowe wartości, jak np. w twórczości literackiej, w kompozycji czy plastyce. Trudniej — z wielu powodów. Przede wszystkim z uwagi na społeczny sens twórczości. Ostatecznie każdy — czy to będzie wielki, uznany artysta, czy skromny amator — tworzy jakoś dla ludzi, przynajmniej dla bliskiego otoczenia. Ale twórczość bez nadziei na jakikolwiek oddźwięk w społeczeństwie — jest gorzka i trudna. Dlatego u amatorów literatów, kompozytorów czy plastyków tyle poczucia krzywdy wobec niezrozumienia, nieuznania przez innych.

Członek zespołu teatralnego czy muzycznego uczestniczy w przygotowaniu programu, po czym uzyskuje satysfakcję artystyczną w postaci kilku publicznych występów. Sprawa jest więc tym samym załatwiona. Zaczyna się normalna praca nad nowym repertuarem. Ale jaką satysfakcję ma kompozytor czy literat amator? Jak rzadko usłyszeć może swoje utwory ze sceny, z estrady czy poczytać wydrukowane w piśmie. Stosunkowo najmniej jest tu istotny problem kompozytorów samouków. Jest ich niewielu. I to zrozumiałe. Muzyka w najsilniejszym stopniu wymaga znajomości reguł. Tu bez fachowej pomocy, bez systematycznej nauki wiele się nie osiągnie.

Gorzej — z literatami. Wydawnictwa nasze, tygodniki, prasa zalewane są setkami, tysiącami utworów samorodnych poetów czy prozaików. Znajdują się tam i prace świadczące o dużej wrażliwości, wyostrzonym zmyśle obserwacji. Ci najzdolniejsi stają się często zawodowymi pisarzami, dziennikarzami (reportażystami). Zresztą — literatura jest jedyną dziedziną sztuki, w której właściwie zawsze zaczyna się od amatorstwa. Czy istnieje możliwość rozsądnego organizowania tej twórczości? W pewnym stopniu na pewno tak. Pisanie jest przecież zawsze wyrazem jakiejś szczególnej wrażliwości na życie. I nie trudno wykorzystać literackie upodobania dla koresponden-

cji z terenu, dla zasilania miejscowych gazetek ścienych konkretnym „mięsem”. Niekoniecznie muszą przecież puchnąć od banałów. Ale przyjmijmy nawet, że twórczość amatorska w tym zakresie nie znajduje żadnego oddźwięku, staje się po prostu pisananiem do szuflady. Pozostawia wówczas zrozumiałą gorycz, ale i jakąś nadzieję na przyszłość.

Najtrudniej przedstawia się jednak sprawa w zakresie twórczości plastycznej. Do wszystkich wymienionych już aspektów dochodzą tu bowiem jeszcze dodatkowe. Pierwszy to sprawa osobistej satysfakcji. Satysfakcję daje uczestniczenie w życiu, poczucie społecznego sensu swojego wysiłku. I tu okazuje się, że plastyka amatorska, zwłaszcza rzeźba, malarstwo i grafika (faworyzowane przez organizatorów ruchu amatorskiego i ognisk) — są właściwie niemal że nieprzydatne praktycznie, oderwane od funkcji użytkowej, którą spełniały np. wytwory tradycyjnego artystycznego rzemiosła ludowego. Jedyną formą publicznego pokazu prac staje się w tych warunkach udział w wystawach, co — jak postaram się wykazać w dalszej części artykułu — też nie jest ani łatwe, ani wystarczające. Zrozumiałe również, że praca amatora plastyka daje mu w rezultacie sporą liczbę dzieł rocznie, z którymi, po prostu mówiąc, nie wiadomo często, co robić. W tych warunkach umasowienie ruchu plastycznej twórczości amatorów jest szczególnie odpowiedzialne, nie tylko bowiem nie daje gwarancji wszechstronnego rozwoju kulturalnego, ale nie-rzadko powoduje rozgoryczenie, zawiść w stosunku do artysty zawodowca. Niemalą rolę odgrywa przy tym fakt, iż twórczość plastyczna jest na ogół nader kosztowna, i obok wszystkich innych spraw — ta również sprzyja niezdrowej tendencji sprzedawania prac, konkutowania z artystą zawodowcem, ubiegania się o nagrody itd. Wszystko to wskazuje na trudności, jakie zarysowują się w zakresie opieki i organizacji twórczości plastyków amatorów. Ale nim przejdziemy do problemów opieki, rozpatrzmy sam charakter amatorskiej twórczości plastycznej.

C h a r a k t e r a m a t o r s k i e j t w ó r c z o ś c i p l a s t y c z n e j

Czy można mówić o odrębnych, specyficznych cechach amatorskiej twórczości plastycznej, pozwalających na odróżnienie jej od np. sztuki „uczonej” czy ludowej?

Mówiliśmy już o specyfice sztuki ludowej, o cechach formalnych, pozwalających rozpoznać ją na tle różnych wytworów artystycznych. Cech takich w sztuce amatorskiej nie znajdziemy. Istnieje ona bowiem zawsze obok każdej sztuki, przy czym trudno nieraz ustalić granice np. między sztuką amatorską a sztuką ludową czy „uczoną”. W swych szczytowych dziełach, wzorowanych na kategoriach sztuki ludowej czy „uczonej”, twórczość amatorska przejawia identyczny z nimi charakter, osiągając nieraz wręcz profesjonalną doskonałość.

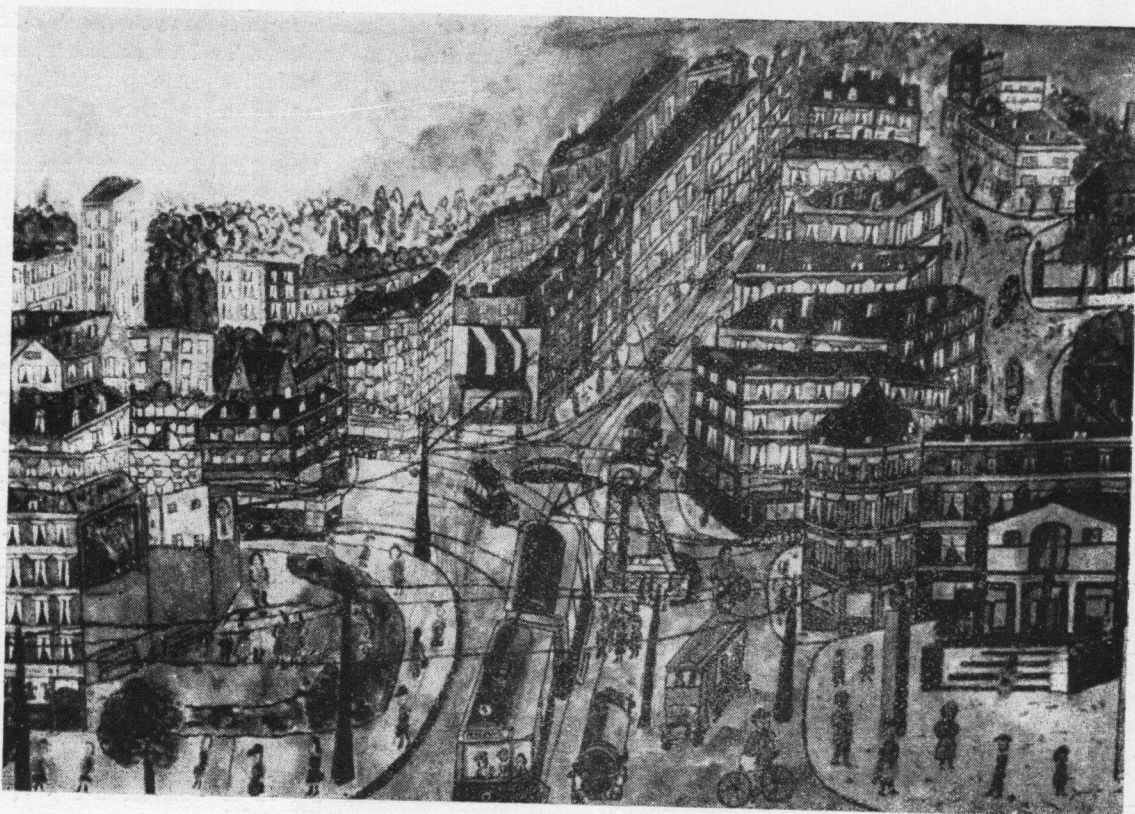
Ale problem sztuki amatorskiej nie da się sprowadzić jedynie do ram zależności od sztuki „uczonej” czy ludowej. Obok wymienionych form spotykamy w sztuce amatorskiej również rozległy zakres twórczości „prymitywnej”, konstruowanej w mniejszej czy większej izolacji od wszelkich wpływów, żyjącej w kręgu własnych doznań, obserwacji i potrzeb twórczych. I bodaj że ten zakres amatorskiej twórczości plastycznej przedstawia z estetycznego punktu wi-

dzenia najwyższą wartość, stanowiąc istotny wkład w dorobek naszej sztuki.⁷

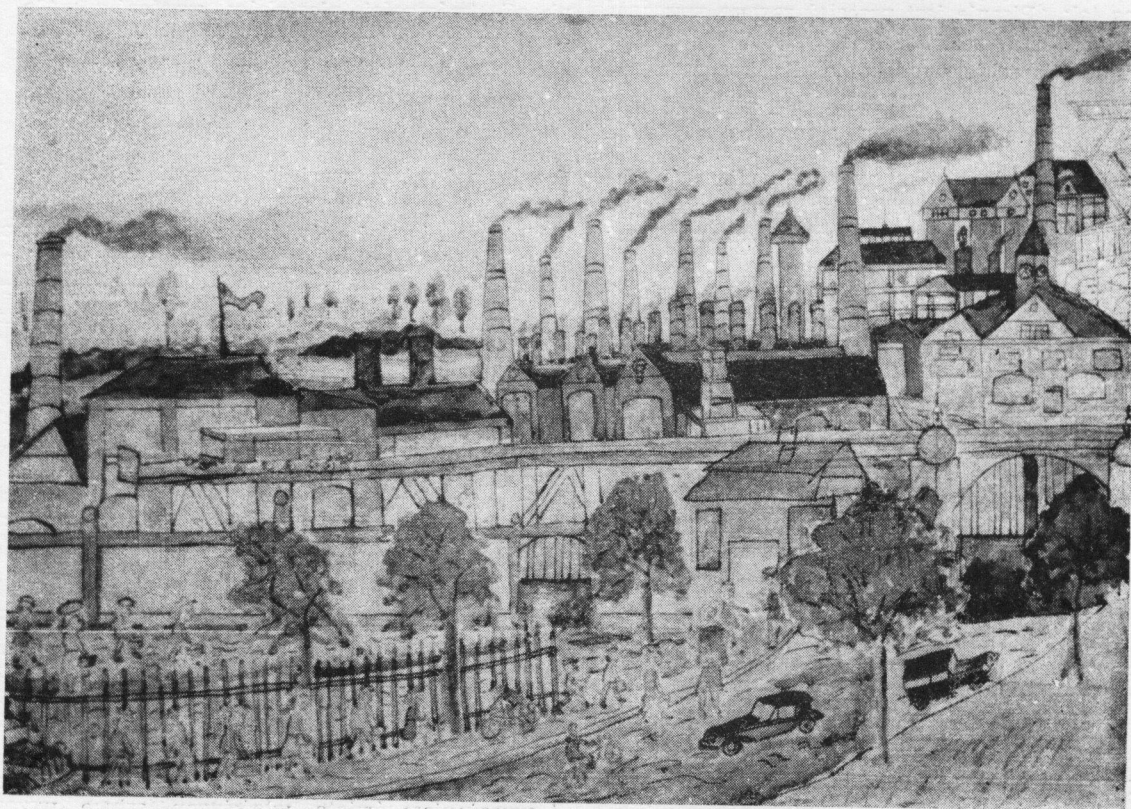
Możemy również mówić w ramach sztuki amatorskiej o twórczości np. chorych umysłowo (bardzo interesujące wystawy takich prac organizował corocznie przed wojną szpital im. Jana Bożego w Warszawie; por. ryc. 51), o twórczości młodzieży szkolnej.

⁷ Przyjmuję tu określenie „prymitywności”, nader powszechne w literaturze przedmiotu. Prymitywista współczesny to człowiek przeważnie oderwany od kultury swego środowiska, w dużym stopniu pozostający w kręgu własnych poszukiwań i doznań twórczych. Bliski jest sztuce dziecka, stanowi też zazwyczaj jakby dalszą jej kontynuację. Prymitywista wie o sztuce bardzo niewiele, tworzy na własną rękę, brak mu zazwyczaj tego, co nazywamy bagażem kulturalnym.

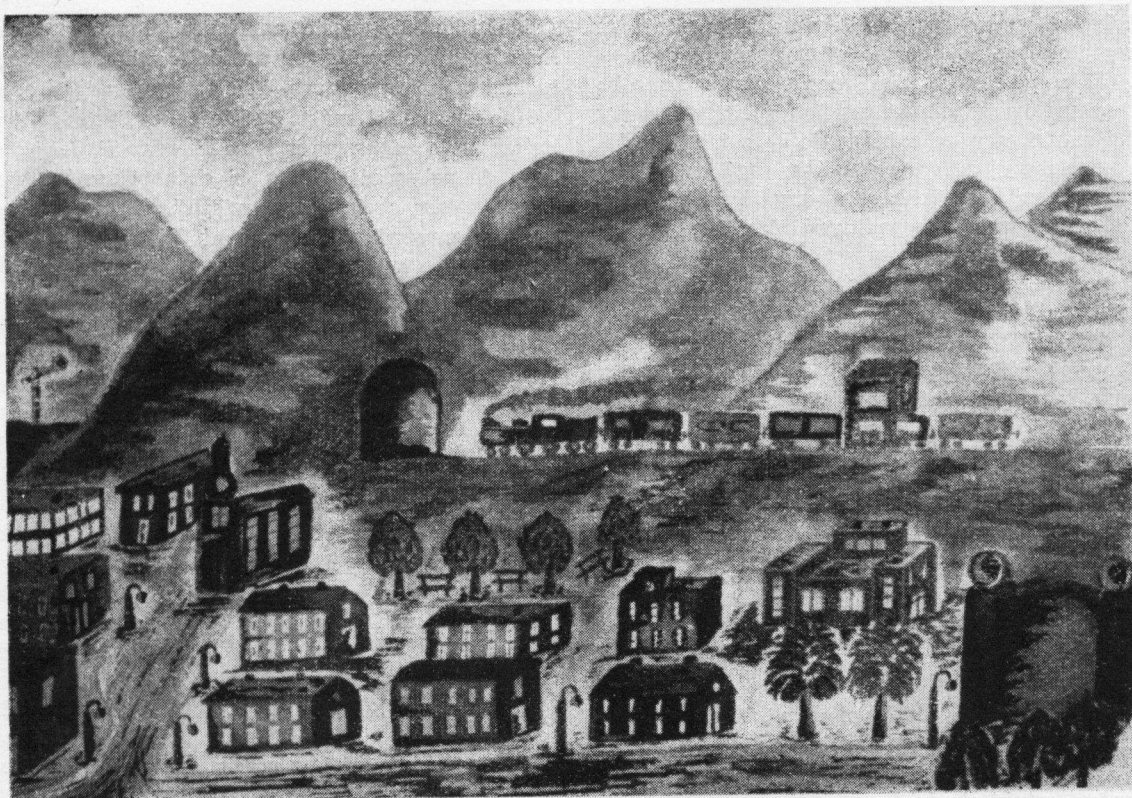
Pojęcie „prymitywów, prymitywistów” powstało we Francji na początku naszego stulecia. Warto podkreślić, że mówiąc o współczesnym malarstwie prymitywnym — miano na myśli nie sztukę ludów prymitywnych, nie do niej nawiązywano, ale szukano analogii z prymitywami flamandzkimi, z naiwnym widzeniem i wyrażaniem świata właściwym sztuce wczesnego średniowiecza.



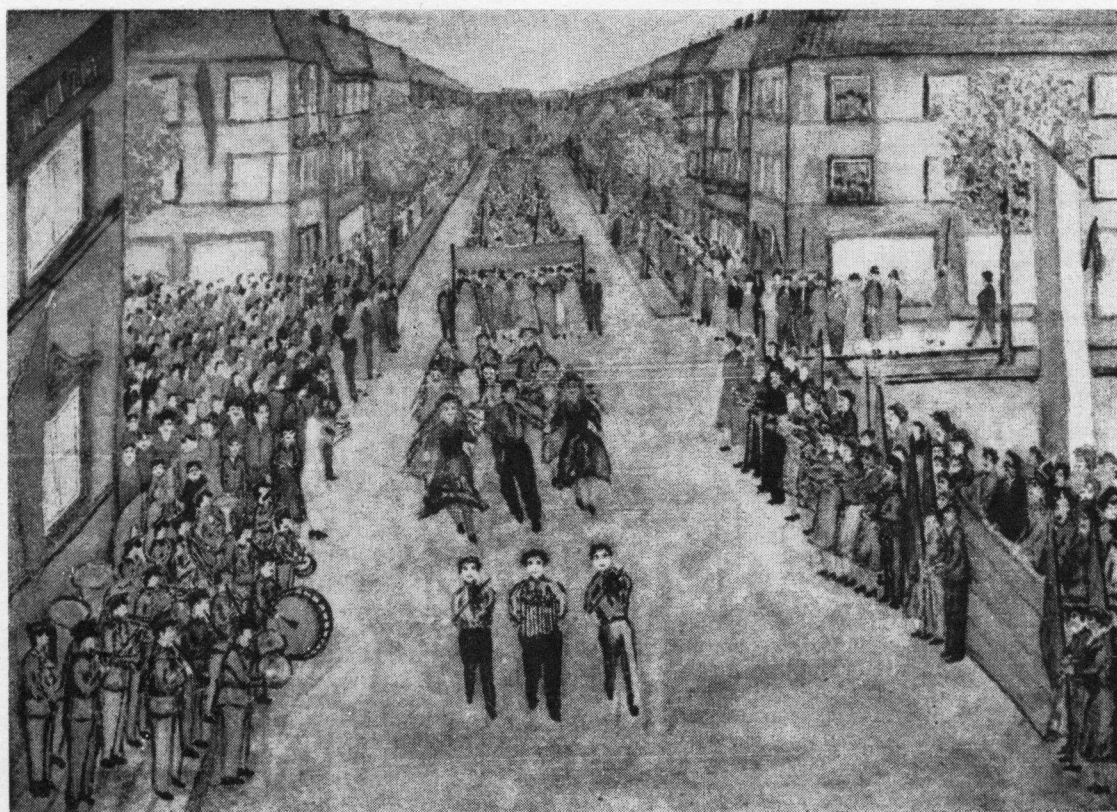
Ryc. 1. Paweł Stolorz, hutnik. „Rynek w Stalinogrodzie“.



Ryc. 2. Paweł Stolorz. „Zakłady hutnicze w Szopienicach“.



Ryc. 3. Leopold Wróbel, ślusarz. „Zakopane“.



Ryc. 4. B. Starzewski. „1 Maja“:

robotników, chłopów czy inteligencji. Powoduje to taką rozpiętość, że trudno mówić o wspólnych kryteriach. Jak można bowiem porównywać ze sobą np. obrazy malowane dla własnej przyjemności przez historyka sztuki, a więc amatorskie — z taką twórczością analfabety, nie znającego w ogóle dorobku sztuki światowej, perspektywy czy światłocienia. Zbyt wielka jest w tym wypadku różnica b a g a ż u k u l t u r a l n e g o!

Różna jest poza tym skala zainteresowań i ambicji występujących w obrębie sztuki amatorskiej. Obok bowiem dyletantów, kopiujących przeróżne wzory — od laurkowych róż, aż po „Szał” Podkowińskiego czy w lepszym wypadku „Mojżesza” Michała Anioła — spotykamy indywidualności twórcze, chociażby takie jak Ociepka, Nikifor, Paweł Stolorz.

Dodajmy, że zainteresowanie czy zamiłowanie do twórczości plastycznej nie rozstrzyga bynajmniej kwestii talentu. Toteż obok wybitnie uzdolnionych, prawdziwych artystów amatorów, spotykamy się również i z twórczością nieudolną, nieporadną, pozbawioną wszelkich cech artyzmu. Z twórczością, którą w najlepszym wypadku nazwać można dyletancką.

Tak więc dochodzimy do wniosku, że nie można mówić o jakiejś jednej określonej sztuce amatorskiej i że w każdym wypadku należałoby bliżej określać, o jaki rodzaj sztuki chodzi.

Omówmy więc poszczególne grupy.

Pierwszą, niewątpliwie najciekawszą grupą jest *twórczość samorodna*, nie ulegająca w zasadzie wpływom sztuki ludowej ani ucznej.⁸ Reprezentuje ona najbardziej samodzielną twórczość plastyczną, jaką spotykamy w sztuce amatorskiej. Ale grupa ta nie jest jednolita. Dzieli się oczywiście na nieudolnych i obdarzonych wielkim talentem, na ludzi o niskim stopniu rozwoju i o intensywnym życiu wewnętrznym, na tych, którzy reagują jedynie na otaczający ich świat, i takich, dla których źródłem doznań jest świat fantazji, marzeń, snów. Łączy ich wszystkich jednak samodzielność ich twórczości, nikła zależność od jakichkolwiek tradycji.

Rozpatrując twórczość malarzy samorodnych uważam za celowe podzielenie jej na dwie podgrupy: na twórczość prymitywistów i naiwnych realistów. Co ich odróżnia? W przypadkach krańcowych jest to chyba wyraźne. Prymitywiści są mniej dojrzały wewnętrznie, ich życie toczy się w większej izolacji od

środowiska. To często analfabeci, ludzie z tych czy innych powodów mający utrudniony kontakt z innymi ludźmi, z naszą kulturą, książką, gazetą, reprodukcją.

Naiwni realisci zaś to ludzie o bogatym życiu wewnętrznym, o większym zasobie obserwacji. Jeśli pierwsi dążą do pokazania świata, ci chcą pokazać ten świat takim, jakim chcieliby go widzieć. Ożywiają i napędzają go swoimi wyobrażeniami. Ich siłą jest twórcza, organizująca wyobraźnia.

Wraz z rozwojem naszej kultury, upowszechnianiem oświaty i dorobku cywilizacji, ginie kategoria prymitywistów. Jest ona w dużej mierze dziedzictwem przeszłości, zacofania, izolacji. Nie widzę natomiast powodów, dla których mieliby zniknąć naiwni realisci. Ich siłą i walorem jest odrębne widzenie świata, własna wizja rzeczy. A tego — mam nadzieję — nie zniszczą nawet złe wpływy schematycznej sztuki.

Oczywiście, przeprowadzony tu podział rysuje się jasno jedynie w przypadkach skrajnych, przeważnie bowiem różnice między jedną a drugą kategorią są, jeśli tak można powiedzieć, nie tyle jakościowe, ile ilościowe. Mimo to wydało mi się celowe omówienie obu tych kategorii oddzielnie.

Prymitywiści. Są to twórcy najbliżsi sztuce dziecka, najbardziej nieporadni w technice pracy. Nie znają trudności, nie znają ujęć czy sytuacji niemożliwych. Malują wszystko, szukając śmiało sposobu oddania rzeczy, o którą im chodzi. Gdy trzeba, patrzą jednocześnie i z dołu i z góry, kiedy indziej, gdy chcą pokazać wnętrze domu, jak „Diabeł kulawy” Lesage’a, podnoszą dachy czy przezroczytymi czynią ściany. Nie boją się szukać znaków plastycznych na wyrażenie różnych stanów psychicznych. Są śmiali, twórcy i nieporadni. Umieją namalować rzeczy najtrudniejsze — pokazać uczucie, całą symbolikę wielkich spraw, a jednocześnie wielki kłopot sprawia im zwykła ulica biegnąca w dal. Nie znają przecież praw perspektywy, światłocienia, trójwymiarowości brył, ruchu.⁹ Do wszystkiego dochodzić muszą sami i raz jeszcze dokonywać odkryć, które historia sztuki zna już od stuleci. Dlatego w obrazkach ich świat jest nieco różny od tego, do jakiego przywykliśmy. Bo też i różne jest ich widzenie i nasze. I nie dziwny się. Widzenie świata jest przecież nie tylko sprawą oczu, ale i twórczego doświadczenia. A im właśnie doświadczenia tego nie dostaje. Tworzą w samotności, w izolacji, bez całego doświadczenia naszej kultury. Niektórzy — ponieważ żyją na odludziu, bez kontaktu z dorobkiem cywilizacji; inni — odcięci barierą odrębności psychicznych od środowiska.

Ale też dzięki temu inwencja ich nie jest skrzepowana żadnymi schematami. Tak np. Paweł Stolorz prostymi, prymitywnymi środkami osiąga sugestię ruchliwego, pełnego zgiełku miasta w „Rynku stalinogrodzkim” (ryc. 1) (proszę spojrzeć, jaką rolę odgrywa w jego obrazku spleciona sieć przewodów elektrycznych, jak organizuje pulsujący rytm ruchliwego centrum). Stolorz przy tym buduje obraz wielopiętrowy, czym zastępuje nieumiejętność rozwiązania normal-

⁸ „Twórca samorodny — to talent wychowujący sam siebie, w oderwaniu niejako od ogólnego nurtu, istniejący ubocznie, jakby nie było w ogóle właściwego świata literatury lub sztuki, a jego droga odbywała się przypadkami, mozolnymi odkryciami światów już dawno odkrytych, jemu przecież zupełnie nie znanych.”

(Stanisław Czernik: Znowu sprawa talentów ludowych. *Wiś*, nr 39/1949.)

„Samorodny artysta ludowy, porając się z trudnością technicznego opanowania materiału, dąży nieświadomie do jak największych uproszczeń. Uproszczenia te, osiągnięte kosztem możliwie najmniejszego wysiłku, mają poddawać odbiorcy maksimum wyrazu. Stąd w prymitywie schematyzm i ubóstwo formy, która ma wyrażać więcej niż osiąga. Prymityw jest więc niewątpliwie świadectwem bezpośredniego stosunku do tworzywa artystycznego.”

(Julian Przytycki: Prymitywizm a twórczość ludowa. *Zaranie Śląskie*, 1929, V, s. 54.)

⁹ „Prymitywni — pisze J. Białostocki — myślą plastycznie w kategoriach fantazji i symbolu znakowego. Ich realizm jest realizmem pojęciowym, intelektualnym. Malują to, co widzą o wyglądzie przedmiotów.” (Kuznica, nr 27/1949.)

nej perspektywy. Interesująco rozwiązuje również Stolorz obraz „Zakłady hutnicze w Szopienicach” (ryc. 2).

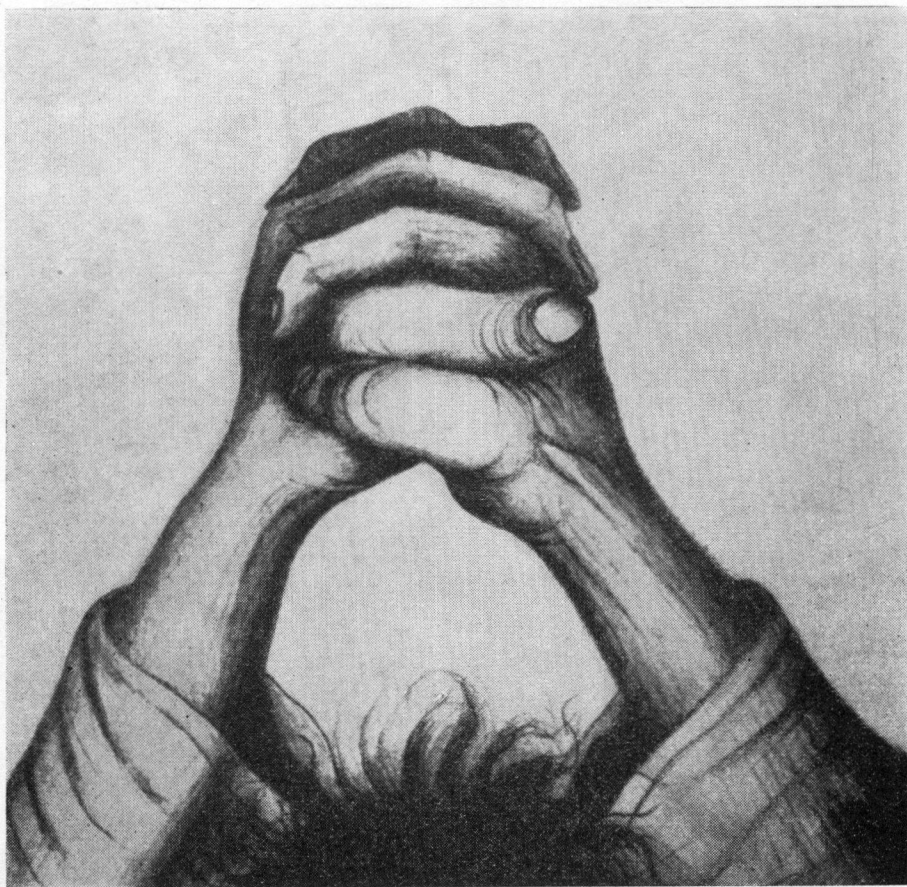
W kategoriach sztuki prymitywnej można również mówić o pracach Leopolda Wróbla (ryc. 3) czy B. Starzewskiego (ryc. 4).

Naiwni realiści. Ci już wiedzą więcej. Malarstwo ich bogatsze jest i bardziej wielostronne od malarstwa prymitywistów. Bogatszy jest również ich kapitał wrażeń, a nawet konkretnej wiedzy o sztuce. Sztuka jest dla nich nie tylko formą poznania natury — co często się zdarza u prymitywistów — ale w silniejszym stopniu wyraża ich myśli, stany uczuciowe, przeżycia. W twórczości ich mieszają się elementy

ki czy widziane reprodukcje i obrazy. Wzruszający — nie swoją nieporadnością, ale właśnie jakąś poetycką odrębnością widzenia, która przebija się przez ich twórczość wszędzie, w każdym niemal temacie.¹⁰

Oczywiście i oni są różni, i to nie tylko dyspozycjami czy skalą talentu, ale nawet rodzajem i ciężarem swej wiedzy, doświadczeń, świadomości twórczej. Inny jest np. nasz Ociepka, inny zaś Henri Rousseau czy Nikifor.

Ociepka tkwi w kręgu ludowo-religijnych przedstawień. „Tematyka jego obrazów — pisze M. Żywirska¹¹ — wyrosła nie tylko z jego osobistych wyobrażeń i wierzeń, ale jest związana silnymi węzłami z całokształtem atmosfery kultury ludowej Śląska.



Ryc. 5. Teofil Ociepka, maszynista elektrowni. „Rozpacz”.

konkretnej obserwacji i fantazja. Znajdujemy w niej i baśń, i marzenie senne, i ślady przeżyć religijnych; własny, często zaskakujący twórczy stosunek do świata. Zaryzykowałbym powiedzenie, że naiwni realiści inspirowali się czasem bardziej literaturą (niekoniecznie pisaną lub istniejącą naprawdę), niż samą obserwacją. Są czasem „ludowi”, ale nie w sensie bliskości tradycyjnej ludowej sztuce. Krąg ich wrażeń, zainteresowań bliski jest często atmosferze jarmarku czy odpustu. Chcą być wierni i prawdziwi wobec rzeczywistości, ale ich wierność nie jest dosłowna. Ma za to naiwny wdzięk, często jakiś liryzm, poetycki klimat. Są wzruszający, gdy pragną malować świat tak jak inni, nawet gdy kopiują pocztów-

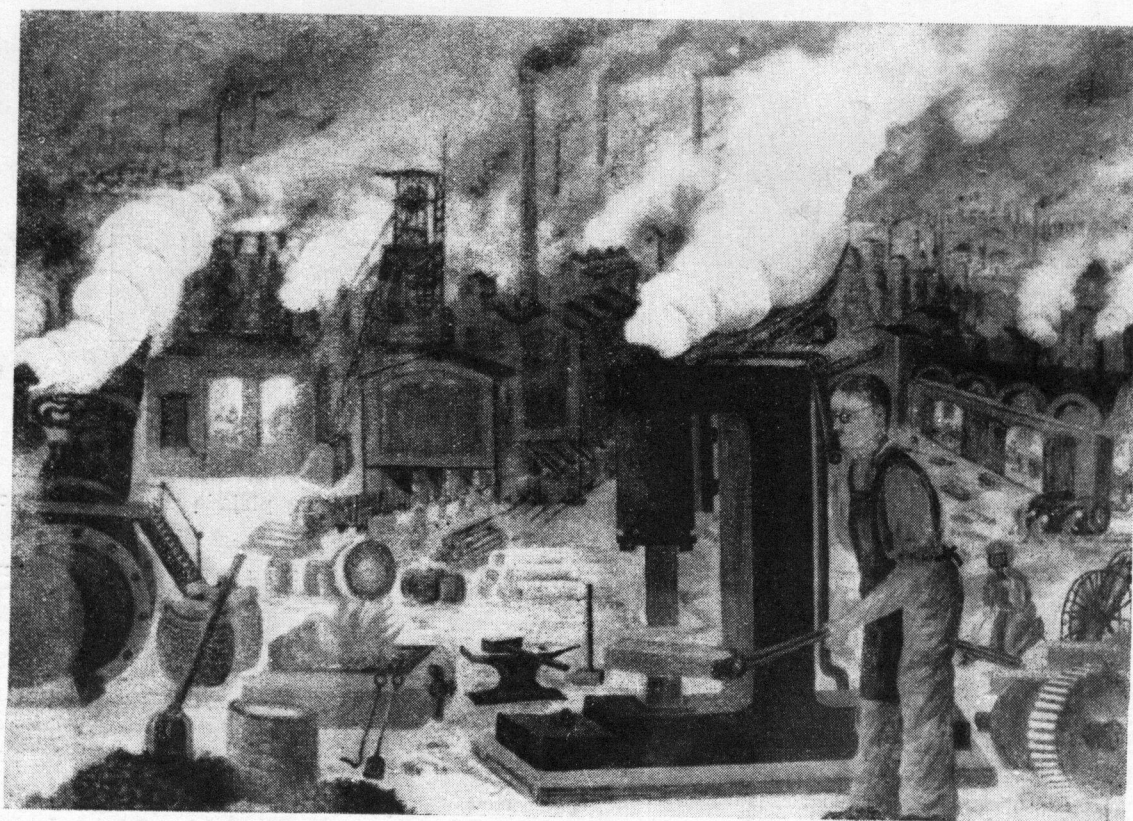
Jego swoista interpretacja wątków religijnych, wzbogacająca jej treść całą plejadą duchów, dziwacznych

¹⁰ To do nich odnoszą się najlepiej zdania, napisane o amatorach przez Jerzego Malinę: „Amatorzy dorównują w prostocie i odwadze realizacji dzieciom: realiści z przekonania — fanteści w rzeczywistości. Są wszyscy trochę niezręczni, zawsze coś deformują nieświadomie; przeceniają znaczenie detalu, mają zawsze jakiś sentyment dla fotografii lub oleodruku... Mają jednak wszyscy wielkie poczucie dekoratywności bardzo swojej, rytmu i kompozycji.” (Życie Literackie, nr 106/1954.)

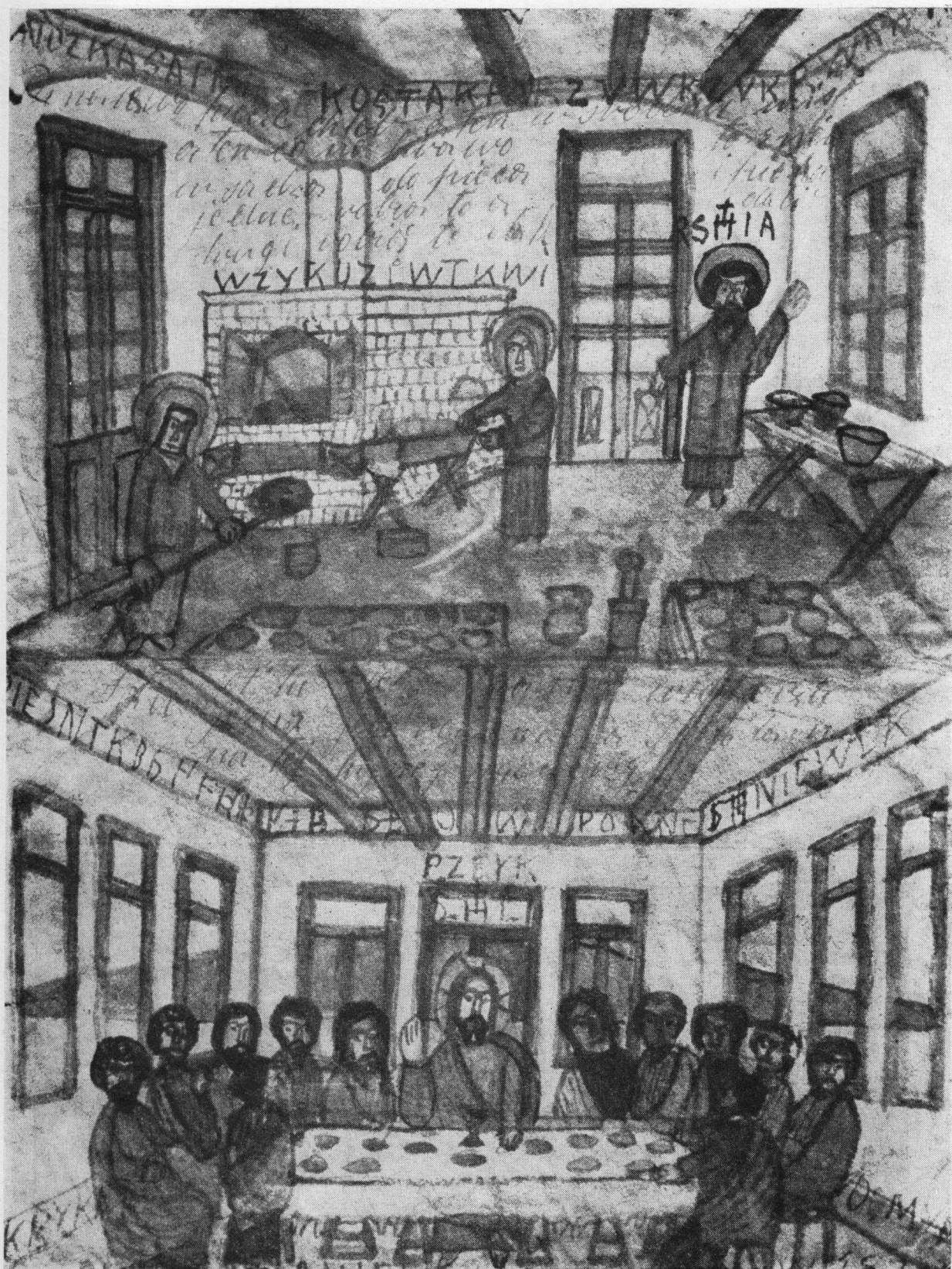
¹¹ Maria Żywirska: Twórczość plastyczna górników, cz. III, Ociepka Teofil. Polska Sztuka Ludowa, nr 4—5/1951, s. 134.



Ryc. 6. Teofil Ociepka, „Pozdrowienie Warszawy“.



Ryc. 7. Teofil Ociepka, „Śląsk“.



Ryc. 8. Nikifor. „Ostatnia wieczerza“.



Ryc. 9. Teofil Ociepka, „Morze“.



Ryc. 10. Teofil Ociepka, „Górnik w lesie“.



Ryc. 11. Teofil Ociepka, „Mamut“.



Ryc. 12. Teofil Ociepka, „Dżungla“.



Ryc. 13. Felicja Curyło, gospodyni wiejska z Zalipia. „Kwiaty“.

Ryc. 14. Seraphine de Sentis, praczka (Francja). „Drzewo kwiatów“.

stworów, jest bezpośrednim wyrazem świata baśni i legend ludowych.” Jednocześnie „zaczął malować późno... mając 35 lat. Był już wtedy dojrzałym człowiekiem o głębokim życiu wewnętrznym, które pozwoliło mu zbudować swój własny światopogląd. Gdy zdobył się na malowanie, stało się ono dla niego raczej środkiem wyrażania jego przeżyć wewnętrznych, a nie doznań artystycznych.”

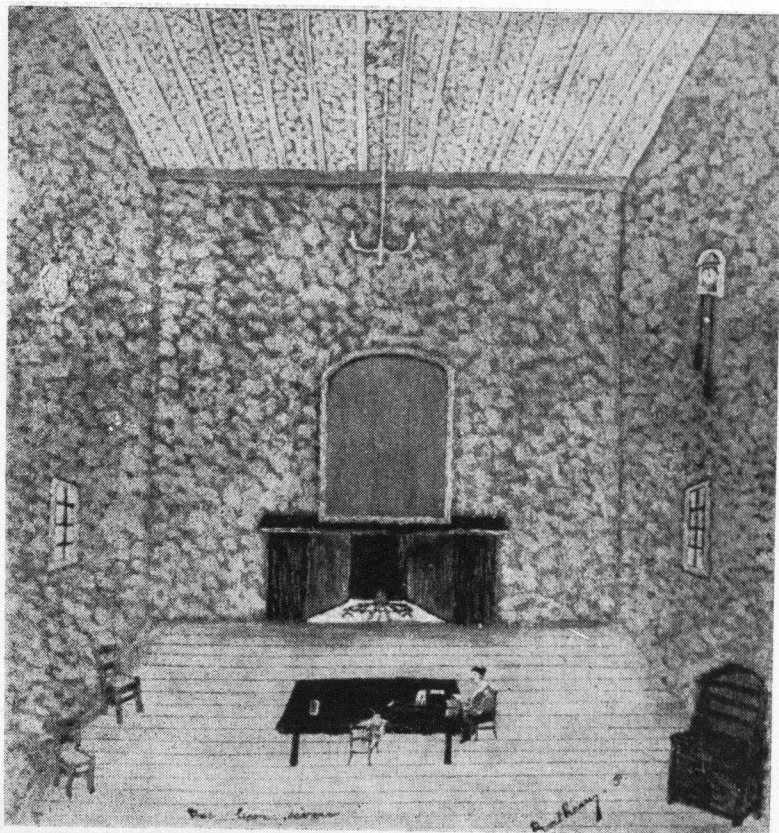
Nikifor zaś jest analfabetą. Żyje jednak z nieustannym poczuciem swojej krzywdy, swojego upośledzenia. Toteż na każdym obrazku bezwzględnie rysuje litery, całe wyrazy, nawet jeśli stanowią przypadkowe zlepki zauważonych słów. Życie wewnętrzne Nikifora jest bogate, pełne naiwnej wiary w lepszy świat, gdzie sprawiedliwość nagrodzi ziemskie krzywdy, a malarze chodząc będą w glorii. Właśnie malarze — bo Nikifor wierzy głęboko w swoje posłannictwo, w wielką rolę malarzy, którzy tu, na ziemi, głoszą prawdę o świecie i ukazują to, czego inni ludzie sami by nigdy ujrzeć nie mogli.

Henri Rousseau, „ojciec“ naiwnych realistów, był natomiast nader wszechstronnie wykształconym człowiekiem. Prawda, że był celnikiem w Paryżu, ale wkrótce potem zajmuje się już przepisywaniem akt adwokackich i aby zyskać pieniądze na życie (oraz malowanie) udziela lekcji muzyki, kompozycji i dykcji. Píše poezje oraz sztukę teatralną.

Oczywiście można by mówić i o innych realistach naiwnych — mniej czy bardziej kulturalnie zaawansowanych, o różnej skali wrażliwości czy różnych zainteresowaniach twórczych, ale jak się wydaje, trzy wymienione przykłady charakteryzują dostatecznie rozpiętość ich twórczości.

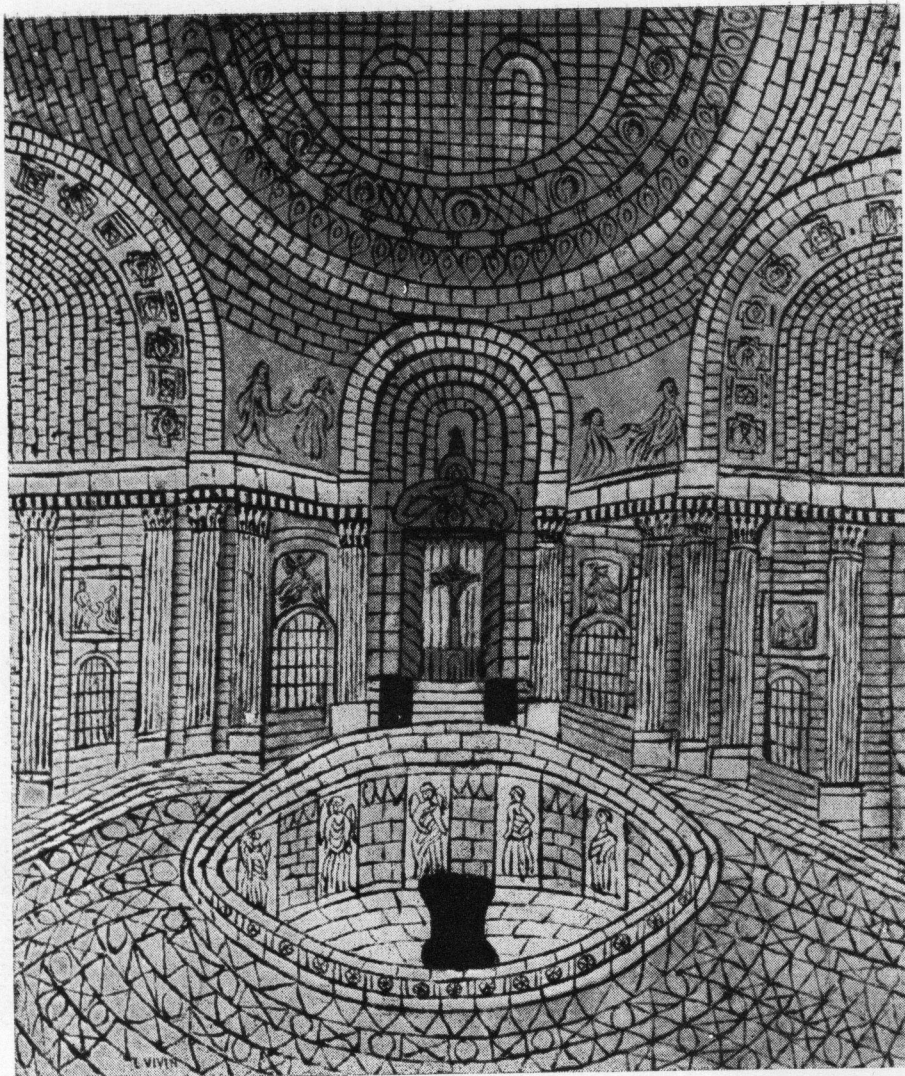


Ryc. 15. Paul Bertheau (Francja).
„Lekcja“.

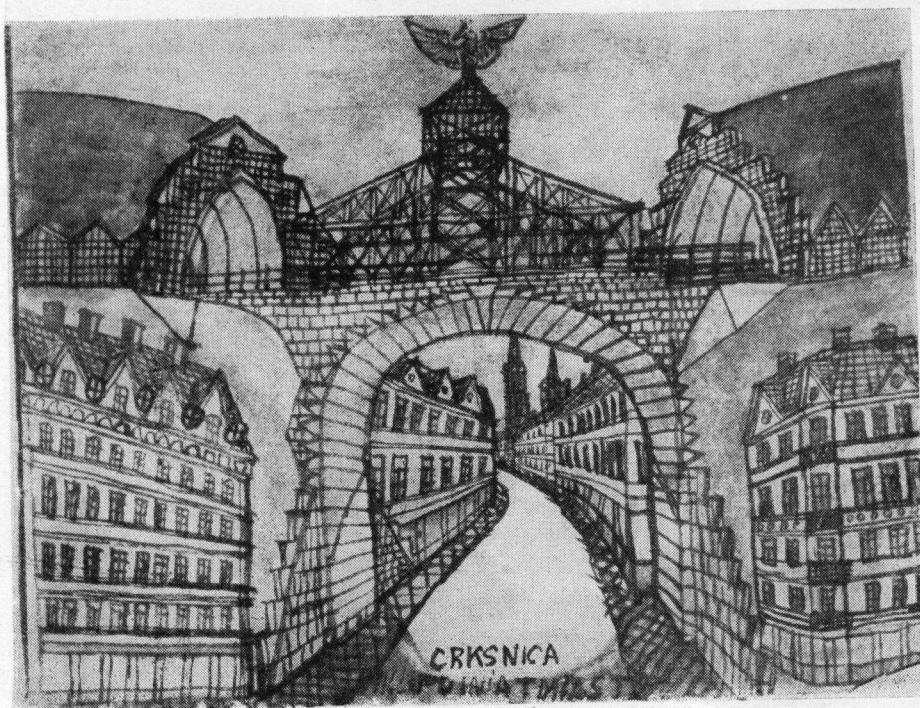


Ryc. 16. Teofil Ociepka. „Szachy“.





Ryc. 17. Louis Vivin (Francja).
„Grób Napoleona“.



Ryc. 18. Nikifor. „Most“.



Ryc. 19. Henri Rousseau,
„Spacer“.



Ryc. 20. Henri Rousseau,
„Pejzaż“.



Ryc. 21. Adolf Dietrich, drwal (Szwajcaria). „Portret chłopca“.

Warto dodać jeszcze, że o ile prymitywiści są na ogół nieporadni, o tyle realiści naiwni reprezentują niekiedy wysokie umiejętności, nabyte w toku pracy. Można więc mówić np. o mistrzostwie kolorystycznym H. Rousseau czy prac Nikifora z lat największego rozwoju jego talentu. Ale mistrzostwo to jest niepełne, ograniczone, wycinkowe. Nie dotyczy wszystkich zagadnień malarskich, a nawet zależy od podjętego tematu. Tak np. analiza prac Nikifora z różnych okresów przekonała mnie, że podejmując zupełnie nowe założenie (np. portrety kuracjuszy), staje się nieporadny, brak mu tego opanowania formy, kompozycji, które osiąga np. w wielkich seriach, złożonych z kilkuset (a nawet do paru tysięcy!) wariantów tego samego tematu.

Naiwni realiści, podobnie jak prymitywiści, nie są skrepowani żadnymi normami estetycznymi, żadnymi konwencjami. Nie wiedzą, co „można“, a czego nie można, nie znają doświadczeń, które są siłą, ale i słabością każdego wykształconego twórcy. Dlatego tak łatwo podejmują decyzje, na które mało kto by się zdobył. Dlatego mają tę dziecinną, niefrasobliwą niemal odwagę podejmowania w swych pracach tematów i artystycznych skrótów, które przeciętny zawodowy malarz uznałby za absolutnie niewyrażalne lub obciążone secesją, ekspresjonizmem itp. (np.

T. Ociepki „Rozpacz“, ryc. 5). Mówią, że Ociepka to „nasz Meksykanin“. Porównanie nie pozbawione słuszności. Ale chyba nie tyle przez sposób malowania, lecz raczej przez podobną postawę wobec życia, decyzję pokazania w sugestywny sposób swego zamiaru. Sugestywny, a więc artystycznie prawdziwy. Przyjrzyjmy się, jak konsekwentnie buduje swoje „Pozdrowienie Warszawy“, stwarzając radosny, świąteczny nastrój ulicy, pełnej uśmiechniętych ludzi. Jak skupia uwagę na punkcie centralnym — kwiatciarce i jej radosnym, barwnym stoisku. A wysuwając te wielkie, piękne kwiaty i paprocie na pierwszy plan obrazu, stwarza sugestię jakiegoś bukietu kwiatów dla Warszawy (ryc. 6). Jak różne i śmiałe są obrazy Ociepki! Ile w nich ciągłej twórczej pracy wyobraźni, poszukiwań nowych rozwiązań dla zamierzonego tematu (np. autoportret na tle huty, zatytułowany „Śląsk“, ryc. 7, czy fantastyczna, ni to z baśni, ni to ze snu wysnuta „Dżungla“, ryc. 12). Czy też pełen poetyckiej fantastyki obraz „Górnik w lesie“ (ryc. 10)

Ociepka, realizując swoje fantastyczne wizje, nie liczy się wcale z dosłowną, naturalistyczną prawdą, ustawia np. Skarbka obok konkretnych urządzeń kopalnianych. Kiedy indziej maluje morze, spienione bałwany o fantastycznych grzywach. Jest w ukła-

dzie obrazu dużo dekoracyjności, ale nie ona decyduje o charakterze. Ociepka daje własną sugestywną wizję morza, pełnego skłębionych fal, niespokojnych jak żywe, dziwne twory. I nie dziwiłbym się, gdyby nagle z tego Ociepkowego morza wyrzwał zmierzwiony łeb Neptuna czy innego Wodnika albo wynurzyła się postać dziwożony-syreny. Bo nawet morze jest u Ociepki jego własną opowieścią-baśnią o morzu (ryc. 9).

Inna, a przecież podobna w swym naiwnym realizmie i przemieszaniu elementów „prawdziwych” z fantazją i marzeniem — jest twórczość Nikifora.¹² Wzrusza jakaś prymitywna konkretność obrazków, w których święci są równie realni jak my, śmiertelnicy, i w których wszystko jest nawet na „tamtych” świecie po ziemsku konkretne. Spójrzmy, jak np. Nikifor widzi „Ostatnią wieczerzę”. Na dolnej połowie kartki przedstawia samo wydarzenie, w górnej zaś połowie śpieszy z naiwnie logicznym komentarzem, pokazując przygotowania do wieczerzy, w których święci krzątają się po kuchni, piekąc chleby na użę (ryc. 8).

Twórczość prymitywistów i naiwnych realistów związana jest ze stopniem ich świadomości kulturalnej, psychiką, zależną od tradycji obyczajowych i kulturowych środowiska społecznego, w którym żyją. Te momenty określają przeważnie treść obrazów, podję-

te tematy. Będą to więc osobiste sprawy między Nikiforem a Stwórcą, serie liczące po kilkaset różnych wariantów, tragicznych pejzaży z samotną postacią artysty, wnętrz kościelnych, pejzaży miejskich, widoków willi i portretów, które w dużej mierze tłumaczą się tym, że Nikifor żyje w uzdrowisku, maluje obrazki, które sprzedaje później jako pamiątki. Będą to także pejzaże śląskie Stolorza.

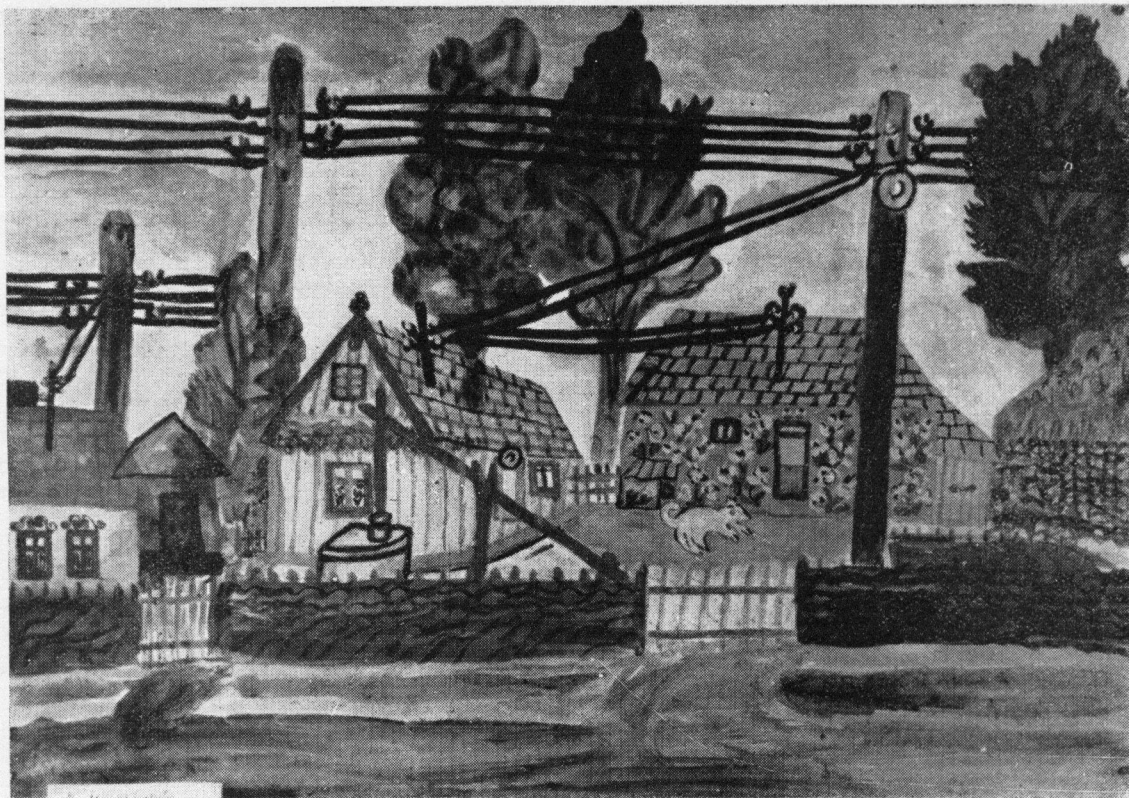
Oczywiście można znaleźć i cechy wspólne różnym malarzom, zestawiać np. Leopolda Wróbla z Pawłem Stolorzem, czy posuwając się dalej — wykazać pewne wspólne postawy naszych twórców i naiwnych realistów np. francuskich (por. ryc. 13, 15, 17, 19, 20).¹³ Nie zmienia to jednak faktu, że w twórczości malarzy prymitywnych przejawia się nie tylko ich własna postawa czy dyspozycja artystyczna, ale istnieją i pewne cechy, właściwe kulturze artystycznej środowiska czy psychice narodowej. Tylko więc na podstawie tych cech artystycznych można niekiedy nader łatwo rozpoznać obrazy malarzy francuskich, włoskich czy tworzących w kręgu kultury niemieckiej (Szwajcar — Dietrich; por. ryc. 21, 22).

¹³ Również M. Żywirska porównuje w cytowanym już artykule twórczość Ociepki z H. Rousseau. Pisze także o tym J. Białostocki: „Ciekawa jest zbieżność między tymi polskimi artystami a ich francuskimi poprzednikami i kolegami. Silne podobieństwa można zaobserwować między Stępnem a Vivinem, Staligą a Utrillem.” (cyt. art. z „Kuźnicy”).

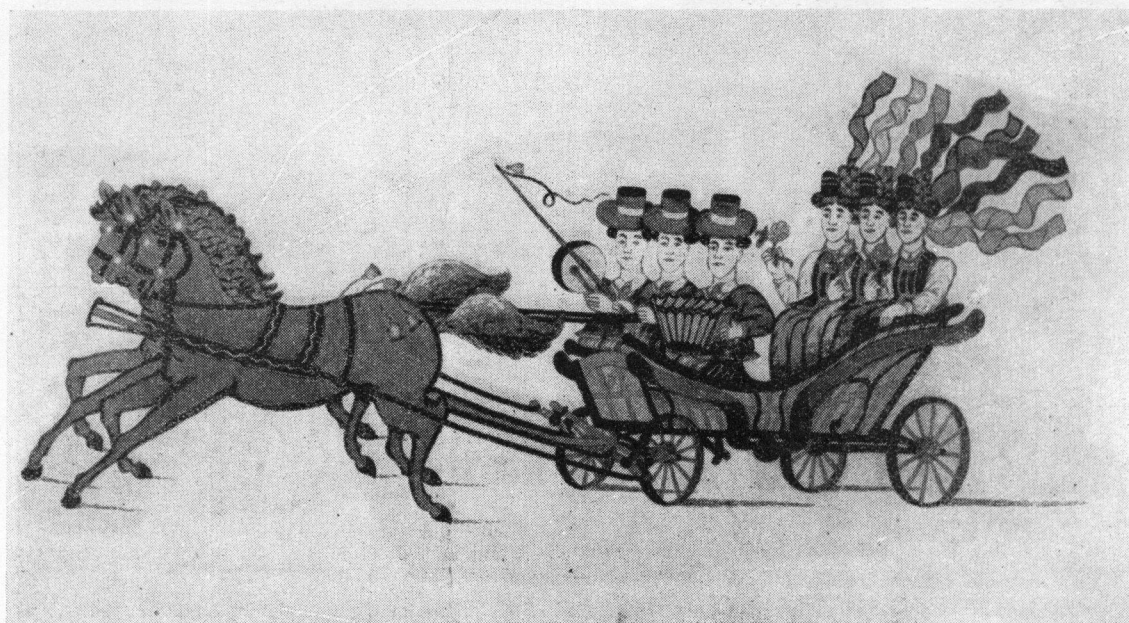
¹² Por. Andrzej Banach: Nikifor. Polska Sztuka Ludowa, nr 3/1955, s. 131—170.



Ryc. 22. Rosine Viva (Włochy). „Pejzaż”.



Ryc. 23. Felicja Curyło. „Elektryfikacja“.



Ryc. 24. Konstanty Lenkiewicz, rolnik. „Drużby“.



Ryc. 25. Stanisław Kalemba, rolnik. „Kołyska”. Rzeźba w drzewie.



Ryc. 26. Helena Roj-Kozłowska. „Swaty”. Obraz na szkle.

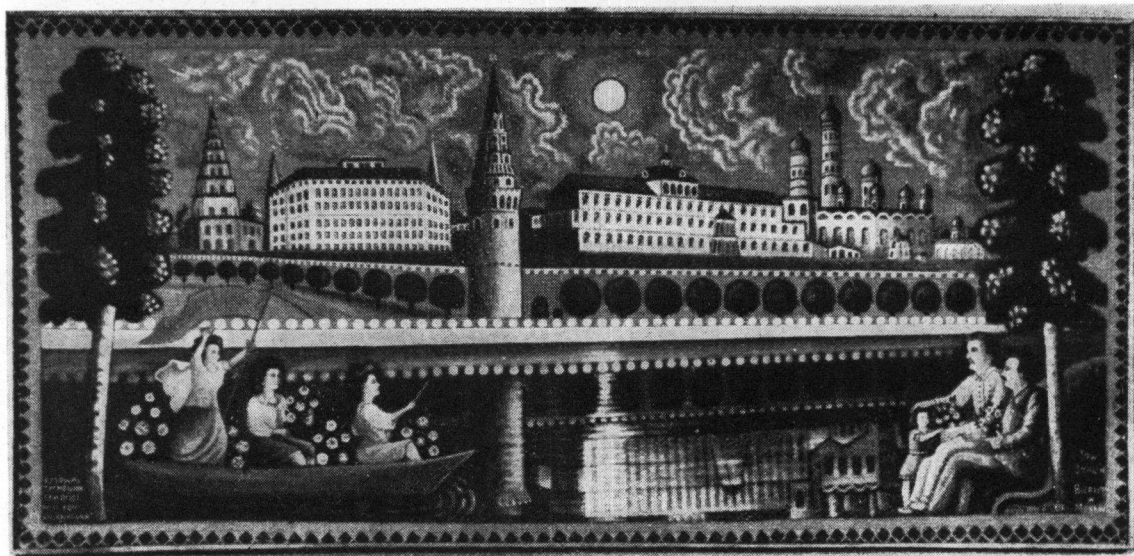
Tyle o tej pierwszej w kolejności omawiania grupie prymitywistów i naiwnych realistów. I chociaż nie reprezentuje ona przeciętnego charakteru amatorskiej twórczości plastycznej ani nie stanowi centralnego ogniwa w naszej walce o społeczny sens opieki nad sztuką amatorską, to jednak przyznać trzeba, że z punktu widzenia wartości artystycznych przedstawia się ona najciekawiej, reprezentuje bowiem to, co najbardziej twórcze i samodzielne w amatorstwie plastycznym.¹¹

Z kolei omówimy twórczość amatorską związaną z tradycyjną sztuką ludową. Tę dziedzinę reprezentuje grupa twórców, do której należą zarówno artyści ludowi podejmujący nowe założenia tematyczne i formalne, oparte (w mniejszym czy większym stopniu) o tradycję ludową, jak też i amatorzy robotnicy, a nawet i inteligenci tworzący w klimacie bliskim ludowej kulturze.

Nie będę tu mówić o nowych poszukiwaniach tematycznych np. w wycinance, wyklejance czy w dywanach. Obracają się one bowiem w kręgu trady-

my już do czynienia z interesującym nas problemem. Tak np. wybitna malarka ludowa z Żalipia — Felicia Curyło obok malowanek o charakterze dekoracyjnym, opartych na motywach roślinnych, maluje również obrazki tematyczne, np. „Elektryfikacja” (ryc. 23). W malowance tej występują skrótowo podane motywy zdobnicze chat, ale jest w nich również i obserwacja zagrody plus wiedza o niej. I właśnie ten dodatek wiedzy o przedmiocie — jest tu szczególnie charakterystyczny. Karton powstał przecież w dniach elektryfikacji wsi, elektryfikacji, o którą z takim uporem zabiegała właśnie Curyłowa. Toteż słupy i druty mają w jej obrazku znaczenie dominujące. Poprzez ich równoległe ciągi widzimy zagrodę czy też schematycznego pieska. Curyłowa umiała zwrócić uwagę widza na to, co najważniejsze — na elektryczność, a przy tym intuicja artystki kazała jej potraktować druty i słupy dekoracyjnie, wykorzystać je w budowie kompozycji.

Wyraźny związek z ludową formą ma również malowanka Lenkiewicza (ryc. 24), tak w schemacie



Ryc. 27. Timofiej Tichoniuk, rolnik. „Stalin i Bierut na Kremlu”.

cyjnych form i stanowią naturalną kontynuację sztuki ludowej. Tam jednak, gdzie ludowy twórca przekracza próg tradycyjnej formy, gdzie próbuje „na własną rękę” rozszerzyć skalę i środki wyrazu, ma-

biegnących koni, bliskich wycinance, jak i w rytmicznym układzie siedzących na wozie dziewcząt i chłopców. Do tradycji rzeźby ludowej nawiązuje St. Kalemba nie tylko realiami, ale rodzajem uproszczeń formy rzeźbiarskiej i ornamentyki (ryc. 25).

Warto tu zwrócić uwagę na to, że zarówno Curyłowa, jak Kalemba i Lenkiewicz wychodzą z pozycji ludowych artystów i w dalszej pracy twórczej przechodzą dosyć harmonijnie od ludowego, tradycyjnego widzenia rzeczy do nowych form, nowych tematów. Toteż można twórczość ich rozpatrywać jako swoiste pogranicze sztuki ludowej i obszarów leżących już poza nią, raczej w kręgu twórczości indywidualnej, której cechą odróżniającą np. od naiwnych realistów jest przewaga czynnika dekoracyjnego, stanowiącego siłę formotwórczą większości ich prac.

Charakteryzując ogólnie stosunek twórczości takich artystów do sztuki ludowej, należy podkreślić, że nawiązują oni nie tyle do ludowych motywów, co do

¹¹ Trudno dziś przewidzieć, czy i w jakim stopniu istnieć będzie w naszym ustroju twórczość „prymitywów”. Wydaje mi się, że pewne jej formy raczej zanikną, te zwłaszcza, które wiążą się z izolacją od naszej kultury, od środowiska. Likwidacja analfabetyzmu, rozwój czytelnictwa, film, radio, prasa, ruch świetlicowy, a szczególnie powszechność oświaty — czynią niemożliwym w przyszłości casus Nikifora. (Myszę tu zwłaszcza o całej treściowo-emocjonalnej stronie jego twórczości.) Ale nie dostrzegam przyczyn, które miałyby wogóle zlikwidować twórczość prymitywną, twórczość naiwnych realistów. Argumentem tu może być chociażby H. Rousseau, znający nieźle literaturę, muzykę, co nie przeszkodziło mu być jednym z najbardziej wzruszających i wyrafinowanych malarzy kręgu „naiwnych realistów”.



Ryc. 28. Paweł Wróbel, górnik. „Wycieczka“.



Ryc. 29. Paweł Wróbel. „Karuzela“.



Ryc. 30. Paweł Wróbel. „Wieś rybacka“.



Ryc. 31. Paweł Wróbel. „Zima w mieście“.



Ryc. 32. Paweł Wróbel. „Taniec“.

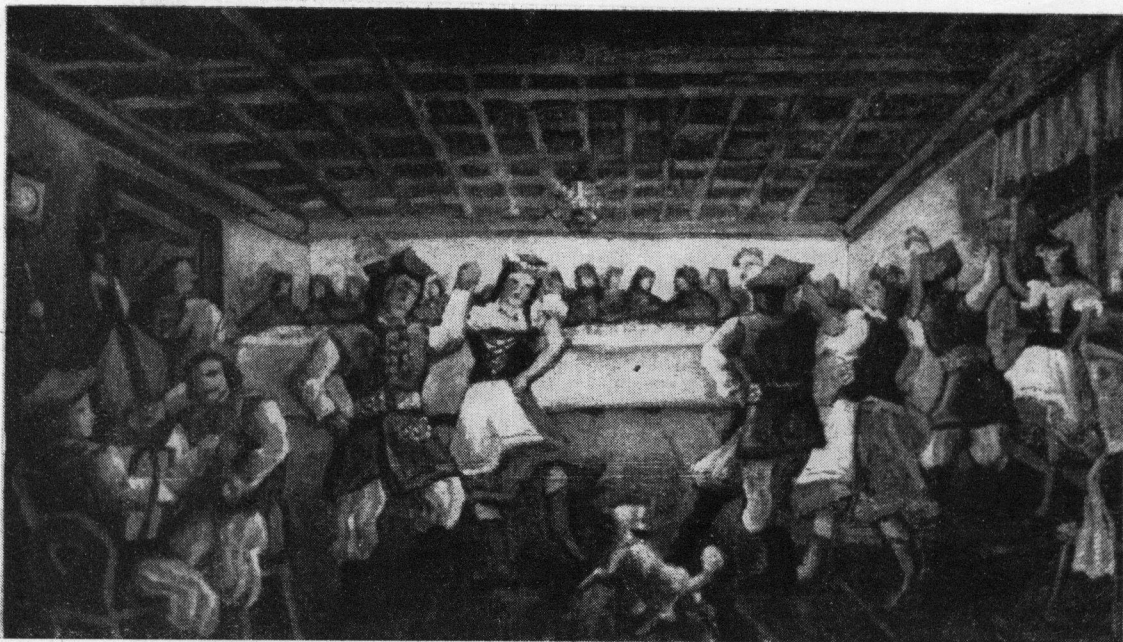
ludowego widzenia rzeczy. Podobnie bowiem jak w sztuce ludowej, mało interesuje ich bezpośrednia obserwacja natury, w twórczości swojej realizują niemal zawsze *wiedzę* o przedmiocie, a więc nie przedstawiają rzeczy takimi, jakie są w danej chwili, ale nadają im charakter takich, jakie ich zdaniem być powinny. Dodać należy, że obok tego ludowego widzenia rzeczy występują, w ich twórczości również perspektywa czy światłocien, zapożyczone już ze sztuki uczonej. Trzecią cechą charakterystyczną, właściwą również tradycyjnej sztuce ludowej, jest dekoracyjne traktowanie dzieła, przy jednoczesnym pogłębieniu wyrazu psychologicznego, nawet przez stosowanie pewnej ekspresji.

Odrębnym zagadnieniem jest twórczość H. Roj-Kozłowskiej, która w swym malarstwie na szkle przeszła daleką drogę — od kopii autentycznych obrazów podhalańskich, poprzez samodzielną twórczość związaną ze stylem i charakterem tradycyjnych przedstawień, aż po prace z lat ostatnich, nawiązujące do historii (Kostka-Napierski), do folkloru (ryc. 26). Na

przykładzie Roj-Kozłowskiej można obserwować cały proces emancypacji ludowych artystów — od prymitywnego widzenia świata aż po świadome przejęcie i zrozumienie zasad kompozycji, ornamentu itp.

Innego rodzaju nawiązanie do sztuki ludowej występuje w twórczości np. T. Tichoniuka. Trudno tu nawet mówić o jakimś wpływie samej sztuki ludowej. Występuje tu raczej związek ze sztuką peryferyjną, leżącą gdzieś na granicy sztuki jarmarcznej, odpustowej. W tym właśnie klimacie, opromienionym z jednej strony urokiem naiwnej sztuki jarmarcznej, ludowych festynów, z drugiej zaś tkwiącym w sferze oddziaływania straszliwego drobnomieszczaństwa, tkwi dziwny obraz T. Tichoniuka „Stalin i Bierut na Kremlu“ (ryc. 27).

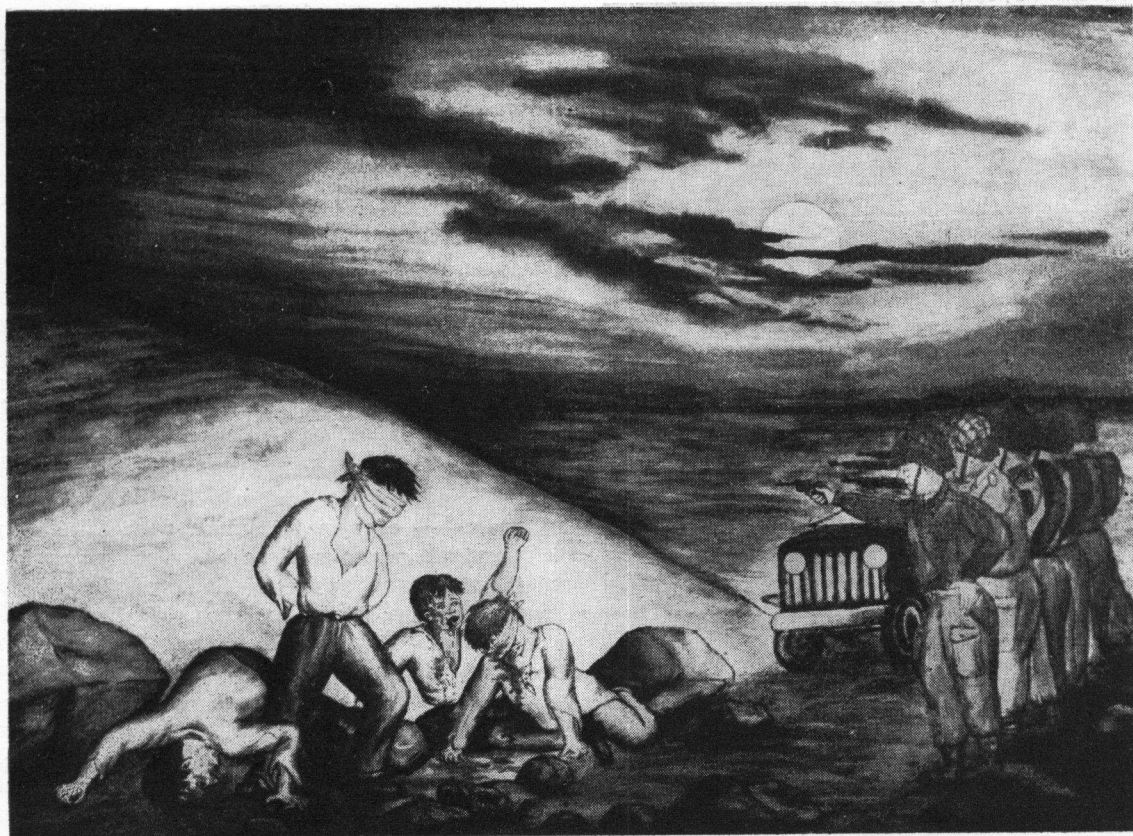
Ale o ile w ogóle naiwny i uroczy kicz Tichoniuka leży gdzieś między sztuką jarmarcznych malowideł (ekranów ulicznych fotografów) i drobnomieszczańskiej ohydy, o tyle twórczość Pawła Wróbla mieści się na przecięciu wpływów tej właśnie ludowej, jarmarczno-odpustowej kultury i oddziaływania twórczości pro-



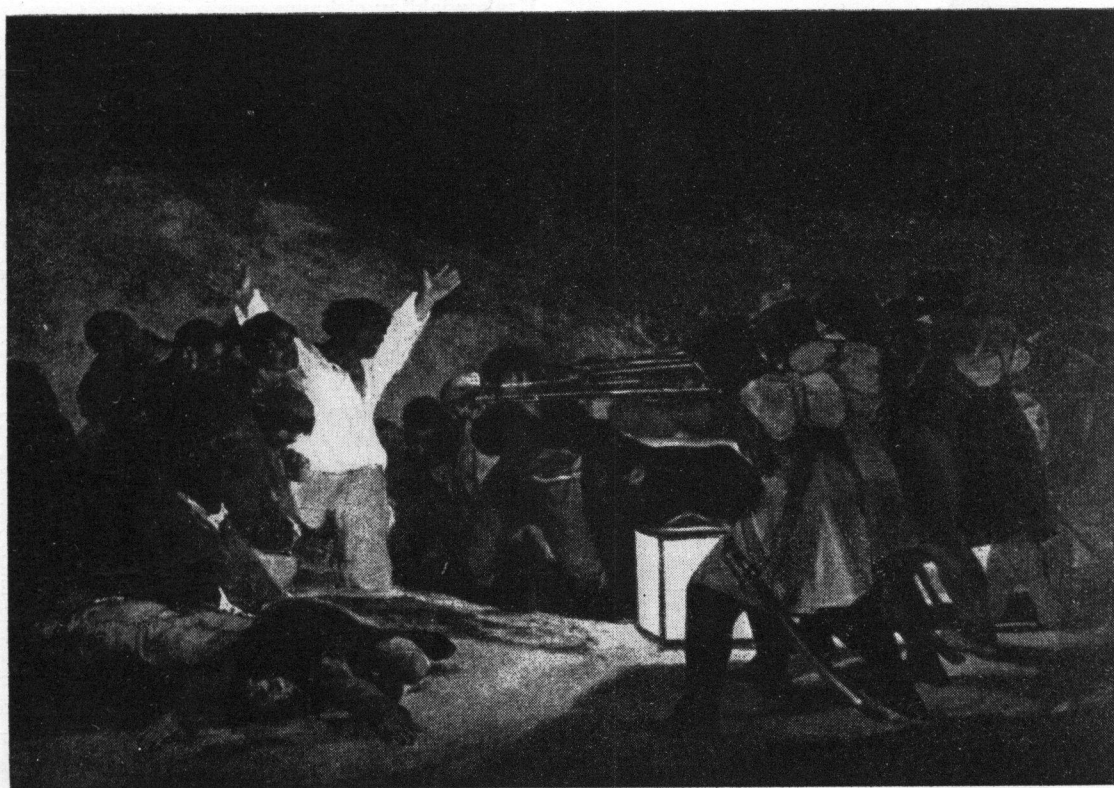
Ryc. 33. Edward Gawlik. „Krakowiak“.



Ryc. 34. Aleksander Orłowski. „Zabawa w karczmie“.



Ryc. 35. Grabowski. „Śmierć Belojannisa.



Ryc. 36. Fr. Goya. „Rozstrzelanie“.



Ryc. 37. Jerzy Mastej. Kopia „Mojżesza“ Michała Anioła.

fesjonalnej.¹⁵ Wróbla łączy z kulturą ludową pamięć dzieciństwa (w obrazach przedstawiających dom rodzinny ze szczególną pieczołowitością podkreśla ludowy ornament na malowanych sprzętach) oraz szczególne umiłowanie wszelkich ludowych zabaw, wesołych miasteczek, festynów. W wielu obrazach przedstawia gwarne place, pełne wesołych ludzi, bawiących się koło karuzeli czy na wycieczce (ryc. 28 i 29). Wróbel wyjątkowo wrażliwy jest na ruch. Gest jest dla niego właściwie wszystkim. Wróbel nie maluje np. niemal nigdy twarzy, nie obchodzą go stany psychiczne ludzi, ale tylko przez ruch, gest charakteryzuje ich działanie, ich konkretną sytuację. Frapują go sceny masowe — rozwiązuje je z dużym dowcipem, widząc, że go to bawi i cieszy. Ale twórczość Wróbla należy już właściwie częściowo do trzeciej grupy — którą stanowi sztuka amatorska rozwijająca się w sferze oddziaływania sztuki uczonej, profesjonalnej.

Oczywiście oddziaływanie sztuki uczonej na sztukę amatorską jest bardzo różnorodne. W niektórych wypadkach ledwie zauważalne, polegające raczej na ins-

piracji, w innych — silne, określające charakter twórczości. Nie zawsze też jednakowo oceniać można rezultaty takiego oddziaływania. Zaczniemy od przykładu — twórczego, rozsądnego stosunku do wielkiego dziedzictwa sztuki, przykładu, w którym nawiązanie nie przekreśla indywidualnych cech amatora, a właśnie sprzyja ich rozwojowi, rozszerzając horyzonty i wzbogacając myślenie plastyczne. Taka jest właśnie twórczość P. Wróbla.

Wróbel nie jest obojętny na dorobek historyczny światowej sztuki. Wiele jego prac wskazuje nie tylko na dużą wrażliwość i chłonność artystyczną, ale i na świadomy stosunek wobec różnych zjawisk zachodzących w sztuce uczonej. Porównajmy chociażby trzy obrazy (ryc. 28, 31, 32) — tak różne od siebie, a przy tym nie zatracające cech właściwych malarzowi. Wróbel zna reprodukcję dzieł sztuki, chodzi na wystawy, poza tym — o czym też trzeba powiedzieć — przez kilka miesięcy uczęszczał na kursy, utrzymywał i później kontakt ze swym wykładowcą, pożyczając od niego książki o sztuce i reprodukcje. Jest również — co stwierdza M. Żywirska — pod urokiem wystawy malarstwa francuskiego, która była bodaj że w 1950 r. zorganizowana w Katowicach (przeważały reprodukcje).

W przypadku Wróbla możemy więc mówić o twórczym, osobistym stosunku do sztuki uczonej, przy którym artysta zachowuje własną postawę artystyczną, i nie ulega żadnej, zaczerpniętej z zewnątrz konwencji.

Ale możemy mówić również o przykładach mniej twórczej postawy, gdy wyraźnie występuje zapożyczenie pewnych form czy nawet gotowych rozwiązań. Nie jest to zresztą dziwne — jeśli się zważy, że sztuka uczona jest dla amatora wielką i często bardzo sugestywną szkołą. Tak np. E. Gawlik malując obraz „Kracowiak” w ciekawy sposób zinterpretował płótno A. Orłowskiego „Zabawa w karczmie”, nawiązując również w rozwiązaniu kompozycyjnym do schematu „Ostatniej wieczerzy” Leonarda da Vinci (por. ryc. 33 i 34). Twórczo adaptuje rozwiązanie kompozycji Goyi w obrazie „Śmierć Belojannis” F. Grabowski (por. ryc. 35 i 36). Nie ogranicza się on do uwspółcześnienia realiów, ale konsekwentnie przebudowuje układ Goyi, przystosowując go do swojej koncepcji. Nie tylko więc wykasowuje z tła zamek czy zmienia źródło światła, ale w twórczy sposób przekomponowuje grupę rozstrzeliwanych. Jego Belojannis ma z tyłu skrepowane ręce, ale pomimo to całą postacią wyraża moc, wolę walki. To nie człowiek padający pod gradem kul, ale bohater. On właśnie, a nie pluton egzekucyjny wyraża w tym układzie siłę, wolę zwycięstwa. Grabowski konsekwentnie prowadzi swoje założenie — nadaje więc inny wyraz również pozostałym postaciom (np. chłopiec z podniesioną pięścią).

Przykład ten pokazuje, że sięgając do arcydzieł jako wzoru, nie szkolony amator może dać własny, interesujący obraz, i mimo całej nieporadności technicznej osiągnąć przekonywający efekt.

Może być wreszcie mowa nawet o bezpośrednim kopiowaniu. Jest to zresztą jedna z bardziej rozpowszechnionych form pracy amatorów. Pomijam tu w tej chwili sprawę kopii jako jednego z elementów wychowania plastycznego. Chodzi mi o kopie traktowane jako ostateczny rezultat zainteresowań i wysiłku

¹⁵ M. Żywirska, tamże, s. 141—147.

amatora. Zjawisko to występuje szczególnie wyraźnie tam, gdzie mamy do czynienia z amatorem pozbawionym inwencji i twórczych ambicji, dla którego jednak obcowanie ze sztuką wiąże się z zainteresowaniami odtwórczymi. Wierna kopia sprawia mu rzetelną satysfakcję, jako sprawdzian rzemieślniczej precyzji (ryc. 37).¹⁶ Kopii takich nie można oceniać w kategoriach artystycznych. Niosą one jednak pewien pożytek doskonaląc sprawność oka i ręki oraz pogłębiając znajomość odtwarzanych dzieł.

Specyficzny sens ma kopiowanie polegające na przenoszeniu wzoru na inną technikę, inny materiał. To już nie jest ściśle kopiowanie — można mówić raczej o transpozycji. Wartość jej polega przede wszystkim na tym, że wiąże w sposób naturalny rzemiosło z problemami artystycznymi. Charakterystyczne, że ten rodzaj twórczości obejmuje przeważnie rzemieślników. Tak np. ślusarz Luchter precyzyjnie wykonuje w metalu kopię „Kopernika” Matejki (ryc. 38); ktoś inny, z zawodu stolarz, odtwarza w drzewie techniką intarsji portret Mickiewicza (ze znanej głowy Dunikowskiego). I nie jest to chyba bez znaczenia dla ich dalszego rozwoju zawodowego, wskazuje bowiem na nowe możliwości, pogłębia smak i wzbogaca wyobraźnię.

Nie jest natomiast obojętne, dlaczego się kopiuje, a przede wszystkim — co się kopiuje. Wśród mniej czy bardziej dyletanckich kopii masowo nadsyłanych na konkursy czy wystawy niepokoi nie tyle brak uzdolnienia autorów, ile zastraszająco zły smak. Przeróżenie ogarnia, gdy widzi się te „Szały” Podkowiń-

skiego, cikliwe główki odrobione „jak żywe”, straszliwe kwiaty czy łabędzie na jeziorze.

Równie silnie zaniepokoić muszą dyletanckie prace, w których ambicje autorów idą w kierunku dorównywania temu, co widzą na naszych wystawach i salonach, przy czym przejawia się to zarówno w tematyce (produkcyjna, historyczne kompozycje, sceny batalistyczne), jak i w formie, dążącej ku naturalistycznej, niemal fotograficznej wierności. I tu dopiero widać, jaki wpływ mają złe obrazy, wiszące na naszych wystawach, reprodukowane i popularyzowane w prasie. Jak dobrze „pasują” do złego, mieszczańskiego smaku. Na pewno ani Bylina, ani Żółtowski, ani inni nasi konwencjonalni naturaliści typu Krajewskich nie przypuszczali, że ich twórczość takimi drogami trafi „pod strzechy”. A niestety trafia (por. ryc. 42, 43, 45). Patriotyczny czy sentymentalnokliwy, konwencjonalny kicz stanowi poważne ostrzeżenie dla wszystkich opiekunów amatorskiej twórczości plastycznej (ryc. 41). Świadczy o tym, że panoszy się zły smak, najgorsze drobnomieszczańskie wzory, szczególnie powszechne — jak wskazują wystawy — w środowiskach urzędniczych i rzemieślniczych.

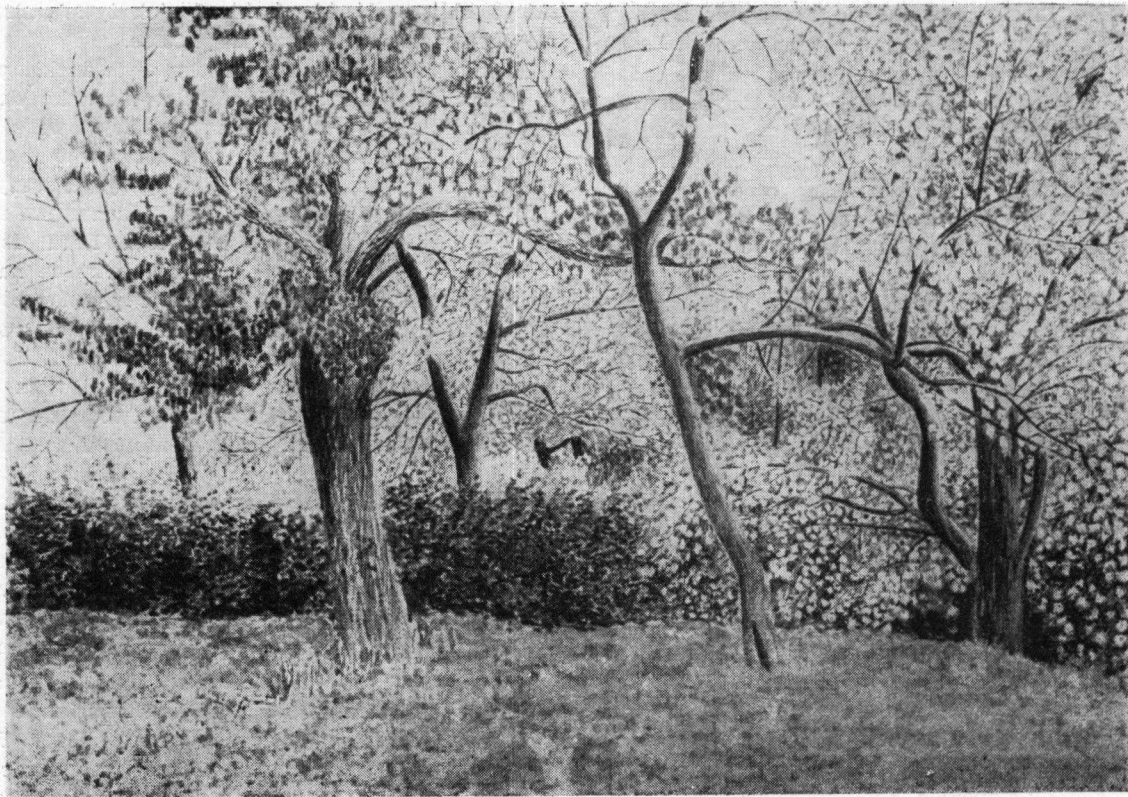
Problem wpływów nie ogranicza się jednak do naturalizmu. Na amatorów plastyków oddziałuje również impresjonizm, pointylizm, a nawet kubizm. Rzadko jednak spotyka się jakiś twórczy, osobisty stosunek do tych źródeł inspiracji. Prace Z. Słabej są tu raczej wyjątkiem (np. ryc. 39). Przeważają rzeczy nieudolne, pretensjonalne, bezsensowne (np. ryc. 40).

Takie tendencje do pretensjonalności, do złego drobnomieszczańskiego smaku, do konwencjonalności — przykre są w twórczości amatorskiej, od której się oczekuje właśnie więcej świeżości. Ale szczególnie ostro niepokoją, gdy się je spotyka u wychowanków ognisk plastycznych. I tu dochodzimy do zasadniczego problemu — opieki nad twórczością amatorską.

¹⁶ Zjawisko to występuje również wśród mniej wyrobionych odbiorców, zwłaszcza w środowiskach robotniczych, chłopskich i rzemieślniczych. Spotykamy się tam niemal powszechnie z tym, że ocena dzieła sztuki w poważnym stopniu mierzy się precyzją, pracowitością wykonania.



Ryc. 38. Luchter. Transpozycja na metal „Kopernika” J. Matejki.



Ryc. 39. Zofia Słaba, „W sadzie“.

Zagadnienie opieki nad twórczością amatorską

Stwierdźmy od razu: opieka ta nie jest ani dostateczna, ani celowa. Zasadniczym jej błędem jest jakieś mechaniczne podchodzenie do amatorów plastyków. Traktuje się ich jak jedną grupę, nie dostrzegając tego, że w istocie rzeczy nie można mówić o dyspozycjach i postawach artystycznych wspólnych wszystkim amatorom.

A przecież — jak to już uprzednio starałem się wykazać — zupełnie inny problem występuje przy opiece nad prymitywistami i naiwnymi realistami, zwłaszcza nad ludźmi starszymi, o wyraźnie skryzalizowanym profilu artystycznym, inny — w wypadku młodych, uzdolnionych amatorów, mających ambicje wzorowanie się na sztuce uczonej. Pierwszym — kursy czy systematyczne studia nie tylko nie przyniosą pożytku, ale mogą wręcz przytępić czy zabić ich wrażliwość, nie dając niczego w zamian. Drugim — systematyczna opieka przynieść może duże korzyści, rozwijając ich zdolności, rozszerzając wiedzę i przygotowując najzdolniejszych do przejścia na drogę normalnych studiów w liceach czy akademiach plastycznych.

Tak więc podstawowym warunkiem prawidłowej opieki jest uwzględnianie różnic istniejących między poszczególnymi grupami twórczości artystycznej (o czym mówiliśmy w poprzednim rozdziale), jak też uwzględnianie odmiennych ambicji i dyspozycji indywidualnych.

Słuszne dla jednych metody nauczania mogą okazać się dla innych bezużyteczne, a nawet szkodliwe. Bio-

racząc przykład krańcowy — regularna nauka rysunku czy studium aktu nie tylko nic nie da np. Ociepce, ale wręcz może mu zaszkodzić, zabijając w nim jego własny sposób widzenia artystycznego. Ten sam zaś rysunek i akt mogą być bardzo celowe dla uzdolnionego amatora, tworzącego w kręgu naszych „uczonych” pojęć o sztuce.

Powiedzmy wyraźnie: dla kształcenia artystów plastyków nie ma innej drogi poza normalną szkołą. I ogniska w stosunku do utalentowanej młodzieży, mającej ambicje artystyczne, mogą tylko spełniać rolę przygotowawczą. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa dokształcania plastycznego ludzi dorosłych, którzy nie będą przecież nigdy zawodowymi malarzami, a twórczość swoją traktują jako wartościową rozrywkę bądź jako osobisty sposób wypowiadania swoich przeżyć czy wzruszeń. Tym ludziom potrzebna jest raczej pomoc w ogólnym rozwijaniu swoich zamiłowań, w rozszerzaniu wiedzy, pogłębianiu wrażliwości. Inaczej wreszcie wygląda zagadnienie prymitywistów, naiwnych realistów — typu L. Wróbla, Ociepki czy Nikifora. W tym wypadku nie widzę żadnej potrzeby artystycznego patronatu nad nimi. Jeśli trzeba — zapewnimy im znośne warunki materialne, pomóżmy w sprawach organizacyjno-bytowych, ale nie wtrącajmy się do ich twórczości. Jest ona w pewnym sensie doskonała. I umiejmy to uszanować.

Muszą więc ulec daleko idącym zmianom istniejące formy pracy i programy nauczania. Ogniska, których właściwym celem było krzewienie kultury plastycz-



Ryc. 40. Przykład złej rzeźby,
opartej na pseudoformalistycznych założeniach.

nej, stały się w istocie małymi akademiemi, stawiały sobie podobne zadania, stosowały podobne metody nauczania i co najgorsze — rozpałały podobne ambicje jak szkoły plastyczne. A ponieważ i zakres ich działania był mniejszy, i przede wszystkim zupełnie inna struktura uczestników — ambicje dociągnięcia do poziomu zawodowców wydawały o wiele za często i za dużo manierycznych dyletantów. A nawet jeśli się udawało podciągnąć amatora do poziomu poprawności — to co z tego?

Przecież rola ognisk nie polega na tym, aby wyprodukowały tych kilku czy kilkunastu przeciętnych artystów.

Zagubiono sens ognisk. Zapomniano, czym mają być. A jeszcze w 1949 r. Wł. Strzemiński tak trafnie sformułował ich rolę pisząc: „Zadaniem ognisk kultury plastycznej jest wykształcenie artysty-amatora na kulturalnego znawcę sztuki. Wznosząc jego poziom — oddziałuje ognisko na otoczenie, z jakim się styka dany amator.”¹⁷

Niestety te właśnie podstawowe zadania zostały w praktyce zepchnięte na dalszy plan. Zapomniano,

¹⁷ Władysław Strzemiński: Amatorstwo plastyczne. *Wiś*, nr 15/1949.

Przykłady negatywne. Ryc. 41. „Nowe życie”. Ryc. 42. „Po bitwie”. Ryc. 43. „Śmierć gen. Świerczewskiego”. Ryc. 44. „I Dywizja Kościuszkowska nad Odrą”.



41



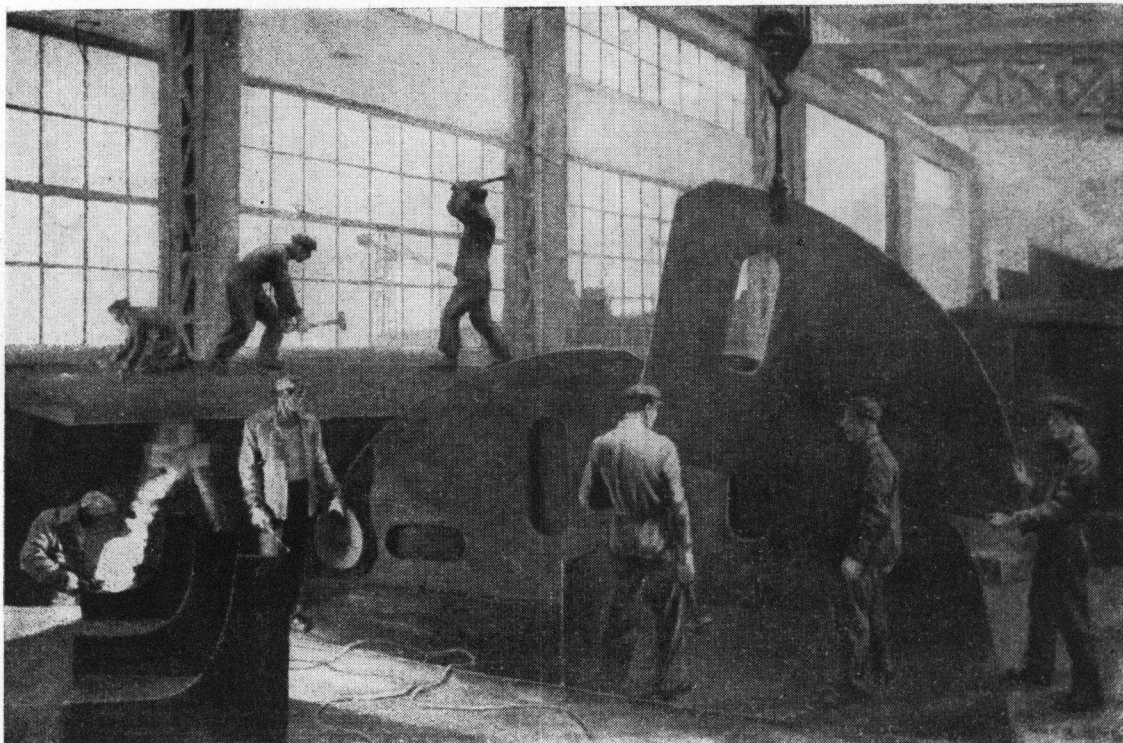
42

43



44





Ryl. 45. Przykład naturalistycznego obrazu o tematyce produkcyjnej. „W stoczni“.



Ryc. 46. Stanisława Smolik-Bemowa.
„Młodzież w Polsce Demokratycznej“.



Ryc. 47. Donald Solo. „Wnętrze pałacu w Wilanowie“,



Ryc. 48. Marian Szymas. „Odbudowa Gdańska“.



Ryc. 49. Dolatowski. Rysunek do powieści E. Zoli; „Germinal”.



Ryc. 50. Dolatowski. Rysunek do powieści E. Zoli „Germinal”.

że chodzi przecież o pełny rozwój człowieka, a nie o to, by przekazać mu w stosunkowo krótkim czasie jakąś sumę warsztatowej wiedzy. A rezultat? Zamiast rozwijać ogólną kulturę artysty amatora — budziło się w nim fałszywe ambicje i nadzieje. Zamiast wrażliwego odbiorcy — tworzyło się „nie zrozumianego”, zapoznanego artystę.

Dodajmy do tego nie zawsze rozsądną reklamę prasową, bezsensowne zachwyty ze strony dyletanckiej krytyki (bo taka przeważnie zajmowała się ruchem amatorskim)¹⁸, no i wreszcie złą organizację konkursów (forsowanie za wszelką cenę „nowego tema-

¹⁸ Krytyka prasowa na pewno odegrała poważną rolę w popularyzacji sztuki ludowej i amatorskiej, w ugruntowaniu przeświadczenia samych twórców o społecznej wartości ich pracy. Ale obok tych osiągnięć trzeba widzieć i ujemną rolę złej, doraźnej, dyletanckiej krytyki. Celowała w tym swego czasu „Wieś”, ale również i na łamach innych poważnych czasopism, gdy tylko trzeba było sięgnąć do omówienia np. wystawy sztuki ludowej czy amatorskiej, pojawiały się nowe, nikomu dotąd nie znane nazwiska i czytaliśmy w rezultacie nieodpowiedzialne peany na cześć ludzi, którzy na pewno zasługiwali na uwagę, ale nie na epitety „genialny” czy „znakomity”, jakimi szafowano bez zmużenia oka. Taka np. Krystyna Pałys potrafiła pisać o b. interesującym wycinankarzu lubelskim I. Dobrzyńskim: „genialny ten samouk, kierując się wrodzonym zmysłem artystycznym i wielkim smakiem, doszedł do stosowania w swoich kompozycjach płaskich wszelkich zasad przestrzeganych przez artystów zawodowych i stworzył własną technikę bez śladu cech zapożyczonych. Te prawdziwe arcydzieła zdradzają doskonałe wycucie linii i konturu, przy mistrzowskim wykorzystaniu wszystkich walorów formy i barwy, z pominięciem jakiegokolwiek fałszywej stylizacji.” (Wieś, nr 48/1953.) Co zdanie, to bzdura. I o tej własnej technice bez zapożyczeń (!), i braku fałszywej stylizacji. Nie chcę być złośliwym, ale



Ryc. 51. Obraz umysłowo chorej (melancholiczki) z wystawy w szpitalu Jana Bożego, Warszawa 1937.

tu"), wystaw oraz dziwaczną politykę nagród, a stąd nie się jasne, jak w tych warunkach mogły powstać wypaczenia ruchu plastyków amatorów, sprawiające, że wielu z nich chciało zrezygnować z własnej pracy, a poświęcić się sztuce. Różne instytucje, do najwyższych instancji rządowych i partyjnych włącznie, zasypyane były listami w tych sprawach A pisali, co gorsze, nie młodzi, lecz ludzie często już po czterdziestce. Chłopi, którzy chcieli rzucić ziemię, buchalterzy mający za sobą lata pracy, robotnicy fachowcy itd. Pisano również w innej sprawie: domagając się opieki, a właściwie płatnych zamówień. Rosło niezdrowe, konkurencyjne nastawienie w stosunku do

zawodowych malarzy czy rzeźbiarzy. Tak więc fałszywe tory opieki nad ruchem amatorów plastyków doprowadziły w rezultacie do tego, że dla wielu — ogniska czy nawet kursy stały się przeszkodą w życiu, a nie pomocą. Utrudniały ogólny awans kulturalny, kształtując zamiast wrażliwych odbiorców dla naszej profesjonalnej sztuki — rozgoryczonych konkurentów.

Czy można było tego uniknąć? Chyba tak. Błędy i wypaczenia, o których piszę może nawet przejaśkrawiając je trochę, nie wpływały tylko z przyczyn obiektywnych, jak np. z braku wykwalifikowanych kadr instruktorskich, ale przede wszystkim z nie-

czyja to wina, że w ostatnich latach Dobrzyński właśnie zatrzymał się w rozwoju i wpadł w fałszywą stylizację... Nic dziwnego, że takie elaboraty musiały mącić w głowie, dawać niepotrzebne iluzje, podsycać fałszywe ambicje. Ostatecznie i nasi najwięksi — Gieryski, Matejko, Dunikowski nieczęsto słyszeli podobne pochwały!

W ogóle należy chyba jak najostrzej przestrzec przed stosowaniem w ocenie twórczości ludowej czy amatorskiej zaniżonych kryteriów. Warto przypomnieć, że w sztuce „ulgowa taryfa“ nie istnieje i istnieć nie może. Że brak wykształcenia i pochodzenie nie stanowią żadnej podstawy dla odmiennych ocen estetycznych. Trzeba pamiętać, że jedyną drogą prawidłowego rozwoju jest awans kulturalny — trudna, żmudna droga przez szkoły, przez wykształcenie zawodowe, specjalne artystyczne. I to, co daje nasz ustrój, to nie automatyczne wyrównanie krzywd ludu pracującego, jego zacofania wobec inteligencji twórczej swego narodu, ale prawo równego (choć na pewno wciąż jeszcze bardzo t r u d n e g o) startu.

A każdy nawet cień przeciwstawienia pochodzących z ludu i nie posiadających wykształcenia jednostek — naszej inteligencji twórczej (nb. też już w poważnej części wywodzącej się z ludu!) jest obiektywnym szkodnictwem, niezależnie od intencji, które powodowały niefortunnym dziennikarzem czy działaczem.

Czas już skończyć z tym nonsensem, że na wystawach twórczości ludowej entuzjazm wzbudzają nieudolne wytwory np. amatora rzeźbiarza, a wystarczy, aby wstąpił on np. do Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i po kilku miesiącach wystawił nieco lepszą pracę, aby została ona poddana już słusznej i ostrej krytyce. (Zresztą, powiedzmy szczerze, w szkole, nawet jeśli amator nasz osiągnie znaczne postępy, nikogo to już nie będzie obchodziło.)

Wreszcie wspomnieć należy o fałszywym nastawieniu i inspirowaniu amatorów, bo i ono również miało miejsce. Czytelnik sam osądzi, ile szkody mogły przynieść, a zapewne i przyniosły podobne — powiedzmy jasno — brednie. Oto np. jakiś p. A. Z. pisał o wystawie amatorów plastyków:

„Na końcu wreszcie kilka słów o tych, którzy jeszcze niezupełnie właściwie pojęli wymagania, jakie stawia przed plastyką nowy styl socjalistyczny... (O T. Ociepcie — przyp: A. J.). Jego barwna i nie pozbawiona uroku kompozycja »Raj ptaków« nie ma nic wspólnego z socjalistycznym realizmem... Także Wróbel, towarzysz pracy Ocieпки, podlega pewnym skazom formalistycznym: zbyt schematyczne traktowanie plamy barwnej i przesadzony syntetyzm w ujęciu formy niepotrzebnie wypaczają właściwą intencję artystyczną tego płodnego amatora.” (Nowa Kultura, nr 33/1951).



Ryc. 52. Sankiewicz. „Pokój”. Miedź.

zrozumienia istotnych zadań i celów opieki nad amatorami, z patrzenia na ruch amatorski przez pryzmat zawodowej twórczości plastycznej (por. ryc. 45, 48).

Tak np. zasadnicze formy opieki obejmowały grafikę, malarstwo i rzeźbę, nie uwzględniając niemal zainteresowań dla rzemiosła artystycznego, zdobnictwa, plastyki użytkowej. Te ostatnie działy traktowane były wyraźnie na dalszym planie, pomijane niemal zupełnie w konkursach czy na wystawach. I znów po tej linii kształcili ogniska, kładąc punkt ciężkości na rysunek, studia z natury, sposób malowania. Natomiast w efektach i w pracy nie widać, by przywiązywano dostateczną wagę do uczenia np. zasad ornamentu i tego wszystkiego, co może być najbardziej przydatne w kierunku kształcenia plastyka-użytkowca, a przecież w tym kierunku istnieją duże perspektywy pracy dla amatora, szczególnie dla rzemieślników czy pracowników niektórych dziedzin przemysłu. Zdobyta wiedza i doświadczenia artystyczne w tym zakresie dawałyby się bezpośrednio wyzyskać w pracy zawodowej, rozszerzając jej zakres i wzbogacając możliwości. I niezmiennie ważne jest, aby umieć w praktyce właściwie organizować prace amatorów, nastawiać ich działanie na konkretne, użyteczne formy (np. ryc. 52). Najgorzej bowiem, gdy twórczość własna przestaje sprawiać zadowolenie, gdy rodzi się poczucie jej bezużyteczności, nieprzydatności. A takiego przeświadczenia w dużym stopniu muszą nabrać amatorzy zajmujący się tylko rzeźbą czy malarstwem.

Dlatego celowe wydaje się propagowanie i popieranie wszelkich form współpracy artystycznej z zespołami teatralnymi (dekoracje, kostiumy), z teatrami lalkowymi (kukły, strona plastyczna inscenizacji).

a nawet z zespołami pieśni i tańca (strój, kompozycja kolorystyczna całości itp.). Najważniejsze jest jednak wciągnięcie amatorów plastyków w prace świetlicy, i to zarówno przy urządzaniu jej, jak i przy wykonywaniu okolicznościowych dekoracji; włączanie inwencji plastycznej amatorów do konkursów czytelnicy i pracy bibliotek. Także ilustracje do przeczytanych książek stanowić mogą interesującą zawsze wystawę, dającą satysfakcję ich twórcy, a zachętę do czytania — widzom. Słuszne jest też wciąganie amatorów plastyków do redagowania gazetek ściennych, „błyskawic” itp. Celny satyryczny rysunek działa często mocniej niż dobry nawet tekst. Wreszcie, aby wyczerpać zagadnienie, za celowe uważam propagowanie formy szkiców, notatek rysunkowych — bądź dotyczących pewnych wydarzeń, bądź robionych np. w czasie wycieczek, zwiedzania stolicy itp. Oczywiście świetlice i powiatowe domy kultury powinny częściej, a może nawet systematycznie organizować wystawy prac amatorów plastyków, i to zarówno z zakresu pamiątkarstwa, rzemiosła artystycznego, zdobnictwa, jak wspomnianych wyżej szkiców, ilustracji do książek, plakatów politycznych czy satyrycznych, a wreszcie rzeźb i obrazów.

Problem wystaw jest zresztą w ruchu amatorskim szczególnie ważny. Wystawy stanowią bowiem jedyną właściwą formę pokazania dorobku plastyka amatora. Toteż słuszne jest organizowanie ich, i to wielostopniowe — od świetlicowych przez powiatowe, wojewódzkie aż do ogólnopolskich.

Ale wystawy takie nie mogą być mechanicznym odbiciem „Zachęty” czy salonów okręgowych. Stają się wówczas nonsensem i pogłębiają tylko istniejący już zamęt. Problematyka sztuki amatorskiej wymaga

specjalnego przemyslenia nawet form ekspozycji, układu demonstrowanych prac.

W dotychczasowych zaś wystawach ogólnopolskich nie stosowano właściwych, przemyślanych kryteriów oceny przyjmowanych prac. Nie określono nawet zakresu pojęcia „amator”.¹⁹ Na III Ogólnopolskiej Wystawie Twórczości Plastyków Amatorów spotykaliśmy np. prace artystów ludowych (niczym nie odbiegające od tradycyjnych form sztuki ludowej), dosłownie zaś obok nich obrazki prymitywów, dzieci (najmłodszy uczestnik liczył 10 lat), absolwentów ognisk, a wreszcie doskonale technicznie prace à la Noakowski, robione bodaj że przez architekta. Pokazywano więc jednocześnie wachlarz od nieudolnych, pierwszych prób aż po doskonałe, pełne kultury i profesjonalnej dojrzałości rysunki, rzeźby czy obrazy (np. ryc. 46, 49, 50). Co gorsza, przyznawano również nagrody i wyróżnienia — kierując się z konieczności i jakimiś fantastycznymi kryteriami oceny, w których mieszały się ze sobą: dydaktyka, polityka (faworyzowanie ważnych tematów), a wreszcie estetyka.

Uważam, że przyszłe wystawy muszą wyraźnie dzielić się na poszczególne działy, wyodrębniać prace ognisk od prac samouków-prymitywów itd. Niezbędne też jest zaopatrywanie obrazów w wyjaśniające metryki. Nazwisko samo niewiele mówi widzowi. A przecież na wystawie interesuje nas nie tylko bezwzględny poziom artystyczny dzieł, ale i środowisko, z jakiego pochodzi plastyk amator, jego zawód, wiek, wykształcenie ogólne i plastyczne.

Pożądane jest także urządzenie różnego rodzaju wystaw problemowych, pokazujących np. drogę rozwoju amatora pozostającego pod opieką ogniska czy zespołu plastycznego, oraz organizowanie wystaw demonstrujących prace określonych grup twórców — jak np. górników, rzemieślników, chłopów itp. Dopiero takie, sensownie przemyślane wystawy mogą pozwolić na wyciąganie wniosków dotyczących np. przewagi różnych zainteresowań w poszczególnych grupach²⁰ i celowości takich, a nie innych metod opieki.

¹⁹ Tak np. uważano, że amatorem jest człowiek, który ma za sobą kilka lat Akademii, ale nie uzyskał końcowego dyplomu lub też nie jest członkiem Związku Plastyków.

Twórczość amatorska ma różne aspekty. Chodzi o to, by uwzględnić je w sposób harmonijny, a jednocześnie widzieć zawsze zasadniczy kierunek i cel pracy z amatorem — ogólne dobro człowieka, jego rozwój ideowy i artystyczny. Aby nie odrywać człowieka od jego środowiska, od jego normalnych dążeń i pracy.

Wiemy, że są wypadki, gdy otoczenie ceni amatora plastyka, pomaga mu; zdarza się nawet, że sąsiedzi zastępują go w czasie robót polowych, aby mógł wykonać pracę na konkurs czy wystawę (tak było np. z T. Tichoniukiem czy P. Hulką). Ale obok tego spotykamy się często z obojętnością czy lekceważeniem ze strony środowiska. Wtedy im dalej idzie artysta amator w swych poszukiwaniach, im poważniej się rozwija artystycznie, tym trudniejszy staje się często jego kontakt z otoczeniem. Skarży się na to Wróbel, skarżą Ociepka, Centkowski i wielu innych.

Sądzę, że zjawisko to można w dużej mierze wyjaśnić. Po prostu rośnie człowiek — rozwija się, awansuje kulturalnie, a środowisko pozostaje bez zmian, takie, jakie było. Świadczy to, że nie potrafimy powiązać pracy wychowawczej ze szkoleniową. Że kursy, zespoły twórczości czy nawet ogniska ograniczają się do pracy z twórcami, a zbyt małą wagę przykładają do sprawy wychowania kulturalnego społeczeństwa.

A przecież chodzi nam dziś nie tylko o to, aby z ludu wyrastali artyści — to bowiem ostatecznie zdarzało się u nas i przed wojną, ale przede wszystkim o to, aby rośli oni *r a z e m z l u d e m*. I na tym właśnie polega głęboki, sens przemian, jakie zachodzą w naszym ustroju. I na tym też polega społeczny sens amatorskiego ruchu artystycznego.

²⁰ Trzeba podkreślić, że poszczególne grupy zawodowe mogą mieć pewne cechy charakterystyczne, wyróżniające je w danej dziedzinie twórczości np. w malarstwie. Tak więc dla górników typowe jest zainteresowanie pejzażem, barwnością świata, traktowanie sztuki jako jakiegoś odprężenia, ekwiwalentu za mrok kopalni. Natomiast wśród chłopów amatorów, nie spotykamy niemal nigdzie „czystego” krajobrazu. Przyroda występuje tam zawsze w powiązaniu z człowiekiem, jego pracą. Przewagę pewnych cech ma zapewne twórczość innych grup zawodowych, ale to wymaga szczegółowych studiów, właśnie w oparciu o problemowe wystawy.

Fotografie wykonali: B. Gajdzik: 1, 3, 5, 24, 30, 31, 32. E. Kozłowska: 2, 4, 6, 7, 9, 25, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52. J. Świdorski: 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 51. T. Kaźmierski: 10, 34, L. Żukowski: 16. St. Deptuszewski: 24. Wł. Dziurzycki: 33. CAF: 44.