

PO 25 LATACH — O PRZEDMIOCIE BADAŃ

Profesorowi Ksaweremu Piwockiemu

Kiedy powstawała „Polska Sztuka Ludowa”, zakres jej działania różnił się znacznie od obecnego. Nie tylko dlatego, że pismo podejmowało wówczas problematykę różnych dziedzin, podczas gdy obecnie ogranicza się w zasadzie do spraw ludowej plastyki. W tym przypadku nastąpiła tylko redukcja zadań, przekazanie zagadnień literatury ludowej, pieśni, muzyki — innym, specjalistycznym czasopismom. Istotna zmiana dotyczy rozszerzenia płaszczyzny zainteresowań na zjawiska pograniczne w sztuce ludowej, na twórczość nieprofesjonalną oraz na problematykę kulturoznawczą. Zmiana dotyczy też metod i celów badawczych.

Powodem tych zmian jest zarówno krystalizowanie się postaw teoretycznych badaczy sztuki ludowej, jak i — przede wszystkim — przemiany zachodzące w kulturze ludowej i w sferze zjawisk z niej się wywodzących.

Pierwszy, podwójny zeszyt „Polskiej Sztuki Ludowej” ukazał się w końcu 1947 roku. Pismo, organ wielodziałowego Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej, redagował organizator i kierownik tego Instytutu, Józef Grabowski. Dodać tu trzeba, że Grabowski należał do nielicznych przed wojną historyków sztuki doceniających znaczenie i wartość artystyczną sztuki ludowej. Idąc śladami myśli teoretycznej Riegla, szczególną wagę przykładał do badań nad rozwojem formy, nad stylem. Toteż przedmiotem Jego zainteresowania była nie kultura artystyczna ludu, ale te w niej zjawiska, które wiązała wspólna postawa artystyczna, wspólny styl. Stanowisko takie reprezentował wówczas również Ksawery Piwocki, który w programowym artykule pisał: „Jeżeli sztuka chłopska obejmuje wszystkie dzieła stworzone przez jednostki należące do warstwy chłopskiej, to sztuka ludowa musi posiadać zakres węższy, pozwalający na wydzielenie tych twórców, które zaliczylibyśmy raczej do sztuki ogólnonarodowej”¹.

Wydzielając z kręgu kultury chłopskiej sztukę ludową jako przedmiot badań, Grabowski za podstawowe kryterium przyjmował styl. Zagadnieniu temu poświęcił cykl artykułów publikowanych w kilku zeszytach pisma². Tak więc styl określał, które ze zjawisk twórczych miały wejść w orbitę zainteresowań badawczych Instytutu. Jak bowiem formułował wówczas Piwocki, „ludową nazywamy taką sztukę, której dzieła posiadają cechy stylowe, uznane przez naukę za specyficznie ludowe”³.

Zgodnie z tymi założeniami określał Grabowski cele i program badawczy Instytutu. „Potrzeba utworzenia go — pisał — wynikała zarówno z roli, jaką sztuka ludowa może i winna odegrać w formowaniu się nowej naszej sztuki ogólnonarodowej — jak też z konieczności zachowania dla potomności ginącej w naszych oczach odrębnej kultury ludowej, dotąd z punktu widzenia potrzeb sztuki niemal nie badanej i skutkiem tego od tej strony nie znanej”⁴.

Miał oczywiście rację Grabowski, dostrzegając walory artystyczne sztuki ludowej w tych jej przejawach, które wynikały ze zbiorowego charakteru twórczości,

z nawarstwienia własnych doświadczeń estetycznych, z odrębnej postawy twórczej. Niemniej takie stanowisko prowadziło do szukania dzieł, wynikłych z ducha „stylu”, a więc do wstępnej już selekcji materiału. Prowadziło w praktyce do postawy ahistorycznej, do odrywania się w badaniach od rzeczywistej kultury artystycznej danej społeczności, do stwarzania sztucznej systematyki sztuki ludowej, opartej o rozwój stylu, a więc zakładającej, że zjawiska prostsze wyprzedzają w czasie bardziej złożone⁵. Postawa taka w zrozumięły sposób preferowała dzieła mieszczące się całkowicie w ramach stylu, a więc albo z okresu połowy względnie końca XIX wieku, albo nawiązujące do dawnych tradycji estetycznych. Z pola widzenia odpadały natomiast zjawiska nowe, procesy zachodzące w kulturze wsi, ciekawe i ważne, choć zapewne nie tak istotne dla dorobku kultury narodowej, jak stylowa sztuka ludowa. Z pola widzenia wypadał też proletariats, peryferie miast i miasteczek, jako że nie stworzyły one znaczącej i stylistycznie odrębnej sztuki. Pojęcie ludu, aczkolwiek teoretycznie definiowane szerzej (łącznie z proletariatem), w praktyce badań nad sztuką sprowadzono głównie do warstwy chłopskiej. Grabowski chciał bowiem badać, jak to już uprzednio podkreślałem, nie kulturę artystyczną wsi i środowisk robotniczych, ale sztukę. Programowo więc odcinał się od zadań, które przypaść winny były socjologom czy etnografom. Dlatego też Instytut powstał przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, a nie przy ośrodku badań etnograficznych. Grabowski wychodził bowiem z założenia, że „to co o sztuce ludowej pisali etnografowie jest tylko cennym materiałem do określenia warunków, wśród których ona powstawała i bytowała. Poznanie i wyjaśnienie istotnych walorów i charakteru sztuki ludowej, to praca przede wszystkim historyków sztuki, literatury, muzykologów, choreologów czy innych specjalistów, traktujących zjawiska sztuki ludowej jako jeden z przejawów sztuki w ogóle, na tle ogólnej wiedzy o sztuce oraz w związku z nią. Prace obydwu tych rodzajów badaczy: etnografa i specjalisty — badacza sztuki mogą się tylko wzajemnie wspomagać, nigdy zaś zastępować. Inne są bowiem punkty wyjścia, inne kryteria systematyki i wartościowania, inna również metoda pracy, a nawet w tych samych przedmiotach inna treść zainteresowania naukowego”⁶.

Oczywiście inne są zadania Instytutu Sztuki, a inne — placówki etnograficznej czy socjologicznej, rzecz tylko w tym, aby badając zjawiska kultury ludowej dobrze orientować się zarówno w zagadnieniach etnograficznych, jak w obranej specjalności, aby badać zjawiska z różnych stron, we wzajemnym powiązaniu z innymi elementami kultury.

Ten jednak postulat został pominięty. Powstał Instytut Grabowskiego, ale jednocześnie nie uzupełniał go żaden ośrodek badań etnograficznych, kulturoznawczych. Wtedy, kiedy ważna była całość — zainteresowano się wycinkiem.

Tymczasem w świadomości zarówno współpracowników Instytutu, jak i czynników odpowiedzialnych za kulturę narastało przeświadczenie o konieczności podjęcia badań szeroko pojętej kultury artystycznej ludu. Dodajmy, że był to okres głębokich przemian ideologicznych, wprowadzania — nie zawsze pogłębionych — postulatów wynikłych z przejmowania marksistowskich koncepcji nauki radzieckiej. Dość prymitywnie stwierdzano więc *ex cathedra*, że „[...] o ile kultura dworska w miarę swego wyrażania się odrywała się od narodowego podłoża i ulegała kosmopolitycznemu i formalnemu skostnieniu, o tyle sztuka ludowa żywiła się zawsze wiecznie twórczym, głęboko narodowym, a jednocześnie głęboko klasowym nurtem społecznym, ulegając w ten sposób wszystkim przemianom, przekształceniom i przewartościowaniom ówczesnego życia wsi polskiej”⁷. Przed nauką stawiano postulaty szukania wątków, „które w tej lub innej postaci były odpowiednikami przemian społecznych lub wręcz buntów czy rewolucji chłopskich”⁸. Z tej pozycji poddawano też dalej krytyce „sprowadzenie zakresu i zasięgu sztuki ludowej do jakoby niezmiennych i jakoby zakończonych już w swoim rozwoju motywów, tonacji, wątków tematycznych czy też wzorów artystycznych [...]”.

W listopadzie 1948 r. Grabowski opuszcza Instytut i redakcję⁹. W rok później przy resorcie powstaje Państwowy Instytut Sztuki, który przejmuje dotychczasowe agendy Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej. Na czele sekcji badania ludowej plastyki staje Roman Reinfuss, dotychczasowy kierownik sekcji zdobnictwa. Wysuwa on postulat badań nad szeroko pojętą kulturą artystyczną ludu, zarówno badań dorobku historycznego, jak i zachodzących współcześnie procesów przemian¹⁰. Opierając się na dyrektywach marksistowskich postuluje podjęcie prac nad teorią sztuki ludowej. Przeprowadza krytykę dotychczasowych poglądów, zwłaszcza ujmujących statycznie sztukę ludową. Stwierdza: „chcąc więc zjawiska z zakresu sztuki należyście zrozumieć i objaśnić, musimy stale rzutować je na właściwe tło ekonomiczne i polityczne”¹¹.

Rozpoczyna się drugi etap zainteresowania teorią. O ile jednak uprzednio teoria stanowiła jakby eksplicację prowadzonych już prac badawczych, wychodząc — mimo wszelkie ograniczenia — od konkretnego, ta druga faza rozważań teoretycznych nosi charakter postulatowy. Przeglądając dzisiaj te artykuły zaskakuje dystans istniejący między rzeczywistością badań a hasłami wówczas wysuwany. W stosunku do twórczości ludowej wiele tam było założeń apriorycznych, nie znajdujących pokrycia w rzeczywistości. Szukano więc w niej — powołując się na leninowską teorię odbicia — śladów walki klasowej na wsi. Mizerne były jednak rezultaty, bodaj że tylko w Janosikowych obrazach na szkle i jednej parze kafli mazurskich zdołano odnaleźć bezpośredni refleks społecznych konfliktów. Czy więc nie było tych konfliktów? Były! Tylko że nie pozostawiły śladów bezpośrednich w rzeźbie kultowej, wycinance, garnku czy tkaninie...

Kilkuletni ten okres dyrektywno-frazeologiczny przyniósł w efekcie tylko parę postulatowych artykułów, przedruków z prasy radzieckiej. Zwrócił jednak uwagę na nową tematykę, występującą np. w wycinance ludowej¹², choć sprawę tych „nowych treści” zaciemniła nader skutecznie ówczesna polityka opieki nad sztuką ludową, konkursy, nagrody, zakupy, entuzjastyczne noty w prasie stawiane słabym przeważnie twórcom, ale podejmującym z inspiracji zewnętrznej nowe tematy. Brak niestety relacji o tym, jak te przemiany zachodziły w świadomości wsi. Sztuka ludowa

tego okresu odzwierciedlała bowiem nie tyle rzeczywistość, co intencje działaczy. Pełniła rolę politycznego plakatu, wracała też poprzez wystawy i zdjęcia w prasie — z powrotem na wieś, ale już jako „świadectwo” zaszłych przemian.

Próby włączenia „Polskiej Sztuki Ludowej” w nurt toczących się wówczas w kraju dyskusji teoretycznych nie były łatwe. Widoczne są raczej w krytyce dawnych postaw i w artykułach postulatycznych niż w samych opracowaniach. Mimo więc słusznych zaleceń w rodzaju: „musimy dążyć do tego, ażeby omawiane w „Polskiej Sztuce Ludowej” zagadnienia ujmowane były w perspektywie historycznej, w ich dialektycznym rozwoju na tle całokształtu zjawisk kulturalnych, ze szczególnym uwzględnieniem momentów ekonomicznych i społecznych”¹³ — sporo czasu upłynęło, nim prace takie zaczęły powstawać.

Pierwszą poważną próbą przemyślenia podstawowych zagadnień teoretycznych i praktycznych stała się w 1951 r. konferencja w Jadwisinie¹⁴ (poprzedzona wstępnymi dyskusjami na I ogólnopolskiej konferencji w sprawie badań nad sztuką). Poruszono na niej m. in. sprawy stosunku do dorobku ludowej plastyki i jej roli w kulturze narodowej (A. Wojciechowski¹⁵), problemy opieki nad twórcami i ośrodkami sztuki ludowej (K. Pietkiewicz), przemian w charakterze ludowej twórczości wykonywanej na potrzeby miejskiego odbiorcy (M. Gładysz). Wanda Telakowska omówiła pierwsze doświadczenia z prac kolektywów wiejskich i robotniczych, kierowanych przez artystów-plastyków. Zasygnalizowano też powstanie Cepelii i zakres podjętych przez nią zagadnień. Wszystkie te tematy zaczynają odąd przenikać na łamy pisma, wzbogacając jego dotychczasową problematykę.

Najważniejszym jednak wkładem w dyskusje teoretyczne była próba Ksawerego Piwockiego nowego spojrzenia na genezę sztuki ludowej, a przy okazji ustosunkowanie się do definicji takich pojęć jak np. ludowość w sztuce. W referacie publikowanym później na łamach naszego pisma wykazywał Autor przemiany sztuki ludowej na przestrzeni dziejów, stałe jej zazębianie się ze sztuką służącą potrzebom Kościoła, dworu, szlachty czy mieszczaństwa¹⁶. Zwracał uwagę na ogromne bogactwo tzw. sztuki prowincjonalnej, która w wielu dziedzinach poprzedzała ludową, a „w swej istocie była równocześnie głównym nurtem sztuki narodowej w formie”.

Poglądy Piwockiego, opublikowane później w pełniejszej wersji książkowej¹⁷, wzbudziły jednak pewne obiekcje w środowisku zarówno etnografów, jak i historyków sztuki. Piwocki wystąpił z argumentami przemysłanymi logicznie i opartymi o dużą wiedzę historyczną. Na tle ówczesnych sloganowo-postulatycznych dyskusji praca Piwockiego zaskakiwała samodzielnością i śmiałością sądów, żywym pulsem krytycznego myślenia każącego Autorowi zawsze patrzeć sceptycznie na własne dawne sformułowania, konfrontować je z rzeczywistością, z argumentami adwersarzy. Ferment myślowy, jaki spowodowały tezy Piwockiego, był znacznie głębszy, niżby się to mogło wydawać na podstawie publikowanych recenzji czy artykułów.

Spośród etnografów najistotniejszą krytykę przeprowadził Tadeusz Seweryn¹⁸, dowodząc, iż autor zawęził zakres pojęcia sztuki ludowej, ograniczając się w zasadzie do rzemiosła, tymczasem w sztuce ludowej istnieje wiele innych dziedzin, których kolebką była kultura chłopska, a nie spadek po cechowych mistrzach. Na ujęciu problemu przez Piwockiego zaciążyły poglądy Alojzego Riegla, który stawiał znak równości między sztuką

ludową a rzemiosłem (w książce *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*). Sztuka ludowa stawała się więc trawestacją stylów historycznych, ich barbaryzacją.

Seweryn przeciwstawia się takiemu widzeniu sztuki ludowej, w którym jest ona ujmowana jako wynaturzenie czy sprymitywizowanie sztuki stylowej. Dlatego występuje przeciw „zasadzie kwalifikowania dzieł (ludowej) sztuki zależnie od stopnia ich odchylenia od z góry przyjętych wzorców zachodnioeuropejskiej sztuki”. Metoda „odchyleniowa” bowiem autonomizuje dzieło sztuki na zasadzie wyłączenia cech formalnych, wyodrębniających je z całokształtu czynników historycznych, a poza tym hierarchizuje zjawiska artystyczne, z góry deprecjonując „odgałęzienia” na rzecz rzekomego „pnia macierzystego”.

Z historyków sztuki polemizowali z tezami Piwockiego Kazimierz Malinowski i Aleksander Wojciechowski¹⁹. Wojciechowski zwracał uwagę na nie dość wyraźne rozróżnianie pojęć „sztuka ludowa” i „sztuka narodowa” oraz utożsamianie ludowości sztuki ze sztuką ludową. Malinowski sugerował wymienne traktowanie pojęć „sztuki ludowej” i „amatorskiej”. Piwocki zgadzając się na brak precyzji w dotychczasowych swych sformułowaniach, bronił jednak zasadniczych tez²⁰. Odrzucając sugestię Malinowskiego wykazywał, że sztuka ludowa w „olbrzymiej większości nie jest sztuką amatorską, lecz właśnie najściślej zawodową”, a z kolei sztuka amatorska nie musi być wcale ludową, skoro np. uprawiają ją „znudzeni przedstawiciele najwyższych szczebli klasy posiadającej”. Cóż to więc jest „sztuka ludowa”? Piwocki dawną swą definicję koryguje wprowadzając zasadę prymatu treści nad formą, oczywiście treści wysuniętych przez lud (a nie służących ludowi, bo wtedy „ludowym” staje się np. Frycz-Modrzewski). Treści te wynikają z różnic między poziomami rozwoju kulturalnego artysty ludowego i nie-ludowego.

Piwocki wprowadza również uściślenia do pojęć „rodzimości” i „sztuki narodowej”, dowodząc, iż są to pojęcia różne, wcale nie wymienne, i że niejednokrotnie „dzieła sztuki powstałe w naszym kraju posiadały treści nam obce, a nieraz wręcz wrogie narodowi”. Z kolei „każda sztuka ludowa jako niosąca treści zawsze rodzime, będzie posiadała cechy sztuki rodzimej, chociaż pojęcia rodzimości i ludowości bynajmniej się nie pokrywają, gdyż rodzime treści i formy posiadać może także sztuka nieludowa”.

Wprowadzając te uściślenia Piwocki podtrzymywał jednak podstawową tezę książki, iż genezę współczesnej (tj. XIX-wiecznej) sztuki ludowej wiązać należy z dobą renesansu, a więc okresem gdy uwidoczniło się zróżnicowanie kultur „oświeconej” i ludowej. Wcześniej, zdaniem Piwockiego, nie było koniecznego odskoku kulturowego dla powstania odrębnej sztuki ludowej, choć oczywiście „współczesna sztuka ludowa posiada związki ze sztuką okresów wczesnofeudalnych i wcześniejszych [...]”.

Diametralnie inne stanowisko zajął w sprawie genezy Andrzej Abramowicz, archeolog, który wychodząc z analizy zachowanej sztuki zdobniczej dowodził istnienia już od zarania feudalizmu odskoku kulturowego między klasami. Dla Abramowicza „w społeczeństwie przedklasowym będziemy mieli do czynienia z jednym nurtem sztuki, który obsługuje całe społeczeństwo. Cała sztuka będzie miała charakter sztuki ludowej”²¹. Ludowość znaczy tu dla autora tyle, co powszechność wśród mas, co zrośnięcie się z historią społeczeństwa, które tę sztukę wykształciło, i wreszcie — bliskość jej procesowi pracy, codziennym zajęciom człowieka.

Poglądy Abramowicza spotkały się z zastrzeżeniami zarówno historyków sztuki, jak i etnografów²². Ale, wbrew oczekiwaniom, dyskusja szybko wygasła, nie doprowadziła do konfrontacji stanowisk i do jakichś powszechnie przyjętych ustaleń. Dlaczego? Sądzę, że pierwszym powodem było niesprecyzowanie podstawowego pojęcia — ludu. A poza tym zbyt wątła była (i jest) podstawa materiałowa. Słusznie bowiem pisał wówczas Seweryn: „[...] nauka nasza nie dysponuje jeszcze odpowiednio przygotowanym materiałem faktograficznym, przydatnym do wykrycia punktów wyjściowych sztuki ludowej i jej linii rozwojowych”²³.

Materiał ten poszerzyła co prawda wielka wystawa Odrodzenia i publikacje związane z tematyką Odrodzenia, ale coraz wyraźniej widać było, że bez dalszego pomnażania faktów, zwłaszcza dotyczących przeszłości, trudno będzie o ujęcia syntetyczne, teoretyczne. Badania takie postulowano na Konferencji Wawelskiej, i to zarówno sięgające w głąb historii, jak i w szerz, bowiem jak to formułował Roman Reifuss „[...] mimo, że na temat sztuki ludowej pisano sporo, istnieje wiele dziedzin prawie zupełnie nietkniętych i znaczne obszary Polski nie zostały jeszcze przebadane”²⁴. Liczono przy tym zarówno na badania centralne, prowadzone w skali całego kraju przez Sekcję krakowską prof. Reinfussa, jak też i na badania prowadzone przez ośrodki uniwersyteckie, muzealne, towarzystwa naukowe i poszczególnych badaczy oraz miłośników ludowej sztuki.

Program badań Sekcji krakowskiej wynikał z oceny istniejącej sytuacji, ze świadomości luk w materiale i szybkiej przemian zachodzących na wsi. Przewidywał „intensywne gromadzenie materiałów dokumentacyjnych, uzyskanych poprzez zakrojone na szeroką skalę badania terenowe”²⁵. Była to więc akcja w samym założeniu pospieszna, z góry zakładająca niepełność pozyskanych informacji, możliwość przeoczeń ważnych nawet ewementów — miała jednak dać obraz ogólny, typowy.

W takiej sytuacji „Polska Sztuka Ludowa” stała się nie tylko i nawet nie tyle wykładnikiem badań Sekcji, ale i placówką równoległą, o rosnących ambicjach obejmowania coraz to szerszej problematyki badawczej, placówką inspirującą podejmowanie określonych tematów uzupełniających badania Instytutu i skupiającą liczne grono współpracowników. Na łamach pisma publikowano nie tylko rezultaty prac własnych, ale i materiały pochodzące z innych ośrodków opracowane przez autorów spoza Instytutu.

Powstała dość szczególna sytuacja, w której postulaty teoretyczne i metodologiczne, wysuwane na Konferencji Wawelskiej i na łamach pisma — realizowane były raczej w pracach powstałych poza Instytutem (choć często z inspiracji Instytutu). Postulaty te dotyczyły bowiem badań wszechstronnych i pogłębionych, sięgających do historii, do archiwów, dokumentów, co wymagało — pomijając wszystko inne — dużego nakładu czasu. Tymczasem szczupły zespół (4–6 osób) pracowników Sekcji badania sztuki ludowej musiał realizować napięty plan penetracji terenowych i to przy słabym wyposażeniu w środki transportu i dokumentacji. Utrudniało to równoczesne prowadzenie badań pogłębionych, kompleksowych, podejmowanie poszukiwań archiwalnych czy archeologicznych, choć i takie organizowano w pierwszym okresie koniunktury finansowej²⁶. (Cenne prace prof. Reinfussa i jego współpracowników stanowią w tych warunkach ich osobistą „nadwyżkę”; są to pozycje autorskie wykorzystujące materiały Sekcji, ale uzupełnione własnymi poszukiwaniami archiwalnymi i nawet terenowymi.)

Nastąpiły lata „pracy organicznej”, dokumentacji terenowej i opracowań wstępnych, cząstkowych. Pierwsze bowiem opracowania monograficzne, drukowane w latach powojennych, oparte były przeważnie o bazę materiałową z lat międzywojennych, a nowe wykorzystywały dokumentację współcześnie zbieraną, toteż zaczęły się pojawiać już w latach zaawansowania tych prac dokumentacyjnych. Prace takie powstawały w różnych ośrodkach. Oczywiście wielu piszących musiało na własny użytek przyjmować określone postawy metodologiczne czy teoretyczne, rozwiązywać trudne problemy terminologiczne. A jednocześnie tuż obok, o miedzę, toczyły się wartkie dyskusje metodologiczne w środowisku teoretyków kultury, językoznawców, etnografów, muzykologów, historyków sztuki. We Francji dzięki pracom Lévi-Straussa etnologia stała się przodującą dziedziną nauk humanistycznych, animując poszukiwania w innych dyscyplinach. Strukturalizm, teorie mitów, znaków, informacji, gier, kultury masowej, rozwój metod matematycznych i technik badawczych psychologii oraz socjologii, koncepcje archetypów (Junga), ikonologia Panofsky'ego czy teorie Kublera — wszystko to nie powinno było pozostać bez oddźwięku w wąskim światku naszych badaczy sztuki ludowej. Jeśli jednak oddźwięk nie był zbyt silny, wynikało to właśnie z ograniczania się do systematyki na bazie zbieractwa, do traktowania poszczególnych zjawisk ludowej sztuki w oderwaniu od całokształtu kultury ludowej. Po prostu — na tym szczeblu badań, jaki u nas dominował i nadal dominuje, nie było miejsca na dostrzeżenie problematyki kulturoznawczej w jej całej złożoności. Nie mogła wystarczać mniej czy bardziej powierzchowna penetracja terenu, a konieczne były badania długotrwałe, wszechstronne. Badania takie miały oczywiście miejsce i cofając się do dawnych, rodzimych wzorów mógłbym przypomnieć przedwojenne książki Gładysza o zdobnictwie w drzewie i metalu²⁷, prace Reinfussa o kulturze łemkowskiej²⁸, a w latach ostatnich chociażby studia nad sztuką Kurpiów Ołędzkiego²⁹, prace Błaszczyka nad grafiką ludową Wielkopolski³⁰, czy Kunczyńskiej nad malarstwem częstochowskim³¹.

Dlatego też, mimo iż szanuję bardzo prace dokumentacyjne, wydaje mi się, że nie daje dobrych rezultatów takie postępowanie, gdy najpierw się rejestruje, zbiera materiał „sam w sobie”, po to, aby później dopiero myśleć i uprawiać na tym materiale różne techniki badawcze. Okazuje się bowiem w tej drugiej fazie, że o czymś nie pomyślano podczas zbierania faktów, a często jest już za późno, aby wracać w teren i notować pominięte dane. Rzecz bowiem w tym, że odpowiedź zależy od pytania, od dostrzeżenia problemu, który określa potrzebę i charakter badań dokumentacyjnych. Dokumentacja „sama dla siebie” odpowiada na dość prymitywny kwestionariusz nagminnie stosowanych pytań, dokumentacja zaś ukierunkowana — stawia problemy już we wstępnej fazie pracy.

Inna rzecz, że problemy istnieją na określonym szczeblu uogólnienia, syntetyzacji — wtedy gdy patrzy się na zjawiska w kontekście kulturowym, trudno zaś je dostrzec przy uprawianiu tradycyjnego zbieractwa. W ciągu zaś minionego ćwierćwiecza dominował u nas nader powszechnie taki właśnie typ opracowań rejestracyjnych i dopiero w ostatnich latach zaczynają się pojawiać uogólnienia syntetyzujące, oparte o dorobek różnych dziedzin nauki: etnografii, historii sztuki, historii, archeologii, socjologii, a nawet psychologii. Na łamy pisma wchodzi też od blisko dziesięciu lat problematyka kulturoznawcza. Pojawia się ona przeważnie w pracach dotyczących zjawisk współczesnych, jako że

przemiany zachodzące na naszych oczach prowokują wprost do szukania ich źródeł, do widzenia rzeczywistości w całym splocie wzajemnych powiązań.

Warto tu może przypomnieć, że w pierwszych latach powojennych szukano raczej śladów czasu minionego, starano się odtworzyć obraz „złotego okresu” ludowej sztuki. Czyniła to szkoła formalistów widząc w przeszłości najdoskonalszy wyraz odrębnej stylowo ludowej sztuki, czynili i dokumentaliści szukając zjawisk typowych, przeciętnych, oznaczając zasięgi występowania określonych technik, motywów ornamentacyjnych itd. Rzecz zrozumiała, że nawet rozpoznanie żywych ośrodków ludowej twórczości, konkursy i aktywizacja twórców w Cepelii nie zmieniały tego spojrzenia wstecz, jako że wszystkie te formy opieki nad twórczością — martwiejącą już we własnym środowisku, a przeznaczoną dla miejskiego odbiorcy — dotyczyły i dotyczą innego zjawiska: nie autentycznej twórczości ludowej, a galwanizacji tradycyjnych form sztuki ludowej, wprowadzania ich w obieg kultury popularnej, masowej.

Pierwszym, opublikowanym w 1954 r. przejawem nowej współczesnej twórczości ludowej były malowanki z Chotyżów, a potem pionierski artykuł Franciszka Kotuli o rzeszowskich „dywanach” papierowych³². Od tego czasu temat ten, sumiennie dostrzegany w badaniach Sekcji prof. Reinfussa, zaczyna zyskiwać prawo obywatelstwa tak w piśmie, jak i w świadomości etnografów³³.

Bezpośrednio problematykę zachodzących przemian w kulturze wiejskiej na Ziemiach Zachodnich rejestrowali jednak dopiero Józef Burszta i Zbigniew Jasiewicz³⁴. Artykuł ich wyraźnie wykraczał poza dotychczasowy krąg tematów podejmowanych przez pismo i sugerowanych samym jego tytułem. Bo też i nie sposób dziś zajmować się „sztuką ludową” w oderwaniu od szerszej problematyki kulturoznawczej. Czyżby więc powrót na łono etnografii, tak ochoczo porzuconej w latach tworzenia się pisma? Myślę, że w znacznym stopniu tak, ale etnografii rozumianej inaczej niż w tamtych latach, etnografii, która nie zastępuje innych dyscyplin naukowych, ale je łączy, zespala w nadrzędnym programie badania kultury nie-elitarnej. Etnografii tak pojętej, jak to postulował Piwocki pisząc w 1968 roku „[...] przedmiotem badań etnografii nie może być kultura ludowa w ogóle, lecz kultura warstw, które z najrozmaitszych przyczyn wytwarzały w obrębie kultury narodowej zjawiska inne niż oficjalna wersja tej kultury”³⁵.

Ta właśnie szeroko pojęta problematyka badań nad kulturą nie-elitarną zmusza dziś do wyjścia poza opłotki „czystej” sztuki ludowej (to jest sztuki „stylowej”, opartej o przekaz tradycyjny) zmusza do sięgania po zjawiska pograniczne, twórczość innych warstw społecznych, twórczość „nieprofesjonalną”, „inną”.

Toteż na łamach pisma, które już od początku swego istnienia wprowadzało tematykę sztuki grup zawodowych (górników) i amatorskiej, pojawiają się w ostatnim okresie coraz częściej tematy sztuki „nieprofesjonalnej”, twórczości „jarmarczno-odpustowej” itp. Przykładem może tu być specjalny numer „Polskiej Sztuki Ludowej” analizujący zjawisko kiczu i estetyki odpustowo-jarmarcznej³⁶, czy też zeszyt poświęcony twórczości „nawijanej”³⁷, w którym sporo miejsca poświęcono omówieniu strefy pogranicznej między tą twórczością a sztuką ludową.

Podjęcie tematyki sygnalizowanej tu określeniem „twórczość nieprofesjonalna” wynikało z kilku powodów.

Jednym jest wspólne pogranicze wielu przejawów tej twórczości z tradycyjną sztuką ludową (w twórczości grup zawodowych, w plastyce amatorskiej, sztuce naiwnej, „prymitywnej”, a nawet psychopatologicznej), drugim — zmiany, które zachodzą w samym zjawisku sztuki ludowej, a ściślej mówiąc w pojęciu „ludu”. Będę o tym dalej pisać.

Trzecim powodem jest sytuacja w stratyfikacji badań nad sztuką. W orbicie zainteresowań historyków sztuki znajduje się bowiem twórczość zawodowa i szczytowe osiągnięcia cechów, ale już w znacznie mniejszym stopniu zwraca się uwagę na sztukę lokalną, prowincjonalną. Praktycznie rzecz biorąc pozostaje ona niemal całkowicie poza zasięgiem zainteresowań, zwłaszcza w przejawach bardziej prymitywnych. Zjawiska te z kolei ważne są dla badań nad sztuką ludową, zwłaszcza nad malarstwem, drzeworytem, rzeźbą, meblarstwem, metaloplastyką, ceramiką, budownictwem. Jeśli przyjmujemy, że kultura społeczeństwa obejmuje różnorakie warstwy, a zatem i poziomy rozwoju, to jasne jest, że pozostają one ze sobą w stanie określonych zależności, związków. Dla historyka sztuki ludowej konieczne jest wyjaśnienie zjawisk pokrewnych, a więc i tej twórczości rzemiosł i cechów, która przeznaczona była dla ludności miast, dla warstwy drobnej szlachty, dla kościołów. Badania takie prowadzili Seweryn, Reinfuss, Kotula, Kunczyńska, Błaszczuk, Szetela i inni, a skoro czasopisma naukowe historii sztuki nie przejawiają zainteresowania dla tych prac, a etnografowie spod znaku kultury materialnej opracowują tylko niektóre zagadnienia rzemiosł, uważaliśmy za konieczne wprowadzenie tej granicznej problematyki na łamy pisma.

Nie należy też zapominać, że określenie „sztuka ludowa” jest nieprecyzyjne, wprowadzone „z zewnątrz” i stosowane często na zasadzie zwyczajowej, bez dostatecznie precyzyjnych kryteriów. Widać to szczególnie wyraźnie właśnie w odniesieniu do pogranicza twórczości cechowo-ludowej.

Rozszerzając zakres zainteresowań chcieliśmy, aby zwolniło to piszących od obowiązku legitymowania się za każdym razem przynależnością omawianego zjawiska do „sztuki ludowej”. Dla dobra nauki na pewno jest lepiej, gdy ściśle definiuje się zjawisko, a nie usiłuje podciągnąć go pod ogólne, aż za ogólne określenie. (Przykłady — znaki wodne na papierze: ludowe czy nie ludowe? a rzeźby Klary Prillowej? a opublikowane w tym numerze rzeźby Toborowicza? Z kolei — „strachy”: sztuka czy nie sztuka? a ekrany fotografów ulicznych?)

Zajmując się „sztuką ludową” trzeba było rzecz prosta objąć badaniami: sytuację współczesną tej sztuki, problemy opieki nad ośrodkami i twórcami, zagadnienia dalszego życia tej sztuki poza macierzystym środowiskiem, jej rolę inspirującą w kulturze narodowej i rolę w kulturze popularnej, w turystyce, reklamie itd. Pierwsze materiały na ten temat pojawiły się w „Polskiej Sztuce Ludowej” już w pięćdziesiątych latach i odąd dział ten jest nader bogato reprezentowany³⁸.

To rozszerzenie zakresu tematycznego pisma wiązało się z podjęciem podobnej problematyki badawczej przez Instytut Sztuki. Wyrazem tego było poszerzenie zainteresowań Sekcji krakowskiej o zagadnienia współczesne i problemy opieki nad twórczością ludową a także utworzenie w Warszawie Pracowni badania plastyki nieprofesjonalnej (tematyka: — 1 pogranicze cechowo-ludowe w malarstwie i grafice, 2 — współczesna plastyka „naiwna”, „amatorska”, „inna”, 3 — inspiracje ludowe w sztuce polskiej końca XIX i XX w.). Pismo więc w obecnym swym kształcie odzwierciedla proble-

matykę podejmowaną przez Pracownię (d. Sekcję) badania sztuki ludowej w Krakowie i wyżej wspomnianą Pracownię warszawską.

Dzięki zainteresowaniom Jacka Olędzkiego pojawiły się w „Polskiej Sztuce Ludowej” artykuły o poglądach estetycznych Kurpiów³⁹. Są to niestety jedyne, jak dotąd, prace na łamach pisma wkraczające na ważny, a zupełnie niemal niezbadany teren. Olędzki w swej ostatniej książce zajął się też szerzej problemem miejsca i roli twórczości artystycznej w życiu zbiorowości, ustaleniem zależności pomiędzy dziełem a światopoglądem artystycznym twórcy⁴⁰.

To ostatnie zagadnienie — światopoglądu twórcy — wymagało studiów nad konkretnymi artystami, i sądzę, że na tym polu pismo dało rzeczywiście cenny materiał, przynosząc kilkadziesiąt biografii twórczych wybitniejszych garncarzy, tkaczy, wycinankarzy a zwłaszcza rzeźbiarzy. Pozwala to z kolei na śledzenie roli jednostki w kształtowaniu się tradycji.

Tak więc, zwłaszcza w ostatnich 10—15 latach, coraz częściej dochodziły do głosu zagadnienia ściśle wiążące się z postawami metodologicznymi i teorią. Narastała wyraźnie wyczuwalna potrzeba rewizji dotychczasowych schematów badawczych. Dlatego, że powiększał się zasób faktów, cząstkowych opracowań, dlatego, że życie stawiało pod znakiem zapytania lub burzyło dotychczasowe schematy.

Nowy przypływ zainteresowań teorią, jaki dostrzegamy w ostatnich latach, nie był więc jak poprzednio wynikiem bodźców działających z zewnątrz, a wynikał z potrzeb rzeczywiście nurtujących ludzi zajmujących się sztuką ludową, tak naukowców, jak i praktyków⁴¹. Przedmiotem tych zainteresowań jest przede wszystkim współczesne pojęcie sztuki ludowej, jej zakres i cechy szczególne, zagadnienia życia tej sztuki (czy też tradycji) we współczesnej kulturze (folklorizm) i związane z tym problemy opieki, a w szczególności potrzeba zdefiniowania, kto jest ludowym twórcą.

Jest to krąg spraw żywotnych, wynikających z obserwacji aktualnego stanu rzeczy, stąd też zapewne mniejsze zainteresowanie dla problemów historycznych, choć i tu chciałbym wyróżnić dwa głosy ważne i na pewno inspirujące. Myślę tu o sprawie „ludowości” dzieła i ciekawej tezie Olędzkiego, który dowodzi na przykładzie prac srebrników i złotników z okresu od XVI do końca XVIII w., że ludowości dzieła nie można utożsamiać z jego funkcją społeczną. Nie zawsze bowiem decyduje to, komu ono służy, ważniejszy jest światopogląd twórcy. Analizując wota o cechach stylowych odbiegających znacznie od ówczesnych rozwiązań sztuki elitarnej, pisze Olędzki: „Dzieło to można uważać za ludowe, mimo że służy warstwom uprzywilejowanym, wyraża się w nim bowiem swoisty światopogląd artystyczny, szczególna mentalność grupy, która nie ma swobodnego dostępu do całości dobra artystycznego, różnych jego postaci, jakie występują w danym kraju”⁴². Sąd ten jest uściśleniem poglądu Piwockiego, który uważał, że „Zbadanie stosunku artysty do świata a przede wszystkim do otaczającej go rzeczywistości społecznej poprzez treści zawarte w jego dziele — pozwoli zaliczyć go bądź do twórców ludowych, bądź nieludowych”⁴³.

Drugi głos dotyczy zagadnienia genezy. Sprawie tej poświęciliśmy dyskusję w redakcji z udziałem reprezentantów różnych dyscyplin naukowych. Dyskusja nie przyniosła co prawda konkretnych rozstrzygnięć, ale dała jak sądzę mocną podstawę dla dalszych przemysleń.

Myszę tu o ważkim stwierdzeniu Piwockiego, który idąc śladami Gramsciego zdecydowanie odrzucił pojęcie ludu jako kategorii ahistorycznej, wywodzącej się z myśli romantyczno-metafizycznej. „Miarą ludowości jest «inność» w stosunku do przyjętego oficjalnie standardu socjo-kulturalnego [...] miara tej «ludowości» ma zmienne w czasie wymiary, historycznie uwarunkowane, gdyż «inność» jest płynna. To co jest wspólne dla całej społeczności w jednym czasie, staje się stopniem dyferencji w innym”. Przedmiotem naszych zainteresowań staje się w takim ujęciu „nie lud, jako pojęcie meta-historyczne i tym samym abstrakcyjne, ale grupy społeczne różne w różnych okresach dziejowych i miejscach, [które] są nosicielami innych struktur klasowych [...]”⁴⁴. Zadaniem więc badacza staje się „porównywanie wytworów tych grup ze standardem „oficjalnym”.

W ujęciu takim zawarte są ważne implikacje metodologiczne dla badań nad genezą sztuki ludowej w Polsce. Warto przy tym pamiętać o zastrzeżeniach zgłaszanych w swoim czasie przez Seweryna w związku z założeniami książki Piwockiego o genezie sztuki ludowej. Krok dalej idzie w kierunku uściślenia podstaw teoretycznych Jacek Olędzki. W artykule *Rejony sztuki ludowej w Polsce* („Pol. Szt. Lud.”, R. XXV, 1971, nr 1) wiąże on kształtowanie się nurtu sztuki ludowej z procesem formowania się zwartych zbiorowości o silnym poczuciu więzi społecznych, własnych odrębności. Olędzki szuka więc nie genezy sztuki ludowej „w ogóle”, ale specyfiki rozwoju kultury poszczególnych grup społecznych i determinant wyznaczających tę specyfikę. Na tym tle bada stosunek do szeroko pojętych tradycji kulturowych. Przykładem konkretnym stosowania tych założeń jest wzmiankowana już książka o kulturze artystycznej ludności kurpiowskiej.

Wracając do wyводу Piwockiego, przyznać muszę, że rozumowanie Jego odpowiada mi szczególnie, zwalnia bowiem od konieczności nazywania wciąż innych, różnych od siebie faktów — tym samym mianem, od podciągania wielości zjawisk pod jedno określenie „sztuka ludowa”. Lepiej nazywać je konkretnie, jednoznacznie. Zresztą chęć ta nieobca była Piwoickiemu, gdy zapytywał: „Jeśli pojęcie ludu — wedle Gramsciego — jest zmienne, to nie może ono dać żadnego solidnego oparcia dla badacza kultury tegoż ludu. Może by spróbować odrzucić w ogóle pojęcie «ludu»? Co by się wtedy stało?”⁴⁵. Zostałyby różne grupy — odpowiada Piwocki — powstałe na skutek rozwarstwienia klasowego, majątkowego, poziomów kulturalnych, ale także i na skutek powodów religijnych, zawodowych, psychicznych. Badanie tych grup winno być zadaniem etnografii.

A twórczość artystyczna tych grup? Podchodząc do zagadnienia historycznie, wydzielimy z tej większej całości — wiejską, tę właśnie, którą przywykliśmy nazywać „ludową”, sztukę, opartą o tradycyjny przekaz, uformowaną w procesie zbiorowego kształtowania norm estetycznych, kanonu stylistycznego. Ta sztuka, którą niekiedy nazywa się dziś „tradycyjną”, „klasyczną” czy „stylową” — byłaby rzecz prosta szczególnie ważna dla nas, ponieważ ona to właśnie odegrała ważną rolę w kształtowaniu się naszej narodowej tradycji sztuki i naszej kultury artystycznej.

Polemizowałbym natomiast z Piwockim tam, gdzie twierdzi on, że „wydobycie różnic dzielących sztukę ludową danego czasu od sztuki nieludowej jest możliwe tylko drogą porównywania jej dzieł ze sztuką inną niż ludową”. To znaczy, zgadzając się na zasadność takiego postępowania dla wydobywania „różnic” — nie uogólniałbym tej metody na badanie wszystkich zjawisk

aktualnie istniejącej kultury danej grupy społecznej (tj. ludu). Wytwory kultury trzeba bowiem oceniać na tle całokształtu procesów zachodzących w tej kulturze, widzieć właściwe czynniki sprawcze, funkcje, zależności od światopoglądu artystycznego grupy itd. Kultura jest zawsze pewną strukturą, w ramach której powstają, utrzymują się, przekształcają bądź zanikają różne zjawiska artystyczne. Należy więc je badać w oparciu o analizę tej konkretnej kultury, nie tracąc oczywiście z oczu istniejących więzi między tym „piętrzem” kultury a innymi „piętremi”. Taki sam przedmiot co innego może bowiem znaczyć na różnych piętrach kultury, inaczej wiązać się z całością.

Uwagi te zmiernają do rozszerzenia też Piwockiego, w niczym ich nie kwestionując. Uważam bowiem, że przyjęcie też Piwockiego uściśla tylko zagadnienie, a co więcej, stwarza rzeczową podstawę do badań nad stylem, nad formą tej sztuki „ludowej”. Tyle, że widzianej we właściwym kontekście historycznym i kulturowym.

Rzecz jest o tyle ważna, że w obecnym czasie powstaje nieprawdopodobny zamęt pojęciowy, trudny do opanowania przez jakiegokolwiek „umowy” między piszącymi. „Ludowe” jest już niemal wszystko i nic już nie wiadomo naprawdę. Sztuką ludową nazywa się zjawiska bardzo od siebie różne⁴⁶ — twórczość dawną („klasyczną”) i to, co wytwórca wiejski robi dla miasta w stylu ludowym, i to, co robi dla siebie, i to, co dla rzesz najmniej przygotowanych do odbioru sztuki „elitarniej” produkują rzemieślnicy (gipsy, kolorowane fotografie itp.). Sztuką ludową nazywa się rzeźby w drzewie amatorów, a nawet to wszystko, co robi w dziedzinie artystycznej twórca niewykształcony⁴⁷. Za sztukę ludową uważa się też i produkcję inteligenta, a nawet plastyka (np. Gałka), który dla Cepelii czy Desy wyrabia przedmioty „ludopodobne”. Sztuką ludową nazywana jest i twórczość niezawodowych artystów, wypowiadających się w absolutnie szczery sposób właśnie w bliskiej sobie (z różnych powodów) konwencji ludowej — jak np. Słowiński, Furgała, H. Zegadło czy Taborowicz⁴⁸. Wydaje się zatem, że pojęcie to staje się coraz bardziej wieloznaczne.

Ważną próbą uporządkowania, przynajmniej częściowego, tego zamętu było wprowadzenie przez prof. Bursztę terminu „folklorizm”⁴⁹, który oddzielał autentyczną dawną sztukę ludową od jej kontynuacji współczesnych, dokonywanych na użytek miasta. „Folklorizm” — pisał St. Błaszczuk — „usiłuje wydobyć z kultury ludowej, w zasadzie traktowanej już jako kultura w rozwoju swym zamknięta, te tylko elementy, które w konfrontacji ze współczesnym masowym odbiorcą liczyć mogą na zainteresowanie nie tyle z racji swego poznawczego charakteru, co z powodu emocjonalnego ładunku i atrakcyjnej formy”⁵⁰. Niestety termin ten jak dotąd nie zyskał powszechnego zrozumienia. A przecież niemal wszystko, co obserwujemy wokół nas, jest już nie autentyczną sztuką ludową, ale „folkloryzmem”.

Zdaje się, że zmuszeni będziemy pogodzić się z tym, że pojęcie „sztuka ludowa” stało się elastyczne jak guma i że na użytek specjalistów trzeba będzie wypracować system pojęć bardziej precyzyjnych i jednoznacznych. Tym bardziej, że — jak wolno sądzić z własnych obserwacji — pojęcie „sztuki ludowej” w powszechnym odczuciu da się sprowadzić wyraźnie do dwóch wymienionych już przednio zakresów.

Jeden — to styl ludowy (a raczej stereotyp tego stylu w powszechnym odczuciu). Styl, w którym pracują rzemieślnicy i dostawcy Cepelii, w którym coraz częściej wypowiadają się ludzie niewiele już mający

wspólnego ze wsią. A więc wszystko, co jest kopią, repliką, wariantem czy nawet dość dalekim przetworzeniem ludowych motywów (czy kolorystyki), traktowane jest jako „ludowe”, jako „sztuka ludowa”.

Drugi zakres — to sztuka ludowa jako sztuka ludu, tak jak dziś rozumiemy to pojęcie potocznie, w sensie — „lud pracujący”, „masy ludowe”. W tym rozumieniu „ludowe”, to tyle, co powszechne, łatwe zrozumiałe, tworzone przez artystów niekształconych, nie odrywających się od możliwości i nawyków percepcyjnych masowego odbiorcy. Lansując termin „ludowy” w odniesieniu do zjawisk ideologicznych, politycznych, (np. mówiąc o „Polsce Ludowej” czy „ludowej demokracji” — niełatwo jednocześnie stosować to pojęcie w innym znaczeniu, a zwłaszcza, gdy znaczenie to jest bliskie i pochodne. Nie budzi bowiem wątpliwości rozróżnienie „lód” — jako zamrożona woda i „lud” — jako masy pracujące, podobnie, jak łatwo rozróżniamy zamek magnacki od zamku w drzwiach. Ale trudno o precyzyjne rozróżnianie pojęć bliskoznacznych — i dlatego sądzę, że praktyka społeczna nie ułatwi nam zadania, przeciwnie — zakres stosowności pojęcia „lud”, „ludowe” będzie się rozszerzał.

Z tych wszystkich powodów trudne też jest precyzyjne zdefiniowanie pojęcia „twórca ludowy”. Przekonała o tym narada zorganizowana niedawno w Krakowie przez Pracownię badania sztuki ludowej i Muzeum Etnograficzne. Cóż to bowiem znaczy obecnie „twórca ludowy”? Tyle kategorii twórców i wytwórców (rzemieślników) da się podciągnąć przecież pod tę nazwę. Na naradzie proponowano ograniczyć termin „twórca ludowy” jedynie do osób pozbawionych wykształcenia. Kryterium wykształcenia nie da się utrzymać, jako że wzrasta powszechny poziom oświaty i jakoś nawet nie przystoi utożsamiać dziś pojęcia artysty ludowego z analfabetyzmem czy niedokształceniem. Równie nie-

przydatna wydaje mi się wysunięta podczas narady propozycja, aby uzależniać „ludowość” twórcy m. in. od przynależności jego do ludzi nie zajmujących się zawodami inteligentnymi.

Niesłuszne byłoby też ograniczenie się wyłącznie do terenu wsi, mamy bowiem i takie sytuacje, że urodzeni na wsi a mieszkający obecnie w mieście (np. u dzieci) reprezentanci rzemiosł ludowych znalazłby się poza nawiasem definicji. Podobnie jak szopkarze krakowscy, którzy w 90% należą do wielkomiejskiego proletariatu, a właśnie w szopkach przechowało się coś istotnego z mechanizmu tradycyjnej sztuki ludowej.

Skoro więc dla praktyki administracyjnej konieczne jest określenie kategorii twórców ludowych, najbardziej użyteczna wydaje się definicja przyjęta przez Cepelię: „Za twórcę ludowego uważa się rękodzielnika posiadającego nabytą w zasadzie w sposób tradycyjny umiejętność samodzielnej twórczości, tworzącego w oparciu o regionalne tradycje ludowe bądź posiadającego umiejętność indywidualnej interpretacji tradycyjnych regionalnych wytworów plastyki ludowej względnie twórczego ich rozwijania”⁵¹.

Ważne wydaje się tylko, aby dostrzegając reliktywa dalsze życie tradycyjnej sztuki ludowej (a raczej jej stereotypów), nie tracić z pola widzenia zjawisk nowych, twórczości niekoniecznie determinowanej dawną ludową tradycją. Zmienia się bowiem sytuacja w kulturze, dawny jej model, w którym rozróżnialiśmy różne piętra — od ludowego do elitarnego — ulega przekształceniom. Ale nie przestają istnieć zróżnicowania kultury, różnice między kulturą elitarną a popularną, ludową w nowym znaczeniu, w której mieszają się różne wpływy, różne tradycje. Trzeba je badać, trzeba dostrzegać w całej złożoności zjawiska. I to jest chyba najważniejsze zadanie, jakie powinno sobie nasze pismo stawiać w obecnym okresie.

PRZYPISY

¹ K. Piwocki, *Pojęcie sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. I, 1947, nr 1—2.

² J. Grabowski, *Zagadnienie stylu ludowego*, „Pol. Szt. Lud.”, R. I, 1947, nr 1—2; R. II, 1948, nr 1, 2, 3.

³ K. Piwocki, op. cit.

⁴ *Powstanie, organizacja i charakter Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. I, 1947, nr 1—2.

⁵ Por. J. Grabowski, *Wycinanka ludowa*, Warszawa 1955.

⁶ *Powstanie, organizacja* [...], op. cit.

⁷ Por. „Pol. Szt. Lud.”, R. III, 1949, nr 5.

⁸ Tamże.

⁹ Po J. Grabowskim redakcję przejął R. Reinfuss (R. II, 1948, nr 11—12), następnie Tadeusz Zyglar (R. III) i znów R. Reinfuss (R. IV, V, VI nr 1—2), a od nr 3 z 1952 r. pismo redaguje A. Jackowski.

¹⁰ R. Reinfuss, *Stan badań nad polską sztuką ludową*, „Pol. Szt. Lud.”, R. IV, 1950, nr 1—6.

¹¹ Tamże.

¹² A. Wojciechowski, *Tematyka społeczna i polityczna w wycinance łowickiej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. III, 1949, nr 11—12.

¹³ R. Reinfuss, *U progu piątego roku*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 1—2.

¹⁴ Omówiona dokładnie w sprawozdaniu B. Urbanowicza, *Konferencja w Jadwisinie*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 4—5.

¹⁵ A. Wojciechowski, *Zagadnienia rzemiosła i przemysłu artystycznego na tle stosunku do dziedzictwa polskiej sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 4—5.

¹⁶ K. Piwocki, *Sztuka ludowa i narodowa*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 3.

¹⁷ K. Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953.

¹⁸ T. Seweryn, *Zakres przedmiotowy sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VIII, 1954, nr 5.

¹⁹ A. Wojciechowski, *Z dyskusji nad pojęciami — sztuka ludowa i ludowość w sztuce*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VII, 1953, nr 2; K. Malinowski, recenzja książki *O historycznej genezie...*, „Biul. H. S.”, R. XV, 1953, nr 3—4.

²⁰ K. Piwocki, *Próba definicji kilku pojęć*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VII, 1953, nr 6.

²¹ A. Abramowicz, *Uwagi o problematyce badań nad sztuką Polski wczesnośredniowiecznej (głos archeologa)*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VIII, 1954, nr 4. Rozszerzona wersja ukazała się następnie w postaci książkowej pt. *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*, Łódź 1962.

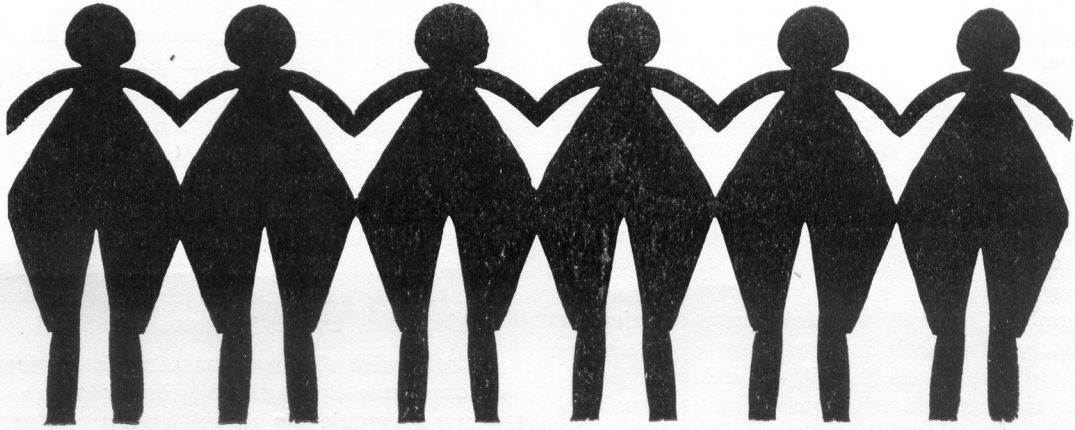
²² Por. recenzja J. Oledzkiego w „Etnografii Polskiej” t. 9, 1965; W. Hensel, *Szkice wczesnodziejowe* cz. V, 1: *Do dyskusji nad genezą polskiej kultury artystycznej*, „Slavia Antiqua”, t. 11, 1964.

²³ T. Seweryn, *Kultura duchowa Odrodzenia*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VIII, 1954, nr 4.

²⁴ R. Reinfuss, *Po I ogólnopolskiej konferencji naukowej w sprawie badań nad sztuką*, „Pol. Szt. Lud.”, R. IV, 1950, nr 7—12.

²⁵ Tamże. Program ten, zaplanowany nader optymistycznie na 4 lata, trwa jednak po dziś dzień, co oczywiście zmienia pierwotny sens całej akcji.

²⁶ A. Żaki, *Metoda wykopaliskowa w badaniach polskiej sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. V, 1951, nr 6.



²⁷ M. Gładysz, *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*, Kraków 1935; tenże, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków 1938.

²⁸ R. Reinfuss, *Łemkowie jako grupa etnograficzna*, „Prace i materiały etnograficzne”, T. VII, Lublin 1948, tenże, *Sztuka ludowa na pograniczu Łemkowszczyzny i Podlasia*, „Studia i materiały lubelskie. Etnografia”, I, Lublin 1962; tenże, *Rzeźba figuralna Łemków*, „Pol. Szt. Lud.” R. XVII, 1963, nr 3—4.

²⁹ J. Olędzki, *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Wrocław 1971; tenże, *Wota woskowe ze wsi Brodowe Łąki i Krzynowłoga Wielka*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XIV, 1960, nr 1.

³⁰ St. Błaszczuk, *Drzeworyty wielkopolskie*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXV, 1971, nr 3.

³¹ A. Kunczyńska, *Obrazy częstochowskie*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XX, 1966, nr 2; tenże, *Malarze ludowi z Gidel*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XIX, 1965, nr 2.

³² R. Reinfuss, *Malowanki ściennie z Chotyżów*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VIII, 1954, nr 1; F. Kotula, „*Dywany*” — *współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XVII, 1963, nr 3—4.

³³ Nobilitacja twórczości „jarmarcznej” była wystawą kwiatów sztucznych zorganizowana przez Cepelię (1965) oraz wystawą współczesnego malarstwa ludowego (makatek) w Lublinie (1967). Zasluguje też na uwagę żywa reakcja czytelników na numer poświęcony kiczowi i na książkę o kiczu A. i E. Banachów. Wartościową i cenną pozycję stanowi tu też film dokumentalny *Karuzela łowicka*.

³⁴ J. Burszta, Z. Jasiewicz, *Zderzenie kultur na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XVI, 1962, nr 4.

³⁵ K. Piwocki, *Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXII, 1968, nr 1—2.

³⁶ „Pol. Szt. Lud.”, R. XX, 1966, nr 3—4.

³⁷ „Pol. Szt. Lud.”, R. XXII, 1968, nr 1—2.

³⁸ „Pol. Szt. Lud.”, R. XXIV, nr 3—4.

³⁹ J. Olędzki, *Wypowiedzi rybaków kurpiowskich o wyglądzie ryb*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 1959, nr 1—2; tenże, *Światopogląd artystyczny ludności wiejskiej w świetle studiów nad kulturą Kurpiowszczyzny*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXIII, 1969, nr 3—4. I w tymże zeszycie pisma: J. Hilcher-Pilich, *Współczesne upodobania estetyczne ludności Kurpiowszczyzny na podstawie analizy wewnątrz domów Kadzida*; oraz M. Szeska, *Miejsce twórczości w życiu wycinankarza*.

⁴⁰ J. Olędzki, *Kultura artystyczna* [...], op. cit.

⁴¹ Przykładem tego jest m. in. art. K. Piwockiego, *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*, „Studia

Estetyczne”, t. 3, 1966; tegoż cytowane już: *Kilka słów o sztuce* [...] z dyskusją: *Zakres pojęcia sztuki ludowej*; wstępna część książki J. Olędzkiego, *Kultura artystyczna* [...], op. cit.; A. Jackowskiego, *Funkcje sztuki ludowej i twórczości niezawodowej w naszej kulturze* [w:] *Tradycja i współczesność*, Warszawa 1970; tegoż: *Wprowadzenie do dyskusji* [w:] *Aktualne problemy ludowej twórczości i opieki nad nią w Polsce*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXIV, 1970, nr 3—4 i inne głosy w tejże dyskusji.

⁴² J. Olędzki, *Kultura artystyczna* [...], op. cit., s. 14. Por. tenże, *Wota srebrne*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXI, 1967, nr 2.

⁴³ K. Piwocki, *Próba definicji* [...], op. cit.

⁴⁴ K. Piwocki, *Kilka słów o sztuce* [...], op. cit.

⁴⁵ K. Piwocki, *Pojęcie sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.” R. XXI, 1967, nr 4.

⁴⁶ Szerzej poruszam to zagadnienie w art. *Współczesna sztuka ludowa*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XIX, 1965, nr 1 oraz we *Wprowadzeniu do dyskusji* [w:] *Aktualne problemy* [...], op. cit.

⁴⁷ Por. *Biuletyn Informacyjny nr 1 Klubu Twórców Amatorów*, Warszawa, 21 XII 1970 r. Czytamy tam o propozycji akcesu klubu do Stowarzyszenia Twórców Ludowych (nie doszło do tego, ponieważ Stowarzyszenie... nie odpowiedziało na list) i o dyskusji nad nazwą klubu. Jedną z dwóch propozycji był „Klub Twórców Ludowych”. A dodać tu warto, że członkami klubu są inżynierowie, urzędnik MSZ itd.

⁴⁸ O Taborowiczu pisze w tym zeszycie A. Krasnowolski. O Słowińskim: Ewa Snieżyńska-Stolot, *Ludowe rzeźby Adama Słowińskiego*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXI, 1967, nr 2. M. in. „Przyjęło się dotąd określać prymitywną formę twórczości ludowej jako odbicie własnego widzenia i własnej estetyki jej twórców, niewątpliwie ludzi prostych i prymitywnych. Jak wytłumaczyć posługiwanie się tą formą przez człowieka o zupełnie innym poziomie umysłowym w sposób w pełni szczerzy, nie mający nic wspólnego z kopią czy falsyfikatem”? O Furgale patrz folder: *Wystawa mebli i rzeźby Jarosława Furgaty. Dni Folkloru i Sztuki Ludowej Dolnego Śląska*, Luban—Wrocław 1971.

⁴⁹ Na temat folklorystyki zorganizowano w Poznaniu (czerwiec 1969) sesję naukową pn. „Folklor w życiu współczesnym”. Referaty, łącznie z programowym J. Burszty, opublikowano w książce *Folklor w życiu współczesnym*, Poznań 1969.

⁵⁰ S. Błaszczuk, *Współczesne przeobrażenia sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXIV, 1970, nr 3—4.

⁵¹ Protokół posiedzenia Rady Naukowej przy Związku CPLiA z 26 listopada 1971 r.