

Il. 1. Kosynier, karczmarz i zawiadowca, drzewo polichr., wys. 27, 25, 26 cm. Wyk. Ignacy Kamiński. Oracze, pow. Łęczyca.



Aleksander Jackowski

WSPÓŁCZESNA SZTUKA LUDOWA

Uwagi po wystawie łódzkiej

Rok „dwudziestolecia” sprzyjał obrachunkom, a zwłaszcza podsumowaniom dorobku minionych lat. Mieliśmy więc kilka bardzo starannie przygotowanych wystaw powojennej sztuki ludowej, z których na szczególną uwagę zasługują trzy: Kurpiów (z Puszczy Zielonej i Białej),¹ czterech województw (przeszowskie, lubelskie, kieleckie, białostockie)² oraz poprzedzona konkursem i pokazami powiatowymi — wystawa twórczości ludowej w woj. łódzkim.³ Ta ostatnia ze szczególną ostrością uwydatniła charakter procesów zachodzących obecnie na wsi w twórczości ludowej. Dlatego też na jej przykładzie chciałbym zarysować problematykę współczesnej twórczości ludowej i zweryfikować pewne sady obiegowe, nie zawsze oparte o rzeczywistość. Oczywiście, w ogólnym zarysie te same zagadnienia można dostrzec i na obu pozostałych wystawach, jeśli je pomijam, to dlatego, że „kurpiowska”, chociaż sama w sobie urzekająco piękna, nie wniosła w istocie rzeczy nic nowego do stanu naszej dotychczasowej wiedzy, a wystawa czterech województw każe w pierwszym rzędzie mówić o problemie odrębności regionalnych i o cechach wspólnych — sugeruje więc krąg rozważań inny, choć na pewno nie mniej istotny.

Wystawa łódzka obejmuje zarówno tereny o stosunkowo żywej jeszcze tradycji sztuki ludowej, jak też i inne, na których trzeba było dopiero reaktywować pewne dziedziny rzemiosł poprzez system różnych bodźców, jak konkursy, pomoc i instruktaż ze strony etnografów, zachęta materialna (stypendia, nagrody, zakupy) i akcja propagandowa, prowadzona głównie przez prasę i miejscową rozgłośnię radiową. Wystawa łódzka jest przy tym piątą już po wojnie ogólnowojewódzką imprezą tego typu, poprzedzoną przez solidne rozpoznanie terenu, a w pewnych wypadkach i przez specjalne badania penetracyjne prowadzone przez pracowni-

ków muzeów regionalnych. Dodajmy, że po raz pierwszy wśród organizatorów znalazła się miejscowa Czepelia. A zatem wolno uważać zarówno konkurs, jak i wystawę za reprezentatywne dla tego typu imprez, obejmujących to, co nazywamy zazwyczaj „współczesną sztuką ludową”. Czy jednak zebrany materiał pokazuje w całej pełni współczesną twórczość? Na to pytanie postaram się udzielić odpowiedzi w dalszym ciągu rozważań i przyznam, że właśnie sprawa „współczesnej sztuki ludowej” interesuje mnie najbardziej. Czym jest w swej istocie? Jakie są granice tego pojęcia? Nim się na to odpowie, warto zastanowić się w ogóle nad tym, jakie modele twórczości reprezentowane są obecnie na wsi i w kręgu tzw. ludowej kultury.

Sztuka ludowa jest jednym z produktów kultury ludowej. Tam gdzie kultura ludowa jest względnie samoistna, w wyraźnej opozycji do kultury panującej, kultury społeczeństwa oświeconego — tam zazwyczaj i sztuka ludowa ma rysy odrębne, nader spójny zasób pewnych cech, nazywany nieraz (mniejsza o to czy precyzyjnie) — stylem ludowym. W sytuacji jednak rozpadu kultury ludowej jako formacji odrębnej (a w każdym razie w uchwytyn sposób innej), sztuka ludowa przestaje istnieć jako pewien spójny zespół form, stając się w coraz większym stopniu zjawiskiem o charakterze reliktowym.

W warunkach współczesnego życia giną zasadnicze czynniki powodujące izolację a więc i odrębność bytu ludowej kultury. Te same informacje docierają wszędzie. Tworzy się nowy model kultury społecznej, w której istnieją „piętra”, ale linie podziału biegną już nie według kryterium pochodzenia, przynależności do wsi czy miasta, a nawet wykształcenia.

Nawyki kulturowe zachowują się oczywiście, ale głównie w pokoleniach ludzi starszych. Młodzież poza



Jan Lamęcki, Dąbrowa Zielona, pow. Radomsko: Rzeźby w drzewie polichr.: Il. 2. Żołnierz Księstwa Warszawskiego, wys. 39,5 cm. 1964 r. Il. 3. Św. Józef w róży krzaku (awers rzeźby dwustronnej), wys. 29 cm. 1964 r. Il. 4. Matka Boska w róży krzaku (rewers tejże rzeźby), wys. 29 cm. 1964 r. Il. 5. Zyzik Marianna, wys. 37,5 cm. 1964 r. Il. 6. Jan XXIII (fragm.), 1963 r.

nielicznymi wyjątkami partycypuje już w powszechnym modelu kultury, coraz bardziej obca tradycji rodzimej, partykularnym nawykom i upodobaniom.

Wieś przestała już dawno być tworem jednolitym. Jest, podobnie jak i małe miasteczka, terenem zderzeń różnych modeli kulturowych. Rozpatrując artystyczną twórczość polskiej „prowincji”, a więc wsi, małych miasteczek, osad — widzimy, że współżyją ze sobą róż-

ne modele twórczości. Tak więc spotykamy obok siebie, często jednocześnie, takie zjawiska jak:

1. twórczość oparta o wzory tradycyjnej kultury ludowej, przeznaczona na użytek własny i środowiska,
2. twórczość oparta o wzory tradycyjnej kultury ludowej, przeznaczona dla odbiorcy spoza środowiska własnego (sztuka „eskportowa”, dla miasta, zagranicy),



6

3. twórczość zgodna z istniejącymi obecnie upodobaniami w środowisku wiejskim i peryferii miejskich, przeznaczona na użytek tych środowisk,
 4. twórczość o ambicjach naśladowczych w stosunku do różnych współistniejących konwencji twórczych (realizm, impresjonizm, abstrakcja),
 5. twórczość indywidualna, wynikająca ze szczególnych dyspozycji psychicznych, gatunku wyobraźni, sposobu odczuwania świata,
 6. twórczość dzieci,
 7. twórczość profesjonalna art. plastyków.
- Wszystkie te modele twórczości istnieją równolegle

obok siebie. Są tu więc zarówno zjawiska, które można interpretować w kategoriach sztuki ludowej i inne, nie już nie mające wspólnego z tym pojęciem, jak właśnie wymienione w punktach 4, 5, 6, 7.

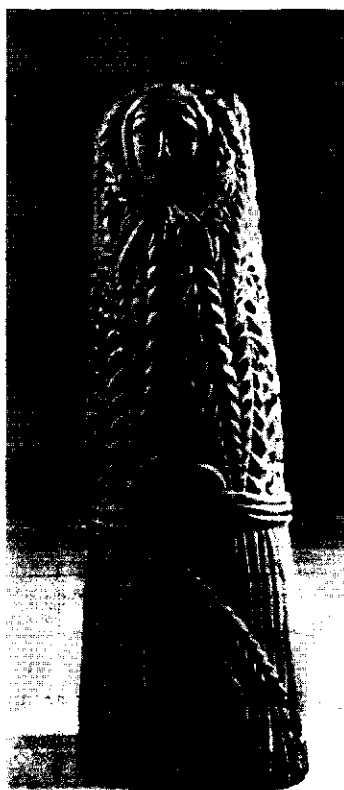
Nie zaliczamy bowiem do „sztuki ludowej” ani twórczości art. plastyków mieszkających i malujących na wsi czy w miasteczkach (p. 7), ani twórczości dzieci (p. 6), zindywidualizowanej w minimalnym stopniu, podległej głównie prawom rozwoju psychiki dziecięcej, kształtowania się postrzeżeń, wyobraźni, sprawności manualnej itp. Twórczość dzieci formuje się zresztą w naszym czasie pod wpływem szkoły, ilustracji książko-



Il. 7. Kobieta z dzieckiem, drzewo surowe, wys. 37 cm. Wyk. Bolesław Grabski. Leśmierz, pow. Łęczyca. Il. 8. Diabeł, kamień, wys. 14 cm. Wyk. B. Grabski. Il. 9. Kobieta w kłosach, drzewo surowe, wys. 22 cm. Wyk. Wacław Czerwiński. Swinice, pow. Łęczyca. Il. 10. Chuligan w strachu, drzewo surowe, wys. 18 cm. Wyk. W. Czerwiński.



8



wej, telewizji itp. zjawisk, tylko u dzieci aktywnych twórców ludowych obserwujemy zainteresowanie dla kręgu sztuki uprawianej przez starszych (wycinanki, wyroby z bibułki i słomy).

Nie jest też „sztuką ludową” twórczość Nikifora, Ociepki i im podobnych (p. 5).⁴ Nie jest i nie była akceptowana przez społeczność miejscową, a źródłem jej nie jest tradycja, ale szczególne dyspozycje psychiczne, wewnętrzne nakazy. Trudno też zaliczać do „sztuki ludowej” — malarstwo czy rzeźbę o wyraźnie naśladowczym charakterze. Zaliczamy je do kategorii twórczości amatorskiej, kształtującej się na ogół dość podobnie w różnych środowiskach i warstwach społecznych (p. 4). Na kształt tej sztuki w niewielkim tylko stopniu wpływa tradycyjna kultura środowiska.

Jedynie w sytuacjach przedstawionych w p. 1, 2 i 3 można mówić o sztuce i o twórczości ludowej. Nie wnikam tu w szczegółową definicję pojęcia, którego zakres wyznaczają umownie przyjęte kryteria. O sztuce ludowej myślę tu w sensie powszechnie przyjętym, obiegowym, ramy tego pojęcia wyznaczyła praktyka, sposób postępowania się nim w czasopiśmiennictwie etnograficznym.

Sytuację najprostszą, najbardziej przystającą do konwencjonalnych definicji sztuki ludowej⁵ przedstawia p. 1. Jest to klasyczny model twórczości o charakterze powszechnym, zbiorowym (abstrahuję tu od tego, czy wykonawcą była jednostka, „specjalista” — czy każdy członek grupy społecznej na użytek własny), której zespół cech formalnych wyznacza w pierwszym rzędzie tradycja, rola zaś inwencji własnej była wyraźnie wtórna w stosunku do tej tradycji.

Punkt 1 od 2 pozornie różni tylko przeznaczenie tej twórczości. Różnica ta ma jednak kapitalne znaczenie. W pierwszym wypadku mamy bowiem do czynienia ze sztuką determinowaną upodobaniami ogółu społeczności, sztuką w tym więc sensie powszechną i zbiorową, wy-

9

10



11



12

Il. 11. Kobiety, drzewo surowe, wys. 18,5 i 17 cm. Wyk. Stefan Kołodziejski. Leśmierz, pow. Łęczyca. Il. 12. Para staruszków, drzewo surowe, wys. 12,5 cm. Wyk. Mieczysław Zegliński. Ryłsk Duży, pow. Rawa Mazowiecka.

nikającą w sposób bezpośredni z odmiennego charakteru ludowej kultury, z całej struktury życia.

W drugim wypadku chodzi o sztukę, wykonywaną w warunkach coraz mniejszego oparcia o środowisko własne, niekiedy nawet wbrew jego upodobaniom. Powodem tej twórczości jest zamówienie „z zewnątrz”, co pociąga za sobą różnorakie konsekwencje. Gwarantem formy staje się instytucja zamawiająca, nadzór artystyczny. Sztuka taka nie mieści się już w strukturze życia danej społeczności, nie wynika z żadnych istotnych potrzeb. Jest kontynuacją form dawnych, zamierzających czy wręcz martwych.

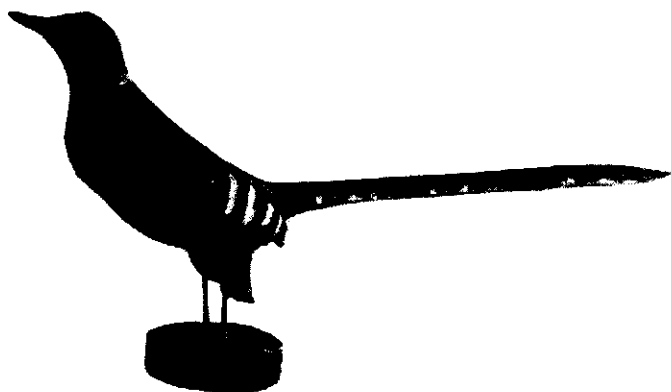
Twórczość taka może być interesująca a nawet wybitna, jej rola w pomnażaniu dóbr naszej narodowej kultury artystycznej nie ulega wątpliwości, ale nie uczestniczy już ona w żywym krwiobiegu kultury, coraz bardziej oderwana od potrzeb i upodobań środowiska.

Model twórczości reprezentowanej w p. 3 stanowi pewien wariant p. 1. Tyle że w warunkach zacierania się wielu odrębności nurtu ludowej kultury, w czasie jej stopniowego rozpadu wywołanego infiltracją treści i wzorów przychodzących z miasta, z innych grup społecznych. Jest to więc twórczość w warunkach rozpadu dawnych tradycji, kiedy istnieją jeszcze pewne wspólne więzi, nawyki estetyczne i „mody”, ale ich kształt i droga rozwojowa warunkowane są coraz silniej wpływami wzorów estetycznych miasta, a ściślej mówiąc peryferii miejskich. Naturalnym obszarem styku wsi i miasta były dawniej jarmarki, odpusty, targi, tam też uformował się szczególnie model estetyki wiejsko-drobnomieszczańskiej, obejmujący swym zasięgiem zarówno ludność wiejską, jak i pewne środowiska miejskie

(robotników, rzemieślników). Ta estetyka „odpustowa” stanowi dziś zaplecze i wciąż żywą tradycję dla współczesnej twórczości ludowej omawianego tu modelu 3. I w czasie, kiedy wieś coraz bardziej odczuwa obcość swoich dawnych form kulturowych, izolujących ją od miasta — świat odpustowych kramów, jarmarcznej barwności, kolorowych kwiatów z bibuły, lizaków i zabawek dla dzieci wciąż jest obszarem wspólnym, odpowiadającym zarówno upodobaniom ludności wiejskiej, jak i pewnych grup z miejskich peryferii kulturowych.

W rozważaniach teoretycznych, dla czystości wywodu, warto może wprowadzić w tym miejscu pewne rozróżnienie. Mianowicie do „sztuki ludowej” zaliczać tylko modele 1 i 3 (mimo że w ostatnim przypadku pojęcie „lud” jest szersze i mniej określone). Model 2 jest w moim odczuciu wciąż jeszcze twórczością autentyczną i ludową, ale właśnie twórczością, a nie sztuką. Twórczość jest bowiem sprawą jednostki czy jakiegokolwiek zbioru ludzi, których łączą pewne wspólne założenia, program działania. Sztukę jakiegoś zbiorowości można jednak rozumieć jako pojęcie, w którym występować muszą więzi terytorialne i kulturowe, w którym istnieje pewien wspólny model żywej tradycji, akceptowany powszechnie. W takim znaczeniu mówimy o sztuce Odrodzenia czy sztuce Młodej Polski, dla działalności poszczególnych artystów rezerwując raczej określenie „twórczość” (np. Michała Anioła czy Wyspiańskiego).

Rozpatrzmy teraz w sposób bardziej konkretny i szczegółowy wyróżnione uprzednio trzy modele twórczości, biorąc za punkt wyjścia wystawę łódzką, to co zostało i to co nie zostało na niej pokazane.



13

Il. 13. Bążant, drzewo polichr., 15,5 × 35 cm. Wyk. Franciszek Marciniak. Witów, pow. Łęczyca. Il. 14. Tańcząca para, drzewo polichr., wys. 21,5 cm. Wyk. Czesław Czekalik. Stoczki, pow. Sieradz. Il. 15. Harmonista, drzewo polichr., wys. 29,5 cm. Wyk. Wiktor Rysio. Swinice, pow. Łęczyca. Il. 16. Drzewko z gajowym, drzewo polichr., wys. 85 cm. Wyk. Cz. Czekalik. Il. 17. Kobieta z masielnicą, drzewo polichr., wys. 29,5 cm. Wyk. Fr. Marciniak.

15



14



Twórczość oparta o wzory tradycyjne w coraz mniejszym stopniu zaspokaja potrzeby środowiska. I trudno nawet przypuszczać, że może być inaczej. Chociażby dlatego, że zmienia się rola i miejsce tej tradycji. Niedgdyś — przydawała spistości ludowej kulturze, stwarzała ramy, w których mieściła się twórczość całej zbiorowości. Była jedyną siłą określającą granice indywidualnych upodobań, przeszłością zaakceptowaną i popartą autorytetem starszych pokoleń, kształtującą gusta i nawyki artystyczne. Ale tradycyjne formuły w nowych warunkach nie mogą wystarczać. Przede wszystkim dlatego, że wraz z rozpadem tradycyjnych form kulturowych wchodzą formy nowe, odmienne. Tradycja „ludowa” jest więc, jak to już przedtem mówiliśmy, tylko jedną z konwencji artystycznych, i to nie zawsze najważniejszą. Jest nieprzydatna w stosunku do coraz większej ilości zjawisk i przedmiotów. Nie do pomyślenia jest np. samochód, traktor czy motocykl malowane w kwiatki, „ludowa” maszyna do szycia, radio, lampa, żelazko. Burzą one w nieuchronny sposób dotychczas istniejące wzorce estetyczne, wprowadzają nowe pojęcia i wartości.

Oczywiście nie dzieje się nagle, zwłaszcza w sferze świadomości ludzkiej. Zmiany mają charakter procesualny, pewne elementy obumierają prędeej, zastąpione nowymi, inne zachowują względną trwałość.

Giną dziedziny ekonomicznie nieprzystosowane do konkurencji z towarami sklepowymi. Nie istnieje już artystyczne kowalstwo, produkcja malowanych czy zdobionych snycerskim ornamentem mebli, przemysłowe wyroby wypierają garncarstwo, a nawet tkactwo. Gipsy zastępują dawne świątki, i do wyjątków należą dziś kapliczki, w których stawia się nowe rzeźby ludowych artystów. Na szerszą skalę robi to Janos z Dębna, ale już mało kto poza nim.

Co zostało z dawnej sztuki ludowej? Przede wszystkim te dziedziny, które wytrzymują rywalizację z wyrobami fabrycznymi. Niech nas przy tym nie łudzi fakt występowania jeszcze na pewnych obszarach stroju lu-



16



17

dowego, stroju paradowego czy używania glinianych garnków. Chcąc zorientować się w dynamice zachodzących procesów, należy widzieć zmiany zachodzące w różnych generacjach, dostrzegać co się kupuje i wytwarza, a co donasza i używa. Absolutna większość stroju, jaką można jeszcze spotkać we wsiach łowickich, opoczyńskich, rawskich, kurpiowskich a nawet podhalańskich — pochodzi z lat dawniejszych. Dziś mało kto już wykonuje strój do noszenia, a dawni mistrzowie kroju pracują już głównie na zamówienie zespołów artystycznych czy Cepelii. Znamienne, że na konkurs łódzki przysłano bodaj że jeden a może dwa pełne stroje, parę czepców, bo zapaski, których było sporo — wszystkie zostały zakupione przez Cepelię i przeważnie z myślą o niej były robione. Konkurs stanowił dokładną formę penetracji terenu i, przy założeniu nadsyłania tylko wyrobów wykonanych w latach powojennych, pozwalał na dosyć prawidłową orientację w żywotności poszczególnych dziedzin.⁶

Wytwarza się nadal piękne tkaniny, wełniaki i coraz więcej — szmaciaki. Tkaniny na wystawie są absolutnie doskonale, piękne w kolorystyce, w rytmie raportów, bezbłędne technicznie. Jest to dziedzina twórczości jeszcze żywa, a tkanina swą jakością i kosztem konkuruje z fabryczną (w kalkulacji wiejskiej pracę liczy się niesłychanie nisko).⁷ Wydaje się, że wiele wzorów tkanin może się mieścić w ramach istniejących obecnie „mód”, i przyjmując wzorzec mieszczańskiego wnętrza z meblami na wysoki połysk można pogodzić z nim kapy, szmaciaki, obrusy. Sprawę tę warto by zresztą przebadać w terenie metodą ankietową, podobnie jak i całe zagadnienie stosunku do tradycji w różnych grupach wieku, zawodu itp.

Na użytek własny wykonuje się jeszcze różnego rodzaju bibułkowe przystroje, kwiaty, którymi zdobi się święte obrazy, domowe kapliczki, a czasem i samą izbę (il. 33, 36). I one mieszczą się w kręgu upodobań współczesnych, dlatego też zasięg występowania kwiatów

sztucznych nie ogranicza się do wsi, a obejmuje także osiedla fabryczne, miasteczka i miasta, zaspokajając potrzeby środowisk z peryferii kulturalnych. Żywy odźwięk wzbudza nadal repertuar kramów jarmarcznych i odpustowych. Znajdujemy na nich m. in. tradycyjne zabawki — sprzedawane przez handlarzy, rozwożących towar z większych ośrodków. Tak jest np. w Krakowskiem, gdzie żywieckie centrum produkcji drewnianych, zdobionych zabawek wciąż znajduje zbyt dla swych wyrobów (wózki z końmi, stolki-koniki, karuzele, taczki, koniki, a w ostatnich latach i samoloty, zdobione niemal w identyczny niemal sposób), czy z zabawką ceramiczną, wciąż jeszcze powszechną na dużych obszarach kraju (gliniane koguty-gwizdki), czy z cukrowymi kogutkami. Zabawek zresztą na wystawie łódzkiej było niewiele i przeważnie nie te, które zobaczyć można u wiejskich dzieci, lecz już dla miasta robione drewniane, pięknie malowane ptaszki Adama i Kazimierza Stefańskich, Wacława Laskowskiego czy Andrzeja Łębowskiego oraz ruchome modele — zabawki (tracze)

Z innych działów tradycyjnej sztuki, żywej jeszcze wśród ludności wiejskiej, wymienić można pisanki oraz garncarstwo, chociaż to, co widzieliśmy na wystawie, raczej znajduje już nabywcę w Cepelii niż wśród ludności okolicznej. (Stąd pewne cechy „cepeliowskie” wyrobów Muszyńskiego czy Stefańskiego — doskonała sprawność, dbałość o polewę, glazurę — ale i pewna schematyczność, tak częsta przy masowej produkcji, przy której gubi się „ślad dłoni”, to minimalne odchylenie, które odróżnia artystyczne rękodzieło od produkcji fabrycznej, masowej).

I to wszystko ... Dodajmy, że poza pewnego typu zabawką drewnianą i zdobieniem wnętrza wszystkie wymienione tu rodzaje sztuki, spotkane na łódzkiej wystawie, wykonywane są również, i to coraz liczniej, dla odbiorcy miejskiego, dla Cepelii.

Tak jest — i wystawa tylko potwierdziła ten stan rzeczy. Wszystko, poza wspomnianymi tu wyjątkami.



18

(część tkanin i garnków, kwiaty bibułkowe, pisanki) — należy już do twórczości, która chociaż wyrasta z tradycji i w niej znajduje oparcie, przeznaczona jest dla innych, nie-ludowych środowisk, na samej wsi nie znajdując już dziś żadnego rezonansu.

Oczywiście i dawniej, jeszcze w połowie zeszłego stulecia bywali ludzie „z miasta” kupujący za grosze huculską ceramikę, góralską snycerkę, a później wycinanki, skrzynie malowane, rzeźby i obrazy na szkle. Tylko że wtedy nie miejski klient decydował o formie przedmiotu, lecz środowisko, które było odbiorcą i sędzią, wieś — której zbiorowy sąd mocen był akceptować, ale i odrzucać formy obce tradycji, niezgodne z podstawowymi kanonami panującego smaku. Miłośnik sztuki ludowej kupował to co widział, co już było zrobione pod ciśnieniem ludowego środowiska.

Ale teraz ten właśnie obcy klient stał się niemal że jedynym już odbiorcą. On decyduje, on przyjmuje nowe rozwiązania lub je odrzuca. W praktyce chodzi tu oczywiście nie o przypadkowych gości z miasta, kupujących czy zamawiających jakiś przedmiot, lecz o aparat skupu Cepelii, o komisje artystyczne tej instytucji a wreszcie o jury konkursów i wystaw, one to bowiem stały się obecnie wielkimi giełdami, które ferują wyroki, wskazują co potrzebne i co zdobywa uznanie, a co spotyka się z przyganą lub dyskwalifikacją. Robi się więc pod gust komisji plastycznej, nieraz nawet domniemany (zwłaszcza na imprezy okolicznościowe i rocznicowe). I nieraz, gdy my zapomnieliśmy już co się przed kilkunastu laty chwaliło, o wycinankach-sloganach, rzeźbach upstrzonych emblematami i powierzchowną symboliką — tam, na wsi, gdzie nie dociera warszawska wieść i nie śledzi się wahań barometru polityki kulturalnej, zdarza się wskrzeszać te niedobre tradycje na okolicznościowe konkursy i wy-

Il. 18. Kobieta z masielnicą, drzewo, wys. 36 cm. Wyk. Jan Tomasik, Zakościele, pow. Rawa Mazowiecka. Il. 19. Jeździec na koniu, biskwit, wys. 11 cm. Wyk. J. Grala. Il. 20. Figurka ceramiczna, biskwit, wys. 8 cm. Wyk. Jadwiga Grala. Burzenin, pow. Sieradz. Il. 21. Pająk, słoma, papier. Wyk. Maria Kabzińska. Rawa Mazowiecka. Il. 22. „Jeź” — słoma, papier. Wyk. Maria Słomczyńska. Gołocice, pow. Łęczyca.

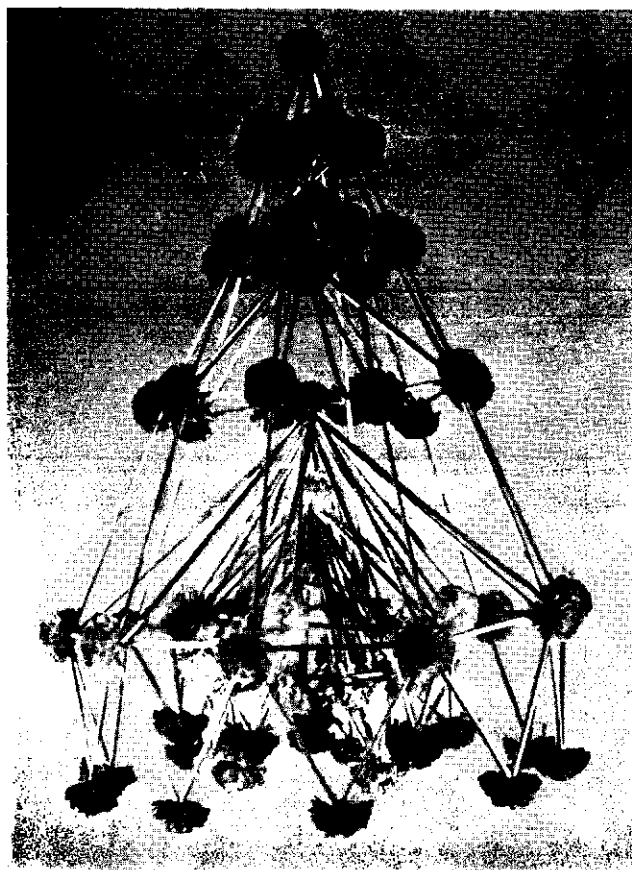
stawy. Na omawianym konkursie łódzkim znalazło się np. sporo wycinanek w tamtym „stylu” początych. Odrzucono je oczywiście we wstępnej selekcji.

Bo też dziś decydują o tym co dobre a co złe komisje artystyczne, złożone z etnografów, plastyków, znawców zagadnienia. I wytwarza się nieraz sytuacja paradoksalna, gdy właśnie wieś dąży do zmian, odrzuca starą sztukę, tradycyjne formy, a broni ich miasto, nabywca, który chce mieć właśnie to co było, co jest zgodne z istniejącym dawniej ludowym kanonem. Dodajmy, aby uniknąć nieporozumień, wieś odrzuca sztukę ludową, gdyż przyjmuje na co dzień inną modę, która

19



20



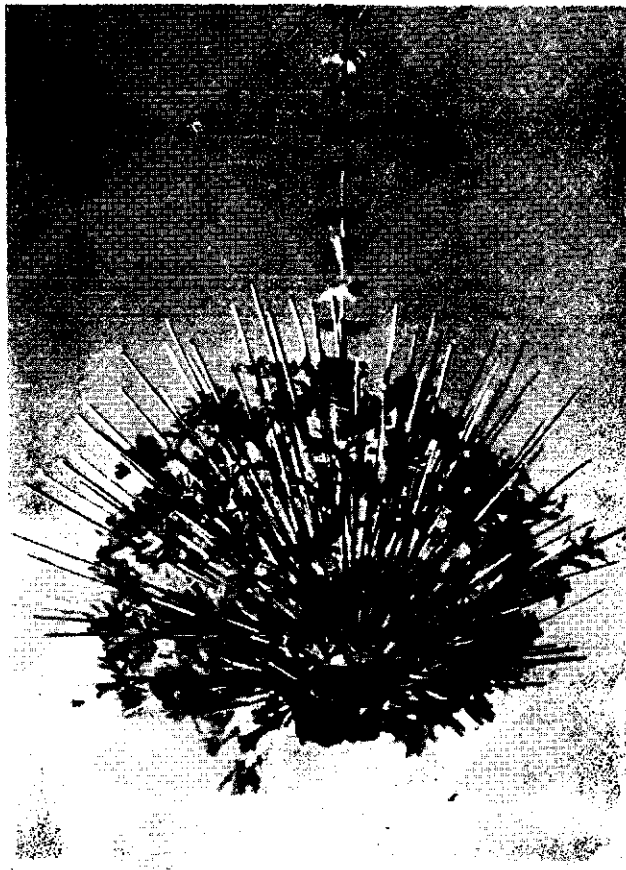
21

obowiązuje poszczególnych ludzi. Przy wystąpieniach zbiorowych, „na zewnątrz” — podczas dożynek, świąt narodowych, obchodów itp. — strój ludowy jest „znakiem” regionu, jego symbolem. Zespoły regionalne kultuwają strój podobnie jak szopki czy maski, pojawiają się one w zabawach i widowiskach, chętnie oglądane, ale właśnie — oglądane z zewnątrz jak przedstawienie, a nie przeżywane bezpośrednio na zasadzie współuczestnictwa (tak noszono ... tak było ... tak oni to robili ...). Sztuka ludowa staje się ożywioną historią.

„Ożywianie” takie byłoby oczywiście dalekie od prawdy, nieporadne i często artystycznie bezwartościowe, jak to widzimy w rekonstrukcjach przeszłości, dokonywanych zarówno za granicą, jak i np. w naszych „zielonogórskich winobraniach” — gdyby nie to, że twórczość ludowa jest wciąż żywa w pamięci tysięcy ludzi, że istnieje pokaźna liczba znakomitych tkaczek, garncarzy, rzeźbiarzy, wikliniarzy, wycinankarek — prawdziwych mistrzów swego fachu, a nieraz bezsprzecznych artystów.

Ale nawet oni nie zawsze wyznają na własny użytek dawne formy, tak np. tkaczki dywanów podwójnych w Sokółce inne wzory układają dla siebie, inne zaś dla miasta. Nierzadko zamawiając wycinankę czy haft usłyszeć można — a jaki ma być? po starodawnemu czy po naszemu? W podtatrzańskiej wiosce jeden z górali zapytał wprost: „A w jakim ma być stylu?”

Tworzenie poza środowiskiem jest oczywiście rzeczą możliwą i nawet dość często spotykaną, ale warunkiem poziomu artystycznego takiej twórczości musi być jej zgodność z wyobrażeniami i sądami twórcy. Inaczej staje się rzemiosłem, w którym producent oferuje towar „w stylu gotyckim”, „barokowym” czy „nowomodnym”, jak to bywa w warsztatach wykonywających wystroje kościołów czy meble „stylowe”. Nie sposób nie wi-



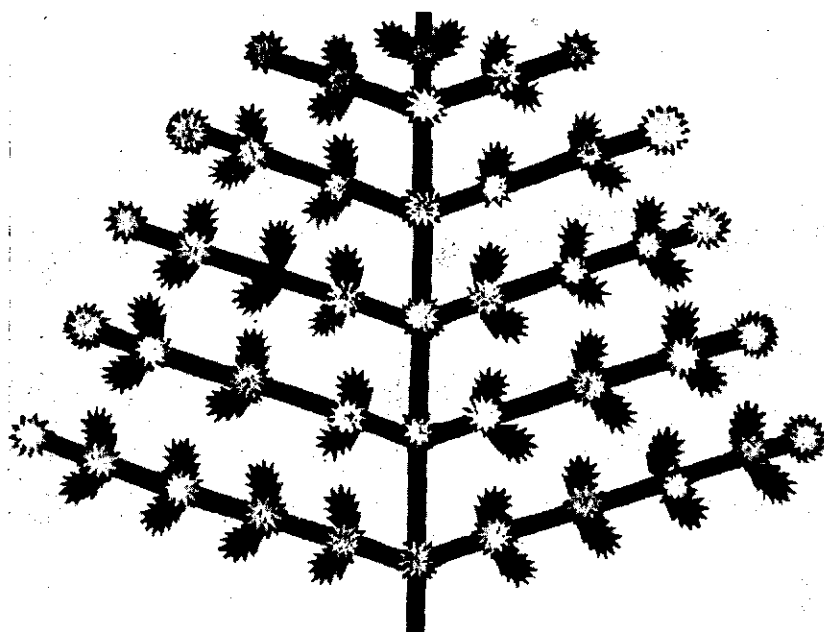
22

dzieć tego rysującego się niebezpieczeństwa dla sztuki ludowej, przeistaczania się jej w produkt rzemieślniczy, w „sztukę „cepeliowską” — tak jak zmieniło się już w nią nasze „Mazowsze” czy „Śląsk”, tak jak obserwujemy to w innych krajach, w których wcześniej zanikła autentyczna sztuka ludowa lub gorsze były formy opieki.

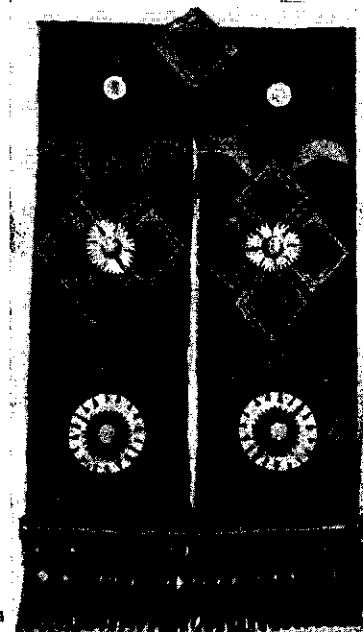
Możemy cieszyć się z osiągnięć opieki nad ludową twórczością, nie zmienia to jednak faktu, że w porównaniu z dawną sztuką obserwujemy mimo wszystko artystyczny regres. Powolny, hamowany przez cały system opieki, ale widoczny. Przyczyną jego nie jest jednak wymieranie najlepszych starych twórców (ostatnio Maria Konopka, Leon Kudła, Jakub Czezelewski, Franciszka Burzyńska, Anna Legutowska...), których nie mogą zastąpić mniej uzdolnione jednostki z młodszych generacji, ale to, że twórcy ci nie mają dziś dla swej działalności właściwego oparcia. Nie dają im jej środowisko własne, a i od nurtu panujących konwencji artystycznych odcina ich odmiennność tradycji, które kontynuują.

Inna jest psychika współczesnego człowieka, inna świadomość a nawet widzenie artystyczne. (Artysta współczesny może świadomie odrzucić np. perspektywę zbieżną, ale jest to przecież czymś innym niż autentyczna nieznanomość zasad tejże perspektywy u dawnego twórcy ludowego.)

Inne jest również działanie tradycji. Dawniej była to tradycja środowiska, tradycja żywa i jedyna, a więc bezwzględna, którą każdy członek społeczności musiał akceptować — dziś jest to już tylko jeden z modeli sztuki, który współczesny twórca może przyjąć, ale nie musi. Dawna tradycja wyznaczała nurt twórczości, stanowiła ważny element więzi grupowej. Dzisiejsza tra-



23



24

Il. 23. Wycinanka — drzewko, 41,5 × 54 cm. Wyk. Stanisława Kubik. Monice, pow. Sieradz. Il. 24. Tasiemki, wycinanki, 46 × 26 cm. Wyk. Katarzyna Kaczor, Wierznowice, pow. Łowicz.

dycja nie ma już ani dawnej mocy działania, ani nie formuje w tym stopniu wyobraźni twórczej i nawyków estetycznych. Znajduje się w stadium rozpadu, z tradycji staje się modelem twórczości, jednym z wielu, i to modelem odrzucanym coraz bardziej przez grupę, środowisko. Nie chcę powiedzieć, że przyjęcie tej dawnej tradycji wyobcowuje twórcę z własnego środowiska, choć i tak już niekiedy bywa, ale warto zdawać sobie sprawę, że tradycja ta nie jest już łącznikiem między żyjącym pokoleniem, zwłaszcza ludzi młodszych. Pozostaje już tylko „arką przymierza” z przeszłością, której coraz mniej oddaje się cześć.

Oslabienie siły działania tradycji obserwujemy nawet wśród tych, którzy świadomie do niej nawiązują. Sprzyja to indywidualnym poszukiwaniom, powoduje większe zróżnicowanie twórczości, w której coraz mocniej akcentuje się własne oblicze jednostki, kosztem tego co było dawniej wspólne, powszechne. Prowadzi to jednak właśnie poprzez rozwój indywidualnych cech do rozbijania dawnej tradycji.⁸ I jest to proces nieuchronny, prowadzący do sytuacji, w której twórca zacznie jak rzemieślnik powielać gotowe formy, bądź też będzie coraz bardziej odchodzić od zasad tradycyjnych, zdając się na własną inwencję. Ta druga droga prowadzi oczywiście do rozwoju indywidualności — niestety, w sztuce postęp tego rodzaju bynajmniej nie musi oznaczać wyższej wartości artystycznej dzieł, przeciwnie, wiemy, że twórcy samorodni, o nikłej na ogół świadomości artystycznej odrzucając tradycję stają się nieporadni i dopiero lata nauki i pracy mogą im pozwolić na przekroczenie progu, który dzieli amatora-dyletanta od prawdziwego artysty.

Oczywiście sprawy te najmniej widoczne są w twórczości o charakterze rzemieślniczym, gdzie decyduje o wyniku przestrzeganie wymogów warsztatowych — jak np. w tkactwie. Ale już w kowalstwie czy garncarstwie obserwujemy, że gdy twórca chce odejść od form tradycyjnych, szukając np. rozwiązań bardziej naturalistycznych — łamie dyscyplinę warsztatu, i uzyskuje efekt, który choć samemu wykonawcy wydaje się wielkim krokiem naprzód, nie jest nim w istocie (ceramika bolimowska, wyroby kowalskie Stanisława

Rydzia). Dzieje się tak, ponieważ twórcom takim nie dostaje pełnej świadomości artystycznej, którą dawniej zastępowała świadomość ograniczona, ukształtowana na gruncie tradycji, której uprawianie prowadziło do swojej wirtuozerii „jednej gamy”.⁹

Szczególna sytuacja występuje w twórczości rzeźbiarskiej, która najmniej związana jest z dyscypliną warsztatu oraz z bezpośrednim wpływem form tradycyjnych. W rzeźbie zawsze najwyższy był współczynnik indywidualnej inwencji twórczej, toteż stanowi ona najbardziej indywidualną i pełną formę wypowiedzi, uzależnioną bardziej od typu umiejętności, nawyków i wyobraźni twórcy niż od estetycznej tradycji środowiska. (Widać to nawet tam, gdzie istnieją pewne wspólne kontakty rzeźbiarzy, możliwości wzajemnego ich oddziaływania na siebie, a także inspirowania się podobnymi treściami czerpanymi z folkloru regionu, jak to ma miejsce np. w grupie łęczyckiej.)

Jakość artystyczna współczesnej rzeźby ludowej zależy przede wszystkim od siły talentu i wyobraźni twórcy, od jego dyspozycji psychicznych. Nic dziwnego, że najwybitniejsi jej reprezentanci to ludzie wyjątkowi, żyjący jakby poza swoim czasem i środowiskiem, o silnej osobowości twórczej, co pozwala im przechodzić mimo rzeczy widzianych i zmusza do tworzenia form odrębnych, własnych, odpowiadających ich wyobraźni i nawykom technicznemu. Ci najwybitniejsi — to (mówię o całym kraju) Józef Janos z Dębna, Józef Piłat z Dębskiej Woli, a zwłaszcza zmarły niedawno Leon Kudła. Ten najwyższy poziom reprezentuje na omawianej przez nas wystawie Jan Lamęcki.

Nie chcę przez to powiedzieć, że inni są słabi. Przeciwnie, zaskakujący jest na ogół wyrównany i niezły poziom twórczości, która oscyluje dziś przecież między tradycją ludową, twórczością „naiwną” i zwykłym amatorstwem. Rzeźba stanowi najciekawszy chyba dział współczesnej żywej twórczości. Jest też jedyną dziedziną tej twórczości, w której nie stosuje się w ocenie kryteriów ściśle „etnograficznych”, a w każdym razie interpretuje się je nader szeroko.

Wystawa łódzka pokazała (a zjawisko to potwierdzają również inne wystawy), że ilość rzeźbiarzy roś-

nie,¹⁰ a poziom przeciętny prac w porównaniu ze stanem sprzed kilkunastu lat wyraźnie się podniósł. Dużą rolę odgrywa w tym fakt, że rzeźbiarze nie tworzą „sobie a muzom”, a każda dobra rzeźba kupowana jest przez Cepelię, która umiała stworzyć twórcom ludowym właściwy klimat, zapewnić dobre warunki materialne, zbyt.¹¹ Obecny rozwój rzeźby wiąże się ściśle z dobrą na nią koniunkturą. Gdyby nie masowe zapotrzebowanie, nie doszłoby Lamęcki czy Kamiński do tego stanu perfekcji, jaki zauważamy w ich pracach. Bez konkursów i opieki — Kamiński nie rzeźbiłby w ogóle, a Lamęcki tylko sporadycznie. Obecnie pracują bardzo intensywnie, wolni od trosk materialnych, kłopotów ze zbytem. (Rzeźbiarz za figurę dostaje przeważnie paręset złotych — najlepsi zarabiają rocznie do 90.000 zł). Więc pracują dużo, na pewno więcej niż dawny świątkarz. Tak np. Kamiński w ciągu 5 lat pracy dla Cepelii wykonał ponad 2.000 rzeźb. Inni rzeźbią w granicach 60 — 100 figur rocznie. Oczywiście prowadzi to do pewnej standaryzacji, ale jednocześnie stanowi jakby tygiel, w którym wykrystalizowuje się forma, szczególny „styl” artysty. Przez powtarzanie szlifują formę, ustalają proporcje, szczegóły. Odpadają czynności i efekty przypadkowe, utrwalają się zdobycze. Tworzenie sefek wariantów podobnych rozwiązań stwarza właśnie tę swobodę obracania się w raz zakreślonym kręgu. Widać to doskonale np. w sposobie budowy głowy, a zwłaszcza brwi i oczu w figurach Lamęckiego. Rzeźbiarz dopracował się tu formy własnej, konsekwentnej i plastycznie niezwykle ciekawej (il. 2—6).

Podwyższanie się średniego poziomu produkcji rzeźbiarskiej jest też wynikiem na ogół prawidłowej opieki nad nimi ze strony Cepelii, a także właściwej w ostatnich latach polityki nagród na konkursach i wystawach. Znikła więc z sal wystawowych najgorsza amatorszczyzna, nagradzana ongiś tak skwapliwie za „nowy” temat, za naturalizm, za tanią i jakże często nieprawdziwą symbolikę.

Rzeźba należy do tych dziedzin, dla których wciąż jeszcze jest miejsce we współczesnej kulturze i która zapewne długo jeszcze będzie uprawiana, zarówno zawodowo, jak i amatorsko. Gdy warunki życia i podaż wyrobów fabrycznych uczynią zbędne wytwarzanie garnków, tkanin czy wycinanek, twórczość rzeźbiarska mieć będzie więcej szans istnienia, gdyż wyraża ona pewne potrzeby twórcze człowieka.

Być może obok wspomnianej już koniunktury również i potrzeba tworzenia zaważyła na tym, że ilość

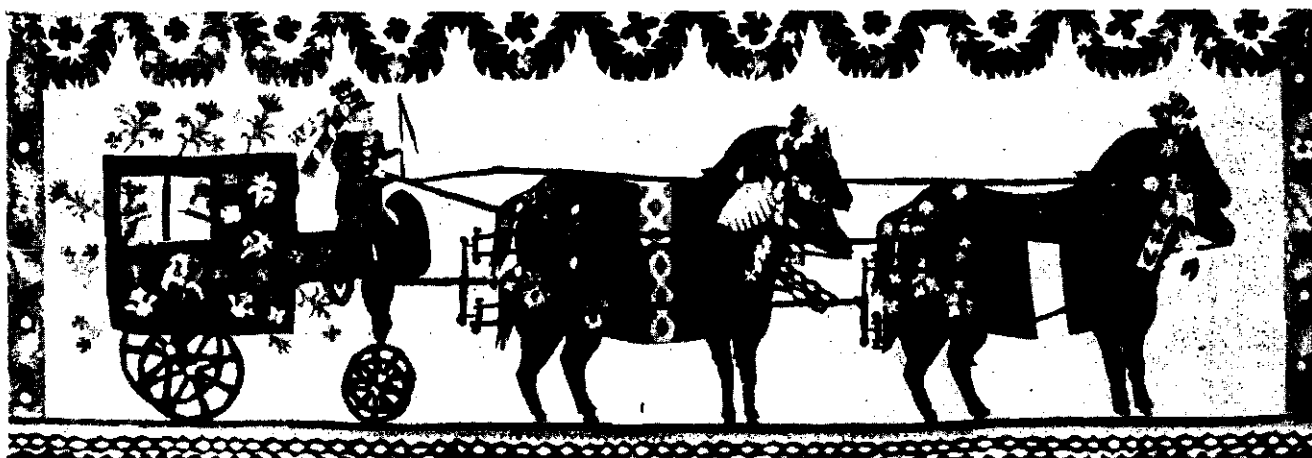
rzeźbiarzy stale się powiększa, tak np. w Łodzi pojawiły się nowe nazwiska: Adam Kolski, Mieczysław Żegliński, Stanisław Kołodziejski, Franciszek Marciniak, Czesław Czekalik oraz Jan Tomasiak. Te dwa nazwiska warto zapamiętać.

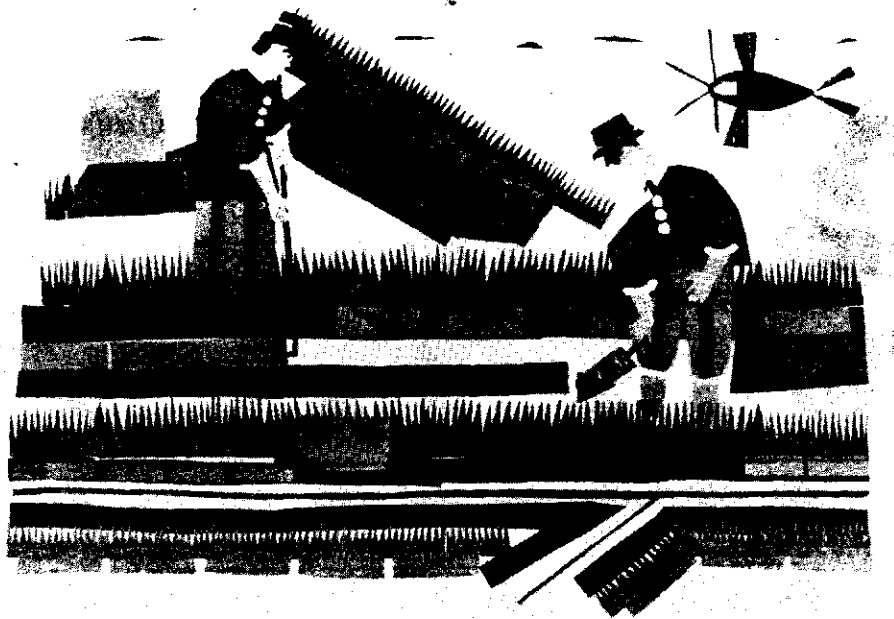
Czekalik pokazał prace najbardziej może „ludowe”, stojące na granicy rzeźby i zabawki (il. 14, 16), Tomasiak natomiast zaprezentował dwie rzeźby pozornie być może prymitywne, ale modelowane z dużą konsekwencją rzeźbiarską (il. 18).

Rzeźb interesujących było na wystawie sporo, szczególnie jednak ciekawe jest, jak różni są ci rzeźbiarze. Lamęcki, Kamiński, Tomasiak, Czekalik, Grabski, Czerwiński — każdy jest inny. Bo też, jak to już mówiłem, właśnie rzeźba daje w twórczości ludowej najpełniejszą projekcję osobowości artysty.¹² Toteż spotykamy w tej profesji twórców o wyobraźni lirycznej, epicznej i ekspresywnej. Pojęcia te nie miałyby oczywiście sensu, gdyby je zastosować do tkacza czy garncarza. Tkacze bowiem czy garncarze, niezależnie od sposobu przeżywania, typu wyobraźni i usposobienia, dadzą produkcję nie różniącą się od siebie, limitowaną tradycją regionu a nie stanami psychicznymi. Rzeźba jednak jest jak czuły sejsmograf, ujawniający indywidualności ludzkie, a różnice osobowości, typów emocji, wyobraźni — odczuwa się wyraźnie w samej twórczości. Tak np. Kamiński w swych rzeźbach opisuje, ilustruje typy wiejskie, kolejarza, muzykanta (il. 1). Czerwiński natomiast tworzy z pobudek emocjonalnych, chęci wyrażenia własnych stanów psychicznych, rozładowania ich poprzez dramatyczną opowieść o ludziach bezbronnych i nieszczęśliwych.

Nie rzeźba dostarczyła jednak największej niespodzianki, ale ceramika figuralna, a ściślej mówiąc Jadwiga Grała z Burzenina. Jej rzeźby z gliny przypominają formy archaiczne i to nie tyle europejskie co południowo-amerykańskie. Postacie zwierząt, ptaków, jeźdźców na koniach zdobi ornament wyciskany gwoździem (il. 19, 20). Figurki te nie mają bezpośrednich analogii w naszej sztuce ludowej, choć sama zasada kształtowania ich, a nawet dekoracja nie odbiegają od repertuaru stosowanego w ceramice. Są przykładem twórczości indywidualnej, choć wynikającej z „ducha” ludowej sztuki, z prawidłowego stosunku do materiału, gliny. Początkowo, na wystawie pokonkursowej w Sieradzu, pokazała Grała zwierzątka z gliny (biskwity).¹³ W rok później — już otoczona opieką mgr Zofii Neumanowej, kierowniczką regionalnego Muzeum w Sie-

Il. 25. Kodra, 35,5 × 100 cm. Wyk. 1961 r. Katarzyna Guzek. Jackowice, pow. Łowicz.





radzu, Grała wzbogaciła tematykę prac (wojak na koniu), zaczęła figurki pokrywać brązową lub zieloną polewą, następnie wypalać, korzystając z pomocy świetnego garncarza Hieronima Muszyńskiego. Można sądzić, że właśnie pomoc innych ułatwiła Grałi pozbycie się w rzeźbach elementów drobnych, narażonych na łatwe zniszczenie (np. lanc u wojaków). Mówiąc o Grałi trzeba więc także wspomnieć o roli opieki, pomocy okazanej jej tak przez kolegę-fachowca jak i przez etnografa.

Problem pomocy ma swoje dobre, ale i złe strony. Zastępuje dawną korektę środowiska, podsuwa nowe rozwiązania technologiczne, koryguje błędy, ułatwia przedstawienie twórczości na potrzeby miejskiego odbiorcy. Ale też w dalszej konsekwencji może prowadzić do tego, że twórca staje się coraz bardziej wykonawcą. Gorzej, gdy osoba radząca nie reprezentuje najwyższych kwalifikacji plastycznych, zwłaszcza że twórcy ludowi, skoro już zaczynają stosować się do zaleceń, nie mogą mieć przecież rozeznania, która rada jest słuszna, a która prowadzić może na manowce.¹⁴

A jednak opieka jest dziś niezbędna, stanowi nawet składową część struktury współczesnej sztuki ludowej. Od form i jakości tej opieki zależy w dużym stopniu poziom twórczości, jej dalsze losy — w więc czy i jak długo nosić jeszcze będzie charakter autentycznego rękodziela.

Konkursy, wystawy, nagrody i selekcja przy zakupach Cepelii, stanowią bardzo istotny czynnik utrzymania poziomu sztuki. Na konkurs łódzki nadesłano kilkaset wycinanek, w tym wiele rawsko-opoczyńskich, doskonałych jeszcze przed kilku laty. Okazało się jednak, że te same wycinankarki, które wówczas dawały bezbłędne kompozycje, po latach, w których nic nie robiły na sprzedaż ani na konkursy, nadesłały prace znacznie gorsze, słabe, a często wręcz niedobre. Wystarczyło więc kilka lat braku zainteresowania, aby na terenie wybitnie „wycinankarskim” nastąpił duży regres.¹⁵

Tam zaś, gdzie stwarza się zapotrzebowanie, angażuje twórców w sprawę przywrócenia do życia zamarłej już dziedziny czy technik — rezultaty bywają doskonałe. Przykładem — prążkowane wełniaki łączyckie, o pięknie stonowanych barwach, szmaciaki brze-

zińskie, a także i wycinanka z tego powiatu, wieluńskie plecionki ze słomy i korzeni, artystyczne wyroby kowalskie.

O ile jednak plecionki czy szmaciaki nie odbiegały od znanych wszędzie wzorów, o tyle tkaniny łączyckie były prawdziwym zaskoczeniem. Nie znaliśmy ich dotąd, teraz pokazano spory zestaw wełniaków, odtworzonych przez ludzi, którzy podobno pamiętali je z lat młodości. Za namową mgr Jadwigi Grodzkiej, kierowniczki Muzeum w Łęczycy, wełnę farbowano barwnikami naturalnymi. W rezultacie otrzymano tkaniny o barwach sciszonych, stonowane, których kolorystykę wyznaczało przede wszystkim tło i szersze pasy, skontrastowane czy zharmonizowane z różnobarwnymi prążkami. (Walentyna i Antoni Królasikowie z Oraczewa pokazali piękne szaro-brązowe i czerwono-zielone, Franciszka Pabiańczyk z Łęczycy oliwkowo-zielono-żółte, barwione w łusce cebuli, Jadwiga Białokoz z Jastrzębia piękne srebrnoszare z zielonymi prążkami — farbowane w odwarze z kory dębowej itd.).

Tego rodzaju rewelacje konkursów, starannie przygotowane poprzednią penetracją w terenie, zachętą, stypendiami — mają duże znaczenie, pozwalają nam odtworzyć wartości sztuki ludowej regionu, już zanikłe a dotąd nie znane. Pozwala to dopełniać białe plamy na mapie, daje nadzieję, że tkaniny takie zobaczymy w sklepach Cepelii, co stanowi z kolei wkład w naszą współczesną kulturę artystyczną, a ludowym twórcom (przeważnie ludziom starym) pozwoli poprawić sytuację materialną.

Czy jednak wolno bezkrytycznie przyjąć każdą nowość, ujawnioną na konkursie czy wystawie? Nie powinna budzić wątpliwości od tej strony sprawa plecionek. Są zgodne z formami istniejącymi na terenach niezbyt odległych; przy czym podobne, niezależnie od siebie, nadesłano z różnych wsi, a precyzja wyrobu wskazuje na rzemiosło długo uprawiane, doskonałe znane. Inaczej ze wspomnianą wyżej tkaniną łączycką, pokazanymi wypiekami obrzędowymi czy formami brzezińskiej wycinanki. Tu konkurs tylko zarysowuje problem, ale go nie rozwiązuje, materiał pokazany jest więc — póki co — tylko sygnałem a nie dowodem.

Dla naukowca sens konkursów polega bowiem na tym, że poszerzają one naszą wiedzę, pozwalają obser-

wować procesy zmian, zachodzące w twórczości ludowej i sygnalizują nowe zjawiska, pełniąc tym samym jakby rolę wstępnego rozpoznania w terenie. Jednak z punktu widzenia nauki, takie sygnały nie mogą zastąpić dokładniejszych badań, dają jednak konkretne punkty zaczepienia, pozwalają formułować pytania wymagające odpowiedzi.

Gdy konkurs ujawnia prace dawne mieszczące się w ramach naszej wiedzy o regionie, rzecz jest oczywista, stają one się pełnowartościowym dokumentem. Inaczej jest jednak z dziełami nowymi, zwłaszcza gdy mają charakter jednostkowy. Wymagają one weryfikacji, stwierdzenia czy odpowiadają temu, co było niegdyś w danym terenie powszechne. Można to nawet ująć tak, że im bardziej ciekawe i oryginalne jest nowo odkryte zjawisko, tym ważniejsze jest ujawnienie jego jednostkowego względnie społecznego charakteru i genezy.

Badacz nie może też zapominać o tym, że piękna i chwalebna czynność inspirowania twórczości każe brać pod uwagę również i współczynnik wpływu osoby inspirującej, dodajmy — wpływu nieraz niezamierzonego. Stąd jeszcze jeden argument na rzecz potrzeby weryfikacji materiałów konkursowych i wystawowych w procesie dalszych badań. W niczym to jednak nie umniejsza wielkiej i wielostronnej roli konkursów.

Reaktywowanie zamarych technik dla celów poznawczych, jednorazowo, np. dla uzyskania kolekcji dawnych form wycinanki czy haftu — ma sens oczywisty. Ale pobudzanie twórczości, dające nadzieje na trwały zarobek, ma sens jedynie wtedy, gdy ten zarobek można zapewnić, inaczej czyni się ludziom tylko niepotrzebny zawód, krzywdę.¹⁶ Rozumiem radość organizatorów konkursu i wystawy, że udało się im namówić do pracy tylu plecionkarzy, w tym aż 7 z Łęczyckiego, a po jednym z Sieradzkiego i Piotrkowskiego. Radość tę mąci mi tylko obawa, czy pobudzanie do życia tej właśnie dziedziny jest uzasadnione ekonomicznie. O ile mi wiadomo Cepelia przestała przecież kupować słomiane naczynia od plecionkarzy białostockich, a zbyt nie dorównuje podaży. Z kolei — plecione naczynia, nawet tak doskonałe jak Stanisława Pierzakowskiego czy Wojciecha Drażczyka, tracą dziś swą pierwotną funkcję. Niegdyś były najtańszym naczyniem, dziś wyparł je emaliowany garnek, aluminium i plastik, są to więc jeszcze jedne przedmioty bezużyteczne, „ozdobne”. Owszem — b. ładne. Ale gdy myślę o ich cenie, która musi być wysoka, aby wyrób był opłacalny (kufel — ponad 100 zł) — ogarniają wątpliwości czy uda się zapewnić tym rzeczom zbyt. Na pewno natomiast słuszne i celowe jest rozwijanie produkcji mat

słomianych, na które zawsze istnieje duże zapotrzebowanie.

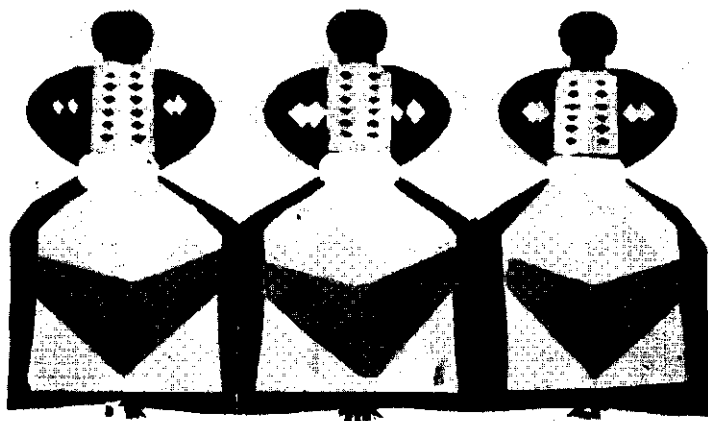
Szczególnym przypadkiem jest kowalstwo artystyczne. Szczególnym dlatego że w zasadzie żadna z form wykonywanych dawniej dziś nie jest użyteczna. Obok więc znajomości rzemiosła, twórca musi mieć sporą wyobraźnię plastyczną, umiejętność znalezienia nowych zastosowań dla swego kunsztu, jak to pokazał na wystawie Stefan Morawski (il. 35). A to nie jest proste. Naprawdę niewiele dobrych i twórczych pomysłów widzi się na konkursach, reaktywujących kowalstwo artystyczne. A nawet wtedy, gdy żyrandol, popielniczka czy świecznik szczęśliwie połączą w sobie użyteczność z ładną formą, może okazać się, że przedmiot jest nieopłacalny.

Kowalstwo jako rzemiosło ulega procesowi przekształcenia. Jego sytuacja jest inna niż np. garncarstwa, które po prostu ginie, staje się nieopłacalne, niepotrzebne. Kowali zawsze jest za mało, tylko że zmienia się profil zawodu, kuźnia przekształca się w warsztat mechaniczny, a zamiast robić gwoździe, prymitywne okucia i nabijać koniom podkowy, kowal współczesny reperuje sprzęt rolniczy, traktory, skomplikowane maszyny. I wyraźna jest linia rozwoju — warsztaty naprawcze, mechaniczne, a w dalszej perspektywie i radiowe, elektrotechniczne. Zmienia się więc profil zawodu, młot i kowadło ustępują miejsca bardziej skomplikowanym narzędziom i maszynom.

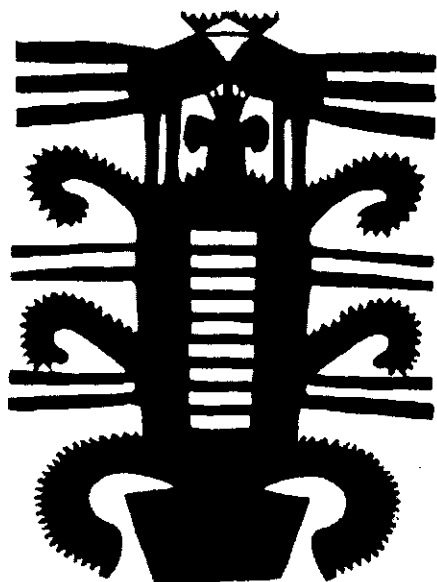
Z punktu widzenia opieki nad dawnymi twórcami ludowymi, problem kowalstwa nie istnieje. Nie ma bowiem wielu wybitnych, utalentowanych twórców, pozbawionych możliwości pracy i zarobku. O celowości artystycznego rzemiosła kowalskiego decydować muszą potrzeby rynku. Dziś jeszcze świadomości tych potrzeb nie widać niemal, ale wydaje się, że są dane, aby potrzeby te rozbudzić.

Jeśli się nie wie do czego jakieś przedmioty mają służyć, po co istnieć, nazywa się je pamiątkarstwem. Konkursy pamiątkarskie są też miejscem, na które nadsyła się współczesne wyroby ludowych twórców, łączące elementy tradycyjnej formy z nowym przeznaczeniem. Usiłuje się też wcisnąć w krąg „pamiątkarstwa” wyroby artystycznego kowalstwa. Chyba jednak nie to jest właściwe miejsce i nie w kierunku drobnej pamiątki powinno kierować się twórczość wybitnych kowali. Zastosowanie dla ich pracy widzę we współczesnej architekturze, wnętrzu. Tam, gdzie chodzi o rzecz jednostkową, unikalną, szlachetną w materiale i technice. Kraty, latarnie, świeczniki, kandelabry itd. Tylko że taka twórczość, zastępująca ginące już (a ra-

27



Il. 26. Melioracja pola, wycinanka, 23 × 32,5 cm. Wyk. Zofia Wiechno, Wierznowiec, pow. Łowicz. Il. 27. Wycinanka, 14,5 × 25 cm. Wyk. Łucja Ogórek, Zawada, pow. Brzeziny.



Il. 28. Wycinanka, 23 X 18 cm. Wyk. Janina Przyborkowa. Zakosćiele, pow. Rawa Mazowiecka.

czej zanikłe) w miastach warsztaty metaloplastyki nie obejdzie się bez współpracy z plastykiem, a przede wszystkim z architektem. Nie o „ozdobę” bowiem chodzi, ale o funkcjonalność, o określony charakter plastyczny dzieła, którego prostota i doskonałość formy świetnie mogą harmonizować tak z zabytkowym, jak i nowoczesnym wnętrzem.

Konkursy ujawniły uzdolnione jednostki, dalszy los kowalstwa artystycznego zależy od prawidłowego ustalenia ich pracy, instruktażu prowadzonego przez dobrego metaloplastykę i architekta wnętrz, od dalszych form artystycznej opieki. Rzecz dotyczy oczywiście jednostek, ale wydaje się, że przy prawidłowym zorganizowaniu ich pracy, na brak zbytu nie powinni narzekać.

Od roli organizatorów i opiekunów zależy dziś istnienie twórczości ludowej „na eksport”. Przerwać zamówienie, zlikwidować formy opieki — a w ciągu kilku lat nie będzie już większości dawnych dziedzin sztuki ludowej, a w każdym razie przestanie ona istnieć jako fakt kulturowy i społeczny.

Niezależnie bowiem od sloganów na temat rozkwitu sztuki ludowej w naszym kraju¹⁷ w rzeczywistości obserwujemy zanik na wsi tradycyjnych form sztuki, stałe kurczenie się modelu 1, który ma charakter wyraźnie reliktowy, przy czym charakterystyczne dla naszego czasu jest jego współistnienie równoległe z kulturą masową, kulturą przemysłową, formami wykształconymi już nie na gruncie kultury ludowej.¹⁸

Powstrzymywanie tego procesu przemian nie wydaje się ani rozsądne, ani nawet możliwe. Sprawa nie rozgrywa się bowiem na płaszczyźnie upodobań, decydują czynniki ekonomiczne, społeczne, kulturowe, decyduje sytuacja obiektywna, podważająca rację istnienia odrębnej kultury ludowej. Można więc wątpić w skuteczność akcji zmierzających do zahamowania procesu rozpadu tej tradycyjnej kultury w środowisku ludowym.

Realne jest natomiast podtrzymywanie przy życiu twórczości, samej produkcji ludowych wyrobów, nawet wówczas gdy nie są już swojej społeczności potrzebne. I w tym zakresie pomoc Min. Kultury, muzeów a zwłaszcza Cepeli dała rezultaty doskonałe, doprowadziła do aktywizacji pokażnej liczby osób (3—4.000),

podtrzymała przy życiu gasnące już ośrodki twórcze, dała możliwość pełnego wypowiedzenia się wybitnie utalentowanym twórcom ludowym. Dzięki zorganizowaniu zbytu do miasta i za granicę, dzięki dużemu wysiłkowi organizacyjnemu a po części i propagandowemu udało się nie tylko utrzymać poziom produkcji „ludowej sztuki” na poziomie lat poprzedzających ostatnią wojnę, ale w wielu wypadkach poziom ten znacznie przekroczyć.

I w tym tylko sensie można mówić o rozwoju ludowej twórczości. Istotnie, dzięki opiece, udało się zachować przy życiu pamięć wielu procedurów, niekiedy spowodować, iż wybitni starzy twórcy przekazali swe umiejętności i wiedzę dzieciom i wnukom, co jednak najistotniejsze — pomoc, koniunktura spowodowała podjęcie pracy przez starych twórców, od lat już nieaktywnych. Chyba jednak trudno nazywać to „rozkwi-tem sztuki ludowej”. Już chyba prędzej można mówić o jej galwanizacji. Przypisać trzeba — galwanizacji doskonałej.

Jest to więc coraz bardziej sztuka „cepeliowska”, rzemiosło kierowane, a zasługą wielką opiekunów jest, że proces przeradzania się autentycznej twórczości w rzemiosło kierowane przebiega powoli, w atmosferze serdeczności i szacunku dla żyjącego jeszcze pokolenia autentycznych twórców ludowych.

Używam określenia „sztuka cepeliowska” w sensie referującym, nie wartościującym, nie stwierdzając czy jest ona „gorsza” czy „lepsz”. Jest, jak się zdaje, względnie najlepszą jeszcze drogą dalszej egzystencji wielu dziedzin ludowej sztuki.

Cechą tej „cepeliowskiej” sztuki jest wysoki poziom techniczny, doskonałość wykonania, ale i pewna rutyna, rzemieślnicza sprawność, wynikająca z naturalnego dążenia do zwiększenia tempa produkcji, aby uczynić ją jak najbardziej opłacalną (np. ceramika pokazana na wystawie). A przy produkcji masowej zrozumiałby jest brak czasu na namysł, brak świeżości, jaką miał dawny twórca, który mógł spokojnie obmyślać, co i jak robi. (Pięknie pisała o takim tkaczu dywanów H. Schrammówna). W perspektywie czasu ta „cepeliowska” sztuka zapewne zastąpi dziś żywe jeszcze formy twórczości ludowej, stanie się rzemiosłem produkującym „w stylu ludowym”. Im później to nastąpi, tym oczywiście lepiej, nie mniej z tych nieuniknionych konsekwencji trzeba sobie zdawać sprawę, zwłaszcza że już obecnie widać pierwsze oznaki tego kierunku przemian.

Widoczne jest to zwłaszcza w rękodziele, w rzemiosłach takich jak tkactwo czy garncarstwo, w których już obecnie dostrzegamy coraz częściej powielanie (doskonałych zresztą) wzorców. W przyszłości nie wykluczona jest sytuacja, gdy okaże się najcelowsze wykonywanie tkanin „ludowych” w warsztatach miejskich, według dawnych, najlepszych wzorów, a kto wie czy w pewnych sytuacjach produkcji autentycznych wzorów ludowych nie podejmie przemysł tekstylny (próby takie podjął przed kilku laty Instytut Wzornictwa Przemysłowego). Oczywiście zniknie wtedy „jedność” każdej tkaniny, satysfakcja jaką daje jeszcze naszemu pokoleniu świadomość, że coś jest „ręcznej roboty”. Nie zatraci się natomiast istotny walor artystyczny ludowych tkanin (oczywiście przy dobrym wykonaniu i surowcu).

Inna natomiast będzie sytuacja w tych dziedzinach, które oparte są o twórczą inwencję jednostki, jak np. w rzeźbie figuralnej. Tu o powielaniu nie może być mowy, najwyżej o dobrych kopiach najwybitniejszych

dział przeszłości (tak jest za granicą, czemu u nas się tego nie robi?). Proces rozwoju będzie zapewne prowadził w rzeźbie do coraz bardziej poprawnych prac, stojących na granicy sztuki profesjonalnej i amatorszczyzny. Kontynuacja dawnej rzeźby nie jest możliwa, przede wszystkim dlatego, że jej charakter wynikał nie tyle ze sprawności technicznej świątkarza, co z jego widzenia, odmienności psychiki.¹⁹ Dziś, w innych warunkach, rzeźbiarz ma inną, bliższą naszemu czasowi psychikę i wyobraźnię, toteż i dzieła jego muszą być inne od dawnych. Prawdziwą odrębność zachować mogą tylko „naiwni”, twórcy wewnętrznie odizolowani od otaczającego ich świata, ludzie najczęściej z jakąś skazą psychiczną, których sztuka jest projekcją ich osobowości.

Wróćmy jednak w tych naszych rozważaniach do teraźniejszości. Smętne refleksje na temat zmierzchu autentycznej twórczości ludu nie powinny nam przesłaniać obrazu zmian zachodzących w twórczości i upodobaniach współczesnej wsi i peryferii miejskich.

Zmierzch tradycyjnej sztuki ludowej nie jest bowiem równoznaczny z likwidacją odrębnych form twórczości. Proces likwidacji różnic między wsią a miastem potrwa zapewne długo. Ginią powody wywołujące odrębność, ale pozostają nawyki. Tworzenie się jednolitego modelu kultury opartego o wzorzec kultury masowej nie jest sprawą chwili ani roku, ani nawet kilku lat. Prawdopodobnie zresztą zawsze istnieć będą odrębności upodobań i mód różnych środowisk i pokoleń. Czy dotyczyć będą tylko upodobań biernych, recepcji — czy i twórczości własnej (amatorskiej)? Przyszłość pokaże.

W obecnym okresie procesy scalające dopiero przenikają do środowisk wiejskich i peryferii kulturowych miast i miasteczek. Środowiska te mają jednak i swoją aktualną twórczość, zgodną z ich obecnymi upodobaniami, sztukę, którą można również nazwać ludową, jako że jest powszechna, odrębna od sztuki nurtu profesjonalnego i przy tym kontynuuje nawet pewne cechy i tradycje sztuki, którą można by nazwać odpustową, jarmarczną. Jest to właśnie model 3 w sporządzonej na wstępie artykułu systematyce.

Model ten obejmuje twórczość odpowiadającą aktualnym potrzebom i upodobaniom ludności wsi i peryferii miejskich, uprawianą w kręgu tego środowiska i dla niego.

Są to zarówno powszechnie dziś spotykane makatki z jeleniami czy łabędziami na stawie, o których wnikliwie pisał niedawno Fr. Kotuła,²⁰ jak też i wszelkiego rodzaju wyroby spotykane na kramach odpustowo-jarmarcznych, zabawki, gipsowe psy, koty i koguty — rzadziej tygrysy (słonie wyszły z mody), Zorra na koniu, tancerki, kobiety w neglizhu na lwie leżące itp. tematy, których źródłem są zapewne porcelanowe figurki rokokowe, których różne późniejsze nawet wersje spotkać można było przed wojną w dworach czy mieszkaniach miejskich. Figurki takie masowo nabywać można było bezpośrednio po wojnie na każdym bazarze.

Nowa twórczość ludowa, to także spotykane gdzieś tam fabryczne meble (nawet na „wysoki połysk”) zdobione przez użytkowników w jaskrawo kolorowe wzory roślinne, kwiatowe a nawet geometryczne.²¹ To — malowane dosłownie na szkło, dekoracyjne bordiury, okalające w obrazku miejsca, pod które wkłada się fotografie.²² To — specyficzny sposób posługiwania się elementami nieludowej twórczości w celu uzyskania efektu bliskiego upodobaniom danej społeczności — tak w urządzeniu wnętrza, jak i stroju. Przykładem mogą być ubiory Cyganów, ale i w pow. nowotarskim spotyka się wsie, w których dziewczęta noszą w niedziele

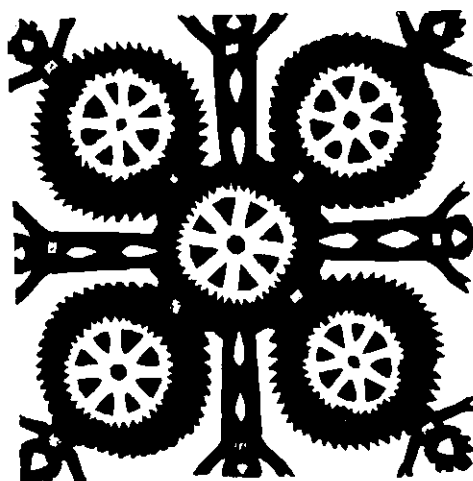
i święta sukienki o dominującej kolorystyce niebieskiej czy np. różowej, a starsze kobiety komponują z kupnych materiałów barwne stroje o odrębnej formie i kolorystyce — już nie tradycyjnie ludowe, ale jeszcze nie miejskie.

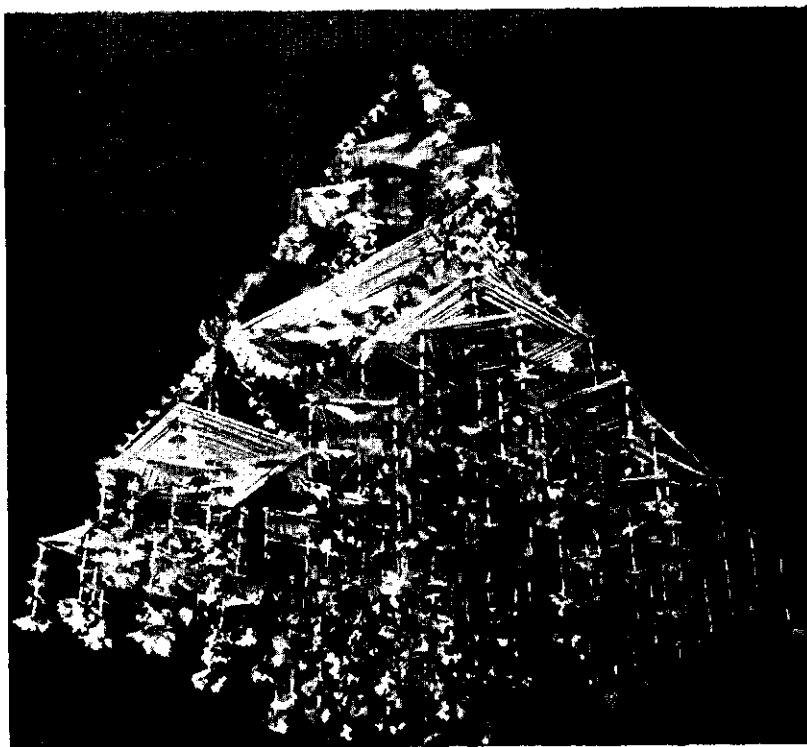
Nie jest to już sztuka ludowa, taka jaką znamy z przeszłości. Nie jest — przede wszystkim dlatego że względnie spójna struktura ludowej kultury uległa rozpadowi i wchłanianiu coraz więcej elementów obcych, niezdolna już całkowicie je zaadaptować, zorganizować w nową odrębną całość. Jest to jednak sztuka okresu przejściowego, okresu rozpadu tradycyjnej kultury, w której na równi z elementami reliktowymi współistnieją zupełnie nowe.

Nie zamierzam tu bronić artystycznej wartości tej sztuki. Na pewno nie da się jej w całości porównać z dziełami dawnymi, choć i w niej znajdują się obiekty, w których już dzisiaj widzimy walory estetyczne. Są to oczywiście walory inne niż w dawnej sztuce i jeśli dostrzegamy je, to dzieje się to w kontekście rozwoju form sztuki naszego czasu, kształtowania się nowych postaw estetycznych, innych nieco potrzeb. Przyszłość zapewne pozwoli zauważyć w tej jarmarczno-odpustowej twórczości elementy inne jeszcze, korespondujące z nowymi potrzebami. Pozwoli odczuwać ją w kategoriach odrębnego „stylu”, być może mieszczącego się w nowych konwencjach estetycznych. Ale to są tylko przypuszczenia. Obecnie bowiem bynajmniej nie widzę potrzeby propagowania tej nowej sztuki ludowo-jarmarcznej, czynienia na nią „mody”. A jeśli tak akcentuję ten — istotnie współczesny — nurt sztuki ludowej, to dlatego aby zwrócić nań uwagę etnografów i ludzi zajmujących się sztuką ludową, aby badać ją, dokumentować i uchronić przed zagładą, jaką tym nie-trwałym dziełom niesie czas.

Niestety, nie notuje się obecnie przemian w upodobaniach ludu — pomija niemal wszystko, co wykracza poza formy już znane i mieszczące się w ramach tradycyjnych wyobrażeń o sztuce ludowej. A przecież zachodzące zmiany chociażby w tematyce gipsowych figurek mogą być interesujące dla socjologa, etnografa czy historyka kultury, świadcząc o procesie formowania się gustów a nawet o pokracznych formach przenikania mody na „nowoczesność” w sztukę masową. Niestety „radary” naszych etnografów wychwytyują doskonale każdy przejaw tradycyjnej sztuki, niewiele jednak uwagi poświęca się zjawiskom, które kształtują się i zmieniają współcześnie. Być może wynika to z tego, że

Il. 29. Wycinanka, 17 × 17 cm. Wyk. Marianna Dudaszek. Zacharz, pow. Brzeziny.





Il. 30. Pająk, słoma, papier. Wyk. Maria Słomczyńska. Gotocice, pow. Łęczyca.
Il. 31. „Prześcieradło”, len szary z białą bawełną. Wyk. Rozalia Końska. Łęg, pow. Rawa Mazowiecka. Il. 32. Tkanina. Wyk. Katarzyna Królasik. Oraczew, pow. Łęczyca. Il. 33. Bukiet, papier, bibuła. Wyk. Józefa Wojciechowska. Zawady, pow. Brzeziny. Il. 34. Naczynie zasobowe, słoma. Wyk. 1963 r. Wojciech Drączyk. Zduny, pow. Łęczyca.

30

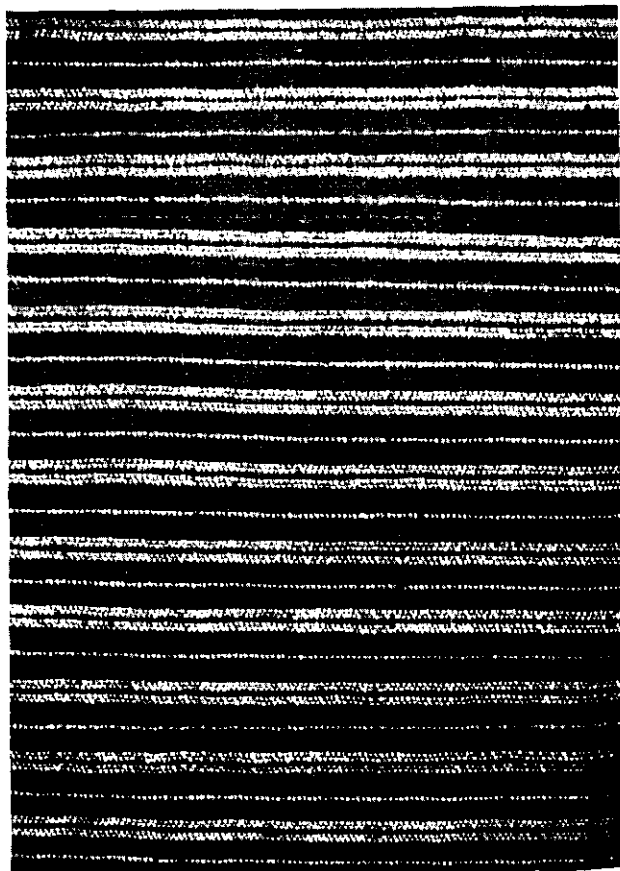
badania prowadzi się z pozycji tradycyjnych form sztuki, że w założeniu ich chodzi zazwyczaj o uchwycenie obrazu przeszłości. Nie neguję oczywiście celowości takich badań, szkoda jednak, że szukając śladu przeszłości, pomija się nieraz fakty współczesne. A przecież współczesna twórczość wiejska jest znacz-

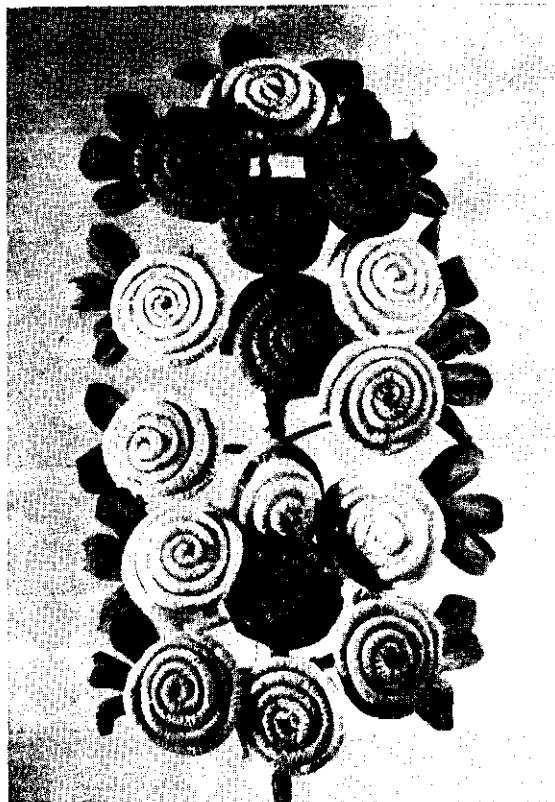
nie mniej trwała niż dawna, przedmiot ma życie krótkie, to co było przed 10 laty, dziś jest niemal nie do zrekonstruowania, właśnie dlatego że nikt nie przywiązywał do tego wagi, że najmniej ceni się modę poprzednią, a o wiele wyżej taką, którą dzieli już od nas dystans czasu.

31



32





33

Chodzi tu więc przede wszystkim o intensyfikację badań nad procesami zachodzącymi na wsi i peryferiach miejskich, o dostrzeganie i dokumentowanie zjawisk współczesnych, chodzi o to, aby muzea etnograficzne zbierały przykłady tej współczesnej twórczości, ekrany fotografów ulicznych, malowidła ze strzelnic i karuzel, szyldy malowane, malunki i rzeźby z wozów cygańskich, barwne makatki, figurki gipsowe, wyroby z lusterek, kule szklane z zatopionymi w wodzie figurkami (św. stajenka, łabędzie, piłkarze, Trójca Święta itp.), obrazki malowane na szkle, przedmioty służące do dekoracji wnętrz itd.²³ Chodzi wreszcie o to, aby ujawniać rezultaty takich badań nawet w postaci wstępnych rejestracji w formie artykułów w czasopiśmie fachowych, reportaży fotograficznych, książek, filmów.

Może też i warto pokazać już teraz w trybie wystaw naukowo-problemowych tę sztukę przedmieść i współczesnej wsi, podyskutować co jest, a co nie jest kiczem, zastanowić się nad istotą zjawiska „szmiry”, a przez to widzieć problem szerzej — nie zawężając go do płyt-kich kampanii przeciwko „jeleniom na rykowisku”.

Może i warto niektóre formy tej sztuki jarmarcznej nobilitować, pokazując je w odpowiednim kontekście na wystawach sztuki ludowej czy prymitywnej. Takiej nobilitacji doczekały się ostatnio sztuczne kwiaty, dotąd przeważnie pomijane, a nawet uznawane za „szmirę”. Niezwykły urok wystawy „kwiaty dla Warszawy” zorganizowanej przez Cepelię²⁴ spowodował nawet w pewnym środowisku modę na te kwiaty. Wszystkie eksponaty zakupiono.

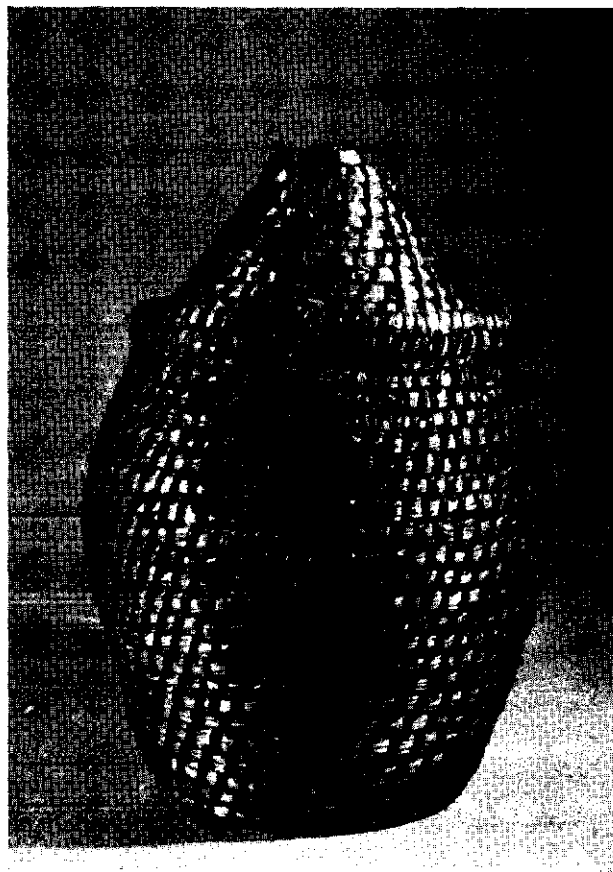
Nie byłoby jednak słuszne mieszać na wystawach o charakterze artystycznym obiektów cennych z wątpliwymi. Rola bowiem takich wystaw jest inna — pokazuje świat odrębnej i pięknej sztuki naszego ludu. Są one ważne i dla samych twórców ludowych, których np. na wernisaż łódzkiej wystawy przybyło blisko dwie setki.

Sądzę, że powinno się organizować wystawy o różnych profilach. A więc:

- Wystawy klejnotów sztuki ludowej, dzieł naprawdę najwyższej rangi — głównie rzeźby, drzeworytu, malarstwa, wycinanki, tkaniny (takie wystawy świadczą o miejscu ludowej sztuki w dorobku kultury narodowej).
- Wystawy przeglądowe współczesnej twórczości, świadczące o formach i rezultatach opieki nad tą twórczością. (Stwarzają okazję ujawnienia się nie znanych dotąd artystów, co z kolei pozwala na otoczenie ich opieką, zapewnienie im warunków dalszej działalności²⁵). Do tej kategorii zaliczam wystawę łódzką.
- Wystawy problemowe, pokazujące autentyczny stan twórczości ludowej danego okresu, proces zapożyczeń i asymilacji, zagadnienia inspiracji sztuką ludową architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki i rzemiosł artystycznych.

Dla etnografa, dla badacza kultury współczesnej, (a więc i kultury ludowej) cenne byłoby na pewno zapoznanie się właśnie z wystawami o charakterze problemowym. Wystawy bowiem „współczesnej sztuki ludowej” nie pokazują w istocie całości zagadnienia, obrazu zachodzących przemian. Mogą nawet, choć oczywiście bez żadnych intencji tego rodzaju, sugerować nieprzygotowanemu widzowi obraz jednostronny, nie odpowiadający rzeczywistej sytuacji. Obraz kraju, w którym kwitnie sztuka ludowa i folklor, obraz Polski nie rzeczywistej a turystycznej. Egzotyka ludowa ma i dziś zapewne swój sens, zwłaszcza w aspekcie zagranicznej turystyki, ale chyba dobrze byłoby, aby wystawy o innym, problemowym charakterze, korygowały ten trochę przecież nieprawdziwy obraz współczesnej twórczości naszego ludu.²⁶

34



35

A miejsce wybitnych dzieł ludowej sztuki jest dziś właśnie w muzeach, założywszy oczywiście, że są to muzea z prawdziwego zdarzenia, dobrze wyposażone w reprezentatywne kolekcje dzieł, otwarte dla publiczności, a nie w stanie permanentnych remontów czy organizacji. Przyjdzie też zapewne czas gdy będzie można wybrane najcenniejsze rzeźby czy obrazy oglądać w muzeach sztuki obok sal ze sztuką średniowieczną, obok rzeźb Szczepkowskiego, drzeworytów Skoczylasa i Kulisiewicza, obrazów Tadeusza Makowskiego.

Sztuka ludowa jeszcze nas otacza, ale jest to czas jej zmierzchu. Dobrze byłoby, aby nie uronić niczego z jej dorobku, z tego co jeszcze można zbadać, zanotować, utrwalić i zachować.

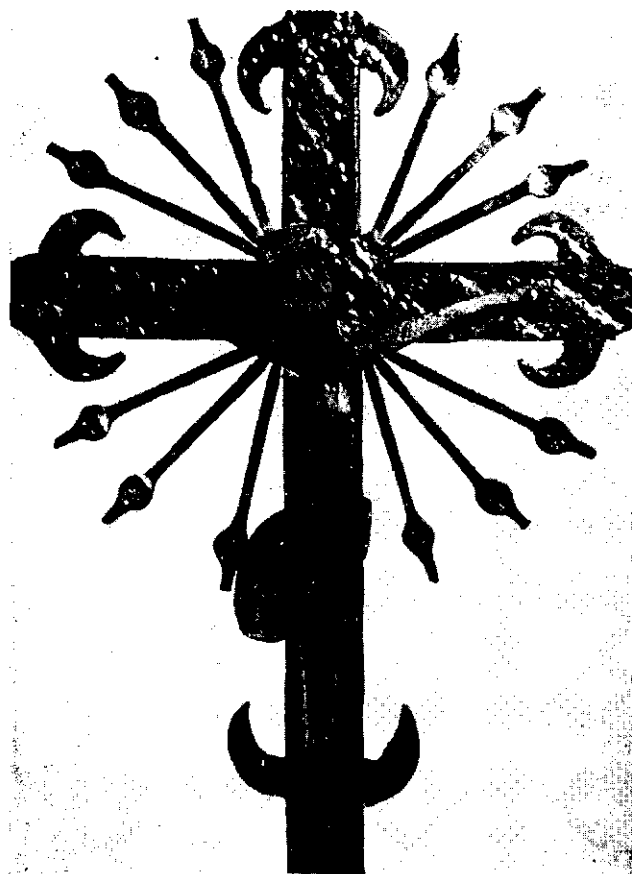
PRZYPISY

¹ *Sztuka ludowa północnego Mazowsza*. Pułtusk, wrzesień 1964 r. Por. notę w „Kronice” „Pol. Szt. Lud.”, XVIII, 1964, nr 4, s. 232.

² *Wystawa współczesnej sztuki ludowej czterech województw* [rzeszowskie, lubelskie, białostockie i kieleckie], Lublin, listopad 1964 r. Por. notę w „Kronice” niniejszego numeru, s. 64.

³ *Sztuka ludowa ziemi łódzkiej na XX-lecie PRL*. Łódź 1964. Dane dotyczące wystawy, konkursu i katalogu znajdują się w „Kronice” niniejszego numeru pisma. Na tym miejscu chciałbym tylko powiedzieć, że jak zawsze wystawa zorganizowana została doskonale, a katalog stanowi w istocie mały album, opracowany z niezwykłą troskliwością tak o treść i rzetelność informacji, jak i o poziom graficzny oraz edytorski.

⁴ Por. A. Jackowski, *Z problematyki współczesnej amatorskiej twórczości plastycznej*, „Pol. Szt. Lud.”, IX,



35

Il. 35. Ukrzyżowany, fragm. krzyża kutego w żelazie, wys. 20,5 cm. Wyk. Stefan Morawski. Wólka, pow. Łęczyca. Il. 36. Bukiet, krepina. Wyk. Marcjanna Chlebna. Ziaków Kościelny, pow. Łowicz. Il. 37, 38. Figurki jarmarczne, 1964 r. Łowicz.

36



36

1955, nr 5 oraz K. Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*, „Zeszyty Etnograf. Muz. Kult. i Szt. Lud. w Warszawie”, t. 1, 1960.

⁵ „...w tych zespołach kulturowych, które etnografia określa nazwą «lud», spotykamy na tradycji opartą wytwórczość zoliorową o charakterze artystycznym, taką czy inną, w takich czy innych regionach. Tę tradycyjną wytwórczość ludu, bez względu na to czy formy jej są pierwotne, czy też napiwowe, nazywam sztuką ludową, ponieważ termin ten jest dziś powszechnie przyjęty w tym właśnie znaczeniu” (H. Schrammówna, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939, s. 1).

[Sztuka ludowa jest to:] „Sztuka tworzona przez lud dla własnego użytku, o specjalnych, swoistych cechach, o własnym, sobie tylko właściwym wyrazie stylowym zarówno formalnym, jak i technicznym” (K. Piwocki, *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*, „Lud”, 1951, t. X, seria II).

„Sztuka ludowa w społeczeństwach cywilizowanych to twórczość artystyczna ludu, czyli tej części społeczeństwa, która z powodu różnic ekonomicznych i uciśku klasowego nie mogła korzystać z dorobku sztuki, zwanej «wyższą»” (R. Reinfuss w pracy: R. Reinfuss, J. Świderski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Kraków 1960, s. 6).

⁶ W konkursie, jak to podaje w szczegółowym omówieniu zawartym w katalogu B. Kowalec, wzięło udział 378 osób z 11 powiatów, nadsyłając ponad 3150 prac. W II etapie pozostawiono 2.200 prac 234 twórców.

⁷ Por. A. Damrosz, *Artystyczne tkactwo ludowe z Porządzia (Puszcza Biała)*, „Pol. Szt. Lud.”, XVIII, 1964, nr 2, s. 87.

⁸ Por. uwagi J. St. Bystronia o pieśniach ludowych: „Można śmiało powiedzieć, że pieśń ludowa ginie nie tyle wskutek zaniku samodzielnej twórczości, jak raczej wskutek nadmiaru twórczości indywidualnej, która powoduje w rezultacie coraz to intensywniejsze przekształcanie zasobu pieśniowego, rozbicie na coraz to drobniejsze części i wreszcie zanik tradycji pieśniowej, która przecież stanowi istotę życia pieśni”. (*Artyzm pieśni ludowej*, Poznań 1921).

⁹ „W przedmiotach tych [nietradycyjnych — przyp. A. J.] wykazują wytwórcy nieudolność swoją nie dlatego że brak im talentu, ale dlatego że te przedmioty są dla nich zbyt młode. Jeszcze się z nimi nie żyli, nie przetrwali ich i nie urobili w formę określoną własnym i zbiorowym postanowieniem” — pisze T. Seweryn w: *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948, s. 62.

¹⁰ W wystawie szt. lud. woj. łódzkiego z 1955 r. brało udział 3 rzeźbiarzy: J. Brzozowski, J. Grzegory z pow. łowickiego i K. Ajs z pow. piotrkowskiego. W 1957 r. — tylko Grzegory, w 1958 r. — Ajs i I. Kamiński z pow. łęczyckiego, w 1959 r. „odkryto” J. Lamieckiego, którego prace znalazły się na wystawie szt. lud. ziemi radomszczańskiej. W 1961 r. wystawiało 6 rzeźbiarzy łęczyckich, 2 — łowickich, 1 — piotrkowski, 3 — z radomszczańskiego. Razem 12. Na ostatniej wystawie w 1964 r. znalazły się rzeźby 27 twórców, w tym z powiatów: łęczyckiego — 14(1), sieradzkiego — 6, rawskiego — 4, i po jednym z wieluńskiego, radomszczańskiego i piotrkowskiego (z dotychczas wystawiających nie wzięli udziału Grzegory i Brzozowski, obaj z łowickiego. W tym samym roku w wystawie współczesnej łęczyckiej sztuki ludowej wzięło udział 22(1) rzeźbiarzy.

W zestawieniu tym uwzględniam jedynie rzeźbiarzy — twórców figur, pomijam więc wykonawców ptaszków, zabawek itp.

¹¹ Dużą rolę odegrał tu dyr. Antoni Kamiński, który organizując placówkę Cepelii w Nowym Jorku umiał zainteresować naszą rzeźbą ludową zarówno muzea, jak i wybitnych kolekcjonerów sztuki. Orientacja w zagadnieniu i świetny smak pozwoliły mu na stworzenie poważnego rynku eksportowego dla rzeźby, co stworzyło warunki dla rozwoju twórczości rzeźbiarskiej w kraju. Z kolei racjonalna polityka zakupów, zamówień, konkursów i wystaw ugruntowała koniunkturę i przyczyniła się do podniesienia poziomu prac. Jest to zasługa p. Janiny Oryńczyny i zespołu współpracowników Cepelii — zwłaszcza w Łodzi i Warszawie — a także kierowników muzeów regionalnych w Łęczycy, Sieradzu, Kielcach itd.

¹² Por. A. Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, „Pol. Szt. Lud.”, XVIII, 1964, nr 1.

¹³ Na wystawie współczesnej szt. lud. pow. Łask i Sieradz, Sieradz, czerwiec 1963. Por. notę w „Kronice” „Pol. Szt. Lud.”, XVII, 1963, nr 3—4, s. 204.

¹⁴ Właśnie obawa o możliwość wypaczenia autentycznej twórczości ludowej podyktowała w 1929 r. Wandzie Schreiberównie słowa: „Artystów ludowych nie należy dokształcać w szkołach dla instruktorów ani na kursach zawodowych. Oczywiście nie wolno też podsuwać żadnych urządzeń ani ułatwień pracy...” (*Rozważania o popieraniu sztuki ludowej i ludowego przemysłu artystycznego*, „Sztuki Piękne”, V, 1929, s. 469).

¹⁵ Dowodem żywej jeszcze tradycji wycinanki jest chociażby to, że 38,5% uczestników konkursu łódzkiego stanowili twórcy wycinanek (90 osób), dominując ilościowo nad innymi działami sztuki (np. tkactwo — 23%, rzeźba — 11,5%).

¹⁶ Zwracał uwagę na ten aspekt konkursów jeszcze w 1949 r. Józef Grabowski, pisząc: „Dlatego też rozmuchiwanie twórczości garncarzy, bez zapewnienia jej zbytu jest może cenne dla nauki, lecz bolesne w skutkach dla królików doświadczalnych” (*Drogi i manowce współczesnej plastyki ludowej*, „Odrodzenie”, 1949 r., nr 29).

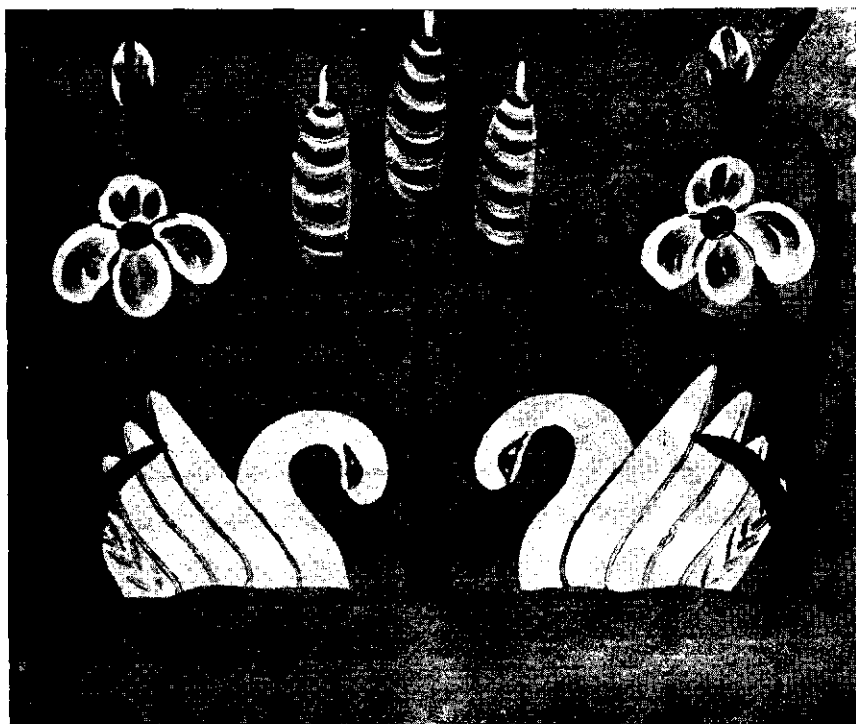
¹⁷ „Jest sprawą powszechnie znaną, że wpływające dwudziestolecie było i dla polskiej sztuki ludowej okresem poważnego rozwoju” — czytamy w jednym z ostatnich wydanych katalogów — „Sztuka ludowa nie tylko nie ginie, ale rozwija się i w niektórych dziedzinach osiąga formy znacznie bogatsze niż to notuje historia” — pisze poważny etnograf w popularnej pracy wydanej przed kilku laty.

¹⁸ Por. B. Gałęski, *Chłopi i zawód rolnika*, Warszawa 1963, s. 147—154; St. Zółkiewski, *O kulturze Polski Ludowej*, Warszawa 1964, s. 151—167, 173—174.

¹⁹ „W niedalekiej już przyszłości sztuka ideoplastyczna, ograniczona do prostych znaków semantycznych, wystarczających na wyrażanie prymitywnego poglądu na świat, dobiegnie swego kresu. Bo nie będzie już mogła podobać swoim rozszerzonym zadaniom na skutek przyswojenia sobie przez wieś i w ogóle przez cały świat pracy kultury ogólnonarodowej, szerzej, kultury



Il. 39. „Łabędzie”, makatka, ol. na pł. Łosice.



europejskiej. Nowe warstwy społeczne zasilają zawodowo grupy producentów kultury zarówno naukowej, jak artystycznej, zostaną automatycznie włączone w zwykły proces budowania cywilizacji, a jako elementy psychicznie zdrowe i żywotne odegrają w nim zapewne wielką rolę. Kto wie, może dopiero na tej drodze można się będzie dopracować nowych form artystycznych, zgodnych z nowymi czasami” — pisał w 1948 r. Tadeusz Dobrowolski w art.: *Wystawa sztuki ludowej w Krakowie*, „Nowiny Literackie”, 1948, nr 6.

²⁰ Fr. Kotula, „*Dywany*” — *współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich*, „Pol. Szt. Lud.”, XVII, 1963, nr 3—4. Por. również tegoż autora art.: *Dwie strony medalu*, „Nowiny Rzeszowskie”, 1960, nr 186.

²¹ Informacji tej udzielił mi łaskawie p. doc. dr Józef Grabowski, który przed kilku tygodniami napotkał podobne przykłady w Magórze, idąc z Suchej do Zawoi. Widział tam również szafkowe kapliczki przydrożne z nowymi dekoracyjnymi malunkami na szkle, za którymi stała figura.

²² Por. J. Burszta, Zb. Jasiewicz, *Zderzenie kultur na Ziemiach Zachodnich i Północnych w świetle materiałów ze wsi koszańskich*, „Pol. Szt. Lud.”, XVI, 1962, nr 4.

²³ Wyjątkiem jest tu, o ile mi wiadomo, redakcja „*Gromady*”, której pracownicy zebrali za własne pieniądze kolekcję tego rodzaju prac. Przed kilku zaś laty małą wystawkę makatek, pocztówek, rzeźb itd. zorganizowało koło naukowe przy Zakładzie Etnografii U.W., organizując na otwarciu jej dyskusję na temat tej twórczości. Również doc. Kotuła zebrał w muzeum rzeszowskim zbiór ludowych makatek.

²⁴ *Kwiaty dla Warszawy*, Warszawa, Salon TPSP, luty 1964.

²⁵ Uczestnicy wystawy łódzkiej dostali w 1964 r. od Cepelii za swe prace ok. 350.000 zł (już po odciążeniu podatku). Informacja p. I. Witorzeńć, kierowniczki Rejonowego Biura Skupu Cepelii w Łodzi.

²⁶ Na ten aspekt zagadnienia zwraca uwagę Zb. Gawrak w art. *Nieporozumienie z Polską egzotyczną* („*Kultura*”, 1964, nr 29) obawiając się, że propagowanie ludowej egzotyki utwierdzać może mit Polski jako kraju prymitywnego, kraju wiejskich strzech, gliny, drewna i słomy. Bardzo ciekawe uwagi na temat współczesnego stosunku do sztuki ludowej zawiera art. B. Michałowski: *W etnograficznym słoju*, „*Polityka*”, 1962 r., nr 30.

Fot.: Jan Swiderski — il. 1—38; Jan Urbanowicz — il. 39.