

## SZTUKA LUDOWA WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE ARTYSTYCZNEJ<sup>1</sup>

Przynajmniej od połowy XIX w. sztuka ludowa stanowi ważny element kultury wizualnej naszego kraju, i to zarówno przez fakt swego bezpośredniego występowania, jak też i przez inspiracje, których dostarcza sztuce kwalifikowanej. Inspiracje te są przy tym różnorodne, podobnie jak różnorodne są przyczyny, dla których zwracano się — i nadal zwraca — do sztuki ludowej.

Czego innego szukali w kulturze ludowej romantycy, czego innego w dziewięćdziesiątych latach ideologowie stylu narodowego, który to styl w warunkach długotrwałej niewoli służyć miał podtrzymaniu ducha narodowego, rozwijaniu patriotycznej więzi podzielonego narodu. Nie przypadkiem nawiązywano właśnie wtedy do ludowej ornamentyki, do cech zewnętrznych, formalnych, które w społecznym odbiorze składały się na stereotyp rodzimości.

Ta pierwsza, dość powszechna fascynacja sztuką ludową wiązała się, rzecz prosta, z tendencjami artystycznymi okresu. Odkryto ludową architekturę, zdobnictwo — bo mieściły się w ówczesnych dążeniach stylotwórczych, występujących zresztą nie tylko w Polsce, ale i w wielu innych krajach europejskich. Ale nie dostrzeżono już ani drzeworytu, ani rzeźby ludowej, ani malarstwa. Przeciwnie, w tym samym czasie, gdy Witkiewicz wspólnie z góralskimi cieślami wznosił domy w stylu „zakopiańskim” — tłuczono masowo, za namową miejscowego proboszcza, obrazy na szkle, uważając je za zwykłe, nieporadne bohomazy. Przyszło czekać blisko ćwierć wieku, nim ówczesny charakter prądów artystycznych, dochodzących do Polski, stworzył warunki dla dostrzegania wartości ludowego drzeworytu, rzeźby i malarstwa. Trzeba było przemian w sztuce, które pozwoliły dostrzec wartości sztuki ludowej, trzeba było przełomu w myśleniu artystycznym, który za-

wdzięczamy kubizmowi, a po części i ekspresjonizmowi. Z kolei nawiązanie właśnie do sztuki ludowej (a nie np. rzeźb murzyńskich) zadecydowało o specyficznie polskim obliczu naszego formizmu.

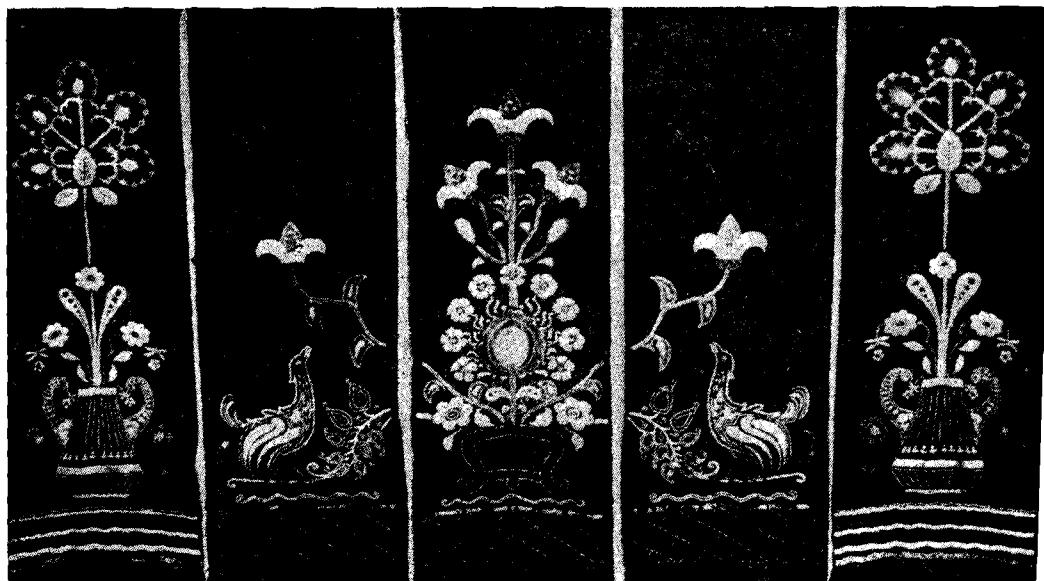
Wróćmy jednak do sytuacji z lat dziewięćdziesiątych. Odnotujmy co wówczas uważano za sztukę ludową, co stanowiło źródło inspiracji? Był to ornament, dekoracja, którą przenoszono w formie bezpośredniej lub stylizowanej na inny przedmiot, a nawet na inny materiał i technikę. Motywy z haftu ryzowanego w drewnie, budowano nawet pianina w stylu góralskim, a fabryka porcelany w Sevres wypuściła rozkoszny serwis do kawy naśladujący drewniane góralskie czerpaki.

Jak więc widać, ówczesny zwrot ku formom ludowym dotyczył przede wszystkim zewnętrznego charakteru przedmiotu, mieszcząc się jeszcze w ramach ówczesnego typu myślenia. W istocie bowiem zastąpiono ornament eklektyczny — stylowym, rodzimym, dbając tylko o logikę jego zastosowania, nie dochodząco jednak jeszcze do postulatów czystej funkcjonalności, które dopiero kiełkowały wśród młodego pokolenia artystów.

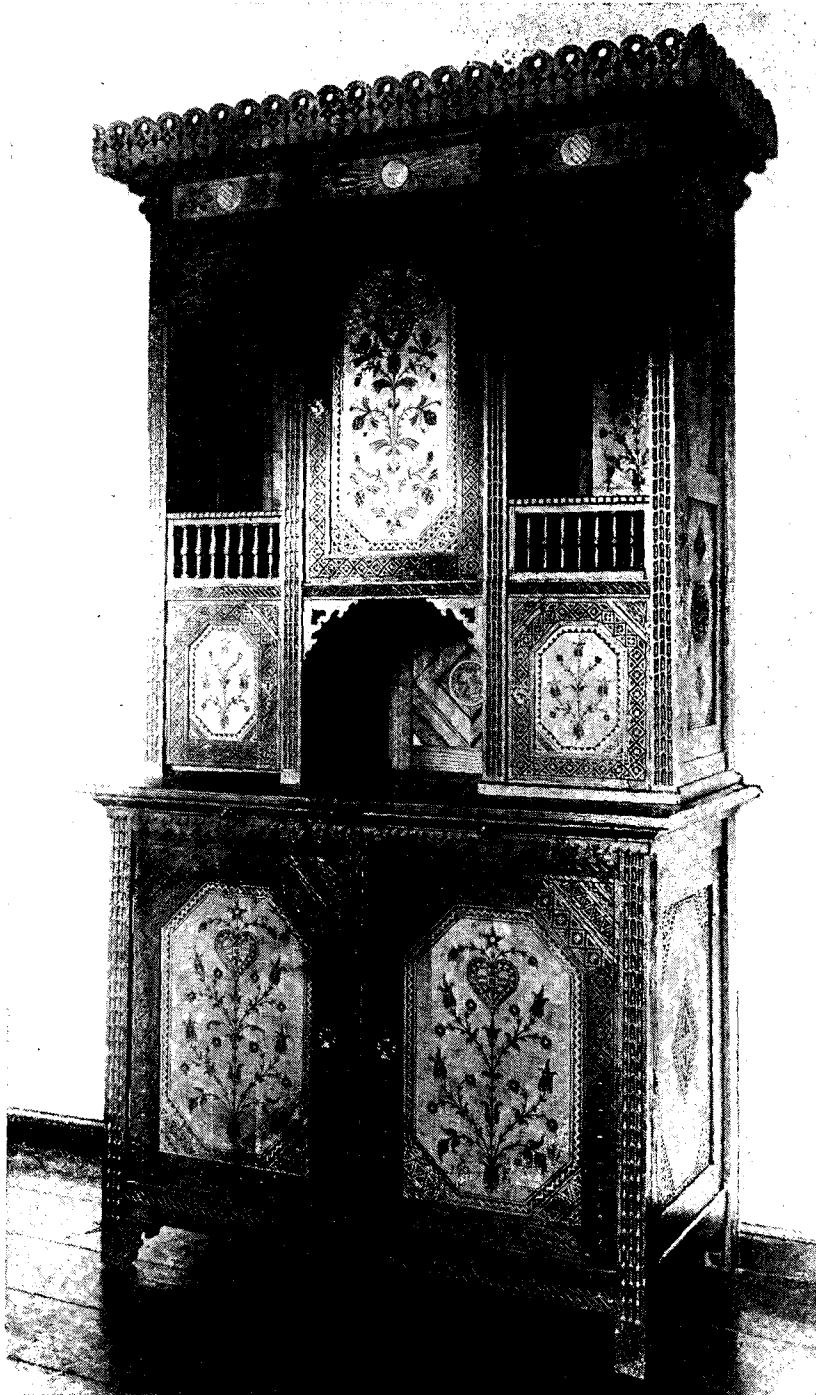
Pokolenie to doszło do głosu dosłownie w pierwszym roku naszego stulecia. Powstało „Stowarzyszenie Polska Sztuka Stosowana”, które postawiło sobie za cel odnowę rękodzieła artystycznego, przywrócenie rzemiosłu jego wysokiej rangi. W ich działalności zaowocowała najpełniej myśl Ruskina i Morrisa, przeświadczenie iż właśnie lud zachował wartości, które cechowały rzemieślników średniowiecznych: łączenie w jedno fazy tworzenia (czyli projektowania) z wykonawstwem, pracę z twórczością.

Raz jeszcze potwierdziła się teza, iż dostrzega się tylko to, do zauważenia czego jest się przygotowanym. Odkrywano z radością i satysfakcją ludowe zdobni-

Il. 1. Haft p. Szczygielskiej na wystawie zakopiańskiej w „Chacie Brzegi”. „Motywy wzięte z parzenic, ozdób znalezionych na starej kijance, skrzyniach i saniach”. Repr. z „Tyg. Ilustrowanego”, 1904, nr 38, s. 774

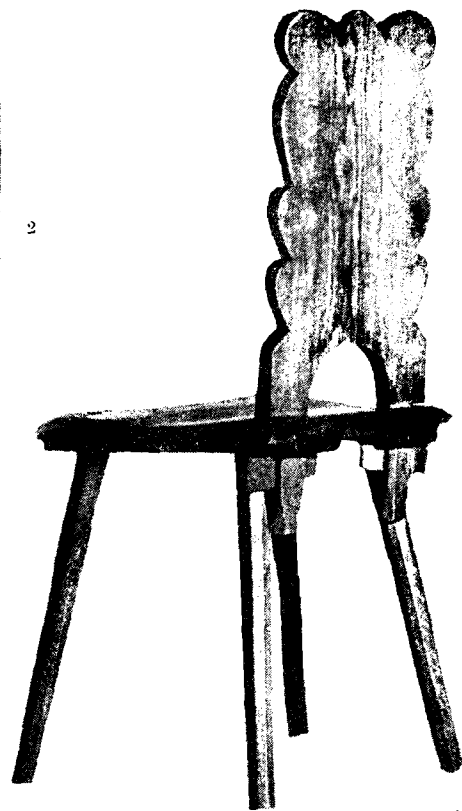


1



2

Il. 2. Kredens projektu Franciszka Neuzila, wyk. przed 1890 r. w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Il. 3, 4. Wojciech Jastrzębowski: bezpośrednie nawiązania do konstrukcji i formy zydła ludowego (1917 r.) oraz przykład inspiracji logiką myślenia właściwą sztuce chłopskiej



3



ctwo, meble, sprzęty. Odkrywano je w różnych częściach kraju, ze zdumieniem jakie towarzyszyć może, gdy się na strychu własnego domu znajdzie nieoczekiwane piękne i ważne dla siebie przedmioty, których przedtem w ogóle nie uważano za ciekawe.

Zwróćmy uwagę na to, iż w tym czasie sztuka ludowa przeżywała na wsi szczyt swego rozwoju. Była naturalną częścią pejzażu kraju, ale też była podobnie jak pejzaż traktowana. Jako obiekt do zachwyty, jako temat do malowania — ale nie jako równorzędna twórczość, nie jako partner w koncepcjach artystycznych.

Otóż właśnie artyści spod znaku „sztuki stosowanej” dostrzegli w rzemiośle i w zdobnictwie te cechy podstawowe, których poszukiwali. Zwrócili się, jakby ponad tysiącem lat doświadczeń, do źródeł, do zasad, które leżały u początku sztuki.

Przypomnijmy. Jest rok 1902. Paul Klee zapisuje znamienne zdanie: „Chciałbym być jak nowo-narodzony”. Następuje zmiana tradycji, do których się nawiązuje, które uważa się za ważne i własne.

Tą ważną księgą zapomnianych prawd staje się sztuka ludowa. Staje się ona przy tym szkołą funkcjonalnego myślenia. Idee, które na zachodzie uświadomi w kilka lat później Bauhaus, kształtują się w Polsce w oparciu o doświadczenia wyciągnięte z analizy chłopskiego rzemiosła i zdobnictwa.

Różnice są oczywiście znaczne. Bauhaus tworzy zwarty system teoretyczno-pedagogiczny, w Polsce natomiast dochodzi do głosu doświadczenie artystyczne, intuicja twórcza, znacznie słabiej podbudowane myślą teoretyczną. I jeszcze jedno. Teoria Bauhauza, jak każda konsekwentnie budowana teoria, wiodła do sytuacji



Il. 5. Ucieczka do Egiptu, drzeworyt ludowy. Il. 6. Władysław Skoczylas, Janosik, drzeworyt z 1917 r.

skrajnych, do swoistego puryzmu funkcjonalnego, podczas gdy w Polsce powrotowi do zasad celowości i autentyzmu sztuki stosowanej towarzyszyła jednoczesna potrzeba wyrazu emocjonalnego, umiłowanie ornamentu (zgodnego z konstrukcją i funkcją przedmiotu).

Niemala w tym zasługa Stanisława Wyspiańskiego. Jego dramaty, a w plastyce — wizje piastowskich grodów, trony-siedziska, łączyły sztukę ludową z historią, nadając jej znaczenie symboliczno-emocjonalne. I znów trzeba pamiętać o sytuacji historycznej kraju, znajdującego się w niewoli. Sztuka ludowa — przy wszelkich swych inspiracjach formalnych — stanowiła jednocześnie symbol trwałości narodu, wiązała się z dążeniem do zachowania jego tożsamości historycznej. Stąd silniej niż w jakimkolwiek niepodległym kraju inspiracje ludowe miały podtekst emocjonalny, patriotyczny.

W 1901 r. formułując program ideowy założyciele Stowarzyszenia Polskiej Sztuki Stosowanej postulowali: „tworzenie świadomego stylu narodowego poprzez, między innymi, wykorzystanie dorobku sztuki ludowej we własnej twórczości, ale nie przez jej naśladownictwo”<sup>2</sup>.

Często jednak dążenie do stylu oznaczało w praktyce sięganie do ludowych wzorów, do ornamentyki. Zachowywano co prawda logikę kompozycji, ale zatracala ona walor emocjonalny, tak ważny w autentycznej sztuce ludowej. Styl stawał się zewnętrzną cechą, dekoracją.

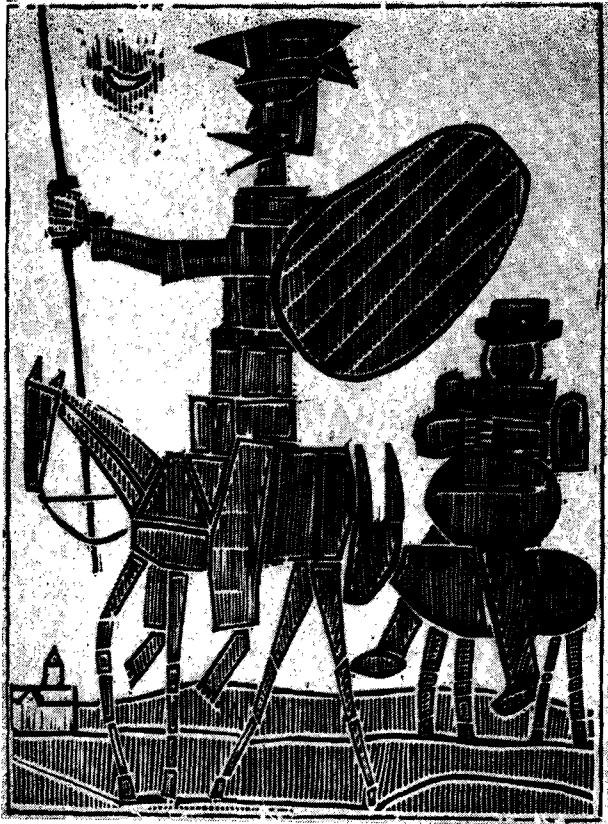
Artyści, którzy w 1913 r. utworzyli „Warsztaty Krakowskie” pragnęli dotrzeć właśnie do istoty sztuki ludowej, pomijając warstwę dekoracyjną. Szukali autentyzmu funkcji i konstrukcji przedmiotu, tego co stanowiło o jego emocjonalnej wartości. Wojciech Jastrzę-

bowski, inicjator grupy i jej ideolog, pisał: „O przetwarzaniu i doskonaleniu sztuki ludowej, o braniu z niej gotowych motywów nie było mowy. Pozostała sama tylko zasada logiki, szczerości i zrozumienia wartości narzędzia i materiału”<sup>3</sup>.

Ta logika zawarta w architekturze przedmiotu była wartością cenioną najwyżej. Po latach doświadczeń, w przeddzień Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925 r.), która przyniosła naszej sztuce sukces największy<sup>4</sup> — pisał Jerzy Warchałowski: „W jaki sposób wyzyskać motywy ludowe w nowoczesnej sztuce dekoracyjnej na to przepisu nie ma (...) Może na drodze zupełnej negacji? (...) Analiza głębsza każdego objawu sztuki ludowej (...) uczy wiecznych, nieprzedawnionych praw logiki i szczerzej kompozycji w zakresie barw i form”<sup>5</sup>.

Odzyskanie niepodległości Kraju w 1918 r. a zwłaszcza okres umacniania się państwowości i autorytetu władzy na nowo ożywia dążenie stylotwórcze, ale już na gruncie sztuki oficjalnej, reprezentacyjnej. Może się ona poszczycić przed ostatnią wojną wieloma dokonaniami, zwłaszcza w dziedzinie mebla, metaloplastyki, a zwłaszcza tkaniny o cechach monumentalnych.

Obok kostniejącej w zrozumiałym sposób sztuki reprezentacyjnej, istniały w latach międzywojennych dwa interesujące zjawiska, na które trzeba zwrócić uwagę. Jedno z nich wiąże się z analitycznym podejściem do sztuki ludowej. Reprezentował je m.in. Wojciech Jastrzębowski. Myśląc o rodzimym podłożu sztuki dostrzegał nie tylko typowe, a poniekąd stereotypowe cechy regionalnej twórczości wiejskiej, związane z potrzebą zaznaczenia tożsamości własnej grupy, parafii, wsi, ale i to, co było w ogóle wspólne ludowi, a związane ze



Il. 7. Jerzy Panek, *Don Kichot*, drzeworyt z 1958 r.



8

Il. 8. *Sw. Mikołaj*, drzeworyt ludowy. Il. 9. Jan Bukowski, ilustracja do książki, ok. 1928 r.

stosunkiem do przyrody, powszechnie i stale używanych materiałów. Urzekają go formy naturalne, wcale nie zdobione, a przecież z nieomylnym instynktem artystycznym zauważone w płataninie korzeni, gąszczu konarów i gałęzi. Dostrzega walory, których tradycyjna etnografia nie zechce uznać jeszcze przez ćwierć wieku.

Pole inspiracji rozszerza się. Podobnie jak to miało miejsce w przedrewolucyjnej Rosji, w działalności Kandinsky'ego, Łarionowa, Gonczarowej — w obręb zainteresowania artysty-plastyka wkracza sztuka peryferii miejskich: szyldy, reklamy, rysunki na płotach. Zauważa się twórczość samorodnych, „naiwnych” artystów miejskiego pogranicza — u nas: Nikifora, Janeczki.

Ogólnie mówiąc, źródłem inspiracji staje się wszystko, co otacza artystę, niezależnie od tego, czy jest typowe dla jakiejś grupy chłopskiej, czy nie.

Drugie interesujące zjawisko, wyraźnie zarysowane w czasie przygotowań do wystawy paryskiej w 1925 r. to współpraca plastyka z uzdolnioną grupą młodzieży wiejskiej czy robotniczej. Eksperyment taki podjęli wówczas Karol Stryjeński oraz Antoni Buszek<sup>6</sup>. Stryjeński w ciągu kilku miesięcy pracy z grupą młodzieży, przeważnie góralskiej, doprowadził do tego, że zaczęli oni tworzyć rzeźby w drewnie zgodnie z podstawową gramatyką form ludowych, ale wynikię z ich własnych dyspozycji, a nie mądrości nauczonej, nie z zapożyczeń; Buszek zaproponował grupie robotnic



9



10



11

Il. 10, 11. Rzeźba ludowa ze Śląska oraz rzeźba ucznia zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, wyk. pod kier. K. Stryjeńskiego, ok. 1925 r.

fabryki papierosów malowanie na batik, pokazując im podstawy technologii, i pozostawiając pełną swobodę wypowiedzi. Kontakt plastyka-animatora, a poniekąd i reżysera twórczej wyobraźni, z młodzieżą dał w obu wypadkach doskonałe rezultaty.

Dalsze doświadczenia w tym kierunku prowadzone m.in. już po ostatniej wojnie przez prof. Eleonorę Plutyńską, Antoniego Kenara i grupę innych artystów skupionych wokół Instytutu Wzornictwa Przemysłowego dowiodły, że w warunkach nawarstwiania się różnych wzorów estetycznych rola plastyka-animatora polega na uświadamianiu podstaw twórczych, na wykorzystaniu inwencji bazującej na zasobie posiadanych doświadczeń.

Współpraca np. prof. Plutyńskiej z grupą tkaczek białostockich pozwoliła im wyzwolić się ze sztampanych wzorów fabrycznych i zacząć projektowanie bezpośrednio na tkackim warsztacie zgodnie z zasadami techniki, warsztatu. Z kolei dzięki poznaniu techniki tkania prof. Plutyńska stworzyła znakomite dzieła, tworzone bezpośrednio przy warsztacie. Nastąpiła wzajemna wymiana doświadczeń, wzajemna inspiracja, wiodąca zresztą do zbliżonych efektów końcowych.

Zaplecze tradycji pozwala we wszystkich takich przypadkach osiągnąć nowe jakości, zgodne z logiką techniki i tworzywa a przy tym zbliżone w efekcie do typowej dla sztuki ludowej gramatyki form.

Metoda współpracy, lansowana po ostatniej wojnie przez prof. Wandę Telakowską z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, aczkolwiek nie przyniosła znaczących efektów we wzornictwie przemysłowym, zasługuje na

uwagę, zwłaszcza w sytuacji szybkiego zaniku żywej sztuki ludowej. Może mieć ona szczególne znaczenie w warunkach rozpadu tradycyjnej kultury chłopskiej i krzyżowania się różnych wzorców estetycznych, w okresie, gdy żyjący jeszcze tzw. twórcy ludowi wykorzystują swe tradycyjnie nabyte umiejętności w celu wykonywania dla odbiorcy miejskiego adaptowanych ludowopodobnych przedmiotów. Metodzie tej można by wróżyć sukces w praktyce działalności takich instytucji jak Cepelia, zajmujących się produkcją wyrobów o cechach ludowych.

Wątpliwe natomiast wydaje się, czy metoda ta może zapewnić rodzimy wyraz wzornictwu przemysłowemu. Jako program działania wydaje się sprzeczna z istotą współczesnego wzornictwa, z mechanizmem mód, szybko przemijających, z psychiką odbiorców, nastawionych na stałą konfrontację z krajami o wyższym standardzie życiowym. Problemem podstawowym jest dziś poprawa jakości wyrobów konfekcyjnych, mebli, tkanin, wyrobów trwałego użytku. Poprawa (między innymi) poziomu wzorów, kolorystyki. W modelu rzeczywistym (a nie postulowanym) współczesnej kultury, ogromną rolę odgrywają czynniki związane z powszechnym dążeniem do awansu społeczno-kulturowego, mierzonego międzynarodowymi wzorcami konsumpcji, przyrównywaniem wyrobów nabywanych w Polsce do podobnych zagranicznych, obojętnie — zachodnioeuropejskich, energo-dowskich czy węgierskich.

Nie przeczy to oczywiście temu, że zawsze przy określonej koniunkturze istnieć może sytuacja sprzyjająca dla inspiracji wyrobów przemysłu lekkiego sztuką

ludową. Czasem przenoszona w formie niemal bezpośrednio (hafty), kiedy indziej w postaci wzoru kroju, dodatków itp. Doświadczenie wskazuje, że rezultat takich zabiegów zależy od:

- a — ogólnego trendu w modzie,
- b — umiejętności szybkiego wykorzystania powstałej koniunktury przez producenta,
- c — talentu projektantów.

W dotychczasowej praktyce próby masowego lansowania np. pasiaków nie dawały dobrych rezultatów. Ludowe inspiracje w modzie sprowadzały się więc do kolekcji wystawowych spod znaku haute couture, chętnie pokazywanych w prasie ilustrowanej, telewizji. Wydaje się, że reżyserowane widowiskowo pokazy takiej mody folklorystycznej stają się stałym elementem w naszej kulturze, towarzysząc wielu imprezom masowym. Pokazy mody inspirowanej sztuką ludową należą więc nie tyle do przejawów produkcji przemysłu lekkiego, co przede wszystkim do imprez masowych, bazujących na folklorze. Imprez takich jest obecnie bardzo dużo. Większość z nich dawniej nie istniała, dziś zaś stanowią nieodłączną część wielkich widowisk w rodzaju wojewódzkich czy ogólnopolskich dożynek, Cepeliad, Festiwalu, Dni Miast i imprez towarzyszących świętom narodowym.

I tu dochodzimy do konstatacji bardzo istotnej. O ile przed ostatnią wojną problem inspiracji ludowych i wykorzystywania poza środowiskiem wiejskim elementów folklorystycznych dotyczył przede wszystkim tzw. sztuki wielkiej i stosowanej — w jej ambitnych przejawach, o tyle obecnie występuje w kulturze masowej, powszechnej. Jest to zresztą problem szerszy — dotyczy bowiem w ogóle relacji między sztuką ludową a kulturą artystyczną okresu.

Zwróćmy uwagę — w pierwszym półwieczu inspiracje ludowe w istotny sposób występowały w twórczości kompozytorów (Szymanowski, Lutosławski), wielkich inscenizatorów teatru (Leon Schiller, Dejmek), scenografów, grafików, rzeźbiarzy, a nawet malarzy, że wymienię tu Zofię Stryjeńską, nie mówiąc już o plastykach związanych z architekturą wnętrz i sztuką stosowaną. W ostatnim ćwierćwieczu inspiracje takie należą w tych dziedzinach do rzadkości. Spotyka się je tylko sporadycznie, coraz rzadziej (Rząsa, Kilian, Kilar).

Przeszły jednak te inspiracje do dziedzin kultury masowej: widowisk popularnych (m.in. Zespołów Pieśni i Tańca „Mazowsze” i „Śląsk”), estradowych, folklorystycznych zespołów amatorskich, lekkiej piosenki, bitu, a nawet jazzu, grafiki reklamowej, plakatu, oprawy masowych imprez i widowisk, przemysłu turystycznego i pamiątkarskiego.

Zastanawiając się nad tym faktem trzeba zwrócić uwagę na zasadniczą zmianę funkcji inspiracji w modelu kultury, w tym i kultury artystycznej.

Na początku stulecia inspiracje ludowe towarzyszyły awangardzie artystycznej. W sztuce wiejskiej znajdowano sojusznika poszukiwań twórczych. Odkrywano tę sztukę na fali przełamania akademickich konwencji XIX wieku.

Obecnie sytuacja odwróciła się o 180 stopni. Poszukiwania współczesnej sztuki poszły w innych kierunkach. Krańcami ich są z jednej strony penetracje psychiki ludzkiej, z drugiej chęć zbliżenia się do nauki, twórczość laboratoryjna, w wysokim stopniu intelektualna. Poszukiwania i mody mają miejsce poza kręgiem ludowej sztuki. Przeciwnie — na wzburzonym morzu współczesnych poszukiwań, mód wznoszących się i opadających po chwili na dno — sztuka ludowa staje

Il. 12. Zbigniew Pronaszko, *Pieta*, rzeźba, gips, 1913. Il. 13. Fragment adorującego aniołka, rzeźba ludowa w drewnie, polichromowana



12

13



14



15

się ostoją tradycji, odwołaniem do przeszłości. Zaczyna działać w innym obiegu informacji.

Szuka się więc w niej nie odrodzenia zagubionych wartości, czy prawd rudymenarnych, ale ludowych konwencji, czyli tego, co oczywiste i co w świadomości masowego odbiorcy wiąże się z pojęciem rodzimych tradycji. Powiedzmy więcej: jeśli stylistyka ludowa — nawet w najbardziej stereotypowej wersji — występuje dziś w przemyśle turystyczno-gastronomicznym i w reklamie, to właśnie dlatego, że istnieje w tych dziedzinach potrzeba stereotypu, łatwego rozpoznania co jest hiszpańskie, a co węgierskie, czy polskie. Dlatego pamiątka narodowa czy regionalna musi odwoływać się do czytelnego znaku informacyjnego, zarówno wtedy gdy jest to pamiątka tania i masowa, jak i wówczas gdy ma charakter unikatowy.

Inspiracje ludowe w kulturze masowej muszą więc odwoływać się do tego co znane, oczywiste, charakterystyczne — a więc nie do logiki form, nie do trudno czytelnych emocji (np. dawnej rzeźby kultowej) lecz do zewnętrznej warstwy dekoracyjnej, do ornamentyki.

Szukając w dzisiejszej kulturze uzasadnienia dla inspiracji folklorystycznych, znajdujemy je, ale nie w sferze tych wartości, które poruszały umysły i emocje artystów z pierwszej połowy naszego wieku.

Przyglądając się kosztownej tandecie „na ludowo” coraz liczniejszych lokali gastronomicznych dostrzec w nich można podobny eklektyzm a nieraz i bezguście, podobne powierzchowne nawiązanie do pseudochłopskich ornamentów — co w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.

10

Stwierdzając tę sytuację bynajmniej nie zamierzam twierdzić, iż jest nieunikniona i że nie ma dobrych wyjątków. Doświadczenia Cepelli wskazują, że można produkować — i to w skali masowej — wyroby adaptowane do współczesnych potrzeb, osiągające stosunkowo dobry poziom. Coraz częściej jednak krytykuje się je za brak tego napięcia emocjonalnego, które cechowało dzieła dawnej sztuki ludowej oraz inspirujące się nią mistrzowskie przykłady artystycznego rękodzieła. Współczesna sztuka ludowa jest estetyczna i niejako w dobrym guście. Niewiele w niej jednak pozostało z surowości prymitywu, mało z autentyzmu dawnej sztuki chłopskiej.

Gdy więc zastanawiamy się, czemu współczesna sztuka zwana ludową nie stanowi źródła ciągłej odnowy i fascynacji współczesnej plastyki — weźmy pod uwagę i tę ważną różnicę. Dawniej artyści obserwowali wokół siebie żywą, wciąż dla nich nową sztukę wiejskiego ludu, dziś zaś wytwory, które widzą w sklepach i na wystawach są już swoistą stylizacją, pastiszem dawnej sztuki ludowej. Nie mają siły przebicia autentyków. To też niegdyś fascynacja miała charakter spontaniczny, obecnie zaś nawiązanie do ludowej stylistyki jest przeważnie świadomie wybraną formą. Znacznie silniej działać mogą na wyobraźnię artysty autentyczne przejawy sztuki jarmarcznej, plebejskiej, nawet takiej, która oscyluje na granicy kiczu. Działają zresztą różne bodźce, różne inspiracje — w tym i sztuki prymitywnej, egzotycznej, ludowej — niezależnie od tego gdzie i kiedy powstałej. A jak na tym tle wygląda rękodzieło artystyczne?



16

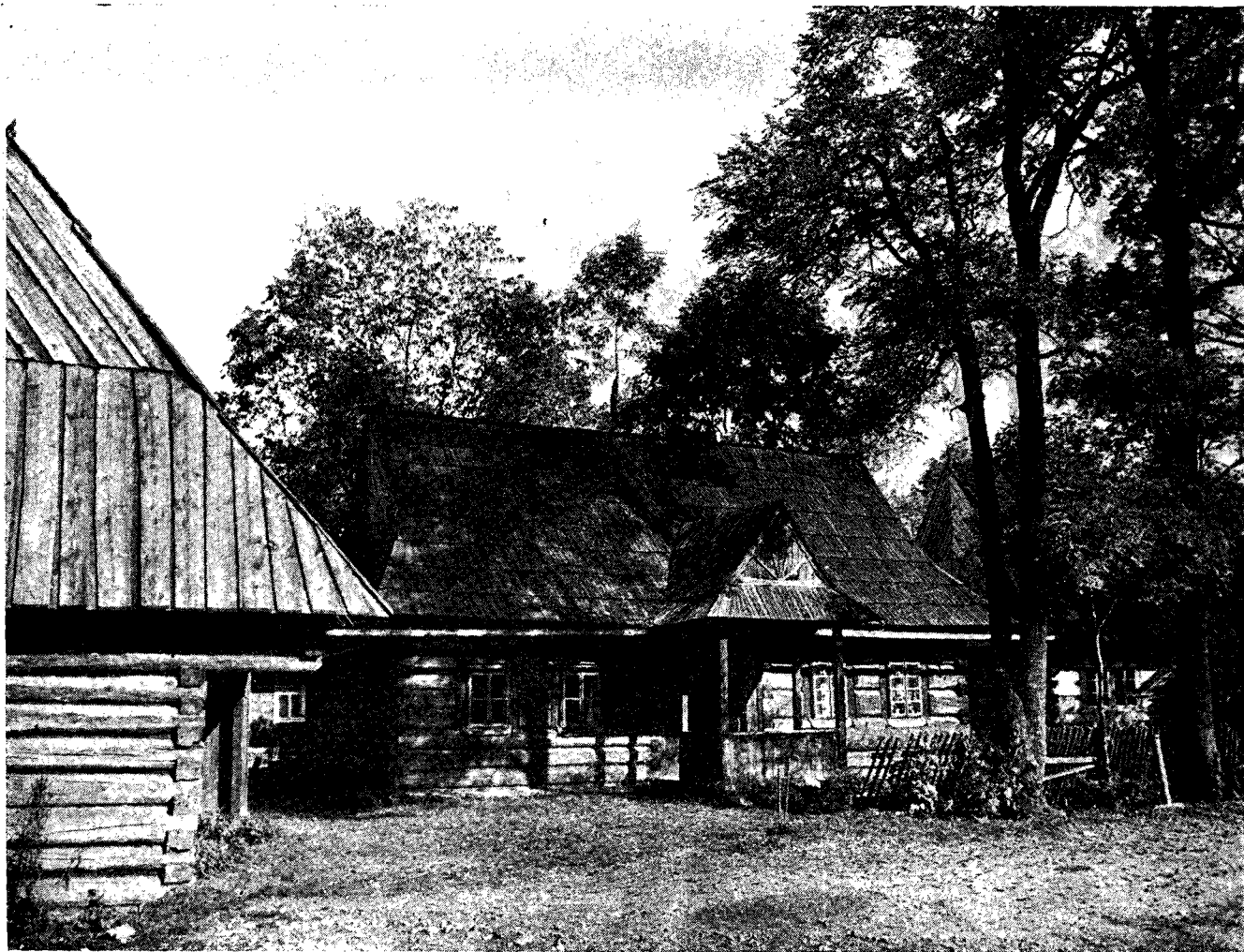
Il. 14. Rzeźba w drewnie, praca Czesława Dukata, ucznia V kl. Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, wyk. pod kier. Antoniego Kenara, 1956 r. Il. 15. Fragment *Ukrzyżowania*, rzeźba ludowa z Podhala. Il. 16. Tytus Czyżewski, *Madonna*, olej, 1920 r. Il. 17. W. Jastrzębowski, *Tragiczna*, rzeźba wykorzystująca naturalny kształt drzewa, wyk. w latach 1940—1947. Il. 18. Wypalony pień drzewa, Zakopane.



17



18



10

Otóż porównując sytuację z początku wieku i obecnie dostrzec można zmianę miejsca i roli rękodzieła w modelu kultury artystycznej. Zmieniły się funkcje i relacje z innymi dziedzinami twórczości.

Dawniej na osi: sztuka dla społeczeństwa — sztuka elitarna, rękodzieło artystyczne widziało swe miejsce w służbie szerokich rzesz odbiorców. Rękodzieło miało zapoczątkować odnowę sztuki, która winna była przenikać do życia ludzi. Obecnie miejsce to zajmuje wzornictwo przemysłowe, dizajnerstwo. Ale nastawienie na masowość dizajnu przy jednoczesnym zaniku rzemiosła niskoseryjnego sprawia, że rękodzieło artystyczne staje się przede wszystkim unikatowym. Może być ono oczywiście również laboratorium nowych form, ale w pierwszym rzędzie staje się twórczością dającą satysfakcję artystyczną autorom. Cechą tego rękodzieła staje się jednoczesność procesu myślenia i realizacji, emocjonalny stosunek do finalnej postaci dzieła, które w odróżnieniu od wytworu manufakturowego czy przemysłowego każdorazowo uwzględnia momenty zmienne, takie jak:

- charakter tworzywa (np. grubość i kolor skóry, słoje drewna, jego kolor, twardość),
- użyte narzędzia,
- myśl artystyczna, stanowiąca indywidualną odpowiedź twórcy na różne bodźce wewnętrzne i zewnętrzne,
- odbiorca, a nawet indywidualna osoba, dla której się coś tworzy.

12

Tak określone rękodzieło artystyczne zbliża się w swym charakterze do tzw. sztuki czystej, a którą trafniej byłoby nazwać sztuką nacechowaną semantycznie. Zbliża się w indywidualnej myśli, w szukaniu wewnętrznej logiki dzieła, w pierwiastkach emocjonalnych, które nie są konieczne dla spełnienia zadań użytkowych.

W jakiej mierze rękodzieło takie może się inspirować sztuką ludową, być rodzime, a zarazem współczesne? Osiągnięcia sztuki skandynawskiej (zwłaszcza fińskiej), japońskiej a także np. Republiki Estońskiej w ZSRR dowodzą, że rodzimość i nowoczesność są to pojęcia, które nie muszą się wykluczać. Przeciwnie: rodzimość, bazująca na różnych elementach tradycji i odrębności przyrodniczo-geograficznych kraju może wzbogacać kształt sztuki nowoczesnej, wносить w nią nowe pierwiastki, mieć więc postać szczegółową zjawiska ogólnego.

Oczywiste jest, że w pojęciu rodzimości partycypuje nie tylko sztuka ludowa, a zwłaszcza nie w swej warstwie zewnętrzno-dekoracyjnej. Rodzimość bowiem to również charakterystyczny typ emocjonalności, sposobu wyrażania uczuć, przewaga cech praktycznych czy romantycznych, typ tradycji religijnej itd. W Polsce kanon rodzimości XIX i XX w. wiąże się z tradycją romantyczną, a podejście emocjonalne widoczne jest nawet w interpretacji takich kierunków, jak op-art, visual-art czy conceptual-art.

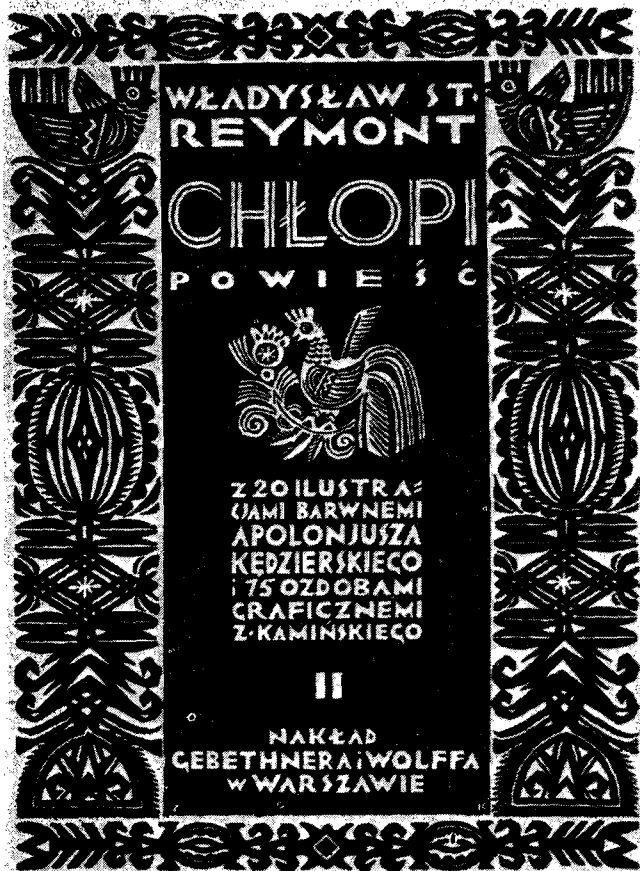


20

Wzór i jego rozwinięcie: il. 19. Dawne budownictwo drewniane, Zakopane; il. 20. Schronisko na Ornaku; il. 21. „Dom pod Jedłami” proj. Stanisława Witkiewicza



21



22

Do żywej tradycji należy więc nie tylko sztuka ludowa, ale i portret sarmacki, a zwłaszcza trumienny, prowincjonalna architektura barokowa, twórczość plejady poetów, pisarzy, kompozytorów, rzeźbiarzy, malarzy XIX i XX w. (łącznie z polskim ekspresjonizmem, formizmem i koloryzmem). Do tradycji należy zarówno świadomość własnej historii jak i pejzaż wiejskich równin i małych miasteczek, rytm życia, tempo — inne przecież w Paryżu czy Moskwie, a inne w Warszawie, Krakowie czy Katowicach.

Patrząc na dzieła polskich artystów wystawiane na Quadriennale w Erfurcie odczuwam ich wspólną cechę, niezależnie od gatunku indywidualnych talentów. Sądzę, że jest nią autentyzm kreacji, nie sięgający po maskę stylizacji, choćby ludowej. Być może nie umiałbym widząc jakiś jeden przedmiot zaszerzegać go do konkretnej ekspozycji narodowej, ale odczuwam spójność wszystkich tych prac, podobne zaplecze tradycji, podobny stosunek do rzeczy, które się tworzy.

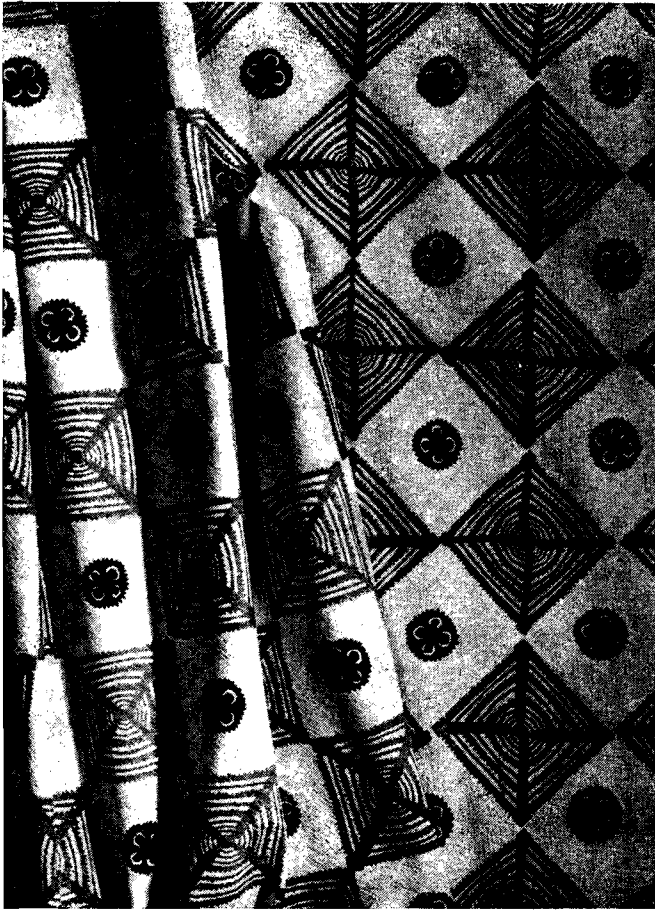
Przychodzi mi wówczas na myśl emocja z jaką wiejski młodzieniec zdobył prześlicę czy inny podarunek dla swej narzeczonej, to zaangażowanie, które sprawia, iż rzecz pozornie podobna do innych, ma jednak własny wyraz, jest rezultatem nie tylko wiedzy, tradycji, ale i twórczego napięcia.

Ta sztuka bliska jest ludowej nie przez zewnętrzną szatę ornamentu, lecz przez szacunek dla tych samych wartości, które legły u podstawy chłopskiego rękodzieła, chłopskiej sztuki.

Sytuacja współczesnej kultury sprzyja tworzeniu dzieł, które człowiek znużony zalewem rzeczy i informacji odczuwa jednocześnie jako wspólne grupie (i

23





24

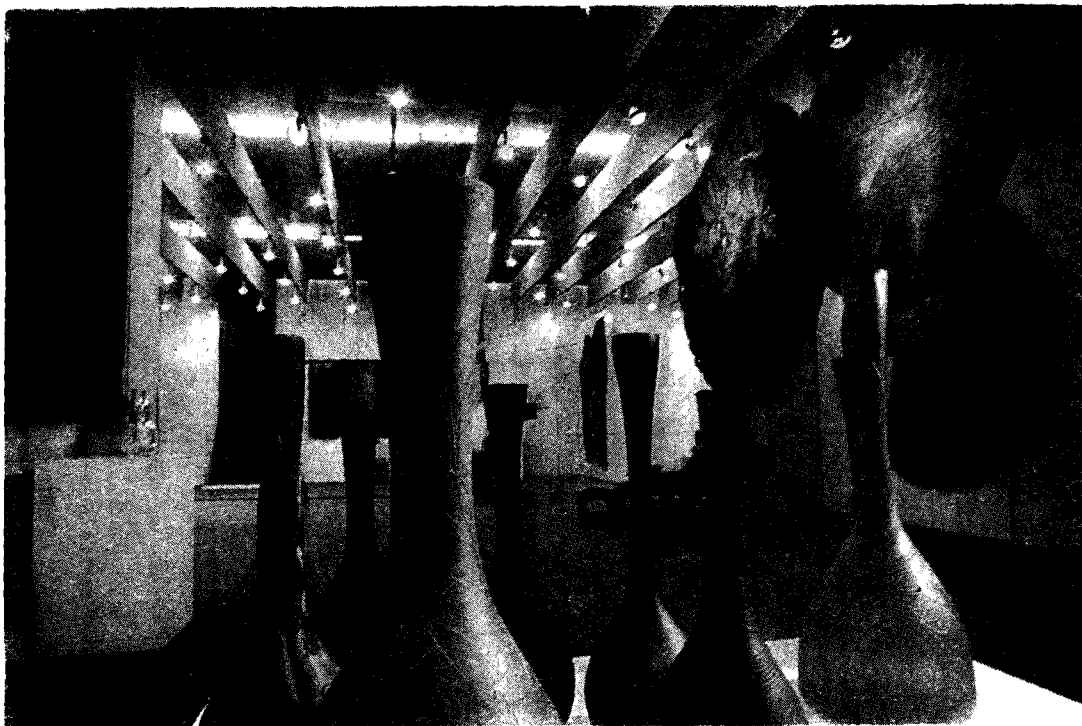


25

Wykorzystanie motywów wycinanki ludowej: il. 22. Okładka proj. Zygmunta Kamińskiego, 1928 r.; il. 23. Dekoracja Al. Ujazdowskich w Warszawie podczas Festiwalu Młodzieży, 1955 r.; il. 24. Tkanina z IWP, projekt. przez zespół wycinankarek opoczyńskich pod kier. art. pl. Aleksandry Lewińskiej. Il. 25. Inspiracje ludowe w modzie. Ponczo i tunika „krakowskie”, wg projektu K. Trzcńskiej, „Moda Polska”, 1970 r. Il. 26. Karczma „Rzym” w Suchej Beskidzkiej



26



27

Il. 27. Wnętrze polskiej ekspozycji na IV Quadriennale w Erfurcie zaaranżowane przez Halinę Jastrzębowską (komisarza działu polskiego)

przez to sobie bliskie) a zarazem indywidualne, nie identyczne z tym co go otacza. W tej dialektyce potrzeb dostrzegam ważną szansę dla rękodzieła artystycznego. W świecie wartości coraz bardziej skomer-

cializowanych sztuka staje się obroną tego co najcenniejsze — humanistycznej postawy, trwałych wartości duchowych. Jest ona jedną z form ochrony środowiska wewnętrznego przed zanieczyszczeniem.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Referat wygłoszony podczas sympozjum na IV Quadriennale Rękodzieła Artystycznego krajów socjalistycznych w Erfurcie (NRD), 22 maja 1978 r.

<sup>2</sup> L. Grabowski, Jan Szczepkowski, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 6 s. 6.

<sup>3</sup> W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VI, 1952, nr 1.

<sup>4</sup> Osiemdziesięciu artystów polskich zdobyło 36

Grand Prix, 31 odznaczeń honorowych oraz 60 złotych medali.

<sup>5</sup> J. Warchałowski, *Wycinanki*, „Przegląd Warszawski” 1924, s. 74.

<sup>6</sup> Buszek wypracował metodę współpracy pedagoga-animatora z dziećmi i młodzieżą jeszcze przed 1920 r. Por. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teoria Antoniego Buszka a odrodzenie Sztuki Czystej (w:) Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959.

Fot.: E. Ciołek — il. 27; T. Cissowski — il. 24; S. Deptuszewski — il. 1, 5, 9, 13, 15, 22; J. Grabowski — il. 10; J. Grelowski — il. 3; A. Jackowski — il. 18; Z. Kamykowski — il. 20; T. Kaźmierski — il. 4; W. Mądrozkievicz — il. 7; W. Sławny — il. 23; J. Swiderski — il. 14, 16, 19, 21; W. Wolny — il. 12