

SYTUACJA I PERSPEKTYWY SZTUKI LUDOWEJ W POLSCE

Proces zaniku sztuki ludowej rozpoczął się w krajach wysoko uprzemysłowionych już w połowie XIX wieku. Przebiegał on tym ostrzej im szybszy był przebieg zmian ekonomiczno-społecznych na wsi. Toteż już na początku naszego stulecia ginie niemal doszczętnie twórczość ludowa w Anglii, Francji, Niemczech, Belgii... Podejmowane w tych warunkach nieliczne zresztą próby ochrony sztuki ludowej nie mogły przynieść rezultatów.

Polska, podobnie jak inne kraje zapóźnione w rozwoju ekonomicznym, nie przeszła tych procesów równie silnie. Niemniej zmiany, jakie już w końcu ubiegłego stulecia zaczęły występować w życiu wsi i miasteczek, odbiły się także na stanie sztuki ludowej. Objawy zanikania czy degenerowania form ludowej twórczości starano się wytłumaczyć niekorzystnym wpływem miasta, trudną sytuacją gospodarczą prowadzącą do upadku rzemiosł, zubożeniem wsi, inwazją wyrobów fabrycznych; przypisywano je różnym czynnikom — jeśli się tak można wyrazić — odwracalnym. Sądono bowiem, że przy właściwych formach opieki i pomocy ze strony „miasta”, a ściślej mówiąc — kręgów miłośników ludowej kultury, uda się procesy zaniku i upadku powstrzymać, a może nawet i wrócić do dawnego stanu.

Jeszcze w 1938 r. wiarę taką podzielała jedna z najbardziej trzeźwo myślących działaczek i opiekunek sztuki ludowej — Helena Schrammówna. Pisała ona: „Sztuka ludowa ginie, a jednym z powodów tego jest właśnie stosunek do niej miejskiego człowieka... Zastanówmy się więc jakie powinno być nasze postępowanie, aby jej nie niszczyć”¹. Schrammówna największe niebezpieczeństwo widziała w pseudoludowości, w nieprzemysłanych, fałszywych próbach ingerencji miasta w sztukę ludową, nie dostrzegając tego, że kierunek zachodzących na wsi przemian jest nieodwracalny, że proces rozkładu tradycyjnej kultury ludu a więc i jego sztuki jest nieunikniony.

Dziś, bogatsi o dwadzieścia lat doświadczeń wiemy, że nie zły wpływ miasta decyduje o losie tradycyjnej twórczości ludowej. Sedno zagadnienia leży w tym, że zachodzące zmiany podcięły korzenie istnieniu odrębnej i tradycyjnej w formie sztuki ludowej. Nie znaczy to jednak wcale, że sztuka ta musi



Ryc. 1. Wnętrze izby łowickiej z tradycyjnym zdobieniem podłogi płaskiem. Domaniewice, pow. Rawa Mazowiecka. Ryc. 2. Wnętrze izby kurpiowskiej Czesław Konopka. Tatary, pow. Ostrołęka.



Ryc. 3. Wnętrze izby Felicji Kosiniak. Zalipie, pow. Dąbrowa Tarnowska. Ryc. 4. Wnętrze izby Marii Zając. Zalipie, pow. Dąbrowa Tarnowska.

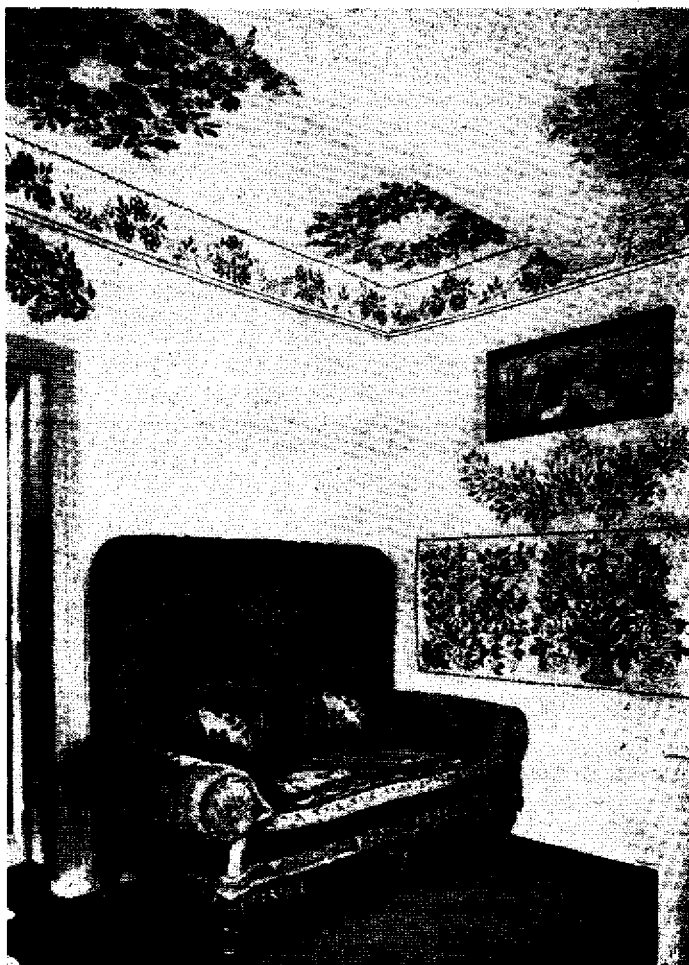
szybko i całkowicie zaniknąć, nie oznacza też w żadnym wypadku likwidacji wszelkich form twórczości artystycznej.

W odróżnieniu bowiem od rewolucji przemysłowej, jaka miała miejsce w krajach kapitalistycznych w XIX w., zmiany zachodzące w naszym kraju (podobnie jak w innych państwach demokracji ludowej) nie pociągają za sobą tak tragicznych następstw dla twórczości ludowej. Dzieje się tak, ponieważ procesy przebudowy ekonomiczno-społecznej realizowane są przez Państwo, które ma możliwość regulowania zarówno tempa jak i zasięgu tych procesów, angażując przy tym poważne środki w różnego rodzaju formy popierania twórczości ludowej, a zwłaszcza opieki nad tradycyjnym rzemiosłem artystycznym.

CHARAKTER ZACHODZĄCYCH PRZEMIAN

Sztuka ludowa nie jest jakimś zjawiskiem istniejącym poza czasem i przestrzenią. Przeciwnie — jest ona wytworem środowiska, odrębnego nurtu ludowej kultury. Właśnie istniejąca przez wieki izolacja warstwy chłopskiej spowodowała, że nurt ten wyklarował własne treści oraz swoiste formy wyrazu, wykształcone w rezultacie długotrwałego, zbiorowego procesu twórczego. Tak więc mówiąc o sztuce ludowej jako o zjawisku żywym, nie wolno nam zapominać, że jest ona ściśle powiązana z losami swego środowiska, że istnieje zależność między przemianami, jakie zachodzą w charakterze tej sztuki, a przemianami istniejącymi w jej środowisku macierzystym, na wsi. Toteż tam, gdzie podważona zostaje izolacja wsi i zatarta granica między nurtem kultury ludowej a nieludowej — sztuka ludowa przestaje być jedyną wyrazicielką twórczych potrzeb ludu, co więcej, przestaje nawet w wielu wypadkach być temu środowisku potrzebna, degeneruje się, zanika.

Zjawiska takie zaczynają na naszej wsi występować już przy końcu ubiegłego stulecia. Są one oczywiście pochodną przemian ekonomiczno-społecznych, ujawniają się jednak bezpośrednio w postaci zwiększonego oddziaływania wpływu miasta, wpływu miejskiej cywilizacji. Coraz więcej towarów fabrycznych wciska się na wieś, wypierając rodzime rzemiosło. Rośnie zainteresowanie dla "świata", dla miasta. Poważną rolę odgrywa w tym fakt zwiększonych ruchów migracyjnych. Coraz częściej ludzie ze wsi szukają pracy w mieście, jadą do innych dzielnic, często o bardziej rozwiniętych formach gospodarki (np. z Rzeszowskiego w Poznańskie). Przychodzi



wreszcie fala masowej emigracji zarobkowej za granicę (Westfalia, Francja, Ameryka). Wracają na wieś pobrani do wojska — nierzadko uczestnicy kampanii rosyjsko-japońskiej, francusko-pruskiej, ludzie, którzy przemierzili kawał świata, zanim wrócili do rodzinnej wsi. W ten sposób zaciera się dotychczasowa (i tak zresztą względna) izolacja dawnej tradycyjnej kultury ludowej, następuje stopniowy jej rozkład. W świadomości wsi zachodzą coraz większe zmiany. Pod wpływem miasta i jego często pogardliwego nastawienia do wsi zmienia się stosunek chłopów do swojej warstwy, wzrasta chęć odcięcia się od własnego środowiska, przyjęcia miejskich wzorów życia².

Zmiany zachodzące w strukturze i świadomości społeczności wiejskiej narastają mimo różnego rodzaju prób ratowania ludowej kultury, cofnięcia wsi na dawne pozycje. Zarówno pierwsza jak i druga wojna światowa pogłębiają zachodzące procesy, a zmiany ustrojowe, jakie zaszły po wyzwoleniu, w zasadniczy sposób wpływają na sytuację wsi.

Zmienia się układ stosunków własnościowych, ekonomicznych, społecznych. Proces socjalizacji wsi, aczkolwiek przebiega nader opornie, z zahamowaniami, a nawet cofnięciami, mimo wszystko odgrywa ogromną rolę w przeobrażeniach, jakie zachodzą. (Są wszystkie dane by rokować w najbliższych latach znaczne nasilenie tych procesów. Gwarantem tego jest umaszynowanie gospodarki rolnej, co w konsekwencji musi dać takie efekty jak wzrost liczby kółek rolniczych, spółdzielni, zmianę metod i charakteru pracy itp.). Już obecnie, mimo pozorów, wieś nie jest dawną wsią. Przeorują ją konflikty: społeczne jako wynik reformy rolnej i rosnącego rozwarstwienia wsi, pokoleniowe — przeciwstawiające dążenia młodego pokolenia staremu, żyjącemu jeszcze w kręgu dawnych pojęć. Konflikty te prowadzą do rozbicia dawnej spójności kultury ludowej. Jednocześnie zachwiane zostają, a niekiedy nawet wręcz zdruzgotane dawne autorytety, na których zasadzała się siła tradycji — autorytet ludzi starych, rodziny, kościoła.

Wieś przestaje być atrakcyjna, zmienia się stosunek do ziemi. Badania socjograficzne pokazują, że tak charakterystyczne dawniej dla chłopów umiłowanie ziemi przestaje występować w średnim a zwłaszcza młodym pokoleniu. Zwłaszcza młodzież myśli o porzuceniu wsi, przejściu do miasta. W okresie międzywojennym sprzyjało temu zubożenie i przeludnienie wsi (ukryte bezrobocie szacowano wówczas na 6 milionów). Po wojnie zaś ogromnym bodźcem do ucieczki ze wsi stało się uprzemysłowienie kraju i brak siły roboczej w miastach. To stworzyło warunki do masowej emigracji ludności wiejskiej, szczególnie młodzieży do miast i ośrodków przemysłowych. Nie jest to zjawisko dyktowane tylko względami ekonomicznymi — przecież nawet w ostatnich trzech latach, gdy miejski rynek pracy został niemal w pełni nasycony, a sytuacja gospodarcza wsi uległa poprawie i przedstawia się często korzystniej niż w miastach — nawet teraz obserwuje się masową ucieczkę ze wsi. Trzydzieści procent młodzieży opuszcza dziś wieś, pro-

cent ludzi wracających po studiach na wieś równa się niemal zeru.

Dlaczego tak się dzieje? Ponieważ pod względem kulturalnym miasto jest nieporównanie atrakcyjniejsze od wsi, ponieważ tradycyjny układ stosunków (nawet rodzinnych, spychających młodzież do roli bezpłatnej najemnej siły w gospodarstwie) przestaje dziś odpowiadać młodemu pokoleniu, które nie czuje i przeważnie nie chce czuć związków z tradycyjną kulturą ludową.

Tak ginie siła atrakcyjna kultury ludowej, obyczaju, obrzędu, tak zmniejsza się zakres oddziaływania sztuki ludowej. A jednocześnie na wieś wchodzi kultura powszechna, kultura miejska. Książka, gazeta, reprodukcja fotograficzna, film, radio, a ostatnio i telewizja³. Wszystko to działa bezpośrednio na sferę poglądów estetycznych ludu, na zmianę jego upodobań.

Wynikają z tego różne konsekwencje dla sztuki ludowej.

Przedewszystkim sztuka ludowa przestaje być jedyną, która obsługuje swoje środowisko. A przestając być jedyną traci dotychczasowy związek z upodobaniami ludu, z jego tradycją. Dzieje się tak ponieważ w dawnym układzie stosunków sztuka była dialektycznie związana z tradycją. Każdorazowy kształt twórczości zależny był od tradycji, od tego czy zyskiwał aprobatę społeczności, czy zgadzał się z uformowanymi upodobaniami środowiska — inaczej nie miał szans dalszego istnienia, stawał się jednostkowym, indywidualnym faktem, na ogół bez konsekwencji dla dalszego rozwoju twórczości ludowej. Ale z drugiej strony, sama tradycja nie była martwa, niezmienna. Formował ją także wkład indywidualny twórcy, o ile oczywiście zgodny był z kierunkiem przemian następujących w świadomości ludu. Nowe funkcje, nowe wzory widziane, nowe mody — wszystko to wpływało na zmienność tradycji (mimo iż w porównaniu ze zjawiskami zachodzącymi w kulturze nieludowej zmienność ta była raczej niewielka). Zależność obopólna w tym dynamicznym układzie stosunków „tradycji” i „twórcy” przesądzała dawniej o jednolitości charakteru kultury artystycznej ludu, o wzajemnym stosunku twórczości i środowiska. Po prostu — sztuka ludowa była dawniej organicznie związana z kulturą danego regionu, z całokształtem zjawisk kulturowych. Obecnie zaś ten związek przestał istnieć. Nastąpiła autonomiczacja tradycyjnych form sztuki ludowej, która istnieje często już bez żadnej więzi z własnym środowiskiem. Nastąpił zanik tradycji, która coraz słabiej organizuje dziś upodobania ludu i obowiązuje w coraz węższym, coraz bardziej profesjonalnym kręgu ludowych twórców. Przekreślenie izolacji ludowej kultury musiało pociągnąć za sobą takie skutki. Zmianom uległa bowiem psychika, wyobrażenia, nawyki, upodobania. I jest to zjawisko dziś naturalne. W tych warunkach bezwzględnie jednak ginie dawny dyktat tradycji, który opierał się na jej faktycznym monopolu w środowisku ludowym. Przesą-

działo o przyszłości sztuki ludowej, o jej możliwościach rozwojowych. W oderwaniu od tradycji takie możliwości bowiem nie istnieją. To znaczy — istnieć będzie twórczość, różne mogą być jej formy, ale na ogół nie będzie to już sztuka ludowa w dotychczasowym sensie jej odrębności i powszechności w danym środowisku⁴.

W tych warunkach następują poważne zmiany w charakterze i roli żyjącej jeszcze, tradycyjnej sztuki ludowej. Przede wszystkim: sztuka ludowa traci oparcie w środowisku wiejskim, staje się w nim niepotrzebna, czasem wręcz obca. Wieś woli dziś w wielu wypadkach towar kupny niż własny przemysł. I jest to nieuniknione. Maszyna do szycia, radioodbiornik, telewizor, motocykl, skuter — wszystko to wkracza na wieś nie tylko zmieniając formy życia, ale i wpływając swoją postacią także na kształtowanie się nowych gustów estetycznych. We wnętrzu wiejskim znajduje się dziś coraz częściej to co użyteczne, wygodne i co przypomina miasto. Przy tendencji zacierania różnic między stylem życia wsi i miasta zrozumiałe jest odrzucenie w wielu wypadkach sztuki ludowej. Zanika więc niemal zupełnie w izbach wycinanka, wyklejanka łowicka, zanika malowany mebel, a jeśli spotykamy jeszcze tradycyjne wnętrza — to w muzeum, albo odtwarza się je na specjalną prośbę ekip filmowych czy pracowników PIS rekonstruujących z pamięci starych ludzi dawne wzory dekoracji (ryc. 1). Nawet na Kurpiach nie znajdzie się dziś wycinanki w izbie wiejskiej (wyjątek — Czesława Konopka, znana wycinankarka, jedyna, która ze swojego domu uczyniła coś w rodzaju żywego muzeum).

Równocześnie w coraz silniejszym stopniu sztuka ludowa tworzona jest dziś dla miasta. Większość powstających obecnie wyrobów sztuki ludowej znajduje obecnie odbiorcę poza własnym środowiskiem. Dla miasta, a nawet na eksport tworzą indywidualni artyści i całe ośrodki, powiązane z CPLiA czy innymi instytucjami handlowymi. Twórczość ta jest oczywiście praktycznie poza jakąkolwiek oceną własnego środowiska, uzależniona od potrzeb nowego nabywcy, od życzeń i oceny aparatu handlowego. I niezależnie od tego, jakie są te życzenia i potrzeby, w jakim kierunku działają, utrzymania wysokich wartości plastycznych czy tworzenia się nowej sztuki ludowej — nie zmienia to faktu, że twórczość ludowa jest dziś w dużym stopniu odseparowana od wpływów własnego środowiska, wyobcowana z nurtu kultury współczesnej wsi.

W ten sposób powstał taki układ stosunków, w którym sztuka ludowa — rozumiana w sensie tradycyjnym — bynajmniej nie pokrywa się ze sztuką obsługującą wieś ani ze sztuką tworzoną współcześnie przez lud. Mamy tu trzy współrzędnie istniejące kręgi przecinające się, ale nie pokrywające.

Pierwszy — to twórczość ludowa o cechach stylizacyjnych ukształtowanych przez tradycję (oraz nowe jej formy, np. w zdobnictwie wnętrza).

Drugi — produkcja „miasta”, docierająca na wieś i zaspokajająca coraz większą część jej potrzeb kulturalnych. W odróżnieniu jednak od przeszłości, kiedy „miasto” wytwarzało często dla wsi specjalne przedmioty, bliskie pojęciu „ludowego stylu”, obecna produkcja nie nosi tych znamion odrębnych, obsługuje zarówno miasto jak i wieś.

Trzeci krąg — to twórczość współczesna ludu, nie związana z tradycją sztuki ludowej. Twórczość taka istnieje dziś zarówno w zakresie potrzeb wypowiedzi artystycznych jednostki (w stopniu przeważającym) jak i w rzemiośle artystycznym (w stopniu znacznie mniejszym). Charakter współczesnej twórczości plastycznej pokrywa się dziś w dużej mierze z twórczością amatorską, a więc naśladowczą wobec wzorów, jakie przychodzą „z miasta” (fotografia, naturalistyczny obraz, rzeźba), a więc wiąże się raczej z tym co wieś bierze od miasta niż z własnej, tradycyjnej kultury.

Trzeci krąg — to twórczość współczesna środowiska wiejskiego, niezależna od tradycji, a więc pozbawiona znamion charakteryzujących sztukę ludową. Nie jest to twórczość jednorodna, znajdziemy w niej zarówno wybitne przykłady indywidualnych, samorodnych artystów, jak i zwykłych rzemieślników czy amatorów — ulegających zazwyczaj wzorom płynącym „z miasta”. Tak u jednych jak i drugich dostrzec można nieraz specyficzny „ludowy” punkt wyjścia. Szczególnie wyraźny jest on tam, gdzie artysta wychodzi od tradycyjnej formy, aby rozwijać ją dalej, niezależnie od dotychczas obowiązujących konwencji (np. obrazy na szkle J. Jachimki, tkaniny D. Bujnowskiej). Ten „ludowy” moment startu widoczny jest także u rzeźbiarzy, takich jak I. Kamiński, W. Ruskowski, którzy — podejmując inną tematykę niż rzeźba tradycyjna — rozwiązują ją indywidualnie, chociaż zgodnie z pewnymi wspólnymi zasadami, wyznaczającymi określony stopień rozwoju świadomości artystycznej, poszanowanie dla materiału i narzędzia, podobne warunki życia, podobne potrzeby i dążenia.

Oczywiście wśród wymienionych wyżej trzech kręgów twórczości — drugi i trzeci wykazują tendencje wzrostu, pierwszy natomiast (tradycyjna sztuka ludowa) zwolna się kurczy, zanika.

Zanik ten nie następuje jednak równie szybko i bezwzględnie w różnych dziedzinach, są działy ginące niemal doszczętnie na naszych oczach, i są takie, które przy sprzyjających okolicznościach mają szansę nie tylko utrzymania się na dotychczasowym poziomie, ale nawet pewnego rozwoju. Zależy to od tego, czy mają one uzasadnienie dalszej racji bytu, czy są opłacalne ekonomicznie i zgodne z panującymi upodobaniami.

Praktyka dowodzi, że sztuka ludowa tam tylko utrzymuje się przy życiu we własnym środowisku, gdzie występują jednocześnie wymienione trzy momenty. Zjawisko takie zachodzi np. w wypadku tkaniny.

Tkactwo ludowe wciąż jeszcze znajduje swoje miejsce w wiejskim wnętrzu i pokrywa pokaźną



Ryc. 5. Garnek z uchem, ceramika niepolewana. Wyk. Stanisław Gąsior. Medynia Głogowska, pow. Łańcut. Ryc. 6. Donica z nowym ornamentem plastycznym, wys. 24 cm. Wyk. Stanisława Świstak. Nowe Miasto. Ryc. 7. Dzbane polewany z tradycyjnym ornamentem. Wyk. Mateusz Startek. Łązek Ordynacki, pow. Janów Lubelski.

część zapotrzebowania wsi, zwłaszcza gdy chodzi o tkaninę dekoracyjną. Jest opłacalne, przy lepszej jakości kalkuluje się przeważnie poniżej ceny tkaniny fabrycznej. Niezależnie przy tym od względów praktycznych, tkanina ludowa wciąż odpowiada upodobaniom swego środowiska, tak że w tym wypadku można mówić o istnieniu żywej pamięci zbiorowej, która koryguje i wpływa na proces twórczy. Wpływa to na utrzymanie wysokiego poziomu produkcji tkackiej — nawet, gdy w poważnym procencie wykonywana jest ona na użytek miasta (CPLiA). W tej sytuacji tkactwo wiejskie jest dziś najbardziej rozwiniętym rzemiosłem artystycznym na wsi, a w niektórych ośrodkach (np. Opoczyńskie, Kolbielskie, Podlasie) można mówić w ostatnich latach nawet o rozwoju i ulepszaniu kolorystyki.

Wystarczy jednak, aby z podanych wyżej trzech momentów odpadł choć jeden, a dany dział sztuki ludowej zaczyna zanikać. Widać to wyraźnie na przykładzie stroju. Utrzymuje się on w nielicznych już dziś regionach — tam, gdzie istnieje wyraźna odrębność etniczna i duma z własnej kultury (np. Łowicz, Krupie, Podhale)⁵. W tej sytuacji ma on swój sens, swoje uzasadnienie. Jest ono na tyle silne, że równoważy zwiększony (w stosunku do odzieży miejskiej) koszt takiego ubioru.

Uzasadnienie takie ma również strój w Sądeckiem. Ale tu okazuje się, że moment ekonomiczny jest ważniejszy niż istniejące jeszcze powody przemawiające za strojem. Strój ludowy jest po prostu nieopłacalny. Wystarczy powiedzieć, że męski ubiór nowosądecki kosztuje dziś od 20 — 40.000 zł, czyli tyle, ile dwa garnitury miejskie, motocykl i radio!!

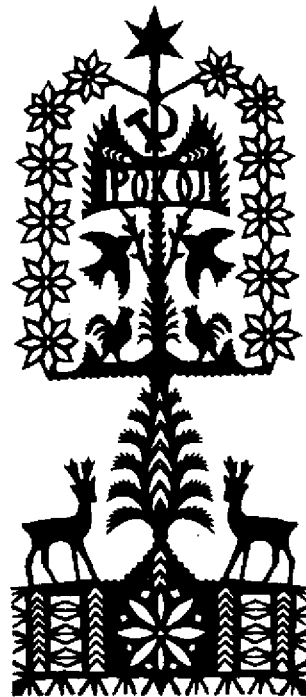
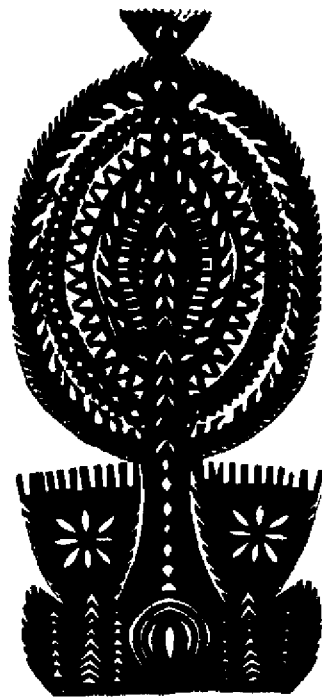
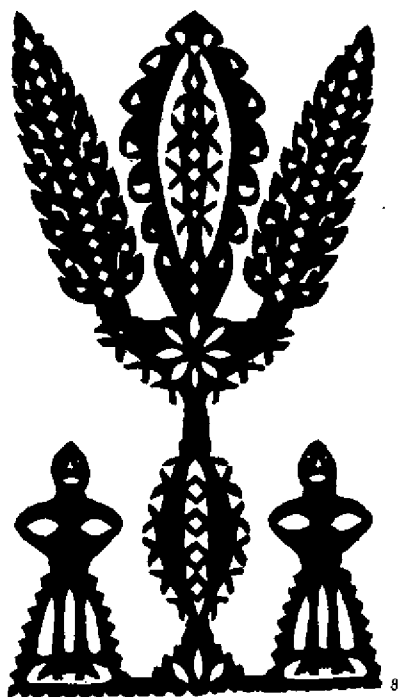
W innych regionach, gdzie spoistość własnej kultury nie jest już silna, strój zanika. Traci rację bytu, mimo że wciąż dogadza gustom środowiska, które

z satysfakcją przygląda się zespołom regionalnym pieśni i tańca, czy grupom „przebranych” np. podczas świąt państwowych czy dożynek. Ale wieś na codzień woli nosić ubiór miejski, choć zdaje sobie sprawę z tego, że jest on brzydszy. Decyduje tu jednak chęć zatarcia różnic zewnętrznych między człowiekiem ze wsi i z miasta.

Podobnie możemy śledzić sytuację w innych działach sztuki ludowej. Zaobserwujemy wówczas zanik wycinanki — wraz z przyjęciem modelu miejskiego wnętrza (mimo że wycinanka „sama w sobie” podobna się), upadek rzemiosła garncarskiego, snycerskiego czy kowalskiego — na skutek nieopłacalności tych dziedzin rzemiosła i łatwości kupna towaru zastępczego — przemysłowego⁶.

Ale rzecz charakterystyczna — we wszystkich tych wypadkach o losie danej dziedziny przesądza moment ekonomiczny albo utrata dawnych funkcji, dawnej roli. Nie podważona zostaje wartość estetyczna, nadal bliska upodobaniom ludu. Dzieje się tak, ponieważ w sztuce zdobniczej (nie przedstawieniowej) nowe wzory nie przekreślają dawnych, tradycyjnych. Upodobanie do pewnego typu kompozycji czy zestawień barwnych, charakterystyczne dla danego obszaru, nie zmieniło się na skutek wtargnięcia do izby wiejskiej towarów fabrycznych. To, że komuś podoba się „miejski” kreton czy jedwab z Milanówka, nie oznacza bynajmniej, że stracił gust do pasiaka czy ludowego haftu. Zasady konstrukcji ornamentu są bowiem identyczne w dobrym wyrobie fabrycznym i w tradycyjnym ludowym, a nowe nawyki estetyczne, powstające pod wpływem kontaktu ze sztuką nie-ludową — nie popadają w sprzeczność z dawnymi nawykami, ukształtowanymi na tradycji ludowej tkaniny czy zdobnictwa.

Nie popadają w sprzeczność, ale — zauważmy — wpływają na kierunek przemian zachodzących nawet



w łonie tradycyjnych technik zdobniczych. Nierzadko obserwujemy np. tendencje do zastępowania ornamentu geometrycznego – roślinnym czy figuralnym. Tendencje „ilustratorskie”, a ściślej mówiąc – naturalistyczne, występują zarówno wśród twórców jak i odbiorców. Potęguje je wpływ gustów drobnomieszczańskich, które uderzają z jednakową siłą zarówno w zasady myślenia plastycznego właściwe sztuce profesjonalnej jak i ludowej. Widoczne jest to zwłaszcza w wycinance, malowance, a nawet hafcie, chociaż przykłady podobne spotkać można również w innych dziedzinach rzemiosła artystycznego (np. w garncarstwie – ryc. 6).

Nie trudno zauważyć, że ludowy twórca, który w tradycyjnym wzorze wykazywał mistrzostwo techniczne, stojąc przed nowym problemem jest wręcz nieudolny (porównaj np. starą i nową tematyczną wycinankę kurpiowską tego samego autora – ryc. 8 i 10). Czy nieudolność ta wynika po prostu z braku wprawy? Po części tak, na pewno pracując dłużej nad podobnym rozwiązaniem artysta osiągnąłby większą sprawność, znalazłby bardziej syntetyczną formę itd. Wątpliwe tylko, czy to nowe rozwiązanie zadowoliłoby gusty środowiska. Domaga się ono bowiem coraz większej precyzji w sensie naturalistycznym, przestaje mu wystarczać znak plastyczny, skrót, symbol. Tak więc dążenie środowiska jest tu sprzeczne z takimi ambicjami twórcy, jakie prowadziłyby w kierunku znalezienia nowej, syntetycznej formy, zgodnej z techniką, materiałem i zasadami rzetelnego myślenia plastycznego. Dowodem chociażby ciekawe wycinanki-naklejanki łowickie Z. Wiechno (ryc. 13 i 15), twórczo rozwijające formy tradycyjne (ryc. 12), bardzo interesujące plastycznie i... pozbawione oddźwięku we własnym środowisku.

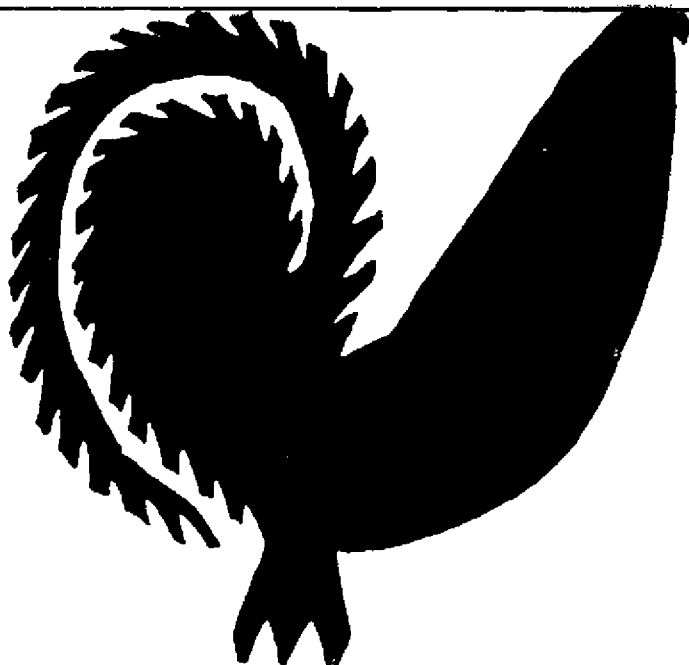
Ewolucja smaku w zakresie sztuki przed-

stawieniowej jest dziś tak wielka, że nastąpił zasadniczy rozdzwitek między upodobaniami wsi a zasadami tradycyjnej sztuki ludowej.

Reprodukcja, oleodruk, fotografia – zmieniły radykalnie kryteria przyjmowane w ocenie sztuki przedstawieniowej. Najwyżej zaczęło się cenić naturalistyczną precyzję wizerunku, jego sentymentalną idealizację, i takie kryterium nie mogło godzić się z żadną ekspresją i deformacją. A ludowy artysta, nawet gdy usiłował sprostać tym nowym potrzebom, nie był w stanie osiągnąć iluzjonistycznej doskonałości oleodruku czy fotografii. Jego siła – dążenie do plastycznego skrótu, szukanie ekspresji, posługiwanie się symboliką, forma umowna itd. – stała się w tych warunkach bezużyteczna. Więc woli gipsową Madonnę, oleodruk przedstawiający Chrystusa pasącego baranki, makatkę z kotkami – od najpiękniejszej tradycyjnej rzeźby czy malarstwa, które w tych warunkach straciły rację bytu, straciły naturalne zaplecze.

Pierwszy zaginął drzeworyt – już w drugiej połowie XIX w. zastąpiony przez inne techniki, kupny staloryt i reprodukcję malarską. Ostatni i wyjątkowy przykład ludowego drzeworytu, to słynne „piecątki” J. Wowry?

W początkach naszego stulecia skończyło się właściwie malarstwo ludowe na szkłe. W ciągu ostatnich kilkunastu lat jedynymi ciekawszymi twórcami byli w tej dziedzinie: K. Oskwarek, H. Roj-Kozłowska, J. Jachimiał. Ale Oskwarek nie malował dla własnego środowiska, podobnie jak Roj-Kozłowska, która zresztą w ostatnich latach życia dość daleko odeszła od tradycyjnych wzorów i zasad malarstwa na szkłe, rozbudowując je jak normalną kompozycję tematyczną (ryc. 18). Jachimiał przeszedł zaś ciekawą



Ryc. 8. Wycinanka, 1948. Wyk. Piotr Puławski. Kadzidło, pow. Ostrołęka. Ryc. 9. „Leluja”, wycinanka kurpiowska, wys. 13,1 cm. Wyk. Rozalia Polak. Kadzidło, pow. Ostrołęka. Ryc. 10. Wycinanka kurpiowska. Wyk. Piotr Puławski. Kadzidło, pow. Ostrołęka. Ryc. 11. „Kogut”, wycinanka z okolic Radomia.

11

i konsekwentną ewolucję od obrazów wychodzących jeszcze z ludowej tradycji do prac, które w istocie są nieco prymitywną interpretacją profesjonalnej sztuki nowoczesnej⁸. Inni — np. Hulka, Tichoniuk — odeszli daleko zarówno od ludowej tradycji jak też od zasad plastycznych twórczości „prymitywnej syntezy”. Są po prostu wiejskimi amatorami. Ociepko, Nikifor — to również inna kategoria „naiwnych, prymitywnych”. Oni także są zjawiskiem odrębnym, samym w sobie, niewiele mającym wspólnego ze sztuką ludową. Na dobrą sprawę możemy dziś mówić tylko o Kubaszczyku, czy też jeszcze o jednym, dwóch beskidzkich malarzach, tworzących dla siebie, bez oparcia w środowisku.

Najlepiej może przedstawia się sytuacja w rzeźbie, choć i tu twórczość tradycyjna zbliża się ku końcowi. W 1937 r. kończy swój żywot powsinoga beskidzki — J. Wowro, w latach wojny ginie ślad po D. Bilińskim, w 1955 r. umiera F. Błaszczyk. Ze starszego pokolenia żyje jeszcze J. Janas oraz L. Kudła, ale są oni już dziś w tej fazie, w której raczej dyskontują uprzednie osiągnięcia. Poza nimi najbliżsi tradycyjnemu pojmowaniu rzeźby są: J. Centkowski, J. Lamęcki, M. Ruszkowski oraz I. Kamiński, w niektórych pracach Sz. Woźniak i Cz. Kalemba. Wszyscy oni odchodzą jednak od tradycyjnych przedstawień, podejmując nowe tematy (ryc. 21, 26). Coraz większą rolę w ich twórczości odgrywa bezpośrednia obserwacja, a nawet inspiracja drukowaną ilustracją⁹. Mimo to rzeźby ich zachowują więź z zasadami ludowego (czy też prymitywnego) kształtowania, utrzymują tradycyjne formy uproszczeń i dawny szacunek dla materiału, dawne wyzucie możliwości, jakie daje dużo czy kozik.

Inni — Czarnecki, Brychcy, Zaremba, Hulka, Szkoździński, K. Prillowa — coraz dalej odchodzą zarówno

od tradycji jak od dobrych zasad plastycznego myślenia, a coraz bliżsi są twórczości, którą kwalifikowałbym na pograniczu sztuki ludowej i sztuki rzemieślniczej czy dyletanckiej (w pejoratywnym znaczeniu tego słowa).

To, co rozkłada sztukę figuralną, to właśnie w pierwszym rzędzie tendencje naturalistyczne, ilustracyjno-naśladowcze. I nie jest to już tylko sprawą mody. W pewnych warunkach rozwojowych proces przechodzenia od typu myślenia ideo-plastycznego ku naturalistycznemu jest zjawiskiem normalnym. A dodajmy, że działa tu jeszcze ciśnienie gustów drobnomieszczańskich, atrakcyjność wpływów miasta, autorytet jego „kultury”, tej przeciętnej, najbardziej rozpowszechnionej. Dlatego wieś chce dziś mebli „na wysoki połysk”, dlatego chce haftowanych makatek, pluszowych kanap — bo to są symbole mieszczańskiej kultury, a zarazem nowe symbole dobrobytu i pozycji. W ten sposób dążenie do awansu społecznego i kulturowego wsi oznacza odejście, a nie raz i zaprzeczenie dotychczasowym ideałom estetycznym. Widać to najlepiej na przykładzie współczesnych wnętrz ludowych, np. Zalipia (ryc. 3 i 4). Wpływ gustów i wzorów drobnomieszczańskich jest w nich tak silny, że ingeruje nawet w motywy malatur ściennych.

W tej więc sytuacji, gdy sztuka ludowa — pozbawiona naturalnego oparcia w tradycji, w swoim rodzimym środowisku — znajduje się pod naporem różnych czynników z zewnątrz, większą niż kiedykolwiek rolę odgrywa zagadnienie opieki, jej charakteru, form i zasięgu.

PROBLEM OPIEKI NAD SZTUKĄ LUDOWĄ

Ginie odrębny nurt kultury wiejskiej, zanika sztuka ludowa. Są to zjawiska naturalne, a nawet w dal-

szej perspektywie nieuniknione. Ale proces zaniku można przyspieszać i można go opóźniać. Co więcej — można stworzyć warunki sprzyjające dalszemu istnieniu sztuki ludowej na wsi oraz rozszerzaniu się jej zasięgu w miastach.

Opieka taka i pomoc są uzasadnione, dopóki istnieje wyraźne zapotrzebowanie na tradycyjną sztukę ludową, dopóki ma ona liczne kręgi miłośników. Nie potrzeba dowodzić, że w Polsce miłośników takich jest bardzo wielu, że piękna ludowa tkanina, ceramika czy wycinanka świetnie harmonizują z współczesnym wnętrzem, znajdując zbyt zarówno w kraju jak i poza jego granicami.

Ale opieka nad ludową twórczością nie może w obecnych warunkach ograniczać się tylko do spraw handlowo-gospodarczych, nie mniej ważne jest stworzenie odpowiedniej atmosfery w jej własnym środowisku. Jest to w naszych warunkach możliwe, ponieważ sztuka ludowa znajduje oparcie w stosunku Państwa do dorobku ludowej kultury, jak też w działalności organizacji politycznych, gospodarczych i społecznych, towarzystw regionalnych, a także kleru, który z różnych względów (przeważnie nie artystycznych) jest zainteresowany w separacji ludowej kultury. Niemalą rolę odgrywa również żywy stosunek społeczności miasta do sztuki ludowej, potrzeba tej sztuki w różnych środowiskach (sukcesy „Mazowsza”, „Śląska”, innych zespołów regionalnych itp.). Wszystko to przywraca w pewnym stopniu sztuce ludowej jej pozycję we własnym środowisku, a w każdym razie hamuje procesy zaniku.

Działając w tych warunkach program opieki można było zakreslić znacznie szerzej niż to miało miejsce przed wojną i realizować go z bardzo dobrymi na ogół wynikami. Program ten objął trzy podstawowe zakresy pracy wyznaczone przez dzieło, osobę twórcy i środowisko.

Opieka nad dziełami sztuki ludowej

Opieka nad dziełami sztuki ludowej jest w istocie rzeczy opieką nad zabytkami i oczywiście powinny być analogie z opieką, jaką roztacza się nad zabytkami architektury, rzeźby, malarstwa. Różnica polega jednak na tym, że wiele dzieł o poziomie wręcz świetnym powstaje jeszcze obecnie, a więc opieka nie może ograniczyć się do zakresu „konserwatorskiego”, a musi objąć również i prace nowe.

Tak więc podstawową czynnością jest w tym zakresie gromadzenie i przechowywanie zbiorów, co czynią muzea (słaby punkt — nikłe środki na konserwację), a co w zakresie nowych dzieł robił dotychczas głównie Wydział Sztuki Ludowej Min. Kult. i Sztuki. Wiąże się z tym problem badań, ujawniania nowych, nieznanych dotąd wartości ludowej sztuki (dokumentowania jej przejawów), a wreszcie upowszechnianie najcenniejszego dorobku przez wystawy, pokazy, wydawnictwa, filmy, odczyty, itd. Zaangażowane są więc w tym wypadku zarówno muzea, jak placówki naukowe (PIS, IHKM, Zakłady Etno-

grafii przy Uniwersytetach), Polskie Tow. Ludoznawcze, wydawnictwa, organizacje handlowe (CPLiA), Wydział Sztuki Ludowej MKiS, Rady Narodowe i in.

Zainteresowanie sztuką ludową, aczkolwiek pozor- nie duże, w rzeczywistości sprowadza się do nad- zwyczaj ciepłego przyjęcia wystaw i pokazów regio- nalnych przez publiczność, do żywszego zaintereso- wania pewnej liczby plastyków i miłośników. Wciąż jednak sztuka ludowa pozostaje niedoceniana w krę- gach naukowych, szczególnie w środowisku history- ków sztuki. Oficjalne, programowe wypowiedzi nie mogą przesłonić faktu, że sztuka ludowa nie figuruje jako przedmiot w programach wykładów uniwersy- teckich historii sztuki, że zniknęła z programów akademii i wyższych szkół plastycznych. Sztuka ludowa niedoceniana jest również przez autorów większości skryptów i prac z zakresu historii sztuki polskiej. Niedocenywanie miejsca twórczości ludowej w dorobku kultury narodowej wydaje się tym bar- dziej niesłuszne, że właśnie sztuka ludowa stanowi ważny jej człon, o odrębnej, charakterystycznej właśnie dla Polski formie wyrazu. Piękno ludowej rzeźby, tkaniny, zdobnictwa zaskakuje cudzoziem- ców, nasze wystawy stały się wydarzeniem artystycz- nym w Paryżu, Londynie, Moskwie, interesowali się nimi szczególnie plastycy, krytycy, historycy sztuki. Rzeźbą i malarstwem — Picasso, Henri Moore, Jean Cassou, Herbert Read, André Malraux, ceramiką — Paul Klee, wycinankami Henri Matisse itd.

Należy mieć nadzieję, że wraz z postępem badań i publikacją ich wyników rola sztuki ludowej zary- suje się bardziej wyraziście i znajdzie się dla niej właściwe i trwałe miejsce w historii naszej kultu- ry — wolne od chwilowych uniesień czy zniechęceń.

Opieka nad twórcami ludowymi

Od form i charakteru tej opieki zależy w dużym stopniu los obecny i przyszły sztuki ludowej. Dlatego jest to zakres pracy najbardziej odpowiedzialny. Nic dziwnego, że stanowi on podstawę działania Wy- działu Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztu- ki oraz ważny odcinek pracy CPLiA. Również od trzech blisko lat aktywnie działają na tym polu nie- które Wydziały Kultury Rad Narodowych. Opieka obejmuje większość czynnych ośrodków przemysłu ludowego, a także licznych twórców indywidualnych. Otrzymują oni pomoc w postaci stypendiów, nagród, zakupów, a także ułatwień w zdobywaniu surowca, w zbycie itd. Opieką tą objętych jest w różnych dzia- łach sztuki ludowej ok. 3—3 500 osób, w tym ponad 100 wybitnie uzdolnionych twórców.

Nie tylko jednak do pomocy materialnej ogranicza się ta opieka, równie ważne są w niej zagadnienia artystyczne, sprawy merytoryczne. Konkursy, wysta- wy, narady twórców, kursy (prowadzone bądź przez wybitnych ludowych artystów, bądź przez plastyków znających tradycję regionu) — wszystkie tego rodzaju działania prowadzą do ożywienia ośrodków, wyeli- minowania wpływów obcych ludowej tradycji, pod- niesienia poziomu artystycznego produkcji, a w nie-

których wypadkach nawet do reaktywowania niedawno zamarłych technik czy ośrodków¹⁰.

Poważną rolę w tych poczynaniach odgrywa dziś plastyk, etnograf — opiekun sztuki ludowej. Spotkam go w wielu spółdzielniach CPLiA (nadzór artystyczny), w biurze skupu, w jury wystaw i konkursów, na kursach, instruktażach, a czasem i we współpracy tak bliskiej, jak to miało miejsce np. z prof. E. Plutyńską i tkaczkami z Sokółki. Rola plastyka-opiekuna jest trudna i odpowiedzialna, a charakter pomocy niezwykle dyskretny, ograniczający się przeważnie do rozumnej inspiracji, ostrożnej analizy gotowej pracy. Nie może tu być mowy o jakimś „wzorcowaniu”, o narzucaniu swojej osobowości, o dyrygowaniu. Toteż specjalnie wysokie i złożone muszą być kwalifikacje takiego plastyka. Powinien być w jakimś stopniu etnografem, znać doskonale charakter regionu, jego tradycje plastyczne, musi być pedagogiem, psychologiem, mieć dużą świadomość plastyczną, a jednocześnie umieć powstrzymać własne ambicje, musi wreszcie znać dane rzemiosło, surowiec, technikę. Wymagania wysokie. Ale w ciągu swej działalności zarówno Min. K. i S. jak CPLiA wykształciły dość liczną kadrę plastyków i miłośników-opiekunów sztuki ludowej. Pełnią oni z powodzeniem odpowiedzialne funkcje¹¹.

Plastyk, etnograf stoi dziś na straży tradycji wysokiej jakości artystycznej. Aprobuję nowe warianty bądź je odrzuca. Zastępuje więc miejsce środowiska, które niegdyś było gwarantem poziomu i twórczego charakteru sztuki ludowej.

Szczególnie jest to istotne w sytuacji, gdy istnieją wśród ludowych twórców tendencje seryjnego powielania wzorów, rzemieślniczego, nie zindywidualizowanego wyrobu. Tendencje takie są naturalne, gdy produkuje się masowo na zamówienie handlu, dla miasta, na potrzeby przemysłu pamiątkarskiego itd. Od skuteczności form opieki zależy w tym wypadku, czy sztuka ludowa zachowa swój charakter twórczy, czy też stanie się po prostu przemysłem, produkującym ustalone i zaakceptowane wzory na potrzeby rynku. Doświadczenia wskazują, że możliwe jest (przynajmniej w ciągu dłuższego okresu czasu) zachowanie naturalnego charakteru produkcji artystycznej w nowych, sztucznych dla sztuki ludowej warunkach. Ale konieczne jest wtedy stwarzanie specjalnych bodźców — zarówno moralnych jak i ekonomicznych. Osiąga się to przez pobudzanie ambicji, zamówienia na specjalnie wartościowe prace, zakupy, właściwą politykę stypendiów, a przede wszystkim przez organizowanie licznych wystaw terenowych i konkursów, na których nagradza się ciekawsze osiągnięcia. Poważne zasługi ma również CPLiA, która w ostatnich latach położyła szczególny nacisk na jakość wyrobów w ludowych spółdzielniach, nawet kosztem rozluźnienia bardzo rygorystycznie dawniej obowiązującej dyscypliny norm.

Zadania plastyka są dziś tym większe, że przedstawienie poważnej części produkcji ludowego rzemiosła artystycznego na potrzeby miasta pociągnęło

za sobą konieczność wprowadzenia różnych zmian w samym charakterze ludowych wyrobów. Trzeba znaleźć nowe zastosowanie dla haftu, zdobnictwa, a nawet dla wycinanki czy ceramiki. Tak np. stary czerwono-czarny haft kurpiowski z koszuli przewędrował na serwetki i obrusiki, pięknie ryzowane łyżniki podhalańskie pomniejsza się i dostosowuje do roli uchwyty na ręczniki, wycinanka cięta jest w miniaturowym formacie, jako ozdoba zaproszeń, kart z powinszowaniami itd.

Nie trzeba chyba dowodzić, jak wszelkie zmiany tego rodzaju niebezpieczne są dla ludowej twórczości, jak wpływają na zmianę jej charakteru. Tak np. przedtem hałciarka musiała myśleć o kompozycji całości — każda niemal koszula czy gorset były dziełem nowym, chociaż złożonym ze stałych na ogół elementów. Obecnie rola jej sprowadzona zostaje do wykonywania określonego motywu w określonym miejscu takiej samej serwetki. Przestaje być twórczą... Podobnie dzieje się i w wypadku wycinanki, gdzie zmiana formatu ogranicza inwencję ludowego artysty.

W tej sytuacji konieczna jest nie tylko kontrola jakości czy doradzenie nowej formy, mogącej liczyć na zbyt, ale i stałe pobudzanie inwencji, aby nie dopuścić do powstawania szablonów. Warto przy tym zauważyć, że plastyk z nadzoru artystycznego ma tu przeciw sobie często i aparat handlowy, domagający się zazwyczaj serii o jednakowym wzorze.

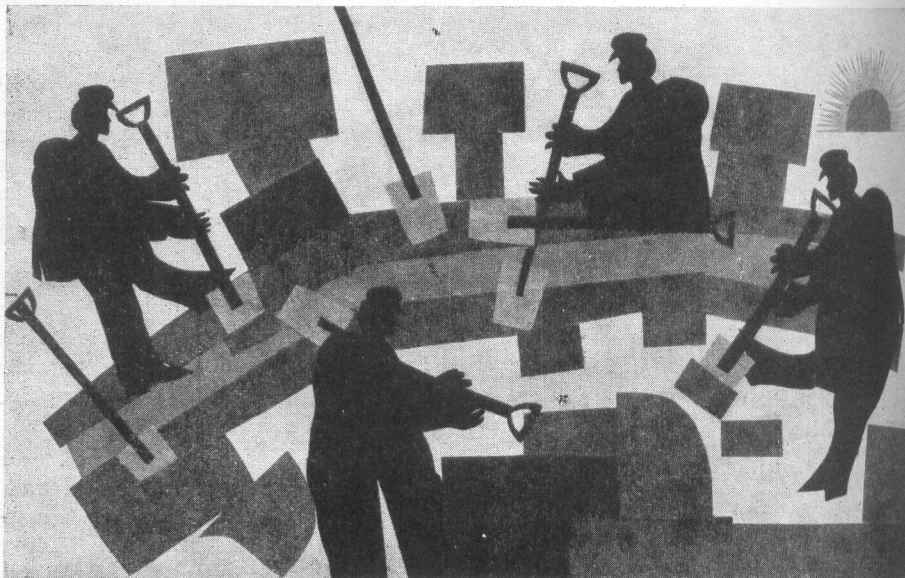
Rola opieki nad sztuką ludową wzrasta tam, gdzie występują w samej twórczości nowe zjawiska. A jest ich wiele. Weźmy np. sprawę zmian zachodzących w świadomości twórców, rozszerzenie kręgu ich wyobraźni, zmiany zainteresowań. Wpływają one przecież bezpośrednio na charakter ich sztuki. Od działaczy, plastyków, organizatorów wystaw, a nawet dziennikarzy zależy nieraz, w jakim kierunku posługuje proces zmian w twórczości. Falszywe oceny, zwłaszcza przesadne pochwały czynią tu więcej zła niż można to sobie wyobrazić. Artysta ludowy szukając nowych dróg jest bowiem pozbawiony oparcia w tradycji, a jego świadomość plastyczna jest zazwyczaj niewielka. Środowisko zaś ulegające wpływom drobnomieszczańskiego smaku nie stanowi dla niego żadnego pozytywnego oparcia, wręcz przeciwnie — utrudnia mu zachowanie plastycznego poziomu w nowych poszukiwaniach. Daje się to zauważyć zwłaszcza tam, gdzie w miejsce tradycyjnego ornamentu czy przedstawienia wchodzi nowa tematyka, tendencje ilustratorskie. Doprowadziły one niejednokrotnie do rozkładu formy, degeneracji — i to zarówno w hafcie, koronce czy ceramice (ryc. 8), jak w wycinance (ryc. 10) i rzeźbie.

Niestety dążenia takie znalazły w pewnym okresie poparcie ze strony działaczy, którzy chcieli przez współczesną twórczość ludową wpłynąć na proces zmian stosunków społecznych na wsi. Rezultatów pozytywnych w tym zakresie nie osiągnięto, zasięg oddziaływania tej „nowej sztuki” był minimalny, przyspieszono tylko procesy rozkładowe, zachodzące i tak w sztuce ludowej¹².



12

13



14



Ryc. 12. „Kareta”, wycinanka, 1956, 45 × 100 cm. Wyk. Anastazja Bogusz. Łaźniki, pow. Łowicz. Ryc. 13. „Regulacja rzeki”, wyc., 1950. Wyk. Zofia Wiechno. Wierznowice, pow. Łowicz. Ryc. 14. „Madonna”, obraz na szkło, 23 × 15 cm. Wyk. Zofia Roj. Zakopane, Muzeum Tatrzańskie. Ryc. 15. „Nowa wieś polska”, wyc., 1949. Wyk. Zofia Wiechno. Wierznowice, pow. Łowicz. Ryc. 16. „Chrzest Chrystusa”, stary obraz na szkło, 41 × 31 cm. Muz. Reg., Rabka. Ryc. 17. Satyryczne rysunki na ścianach, 1948. Michałowice, pow. Kazimierza Wielka. Ryc. 18. „Zbójnicy na zamku”, obraz na szkło, po 1952. Wyk. Helena Roj-Kozłowska, Zakopane



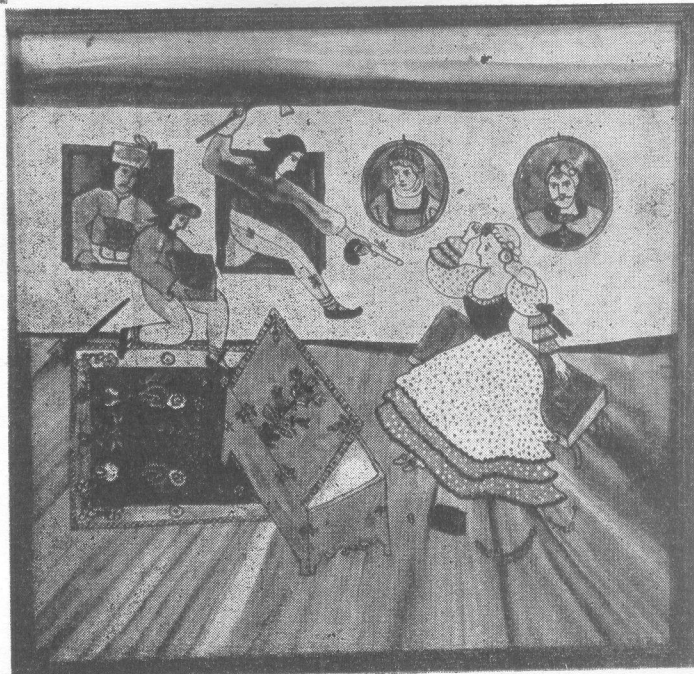
15



16



17



18



19



20

Ryc. 19. „Św. Jan Nepomucen”, stara kapliczka. Suchowola, pow. Dąbrowa. Ryc. 20. „Pietà”, rzeźba w drzewie, polichromowana, wys. 33 cm. Wyk. Leon Kudła. Świerze Górne, pow. Koziennice. Ryc. 21. „Las”, rzeźba w drzewie surowym, wys. 30 cm, ok. 1958. Wyk. Jan Centkowski. Nieszawa, pow. Aleksandrów Kujawski. Ryc. 22. „Syn marnotrawny”, płaskorzeźba w drzewie surowym, ok. 1953. Wyk. Józef Janas. Dębno, pow. Nowy Targ.

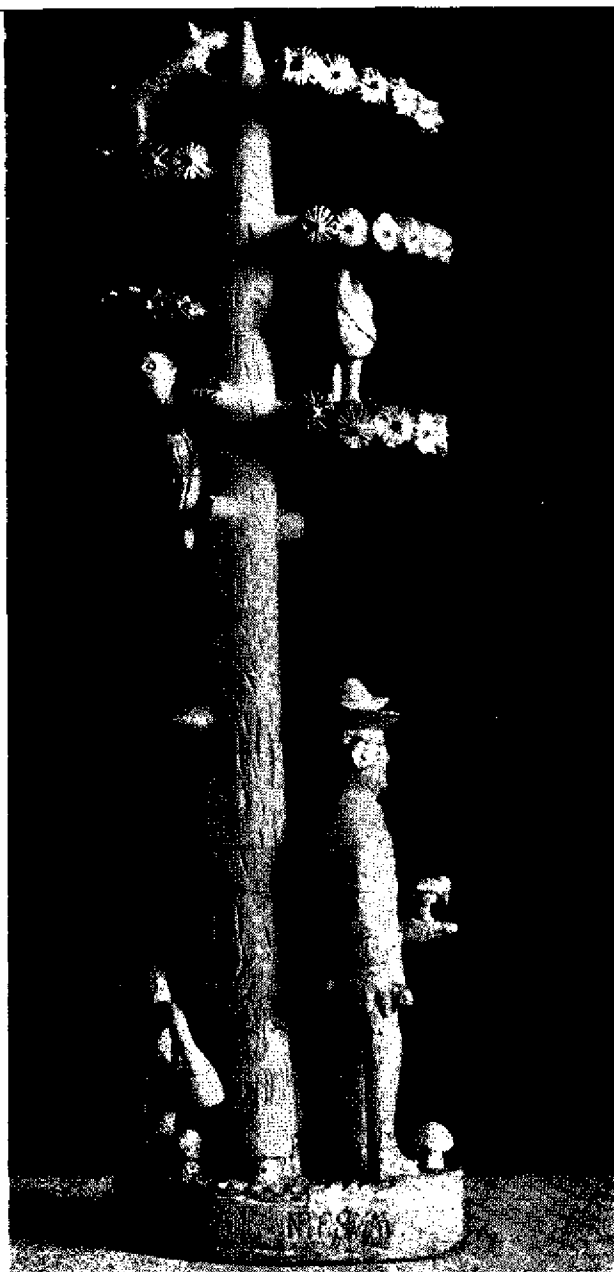
Niedobłą pozostałością tego okresu było przekonanie, że temat ważniejszy jest od ornamentu, a postęp polega na przejściu od wzorów geometrycznych do roślinnych, zoo- i antropomorficznych. Sądy takie spotykamy i dziś jeszcze u wielu twórców ludowych, a co gorsze nawet u niektórych opiekunów ludowej twórczości, dziennikarzy piszących o sztuce ludowej.

We wszystkich takich wypadkach na barki ludzi odpowiedzialnych za stan i rozwój sztuki ludowej spada nowy ciężar — przeciwdziałania nieodpowiedzialnym sugestiom i ocenom. Zadanie to nie jest łatwe. Przecież każdy turysta kupujący góralską spinę czy haft koniakowski swoimi żądaniami, zachwyta i krytykami wpływa na sądy ludowego twórcy. A aparat handlowy, skupujący zarówno dla prywatnych sklepików (vide sklepy na Krupówkach

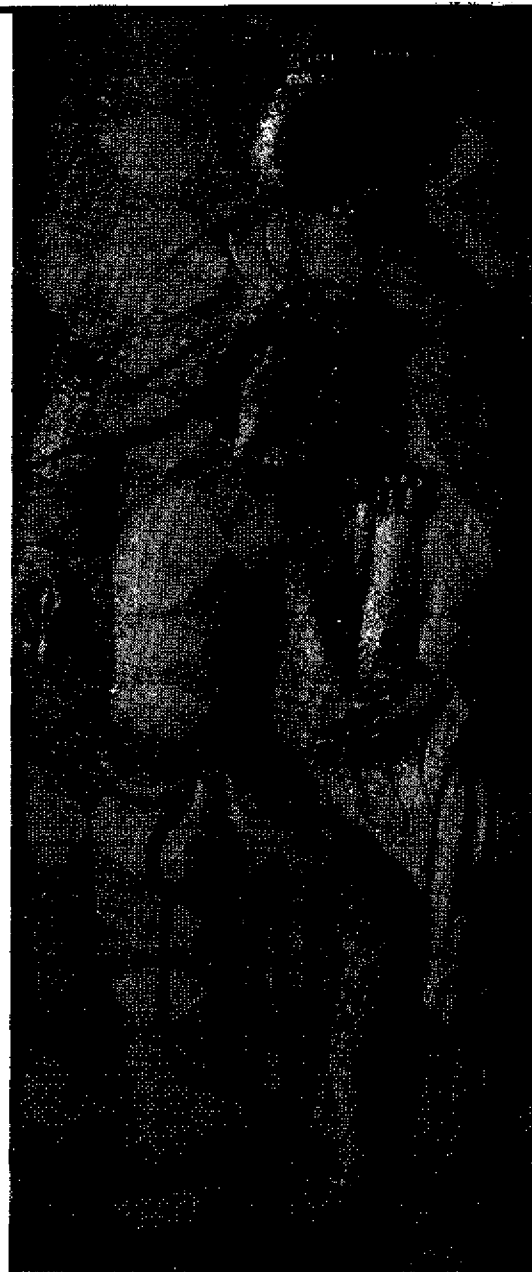
w Zakopanem), jak dla MHD czy PDT — jakże często faworyzuje szmirę, „górali z fajką”, koszmarnie kogutki czy „gąski szczypiące dziewczynę”. I jak trudno walczyć z drobnomieszczańskim smakiem, z tandetą i degeneracją, skoro popierają ją niekiedy wysokie autorytety. Znamy przykłady, gdy ministerstwa oraz inne instytucje zakupują straszliwe pseudoludowe rzeźby — „walczące jelenie” (za 3—4 000 zł), gdy prasa, zwłaszcza regionalna, podnosi do wyżyn artyzmu naturalistyczne figurki czy pseudoludowe wycinanki, robiąc tym w rezultacie krzywdę wszystkim — łącznie z samymi twórcami (przykładem chociażby K. Prillowa czy Szkodziński).

A czy nie popełniają błędów działacze Rad Narodowych, pracownicy aparatu handlowego CPLiA, a nawet pełni dobrej woli etnografowie?

Twórczości ludowej zagrażają jednak nie tylko ta-



21



22

kie wyraźnie negatywne wpływy z zewnątrz. W warunkach rozbicia spójności i odrębności ludowej kultury groźne dla twórczości mogą być wszelkie zmiany (nawet w jakimś sensie pozytywne), wszystko co w rezultacie podważa dotychczasowy charakter i istotę tej twórczości, zmuszając artystę do nowych, samodzielnych decyzji. Niebezpieczne są właśnie te nowe decyzje, podejmowane przeważnie pod naciskiem panujących wpływów i upodobań. Trzeba mieć albo siłę niewiedzy — naiwność, wiarę i upór prymitywa, albo dużą dojrzałość i świadomość plastyczną, aby w tej sytuacji dać sobie samodzielnie radę.

Myślę tu nie tylko o zmianach dotyczących funkcji sztuki, ale nawet o tych, które wynikają z lepszej znajomości technologii.

Tak np. gospodynie Zalipia malują swoje domy z zewnątrz, ale malują farbami, które ściekają po

każdym deszczu. Czy poznanie zasad technologii i stosowanie farb trwałych będzie postępem? W jakimś stopniu na pewno tak, każda bowiem gospodyni, zamiast malować chałupę kilkadziesiąt razy w życiu (kilometry ornamentu), będzie musiała to czynić zaledwie kilka razy. Tylko że w nowej sytuacji wątpliwe będzie, czy uczyni to nadal sama, czy nie zawezwie wówczas „specjalisty”, a jeśli przestanie malować sama, zmieni się charakter tej dziedziny sztuki — z powszechnie wykonywanej stanie się rzemiosłem jednostek. Gdy będzie jednak malowała nadal — to czyż nie zajdzie różnica w tej technice, jeśli zamiast czynić to stale, co kilka tygodni czy miesięcy — będzie malowała raz na parę lat? A jak to wpłynie na bogactwo wariantów i w ogóle na sam zwyczaj? Czy utrzyma się wówczas? Pytań takich nie można lekceważyć.

225

Oczywiście, nie występuję przeciw udoskonaleniom w technologii. Są one zrozumiałe, a często i konieczne, chodzi mi tylko o pokazanie, jak ważkie mogą być konsekwencje nawet takich pozornie tylko „technologicznych” zmian.

(Zachodzą także przeobrażenia wynikające z faktu, że praca twórcza zajmuje inne niż dawniej miejsce w życiu ludowego artysty. Jest różnica między postawą człowieka, który wykonuje np. dywan w chwilach wolnych od codziennej pracy, a postawą członka CPLIA, który cały swój czas poświęca tylko tkactwu. Schrammówna wspominała tkacza wyrabiającego piękne dywany dwuosnowowe, który powiedział jej, że „przy pracy w polu myśli o tym, jak po skończeniu robót dywan wytkła, jak to sobie będzie wybierał prątkami osnowę dla otrzymania ornamentów, które mu się właśnie układają w głowie. A jak się następnie zmęczy tkaniem, to z przyjemnością myśli o wypoczynku umysłowym przy orce”¹⁸. Tych zmian w psychologii procesu twórczego również nie można pomijać.

Co w tej sytuacji czynić? Jak przeciwdziałać złym następstwom różnych zmian i wpływów? Praktyka ostatnich piętnastu lat dowiodła, że istnieją sposoby wpływania na świadomość twórców, pozytywnego kształtowania ich dążeń i pracy, rozbudzania i zaspokajania ambicji. Są to — jak już mówiliśmy — bezpośrednie kontakty plastyków i opiekunów sztuki ludowej z twórcami, konkursy, wystawy i narady z twórcami, a wreszcie polityka nagród, zakupów, stypendiów. Zwłaszcza konkursy, nagrody i zakupy odbijają się szerokim echem w środowisku twórczym, stają się przedmiotem rozmów i sporów między samymi artystami, którzy na ogół licznie przyjeżdżają na otwarcie wystaw i narady twórcze.

Wystawy i konkursy są więc z jednej strony instrumentem oddziaływania na twórców, z drugiej zaś — stanowią dla wszystkich, którzy zajmują się sztuką ludową, najbardziej interesujące „pole doświadczalne”. Spotyka się tu bowiem prace zarówno o charakterze tradycyjnym, jak i nowe, nieraz już nie mieszczące się w ogóle w kategoriach tradycji. I co wówczas robić? Jak je oceniać? Jest to dziś jeden z najtrudniejszych chyba problemów, jaki stoi przed opiekunem sztuki ludowej.

Do czego dążyć — czy do utrzymywania czystości stylowej sztuki ludowej, czy do rozwijania inwencji twórczej, niezależnie od form, jakie ona przybiera? Jakimi więc posługiwać się kryteriami oceny — zgodności z tradycją, czy walorami plastycznymi?

W praktyce faworyzuje się zazwyczaj twórczość związaną z tradycyjnym nurtem ludowej sztuki, zakładając, że tradycja gwarantuje wysoki poziom artystyczny. Oczywiście dopuszcza się możliwość zmian, rozwoju, przekształceń dawnych form (kontrolującą rolę środowiska spełnia wówczas plastyk, jury konkursu czy wystawy). Ale powstają niekiedy sytuacje, a będą powstawały coraz częściej, gdy rozwój układu się nie w nurcie tradycyjnym, a wykracza daleko poza niego. Przykładem chociażby ma-

larstwo na szkiele J. Jachimiaka, którego wczesne prace bliskie były jeszcze ludowej tradycji, rozwój natomiast poszedł w kierunku zbliżenia do osiągnięć współczesnej plastyki. Jak się do tego ustosunkować?

Nie mamy jeszcze sprecyzowanych metod postępowania w takich sytuacjach, a zdarzają się one coraz częściej. Dotychczasowa zasada — nagradzania tylko form zgodnych z tradycją — prowadzi nieraz do nieporozumień, a nawet błędów i krzywdy (na szczęście, jak dotąd, są to przykłady wyjątkowe). Tak np. obrazki Jachimiaka zostały na konkursie pamiątkarskim w Zakopanem (1953 r.) potraktowane jako „nie-ludowe”, a więc i nie nagrodzone. Wyróżniono natomiast inne prace, mniej ambitne, mniej twórcze. Z punktu widzenia „etnograficznego” postąpiono słusznie, zwłaszcza w terenie o żywym i prężnym środowisku twórczym. Ale młodemu góralowi stała się krzywda. Co więcej, zaszedł paradoksalny wypadek, że nie został on wyróżniony tylko dlatego, że przełamał tradycyjną konwencję, że był zbyt twórczy. Na wielki plus Wydziału Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki należy za pisać, że zawsze w takiej sytuacji znajdowano inne wyjścia — zakupy, stypendia, ale nie zmienia to faktu, że „casus Jachimiak” zaistniał.

Powie ktoś, że Jachimiak znalazł się w końcu w szeregach Związku Polskich Artystów Plastyków, że inspiruje się raczej sztuką nowoczesną, a nie ludową. To prawda, ale mimo wszystko Jachimiak to nie to samo co plastyk — absolwent Akademii. Nie dlatego, że mniej umie, ale że jest on zjawiskiem z pogranicza sztuki ludowej, ruchu amatorskiego i plastyki zawodowej, że wyrasta z gleby ludowej sztuki. I sądzę, że tacy jak on (a będzie ich zapewne więcej) powinni być otoczeni opieką szczególną, zwłaszcza w okresie formowania swej indywidualności twórczej. Wymaga to jednak przemyślenia form organizacyjnych. Dziś bowiem istnieją materialne bodźce dla ludowego twórcy, pozostającego w obrębie form tradycyjnych, a nie ma ich dla najbardziej uzdolnionych jednostek rozwijających się w środowisku wiejskim, ale poza kręgiem ludowej sztuki.

Pierwszym udziela pomocy Wydział Sztuki Ludowej, Rady Narodowe, CPLIA — a drugim? Czasem Wydział Sztuki Ludowej (gdy sztuka ma coś wspólnego ze sztuką ludową), czasem Domy Kultury, często nikt, jako że dla amatorów nie istnieją żadne stypendia, żadne zakupy, żadne konkretne formy pomocy.

Co w tej sytuacji czynić? Należy — w żadnym wypadku nie uszczuplając funduszy na twórczość ludową — znaleźć środki i formy pomocy dla najzdolniejszych twórców wykraczających poza ludową konwencję. W pewnych wypadkach może okazać się celowe posłanie młodego talentu do szkoły artystycznej. Kiedy indziej otoczenie go opieką — jako zdolnego amatora, któremu ułatwia się zdobycie pewnej wiedzy, konfrontację osiągnąć na wystawach itp.

Ale pomoc musi dotyczyć tylko naprawdę najzdolniejszych, najciekawszych. Decydujące winno być

przy tym kryterium wartości plastycznej, szczególnie na wszelkiego rodzaju wystawach, które gromadzą zarówno prace z kręgu sztuki tradycyjnej jak i samorodnej, amatorskiej. Inaczej powstać może niebezpieczeństwo przeciwstawiania sobie „starej” i „nowej” sztuki, przeciwstawiania współczesnej tematyki — ograniczonemu na ogół i tradycyjnemu kręgowi tematów w sztuce ludowej.

Ocena wartości artystycznej wydaje się tym bardziej konieczna, że tylko przy jej zastosowaniu wystawy mogą spełnić pozytywną rolę w środowisku, oddziałując na upodobania estetyczne wsi. Wystawy takie musiałby również wyraźnie rozdzielać granice twórczości nowej od tradycyjnej, aby nie wprowadzać niepotrzebnego zamętu w świadomości tak twórców jak odbiorców.

Takie zderzenie twórczości „tradycyjnej” i nowej (samorodnej) ma oczywiście swoje strony ujemne, ale nie sądzę, aby można było na dłuższą metę uniknąć konfrontacji z życiem, z tym, co jest prawdziwym obrazem współczesnej twórczości na wsi. I tak zapewne okaże się, że w zakresie rzemiosła artystycznego dominować będzie sztuka tradycyjna, a samorodna, amatorska występować będzie głównie w zakresie sztuki przedstawieniowej.

Isolacja twórców „ludowych” nie wydaje się możliwa. I tak stykają się z różnymi wzorami, inspirują ich różne tradycje, różne motywy, rozwiązania. Utrzymywali ich w stanie nieświadomości jest coraz trudniej i coraz bardziej traci to sens. Zresztą i oni sami dojrzewają, ich horyzonty myślowe rozszerzają się i wielu zaczyna podchodzić do swej pracy coraz bardziej świadomie. W takiej sytuacji wydaje się celowe rozbudzanie tej świadomości, mówienie z nimi nie jak z dziećmi czy prymitywami, ale coraz bardziej konkretnie, językiem plastyka.

Problem ten wiąże się z charakterem zajęć na kursach czy instruktażach. Przed wojną instruktaż ograniczał się zazwyczaj jedynie do wpajania form i technik tradycyjnych. Dziś coraz trudniej jest uczyć nie wyjaśniając, zwłaszcza gdy na wieś przenikają masowo wyroby miejskie, fabryczne. Racja jest więc po stronie tych, którzy uczą nie tyle motywów, ile zasad myślenia plastycznego, zasad kompozycji, budowy ornamentu itd. W warunkach ofensywy na wieś gustów drobnomieszczańskich nie wystarczy przeciwstawiać im tradycyjnej formy, starego wzoru, ale konieczne jest uświadamianie plastyczne, wyjaśnianie zasad, które kiedyś były oczywiste i niemal jedyne, dziś zaś są coraz bardziej zapomniane, zasad, które tak znakomicie występują właśnie w tradycyjnej sztuce ludowej. Bardzo przydatne mogą tu być doświadczenia pracy z twórcami i kolektywami ludowymi E. Plutyńskiej, K. Szczepanowskiej, M. Bujakowej, A. Kenara, Z. Czasnickiej, H. Kintopf, J. Stankiewiczowej i in. Nie jest to proste, przeciwnie — doradców zawsze jest wielu, ale ludzi, którzy zdolni są przekazać twórcom ludowym swą wiedzę, znaleźć z nimi wspólny język, możemy dziś liczyć na palcach obu rąk. Dlatego ko-

nieczne jest aby krąg plastyków przygotowanych do takiej działalności rozszerzał się, aby wykorzystywać doświadczenia naszych wybitnych plastyków, opiekunów twórczości ludowej.

Umiejętność przyjęcia dyskusji na płaszczyźnie zasad myślenia plastycznego jest oczywiście wręcz niezbędna przy ocenie prac spoza kręgu tradycyjnego. Taryfa ulgowa, którą się stosuje wobec np. wielu współcześnie pracujących rzeźbiarzy, przynosi w rezultacie tylko szkody, deprawuje środowisko, powoduje kompletny zamęt w pojęciach.

Etnografą mogą i muszą interesować wszelkie przejawy twórczości ludu, dla niego może być nawet ważniejsza produkcja artystycznie b. słaba, ale typowa, niż świetny plastycznie, jednostkowy wytwór. Ale plastyk — opiekun twórczości ludowej musi myśleć innymi kategoriami, nie wolno mu zapominać, że działa w środowisku wiejskim, że każda ocena znajduje oddźwięk w tym środowisku, że chcąc nie chcąc wpływa na utrwalanie się złego smaku lub też podważa go i wypiera. Musi tępić kicz w każdej postaci, nawet wówczas, gdy występuje on przemieszany z elementami ludowej formy, jak to widać w niektórych malaturach Żalipia czy nowych malaturach (dywanach) spotykanych w Rzeszowskiem. Dawniej można się było ograniczyć w opiece do samej twórczości ludowej. Dziś opieka musi objąć większy zakres, włączając zjawiska twórczości samorodnej, jak też i sprawę rozwoju naturalnego wsi, środowiska wiejskiego.

Problem twórców jest ważny, ale jest on tylko jednym z problemów, które istnieją w naszym życiu kulturalnym. Twórca, obojętne — tradycyjny czy nie-ludowy, musi mieć więc z własnym środowiskiem, musi mieć z nim wspólny język, w przeciwnym razie wyobcowuje się, traci grunt pod nogami. Dlatego nie może być dla nas obojętne jak kształtuje się relacja artysta-środowisko, jaki jest poziom kulturalnego wyrobienia społeczeństwa.

Opieka nad sztuką ludową i nad twórcami jest ze wszelkich miar słuszną; ale nie wolno zapominać, że zasadniczym problemem musi być troska o poziom kultury wsi, o jej gusty, potrzeby.

Opieka nad środowiskiem

Upadek kultury ludowej, który dokonał się w krótkim okresie czasu, nie tylko podciął korzenie ludowej sztuce, ale naruszył cały system poglądów estetycznych wsi. Takiego wstrząsu nie znają inne środowiska, inne warstwy społeczne. W mieście stale współistniały różne formy sztuki, twórczości i odbioru, zmieniały się zakresy oddziaływania sztuki „elitarniej” i „popularnej”, ale w zasadzie istniała jakaś ciągłość procesu kulturalnego. Zmiany społeczne, jak ukształtowanie się i utrwalenie mieszczaństwa w początku XIX w., czy dojście do władzy mas pracujących w naszych czasach — wszystko to wywarło pewien wpływ na kulturę artystyczną, ale raczej w sensie rozszerzenia się jej bazy i sfery wpły-



wów. Na wsi upadek kultury ludowej spowodował zasadnicze zmiany w funkcji, jaką spełniała sztuka w tym środowisku. Niegdyś sztuka była formą wiedzy, pamięci zbiorowej, wiązała się z kultem, wiarą — obecnie zaspokaja tylko pewne potrzeby estetyczne. Nastąpiło więc obniżenie się wagi sztuki w opinii powszechnej, zmieniły się formy percepcji i tworzenia.

Zmiany te są niewątpliwie objawem postępu. Ostatecznie wiodą ku rozwojowi społeczno-kulturalnemu wsi, jednak w dziedzinie sztuki spowodowały regres poważny, ale doraźny. Wieś pozbawiona dawniej zwartej, wszystko ogarniającej kultury artystycznej, szybko stała się podatna na najgorsze wpływy z zewnątrz. W tej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera zagadnienie opieki nad obecnym stanem kultury artystycznej na wsi.

Opieka nad samą tradycyjną sztuką ludową to tylko fragment zagadnienia. Nie wystarcza już dziś ona wsi. Zapewne, gdyby istniała nadal specyfika i izolacja środowiska ludowego, powstałyby nowe formy sztuki tego środowiska, sztuki ludowej¹⁴. Ale izolacji tej dzisiaj nie ma, a specyfika wsi nie jest na tyle silna, aby stworzyć odrębne formy wypowie-

dzi artystycznej. Tzw. „lud” ma te same możliwości kształcenia się i korzystania z dóbr kulturalnych, co inne warstwy społeczne. Ma dostęp do wszystkich niemal zjawisk występujących w sztuce, nie zachodzi więc potrzeba tworzenia na własny użytek odrębnej formy (która jest obecnie na wsi tylko jedną z współistniejących konwencji), nie zachodzi też tym bardziej potrzeba wypowiadania własnych odrębnych treści, przeciwnych nurtowi kultury „uczonej”. W tej sytuacji próby przywrócenia dawnej sztuki ludowej mogą się udać tylko w b. ograniczonym zakresie. Traktowane szerzej, jako środek zaradczania złu — stałyby się oczywistym nonsensem. Wynikiem byłoby tworzenie sztucznych, martwych rezerwatów, których wartość można oceniać nie z pozycji życia, lecz muzealnictwa — jako jedną z form utrwalenia zabytków. Przykład konkretny — wnętrze izby wiejskiej. Wiemy, że nie ma już dziś w Polsce starych, pięknych, jednolitych w stylu wnętrz, że właśnie tutaj atak drobnomieszczańskich wzorów jest najsilniejszy, najbardziej groźny. Słuszne byłoby więc podjęcie tego problemu, chociażby przez ogłoszenie konkursu na współczesną izbę wiejską itp. Konkurs taki mógłby dać może pozytywne wyniki, gdyby po-



24

25



20



Ryc. 23. „Samoloty”, zabawki drewniane, malowane, 1957. Wyk. Bronisław Maćkowski. Brzoza Stadnicka, pow. Łańcut. Ryc. 24. Zabawka żywiecka, drewniana, malowana. Ryc. 25. Figurka z szopki, rzeźba w drzewie surowym, 1958. Wyk. Mieczysław Ruszkowski. Sierpc. Ryc. 26. „Dziesięciolecie Polski Ludowej”, rzeźba w drzewie surowym, wys. 29 cm, 1955. Wyk. Stanisław Kalemba. Boratyn, pow. Jarosław. Ryc. 27. „Chrystus przy słupie”, rzeźba w drzewie surowym, opalana, wys. 45 cm. Wyk. Józef Janas. Dębno, pow. Nowy Targ.



wiązać go zarówno z elementami tradycyjnej sztuki ludowej jak i z nowymi potrzebami, nowymi meblami, sprzętem itp., gdyby go przygotować od strony handlu, rzemiosła, przemysłu. Czy mógł jednak dać rezultat konkurs, zakładający tylko rekonstrukcję izb, tak jak wyglądały one dawniej. Konkurs taki przed niecałym rokiem zorganizowano w Łowickiem, a rezultat: na czas konkursu przystrojono wnętrza na dawny sposób, po czym konkurs się skończył, nagrody rozdzielono, wycinanki pozdzierano ze ścian i wszystko wróciło do dawnego stanu rzeczy.

Cofanie się tylko do tradycji – to nie jest droga oddziaływania na współczesną sztukę. Trzeba szukać punktu wyjścia w rzeczywistych warunkach rozwoju kulturalnego. Trzeba pogodzić się z faktem, że szkoła, służba wojskowa, gazeta, książki, radio, film, telewizja – wszystko to prowadzi w naturalny sposób do zatarcia granic dzielących dotychczas wieś od miasta, kulturę „analfabetyczną” od „alfabetycznej”.

Istnieją oczywiście pewne różnice w upodobaniach, które tłumaczą się chociażby odmiennością tradycji kulturalnych, ale są to różnice raczej „ilościowe” niż „jakościowe”. Nie ma specjalnej muzyki, która interesuje tylko wieś¹⁶, nie ma specjalnej plastyki czy literatury (to wieś domaga się zniesienia audycji gwarowych w radio).

Obserwując zagadnienie odbioru kultury przez wieś dostrzegamy obecnie pewną linię podziału, ale nie na wieś i miasto, nie na sztukę „uczoną” i „ludową” – tylko na sztukę poważną, elitarną i sztukę masową (przeważnie o charakterze rozrywkowym).

Jest to zjawisko występujące dziś nie tylko na wsi i nie tylko w warunkach polskich. W wielu krajach, niezależnie od ich ustroju, daje się dziś zaobserwować identyczny podział – na kulturę elitarną i masową. Oczywiście można tę ostatnią krytykować, zwłaszcza w krajach Europy Zachodniej (gdzie istotnie przynębiający jest obraz tej kultury życia ułatwionego, komiksu, taniej rozrywki). Można wpływać na poziom i charakter tej kultury, zwłaszcza tam, gdzie warunki społeczne stwarzają możliwości upowszechnienia najcenniejszych osiągnięć, gdzie może istnieć niekomercyjne podejście do spraw kultury. (To, że nie potrafiliśmy dotychczas wykorzystać przywilejów, jakie w naszym ustroju daje centralizacja ośrodków dyspozycyjnych upowszechnienia, nie znaczy, że powinniśmy o tych możliwościach zapominać!). W praktyce oznacza to konieczność podjęcia w szerokim zasięgu akcji upowszechnieniowej, podjęcia wysiłków zmierzających do tego, aby dawać wsi dobrą sztukę. I to jest najważniejsze.

Istniało dawniej pojęcie sztuki dla ludu, produktu fabrycznego robionego dla wsi pod ludowy gust. Dziś nonsensem byłoby stwarzanie specjalnych wzorów dla wsi. Ale od tego, czy na wieś dotrze produkt dobry, estetyczny, zależy w dużym stopniu, jaki będzie gust wsi. Niemożliwe jest dziś rozpatrywanie problemu środowiska wiejskiego w oderwaniu od całokształtu życia kulturalnego kraju. Walka z drob-

nomieszczańską tandetą, walka o podniesienie poziomu estetyki, o twórczy rozwój człowieka, tak samo istotna jest w mieście jak na wsi, w różnych środowiskach. Od tych spraw zależy, kiedy wreszcie zdolamy poprawić poziom estetyczny produkcji przemysłowej, mebli, tkanin, sprzętów. I z tego punktu widzenia na pewno ważniejszy jest dla naszej kultury (a więc i dla wsi) każdy nowy, dobry wzór wprowadzony do masowej produkcji przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego, od interesujących, ale powierzchniowych eksperymentów z „włączaniem inwencji ludowej do przemysłu”¹⁸, ciekawych dla naukowca, ale nie liczących się w ramach potrzeb życia i tej właśnie kultury ludowej, w imię której to wszystko się czyni.

Problem upowszechnienia sztuki to również docenienie i odpowiednie ustawienie lekcji rysunku w szkołach. Wychowania estetycznego nie można zaczynać od ludzi dorosłych. Właśnie w szkole najłatwiej jest formować postawę psychiczną, upodobań i sądy przyszłych odbiorców (i twórców) sztuki. Dopiero na dalszym planie stoją inne akcje, jak np. prasa, wystawy, książki, odczyty, kluby, świetlice. Podniesienie poziomu kultury estetycznej wsi nie wyczerpuje jednak zagadnienia. Kultura masowa jest co prawda powszechna, obejmuje różne środowiska, zaspokaja pewne potrzeby – ale nie wypełni luki powstałej przy zanikaniu dawnej kultury ludowej. Kultura masowa jest bowiem niétwórcza. Nie mobilizuje twórczych możliwości człowieka (może wyjątkiem będzie tu jazz), przeciwnie, sprowadza wszystko do łatwego odbioru, do biernego udziału człowieka. I w tym leży właśnie jej zasadnicza różnica z funkcją sztuki ludowej, kultury ludowej, która, będąc powszechną w swym środowisku, angażowała jednocześnie w procesie twórczym niemal wszystkich uczestników.

Kultura ludowa rozwijała człowieka, stwarzała warunki harmonijnego rozwoju władz ludzkich, chociażby przez to, że pozwalała łączyć w jednej osobie funkcje twórcy – wykonawcy – odbiorcy. Kultura masowa tych zadań nie spełnia. Jest więc w życiu społeczeństwa nie siłą napędową, ale raczej wentylem bezpieczeństwa, zaspokaja potrzeby zabawowe, ale nie daje szerokie pola do rozwoju wrażliwości i intelektu. Ta bierna, „konsumpcyjna” postawa jest wielkim zubożeniem człowieka, zwłaszcza teraz, gdy zaczynamy stwarzać warunki do pełnego rozwoju jego możliwości, gdy obalamy bariery klasowe, nierówności społeczne i kulturowe. Rację miała E. Plutyńska, mówiąc niegdyś, że „nie wystarczy chronić przedmioty. Chronić trzeba te żywe władze człowieka, które sprawiają, że może on wykonywać piękne przedmioty, że ich potrzebuje, że wykonanie ich sprawia mu radość”¹⁷.

A dziś? W pewnej miejscowości (zresztą nie w Polsce), znanej z wyrobów sztuki ludowej, widziałem budynek, gdzie ludzie – jak robotnicy – wytwarzali a raczej powielali masowo ceramiczne zabawki, sprzedawane później w sklepach miejskich. Zabawki

były śliczne, powielano je dobrze, według starych wzorów, pod opieką wykwalifikowanych plastyków. Ale widok wsi, domów, zagrod — przygnębiał. Były martwe, ponure, odarte z wszelkiej radości, którą dać może człowiekowi sztuka, potrzeba piękna. Koło domków ani jednego ogródka, ani jednego kwiatka, nic, co służyłoby tylko ludzkiej radości. Wówczas zdałem sobie sprawę, że istota sztuki ludowej i jej produkt — to dwie różne rzeczy. We wsi, którą widziałem, produkowano sztukę ludową, przedmioty o określonych cechach formalnych, ale we wsi tej sztuki ludowej w jej głębokim sensie nie było za grosz.

I tu leży — jak sądzę — problem kontynuacji sztuki ludowej. Różne funkcje tradycyjnej sztuki odpadły, zmieniły się. Ale była ona wyrazem twórczych potrzeb człowieka, realizowania piękna wokół siebie poprzez własny wkład pracy. Piękno nie było w tym ujęciu abstrakcją. Nie przyozdabiało życia jak obrazek na ścianie, lecz było integralnie z tym życiem zrośnięte, stawało się jego kształtem, formą. Człowiek dosłownie żył w tej sztuce, otaczała go od kołębki do śmierci, przenikała zarówno w sferę marzeń jak i w sferę pracy. Wszędzie. I w tym leżała istota zjawiska zwanego sztuką ludową. W jej wszechogarniającej roli.

Co może dziś zastąpić te funkcje? Co może być ekwiwalentem tych wartości, które dawała sztuka ludowa? Chyba każda forma twórczego stosunku do kultury, do sztuki. I z tego właśnie powodu, raczej socjologicznego niż artystycznego, oceniać trzeba rolę i znaczenie ruchu amatorskiego, rozwijać wszelkie jego formy, popierać koła twórcze, kluby, zespoły a także i wysiłki jednostek.

Nie myślę tu o twórczości amatorów jako o czymś, co stwarza nowe wartości w sztuce. Z tego punktu widzenia nie ma ona większego znaczenia. Sens jej leży w społecznej funkcji, w tym, że rodzi i zaspokaja pewne potrzeby twórcze człowieka, uwrażliwia go na sztukę i przygotowuje (a przynajmniej powinna to czynić) do odbioru coraz wyższych i trudniejszych jej form. Dlatego pomijam tu różnice między twórczością samorodną a twórczością bazującą na sztuce ludowej jako punkcie wyjścia, czy też twórczością bliską sztuce profesjonalnej. Istotne jest, aby stwarzać ludziom możliwości aktywnego uczestniczenia w sztuce, w kulturze.

UWAGI KOŃCOWE

Wróćmy jednak do głównego tematu rozważań — do sztuki ludowej. Jakie są jej dalsze perspektywy? Starałem się wykazać w poprzednich rozdziałach, że tradycyjna sztuka ludowa nieuchronnie kurczy się, ogarnia i mniejszy zakres „tematyczny”, i mniejszą ilość osób. Jest ona dziś sprawą wąskiego środowiska, w którym przy sprzyjających okolicznościach może dość długo istnieć. W perspektywie nieuniknione jest jednak przeradzanie się jej w proceder bliski

temu, jakim jest np. produkcja antyków. Będzie się wówczas wytwarzało przedmioty formalnie zbliżone do dawnych, zabytkowych okazów, tyle że ich naiwność, autentyczność wyrazu itp. będą skrupulatnie i pieczołowicie podrabiane. Już dziś widzimy pierwsze oznaki podobnego procederu — np. w kopiach starych łyżników czy solniczek podhalańskich wykonywanych przez takich mistrzów snycerki jak W. Blaszkak czy St. Szymoszek. Muszą sobie zadać wiele trudu, aby odtworzyć nieudolność ręki twórcy dawnych łyżników... Wchodzimy z wolna w okres kopii, powielania dawnych wzorów. Im później do tego dojdzie — tym oczywiście lepiej dla żywej twórczości, dla naszej kultury. A gdy dojdzie — ważne będzie tylko, aby były to kopie dobre, o wartościach artystycznych¹⁸.

Żywa twórczość ludowa degeneruje się, zmienia, grawituje to w kierunku dyletanckiego naśladownictwa, to prowadzi ku ciekawym samorodnym rozstrzygnięciom. Obniża się jej ranga artystyczna, jej zasięg dawniej tak szeroki. Ale w jakiejś formie twórczość ta istnieć będzie, podobnie jak i obecnie istnieje. Przecież i dziś występuje sztuka pogranicza jarmarcznego, tandetna, masowa, bliska gustom kupujących, ale przy całej lichocie kontynuująca jakieś elementy ludowej sztuki. Tradycja ludowa zapewne przez długi czas będzie w pewnym stopniu wpływała na upodobania środowiska wiejskiego, a nawet korygowała istniejące mody. Trudno na przykład nazwać „sztuką ludową” spotykany dziś czasem zwyczaj malowania przez szoferów samochodów ciężarowych, gdzie obok ostrej zieleni występują białe otoki na kołach i dekoracyjnie zdobione na czerwono pewne elementy (główki śrub, kanty błotników itd.) — ale nie ulega wątpliwości, że jakaś tradycja sztuki ludowej zaważyła tu na kolorystyce, jak i na cechach dekoracyjnego rozwiązania. Podobne zjawisko daje się zaobserwować przy wymianie stroju ludowego na miejski, gdzie często fabryczne tkaniny zostają tak zestawione ze sobą, że nasuwają analogie do ludowej tradycji. Uderza to szczególnie, gdy porównuje się ubiór pozornie kosmopolityczny miasteczek i wsi np. polskich, jugosłowiańskich i włoskich. Dostrzegalna specyfika „narodowa” w doborze kolorów, układzie formy itp. — wywodzi się właśnie z kontynuacji w modzie masowej tradycji rodzimych, regionalnych.

Opisane zjawiska nie podważają jednak tezy o zaniku ludowej twórczości, świadczą tylko o tym, że proces odchodzenia od tradycji może być długotrwały i że w elementach wtórnych występuje on i trwa znacznie dłużej niż w rzeczach zasadniczych.

Od instytucji i ludzi sprawujących opiekę nad sztuką ludową zależy obecnie wiele. Właściwe formy tej opieki mogą zapewnić stosunkowo długi okres życia a nawet i rozwoju pewnych dziedzin tradycyjnej sztuki ludowej, istniejącej równolegle do innych form twórczości w społeczeństwie.

Sztuka ludowa zmieniła swe miejsce w społeczeństwie. Nie jest dziś wyłącznie sprawą wsi, dociera

do wszystkich środowisk, będąc świadectwem uzdolnień i możliwości ludu, jego kultury.

W nowych warunkach zanika pojęcie ludu, zastępuje je dziś pojęcie *n a r o d u*, obejmującego i łączącego wszystkie warstwy społeczne. Proces ten następuje również i w kulturze, przy czym istotą jego w naszych warunkach jest tworzenie kultury narodowej, która jest sumą najwyższych wartości stworzonych przez różne klasy. W kulturze tej należy miejsce powinien zająć dorobek ludu. Opieka nad sztuką ludową jest więc w tych warunkach i sprawą powszechnej oceny jej wartości, zdobycia dla niej właściwego miejsca w kulturze narodowej, szacunku ze strony całego społeczeństwa.

PRZYPISY

¹ Helena Schrammówna, *Ochrona sztuki ludowej*, Warszawa 1939, s. 3.

² Por.: J. St. Bystron, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947; T. Seweryn, *Rozdroża sztuki polskiej*, Warszawa 1948.

³ Ilość aparatów telewizyjnych wynosiła na wsi w końcu 1959 r. — ok. 30 000. Zakładając, że aparat telewizyjny gromadzi średnio ok. 10 osób, można przyjąć, że już obecnie krąg oddziaływania telewizji na wsi obejmuje ok. 250–300 000 osób.

⁴ Istnieją co prawda i obecnie pewne formy twórczości nowej i ludowej w sensie powszechności ich w środowisku wiejskim — malowanki i makatki występujące w zdobnictwie wnętrza na pld.-wsch. obszarach kraju. Świadczą one, że proces zaniku nie przebiega gwałtownie i że możliwe są pewne (nieliczne zresztą) formy nowej twórczości własnej, noszącej cechy sztuki ludowej.

Mimo wszystko, zjawisko to skłonny jestem uważać w dzisiejszych warunkach za relik, a nie za początek nowej fazy rozwoju sztuki ludowej.

⁵ Strój niemal wszędzie staje się odzieniem świątecznym; charakter codzienny zachował jedynie w górach, na co złożyło się kilka przyczyn: jest praktyczny (pisano nawet o higienicznych jego wartościach), zaspokaja potrzebę odrębności istniejącą w środowisku góralskim, a także odgrywa specyficzną rolę magnesu dla turystów; ale i w tych szczęśliwych okolicznościach następuje powolny rozpad dawnego stroju, np. na codzień góral chodzą w kamizelce cągowej i zwykłych butach zamiast kierpców.

⁶ Np. Hieronim Muszyński, jeden z najlepszych garncarzy, zarabia miesięcznie do 1500 zł — przy intensywnej pracy, własnym warsztacie i surowcu.

Trud rzemieślnika staje się nieopłacalny, nie więc dziwnego, że nie ma prawie dopływu młodzieży do rzemiosła, a ilość warsztatów zmniejsza się z roku na rok.

⁷ *Pieććki beskidzkie Jędrzeja Wowra*, II wyd., Poznań 1938. wstęp E. Zegadłowicza. Autor wstępu

podaje, że Wowro wykonywał w młodości (zapewne ok. 1880 r.) „pieććki” na sprzedaż, szybko jednak przestały się one podobać więc później zaniechał ich rzeźbienia. W 1925 r. na prośbę Zegadłowicza Wowro wykonuje kilkanaście „pieććek”. Ogółem wyrzeźbił ich w tym drugim okresie 20.

⁸ Por.: Wanda Gentil-Tippenhauer, *Wystawa obrazków na szkło Jana Jachimaka*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1959, nr 1–2, s. 87–89.

⁹ Por.: Anna Kunczyńska, *Rzeźby Jana Centkowskiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1956, nr 1, s. 20–30; Anna Kowalska-Lewicka, *Józef Janas — rzeźbiarz ludowy z Dębna*, „Pol. Szt. Lud.”, 1954, nr 3, s. 162–173; Jerzy Czajkowski, *Droga Franciszka Zaremby*, „Pol. Szt. Lud.”, 1959, nr 1–2, s. 66–68.

¹⁰ Przykłady — reaktywowanie koronek w Konia-kowie na Śląsku Cieszyńskim, tkanin dwuosnowowych na Mazurach, kowalstwa artystycznego w Krakowskim.

¹¹ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w 1939 r. H. Schrammówna szczególnie mocno podkreślała (w cyt. wyżej pracy) ówczesną słabość kadry plastyków i opiekunów sztuki ludowej, przywiązując ogromną wagę do sprawy ich kwalifikacji.

¹² Błędem było przecenianie możliwości wpływu sztuki ludowej na społeczność wiejską, czy nawet miejską. Wsi obcy był charakter artystyczny tej sztuki, temat podany nie dość precyzyjnie i „realistycznie”. Nie działały również same treści, wyrażane zazwyczaj b. naiwnie i nieudolnie. I nic w tym dziwnego: tematyka miała wyrażać przeciwieństwo zmiany, które zaszły w świadomości ludu; tymczasem zmiany te dopiero zaczęły się dokonywać, sztuka więc zamiast wyrażać — antycypowała je. Inspirowane tematy pokazywały życie nie takim, jakie było, lecz takim, jakie chciano je widzieć. Cały nacisk kładziono na stronę treściową, nie licząc się zupełnie z tym, że siła plastyki ludowej, a zwłaszcza rzemiosła artystycznego, leży w ich artystycznej formie.

¹³ H. Schrammówna, op. cit., s. 14.

¹⁴ „Sztuka ludowa może powstawać, trwać i rozwijać się jedynie w atmosferze odrębnej kultury ludowej, na tyle przynajmniej silnej, by adaptować i przetwarzać w swoim duchu wszelkie zapożyczenia i wtręty, które zawsze i wszędzie występują” — pisał J. Grabowski (*Spółdzielczość artystyczna w Polsce*, Warszawa 1950, „naszynopis powielony, CZS Spółdz. Inst. Nauk.”, s. 3–4).

¹⁵ Znamienne są wyniki badań prowadzonych przez Ośrodek badania opinii publicznej Polskiego Radia w Nowej Hucie (połowa 1958 r.). Wynika z nich, że spośród uczestników ankiety (pochodzących w większości ze wsi) muzyki ludowej słucha chętnie ok. 33%, muzyki rozrywkowej zaś — ponad 90%.

¹⁶ O działalności IWP w tym zakresie pisze W. Te-lakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954.

¹⁷ Cyt. wg: H. Schrammówna, op. cit., s. 17–18.

¹⁸ I dziś zresztą kopie takie, np. z najlepszych rzeźb czy obrazów ludowych, mogłyby być wykonywane w pracowniach muzealnych i sprzedawane w tychże muzeach, jak to się dzieje za granicą.

Fot.: Tadeusz Cichowicz — ryc. 24; Stefan Deptuszek ryc. 2, 5, 8, 9, 11–14; Józef Grabowski — ryc. 17; Tadeusz Jankowski — ryc. 22; Tadeusz Kaźmierski — ryc. 18; J. Kurkiewicz — ryc. 27; Roman Reinfuss — ryc. 16; Jan Swiderski — ryc. 1, 3, 4, 6, 7, 19, 20, 21, 23, 26; L. Zukowski — ryc. 15.