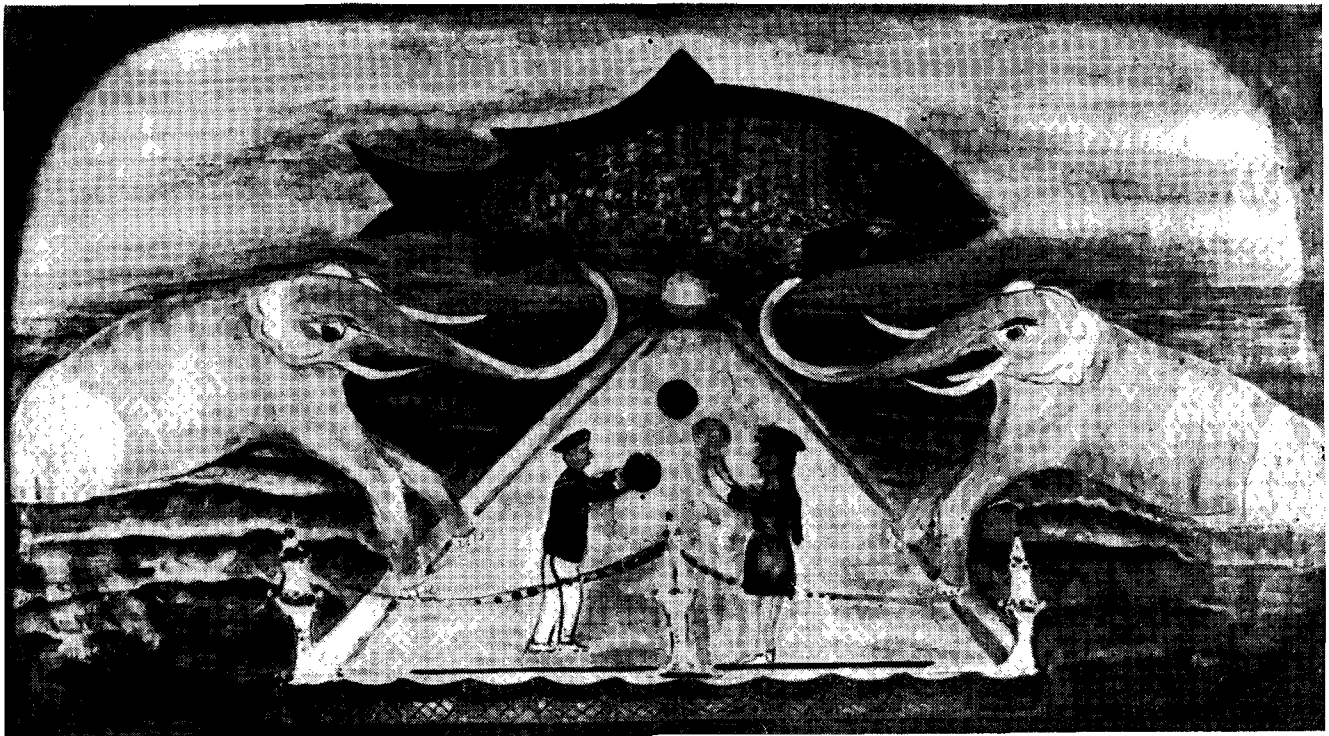




Il. 1. Jan Pilarski, *Złocisty karp*, ol. pł., 44,5 × 60 cm. Stargard Szczeciński, 1965.

Aleksander Jackowski

P R O B L E M Y P L A S T Y K I A M A T O R S K I E J

„Amator: lubiący rzecz lub przedmiot jakowy” pisał Linde. I wszystko wydawało się jasne, zrozumiałe. Dziś jednak, gdy spotykamy się w różnych kontekstach z tym pojęciem, spostrzegamy, że wcale nie jest już ono jasne ani jednoznaczne. Inna jest bowiem treść i barwa tego pojęcia w literaturze, inna w muzyce, teatrze czy plastyce.

Weźmy jako przykład literaturę. O pisarzu mówi się — oryginalny, wtórny, świetny, słaby, nowatorski, tradycyjny, nieudolny, początkujący. Mówi się — grafoman. Nigdy — amator. A jeśli już określenie takie padnie, to na oznaczenie człowieka z rzadka parającego się pisaniem, nie do druku, a dla tzw. własnej przyjemności, a więc niezawodowo. Granicę między takim amatorem a pisarzem zawodowym wytycza fakt publikacji, a w dalszej konsekwencji przynależność do Związku Literatów Polskich. Najbliższe pojęciu amatorsztwa jest pisarstwo zwane ludowym¹. Nosi ono bowiem te cechy, które wiążemy zazwyczaj z twórczością amatorską, chociaż wyróżnia je wyraźna przynależność do środowiska wsi, krąg podjętej tematyki (w dużej mierze autobiograficzny) i realistyczna metoda twórcza. Ale pisarze ludowi i ich apostołowie nigdy nie używają określenia amator. Zapewne ta kwalifikacja nie wydaje się w dziedzinie twórczości literackiej pożądana. Zakreśla krąg, z którego każdy chciałby wyjść.

Pojęcia „amator” nie stosuje się w takich dziedzinach, jak architektura czy twórczość kompozytorska (pomijam tu oczywiście układanie piosenek czy łatwych utworów rozrywkowych). Tak architektura, jak i twórczość muzyczna, wymagają bowiem opanowania określonego, skodyfikowanego warsztatu zawodowego, wieloletnich studiów,

Pisarz, poeta uczy się sam. Szkołą jest obcowanie z książką, obserwacja życia, zdolność analizy własnych odczuć i motywów postępowania. Świadectwem dojrzałości jest dla niego publikacja. O magicznej granicy czy się jest, czy nie jest literatem decydują: najpierw redakcja, która zdecydowała się wydrukować złożony jej i pozytywnie przez zespół fachowców oceniony rękopis, a później Komisja Kwalifikacyjna Związku Literatów, która przyjmując w poczet członków, daje autorowi sankcję literata.

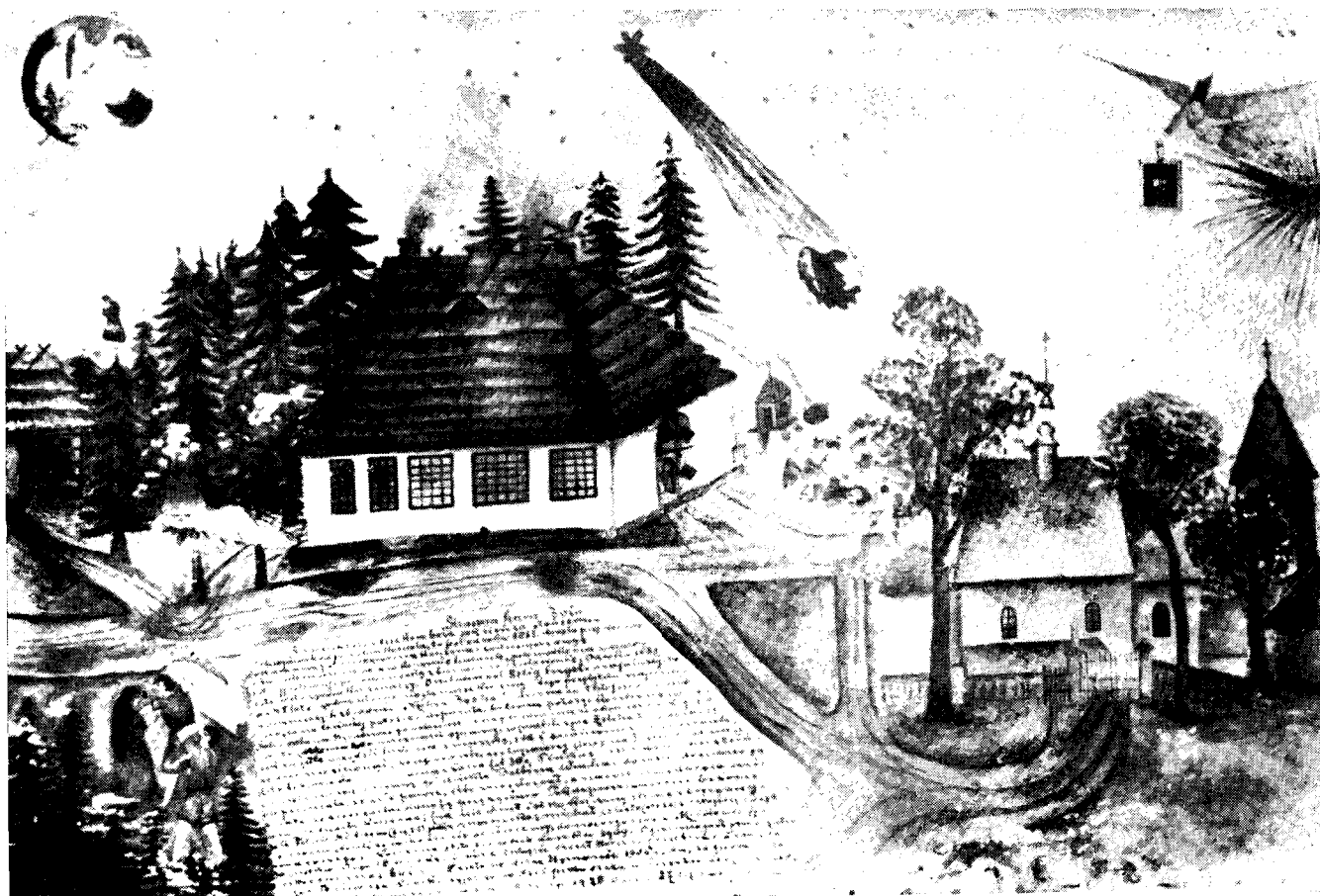
Sankcją taką dla architekta czy kompozytora jest dyplom uczelni, a w dalszej konsekwencji przyjęcie do stowarzyszenia twórczego, realizacja ich dzieł.

Im trudniejszy i wymagający większej wiedzy warsztat, tym mniejszy odsetek amatorów, uprawiających tę dziedzinę. To oczywiste.

Wiemy — są hobbysci, zajmujący się najtrudniejszymi nawet dziedzinami. Jeśli są nieprzeciętnie zdolni, prawidłowo ustawiają sobie dziedzinę zainteresowań i studia nad nią — bywa, że dochodzą do znakomych rezultatów. Naprawiają błąd życia, jakim było niepoświęcenie się od początku umiłowanej dziedzinie.

Wśród kompozytorów „amatorami” byli np. Borodin i Orff. Ale, rzecz prosta, śmieszne byłoby nazywać ich amatorami. Byli to właściwie autodydakci, przy czym ich prywatne umiłowanie stało się treścią ich życia.

Rzemiosło kompozytora czy architekta jest konkretne, sprawdzalne i widoczne. Mało kto może chyba powiedzieć: ja też bym to zrobił. Już sam widok partytury czy precyzyjnie wykreślonego rzutu perspektywicznego budzi szacunek i poczucie własnej niewiedzy. Ale napisanie wiersza czy noweli, podobnie jak namalowanie obrazu, wydaje się już znacznie prostsze. Do-



Il. 2. Jan Jakubowski, *Strasza kara Boża*, akwarela, papier, 49 × 71 cm. Chłopiec, pow. Jarosław, 1926.

strzeżę się bowiem często nie istotną i złożoną problematykę aktu twórczego, ale zewnętrzną warstwę trudności. Wydaje się wtedy, że wystarczy znać zasady ortografii i składni, aby móc pisać wiersze czy nowele, wystarczy umieć mieszać farby, gruntuwać czy wernikować płótno, aby sądzić, że się umie malować.

I jeszcze jedno. Amatorstwo, a ściślej mówiąc dyletantstwo w architekturze miałooby skutki oczywiste i groźne, natomiast w literaturze czy plastyce szkoda jest na ogół niezauważalna. Gdy wali się dom, powołuje się komisję, winnego stawia przed sąd. Złe obrazy wystawiane publicznie nie są zapewne obojętne dla rozwoju kultury społeczeństwa, ale nic pewnego na ten temat nie umiemy powiedzieć, szkoda jest niemalże niewymierna, trudna do stwierdzenia.

Mówiąc o twórczości amatorskiej mamy na myśli zarówno zespoły teatralne, muzyczne, taneczne, jak też plastyków. A więc z jednej strony dziedziny raczej odtwórcze i uprawiane zespołowo, z drugiej — twórczość indywidualną. Są to sprawy dość różne od siebie.

Cechą charakterystyczną dziedzin odtwórczych jest ich kolektywny charakter. Zespoły muzyczne czy teatralne pracują wspólnie, zazwyczaj kierowane przez jednostki mniej czy bardziej przygotowane profesjonalnie do tej czynności. W toku pracy zespoły dojrzewają, uczestnicy zdobywają coraz wyższe kwalifikacje, praca nad utworem sprzyja rozszerzeniu horyzontu kultury itd. Zdecydowana większość amatorów w zespołach teatralnych, muzycznych, tanecznych, a czasem nawet i w big-bitowych — pracuje wspólnie, z myślą o widowni,

ze świadomością sprawdzenia się w kontakcie z publicznością. Można więc powiedzieć, że realizuje się w takich zespołach idea „wychowania przez sztukę”, że poprzez wspólne zajęcia podwyższa się poziom kulturalny uczestników. Nic dziwnego, że te właśnie formy działań amatorów budzą największe zainteresowanie działaczy kultury.

Twórczość zaś taka, jak malowanie, rzeźbienie, pisanie — jest w zasadzie indywidualna, nosi charakter osobisty, czasem wręcz intymny. Autor, śpiewak, muzyk przekazuje czyjś świat wyobraźni przy pomocy swojej umiejętności. Pisarz czy malarz wyraża w znacznie silniejszym stopniu siebie samego. Toteż możliwość wpływu na twórców indywidualnych jest o wiele mniejsza niż w przypadku zespołów odtwórczych. Chociażby dlatego, że nie zawsze nawet istnieje płaszczyzna, umożliwiająca wzajemny kontakt i porozumienie. Co najmniej połowa rzeźbiących, rysujących czy malujących nie ujawnia się, nie uczestniczy w żadnych wystawach czy konkursach. Może się boją ośmieszenia, krytyki. Twórczość jest przecież często gestem samoobrony, światem intymnym i odizolowanym od życia, pielęgnowaną fikcją, nie zawsze zdolną znieść zetknięcie z rzeczywistością.

Mniejsza jest więc możliwość oddziaływania świadomego i zorganizowanego na amatorów-plastyków. Praktycznie ogranicza się do kręgu uczestników ognisk kultury plastycznej czy klubów.

Nie znaczy to jednak, że ten rodzaj twórczości jest społecznie mniej potrzebny. Przeciwnie, jest on może

nawet bardziej ważny, gdy spojrzeć na problem szerzej, z punktu widzenia higieny psychicznej społeczeństwa; twórczość „intymna” pozwala bowiem na regenerację, na znalezienie swego miejsca w życiu, często twardym i okrutnym dla jednostki, zapobiega frustracjom, poczuciu, że się jest niepotrzebnym. Ale dzieje się to wszystko niejako przez sam fakt wypowiedzania się w plastyce, a poza zorganizowanym programem oddziaływania na twórców i ich postawy.

Twórczość „indywidualna” dzieje się w innym wymiarze. Niezwykle pożyteczna, a nieraz i konieczna dla samego twórcy może pełnić rolę ujemną w kształtowaniu poglądów estetycznych społeczeństwa. Tę dwoistość funkcji trzeba koniecznie widzieć i rozumieć. Społeczna wartość aktu tworzenia jest niezaprzeczalna dla jednostki, dla jej prawidłowego funkcjonowania w społeczności, ale nie znaczy to, że automatycznie twórczość taka jest pożyteczna dla rozwoju kulturowego środowiska.

Dobrze, gdy człowiek stary, wyrzucony poza burtę czynnego życia, maluje. Obojętnie co i jak. Ale bywa źle, gdy słabe czy wręcz niedobre obrazy pokazuje się publicznie, w ramach wystaw. Trudność opieki nad twórczością plastyczną polega m.in. właśnie na tym, że opieka ta musi mieć zawsze na uwadze sprzeczne nieraz interesy jednostki i społeczeństwa i rozwiązywać je tak, aby nie szkodzić ani jednostce, ani społeczeństwu.

Warto też uprzytomnić sobie, że o ile w zespołach teatralnych, żywego słowa czy muzycznych rośnie poziom samowiedzy, autokrytycyzm wykonawcy (a więc uprawianie sztuki zbliża do niej, uczy widzieć i słuchać), o tyle uprawianie twórczości np. malarskiej

bynajmniej nie musi otwierać oczu na walory dobrej sztuki. Nie rozszerza horyzontu, a nieraz wręcz przeciwnie — zawęża go tylko do ram tego, co się samemu uprawia, skłaniając do odrzucenia innych konwencji i rozwiązań. Są to sprawy wymagające bardziej szczegółowego omówienia, w tym miejscu chodzi mi jedynie o pokazanie różnic, jakie istnieją w ramach ruchu amatorskiego między np. twórczością plastyczną a zespołami teatralnymi lub pieśni czy tańca, o zarysowanie specyfiki amatorskiej twórczości plastycznej i związanych z nią problemów.

POJĘCIE: AMATOR

W 1854 r. w *Słowniku języka polskiego* Linde podaje: „Amator, lubiący rzecz lub przedmiot jakowy...”. Pół wieku później Karłowicz obok tego znaczenia (lubownik, zwolennik, miłośnik) odnotuje i drugie, nas tu obchodzące — „Zajmujący się sztuką, dyletant”, a także „człowiek występujący z dziwną pretensją do czegoś”. oraz na przykładzie wioślارza: „biorący udział w regatach nie dla nagrody”.

Pojęcia żyją i umierają, zmienia się ich zakres i treść. Amator, tak jak to dostrzegano w końcu ub. stulecia, był człowiekiem zajmującym się sztuką nie dla zarobku, nie dla nagrody, a po dyletancku czyli bez dostatecznego przygotowania.

Dziś, gdy pada w sztuce określenie amator, rozumiemy przez to człowieka, zajmującego się jakąś dziedziną twórczości bezinteresownie, niezawodowo i bez dostatecznego przygotowania. Jest to przy tym pojęcie tak szerokie i nieostre, że dopuszcza różne zjawiska i po-

Il. 3. Maria Lenczewska, *Pogrzeb wiejski*, ol. pł., 49 × 70 cm. Bielsko-Biała, 1961.





Il. 4. Seweryn Odrzywolski, Pejzaż z bukietem kwiatów, ol. płyta pilśn., 60,5 × 60,5 cm. Krasnystaw, 1964. Il. 5. Eugeniusz Bąk, Huta cynku Szopienice, tempera, papier, 37 × 53 cm. Szopienice, 1962.

4

stawy. Wspólnym ich mianownikiem jest „nieprofesjonalność”. Tak więc pojęcie „amator” konstytuuje się poprzez przeciwstawienie twórczości zawodowej.

Opozycja taka istnieje na skutek tego, że zdecydowana większość artystów-plastyków w naszym kraju ukończyła wyższe uczelnie artystyczne, a niezależnie od dyplomu ich profesjonalizm sankcjonuje przynależność do Związku Polskich Artystów Plastyków.

Ale nie należy utożsamiać ze sobą pojęć: nieprofesjonalny i amatorski. Pierwsze jest bowiem szersze i można w nim wyróżnić zarówno twórczość amatorską, jak i ludową czy twórczość dzieci.

Twórczość dzieci jest oczywiście „amatorska” w sensie nieprofesjonalizmu, braku ambicji komercyjnych czy właściwej wiedzy, ale ponieważ stanowi zespół zupełnie odrębny, nie ma powodu, aby i na nią rozciągać termin, który jeśli ma coś znaczyć, to tylko wtedy, gdy pozostawimy go na określenie względnie spójnej kategorii twórców.

Twórczość ludową wówczas tylko uznać można za amatorską, kiedy jest ona indywidualną manifestacją, nie znajdującą ścisłego oparcia ani w tradycji, ani w trwałych zasadach i upodobaniach środowiska². Tak więc wyłączymy z rozważań o amatorstwie tradycyjną sztukę ludową, bezimienną właśnie w tym sensie, że realizującą mądrość pokoleń, mądrość środowiska i ograniczającą pole działania jednostki. Wyłączymy rzemiosło, ponieważ opiera się ono o ściśle sprecyzowaną wiedzę, tyle że przekazywaną z pokolenia w pokolenie, z rodziców na dzieci, no i z tej też racji, że wykonywane jest zarobkowo, lub dla praktycznej potrzeby.

Kogo więc nazwiemy amatorem? Przeglądając różne wypowiedzi na ten temat³, wynotowuję najczęściej i po-

wszechnie podkreślane cechy plastyka-amatora. Są to:

- Uprawianie sztuki na marginesie innych, właściwych zajęć zawodowych. W czasie wolnym od pracy.
- Brak fachowego przygotowania. Dyletantyzm.
- Brak ambicji zawodowych.

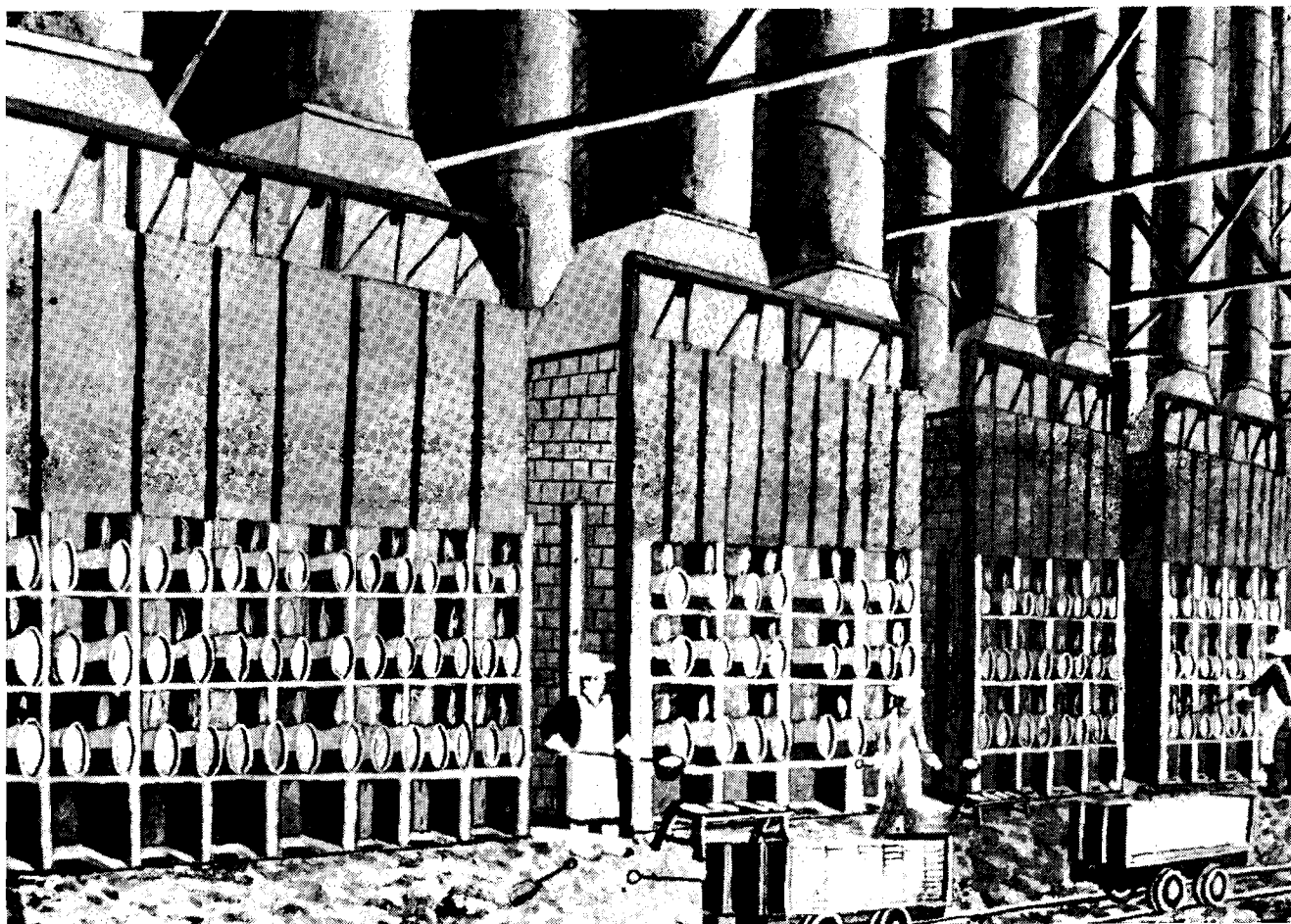
Otrzymujemy więc idealny model amatora. Niestety, życie nie zawsze jest tak łaskawe i przeważnie mamy do czynienia z modelem zakłóconym.

W praktyce jeśli ów idealny model przyjmiemy za jeden biegun, a za drugi jego przeciwieństwo, pojęcie amatora obejmie również duży obszar pośredni. Rodzą się zresztą pytania. Czy jeśli twórca przestaje uprawiać swoją sztukę na marginesie pracy zawodowej i malowanie staje się dlań treścią życia — a zarazem brak mu fachowego i pełnego przygotowania i nie ma ambicji zawodowych — czy jest jeszcze amatorem? A jeśli powstaną w nim ambicje, to czy już przestaje być amatorem?

W praktyce, jak wiemy, decyduje często „stempel”. Sądząc po kwalifikacjach widocznych w samych pracach, można by bowiem niejednego patentowanego plastyka uznać za amatora, a z kolei zdumiewać się doskonałością warsztatu i świadomością artystyczną wielu amatorów.

Granica bowiem między jedną a drugą kategorią twórczości jest dość płynna i zależy nie tylko od woli samego twórcy, ale i od naszego na nią spojrzenia. A spojrzenie to zmienia się, tak jak zmieniają się kryteria, którymi się posługujemy.

Twórczość amatorów jest więc rozległym obszarem, w którym mieszczą się różne postawy twórcze i różne ambicje. A trudność definicji wynika nie z braku dostatecznego rozeznania, a z charakteru samej materii, która jest mało konkretna i nader różnorodna.



5.

Patrząc z perspektywy dzisiejszej na relację: amator-profesjonalista, dostrzec można zacieranie się wyraźnej granicy podziału. Jasne są sytuacje krańcowe, ale w tym właśnie rzecz, że są one dziś rzadsze niż dawniej. Dzieje się tak zarówno na skutek przemian, jakie zachodzą we współczesnej sztuce, jak i na skutek zmian zachodzących we współczesnej kulturze, ułatwiających rozwój artystyczny ludzi pozbawionych tradycyjnego wykształcenia w uczelni plastycznej.

Co się zmieniło w sztuce? Przede wszystkim odrzucone zostały sztywne, akademickie reguły. Rozszerzyła się znacznie formuła realizmu, która właściwie znaczy dziś coraz mniej. Stracił swój walor rysunek, stanowiący przez wiele dziesiątków lat podstawę malarskich studiów. Akademickie nie tylko nie wychowują w ramach panujących konwencji, ale i zachęcają wręcz do ich łamania, przewyżniania. Mniejszy nacisk kładzie się dziś na technikę wypowiedzi, istotne są nowe propozycje, nowe spojrzenie. Siłą artysty staje się nie bezpośrednio mu przekazana tradycja, ale inwencja twórcza, odwaga kształtowania własnej wizji.

Profesjonalizm traci swój dawny sens. Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że wielu wybitnych malarzy i rzeźbiarzy współczesnych startowało spoza uczelniarskich pozycji. Autodydakta był Renoir, Cézanne, Van Gogh czy Michałowski. Architektami są Max Bill i Calder. Do sztuki dochodzi się dziś nie tylko przez Akademię. Suma wiedzy, dawniej niezbędna, dziś nie zawsze jest konieczna. Coraz częściej koncepcja twórcza zasadza się na konsekwentnym badaniu i pogłębianiu jakiegoś tylko wycinka, jednego problemu. Można, realizując pewien typ twórczości, nie być ani dobrym rysownikiem, ani kolorystą. Można dysponować wiedzą cząstkową,

ograniczoną. A więc łatwiejszą do zdobycia, nawet na drodze własnych studiów i eksperymentów. Coraz częściej słyszy się, i to z ust plastyków, że Akademia są przestarzała, a zwłaszcza wydziały tradycyjne. Potwierdza to obserwacja pokazów dorocznych. Żywe i twórcze są w Akademii przede wszystkim dziedziny związane z życiem, techniką, przemysłem, koncepcjami urbanistycznymi itd. Dziedziny wymagające nowej wiedzy. Żywe są problemy, które się jeszcze bada i analizuje, nim staną się za lat kilka powietrzem, którym oddychamy.

Sztuka współczesna w znacznym swym nurcie ma ambicje „inności” i sama podważa granice profesjonalizmu. Granica ta jest więc dziś mniej niż dawniej wyraźna, szerszy stał się natomiast pas graniczny, łatwiejsze przechodzenie z jednej na drugą stronę.

Z kolei rozwój masowych środków informacji, łatwość dostępu do literatury, dobrej reprodukcji, filmu o sztuce, obfitość wystaw itd. — wszystko to sprzyja zdobyciu pewnej wiedzy, opatrzeniu, rozeznaniu. Dodajmy względną łatwość kontaktu ze środowiskiem plastycznym, liczniejszym z roku na rok, konsultacje w Ośrodkach, Ogniskach, Domach Twórczości.

Obserwujemy więc nieraz zadziwiające kariery ludzi, którzy startując z pozycji amatorów, szybko stawali się dojrzałymi twórcami, o wyraźnie zarysowanym profilu. Przyjęcie ich do ZPAP było naturalnym i jakby urzędowym tego potwierdzeniem. Mam tu na myśli chociażby inż. Beksińskiego z Sanockich Zakładów Samochodowych, który od momentu swej pierwszej wystawy od razu został uznany za poważnego i wręcz wybitnego twórcę. Z pozycji autodydakty, a więc amatora, nieprofesjonalisty startowali znani dziś graficy — Leszek



6



7

Il. 6. Bernard Ratajski, *Z albumu dziadka*, ol. płyta pilśn., 60 × 51 cm. Szczecin, 1965. Il. 7. Jan Nowak, *Kobieta*, linoryt, 34 × 27,5 cm. Katowice, 1963. Il. 8. Józefa Nowak, *Wspólna lektura*, lakier na reliefie z masy papierowej, 24 × 33,5 cm. Zabkowice Śl., 1965.



8



Il. 9. Bogdan Borowski, *Dziewczynka przy pianinie*, ol. karton. Sopot. Il. 10. Stanisław Korpa, *Odpoczynek chłopów*, ol. płyta, 48 × 73 cm. Ruda, pow. Sieradz.

10



9

Różga i Henryk Plóciennik. Wszyscy oni mają rozległą wiedzę, pełną zdolność samokontroli. Oczywiście można tu wymienić jeszcze co najmniej kilka nazwisk.

Są też i amatorzy, którzy doszli i dochodzą do szeregów zawodowców poprzez kultywowanie własnej, ograniczonej, acz pięknej formuły. Tzw. naiwni i inni — umiający wytworzyć odrębny klimat swego malowania, konsekwentny w poetyce, realizowany w sposób dojrzały malarsko. Przykłady — Płonkowa, Piprekowa (il. 15), Radke (il. 16), Daszewska (il. 32). Niedługo zapewne ten próg dojrzałości przekroczy Michałowska (il. 14), Rząd (il. 35), Surowiak (il. 19), Mickiewiczowa, Śliwiński (il. 53, 54), Stykova (il. 51), Henryk Zegadło. Na każdej niemal z wystaw amatorów-plastyków dostrzec można jedno- dwa nazwiska ludzi, których dojrzałość malarska czy graficzna każe zapomnieć o tym, że są to tylko amatorzy (np. Perz — il. 50, Myślicki — il. 31, Ścibior — il. 52).

Ale to jedna strona zagadnienia. Druga — to sprawa fascynacji formułą sztuki „naiwnej” artystów profesjonalnych. Pomijam tu już programowo „naiwne” malarstwo Marii Anto, wspomnę tylko o wybitnych twórcach, takich jak Lenica, H. Tomaszewski, Mianowski, Krawczyk, Szajdzińska-Krawczykowa, Panasowie czy z rzeźbiarzy — Hasior.

Istniejąca w sztuce sytuacja ułatwia więc wzajemną penetrację sztuki profesjonalnej i amatorskiej. To też tłumaczy, dlaczego właśnie w klimacie wytworzonemu przez sztukę współczesną, amatorstwo staje się jednym ze źródeł artystycznych podnieć, zgłaszając własne, niekiedy nawet interesujące propozycje.

Spotkać mnie tu może zarzut, że mówię o ludziach szczególnie utalentowanych, w których rozbudzone ambicje artystyczne daleko pozostawiają za sobą skrom-

ność bezinteresownego miłośnika. Włodzimierz Hodys wręcz twierdzi, że z chwilą gdy u amatora budzą się zawodowe ambicje i pragnie uzupełnić swe wykształcenie — staje się czymś w rodzaju zawodowca, tyle że złego.⁴

Obawiam się jednak, że przyjmując taką wąską koncepcję pojęcia amatora, staniemy wobec problemu trudnego do rozwiązania. Tworząc taki model amatora, trzeba będzie powołać do życia nowe kategorie „pół-zawodowców”, „malarzy z pretensjami” itd. Nie bardzo też widzę, jak w praktyce kwalifikować kogoś jako amatora czy też nie-amatora? Pytać o skryte ambicje? Sądzę, że lepiej już pozostać przy szerokim pojęciu, tym bardziej że jak dalej będę usiłował wykazać, w ramach takiej szerokiej definicji mieszczą się zjawiska bardzo różnorodne.

Trudno też dyskwalifikować chęć doskonalenia się i ambicje, które rodzą się przeważnie na jakiejś mniej czy bardziej uzasadnionej podstawie. Jeśli uznajemy celowość opieki nad amatorami, organizowania wystaw itd. — to oczywiste jest, że pobudzamy tym samym ambicje amatora.

Model, jaki zaprezentowałem na wstępie, odpowiada raczej sytuacji jaka istniała u nas gdzieś od 1945 — 1947 r. Dziś wydaje się przestarzały. W międzyczasie nastąpiły bowiem takie fakty, jak:

— uległa zmianie świadomość estetyczna i upodobania różnych grup społecznych (m. in. w świadomości ogółu konwencja realistyczna przestała być jedyną i dominującą),

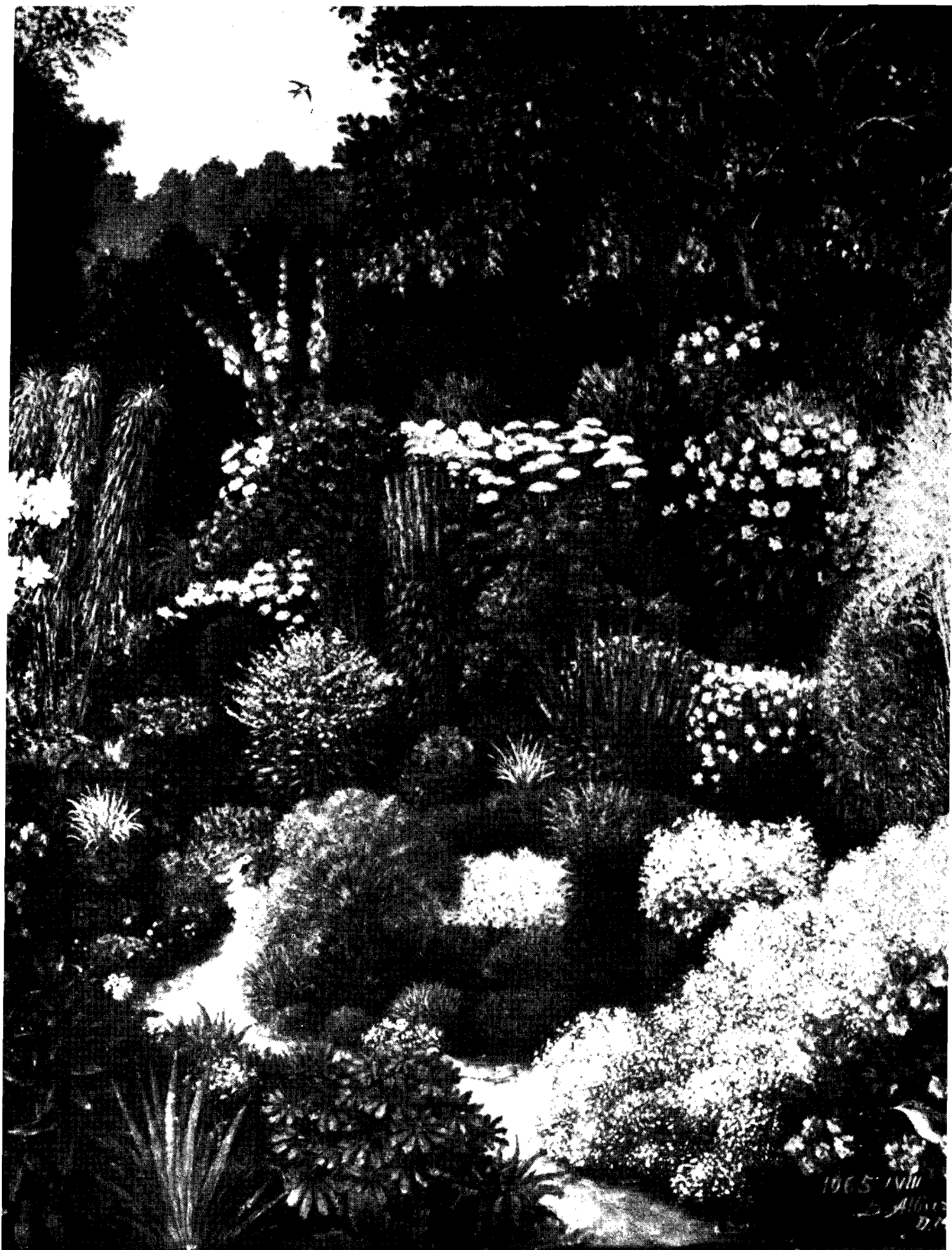
— twórczość amatorów została otoczona opieką, udzielają jej poparcia różne instytucje, zwłaszcza Związki Zawodowe,

Il. 11. Roman Buczyński, *Chopin*, ol. karton, 44,5 × 58 cm. Opole, 1965. Il. 12. Bazyli Albiczuk, *Ogród*, ol. pł., 59,5 × 48 cm. Dąbrowica Mała, pow. Biała Podl., 1965.



11

12



1965 VIII
L. Allier
D.A.

— stworzono sieć ognisk i zespołów plastycznych, lepiej czy gorzej doksztalcających amatorów,

— istnieje masowy ruch wystaw amatorów,

— twórczość amatorska omawiana jest przez prasę, pokazywana w telewizji,

— moda w pewnych środowiskach naszego społeczeństwa na prymitywy i naiwnych (świętki, Nikifor, Ociepka, malunki dzieci) stanowi również fakt, który musiał wpłynąć na świadomość amatorów,

— klimat sztuki nowoczesnej, opartej o trudno uchwytne kryteria, a często pustej i nudnej spowodował z jednej strony przypływ zainteresowania dla zrozumiałej i tradycyjnej sztuki amatorów, z drugiej zaś strony podważył w świadomości amatorów autorytet plastyków uczonych,

— twórca amator ma możliwość szerokiego korzystania z reprodukcji, oglądania wystaw, uczęszczania na spotkania z plastykami, na odczyty itd.,

— nową wrażliwość estetyczną kształtuje nie tylko malarstwo, ale i fotografia, pisma ilustrowane, film, telewizja, plakat, scenografia.

Oczywiście takich nowych faktorów można wyliczyć znacznie więcej. Już te jednak pokazują, jak inne są dziś warunki uprawiania sztuki amatorsko, jak inne warunki i bodźce, działające na twórcę. Jeśli więc dawniej amatorstwo plastyczne egzystowało w cieniu konwencji realistycznych, gdzie sprawdzalny był warsztat, względnie jasne kryteria oceny, zauważalny i bez-

sporny dystans dzielący dobre rzemiosło od dyletanctwa, to obecnie wszystkie te relacje uległy zmianie, zakłóceniu, zwiększyła się suma bodźców, różnorodnych wzorów, wywierających wpływ. Zmieniła i pozycja społeczna amatora, który coraz częściej ma ambicje wychowywania przez swoją sztukę społeczeństwa (!!)

Dziewicza czystość prymitywu jest dziś coraz rzadsza. Fachowe przygotowanie staje się w coraz większym stopniu udziałem amatorów. O wielu z nich można powiedzieć, że są poprawni, konwencjonalni, ale nie — dyletanci. Dyletantyzm przestaje być synonimem amatorstwa. Twórczość z kolei coraz częściej bywa zajęciem ważnym, a nawet treścią życia. Wystawy, sukcesy, porównanie siebie z innymi — często wiodąc ku zbyt pochlebnym ocenom własnej pracy, budzą ambicje, chęć dorównania, nawet zawodowcom. I nie o to chodzi czy to źle, czy dobrze. Tak jest.

Cóż więc pozostaje z idealnego modelu zaprezentowanego na wstępie? Chyba niewiele, choć prawdą jest, że amator to miłośnik. Tyle że z coraz większymi ambicjami, a niekiedy pretensjami.

Amatorzy, to ludzie z różnych środowisk, tworzący pod wpływem różnych potrzeb i bodźców. Zdolni i niezdolni, mało i dużo wiedzący, wykształceni i analfabeci. Z ambicjami i bez.

Cóż więc stanowi cechę wspólną im wszystkim? Myślę, że przede wszystkim brak samowiedzy, brak świadomości artystycznej, zdolności samokontroli. Po

13



14



drugie — nieprzekroczenie progu tej decyzji, kiedy człowiek mówi sobie — jestem przede wszystkim malarzem i tylko to jest dla mnie ważne.

Przekroczenie tego progu, przy braku świadomości i dodajmy — uzdolnień, jest sprawą smutną, przypadkiem szczególnym i na szczęście rzadkim. Przekroczenie progu przy pewnej świadomości artystycznej zakłada posiadanie jakiegoś zasobu wiedzy, obojętnie jak zdobytej — w ognisku, przez świadomą pracę nad sobą, analizę wybitnych dzieł itd. Wówczas, nawet gdy twórca taki nie będzie miał oficjalnego patentu w postaci należenia do Związku Plastyków — będzie on prawdziwym artystą. Bez przymiotników.

Moment własnej decyzji, stwierdzenia, że się nie tylko chce, ale że się jest artystą, jest oczywiście czymś trudnym do analizy z zewnątrz. Ale wydaje mi się bardzo istotny. Świadczy o funkcji, jaką przeznacza się sztuce we własnym życiu. Wiąże się też zazwyczaj z przeświadczeniem o celowości działania społecznego, z chęcią przekazania czegoś innym ludziom.

Oczywiście cechą wyróżniającą amatora-autodyktę od absolwenta wyższej uczelni plastycznej jest też ograniczony zasób wiedzy. Uczelnia w zasadzie daje wiedzę szeroką, przygotowuje do działań różnorodnych, wiedza amatora jest wycinkowa, ograniczona. Czasem wystarczająca dla realizacji jego zamierzeń, ale przeważnie rażąco mała, gdy podejmuje nowe, dotąd nie znane mu zadanie.



16

15



ŚRODOWISKA

Zacznijmy od środowisk. Punktem odniesienia będzie tu istniejący model kultury, wciąż żywa jeszcze tradycja lub jej relikty. A więc wieś — środowiska zawodowe — peryferie miejskie — miasto.

Wieś. Twórczość amatorska na wsi rozwija się jako pewnego rodzaju kontynuacja sztuki ludowej. Pojawia się tam, gdzie dawne, tradycyjne formy stają się już nieprzydatne, niezdolne wyrazić nowe treści i tematy, niezdolne zaspokoić zmienionych upodobań środowiska, a przynajmniej młodego i średniego pokolenia.

W przeszłości, w okresie wszechwładnego panowania kanonu sztuki ludowej, trudno mówić o nurcie amatorskim. Wykraczanie poza granice i zasady sztuki ludowej nosiło charakter indywidualny, choć ograniczony stopniem rozwoju kulturalnego i znanymi sobie wzorcami.

W okresie przejściowym, do którego zaliczyć należy ćwierćwiecze międzywojenne (a w niektórych rejonach i lata po II wojnie), można obserwować charakterystyczne zjawisko. Dopóki twórca obraca się w kręgu znanej sobie tematyki, powtarza istniejące schematy, realizuje je zgodnie z tradycją ludowego stylu. Ale gdy staje przed nowym zadaniem, dawne sposoby okazują się nieprzydatne, schemat zastępuje obserwacja, wyobraźnia. Zalipianki, tak „ludowe” w dekoracyjnym malowaniu swych chałup, ludowe nawet wówczas gdy pod wpływem

Il. 13. Maria Blumenfeld, *Portret chorej*, ol., dykta, 23,5 × 15 cm. Tarnów, 1960. Il. 14. Marta Michałowska, *Portret Matki. II*, olej, płyta pilśn., 69 × 50,5 cm. Lublin, 1965. Il. 15. Bronisława Piprekowa, *Głowa*, pastel, papier, 15 × 10,5 cm. Warszawa, 1955. Il. 16. Zenon Radke, *Dama z pieskiem*, ol. pł., 60 × 50 cm. Gdańsk, 1965.



17

inspiracji z zewnątrz projektowały chustki, spódnice czy obrusy — z chwilą gdy zaczynały malować na konkurs sceny z życia swej wsi, musiały wyjść poza schemat roślinnej ornamentyki, rysować i komponować bez oparcia o znane sobie wzory i szablony. I w tych obrazkach można już mówić o malarstwie amatorskim, a w każdym razie stojącym na pograniczu sztuki ludowej i twórczości amatorskiej (zachowały one pewne cechy artystycznego myślenia właściwego sztuce ludowej, jak: zamiłowanie do dekoracyjnego szczegółu, tendencja do zabudowania całej powierzchni obrazka i umowne traktowanie przedmiotów).

To oparcie, w pewnym przynajmniej stopniu, o tradycję ludowego myślenia artystycznego sprawia, że prace z kręgu wiejskiego są często zbliżone do siebie stylistycznie. Jest ich jednak coraz mniej, tradycja ludowa zamiera, młode pokolenie nie odczuwa już jej jako swoją.

Inaczej przedstawia się sytuacja rzeźbiarzy.⁵ Autentycznych świątkarzy żyje już tylko paru, ale wielu rzeźbi w klimacie bliskim ludowej tradycji. Twórczość ich odczuwamy jako pograniczną — między ludową tradycją a indywidualnymi poszukiwaniami. Wyraźnie w nurcie kontynuacji ludowej tradycji widzę ośrodki rzeźbiarskie, w których wszyscy, pomimo różnic indywidualnych, zachowują pewien wspólny styl. Takie są — rzeźbiarskie „zagłębia” łęczyckie i sierpeckie. Bliski ludowej tradycji jest np. Adam Zegadło — respektujący w swych rzeźbach symetrię, umowność, hieratyzację postaci — jakby zastygłych w dokonanym geście, ale już syn jego Henryk, mimo nawiązań do świątków, może być nazwany rzeźbiarzem ludowym jedynie z racji swej świadomej decyzji. Forma nie jest u niego jedną możliwą alternatywą — jak u wiejskiego świątkarza, a przemyślanym wyborem konwencji, bliskiej mu emocjonalnie i odpowiadającej estetycznie.

Podobieństwa rzeźby ludowej i amatorskiej nie są przypadkowe. Wciąż bowiem istnieje tu podobny krąg

problemów technicznych, związanych z rzeźbieniem w drewnie: opór materiału, ograniczona możliwość realizacji swoich zamierzeń, zwłaszcza przy pomocy prymitywnych narzędzi.

Uproszczenia formy, pewien nawet schematyzm ludowej rzeźby wynikał nie tyle z mentalności świątkarza i jego świadomej woli, co z konieczności. Realizacja rzeźby realistycznej bez znajomości zasad anatomii, bez dużej wiedzy i wprawy jest niemalże niemożliwa. Stąd też naturalne ograniczenie możliwości wykonawczych i sięgnięcie do wzorów wciąż zachowujących swoją atrakcyjność — do ludowej rzeźby. Stąd powiązania ze sztuką ludową, które dostrzegamy we współczesnej wiejskiej rzeźbie amatorskiej.

Miasto. W odróżnieniu od wsi, w której panowała jedna kultura — ludowa, miasto stanowi konglomerat różnych postaw, tradycji i wzorów kulturowych. Nie wiążą się one przy tym ściśle z określonymi grupami ludności ani środowiskami. Wzory kulturowe dopiero się kształtują. Znaczny procent ludności to element napływowy, a awans społeczny czy zdobycie wyższego wykształcenia wyprzedza rozwój świadomości estetycznej.

Twórczością plastyczną amatorską zajmują się głównie: młodzież, technicy, nauczyciele, urzędnicy, wolne zawody, emeryci. Obserwując wystawy amatorów w ciągu ostatnich dwudziestu lat dostrzec można przesunięcia w gustach uczestników. Zmniejsza się liczba prac złych, bliskich kiczowi, natomiast rośnie ilość obrazów wywodzących się z inspiracji postimpresjonistycznej. Na niektórych wystawach (Łódź, Warszawa) jest ich od 1/3 do 1/2 wszystkich prac.

Powolne, ale przecież widoczne podnoszenie się poziomu artystycznego amatorów wiąże się z recepcją wystaw (oczywiście opóźnioną), z opatrzeniem dzięki reprodukcjom artystycznym itd. Ulubionymi malarzami amatorów są Van Gogh, impresjoniści, Matisse, Chagall.



18

Dotyczy to oczywiście głównie pokolenia średniego i młodszego.

Wśród starszych, a zwłaszcza wśród drobnomieszczeństwa, bywalców dawnej „Zachęty”, części środowiska robotniczego — wciąż żywe są tradycje malarstwa ekliwio-sentymentalnego, w manierze Zmurki, Stachowicza czy Styki. Dominują w tematyce kwiaty, częste są też pejzaże inspirowane nie tyle naturą co obrazami Fałata.

Nie mówię tu oczywiście o seryjnych produkcjach kiczów w rodzaju obnażonych Arabek z wielbłądem, polowań na wilki, malowanych kopii pocztówek i oleodruków. To jest już przemysł. Gorszy — na bazarze, niewiele lepszy w sklepach komisowych itp.

Malarstwo takie znajduje uznanie wśród części publiczności, zwłaszcza gdy temat potrafi wzruszyć (np. smutek, zaduma). Podoba się sąsiadom, znajomym, budzi szacunek otoczenia dla malującego.

W pokoleniu średnim, zwłaszcza wśród inteligencji, spotyka się obrazy inspirowane nurtem koloryzmu w malarstwie, czasem rozumianego powierzchownie jako chwyt fakturowy, coraz częściej jednak świadczące o sporej już kulturze malarskiej i opatrzeniu (np. prace ks. M. Malarza z Puław, St. Jakockiego ze Szczecina czy M. Kurdziela z Koźla).

Abstrakcja, nowe poszukiwania — frapują młodzież, zwłaszcza inteligencję techniczną. Tu warto zwrócić uwagę na fakt coraz częstszego pojawiania się takich prac, nieraz świadomie malowanych, zdradzających duże „obyście” artystyczne.

Rzadziej spotyka się stylizację opartą o sztukę ludową: makatki, wycinanki, malowane talerze. Przeważnie są to prace ludzi starszych, inspirowane żywą jeszcze w ich pamięci tradycją sztuki dekoracyjnej. Wycinanki wykonują zazwyczaj dawne nauczycielki albo też ludzie, którzy tego rodzaju prace nauczyli się robić na lekcjach rysunków i robót ręcznych w szkołach (oczywiście przed wojną), a teraz je na starość kontynuują.

Pomijam tu zorganizowaną produkcję makatek i papierowych „dywanów” z jeleniami czy łabędziami, gdyż należy to już do szczególnego proceduru, kontynuującego sztukę ludową, a częściej sztukę „dla ludu”, zazwyczaj wyzuta z wszelkich ambicji. Prace tego rodzaju pojawiają się na wystawach amatorów, przykładem — obrazy rodziny Majów z Nowego Targu, pokazane w Krakowie na problemowej wystawie sztuki amatorskiej czy R. Dehmela wystawione w Bytomiu (1959 r.). Trudno jednak tego rodzaju produkcję seryjną omawiać w kategoriach amatorskich. Jest to po prostu rzemiosło.

Z kolei kilka uwag o środowiskach zawodowych. Czy miały one kiedykolwiek swoją specyfikę? Wiemy właściwie tylko o górnikach, a i to niewiele⁶. Ale z drobnych wzmianek w dawnych czasopiśmiech oraz z literatury obcej znamy przykłady twórczości grup zawodowych: marynarzy, rybaków, górników, leśniczych itd. A więc środowisk względnie zamkniętych, trwałych. Dziś natomiast obserwujemy ciągle fluktuacje, przechodzenie z zawodu do zawodu. I nie przypadkiem właśnie w stanie górniczym, który najmocniej podkreśla swoją tradycję i odrębność, widać najsilniej zarysowujące się cechy wspólne. Sądzę jednak, że nie tylko tradycja wchodzi tu w grę, ale przede wszystkim odrębny charakter pracy i związana z nim potrzeba rekreacji, a także stworzony przez nasze państwo system organizacji odpoczynku i opieki nad amatorami, istnienie pręż-



19

Il. 17. A. Wiśniewski, *Ofiary alkoholu*, olej, 99 × 200 cm. Toruń, 1963. Il. 18. Paweł Michajewski, *Próżność*, ol., 42 × 31 cm. Szczecin. Il. 19. Bronisław Surowiak, *Życie*, tusz, karton, 79 × 50 cm. Warszawa, 1965.



20

21



Il. 20. Edward Kołacz, Dziadek, drewno, wys. 64 cm. Szczecin. Il. 21. Zbigniew Józwiak, Dziewięciu przysięgłych, płaskorzeźba, 18,5 X 13 cm. Lublin. Il. 22. Tadeusz Niewiadomski, Rzeźba z cyklu „Męczeństwo Polski”, drewno. Bielsk Podlaski, 1963/4. Il. 23. Wacław Maj, Głód, ol. płótno, wiórki, trawa, 80 X 100 cm. Kocmyrzów, pow. Kraków, ok. 1962.

nych klubów plastycznych, zespołów, częste wystawy itd.¹

Dominuje tu malarstwo. Pejzaż, czasem fantastyka, (w pewnym okresie pod wpływem inspiracji — tematyka pracy). Kolor żywy, intensywny. Prawdopodobnie ta potrzeba koloru, zamiłowanie do pleneru wynika z naturalnej reakcji na kopalnię, na długie godziny przebywania w świecie pozbawionym światła i barwy.

Charakterystyczna dla Śląska jest rzeźba w węglu stosowana tu jako rodzaj pamiątkarstwa, z racji nawiązania do miejscowego surowca — symbolu. Zachętą dla tej produkcji jest Cepelia i muzea (E. Bąk), jak też i istnienie w Rydułtowach specjalnej szkoły. Środowisko górnicze otoczone jest szczególną opieką ze strony Związków Zawodowych, podobnie zresztą jak i hutnicy. Stworzono możliwość zajęć artystycznych, są instruktorzy, sale — jest więc na Śląsku duże skupisko amatorów zajmujących się sztuką, zwłaszcza technikami graficznymi.

Prymityw tu nie w modzie. Ociepko jest postacią raczej samotną i izolowaną. Zarzucają mu, że zajmuje

się dziwactwami, bajkami, fantazjami. Nie uczestniczy w pracach klubu przy kopalni „Wieczorek”, jego obrazków nawet nie ma Muzeum Górnośląskie (!!!) Kiedyś kilka ich miało Muzeum Górnicze w Sosnowcu, ale odtąd odeszła stamtąd dr Żywirska i śladu po tych (i innych) obrazach nie zostało. Fama sukcesów Ociepki spowodowała co prawda przejściową modę na tematykę fantastyczną (Bąk, Ziółkowski), ale minęła ona szybko. Śląsk ma ambicje poważne, praca z amatorami idzie więc w kierunku dania im możliwie dużej sumy wiadomości, zbliżenia ku osiągnięciom profesjonalnym.

W innych środowiskach i zawodach obserwuje się, jako cechę znamionną, pewną zależność między pracą a twórczością artystyczną. Tak np. ogrodnik Bazyli Albiczuk maluje skrupulatnie piękne ogrody, każdy kwiat jest w nich widoczny i można mieć zaufanie, że jest on właśnie taki, jak go przedstawia malarz.

Zgodnie z umiejętnościami zawodowymi kształtuje się twórczość ślusarzy, blacharzy, tokarzy, których prace powstają w metalu. I nie zawsze tylko z potrzeby artystycznej, ale po prostu aby dać świadectwo swoich



umiejętności, pokazać — nawet samemu sobie — sprawność oka i dłoni. I nie ważne jest wtedy czy sami komponują scenę figuralną, czy kopiują w blasze obraz Matejki — twórczość wynika tu z potrzeby ujawnienia swego mistrzostwa, znalezienia ujęcia dla możliwości, nie wykorzystanych w pełni podczas normalnej pracy.

Oczywiście stolarze i ci wszyscy, którzy mają do czynienia z drewnem, chętniej rzeźbią właśnie w drewnie. Znajomość surowca i techniki sprzyja w naturalny sposób podjęciu pracy twórczej w obranej dziedzinie.

Interesującym zagadnieniem jest twórczość plastyczna w środowiskach inteligencji, wśród reprezentantów tzw. wolnych zawodów. Obserwuje się na całym świecie, a więc i u nas, duży wzrost zainteresowań artystycznych, zwłaszcza wśród inteligencji technicznej i lekarzy. Maluje, rzeźbi, kolekcjonuje ze znanym współczesną i dawną sztukę wielu atomistów, fizyków, chemików, inżynierów, techników. Odbywa się jakby proces samo-regulacji społeczno-kulturowej. Wzrostowi zainteresowania humanistów naukami ścisłymi towarzyszą coraz liczniejsze przykłady zajmowania się plastyką uczonych,

inżynierów, techników. W tym środowisku właśnie istnieje największa chyba świadomość i zainteresowanie problemami sztuki abstrakcyjnej, nurtem konstruktywistycznym oraz informalem.

Wśród wolnych zawodów zainteresowanie twórczością artystyczną najsilniej przejawia się wśród lekarzy. Niekiedy prowadzi nawet do zerwania z medycyną i całkowitego przestawienia swoich zainteresowań na sztukę czy literaturę. Przykładem chociażby Boy-Żeleński, Choromański, Pomianowski, Lutowski.

Lekarze rzeźbią, malują, mają też swoje liczne wystawy zarówno u nas, jak i za granicą, co dowodzi, że problem jest natury ogólnej, nie tylko związany z sytuacją w naszym kraju. Nigdy natomiast nie spotyka się wystaw plastycznych sędziów, adwokatów i prokuratorów. Czym to wytłumaczyć?

Medycynę zawsze traktowano jako zawód szczególny, wymagający nie tylko wiedzy, ale i wtajemniczenia. Medycyna graniczyła z astrologią, a jeszcze do niedawna wśród plemion Afryki, Australii czy N. Zelandii funkcje lekarza pełnił czarownik, na Syberii szaman itd.



24

Il. 24. St. Popek, *Komora gazowa*, z cyklu: „Majdanek”, linoryt. Lublin. Il. 25. Andrzej Bigajski, *Drzewa*, tusz. 21,5 × 15 cm. Łańcut, pow. Rzeszów, 1964. Il. 26. A. Bigajski, *Głowa*, tusz, 41 × 29,5 cm., 1964. Il. 27. Ignacy Romanowski, *Chirurg*, techn. mieszana, 47 × 33 cm. Łódź, 1965.

25

26



O powołaniu mówiło się tylko w odniesieniu do stanu kapłańskiego i właśnie do lekarzy. Wybór zawodu świadczył o szczególnym zainteresowaniu człowiekiem i jego dołą. Nic więc dziwnego, że lekarze byli często społecznikami, pionierami postępu. I właśnie w zawodzie lekarza najwyraźniej uwidacznia się dysproporcja pomiędzy humanistyczną aureolą zawodu a praktyką, która coraz częściej sprowadza się do działalności wąsko-specjalistycznej, technicystycznej.

Warsztat zawodowy lekarza nie daje pola dla zainteresowań humanistycznych, podczas gdy prawnik, socjolog czy psycholog mają w swojej pracy pełną możliwość zaspokojenia tego rodzaju zainteresowań. Dodać można jeszcze, że charakter pracy lekarza wymaga od niego ogromnej nieraz koncentracji, napięcia psychicznego, zahamowania naturalnych odruchów uczuciowych, reakcji estetycznych. Twórczość artystyczna pełni więc tu rolę nie tyle nawet odpoczynku, co rekompensaty. Dla świetnego chirurga prof. dr Jana Kossakowskiego, specjalisty od operacji serca dzieci, rzeźbienie w korze figurek i polichromowanie ich jest nie tylko odpoczynkiem, ale i potrzebą odprężenia po godzinach pełnych napięcia, w czasie których nie wolno mu nawet pomyśleć, że od sprawności jego palców zależy życie dziecka. Rzeźba jest tu jakby powrotem w świat ludzki, w świat uczuć, które trzeba hamować bezwzględnie — aby być dobrym chirurgiem.

MOTYWY TWÓRCZOŚCI

Trudność mówienia o amatorach polega między innymi na tym, że w pojęciu tym mieszczą się różne treści. Amator amatorowi nie jest bowiem równy. Są wyuczeni, szkoleni w ogniskach, na kursach, operujący pewną daną im wiedzą i są prymitywni, samodzielnie odkrywający dla siebie rzeczy najprostsze — jak się maluje, czy akwarelę rozpuszcza się w wodzie czy ślinie, jak się rozrabia farby w proszku, z czym się je miesza, aby trzymały się kartonu... Ludzie o dużym bagażu wiedzy, świetnej znajomości sztuki — i prymitywi dla których pustym dźwiękiem jest nazwisko Rembrandta, Tycjana, Rubensa czy nawet Matejki (bo znam i takich).

Cóż może łączyć człowieka, który ma za sobą parę lat studiów na architekturze czy nawet ukończył historię sztuki i rysuje lub maluje — z szewcem żyjącym w małym miasteczku, dla którego cały świat wiedzy kończy się na szkolnych podręcznikach. Amatorem jest zarówno prof. Szuman, psycholog i znawca sztuki, jak też i wiejski pastuch. Jak widać, rozpiętość ogromna. Kondycje nieporównywalne, tak jak i pracę, które tworzą.

Występują też i inne różnice. Jedni naśladowują i sam ten fakt napawa ich ogromną radością, gdyż im się wydaje, że czynią to dobrze. Inni tworzą wizerunki własnych niepokojów czy obsesji, malują i rzeźbią, aby się uwolnić, uspokoić. Jedni chcą po prostu godziwie spędzić czas, inni widzą dopiero w twórczości sens swego życia, często tak czy inaczej przegranego. I są to różnice ogromne, sprawy ważne, z którymi należy się liczyć w postępowaniu wobec amatorów.

Dlaczego ludzie rzeźbią i malują? Powodów jest wiele, różne są bowiem funkcje twórczości w życiu człowieka, różne potrzeby, które uprawianie sztuki zaspokaja. Tak np. malowanie, rysowanie, rzeźbienie występuje jako zjawisko naturalne wśród dużej części młodzieży. Przy warunkach sprzyjających i przy zachęcie ze strony otoczenia, zainteresowania te bywają kontynuowane i w latach dojrzałych.

Niektórzy traktują swoje plastyczne hobby jako sprawdzian umiejętności, celności obserwacji. U innych malowanie czy rzeźbienie stanowi formę uczestnictwa w życiu kulturalnym, nierzadko obok jednocześnie przejawianych zainteresowań dla poezji, teatru, fotografii czy filmu. Są też ludzie, dla których twórczość stanowi od młodych lat rodzaj azylu, ucieczki od otoczenia, zabaw i uciech rówieśników. Bywają też tacy, którzy wierząc w swój talent, myślą o studiach plastycznych, o artystycznej karierze. Część zrażona niepowodzeniem rezygnuje z dalszego uprawiania plastyki, inni jednak nie rezygnują ze swych zamiłowań, nawet wówczas gdy nie udaje im się dostać na wyższą uczelnię.

Dla wszystkich ruch amatorski staje się w takim wypadku pomostem między nimi a publicznością, naturalną bazą, z której korzystają, uczestnicząc w wystawach, zajęciach w ogniskach czy spotkaniach klubowych.

W szkole, wojsku, miejscu pracy są przeważnie znani i cenieni, im też powierza się troskę o plastyczną oprawę akademii, zabaw, uroczystości. Dekorują sale, gazetki ścienne. Są użyteczni, szanowani.

Czy wszystkich ich można zaliczyć do amatorów? Trudno uważać za amatorów osoby przygotowujące się świadomie do studiów plastycznych, nastawione na całkowite poświęcenie się zawodowi plastyka. Nie będąc sensu stricto amatorami, uczestniczą oni w pracach amatorów, starając się w ramach prac ognisk czy zespołów zdobyć maksimum wiadomości i umiejętności, które dałyby im większe szanse dostania się na studia artystyczne.

Wszyscy wymienieni tu młodzi ludzie to potencjalni świadomi odbiorcy sztuki, miłośnicy czynni, zdolni lepiej niż inni zrozumieć problematykę dzieła. Ale rozbudzone

27



ambicje, skoro nie znajdują potwierdzenia, stają się nieraz źródłem goryczy, niezadowolenia, prowadzą do izolacji od środowiska, do megalomanii. Dodajmy, że często ambicje takie nie są dostatecznie uzasadnione. Problem wychowawczy polega więc na tym, aby umieć odpowiednio rozładowywać przerosty ambicji i nie czynić z radosnych adeptów sztuki ludzi zgorzkniałych i zdziwaczałych. Podsyćanie w nich ambicji i nadziei prowadzi do procesów destruktywnych w psychice, odbija się ujemnie na pracy, kontaktach z otoczeniem.

Są ludzie dojrzały, aktywnie pracujący, dla których amatorskie uprawianie sztuki jest wzbogaceniem ich życia, przydaniem mu nowych barw. Jak to więc uprzednio wspominaliśmy, maluje i rzeźbi wielu wybitnych lekarzy, inżynierów, naukowców. Maluje wybitny chemik i fizyk, liryczne obrazki rysuje subtelny poeta, pisarz obok swych prac literackich rzeźbi figurki ludzi i ptaków (il. 45, 46). Czynią to dla siebie, z własnej potrzeby, z konieczności rozszerzenia doznań, wzbogacenia swego świata.

Bywają sytuacje, w których twórczość jest najważniejszą, może nawet ostatnią nicią, wiążącą ludzi ze światem. I nie myślę tu nawet o przypadkach patologicznych jak Monsiel, ale o ludziach zupełnie zdrowych psychicznie, których życie ułożyło się w sposób tak nieszczęśliwy, że dopiero w twórczości odnajdują jego sens. Dzieje się tak, gdy człowiek wchodzi w konflikt ze środowiskiem, odczuwa swe niedopasowanie do życia, gdy czynniki zewnętrzne wyrzucają go poza burzę normalnej egzystencji. Przykładem jest tu twórczość blisko 80-letniego Eliasza Borowczyka. Maluje on swe wrażliwe, dziecięco urocze obrazki lewą ręką, leżąc w łóżku na wpół sparaliżowany, pozbawiony nawet możliwości porozumienia się głosem z otoczeniem. Inny przykład: Józefa Nowak, która mimo utraty wzroku z uporem maluje niewielkie obrazki (il. 9), posługując się przy tym dość szczególną techniką (najpierw formuje z papki rozmiękłego papieru reliefową scenę, następnie, dotykem sprawdzając kontur, zamalowuje poszczególne par-

cie farbą, którą syn ustawia jej w słóczkach, w określonym porządku).

Wyjątkową wprost rolę odgrywa twórczość w życiu ludzi starych, emerytów. Wypełnia ona im powstałą pustkę, staje się nową treścią, nieraz nawet i sensem istnienia. Zdarza się, że istniejące w młodości upodobania i uzdolnienia, zarzucone później na skutek pracy, zajęć itd. — dochodzą do głosu w późnych latach. Hel Enri zaczęła malować mając 84 lata, Julian Kamiński mając ponad 70 lat, podobnie Alfred Długosz, Łucja Mickiewicz, Marta Michałowska, Felicja Pluskowska i wielu innych. Twórczość amatorów-emerytów, rencistów, to zagadnienie ważne społecznie.

I granica patologii — twórczość ludzi niezrozumianych, skłóconych z otoczeniem, ogarniętych manią, obsesją, stanami lękowymi. Twórczość jest dla nich nie tylko ucieczką, bywa i czymś więcej — środkiem zachowania równowagi psychicznej. W malarstwie, rzadziej w rzeźbie, dają oni ujście swoim stanom lękowym, obsesjom. Początkiem takiej twórczości bywa przeważnie zakłócenie równowagi psychicznej na tle szoku, konfliktu rodzinnego, śmierci dziecka, obawy aresztowania (relikt wojny i okupacji). Wypowiedź plastyczna uwalnia umysł od dręczących wizji, niejako obiektywizuje je, pozwala sprawować nad nimi władzę, panować. Bywa, że jest to jedyny wentyl bezpieczeństwa, pozwalający na zachowanie psychicznej równowagi.

Sumuję. Pobudki twórcze bywają różne. Zabawa, chęć opisu, satysfakcja jaką daje sama czynność kształtowania, lepienia, modelowania, rysowania. Potrzeba wypowiedzenia treści, które nurtują człowieka, znalezienia sensu istnienia poprzez własną twórczość. Jak więc ustosunkować się do twórczości amatorów?

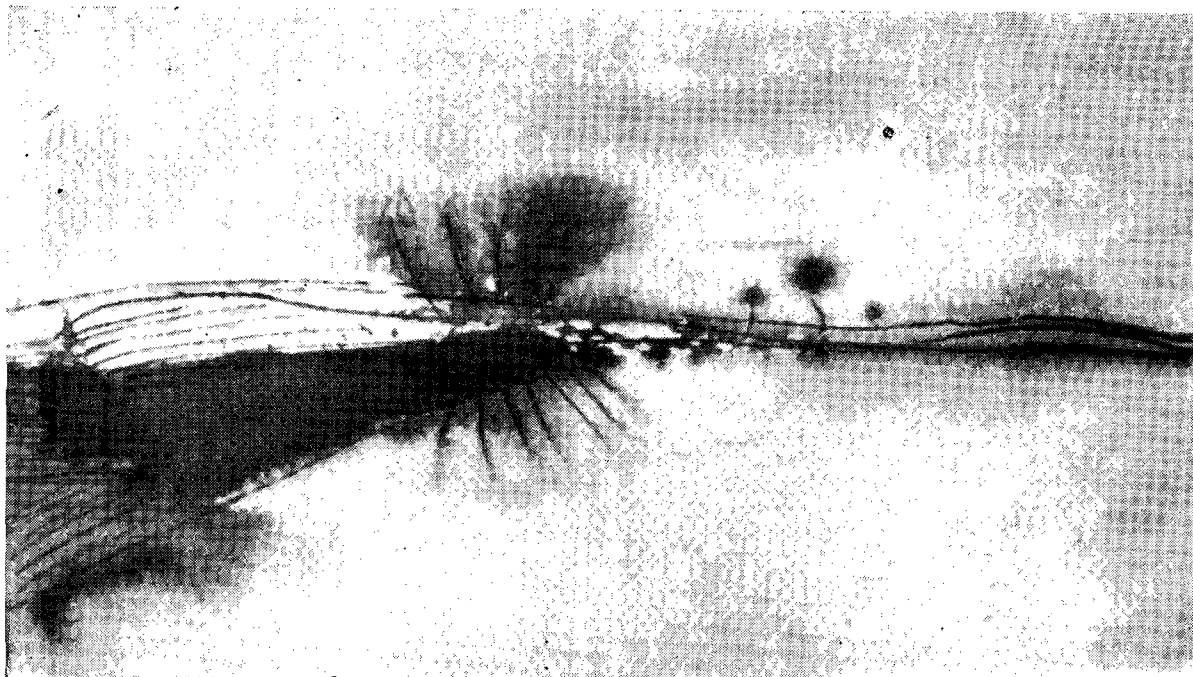
KRYTERIA OCENY

Jakimi kryteriami mierzyć twórczość amatorów?

Wiem jedno — nie estetycznymi. Te bowiem mogą być istotne, ale tylko wtedy, gdy chodzi o cele upow-

Il. 28. Kazimierz Łański, *Deszcz, drzeworyt, 13 × 37,5 cm. Zamość, 1965.*





Il. 29. Julian Kamiński, *Pejzaż*, tusz, 12 X 28 cm.

szechnieniowe. Ale znaczenie społeczne twórczości amatorskiej leży przede wszystkim w roli, jaką ona pełni dla samego twórcy. Twórczość amatorska nie jest bowiem w swym podstawowym założeniu ani pomostem zbliżającym społeczeństwo do sztuki, ani też nie ma wzbogacać skarbca narodowej kultury o nowe wartości.

Twórczość amatorska, niezależnie od tego czy ma większy czy mniejszy walor artystyczny, winna być użyteczna dla samego autora, dawać mu satysfakcję, ułatwiać przystosowanie do życia, zbliżać do sztuki, kultury. I tylko to jest naprawdę ważne. Ciekawy talent, rewelacyjne malarstwo — to rodzynki, to wartość, żeby tak rzec — dodatkowa. Ale nie po to się przecież powinno robić wystawy, wspierać ruch amatorski.

Kiedyś na jednej z takich wystaw przeszedłem obojętnie koło obrazka, na którym — pamiętam — mała dziewczynka w krótkiej, płóciennej sukieneczce zasłaniała w strachu oczy dłońmi. Praca nie była ciekawa. „Czy wie Pan, kim jest autor?” — zapytała mnie miejscowa opiekunka amatorów. Nie wiedziałem i nie bardzo sobie zdawałem sprawę dlaczego mam o tym wiedzieć. Na wystawie interesował mnie obraz, a nie perypetie autora. Ale pojechałem do wsi, gdzie mieszkał. Miał wtedy jakieś dwadzieścia kilka lat, ale cierpiał na zanik mięśni, czołgał się z trudem po ziemi, obrzucany wyzwiskami — po co takie coś żyje... Miał tyle siły w rękach, co dziecko. Gdy mógł, gdy mu pozwalano — rysował, czasem malował. Wielkie psy, szczerzące zęby, ogromnych ludzi, bezbronnie, przerażone dzieci. Były to raczej słabe i nieudolne rysunki, ale było mi wstyd...

Czy ma sens krytykowanie malarstwa np. Józefa Nowaka i czy wolno to robić? Co jej powiedzieć? Że plamka w lewym rogu zanadto się wyrzywa z całości?

Praca z amatorami to praca z żywymi ludźmi, różnymi ludźmi. I jeśli niektórym warto nawet dawać rady i wskazówki, to u innych trzeba umieć tylko uszanować ich trud. Rozumieć, że sztuka jest nie tylko grą form, ale że za płótnem obrazu stoi człowiek, któremu ta sztuka pomaga żyć, i już tylko z tego powodu zasługuje na szacunek.

Miarą wartości będzie więc nie dzieło, a przynajmniej nie tylko dzieło, ale rola jaką pełni twórczość w życiu człowieka. Na ile pomaga mu żyć. Co mu daje, czy zbliża go czy oddala od wielkich osiągnięć kultury. Amatora należy oceniać w skali jego możliwości rozwojowych, mierzyć go jego miarą, a nie obcą. Trzeba więc widzieć ruch amatorski jako wielką szkołę kultury, czasem jako szkołę życia.

Oczywiście, można i trzeba widzieć też to co cenne i ciekawe w sztuce amatorów. Już nieraz twórczość nieuczona stawiała się zaczynem nowych kierunków i rozwiązań. Właśnie dlatego że nie była skrupowana regułami, wiedzą. Cézanne, Gauguin, Van Gogh — to przykłady zbyt znane, żeby je omawiać. A u nas — ileż cennego dały teatrowi powojennemu zespoły studenckie. BIM-BOM, STS, CO-TO, Teatr na Tarczyńskiej, Gdańska Galeria itd.

Zdarzają się w plastyce amatorskiej dzieła interesujące, a nawet wręcz doskonałe. Zdolne nas zafascynować a nawet wzruszyć. I rzecz w tym, że sztuka amatorska czy „naiwna” — zdolne są dać nam te przeżycia, których nie zaspokoї obejrzenie kolejnej wystawy współczesnego malarstwa.

Sztuka współczesna, przy wszystkich swych mądrościach i pięknościach, odbiega od wyrażania treści budzących emocjonalną reakcję widza. Zrezygnowała z zaspokajania potrzeb, które są naturalnymi potrzebami człowieka. A sztuka amatorów czy „naiwnych” przywraca ludziom te wartości, z których sztuka profesjonalna na długo się wycofała. Dlatego sięgają do niej zarówno ci, dla których sztuka nowoczesna jest niezrozumiała, jak też i ci, dla których jest ona zrozumiała ale niewystarczająca.

Na wystawach amatorów znajdujemy prace, z których przemawia do nas osobowość twórcy, jego indywidualny obraz świata. I znacznie ważniejsze jest, że porusza on naszą wyobraźnię, niż to, że ma on takie czy inne malarskie niedostatki. Na wystawy amatorów chodzimy nie po to, aby zobaczyć nieskazitelną konstrukcję czy elegancję kolorystycznych rozwiązań. Z góry



30

Il. 30. Paweł Michajewski, *Sam na bezdrożu*, ol. płyta pilśn., 40 × 49 cm. Szczecin. Il. 31. Florian Myślicki, *Paryż 1960*, tempera, 24,5 × 18,5 cm. Puławy. Il. 32. Lena Daszewska, *Kumoszki*, ol. pł., Kielce. Il. 33. Janusz Maksymiuk, *Portret mężczyzny*, akwarela, 26,5 × 18,5 cm. Il. 34. Barbara Białaś, *Parasolki*, tempera, 66 × 44,5 cm. Szczecin. Il. 35. Władysław Rząd, *Łaźnia w Zgierzu*, olej, 68 × 57 cm. Zgierz.

31



32





Il. 29. *Julian Kamiński, Pejzaż, tusz, 12 X 28 cm.*

szechnieniowe. Ale znaczenie społeczne twórczości amatorskiej leży przede wszystkim w roli, jaką ona pełni dla samego twórcy. Twórczość amatorska nie jest bowiem w swym podstawowym założeniu ani pomostem zbliżającym społeczeństwo do sztuki, ani też nie ma wzbogacać skarbca narodowej kultury o nowe wartości.

Twórczość amatorska, niezależnie od tego czy ma większy czy mniejszy walor artystyczny, winna być użyteczna dla samego autora, dawać mu satysfakcję, ułatwiać przystosowanie do życia, zbliżać do sztuki, kultury. I tylko to jest naprawdę ważne. Ciekawy talent, rewelacyjne malarstwo — to rodzynki, to wartość, żeby tak rzec — dodatkowa. Ale nie po to się przecież powinno robić wystawy, wspierać ruch amatorski.

Kiedyś na jednej z takich wystaw przeszedłem obojętnie koło obrazka, na którym — pamiętam — mała dziewczynka w krótkiej, płóciennej sukieneczce zasłaniała w strachu oczy dłońmi. Praca nie była ciekawa. „Czy wie Pan, kim jest autor?” — zapytała mnie miejscowa opiekunka amatorów. Nie wiedziałem i nie bardzo sobie zdawałem sprawę dlaczego mam o tym wiedzieć. Na wystawie interesował mnie obraz, a nie perypetie autora. Ale pojechałem do wsi, gdzie mieszkał. Miał wtedy jakieś dwadzieścia kilka lat, ale cierpiał na zanik mięśni, czołgał się z trudem po ziemi, obrzucany wyzwiskami — po co takie coś żyje... Miał tyle siły w rękach, co dziecko. Gdy mógł, gdy mu pozwalano — rysował, czasem malował. Wielkie psy, szczerzące zęby, ogromnych ludzi, bezbronnych, przerażonych dzieci. Były to raczej słabe i nieudolne rysunki, ale było mi wstyd...

Czy ma sens krytykowanie malarstwa np. Józefa Nowaka i czy wolno to robić? Co jej powiedzieć? Że plamka w lewym rogu zanadto się wyrzywa z całości?

Praca z amatorami to praca z żywymi ludźmi, różnymi ludźmi. I jeśli niektórym warto nawet dawać rady i wskazówki, to u innych trzeba umieć tylko uszanować ich trud. Rozumieć, że sztuka jest nie tylko grą form, ale że za płótnem obrazu stoi człowiek, któremu ta sztuka pomaga żyć, i już tylko z tego powodu zasługuje na szacunek.

Miarą wartości będzie więc nie dzieło, a przynajmniej nie tylko dzieło, ale rola jaką pełni twórczość w życiu człowieka. Na ile pomaga mu żyć. Co mu daje, czy zbliża go czy oddala od wielkich osiągnięć kultury. Amatora należy oceniać w skali jego możliwości rozwojowych, mierzyć go jego miarą, a nie obcą. Trzeba więc widzieć ruch amatorski jako wielką szkołę kultury, czasem jako szkołę życia.

Oczywiście, można i trzeba widzieć też to co cenne i ciekawe w sztuce amatorów. Już nieraz twórczość nieuczona stawała się zaczynem nowych kierunków i rozwiązań. Właśnie dlatego że nie była skrępowana regułami, wiedzą. Cézanne, Gauguin, Van Gogh — to przykłady zbyt znane, żeby je omawiać. A u nas — ileż cennego dały teatrowi powojennemu zespoły studenckie. BIM-BOM, STS, CO-TO, Teatr na Tarczyńskiej, Gdańska Galeria itd.

Zdarzają się w plastyce amatorskiej dzieła interesujące, a nawet wręcz doskonałe. Zdolne nas zafascynować a nawet wzruszyć. I rzecz w tym, że sztuka amatorska czy „naiwna” — zdolne są dać nam te przeżycia, których nie zaspokoi obejrzenie kolejnej wystawy współczesnego malarstwa.

Sztuka współczesna, przy wszystkich swych mądrościach i pięknościach, odbiega od wyrażania treści budzących emocjonalną reakcję widza. Zrezygnowała z zaspokajania potrzeb, które są naturalnymi potrzebami człowieka. A sztuka amatorów czy „naiwnych” przywraca ludziom te wartości, z których sztuka profesjonalna na długo się wycofała. Dlatego sięgają do niej zarówno ci, dla których sztuka nowoczesna jest niezrozumiała, jak też i ci, dla których jest ona zrozumiała ale niewystarczająca.

Na wystawach amatorów znajdujemy prace, z których przemawia do nas osobowość twórcy, jego indywidualny obraz świata. I znacznie ważniejsze jest, że porusza on naszą wyobraźnię, niż to, że ma on takie czy inne malarskie niedostatki. Na wystawy amatorów chodzimy nie po to, aby zobaczyć nieskazitelną konstrukcję czy elegancję kłórystycznych rozwiązań. Z góry

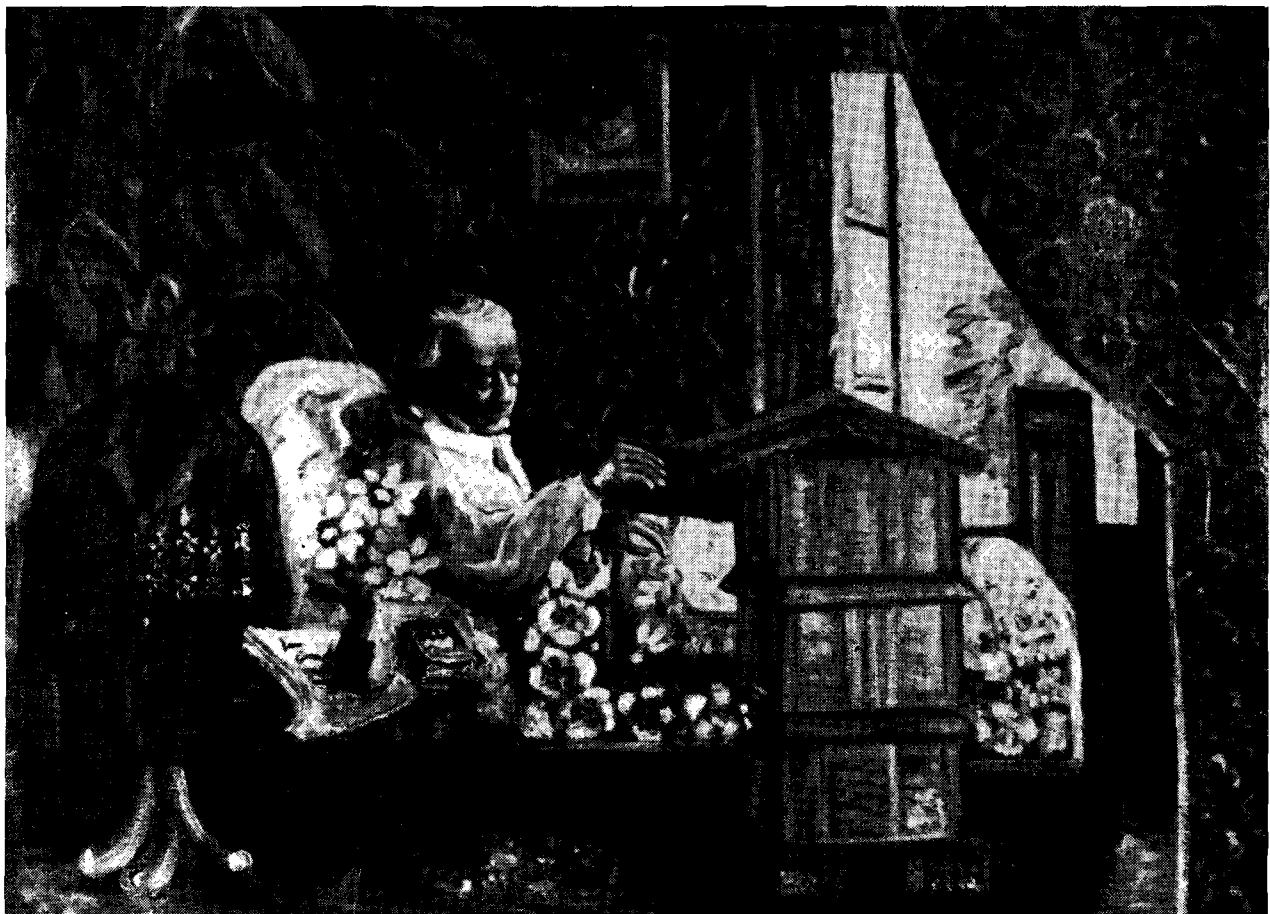


36



37

38



24



39

Władysław Sułowski, *Nowa Huta*: Il. 36. *Starość*, lakier, płyta pilśni., 60,3 × 40,5 cm. 1965. Il. 37. *Stwór*, lakier, płyta pilśniowa, 59 × 39,5 cm. Il. 38. Władysław Kuczerado, *Pożegnanie*, ol. pł., 53 × 73 cm. *Kluczbork*. Il. 39. Franciszek Kocielski, *Jezioro w górach*, tempera, 41 × 30 cm. Kraków, 1961. Il. 40. Alfred Długosz, cykl „Chopin” — *Nokturn*, gwasz, karton, 30 × 21 cm. Gorlice, 1965.

Rzeźby i obrazy wymagają zresztą nie tylko tysięcy godzin pracy, ale i pieniędzy, gdyż w odróżnieniu od pisania, koszt farb, pędzli, płótna, gipsu, drzewa czy papieru jest nieraz znaczny.

Bronię więc wystaw amatorów. Mają one bowiem znaczenie nie tylko dla nich samych, ale i dla widzów, dla publiczności, która przeważnie tłumnie na takie pokazy uczęszcza. Są więc czynnikiem kulturotwórczym, upowszechniają sztukę, zbliżają do niej.

Bronię jednak tych wystaw z ciężkim sercem, gdyż wiem, że tylko najlepsze dzieła powinny być pomostem między widzami a sztuką. Że wrażliwość kształci się na autentycznym, dobrym malarstwie. To wszystko wiem, i być może inaczej pisałbym te słowa, gdyby sytuacja była inna i odpowiednio zestawione ekspozycje wędrowały po całym kraju, gdyby istniał rozsądny, przemyślany i realizowany plan upowszechniania najlepszych wartości sztuki. Ale tak przecież nie jest.

Nie każda jednak wystawa amatorów może być z pożytkiem oglądana. To co pisałem wyżej dotyczy wystaw

wiemy, że lepiej szukać ich na innych wystawach. Ale tu, u amatorów, dostrzec możemy coś znacznie chyba ważniejszego, istotny powód, dla którego człowiek maluje czy rzeźbi. Szukamy przeżyć emocjonalnych i je znajdujemy. W tym właśnie siła i społeczna wartość takich wystaw.

WYSTAWY

Zarzuca się niekiedy amatorom, że chcą wystawiać, że zależy im na opinii widzów. Zarzut niepoważny. Amatorzy to przecież ludzie, tacy sami jak każdy z nas i chyba zrozumiałe jest, że mają oni jakieś ambicje, marzenia, nadzieje. To prawda, że wielu maluje tylko dla siebie, dla swojej satysfakcji — ale często tylko opory wewnętrzne, obawa ośmieszenia czy zdradzenia swoich intymnych przeżyć sprawiają, że stronią oni od wystaw. Co najmniej połowa bierze udział w pokazach i już to świadczy, że przywiązują do tego wagę. Naiwne są głosy nawołujące do tego, aby amatorzy nie mieli żadnych ambicji publicznych i malowali tylko dla siebie. To dopiero byłoby patologiczne! Sztuka jest przecież jednym ze sposobów porozumienia i zakłada istnienie zarówno nadającego, jak i odbierającego. Normalny człowiek nie żyje w próżni i tworząc zawsze ma choć iskierkę nadziei, że to co robi okaże się komuś przydatne, wywoła choć u jednej osoby wzruszenie, uznanie. Nie ambicje są groźne, a ich przerost. Wystawy są jedynym terenem konfrontacji prac własnych z cudzymi, jedynym poważnym sprawdzeniem siebie w zetknięciu z publicznością. Często — sensem pracy, bo nie jest nim przecież zagrzenie do granic możliwości swego mieszkania.

40



25



złożonych z prac najlepszych, a niestety wiemy, że nadsyłane na nie obrazy i rzeźby są bardzo różne. Dobre i złe, dojrzałe i frapujące, ale także dyletanckie, pretensjonalne, wtórne.

Konieczna jest więc ostra selekcja. Konieczna świadomość — dla kogo i po co organizuje się wystawę.

Obawiam się jednak, że pytania takie nie zawsze są stawiane, gdy podejmuje się decyzję zorganizowania wystawy. A sprawa jest zasadnicza. Bo inna przecież musi być treść wystaw prezentujących publicznie najcenniejszy dorobek plastyki amatorskiej, a inna z kolei treść i charakter wystaw problemowych czy środowiskowych.

Wystawy „selektywne” przeznaczone są przede wszystkim dla szerokiej publiczności. Oznacza to, że na takich wystawach winni się znaleźć tylko nieliczni wybrani. Czasem jest to możliwe w skali jednego województwa (np. lubelskiego, krakowskiego, szczecińskiego, warszawskiego — czasem lepiej sięgnąć do formuły zastosowanej np. w Opolu — wystawa 6 województw zachodnich i północnych), lub zorganizować wystawy specjalne, jak np. krakowska wystawa problemowa prac amatorów plastyków czy warszawska „Inni. Od Niki-fora do Głowackiej” czy tegoroczna pokonkursowa wystawa centralna CRZZ w Warszawie pod hasłem „Człowiek w pracy i wypoczynku”.

Wybór prac na takie wystawy nie powoduje większych zakłóceń wśród amatorów, których prace pominięto, oczywiście jest bowiem, że spośród kilkudziesięciu wybrać można zaledwie kilka. Pominięcie nie jest więc odczuwane jako dyskwalifikacja.

Inaczej przedstawia się ta sprawa podczas wystaw publicznych w skali województwa czy miasta. Tu stosowanie zbyt ostrego odsiewu prac jest wręcz niemożliwe, nie byłoby wtedy wystawy... Odrzuca się więc rzeczy najsłabsze, nieudolne, kiczowate. Kilku autorów na kilkudziesięciu zakwalifikowanych. I wywołuje się

Edward Błaziak, Wola Idzikowska, pow. Krasnystaw. Il. 41. Portret dziewczyny, akwarela, 31 × 23 cm. Il. 42. Bitwa w lesie fajsiawickim 1863 r., akwarela, 40 × 60 cm. 1965.

42





43

Il. 43. Stanisław Ziębicki, *Spacer staromiejski*, ol. pł., 77 × 58 cm.

tym poczucie krzywdy, rozgoryczenie tych kilku „najgorszych”. A z kolei, przy łagodnej selekcji, w ekspozycji znajduje się sporo prac na pewno nie należących do tych, które się powinno szeroko pokazywać, zwłaszcza w salach muzeum czy wystaw artystycznych, a więc w miejscach, które niejako gwarantują poziom wystawianych tam dzieł.

Problemów tych nie ma, gdy się organizuje wystawy środowiskowe lub o charakterze pół-zamkniętym, roboczym (np. pokaz prac członków klubu amatorów przy Domu Kultury). Wtedy można, a nawet trzeba dać najlepsze prace wszystkich amatorów. Chodzi tu bowiem o samych amatorów, o pozwolenie im na konfrontację ich prac z widzem, najczęściej życzliwym, związanym emocjonalnie z wystawiającym. Sytuacja taka istnieje zarówno w Domach Kultury, Ogniskach, jak i wszelkich pokazach środowiskowych. Wystawy takie urządzone w urzędach i zakładach pracy noszą charakter na poły koleżeński, towarzyski. Inaczej też ocenia się prace swojej koleżanki niż obrazy nie znanego mu malarza, wiszące na ścianie lokalu wystawowego.

Wystawy środowiskowe powinny więc stanowić podstawową formę kontaktu amatora z publicznością. Ale kontakt ten niemal zawsze ma miejsce przy udziale pośrednika — którym jest plastyk, prowadzący zespół, lub komisja kwalifikująca czy jury oceniające prace i przydzielające nagrody. Są to sprawy drażliwe i trudne, dlatego też i trzeba o nich tu mówić.

Komisje składają się często z ludzi nie znających problematyki ruchu amatorskiego. Kryteria, które sto-

szą, wnoszone są niejako „z zewnątrz” i nie zawsze bywają zrozumiałe dla amatorów.

Komisje, do których należą nieraz wybitni artyści, oceniają prace przede wszystkim pod kątem ich autentyzmu i świeżości. Wyżej cenią obraz naiwny choć nieudolny od takiego, który niczym nie ustępuje przeciętnym obrazom zawodowych plastyków. Szczególnie przy tym nieufnie odnoszą się do prac inspirowanych sztuką nowoczesną, odrzucając je nawet z wystaw (np. Poznań 1966). Dziwne to nieco, z jednej bowiem strony staramy się zbliżyć ludzi do sztuki nowoczesnej, tłumaczymy jej zasady itd. — z drugiej zaś dziwimy się, gdy istotnie inspirowane one amatorów, a bywa, że te amatorskie prace nie są naprawdę gorsze od większości produkowanych na wystawach dzieł plastyków z dyplomem (np. obrazy J. Śliwińskiego, modelatora Teatru w Nowej Hucie — il. 53, 54).

Wysoka ocena dana przez plastyków pracom prymitywnych i naiwnych jest dla mnie zrozumiała. Bo właśnie te prace wnoszą coś naprawdę świeżego i nowego, są koniecznym już dziś dopełnieniem naszej plastyki zawodowej. Chodzi jednak o to, że hierarchia wartości, wprowadzona z zewnątrz nie znajduje uznania i zrozumienia u ogromnej większości amatorów. Cenią oni przede wszystkim wysiłek, żmudną pracę, dzięki której w swoim przekonaniu malują czy rzeźbią coraz lepiej, coraz podobniej do konwencji, którą naśladowują.

Trudno jest wydać werdykt, który by się spotkał z uznaniem wszystkich plastyków profesjonalnych. Jest to zupełnie niemożliwe wśród amatorów. Choćby dla-

tego, że reprezentują różne konwencje i postawy. Tak więc nagrody czy wyróżnienia nie pełnią funkcji wychowawczej, i zawsze wywołują zdziwienie, rozgoryczenie, żal, pretensje. Rodzi się więc pytanie, czy nagrody takie mają sens, skoro ich intencje nie są zrozumiałe?

Dodajmy też, że orientacja na „prymityw” nie może być również przyjęta jako zasada w polityce opieki nad amatorami. Uderza bowiem w amatorów o zaawansowanej kulturze plastycznej, sprowadzając sens amatorstwa do kultuwowania naiwności i prymitywu. Ale prymitywem trudno zostać (chyba, że się ma uzdolnienia Marii Antoszkiewicz...). Prymitywem się jest, a droga rozwoju człowieka idzie, nie zawsze z korzyścią dla uroku jego malowania, od prymitywu do dojrzałości. Twórczość zaś „naiwna” jest odrębnym nurtem, ma swoją problematykę i inne formy opieki.

Nagrody zaś mają, chcemy tego czy nie chcemy, charakter instruktazowy. Wskazują, co się „podoba”, za co się dostaje pieniądze. Wypaczanie prawidłowej polityki nagród uderza w zasady i formy opieki nad amatorami, stawia pod dyskusję sens rozwijania ich, uczenia itd. Z tego sobie trzeba zdawać sprawę. A najlepiej nie dawać nagród na wystawach, bo one to właśnie budzą niezdrowe ambicje, czynią więcej zła niż dobra. Pieniądze zaś przeznaczyć na pomoc materiałową dla amatorów, na farby, płótno, papier oraz na stypendia i nagrody dla tych amatorów, którzy aktywnie działają w swym środowisku, budząc zainteresowanie dla sztuki i kultury. Ludzie tacy jak np. 79-letnia Maria

Lenczewska z Bielska czy 80-letni Alfred Długosz z Górlie mogą imponować swą energią i społecznikowską postawą.

Kończąc ten rozdział, chciałbym zwrócić uwagę jeszcze na parę spraw dotyczących sposobu urządzania wystaw.

Wystawy amatorów różnią się od zwykłych wystaw. Może mnie nie interesować kim jest wystawiający artysta-plastyk, ale muszę wiedzieć czy obrazy, które oglądam, robi historyk sztuki, biolog, ślusarz czy rolnik. Student czy staruszka. A tych informacji często brak, i to nie tylko w podpisach, ale nawet w katalogach. Często taka właśnie informacja pozwala odpowiednio ustosunkować się do obrazu czy rzeźby, zrozumieć klimat emocjonalny, w którym powstała praca.

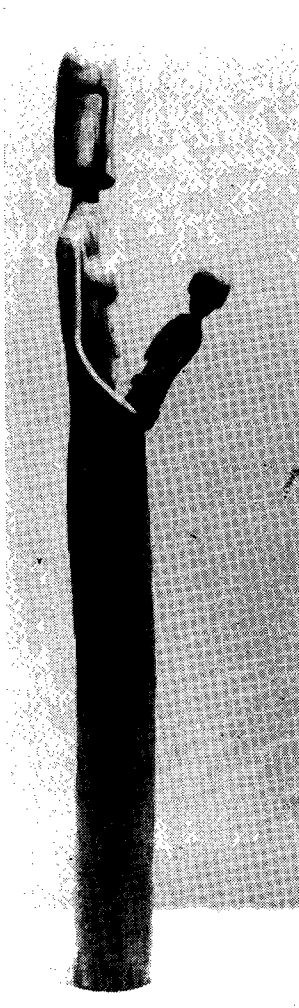
I sprawa druga. Organizując wystawę amatorów trzeba przemyśleć scenariusz, aby prace jedne nie głużyły drugim, aby tworzyć pewne logiczne enklawy. Sięgnę do przykładu. Przed dziesięciu laty zorganizowano w Lublinie wystawę amatorów. Szumnie, z reklamą. Wystawa była świetna, przeważały na niej wrażliwie malowane dość nowoczesne obrazy miejscowych adeptów historii sztuki, ludzi o wyraźnych aspiracjach malarzkich. I rzeczywiście, po wystawie większość ich została członkami ZPAP, założyli grupę „Zamek” itp. Na tejże wystawie stłamszone, niewidoczne przy ślicznych wysmakowanych płótnach „Zamkowiczów” wisiały obrazki jakiegoś szewca, robotnika, fryzjera. Zginęły w tym układzie. A późniejsze lata pokazały, że Lublin ma jedną

44

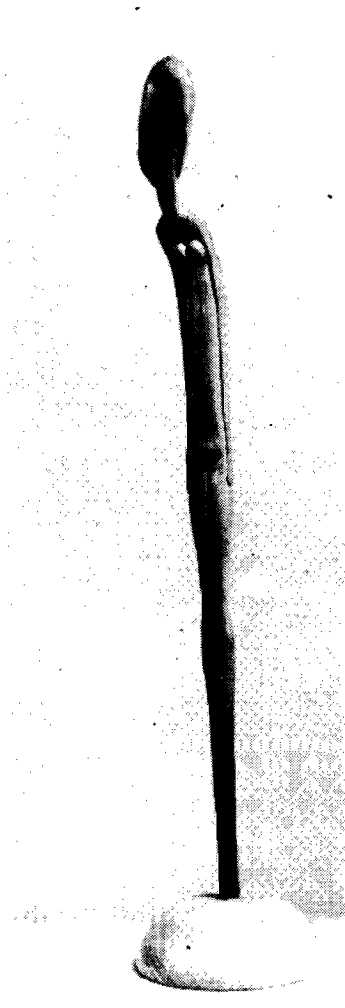


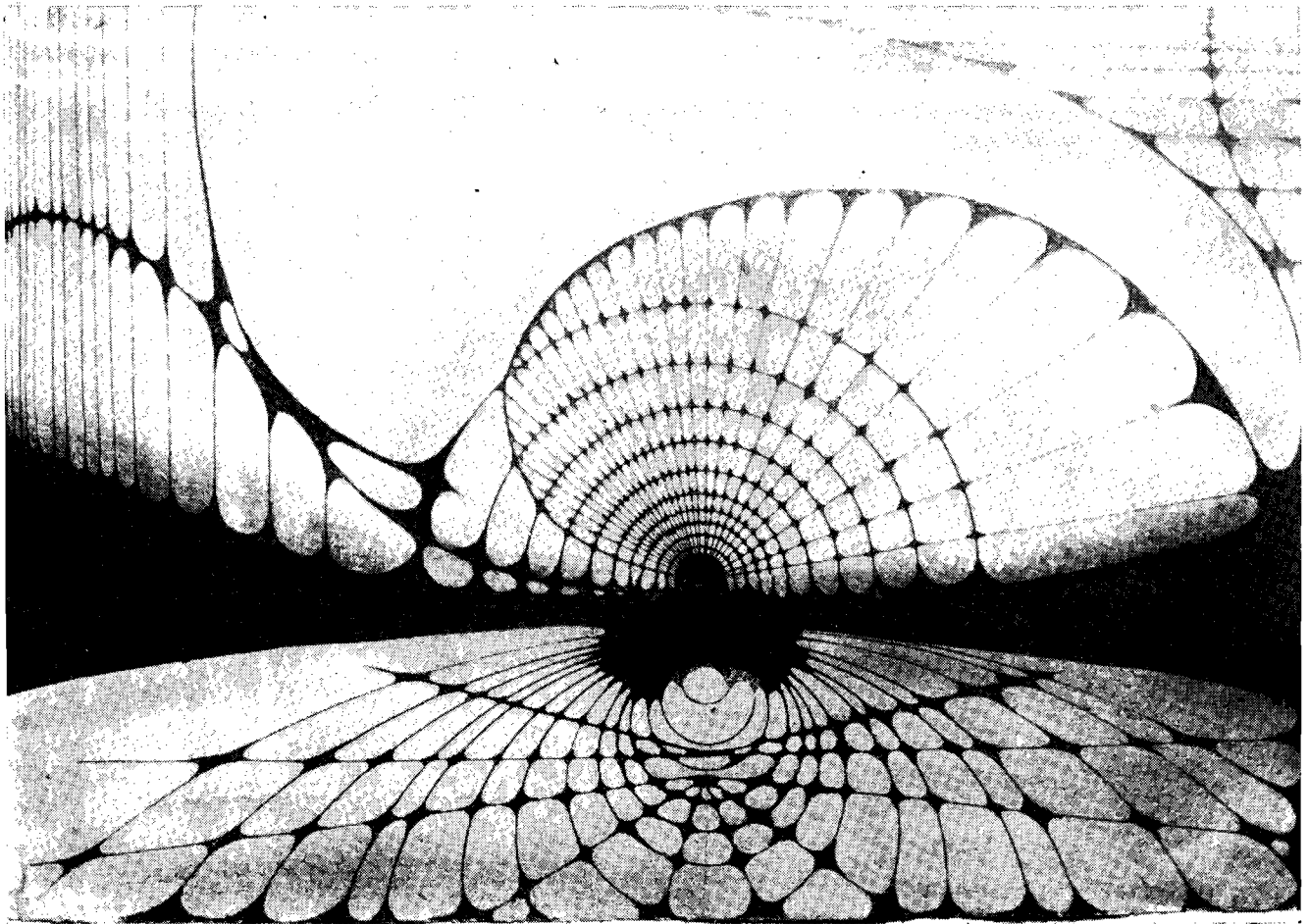
Il. 44. J. Błaszczyk, Portret, ol. pł., Szczecin, 1962. Il. 45. Jerzy Krasicki, Macierzyństwo, drewno, wys. 63 cm. Kraków. Il. 46. J. Krasicki, „Komala”, drewno, wys. 56,5 cm. Il. 47. Stanisław Fuczek, Zachód słońca, 21 × 29 cm. Kraków. Il. 48. Józef Raczek, Brama pod Łowrem, akwarela, 14,5 × 16 cm.

45



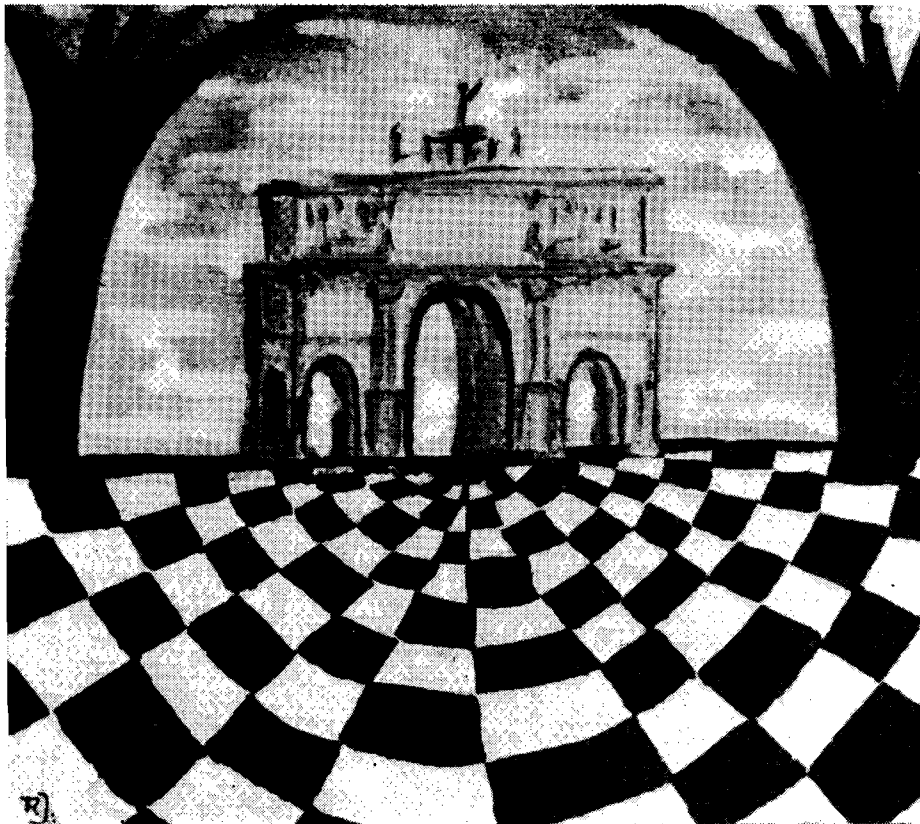
46





47

48



z najciekawszych w kraju grupę amatorów. Od doskonałych w każdym sensie prac Michałowskiej, Ścibiora, Myślickiego, ks. Malarza i in., aż po prymityw Karulaka, Albiczuka, Błaziaka czy Odrzywolskiego i natrętą ekspresję rzeźb Hessa.

UCZYĆ – NIE UCZYĆ

Dylemat ciągle dyskutowany. Rzeczywiście, prace amatorów nie uczęszczających do żadnych ognisk ani na zajęcia plastyczne w klubach czy świetlicach są przeważnie bardziej świeże, mniej szablonowe. Gdyby więc przyjąć jako założenie ruchu amatorskiego produkowanie obrazów i rzeźb o cechach spontanicznych, naiwnych i świeżych, na pewno należałoby zrezygnować z wszelkich nauk i korekt. Ponieważ jednak chodzi nie o efekt artystyczny, a o rozwój ludzi, rozszerzanie ich wrażliwości i budzenie świadomości twórczej — trudno przyjąć założenie chronienia dziewiczej niewiedzy amatorów.

Nie znaczy to jednak, że wszystkich należy uczyć. A i metody tej nauki muszą być zróżnicowane. Prymityw winno się pozostawić w stanie nieskażonym, innym dawać tyle, ile może się im rzeczywiście przydać. Nie czuję się zresztą powołany do udzielania rad w tym zakresie. Chcę tylko wyrazić swoje stanowisko w sprawach generalnych. Więc — nie wydają mi się celowe ogniska o regularnym i jednakowym dla wszystkich programie nauczania. Takie pseudo-akademie stwarzają tylko fałszywe pozory, ich absolwenci domagają się świadectw i dyplomów, wiedzą za dużo, aby czuć się amatorami, a za mało, aby rozumieć jak mało wiedzą.

Najbardziej pożyteczną formą wydaje się ognisko niedzielne takie jak warszawskie na Bielanych. O zróżnicowanym podejściu do każdego uczestnika. Innym do młodego, inteligentnego i zdolnego amatora, innym do modystki doksztalającej się plastycznie w ognisku, a innym do pomocnicy domowej malującej w skupieniu naiwne obrazki.²

Sprawa rozszerzenia ilości ognisk nie wydaje się realna. Ale można, jak sądzę, tam gdzie są wyższe i średnie uczelnie plastyczne, utworzyć w oparciu o nie punkty konsultacyjne. Muzea winny zaś okazać pomoc w zajęciach ogólnych, w doksztalcaniu z zakresu wiedzy o sztuce. Widzę też celowość większej pomocy ze strony Domów Kultury dla Klubów i zespołów, pracujących przy tych Domach. Chodzi tu o organizowanie prelekcji z zakresu wiedzy o sztuce, pomoc finansowo-organizacyjną przy zapewnieniu zespołom stałych konsultacji i korekt dla chętnych, przynajmniej raz na tydzień czy nawet dwa tygodnie.

Wszelkie, nawet najsluszniej pomyślane działania będą miały jednak sens wtedy tylko, gdy zapewni się amatorom konsultacje plastyka o odpowiedniej wiedzy i umiejętnościach, dostatecznie elastycznego, aby różnicować formy swej pomocy i umiejącego uchronić zespół przed naśladowaniem jednego wzoru, jednego „stylu”. A to jest najtrudniej. I właśnie w przygotowaniu takiej kadry konsultantów-opiekunów powinny pomóc zarówno CPARA, jak i same Akademie, na których należy poświęcić w programie wykładowym trochę czasu na zajęcia teoretyczne i praktyczne w zakresie pracy z amatorami.

Jak się wydaje, ruch amatorski rozwija się, coraz większa ilość ludzi uczestniczy w nim. Trzeba umieć i móc tym ludziom okazać pomoc. Nawet niewielką, ale celową.

PRZYPISY

¹ Literaturę i historię rozwoju zainteresowań pisarstwem ludowym podaje ostatnio: Zb. Bednorz, *Ludowe żniwo literackie. Pisarstwo ludowe współczesnej Opol-szczyzny*, Wrocław 1966.

² Por.: A. Jackowski, *Z problematyki współczesnej amatorskiej twórczości plastycznej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. IX, 1955, nr 5; K. Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. 1, Warszawa 1960; R. Reinfuss, *Sztuka ludowa, amatorska i uczona* [w:] *Uwagi, wypowiedzi i materiały o amatorskim uprawianiu plastyki...*, Warszawa 1963 (zbiór wypowiedzi z okazji krakowskiego sympozjum poświęconego problemom plastycznej twórczości amatorskiej, wydany na powielaczu przez CPARA).

³ Por.: St. Szczepański, *Rysunek i malarstwo. Wskazówki dla artystów amatorów*, Warszawa 1957; St. Szuman, *Pochwała dyletantyzmu. Rzecz o znaczeniu samorodnej twórczości w wychowaniu estetycznym społeczeństwa*, Warszawa 1947; M. Żywirska, *Twórczość plastyczna górników*, cz. I, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 1/2; A. Jackowski, *Z problematyki...*, wyd. cyt.; A. Kossakowski, *W sprawie amatorów*, „Pol. Szt. Lud.”, R. X, 1956, nr 6; (b. interesująca wypowiedź trafnie polemizująca z definicją pojęcia amatora zawartą w moim ówczesnym artykule); M. Żywirska, *Amatorski ruch plastyczny wśród górników*, Katowice 1959 (szczególnie wypowiedź W. Hodysa, rozwinięta następnie w referacie na sympozjum); I. Witz, *Wielcy malarze amatorzy*, Warszawa 1964. Ponadto liczne, rozsypane w prasie uwagi K. Winklera, M. Wallisa, Wł. Strzezińskiego, J. Nowosielskiego, J. Białostockiego i in.

⁴ Wł. Hodys, wypowiedź na cytowanym wyżej sympozjum.

49





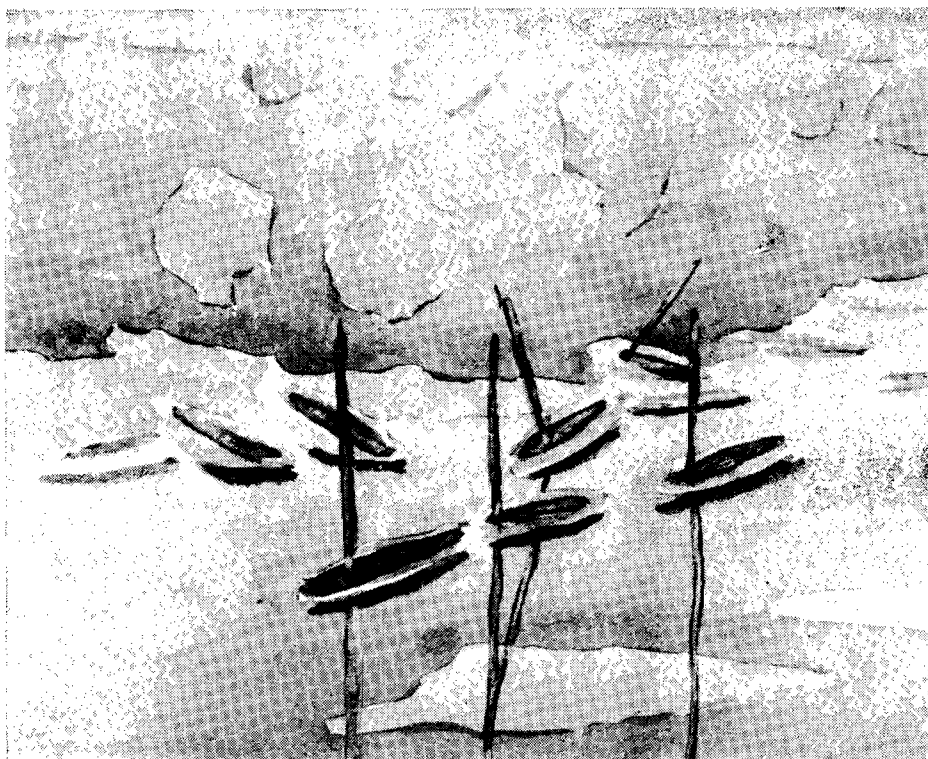
50



51

Il. 49. Jan Szostak, *Grupa Laokoona*, korzeń, wys. 42 cm. Augustów. Il. 50. Marian Perz, *Kwiaty*, akwarela, karton, 60 × 42 cm. Pruszków. Il. 51. Janina Stykowa, *Słota*, akwarela, tusz, 21 × 29,5 cm. Kraków, 1961. Il. 52. Tadeusz Ścibior, *Łódzie na Wiśle*, akwarela, 23 × 27,5 cm. Chełm Lub.

52





53

⁵ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XVIII, 1964, nr 1.

⁶ M. Żywirska, *Twórczość plastyczna górników*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 1/2, nr 3, nr 4/5; tejsze: *Amatorski ruch plastyczny wśród górników...*, wyd. cyt. oraz cały zeszyt „Pol. Szt. Lud.”, R. VI, 1952, nr 3, poświęcony twórczości górników, a zwłaszcza art. M. Gładysza, *Z twórczości plastycznej górników śląskich*.

⁷ Pisze o tym dużo M. Żywirska w wyżej cytowanej książce.

⁸ O ognisku tym pisze W. Roszkowska, *Entuzjaści z palety. Ognisko malarzy niedzielnych*, Warszawa 1963.

Jan Słowiński: Il. 53. *Ziemia*, folia złota, czerwona, ornamenty tłoczone w metalu, 100 × 80 cm. 1966. Il. 54. *Kompozycja*, folia złota, 60 × 80 cm. 1964.

Fot.: Stefan Deptuszeński — il. 3; Ewa Kozłowska-Tomczyk — il. 22; Henryk Marciniak — il. 44; Stefan Pleśniarowicz — il. 20; Zenon Radke — il. 16; Stanisław Stępniewski — il. 10, 27, 35, 43; Jan Świdorski — il. 1, 2, 4–8, 11–14, 17–19, 21, 23–26, 28–31, 33, 34, 36–39, 41, 42, 45–54; Edmund Zdanowski — il. 9.

54

