



1

Aleksander Jackowski

KIEDY LUDOWE PRZESTAJE BYĆ LUDOWE. ROZTERKI JURORA

Równie dobrze można by zatytułować ten tekst: *O współczesnej sztuce zwanej ludową* lub: *Uwagi po konkursie „Ziemia bliska sercu”*, zorganizowanym przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu, jako że ten właśnie konkurs stał się bezpośrednią przyczyną tych rozważań.¹ Bezpośrednią — bowiem dostrzeżone na nim problemy występują nie od dzisiaj i nie tylko ja je widzę. Konkurs toruński szczególnie wyraziście przedstawił rzeczywistą sytuację zjawiska, które nazywa się wciąż sztuką ludową, przede wszystkim dlatego, że został, podobnie jak i inne konkursy organizowane przez Aleksandra Błachowskiego, przygotowany bardzo starannie i poprzedzony solidną penetracją terenu. Mimo więc nieobecności obrazów Marii Wnękowej, Marianny Wiśnios, z malujących na szkło: Eweliny Pęksowej i Adama Słowińskiego, rzeźb: Romana Śledzia i Bolesława Suski — konkurs daje dobry przegląd sytuacji.

Nie wykluczam tego, iż jury obradując w innym składzie inaczej by rozdzieliło nagrody, przywróciło kilka czy kilkanaście odrzuconych przez nas² prac, a może by zdyskwalifikowało — uważając za „nieludowe” — wiele nagrodzonych obrazów, jednak nie zmieniłoby to ogólnego obrazu sytuacji, nie zmniejszyło rozterek, które musi przeżywać każdy juror. Rozterki te dadzą się sprowadzić do kilku pytań, które postaram się omówić w dalszej części tego artykułu. A oto te pytania:

- co oznacza obecnie pojęcie twórczości ludowej, i co ją różni od: naiwnej, prymitywnej, intuicyjnej, amatorskiej?
- jakie są dystynkcje twórczości ludowej w rzeźbie, malarstwie a jakie w dziedzinach związanych z regionalnymi wzorcami, z tradycją (np. w tkactwie, hafcie, stroju, wycinance, ceramice)?
- jakie wartości preferujemy nagradzając (bądź odrzucając) prace?
- dla kogo są konkursy? Co i komu dają?
- co robić, aby nie mącić ludziom w głowach?

Zacznę od pierwszej, najistotniejszej rozterki jurora — co jest co? Wciąż bowiem zmuszeni jesteśmy na nowo odpowiadać sobie na pytanie — co jest jeszcze ludowe i co już zaczynamy pod tę kategorię podciągać. Problem ten nie występuje wówczas, gdy mamy do czynienia z rękodziełem osadzonym w regionalnej tradycji i stanowiącym kontynuację zarówno dawnych technik, jak i form wyrazu (motywów ornamentacyjnych, zestawu kolorów, zasad kompozycji). Uznajemy je za ludowe, ponieważ przypomina to, co znamy z muzeów, z dawnych przekazów. Uznajemy, ponieważ stanowi widoczną kontynuację dawnych form i technik, i nawet adaptowane do nowych celów, nie ztraca charakteru ludowo-regionalnego. Uznajemy (to dla nas już dziś stało się oczywiste), mimo iż zmieniła się funkcja twórczości, że powstaje ona dla miejskiego odbiorcy, w środowisku mającym już inne upodobania estetyczne, inne potrzeby i wzorce, ulegające nowym modom.

Ale, uznając za „ludowe” przedmioty powstałe współcześnie (w „stylu regionalnym”) — w istocie zbliżamy się do tego, aby utożsamić pojęcie „sztuki ludowej” ze stylem ludowym. Czyniąc tak (często bezwiednie) mamy wrażenie, że adaptujemy dawne definicje do nowych warunków. Bardzo to nas cieszy, wspiera przeświadczenie, że ciągle mamy do czynienia z żywym procesem w kulturze, z „arką przymierza” łączącą dawne i nowe czasy.

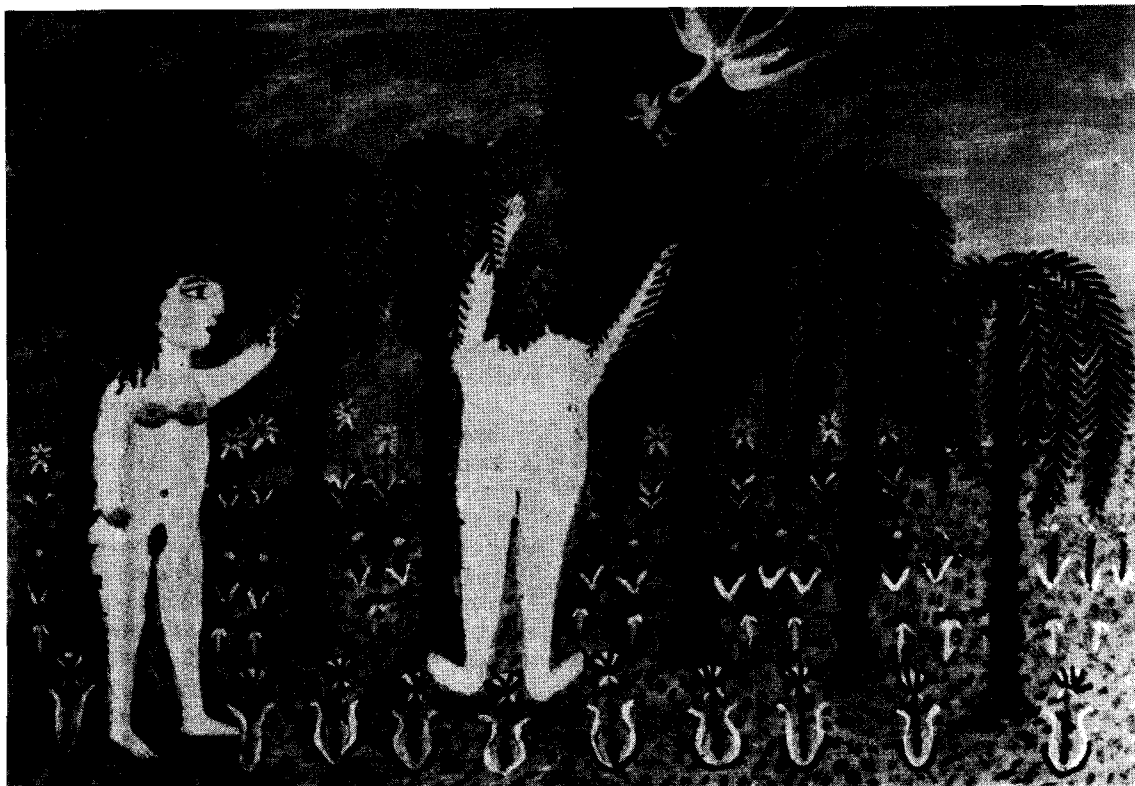
Ale taki sposób myślenia utrudnia dostrzeżenie obecnej sytuacji. Ulegając mitowi „sztuki ludowej” wchodzimy w konflikt z autentycznymi przekształceniami tej sztuki pod wpływem współczesnych upodobań i wzorców estetycznych, płynących z kultury masowej, kultury tandety, blichtru, mody ogarniającej różne — nie tylko wiejskie — środowiska.

Z punktu widzenia wspaniałej, dawnej sztuki ludowej — przekształcenia jej, nawet nieznaczne (np. we współczesnym stroju



2

Il. 1. Aniela Jaworska, *Złoty ułański z początku XIX wieku*, ol/płyta, 89 × 129 cm, 1988 r. Wierzchowie, woj. wrocławskie; il. 2. Jan Sidor, *Poczet sławnych ludzi*, ol/pl., 58 × 76 cm, 1987 r. Tomaszów Lubelski; il. 3. Wincenty Swedek, *Bocian w Raju*, ol/papier, 30 × 42 cm, 1988 r. Sierakowo, woj. toruńskie



3

góralskim) budzą sprzeciw etnografów. Reagujemy ostro i alergicznie na przemiany zgodne z dzisiejszymi upodobaniami estetycznymi wsi, tak jakby dało się przez dyskwalifikację np. zbyt wielkiej i naturalistycznej róży na serdaku — przywrócić dawny wzorzec upodobań, smaku. Czy trzeba przekonywać, że patykami nie zawróci się biegu rzeki, że w dzisiejszej sytuacji kulturowej istota zagadnienia jest inna — jest nią poziom kultury estetycznej społeczeństwa, a zwłaszcza jego warstw nieelitarnych? Walkę o kulturę plastyczną trzeba zaczynać w przedszkolu, szkole — a nie wtedy, gdy dojrzały (nie raz stary) człowiek przyniesie na konkurs czy do sklepu „Cepeli” brzydką chustę, cuchnącą czy serwetę, a my odrzucając ją mamy poczucie, iż chronimy publiczność przed złymi wpływami a twórcy dajemy nauczkę, która nie pójdzie w las.

Dla etnologa obserwującego naszą kulturę istotne jest nie to, że ktoś coś pochrzanił czy przedobrzył w wyrobach, dostarczanych „Cepeli”, ale że istnieje sztucznie podtrzymywany żywy skansen, w którym — gdyby nie interweniować nieustannie — Bóg wie, co by jeszcze „twórcy” porobili. Problem „sztuki ludowej” rozwiązuje się jakby abstrahując od rzeczywistej sytuacji wsi i jej kultury. Otóż konkursy są okazją do przyjrzenia się temu, jak życie wdiera się różnymi szczelinami do „skansenów”, jak zmusza nas, co pewien czas, do godzenia się na to, co nowe, aprobowania tego, czego już nie da się uniknąć. I tu właśnie dochodzimy do tego, co się już uznaje za ludowe.

Odrzucając się do konkursu powiem tylko, że jeszcze ćwierć wieku temu odrzucono by prawdopodobnie ok. 90% nadesłanych rzeźb i obrazów, w tym wiele obecnie nagrodzonych! Zmienia się oblicze twórczości, zmieniają się i nasze kryteria. Po pierwsze — rozszerzają; po drugie — obniżają w wymogach artystycznych (rzeźba!), po trzecie — zaczynamy w rzeźbie i malarstwie zwracać uwagę na te wartości, które reprezentuje twórczość intuicyjna, a więc nie podlegająca osądowi środowiska, przekazowi tradycyjnych treści.

Tak więc, jeśli jeszcze w rękodziele, mimo adaptacji (np. haftu z przyramką koszuli na obrus) zachowana jest ciągłość tradycji, m. in. na skutek istnienia jeszcze przekazu pokoleniowego, co sprawia, że rozpoznajemy hafty, wycinanki czy pisanki z różnych regionów, to inna jest sytuacja w plastyce figuratywnej. Nie przypadkiem najwięcej wątpliwości mieli jurorzy oceniając nadesłane na konkurs obrazy: pejzaże, portrety, sceny rodzajowe, symboliczne. Do jakich tradycji mogli je przyrównać? Przecież nie do ludowego obraznictwa, ponieważ to, jak wiadomo, było nie tyle twórczością ludu, co — dla ludu, a przy tym miało charakter sakralny, wykorzystując znane wzory ikonografii dewocyjnej. Pozostały trzy rodzaje wzorców, związane z kulturą estetyczną wsi:

- 1) makatka o przewadze ornamentyki roślinnej (np. Zalipie);
- 2) makatka „obrazkowa” z jeleniami, łabędziami, widoczkami, scenami „dworskimi” (np. gondole z paniami w tunikach, przywitania bądź pożegnania pięknego panicza na koniu);
- 3) obraz „naiwny” o cechach indywidualnych, nie naśladowujący żadnych wzorów, eksponujący realia znane autorowi, o układzie przeważnie symetrycznym, o uproszczonym (i często uroczo nieporadnym) rysunku.

Otóż jury, mając w ręku regulamin, w którym powiedziano, iż w konkursie mogą wziąć udział członkowie Stowarzyszenia Twórców Ludowych oraz inni twórcy ludowi, musiało się tej decyzji jakoś podporządkować. Przede wszystkim odrzucając prace amatorskie, zbliżone do konwencji występujących w sztuce nieludowej. Nawet gdy (jak w przypadku pewnego księdza-malarza) świadomie odwoływano się do ornamentyki ludowego haftu. Odrzucono więc ponad połowę prac. Trzeba jednak zauważyć, że na decyzji — co zostawić a co odrzucić — zaważyły też kryteria artystyczne. Pozostały więc takie obrazy, które można by określić mianem sztuki naiwnej, intuicyjnej. Przed kilkunastu laty wielu z nich odrzucono by (jeszcze teraz kwestionuje się „ludowość” Gawłowej!), ale kryteria zużyły się, stepiły, a przy tym do niektórych nazwisk już się przyzwyczailiśmy i spotykamy się z nimi zarówno w kontekście sztuki ludowej, jak i naiwnej.

Są to już niemalże pojęcia wymienne. Tak np. w wielu krajach (Francji, NRD, Jugosławii) cały dział malarstwa pokazanego w To-

runiu na pokonkursowej wystawie, uznano by za sztukę naiwną. U nas również wszystkie nagrodzone i wyróżnione prace mogłyby się znaleźć (przecież się i znajdowały!) na wystawach takich jak: *Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej, Twórczość intuicyjna, Naiwni, Talent—pasja—intuicja*. Wiele innych znalazłoby doskonale miejsce na lokalnych wystawach amatorów, nawet jako wydzielona grupa amatorstwa wiejskiego.

Zwróćmy tu uwagę na to, iż w tkaninie podwójnej, hacfie, rzeźbie ceramicznej, wycinance, plastyce obrzędowej — wymiennosc taka nie byłaby możliwa. Stylistyka ludowa wyraźnie bowiem różni się od nieludowej, od tego co robią amatorzy i twórcy odwołujący się do upodobań estetycznych środowisk nieelitarnych. Jak więc oceniać w malarstwie „sztalugowym” to zjawisko „naiwizacji” ludowych i „ludowienia” naiwnych?

Otóż sądzę, że jest to zupełnie zrozumiałe zważywszy, że obrazy malują jednostki nie wsparte doświadczeniem i przykładem środowiska, nie nawiązując do jakiegos wzorca regionalnego. Gdy więc odrzucimy typową produkcję amatorską, lepiej czy gorzej naśladującą istniejące już konwencje sztuki, pozostaną prace indywidualne, których wartością jest osobowość autora, jego odrębny świat, a także pozostaną takie obrazy, które wyrastają z ludowego podglebia, z tradycji makatki (np. *O mój rozmarynie* Anieli Jaworskiej), z charakterystycznego dla sztuki ludowej obrazowania) symetria, rytmizacja, multiplikacja elementów, kolorystyka — np. w obrazach Tadeusza Żaka), z rzetelnego opisu świata widzianego bez wzorców dla takiego opisu. Pozostaną też obrazy naiwne, nie inspirowane żadną konwencją artystyczną, bliższe sztuce dziecka czy prymitywu. Przykładem: obrazy Marianny Razik i Jana Sidora.

Oczywiście wśród zakwalifikowanych obrazów były i takie, które — gdyby nie istniejąca już praktyka i gdyby nie uznana już pozycja twórcy — nie powinny by figurować pod szyldem ludowym, jak choćby doskonale skądinąd prace Krawczuka, Piasnej, Lucińskiego, Kaweckiego, Sówki, Albiczuka, Lubockiego, Chrzanowskiego. Ale o tym już mówiłem, i właśnie dlatego uważam, że cały dział malarstwa powinien być się raczej znaleźć na przeglądzie plastyki nieprofesjonalnej, naiwnej czy intuicyjnej. Trudno bowiem, nawet abstrahując od formy, uznać ich autorów za „ludowych”. Dlaczego więc, znając przecież regulamin, uznali siebie za „ludowych twórców”? Czyżby dowiadując się o konkursie pomyśleli: O! To coś dla nas, bo przecież jesteśmy zgrzebni, wsiowi, ludowi? Czy może dlatego, że ktoś ich zachęcił? A może po prostu nie wiedzą, co to znaczy w malarstwie — być twórcą ludowym? Skoro my widzimy jak płynne i wymienne są kryteria, czemu oni mieliby te kryteria rozumieć? Pytałem kilku uczestników konkursu, znam opinię wielu innych malarzy. Uważają oni, że „ludowość” polega na podjęciu chłopskiej tematyki. Sądzą, iż są ludowi, skoro nie są profesjonalni, nie mają wykształcenia plastycznego a malują znane sobie pejzaże, sceny pracy na roli czy w gospodarstwie, obrzędy, zwyczaje. Dla niektórych istotne jest, iż nawiązują do form i zasad sztuki ludowej. Inni, nawet podejmując dowolną tematykę, uważają, że skoro urodzili się i mieszkają na wsi, tym samym są „ludowi”. Utrudnia zrozumienie pojęcia operowanie nim w kategoriach społeczno-politycznych, kiedy to obywatel ludowego państwa zdaje się być *ex definitione* ludowy. Niektórzy tłumaczą, iż nie widzą różnicy między sobą a zweryfikowanymi twórcami ludowymi ani w stylu życia, ani w ubiorze, zachowaniu, sposobie wysławiania się, a nawet w wykształceniu. Dodam dla ścisłości, że jeden z typowo miejskich „naiwnych” (zresztą z pewną świadomością tego, czym jest naiwny styl) przystąpił do konkursu z wewnętrznymi oporami, ale przekonał go, że jest „ludowy” (il. 6).

Mamy więc dwa motywy istotne: rozmycie kryteriów (dostrzegane też przez etnografów) oraz świadomość tego, iż dobrze być „ludowym”, że się to oplaca. I znów my sami nie jesteśmy bez winy, ponieważ chcąc pomóc ludziom, i przekonani, że jest to w pełni uzasadnione, musimy ich wypychać w ludową kategorię, jako że w naszym kraju tylko wtedy mogą oni uzyskać pomoc ze strony resortu kultury. Bzdura? Oczywiście. Ale taka jest potęga mitów i niechęć dostrzeżenia prawdziwej sytuacji, rzeczywistych wartości i potrzeb. Zrozumiałe, że widząc przywileje wynikłe z zapisu w rejestrze twórców czy należenia do STL, wielu amatorów zabiega



4

o status ludowego twórcy. Też chcą sprzedawać, wystawiać, otrzymywać stypendia i zapomogi, mieć na starość wysoką emeryturę. Wielu więc stylizuje swe prace na ludowe lub naiwne, chociaż wcale nie przepadają za tymi konwencjami. Tak się dzieje w malarstwie, a zwłaszcza w rzeźbie.

Tu uwaga: dawniej było się na ludowość niejako skazanym, predystynowanym od dzieciństwa, obecnie bycie twórcą ludowym staje się coraz częściej przemyślaną decyzją, wyborem, i to dokonanym nieraz na przekór upodobaniom macierzystego środowiska. Są rzeźbiarze ukrywający to, co robią przed otoczeniem, by nie zostać wyśmianymi. Wielu innych malarzy i rzeźbiarzy cieszy się szacunkiem w swym środowisku nie dzięki temu co robią, ale na skutek sukcesów, tego że pisze się o nich, że otrzymują nagrody, czerpią ze swej twórczości znaczne dochody. Nie ukrywają, że forma, którą wybrali jest ich decyzją, niekiedy nawet żalą się, że nie pozwala się im wypowiadać inaczej, odrzuca wówczas z konkursów itd. Twórcami ludowymi z wyboru są przecież: Jarosław Furgala, cała grupa kutnowskich rzeźbiarzy (Kamiński, Kacalak i inni), a w malarstwie na szkle choćby Ewelina Pęksowa czy Adam Słowiński. A przecież ta właśnie Pęksowa, pierwsza dama naszej sztuki ludowej, gdyby zechciała mogłaby równie dobrze uświetniać wystawy amatorów, malować ikony dla „Veritasu” a nawet konkurować z profesjonalistami. Ale wybrała ludowość, z czego się zresztą cieszy, ponieważ robi to świetnie.

Jakie więc nasuwają się wnioski? Sądzę, że podprowadziłem ku nim czytelnika. Otóż powinno się ograniczyć pojęcie twórcy ludowego do rękodzieła, a w rzeźbie i malarstwie na szkle — jeśli już je stosować to tam, gdzie mamy do czynienia z interpretacją konwencji, wzorca środowiskowego (nawet o stosunkowo niedługim okresie istnienia. Widząc wymiennosc określeń w malarstwie a także w rzeźbie, konieczne jest dowartościowanie w przepisach i decyzjach administracyjnych pojęcia twórczości intuicyjnej, naiwnej. Trzeba jasno stwierdzić, że jeśli coś w rzeźbie i malarstwie ma dziś rzeczywistą wartość artystyczną, to właśnie twórczość naiwna, intuicyjna, a więc nie związana ze środowiskowymi czy innymi wzorcami. Twórczość „osobna”. Wszyscy nagrodzeni na toruńskim konkursie należą w istocie do tej kategorii. Nie zmienia to faktu, iż wśród „intuicyjnych” dostrzegamy ludzi wyrosłych w środowisku wie-

skim. Wyraźnie odróżniają się od miejskich. Wystarczy spojrzeć na obrazy Ludwika Więcka (okładka) i Wiktora Chrzanowskiego (il. 6).

Tak więc na nasze drugie pytanie — rozterkę: „jakie są dystynkcje twórczości ludowej...” odpowiem — w sztuce figuratywnej — więz z tradycją świątkarską (która zanikła już niemal zupełnie), z podglebiem życia wiejskiego (stosunkiem do przyrody, pracą fizyczną, kręgiem wyobrażeń, wierzeń). Więz z podglebiem widoczna jest w twórczości wiejskich rzeźbiarzy — samorodków. Ona to przesądza o tym, że do kręgu „ludowych” zaliczymy Heródka, Sobotę i Ptaszyńską, a z żyjących Bolesława Suskę czy Bronisława Chojętę.

Natomiast w definiowaniu rękodzieła ludowego wyraźnie wysuwa się na pierwsze miejsce więz z tradycją, z podstawowym kanonem (stylem) istniejącym w danym ośrodku czy regionie. Z biegiem lat tracą zaś na znaczeniu takie wymogi jak: fakt urodzenia i życia na wsi, przekaz pokoleniowy umiejętności, niski stopień wykształcenia.

Sądzę, że doszliśmy do takiego punktu przemian w kulturze naszej wsi, w którym przestaje mieć sens mówienie o współczesnym malarstwie i rzeźbie w kategoriach „sztuki ludowej”. W pracy naukowej jest to już nieprzydatne, zawęża pole obserwacji. Dlatego optowałbym za określeniami: sztuka intuicyjna, naiwna — jako bardziej adekwatnymi, podkreślającymi cechy wyróżniające je z nurtu plastyki amatorskiej, nieprofesjonalnej.

Ma to też znaczenie praktyczne. Powiem o jednym tylko, ale ważnym aspekcie — k o n k u r s a c h. Kto ma je organizować? Po co? Dla kogo? „Ludowe” — to oczywiście: instytucje zajmujące się tą sztuką — muzea, Cepelia, STL. Ale konkursy dla malarzy i rzeźbiarzy? Wiem, że wielu etnografów się zachnie, gdy powiem, że Domy Kultury. Dlaczego? Ponieważ mają kadrę pracowników lepiej przygotowaną do opieki i oceny tych dziedzin. Ponieważ wiedzą, że konkursy mają więcej minusów niż plusów, słuszniej więc jest zastąpić je przeglądami. Do tego wielostopniowymi. Takimi, w których każdy może pokazać swe prace w przeglądzie środowiskowym, lepsi już wyselekcjonowani — w przeglądach (wystawach) wojewódzkich, a najlepsi — w wystawach centralnych. W warunkach nie stresujących, nie budzących fałszywych ambicji, które — nie zaspokojone — rodzą gorycz, żal, zawiść. Wypaczają ideę amatorsstwa.

Wiem, że jest to nie wszędzie możliwe, bowiem organizujący konkursy czynią to przede wszystkim dla własnych ambicji i potrzeb, mając na uwadze nie ludzi, biorących udział w konkursach, nie podwyższanie poziomu produkcji amatorskich, nie dobro widza, i tak porządnie zdezorientowanego, ale swoje. Będzie tak, póty Resort i Wydziały Kultury w województwach będą oceniały konkursy jako najwyższą formę działalności podległych im placówek zamiast karać za konkursy nieuzasadnione rzeczywistą potrzebą polityki kulturalnej, edukacyjnej.

Rozumiem ideę, która przyswiewała Toruniowi: dzięki konkursowi zyskuje się materiał do zakupu, ma się przegląd sytuacji — ale, po doświadczeniach ich konkursu sędzę, że można było te cele osiągnąć inaczej, bez masowej krzywdy ludzi. Krzywdy, ponieważ urządzając konkurs ogólnopolski, bez wstępnej selekcji środowiskowej bądź wojewódzkiej naraża się setki ludzi na niepotrzebny trud i wydatki. Ludzi nagrodami, które otrzymuje niewielu, podczas gdy większość odpada we wstępnej selekcji.

I to jest właśnie ta rozterka, którą jako juror odczuwałem — i odczuwam na wszystkich konkursach, w których biorą udział amatorzy.

W Toruniu obok rzeźby i malarstwa pokazano także tkaniny podwójne, które wymagają znajomości trudnej techniki wykonania, więc i przekazu pokoleniowego. Te tkaniny były bardzo dobre, odpadło tylko kilka, najsłabszych. Tu krzywdy nie było — udział wzięły profesjonalistki (oczywiście ludowe). Każda z nich rozumie, czemu ktoś dostał nagrodę, czemu jakąś tkaninę odrzucono. Kryteria są jasne. Ale kto z malarzy pojmie, dlaczego jego prace odrzucono, nagradzając rzeczy, które mogą mu się wydawać beznadziejne, prymitywne; kto z rzeźbiarzy — odrzuconych — rozumie, dlaczego był niedobry? Zwłaszcza, że w lokalnych konkursach (nawet wojewódzkich) wielu z nich otrzymywało wysokie nagrody? Przecież stosując różne kryteria ocen, np. zaniżając je w rejonach, gdzie nie ma już sztuki ludowej — a władze miejscowe chcą się nią legitymować — podbijamy ambicje dyletantów, kreujemy na twórców miernoty! Może rzeczywiście dobrze się stało, że można to było zobaczyć w konfrontacji z innymi pracami, ale czyśmy o tym nie wiedzieli wcześniej? Natomiast co z odrzucenia

swych prac zyska rzeźbiarz np. z Zielonogóskiego? Czy zrozumie, że nagradzając go w lokalnym konkursie — zrobiono mu w istocie krzywdę. Jemu i odbiorcom sztuki ludowej...

Jako juror czułem się okropnie, uświadamiając sobie, że setki ludzi z ogromnym trudem przywiozły — przydźwigały swe rzeźby i obrazy, wydając na to dużo pieniędzy, a my w ciągu kilku sekund wszystko im odrzuciliśmy. A odrzucić musieliśmy, i to nawet nie z uwagi na poziom wystawy pokonkursowej, lecz z prostej przyczyny: organizatorzy, biorąc na rok prace zakwalifikowane (tyle upłyne czasu od terminu nadesłania do zakończenia wystawy) zdecydowali się wszystkie zakupić, a przecież zakup to poważna decyzja, nawet nie tylko finansowa, jest to bowiem także problem magazynu i konserwacji. Żał mi ludzi, których prace odrzucono. Żał, bo w końcu coś oni winni, że mają przykrość, że ponieśli duże koszty. Przecież to my rozbudziliśmy ambicje amatorów, często nieuzasadnione, mącąc im tylko w głowach... Dlatego sędzę, że należy pozostawić ich raczej w gestii Domów Kultury, ponieważ w systemie tych właśnie instytucji prędkiej możliwa jest opieka plastyka (tak! plastyka, choć oczywiście znającego sztukę ludową), coraz wyraźniej potrzebna — zwłaszcza rzeźbiarzom. Konkurowanie, spowodowane przyrostem ambicji etnografów, nie wydaje mi się w tych sprawach pożądane. Przykłady, które znam, świadczą o tym.

Pomoc powinna być zresztą selektywna. „Naiwnemu” tylko zaszkodzi, zadufanemu w sobie amatorowi — nic nie da. Starszym ludziom zbyteczna, ale młodym potrzebna. Byle fachowa i rozsądna. Trzeba wiedzieć komu trzeba pomóc, a kogo pozostawić w spokoju, nie budząc w nim niepotrzebnych ambicji. Ważne jest, by uszanować nawet tych mało zdolnych, skoro chcą malować czy rzeźbić. Ale nie należy w nich budzić fałszywych ambicji i nadziei. Ważne, że sztuka daje im satysfakcję. To już dużo. Powtarzam któryś już raz — najważniejsze kryterium w stosunku do amatorów to: aby twórczość (nawet artystycznie słaba) pomagała im żyć, dawała zwykłą, ludzką, satysfakcję. Ale kiedy wprowadzamy amatorów w kierat artystycznej rywalizacji, czynimy krzywdę: im, publiczności, twórcom profesjonalnym. Tak się stało np. „dzięki” Biennale w Skawinie (1987), a po części i w Toruniu. Oby ci, którzy zajmują się

Il. 4. Alfred Lubocki, *Żuławy*, ol/pt., 68 × 97 cm, Lębork, woj. słupskie; il. 5. Władysław Luciński, *Powrót. Powrót*, ol/płyta, 52,5 × 72,5 cm (z ramą), Ruda Śląska, woj. katowickie



polityką kulturalną, a zwłaszcza plastyką ludową, nieprofesjonalną, wzięli te sprawy pod uwagę.

Wiąże się z tym postulat konkretny, należałoby dążyć do tego, aby we wszystkich komisjach programujących i oceniających brali udział instruktorzy plastyczni, plastycy zorientowani w problematyce sztuki, w tym: intuicyjnej, ludowej, amatorskiej. Tu już i zdziwienie, że nawet w jury konkursu toruńskiego nie było nikogo z takich osób, nikogo z plastyków!

Druga sprawa. Szkoli się sędziów piłkarskich, instruktorów plastycznych, ale nie słyszałem o doskonaleniu jurorów. Czy nie należałoby dążyć do tego, by w różnych konkursach i wystawach stosowano te same kryteria?

A wracając do konkursu toruńskiego, dał on nam — jurorom — bogaty materiał do przemyśleń, pozwolił np. dostrzec znaczne obniżenie się poziomu rzeźby ludowej i malarstwa na szkle, wspomnianą już identyfikację malarstwa z przeglądami (tak! nie konkursami!) plastyki nieprofesjonalnej. Konkurs ujawnił też parę ciekawych, nieznanych mi dotąd, indywidualności: świetne „naiwne” malarstwo Alfreda Lubockiego (tylko III nagroda), dobrą rzeźbę ceramiczną Jana Swoźgłisa z Mogielnicy, dobre polichromowane

figurki z gliny Kunegundy Jeżowskiej, potwierdził rozwój talentu Mieczysława Gaja, rzeźbiarza z kręgu Susków (ośrodek łukowski). Otrzymał on za swe rzeźby I nagrodę. Jak zawsze doskonale, na nikim nie wzorujący się Antoni Baran z Opoczna (I nagroda). W malarstwie, dziale najciekawszym, wyróżniłbym szczególnie (obok Lubockiego) prace Tadeusza Żaka (II nagroda), Władysława Lucińskiego i Bronisława Krawczuka (I nagrody), Ludwika Więcka, Wiktora Chrzanowskiego, Wiesławy Piasnej, Jana Kaweckiego oraz Eleonory Bery (III nagrody). Podobają mi się szczerze naiwne prace Marianny Razik, Wincentego Swedka (*Bocian w raj* — wyróżnienie), a także *Poczet sławnych ludzi* Jana Sidora (wyróżnienie). Mniej piękny, niż zazwyczaj, Bazyli Albiczuk (też wyróżnienie). W malarstwie na szkle — mizeria. W tkaninie dwuosnowowej wśród dobrych — najlepsze (I nagrody): Teresa Pryzmont z Wasilówki i Halina Fijałka z Węgrowa.

Tyle o konkursie i wnioskach, jakie się po nim nasuwają. Ale czy ktoś się nad nimi zastanowi? Czy ci, do których ten artykuł jest szczególnie adresowany, zechcą go przeczytać? A jeśli przeczytają, czy zrozumieją, o co mi chodzi? A jeśli zrozumieją — nie obrażą się i choć w części zaakceptują ten tekst — to czy zechcą dać temu wyraz w praktycznej działalności?

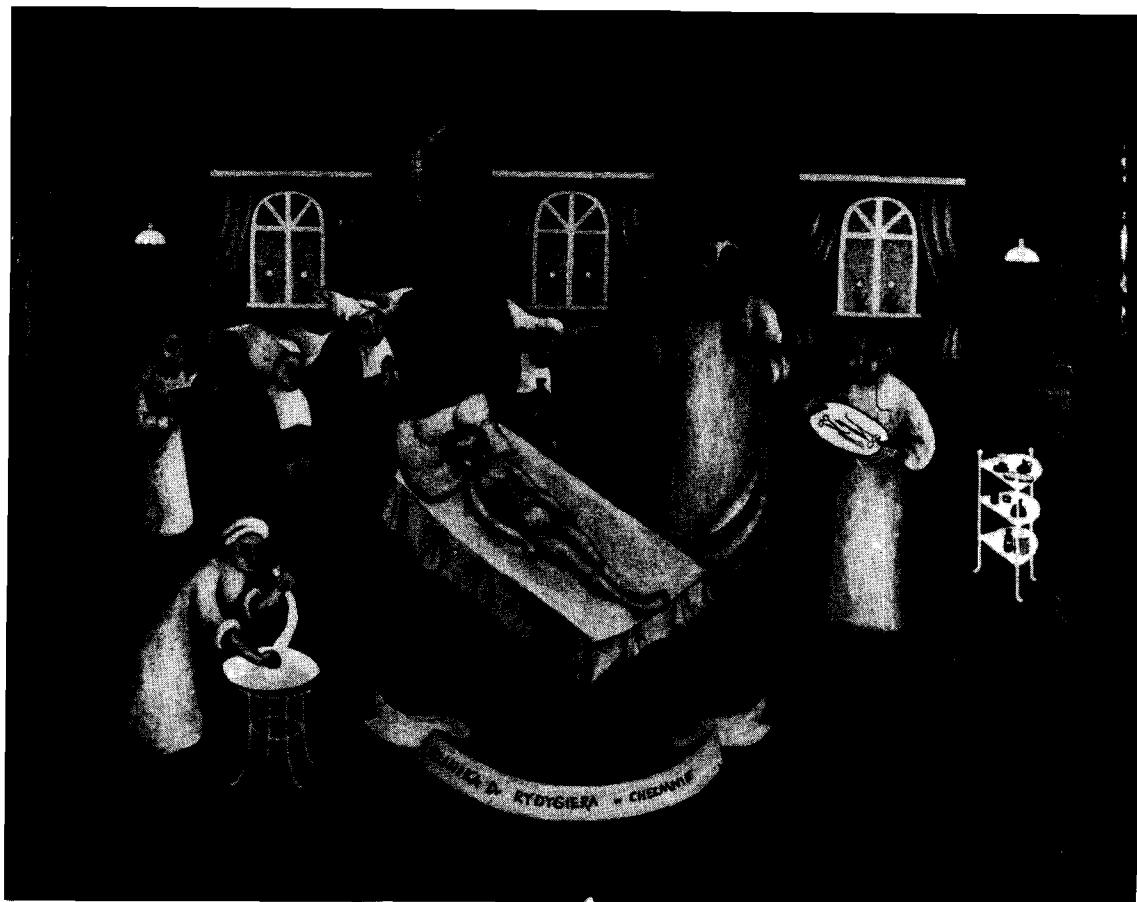
PRZYPISY

¹ „Ziemia bliska sercu”, ogólnopolski konkurs dla twórców ludowych, zorganizowany przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Jury obradujące w dniach 30 i 31 maja 1988 r. oceniło, nagrodziło i wyselekcjonowało nadesłane na wystawę prace.

² Jury obradowało w składzie: Aleksander Jackowski — Instytut Sztuki PAN (przewodniczący) Barbara Zagórna-Tężycka, Minister-

stwo Kultury i Sztuki; Bożena Golcz CZSRLiA „Cepelia”; Halina Oleńska — Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie; Gerard Ostrowski — Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu; Roman Tubaja — dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu; Aleksander Błachowski — Muzeum Etnograficzne w Toruniu (komisarz konkursu).

Fot: Jan Świdorski



Il. 6. Wiktor Chrzanowski, *Klinika dr. Rydygiera w Chelmie*, ol/pl., 52 × 65 cm, 1988 r. Toruń