



Rejdych Bronisław. Cementownia w Brzeszczach. Fot. H. Makasiewiczowa.

TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA GÓRNIKÓW

Cz. I.

ŻYWIŃSKA MARIA

Plastyczna twórczość robotnicza jest zjawiskiem artystycznym prawie przez badacza nieknięty, rozpatrywanym dotychczas jedynie na marginesie badań nad sztuką ludową, bądź zgoła lekceważonym, jako pewien odłam dyletantyzmu.

Złożyła się na to — być może — z jednej strony trudność uchwycenia jej w rozproszonej w wielkich środowiskach miejskich klasie robotniczej, z drugiej znów strony wiązać się to mogło z wybitnie rubieżnym charakterem tej sztuki zdecydowanie oscylującej pomiędzy kulturą środowiska wiejskiego i mieszczańskiego.

Dopiero kiedy w Polsce Ludowej, artystyczna twórczość amatorska została otoczona opieką państwa, zagadnienie to wystąpiło z całą wyrazistością. Już pierwsze wystawy prac amatorskich organizowane przez poszczególne związki zawodowe, a także pierwsza, ogólnopolska wystawa prac plastyków - amatorów urządzona w Muzeum Narodowym w Warszawie w

1949 roku, zasygnalizowały istnienie tego typu twórczości.

Okazało się wtedy, że obok całego szeregu prac mających charakter utworów „z drugiej ręki“, które Stefan Szuman nazywa pracami dyletantów wtórnych, niesamodzielnych, obok szeregu mniej lub więcej udanych prób naśladowania tzw. wielkiej sztuki, wyłoniła się pewna grupa swoista, grupa oryginalnych twórców o własnym, indywidualnym charakterze, którą wiąże wiele nici wspólnych.

Jedną z pierwszych jest środowisko z którego pochodzą ci artyści - amatorzy i wykształcenie. Są to robotnicy fabryczni, rolni, czy kopalniarni mający ukończoną jedynie szkołę powszechną. Wyrosli ze środowiska robotniczego czy chłopskiego. Rysować uczyli się jedynie w szkole podstawowej. W wolnych chwilach od pracy zawodowej poświęcają się sztuce dla własnej przyjemności, toteż twórczość ich jest bezinteresowna, szczerą i bezpośrednią, ponieważ nie liczą się z odbiorcą. W obrazach swych skom-

plikowane zjawiska plastyczne wyrażają środkami zrozumiałymi dla siebie i swego otoczenia. Twórczość ich wyraźnie świadczy o tym, że operowanie elementami formalnymi leży poza ich świadomością. Widoczna deformacja przedstawianej rzeczywistości, cechująca tak wybitnie ich twórczość wypływa z nieświadomości i nieudolności, gdyż pragną oni dać realistyczną formę swoim wizjom artystycznym.

Możnaby o nich powiedzieć, że wszyscy mają podobny start możliwości technicznych, choć każdy niesie w sobie ładunek talentu i osobowości artystycznej o innym ciężarze gatunkowym.

W dotychczasowych rozważaniach na temat tego typu przejawów twórczych określanych pojęciem prymitywu, padały różne określenia: „talenty samorodne“ — najbardziej popularne i najbardziej niefortunne, „naiwny realizm“ (użyte między innymi przez Białostockiego)¹⁾ „dyletanci pierwotni“ (Stefan Szuman)²⁾, czy „sztuka laicka“ (Michajłow)³⁾, czy „les peintres populaires de la réalité“ — użyte przez Luquet'a, a które to określenie przyjmuje za nim Gralewski w swych rozważaniach nad sztuką prymitywną.

Jednak, według Gralewskiego, sztuka prymitywna — to sztuka „pierwiastkowa“ stojąca, jak gdyby na początku łańcucha rozwojowego. Do niej zalicza sztukę dziecka, sztukę ludową, sztukę ludów pierwotnych, jednak także i prace „les peintres populaires de la réalité“. Luquet dalej twierdzi, że „wszystkie są one pierwsze, choć w innych szeregach rozwojowych, a przysięm mają cechy wspólne“⁵⁾.

Nieco odmienne jest stanowisko Stefana Szumana, który tę dziedzinę twórczości plastycznej nazywa sztuką „dyletantów pierwotnych tj. samorodnych i dzięki temu swoiście w swej twórczości jeszcze niezależnych i oryginalnych“. Poza tym pisze on dalej, że sztuka ich: „prowadzi na ogół do sztuki szczerzej i bezpośrednio — mimo prostoty techniki i prymitywizmu wypowiedzania się — ciekawej, wdzięcznej, solidnie i z wielkim smakiem skomponowanej...“ (artyści ci) ... „szczęśliwie znajdują drogę do rozwoju szczerzej i własnej wypowiedzi i twórczości artystycznej, bo posługują się „językiem“, który stosunkowo łatwo można zarówno opanować, jak — zależnie od potrzeby wyrazu artystycznego — ukształtować, przetwarzać i rozwijać“. W końcu jednak powiada: „w języku tym samorodny artysta — tj. w rezultacie prawie każdy, może się wypowiedzieć indywidualnie twórczo mimo, że w zakresie

form i techniki i motywów swojej sztuki jest kontynuatorem sztuki już istniejącej“⁷⁾. Inaczej może precyzuje swój sąd o tego rodzaju sztuce Białostocki omawiając pierwszą, ogólnopolską wystawę plastyków - amatorów. „Dzieła tak zwanych, nowoczesnych prymitywistów — pisze on „odkrytych przez Jarry'ego, Apollinaire'a, Maxa Jacoba, Wilhelma Uhde zmusiły nas do uznania nowej klasy twórców, którzy nie są artystami, jak współcześni im malarze o fachowym wykształceniu, ale których dzieła odznaczające się indywidualnymi znakami stylistycznymi nie dają się zaliczyć do anonimowej i tradycyjnej twórczości ludowej“⁸⁾.

Powyżej podane rozważania omawiają istotę tej twórczości; jednak, jak Gralewski, tak i Szuman łączą ją ze sztuką ludową i sztuką dziecka, Białostocki zaś domaga się dla niej, w wielkiej rodzinie sztuki oddzielnego miejsca.

A prawda zdaje się leżeć pośrodku. Trudno jest bowiem, zgodzić się tu z Gralewskim i podciągnąć pod jeden wspólny mianownik sztukę robotniczą i sztukę ludową; z drugiej jednak strony, trudno byłoby nie uwzględnić zasadniczych; istotnych śladów sztuki ludowej, które zostawiła w polskiej sztuce robotniczej. Na razie dzieli je jednak cały szereg elementów cywilizacji miejskiej, której mimowoli — dużo więcej ulega twórca robotniczy, a od której jest wolny, czy właściwie był — twórca ludowy. Raczej możemy sądzić, że ułatwione środki komunikacyjne i zdobycze techniczne w szybkim tempie zbliżają wieś do miasta, przy czym znowu ulegnie zmianie wzajemny stosunek czynników kształtujących twórczość ludową i robotniczą.

W chwili obecnej, jesteśmy jedynie świadkami jednego z niezliczonych etapów rozwojowych, jakim podlegają oba te odłamy.

W polskiej sztuce robotniczej możemy wyodrębnić dwa takie etapy: przed i po roztoczeniu opieki nad twórczością amatorską przez państwo. Ten niezmiernie interesujący i ważki, a nawet przełomowy moment ma tu swoją specyficzną wymowę.

Jest rzeczą zrozumiałą, że zagadnienie to na poszczególnych odcinkach naszego życia robotniczego i w różnych okręgach naszego państwa, może mieć inny charakter, bowiem podlega innym normom rozwojowym, kształtowanym przez warunki ekonomiczne, ruchy ludnościowe wreszcie — mniej lub więcej silne miejscowe tradycje kulturowe.



Wróbel Paweł. Józef Wieczorek przemawiający na wiecu. 1950 r. — tempera

Na tym miejscu spróbujemy rozpatrzyć go jedynie na odcinku Śląska i to w grupie górniczej.

Należy przyjąć, że w punkcie wyjściowym pierwszego etapu, świat twórcy ludowego i robotniczego był prawie jednakowy. Kształtowały go wąskie granice bytowania w ramach swojej społeczności. Tak, jak twórca ludowy nie opuszczał nieraz przez całe życie swojej rodzinnej wsi, podobnie robotnik żył w obrębie swojej osady fabrycznej, czy kopalnianej. W wielu wypadkach osada ta była dawną wsią, której ludność małorolna zaczynała pracować w pobliskiej kopalni, bądź też przeniosła się do zbudowanej osady z pobliskiej wsi. Element napływowy, często drogą małżeństw wsiąkał w społeczność miejscową. Tak więc ludność osady pozostawała nadal częścią grupy etnicznej, z której wyrastała. W tym momencie, twórcę ludowego i robotniczego, mogła różnić tematyka ale środki wyrazu pozostawały te same.

Stopniowo normy życia kulturowego, przeniesione w inne warunki ekonomiczne, przechodziły powolną ewolucję, adoptując nowe czynniki; na gruncie oddziedziczonych po swojej grupie etnicznej wartości, kształtuje się nowy, odmienny świat.

Ułatwiony — dzięki sieci komunikacyjnej — kontakt z większymi ośrodkami miejskimi, pozwala twórcy robotniczemu korzystać ze zdobyczy technicznych i cywilizacyjnych. Od wczesnego dzieciństwa bardziej dostępne mu były książki z ilustracjami, a nawet reprodukcje dobrych mistrzów, barwne reklamy na słupach ogłoszeniowych, czy w dużo okazalszych niż na wsi sklepach, oleodruki w traktierniach, czy restauracjach, wreszcie świat jego wyobraźni wzbogacało ruchliwe, różnorodne otoczenie a w końcu kino. Życie robotnicze — jego zakładu pracy — rozszerza treści jego przeżyć.

Piękno oglądanych reprodukcji zachęciło go do kopiowania, czy naśladowania zostawiając nieraz podświadomy ślad w pamięci artysty. Obok postaci z dawnych starych legend ludowych zapełnili teraz jego wyobraźnię bohaterowie widzianych filmów, czy przeczytanych książek. Równolegle jednak, w świat jego doznań artystycznych wtargnął smak drobnomieszczański zachwaszczając go balastem oglądanych w budach jarmarcznych „landshaftów“, okolicznościowych pocztówek - widokówek, czy błyszczących malowanek, fabrykowanych dla „szerokich mas“.

W tym konglomeracie różnorodnych elementów kształtujących jego stosunek do sztuki, łatwo mogły się zagubić istotne wartości talentu, ratowane częstokroć jedynie jego nieskrystalizowaną wolą twórczą. Bowiem artysta robotniczy tworzył nadal na marginesie życia kulturalnego całego narodu zamknięty w ciasnym kręgu swojej klasy społecznej. Podobnie, jak u twórcy ludowego, sztuka ta była zrozumiała dla jego otoczenia. Twórczość więc artysty robotniczego pozostała zawsze wyrazem zapotrzebowań artystycznych tej grupy społecznej, z której wyrastał i całkowicie z nią zgodna.

Wyrażała się ona przede wszystkim w tematyce. Były to więc sceny dewocyjne, sentymentalne motywy rodzajowe, bukiety kwiatów stosowane na kartach z życzeniami, wreszcie naiwne interpretacje zasłyszanych legend, czy przeczytanych książek lub oglądanych filmów. W obrazach dewocyjnych chętnie posługiwano się kopiowaniem, opierając się na starych wzorach warsztatowych, sięgając niekiedy do reprodukcji dobrych mistrzów, jak Rubensa, czy Rafaela. Wzorów do scen rodzajowych szukano wśród widokówek czy oleodruków. Jedynie ilustrując legendy, artysta robotniczy operował względnie samodzielnymi środkami wyrazu, licząc się ściśle z jak najdokładniejszym oddaniem wszelkich atrybutów z daną legendą związanych. I tak, na przykład, zły duch według legend śląskich spuszczał się na ziemię po nowiu księżycy ubrany w zielony mundur strzelca — tak go więc przedstawił Ociepka w jednym ze swoich, najlepszych obrazów „Szachy“. W interpretacji właśnie wątków legendarnych spotykamy najsilniejsze reminiscencje duchowej kultury ludowej Śląska.

Specyficzny i typowy charakter mają ilustracje do przeczytanych książek czy oglądanych filmów, scen z najbliższego otoczenia, w których bodaj najwyraźniej wystąpi pomieszanie dawnych ludowych tradycji z elementami życia miejskiego. Rzadko sięgał artysta robotniczy w tym okresie po temat mu najbliższy — temat pracy.

Materiał techniczny, którego używał artysta robotniczy był nieco bogatszy, aniżeli u twórcy ludowego. Mógł, bowiem mieszkając w mieście, łatwiej nabyć farby wodne, olejne, różnorodne ołówki, odpowiedni karton. Jednak posługiwano się nim nieudolnie, zwłaszcza farbami, malując na niegruntowanym kartonie traktując olej, tak jak wodę. Większość z nich zakładało ukończony obrazek lakierem chcąc uzyskać błyszczącą powierzchnię obrazu. Odpowiadało to smakowi środowiska upodobniając obrazy amatorów do jarmarcznych oleodruków.

W operowaniu elementami formalnymi da się zauważyć wszystkie niemal cechy wspólne sztuce prymitywnej, a więc sztuce dziecka, sztuce ludowej, czy wreszcie „naiwnych realistów“. Mamy więc tam dążenie do uproszczenia przedstawianych wyobrażeń przy jednoczesnym przeświadczeniu, że dają im realistyczną, prawdziwą formę, radość z bogactwa barwy szafując nią z całą rozrzutnością. Szczegółowo da się to prześledzić przy omówieniu twórczości poszczególnych amatorów.

Wszystkie te wnioski można było wysunąć oglądając nadesłane przez amatorów prace na pierwszą, ogólnogórniczną wystawę zapoznawczą zorganizowaną we wrześniu 1948 roku w Sosnowcu. Warunki ogłoszone w prasie wykluczające kopie, a zarazem zachęcające do samodzielnej twórczości, dały narazie nikłe rezultaty. Przeważały kopie, cliche landszafty, rodzajowe, pocztówkowe sceny. Ulubionym motywem była dziewczyna z bukietem w ręku przewiązanym wstążką z barankiem u nóg, jeleni na skraju lasu, czy wagon z kwiatami z wyraźnym śladem zależności od małomiasteczkowych wzorów. Rzadziej dawano sceny batalistyczne z ostatniej wojny z naiwną przesadą jej okrucieństw.

Jednak już wtedy zarysowała się indywidualność Adamusa, Bubały, Gawła, Dworczyka, czy Ociepki. W wystawionych przez nich pracach, jak martwa natura Bubały „Po szychcie“, „Wnętrze kopalni“ — Dworczyka, czy „Moja kopalnia“ — Adamusa, „Po robocie, przy sobocie“ — Gawła, czy w pełnych symboliki obrazach Ociepki, widać było zdecydowaną dążność do samodzielnego interpretowania tematu, trud porania się z brakiem wiadomości technicznych, zasadami perspektywy, układem kompozycji, kolorem.

Ten szczupły materiał zebrany na podstawie jednorazowego pokazu, przy braku szerszych danych o poszczególnym amatorze i jego drogach twórczych, nie pozwolił wydać określonego sądu o tym nowym odkrytym zjawisku artystycznym.

Dopiero, dzięki trwałym kontaktom stało się możliwe prześledzenie rozwoju poszczególnych indywidualności artystycznych, uchwycenie momentów adaptacji przez nich wiadomości technicznych — odkrycia tych dróg, jakimi poszedł artysta robotniczy, kiedy twórczość jego została ujawniona i uznana. Stało się to z chwilą roztoczenia opieki nad artystyczną twórczością amatorską przez państwo.

Tu nastąpił zasadniczy przełom w życiu twórcy robotniczego, kiedy wraz z szeregiem doniosłych zmian, został wysunięty przez Państwo Ludowe postulat zupełnie nowy, nienotowany



Urbanek Gerhard. Powitanie wycieczki polskiej w kolchozie. Fot. J. Rendhin.



Ociepka Teofil. Urok haidy. 1950 r. olej. Fot. J. Rendhin.

dotychczas w życiu żadnego państwa kapitalistycznego: postulat opieki nad artystyczną twórczością amatorską. Zagadnienie to nowe, niezmiernie trudne, nie miało bowiem precedensu w dotychczasowym naszym życiu kulturalnym. Dla jej organizatorów, łączyło w sobie radosny posmak pracy odkrywczej z wielkim niebezpieczeństwem prób doświadczalnych. Z jednej, bowiem strony chodziło o udostępnienie szerokim masom źródeł kultury narodowej i obcej, z drugiej strony o włączenie potencjalnych — dotychczas — sił twórczych, drzemających wśród klasy robotniczej w całokształt oblicza kulturalnego narodu.

Akcja opieki nad ruchem amatorskim zapoczątkowana została i prowadzona w obrębie poszczególnych związków zawodowych. Wśród górników, ruch amatorski zorganizowany został najwcześniej, pozwolił też prędzej wysnuć na tle ich twórczości pewne, ogólniejsze wnioski.

Pierwszym krokiem był apel skierowany przez prasę ogólnopolską i zawodową do plastyków — amatorów zachęcający do ujawnienia ich zainteresowań artystycznych. Nawoływał on do wzięcia udziału w I ogólnogórnniczej wystawie, która miała się stać punktem wyjściowym w zorganizowaniu opieki nad artystyczną twórczością amatorską. Zachęta ta stała się silnym bodźcem nie tylko dla tych, którzy oddawna poświęcili się sztuce, ale obudziła w innych niewyżyte siły artystyczne. Już po nawiązaniu pierwszych kontaktów po wystawie objawił się żywiołowy pęd do wypowiedzenia nagromadzonych zda się — oddawna doznań i przeżyć artystycznych. Otwarcie w kilkunastu ośrodkach kopalnianych kursów — poradni dla plastyków — amatorów ściągnęło nie tylko tych, którzy zdawna malowali, czy rysowali, ale zachęciło innych do spróbowania swych sił na tym polu. Z napływającej, wielkiej fali pragnących nawiązać kontakt artystycznych ze źródłami „wielkiej sztuki“ — amatorami, wyłoniła się *sztuka polskiego górnika*.

Dała temu w pełni wyraz następna, II ogólnogórnicza wystawa zorganizowana w rok później również w Sosnowcu, już po udzieleniu pomocy fachowej i materialnej. Stała się ona spontaniczną manifestacją żywiołowego ruchu plastycznego wśród górników pozwalając tym samym na szerszej płaszczyźnie rozpatrzeć problem nowoujawnionej sztuki. Okazało się, że krąg „naiwnych realistów“ został znacznie powiększony. Wśród wielu prac o znamionach prymitywu uderzyły swoją oryginalnością pejzaże Karola Adameczyka, sceny rodzajowe Pawła Wróbla, specyficzny kolo-

ryt architektury Bronisława Rejdycha, w złotych tonacjach utrzymane obrazki Żołny, żywe sceny z życia robotniczego Gerharda Urbanka i wiele, wiele innych.

Po bliższym zapoznaniu się z artystami okazało się, że wielu z nich po raz pierwszy zaczęło malować zapisawszy się na kursy. Z całym zapalem neofitów chłonęli wskazówki, starali się w jak najszybszym czasie opanować wiedzę techniczną. Nie tylko korzystali ze wskazówek otrzymanych na kursie, odwiedzali także wykładowców w ich pracowniach, nie opuścili żadnej dostępnej im wystawy. Głód wiedzy artystycznej starali się zapełnić jak najprędzej, nie żałując czasu ani trudu na kilkakrotne, żmudne próby w domu. Charakteryzowało to nie tylko „nowych“, ale i „starych“ amatorów. Przykładem mogą być: Bubala i Gaweł, którzy z ogromnym zapalem zaczęli próbować swoich możliwości artystycznych w grafice, choć obaj mieli już swoje przyzwyczajenia, pracowali przeszło dwadzieścia lat w kopalni na dole dobiegając obecnie pięćdziesiątki.

Jeśli chodzi o tematykę — to wszechwładnie zapanowało zagadnienie pracy. Już teraz nie wahali się czerpać tematu z najbliższego im otoczenia, nie tylko z swoich warsztatów pracy dając wyraz plastyczny zagadnieniom nurtującym ich samych, ale i całe społeczeństwo (ryc. 1). Szczerłość wypowiedzi artystycznej przebiegała poprzez wszystkie ich próby.

Z chwilą roztoczenia opieki nad twórczością amatorską, powstała dla amatorów możliwość zetknięcia się ze sztuką dojrzałą, z różnorodnymi technikami, z fachową radą zawodowego wykładowcy. Pozwala to robotniczemu twórcy rozbudować i poszerzyć jego możliwości artystyczne i poznać właściwe drogi sztuki. Entuzjazm, z jakim chłonie wszelkie wskazówki i wiadomości, wprowadza często chaos w jego dotychczasowe pojęcia o sztuce. Powoli jednak, w zależności od skali talentu, umie wybrać te czynniki, które najbardziej odpowiadają jego indywidualności artystycznej.

I wtedy staje u progu twórczości świadomej.

Gdy zechcemy teraz podsumować te wszystkie spostrzeżenia, to uderzy nas problem niezmiernie ważki, w pewnej mierze decydujący, jeśli chodzi o zasadnicze określenie elementów formujących pojęcie sztuki robotniczej. Przedstawiciele, bowiem „naiwnego realizmu“ z pierwszej wystawy — to wszystko ludzie, którzy oddawna uprawiali sztukę dla siebie i swego otoczenia. Tworzyli bez żadnej, zewnę-

trzej podniety. Każdy z nich miał już za sobą pewną jemu tylko właściwą drogę artystyczną, drogę przeważnie samotną, intuicyjną.

Tymczasem nowoujawnione talenty na wystawie drugiej, jak Adamezyk, Rejdych, Urbanek czy Wróbel są do pewnego stopnia osiągnięciem nowym, wydobytym ze stanu inercji przez opiekę nad ruchem amatorskim. Można by zarzykować twierdzenie, że jedynie podnieta zewnętrzna, inspirowana przez stworzenie dogodnych warunków, ułatwione możliwości w zdobyciu środków malarskich i życzliwa opieka odpowiednich czynników — skierowała ich na drogę artystyczną.

Gdy zestawimy ich prace z twórczością „starych“ amatorów-górników, choć powstałe w odmiennych warunkach wykażą, że łączą je elementy wspólne, gdyż w obu wypadkach twórczość ich wyrosła z dawnych tradycji kulturowych i cywilizacyjnych. Oczywiście, nowa, bujna rzeczywistość, siłą rzeczy, narzuciła im zgołą inną tematykę, daleką od dawnej. Jednak wyrażanie tej rzeczywistości środkami malarskimi zrozumiałymi dla nich samych, było jednakowe. Łączy ich prace to samo, podświadome dążenie do szematyzacji formy, choć jednocześnie przejawia się wyraźna troska o zgodność przedstawianej koncepcji artystycznej z rzeczywistością. Rejdych pragnąc namalować widok kopalni, w której pracuje (kopalnia „Brzeszcze“ (ryc. 2), najpierw usiłuje zrobić z natury szkic zabudowań kopalnianych i dopiero malując w domu puszcza wodze fantazji, jeśli chodzi o kolor. Jednak wierzy, że obrazek jego przedstawia rzeczywistą kopalnię, gdyż starał się wiernie rozmieścić jej budynki. Ociepka malując las świerkowy w „Uroku hałdy“ (ryc. 3), chce, aby to był ten sam, który otacza osadę kopalnianą. Łamie więc gałązki w janowskim lasu i posługuje się nimi, jako modelem. Wróbel, przystępując do namalowania sceny z wiecu, na którym przemawiał działacz związkowy, Jan Wieczorek (ryc. 4), którego imieniem nazwana została kopalnia, gdzie pracuje obecnie, dokładnie zbadał całość otoczenia, usytuowanie schodków zastępujących mównicę. Nawet usiłował oddać koloryt pobliskich domów

Pomimo więc różnych czasokresów, w których rozpoczęli swoją pracę artystyczną, przedstawi-

ciele obu grup znajdują się w tym samym punkcie wyjściowym, gdyż wyrastają z tego samego środowiska i mają te same wewnętrzne możliwości startu artystycznego.

Gdybyśmy teraz — rozpatrując ich twórczość na tle ustalonych teorii, chcieli przyjąć określenie Gralewskiego dla pojęcia prymitywu — „sztuka pierwiastkowa“ i razem z nim odrzucili popularne twierdzenie, że sztuka prymitywna — to sztuka pierwotna, czy nawet nieudolna, to będziemy musieli stwierdzić, że sztuka robotnicza, sztuka górnicza — nie mieści się w tym określeniu. Odbyła już pewną drogę, oddzieliło ją od punktu pierwiastkowego cały szereg nalołów cywilizacyjnych, choć wyrosła na żyznym podglebiu polskiej kultury ludowej.

Możnaby tu przyjąć definicję Luquet'a, która — być może — ma swoje uzasadnienie w układzie życia kulturalnego we Francji, jednak w Polsce musi ulec zmianie. Bowiem: SZTUKA LUDOWA I SZTUKA ROBOTNICZA MAJĄ CECHY WSPÓLNE, CHOĆ SĄ W INNYCH SZEREGACH ROZWOJOWYCH, PRZY CZYM POLSKA SZTUKA LUDOWA JEST WZGLĘDEM POLSKIEJ SZTUKI ROBOTNICZEJ PIERWSZA.

Da się to do pewnego stopnia uzgodnić ze zdaniem profesora Szumana, który mówi, że „artystą jest on (dyletant pierwotny) właśnie dlatego, że samorodnie kontynuuje i twórczo i indywidualnie rozwija formy i motywy tradycyjnej ludowej sztuki“⁹).

Definicja ta jednak nie wyczerpuje zagadnienia i nie da się rozciągnąć na wszystkie, ciekawsze indywidualności artystyczne reprezentujące plastykę polskiego górnika. Jest, bowiem, zamknięta w ramach zbyt wąskich. Tym niemniej jest próbą określenia stanowiska polskiej sztuki ludowej robotniczej względem polskiej sztuki ludowej na odcinku grupy górniczej. Uwagi powyższe, wysnute na podstawie materiału zebranego wśród amatorów-górników, są jedynie podsumowaniem spostrzeżeń dokonanych w okresie badawczym; winny jednak znaleźć swoje uzasadnienie w podanych poniżej szkicach monograficznych najbardziej wybitnych i charakterystycznych dla swego środowiska indywidualnościach artystycznych wśród górników.

P R Z Y P I S Y

1. Białostocki Jan: Zagadnienia twórczości amatorskiej. Z okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Kuźnica rok 1949 nr. 23 str. 6
2. Stefan Szuman: Pochwała dyletantów. — Warszawa 1947
3. N. Michailow: Zur Beriffsbestimmung der Laienmalerei. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1935
4. Gralewski Jan: Sztuka prymitywna i jej pozycja w rozwoju sztuki Przegląd filozoficzny, rocznik XLV, zeszyt 1 — 2
5. Gralewski Jan op. cit. str. 175
6. Szuman Stefan op. cit. str. 12
7. Szuman Stefan op. cit. str. 14
8. Białostocki Jan op. cit. str. 6
9. Szuman Stefan op. cit. str. 12

Materiał ilustracyjny z archiwum pracowni filmowo fotograficznej przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Górników w Polsce.