

Socjotechniczne zabiegi mistyfikacyjne w obrębie twórczości amatorskiej w PRL – na wybranych przykładach śląskich

Seweryn A. Wisłocki

„Historia sztuki ludowej pierwszego dziesięciolecia PRL czeka na swe syntetyczne opracowanie. Bez szczegółowych badań nad tym tematem trudno nam będzie zrozumieć procesy zachodzące dzisiaj.” – napisał Antoni Kroh w książce *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*.¹ Przytaczam tę opinię jako pierwszą wypowiedź publiczną badacza, który miał odwagę przeciwstawić się ówczesnej, mityzującej, z określonych przesłanek politycznych, apologii tzw. sztuki ludowej i nieprofesjonalnej. Myśl tę należy jednak rozszerzyć na cały okres realnego socjalizmu i stosowanych ówczesnie na tym obszarze (tzw. sztukę nieprofesjonalną, zaliczano przez długie dziesięciolecia w Polsce do sztuki ludowej) socjotechnicznych zabiegów mistyfikacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem taktycznej wariantowości w poszczególnych okresach – jak dobrze pamiętamy – nieustającego rozwoju i pogłębiania.

Brak wnikliwej refleksji nad całym precyzyjnie skonstruowanym systemem deformowania świadomości społecznej i budowania na doktrynalnie narzuconych przesłankach metarzędziowości, nad skutkami jakie z tego wynikły, już dziś zaczyna obradzać w pewne interpretacje, mające – stwierdzam to z przykrością – pretensje do analiz etnologicznych, które ignorując, bądź świadomie starając się zatrzeć rzeczywiste relacje skutkowo-przyczynowe, skutki działań socjotechnicznych usiłują przedstawiać, jako efekty przemian „obiektywnych”.

Jest to w przypadku niektórych autorów kontynuacja działań w tej mierze z okresu realsocjalizmu, minimalnie zmodyfikowana i ubrana w nowe szaty terminologiczne, o dość współcześnie czytelnych i poniekąd zrozumiałych intencjach. Przy braku wspomnianej na wstępie analizy – mogą one być, niestety – traktowane jako wartościowe i poznawczo słuszne. Szkic ten nie rości sobie pretensji do wyczerpującego omówienia problemu zasygnalizowanego w tytule. Na zasadzie „pars pro toto” stara się uchwycić i ukazać zasady systemu deformowania świadomości społecznej. Obszar twórczości środowisk nieelitarnych był tylko fragmentem działań mistyfikacyjnych o określonym podłożu politycznym, ale ważnym z punktu widzenia skuteczności oddziaływań propagandowych, o czym szerzej za chwilę.

Dokładnie i dobitnie doktrynę dotyczącą przekształceń w tej mierze sformułował Włodzimierz Sokorski, ówczesny minister kultury i sztuki PRL. Ogłosił ją w broszurze pod jednoznacznym tytułem: *Sztuka w walce o socjalizm*. Abstrahując od całej „rewolucyjnej” retoryki i mnóstwa przekłamań natury ogólniejszej, chcę jedynie zacytować kilka zdań, które są kwintesencją, sprecyzowaniem „strategicznego” podejścia do problemu kultury ludowej, a w dalszych konsekwencjach – twórczości amatorskiej: „Sięgamy w kulturze ludowej po te jej bezcenne skarby, które były wyrazem jej społecznej odrębności i społecznego protestu w stosunku do kultury ziemiańskiej i w stosunku do kosmopolitycznej sztuki mieszczańskiej, i chcemy wtopić ten żywy, potężny nurt mas ludowych w nową, narodową kulturę epoki socjalizmu (...). Odrzucamy więc fałszywą stylizację, głosimy natomiast świadome kształtowanie, a nawet reżyserię, zarówno w treści jak i formie, żywego tworzywa sztuki ludowej.”² (podkreślenie SAW).

Sokorski w tej publikacji formułuje koncepcję ideologiczną

i praktyczną programu przekształcenia sztuki ludowej w instrument popularyzujący treści polityczne w estetyce „socrealizmu”, zwyczajnie w taki quasi spontaniczny „naiwny socrealizm”. Nietrudno zauważyć w tym momencie wzór zaczerpnięty z etnografii radzieckiej (nie mam tu na myśli co oczywiste, wybitnych semiotyków i strukturalistów), która w istocie zajmowała się nie tyle badaniami naukowymi, ile konstruowaniem nowych modeli, nowych wzorów obyczajowych, nowej „postępowej” symboliki itp. w oparciu o tradycyjne modele kulturowe.³

Istnieje dość rozpowszechnione przekonanie, iż takie podejście dotyczyło jedynie lat stalinowskich, a potem zostało zarzucone, jako część rekwizitorium „okresu błędów i wypaczeń”. Słowem, po październiku 1956 r. w Polsce podejście do sztuki ludowej i amatorskiej wróciło do normalności. „Sztuka ludowa i folklor w odrodzonej Polsce od pierwszych chwil po przepędzeniu hitlerowców stały się istotnym elementem repertuaru kultury” – pisał Aleksander Błachowski w rozdziale pt. *Skarbiec tradycji postępowych* książki *Skarby w skrzyni malowanej – czyli o sztuce ludowej inaczej* – „Po pierwszym, płodnym w spontaniczne inicjatywy, lecz nieco chaotycznym okresie przysłała pora na uporządkowanie problematyki tradycji ludowych i ustalenia ich miejsca oraz roli w kulturze i życiu narodu. Stojąc na stanowisku, że sztuka powinna być socjalistyczna w treści i narodowa w formie, ludową twórczość artystyczną-narodową w formie, po raz pierwszy oficjalnie uznano za jeden z nielicznych wzorów wywodzących się z przeszłości.”⁴

Jako dowód prawdy owego uznania przytacza Błachowski obszernie cytaty ze wzmiankowanej broszury Sokorskiego. Książka została wydana w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy już tłumaczenie takiego postępku „zabiegiem taktycznym” względem władzy czy cenzury, było, na takim poziomie wypowiedzi, zupełnie nonsensowne.

W 1982 r. ukazała się książka Lesława Wojtasika *Propagandowe funkcje niektórych form kultury*, która zalecana była jako lektura obowiązkowa na Wydziale Nauk Politycznych Uniwersytetu Śląskiego. Oto kilka cytatów z praktycznego poradnika propagandzisty wyższego stopnia wtajemniczenia: „Konieczne jest więc uruchomienie wszystkich możliwych kanałów służących rozpowszechnianiu w społeczeństwie pożądaných treści ideowo-politycznych. Chodzi także o to, aby te kanały były szeroko dostępne i atrakcyjne.

W tym kontekście należy rozpatrywać możliwość i konieczność wykorzystywania form masowej kultury w pracy ideowo-wychowawczej, a szczególnie w jednej z głównych jej form – propagandzie. (...) Istotną zaletą przekazów masowej kultury (a w niej, jak wiemy, pomieszczona była twórczość amatorska i tzw. ludowa – przyp. SAW) wykorzystywanych na użytek propagandy jest to, że mogą one rozpowszechniać zaangażowane treści w artystycznej, niekiedy bardzo atrakcyjnej formie. (...) daje (to) wreszcie nie o g r a n i c z o n ą w r ę c z możliwości zróżnicowania oddziaływania propagandowego, dostosowania go do psychospołecznej sylwetki odbiorcy lub też grupy odbiorców. (...)

Twórcy materializują ideologiczne treści kultury, przekazują je w symbolicznej formie i w ten sposób nadają jej walory narzędzia oddziaływania na świadomość społeczną.”⁵

Wojtasik niczego nowego nie powiedział, jedynie zebrał

w formie lapidarnej niezmiennie obowiązujące w komunizmie zasady traktowania kultury i jej bezwzględne podporządkowania doktrynie politycznej.

W odniesieniu do interesującego nas obszaru, konsekwentnie realizowane (w różnych formach) założenia były następujące:

1. Wyeliminowanie wszelkich elementów (motywów, symboli itp.) o proveniencji religijnej, mistycznej, metafizycznej. Powoływano się często w tym względzie na wypowiedź pisemną Włodzimierza Majakowskiego: „Obowiązkiem każdego artysty jest wzmożona propaganda, aby oczyścić świat ze wszystkich mistycyzmów i pokazać jego materialną treść.”⁶ „Lud”, a szczególnie „klasa robotnicza” miały się „same wykazać”, że w zmienionych warunkach ideowo-politycznych odrzuciły owo „opium” (F. Engels), którym były systematycznie zatruwane przez wyzyskiwaczy.

2. Wprowadzenie na to miejsce problematyki świeckiej, w pierwszym okresie nachelnie socrealistycznej, później nieco złagodzonej przez poszerzony wachlarz tematów. Powołane do tego specjalnie (choć nie wyłącznie) takie tytuły jak przykładowo tygodnik „Wies” czy „Przyaciółka” stanowiły szczebel perswazji i wskazywania wzorów pozytywnych (Jaś na traktorze, brzołaty dziedzic, górnik, obrazki typu „wies dawniej i dziś” itp.).

Szczebel realizacji oparty został na sieci świetlic, domów kultury (przede wszystkim zakładowych – decydująca rola przypadła tutaj tzw. kulturze związkowej, która, jako zjawisko specjalnie powołane do życia, powinna szczególnie frapować badaczy) a w nich – zespołów plastycznych. Instrumentem mobilizującym i dynamizującym ten system były konkursy tematyczne o treściach politycznych.

3. W drodze doboru, a raczej selekcji, wytypowanie w każdym mikroregionie jednego lub kilku twórców-amatorów i usytuowanie ich w roli środowiskowych liderów, „przodowników” twórczości propagandowej. Aranżacja całości miała gwarantować efekt działania tych „awansowanych ideologicznie”, jako spontaniczny, własny, zaświadczaający o „wyrobionej i wysokiej świadomości klasowej”. Podzasada w zasadzie – najlepiej żeby ludzie ci byli bezpartyjni, co miało zwiększać ich wiarygodność w stosunku do środowiska.

Do tak skonstruowanego modelu działania potrzebny jeszcze był system upowszechniania w świadomości zbiorowej jego „znakomitych” wyników. Stąd m.in. formuła biogramów twórców, która przeszła w stereotyp z jakiego dziś trudno się wyzwolić nawet badaczom uczciwym (pisali o tym Dariusz Czaja i Czesław Robotycki,⁷ stąd także zasada bezkrytycznej i bezsensownej, z kulturowego i artystycznego punktu widzenia, apologii w informacjach prasowych.⁸ Znajdujemy także w tym modelu określone funkcje zarezerwowane dla etnografów i socjologów.

Czesław Robotycki, mówiąc o mityzacji prawdy artystycznej w odniesieniu do twórców ludowych i nieprofesjonalnych poprzez ich biografie w czasopismach fachowych i popularnych,⁹ wskazywał trafnie na to, iż mityzacji ulegają w wyniku takich tekstów nie tylko sylwetki twórców, ale również ich twórczość przez dodawanie interpretacji, sposobów rozumienia – wymyślonych przez autorów opracowań. Od lat powielane są pewne wzory-matryce zbiorowej wyobraźni, w których jak w specyficznej ankiecie wpisuje się jedynie coś w rodzaju detali dla rozróżnienia poszczególnych osobników. Jego zdaniem – takie zapisy nie służą nauce, czyli rozpoznaniu i precyzyjnemu określeniu rzeczywistości, a wręcz przeciwnie: zatarcia relacji faktycznych przez nałożenie sądów życzeniowych. Dochodzi do sytuacji paradoksalnych: etnograf poprzez konkursy, osobiste kontakty sam podpowiada twórcom tematy i sposób ich potraktowania, a przez biografie i inne teksty podsuwa odbiorcy interpretację tak zaistniałej „sztuki ludowej” czy nieprofesjonalnej, a potem na samym końcu, próbuje takimiż samymi metodami tę „rzeczywistość” badać! Jest to elementarny błąd w sztuce, czyli przeniesienie do nauki przbrzmiałych mitów społecznych np. „Chłop potęgą jest i basta!”.

Moim zdaniem diagnoza ta jest niepełna i nie do końca

trafna. Owszem, jest to jedna z przyczyn leżących u podłoża sprawy. Drugą, nie mniej ważną, widzieć należy w umiejętnym jej wykorzystywaniu do tworzenia propagandowych matryc zbiorowej wyobraźni. To przecież liczne gremium etnografów opracowywało założenia tematyczne konkursów politycznych i wymyślało estetykę, raczej konwencję estetyczną przez m.in. dokładne określanie formuły wykonawczej dla twórców. Hasła padały z określonych komitetów partyjnych, ale detale wykonawcze powierzane były fachowcom z branży.

Istotną rolę w całej tej konstrukcji mającej na celu podporządkowanie, zniewolenie ludzi przez zmystyfikowanie rzeczywistości pełnili również socjologowie realizujący systematycznie testy badawcze, wg. określonego klucza-ankiety pod ogólnym i osławionym hasłem: „Przmiiany w świadomości klasy robotniczej (lub mieszkańców wsi)” itp. Ich celem było przede wszystkim sprawdzanie skuteczności stosowanych metod indoktrynacyjnych, dostarczanie danych do modyfikacji działań i socjotechnik, bowiem założenie „strategiczne” było niezmiennie, wymianie ulegały jedynie posunięcia „taktyczne”. Terminologia ta była oficjalnie używana w okresie komunizmu i wywodzi się z pryncypiów w tym względzie sformułowanych przez W.I. Lenina.

Należy jeszcze oddzielną uwagę poświęcić konkursowi tematycznemu, jako jednemu z najważniejszych narzędzi instrumentacji propagandowej. Michał Szulczewski, jeden z poważniejszych w okresie realnego socjalizmu teoretyków w tej dziedzinie, w książce *Propaganda polityczna* określa metodę konkursu jako jeden z najważniejszych stimulatorów propagandy. „Podjęcie tych akcji – pisze – następuje za wiedzą odpowiednich władz państwowych przy poparciu zainteresowanych instytucji społecznych. Cel akcji zbieżny jest z dążeniami władz (wspomaga je lub uzupełnia), ale obejmuje te elementy życia społecznego, których nie sposób kształtować, pozyskiwać lub pobudzać urzędowym, oficjalnym działaniem. W wyniku konkursu stwarzany zostaje pewien model pożądanego stosunków w jakiejś dziedzinie, którego cechą charakterystyczną jest to, iż jego treść, chociaż w znacznym stopniu zaprogramowana przez organizatorów, powstaje jednak jako samoistny przejaw inicjatywy, ambicji i pomysłowości grup będących częścią ogółu adresatów apelu. Czynniki konkurencyjności sprawia, że w pewnym stopniu wszyscy uczestnicy konkursu czuć się mogą wsółtwórcami nagradzanych modeli, a wszyscy adresaci apelu propagandowego znajdują się w sytuacji potencjalnych uczestników konkursu. Tworzy to płaszczyznę szczególnie sprzyjającą zastosowaniu się adresatów do kierowanego ku nim wezwania.”¹⁰

Po prostu nic dodać – nic ująć. Ten sam autor w innej książce pisze: „Aktywizacja funkcji społecznych (...) wiąże się z innym jeszcze zjawiskiem. Oto w teorii informacji wyróżnia się trzy rodzaje sterowania, w zależności od tego, na jakiej podstawie się ono odbywa:

- na podstawie historii – gdy oryginały są wcześniejsze niż obrazy;
- na podstawie diagnozy – gdy oryginały są równoczesne z obrazami;
- na podstawie prognozy – gdy oryginały są późniejsze niż obrazy.”¹¹

Nieco dalej Michał Szulczewski precyzuje pojęcie manipulacji: „Sens manipulacyjny nadaje jakiemuś działaniu przede wszystkim własna postawa działającego. Jest to zamiar kierowania odczuciami i zachowaniami innych bez ujawniania własnej postawy. Istotą manipulacji jest instrumentalne operowanie słowami obciążonymi skojarzeniami emocjonalnymi w celu kształtowania zachowań odbiorcy. Własne przekonania i uczucia działającego są w tej sytuacji całkowicie obojętne. Z zasady, iż o gustach się nie dyskutuje, manipulujący wyciąga wnioski, że gusty się narzuca. Przenosząc to na wszelkie wartościowanie, dąży się do uzyskania wpływu na wewnętrzne nastawienie człowieka przez oddziaływanie zewnętrzne. Narzucanie oceny staje się środkiem pozwalającym manipulować postawami odbiorcy.”¹²

„Symbole, hasła, slogany, etykiety wpływają na naszą mentalność w stopniu bez porównania większym niż długie

wywody najbardziej rzeczowe i słuszne – zauważa Henryk Jabłoński. – W tych warunkach umiejętność operowania tym zespołem elementów werbalnych jest nieprawdopodobnie wielkiej wagi w organizacji wszelkiego wysiłku informacyjnego.”¹³

Dalej Michał Szulczewski pisze, że dla skutecznego manipulowania świadomością odbiorcy, nadawcy tworzą cały system mitów dotyczących zasad działania różnych form propagandowych. Mają one pełnić funkcję wobec odbiorcy środków znieczulających, co podnosi skuteczność zabiegów manipulacyjnych. Jednym z tych mitów jest rzekoma neutralność masowych środków przekazu, a także, co należy dodać do Szulczewskiego, większości działań stymulujących w sferze kultury masowej.

Do mistyfikowania rzeczywistości zatrudniano na najważniejszych odcinkach wybitnych w swoim fachu specjalistów. Fenomenem pod tym względem jest tygodnik „Przyjaciółka”.¹⁴ Fenomenem w innym, wyższym wymiarze był Andrzej Banach i jego książki o Epifanie Drowniaku, przezwanym Nikifor Krynicki, oraz Teofilu Ociepce. Odwołam się w tym miejscu do bardzo interesującej pozycji, jaka ukazała się ostatnio w Katowicach. Mam na myśli błyskotliwie napisaną przez Eugeniusza Zaczuka książkę *Kamerdyner Władzy*.¹⁵ Autor, utalentowany literat, jeden z czołowych propagandzistów okresu Gierka i pierwszych lat stanu wojennego na Śląsku, tak napisał o sobie (ale należy to odnieść do wielu innych): „Byłem rasowym chartem propagandy sukcesu. (...) Czy byłem ślepy i głuchy? Nie. Byłem najmniejszym pióram na usługach ludzi, którzy chcieli się widzieć w takiej rzeczywistości, jaką kreowali, mimo że była to rzeczywistość podłości, fałszu i postępującego z syfilityczną bezwzględnością ideowego i materialnego bankructwa. (...) Sugestywnie skonstruowane łgarstwo – to także sztuka: twórczość pozorów nie jest łatwa – wymaga talentu i wyobraźni. To, co czyniłem, przynosiło mi perfidną satysfakcję, a jest to środek płatniczy o odurzającym nominale.”¹⁶

* * *

Na Śląsku po 1945 roku, nie wnikając w nader szczegółowe omówienia, sprecyzowane zostały dość szybko założenia realizacji w warunkach lokalnych, generalnej „przebudowy świadomości”. Region ten różnił się zasadniczo od innych w Polsce m.in. tym, że bardzo nielicznie ocalała lokalna inteligencja wykształcona w okresie międzywojnia, wymordowana bez pardonu przez hitlerowców za swą patriotyczną postawę i udział w ruchu oporu.¹⁷ Jako jeden z ważniejszych instrumentów oddziaływania na „masy ludowe” uznano szeroko rozbudowany amatorski ruch plastyczny. (Oddziaływanie przez symbol, znak, obraz).

Ten polityczny wybór oparty został na wynikach pierwszej wystawy plastyki amatorskiej, zorganizowanej w maju 1946 r. przez Wojewódzką Radę Kultury w Katowicach, na zasadzie „pospolitego ruszenia”. Wystawa ta (pierwsza tego rodzaju w Polsce), pozwoliła na skonstatowanie faktu, iż amatorskie malarstwo na Śląsku jest zjawiskiem powszechnym, uprawianym przez liczne grono przedstawicieli różnych zawodów.¹⁸ Tematyka prac, niestety (z punktu widzenia organizatorów), była w przeważającej ilości religijna. Poziom artystyczny, jak i umiejętności warsztatowe, poza wyjątkami, nie były imponujące.

„Ministerstwo Kultury i Sztuki za pośrednictwem wojewódzkich i powiatowych referatów kultury i sztuki stworzyło stałą sieć ognisk krzewienia kultury plastycznej. Ogniska opierały swoją działalność na szczegółowo opracowanym programie. Nauczanie trwało dwa do trzech lat (...)” – napisała Maria Żywirska, przybyła z Lublina na Śląsk etnografka i szczerza entuzjastka upowszechniania plastyki amatorskiej w jej szlachetnej postaci.¹⁹ Jednocześnie przystąpiono do organizowania kół plastycznych, szczególnie przy zakładach pracy, podległych związkom zawodowym. Na przełomie 1948 i 1949 r. Wydział Polityczny Związku Zawodowego Górników wydał polecenie organizowania dla uczestników zespołów

plastycznych pogadanek ideologiczno-wychowawczych, określających rolę plastyki w kategoriach filozofii marksistowskiej i w warunkach „dyktatury proletariatu”.

W 1950 r. chcąc zorientować się w liczebności, przekroju społecznym, a szczególnie zawodowym, na Śląsku opracowane zostały specjalne kwestionariusze (przez ZG ZZG), które rozesłano „w teren”, gdzie referenci kulturalno-oświatowi byli zobowiązani dopilnować ich wypełnienia przez amatorów. „W porównaniu do zadań dydaktycznych i propagandowych stawianych ruchowi amatorskiemu np. w Związku Radzieckim i w Czechosłowacji nasz program nie akcentował tak silnie dominującego tam postulatu polityczno-ideologicznego, nie mówił o nim bezpośrednio, nie podporządkowywał mu wszystkich innych wartości wychowawczych. Nie czynił z ruchu amatorskiego narzędzia walki ideologicznej.”²⁰ Ta opinia Żywirskiej, niewątpliwie w jakimś stopniu relatywnie słuszna, w ostatnim swoim stwierdzeniu jest zbyt idealistyczna.

Przeszkoleni na wspomnianych wcześniej kursach amatorzy, na podstawie uzyskanych zaświadczeń, byli zatrudniani, przy deficycie plastyków zawodowych, zarówno w zespołach zajmujących się propagandą wizualną w zakładach pracy, jak i w roli instruktorów w kołach amatorskich. Przyuczeni do rzemiosła malarskiego, kierowali i „uczylili”, byli dumni ze swego „awansu społecznego”. Wykonywali także obojętnie i bezkrytycznie każde polecenie ideologiczne. Paradoxem jest, iż początek „kariery” malarskiej jednego z najwybitniejszych śląskich malarzy mistycznych, Erwina Sówki, tak właśnie wyglądał. Przez dwa lata uczestniczył w zajęciach kursu malarstwa w domu kultury przy ul. Francuskiej w Katowicach²¹, a potem zatrudniony został w pracowni plastycznej kopalni „Wieczorek”. Wykonywał głównie portrety Stalina, malował hasła i transparenty propagandowe.²²

W opozycji zgoła antropologicznej – złu – dekretowo umiejscowionemu kategorycznie i wyłączone w rzeczywistości „nacjonalistyczno-kapitalistycznej” przedwojnia oraz jego relikwów, które przetrwały kataklizm wojenny, przeciwstawione zostało – dobro – czyli „socjalistyczne wartości” i nowy porządek społeczny, także globalny, w tym „internacjonalistyczne braterstwo ze Związkiem Radzieckim na czele.” Z tych przesłanek generalnych wynikały dyrektywy szczegółowe dla plastyków – amatorów. Zgodnie z totalnie pojmowaną zasadą „centralizmu demokratycznego” – wytyczne centralne mogły być realizowane w lokalnie określonej wariantowości z możliwością osobistej, „twórczej” inwencji przy rozwiązywaniu zadań ideologiczno-propagandowych przez poszczególnych plastyków-amatorów. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że śląskim robotnikom przydano awansem „zaszczytny” tytuł *in gremio* „przodującego oddziału polskiej robotniczej”, którego słuszność należało systematycznie uwiarygodniać.

Jak wyglądała w tych warunkach szczególnie w latach 1949–1956, tzw. swoboda twórcza w amatorskich zespołach plastycznych w tym regionie? Oprę się na przykładzie głośnego przez wiele lat zespołu plastycznego w Janowie przy kopalni „Wieczorek”. Według zgodnych relacji Pawła i Leopolda Wróblów, Ewalda Gawlika, Erwina Sówki, Antoniego Jaromina i innych, tematyka obrazów była amatorem narzucana w sposób bardzo szczegółowy. Działo się to permanentnie. Nie mówię w tym przypadku o konkursach tematycznych, które pojawiły się znacznie później, jako wynalazek „wyższego rzędu”. Amatorzy musieli malować przede wszystkim swoje zakłady pracy, „budowy socjalizmu”, prezentować „postęp i przemiany socjalistyczne”, sceny strajkowe sprzed wojny, nędzę i poniewierkę z tamtego okresu (szczególnie preferowane były sceny starć z policją granatową), wynędzniałe kobiety i dzieci, agitatorów komunistycznych z wpisanymi w obraz hasłami politycznymi itp.

Nie wolno było, nawet w przypadku tych słusznych ideologicznie tematów, przy komponowaniu ich w jakiś konkretny pejzaż, umieszczać w nim krzyży przydrożnych, kapliczek i kościołów, znaków urzędowych i godeł Polski przedwzrostowej (głównie chodziło o orła w koronie). Jakkolwiek tematyka sakralna, bądź motyw sakralny, oznaczały

w skutkach dla autora nie tylko relegowanie z zespołu, ale degradację płacową i inne represje ze strony rezydujących w każdym większym zakładzie pracy na Śląsku funkcjonariuszy UB. Z tego też powodu w obrazach Pawła Wróbla spotyka się specyficzne zagęszczenie famiłek lub czynszowych ruder szopienickich na tle kopalń czy hut, tworzące specyficzne kompozycje w układzie pasowym, bez jakichkolwiek budynków o przeznaczeniu publicznym.²³

W odniesieniu do obrazowania „radosnej teraźniejszości” wzorce były również określane na zasadzie haseł, precyzowanych w poszczególnych zespołach plastycznych. Przy poszukiwaniu materiałów źródłowych z tamtych lat wpadł mi w ręce charakterystyczny i zarazem typowy plakat z roku 1950. Oto jego treść: „Okręgowa Rada Związków Zawodowych w Opolu organizuje Wojewódzką Wystawę Prac Plastyków-Amatorów z dziedziny malarstwa, rzeźby, grafiki. Prace zgłoszone na wystawę obejmować powinny sceny z życia człowieka pracy w mieście i na wsi oraz tematykę z życia rodzinnego, odpoczynku, wczasów itp.”²⁴

Malarzom-amatorom powierzano także (obok wspomnianych „profesjonalnych” zespołów zajmujących się wyłącznie propagandą wizualną dotyczącą sloganów, haseł, stachanowskiego wyścigu pracy) wykonywanie dekoracji, plasz propagandowych, szczególnie gazetek ściennych, malowanie portretów (sic!) Stalina, Bieruta, Rokossowskiego i lokalnych liderów komunistycznych. Praktyka ta, związana głównie z 1 maja, 22 lipca, rocznicami rewolucji sowieckiej (przy zmieniających się obliczach pierwszych sekretarzy i wodzów rewolucji), utrzymała się do końca lat siedemdziesiątych, czego byłem świadkiem, na terenie całego Górnego Śląska. Obok tego głównego nurtu nakazowej „twórczości”, którą eksponowano na licznych wystawach przede wszystkim w środowiskach, gdzie powstała, dopuszczalny był tzw. naiwny realizm, będący „towarem eksportowym”, przedmiotem pochwał „artystycznych”. Obrazy takie prezentowano w skali wojewódzkiej i dalej.

Omówienie manipulacji politycznych mających na celu wykreowanie lokalnych liderów ideowych, stanowiących pozytywny przykład i wzór do naśladowania, oprę na dwu bardzo charakterystycznych przykładach, ukazujących jednocześnie dwa poziomy tego rodzaju zabiegów. Piotr Łatoska, ładowacz kopalni „Walenty-Wawel” w Rudzie Śląskiej, próbował rzeźbić w węglu jeszcze przed wojną. Po jej zakończeniu zgłosił się na kurs rzeźby w Rydułtowach. Miał duży talent. Przeszkolony w stylu „soc”, wykonał w 1949 r. na zamówienie ZG ZZG kilka dużych prac utrzymanych w tym kanonie. Zawieziono je na Kongres Związków zawodowych do Warszawy, a jedną wręczono Bierutowi. Łatoska otrzymał za to Brązowy Krzyż Zasługi. W tym czasie jedną z „idee fixe” systemu było kierowanie na wyższe uczelnie, po tzw. kursach maturalnych, przedstawicieli klasy robotniczej, co miało zaświadczać najlepiej o szeroko pojętym „awansie społecznym”. Uznano, że Łatoska nadaje się do tego jak ulał, w związku z tym, na wniosek Bieruta został skierwany „awansem” bez matury na studia do krakowskiej ASP. Miał po studiach na Śląsku otworzyć nową epokę sztuki socjalistycznej.

„Senat Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie (sic! – SAW) wyraził zgodę na przyjęcie naszego amatora jako wolnego słuchacza. Najcięższe dla Łatoski były pierwsze miesiące w Akademii, gdyż nie był w stanie opanować poziomu wykładów, a niekiedy nawet nie rozumiał dobrze słów używanych przez profesora. (...) Już w drugim roku studiów Łatoska miał maturę a w 1955 roku ukończył Akademię jako przodownik pracy i nauki.”²⁵ Kiedy ten człowiek, zupełnie nieświadom jakiego rodzaju manipulacji jest obiektem, wrócił z ciężko zdobytym dyplomem na Śląsk, zmieniły się już dyrektywy polityczne, tak więc podjął pracę w dziale ratownictwa górniczego w swojej kopalni, jednocześnie pełniąc funkcję instruktora w zespołach plastycznych, którą uczciwie wykonuje do dziś.

Szpecially interesujący przykład w tym względzie stanowią perypetie Pawła Wróbla. Żołnierz kampanii wrześniowej, w przeddzień odznaczenia za odwagę na polach bitew, dostaje

się pod Przemysłem do niewoli niemieckiej, skąd brawurowo ucieka. W 1941 r. został zmuszony, jak większość Ślązaków do podpisania Volkslisty nr. 3 (warunek sine qua non dalszego zatrudnienia w kopalni). W 1945 r. wcielony do Wehrmachtu, przechodzi na stronę radziecką. „W nagrodę” jako jeńiec zostaje wywieziony do kopalni rud na Kamczatkę. Przetrwiał dzięki talentowi malarskiemu, malując rosyjskim kapo koszulki i obrazki z kowbojami itp. Po powrocie do Szopienic i do kopalni – wstąpił do zespołu plastycznego, do którego należał także Teofil Ociepka. Po krótkim okresie względnego spokoju wezwany został do kopalnianej komórki UB. Wyrafinowane szkany zakończone zostały po kilku tygodniach skierowaniem do zakładowej komórki PPR. Tam dowiedział się, że może zmasać plamy w swoim życiorysie, jeżeli będzie robił, to co mu każą. Od tego momentu malował regularnie satyryczne gazetki ścienne tzw. „beczki z bumelantami”, gromił imperializm wszelkiej maści. – „Kozali tych bomelantów odrysować – opowiadał – tom robił, no niechby który wtedy władzy powiedział: Nie! Nazywało się, że jo som tych bomelantów i innych krytykują, tak od siebie. Co miesionc zek dostowoł od nich temat, bo oni całość trzymali”.

Za jakiś czas „awansował” na robotniczego korespondenta-rysownika „Trybuny Robotniczej” w Katowicach. Spreparowano mu życiorys, dodano brakujące do siedmiu cztery klasy szkoły podstawowej i już w zmistyfikowanych publikacjach prasowych biegle cytował Marksa i Lenina, wypowiadał się w „imieniu górnośląskiej klasy robotniczej” w istotnych kwestiach międzynarodowych pryncypialnie, z ludowym poczuciem humoru i doбором argumentacji. Tak manipulowanych osób z kręgu malarzy-amatorów było na Śląsku więcej, ale w tej hierarchii Paweł Wróbel został postawiony najwyżej. Omawiam tę sprawę dlatego dość szczegółowo, gdyż po pierwsze poza terenem Śląska nigdzie nie było tak bezwzględnej i wręcz ordynarnej mistyfikacji amatorskiego ruchu plastycznego z jednoczesnym podporządkowaniem go propagandzie politycznej, po drugie praktyki te, w zmodyfikowanej formie, nasiliły się w okresie „propagandy sukcesu” (dekada Gierka).

Jak pisałem wcześniej, do tak skonstruowanego modelu „działania” amatorskiego ruchu plastycznego potrzebny był system upowszechniania w świadomości społecznej jego „słusznych klasowo” wyników, a także lansowania właściwych postaw poprzez „biografie” i „osobiste wypowiedzi”. Rolę tę pełniły partyjne środki masowego przekazu.

„Postulaty ‘realistycznego’ malowania stawiali Ociepce działacze kultury, związków zawodowych a przede wszystkim dziennikarze, atakujący go za oderwanie od życia. Żywirski, organizując Muzeum Górnicze w Sosnowcu także prosiła malarza o *Rodzinę górniczą* (1948). Ociepka niechętnie podejmował taką tematykę, źle się w niej czuł i efekty także osiągał nie najlepsze (vide *Rodzina*). Namalował jednak kilka takich płócien, m.in. w 1950 r. *Śląsk* (wysłany przez związek²⁶ w podarunku Stalinowi), *Barbórka* (1956), *Wzrost krawca* (1956/57). (...) Wykorzystano zmysł krytyczny malarza, ujawniony w kompozycjach moralizatorskich (np. w *Choince chuligana*) i Ociepka przez pewien czas pełnił rolę bicz na bumelantów, rysował satyryczne scenki do miejscowej prasy a także raz – do stołecznych ‘Szpilek’.

Próbowano nagiąć do własnych potrzeb propagandowych nie tylko twórczość malarza, ale i jego życiorys. Świadomie wypaczano jego słowa, tak, aby odpowiadały pożądanemu modelowi górnika-malarza. Najlepszym dowodem takiego cynicznego przeinaczania słów Ociepki był wywiad, przeprowadzony z nim przez przedstawiciela PAP. Znalazły się tam m.in. zdania, których nigdy nie mówił i które tak go zdenerwowały, że wysłał list z żądaniem, aby sprostowano zamieszczony w ‘Dzienniku Zachodnim’ wywiad. Oto fragmenty z tekstu PAP: ‘(...) Przebywając stale pod ziemią, czułem tęsknotę do jasnych, żywych barw, dawałem wodze swej fantazji. Tęsknota ta znalazła wyraz w moich obrazach. Przed wojną – mówił Ociepka – twórczością moją nikt się nie interesował, nikt nie udzielił mi pomocy, ani zachęty, ani wskazówek. Dopiero dzięki władzy ludowej w Polsce wysiłek artystyczny znalazł pełne zrozumienie i opiekę. (...) Ostatnio

nastąpił zwrot w mej twórczości od tematyki fantastycznej do realistycznej. Obecnie maluję fragmenty mojej kopalni i pracy w niej.”²⁷ – napisał w esejju o Ociepcie Aleksander Jackowski.

Autor ten, przytacza dalej inną opinię z prasy śląskiej na temat II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyków Amatorów. „Dziennikarz, kryjący się za literami AZ (...) pisał: 'odbija od jednolitego na ogół tonu wystawy Teofil Ociepka. Jego barwna a nie pozbawiona uroku kompozycja *Raj ptaków* nie ma nic wspólnego z socjalistycznym realizmem. Jeżeli odzwierciedla życie to jako wynik i wytwór pewnych warunków, którym przez całe lata podlegał autor, ale nie jako świadome przedstawianie rzeczywistości. Chęć przełamania zaczerpniętego kręgu i realistycznego podejścia do świata zarysowuje się u Ociepki w płótnie *Na haldzie*. Mamy nadzieję, że następne prace tego utalentowanego górnika będą dowodem jego ciągłego postępu na drodze do realizmu. Także Wróbel, towarzysz pracy Ociepki, podlega pewnym skazom formalistycznym.”²⁸

Oto kolejny przykład propagandowego preparowania Teofila Ociepki. Fragment pochodzi z „Dziennika Zachodniego”, Katowice 13.06.1950. „Ociepka to dodatnia w społeczeństwie jednostka, odprężająca po ciężkiej zawodowej pracy swe mięśnie i swe myśli w wypowiedaniu swej dynamicznej wrodzonej radości życia w malarstwie prymitywnym, lecz własnym, z trudem wśród przeciwności losu zdobytym. (...) W kopalni widział Ociepka odbicie paprociowych przedpotopowych lasów w lśniącym, czarnym węglu, które wydobyl na światło dzienne w swej *Dżungli i Madagaskarze*.”²⁹

Te trzy przytoczone przykłady prasowych zabiegów mistyfikatorskich są wystarczającą reprezentacją praktyk z lat pięćdziesiątych na Śląsku. Dla ścisłości należy dodać, iż Teofil Ociepka nie był górnikiem, pracował jako maszynista wyciągów w kopalni.

O ile środki masowego przekazu działające na podstawie określonych dyrektyw politycznych starały się kreować sylwetki twórców-amatorów, preparować interpretacje ich dzieł – posługując się specyficznym metafizycznym określanym jako „nowomowa” – na poziomie odbiorcy masowego, o tyle etnografowie i inni specjaliści robili to samo, przy użyciu „marksistowskiej metodologii”, na poziomie „naukowym”. Kreowanie rzeczywistości fikcyjnej, opartej na totalnym uwiarygodnianiu fałszu, miało charakter działań, zupełnie nie liczących się relacjami faktycznymi, a wymuszone skutki „reżyserowania rzeczywistości” (Sokorski) otrzymywały „naukowo” wywiedzioną wykładnię „naturalnych przemian” właściwych dla twórczości „wyzwolonej” dopiero w warunkach socjalistycznych. „W drugiej połowie XX wieku dzięki szerokiemu uprzystępnieniu i upowszechnieniu sztuki przez śląskie placówki kulturalne, zwłaszcza muzea oraz domy kultury wznoszone i subwencjonowane przez górnictwo, a co za tym idzie dzięki dostępności farb, płócien, papieru i innych materiałów, wreszcie opiece nad wszelką amatorsko uprawianą twórczością – malowanie obrazów stało się szczególnie popularne wśród górników.”³⁰ (...) Choć niektórzy z nich, jak Ludwik Holesz, swe pierwsze próby malowania wiązali z tematyką sakralną, co wynikało z zapotrzebowania rodziny, na ogół nie nawiązywali w swej twórczości do tradycyjnych form przedstawiania. (...) W pejzażach, scenach rodzajowych, kwiatkach, a nawet portretach i innych obrazach o dowolnej tematyce, dostrzec można poszukiwania, których celem jest zaspokojenie potrzeb kulturalnych i estetycznych środowisk społecznych, z jakich wywodzą się twórcy.³¹ (Sic! – SAW). Wpływała to nie tylko z przemian kulturowych urbanizowanego środowiska i technicznych umiejętności twórców, lecz także ze zmianą funkcji malarstwa.”³² – napisała Irena Bukowska-Floreńska. Dalsza „dowodowa” ornamentyka tego wywodu świadczy o wysokim kunszcie mistyfikacyjnym autorki. Oto dwa dalsze przykłady z jej tekstu: „Obok prac, w których widoczne są naśladownictwo bądź wpływy sztuki profesjonalnej, spotyka się wiele płócien tematycznie związanych z codziennym życiem i pracą ich twórców. Ciągłość tradycji kulturowej (podkreślenie – SAW) wyraża się tu zarówno w treści, jak i w formie przedstawienia.”³³ Nieco dalej

dowiadujemy się, że: „Dawne i współczesne wydarzenia, architekturę kopalń śląskich, pracę zawodową odzwierciedlają malunki Eugeniusza Bąka z Szopienic (1918–1969), którego ambicją, obok tworzenia rzeźb w drewnie, węgłu, glince szamotowej, było wykonywanie malarskiej i rzeźbiarskiej dokumentacji kopalń śląskich oraz pracy górników. (...) Eugeniusz Bąk namalował także wiele ujęć cynkowni 'Szopienice', gdzie kilka lat pracował oraz wykonał sceny rodzajowe związane z pracą górników i ich życiem; te ostatnie miały formę oryginalnych obrazorzeźb powstałych przez zamocowanie polichromowanych figurek ludzi i zwierząt na płótnie obrazu malowanego olejną farbą.”³⁴

Tak oto, niewątpliwie utalentowany twórca-amator, jeden ze zdolniejszych wykonawców tematów „na zamówienie społeczne”, laureat wielu ówczesnych nagród, wyróżnień, preferowany w środkach masowego przekazu, jako „twórca zaangażowany” i „światły przykład” dla innych, przedstawiony nam został tym razem jako pasjonat tego rodzaju tematyki i jej interpretacji. Ponadto trzeba wiedzieć, iż eufemistycznie określone „dawne i współczesne wydarzenia” będące „inspiracją” jego prac – to nic innego, jak opisana wcześniej, nadawana z góry opozycja zło – sanacja, dobro – socjalizm.

Nadmierna gorliwość Ireny Bukowskiej-Floreńskiej w „zbożnym dziele interpretatorskim” postrzegana była krytycznie o wiele wcześniej. W recenzji z jej książki: *Twórczość plastyczna w środowiskach robotniczych Górnego Śląska. Na przykładzie rzeźby w węglu w XIX i XX wieku*. („Rocznik Muzeum Górnos Śląskiego w Bytomiu. Etnografia”, z. 8, Bytom 1987. Muzeum Górnos Śląskie ss. 237) – Aleksander Lipski obnaża wiele słabości w tym względzie, choć nie wszystkie, co także jest zrozumiałe, biorąc pod uwagę czas i miejsce opublikowania recenzji. Pomijając wytknięcie elementarnych błędów jak choćby ten, że twórcą stylu zakopiańskiego według Bukowskiej-Floreńskiej miał być Witkacy), autor ten pisze m.in.: „Wreszcie teza trzecia: twórczość robotników nie należy do twórczości amatorskiej. Ta ostatnia, zdaniem autorki, jest domeną artystów posiłkujących się w swych dziełach dowolnymi wzorami, nie pozostającymi w żadnym koniecznym związku ze środowiskiem pochodzenia czy etosem ich pracy zawodowej. (...) Z kolei artyści ze środowisk robotniczych w twórczości prezentują treści związane ze swym regionem, jego zwyczajami, specyfiką własnej pracy zawodowej itp. Autorka popełnia błąd nieuzasadnionej ekstrapolacji, przypisując charakter szczególnej przeciwieź dziedziny twórczości, jaką jest rzeźba w węglu (a przez to niereprezentatywnej), całej plastyce uprawianej przez artystów amatorów należących do klasy robotniczej, którą to kategorię społeczną Bukowska-Floreńska rozumie zgodnie z definicją W.I. Lenina. Trudno byłoby autorce obronić swoją tezę nawet w odniesieniu do całej plastyki robotniczej Górnego Śląska. W tzw. cywilizowanych krajach nie istnieją środowiska izolowane od wpływów zewnętrznych, szczególnie dziś, w dobie hegemonii środków masowego przekazu. (...) Twierdzenia Bukowskiej-Floreńskiej, w których próbuje wykazać swoistość, odrębność sztuki klasy robotniczej, są tyleż ciekawe, co sprzeczne z rzeczywistością.”³⁵

Spróbujmy teraz oświetlić interesujący nas obszar z punktu widzenia „socjalistycznej” socjologii na Górnym Śląsku. „Budowa rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego, której założeniem jest uzyskanie znacznego potępu w zaspokajaniu podstawowych potrzeb życiowych członków społeczeństwa, stawia równocześnie pewne określone wymagania w zakresie planowego kształtowania systemu wartości, aspiracji i motywacji zachowań ludzkich. (...) Jest rzeczą zrozumiałą i oczywistą, że celów tych nie da się osiągnąć za pomocą systemu nakazów i zakazów, wspartych bodźcami mającymi charakter przymusu. Jedyną drogą prowadzącą do tego celu jest odpowiedni system wychowania i motywowania społecznego przez to, co Jan Szczepański nazywa 'pozytywnym nakłanianiem'. W praktyce chodzi o bardzo szeroki zestaw zabiegów dokonywanych w sposób zorganizowany, opierający się na całym systemie społecznym.”³⁶ – napisała Maria Michalczyk we wstępie artykułu *Aspiracje a wartości*.

Antoni Gładysz w artykule *Robotnicze uczestnictwo w kulturze (wskazania modelowe w warunkach GOP-u)* pisze na wstępie m.in.: „Wielu ludziom, nie przygotowanym do tego typu rozważań, wydawać się może, iż podejmowanie próby propozycji modelowych dla kultury czy kojarzących się im z tym zajęć czasu wolnego jest nieszkodliwą futurologią. (...) Temu bardzo wąskiemu i obciążonemu klasową przeszłością ujmowaniu spraw kultury przeciwstawiam od razu współczesną, naukowo uzasadnioną jedność kultury, wychowania i 'świata człowieka'. Od razu też, uprzedzając dalsze wątpliwości, stawiam pytanie, na które odpowiedź będzie zarazem rozwiniciem kwestii sygnalizowanej w temacie. Czy mamy – jako zbiorowość narodowa – określony model człowieka tudzież model społeczeństwa, który realizujemy, lub przynajmniej usiłujemy realizować? Najbardziej potoczna odpowiedź, jaką w związku z tym można usłyszeć, brzmi: mamy i realizujemy model społeczeństwa socjalistycznego.”³⁷

W dalszym toku swoich wywodów autor omawia ten „model” w różnych aspektach, lecz w podstawowej relacji centralnych dyrektyw politycznych do stopnia ich realizacji. Wysoko oceniając w tym względzie pierwsze 20-lecie PRL-u, ubolewa nad postępującą z biegiem czasu rozbieżnością między teorią, a wynikającą z niej praktyką. W rozdziale zatytułowanym *Propozycje przemian w sterowaniu kulturą*, wskazuje na jeden z głównych powodów takiego stanu rzeczy. Jest nim „niemal całkowita autonomiczność polityki kulturowej najniższych i najmniej do tego przygotowanych ogniw terenowych, to jest rad zakładowych i kierownictw zakładów pracy”³⁸, przy poważnych niedostatkach naukowej organizacji i kierownictwa w tym zakresie. Opierając się na wynikach badań i sondaży socjologicznych, Gładysz postuluje kategorycznie podporządkowanie merytoryczne działań związków zawodowych w zakresie kultury Wydziałowi Kultury Urzędu Wojewódzkiego, lub też Wojewódzka Rada Związków Zawodowych powinna wytworzyć „kompetentny” organ programujący, realizujący i kontrolujący scentralizowaną politykę kulturalną. Oczywiście, chodzi o wszystko, o wszelkie przejawy kultury, a tezą zasadniczą Gładysza, pomieszczoną na końcu, jest postulat, aby kierunki rozwoju systemu sterowania kulturą powiązać z pracami centrów planistycznych. Konkludując, można powiedzieć, że było to nawoływanie do „sprawdzonego porządku” z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, oczywiście w zmodyfikowanej formie, co wyraźnie określiła Maria Michalczyk.

Przykładów takich można przytoczyć o wiele więcej. Grono autorów publikacji utrzymanych na prezentowanym poziomie „naukowym” było na Śląsku o wiele liczniejsze. Nie taki jest cel mojego szkicu, a przywołane fragmentarycznie publikacje służyć mają jedynie ukazaniu w ostrym oświetleniu typowych i zarazem dominujących tendencji w opracowaniach większości etnografów i socjologów w tym regionie dotyczących tematycznie interesującego nas obszaru. Cechą charakterystyczną, odróżniającą w przeszłości Śląsk od reszty kraju, wywołaną celowo przez czynniki polityczne, była postawa badaczy, której dominantę stanowiła niespotykana gdzie indziej w takiej skali – dyspozycyjność względem pozanaukowych dyrektyw. W efekcie tegoż osady życzeniowe o jednoznacznej proweniencji znajdującej na tym terenie nikłą przeciwwagę w relacjach faktycznych. Grono ludzi zajętych kreowaniem rzeczywistości fikcyjnej, nie mogło zwracać uwagi na rzeczywistość jako taką.

W kontekście tego, co zostało powiedziane powyżej, chcę jeszcze powrócić do problemu „naukowego” wykazywania swoistej odrębności „sztuki klasy robotniczej”. Było to pryncypialnie postawione zadanie w okresie komunizmu i dotyczyło nie tylko obszaru Polski. Mnie interesuje realizacja tegoż na Śląsku, jako że tu postulat ten spełniany był „twórczo” niemal do ostatnich dni istnienia poprzedniego systemu politycznego (przykładem omawiana publikacja Bukowskiej-Floreńskiej z 1987 r. ostatnia w tym zakresie w PRL).

W Łodzi w listopadzie 1983 r. zorganizowana została konferencja pt. „Kultura klasy robotniczej”. Towarzyszyła jej wystawa zorganizowana przez Muzeum Miejskie w Zabrze z

zbiorów własnych zatytułowana „Robotnicze widzenie świata w kręgu śląskiej plastyki nieprofesjonalnej”. W towarzyszącym jej folderze opublikowany został tekst spełniający trzy podstawowe funkcje: stanowił „słuszną” i „właściwą” interpretację śląskiej twórczości amatorskiej wywołanej sztucznie przez opisane wcześniej zabiegi stymulacyjne, przedstawiał tak zaistniałą twórczość, jako zjawisko naturalne, a po trzecie starał się „dowodzić” odrębności kulturowej, twórczości klasy robotniczej.

Zanim odwołam się do samego tekstu, chcę zwrócić uwagę na fakt, iż Muzeum Miejskie w Zabrze gdzieś tak do 1986 r. z „urzędu” zajmowało się gromadzeniem twórczości plastycznej „górnos Śląskiej klasy robotniczej” wg określonego przez politycznych decydentów klucza wyboru.³⁹ Stąd też wynikały niewątpliwe kompetencje i właściwość tego muzeum, preferujące go do zorganizowania wspomnianej wystawy. Było ono także organizatorem lub współorganizatorem wielu regionalnych konkursów tematycznych plastyki nieprofesjonalnej.

Należy ponadto zdać sobie sprawę z tego, że o ile w latach pięćdziesiątych prowadzona była ostra kampania na rzecz przebudowy świadomości narodu, niwelacji tradycji, istniejącego systemu wartości, wyrugowania religii, a nawet całej warstwy wierzeniowo-mitycznej wchodzącej w szeroko pojęty obszar „sacrum” (w odniesieniu do plastyki amatorskiej, przewidzianej wg wzorów radzieckich, jako skuteczny instrument propagandowy, realizowano ją przy użyciu bezpartyjnego systemu zakazowo-nakazowego), o tyle później cały system postępowania uległ zmianie. Po październiku 1956 r., kiedy w polskich warunkach metoda terroru politycznego poniosła fiasko⁴⁰, *argumentum baculinum* zastąpiono techniką „marchewki i kija”, co w odniesieniu do plastyki amatorskiej oznaczało wprowadzenie konkursów tematycznych. Jednocześnie, czego nie wolno przeczyć, okresowi temu przyswiecała pryncypialna interpretacja najwyższych gremiów politycznych, że Polska weszła na wyższy etap budowy socjalizmu i „socjalistycznego człowieka”. Po latach sześćdziesiątych, w dekadzie Gierka ogłoszono, iż ludzie i kraj znajdują się „na etapie budowy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego”.

Odpowiednio do tego w obrębie plastyki amatorskiej, mającej być odbiciem „socjalistycznej świadomości narodu”, a szczególnie „klasy robotniczej”, po przebyciu kolejnych „etapów rozwoju”, w końcu lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych, zadaniem specjalistów z branży było wykazanie „naturalności” obfitych zbiorów dzieł amatorskich zaistniałych sztucznie, przy jednoczesnym wykazaniu – ostatecznym i jednoznacznym – immanentnych cech twórczości „klasy robotniczej”, jako „kulturotwórczej siły narodu” w pełni realizującej się dopiero w warunkach socjalizmu. Chodziło w tym przypadku o prezentowanie tej twórczości, utrzymywanej, lepiej lub gorzej (vide Antoni Gładysz) w ideologicznych ryzach, jako emanacji postawy świadomościowej i mentalnej robotników. Z tego wynikało traktowanie sztuki amatorskiej wyłącznie w kategoriach kulturowych i socjologicznych, którą to postawę na Śląsku najpełniej reprezentowała Krystyna Kaczko.

Oto w jaki sposób tak sformułowane zadanie zostało rozwiązane w katalogu rzeczonyj wystawy. „Świat kultury robotniczej, to świat swoisty, pełen bogactwa, wartości niepodważalnych i pewnych sprzeczności (...). Jednym z tych zjawisk (kulturowych – SAW) jest zachwycająca (...) swoistym pojmowaniem świata i ludzi twórczość nieprofesjonalna śląskich środowisk robotniczych. Dowodzi ona nie tylko żywotności i znamienych przeobrażeń tej formy artystycznej ekspresji, ale również, a może przede wszystkim, wskazuje na specyfikę, rozwój i bogactwo kultury robotniczej. Czy więc można porównać ten nurt działań twórczych z jakimkolwiek innym na obszarze rodzimej plastyki samorodnej? Chyba nie. Jest ona wytworem głównie ludzi zatrudnionych w przemyśle wydobywczym (górników), ciężkim (hutników), robotników innych gałęzi oraz rzemieślników. Łączy ich robotniczy rodowód, określony rodzaj doświadczeń, tradycja, z reguły usankcjonowany inwentarz kulturowy, a wreszcie miejsce zamieszka-

nia, przede wszystkim w obrębie dużych skupisk miejskich. (...)

Są to swoistego rodzaju reportaże publicystyczne, swoistego rodzaju refleksje nad przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. (...) Widzimy w tej twórczości przecież próbę znamiennego modelowania świata zgodnie z własnymi potrzebami. (...)

Wraz jednak z awansem kultury ludowej i robotniczej, który nastąpił po drugiej wojnie światowej, stworzone zostały jakościowo odmienne warunki rozwoju twórczości nieprofesjonalnej. Na uwagę zasługuje przede wszystkim sformułowanie określonych ram organizacyjnych, dzięki którym twórca robotniczy miał szansę rozwoju zainteresowań i eksponowania dorobku. (...)

I wreszcie nieodłącznym motywem twórczości nieprofesjonalnej jest rozmaicie interpretowana praca. Częstotliwość pojawiania się tego motywu jako źródła inspiracji artystycznej świadczy niewątpliwie o chęci podkreślenia wagi pracy w życiu człowieka jako nieodłącznej jego treści, która nadaje sens wszelkim poczynaniom.⁴¹

Tekst ten w całości nie jest jednoznaczny. Przytoczone fragmenty, wraz z pewną pominiętą sferą opisową, spełniają wymagania „ideologiczne”. Jednak w drugiej swojej warstwie posiada wyraźnie wyartykułowaną antytezę: Świat kultury robotniczej „Wzbudza emocje i spory co do zakresu i sposobu pojmowania. Często jednak mimo określonych sukcesów badawczych nadal zdajemy się tkwić w kręgu pewnych nieporozumień czy wręcz stereotypów. W konsekwencji wyłania się z nich obraz wypaczony i uproszczony. (...)

Owe zasygnalizowane fascynacje przejawiające się w wyrażonym preferowaniu pewnych motywów nie wyczerpują oczywiście bogactwa twórczości nieprofesjonalnej. Jest ona przecież złożona i różnorodna, pełna jednoznaczności, ale i wieloznaczności. Wyraża istotę odczuć i przemyśleń robotniczego twórcy, a może po prostu odczuć i przemyśleń człowieka współczesnego.⁴²

Ostatnie dwa fragmenty stanowią klamrę całej wypowiedzi. Tak więc ich rola konstrukcyjna w tym tekście jest bardzo znamienita i istotnie waloryzuje całość. Przytoczony przykład jest jednym z bardzo nielicznych prób zasygnalizowania niezgody ze strony śląskiego środowiska etnograficznego na wciąganie go w budowanie mistyfikacji w obrębie sztuki amatorskiej.

Jest faktem bezspornym, że przez kilka dziesięcioleci w tak skonstruowanej „maszynierii” przemielano na Śląsku często niepoślednie talenty na manualnych wykonawców narzucanej tematyki, zmieniając powoli, ale stale i, niestety, skutecznie twórczość amatorską – w „ruch amatorski”, będący u schyłku lat osiemdziesiątych dość pośledniej miary zjawiskiem socjologicznym. Ociepka i dosłownie kilku najzdolniejszych, dzięki prywatnym i możliwym protektorom ocaliło swoją indywidualność twórczą, ale reszta zmuszona została do zajęcia miejsc w karuzeli konkursów tematycznych.

Przybyła tuż po zakończeniu II wojny światowej na Śląsk w randze kapitana UB Czajka-Stachowicz, miała kaprys, aby wylansować w świecie polskiego Celnika-Rousseau. Dzięki temu Teofil Ociepka uratował się jako człowiek i malarz. Skutki tego „dziwnego wybryku” zostały stonowane przez odpowiednie publikacje prasowe, Ociepkę „awansowano” na górniką dołowego, spreparowano mu życiorys, zrobiono z niego poczciwego, naiwnego fantastę, dającego nadzieję na „socjalistyczną reedukację”, a na wyższym szczeblu mistyfikacji fachową robotę wykonali swoimi pracami Andrzej Banach dla obiegu ogólnopolskiego i Cezary Leżński⁴⁴ dla obiegu lokalnego. Obie te książki „załatwiły” całą skomplikowaną sprawę. Jednocześnie wydana została instrukcja zakazująca zakupu dzieł janowskiego mistyka do lokalnych zbiorów muzealnych. Rzecz nie była trudna do upilnowania, bowiem na Śląsku, wbrew obowiązującym w Polsce zasadom muzealnym, wszelkie zakupy muzealiów były decydowane przez scentralizowaną, wojewódzką Komisję Zakupów.⁴⁵ Efektem tego jest brak, poza kilkoma obrazami zakupionymi ostatnio przez Muzeum w Zabrze, dzieł Ociepki na Śląsku.

Nawyki wdrożone przez tyle lat pracującym na Śląsku

muzealnikom i etnografom owocowały do niedawna dość dziwnymi, czy wręcz komicznymi przedsięwzięciami. Podkreślam po raz kolejny, że nie mówię oczywiście o wszystkich ludziach z branży i wszystkich działaniach, ale o reprezentatywnej większości. Socjotechniczna sprawność manipulowania faktami, interpretacjami prezentowanymi jako rzekome wyniki badań, w rzeczywistości formułowanymi *ad usum delphini* – wyrugowały na tym terenie w znacznym stopniu zarówno rzetelność badawczą jak i refleksję naukową. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych machina ta kręciła się nadal siłą rozpędu, choć „pary ideowej” w tłokach było coraz mniej.

Jednym z bardziej reprezentatywnych przykładów działań mityzacyjno-mistyfikacyjnych była wystawa zrealizowana przez Dział Etnografii Muzeum Śląskiego w październiku 1988 r. pt. „Żywność kultury ludowej na Górnym Śląsku”. „Celem ekspozycji było zatem pokazanie przede wszystkim żywych treści kultury ludowej Górnego Śląska – napisała po latach autorka ekspozycji, Maria Lipok-Bierwiaczonek – tradycji najtrwalszych, przechowywanych do dnia dzisiejszego. Wystawa dokumentowała zjawiska celowo dobrane – właśnie według kryterium żywności – od stroju ludowego noszonego wspólnie przez najstarsze mieszkanki śląskich wsi lub przechowywanego z pietyzmem i wkładanego na specjalne okazje przez młodsze pokolenia (...), poprzez sposoby urządzenia wnętrz mieszkalnych po kultywowane obrzędy: dożynki, 'mikołoje' pszczyńskie, pochody konne w raciborskich Pietrowicach.

Wystawa była skomponowana w ciąg scen, które otwierała postać pszczyńskiej 'chłopionki' na rowerze z charakterystyczną siatką na tylnym kole – znakiem śląskiej wsi.”⁴⁵

Istota sprawy w tym przypadku polega na tym, że używanie górnośląskiego stroju ludowego ma charakter o zdecydowanej tendencji zanikowej. Używany jest faktycznie jedynie przez najstarsze, odchodzące pokolenie. Jako „zjawisko celowo dobrane” wg kryterium żywności jest nieporozumieniem, względnie celowym fałszem. To samo dotyczy „urządzeń wnętrz mieszkalnych”. Zaprezentowane na tej ekspozycji dawno zostały już wyrzucone na śmietnik, nawet nie do lamusa. Tak więc to, co ewidentnie w sferze materialnej kultury obumarło – zostało z całą „naukową powagą” przedstawione jako rzeczywistość realna, nadal trwająca. Jedynie część dotycząca obrzędów odpowiadała posłaniu wystawy. Chcę jeszcze zwrócić uwagę na ową „charakterystyczną siatkę na tylnym kole”, mającą być wg Marii Lipok-Bierwiaczonek – „znakiem śląskiej wsi”. Do momentu jej publikacji nie zdawałem sobie sprawy z tego, że zarówno moja matka pochodząca z Krynicy i mieszkająca w Krakowie, jak i cała populacja kobiet na terenie krakowskiego, sądeckiego, w ogóle obszaru całej Polski, używająca w okresie międzywojnia i zaraz po wojnie rowerów tzw. „damek” z ową siatką na tylnym kole chroniącą długie spódnice przed wplątaniem się w szprychy, wywodziła się po prostu ze śląskiej wsi! Interesujące „odkrycie naukowe”! Warto by się zastanowić, czy twierdzenia tego nie da się rozszerzyć na teren całej ówczesnej Europy, za czym przemawiałyby np. filmy tzw. „neorealizmu włoskiego” z lat czterdziestych i pięćdziesiątych czy francuskiej „nowej fali”.

Trudno jest mi powiedzieć, czy była to mistyfikacja prywatna, wynikająca z osobistych sentymentów, z owych młodopolskich korzeni, czy realizacja „na określone zamówienie”. Jest faktem, iż sztuka, kultura typu ludowego, jak i twórczość amatorska były właściwie do wczoraj na Śląsku obszarem, na którym można było dokonywać bezkarnie zabiegów najbardziej dowolnych i cudacznych w todze „naukowej powagi”.

Znaczna część zbiorów muzealnych sztuki nieprofesjonalnej, z wyłączeniem kolekcji Muzeum Śląskiego, w tutejszym regionie stanowi znakomity materiał egzemplifikacyjny do badań nad rodzajami i efektami socjotechnicznych zabiegów mistyfikacyjnych całego okresu „realnego socjalizmu”. Można w nich znaleźć wstydliwie skrywane plony działań konkursowych tej samej klasy, jak opisane przez Antoniego Kroha cudeńka z Muzeum Etnograficznego w Toruniu np. *Droga*

krzyżowa Lenina, kapliczka gen. Świerczewskiego, czy też Kopernik jako Chrystus Frasobliwy.

* * *

Autor zastrzega się, że tekst ten zawiera nieuniknione uproszczenia, które wynikają zarówno z jego objętości, jak również z założenia mającego na celu ukazanie określonego modelu działań. Nie jest możliwe w tak krótkiej formie przedstawienie pełnego spectrum zjawisk zaistniałych, w tym

postaci i działań badaczy rzetelnych, choćby Józefa Ligęzy – jako opozycji do tendencji i postaw opisanych. Wymaga to oddzielnej wnikliwej rozprawy.

Prezentowany szkic przedstawia jedynie określony przez polityczne przesłanki realnego socjalizmu system działań mających na celu niwelację tradycji kulturowej, związanych z nią systemów wartości, zmistyfikowanie relacji faktycznych, mające na celu wprowadzenie fałszu i przekłamań w miejsce wartości wyrugowanych.

PRZYPISY:

¹ Antoni Kroh, *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, IS PAN, „Ossolineum”, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1979 r., s. 7

² Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950; s. 90–95 obejmują pełny wywód dotyczący sztuki ludowej, z którego prezentowany cytat został wyjęty.

³ Pełniejszy kontekst dla wypowiedzi Sokorskiego, jak i zadań etnografii radzieckiej znaleźć można przykładowo w broszurze: A.J. Sobolew, Kandydat Nauk Filozoficznych, *Leninowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce* (Stenogram wykładu wygłoszonego w Centralnym Lektorium Wszzechzwiązkowego Towarzystwa Popularyzacji Wiedzy Naukowej i Politycznej), Biblioteczka Naukowa „POPROSTU”, z. 1, Warszawa 1955

Oto dwa cytaty z Sobolewa: „Rozwój zarówno samej sztuki, jak i koncepcji estetycznych odbywał się i odbywa w procesie ostrej walki klasowej.” (s. 5) Jest to myśl zasadnicza podana drukiem wytłuszczonym.

„Zgodnie z marksistowsko-leninowską teorią, sztuka jest formą świadomości społecznej odzwierciedlającą byt społeczny – ideologiczną nadbudowę, wywierającą z kolei silny wpływ na materialną podstawę, jest specyficzną formą poznania świata zewnętrznego i jednym z narzędzi jego przekształcania. Sztuka ma charakter klasowy i partyjny, tak jak każda inna forma nadbudowy ideologicznej.” (s. 8)

⁴ Aleksander Błachowski, *Skarby w skrzyni malowane, czyli o sztuce ludowej inaczej*, LSW, Warszawa 1974, s. 145–146

⁵ Lesław Wojtasik *Propagandowe funkcje niektórych form kultury*, w serii: „ABC Propagandy”, MAW, Warszawa 1982, s. 4 i 8

⁶ Cytat za L. Wojtasikiem, op.cit., s. 8

⁷ Dariusz Czaja, Czesław Robotycki, *Rodzina wiejska na Podlasiu – według tygodnika „Przyjaciółka”*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XL, 1986, nr 3–4, s. 155

⁸ Seweryn A. Wislocki, *Król jest nagi*, „Tak i Nie”, nr. 1 (193), Katowice 2 I 1987

⁹ Omówienie fragmentu wystąpienia Czesława Robotyckiego na sesji naukowej: „Polska sztuka ludowa – współczesność i perspektywy” zorganizowanej przez Muzeum Śląskie w 1989 r. Tekst tegoż wystąpienia nie został opublikowany. Przytoczony fragment oparty jest na notatkach autora z w.w. sesji.

¹⁰ Michał Szulczewski, *Propaganda polityczna. Pojęcia-funkcje-problemy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971, s. 219

¹¹ Michał Szulczewski, *Polityka informacji*, Książka i Wiedza, Warszawa 1977, s. 115

¹² Szulczewski, op.cit., s. 117

¹³ Henryk Jabłoński, *Opinia, parlament, prasa*, Warszawa 1947 (cytat za M. Szulczewskim, op.cit., s. 117)

¹⁴ Por. interesujący i wnikliwy szkic D. Czai i Cz. Robotyckiego, op.cit.

¹⁵ Eugeniusz Zaczyk: *Kamerdyner Władzy*, Śląski Fundusz Literacki, Katowice 1992

¹⁶ Zaczyk, op.cit., s. 72

¹⁷ Juliusz Niekraś, *Z dziejów AK na Śląsku*, Katowice 1993

¹⁸ Na tej wystawie został zauważony po raz pierwszy Teofil Ociepka.

¹⁹ Maria Żywirska, *Amatorski Ruch Plastyczny wśród Górników*, Katowice 1959 r., Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy, s. 20

²⁰ Tamże, s. 45

²¹ Obecnie w tym budynku mieści się Biblioteka Śląska.

²² Erwin Sówka chcąc się uwolnić od przymusu pracy w zespole propagandowym w kopalni „Wieczorek”, zwolnił się z pracy, następnie zatrudnił jako górnik w Przedsiębiorstwie Robót Górniczych w Mysłowicach (inne zjednoczenie węglowe), dopiero po jakimś czasie wrócił do kopalni „Wieczorek” już jako górnik i wtedy wstąpił do zespołu plastyków – amatorów przy tej kopalni.

²³ Motywy takie w obrazach Pawła Wróbla zaczęły się pojawiać dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych. Irena Bukowska-Floreńska na ten temat pisze tak: „Odrębną grupę w dorobku Pawła Wróbla stanowią pejzaże, będące jakby syntezą różnorodnych fragmentów typowego krajobrazu otaczającego dawne śląskie osiedla górnicze: ‘familoki’, szyby kopalniane, kominy, hałdy, krzyżujące się tory kolejowe, przejazdy i drogi; w rzeczywistości szare od pyłu na obrazach Wróbla kolorowe, wesole, o dopracowanych w rysunku detalach. (...) Prace Wróbla mają wyraźne cechy indywidualnego stylu, wyrażającego się m.in. syntezą treści, prostą czystą linią rysunku.” (Fragment cytowany pochodzi z artykułu *Twórczość plastyczna – rzeźba i malarstwo* (w:) *Górnicy Stan w wierzeniach, obrzędach, humorze i pieśniach*, pod red. Doroty Simondes, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1988)

Teksty Bukowskiej-Floreńskiej stanowią czysty, wręcz kliniczny przykład „interpretacji życzeniowej” wykonywanej przez większość śląskich etnogra-

fów, dla „właściwego” rozumienia zmistyfikowanej przy ich udziale twórczości amatorskiej. Narzucony przez decydentów politycznych wybór elementów krajobrazu, objaśniony zostaje nader gładko jako „cecha indywidualnego stylu” i „synteza treści”.

²⁴ W zbiorach specjalnych Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

²⁵ Maria Żywirska *Amatorski ruch itd.*, s. 42

²⁶ Związek Zawodowy Górników.

²⁷ Aleksander Jackowski, *Teofil Ociepka*, „Polska Sztuka Ludowa” R. XXXVIII, 1984, nr 1–2, s. 44

²⁸ Tamże, s. 44–45 (brak daty publikacji i tytułu gazety, wynika stąd, że A. Jackowski korzystał w tej mierze z archiwum malarza, gdzie część notatek prasowych jest bez wnień).

²⁹ Cytat za Jackowskim, op.cit., s. 54, przypis 29

³⁰ „Prawdziwość” tego stwierdzenia nie wytrzymuje próby krytycznej w porównaniu choćby z wnioskami wynikającymi z pierwszej powojennej wystawy sztuki amatorskiej na Śląsku w 1946 r. (mającej m.in. na celu „zinventoryzowanie” istniejącej od dziesięcioleci twórczości plastycznej środowisk robotniczych w momencie obejmowania nad nią „Socjalistycznego mecenatu”) – zawartymi np. w pracach M. Żywirskiej i A. Ligockiego. W wielu pracach innych badaczy (np. Józefa Ligęzy) sygnalizowana jest powszechność amatorskiego uprawiania sztuki na Śląsku w okresie międzywojnia z podkreśleniem przewagi prac malarskich nad rzeźbiarskimi. Dla ścisłości dodaję, iż dotyczy to również górników. Przykład ten jest typowym dla tej autorki ignorowaniem „niewygodnych” dla niej źródeł czy opracowań badawczych.

³¹ Powszechnie znaną i udowodnioną w opracowaniach rzetelnych badaczy prawdą jest fakt braku akceptacji dla twórczości tzw. „nieprofesjonalnej” właśnie w środowiskach, z których się ci twórcy wywodzą. Wynika to zarówno ze względów estetycznych (skuteczna konkurencja opartych na wysokim poziomie poligraficznym wzorców plastycznych kultury masowej), jak i braku akceptacji narzuconej tematyki „socjalistycznego etosu pracy”.

³² Irena Bukowska-Floreńska, *Twórczość plastyczna – rzeźba i malarstwo*, op.cit., s. 326. Interesujące jest także, jaką zmianę funkcji malarstwa miała na myśli autorka?

³³ Tamże, s. 327

³⁴ Tamże, s. 329

³⁵ Aleksander Lipski, *O amatorskiej twórczości artystycznej w środowisku robotniczym*, „Zaranie Śląskie”, R. LI, nr 3–4, 1988, s. 462

³⁶ Maria Michalczyk, *Aspiracje a wartości*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne”, t. 13, pod red. Wandy Mrozek, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1979 r., str. 31

³⁷ Antoni Gładysz, *Robotnicze uczestnictwo w kulturze (wskazania modelowe w warunkach GOP-u)*, „Zaranie Śląskie”, R. XXXVII, styczeń–marzec 1974, s. 64–65

³⁸ Tamże, s. 82

³⁹ Wcześniej zbiory takie gromadzone były w Muzeum Górniczym w Sosnowcu podległym pod Zarząd Główny Związku Zawodowego Górników (dotyczyły tylko tej grup zawodowej), w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Odnośnie Muzeum Miejskiego w Zabrze należy powiedzieć, że w okresie stanu wojennego, Jadwiga Pawlas-Kos kierująca działem sztuki nieprofesjonalnej po Krystynie Kaczko, jako pierwsza na Śląsku gromadziła obrazy Bronisława Krawczuka z cyklu będącego protestem artystycznym przeciw wojskowemu terrorowi komuny, ukrywając je w magazynach muzealnych. Po 1986 r. zmieniła także radykalnie kryteria zakupu prac do muzealnej kolekcji, odrzucając obowiązujące do tego czasu i mżwiązane z wyżej omówionymi przesłankami politycznymi.

⁴⁰ W 1956 r. pierwsi Węgrzy zbuntowali się przeciw stalinowskiemu dyktatowi.

⁴¹ Marian Grzegorz Gerlich, Jadwiga Pawlas-Kos, *Robotnicze widzenie świata w kręgu śląskiej plastyki nieprofesjonalnej*, wstęp do folderu wystawy, Zabrze – Łódź 1983

⁴² Tamże.

⁴³ Komisja taka na terenie województwa śląskiego działała do 1991 r., potem jej działalność została zawieszona z powodów braku środków na zakupy muzealiów. Ponadto część muzeów przeszła pod jurysdykcję gminną, co wywołało je z tego reliktu okresu realnego socjalizmu, utrzymwanego uparcie na Śląsku.

⁴⁴ Cezary Leżeński, *Kolorowy świat mistrza Teofila*, Wyd. „Śląsk”, Katowice 1963

⁴⁵ Maria Lipok-Bierwiaczonek, *Dział Etnografii*, (w:) *Ziemia Śląska* t. 3, pod red. Lecha Szarańca, Katowice 1993, s. 349