

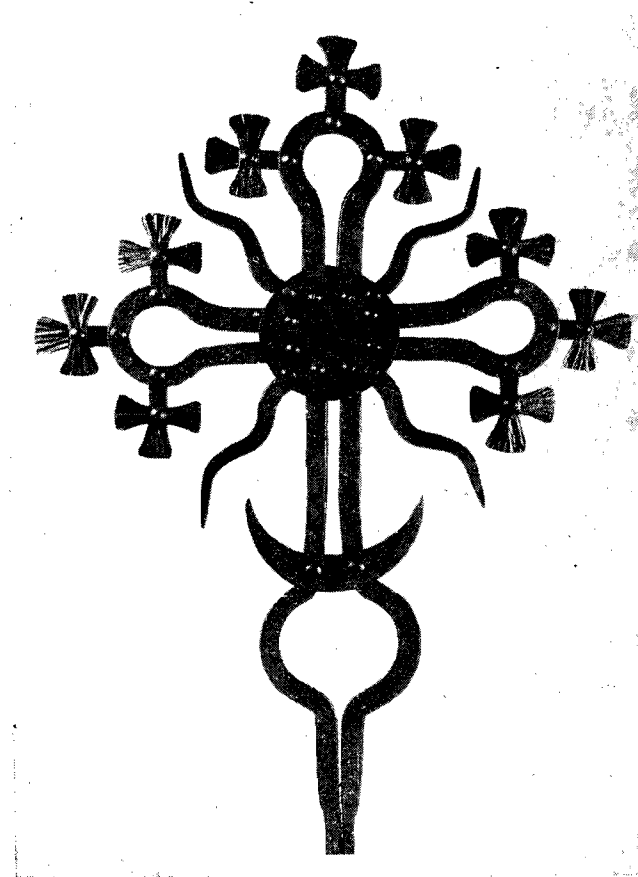
Aleksander Jackowski

TRADYCJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ UWAGI PO BIENNALE KOWALSTWA

Wszystkie konkursy sztuki ludowej, zwłaszcza ogólnopolskie, mają dwa, wyraźnie dostrzegalne, cele. Jednym jest stymulacja danej dziedziny twórczości, drugim rozeznanie w procesach, które w tej twórczości zachodzą. Oba cele są ze sobą powiązane, skoro się bowiem chce prowadzić politykę opieki, trzeba wiedzieć, jaki jest stan rzeczywisty zjawiska, w jakim kierunku zmierzają, co jest w nim warte poparcia, co zaś niszczy najcenniejsze jego wartości.

Biennale kowalstwa ludowego, które zorganizowano pod koniec 1979 r. w Radomiu¹, mimo że nie objęło wszystkich czynnych jeszcze w kraju warsztatów², było imprezą ważną. Przede wszystkim dlatego, że wyjątkowo wyraźnie pokazało jakie jest dzisiaj kowalstwo, co jest jego siłą, co zaś słabością. Była to nie tyle konfrontacja ośrodków³, co postaw twórczych, sposobów rozwiązywania starej i nowej tematyki. Sprzyjało temu zorientowanie regulaminu konkursu jednocześnie na formy tradycyjne i nowe. Dzięki temu, oglądając wystawę można było obserwować relacje między tradycją a współczesnością, między zasadami myślenia, właściwymi dawnej sztuce ludowej a tendencjami estetycznymi, które dostrzec można obecnie wśród większości twórców ludowych. Chodzi tu o jednoczesne występowanie dwóch estetyk, dwóch kodów estetycznych, z których jeden wiąże się z zasadami dawnej sztuki ludowej, drugi zaś z obecnymi upodobaniami twórców oraz środowiska, w którym przebywają.

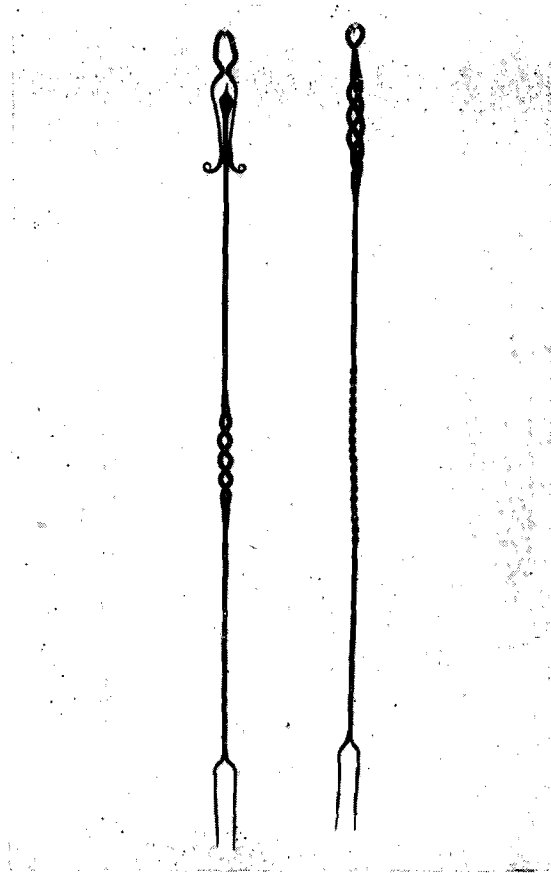
Nie trudno zauważyć, że ta „dawna” estetyka widoczna jest przede wszystkim w wytworach tradycyjnych, zwłaszcza użytkowych, tam gdzie prostota i klarowność formy wynikają z poszanowania cech materiału i techniki jego obróbki; gdzie kształt, kompozycja, ornament zgodne są z podstawową funkcją przedmiotu oraz



charakterystyczną dla naszej sztuki ludowej zasadą ekonomii sił i środków, zasadą — nazwijmy ją tak — optymalizacji (maksimum wyrazu przy minimalnym wkładzie pracy). Można przy tym zauważyć, że im bardziej przedmiot jest zwyczajny i funkcjonalny, tym silniejsze są związki formy z techniką, z tradycją. Doświadczenie i pamięć wiążą się wówczas z nawykami estetycznymi, które bazują na wzorach wyniesionych z przeszłości, odziedziczonych po wcześniejszych pokoleniach.

Natomiast tam, gdzie pojawia się nowa funkcja, nowy przedmiot — dochodzi do głosu współczesna świadomość estetyczna twórcy, upodobania, które on (a także jego środowisko) przejawia w zdobieniu wnętrza, w ocenie tego, co piękne czy brzydkie. Sądzę nawet, że dałoby się tu sformułować taką prawidłowość: im bardziej twórca dąży do tego, aby jego dzieło było „piękne”, tym silniej podlega presji obecnych upodobań estetycznych, tym bardziej odrywa się od dawnych reguł kształtowania formy. (Dawne formy, które my percepujemy w kategoriach piękna, twórcy ludowi oceniają w kategoriach rzemiosła, rzeczy „starodawnych”; natomiast za „piękne” uważają to, co odpowiada ich obecnym upodobaniom estetycznym, co zawiera nadwyżkę dekoracji nad formą funkcjonalną).

Interferencja dawnej i nowej estetyki występuje zresztą nie tylko przy podjęciu nowej tematyki. Jest ona zauważalna również w wykonawstwie dawnych przedmiotów. Przejawia się wówczas w dążeniu do obfitszego zdobienia powierzchni, do komplikowania sylwety (np. zawiasu czy wykładki), do zastępowania ornamentyki geometrycznej — roślinną. Na schemat tradycyjnego wzoru nasuwa się wówczas warstwa nowsza, której cechą podstawową jest właśnie dekoracja, rozbudowanie motywów floralnych, dążenie do wprowadzenia



2

dzenia, gdzie tylko się da, linii falistych, esowato-floresowatych. Występuje to w stopniu niewielkim przy podejmowaniu tematyki użytkowej (okucia wozów, narzędzia gospodarskie), ale w znacznie silniejszym przy wyrobie przedmiotów, które obok swej funkcji użytkowej pełnią również (a obecnie przede wszystkim) funkcje zdobnicze, reprezentacyjne. Przykładem mogą być np. zawiasy pasowe i esowe Władysława, Andrzeja i Jana Gąsieniców — Makowskich, wykonywane na zamówienie właścicieli i budowniczych nowo powstających willi w stylu „zakopiańskim” (il. 10—12). Upodobania i ambicje kowali znajdują wówczas uzasadnienie w wyrażeniu zdobniczej funkcji takich zawiasów, okuć czy klamek. Zgodne są zresztą z oczekiwaniami zdecydowanej większości

klientów, którzy wolą od autentyku ludowego (zbyt w ich mniemaniu „zgrzebnego”) formy bogato dekorowane, grawitujące ku wzorom nie-ludowego kowalstwa. (Oto paradoks współczesnej twórczości „ludowej” — kierunek jej przemian wiedzie od szlachetnej prostoty form dawnych, chłopskich, ku wzorom dworskim, mieszczańskim, historycznym czy pseudo-nowoczesnym. Jest to więc proces akurat odwrotny od tego, który występował w przeszłości, kiedy to lud wzory dworskie, kościelne czy mieszczańskie adaptował do swoich warunków i upodobań estetycznych).

Zdobieniu, gdzie tylko to możliwe, sprzyjają również upodobania pracowników skupu w różnych instytucjach, a zwłaszcza wycena przedmiotów. Niemal wszędzie (dotyczy to nie tylko sztuki ludowej) za rzecz zdobioną płaci się znacznie więcej, niż za przedmiot szlachetny, lecz prosty. Podstawą wyceny nie jest bowiem doskonałość przedmiotu, lecz wkład pracy potrzebnej do jego wykonania.

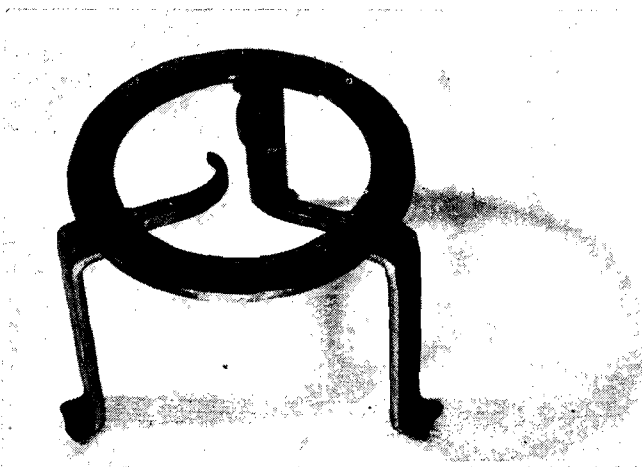
Trzecim czynnikiem sprzyjającym rozwojowi dekoracji przedmiotów użytkowych są konkursy. Pozornie mamy wówczas do czynienia z powielaniem dawnych wzorów, w rzeczywistości jednak są to już przedmioty inne. Atrapy, które — o czym wykonawca dobrze wie — nigdy nie będą spełniały swej właściwej roli. Zawias pasowy będzie leżał w sali wystawowej na kostce lub wisiał na planszy — nie będzie jednak dźwigał przez długie lata ciężkich drzwi. Kowal stara się więc, aby był on piękniejszy od pięćdziesięciu innych zawiasów jego rywali. Z myślenia funkcjonalnego przechodzi na estetyczne. Często zapomina nawet, jakim powinien być „prawdziwy” zawias. Rozczłonkowuje jego kształt, rozwija, mimo iż tym samym osłabia materiał (np. repr. w katalogu zawiasy pasowe Stanisława Chołuj, czy Zygmunta Lorka). Ludzie znający się na rzeczy wytykają kowalom takie uchybienia. Czy kowale sami tego nie rozumieją? Oczywiście rozumieją i gdyby pracowali dla siebie, czy robili zawiasy do drzwi kościelnych lub wrót stodoły przede wszystkim myśleliby o tym, jaki ciężar muszą one wytrzymać, jak wzmocnić miejsca, które najbardziej „pracują”. Ale kując na konkurs nie zastanawiają się nad tym, zapominają, że to ma być autentyk „na niby”; widzą zresztą reprodukcje w katalogach, inspirujące ich właśnie do takich estetyzujących rozwiązań (np. katalog omawianego Biennale). Wiedzą też, że wykładka, wrzeciądz czy zawias zostaną pokazane na wystawie niczym bransoletki u jubilera. A więc je zdobią. Przede wszystkim zdobią! I często

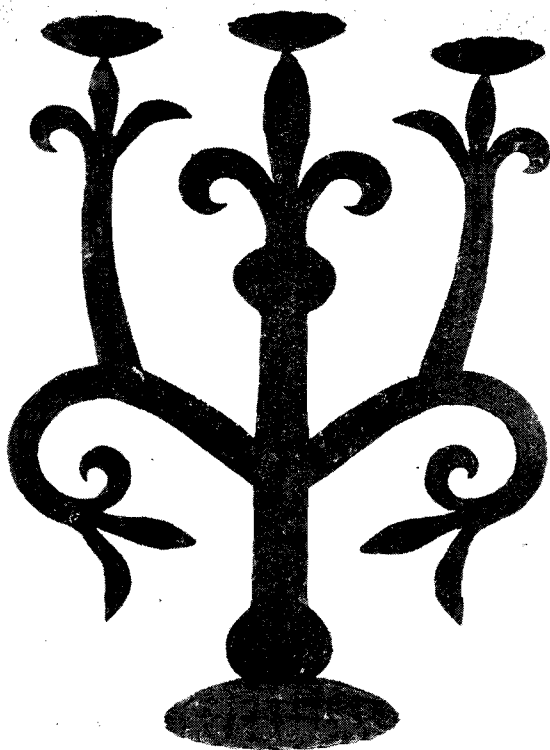
Il. 1. Mieczysław Hulewicz, krzyż, wys. 50 cm. Il. 2. Andrzej i Janusz Gąsienice Makowscy, widełki, wys. 93 i 96 cm. Il. 3. Eugeniusz Chołuj, kopos, dł. 40 cm. Il. 4. Mieczysław Hulewicz, trójnóg-denarek, wys. 14 cm.

3

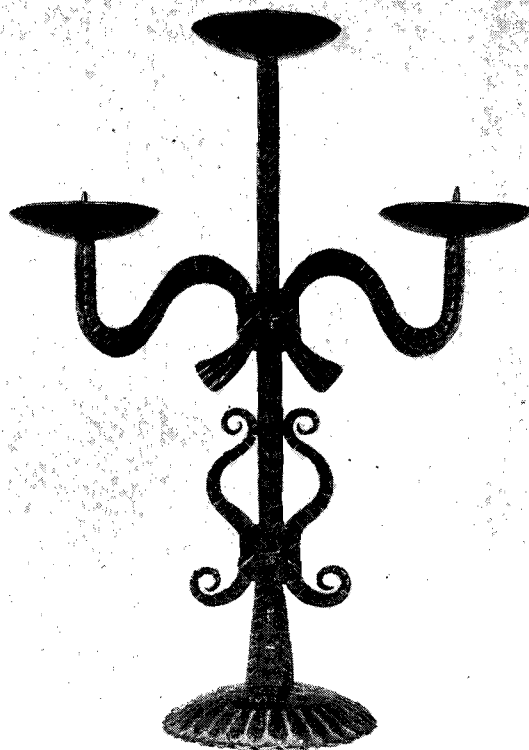


4





5



6

Il. 5. Antoni Moćko, świecznik, wys. 48,5 cm. Il. 6. Bronisław Pietrak, Świecznik na trzy świece, wys. 36 cm.
Il. 7. Mieczysław Hulewicz, świecznik, wys. 6,5 cm.

na tym wygrywają, jako że przedmioty takie (nawet nieudane) zyskują niejednokrotnie najwyższe oceny⁴. Patrząc na obfitą ornamentykę wielu eksponatów — z tym większym szacunkiem i wręcz zachwytem podziwiałem na Biennale formy piękne — właśnie przez swą prostotę, proporcje, oszczędne wprowadzenie elementu zdobniczego (np. zawiasy pasowe Antoniego Moćki, Edwarda Chołuja, Dominika Ustaszewskiego, widelki A. i J. Gąsieniców-Makowskich (il. 2), wszystkie nadesłane prace Mieczysława Hulewicza — (il. 1, 4, 7).

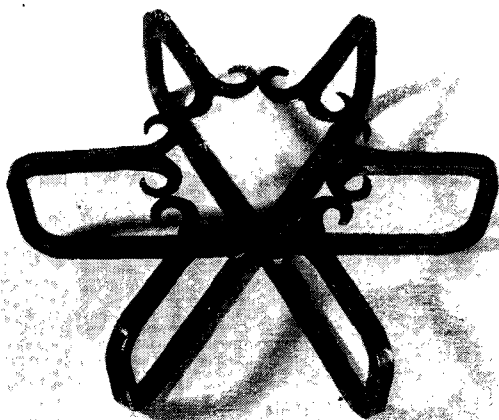
O ile jednak przy wyrobach użytkowych i wykonywanych od dawna, zasadniczy schemat kompozycji nie

ulegał większym zmianom, a punktem odniesienia była pamięć dawnej formy, to przy podejmowaniu nowych tematów (o cechach nie zawsze znanych z doświadczenia), do głosu dochodziło indywidualne poczucie formy, pomysłowość, inwencja; a co za tym idzie — kształtujące się współcześnie upodobania estetyczne. Rzutuje to w sposób oczywisty na przeciętny poziom artystyczny tych prac, niższy od poziomu wyrobów tradycyjnych; nieraz nawet ocierający się o granice kiczu. Zwłaszcza widoczne jest to tam, gdzie wzorem inspirującym kowala był przedmiot mający służyć przede wszystkim ozdobie.

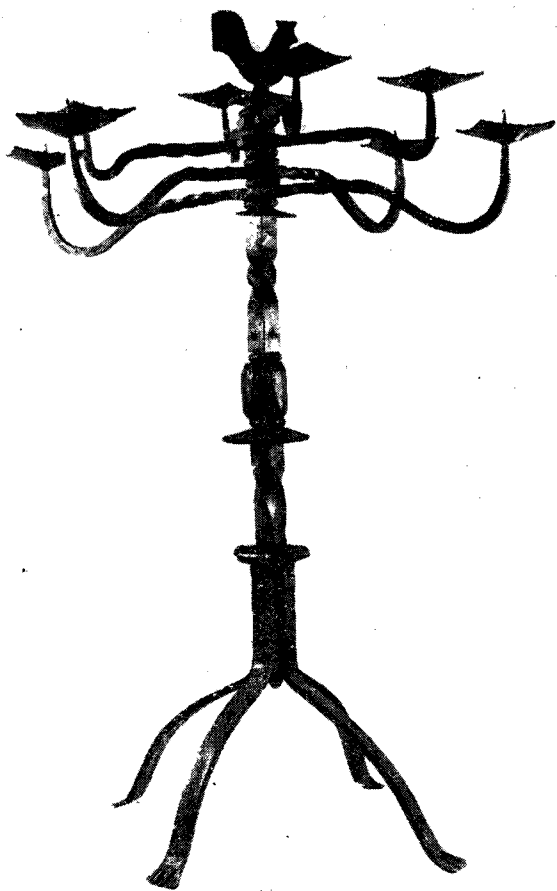
Ci sami ludzie, kując dobre, tradycyjne przedmioty użytkowe, proponowali niedobłą amatorszczyznę, wykonując przedmioty tylko dekoracyjne — kogutki, pieski, smoki, figurki z żelaza, „pamiątki”. W tej dziedzinie sporo nadesłanych eksponatów nadawało się bardziej na wystawę kiczu niż sztuki ludowej (przykłady m.in. w katalogu Biennale).

Charakterystyczne jest w takich przykładach odejście od wzorców tradycyjnego kowalstwa (od jego gramatyki form), a szukanie inspiracji w przedmiotach nie-ludowej proveniencji, w świecznikach z mosiądzu, tralkach drewnianych, wyrabianych na tokarskim warsztacie, bibelotach stawianych na stolikach czy na biurku, współczesnych pamiątkach (il. 9).

Zarówno wśród adaptacji jak i dzieł o charakterze dekoracyjnym, inspirowanych rozwiązaniami technicznymi i artystycznymi dawnego kowalstwa, wyróżnić można dwie postawy, dwa typy nawiązań do tradycji. Jeden, częściej spotykany wśród nadesłanych eksponatów i, jak się zdaje, szczególnie pożądanym przez miłośników i opiekunów sztuki ludowej, to nawiązanie do konkretnych



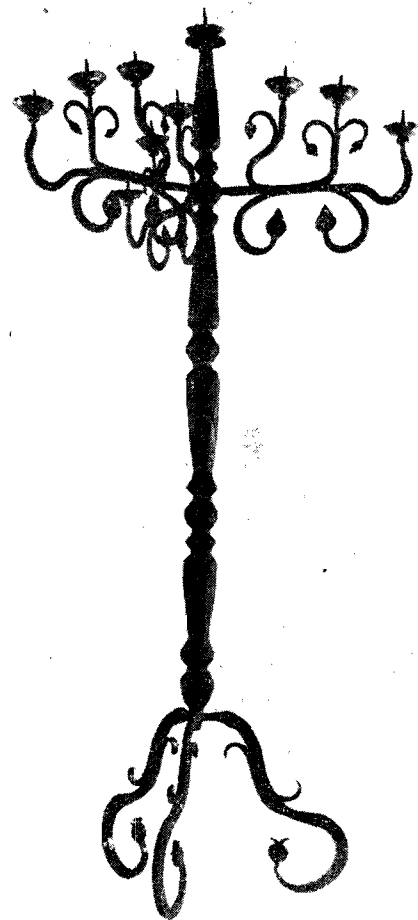
7



8

wzorów (jak np. kraty, zawiasy, spinki), drugi, rzadziej, ale znacznie ciekawszy — to wychodzenie od gramatyki ludowych form, reguł artystycznego myślenia, elementarnych zasad kompozycji. Pierwszy polega na żonglerce elementami znanymi, drugi na przemysłowym sensu podejmowanego zadania, zgodnie z charakterem tworzywa i tradycyjną technologią. Jedno oczywiście nie przeczy drugiemu, logika konstrukcji nie wyklucza sięgnięcia po rozwiązanie formalne, występujące w dawnym przedmiocie. Motyw kraty z okienka spichrza może być zastosowany i we współczesnym przedmiocie, ale tylko wtedy, gdy ma to swoje uzasadnienie logiczne, zarówno użytkowe jak i kompozycyjne. Z reguły jednak nastawienie na taki typ adaptacji prowadzi do pseudo-ludowego eklektyzmu, do stylizacji, podczas gdy myślenie formą, rozwiązaniami wynikającymi z techniki kowalstwa, sprzyja autentycznej twórczości. Dlatego z pewną nieufnością patrzę na prace, które zgodnie z oczekiwaniami zamawiających, mają być tylko adaptacją dawnych form. Rzadko kiedy bywają dobre, i jak sądzę właśnie dlatego, że sama idea adaptacji kieruje uwagę ludowych twórców na zewnętrzne podobieństwo, na wykorzystanie schematu dawnego przedmiotu w nowym zastosowaniu. W dobrym przypadku będzie to np. wieszak na płaszcze w kształcie zawiasu pasowego (z dodanymi kołeczkami), zaproponowany przez Bronisława Pietraka, przynajmniej dowcipny w tej zmianie ról, w złym: krata — drzwiczki do kominka.

O ile ciekawsze były na Biennale prace wywodzące się z myślenia o funkcji przedmiotu, o jego kontekście



9

przestrzennym i przedmiotowym. Pokazali je m.in. Mieczysław Hulewicz i Antoni Moćko, obaj doskonali, a zarazem wyraźnie różni od siebie.

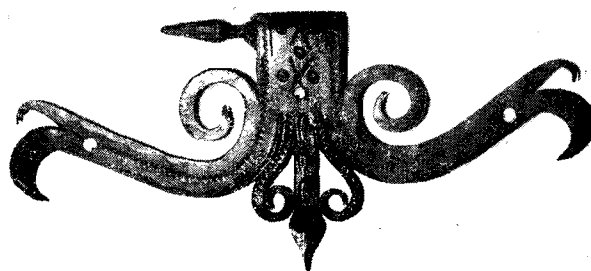
W tym miejscu przejdźmy do następnej refleksji, jaką nasunęła wystawa. Otóż w sytuacji, gdy kowal wykonuje przedmioty na wystawę, a do tego formy, które nie są ani ściśle użytkowe, ani osadzone w tradycji regionu (czy ośrodka), wyraźniej zarysowuje się jego osobowość twórcza. Nie znaczy to, że był jej pozbawiony dawny kowal, pracujący w bliskim kontakcie z innymi kowalami, ale nie miał on tej szansy indywidualnej wypowiedzi, co współczesny. Zresztą wyostrożonemu spojrzeniu na cechy indywidualne sprzyja zarówno forma konfrontacji, jaką jest konkurs, jak też i niemożność ocenienia na jego podstawie, co jest dobrem wspólnym jakiegoś ośrodka, co zaś cechą odrębną. W sytuacji, kiedy w Biennale uczestniczy 45 osób, a więc mniej niż jest w kraju województw, odpada możliwość porównania wkładu indywidualnego z tradycją lokalną. Jedynie kowale radomscy wystąpili jako zespół. Oglądając ich wyroby, zastanawiam się tylko czy to, co wydaje się widzowi podobne w ich pracach, wiąże się z dawniejszą tradycją, czy też jest już rezultatem sporej ilości konkursów, przeprowadzanych po wojnie na terenie obecnych woj. radomskiego i kieleckiego. Myślę o tendencji do obfitego zdobienia każdego przedmiotu użytkowego, swoistego horror vacui, każącego kowalowi podziabąć każdy centymetr kwadratowy powierzchni, jakby w obawie, że sam „czysty” kształt pozbawiony jest walorów artystycznych.

Cechy wspólne można było również zauważyć u kowali zakopiańskich, ale dotyczą one jedynie rodziny Gąsieniców-Makowskich. Zarówno bowiem Bronisław Cukier jak Mieczysław Biernacki różnią się od swych kolegów spod Gubałówki. Niestety, nie wzięli udziału w Biennale. (Jednak i oni, i biorący udział w Biennale Jan Schraimer z Brzeźna również ewoluują od form prostych do bogato dekorowanych, „naturalistycznych”).

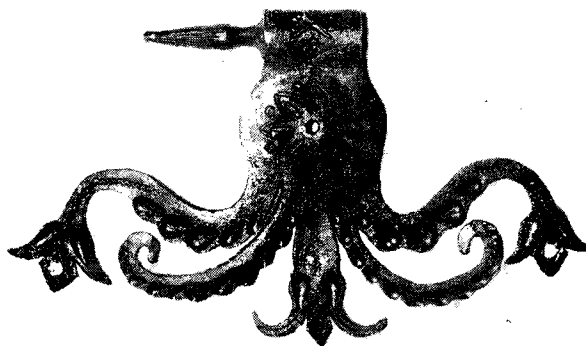
Gąsienice-Makowscy reprezentują kowalstwo bardzo dobre warsztatowo, akcentujące rolę zdobnictwa. Na ich przykładzie doskonale widać kierunek przemian w estetyce wyrobów kowalskich, związany z czynnikami, o których pisałem już uprzednio. Piękne, szlachetne w swych proporcjach „widelki” (il. 2) reprezentują dawny punkt odniesienia, zawiasy esowe, a zwłaszcza klamki — są już przykładem tendencji „barokizujących” (il. 10—12). Nie negując sprawności warsztatowej Makowskich można im zarzucić, że w dążeniu do efektu wirtuozowskiego zatracają czasem szlachetność formy, czego przykładem mogą być reprodukowane w katalogu klamka i smok (Janusza) oraz pelikan (Władysława).

Niejednorodność poszczególnych elementów całości, zakłócenie „stylistik” można też dostrzec w pracach Mieczysława Zaniewskiego z Lubijewa (woj. ostrołęckie). Obok ładnie wyważonego w proporcjach zawiasu pokazał on wiele prac świadczących o inwencji, choć niejednolitych, niespójnych. Są w nich udane fragmenty, jak np. orzeł w świeczniku z mapą Polski, ale brak całościowego ujęcia przedmiotu. Zaniewski nadesłał na Biennale najwięcej, bo aż 36 prac, jego temperament twórczy i wysiłek mogą zaimponować, ale kierunek rozwoju niepokoi. Odchodzi bowiem od umowności ludowego kowalstwa dążąc do efektów raczej ilustracyjnych. Widać to zarówno w koniku, wieńczącym okucie dyszla wozu, jak też w świecznikach i figurkach z żelaza (il. 17). Wchodząc w inną konwencję artystyczną nie zawsze umie jej sprostać, toteż wiele jego prac sprawia wrażenie amatorstwa nie osadzonego już w rygorach ludowej twórczości.

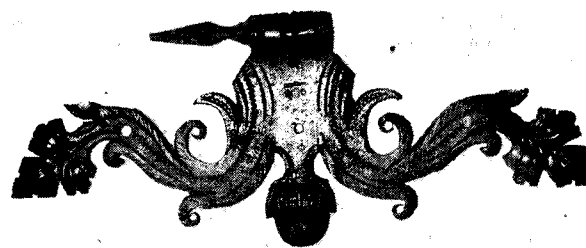
Podobne uwagi budzą prace Stanisława Tomczyka z Tarnowa. Mieszczą się one w szerokiej skali — między tradycją a współczesnością, między znakomitą adaptacją dawnych form (funkcjonalne i piękne przybory kominkowe), a zupełnie już „nie — ludowymi” koncepcjami obrazów z żelaza i krat tematycznych. Tomczyk jest dużą indywidualnością i nie może dziwić, że przy swych zainteresowaniach artystycznych oraz konstrukcyjno-mechanicznych wykracza poza formy ludowego kowalstwa. Chodzi tylko o to, jak to robi, do czego zmierza, co osiąga. Jego kołatki stanowią przykład nie tylko dobrego rzemiosła kowalskiego, ale i ślusarstwa. Dowodzą dużej pomysłowości i wyobraźni (np. kołatki w kształcie młyna, dzwonów (il. 16), pawia), które to cechy znajdujemy również w jego dekoracyjnych kratach i scenach historycznych. Ale prace te nie stanowią już przedłużenia ludowego kowalstwa, wyrastają bowiem z gruntu innego myślenia, innych wzorów estetycznych. Istotne staje się w nich przekroczenie ograniczeń, które — zdawałoby się — determinują charakter kowalskiego dzieła. W jednej ze scen „Historii Oręża Polskiego” tworzy jakby wycinankowy fresk, ale mimo prób uporządkowania kompozycji przez rytmizację podobnych elementów, całość należy już nie do kręgu inspiracji ludowych, ale do poszukiwań, charakterystycznych dla nurtu plastyki amatorów. Najciekawsza z tej serii dzieł jest krata przedstawiająca Kopernika na tle kręgów niebieskich (il. 14), celna w symbolicznym ujęciu, zwarta w kompozycji, opartej na wyraźnie akcentowanej osi symetrii i rytmie torów planet.



10

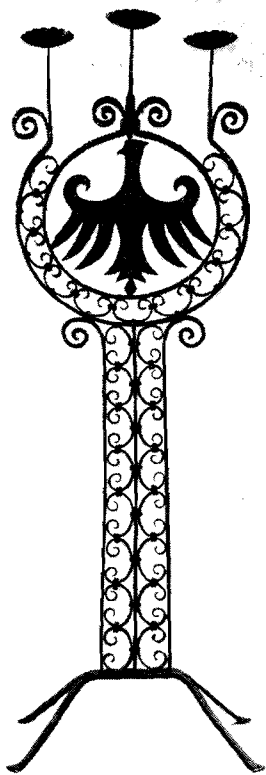


11



12

Il. 8. Kazimierz Markiewicz, *Świecznik na osiem świc.*, wys. 99 cm. Il. 9. Paweł Winiarski, *świecznik*, wys. 156 cm. Zawiasy: Andrzej Gąsienica Makowski, il. 10, dł. 30 cm; Władysław Gąsienica Makowski, il. 11, dł. 33,5 cm; il. 12, dł. 39,5 cm.



Il. 13. Antoni Moćko, świecznik, wys. 123 cm.



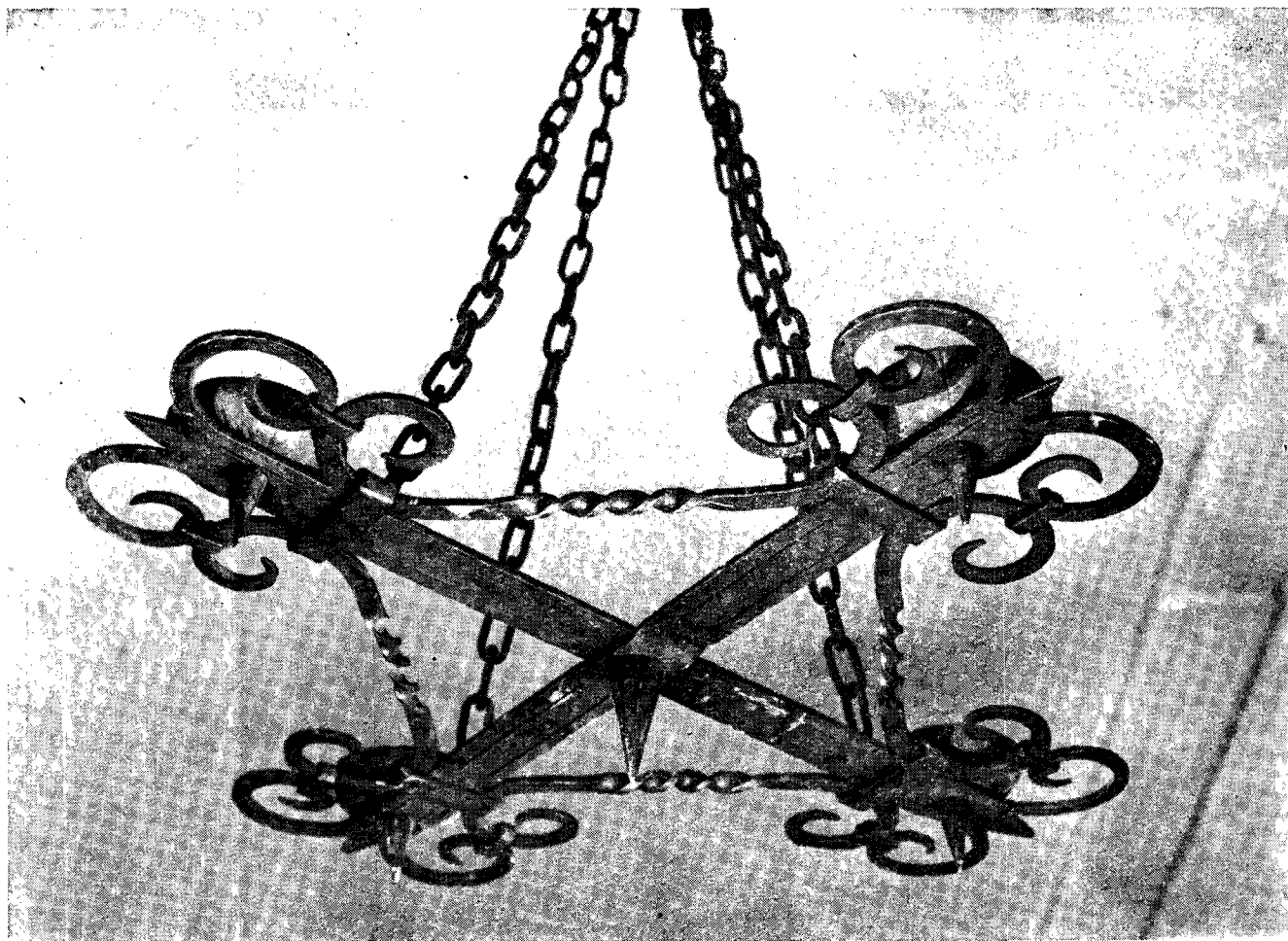
Il. 14. Stanisław Tomczyk, *Kopernik*, wym. 76 × 62,5 cm. Il. 15. Antoni Moćko, *Zyrandol*, 76 × 76 cm. Il. 16. Stanisław Tomczyk, *Kołatka w kształcie dzwonków*, wys. 52 cm.

Zupełnie inny typ osobowości twórczej przedstawia sobą Antoni Moćko z Oblęgorka (woj. kieleckie). Inwencja jego, choć nie mniejsza niż Tomczyka czy Zaniewskiego wyraża się w obrębie rozwiązań kompozycyjnych, charakterystycznych dla ludowej ornamentyki. Dla każdego tematu umie znaleźć własne, konsekwentne rozwiązanie. Najbliższy wzorom rzemiosła kowalskiego jest w *zyrandolu* (il. 15). Prostota i piękno tego dzieła sprawiają, że znakomicie harmonizowałoby zarówno ze średniowiecznym jak i nowoczesnym wnętrzem. Wśród świeczników, z których każdy jest inny, szczególnie ciekawe są dwa, oparte o typ ornamentyki, zbliżony do kompozycji wycinanek. Dowodzą one dobrego poczucia formy i proporcji, które zresztą przejawia artysta we wszystkich swych pracach. Widać je więc zarówno w tych „kandelabrach” (il. 5) jak i w monumentalnym świeczniku „z orłem” (il. 13). Znakomicie zestawia w nim płaszczyznę pięknie stylizowanego orła z drobnym ornamentem, biegnącym wzdłuż całej kompozycji. Świecznik ten po kilku retuszach (podstawa, talerzyki pod świece, „blaszaność” orła) mógłby być jednym z najlepszych dzieł „reprezentacyjnej” sztuki kowalskiej.

Dzieła Moćki oraz Mieczysława Hulewicza z Czarnej Wsi Kościelnej (woj. białostockie) zdecydowanie wyróżniały się na Biennale swą klasą artystyczną i więzią z ludową tradycją. Ale kiedy Moćko nawiązuje w swych formach do różnych, niekoniecznie kowalskich wzorów, Hulewicz wypowiada się całkowicie w granicach form prostych, funkcjonalnych, kowalskich. Rozłożysty świecznik Moćki widzimy z pewnego oddalenia jak formę płaską, u Hulewicza natomiast każdy przedmiot ma swą przestrzenność, każdy element swą grubość. Punktem wyjścia jest sztaba żelaza, kutego, zginanego, kształtowanego w sposób najbardziej prosty i — chciałoby się powiedzieć — rzeczowy. Trójnóg — denarek (il. 4) a zwłaszcza świecznik (il. 7) mogą być demonstrowane na wykładach sztuki jako wzór formy funkcjonalnej, niczego nie naśladującej, lecz wyprowadzonej z samej istoty tworzywa i techniki jego obróbki.

Konkurs ujawnił zarówno możliwości uczestniczących w nim kowali, jak też problemy związane z przejściem od form użytkowych do adaptacji, od tradycyjnego rzemiosła do współczesnego rękodzieła artystycznego. Od tej strony rolę swą spełnił. Pokazał dwa niebezpieczeństwa, które grożą tej dziedzinie ludowej sztuki. Jedno polega na likwidacji jego tradycyjnych wartości „od środka”, drugie na likwidacji kowalstwa „od zewnątrz”, przez brak dopływu nowych kadr, zerwanie ciągu pokoleniowego przekazu umiejętności i zasad artystycznego myślenia. W obu przypadkach decydującą staje się rola opiekunów sztuki ludowej.

Konkursy nie zastępują przemysłowej, konsekwentnej działalności. Powiedzmy więcej — konkursy bez tej dalszej działalności stają się pozorem opieki, zasłoną dymną przesłaniającą fakt, że w istocie nic się nie robi od lat, aby powstrzymać zanik ludowego kowalstwa. Czy udział w jury (jako przewodniczącego) przedstawiciela Cepelii oznacza, że coś się zmieni? Nie umiem zdobyć się na optymizm, skoro instytucja ta, coraz silniej poddana naciskom „planu”, „zysku”, „produkcji”, nie uczyniła dotąd niczego istotnego dla zachowania kowalstwa czy garncarstwa. Trudno mi uwierzyć aby wilk (nawet najbardziej sympatyczny) mógł być dobrym pasterzem owiec. Opieka nad kowalstwem wymaga działań gospodarczo nieefektywnych, troski mecenasa, troski wręcz indywidualnej o człowieka, sposób rozwiązania jego trudności życiowych itd. O czym tu zresztą mówić, skoro od kilku lat nikt ze statutowych opiekunów twórców ludowych nie umiał zapewnić im prawa do posiadania uczniów (przekazu umiejętności) spowodować wyłączenie



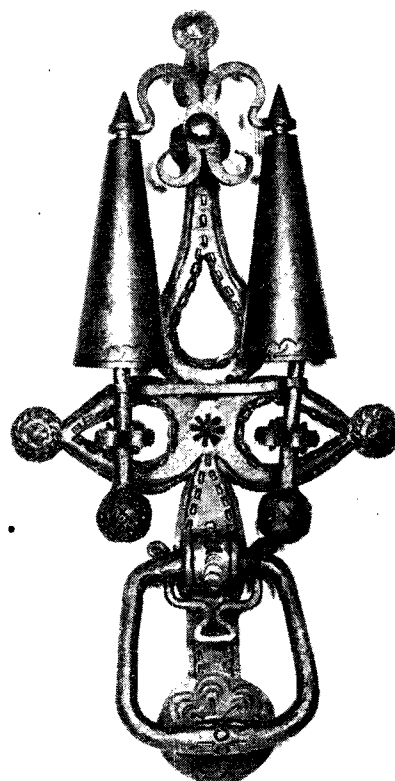
15

ich z gestii ustawy o zatrudnianiu i zarobkach emerytów. A kowali jest coraz mniej. Starzy wymierają, porzucają kuźnie, młodych jest niewiele⁵.

Sprawy są trudne, wymagają kompleksowego rozwiązania, bo przecież przyszłość kowalstwa (jak też i garncarstwa), zależy przede wszystkim od tego, czy się stworzy odpowiednio skuteczny i trwały system bodźców, zachęcających młodych, zdrowych i silnych ludzi do podjęcia pracy w tych dziedzinach; czy znajdzie się instytucja gotowa nie tylko temu patronować, ale i realnie pomóc (STL?). Dopiero od podjętych (czy niepodjętych!) decyzji będzie zależało, czy Biennale radomskie stanie się początkiem rzeczywistej opieki nad ludowym kowalstwem, czy też pozostanie w pamięci widzów i uczestników tylko jako piękne rekwiem, podzwonne rzemiosło, które tak jest obecnie potrzebne społecznie.

Niezależnie jednak od rozwiązań zasadniczych, na charakter współczesnego kowalstwa wpływają wnioski, jakie wyciągają uczestnicy konkursów i publiczność z takich imprez jak Biennale. Sądzę nawet, że rola dydaktyczna konkursów twórczości ludowej znacznie jest większa niż podobnych imprez profesjonalistów; twórcy ludowi bardziej się bowiem liczą z opinią fachowców, od których nb. zależy ich sukces i zarobek. Obserwują więc co się znalazło na wystawie, co wybrano do katalogu, kogo i za co nagrodzono. Dlatego jest tak ważne, aby wykorzystać szansę dydaktyczną, którą stwarza konkurs. Czy uczyniono to w Radomiu?

Zacznijmy od nagród, a więc wskazówki bezpośredniej, co znalazło uznanie w oczach jury. Przyznano sie-



16

45

dem nagród pierwszych, dwie drugie, siedem trzecich. Proporcje zaskakujące. Nie słyszałem dotąd o takiej liczbie pierwszych nagród w konkursie na jedną dziedzinę twórczości. Oceniając tak samo Winiarskiego, Zaniewskiego, W. i J. Gąsieniców-Makowskich, Tomczyka, Hulewicz i Moćkę traci się szansę wskazania, jakie wartości ceni się najwięcej. Co ma myśleć widz, oglądając przy niezbyt udanym eksponacie kartkę — I nagroda? Trudno uwierzyć, aby jury nie dostrzegło istotnych różnic w poziomie artystycznym nagrodzonych kowali. Bardziej prawdopodobne wydaje się, iż kierowało się również innymi, nie tylko artystycznymi przesłankami. Może nagrodziło iksa za to, że reprezentuje województwo, w którym zorganizowano konkurs, ygreka za wkład pracy i poniesione koszty, zeta za wierność tradycji a omegę wręcz przeciwnie, za śmiałe odejście od tradycji?... Ale wtedy należało o tym wyraźnie powiedzieć. Jawność motywacji jury winna być zasadą i trudno zrozumieć, dlaczego postulat ten, tak przekonywająco sformułowany przez Aleksandra Błachowskiego, nie jest realizowany. Sądzę też, że należałoby dążyć do tego, aby wernisaż konkursu stał się okazją do spotkania jego uczestników ze znającym zagadnienie plastykiem. Jest to jedna z nielicznych szans takiej fachowej konsultacji, która na pewno mogłaby bardzo pomóc niejednemu twórcy, zwłaszcza gdy podejmuje on nowe zadania.

Właśnie na takim „seminarium” widziałbym sens pokazania przedmiotów nieudanych, nawet kiczów. Ale pozostawienie ich na wystawie (zwłaszcza tak ładnie i starannie zaaranżowanej jak w Radomiu) na pewno nie ułatwia starań o wychowanie estetyczne społeczeństwa. A przecież tego zagadnienia nie można tracić z oczu, organizując wystawę.

Obawiam się, iż źródłem podobnego lesseferyzmu może być przeświadczenie, że wszystko co chłop zrobił było piękne. Rzeczywiście, bardzo często było. Ale dzisiaj wcale nie musi być. Inna jest bowiem sytuacja ludowego twórcy, zakłócony świat jego wartości estetycznych, inne relacje z otoczeniem.

Podobnie jak wystawa, istotne jest, co się pokazuje w katalogu. Dobór ten, zależny tylko od organizatora, najlepiej ujawnia jego upodobania. Katalog radomski, doborem zdjęć orientuje na te cechy, przed którymi należałoby właśnie przestrzec kowali, pokazuje wiele przedmiotów, które w ogóle nie powinny się być znaleźć na



Il. 17. Mieczysław Zaniewski, *Kowal przy pracy*, wys. 21 cm.

wystawie. Nie zawiera też, co już trudno zrozumieć, podstawowych informacji o Biennale. Ile osób wzięło w nim udział, ile prac nadeszło, ile zaś odrzucono, kto i gdzie zamieszkały wziął udział w konkursie. Rozumiem trudności wydawnicze, ale skoro można było wydrukować kartkę z nazwiskami nagrodzonych, nie robiło już większej trudności dodanie tych niewielu, a ważnych informacji. W sytuacji, gdy nikt nie chce pośredniczyć między potencjalnym odbiorcą a kowalami nawet adres wystarczyłby zainteresowanym.

Biennale radomskie było pierwsze, początki zawsze są trudne, teraz chodzi o to, aby wykorzystać jego doświadczenia i — rzecz najważniejsza — aby podjąć działania organizacyjne, zdolne powstrzymać zanik tego pięknego rzemiosła.

PRZYPISY

¹ Ogólnopolskie Biennale Kowalstwa Ludowego, Radom, listopad — grudzień 1979. Organizatorzy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Bibliotek, Domów Kultury i Działalności Społ.-Kult., „Cepelia”, Związek Sp. Rękodzieła Lud. i Art. w Warszawie, Wydź. Kult. i Szt. Urzędu Wojewódzkiego w Radomiu, Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu. Komisarze wystawy: dr. S. Rościński i mgr M. Jurecka, ekspozycja: art. pl. Z. Karbarz.

² W Biennale wzięli udział kowale z województw: radomskiego (ok. 18), nowosądeckiego (9), tarnowskiego (3), łomżyńskiego (4), białostockiego (2), płockiego (2), chełmskiego (2), lubelskiego (2), zamojskiego (1), kielec-

kiego (2). Dane mogą nie być ściśle, zaczerpnięte są z protokołu nagród, sformułowanego niezbyt dokładnie.

³ Jako ośrodek można potraktować jedynie grupę kowali z woj. radomskiego.

⁴ Por. A. Jackowski, *Konkursy*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 32, 1978, nr 3—4, s. 166.

⁵ Jak wynika np. ze spisu członków STL oraz danych 11 kowali, biorących udział w Biennale, których daty urodzenia są mi znane, na 50 osób: w wieku poniżej 30 lat jest 1, w przedziale wieku 30—50 lat jest 19 osób, w przedziale 51—60 lat jest 8 osób, powyżej 60 lat — 22 osoby, w tym 10 liczy ponad 70 lat.