

KONKURSY

Konkursy, podobnie jak turnieje, czy zawody sportowe mają jedną cechę wspólną — element rywalizacji. Konkurs wyłania najlepszego interpretatora muzyki Chopina, projekt przyszłego pomnika, najlepszy plakat czy utwór muzyczny.

Rywalizacja może być celem i stawowym, ale również i środkiem, dzięki któremu ożywia się zamierzające zawody i umiejętności, kieruje zainteresowanie np. na współczesną problematykę.

Rywalizacja w każdym przypadku jest czynnikiem pobudzającym uwagę publiczności toteż konkursy cieszą się zwykle dużym zainteresowaniem. Dlatego też chętnie wykorzystuje się je w celu propagandowym, wiedząc, że są one skutecznym środkiem popularyzacji różnych idei, wydarzeń i osób.

Konkursy są przy tym jednym z najbardziej ekonomicznych sposobów osiągnięcia zamierzonego celu. Zapewniają dzięki rywalizacji, nagrodom i reklamie dużą liczbę uczestników, którzy podejmują zadanie konkursowe na własny koszt i ryzyko.

Konkursy na sztukę ludową mają charakter szczególny. Nigdy ich celem nie jest wyłonienie najlepszego twórcy czy dzieła. Element rywalizacji podporządkowany jest w nich celom szerszym, związanym z opieką nad ludową twórczością. Konkursy są bowiem jednym z ważnych instrumentów naszej polityki kulturalnej.

Pełnią też one w okresie rozpadu dawnej kultury chłopskiej rolę, którą uprzednio odgrywała opinia środowiska. Łatwość sprzedaży prac, nawet jawnie nieudanych, obfitość wszelkich kiermaszów, „Cepeliad” i festiwali wpływa negatywnie na poziom współczesnej twórczości ludowej. Nie są temu w stanie przeciwdziałać Komisje etnograficzno-artystyczne „Cepelii”, ponieważ rzeczy odrzucone — bez oporu kupują inne instytucje.

W tych warunkach jedynymi rzeczywiście silnymi i skutecznymi bodźcami są wystawy indywidualne, które mobilizują twórców,¹ rozsądnie pomyślane konkursy i nieliczne zamówienia muzeów czy znających się na rzeczy kolekcjonerów. Konkursy są jednak czynnikiem najważniejszym i fakt ten wyznacza ich szczególne miejsce w systemie opieki nad sztuką ludową.

Twórcy, niez zaangażowani w prace sprzedawane „gdzieś” i „komuś”, przywiązują wagę do swych dzieł pokazywanych na pokonkursowych wystawach. Przeżywają silnie swe sukcesy czy niepowodzenia. Zależy im bardzo na reakcji widzów. Gotowi są ponieść duże trudności i wydatki, byle przyjechać na wernisaż. Tak np. na otwarcie pokonkursowej wystawy haftów w Toruniu przyjechało 68 osób a więc ok. 32% wszystkich uczestników. Podobnie jest i gdzie indziej.

Niestety nie badano stosunku twórców do opinii jury i publiczności wystawowej. Nie wiemy z czym dniem liczą się więcej, nie wiemy też w jakiej mierze interesują ich prace innych uczestników, czy traktują np. wystawę pokonkursową jako źródło inspiracji, a jeśli tak to kiedy, w jakich dziedzinach. Z moich obser-



Il. 1. Jan Madej, Dziewin, woj. tarnowskie, Bartosz Głowacki, rzeźba w drewnie, wys. 41 cm., 1974 r.

wacji wynika, że zapożyczają się rozwiązania tematyczne w rzeźbie czy tkaninie podwójnej, ale rzadko w rękodziele o cechach regionalnych, jak np. w hafcie czy wycinance.²

*

Konkursy odegrały w okresie powojennym dużą rolę. O ich ścisłym powiązaniu z aktualnymi potrzebami świadczy zmiana hierarchii zadań postulowanych w poszczególnych etapach. W pierwszym — usuwania zniszczeń i zmiany struktury społeczno-ekonomicznej kraju — penetracji, wystawy oraz konkursy pozwalały ustalić co zachowało się z dawnej sztuki ludowej, gdzie i kto jeszcze rzeźbi, tka, wycina czy wypala garnki.

Szukano wówczas odpowiedzi nie tylko na pytanie „co ocalało”, ale również na drugie, nie mniej ważne — „co było”. Po raz pierwszy formułowano bowiem całociowy program badań i opieki nad sztuką ludową. Pośpiesznie starano się zapłacić białe plamy na mapie dotychczasowych badań.

Często wystawy i konkursy poprzedzały systematyczne badania, penetrując teren. I ta właśnie rola penetracyjno-rozpoznawcza dominowała w pierwszym okresie.

Już jednak w latach 1950—1954 konkursy zaczęto traktować jako narzędzie realizacji nowych idei w polityce kulturalnej. Funkcje propagandowo-dydaktyczne przesłoniły wówczas informacyjno-rozpoznawcze. Forsując nową tematykę i realistyczny sposób jej interpretacji spodziewano się, że odzwierciedli ona patos zachodzących przemian w świadomości twórców i całego wiejskiego społeczeństwa. Setki martwo poczętych tematycznych rzeźb i wycinanek, nagrodzonych w tym okresie, spoczywa do dziś w magazynach muzealnych. Smutny



2

Il. 2. Stefan Głowiak, Pogwizdów, woj. rzeszowskie, *Fryderyk Chopin*, rzeźba ceramiczna, wym. 17,5×21,5 cm, 1974 r. Il. 3. Tadeusz Cakała, Sobiska, woj. siedleckie, *Bolesław Prus*, drewno, wys. 61 cm, 1974 r. Il. 4. Stanisław Dużyński, Zawidz Kościelny, woj. plockie, *Wincenty Witos*, drewno polichromowane, wys. 34,5 cm., 1974 r. Il. 5. Stanisław Miechówka, Ustron Zawodzie, gm. Ustron, woj. bielskie, *Opiekun dzieci dr Korczak*, rzeźba w drewnie, wys. 55 cm., 1974 r.

3



dowód obosieczności broni jaką są konkursy. Albowiem dobrze pomyślane stymulują rozwój, ale ustawione nieprawidłowo sprzyjają rozkładowi tradycyjnych wartości, degrengoladzie artystycznej.

Dostrzec to można wyraźnie w obecnym okresie, kiedy zanikowi tradycyjnej sztuki na wsi towarzyszą coraz silniejsze bodźce z zewnątrz, a wśród nich również konkursy. Liczba ich wyraźnie wzrosła w latach siedemdziesiątych, przy czym różnicowały się cele, które realizują poszczególne typy konkursów.

Ten właśnie okres uczynimy przedmiotem zainteresowania. Konkretnie — wycinek czasowy od początku 1974 r. po połowę 1978 r. Wtedy to bowiem miały miejsce najważniejsze po wojnie konkursy ogólnopolskie w Toruniu, Warszawie i Krakowie, wtedy podjęto ponownie próby inspirowania twórczości ludowej nowymi tematami.

Niektóre konkursy, zwłaszcza większe, o znaczeniu ogólnokrajowym, znam z uczestnictwa w jury, inne — z publikowanych informacji, katalogów i wzmianek w prasie. Dane statystyczne opieram na kronice zamieszczonej w zeszytach „Polskiej Sztuki Ludowej”⁸. Kronika ta ma jednak charakter niepełny, oparta jest na nadsyłanych informacjach i wycinkach z prasy. Podane dane liczbowe należy więc uznać za zaniżone, zwłaszcza w odniesieniu do imprez lokalnych, o mniejszym znaczeniu.

Ogółem w omawianym okresie roztrzygnięto ponad 200 konkursów, w tym:

- 2 — międzynarodowe (na lalki regionalne),
- 17 — ogólnokrajowych (w tym i tematyczne),
- 102 — regionalne i wojewódzkie; w tym 29 objęło wiele dziedzin twórczości, a 73 tylko jedną dziedzinę,
- 20 — tematycznych, o zasięgu regionalnym i wojewódzkim,
- 5 — mających na celu zachęcić młodzież do kontynuowania dawnych form i umiejętności,
- 33 — mieszanych, zarówno dla twórców ludowych jak i amatorów (w tym 17 na pamiątki regionalne),
- 20 — dla amatorów, twórców nieprofesjonalnych.

Konkursy ogólnokrajowe obejmowały 12 imprez o charakterze tematycznym (w tym 5 rzeźbiarskich). Nietematyczne konkursy objęły: haft (1), wycinanki (1), tkaniny (1), instrumenty muzyczne (1). Ponadto jeden konkurs objął młode talenty.

Wśród 73 konkursów regionalnych i wojewódzkich, poświęconych tylko jednej dziedzinie twórczości rozrzuć tematów był następujący:

- 17 — plastyka obrzędowa,
- 11 — kwiaty sztuczne, pająki i ozdoby z bibuły,
- 9 — rzeźby (w tym 1 w węglu),
- 8 — haft i koronki,
- 6 — malowane domy (Powiśle Tarnowskie, Kujawy),
- 4 — szopki krakowskie,
- 3 — kowalstwo artystyczne,
- 3 — wycinanki,
- 3 — garncarstwo,
- 2 — ręcznie malowany fajans,

po 1 — ozdoby choinkowe, rzeźby ceramiczne, plecionki, instrumenty muzyczne, obrazy na szkle itd.

Wysokość nagród pierwszych na konkursach mniejszych wahała się między 1 a 3 tysiącami złotych, na większych, regionalnych i wojewódzkich dochodziła do 5 tysięcy. W konkursach ogólnopolskich w 1977 i 1978 r. takich jak „Rodzina w sztuce ludowej” czy „Praca rolnika w twórczości ludowej” — I nagrody wynosiły 10 000 zł, II — 5—7 000, III 3 000—5 000 zł.

Inicjatorami konkursów były przeważnie muzea, zrzeszenie „Cepelia”, Wydziały Kultury, wojewódzkie domy

kultury. Cztery ogólnopolskie konkursy tematyczne zainicjowała redakcja pisma „Gromada — Rolnik Polski”.

W składzie organizatorów widniały z reguły nazwy instytucji, które bądź patronowały konkursowi (Min. Kult. i Sztuki, Urzędy Wojewódzkie), bądź partycypowały w kosztach jego organizacji, fundowały nagrody itd.

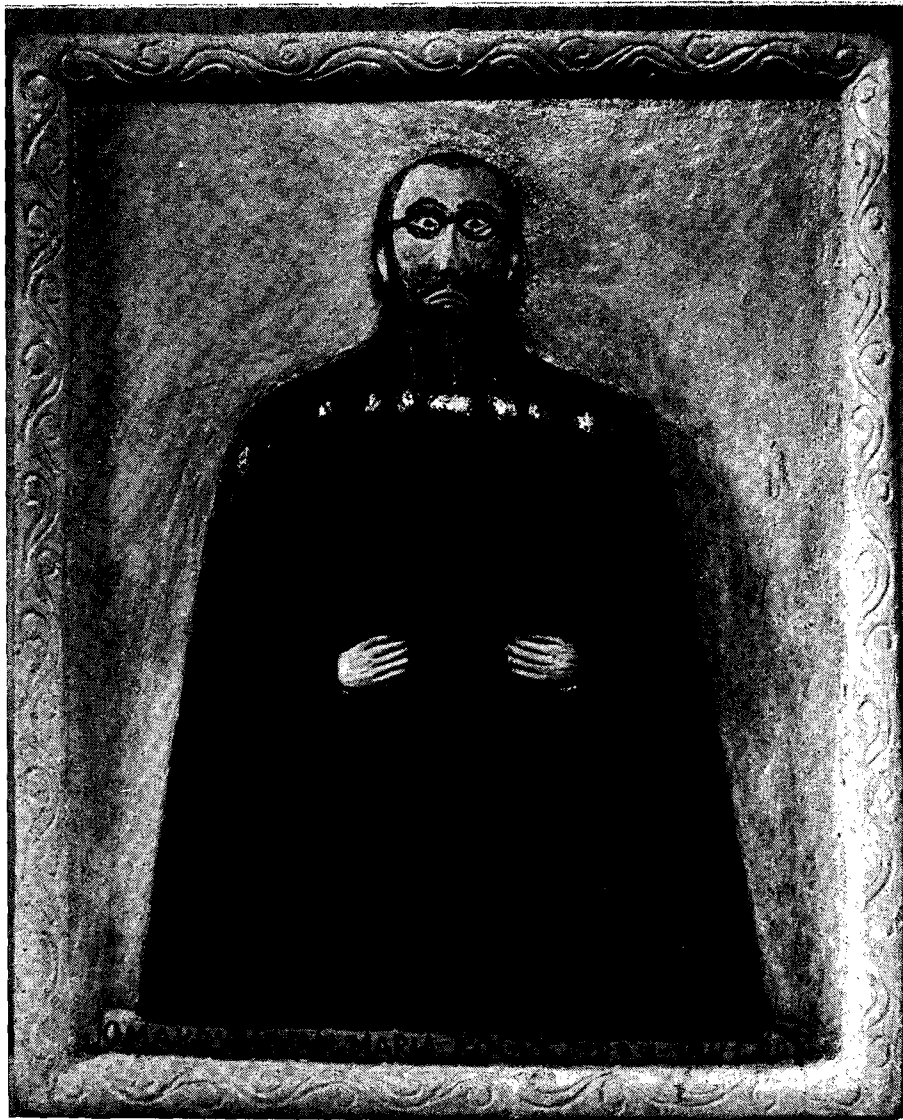
Niektóre konkursy mają już swoją tradycję, organizowane systematycznie przez te same instytucje i doświadczony zespół ludzi. Takie są np. coroczne konkursy na szopki krakowskie, na współczesną rzeźbę ludową Karpat polskich, na malowane domy w Zalipiu, na zdobnictwo bibułkowe w Żywcu, kwiaty z bibuły w Myślenicach, palmy i pisanki w Łyse, na sztukę sakralną w Kielcach, na sztukę ludową Borów Tucholskich czy regionu miechowskiego. Z imprez o cyklu dwuletnim wymienić należy „Biennale Fajansu wrocławskiego” i „Biennale lalki”.

Konkursy wspólne dla twórców ludowych i amatorów organizowano przeważnie w województwach północnych i zachodnich, ale także w woj. toruńskim i nowosądeckim. Jeden konkurs — zorganizowany przez Miejskie Woj. Łódzkie — objął łącznie sztukę ludową i robotniczą. Z inicjatywy „Cepelii” (przy współpracy Związku Kół Gospodyń Wiejskich, Min. Kult. i Sztuki i Woj. Domów Kultury) odbyły się we wszystkich województwach przeglądy, orientujące w tym co wieś wytwarza, zarówno na potrzeby instytucji handlowych jak dla siebie. („Rękodzieło artystyczne wsi” wystawa prac wyróżnionych: Łódź, V—VIII 1978).

Wbrew zaleceniom wielu ekspertów¹ miały miejsce również konkursy z nagrodami dla amatorów. Ponieważ

5





6

Il. 6. Marian Brudek, Bogoria, woj. tarnobrzeszkie, *O. Maksymilian Kolbe*, płaskorzeźba w drewnie, wym. 35×29 cm., 1974 r. Il. 7. Krystyna Adamczyk, Leszczyny, woj. radomskie, *Czołg niemiecki i partyzant*, drewno malowane, wys. 16 cm., 1975 r.

„Kronika” w „Polskiej Sztuce Ludowej” odnotowuje tylko ważniejsze imprezy — liczbę 18 konkursów (w tym 1 ogólnopolski, org. CRZZ — Kwidzyn, 1976 r.) należy traktować tylko jako sygnał. Równolegle organizowano środowiskowe i wojewódzkie przeglądy, m.in. w ramach I i II Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej. Forma przeglądu lepiej zdaje się odpowiadać idei ruchu amatorskiego, w każdym razie mniej sprzyja jego komercjalizacji i ambicjonalnym wynaturzeniom.

Konkursów i przeglądów dla amatorów nie będziemy omawiali na tym miejscu, wykraczają bowiem poza ramy tematu. Zwróćmy jedynie uwagę na fakt wyraźnego zacierania się granic między twórczością ludową i amatorską — zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie.

Proces jest dwustronny, twórcy wiejscy inspirowani miejskimi wzorami i odchodzą od zasad artystycznego myślenia, cechujących tradycyjną sztukę ludową, amatorzy zaś coraz częściej nawiązują właśnie do tych zasad, do stylistyki ludowej.

Sytuacje są często zatarte, amatorzy paradują na kiermaszach w „ludowych” kostiumach, sprawionych specjalnie na takie okazje (np. Waraszkiewicz, Furgala),

lub też w sezonie turystycznym przebierają się w starożytności (Toborowicz), aby wyglądać bardziej „ludowo”, prymitywnie⁵. Coraz trudniej zwłaszcza w rzeźbie i malarstwie oddzielić amatorów od twórców ludowych⁶. Niekiedy zależy to tylko od świadomego przejęcia określonej konwencji, od rodzaju przyjętej w danym okresie stylistyki⁷.

Na niektórych konkursach, zwłaszcza dotyczących rzeźby i obrazów na szkle, starano się eliminować amatorów (np. „2 konkurs współczesnej rzeźby ludowej Karpat Polskich”), kiedy indziej tworzone osobne grupy, np. twórców ludowych, amatorów i młodzieży⁸ a w konkursie rabczańskim („Malarstwo na szkle Karpat Polskich”) w ogóle zrezygnowano z jakiegokolwiek podziału wyodrębniając jedynie dzieci i młodzież⁹.

Ogromna liczba konkursów, prawie jeden tygodniowo, wskazują na popularność tej formy działania. Przed wojną, a nawet w pierwszych kilkunastu latach po wyzwoleniu konkursy należały do imprez organizowanych sporadycznie, obecnie należą do ulubionych form działania. Weszły one, podobnie jak wystawy, kiermasze, dni miast, święta jabłoni czy gwarków, cepeliady i festi-

wale — do repertuaru współczesnej kultury popularnej, do masowych form rozrywki i działalności oświatowo-upowszechnieniowej.

Traktuje się je często jako rodzaj wystaw, a ściśle mówiąc za etap przygotowawczy do nich. Organizatorzy cenią sobie podobne imprezy, dają im bowiem poczucie dobrze spełnionego obowiązku, popierania sztuki ludowej, działalności na polu kultury. Wiedzą, że ich działalność uznana będzie za pożyteczną.

Konkursy są przy tym bezpieczne, nie budzą kontrowersji, a gdy temat ich jest odpowiednio wybrany — traktuje się je jako „ważne” bez względu na rezultaty artystyczne. Uznaje się je za łatwą i efektowną formę uświetnienia rocznic. Dawniej bito z takiej okazji medale — obecnie ogłasza się konkurs i wydaje okolicznościowe znaczki pocztowe oraz plakietki. Czasem odnieść można wrażenie, że inicjator najpierw decyduje się na konkurs, jako formę wykazania swej aktywności, a dopiero potem szuka tematu konkursu. Jest przeświadczony, że czyni dobrze, pomaga, opiekuje się i byłby bardzo zaskoczony, gdyby mu wskazano ujemne skutki takiego działania. Wszyscy są przekonani, że organizując konkursy, kiermasze, a nawet plenery, są mecenasami, wręcz dobrodziejami sztuki. Niestety nieświadomość nie rozgrzesza tych, którzy z urzędu mają obowiązek być świadomymi. Pisałem w 1976 r. *O sztuce ludowej, konkursach i kryteriach ocen*:

„Obrodziło w tym roku wszędzie, jak Polska długa i szeroka, w każdym prawie województwie chcą się szczyścić i opiekować sztuką ludową. Robią kiermasze, targi, festiwale, cepeliady i sympozja. Gazety, muzea, instytucje — nawet takie jak Straż Pożarna, każdy chce swój konkurs ogłosić. Zrobiła się moda na nie, na te konkursy. Głównie dla rzeźbiarzy. Są okresy, gdy twórcy wyrobić się nie mogą, bo to — i na wojsko, i na dziecko, na strażaka, Sienkiewicza, Żeromskiego, na tematykę religijną i na świecką. A do tego muszą rzeźbić na wystawy regionalne, własne i krajowe, na kiermasze, targi, dla Desy i Cepelii, dla turystów z kraju i zagranicy. Chciałoby się zawołać: Boże! Chroni nas

przed nadmiarem przyjaciół, bo od wrogów sami się obronimy.

Poszczególne inicjatywy są oczywiście rozsądne, nikt nie podważa sensu targów czy konkursów. Rzecz tylko w tym, że — po pierwsze: nie wszystkie inicjatywy, a zwłaszcza konkursy, są sensowne i sprzyjają rozwojowi współczesnej twórczości ludowej — po drugie: zle jest, że inicjatyw tych jest za dużo, że zaczęły przekraczać możliwości twórców, rozsądną gospodarce ich uzdolnieniami.

Nadmiar imprez staje się groźny dla sztuki ludowej, jej losów, dla jej poziomu. Hamilton w jednym ze swoich znakomitych felietonów pisał o zagłaskaniu kota na śmierć. Boję się „zagłaskania” sztuki ludowej”¹⁰.

¶ Nadmiar konkursów prowadzi do obniżenia poziomu prac, wykonywanych niemal zawsze w pośpiechu. Mówił o tym i pisał organizator wielu ważnych konkursów, dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Aleksander Błachowski¹¹. Świadomość tych niebezpieczeństw ma również Ministerstwo Kultury i Sztuki, które w jednej z wewnętrznych instrukcji postuluje podnoszenie poziomu konkursów, targów i festiwali sztuki ludowej, dodając, że liczby tego typu imprez nie należy zwiększać¹².

Wydaje się, że w drugim półroczu 1977 i pierwszym 1978 r. sytuacja uległa poprawie (między innymi również na skutek ograniczenia możliwości finansowych potencjalnych organizatorów). Zmniejszyła się liczba konkursów „okazjalnych”, więcej było natomiast konkursów przeglądowych¹³.

Poziom konkursów i urządzanych na zakończenie wystaw zależał od dwóch podstawowych czynników: stopnia żywotności samej dziedziny sztuki ludowej oraz kompetencji organizatorów. Tam gdzie zespół etnografów, plastyków i działaczy był nieprzygotowany, a w jury przeważały głosy osób nieorientowanych w zagadnieniach artystycznych, zdarzały się wystawy na niskim poziomie, wręcz popularyzujące wzorce drobnomieszczańskiego kiczu.

Miało to miejsce wówczas, gdy uczestnicy nadsyłali prace odbiegające od tradycyjnych form, zgodne z współ-



czesnymi upodobaniami ich środowiska. W takich sytuacjach doświadczenie etnografa okazuje się często niewystarczające. Nastawiony na formy tradycyjne bywa bezradny wobec rzeczy wykraczających poza konwencję regionu. Złe jest, gdy odrzuca nowe rozwiązania, jako nie mieszczące się w jego widzeniu tradycji, jeszcze gorzej gdy staje na stanowisku, że ludowe jest to wszystko, co stworzył zweryfikowany twórca ludowy¹⁴.

W czasie, gdy twórca jest kontynuatorem dawnych form tylko w niektórych sytuacjach i dziełach, a odchodzi od nich, gdy pracuje dla własnej przyjemności, -- nie można go uznać za „ludowego” we wszystkich przejawach jego działalności. Stwierdzenie takie może dziwić, może śmieszyć, niemniej wyraża aktualną sytuację, kiedy to twórca ludowy jest wyrazicielem jednocześnie i dawnej estetyki i współczesnej. Jest to już bowiem nie ten twórca, co przed kilkudziesięciu laty i skoro chcemy go nadal tak nazywać, to przyjmując konsekwencje zaszłych przemian.

Konieczna jest więc postawa oceniająca, i to nie tylko z pozycji dawnych wzorów regionalnej sztuki. W okresie gdy wieś odchodzi od form tradycyjnych i pojawiają się wytwory bliskie estetyce bazarowej, gdy trzeba nie tylko odrzucić rzeczy nietypowe, ale i dostrzegać nowe i ciekawe -- zdecydowanie zwiększa się rola plastyka, zarówno w komisjach „Cepelii”, jak i w jury konkursów.

Ale osób przygotowanych do tych zadań nie jest wiele, jako że sztuka ludowa pominięta jest w programie uczelni artystycznych. Potrzebne jest więc dokształcanie plastyków, stykających się w swej praktyce z ludową twórczością. Jedną z form takiego dokształcania są wykłady, seminaria i zajęcia na plenerach organizowanych przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania

Kultury dla instruktorów plastycznych wojewódzkich domów kultury¹⁵. Kursy dokształcające zamierza również zorganizować „Cepelia” dla współpracujących z nią plastyków, myśli o nich i muzealnictwo.

Podniesienie kwalifikacji etnografów i plastyków jest konieczne, jeśli chce się aby ocena jury mogła stanowić jakiś drogowskaz dla twórców i publiczności. Operowanie różnymi skalami wartości a niekiedy wręcz niekompetencja członków komisji oceniających prowadzi do tego, że poszczególne rozstrzygnięcia przeczą sobie, a prace odrzucone w jednym miejscu, nagradzane są w innym¹⁶.

Pisząc ten tekst, tytułem próby pokazałem 6 plastykom, etnografom i historykom sztuki, zapraszanym wielokrotnie do jury najważniejszych krajowych konkursów, zdjęcia prac nagrodzonych I, II, III nagrodą i zaledwie wyróżnionych w jednym z wojewódzkich konkursów. Prosiłem o uszeregowanie ich zgodnie z własną oceną. Ponieważ chodziło o przedmioty z żelaza, zdjęcia dawały podstawę do względnej obiektywnej oceny. I nagrody zostały przez testowanych umieszczone na miejscach trzecim i czwartym, natomiast na pierwszym miejscu znalazły się w kolejności: prace wyróżnione, trzecie nagrody, drugie nagrody. Wszyscy uważali prace najwyższej oceniane na konkursie za przездobione, mniej „szlachetne” od pozostałych.

Nie ulega wątpliwości, że chodziło tu o wyraźną różnicę przyjętych kryteriów artystycznych.

Jury, o czym pisałem już przed kilku laty¹⁷, przestają odgrywać rolę stymulatora procesów zachodzących we współczesnej twórczości ludowej. Żeby stan ten zmienić trzeba zrealizować postulaty sformułowane przez Aleksandra Błachowskiego¹⁸, ustalić w miarę jednolite kryteria ocen.

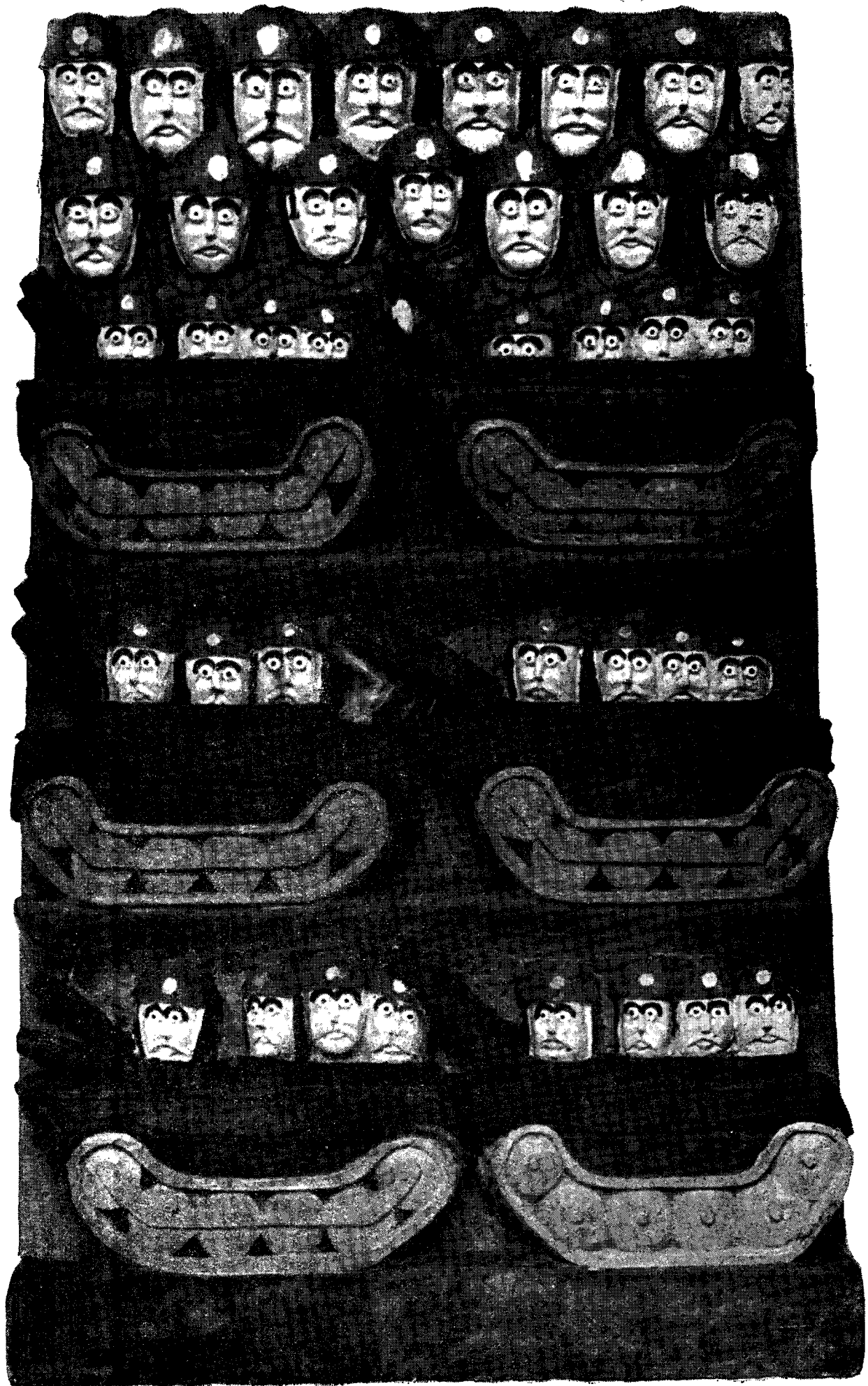
Il. 8. Władysław Chajec, Kamienica Górna, gm. Brzostek, woj. tarnowskie, *Poskromienie Hitlera*, drewno polichrom., wym. 37×34 cm., 1955 r. Il. 9. Wł. Chajec, *Poskromienie Hitlera*, drewno polichrom., wys. 37 cm., 1975 r. Il. 10. Bronisław Chojeła, Adamów, woj. siedleckie, *Wojsko Polskie*, 1978 r.



8



9



Skoro mowa o kryteriach, trzeba dodać, że tylko artystyczne czy etnograficzne nie wystarczają. Ważny jest bowiem także (a czasem przede wszystkim) wydźwięk konkursu, jego rola animująca i stymulująca. Posłużmy się przykładem 3 konkursu na współczesną rzeźbę ludową Karpat Polskich. Podobnie jak wcześniejsze również i ten konkurs został przygotowany i zorganizowany pod każdym względem wzorowo. Poziom nadesłanych prac był znakomity, jury kompetentne, nagród dużo. A przecież efekt końcowy skłaniał do refleksji. Nagrody przeciwstawiły bowiem ośrodek paszyński rzeźbie Karpat¹⁹. Zdecydowaną większość pierwszych i drugich nagród przyznano Paszyniakom, i nie wyobrażam sobie innej decyzji, byli znacznie lepsi. Na 45 zgłoszonych osób aż 42 otrzymały wyróżnienia i nagrody. Paszyn jest obecnie fenomenem w skali europejskiej. Rzeźbi w nim blisko połowa wsi, wzajemnie się inspirowując i korygując. Podejmują niemal wyłącznie tematykę sakralną, wciąż jeszcze dalecy od pokus komercjalizacji. Ale inni rzeźbiarze, rozproszeni po licznych wsiach, poddani ciśnieniu różnych wzorów estetycznych nie rozumieją dominanty Paszyna. Prymityw nagrodzonych rzeźb nie przemawia do nich. Są na innym etapie świadomości estetycznej. Szukają szeroko, co w sztuce nie zawsze przynosi sukces. Nagrody nie mogły więc być dla nich żadnym drogowskazem. Jak zresztą mieli je zrozumieć? Jako zachętę do rzeźbienia pod prymityw? Nonsens. Do zawężenia tematyki? Też nie... Do tego aby „być sobą”? A czyż nie są sobą? Błachowski ma rację

domagając się komentarza przy decyzjach jury. Ale tu nawet wyjaśnienie nie pomoże.

Po prostu sytuacja jest taka, że chyba najtrafniejszą decyzją byłoby inne ustawienie konkursu. Takie, przy którym wszyscy mieliby poczucie równych szans. Może dałoby to wydzielenie ośrodka paszyńskiego, może przejście na formułę ogólnopolskiego konkursu, w którym Mika i Oleksy znaleźliby równorzędnych partnerów w Lurce, Chajcu czy Kołaczu.

Przykład ten wskazuje, że miarą skuteczności konkursu jest jego rola w rzeczywistej aktywizacji ludowej twórczości i w rozwiązaniu konkretnych problemów (np. adaptacji). Dlatego nie należy sądzić konkursu po efekcie wystawy, bowiem dobry plastyk niemal zawsze potrafi z trafnie wyselekcjonowanego materiału zrobić ładną i budującą wystawę (vide: „Rodzina w sztuce ludowej”, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, art. pl. Krzysztof Burnatowicz).

A jakie warunki muszą zostać spełnione, aby konkurs przyniósł optymalne rezultaty? Trzy wydają się najważniejsze:

- sprecyzowanie zadań,
- przygotowanie,
- wykorzystanie rezultatów.

Wyraźne określenie zadania determinuje dwa pozostałe warunki. Skoro np. konkurs ma być tematyczny, nie ma sensu obejmować nim takich dziedzin jak haft, zdobnictwo w metalu, garncarstwo czy snycerka. Kiedy zaś konkurs ma na celu aktywizację jakiejś dziedziny,

Il. 11. Tadeusz Borkowski, Wiechlice, gm. Szprotawa, woj. zielonogórskie, *Kobieta z bliźniakami*, wys. 31,5 cm., 1976 r. Il. 12. Edward Kołacz, Szczecin, *Wesele*, drewno, wys. 37,5 cm. 1977 r. Il. 13. Bolesław Suska, Budziska, gm. Adamów, woj. siedleckie, *Złote wesele*, wym. 33×46,5





konieczne jest zapewnienie dalszych konsekwencji ujawnienia utalentowanych twórców itd. Zadania są zresztą różne i zawsze ważne jest wyraźne ich wytyczenie, sformułowanie o co chodzi, w jakim celu organizuje się konkurs.

Opierając się na doświadczeniach omawianego okresu można wyodrębnić najczęściej spotykane zadania, które konkurs ma zrealizować. Są to:

- 1 — informacja, orientacja w charakterze i stanie sztuki regionu, w potencjale twórców;
- 2 — aktywizacja środowisk, zapobiegająca procesom obumierania twórczości ludowej w danej dziedzinie czy regionie;
- 3 — podnoszenie poziomu danej dziedziny przez stworzenie płaszczyzny konfrontacji i rywalizacji;
- 4 — ingerencja w twórczość, zarówno przez postawienie nowych zadań (wymagających adaptacji dawnych form), jak i narzucenie tematu;
- 5 — działalność dydaktyczna, zmierzająca poprzez selekcję i nagrody, do kształtowania świadomości estetycznej współczesnej wsi;
- 6 — pozyskanie dla celów muzealnych, dokumentacyjnych czy sprzedażnych wytworów sztuki ludowej, zwłaszcza o tradycyjnym charakterze. Odtworzenie obrazu dawnej sztuki ludowej;
- 7 — stworzenie uzdolnionym jednostkom szansy wypowiedzi twórczej utrudnionej w normalnych warunkach (np. rola Biennale Fajansu dla samodzielnej wypowiedzi w malarstwie na ceramice robotnic Włocławskiego Zakładu Ceramiki Stołowej);
- 8 — traktowanie konkursu jako imprezy okolicznościowej, reprezentacyjnej.

W praktyce konkursy realizują często równocześnie kilka zadań, np. informują o sytuacji w jakiejś dziedzinie, a jednocześnie sprzyjają podtrzymaniu dawnych umiejętności i powstaniu wartościowych prac. Niemal zawsze można jednak wskazać na zadanie podstawowe.

Od prawidłowego sformułowania takiego zadania zależy przede wszystkim rezultat konkursu, jego znaczenie dla procesów zachodzących współcześnie w sztuce ludowej.

Drugim czynnikiem, który przesądza w wielu przypadkach o rezultacie jest organizacyjne przygotowanie konkursu, a więc jasne sprecyzowanie jego warunków, powiadomienie i zainteresowanie twórców²¹. Okazuje się jednak, że niejednokrotnie czynności te uważano za mało istotne, poprzestając na skąpej informacji w miejscowej gazecie i w lokalnym programie radiowym. Rzecz prosta odbijało się to na frekwencji, a co gorsza wywoływało żal u twórców, którzy nie zostali zawiadomieni.

Nieznajomość spraw i ludzi prowadzi czasem do wręcz zabawnych sytuacji. Oto np. organizatorzy jednego z konkursów o tematyce wojskowej zaprosili do udziału Stanisława Marcisza. Ale Marcisz jest ptaśkarzem i nigdy jeszcze nie rzeźbił ludzkiej postaci. Zaproszony nie śmiał odmówić. Długo myślał, wreszcie zrobił dużego pingwina stojącego na baczność. Skonternowani organizatorzy z miejsca odrzucili pingwina, uważając, że nie jest na temat. A czego się mogli spodziewać po ptaśkarzu? Marcisz poczuł się skrzywdzony i miał rację.

Jak duże znaczenie ma przygotowanie konkursu, a w tym wybór terminu, wskazuje przykład dwóch imprez

zorganizowanych w tym samym roku i w dużej mierze na prawie tym samym obszarze.

Oto na przełomie 1976 i 1977 r. Antoni Śledziewski wraz z grupą studentów Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Siedlcach przeprowadził solidną akcję rozpoznawczą i zachęcającą we wsiach, które znał już z prowadzonych w 1956 r. badań terenowych. Interesował go potencjał umiejętności wycinankarskich istniejący po 20 latach. Wyniki przeszły wszelkie oczekiwania. 20 kobiet nadesłało ponad 700 wycinanek, przeważnie znakomych.

W kilka miesięcy później ogłoszono w Łukowie wojewódzki konkurs na sztukę ludową. Termin wyznaczono na późną wiosnę. Poprzestano na informacji w prasie i lokalnej rozgłośni. Otrzymano sporo dobrych tkanin (w województwie tka się jeszcze na własne potrzeby), natomiast sądząc po rezultatach konkursu sytuacja rzeźby i wycinanki wydawała się opłakana. A przecież dobre wiadomo, że w rzeczywistości jest inaczej. Spośród znakomych wycinanek wystawiających w Siedlcach żadna nie wzięła udziału. Dlaczego? Brak informacji, zachęty? A może racjonalna ocena sytuacji przez kobiety, które mogły sądzić, że skoro raz obeślały konkurs to drugie zawiadomienie już ich nie dotyczy. Zresztą i termin wybrali organizatorzy niefortunnie, dopasowując go chyba do wygody swojej, a nie ludzi wsi. Tkaczki dopisały — ponieważ przysłały to, co zrobiły wcześniej, ale rzeźbiarze, którzy sukcesywnie oddają gotowe prace do „Cepelii” i BHZ „Desy”, albo nie wzięli udziału, albo zrobili naprędce byle co. Mieli zresztą w perspektywie najbliższych tygodni kiermasze w Warszawie, Płocku, Kazimierzu, Krakowie...

Dwa konkursy. Jeden z sensem, drugi tylko w ramach „akcji”...

A teraz przyjrzyjmy się innemu przykładowi, znakomicie wyjaśniającemu wagę wszystkich trzech, wspomnianych wyżej, warunków — konkursowi na kowalstwo ludowe woj. radomskiego. Omawia go na innym miejscu w tym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej” dyrektor Muzeum Wsi Radomskiej — dr Stefan Rosiński, inicjator i komisarz konkursu.

Już przyjrzenie się zamieszczonym w tekście tabelom przekonuje, iż dzięki uprzednim penetracjom, rozmowom i namowom liczba uczestników tego konkursu była znacznie wyższa niż w poprzednich. Starzy kowale wracali do kuźni, aby wykonać na konkurs niegdyś wykonywane przedmioty. Wiedzieli z regulaminu, że „wykonane na konkurs przedmioty nie wolno spawać. Należy je łączyć starymi technikami, kucia na gorąco lub nitowania”. Było to zrozumiałe, jako że zadaniem konkursu miało być: „1 — ożywić ginące tradycje zdobnicstwa w metalu o charakterze użytkowym i artystycznym, 2 — pozyskanie oryginalnych, wartościowych prac o wysokich walorach artystycznych dla potrzeb muzealnych”.

Pomijając błędy gramatyczne tekstów warto się zastanowić nad efektami tak pomyślnego konkursu. Przyniósł on sporo bosaków, okuć dyszli, zawiasów, klamek, zasuwek, krzyży, a także kilka świeczników i krat. Pokazano wszystko na wystawie — jak biżuterię, każdy eksponat oddzielnie, w oderwaniu od roli i miejsca tego przedmiotu w dawnym życiu wsi.

Drugi postulat został więc zrealizowany, pozyskano prace do muzeum. Nasuwa się jednak pytanie, czy wtedy gdy można znaleźć autentyczne przedmioty ma sens ich odtwarzanie. Wszak nadesłane na konkurs są tylko

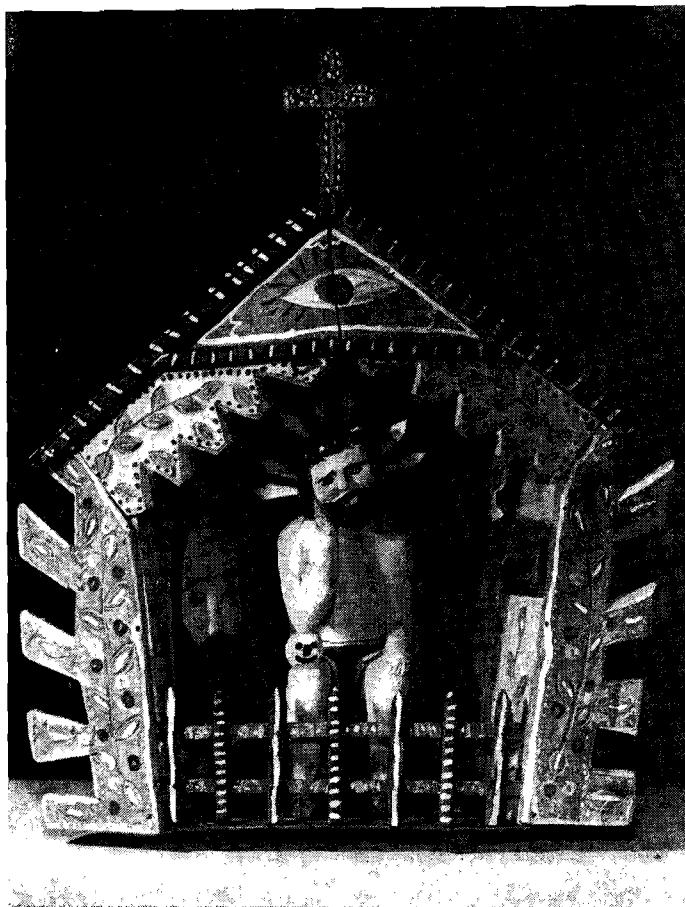
Il. 14. Władysław Potoniec, Rogi, woj. krośnieńskie, *Grający Anioł*, wys. 22,5 cm., 1978 r. Il. 15. Wojciech Oleksy, Paszyn, woj. nowosądeckie, *Św. Jerzy*, drewno, wys. 45 cm.



14



15



Il. 16. Zenon Głód, Paszyn, woj. nowosądeckie, *Kapliczka z Chrystusem*, wys. 55 cm.

rekonstrukcjami niegdyś wyrabianych. Można też żywić obawę, czy takie przedmioty są identyczne z dawnymi. Inaczej przecież robi się skobel do drzwi w obejściu, a inaczej na konkurs, dla muzeum. Czy nie wskazuje na to bogata ornamentyka najprostszych wyrobów, tak zresztą wysoko ceniona przez jury?

W tym miejscu można zauważyć, że obfita dekoracja bynajmniej nie oznacza artyzmu, a zwykły zawias pasowy może być znacznie piękniejszy w swych proporcjach od bogato ornamentowanego.

Oczywiście odtworzenie dawnych, dziś już nie funkcjonalnych przedmiotów może być w różnych sytuacjach celowe. Nie jest jednak „ożywieniem ginących tradycji”. Nie sądzę też, aby było dostatecznym uzasadnieniem tego konkursu. Zbyt wielka jest bowiem dysproporcja między wkładem sił i środków na jego realizację, a osiągniętym rezultatem.

Gdyby chodziło o dziedzinę już zamarłą, czy nie funkcjonującą we własnym środowisku i przenoszoną do cepeliowskiego handlu bez adaptacji, jak np. wycinankę, konkurs o programie radomskiego byłby uzasadniony. Ale rzecz w tym, że kowalstwo jeszcze istnieje, że zmienia się, żyje w swoim środowisku, i ma szansę wyjścia na rynek w postaci adaptacji dawnych form do współczesnych potrzeb miasta.

Ożywienie kowalstwa musi więc oznaczać coś więcej niż tylko rekonstrukcję dawnych form dla muzeów, lokalnych publicznych i kolekcjonerów. Fakt, że kilkunastu kowali raz na kilka lat wykona parę przedmiotów kutech i łączonych tradycyjnie nie jest żadnym ożywieniem tradycyjnych umiejętności.

Rzeczywiste ożywienie możliwe jest pod warunkiem, że stworzy się nowy rynek zbytu i zapewni kontynuację dawnych tradycji.

Nowy rynek zbytu to z jednej strony adaptacja dla odbiorcy miejskiego, a z drugiej obecna moda na ozdobne parkany żelazne i zdobione bramki.

Adaptacje, o czym przekonują dotychczasowe rezultaty, są w większości ułomne. Nietrudno zrozumieć dla czego. Kowale nie znają z własnego doświadczenia funkcji przedmiotów, które wykonują (stąd np. zadziory bezsensowne w przytrzymywaczach do książek), tworzą rzeczy nowe, nie „oszlifowane” przez czas i korekturę środowiska i — co najważniejsze — w warunkach nakładania się na siebie różnych wzorów estetycznych. Potrzebna jest im pomoc ułatwiająca znalezienie właściwej linii myślenia artystycznego. Tradycje takiej współpracy twórców ludowych z plastykami animatorami są w naszym kraju wyjątkowo bogate, żyją jeszcze ludzie wiedzący „jak to się robi”, wprowadzeni nie gorzej od etnografów w problematykę sztuki ludowej. Jeżeli dziś nie wykorzysta się ich umiejętności i doświadczeń, jutro będzie za późno, zerwana zostanie nić tradycji działań Antoniego Buszka, Karola Stryjeńskiego, Eleonory Plutyńskiej, Krystyny Szczepanowskiej, czy Marii Bujakowej.

Druga sprawa dotyczy zagadnienia, które widać nie tylko na przykładzie omawianego konkursu, chodzi o kierunek zainteresowań — czy będzie nim przeszłość czy teraźniejszość?

Polem działania tradycyjnie zorientowanego etnografa jest zazwyczaj kultura, która zanika. Pierwiastki



17

Il. 17. Andrzej Konopacki, Zakopane, woj. nowosądeckie, *Anioł Gabriel*, wys. 70 cm., 1978 r. Il. 18. Józef Orlecki, Paszyn, *Matka Boska*, wym. 40×25 cm., 1977 r.



18

nowe wydają się w niej obce, rozsadzają dawne struktury, a przy tym sam fakt, że są — stwarza złudne poczucie, że się je zdąży później zarejestrować, podczas gdy dawne fakty zanikną bezpowrotnie.

Postawa taka, zrozumiała w pierwszym okresie po wojnie, już w sześćdziesiątych latach wiodła do pomijania zjawisk nowszych, że wymienię tu choćby „dywany” malowane na papierze czy tkaninie. Nie interesowano się na ogół tzw. sztuką jarmarczną, przejawami zdobienia wnętrz, ścian, parkanów, charakterem przemian w obrzędowości itd.

Obecnie, gdy pole badań etnografa rozszerza się²¹, przedmiotem jego zainteresowania powinno być i to, co przemija i to, co rozwija się. W naszym przypadku są to m.in. zdobione bramki żelazne. One przecież są żywą twórczością, zgodną z upodobaniami twórców i odbiorców.

Ale konkurs pomija je, eliminuje już z racji definicji. Regulamin zakłada bowiem łączenie żelaza nitami lub zgrzewaniem, podczas gdy obecnie kowale posługują się spawem, palnikiem acetylenowym.

Czy takie ograniczenie jest usprawiedliwione? Kiedy chcemy rekonstrukcji — tak, ale kiedy chcemy, żeby kowalstwo istniało — nie. Technologia nie jest przecież wartością abstrakcyjną i ponadczasową. Zgrzewanie i nitowanie było naturalne i „postępowe” wtedy, gdy kuźnie nie były zelektryfikowane, gdy nie stosowano jeszcze powszechnie palnika acetylenowego.

Autentyczna sztuka ludowa zawsze wynikała z pozyskania materiału, narzędzia i techniki. Była przede wszystkim logiczna. Dlatego współczesne kowalstwo jest inne od dawnego i trudno oczekiwać, że uda się na-

mówić kowali do stosowania przestarzałej technologii. Chyba w skansenie, ale nie o to przecież chodzi.

Bramki żelazne zostały zresztą dostrzeżone²². Zorganizowano nawet pierwszy konkurs na nie, pół-prywatny, z inicjatywy art. plastyka Leszka Dutki (Pisary pod Krakowem, październik 1977 r.), przy współudziale art. plastyka Anny Bogdanowiczowej, instruktora plastycznego Krakowskiego Domu Kultury. Sądzę, że nie jest przypadkiem, iż inicjatywy nowe, przełamujące stereotypy myślenia, wychodzą tak często właśnie ze środowiska plastyków²³.

Ale dla ożywienia kowalstwa ważne jest również zagwarantowanie ciągłości zawodu. Ta sprawa (podobnie jak adaptacje) przekracza możliwości organizatorów konkursu, a zależy już tylko od „Cepelii”. Jest złożona i trudna, podobnie jak los garncarstwa, wymaga bowiem:

- stworzenia trwałego rynku zbytu,
- gwarancji stałej pracy i odpowiedniego zarobku dla młodych, podejmujących się zawodu artysty-kowala,
- stworzenia warunków starym mistrzom do przyuczania młodych adeptów zawodu (obecnie brak nawet podstaw prawnych dla takiej działalności).

Jeśli się tych spraw nie rozwiąże, konkursy w rodzaju radomskiego będą miały rolę ograniczoną. Ujawnią ludzi, z którymi nie bardzo wiadomo, co dalej robić²⁴.

Doskonałym przykładem konkursu konsekwentnie pomyślanego i zrealizowanego są „kwiaty polskie”, impreza co roku powtarzana przez Myślenicki Dom Kultury. Ciągłość imprezy, stały kontakt z uczestnikami, zapewnienie im zbytu i różnych satysfakcji spowodowa-

ły, że w 1978 r. zgłosiło się 77 uczestników, w tym duża grupa dzieci i młodzieży. Na dwóch wystawach (dzieci i dorosłych) pokazano ponad 460 prac, w tym 35 pajaków ze słomy i bibuły. Jan Koczwarą, inicjator i organizator imprezy, przyjął szeroką formułę konkursu, określając w regulaminie, iż „...można też przygotować ozdoby użyteczne we współczesnym wnętrzu mieszkalnym, o nowych formach, wykonane z tradycyjnych i współczesnych materiałów”.

Nie chodzi tu o porównywanie konkursów, oczywiście jest, że kowalstwo nastęrcza znacznie więcej problemów trudnych do rozwiązania, ale o sformułowanie celu i pełny sens imprezy.

Gdyby konkursu radomskiego nie było, niewiele by się zmieniło. Gdyby nie było myślenickiego — kariera kwiatów z Tokarni byłaby mniejsza, i nie zainteresowano by wyrobem kwiatów dzieci i młodzieży. Gdyby jednak nie było konkursu w Zalipiu, można niemal z pewnością powiedzieć, że nie istniałyby już malowane domy na Powiślu Dąbrowskim. Może by ktoś, gdzieś — póki żyje — zdołał swój dom malowanymi kwiatami, ale jako zjawisko żywe ta dziedzina sztuki znikłaby zupełnie.

W podobnych przypadkach znaczenie konkursów jest ogromne. Tylko konkursy podtrzymać mogą tradycje malowania domów na Kujawach²⁵ oraz na sypanie wzorów piaskiem. Tylko dzięki konkursom rozwinęła się malowanka na papierze robotnic Włocławskiej Fabryki Fajansu.

Stymulacyjna rola konkursów, która polega w przy-

padku rękodzieła, zdobnictwa i plastyki obrzędowej na podtrzymywaniu (względnie adaptowaniu) tradycyjnych form — w sztuce figuratywnej wiedzy do różnego rodzaju zmian. Przede wszystkim w tematyce, ale niejednokrotnie również i w strukturze artystycznego myślenia.

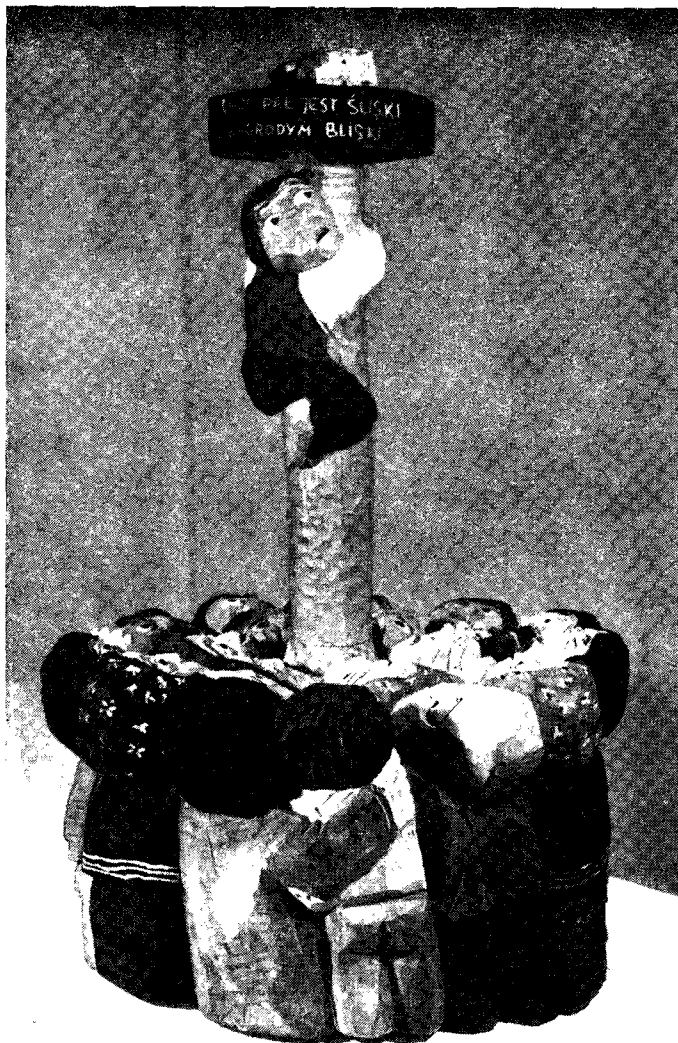
Zmiany w tematyce, nie pociągające za sobą odejścia od dawnej gramatyki form, występują przede wszystkim tam, gdzie silna jest presja warsztatu. Widać to wyraźnie na przykładzie tkaniny dwuosnowowej. Myślenie kategoriami warsztatu tkackiego pomaga w znalezieniu skrótowej symbolicznej formy ujęcia tematu. Silnie zakorzenione poczucie porządku wiedzy do poszanowania zasad symetrii, ładu, równowagi kompozycji. Dlatego tkanina dwuosnowowa — niezależnie od tematyki — jest przede wszystkim płaszczyzną rytmiczną, w której elementy znaczące są zarazem motywami ornamentálnymi — podporządkowane kompozycji całości.

Elementy tematyczne występowały i w dawnej tkaninie podwójnej. Motyw „zwierza” w dywanach Alfreda Jaroszewicza czy Scholastyki Krupowicz rozwiązany był dekoracyjnie, co nie przeszkadza, że odczytujemy bez trudu jego postać. Wprowadzenie innego elementu tematycznego nie zmieniło więc charakteru kompozycji. Motyw pracownika leśnego, żołnierza czy czołgu nadal zachowuje swą podwójną rolę — jest elementem zdobniczym, zbudowanym zgodnie z dyrektywami procesu tkackiego a jednocześnie schematem postaci czy rzeczy.

Inna, trudniejsza jest sytuacja w malarstwie i rzeźbie. Presja warsztatu i tworzywa są w nich znacznie

Il. 19. Józef Słonina, Bogdanówka, woj. krakowskie, *Między aniołem a diabłem*, wys. 69 cm. Rzeźba z pokonkursowej wystawy: „Twórczość plastyczna artystów nieprofesjonalnych i twórców ludowych regionu Myślenickiego”, XII/77 — I/1978 r. Il. 20. Jan Zachwieja, Szczawnica, woj. nowosądeckie, *Chrystus Frasobliwy*, żelazo, wys. 32 cm., 1977 r.





Il. 21. Grzegorz Szewczyk, Kozienice, woj. radomskie, *Wchodzenie na stup*, drewno polichromowane, wys. 105 cm, 1978 r. Il. 22. Stanisław Denkiewicz, Jedlnia Kościelna, woj. radomskie, *Wchodzenie na stup*, rzeźba w drewnie, wys. 75 cm., 1978 r.

mniejsze, natomiast wyraźnie widoczne jest dążenie do perfekcjonizmu, do ujęcia ilustracyjnego. Ale wiąże się to z przełamaniem struktury wypowiedzi artystycznej, cechującej sztukę ludową i różniącą ją od plastyki amatorów. Wielu rzeźbiarzy, podejmując nową tematykę, traci kontakt z tradycyjnymi schematami wypowiedzi, a brak im opanowania rzemiosła, i znajomości anatomii, by wyrazić swe zamierzenie w sposób świadomy i artystyczny.

Siłą rzeźby ludowej była i jest jej umowność, ład formy, wyraz — osiągnięte nawet w drodze deformacji bryły, zmiany proporcji poszczególnych elementów. We współczesnej rzeźbie tematycznej nieznaną anatomii i trudności warsztatowe — przy ambicjach realistycznego traktowania tematu prowadzą często do prymitywnej naiwności, spotykanej w licznych pracach nadsyłanych na konkursy.

Wyobraźnia rozsądza często strukturę myślenia właściwą sztuce ludowej, stawia twórcę wobec konieczności znalezienia właściwej formy dla wyrażenia tematu.

Kiedy temat nie wywołuje skojarzenia, nie klaruje się w wyobraźni twórcy, dzieło jest po prostu nieciekawe, gorsze niż realizacje tematów dobrze znanych. Przykładem tego mogą być rzeźby zrobione na konkursy o tematyce nie angażującej twórcy, niewiele mu mó-

więcej. Wzorem bywa wówczas popularny wizerunek znany z książki szkolnej lub gazety.

Niejednokrotnie rzeźbiarze sięgają po podpórkę w postaci znanego sobie schematu ikonograficznego, pod który podciągają zadany im temat. W ten sposób „Ostatnia Wieczerza” staje się wzorem dla „Rodziny przy stole”, „Narady produkcyjnej” czy „Wesela”; „Frasobliwy” dla Kopernika; „Matka Boska z Dzieciątkiem” — dla postaci matki Kopernika z małym astronomem na ręku; pomnik na postumencie — dla pisarzy i poetów; Święty Michał — dla rycerzy i królów itd.

Tylko najbardziej utalentowani rzeźbiarze i malarze znajdują własną i ciekawą formułę kompozycyjną dla podejmowanej tematyki. Dzieje się tak właśnie wtedy, gdy impuls pochodzi z ich przemyśleń, z ich potrzeby wewnętrznej. Najczęściej jest nią głębokie przeżycie treści religijnych, interpretacja scen biblijnych czy ważnych wydarzeń w życiu narodu (Władysław Chajec, Zygmunt Skrętowicz, Józef Lurka, Roman Śledź).

Na ogół wyższy poziom konkursów o tematyce religijnej wynika prawdopodobnie z faktu, iż podejmowane schematy ikonograficzne są powszechnie znane, a poza tym budzą oddźwięk emocjonalny i są „ważne”. Niemalże znaczenie ma też fakt, że te same tematy podejmowane są przez twórcę wielokrotnie, a więc głębiej prze-

myślane i szlifowane w kolejnych wariantach. Ale i w tematyce sakralnej zmiana funkcji z religijnej na estetyczną — odbiła się na poziomie, toteż coraz więcej spotyka się na konkursach prac schematycznych a nawet złych.

Konkursy o nowej tematyce z natury rzeczy ingerują w świadomość twórców. Sprzyjają rozbijaniu dawnych struktur artystycznego myślenia, zacieraniu się granic między twórczością ludową a nie-ludową. Coraz częściej sukcesy na takich konkursach odnoszą amatorzy z miast, świadomie przyjmujący konwencję „ludową”, podczas gdy twórcy wiejscy szukają wzorów w ilustracjach, telewizji, odchodzą od tego, co dawniej było ich siłą, a nie mają jeszcze świadomości, która by im pozwoliła na wtórne podjęcie schematów „ludowej” rzeźby.

Czemu więc organizuje się tematyczne konkursy? Czego się po nich oczekuje? Można sądzić, że przede wszystkim odejścia od dawnych wzorów ikonograficznych, od tematyki religijnej. Nowy rozszerzony krąg tematów silnie ma związać twórcę z problemami którymi żyje kraj, z jego historią i teraźniejszością. W sztuce ludowej szuka się wizerunku życia, niemal dokumentu²⁶.

Wskazują na to nawet tytuły niektórych konkursów: „Dziecko w sztuce ludowej”, „Rolnik i jego praca w twórczości ludowej”, „Wielcy Polacy w rzeźbie ludowej”, „Kopernik w rzeźbie ludowej”, „Las w sztuce ludowej”, „Strażak w rzeźbie ludowej”, „Żołnierz obrońcą i budowniczym”, „Sport w sztuce ludowej”, „Wieś kielecka w 30-leciu PRL”, „Ziemia kielecka i jej ludzie w twórczości Stefana Żeromskiego”, „Wojsko w sztuce ludowej” itd.

Jak widać wachlarz tematyczny spory. Niektóre hasła znane są autorom z codziennej obserwacji, inne — np. „Kopernik” czy „Wielcy Polacy” zdolne wywołać oddźwięk, a więc zaangażować artystę²⁷, ale obawiam

się, że np. temat „Ziemia kielecka i jej ludzie w twórczości Stefana Żeromskiego” nie u wszystkich budził ciąg emocjonalnych skojarzeń.

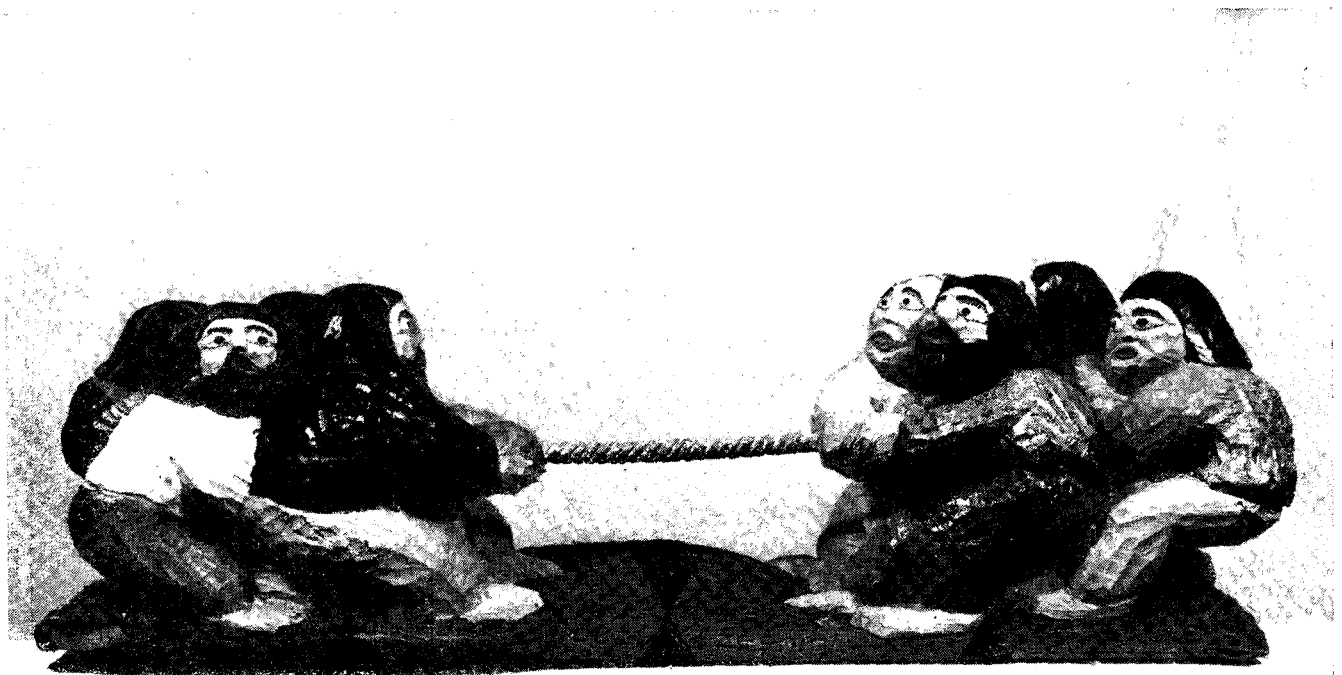
Najmniej ciekawe są odpowiedzi na temat znany z codziennej obserwacji. Weźmy sygnał wywoławczy „strażak”. Ciąg skojarzeń idzie tu w dwóch kierunkach. Jeden — bohater, a więc Św. Florian, drugi — scena pożaru, czyli makieta płonącego domu, miotające się figurki, narracja. Pierwsze rozwiązanie nie daje niczego, co prawda nie szkodzi ale i nie pomaga; drugie natomiast skutecznie przyczynia się do degrengolady rzeźby, do robienia makiet i kukiełek. (Tylko nieliczni, jak Madej, umieją w tej konwencji zachować cechy ludowej rzeźby, zorganizować przestrzeń, sytuację).

Przyjrzyjmy się rzeźbom i tkaninom nadesłanym na konkursy „Rolnik i jego praca” czy „Rodzina w sztuce ludowej”. Bez trudu można wydzielić kilka, najwyższej kilkanaście schematów odpowiedzi.

Co więc wnieśli nowego twórcy do naszej wiedzy o ich życiu? Dr Jan Krzysztof Makulski we wstępie do katalogu pokonkursowej wystawy „Rodzina w polskiej sztuce ludowej” pisze: „Wydaje się, że obok głębokich przeżyć estetycznych udziałem zwiedzających wystawę może być szersze niż dotychczas spojrzenie na zagadnienia wsi, na jej współczesne problemy... Okazuje się, że praktycznie w każdym materiale i każdą techniką można wyrazić głęboką prawdę o znaczeniu społecznym i kulturalnym wspólnoty rodzinnej ... Można śmiało powiedzieć, że w ten sposób otrzymaliśmy bogatą monografię pewnego ważnego elementu kultury współczesnej wsi, widzianą nie tylko w tradycyjnym wymiarze sztuki i perspektywie tradycyjnej kultury ludowej, lecz ukierunkowaną w poważnym stopniu na współczesność i przemiany jakim w dobie współczesnej podlega. I chyba w tym należy upatrywać wartości konkursu i jego wyników...”

A więc sukces, artystyczny — a przede wszystkim w płaszczyźnie poznawczej! Spójrzmy na fakty. 420 au-

Il. 23. Jerzy Krześnich, *Przeciąganie liny*, wym. 25×78 cm., 1978 r.





Il. 24. Ewelina Pęksova, Zakopane, *Korzenie*, obraz na szkłe, 1977 r.

torów nadeszło na konkurs 2100 prac. Nie na temat i pozbawionych „elementów sztuki ludowej” było 800 prac 153 twórców. Na wystawie w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (maj—lipiec 1977 r.) pokazano 178 eksponatów, a więc 8,5%. W tym zaledwie 3—4 rzeźby o poziomie wyższym od przeciętnego (dla tych twórców), 3—4 b. dobre obrazy na szkłe, dobre tkaniny (ale nie lepsze od dotychczas wykonywanych przez twórczynię białostockie). Niezła ceramika. Tyle od strony artystycznej²⁸.

A wartość informacyjna wystawy?

Czy rzeczywiście wnosi coś więcej, niż wiemy z reportaży, filmów, literatury? Sądzę, że nawet przejrzanie książki Danuty Markowskiej, *Rodzina w społeczności wiejskiej* (Warszawa 1977 r.) ukaże nam obraz nieporównanie głębszy i mniej wyidealizowany.

Jeszcze silniej idealizacja doszła do głosu w konkursie „Dziecko w sztuce ludowej” (Toruń 1976 r.). Sentymentalne ujęcia wzruszały być może patrzących, ale nie sądzą, żeby miały wartość poznawczą, mówiły to, czego nie powiedzieli dotąd tysiąc razy dziennikarze, autorzy pamiętników itd. (Na konkurs przysłało eksponaty 372 autorów, zakwalifikowano na wystawę 87).

Przy oglądaniu prac zgłoszonych na konkurs „Rolnik i jego praca...” (wystawa: Kraków, lipiec 1978 r.)

uderzał ich wręcz antypoznawczy wydzźwięk. Ujawnia to najlepiej konfrontacja zamierzeń z efektami. Regulamin tak określał cel konkursu:

„1. (...) umożliwienie wszystkim twórcom ludowym, utalentowanym ludziom na wsi stworzenie oryginalnych dzieł sztuki ludowej, opiewających człowieka pracy na wsi. (Tak, jakby bez konkursu nie mogli tego uczynić! — A.J.).

2. Szczególnie chodzi o ukazanie rangi zawodu rolnika, jego trudu i wysiłku zarówno dawniej jak i dzisiaj — kiedy warunki pracy i życia tak bardzo zmieniają się na wsi. (...)”.

Nadesłano 1834 prace, z czego 137 nie na temat. Odrzucono 1313 prac czyli 69%.

We wszystkich przedmiotach niezależnie od ich wartości artystycznej (dobre obrazy na szkłe, kilka tkanin podwójnych) uderzało jedno — niemal absolutne pominięcie tematyki współczesnej. Takie same eksponaty mogłyby się znaleźć na wystawie w 1939 roku czy jeszcze wcześniej (trzeba by tylko wyrzucić kilka rzeźb z traktorami, kombajnem i telewizorem).

Sądząc po nadesłanych eksponatach nic się na wsi nie zmieniło, ani w sposobie pracy, ani w warunkach życia. Czyżbyśmy więc mieli do czynienia z twórcami, głęboko tkwiącymi w dawnych strukturach myślowych,



Il. 25. Ewelina Pęksowa, Zakopane, *Moja Jabłoń*, obraz na szkle, wym. 58,5×48 cm., 1977 r.

zyjącymi w odległych wsiach, do których nie dotarły jeszcze ani traktory, ani elektryfikacja? Nie, rzecz tylko w tym, że nie wolno stawiać znaku równości między świadomością twórcy a jego dziełem. Konkurs przypominał o tym w sposób wyjątkowo jaskrawy.

Przypuszczać można, że twórcy mając do wyboru pokazanie tego co było, i co znają z licznych stereotypów (orka, siew itd.) — oraz tego co nowe i jeszcze nie oswojone przez plastyczną konwencję, wybierali rozwiązanie łatwiejsze, a zarazem bliższe emocjonalnie. Chcieli pokazać widzom — jak było, bo to jak jest każdy wie, jeśli nawet nie z obserwacji, to z filmów, telewizji i fotografii.

Oczywiście i taka konstatacja może być ciekawa dla socjologa czy psychologa, podobnie jak frapujące może być analizowanie trwałości pewnych stereotypów myślowych i wyobraźniowych, ale nie w tym celu ogłasza się konkursy tematyczne. Pozbawione komentarza, nie są żadnym „zwierciadłem przemian” świadomości twórców, a ich wartość poznawcza może być — jak widać — niewielka.

Nie znaczą to, że konkursy tematyczne pozbawione są sensu. Minimalna jest tylko ich rola dydaktyczna i nie one — a życie, rzeczywistość i środki masowego

przekazu kształtują nową świadomość twórców i publiczności. Konkursy wpływają jedynie na zmianę sposobu artystycznego myślenia, właściwego dawnej sztuce ludowej. Ingerują nie w świadomość polityczną, lecz artystyczną. A przecież nie o to chodzi.

Na pewno ważne jest uświelenie rocznic, propagowanie higieny, czytelnictwa, sportu i nawozów sztucznych — ale niekoniecznie musi się w tym celu ogłaszać konkurs na sztukę ludową. Przede wszystkim dlatego, że jest to mało skuteczne, a po wtóre — ponieważ nie robi to dobrze ludowej sztuce, którą wszyscy chcą przecież popierać, hołubić i „wprowadzać w nurt kultury narodowej”.

Sztuka tym różni się od rzemiosła, że występuje w niej pierwiastek twórczości. Sztuka (ludowa również) wynika z nadwyżki emocji, z przeżycia, z potrzeby wyrażenia swych doznań — zmysłowych czy psychicznych. Młócka konkursowa nie sprzyja zaangażowaniu, sprawdza twórczość do rękodziela, i to często tylko z tytułu „artystycznego”.

Mają sens konkursy, ale takie, które zdolne są poruszyć wyobraźnię artysty, które angażują go emocjonalnie, a przy tym pozwalają na wypowiedź zgodną z podstawowymi cechami tradycyjnej sztuki ludowej.

Tam, gdzie rzeźbiarz czy malarz (bo w tych dziedzinach sugestia tematyczna może być najlepszym bodźcem dla fantazji) rozumie temat, czuje że ma w tej sprawie coś do powiedzenia — impuls tematyczny może przyczynić się do powstania prac interesujących. Przykładem „Kopernik w rzeźbie ludowej”, „Wielcy Polacy...”, a także konkursy o tematyce wojskowej.

Wiele rzeźb i obrazów na tych konkursach wniosło wartości, których nie znajdziemy w sztuce profesjonalnej. Kopernik, Ojciec Kolbe, Korczak — naprawdę obchodzili twórców. Ale są to tematy ważne i odświętne, podobnie jak „odświętne” jest wojsko czy historia narodu, a przy tym jeszcze nie „skodyfikowane”, a więc prowokujące do znalezienia własnego wyrazu dla tego tematu.

Rzeźby i obrazy o tej tematyce mogą być tworzone również i nie na konkurs. Adam Zegadło swojego Kopernika wystrugał jeszcze przed toruńskim konkursem, a jeden z wiejskich świątkarzy, pokazując swe prace objaśniał, że są wśród nich świątki religijne, historyczne i państwowe. Natomiast trudno wyobrazić sobie, aby kosztowne tkaniny dwuosnowowe, o tematyce rolniczej, wojskowej czy martyrologicznej mogły znaleźć zbyt poza muzeami.

Konkursy mają sens, gdy ich inicjatorzy zdają sobie sprawę z granic możliwości uczestników, z tego co zdolni są oni osiągnąć. Szukając nowych tematów konkursu, Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Kielcach zaprosił kilku twórców do Zagnańska, gdzie dano im kłody drewna (do 2 metrów wysokie) i poproszono aby spróbowali swych sił w monumentalnej rzeźbie. Wcześniej podobne eksperymenty podjęto w Toruniu i w Szamotułach. Okazało się (co zresztą można było przewidzieć), że doświadczenie rzeźbiarzy ludowych pozwala im na podjęcie kompozycji w granicach rozmiaru człowieka. Oczywiście rzeźby półtorametrowe można

było sobie łatwo wyobrazić jako mniejsze. Powiększenie dwu- a nawet trzykrotne rzeźb, jakie wykonywano zazwyczaj nie wymagało większych zmian w traktowaniu detalu, natomiast większe figury 3—4 metrowe przedstawiały smutny widok. Były jak sztucznie rozdęte małe rzeźby, z tym, że każdy błąd, każde „puste miejsce”, niewidoczne w figurce — stawało się raziące w monumentalnych klocach (il. 29).

W obecnej sytuacji sztuki ludowej konkursy są jedną z najważniejszych form opieki. Dlatego dobrze, że wiele — rzeczywiście potrzebnych — powstało i powstaje z inicjatywy zarówno „odgórnej” jak i lokalnej, władz wojewódzkich muzeów. Pisząc o Zalipiu wspominałem o malowanych domach w Świątkowicach, o sypianiu wzorów piaskiem. Takie konkursy są konieczne, jeśli się chce podtrzymać garncarstwo, wycinankę łowicką, malowanki na papierze robotnic wrocławskich. Dobrze, że się je kontynuuje.

Konkursy zbliżają młodzież do sztuki ludowej, i ten fakt jest obecnie bardzo ważny. Co prawda istnieją konkursy przeznaczone specjalnie dla młodzieży²⁹, ale nikt jeszcze nie pomyślał o formach sprawdzonych w folklorze muzycznym a bardzo celowych i atrakcyjnych jak: „Muzykujące rodziny” czy „Duży i mały”. Może więc: „Mistrz i jego uczniowie”, „Plastyczne rodziny”?

Potrzebne są konkursy na adaptacje, i to dobrze przygotowane, traktowane instruktazowo, może dwuetapowe? Takie, w których po 1 etapie następuje kontakt z plastykiem-animatorem, a rezultaty ujawnia 2 etap.

Ważne dla kształtowania świadomości estetycznej społeczności wiejskiej mogą być konkursy na bramki, wystrój domów, mieszkań, na wnętrza świetlic, nawiązujące do lokalnych tradycji ludowego zdobnictwa itp.

W tym roku Wojewódzki Dom Kultury w Płocku — przy poparciu władz miejskich i „Cepelii” zamierza zorganizować konkurs „Wieś jak malowana”, z ambitnym programem, wykraczającym poza samą sztukę ludową. Jest to ciekawy przykład rozszerzania tematyki konkursu.

Wolno sądzić, że w najbliższych latach takich właśnie celowo i ambitnie pomyślanych konkursów będzie więcej, że staną się instrumentem wykorzystywanym z coraz większą precyzją i świadomością.

PRZYPISY

¹ Np. w 1976 r. bracia Suskowie i Br. Chojeła przywieźli do warszawskiego biura Spółdzielczego Zrzeszenia RLIA „Cepelii” znakomite wielofigurowe kompozycje, przygotowane na zamierzoną wystawę rzeźb w Sztokholmie. Późniejsze ich prace przywożone na sprzedaż do „Cepelii” i BHZ „DESA” oraz wykonywane na kiermasze były nieporównanie słabsze, mniej ambitne.

² W rękodziele osadzonym w tradycji ośrodka czy regionu zapożyczenie dotyczy jedynie sposobu adaptacji (np. haftu z przyrąbka koszuli na serwetę), zostaje zaś zachowana tożsamość schematu ornamentacyjnego.

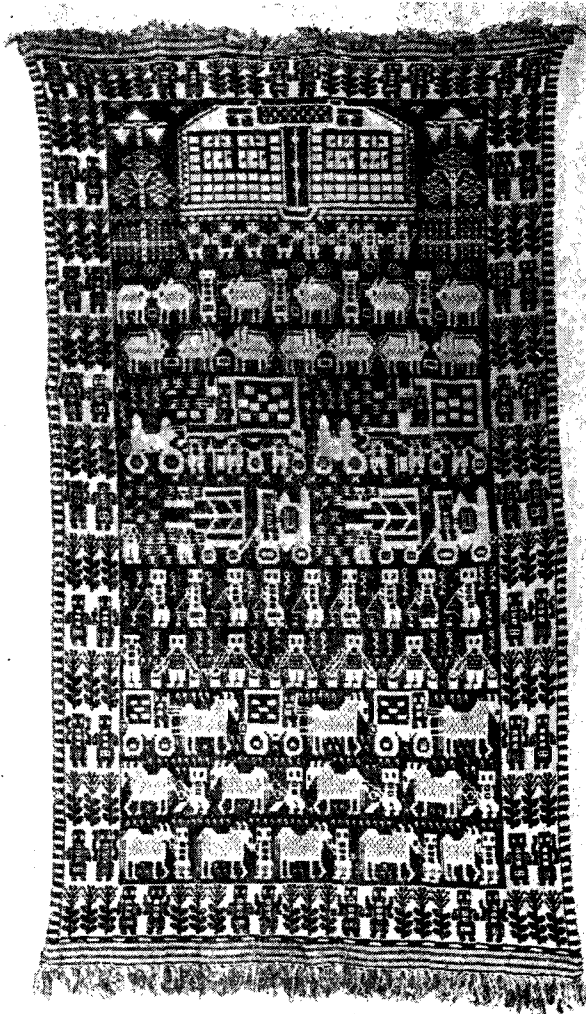
Natomiast w rzeźbie lub malarstwie nowe zadanie wymaga nowej formuły. Dochodzą wówczas do głosu upodobania estetyczne twórców, zbliżone na obszarze całego kraju. Sprzyja to zapożyczeniom, nawet daleko idącym.

³ „Polska Sztuka Ludowa” R. 23, 1974, nr 3 — R. 32, 1978, nr 2.

⁴ Sprawa ta poruszana była na sympozjach towarzyszących I i II Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej, zorganizowanych przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury oraz Instytut Sztuki PAN. (Materiały w druku).

⁵ Antoni Kroh, *Współczesna rzeźba ludowa Karpat polskich*, Wrocław—Warszawa, 1979 r. (pozycja w druku).





27



28

Il. 26. Halina Konopacka, *Przy warculi*, obrazek na szkle, 1977 r. Il. 27. Scholastyka Krupowicz, gm. Janów, woj. białostockie, dywan dwuosnowowy, 1977 r. Il. 28. Felicja Malewicka, Nowokolno, woj. białostockie, *Tak walczyli polscy żołnierze*, tkanina dwuosnowowa, 1978 r.

⁶ Problem ten był pokazany na II Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej we Wrocławiu (XI—XII 1977 r.).

⁷ Por. A. Jackowski, *Obrazy na szkle*, „Polska Sztuka Ludowa” R. 32, 1978, nr 1, s. 33—34.

⁸ Np. na konkursie malarstwa na szkle, Zakopane 1968 r.

⁹ Podział na twórców ludowych i amatorów jest coraz trudniejszy do przeprowadzenia w rzeźbie, a zwłaszcza malarstwie. Pochodzenie autora i jego emocjonalne związki z kulturą chłopską odchodzą na plan dalszy, o „ludowości” przesądza forma, styl uznany w danym czasie i danej dziedzinie za ludowy. Trudno nie zauważyć, że prowadzi to często do zewnętrznego traktowania cech ludowych.

„Cepeliada” warszawska 1977 r. po raz pierwszy pozwoliła na masową konfrontację twórczości opartej na tradycji ze współczesnymi robótkami ręcznymi i modnym na wsi zdobnictwem.

Niezależnie od tego, czy uznamy takie zrównanie różnych konwencji za słuszne, czy przedwczesne, decydująca jest brzemienność w skutki. Przede wszystkim przez to, że skonfrontowała tradycję sztucznie kultywowaną z rzeczywistością.

Zatarcie granic nastąpiło również w konkursie „Rolnik i jego praca...” (Kraków 1978) i w przeglądach pn. „Rękodzieło artystyczne wsi”. Tyle, że starano się oddzielić amatorstwo wiejskie od miejskiego.

¹⁰ A. Jackowski, *O sztuce ludowej, konkursach i kryteriach ocen*, „Biuletyn Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, nr 11—12, I—XII, 1976 r.

¹¹ A. Błachowski, *Potrzeba koordynacji*, „Biuletyn Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, nr 14, VII—XII, 1977 r.

¹² *O dalszy rozwój aktywnego uczestnictwa ludzi pracy i ich rodzin w kulturze*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1977, s. 30.

¹³ Wpłynęły na to wydatnie konkursy wojewódzkie w ramach akcji „Rękodzieło artystyczne wsi”.

¹⁴ W. Bartoszewski, *II Przegląd Twórczości Ludowej woj. łomżyńskiego w Wysokim Mazowieckiem*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 31, 1977, nr 4, s. 246.

¹⁵ Np. Ogólnopolskie sympozjum w Myślenicach, 4—6 czerwca 1978 r., pn. *Estetyka wsi współczesnej w oparciu o tradycje kulturowe regionu*.

¹⁶ Por. A. Błachowski, j.w., s. 2.

¹⁷ A. Jackowski, *O sztuce ludowej...*, op. cit., s. 10.

¹⁸ A. Błachowski, j.w., s. 5.

¹⁹ W konkursie, zorganizowanym przez Muzeum w Nowym Sączu (komisarz: mgr Antoni Kroh), wzięło udział 125 osób. Wśród nagrodzonych, znalazło się w grupie dorosłych 8 rzeźbiarzy z Paszyna i 8 z pozostałych miejscowości. Wśród wyróżnień stosunek ten wynosił 7 do 17. W grupie młodzieży nagrodzono 27 osób, wszystkie z Paszyna.

²⁰ Tak właśnie przygotowują mgr Adam Bartosz z Muz. w Tarnowie oraz mgr Teresa Komornicka-Rościszewska z krakowskiego Zrzeszenia „Milenium” konkursy na malowane domy Powiśla Dąbrowskiego. Tak organizuje je również A. Błachowski w Toruniu (np. na haft).



Il. 29. Przykład „rzeźb monumentalnych”

²¹ Por. Ksawery Piwocki, *W dwudziestopięciolecie „Polskiej Sztuki Ludowej”*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 27, 1973, nr 1, s. 3—4; Jan Krzysztof Makulski, *Definicja i zakres etnografii w świetle współczesnych potrzeb społecznych*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 30, nr 1, s. 3—6.

²² Por. w tym numerze „Pol. Szt. Lud.”: Ewa Krasieńska, *Zdobione bramy żelazne w budownictwie wiejskim*.

²³ Warto przypomnieć, że to W. Skoczylas i formiści przed I wojną światową odkryli ludową rzeźbę i ma-

larstwo, a w ostatnich latach plastycy pierwsi zwrócili uwagę na takie zjawiska artystyczne jak strachy na płacztwo i dziki (T. Kantor, J. Kurkiewicz, arch. pl. J. Minorski, J. Jarnuszkiewicz) czy makaty z jeleniami (A. Kobzdej, H. Tomaszewski). Krąg zainteresowań sztuką peryferyjną rozszerza swymi znakomitymi pokazami Władysław Hasior.

²⁴ Coraz wyraźniej uwidacznia się potrzeba rozwiązań kompleksowych. W przypadku garncarstwa jest to np. sprawa dostarczenia garncarzom stosowanej dotychczas gliny (nie jest to dziś wcale łatwe), zmiana technologii (przygotowanie surowca, a zwłaszcza zastąpienie glejty ołowianej inną, nie trującą), zapewnienie zbytu, zorganizowanie przekazu umiejętności z mistrza na ucznia, zagwarantowanie właściwych i stałych dochodów podejmującym pracę. W przypadku Zalipia kompleksowe rozwiązanie musi objąć problem turystyki, dróg dojazdowych, komasacji malowanych domów, przemieszania do Zalipia szkoły zbiorczej i powiązanie zajęć szkolnych z opanowaniem tradycyjnych umiejętności malarskich przez młodzież itd.

²⁵ R. Hankowska, *Malowane wnętrza izb na Kujawach*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 29, 1975 nr 3; i teże: *Makaty na papierze malarek fajansu*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 31, 1977, nr 1.

²⁶ Przykładowo — fragment regulaminu ogólnopolskiego konkursu pn. „Polsko-Radzieckie braterstwo broni — braterstwo pracy”, ogłoszonego z okazji 60 rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej:

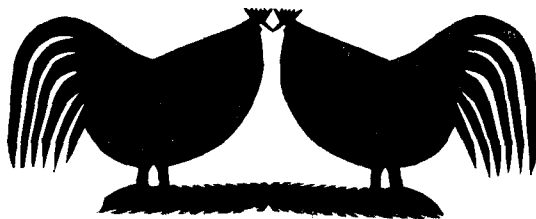
„(...) Inspirując się przykładami z bogatej historii polsko-radzieckiego braterstwa broni i pracy, twórcy ludowi powinni w swoich rzeźbach, dziełach malarskich, w tkactwie dwuosnowowym przedstawić fakty, zdarzenia, postacie, sceny ze wspólnie toczonych przez żołnierza polskiego i radzieckiego walk, z prowadzonej na co dzień współpracy, obrazować wybrany przez nich temat w sposób w jaki zachowany został przez autora w pamięci i wyobraźni, tak z własnych doświadczeń, jak i literatury, filmu, prasy, telewizji, ilustracji, opowiadań innych”.

²⁷ Por. A. Jackowski, *Kopernik w rzeźbie ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 28, 1974, nr 1.

²⁸ Coraz częściej nie przyznaje się przewidzianej w regulaminie liczby pierwszych nagród. Na konkursie „Rodzina...” i „Rolnik...” najwyższą nagrodę w dziale rzeźby była II.

Problemem jest też na konkursach stałe powtarzanie się nazwisk laureatów. Wiadomo, że w malarstwie na szkłe będzie to Ewelina Pęksowa, podobnie jak w konkursach na malarstwo nieprofesjonalne — rodzina Krawczuków.

²⁹ Np. Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie zorganizowało konkurs „Ludowe talenty młodych twórców” (Gdynia 1975 r.), miał też miejsce ogólnopolski konkurs „Rzeźba ludowa młodzieży wiejskiej”.



Fot.: A. Grodzicki, il. 29; St. Stepniowski, il. 10; J. Świdorski, il. 1—9, 11—23, 25, 30.

Prace przedstawione na fotografiach pochodzą z konkursów: „Wielcy Polacy w rzeźbie ludowej”, Toruń, 1974 r., il. 1—5; „Wojsko Polskie w rzeźbie ludowej”, Warszawa, 1976 r., il. 7, 9; „Żołnierz obrońcą i budowniczym”, Warszawa 1978 r., il. 10, 28; „Rodzina w sztuce ludowej”, Warszawa, 1977 r., il. 11—13, 25; „III Konkurs Rzeźby Karpat Polskich”, Nowy Sącz, 1978 r., il. 14—18; „Twórczość plastyczna artystów nieprofesjonalnych i twórców ludowych rejonu myślenickiego”, Myślenice, 1977—1978 r., il. 19, 20; „Gry i zabawy ludu polskiego”, Radom, 1978 r., il. 21—23; „Rolnik i jego praca w twórczości ludowej”, Kraków, 1977 r., il. 24, 26, 27.