U. W.

Aleksander Jackowski

WSPÓŁCZESNA RZEŹBA LUDOWA

1

Frasobliwy. Il. 1. Wys. 37 cm. Wyk. 1950. Feliks Błaszczyk, Nieszawa, pow. Aleksandrów Kujawski. Il. 2. Wys. 25 cm. Wyk. 1958. Wincenty Pitura, Sułowiec, pow. Zamość.

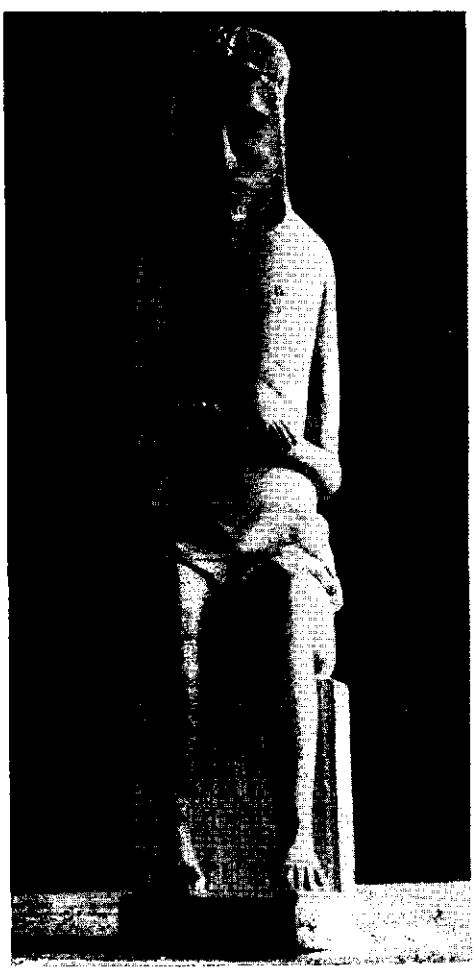
SYTUACJA OBECNA RZEŹBY W SZTUCE LUDOWEJ

Spośród wszystkich dziedzin ludowej sztuki twórczość rzeźbiarska wyróżnia się obecnie szczególną dynamiką swego rozwoju. Powstają nowe ośrodki, ujawniają się nowi twórcy, nieraz bardzo interesujący. Rozszerza się krąg podejmowanej tematyki, powstają dzieła oryginalne i odrębne w swym wyrazie, nowe — choć wynikające bezsprzecznie z dotychczasowych tradycji. Czym to tłumaczyć? Co wpłynęło na fakt, że na tle stale postępującego rozpadu ludowej kultury i zaniku tradycyjnej sztuki właśnie twórczość rzeźbiarska wykazuje tak aktywny proces przemian?

Chcąc odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przede wszystkim wziąć pod uwagę sytuację obecną, gdy sztuka ludowa staje się coraz bardziej obca własnemu środowisku. Obca zarówno przez zmiany, jakie zaszły w świadomości wsi i jej kulturze, jak też i z powodu wręcz negatywnego stosunku, jaki do tradycyjnych jej form ma młode pokolenie, widząc w folklorze i plastyce ludowej relikt dawnego chłopskiego losu, symbol nędzy i zacofania. Dla powstawania tego rodzaju uprzedzeń nie jest na pewno obojętny fakt, iż na wsi wykorzystuje się nieraz folklor czy strój ludowy jako element konserwujący dawne obyczaje, autorytety miejscowe.

Opieka ze strony państwa, konkursy i wystawy oraz wszelkie formy propagowania ludowej twórczości nie są w stanie zmienić tych faktów, a tym bardziej zahamować procesu zaniku tradycyjnych form ludowej sztuki na wsi. Opieka dotyczy więc twórców ludowych, oni to otrzymują stypendia, możliwości dalszej pracy — ale produkt tej pracy, nawet o wysokim poziomie artystycznym, nie znajduje już uznania w miejscowym środowisku i zostaje eksportowany do miast oraz za granicę.

Jak w tej sytuacji dokonują się przemiany w twórczości? Fakt pierwszy: przemiany są wynikiem wewnętrznego rozwoju twórców, którzy otoczeni przez nowe przejawy życia, poddani wpływom prasy, radia, filmu, telewizji i nowych wzorów estetycznych czują skrępowanie tradycyjną formą swej sztuki i bywa, że próbują ją zmienić, nie zawsze zresztą z korzyścią. Fakt drugi: nie istnieje w zasadzie opinia środowiska, która dawniej decydowała o charakterze i poziomie twórczości, dokonując jej selekcji i eliminując formy nieudane, zbyt ekstrawaganckie. Nie istnieje, ponieważ — jak to już powiedziano — sztuka ludowa



2

3

4

w małym stopniu zaspokaja potrzeby miejscowych konsumentów, a do tego samo środowisko nie jest już spójne, nie reprezentuje określonych upodobań estetycznych, jest bowiem pod względem kulturowym rozbite i właśnie w nim samym zachodzą największe przemiany. Fakt trzeci: na straży „czystości" tradycyjnej formy stoją dziś etnografowie i plastycy, specjalizujący się w opiece nad ludowymi twórcami. Fakt czwarty: instytucje organizujące produkcję i skup (CPLiA i inne spółdzielnie regionalne) przez selekcję, zamówienia, a często i zwykłe żądania powodują zmiany w twórczości ludowych wytwórców. Ci zaś, czuli na wszystko co się mówi i dzieje, podejmują często nowe tematy, które ich zdaniem zapewnią im nagrody i uznanie na konkursach.

Przemiany wywołane przez te wszystkie czynniki zachodzą różnie w poszczególnych dziedzinach ludowej sztuki. Tak więc poszukiwania twórcze (obojętne w tej chwili — udane czy chybione) obejmują przede wszystkim rzeźbę, malarstwo, ceramikę figuralną, wycinankę oraz tematyczną tkaninę dwuosnowową, a więc te rodzaje sztuki, w których najsilniej zaznacza się rola inwencji własnej twórcy. Gdzie indziej, a szczególnie w tradycyjnych rzemiosłach — kontynuuje się formy dawne, tylko nieznacznie je modyfikując (trudno bowiem ujawniać przemiany zachodzące w świadomości tkając, haftując czy lepiąc garnki).

Rzeźba, właśnie dlatego że tak silnie opiera się na inwencji twórcy i mniej jest ograniczona tradycją, stała się terenem nowych poszukiwań tematycznych i formalnych. Sprzyja temu fakt, iż jest obecnie wykonywana głównie dla odbiorcy miejskiego oraz dla własnej satysfakcji. Istnieją bowiem potrzeby twórczej wypowiedzi, których nie może zaspokoić wykonywanie artystycznych rzemiosł, i które daje jedynie sztuka „wyrażająca", a więc w zakresie plastyki — rzeźba i malarstwo. Obie te dziedziny przeżywają obecnie nową fazę rozwojową, z tym że ambicje malarskie przeważnie zaspokajają dziś tematyczne „dywany", natomiast rzeźba kontynuuje tradycje, które zostały jeszcze żywe niemal we wszystkich regionach. [1]

O TWÓRCZOŚCI RZEŹBIARSKIEJ

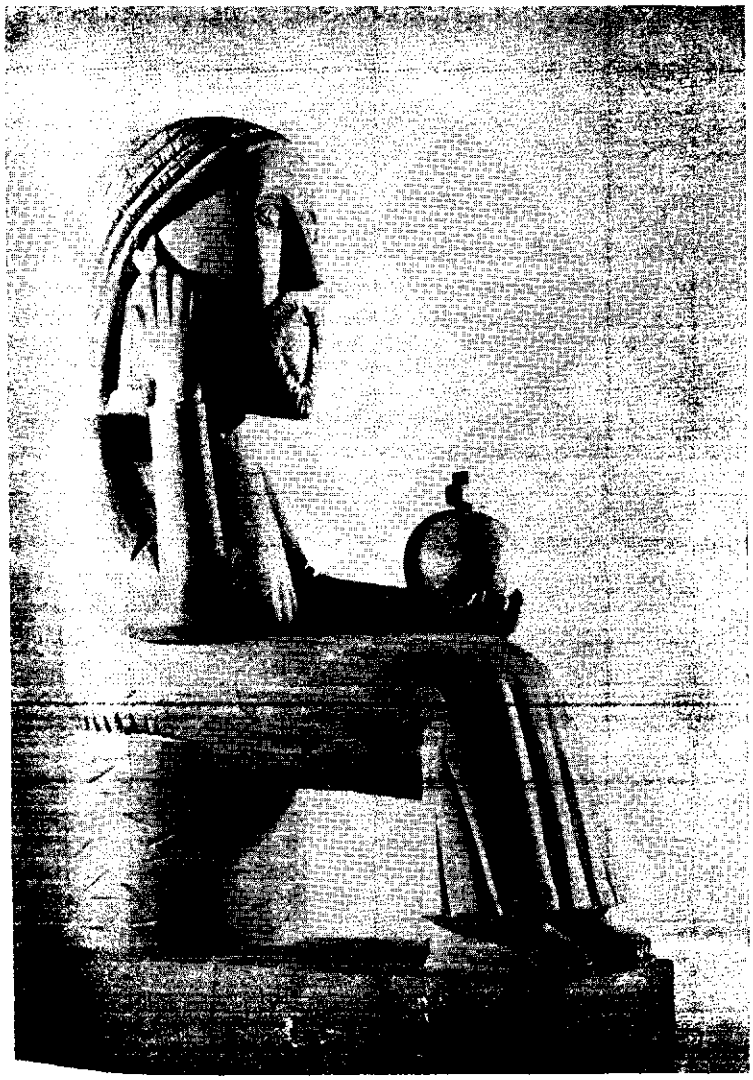
W każdej niemal dziedzinie sztuki ludowej proces przekazywania umiejętności i tradycyjnych schematów następował w drodze bezpośredniego kontaktu mistrza i czeladnika, ojca i syna, matki i córki. Z pokolenia w pokolenia, jak pałeczkę sztafetową, przekazywano wiedzę o rzemiośle, ustalone i sprawdzone sposoby produkcji, charakterystyczne formy właściwe regionowi czy ośrodkowi. Młody garncarz uczył się pod czujnym okiem starego, dziewczyna pracowała lata całe razem z matką i babką, nim stała się do-

świadczoną tkaczką. Tylko rzeźbiarz „rodził się" sam. Nikt go przeważnie nie uczył, nie pokazywał jak wyrzeźbić oko, jak zbudować wypukłość czoła, a ustom nadać wyraz bólu. Sam odkrywał wszystko, badał opór drzewa, sens układu słoi, sam docierać musiał do tajników budowy formy, znajdować sobie tylko użyteczne sposoby definiowania bryły, kształtowania detalu. W procesie pracy uczył się wyrażać swój zamiar, myśleć kategoriami realnych możliwości.

Wzory, jakimi były dla niego figury spotkane w kościołach i kapliczkach przydrożnych — inspirowały go, to jasne, ale wzory te były często tak trudne do dokładnego powtórzenia, tak niemożliwe do skopiowania, że z góry już świątkarz rezygnował z takiej myśli, ograniczając się do przełożenia ich na formę jemu dostępną i właściwą. Nieumiejętność zmuszała go do szukania różnych sposobów wyrazu, pobudzała inicjatywę, wyobraźnię. A im mniej sprawna była dłoń, im większa obawa o czytelność intencji rzeźbiarza, tym bardziej wyjaskrawiać musiał wyraz postaci, tym dobitniej określać gest, wyraz twarzy, stan uczuciowy. Powodowało to położenie większego nacisku na ekspresję rzeźby. Deformacje, jakie widzimy w dawnych rzeźbach, miały swe źródło nie tylko w nieudolności, były one często świadome, wydobywając jak reflektor w teatrze (czy zbliżenia w filmie) najważniejszy moment spektaklu, służyły wyrazowi, kulminowały napięcie, którego inaczej nie dało się wyrazić.

5

6



Il. 3. Chłop zafrasowany. Wys. 50,5 cm. Wyk. 1962. Ryszard Miernik, Kielce. Frasobliwy. Il. 4. Wys. 22,5 cm. Wyk. po 1947. Leon Kudła, Świerze Górne, pow. Kozienice. Il. 5. Wys. 30,5 cm. Wyk. 1962. Stanisław Dużyński, Zawidz Kościelny, pow. Sierpc. Il. 6. Wys. 31 cm. Wyk. 1962. Jan Centkowski, Nieszawa, pow. Aleksandrów Kujawski. Il. 7. Wys. 28 cm. Pocz. XX w.

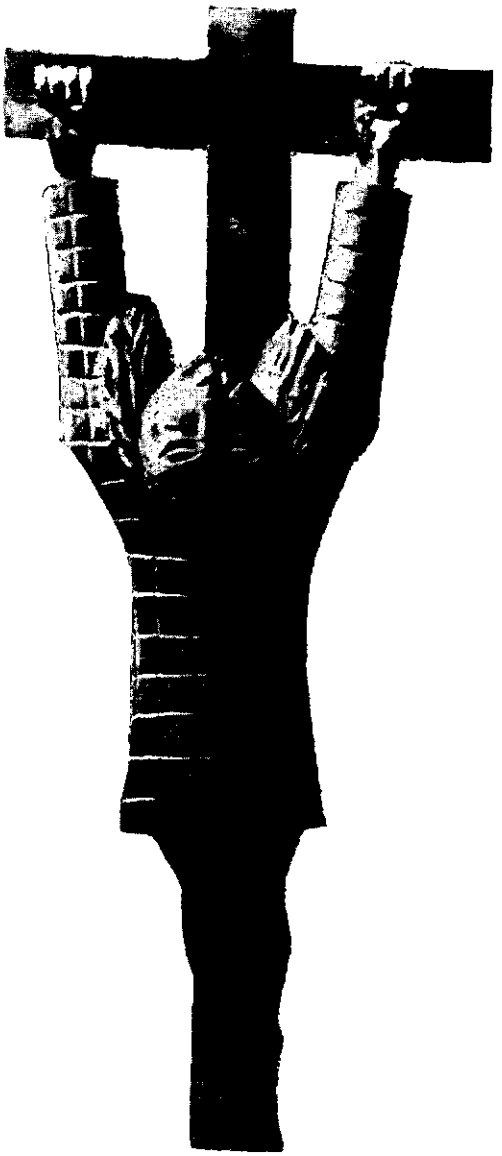
7

W sytuacjach takich nieumiejętność i ograniczenie możliwości technicznych stawały się źródłem nowych rozwiązań, prowokowały do szukania takich sposobów wyrażania pożądanej treści, jakie zgodne byłyby z repertuarem środków, którymi dysponował rzeźbiarz. Dzięki temu właśnie rzeźba zaskakuje nas swoją ekspresją, sprawia wrażenie wielkiej różnorodności form i ujęć. Działa na wyrobionego plastycznie odbiorcę w sposób nieoczekiwanie świeży, zdolna nie tylko cieszyć walorem formy, ale i wzruszać wizją artysty, którą pewien odcień naiwności czyni tylko bardziej prawdziwą i przejmującą.

Niezależność od wzoru ikonograficznego zawsze była w ludowej rzeźbie większa, niż to miało miejsce w twórczości profesjonalnej. Śmiałość, z jaką świątkarze traktują wizję Ukrzyżowania, można porównywać jedynie z współczesnymi dziełami S. Dali, G. Richier czy u nas W. Hasiora i A. Rząsy. Patrząc na trzy podane tu przykłady ludowych rzeźb (il. 10—12) odnosi się wrażenie, że ich twórcy zdawali sobie sprawę z tego, iż siła oddziaływania pozostaje w stosunku wprost proporcjonalnym do momentu zaskoczenia, że konieczne jest wprowadzenie zmian do konwencjonalnych wyobrażeń, aby ocalić intensywność działania tematu, który w sztuce kościelnej od dawna już stał się tylko symbolem.

Również w grupie rzeźb Frasobliwego widać ogromną rozpiętość rozwiązań (il. 1, 2, 4—9). Wydaje się, że wzór ikonograficzny stanowił tu tylko pretekst dla osobistego ujęcia tematu. Na pewno w różnicowaniu figur dużą rolę odegrał swoisty „warsztat", tak odmienny u reprezentowanych tu rzeźbiarzy, ale obok tego widoczne jest i inne traktowanie samego tematu. Będziemy bliżsi zrozumienia tego zjawiska, jeśli uprzytomnimy sobie szczególny charakter religijności naszego ludu, który w tematyce świętej upostaciowywał niejako własną niedolę i krzywdę, ból i nadzieję[2]. Dlatego właśnie rzeźby ludowe miały w sobie jakąś nadwyżkę emocji, która nie mieściła się już w ramach samego wyobrażenia ikonograficznego, przekraczała je.

Rzeźby te — mówimy o sztuce kultowej — stawały się katalizatorami różnych stanów emocjonal-



10

8

9

Il. 8. Frasobliwy w „sukience" z kapliczki w Janowie Lubelskim. Wys. 59 cm. Il. 9. Frasobliwy. Wyk. 1961. Mieczysław Ruszkowski, Sierpc. Il. 10. Ukrzyżowany. Wys. 80 cm. Wyk. 1960. Józef Janas, Dębno, pow. N. Targ.

11

12

Il. 11. Ukrzyżowany. Wys. 38 cm. Wyk. 1961. Wacław Czerwiński, Świnice, pow. Łęczyca. Il. 12. Chrystus na krzyżu. Wyk. ok. 1960. Michał Grygiel, Eliaszówska, pow. Włoszczowa. Il. 13. Ostatnia Wieczerza. Wys. 46,5 cm. Wyk. 1963. Marian Jóźwiak, Gaj Nowy, pow. Łęczyca.

nych i pod tym względem pełniły podobną funkcję jak greckie mity, wyrażając w kilku schematach tematycznych dramat ludzkiego losu, dramat ludzkich przeznaczeń. Frasobliwy, Ukrzyżowany, Pietà, Matka Boska Bolesna i Niewiasty płaczące — nie ilustrowały li tylko dziejów Boga, zapisanych w Ewangelii, lecz stawały się w ludowej interpretacji kroniką ludzkiego losu, opowieścią o krzywdzie, cierpieniu i nadziei. Dodajmy — jedynie możliwą w swoim czasie formą wyrażenia plastycznego tych treści.

Dygresja ta wydała mi się na tym miejscu konieczna, jako że objaśnia dlaczego w rzeźbie ludowej istnieje tak silne nasycenie emocjonalne tematyki, zdawałoby się pozornie konwencjonalnej. Wskazuje też na rolę ekspresji, która służyła wydobyciu tych treści emocjonalnych, o których przed chwilą mówiliśmy, i tłumaczy fakt dość swobodnego interpretowania wzorów ikonograficznych. Rzeźby Frasobliwego, które ilustrują ten artykuł, wyraźnie świadczą o takiej niezależności, są jakby tematem na nowo skonfrontowanym z otaczającym życiem.

Przedstawienie Chrystusa z nogą założoną na nogę czy splecionymi rękoma odbiegało od tradycyjnego upozowania boskiej postaci, przydając jej cechy jeszcze bardziej ludzkie. Znamy Frasobliwych o głowach chłopskich, o kmiecym wyglądzie, a nawet w szaty współczesne odzianych, znamy Frasobliwych, których lud ubierał w sukienki, czcząc ich figury w sposób niespotykany w oficjalnej obrzędowości (il. 8). Bogactwo i różnorodność podstawianych treści wiązały się więc z różnorodnością formalnych rozwiązań.

Znajdziemy wśród rzeźb ludowych (dawnych i współczesnych) dzieła artystycznie doskonałe, znajdziemy też prace rzemieślniczo sprawne (częste, gdy świątkarz był z zawodu stolarzem czy cieślą), a także nieudolne, nieporadne, choć nierzadko wzruszające swą naiwną poetyką. Rozpiętość jest tu ogromna, znacznie większa niż w jakiejkolwiek innej dziedzinie twórczości, opartej o tradycyjny warsztat i wzory, jak np. w garncarstwie czy tkactwie. Toteż z łatwością odróżniamy z jakiego regionu pochodzi dana tkanina, garnek, skrzynia malowana czy wycinanka, ale nie możemy tego uczynić z rzeźbą.

Badając ją można jedynie określać zasięg występowania pewnych typów ikonograficznych (jak np. M. B. Skępskiej czy Chrystusa upadającego pod krzyżem) oraz wyróżnić zespoły cech formalnych właściwych pewnej grupie obiektów, charakterystycznych dla ośrodka czy kręgu oddziaływania jednego mistrza[3]. Trudno jednak w takim wypadku mówić o cechach regionalnych, jako że grupy te były —

13

14

Il. 14. Egzekucja. Scena z cyklu „Oświęcim". Wys. 35 cm. Wyk. 1962. Zygmunt Skrętowicz, Worowo, pow. Łobez. Il. 15. Chrystus przed Piłatem. Wyk. Karol Szczepanik, Drzewica, pow. Opoczno. Il. 16. Baranek. Wyk. K. Szczepanik. Il. 17. Św. Józef, fragm. Wyk. Paweł Czocher, Klęczany, pow. Gorlice. Il. 18. Przekupka, fragm. Wyk. Jan Janik, Gryfino, pow. Stargard.

15

jak się wydaje — mało trwałe i pozbawione zdolności krystalizacji w ośrodki o charakterystycznych, tradycyjnie wykształconych cechach stylowych. Nie możemy więc wyodrębnić rzeźby kurpiowskiej od warmińskiej czy podhalańskiej, rzeszowskiej od lubelskiej czy kieleckiej, a i dla wielkopolskich słupów rzeźbionych dałoby się znaleźć analogie w innych regionach. Rzeźba była i jest domeną jednostek. Toteż rozpoznajemy bez trudu dzieła P. Brylińskiego, J. Wnęka, J. Wawry, D. Bilińskiego, K. Szczepaniaka, J. Janasa, J. Centkowskiego, J. Lamęckiego czy L. Kudły, a różnice między nimi są przede wszystkim różnicami indywidualnymi, a nie zespołem cech właściwych konkretnemu regionowi.

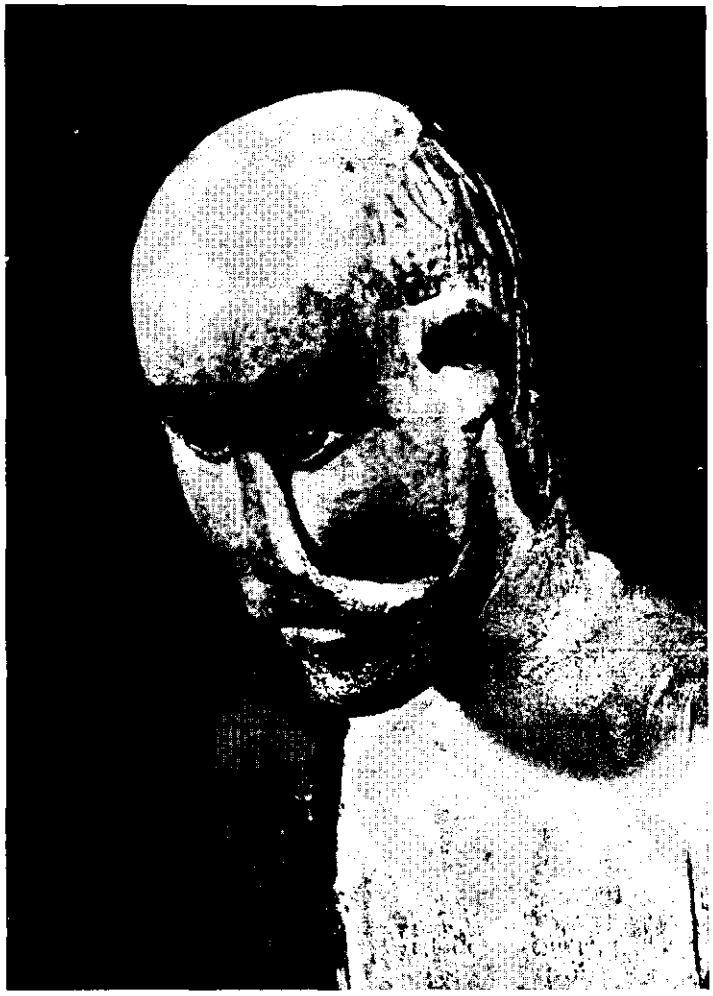
Są oczywiście i przykłady oddziaływań a nawet zapożyczeń, zwłaszcza tam gdzie obok siebie pracuje kilku twórców. Tak np. cechy wspólne dadzą się zauważyć w grupie rzeźbiarzy z pow. sierpeckiego, gdzie widoczny jest np. pewien wpływ Mieczysława Ruszkowskiego na Stanisława Dużyńskiego, a podobieństwa występują w twórczości ojca i syna — Krajewskich. Cechy wspólne znaleźć można też w pracach ojca i syna — Grabskich z Leśmierza. Nie jest to jednak żadną regułą; w takiej np. Nieszawie pracowało równocześnie trzech rzeźbiarzy: Feliks Błaszczyk, Karol Ziomko i Jan Centkowski, lecz twórczość każdego z nich była zupełnie samodzielna i różna (il. 1, 6) [4].

Podkreślając cechy indywidualne ludowych rzeźb trzeba jednak dodać, że mieszczą się one w szerszych ramach ludowego „stylu", podlegają w zasadzie tym samym prawom i przeważnie nie wykraczają poza granice form, odczuwanych przez nas jako „ludowe". Jest to jednak styl wyznaczony nie tyle w drodze historycznie ukształtowanej tradycji wykonawczej, ile w wyniku pewnych wspólnych postaw i nawyków estetycznych. Trudno w sposób precyzyjny pisać o uwarunkowaniach psychicznych, niemniej są one przecież widoczne i, porównując twórczość naszych sąsiadów wschodnich, południowych i zachodnich, wyraźnie dostrzegamy odmienność sztuki naszego ludu. Złożyły się na to m. in.: inny charakter religijności, stosunek do poddaństwa i jego formy, sytuacja ekonomiczna, inna rola kościoła, dworu i miasta, inna tradycja, cechy kulturowe i psychiczne, uformowane w procesie dziejów, a trwające po dziś dzień. Obok tych cech formujących odrębność kulturową ludu istniały też cechy wspólne większym obszarom, wspólne twórczości różnych ludów znajdujących się na podobnych szczeblach rozwoju kultury. [5]

WSPÓŁCZESNA TWÓRCZOŚĆ RZEŹBIARSKA

Pod pojęciem tym rozumiem twórczość ostatniego dwudziestolecia, mimo iż proces zmian zapoczątkowany został znacznie wcześniej, jeszcze w latach międzywojennych. Istotną cezurą jest tu okres wy-

16



17

18

zwolenia i początek rewolucji społeczno-kulturalnej na naszej wsi. Zmienił on sytuację ludowego twórcy, zderzył go z nowymi treściami, rozszerzając zakres dotychczas podejmowanej tematyki.

Przemiany świadomości rzeźbiarzy i sytuacja społeczna rzeźby wywarły wpływ zarówno na tematykę, jak i charakter samej twórczości, na jej tzw. „formę". W rzeźbie dawniejszej istniał kompromis między tradycją (zespołem norm jakie narzucała) a dążeniami indywidualnymi twórcy (na które składały się zarówno jego zamiary, jak i określony zakres umiejętności itp.). Istniał więc swoisty kod, zrozumiały powszechnie. Ale przemiany jakie zaczęły występować na wsi, a zwłaszcza infiltracja litografii, gipsowych statuetek, później — fotografii, filmu — spowodowały szybką zmianę istniejącego kodu, istniejących kategorii ocen estetycznych. Nastąpiło zjawisko akurat odwrotne niż w dziejach sztuki warstw oświeconych gdzie tendencje rozbijania istniejących kodów wychodziły zawsze od twórców, gdzie artyści świadomie odrzucali czy przewartościowywali tradycje. W naszym wypadku to lud właśnie, to społeczność wiejska odrzuciła dawny umowny język twórczości rzeźbiarskiej i malarskiej, oddając swe serca sztuce, która z większą biegłością zdolna była odtwarzać naturę; sztuce pozbawionej elementu umowności, która jest „jak żywa", a przy tym sentymentalna, przesłodzona, idealizująca.

Stworzyło to sytuację, w której wiejscy świątkarze okazali się poza burtą społeczności. Wielu z nich nie pogodziło się z tym co się stało, wielu nie mogło już, nie umiało zmienić swojego warsztatu twórczego. Tworzyli więc w duchu tradycyjnej rzeźby, dawnego kodu — izolowani coraz bardziej we własnym środowisku. Rzeźbili tylko już dla siebie, w atmosferze obojętności, jeśli nie drwiny.

Inaczej stało się z grupą młodych, zaczynających — ci nie mieli obciążeń, ich wzorem była fotografia, wierność przekazu, ścisłość proporcji, podobieństwo. Realizowali więc to, czego chciała społeczność wiejska, starając się doścignąć doskonałą banalność figurki gipsowej, imponując umiejętnością w charakteryzowaniu sytuacji, oddawaniu podobieństwa itd. Poza dawną tradycją, poza wpływem jakiejkolwiek dobrej sztuki, kształcili swoją sprawność techniczną, nieświadomi tego, że w sztuce, i to właśnie realistycznej, istnieją inne poważne problemy artystyczne, że sztuka ta wymaga więcej może niż jakakolwiek inna — obserwacji natury, wyboru i świadomej interpretacji. Niski poziom kultury plastycznej w społeczeństwie, fatalne rezultaty lekcji (złych) rysunków w szkołach — wszystko to pogłębiało i pogłębia wciąż jeszcze zamęt wśród twórców i wciąż jeszcze jako cel najwyższy widnieje „bariera naturalizmu", której przekroczenie prowadzi już jednak tylko do amatorszczyzny, do dyletantyzmu. Nie można przy tym

19

20

nosi więcej goryczy i poczucia krzywdy — niż radości.

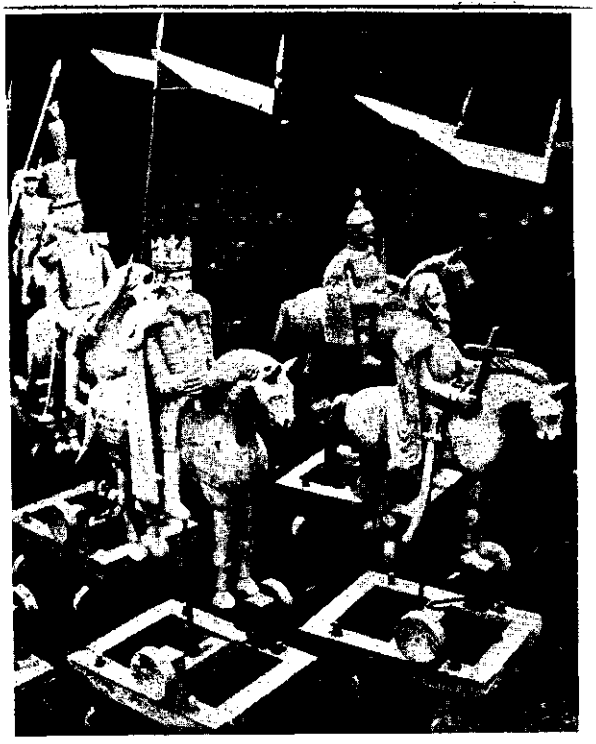
Obok jednak rzeszy amatorów, odciętych już od ludowej tradycji i nie wnoszących żadnych wartości nowych, własnych — istnieją twórcy wybitnie utalentowani, przeważnie uformowani w kręgu działania dawnej rzeźby. Jest ich coraz więcej i to mimo obojętności własnego środowiska. Dzieje się tak dzięki temu, że istnieje dziś zapotrzebowanie na taką właśnie twórczość, że konflikt ze środowiskiem własnym równoważony jest przez uznanie i zachętę ze strony wyrobionej plastycznie publiczności, ludzi rozumie-

21

22

pomijać faktu, iż zjawisko to wiąże się również z podnoszeniem poziomu cywilizacyjnego i kulturowego wsi, że tendencje do wypowiedzi naturalistycznych są wynikiem rozbudzenia świadomości ogólnej, większych ambicji poznawczych — niestety przy równoczesnym braku świadomości plastycznej, niezrozumieniu roli środków i sposobów wyrazu rzeczywistości w sztuce. I dlatego tak często się zdarza, że młody człowiek wie już za dużo, aby być w swej twórczości autentycznym, a za mało, aby można go było traktować inaczej niż dyletanta. Gorzej — że sam uważa się często za pełnowartościowego twórcę i nie rozumie dlaczego prace jego odrzucane są obecnie przez jury wystaw i konkursów, nie są kupowane przez muzea czy CPLiA — które wysoko oceniają znacznie bardziej prymitywne i naiwne rzeźby. Można by zapewne powiedzieć, że niezależnie od wartości artystycznej uprawianie jakiejkolwiek twórczości jest rzeczą pozytywną — gdyby nie to, że wiąże się ono często z nadmiernymi ambicjami i wówczas przy-

23



24

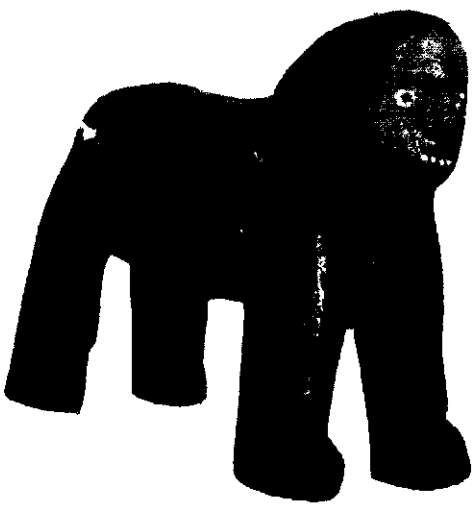
jących sztukę współczesną i właśnie przez tę sztukę uwrażliwionych na uroki ludowych rzeźb.

Nowy krąg odbiorców nie ogranicza dziś rzeźbiarza, pozwala mu na kontynuację tradycyjnych wartości, ale nie hamuje indywidualnych poszukiwań (jak to czyniło środowisko wiejskie) i wręcz przeciwnie, stwarza klimat wyraźnie im sprzyjający. W tej sytuacji twórczość ta coraz silniej uzależniona jest od świadomości artysty, uwarunkowań, które się złożyły na jego osobowość. Stąd pogłębiający się proces dyferencjacji indywidualnych „stylów", o czym będzie jeszcze mowa w zakończeniu artykułu.

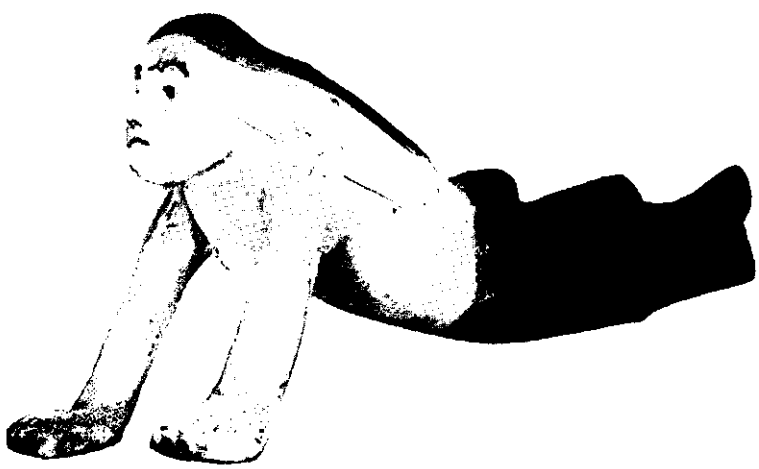
Zmiany, jakie wystąpiły w twórczości rzeźbiarzy zarysowują się najwyraźniej w tematyce prac, w zdecydowanej przewadze wyobrażeń świeckich i w innym ich traktowaniu. Warto tu zwrócić uwagę na to, że niemal wszystkie przedmioty i wyobrażenia tak ludzkie, jak i zwierzęce, znane były w ludowej rzeźbie i dawniej. Wspomnijmy tu zabawki, ceramiczne i w drzewie wyrzezane, lalki, ucieszne figurki ludzkie, koniki i ptaki. Niekiedy wyobrażeniami ludzkich główek i zwierzęcych zdobiono laski, a ściślej mówiąc ich zakończenia, a także narzędzia (głowy do kobylic) i sprzęty. Znane też są figuralne ule o tematyce świeckiej. Wyobrażenia świeckie występują również w rzeźbach religijnych i obrzędowych jako atrybuty świętych postaci bądź jako drugorzędne figurki. Koń i smok stanowiły nieodłączną część wizerunku św. Jerzego, ryba — św. Piotra, osiołek — „Ucieczki do Egiptu" i „Wjazdu do Jeruzalem", ptaki towarzyszyły św. Franciszkowi (w twórczości Wawry zdobią one niemal wszystkie dzieła świątkarza). Miejscem, w którym każda niemal postać — nawet groteskowo traktowana — mogła się spokojnie znaleźć, były plebejskie w swym charakterze szopki, w których przewijała się galeria ludowych i nieludowych typów (na tej zasadzie co w średniowiecznych i rybałtowskich interludiach). Składali więc hołd Dzieciątku wojak, strażak, muzykanci i przedstawiciele różnych zawodów, a także figury komiczne: karczmarz-żyd,

Il. 19. Mickiewicz. Wys. 20,5 cm. Wyk. 1961. Mamert Piórko, Zielona Góra. Il. 20. Gen. Józef Bem. ◊ 13,5 cm. Wyk. 1963. Jan Lamęcki, Dąbrowa Zielona, pow. Radomsko. Il. 21. Lenin. Wys. 48 cm. Wyk. 1963. Wincenty Krajewski, Zawidz Kościelny, pow. Sierpc. Il. 22. Matka Boska z Dzieciątkiem. Wys. 123 cm. Wyk. 1963. Wincenty Krajewski. Il. 23. Obudowa zegara. Wys. 35,5 cm. Wyk. 1961. Józef Fras, Zapolice, pow. Radomsko. Il. 24. Fragm. szopki na 1000-lecie Państwa Polskiego. Wyk. w latach 1950—1962. Julian Brzozowski, Sromów, pow. Łowicz. Il. 25. Sfinks. Wys. 19,5 cm. Wyk. ok. 1959. Józef Piłat, Zdębska Wola, pow. Kielce. Il. 26. Syrena. Wys. 14,5 cm. Wyk. Józef Piłat.

25



26



27

28

29

Il. 27. Kobieta z kijem. Wys. 21,5 cm. Wyk. 1961. Ignacy Kamiński, Oraczew, pow. Łęczyca. Il. 28. Matka z bliźniętami. Wys. 25 cm. Wyk. 1963. Bolesław Grabski, Leśmierz, pow. Łęczyca. Il. 29. Żniwiarka. Wys. 27,5 cm. Wyk. 1963. Stanisław Dużyński.

przekupka i dziad, w stajence zaś otaczały Świętą Rodzinę krowa, wół i osioł.

Podkreślam ten fakt, aby wskazać, że w rzeźbie ludowej istniało zaplecze tradycyjnych ujęć pewnych postaci czy zwierząt i twórca mógł podjąć nową tematykę, opierając się nie tylko na obserwacji natury, ale i korzystając z pewnych schematów tradycyjnych.

Zmieniała się jednak rola i charakter świeckich figurek, przestały być atrybutami, czy tłem dla zasadniczej akcji, a stały się samym tematem. Z roli statystów awansowały do ról głównych bohaterów. Tematyka zaś obyczajowa, pełniąca funkcje rozrywkowe w zabawce i widowiskach szopkowych, stała się teraz pełnoprawną, ona przyjęła na siebie te funkcje wyrazowe, emotywne, które dawniej cechowały rzeźby kultowe. Konsekwencją tego jest i zmiana formatu, i próba bardziej indywidualnej charakterystyki postaci, nasycenia jej ekspresją, której dotąd była pozbawiona.

Proces emancypacji tematyki świeckiej rozpoczął się, jak można sądzić, w latach międzywojennych, i nie bez wpływu były tu pierwsze kontakty świątkarzy z nowym odbiorcą, inspiracje i zamówienia ze strony miłośników sztuki, pisarzy, plastyków. Wiadomo [6], że Jędrzej Wawro rzeźbił ludowe typy dla nauczyciela z Wadowic, kiedy indziej zaś na prośbę art. mal. J. Hrynkowskiego wykonał jednoroga jako godło na wystawę Stowarzyszenia Cechu Artystów „Jednoróg". Inspiratorem różnych prac Wawry był Emil Zegadłowicz, patronujący zresztą przez wiele lat „beskidzkiemu powsinodze". W kilka lat później w latach okupacji i powojennych Leon Kudła rzeźbić będzie swoje niezwykłe ptaki, figury ludzkie i zwierzęta — znajdując patrona i marszanda w osobie artysty-plastyka K. Tchorka.

Pojawienie się w twórczości rzeźbiarza tematyki nietradycyjnej wiązało się ze świadomością istnienia potencjalnych możliwości zbytu, zapotrzebowania na nią. Sytuacja taka, jak wiemy, zaistniała w szerokiej skali właśnie po 1944 roku, gdy rzeźba stała się przedmiotem niespotykanego dotąd zainteresowania ze strony plastyków, historyków sztuki, krytyków, działaczy i miłośników ludowej kultury. Krakowska wystawa rzeźby, grafiki i malarstwa ludowego staje się rewelacją artystyczną roku 1948. W skróconej nieco wersji objeżdża różne miasta w kraju i za granicą (m. in. Paryż, Londyn, Brukselę). O rzeźbie się pisze, „Polska Sztuka Ludowa" poświęca jej szczególnie wiele miejsca. W tym też czasie w Warszawie K. Tchorek pokazuje w swym salonie-antykwariacie rzeźby Leona Kudły.

Przedmiotem fascynacji staje się oczywiście przede wszystkim rzeźba religijna, której znakomite przykłady zestawia się z twórczością wielu artystów. [7] Powstaje jednak klimat zainteresowania w ogóle twórczością ludowych rzeźbiarzy, co nie mogło pozostać bez wpływu na ich świadomość o orientację.

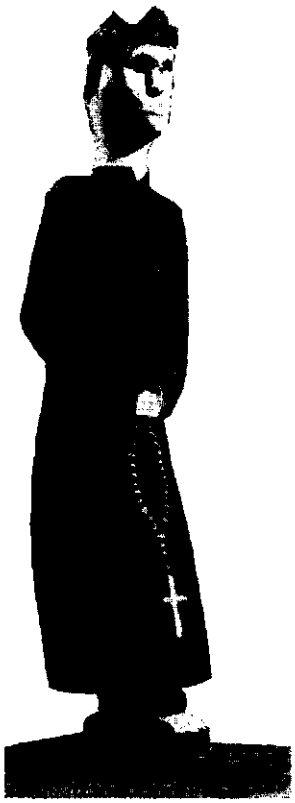
30

31

32

Il. 30. Kobieta. Wyk. Tadeusz Szkodziński, Liszne, pow. Biała Podlaska. Il. 31. Spowiedź. Wys. 21 cm. Wyk. 1963. Wiktor Rysio, Świnice, pow. Łęczyca. Il. 32. Dziadek i babka. Wys. 17 cm. Wyk. 1963. Wacław Czerwiński. Il. 33. Siedząca kobieta. Wys. 28 cm. Wyk. 1961. Kazimierz Śliwa, Sośnica, pow. Ropczyce.

33



34

35

Il. 34. Ksiądz. Wys. 26,5 cm. Wyk. 1963. Henryk Skowron, Nieluszyna, pow. Wieluń. Il. 35. Profesor. Wys. 31,5 cm. Wyk. 1962. Aleksander Koperwas, Jasienica Gubińska, pow. Lubsko. Il. 36. Lenin. Wys. 55 cm. Wyk. 1962. Teofil Kożuchowski, Studzianka, pow. Biała Podlaska. Il. 37. Miotlarz. Wys. 28 cm. Wyk. 1960. Hieronim Karpiński, Domasławek, pow. Wągrowiec.

Doświadczenia lat wojny i okupacji, ciężkie przeżycia własne spowodowały z kolei wzmożoną potrzebę bezpośredniej reakcji twórczej ze strony rzeźbiarzy, stworzyły w nich samych podatny grunt dla podjęcia tematów związanych bezpośrednio z ich doznaniami. Wyrażało się to najczęściej w tematyce patriotyczno-religijnej.

Następnym bodźcem dla podjęcia tematyki świeckiej była działalność placówek kulturalnych tak państwowych, jak i społecznych. W działalności tej wyróżnić można kilka przesłanek. Główną była świadomość wartości ludowego dorobku w narodowej kulturze, chęć ocalenia i zachowania sztuki ludowej. W twórczości ludowej widziano również jeden ze sposobów podnoszenia kultury artystycznej wsi. Jednocześnie oczekiwano od niej odbicia procesów, które powinny zachodzić na wsi, wyraźnie faworyzując w jury konkursów i wystaw rzeźby podejmujące tematykę aktualną[8]. W tych warunkach ton ówczesnej produkcji rzeźbiarskiej nadawały prace o charakterze raczej amatorskim, prymitywne w ujęciu tematyki, nieraz wręcz koniunkturalne (radosna orka traktorami, murarz przy pracy, karykatury kułaka, sceny z życia dawnej wsi — ekonom bijący chłopów itp.). Organizatorzy terenowych wystaw szczerze się nimi cieszyli, ulegając naiwnemu złudzeniu, że odzwierciedlają one przemiany, jakie zaszły w świadomości twórców, czy nawet wsi.

Nie ma potrzeby przemilczać błędów tego, niezbyt na szczęście długo trwającego okresu, dotyczyły one zresztą jedynie w małym stopniu sztuki ludowej

36

37

i zostały na tym odcinku wcześniej niż gdzie indziej przezwyciężone [9]. Złe strony tego okresu polegały na tym, że na dłuższy czas wprowadzono zamęt w kryteriach ocen, w nieuzasadniony sposób rozbudzając ambicje licznych amatorów, którzy pod wpływem nagród i zakupów uwierzyli w swoje wielkie talenty, a nawet geniusz (tak pisano np. w ówczesnej „Wsi"). Pozytywną zaś stroną było stworzenie zainteresowania nową tematyką, którą z kolei zaczęli podejmować coraz liczniejsi rzeźbiarze, w tym tak interesujący jak Kudła, Janas, Centkowski i inni, w przekonaniu, że dzieła ich są potrzebne i użyteczne społecznie.

Ich prace znalazły się właśnie na „Ogólnopolskiej wystawie sztuki ludowej 10-lecia" w Warszawie (1955 r.) [10]. W tym czasie trudno już mówić o inspirowaniu twórców, na naradach i z okazji wystaw mieli oni możność zorientowania się, że o ocenie decyduje przede wszystkim czysto artystyczna wartość ich dzieł. Sprawa ta staje się jeszcze bardziej oczywista po 1957 r., kiedy to w praktyce mecenat przyjmuje na siebie CPLiA, stając się głównym odbiorcą produkcji rzeźbiarskiej [11]. Teraz nie działa już niemal mechanizm inspiracji z zewnątrz, przeciwnie — to CPLiA zachęca twórców do podejmowania obok innej również tematyki kultowej, zwłaszcza od czasu uruchomienia sklepów w Nowym Jorku i Brukseli i nastawieniu się na dewizowego odbiorcę, żądającego rzeźb o wysokiej randze artystycznej, często właśnie świątków [12]. Również nie ma i być nie może żadnych zewnętrznych sugestii co do formy. Przeciwnie, na-

39

38

Il. 38. Chłop z masielnicą. Wys. 37 cm. Wyk. 1960 Mieczysław Ruszkowski. Il. 39. Święty, fragm. Wyk. 1960. Jan Centkowski. Il. 40. Główka laski. Wyk. Feliks Błaszczyk.

40

turalna selekcja, u źródeł której stoi odbiorca uwrażliwiony i rozmiłowany w sztuce prymitywnej, w dawnych świątkach, preferuje wyraźnie rzeźby o charakterze tradycyjnym. W tej więc sytuacji, raczej jasnej dla ludowych twórców, można powiedzieć, że tak temat, jak i kształt dzieła, jest już wyłączną sprawą artysty. I z tej pozycji warto dokonać przeglądu ich prac.

TEMATYKA RZEŹB

Repertuar tematów występujących we współczesnej rzeźbie obejmuje zarówno tematykę tradycyjną, nadal jeszcze kontynuowaną, jak nową — świecką.

Zacznijmy od dawnej, s a k r a l n e j. Rzeźb takich wykonuje się obecnie coraz mniej; ograniczeniu uległa też ilość występujących tematów. Potrzeby wsi zaspokajają w zdecydowanej większości figury gipsowe, one to zastępują w kapliczkach stare świątki ludowe, one głównie widnieją na domowych ołtarzykach. Zanikają takie dawniej częste wyobrażenia jak Chrystus pod krzyżem, Pietà, Św. Rodzina, Chrystus w grobie, Ucieczka do Egiptu, a nawet tak charakterystyczny dla dawnej wsi — Frasobliwy. Przeważają dwa tematy: Matka Boska oraz krucyfiksy. Tematy te również rzeźbią wiejscy świątkarze, starając się w miarę możliwości zbliżyć do „doskonałości" gipsowego wizerunku, w przeciwnym bowiem wypadku nie mogą konkurować z figurami, kupowanymi na odpustach czy w sklepach z dewocjonaliami. Rzeźbią oni również, aczkolwiek rzadko, świętych — Floriana, strzegącego od ognia, oraz różnych św. Patronów, choć zwyczaj stawiania ich w domowych kapliczkach też już zanika.

Wciąż jeszcze wykonywane są figurki Frasobliwego, ale niemal wyłącznie dla CPLiA, muzeów i prywatnych nabywców z miast, rzadziej dla siebie. Inne tematy, spotykane często w twórczości np. J. Lamęckiego czy J. Janasa, podejmowane są również z myślą o nowym kręgu nabywców. Podobnie jest z rzeźbiarsko opracowanymi szopkami, które wykonuje się już niemal tylko dla CPLiA (M. Ruszkowski, Ignacy Kamiński i in.). Charakterystyczną cechą rzeźb powstałych poza nurtem tradycyjnych wyobrażeń jest ich niekonwencjonalność, widoczna np. w takich pracach jak „Wjazd do Jerozolimy" czy „Chrystus Skowany" Kamińskiego, „M. Boska w otoczeniu Apostołów" Lamęckiego [13].

Tematykę ś w i e c k ą, dominującą w zainteresowaniach średniego i młodego pokolenia twórców, rozpatrzymy w podziale na grupy, jakie dość wyraźnie się zarysowują. Są to:

1. *Dzieje ojczyste, bohaterowie i przywódcy.* Co skłania do podjęcia tej tematyki? Świadomość polityczna, koniunktura? inspiracja? — a może ambicja wykonywania dzieł ważnych, które świadczyć powinny o możliwościach i randze rzeźbiarza? Wszystkie te motywy przyczyniają się do powstania dzieł o tej tematyce, ale bodźcem najważniejszym i występującym prawie zawsze (obok innych) jest właśnie ten ostatni.

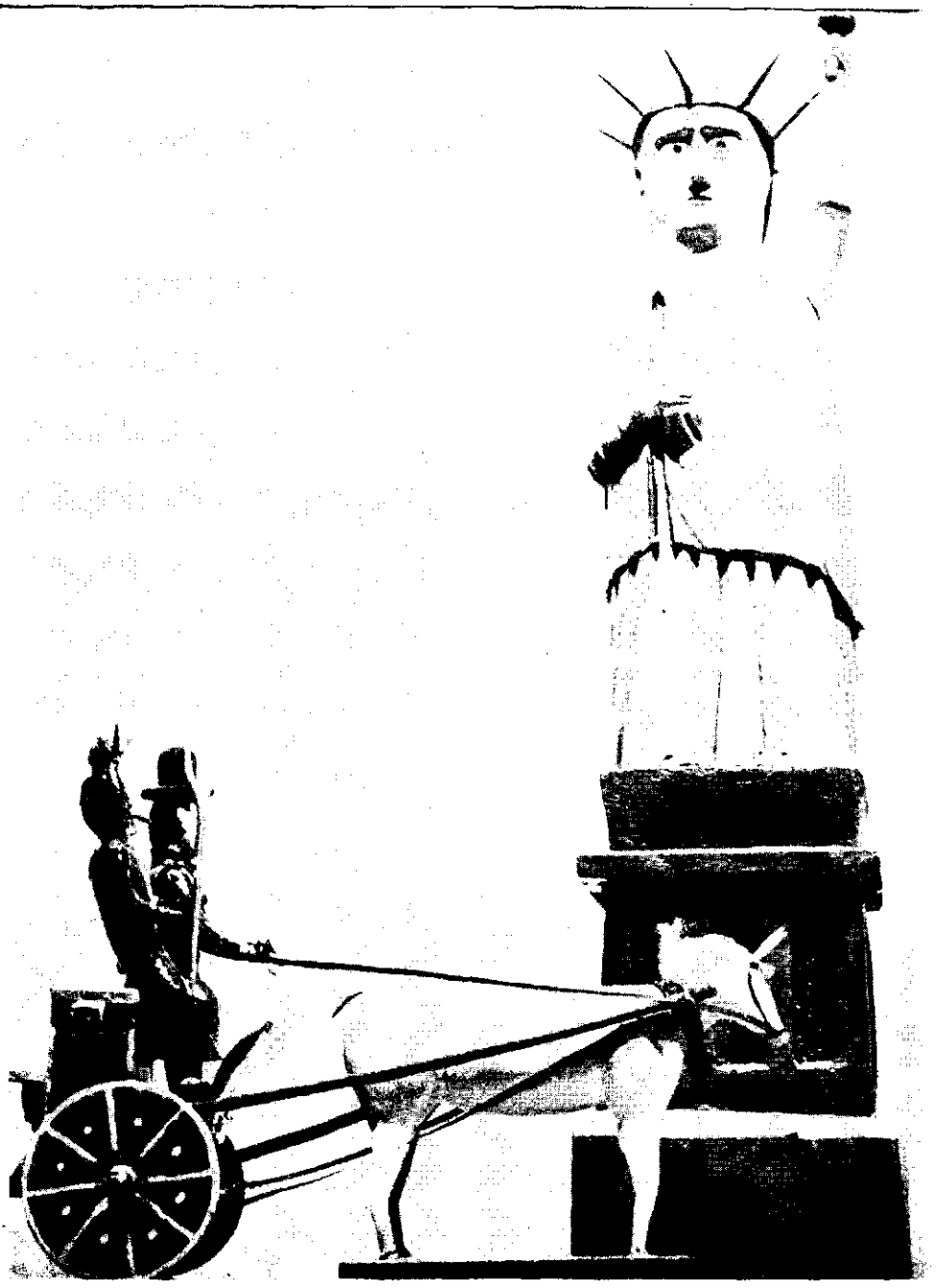
Wielu rzeźbiarzy odczuwa posłannictwo swej twórczości, uważa się za szczególnie obdarzonych przez los, a sztukę swą traktuje z powagą, wierząc w jej społeczne znaczenie, możność oddziaływania na innych ludzi. Twórczość jest dla nich aktem wynoszącym ich ponad środowisko, wyróżniającym. Znane były wszakże dawniej (już krańcowe w swej zarozumiałości) wypadki, gdy świątkarz ukończywszy figurę Frasobliwego mawiał do niej: „Panie Boże — tyś mnie stworzył, ja Ciebie — jesteśmy kwita". Toteż traktował z góry kogoś, zajmującego się rzeźbieniem zabawek czy uciesznych figurek, jako że o wartości dzieła decydował w oczach ludu temat [14], on też splendorem swym ogarniał i twórcę.

Nie zawsze jednak decyzja wyrzeźbienia bohaterów narodowych dziejów wiązała się ze świadomością, kim byli i co czynili — wystarczyło imię gdzieś zasłyszane, jakaś reprodukcja, pomnik zobaczony w mieście. A czy inaczej rzeźbiono świętych, o których nie wiedziało się niemal nic poza tym, że istnieli, że pomoc ich i opieka mogła być niekiedy

41

42

Il. 41. Aniołek. Wys. 24,5 cm. Wyk. 1963. Apolinary Pastwa, Węglikowice, pow. Kościerzyna. Il. 42. Babcia. Wys. 25,5 cm. Wyk. Ryszard Miernik. Il. 43. Statua Wolności. Wys. 82 cm. Wyk. 1961. Jan Lamęcki. Dorożka, fragm. Wyk. 1962. Feliks Czajkowski, Zelczyna, pow. Kraków.



43

skuteczna? A czy kto znał twarz świętego? Różne twarze mają święci, o ich tożsamości świadczy przecież właściwy atrybut.

Pierwsze znane nam w rzeźbie ludowej wyobrażenia historycznych postaci bliskie są takim właśnie wyobrażeniom o świętych. Są jak klisza fotograficzna, na której wykonano dwa zdjęcia i obraz dwóch postaci nakłada się na siebie, tworząc jakąś nieokreśloną sylwetę. Taka jest np. rzeźba Jędrzeja Wawry z okresu międzywojennego, o której pisał T. Seweryn. „...Wizerunku tego króla szukał [Wawro] na próżno przeszło dwa tygodnie, wreszcie zdecydował się wyrzeźbić go tak, jak go widział w chwili, gdy ksiądz mówił z ambony o trzechsetnej rocznicy zwycięstwa pod Wiedniem i Janie Sobieskim, a niedługo przedtem o Prezydencie Rzeczypospolitej, prof. Ignacym Mościckim. Z pomieszania się treści tych dwóch kazań w umyśle starego świątkarza powstała figurka osobliwego króla: Ignacego Sobieskiego, trzymającego w lewej ręce szablę, a na głowie krzyż, w obronie którego dobył broni" [15].

Dodajmy, że beskidzki świątkarz nazwał ją do tego „Święty Ignacy Sobieski", a strój króla w krótkim płaszczu, zarzuconym na ochraniający tułów pancerz, i w spódniczce wywodzi się prawdopodobnie z rzeźb św. Floriana czy św. Jerzego.

Dokładność wiedzy o portretowanej osobie nie musiała być zbyt wielka, jeśli już po wojnie Lamęcki, człowiek niejedno w życiu widzący, a i umiejący ze swadą posługiwać się piórem — rzeźbi figury Jana Napolańskiego czy Jakuba Sobieskiego [16]. A jednak okres wojny i zmian, jakie po niej zaszły, wykazał zdecydowany wpływ na świadomość ludowych twórców. Zbliżył ich do wiedzy, do książki — do ży-

cia i tradycji narodowej, a nie tylko regionalnej. Miejsce dawnego pierwowzoru świętych postaci, widzianych w kościele czy dewocyjnej literaturze, zajęła książka, gazetowa ilustracja. Janas w czwartek chodzi do odległego N. Targu — i kupuje gazety. Normalnym zjawiskiem są w izbie najbiedniejszego wiejskiego świątkarza szkolne książki dzieci, wypisy. Bohaterowie dziejów stali się konkretniejsi. Wiadomo co uczynili. I przestali być świętym podobni, nabrali cech własnych, nowych atrybutów im tylko właściwych. Janas, góral, pod wpływem uroczystości ku czci Kostki-Napierskiego w pobliskim Czorsztynie wykonuje w 1951 r. podobiznę bohatera „co, choć sam z panów, stronę chłopów trzymał", a bodaj, że jeszcze wcześniej rzeźbi w kilku wersjach na desce obraz Janosika [17].

Jest to czas, gdy działa już mechanizm różnych wpływów i inspiracji. Mnożą się zachęty, propozycje — choćby zrobienia rzeźb na wystawy ludowe. A ponieważ wiadomo, że nie powinny to być święte postacie — więc co można było przedstawiać? Przejście świątkarzy do tematyki świeckiej nie było bynajmniej łatwe. Należało odejść od spraw ważnych (temat!) i rzeźbić co? — konia? krowę? Tak właśnie zaczynali rzeźbiarze nie obciążeni tradycją, dla których wypowiedź artystyczna była środkiem pokazania swej sprawności, wyładowania nadmiaru zainteresowań, potrzeb nie tylko codziennej, gospodarskiej pracy, ale i radością obserwacji, chęcią jakiegoś utrwalenia momentów życia... Świątkarze natomiast chętnie szukali tematów „godnych", one stanowiły u niektórych rodzaj pomostu do kompozycji rodzajowych, u niektórych jak właśnie u Janasa, stanowiły jedyną formę wypowiedzi świeckiej, co wynikało z całego światopoglądu twórcy, jego koncepcji sztuki i roli artysty.

Zgodził się więc Janas wyrzeźbić na wystawę w 1953 r. sugerowane mu postacie Matejki i Mickiewicza, ale nazwiska te nic mu nie mówiły, więc pozostało tylko oprzeć się na zdobytych gdzieś wizerunkach: Mickiewicza z pomnika w Warszawie, a Matejki z reprodukcji „Autoportretu". Są oni trochę sztywni, nieporadni, ale widać już w tych rzeźbach próbę indywidualizacji twarzy. Nie było to łatwe, więc Janas starannie podkreślał różnice fryzury, bródkę u Matejki, inny ubiór, a Mickiewiczowi — aby rzecz była jasna ponad wszelką wątpliwość — pod pachę włożył księgę wielką i od razu widoczną. Oprócz tych postaci, już z własnej inicjatywy, wykonał płaskorzeźby Kościuszki, Wita Stosza i Kopernika. I tu źródłem wiedzy była książka. Kopernik, z astrolabium w prawej a rozwiniętym pergaminem w lewej dłoni, gest swój, atrybut i postać wywodzi z obrazu Matejki, a Wit Stosz wzorowany jest na rzeźbie wielkiego Norymberczyka, której reprodukcję znalazł Janas w posiadanej przez siebie książce *Polska plastyka średniowieczna* na s. 159, tyle że pomyliło mu się i nazwisko autora wziął za postać przedstawioną, a był to fragment rzeźby „Sędzia niesprawiedliwy".

Co wie Janas o tych postaciach? Dr A. Lewicka-Kowalska podaje, iż o Koperniku czytał w książce wypożyczonej ze szkoły. Wiedział o nim, iż „zbadał, że słońce stoi, a świat się obraca, a pirwi ludzie myśleli, że świat stoi, a słońce się obraca. To była wielka ściuka toto zbadać". Zapewne służyć mu miały do tego trzymane w ręku „narzyndzia, co śnimi mirzoł tyn świat". Znał też rzeźby Wita Stosza, szczerze się nimi zachwycał. Kościuszko? O nim powie „Widzem jego pomnik, to wiem, że to musi być jakisi zasłuzony cłowiek".

I tu dochodzimy do sprawy następnej. Nie ulega wątpliwości, że wzorem dla współcześnie rzeźbionych postaci z historii są ich powszechnie znane wizerunki — obrazy utrzymane w konwencji „apoteozy", w podobnej konwencji utrzymane fotografie i ryciny w książkach, no i pomniki. One to stanowiły wzór dla wspomnianych już rzeźb Janasa, a także np. dla

44

Il. 44. Odrodzenie. Wys. 74 cm. Wyk. J. Jakubowicz, Iwonicz, pow. Krosno. Il. 45. Traktorzystka. Wys. 42 cm. Wyk. Adam Czarnecki, Gumienice, pow. Busko.

45

46

47

Il. 46. Autoportret. Wys. 47,5 cm. Wyk. Mieczysław Ruszkowski. Il. 47. Kobieta przy kądzieli. Wys. 26 cm. Wyk. Wojciech Bytnar, Albigowa, pow. Łańcut.

wyobrażeń Wieszcza w twórczości Leona Kudły i Mamerta Piórko (il. 19) czy Jana Lamęckiego (o postaci Mickiewicza autor powiedział, że jest „taki jak stoi na pomniku w Paryżu" [18]).

Poważnym problemem stawała się jednak sprawa podobieństwa. Nie zawsze bowiem wystarczył atrybut postaci czy charakterystyczne jej cechy zewnętrzne (strój, uczesanie, wąsy). Te mogły wystarczyć dla Kostki-Napierskiego, St. Czarnieckiego, Janosika, husarza, kosyniera — ale nie dla postaci konkretnych, znanych już dobrze z fotografii, reprodukcji. Postulat zindywidualizowania postaci wiązał się z określonym typem sprawności, dawniej niemal że niepotrzebnej (świątkarze mieli swój „sposób" na rzeźbienie twarzy i, robiąc duże ilości zbliżonych wariantów tej samej postaci, dochodzili do właściwego sobie schematu twarzy. Widać to zresztą i dziś u Kamińskiego, Lamęckiego czy Dużyńskiego — por. il. 5 i 29). Przykład Lamęckiego, Kudły, Janasa, Kożuchowskiego czy zwłaszcza Ruszkowskiego (il. 46) wskazuje, że przez wzmożoną obserwację i próby czynione w tym kierunku udało im się uzyskać duży postęp. Wiemy też, że gdy sprawność ręki zawiodła i nie udało się uchwycić zamierzonego rysu podobieństwa, rzeźbiarz zmieniał nazwę figury i tak np. u Centkowskiego z inspiracji zdjęciem Stalina powstaje „Żołnierz", a gen. Świerczewski zamienia się w „Oficera na koniu".

Zwróćmy tu uwagę na fakt, iż u źródeł tej zmiany stosunku do tematu „wodza" leży dziś również inny, bardziej osobisty stosunek do podjętego tematu, większa znajomość samej postaci, jej roli w dziejach, a także charakterystycznych realiów, znanych z licznych ilustracji czy reprodukcji dzieł sztuki. Widać to np. w bardzo ciekawym popiersiu Stalina czy kompozycji „Lenin i Stalin" dłuta Kudły, w jego statuetce prez. Bieruta czy w wizerunkach Lenina, rzeźbionych ostatnio przez Kożuchowskiego i Krajewskiego (il. 21, 36).

Oczywiście wyłania się pytanie — w jakim stopniu rzeźby współczesnych przywódców Kraju Rad czy naszego były wynikiem inspiracji. Zachęty bezpośredniej — jak się zdaje — nie było, nie sądzę nawet, aby najgorliwszy działacz i propagandysta chcieli ryzykować otrzymanie podobizny na pewno dalekiej w oczach przeciętnego widza od „oficjalnego" wizerunku, a może nawet naiwnie zabawnej. Rzeźby te wynikały raczej z atmosfery „zamówienia społecznego", były nieco może karykaturalnym podchwyceniem tematyki, spotykanej na wystawach profesjonalnych, w plakatach i prasie ilustrowanej.

Bywa oczywiście, że rzeźbiarz wyczuwa (inna rzecz czy słusznie) koniunkturę: na tym tle właśnie mogła powstać wręcz gigantyczna koncepcja wielkiej szopki narodowej Juliana Brzozowskiego, w której by przed żłobkiem lub Gomułką i Spychalskim (zależnie

od tego, która wersja uzyska szanse realizacji) defilował orszak przeszło 300 postaci, królów i wodzów, husarzy i żołnierzy z różnych okresów, typów ludowych, cyklistów, sportowców, ludzi różnych profesji. Ale przykłady tego rodzaju nie stanowią większości.

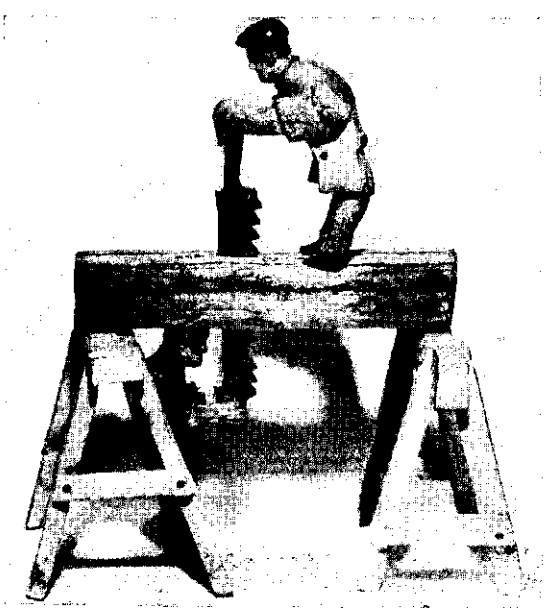
Tematyka „bohaterów" występuje dziś nader licznie, źródłem jej jest właśnie książka szkolna, prasa — a nawet kronika filmowa.

Z książki pochodzi pierwowzór medalionu z gen. Bemem (il. 20) Lamęckiego czy wizerunek postaci dr J. Dzierżonia, wykonany w rocznicę jego śmierci przez Centkowskiego. Ale rzeźbiarz nasz kształtuje postać swego bohatera zgodnie z ludową tradycją, co wyraźnie podkreśla zestawienie jej z rzeźbą sakralną Wawry (il. 50, 51), tyle że po bokach nadmiernie wysokiej i zmonumentalizowanej figury sytuuje jak dwa drzewka — ule, atrybut tego chłopskiego działacza, a, by nie było żadnej wątpliwości, umieszcza na nich wielkie pszczoły.

Konwencję ludową, hieratyzującą statyczną postać, przełamują dopiero ostatnie próby, jak np. Lamęckiego interesujący portret prezydenta Indonezji Sukarno, inspirowany zapewne kroniką filmową lub reportażem fotograficznym z pobytu w Polsce. Sukarno idzie z papierosem w ręku — nie jest już na wzór i podobieństwo świętych uczyniony, widać, że artystę zafrapować musiała egzotyka postaci, ubioru. Nie jest wykluczone, że to właśnie film i reportaż fotograficzny przełamują dziś schematy „reprezentacyjnego" portretu. A bohaterowie stają się ludźmi.

2. *Tematyka polityczno-społeczna.* Rzeźby te wiąże z poprzednią grupą inspiracja wzorami zarówno dzieł sztuki profesjonalnej, jak fotografią itd. Jest i drugi moment wspólny — wyczucie zapotrzebowania na tę tematykę, chęć włączenia się w nurt sztuki społecznie „ważnej", znanej z prasy, gazetek ściennych, plakatów. Zaliczam tu zarówno kompozycje tematyczne na żądany temat, jak np. „Wieś dawniej i dzisiaj", jak też i prace autentyczne, zrodzone z chęci przekazania młodemu pokoleniu prawdy o czasach dawniejszych. Granica jest tu trudna do ustalenia, obok bowiem licznych rzeźb po prostu koniunkturalnych o prymitywnej dydaktyce, lakierniczych i płytkich — są i takie, które powstały ze szczerej potrzeby wypowiedzi, z emocji i przekonania o słuszności podjęcia tematu — dla powstania których konkurs czy zachęta stanowiły tylko szlachetną pobudkę, tylko impuls i wskazanie pewnej możliwości tematycznej.

Il. 48. Tracze, zabawka. Wys. 22 cm. Wyk. Wacław Skirzyński, Rumunki, pow. Sierpc.



Do powstałych wyraźnie z inspiracji zaliczyć należy prace w typie „Żniwiarka i ekonom", „Dziedzic bijący chłopa", skontrastowane lukrowanymi obrazkami traktorów orzących ziemię, murarzy wznoszących ściany itp. Nietrudno zauważyć, że jest to jakby katalog tematów wystaw okręgowych i ogólnopolskich, odbywających się w latach 1950—1955, z tym że granica czasowa przesuwa się w rzeźbie ludowej o 1—2 lata, a same prace zdradzają wpływ malarstwa tematycznego tego czasu (znanego przeważnie z reprodukcji), rysunku satyrycznego, a zwłaszcza plakatu. Właśnie plakatu — z jego skrótowym pokazaniem treści, jednoznaczną wymową, a nieraz sloganowością. Tematy tego rodzaju występują najczęściej w płaskorzeźbach, ale spotkać je można i w rzeźbie pełnej — jak np. w owej kompozycji, gdzie wielki, nadmiernie wysoki robotnik, symbolizujący zwycięską klasę robotniczą depcze ohydny kapitalizm, przedstawiony w postaci ogromnego łba i drapieżnych rąk (robotnik ma kielnię w dłoni, książkę w drugiej, na książce gołąbek pokoju, a na cokole obok kapitalistycznej hydry wyrzeźbione zostały słupy wysokiego napięcia, gmach fabryki i koło zębate — il. 44). Jest w tym wyobrażeniu nieudolność i pewna naiwność, dlatego też zapewne z taką ostrością odnajdujemy w niej jakby karykaturę ówczesnej złej sztuki z jej apoteozą, gloryfikacją i prymitywną (a przez to mało skuteczną) krytyką przeszłości. Związku takich prac i w ogóle omawianej tematyki z koniunkturą na nią w tamtym okresie dowodzi fakt niewystępowania jej w latach późniejszych, po 1958 r.

Bardziej bezpośrednie są scenki o równie dydaktycznej treści, ale utrzymane w konwencji ludowej, plebejskiej — jak np. rzeźba A. Orłowskiej, przedstawiająca parobka usiłującego zdjąć dziedzicowi but z nogi, podczas gdy ten mu pomaga, pchając drugą nogą tyłem odwróconego parobka.

Są też, jak wspomniałem, rzeźby szczere, osobiste i działające emocjonalnie na widza, jak choćby Wojciecha Draka para wieśniacza zaprzężona do sochy. Jest w tej kompozycji jakaś wewnętrzna ekspresja, ale przy niemal hieratycznym ustawieniu postaci, przy typowej dla ludowej rzeźby statyce. Inne prace Draka potwierdzają to wrażenie. Są one już na granicy grupy, którą wyróżnia wybitnie emocjonalny rodowód, przeżycie, stanowiące źródło podjęcia tematu.

3. *Tematyka wojenna i okupacyjna.* Motorem takiej twórczości jest potrzeba wypowiedzenia treści, które wstrząsnęły artystą, pozostawiły ślad w jego psychice, wyobraźni. Znajdziemy tu przede wszystkim obrazy wojny, masakry ludności cywilnej, sceny z obozów zagłady. Prac tych nie jest wiele, ale działają one na widza ze szczególną

siłą, jest w nich spotęgowana ekspresja, naiwność narracji, która sprawia, że wstrząsają one nami tak, jak relacje dzieci o scenach egzekucji czy krematoriach. Myślę tu o reprodukowanym już wcześniej „Więźniu z Oświęcimia" Szczepana Woźniaka [10], a zwłaszcza o znakomitym i przerażającym cyklu scen z Oświęcimia i Bełżca wykonanych przez Zygmunta Skrętowicza (il. 14). Nieporadność stwarza w tych scenach niezbędną osłonę, izolującą od patosu i ekshibicjonizmu, relacja jest czysta i wstrząsająca. Te rzeźby powstały bez niczyjej inspiracji, bez żadnego wzoru w sztuce czy fotografii. Nigdzie indziej nie dostrzeżemy w tak silnym stopniu czynnika wyobraźni twórczej, która pozwoliła artyście znaleźć nową, jakże przekonywającą formułę dla wyrażenia przepełniających go treści. Trzeba było wielkiej inwencji i odwagi (a raczej nieświadomości), aby podjąć temat, dla którego, jeśli istnieje precedens i źródło — to w wyobrażeniach męki dusz potępionych w piekle.

Obok wspomnianych rzeźb, o odrębnej — a przecież jakże ludowej formie, istnieje wiele kompozycji (przeważnie płaskorzeźb), podejmujących temat w sposób bardziej ilustracyjny, zbliżony raczej do rysunków amatorów czy dzieci (Paweł Hulka, Franciszek Świder). Jest w takich wizerunkach troska o przedstawienie sceny tak „jak było", jest własna, choć przeważnie schematyczna obserwacja. O ile możemy powiedzieć, że pierwsze kompozycje — wyrażają treści wojenno-okupacyjne, to te prace je tylko przedstawiają, ilustrują. I to je zbliża do grupy następnej, opartej właśnie na obserwacji.

4. *Sceny z codziennego życia, ludzie różnych środowisk i zawodów.* Grupę tę cechuje to, co może najtrafniej oddałoby określenie „mały realizm", a więc — tematyka z życia, wynikła z próby charakterystyki różnych środowisk, profesji. Mniejszą rolę odgrywa tu inspiracja dziełem sztuki względnie fotografią, istotna zaś staje się umiejętność charakterystyki postaci poprzez rekwizyt (np. narzędzie pracy) lub podkreślenie a nawet przerysowanie cech typowych, co stawia takie rzeźby na granicy groteski.

Występują w tej grupie różne wiejskie chaty, izby, zabawy, wesela, typy ludowe; są prządki, oracze i kowale, żołnierze i rybacy — katalog tytułów prac jest ogromny, najczęściej jednak spotyka się takie typy jak: chłop lub kobieta z masielnicą (lub ze stępą), siewca, dudziarz, kobieta niosąca wiadra z wodą, czytający książkę (likwidacja analfabetyzmu). Są to oczywiście prace różne, przeważnie mierne, jako że właśnie w tej grupie najczęściej spotyka się ambicje pokazania rzeczy „jak żywej", troskę o naturalistyczny szczegół. Ale jest wiele interesujących, doskonale podpatrzonych, dosadnych w charakterystyce. Widać to zresztą na przykładach zamieszczonych tu w artykule ilustracji.

Obserwując kształtowanie się tej tematyki trzeba podkreślić, że w porównaniu z okresem przedwojennym, gdy występowała raczej sporadycznie lub tylko w szopce, zabawce — współczesne prace wykazują znaczne wzbogacenie tematów obserwacji i dążenia do możliwie trafnej charakterystyki (por. il. 35).

W ujęciu niektórych motywów chłopskiego życia widać wyraźnie proces, jaki zaszedł w świadomości wsi, a zwłaszcza ludowych twórców. Tak np. tematyka religijna, która dawniej obejmowała odrębną sferę spraw świętych, dziś chętnie podejmowana jest od innej strony, zewnętrznej. Nabożeństwo czy spowiedź stają się jeszcze jedną scenką wiejskiej obyczajowości, a rzeźbiarza więcej frapuje dowcip sytuacyjny i dosadna charakterystyka twarzy wiejskich bab niż samo misterium spowiedzi czy nabożeństwa (il. 31). Podobnie pokazany jest ksiądz, jako jedna z galerii barwnych figur wiejskiego czy miasteczkowego życia (il. 34).

Ciekawe jest też jak emocje, które niegdyś wyrażano jedynie poprzez temat religijny, dziś ulegają zeświecczeniu, mimo że nawet w formie widoczne jest nawiązanie do tradycyjnych przedstawień. Jeśli dawniej takie treści emocjonalne, jak smutek, zamyślenie nad niedolą ludzką i własną — kondensowały się tylko w postaci Frasobliwego, to dziś ujawniają się w sposób bardziej bezpośredni, bez boskiego pośrednictwa, choć zdaje się nie ulegać najmniejszej wątpliwości, że to Frasobliwy jest właśnie inspiratorem formy „Zafrasowanego chłopa" (il. 3) czy innych rzeźb tego rodzaju. Treści, które dawniej przynosiły katharsis w religijnych symbolach „Piety" czy „Ukrzyżowania", realizują się dziś poza religijną tematyką. Przykładem są tu rzeźby Wacława Czerwińskiego, obsesyjne niemal w podejmowaniu tematyki ludzkich dramatów, niedoli, smutku starości, bólu i rozpaczy (np. il. 32).

5. *Tematyka inspirowana folklorem*, a więc ludową opowieścią, podaniami, legendami i bajdami. Podniętą dla podjęcia tej tematyki w małym tylko stopniu jest obserwacja lub widziany gdzieś wzór, znacznie ważniejsza jest tu wyobraźnia, zdolność stworzenia plastycznego odpowiednika dla literackich treści.

Głównym i niemal jedynym terenem, gdzie występują rzeźby o tej tematyce jest ziemia łęczycka, bogata w opowieści o Borucie, diabłach wodzących po bagnach i bezdrożach zabłąkanych podróżników itp. Pierwszym, jak się zdaje, który podjął przed kilku

Il. 49. Traktor, zabawka. Wys. 14 cm. Wyk. 1958. Paweł Witek, Urzędów, pow. Kraśnik.

laty temat całej tej demonologii ludowej był Ignacy Kamiński. Człowiek oświecony, samouk o wielkim umiłowaniu historii i dziejów swego regionu, postanowił zapoznać ludzi z bogatym folklorem swej ziemi, zarówno ze strojami regionalnymi, które starał się odtwarzać w swych kolorowanych figurkach, jak i przeróżnymi diabłami, legendami o Borucie itp. Pod wpływem sukcesu Kamińskiego tematykę regionalno-folklorystyczną zaczynają podejmować również inni rzeźbiarze łęczyccy.

Tematykę folklorystyczną i bajkową (spod znaku raczej Grimma) podejmuje również w rzeźbach w glinie Klara Prillowa z Pałuk, niestety ambicje społeczne i dydaktyczne nie idą tu w parze z uzdolnieniami i wrażliwością artystyczną.

6. *Żartobliwe scenki i karykatury.* Jak już mówiliśmy, podnietą była dla tej tematyki chęć rozweselenia bliźnich, pokazanie w zabawnej karykaturze postaci wiejskiego życia — muzykanta, dziada, pastucha, Żyda-karczmarza. Po wojnie pojawili się nowi bohaterowie — kułak, pijak, chuligan. Czasem figurki są ruchome i śmieszna jest czynność jaką wykonują, wówczas stoją one na granicy grupy następnej, którą stanowią:

7. *Zabawki.* Wśród licznej produkcji zabawkarskiej, powtarzającej jeden typ, jeden schemat — jak np. żywieckie koniki czy konie z wozem, istnieje też zabawka o charakterze indywidualnym, opracowywana niekiedy z niemal równą starannością co rzeźby — np. figurki Wincentego Jaskra. Są to przeróżne śmieszne postacie, lalki, figurki, no i zwierzęta — konie, krowy, koguty, kury, pawie, świnki, ptaki i ryby, postacie ludzkie na koniach.

Indywidualizacja tych zabawek jest o tyle zrozumiała, że robiono je dla wnuków, dzieci, na użytek najbliższych, a nie na sprzedaż. Krańcowym przykładem zabawki wynikłej jedynie z własnego pomysłu i fantazji są przypominające murzyńskie totemy — obsesyjne, falliczne figurki Józefa Minora [20].

Odrębny rodzaj stanowią zabawki wykonywane przez chłopców pasących bydło. Stoją one już na pograniczu obserwacji otaczającego świata i jako takie mogłyby być włączone do grupy tematów z życia wiejskiego.

Jednym z często występujących tematów zarówno w zabawce przeznaczonej dla dzieci, jak i tej — przez dzieci i młodzież wykonanej — są figurki zwierząt, rzezane przeważnie w drzewie, rzadziej lepione z gliny. Większość ich jest wycięta w płaskiej desce i tych bym do rzeźby raczej nie zaliczał, natomiast wszelkiego typu zwierzaki tak swojskie domowe, jak i egzotyczne, a nawet prehistoryczne (Józefa Piłata), opracowane wieloprofilowo należą do interesującej tu nas grupy.

Do zwierząt i stworów dziwnych zaliczamy jeszcze Piłata „Syrenę" i „Sfinksa" (il. 25 i 26), choć prawdę mówiąc figurki te stanowią odrębną kategorię, nieczęsto się bowiem już dziś zdarza, aby wiejski twórca tak dalece transponował temat, gdzieś zapewne dawno już temu widziany czy może znany tylko ze słyszenia. Stwory Piłata przypominają dawne bestiariusze XVI- i XVII-wieczne, stanowiąc w rzeźbie współczesnej punkt najdalej wysunięty w przeszłość, bliski temu pojęciu świątkarza, jaki mu nadajemy, myśląc o izolacjonizmie dawnej wsi, o jej kulturowej separacji.

W produkcji zabawkarskiej odrębny rodzaj stanowią misternie nieraz wykonane, różnobarwne ptaki. Obok seryjnej ich produkcji w różnych ośrodkach kraju, spotyka się twórców, traktujących temat po rzeźbiarsku. Ich ptaki są zindywidualizowane, dalekie od wizerunku ornitologicznego atlasu. Widać to w twórczości np. Adama i Kazimierza Stefańskich czy Andrzeja Liska. Krańcowym przykładem zupełnie już rzeźbiarskiego traktowania tematyki są ciężkie, masywne i wielkie ptaszyska Kudły, ptaki-rzeźby, nie do latania i nie do ozdoby ścian stworzone, ale, jak monumentalne rzeźby, po to, aby istnieć.

Rzeźbiarskie walory posiadały dawniejsze figurki „emausowe", wyrabiane w czasie zimy przez krakowskich murarzy, zwłaszcza kiwające się na sprężynkach śmieszne postacie żydów, kominiarz, wojak, dziad, muzykant itd. Przestano je wyrabiać jeszcze przed ostatnią wojną, obecnie jednak figurki wykonane na wzór dawnych pojawiły się znowu (w sklepach CPLiA).

Ostatnią grupę stanowią zabawki ruchome. Jest ich wiele, są rozmaite, choć dziś nie tak już atrakcyjne jak dawniej. Gdy wertowałem materiały dotyczące życia różnych rzeźbiarzy, uderzyło mnie, jak często łączą oni w sobie jednocześnie dwa zamiłowania — do plastyki i do majsterkowania, a nawet do konstrukcji technicznych. Nie chcę powoływać się tu tylko na znany przykład Jana Wnęka, któremu przypisuje się zbudowanie skrzydeł — machiny do latania, i który zginął jak Ikar, strzaskawszy się w pierwszym locie o ziemię; wielu dawnych rzeźbiarzy majstrowało młyny wodne, elektrownie poruszane siłą wiatru itd. Dziś młodzież ma tysiące możliwości wyżycia tęsknot technicznych, ale mimo to spotyka się jeszcze nowe zabawki — ruchome konstrukcje, gdzie pokręcenie korbką uruchamia kilka figurek, a przesuwanie deseczek powoduje miarowy ruch kowali czy traczy (il. 48). Wspomniany już uprzednio Brzozowski należy ze swą ruchomą szopką narodową do przykładów łączenia tego typu uzdolnień (w stronę techniczną swego przedsięwzięcia wkłada on nie mniej pracy niż w wyrzeźbienie samych figur).

8. *Godła i symbole.* Bywa, że orzeł zawieszony zostaje nad wejściem do budynku, lub że do sterczyny dachowej przymocowany jest pajac obracający przy silniejszym wietrze łopaty-ręce, lub że nad gankiem zawieszony jest i orzeł i figura jeźdźca na koniu — wskazująca każdemu, kto do wsi zajedzie, że tu mieszka rzeźbiarz (np. dom Brzozowskiego w Sromowie). Czasem orzeł państwowy zdobić może i sprzęty. Np. występuje on na zwieńczeniu kredensu Jana Golisa [21]. We wszystkich tych wypadkach mamy do czynienia z rzeźbą traktowaną nie tyle dekoracyjnie, ale jako godło, symbol. Nietrudno dopatrzeć się w tym analogii do godeł państwowych w różnych urzędach, salach widowiskowych itd., a nawet do szyldów, oznaczających różne cechy rzemieślnicze w mia-

stach i miasteczkach. Z nowej tematyki spotyka się czasem sierp i młot, dla wyraźniejszej charakterystyki postaci np. rosyjskiego żołnierza. Ostatnie lata awansowały też do godła symbolu — gołębia. Ptak ten zawsze zresztą miał symboliczne znaczenie, tyle że teraz nastąpiło wyraźne przesunięcie w warstwie znaczeniowej i z reprezentanta Ducha Bożego stał się symbolem Pokoju.

*

W omówieniu tym nie wydzielam płaskorzeźby, ponieważ można w niej znaleźć bardzo różną tematykę, mieszczącą się w ramach grup 1—6, z tym że najczęściej spotyka się grupy 3 i 4. Płaskorzeźba skłania ku rozwiązaniom kompozycyjnym bliższym malarstwu i stanowi właściwie rodzaj ryzowanego w drzewie rysunku. Stąd rzadko występuje w niej jedna postać (jak np. u Kożuchowskiego, il. 36), częstsze są przedstawienia człowieka w określonej sytuacji we wnętrzu izby czy w pejzażu (il. 37) lub grupy różnych postaci, sceny w tartaku, lesie, na polowaniu, zebraniu itp.

KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA RZEŹB

Jeśli rzeźba należała do najbardziej indywidualnych działów twórczości, utrzymując się tylko w ogólnych ramach ludowego stylu, to rzeźba współczesna jest przykładem tak dalece posuniętego zindywidualizowania, że czasem trzeba się zastanawiać, czy i na ile wolno twórczość niektórych artystów zaliczać jeszcze do kręgu sztuki ludowej. Rozpiętość typów rozwiązań formalnych wynika tu bowiem z różnorodności postaw psychicznych, uwarunkowań, dyspozycji twórczych, stopnia wykształcenia, świadomości społecznej, kulturowej etc.

Tak więc mówiąc o ludowej rzeźbie współczesnej jednocześnie mówimy o tak różnych twórcach, jak: Józef Piłat — świątkarz ludowy w wydaniu najbardziej tradycyjnym, wręcz prymitywny (il. 25, 26), żyjący w dużej izolacji, poza kręgiem wpływów współczesnej kultury.

50

Józef Janas — (il. 10) przez którego chałupę przewinął się korowód wybitnych gości z kraju i zagranicy, naukowców, pisarzy, malarzy, świątkarz piszący ciekawe wiersze, oglądający książki, czytający od czasu do czasu gazety.

Mieczysław Ruszkowski czy Wincenty Krajewski — rzeźbiarze sierpeccy, świadomie kontynuujący krąg tematyczny tradycyjnej sztuki, ale warsztatowo bardzo sprawni (autoportret Ruszkowskiego o dużym podobieństwie — il. 46).

Ignacy Kamiński, autodydakta, ongiś podobno poseł na Sejm, działacz chłopski, społecznik, rozmiłowany w historii regionu, w etnografii. Zaczął rzeźbić mając 74 lata i twórczości jego nie cechują związki bezpośrednie z rzeźbiarską tradycją regionu, dawno już zamarłą, ale blisko 1000 jego figurek (por. il. 27) pod względem stylowym bliskie jest sztuce ludowej, sam Kamiński jest zresztą w pełnym tego słowa znaczeniu chłopem, tyle że reprezentuje na wsi pułap możliwości rozwojowych dawnego wiejskiego gospodarza.

Julian Brzozowski — gospodarz spod Łowicza, również należy do ludzi oświeconych, oczytanych; inteligentny, nie pozbawiony sprytu i ambicji. Dzieło jego życia — wielka szopka, wymagała lektu-

51

Il. 50. Matka Boska (?). Wys. 45 cm. Wyk. przed 1935. Jędrzej Wawro, Gorzeń Górny, pow. Wadowice. Il. 51. Ks. dr Jan Dzierżoń. Wys. 37 cm. Wyk. 1956. Jan Centkowski.

ry, znajomości dziejów, postaci królów, wojska, ludu. Jest to twórczość stojąca na granicy poprawnej, amatorskiej sztuki (il. 24).

Franciszek Świder, stolarz z Rzeszowa, to też pogranicze amatorsko-ludowe, podobnie jak twórczość murarza J. Janika (il. 18).

Wacław Czerwiński, szewc ze Świnic, reprezentuje twórczość dramatyczną (il. 32). Rzeźby uzupełnia obszernym komentarzem literackim, w którym przejawia się ta sama obsesyjność, ten sam impuls płynący z ciężkich przeżyć (obóz jeniecki), z postawy psychicznej wobec życia.

Jan Lamęcki (il. 20, 43) należy do tego kręgu sztuki, której inspiracje tkwią we współczesnym życiu wsi, w klimacie sztuki jarmarcznej, odpustowej. Piszący, autor b. ciekawych i w warstwie językowej, i obyczajowej pamiętników, Lamęcki zwiedził w życiu kawał świata i horyzont jego jest na pewno znacznie szerszy, niż np. Piłata, Michała Grygiela czy Jana Milczanowskiego.

Klimat sztuki jarmarcznej stanowi też jeden z elementów niezwykle ciekawej, osobistej twórczości Stanisława Zagajewskiego (il. 52, 53), warszawskiego robotnika, widzącego w rzeźbie jedyne swe powołanie. Zagajewskiego mało już wiąże z tradycją dawnej rzeźby drewnianej, prace swe wykonuje w glinie, zdobi bukietami z paciorków, guziczków, szkiełek i cekinów. Sztuka jego stoi na pograniczu twórczości „naiwnej" i jarmarczno-ludowej, choć wyrasta z klimatu ludowego, zarówno ze sztuki odpustowej, jak i tradycji rzeźby w glinie (por. il. 54).

Rzeźbiarzem pogranicza naiwno-ludowego jest też Leon Kudła (il. 4), związany b. silnie z tradycją ludowej rzeźby w drzewie. Tu też zaliczyć można urocze rzeźby z drzewa, a czasem i blachy, tektury, drutu i bibułki wykonane przez Feliksa Czajkowskiego (por. okładka), kolorowe, świąteczne jak odpustowe zabawki.

Prymitywna i niemal tak prosta jak sztuka dziecka jest rzeźba w wapieniu i drewnie Bolesława Grabskiego, robotnika z Leśmierza (il. 28). Wyrafinowana, korzystająca ze zdobyczy nowoczesnej sztuki jest rzeźba Ryszarda Miernika (il. 3, 42), kontynuująca w twórczy sposób tradycje ludowe, przenoszące je w świat współczesnych poszukiwań nowej ekspresji, nowego wyrazu. Bardziej amatorska jest sztuka Mamerta Piórko (19), już chyba wykraczająca poza granice szeroko nawet pojętej ludowej twórczości.

A więc jakże duże różnice w formie, w motywach twórczości, a nawet inspiracjach! Bo to i wpływ tradycji wiejskiej (il. 12, 17) i sztuki mieszczańskiej, która wciąż jeszcze kojarzy się w świadomości dużej części wsi z awansem kulturowym (obudowa zegara w kształcie przycisku-pomnika, w którym miejsce króla czy rycerza zastąpił żołnierz radziecki — il. 23) i różnych prądów artystycznych łącznie z nowymi poszukiwaniami (il. 19, 42).

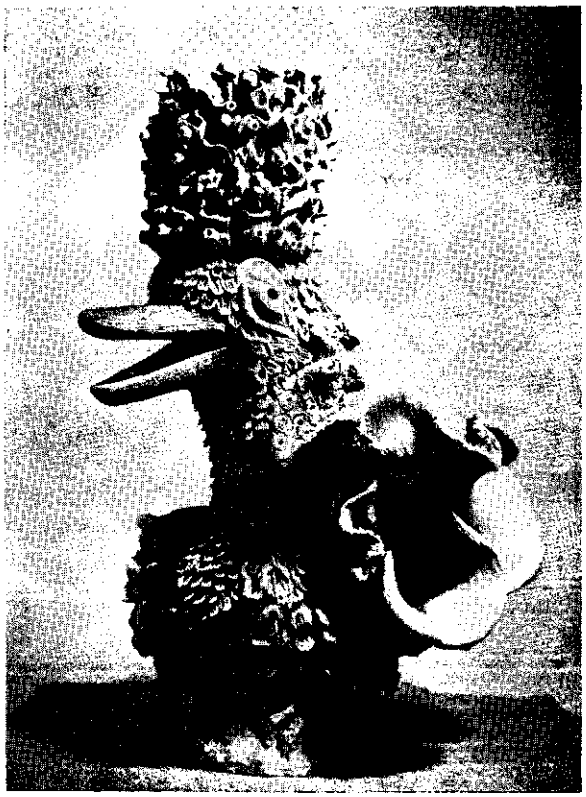
Coraz częściej twórczość rzeźbiarza jest już nie tyle wyrazem upodobań środowiska, co osobistą wypowiedzią artysty i to właśnie oddala ją od formuły dawnej rzeźby ludowej — wyrażającej mimo wszelkich różnic — wspólne postawy psycho-kulturowe społeczności wiejskiej, zbliża zaś do twórczości „naiwnych" i amatorów wykazujących większą różnorodność postaw twórczych, uwarunkowań i nawyków kulturowych etc. Można więc powiedzieć, że w obecnej fazie przemian zachodzących w rzeźbie wyraźniej występują elementy różniące niż wspólne.

Cóż więc pozostało wspólne? Wydaje się, że wciąż jeszcze rzeźbiarzy cechuje podobny stosunek do zasad warsztatowych, a zwłaszcza szacunek dla materiału, przeważające zamiłowanie do form prostych, do geometryzacji brył, do statyki układu i równowagi kompozycji, do podporządkowania elementów dekoracyjnych architektonice, tendencja do operowania bryłą zwartą. Podobny jest też sposób stosowania barwy. W większości wypadków przynajmniej kilka wyliczonych tu cech występuje w twórczości artysty, którego skłonni jesteśmy zaliczać do kategorii „ludowej".

Jednocześnie nową rzeźbę cechuje: rozszerzenie repertuaru wzorów, większa różnorodność wpływów, większa rola obserwacji natury, rozluźnienie więzów artysta — odbiorca (a więc wzrost niezależności twórcy), preferencja nowych tematów, większa swoboda w interpretacji tematyki tradycyjnej, troska o indywidualizację postaci (aż po efekt wiernego podobieństwa), dążenie do perfekcji w wykończeniu figury, pojawienie się układów dynamicznych, dawniej nie występujących (np. w niektórych kompozycjach Skrętowicza, czy Karpińskiego — il. 37).

Można sądzić, że z biegiem czasu rzeźba ludowa przechodzić będzie dalszą ewolucję, prowadzącą do coraz większego uniezależnienia od wspólnych zasad. I nie to powinno nas martwić, czy będzie pokrywała się czy też przekraczała bariery takich czy innych definicji. Raczej będzie przekraczała, więc trzeba chyba dostosowywać definicje do sztuki, a nie odwrotnie. W końcu bowiem niezależnie od roli społecznej czy innych motywów, jedynym trwałym kryterium wartości tej sztuki jest i powinien być jej walor artystyczny, to co wnosi nowego i czym wzbogaca naszą kulturę już nie tylko ludową a ogólnonarodową. Trzeba więc stworzyć prawidłową politykę opieki, pomocy i zakupów do zbiorów prac nowych, tak aby nie wyłączać form wykraczających poza barierę dawnej tradycji, form, dla których rozwoju istnieją dziś liczne nowe impulsy tak w życiu, jak i w sztuce. Już dzisiaj bowiem istnieje obawa, że bardzo ciekawe prace znajdą się poza kręgiem zainteresowań czynników decydujących o pomocy, stypendium czy zakupie do zbiorów. Dowodzi tego smutny los St. Zagajewskiego, artysty jedynego w swoim rodzaju, który jest w rzeźbie indywidualnością niemal taką, jak Nikifor w malarstwie, ale którego nie zalicza się do twórców ludowych w tradycyjnym rozumieniu tego słowa i dlatego nie może on uzyskać warunków odpowiednich do życia i pracy [22].

Potrzeby rzeźbiarskiej wypowiedzi nieprędko chyba zanikną. Istnieje też specyfika wsi, prowincji, proletariatu i to mimo niwelującej roli tzw. kultury



52

53

Il. 52. Kogut. Wys. 67 cm. Wyk. 1963. Stanisław Zagajewski, Warszawa. Il. 53. Sowa. Wys. 41 cm. Wyk. 1963. Stanisław Zagajewski.

masowej, wolno więc sądzić, że długo jeszcze rozwijać się będzie rzeźba wyrosła w tym kręgu kulturowym. Chodzi tylko o to, aby zapewnić jej szanse autentycznego życia i widzieć proces przemian, pamiętając, że więzy tradycji są ważne, ale że więzy jak to więzy — mogą łączyć, a mogą też krępować.

Rzeźba należy do sztuk, które rozwijają się wraz z rozwojem życia, świadomością człowieka, powstawaniem nowych wzorów kulturowych. I rzeczą naszą jest rozwój ten starannie śledzić, zjawiska autentyczne i nowe dostrzegać, a w rozwoju ich pomagać, choćby trzeba było nawet zmienić w jakiejś chwili szyld „sztuki ludowej" na twórczość spontaniczną, naiwną czy nawet amatorską.

PRZYPISY

[1] O „dywanach" informuje art. Fr. Kotuli, *„Dywany" — współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich*, „Polska Sztuka Ludowa", 1963, nr 3/4.

Rzeźbiarzy żyjących i działających zanotowano w kartotekach Sekcji Badania Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN około 200 (w tym rzeźbiących w węglu — 4, w glinie — 16, w kamieniu — 4). Dane te są niepełne, pozwalają jednak przypuszczać, że rzeczywista liczba żyjących rzeźbiarzy wynosi co najmniej 250.

[2] Zagadnienie to naświetla w bardzo interesujący sposób St. Czarnowski w szkicu *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, zamieszczonym w tomie „Kultura" (wyd. ostatnio w t. 1 *Dzieł*, Warszawa 1956, s. 88—107).

[3] Por. A. Kunczyńska, *Chrystus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa", 1962, nr 4 oraz J. Grabowski *„Szkoła Krośnieńska" w rzeźbie ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa", 1948, nr 3.

[4] A. Kunczyńska, *Rzeźby Jana Centkowskiego*, „Polska Sztuka Ludowa", 1956, nr 1.

[5] Na związki takie wskazuje w rzeźbie m. in. Fr. Mączyński zestawiając świątki podhalańskie ze sztuką katalońską („Arkady", 1936, nr 1) oraz J. Grabowski w art. *Sztuka ludowa — sztuką ludów*, „Polska Sztuka Ludowa", 1948, nr 6—8.

[6] T. Seweryn, *Żywot i dzieło powsinogi beskidzkiego Jędrzeja Wawry*, „Polska Sztuka Ludowa", 1956, nr 3.

[7] T. Seweryn, *Sztuka ludowa w Polsce, malarstwo — rzeźba — grafika*. (Katalog wystawy w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie), Kraków 1948, s. 14—19 a także wypowiedzi Z. Pronaszko, E. Eibischa, J. Fedkowicza, Cz. Rzepińskiego i K. Pochwalskiego w numerze „Polskiej Sztuki Ludowej", poświęconym krakowskiej wystawie (1948, nr 6—8).

[8] Tak np. w 1948 r. na wystawie polskiej sztuki ludowej, wysłanej do Moskwy, dział rzeźby liczył 20 pozycji, w tym tylko jedną o tematyce religijnej (prace Szcz. Woźniaka, W. Draka, St. Kalemby, L. Kudły, M. Gąsiora i J. Janasa). Dane wg katalogu *Wystawka polskogo narodnogo iskusstwa i chudożestwiennych remieseł*, Moskwa 1948.

W 1949 r. zorganizowana została w salach Politechniki Warszawskiej *Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego*, na którą, jak podaje katalog, złożyło się 548 eksponatów powstałych już po wojnie, w tym 27 rzeźb w drzewie. Tematykę nową reprezentowało 20 prac Szcz. Woźniaka, W. Draka, St. Kalemby, K. Ajsa, P. Leszczyńskiego oraz L. Kudły.

W 1953 r. Związek Samopomocy Chłopskiej zorganizował konkurs i wystawę w Warszawie pod tytułem: *Dziś i wczoraj wsi polskiej w samorodnej twórczości plastycznej chłopów*, co wyraźnie określiło tematykę większości nadesłanych rzeźb.

[9] Por. art. K. Pietkiewicza, *Bilans opieki nad sztuką ludową w okresie piętnastolecia*, „Polska Sztuka Ludowa", 1959, nr 4.

[10] Wśród eksponatów (cyt. wg katalogu *Ogólnopolska wystawa sztuki ludowej 10-lecia*, Warszawa 1955 znalazły się 34 rzeźby, w tym obok reprezentujących tematykę nową — 7 wybitnych przykładów dawnej rzeźby sakralnej. Autorami prac współczesnych byli: L. Kudła, M. Gąsior, Szcz. Woźniak, H. Świdrowski, K. Ajs, K. Englert, R. Kuźniar, St. Kalemba, J. Hulka, W. Drak, J. Janas i J. Centkowski.

[11] Rzeźby ludowe wyceniane są przeważnie w granicach 350 — 700 zł. niekiedy i wyżej. (np. wielofiguralne sceny z Oświęcimia Z. Skrętowicza sprzedano po 2.500 zł). Oprócz CPLiA mecenat sprawują również muzea etnograficzne, poprzez zakupy a także organizacyjne formy pomocy, wystawy, opiekę nad twórcami itp. Na szczególną uwagę zasługuje tu działalność Muzeum w Łęczycy, które dzięki zainteresowaniu kierownika — mgr J. Grodzkiej, odegrało poważną rolę w powstaniu grupy rzeźbiarzy łęczyckich (I. Kamiński, W. Czerwiński, B. i J. Grabscy, M. Jóźwiak, W. Rysio.) Dużą aktywność przejawia również Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Muz. Górnośląskie w Bytomiu, Muz. Arch. Etn. w Łodzi, oddział Muz. Narodowego w Łowiczu, Muz. w Olsztynie. Mecenat nad ludową rzeźbą sprawuje też Stow. Twórców Ludowych, zorganizowane przez „PAX", działając oczywiście głównie w kierunku zachowania sakralnego charakteru tej twórczości. Formą współczesnego mecenatu są też zakupy dzieł wybitnych przez „Desę" (L. Kudły), a także zainteresowanie plastyków i miłośników sztuki, którzy stanowią wcale pokaźny procent bezpośrednich nabywców dzieł wybitniejszych rzeźbiarzy (jak J. Janasa, L. Kudły, J. Lamęckiego, T. Kożuchowskiego i in.).

[12] Chodzi tu zarówno o konkursy, jak i politykę skupu. Dla jasności obrazu dodajmy, że obok konkursów, takich jak na ozdoby choinkowe w 1959 r., czy szopki w 1959 r. CPLiA zorganizowała również w 1963 r. konkurs i naradę rzeźbiarzy ludowych, połączoną z wewnętrzną wystawką nadesłanych rzeźb, wśród których zdecydowaną większość stanowiły prace o tematyce współczesnej, wysoko ocenione przez jury i zaproszonych gości. Wiele z tych prac reprodukujemy w niniejszym artykule (il. 5, 6, 11—14, 20, 22, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 41, 43, 46, 52, 53).

[13] Reprodukowane w art.: A. Jackowski, *Wystawa sztuki ludowej województwa łódzkiego*, „Polska Sztuka Ludowa", 1958, nr 4, s. 244 oraz A. Jacher-Tyszkowa, *Jan Lamęcki, rzeźbiarz i pamiętnikarz z Dąbrowy Zielonej*, „Polska Sztuka Ludowa", 1963, nr 1, s. 22.

[14] Pisze o tym w bardzo interesujący sposób T. Seweryn w książce: *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937, s. 67.

[15] T. Seweryn, *Żywot i dzieło...*, wyd. cyt.

[16] A. Jacher-Tyszkowa, op. cit.

[17] Wszystkie informacje o Janasie pochodzą z art.: A. Kowalska-Lewicka, *Józef Janos, rzeźbiarz ludowy z Dębna*, „Polska Sztuka Ludowa", 1954, nr 3.

[18] A. Jacher-Tyszkowa, op. cit.

[19] Reprod.: „Polska Sztuka Ludowa", 1961, nr 1, s. 60.

[20] P. Chrzanowska, *Zabawki Józefa Minora*, „Polska Sztuka Ludowa", 1959, nr 1—2.

[21] E. Fryś, *Jan Golis, łowicki stolarz i rzeźbiarz*, „Polska Sztuka Ludowa", 1959, nr 3.

[22] Trzeba oddać sprawiedliwość władzom CPLiA oraz Spółdzielni „Przyjaźń" we Włocławku, którzy od roku już pomagają ile mogą artyście, niestety zakres tej pomocy nie może być ani dostateczny, ani długotrwały. Obecnie Zagajewski pracuje w „Spółdzielni Kurpiowskiego Przemysłu Ludowego" w Pułtusku.

Materiał: wszystkie rzeźby wykonane w drewnie, z wyjątkiem: il. 28 — wapień; 49 i 54 — glina palona, polewana, glazurowana; 53 — glina palona.
Obiekty w zbiorach: Muz. Nar. Poznań — 1, 37; Muz. Kult. Lud. Warszawa — 4, 6, 23, 30, 36, 49, 51; Muz. Łęczyca — 11, 27; CPLiA Wzorcownia Warszawa — 14, 34, 52—53; Muz. Arch. Etn. Łódź — 15—16; Muz. Świętokrzyskie Kielce — 12, 25, 26; Muz. Włocławek — 40; Muz. Sanok — 17.

Fot.: CAF — 1; Stefan Deptuszewski — 38, 40, 44, 45, 47, 48; Eustachy Kossakowski — 43; Jan Kurkiewicz — 10, 50; Lech Mróz — 12, 17, 18, 30; Jan Świderski — 2—8, 11, 13—16, 19—29, 31—37, 39, 41, 42, 46, 49, 51—54; Andrzej Woźniak — 9.

Il. 54. Walczące koguty. Wys. 12,5 cm. Wyk. 1960. Stefan Głowiak, Medynia Głogowska, pow. Łańcut.