

16.XII.1969 r. redakcja wraz z Pracownią Badań Sztuki Nieprofesjonalnej IS PAN zorganizowała konferencję dotyczącą aktualnego stanu twórczości ludowej w Polsce i form opieki nad sztuką ludową. W dyskusji wzięli udział: dr Kazimierz Pietkiewicz, dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, mgr Stanisław Stroiński, prezes Zarządu Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”, dr Marcin Czerwiński, socjolog, pracownik Zespołu prognoz społecznych Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, redaktor Aleksander Małachowski, pracownik redakcji publicystyki i reportaży w Naczelnej redakcji audycji literackich Polskiego Radia, prof. Wanda Telakowska, plastyk, kierownik Pracowni środowiskowych inwencji plastycznych Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, mgr Tadeusz Więckowski, zastępca prezesa do spraw artystycznych w Związku „Cepelia”, mgr Stanisław Błaszczak, kustosz w Dziale

Etnografii Muzeum Narodowego w Poznaniu, mgr Antoni Kroh, etnograf, asystent w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, Maciej Szańkowski, rzeźbiarz, pracownik Wydziału nadzoru artystycznego w Cepelii, mgr Zygmunt Ciesielski, kierownik Zakładu Badawczego Cepelia, mgr Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, redaktor „Polskiej Sztuki Ludowej”, mgr Anna Kunczyńska-Iracka z Pracowni Badań Sztuki Nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki PAN, prof. Maria Bujakowa, dyrektorka Technikum Tkactwa Artystycznego im. H. Modrzejewskiej w Zakopanem, mgr Antoni Kamiński, kierownik Działu nadzoru etnograficznego i artystycznego w Cepelii, mgr Bożena Golczowa, pracownik Wydziału nadzoru etnograficznego w Cepelii. Referat wprowadzający wygłosił redaktor naczelny „Polskiej Sztuki Ludowej”, mgr Aleksander Jackowski. Poniżej drukujemy opracowany i autoryzowany stenogram konferencji.

ALEKSANDER JACKOWSKI

Wprowadzenie do dyskusji

Żyjemy w czasie wielkich i szybko postępujących przemian. Sytuacja ludowej twórczości zmienia się dosłownie z roku na rok, toteż warto co jakiś czas zastanowić się nad tym, jaka jest aktualna sytuacja tej twórczości, co zmieniło się i co się powinno zmienić w formach naszej opieki nad sztuką ludową.

Dawna, tradycyjna kultura ludowa ginie nieuchronnie, przestały bowiem działać bodźce, które prowokowały dawniej jej powstanie i życie. Już w nielicznych tylko enklawach spotkać można regionalny strój, obyczaj, zdobnictwo, a i tam, gdzie tradycje takie do niedawna jeszcze istniały — zwłaszcza wśród ludzi starszych — zanikają one w szybkim tempie. Jednocześnie wyraźnie rośnie w świadomości powszechnej ranga ludowej sztuki jako jednego z nurtów naszej narodowej, powszechnej tradycji. Sztuka ludowa w sposób najbardziej chyba wyraźny i czytelny uosabia w tej tradycji rysy rodzime i odrębne, zdolne przy tym wciąż jeszcze do dalszych inspiracji naszej współczesnej kultury artystycznej, choć na pewno w sposób inny, niż to miało miejsce w przeszłości.

Szacunek nasz i sympatie dla ludowej twórczości artystycznej wolne są przy tym od romantycznych uniesień, młodopolskich tęsknot i programowych deklaracji minionych lat. Sztukę ludową cenimy przecież tak wysoko nie dlatego, że jest dziedzictwem dorobku naszego ludu, ale dla jej rzeczywistych walorów artystycznych, powszechnie dziś odczuwanych. Dzięki wystawom, festiwalom, książkom, prasie, telewizji, występom estradowym, świadomość walorów ludowej sztuki budzi się na nowo w macierzystym jej środowisku, mimo iż na co dzień preferuje się dziś na wsi inne mody, inny styl życia. Przykładowo — strój ludowy stał się rekwizytem wszelkich zbiorowych wystąpień wsi czy regionu na zewnątrz. Strój ten pojawia się na procesjach Bożego Ciała, Dożynkach Centralnych, podczas świąt i uroczystości państwowych i lokalnych, wszędzie tam, gdzie istnieje miejscowa tradycja a zachodzi potrzeba reprezentacji. Stał się więc symbolem regionu, symbolem własnej i go-dnej szacunku przeszłości.

Rozwój turystyki i zainteresowań zabytkami przeszłości również pomaga w zmianie stosunku do tradycyj-

nej sztuki ludowej — wieś widzi, że jej obyczaje i wytwory ludowej kultury artystycznej cieszą się zainteresowaniem miasta, zagranicy, że są cenione i poszukiwane. Następuje więc jakby wtórna ich nobilitacja w rodzimym środowisku.

Jakby jednak nie był silny sentyment dla własnej tradycji artystycznej, nie zmienia on faktu, że sztuka ludowa w swych dawnych funkcjach i formach obumiera. I nie należy ludzić się, że dzięki różnorodnym formom pomocy uda się ten proces powstrzymać. Można go jedynie opóźnić, można mądrą działalnością spowodować, że względnie długo żyć będzie ludowa inwencja, i że proces scalania się różnych nurtów kultury narodowej, tradycje ludowej sztuki wciąż odgrywać będą istotną rolę.

Ważne jest więc, aby zdawać sobie sprawę z obecnej sytuacji sztuki ludowej i widzieć zadania jakie przed nami stawia życie.

Pojęcie „sztuka ludowa” jest nieostre, o tym wiemy. Pojęcie to staje się jednak, mimo wysiłków etnografów, coraz bardziej wieloznaczne wobec zjawisk różnych od siebie. Sztuką ludową nazywa się więc:

- 1 — Relikty dawnej twórczości zachowane jeszcze „w terenie”, pamiątki, tkwiące w kufrach, na strychach, rzadko — na ścianach izb.
- 2 — Twórczość żywą, kontynuującą dawne, tradycyjne formy, czasem twórczo, przeważnie jednak coraz bardziej mechanicznie kopiującą dawne wzory. Twórczość jednostek, przeważnie ludzi starych, którzy pamięć dawnych technik i form wynieśli jeszcze z rodzinnego domu, i którzy — mimo tego, że uczestniczą już dziś w innym modelu kultury — nadal stare formy odczuwają jako swoje, bliskie sobie.
- 3 — Adaptacje dokonywane przez ludowego twórcę z inicjatywy własnej lub instytucji zamawiającej. Adaptacje takie bazują oczywiście na dawnych wzorach, a rolę środowiska, które niegdyś akceptowało lub odrzucało innowację, pełnią eksperci z zewnątrz (komisje etnograficzne Cepelii, plastycy, działacze, przypadkowi doradcy — jak dziennikarz, turysta, kupujący).
- 4 — Wytwory o charakterze ludowym (a ściślej mówiąc „w stylu ludowym”) powstające w zakładach zwartych, produkowane przez różnych wytwórców,

w tym także i plastyków. Produkcję masową, fabryczną, bazującą na mniej czy bardziej „ludowo-podobnych” wzorach.

- 5 — Dzieła powstałe dzięki inspiracji plastyka-opiekuna, umiejętnego reżysera talentu uzdolnionej jednostki lub grupy regionalnej. Dzieła w których dochodzi do głosu inwencja osobista twórcy, bazującego w sposób naturalny (nieświadomy) na zapleczu dawnej kultury artystycznej regionu, na żywej jeszcze tradycji ludowej.
- 6 — Wytwory oparte o pewne wzory dawnej sztuki ludowej, a zwłaszcza o zasady myślenia charakterystyczne dla ludowej rzeźby czy malarstwa. Do tej kategorii zaliczam prace całej plejady rzeźbiarzy-amatorów, świadomie wybierających „ludową” konwencję formalną, jako tę, w której najłatwiej jest im się wypowiedzieć i która jest pokupna.
- 7 — Współczesną sztukę żywą na wsi i wśród pewnych grup ludności miejskiej, sztukę tworzoną zarówno przez siebie dla siebie (sztuczne kwiaty, czasem — „dywany”), jak też i zaspokajającą potrzeby estetyczne tych grup (np. dywany czyli makatki, „obrazy” na szkle, wieńce nagrobne ze sztucznymi kwiatami, figurki cukrowe i gipsowe odlewane z form, jak np. baranki), galanterię jarmarczną i odpustową, tandetną, ale barwną, jaskrawą, nawiązującą do istniejących potrzeb estetycznych kupujących.

Można oczywiście ten podział uściślić, wyodrębnić inne jeszcze zjawiska, które nazywa się potocznie „sztuką ludową”, nie w tym jednak rzecz. Wystarczy, jeśli uprzytomnimy sobie, jak różne kategorie twórczości i jak różne rzeczy nazywamy „sztuką ludową”.

Jeśli teraz spróbujemy dopasować do wymienionych wyżej grup powszechnie stosowaną definicję sztuki ludowej jako sztuki wytwarzanej na użytek własny (własnej społeczności), sztuki znajdującej powszechną aprobatę, to okaże się, że najbliższą tej definicji jest grupa 7, a więc współczesne makatki, sztuczne kwiaty, haftowane ręczniki, kolorowe tła — obrazki pod fotografie — słowem to, co najczęściej dyskwalifikuje się jako „kicz”, jako produkt rozpadu kultury a nie jej dążeń konstytuujących.

Twórczość ta odpowiada żywotnym potrzebom estetycznym pewnych grup społeczności miejskiej i żyjącej na wsi, opiera się o wciąż jeszcze żywe zamięślenie do barwnych kompozycji, do strojności, paradności. Jest ona namiastką sztuki ludowej naszego czasu. Namiastką, ponieważ w pełnym sensie tego określenia „sztuką ludową” nie jest. Wyrasta bowiem z reliktowych upodobań grup, które coraz silniej utożsamiają się z kulturą ogólnonarodową. Jest to więc klasyczny przykład twórczości okresu pogranicza, rozpadu jednej formacji kulturowej i tworzenia się nowej. W tym procesie zespala się różnych warstw i grup społecznych giną podstawowe przesłanki dawnej stratyfikacji społecznej, choć nie giną przecież automatycznie wszystkie różnice — w charakterze wykonywanej pracy, tradycji, nawyków kulturowych a więc i preferencji estetycznych. Obserwuje się raczej powstawanie różnych subkultur, tworzonych zarówno na podłożu różnic zawodów, jak wykształcenia, pozycji społecznej, wieku.

Dystans między sztuką nowoczesną a przeciętnym odbiorcą wciąż jest duży, a w zakresie plastyki nie istnieje takie zróżnicowanie podaży rynkowej jak w muzyce, gdzie równolegle na antenie radiowej i telewizyjnej występuje pełen repertuar od madrygalistów do

mandolinistów. Brak podobnego zaspokojenia potrzeb wizualnych zróżnicowanych kręgów odbiorczych sprawia, że następuje tu polaryzacja o wiele ostrzejsza wokół „towaru”, który jest na rynku. Nie muszę tłumaczyć, dlaczego sztuka „jarmarczna” ma tak liczną klientelę. Po prostu nie stworzyliśmy dostatecznie dostępnej i atrakcyjnej sztuki dekoracyjnej, która by zaspokoila potrzeby istniejące w różnych grupach. Toteż makatki, obrazki na szkle i różne „monidla” spotykamy zarówno wśród ludzi biednych jak i zamożnych, na wsi i w mieście, w mieszkaniu rolnika, robotnika, urzędnika a nawet i reprezentanta wolnych zawodów (choć tu oczywiście znacznie rzadziej — istnieją tam bowiem inne wzory środowiskowe). Nie jest to więc „lud” w klasycznym pojęciu i dlatego też nie jestem pewien czy można z czystym sumieniem powiedzieć o omawianej tu grupie, iż jest „współczesną sztuką ludową”. Jest to jednak sztuka peryferii, sztuka okresu rozpadu ludowej kultury.

Na pewno i w tej grupie znajdzie się niejedno godne uwagi, nobilitowaliśmy już bukiety ze sztucznych kwiatów, które wystawione przed kilku laty przez Cepelię w Warszawie szybko zdobyły sobie rynek i to ten najwybredniejszy. Pierniki, cukry a nawet niektóre (nie-liczne!) makatki czy obrazy na szkle również zasługują na życzliwą uwagę osób i instytucji zajmujących się sztuką ludową i regionalną pamiątką. Tym bardziej że zmienia się i zastosowanie tej twórczości we wnętrzu współczesnym, różnicuje zależnie od poziomu kultury plastycznej odbiorców, konwencji estetycznych dominujących w poszczególnych grupach społecznych i grupach wieku. Wydaje się też celowe, aby Cepelia i muzea etnograficzne organizowały co pewien czas konkursy i przeglądy tej twórczości, starając się w ten sposób — nagrodami i selekcją — oddziaływać na jej poziom. Może to dać lepszy efekt dydaktyczny niż zakazy administracyjne i potępienie w czambuł wszelkich makatek z jeleniami. Jeleń przecież jeleniowi nie równy, i nie zawsze jest „kiczem”.

Sztuką ludową jest też oczywiście i przede wszystkim wymieniona przeze mnie grupa „1” — autentyków. Do- dałbym dla jasności — „autentycznych autentyków”. Chodzi tu zresztą głównie o drenaż istniejących jeszcze w terenie zabytków rzeźb z kapliczek (już ostatnich...), tkanin ze skrzyń, części stroju, dawnych haftów, korali, garnków itd. Autentyki te z rzadka można jeszcze zobaczyć w sklepach Cepelii, przeważnie oferowane są muzeom. Stroje autentyczne, mniej czy bardziej opracowane, posiadają też zespoły pieśni i tańca (np. „Mazowsze”), a nawet rekwizytornie teatrów (w muz. teatralnych wystawione są np. kostiumy z „Pastorałki” L. Schillera).

Są to zabytki przeszłości, tak jak sprzedawane w „Desie” lampy naftowe i secesyjne przedmioty. Jeszcze można znaleźć w niektórych wiejskich domach ostatnie autentyki dawnej sztuki ludowej, są to już jednak prawdziwe relikty przeszłości. Warto o tym pamiętać, i chyba trzeba zadać sobie pytanie, czy stać nas na to, aby je zbywać w sposób przypadkowy, wysyłać za granicę, niszczyć na scenie. Żądamy dziś od „Desy” świadomego stosunku do zabytków kultury narodowej, warto więc pamiętać, że te ludowe relikty to również zabytek. I nic to, że wyrabia się dziś nawet półprzemysłowo wiele ludowych „wzorów”, zabytek jest dziełem unikalnym, nieraz dziełem sztuki, podczas gdy jego naśladownictwo, kopia czy replika — są tylko naśladownictwem, mniej czy bardziej ładnym wyrobem, towarem. Oryginałem i współczesnym naśladownictwem. Miejsce najcenniejszych zabytków ludowej kultury jest w muzeach i w zbiorach krajowych kolekcjonerów. A jeśli mają tra-

fiać za granicę, niechże to będzie pod kontrolą muzeów etnograficznych, w ramach świadomej i celowej wymiany muzealnych kolekcji. Pamiętajmy, też, że wzrost samowiedzy naszego społeczeństwa, decentralizacji życia kulturalnego prowadzi — co wyraźnie widać w ostatnich latach — do powstania lokalnych muzeów, skansenów, izb sztuki ludowej. Sprzyja temu masowy wzrost turystyki... Za kilka lat nie będzie już co chronić, czym się chlubić, co pokazywać. Warto więc, aby centralne ośrodki muzealne mogły zwiększyć, póki można jeszcze, swój stan posiadania, właśnie po to, aby mieć na przyszłe lata niezbędne rezerwy. Wniosek więc konkretny — muzea etnograficzne powinny mieć na ten cel zwiększony fundusz zakupu. I drugi wniosek. Muzea powinny mieć zapewnione prawo pierwokupu zabytków ludowej sztuki, uzyskanych w drodze „drenażu” terenu przez Cepelię czy Dese.

Szczególnie jednak interesująca jest dla nas grupa „2” — starych twórców ludowych, kontynuujących — przeważnie — z inspiracji zewnętrznej dawne swe umiejętności. Są to już ostatni Mohikanie sztuki ludowej, ludzie, którzy z lat młodości wynieśli znajomość tradycyjnych technik, którzy zdążyli jeszcze wchłonąć i przyswoić sobie dawniej obowiązujące konwencje estetyczne. I to ich właśnie odróżnia od rzeszy naśladowców ludowych wzorów, od wszystkich mniej czy bardziej wykwalifikowanych „kopistów”, wyrobników powielających zatwierdzone czy nawet opracowane przez cepeliowskiego plastyka wzory.

Starzy twórcy przynależą już do dwóch światów. Bliższe są im i często nawet drogie tradycje rodzime, na tyle mają je „we krwi”, że mogą je jeszcze kontynuować, a nawet rozwijać, jako że twórczość zawsze polega na aktywnym stosunku do zastanej tradycji, na inwencji przejawianej przy poszanowaniu reguł rządzących ludową sztuką. Ale starzy twórcy ludowi są jednocześnie członkami społeczności w której nastąpił kryzys dawnych, estetycznych wartości. Żyją na co dzień wśród mebli kupionych w sklepach GS czy MHD, w typowym budownictwie, otoczeni współczesnym życiem, wśród traktorów, samochodów, pralek i lodówek, kupnie odzieży. Ich upodobania estetyczne ulegają przemianom, kształtują się na pograniczu dawnych potrzeb i nowych, formowanych przez coraz bardziej uniwersalne wzory lansowane przez środki masowego przekazu. Jest to więc generacja z pogranicza dwóch światów, dwóch kultur, dwóch różnych systemów ocen. Na co dzień reprezentanci tej generacji przejmują wzory miejskie, kultury ogólnonarodowej, redukując coraz bardziej dawne upodobania, potrzeby estetyczne wyrosłe jeszcze z rodzimego podglebia tradycyjnej ludowej kultury. I gdyby pozostać tych ludzi własnemu losowi, szybko zerwałiby więzy łączące ich z kulturą ojców, utożsamiając się z dzisiejszą społecznością wiejską z ambicjami przejęcia wzorów miejskich, wzorów cywilizacji przemysłowej. Na luksus odrębnej „sztuki ludowej” nie starczyłoby bodźców materialnych, prestiżowych, kulturowych.

Ale generacja pogranicza jest jednocześnie generacją ukształtowaną jeszcze w atmosferze żywej egzystencji ludowej sztuki (a przynajmniej niektórych jej dziedzin), toteż w sprzyjających warunkach, przy stworzeniu odpowiedniego systemu zastępczych bodźców, zdolna jest jeszcze w sposób szczerzy i twórczy kontynuować dawne procedury, dawne nawyki estetyczne. A więc — gdyby nie opieka z zewnątrz, nie mielibyśmy już od kilkunastu lat malowanych domów Zalipia, kurpiowskich czy łowickich wycinanek, kaszubskiej ceramiki i podtatrzańskich snycerk. Nie istniałoby już niemal tkactwo,

wygasłyby ośrodki takie jak Węgrów czy Sokółka, kończyłyby się haft, ceramika, zdobnictwo w drzewie i metalu.

To, że się tak nie stało, jest zasługą tych instytucji i osób, które od początku istnienia Polski Ludowej podjęły trud opieki nad sztuką ludową, zorganizowania dla tej sztuki właściwego klimatu społecznego, właściwych form materialnej egzystencji.

W pierwszym okresie powojennym opiekę tę sprawowało Ministerstwo Kultury i Sztuki, organizując penetracje terenowe, konkursy i wystawy, fundując stypendia, nagrody, zapomogi twórcze, zakupując poważną część prac nadsyłanych na konkursy i wystawy.

Dzięki tym formom opieki udało się nie tylko zahamować szybki proces obumierania ludowej sztuki tradycyjnej, ale i odtworzyć pewne zjawiska już zanikłe, ocalić je dla potomności. Dzięki zaktywizowaniu starych twórców ludowych i dzięki badaniom terenowym, prowadzonym głównie przez zespół prof. Reinfussa w Instytucie Sztuki, udało się zrekonstruować przybliżony obraz sztuki ludowej z czasów poprzedzających gwałtowne procesy urbanizacyjne. Ale przedłużenie czasu działania ludzi, którzy są jeszcze nosicielami tradycji nie mogło załżeć tylko od doraźnych imprez i form pomocy. Wymagało odpowiedniej organizacji tej twórczości, zapewnienia jej stałego zbytu i merytorycznej opieki, niezbędnej dla zastąpienia uprzednio istniejących w grupie społecznej mechanizmów regulujących poziom i charakter twórczości. Zadania te przypadły przed dwudziestu laty Cepelii i co byśmy krytycznego dziś nie powiedzieli na temat działania tej instytucji, nie ulega wątpliwości jedno — gdyby nie Cepelia, nie mogliśmy dzisiaj mówić o żywej twórczości ludowej kontynuującej tradycyjne formy. Cepelia bowiem podjęła największy trud opieki nad tą twórczością, podjęła wobec niej rolę nie tylko kupca, pośrednika, organizatora produkcji — ale i mecenasa, dbającego zarówno o losy tradycji, jak i losy ludzi, z którymi współpracowała. Świadomość tych zadań rosła w trakcie działalności, początkowo Cepelia była przeciwieństwem pomyślaną przede wszystkim jako instytucja o charakterze gospodarczym. Działała też w innej sytuacji naszej plastyki zawodowej. Upraszczając można powiedzieć, że w pierwszych latach swej działalności funkcje mecenatu pełniła Cepelia głównie wobec artystów, jednocześnie eksploatując w ramach pionu „wiejskiego” dawne formy ludowe i adaptując je do nowych potrzeb. Z biegiem czasu powstały jednak liczne spółdzielnie artystyczne, zmniejszyły się więc obowiązki opiekuńcze wobec rzesz artystów-użytkowników, zwiększyły natomiast niepomiernie wobec twórców ludowych.

Ale jeśli w stosunku do innych kategorii sztuki rola Cepelii polega przede wszystkim na organizacji produkcji i selekcji dzieł oferowanych na rynek, to w stosunku do twórczości ludowej nie może wystarczyć tylko troska o poziom rzemiosła, konieczne się stało podjęcie zadań opiekuńczych nad samymi twórcami, troska o ich warunki bytowe, o remonty warsztatów (zwłaszcza garncarzy), o stworzenie bodźców dla rozszerzenia kręgu ludowych twórców. I czy chcemy tego, czy nie chcemy — nie Resort, nie Muzea czy Rady Narodowe — ale Cepelia musi realizować te zadania opiekuńcze. Los skazał ją na wielkość, ona i już tylko ona odpowiada dziś za sztukę ludową, za tempo jej zaniku, za egzystencję artystów kultywujących tradycje dawnych pokoleń. Stąd też tak ważne jest, aby mogła te zadania realizować statutowo, z urzędu, z świadomością ciążących na niej zadań.

Sądzę, że dzisiejsza narada powinna przyczynić się do lepszego sprecyzowania tych zadań, jako że, jak to

już powiedziałem, mówić dziś o losach współczesnej twórczości ludowej to znaczy w praktyce mówić o Cepelii.

Zadania tej instytucji są oczywiście różnorodne. Wobec grupy „1” — „autentycznych” autentyków — zadania te polegają na dystrybucji wytworów pozyskanych w drodze skupu i penetracji terenowej. Cepelia występuje tu w roli „spadkobiercy” rozprzedającego nagromadzone przez pokolenia dobra. Chodzi więc o to, aby była mądrym spadkobiercą, bowiem wśród autentyków zdarzają się unikaty, dzieła, które powinny znaleźć się w kolekcjach publicznych. Podobnie zresztą jak i szczytowe osiągnięcia współczesnych ludowych rzeźbiarzy.

Wobec grupy „2” — kontynuatorów dawnych tradycji Cepelia pełni rolę szczególną. We wszystkich innych przypadkach istotne są potrzeby rynku, one decydują i z myślą o konkretnym odbiorcy Cepelia produkuje, inicjuje różne nowe wzory, adaptuje sztukę ludową. Występuje jako instytucja troszcząca się o estetykę przedmiotów codziennego użytku, wnętrz, ubiorów. Tu jednak — w grupie „2” dochodzi troska nowa, o losy żyjących jeszcze ludowych twórców. O zachowanie żywego charakteru ludowego rękodzieła, żywej tradycji.

Istotne są tu dwa zakresy działań. Troska o poziom i charakter powstającej współcześnie tradycyjnej sztuki ludowej oraz troska o zorganizowanie zbytu dla tej twórczości, brak bowiem zbytu oznacza niemal automatyczny zanik danej gałęzi ludowej sztuki (co widać na przykładzie kowalstwa artystycznego). Z kolei zwiększenie zamówień poza rozsądną granicę prowadzi do obniżania się poziomu twórczości.

Wystarczy, aby w sytuacji ograniczonego rynku zbytu (np. pisanek), dopuścić do handlu dużą partię jajek zdobionych przez nieludowych chałupników czy plastików, aby zabrakło miejsca dla prawdziwych wiejskich kraszaniek. Wprowadzenie na rynek pseudoludowych pastiszy czy różnego rodzaju parafraz grozi autentycznej twórczości, wypiera ją. Tak więc oferując ceramikę ludowopodobną, ograniczamy możliwość zbytu ceramiki naprawdę ludowej. Jasne też, że gdybyśmy zaczęli powielać sztancowo najpiękniejsze wycinanki — doprowadziłoby to bardzo szybko do zaniku wycinanki autentycznej.

A trzeba zdawać sobie z tego sprawę, że pokusy mechanizacji produkcji sztuki ludowej istnieją i będą kusić coraz bardziej. W pewnej fazie rozbudzonych potrzeb rynku, zwłaszcza eksportu, może okazać się celowe masowe powielanie ludowych wzorów. I teraz przecież w Cepelii powiela się liczne wzory w zakładach zwartych i być może z punktu widzenia ekonomiki łatwiej jest przysparzać masę towarową (nawet o wysokim standardzie estetycznym) w ten sposób niż w drodze pracy z indywidualnymi twórcami. Tylko że każda taka decyzja waży w sposób zasadniczy na losach żyjących jeszcze pokoleń ludowych twórców. Tak np. profil spółdzielni hafciarskiej w Makowie, obejmującej produkcję haftów różnych typów, z różnych regionów — podważa w sposób automatyczny los hafciarek w innych ośrodkach kraju. To są dylematy wobec których stajemy już dzisiaj, a które w przyszłości mogą okazać się jeszcze ostrzejsze. Dlatego też w zakresie sztuki ludowej każda decyzja musi być w Cepelii rozpatrywana w sposób kompleksowy, z uwzględnieniem różnych aspektów. Trzeba przy tym zdawać sobie sprawę z tego, że w samej Cepelii mogą i chyba muszą istnieć różnice stanowisk. Decyzje pozytywne z punktu widzenia handlowego mogą być jednocześnie zgubne z punktu widzenia zadań

opiekuńczych. Dlatego trzeba apelować do władz nadrzędnych o wyraźne dostrzeżenie tego aspektu Cepeliowskiej działalności. O statutowe określenie tych zadań. W obecnej chwili bowiem, mimo wysiłków i troski prezesów Cepelii, trudno niekiedy bywa przewalczyć istniejące układy gospodarcze, a problem opieki nad żywą twórczością ludową wciąż jeszcze nie jest dostatecznie doceniany.

Warto też podjąć analizę czynników powodujących obniżanie się poziomu artystycznego twórczości ludowych artystów. Niestety, obniżanie się tego poziomu dostrzegalne jest wyraźnie, zwłaszcza w zakresie skupu. Powiedziałbym więcej — sam proces jest zrozumiały i naturalny. Grupa twórców, o której mówimy, istnieje niejako w próżni, pomiędzy środowiskiem, które tej twórczości już nie potrzebuje, a nowym odbiorcą, który często dezorientuje twórcę swoimi ocenami. O poziom i wierność dawnym wzorom dbają więc komisje etnograficzne Cepelii i nadzór plastyczny. Nie zawsze jest to dostateczne, a i nie zawsze komisje działają bez błędów. Jeśli jednak przyjmujemy, że o wysoki poziom zabiegają komisje, to dodajmy, że w interesie wytwarzającego jest produkować szybko i tanio. W sytuacji twórczości na sprzedaż, nie poddanej ocenie własnego środowiska, działa niestety prawo Greshama mówiące, iż zły pieniądź wypiera dobry. Bodźce rynkowe prowadzą do degeneracji, a przeciwdziałać temu ma komisja Cepeliowska. Jak widać, nie jest to łatwe. Tym bardziej że „towar” odrzucony przez Cepelię łatwo znajduje innego nabywcę (np. rzeźby wyeliminowane przez komisję kupowane są przez Desę czy turystów często odwiedzających ludowych twórców).

Wydaje się, że jednym z czynników mogących przyczynić się do poprawy sytuacji byłoby ustalenie listy twórców zasługujących na szczególną opiekę (tzw. artystów ludowych), wobec których zastosowano by ulgi podatkowe, którym by płacono wyższe ceny za dostarczone prace, zapewniono świadczenia takie jak ubezpieczalnia, emerytura, renta. Pozwoliłoby to na stabilizację ekonomiczną tych ludzi, na większe zaangażowanie się w pracę artystyczną. Pozwoliłoby to na silniejsze niż to ma miejsce obecnie przyciągnięcie młodych, którzy pod kierunkiem starych mistrzów, opanowaliby umiejętności, wnikali w istotę twórczego procesu. Obecnie bowiem obserwujemy szybkie „kończenie” się starych twórców i niemal zupełny brak dopływu młodych sił. (Orientacyjnie można przyjąć, że w ostatnich 10 latach o połowę zmniejszyła się liczba działających artystów ludowych). Istotną rolę odegrać też może system bodźców dodatkowych, takich jak konkursy, wystawy, przeglądy twórczości, nagrody i popularyzacja istotnie cennych osiągnięć.

Przejdźmy z kolei do zadań Cepelii wobec innych wymienionych na wstępie grup (3—6). Mamy tu do czynienia z działaniami bazującymi na inwencji ludowej oraz z działaniami bazującymi na ludowym stylu.

Twórczość oparta o istnienie „inwencji ludowej” wydaje się tu szczególnie ważna. W środowisku szybko zanikają ludowe „mody”, przejmują się nowe wzory, bliższe repertuariowi miejskiemu. Ale pozostają potrzeby ukształtowane jeszcze w kręgu ludowej tradycji, powstaje też w pewnych środowiskach zdolność myślenia w kategoriach plastycznych bliskich zasadom dawnej sztuki ludowej. Dzięki temu właśnie istnieją współczesne formy „nowej sztuki ludowej”, potrzeby estetyczne, których nie zaspokajają sztuka „oficjalna”. Na istnieniu tej „inwencji ludowej” bazują doświadczenia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (zespołu kierowanego przez prof. Wandę Telakowską). Przykładem bazowania na

„inwencji ludowej” są rzeźby Adama Zegadły, Zygmunta Skrętowicza czy Edwarda Kołacza. Zachowują one pewne zasady ludowej sztuki, choć są zarazem przejawem twórczości indywidualnej. Rzeźby Henryka Zegadły czy obrazy na szkle Jachimiaka — to z kolei przykład inwencji ludowej wypowiedzanej się w formach świadomie bądź instynktownie nawiązujących do tradycji plastycznych nieludowych, do doświadczeń szkoły Kenara, współczesnego malarstwa itd.

Istnienie tego rodzaju zjawisk z pogranicza dawnej sztuki ludowej jest na pewno warte uwagi. Są to nieraz dzieła bardzo interesujące, twórcze, a zarazem wyraźnie bazujące na dawnej tradycji. Specyfika naszej sytuacji sprawia, że mamy jeszcze nader liczne przykłady takiego kojarzenia ludowej inwencji z innymi wzorcami estetycznymi. Mamy więc pogranicze ludowo-naiwne (Nikifor, Lampart, Lamęcki, Adam Zegadło), ale i ludowo-współczesne (Jachimiak, Henryk Zegadło).

Mamy też — idąc jeszcze dalej — sporą liczbę rzeźbiarzy amatorów wypowiadających się w konwencji bliskiej sztuce ludowej, i to nie tylko dlatego, że ta konwencja jest im bliska, że się z nią chcą identyfikować (A. Słowiński), ale i dlatego, że jest jedyną, w której umieją się wypowiedzieć, w ramach której zdolni są realizować swe pomysły.

Wobec tych zjawisk staje również Cepelia i jej komisje etnograficzne, a czasem plastyczne. Bywa, że jedna komisja odsyła takie prace drugiej, nikt się do nich nie przyznaje. A zagadnienie przecież istnieje, warte jest uwagi, bowiem próby „z pogranicza” mają nieraz w sobie autentyzm prawdziwej twórczości. Niezależnie od tego jak dalece odbiegają od ludowych wzorców. Toteż nieporozumieniem jest dyskwalifikowanie prac artystycznie wartościowych i oryginalnych tylko dlatego, że odbiegają od przyjętego modułu. Jest to przejaw twórczości nowej, nieraz już nie mieszczącej się ani w ramach ludowych, ani wzorców plastyki oficjalnej, ani naiwnej. Nie odrzucamy tej twórczości, jeśli jest ciekawa, a nie mieści się w ustalonych „szufladkach”.

Przejdźmy z kolei do problemu adaptacji. Adaptacje nie są „sztuką ludową”, a jedynie zastosowaniem jej motywów. Praktyka pokazuje przy tym, że większość udanych adaptacji jest wynikiem współpracy ludowego twórcy z plastykiem-reżyserem. Plastykiem, który znając sztukę danego regionu, znając technikę, umie odpowiednio zainspirować czy skorygować ludowego twórcę. Trzeba mieć duży talent, kulturę, cierpliwość i umiejętność kontaktu z wiejskim artystą, aby osiągać w inspirowaniu ludowych twórców dobre rezultaty. Ale w tej dziedzinie mamy właśnie poważne osiągnięcia, praktykę wartą analizy. Działalność takich artystów jak Karol Stryjeński, Buszek, Plutyńska, Kenar, Bujakowa, Grześkiewiczowie.

Oczywiście, wszystkie te adaptacje i inspiracje należą już do kręgu zjawisk nazwanych przez prof. Bursztę — folkloryzmem. Nie jest to autentyczna sztuka ludowa, choć ze sztuki tej wyrasta. I jeśli chodzi o ocenę tych wszystkich adaptacji i inspiracji, ocenę masowej produkcji różnych ludopodobnych wyrobów, to decydować muszą — jak sądzę — kryteria jakości, poziomu artystycznego takich prac. Kryteria bazujące nie tyle na wierności zewnętrznym motywom regionalnym, co na wewnętrznej spójności dzieła, konsekwencji jego budowy, materiału, techniki, przeznaczenia.

„Folkloryzmem” jest już w dużym stopniu produkcja w zakładach zwartych, nawet wówczas gdy opiera się o dobre rozpoznanie tradycji regionu. Produkcja ta oparta jest bowiem o wzory zaakceptowane przez nad-

zór artystyczny i powielane w zasadzie dawną techniką, nieco tylko usprawnioną. Nie jest to już „żywa twórczość”, a rzemiosło bazujące na tradycyjnych wzorach, repliki, kopie muzealnych zabytków, adaptacje przeprowadzone w myśl zaleceń plastyka. Są to, trzeba przyznać, wyroby często o bardzo wysokiej jakości, dobrze świadczące o kierownictwie spółdzielni i uzdolnieniu jej pracowników. Zwłaszcza na wysoką ocenę zasługuje tu spółdzielnia „Opocznianka” rekonstruująca często z ocalałych skrawków dawnych materiałów piękne, pełne blasku barwne tkaniny. Chwaląc wyroby „Opocznianki” czy niedawny pokaz „Sztuki Łowickiej”, myślimy jednak nie o tkaczkach, a o prezesie spółdzielni, pracownikach nadzoru artystycznego. Co by bowiem nie mówić, jest to już nie tworzenie a odtwarzanie i powielanie ludowych wzorów, nie kontynuacja a eksploatacja źródeł sztuki ludowej. Eksploatacja często mądra, utrzymująca wysoki poziom artystyczny wyrobu, pozwalająca na porównanie go z autentykiem muzealnym, z dziełem indywidualnego twórcy.

I o to właśnie chodzi, by eksploatując sztukę ludową dbać o jej poziom, o jej rangę. Aby pod wpływem naporu zamówień, koniunktury, mody — nie obniżyć wartości artystycznej produkowanych wyrobów. Aby nie doprowadzić sztuki ludowej do tego upadku, jaki obserwujemy w wielu krajach zachodnich czy afrykańskich, gdzie pseudoludowy „artysta” wykonuje w domu towarowym na oczach publiczności tandetne figurki.

Mamy możliwość utrzymania wysokiej rangi sztuki ludowej, właśnie jako sztuki. Tylko wówczas zrozumiała będzie jej rola w przeszłości naszej kultury, tylko wówczas będzie ona mogła nadal inspirować wyobraźnię naszych plastyków, żyć w świadomości narodu.

Sprawa wykracza tu jednak poza ramy działania Cepelii. Chodzi bowiem o to, aby utrzymać rzeczywistą rangę artystyczną sztuki ludowej, aby nie dać się zepchnąć na mielizny przez fałszywe ambicje regionalnych działaczy czy prasy. Popieramy bowiem sztukę ludową nie dlatego, że jest „ludowa”, a dla jej walorów artystycznych. Trzeba więc o tym myśleć trzeźwo, bez bałamućstwa, bez przesady, bez programowego reklamowania różnych imprez, tylko dlatego, że są one „folklorystyczne”. Taka propaganda staje się w rezultacie antypropagandą. Przykładem są tu dla mnie dni folkloru w Wejherowie, zorganizowane z dużym wysiłkiem organizacyjnym (pięknie udekorowane miasto, zaangażowanie działaczy) — ale smętne jeśli chodzi o to, co pokazano na kiermaszu sztuki ludowej i na ad hoc zorganizowanej wystawie w Domu Kultury.

I tu dużo zależy od Cepelii. Ona bowiem w poważnej mierze odpowiada za rangę, jaką sztuka ludowa ma i będzie miała w świadomości społeczeństwa. W tym miejscu trzeba zaapelować do pionu handlowego Cepelii. Niestety — trzeba być znaną, aby odróżnić na półkach cepeliowskich sklepów oryginalną sztukę ludową od pamiątkarstwa czy pseudoludowych wyrobów. Powstała kiedyś myśl, aby wydzielić kąciki autentycznej sztuki ludowej. Dobra to myśl, mądra. Dlatego warto zachęcić do jej realizacji.

Zastanawiając się nad sytuacją współczesną sztuki ludowej mówię w rzeczywistości o Cepelii. Jest to chyba zrozumiałe, sprawy Cepelii są bowiem naszymi sprawami. Nie może więc być w tej dyskusji podziału na „my” i „wy”. Łączy nas bowiem wspólna troska.

Troska o to aby sztuka ludowa jak najdłużej mogła żyć, aby znajdowała należne jej miejsce w świadomości społecznej, aby przenikała do nurtu żywej kultury artystycznej naszego kraju.