

Polska sztuka ludowa: konteksty

Wraz z numerem 4/1990 wydawane przez Instytut Sztuki PAN od 1947 roku czasopismo „Polska Sztuka Ludowa” zmieniło tytuł na „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty”. Na okładce tego numeru oba człony nowego tytułu, złożonego wersalikami, lecz różnej wielkości (słowo „Konteksty” znacznie większą czcionką niż dotychczasowa nazwa), oddzielone zostały od siebie okładkową ilustracją. Ten schemat kompozycyjny – rozdzielenie dwóch części tytułu obrazem – pismo stosowało jednak krótko i od numeru 3-4/1992 obie części tytułu znalazły się na górze okładki, jedna pod drugą, a ich proporcje zaczęły się radykalnie zmieniać na korzyść słowa „Konteksty”, które szybko przytłoczyło coraz mniej widoczny górny wers nazwy. Konteksty stały się symbolicznie ważniejsze od sztuki ludowej. Zmianę – której zbieżność z początkiem polskiej transformacji ustrojowej nie jest przypadkowa – zapowiadał już zarówno wprowadzony od początku 1990 roku podtytuł pisma („tradycja – współczesność, kultura środowisk nieelitarnych, problemy antropologii kultury”), jak i jego – przede wszystkim – zawartość, która od końca lat 70. XX wieku w coraz mniejszym stopniu dotyczyła tytułowej „polskiej sztuki ludowej”, a w coraz większym metodologicznych dylematów dyscyplin akademickich do jej badania powołanych oraz pola, które można by dziś nazwać kulturą wizualną.

Już zresztą od połowy lat 60. na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” publikowano materiały dotyczące wiejskiej czy małomiasteczkowej kultury wizualnej, których nie można było uznać za „ludowe”, dyskutowano o kiczu i jarmarczności, zastanawiano nad stanem twórczości ludowej i konsekwencjami jej oficjalnego popierania. Lokując się na przecięciu dwóch dyskursów niezwykle ważnych dla nowoczesnego systemu wartości – o sztuce i o ludzie – kwestia kontekstów polskiej sztuki ludowej, a wraz nią „Polska Sztuka Ludowa”, a potem „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty” plasowały się w niezwykle ważnym i skomplikowanym miejscu dyskursu polskiej inteligencji. Miejscu, w którym istotne dylematy polityczne i moralne przybierały postać dyskusji o sztuce, jej stylu, sposobach tworze-

nia i odbioru. Sztuka ludowa to bowiem konstrukcja obejmująca nie tylko samo pojęcie, lecz także obiekty oraz praktyki twórcze; wytwarzana więc w obszarze dyskursu, który współtworzyli ludoznawcy i etnografowie, historycy sztuki i jej krytycy, a także projektanci i artyści – w takim samym stopniu ci z akademickim wykształceniem, jak ci bez takiego wykształcenia, zwani „twórcami ludowymi”.

Sztuka ludowa została wytworzona w obrębie dyskursu inteligenckiego, a „ludowość” wsi i wiejskich wytworów to bardzo złożona i na wielu poziomach politycznie nacechowana konstrukcja, pełniąca funkcję reprezentacji tego, co wiejskie na użytek publiczności miejskiej i nowoczesnej. „Ludowość” to także zespół społecznie konstruowanych wartości, których afirmacja lub kontestacja bardzo często miała i nadal ma charakter deklaracji światopoglądowej. „Nie lud bowiem nazywał swą twórczość «ludową», lecz ludzie z miasta «odkrywający» jej znaczenie” napisał Aleksander Jackowski, pierwszy i wieloletni redaktor naczelny „Polskiej Sztuki Ludowej” [Jackowski 2007: 12]. Po przeszło czterdziestu latach zajmowania się tematyką ludowej twórczości przyznawał, że „historia «sztuki ludowej», gdyby ją chciał napisać, musiałaby być w znacznym stopniu historią poznania i rozumienia zjawisk dostrzeganych w kulturach chłopskich [przez inteligencję], historią złudzeń i mitów” [Jackowski 1991: 188]. Złudzeń i mitów mających swe źródło w ideologii ludoznawczej, ale też zakorzenionych w innych metanarracjach nowoczesności, przede wszystkim zaś w metanarracji o autentyczności i jej związku z pierwotnością, z naturą jako opozycją do kultury, z dzikusem, który jest figurą dzieciństwa ludzkości.

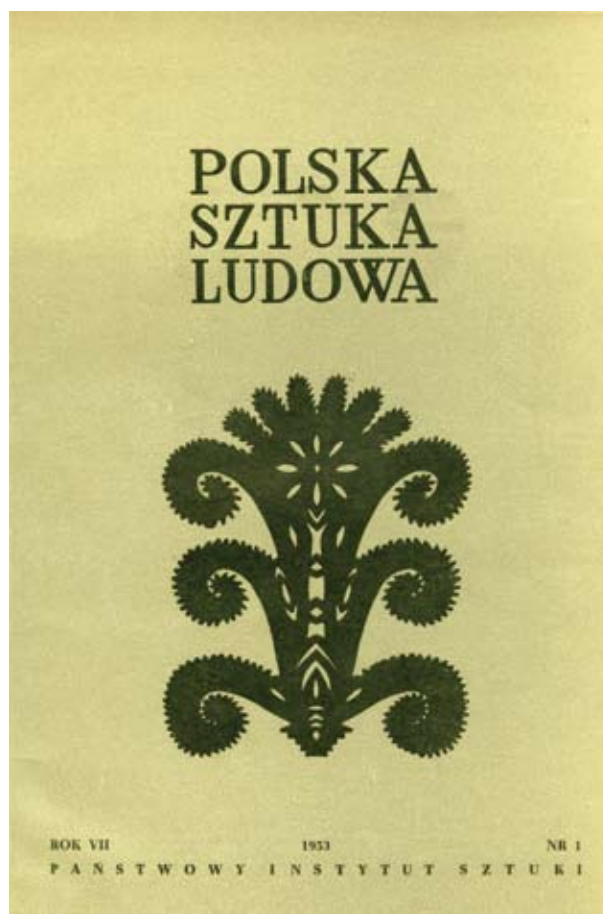
Twórcy sztuki ludowej

Sztuka ludowa powstała na skutek selekcji dostępnych na wsi rzeczy z perspektywy ich wartości określanych przez kolekcjonera, artystę, czy badacza. Mechanizmy tej selekcji pozostawały dla uprawiających ją inteligentów przezroczyste, stanowiąc element ich kulturowego wyposażenia. Obszarami dyskursu, w których kształtowały się reprezentacje wsi jako „ludowej”, a następnie wiejskiej sztuki jako estetycznie atrakcyjnej, były oczywiście przede wszystkim pola nauk takich jak ludoznawstwo, etnografia i folklorystyka. Dyskurs nauk o sztuce dołączył do nich dopiero w pierwszej połowie XX wieku, kiedy zbuntowane przeciwko akademizmowi oko epoki pozwoliło inteligentom dostrzec atrakcyjność drzeworytów, obrazów czy rzeźb stanowiących główny składnik ikonosfery mieszkańców wsi. Jeszcze na początku XX wieku zainteresowanie artystyczną twórczością ludu ograniczało się do sfer słownej, muzycznej i zdobniczej, a Zygmunt Gloger w *Encyklopedii Staropolskiej* pisał w haśle „Frasobliwy”, że „były to zwykłe rzeźby z drzewa bez wartości artystycznej”.

Zatem fascynacja ludem (jako „twórcą”) znacznie wyprzedziła zainteresowanie wiejską plastyką i przez niemal stulecie koncentrowała na sferze twórczości słowno-muzycznej. Niemniej od początku tej fascynacji twórczość chłopskich mieszkańców wsi uwikłana była w procedury dyskursu ludoznawczego oraz ideologię ludoznawczą i konstruowana z całym dobrodziejstwem allochronii [por. Fabian 2003] oraz Herderowskiej koncepcji sztuki ludowej jako narodowej. Allochronia, czyli wytworzona w tekście etnograficznym obcość czasowa badacza i jego przedmiotu badań, pozbawiając ludowych twórców historyczności, nierozzerwalnie związanej z kondycją artysty nowoczesnego, lokowała ich w archaicznym świecie bez historii. Wyposażyła ich tym samym w naturalną „iskrę bożą”, dziecięcą świeżość nieuczoności oraz przypisała im bliski związek z naturą.

Przez cały wiek XIX lud pozostawał w sferze plastycznej niemal wyłącznie wytwórcą dekorowanych sprzętów, ubrań i mieszkań. Było tak z jednej strony dlatego, że sztuka przedstawiająca, która na wsiach występowała, tworzona i użytkowana przez lud, była nie do przyjęcia dla inteligenckiego smaku i budziła zainteresowanie jedynie jako starożytność i zabytek polskiej historii. Z drugiej zaś, obiekty dekoracyjne i użytkowe mogły potencjalnie liczyć na ewentualny zbył w mieście, stając się produktem „przemysłu ludowego”, którego popieranie miało poprawić ekonomiczną sytuację wsi [szerzej na ten temat: Korduba 2013]. Żeby jednak taki program mógł się zakończyć sukcesem, należało z jednej strony przygotować gust miejskiego odbiorcy na pozytywną recepcję wartości, których wiejska wytwórczość miała być nosicielką (naturalność surowca, rękodzielniczy charakter, rodzimowość), a z drugiej dopasować asortyment wytwarzanych na wsi wyrobów i ich estetykę do miejskich gustów (co najczęściej ujmowano jako „poprawę jakości wyrobów” bądź „zachowanie tradycyjnych wzorów”). W toku tych działań kształtowały się znaczenia twórczości ludowej, od początku uwikłane w fundamentalny dla nowoczesnej struktury systemu wartości spór o autentyczność i dyskusję o jej wyznacznikach.

Odmienność postawy twórczej ludu od praktyk opisujących je polskich twórców nowoczesnego dyskursu o sztuce konstruowana była przez cały XIX wiek wedle Mickiewiczowskiej opozycji między „czuciem i wiarą” ludu, a „szkiełkiem i okiem mędrca”, która zyskała siłę toposu. Jednak dla refleksji przełomu wieków, a także pierwszej połowy wieku XX – czyli okresu, gdy z jednej strony kształtuje się wizja ludowego twórcy–plastyka, a z drugiej fundamenty relacji między „sztuką ludową” a „sztuką stosowaną” – kluczowe i toposotwórcze znaczenie miał *Promethidion* Norwida, wydany po raz pierwszy w 1851 roku, lecz spopularyzowany szerzej dopiero dzięki młodopolskiej fascynacji twórczością „czwartego wieszca”. Idee Norwida okazały się bardzo



istotne dla procesu polonizowania idei ruchu Arts & Crafts ze względu na znaczenie, jakie autor *Promethidiona* przypisywał pracy ręcznej dla odnowy sztuki oraz na fakt, że nosicielem takiej właśnie postawy twórczej jest „prosty lud”, który „nuci z dłońmi ziemią brązowymi” [por. Szczerski 2006: 201-206]. W ten sposób w romantycznym toposie sztuki jako obszaru pozwalającego na przekroczenie alienacji od świata, będącej konsekwencją „martwych prawd” racjonalizmu i poznania opartego na intelekcie, „czucie i wiara” zostały zastąpione przez „pracę ręczną”. Ten niezwykle znaczący zwrot, dzięki któremu „prawdy ducha” romantycznej eschatologii sztuki zastępuje „prawda materii”, oczywiście łączy się z szerszymi przewartościowaniami w modernistycznej teorii sztuki, co wskazuje na znaczenie, jakie dla „miejskiego gadania na temat chłopów” miał nowoczesny dyskurs o sztuce.

Norwid w *Promethidionie* poświęca dużo miejsca opisowi twórczej postawy ludu i jego artystycznych praktyk, porównując je z „praktykami uczonymi”. W *Epilogu* pisze: „Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanym i uczonym jest ta, że lud myśli postaciami. A umiętnik postacie do myśli swych dorabia” [w. 733 i 734, podkreśl. oryg.]. Sformułowanie to konstruuje różnicę między twórcą ludowym a wykształconym w oparciu o relację „myśli” do „postaci”. U ludu relacja ta ma charakter organicznej całości („lud myśli postaciami”), podczas gdy u „umiętnika”

jest wtórna i sztuczna. Rozczarowanie współczesną mu praktyką artystyczną warstw wykształconych każe Norwidowi szukać praktyk społecznie egzotycznych, które byłyby lepsze od jego własnych, a lepsze przede wszystkim dlatego, że nie zrywałyby ciągłości między myślą a postacią, czyli nie uznawały wyższości bezcielesnego umysłu nad materią. Praktyki ludu polegające na „myśleniu materią” pozwalają bowiem nie uznać dzieła za materializację uprzedniej wobec niego, bezcielesnej myśli. Norwidowski lud jest więc skutkiem niezgody na alienację myśli od materii i dzieła od tego, czyjej pracy jest ono owocem: „Lud *ręczną pracą* zdobywa wiedzę i dlatego nie potrzebuję już tłumaczyć, czemu on *myśli postaciami*. Już cię on tylko ciągle *postaciuje*, pracą plastyczną myśląc. Wykazałem więc, jaka jest różnica *myślenia ludowego* i przyczyna różnicy” [w. 738, podkreśl. oryg.].

Sformułowanie Norwida, że „lud myśli postaciami” znalazło też odzwierciedlenie w koncepcjach „ideoplastyczności” twórczości artystycznej ludu [Szuman 1925: 284], czy też jej „pojęciowości”, które osadzały sztukę ludową w dyskusjach o konwencjonalności naturalizmu. Jak twierdził autor referatu programowego na Zjazd Artystów Plastyków w Warszawie¹, naturalizm przedstawień pozostaje z jednej strony w sprzeczności z naturalnymi skłonnościami człowieka, a z drugiej jest przejawem kosmopolityzmu wyższych warstw społecznych, który wynika z zerwania tradycji i sprawia, że sztuka zatracą charakter narodowy. Natomiast brak naturalizmu przedstawień tworzących wiejską ikonosferę miał być skutkiem odmiennego niż nowoczesny sposobu widzenia rzeczywistości. Wyrazicielem tego poglądu, sięgającego genezą koncepcji Wölfflina, był Ksawery Piwocki, który w polemice z Tadeuszem Dobrowolskim sugerującym, że ludowy artysta chciałby tworzyć naturalistycznie, ale nie umie, wskazywał na brak realizmu jako wynik konwencji przedstawieniowej będącej pochodną tego, że „lud widzi inaczej”. W tej samej polemice Piwocki odwoływał się też do teorii wielości rzeczywistości Chwistka, osadzając wartości sztuki ludowej w dyskursie awangardy [Piwocki 1936: 94-95]. W relatywizacji wypracowanych przez europejski renesans zasad obrazowania miały też swój udział badania nad sztuką „innych”: dzieci, pacjentów sanatoriów psychiatrycznych, „prymitywów”, itd. „Między stylem pierwotnym dziecka a stylem sztuki ludowej nie ma zasadniczej różnicy” – pisał Stefan Szuman [1925: 284], autor książki o ludowych kilimach, a w przyszłości obszernego opracowania o psychologii twórczości dzieci. W tym kontekście wyjątkowo silnie wybrzmiewał znów aintelektualizm sztuki ludowej, która miała wyrastać „spontanicznie z najgłębszych złożych duchowych, niemal bez udziału intelektu i refleksji” [Piwocki 1934: 10]. Ten aintelektualizm twórczości ludu oddawano bardzo często za pomocą metafor przyrodniczych, podkreślając w ten sposób jego allo-

chroniczną przynależność do czasu natury. „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo. Nie myśli, aby czynić, ale myśli, bo tworzy czyniąc” [Szuman 1925: 282]. Równocześnie trzeba pamiętać o obecnej w modernistycznym dyskursie o sztuce łączności między logiką sztuki a logiką natury ufundowanej na freudowskiej koncepcji wyparcia i kultury jako źródła cierpień. Zgodnie z nią natura jest pożądanym stanem wolności od kultury właśnie i jej ograniczeń. Ponadto w dyskursie nowoczesnej nauki natura konstruowana była jako podlegająca stałym, nierelatywnym prawom, podczas gdy kultura – odzwierciedlająca zróżnicowanie ludzkich społeczeństw i form życia – konstruowana była jako relatywna; stąd łączenie logiki sztuki z logiką natury było dążeniem do wyłączenia prawdy artystycznej z relatywności prawd kulturowych.

Twórca ludowy jako „inny” artysty nowoczesnego podzielał też cechy pozostałych „obcych”: „prymitywów”, szaleńców, dzieci – słowem tych wszystkich, u których nie doszło do sztucznego oddzielenia myśli od materii i stłumienia pierwotnych popędów, dzięki którym sztuka stanowi jedność z życiem. Z tego właśnie względu proces twórczy u artysty „uczonego” i „ludowego” miał zupełnie inny przebieg i charakter: „Artysta nie «bawi się», gdy tworzy; przeciwnie, jego psychikę znamionuje w tych chwilach powaga i wzniosłość. Lud bawi i raduje się tworząc i nie umie tworzyć inaczej” [Szuman 1925: 288]. Na podobnych przekonaniach opierały się działania edukacyjno-artystyczne Antoniego Buszka. „Buszek lubił słodczyce, miał tam dla siebie i swego stadka kawał placka i cukierki. Dziewczęta, początkowo nadąsane, powoli zainteresowały się dziwną i nieznaną im dotychczas pracą [...] zaczęło im się podobać, coś na pół zabawy, na pół pracy, zainteresowanie wzrosło, zaczęły porównywać swoje wyczyny. Buszek opanowywał sytuację ganiąc i chwając, gdy coś się któreś udało. Przypomniały im się dziecięce czasy, rysowanie i malowanie w szkole, zaczęły rysować ptaki i rośliny, zwierzęta, esy-floresy” [Jastrzębowski 1952: 18].

Zgubność kontaktu ludowego twórcy z nowoczesnością była w związku z tym oczywista. „To dopiero my wprowadziliśmy w lud ten pośpiech wytwórczości, w którym zapomniał on o śpiewie przy pracy” – pisał Szuman [1925: 287], a Helena Schrammówna, działaczka wileńskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, stwierdzała, że „jedynie racjonalnym stosunkiem do sztuki ludowej byłoby niewtrącanie się zupełnie do jej ośrodków i pozostawienie ich w spokoju własnemu losowi” [Schrammówna 1939a: 96]. Przed ludem bowiem stała – jej zdaniem – ta sama droga, którą przebyć musieli twórcy „sztuki warstw oświeconych”, lecz tym razem można by podjąć próbę uniknięcia raz popełnionych błędów, jako że „mamy już pewne dane, aby w tym przełomowym okresie służyć ludowi za przewodnika” [Schrammówna 1939a: 97]. Klasowy wydzźwięk właściwego nowoczesnej teodycei,

ewolucjonistycznego rozumienia ludu jako „młodsze-
go brata” Schrammówna łagodzi następującą uwagą:
„Mówiąc o przewodnictwie nie mam oczywiście na
myśli jakiegokolwiek warstwy społecznej czy kulturalnej,
a biorę pod uwagę jednostki, czy grupy ludzi, którzy
specjalnie ten problem studiują i dążą do jego rozwią-
zania” [Schrammówna 1939a: 97]; wśród jednostek
tych nie ma jednak przedstawicieli samego ludu, a au-
torce chodzi o tych członków warstw wykształconych,
którzy zdają sobie sprawę z niebezpieczeństw dla twór-
czości ludowej kryjących się w działalności określanej
nazwą popierania przemysłu ludowego, która niszczy
to, co „prawdziwie ludowe”.

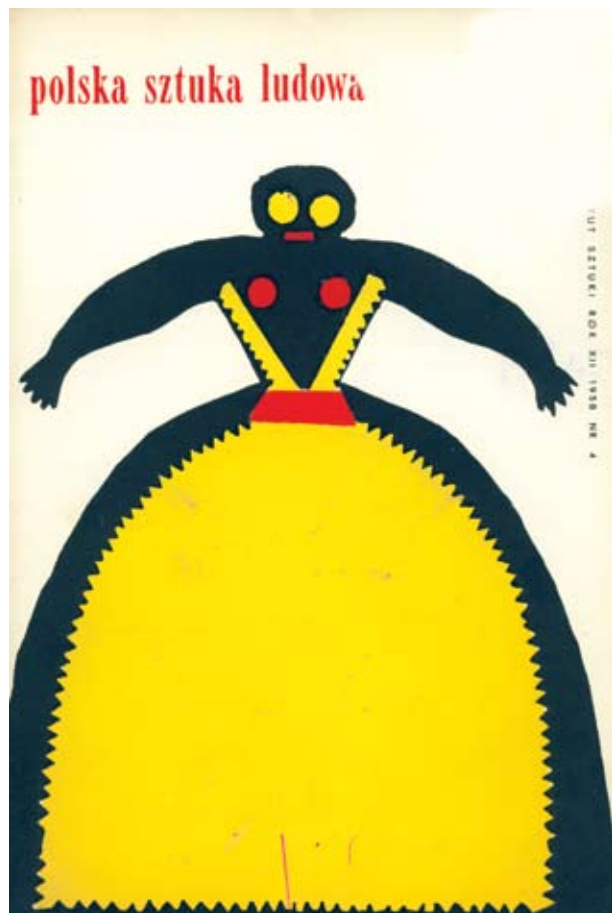
Różnica między twórcą ludowym a artystą „uczo-
nym” konstruowana była też jako opozycja między in-
dywidualizmem inteligenta a zbiorowym charakterem
sztuki ludowej. Inteligenci, dla których źródłem wie-
dzy o sztuce ludowej były budzące zachwyt przedmioty
z własnych i cudzych kolekcji, zwykle podzielali roman-
tyczną, Herderowską wizję ludu jako twórcy zbiorowe-
go: „Twórczość ludowa jest twórczością zbiorową. Je-
den człowiek podaje drugiemu wzór, przekazywany już
od setek lat z pokolenia w pokolenie. Lud tworzy w ra-
mach ściśle ograniczonych, tj. w ramach tradycyjnego
wzoru. Jest konserwatystą [...] Sztuka ludu natomiast
rozwija się mimo wpływy obce i różnorodne, względnie
prosto i prostolinijnie. [...] lud rozwija i urabia to, co
pochwycił, stale i nieustannie. Przetwarza on co praw-
da bardzo powoli, nieskończenie wolniej niż genjalna
jednostka. Praca jego jest prawie że podobna do pracy
natury [...] Lud jest jak ziemia, z której wszystko wy-
kwita i do której wszystko wraca. Jest elementem sta-
łym i wiecznym” [Szuman 1925: 284-286]. Natomiast
etnografowie prowadzący badania na wsi, w realnie
istniejących społecznościach, mniej byli skłonni do ro-
mantycznych mitologizacji; i oni jednak pisali o twór-
czości ludowej „jako w gruncie rzeczy bezimiennym
«zbiorowym» wysiłku, [w którym] osobowość artysty
wiejskiego ulega szczególnie silnym, zarówno estetycz-
nym, jak i pozaestetycznym czynnikom, działającym
w danym skupisku ludzkim. A chociaż niewątpliwie
czasem zaznacza się indywidualność jednostki, to prze-
cież pozbawiona świadomości swego zadania nie wy-
wiera większego wpływu na całokształt artystycznych
wysiłków, w których zresztą zasadniczym elementem
jest odwieczny układ form tradycyjnych. Życie duch-
owe artysty wiejskiego jest nie do pomyślenia poza kul-
turą środowiska; cała jego osobowość przepełniona jest
miejscową tradycją; czuje on i widzi niejako oczyma
zbiorowości; jest też wyrazicielem jej potrzeb” [Gładysz
1938: VIII].

Selekcjonerzy ludowości

Jak słusznie zauważył Jackowski, „historia pojęcia
«kultura ludowa» to przede wszystkim historia tych,
którzy patrzyli i nazywali” [Jackowski 1991: 186], a nie

historia tego, co nazywane. Wartości, które stały za se-
lekcją „ludowości” z tego, co wiejskie, to wartości inte-
ligencji, która dokonywała tej selekcji, a niekoniecznie
wartości społeczności wiejskich, które selekcja ta miała
reprezentować. W *Antropologii kultury wsi polskiej XIX
wieku* Ludwik Stomma sporządził statystykę zawartości
siedmiu tomów *Dzieł* Oskara Kolberga poświęconych
Mazowszu, analizując ją w oparciu o kategorie tema-
tyczne. Wniosek był następujący: „wesołym zajęciom,
związanym przede wszystkim z czasem wolnym (poz.
6, 7, 8, 11, 12 [obrzędy doroczne, obrzędy rodzinne,
pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy]) poświęcone jest
84% Kolbergowego obrazu wsi” [Stomma 1986: 236].
Książka Stommy była i nadal pozostała ważnym głosem
w krytycznej dyskusji nad „ludowością”, „kulturą lu-
dową” oraz ich związkiem z wsią i chłopkością, która
cały czas toczy się w polskiej humanistyce, to słabnąc,
to przybierając na sile. Sugestywność i siłę oddziaływa-
nia wizji wsi autorstwa Kolberga, która zresztą wpisy-
wała się w o wiele starsze od niej toposy „wsi spokojnej,
wsi wesołej” istniejące w polskiej kulturze i literaturze,
można porównać z mitotwórczą siłą *Pana Tadeusza*.
Różnica polega jednak na tym, że Mickiewicz two-
rzył swój klasowy mit jako epos literacki; Kolberg zaś
w założeniu dokumentował rzeczywistość, wytwarza-
jąc przy tym przedmiot badań naukowych dyscypliny
zwanej ludoznawstwem. Dokumentacja i badania na-
ukowe to zworniki jednej z dwóch nowoczesnych me-
tanarracji: tej, która dotyczy prawdy. Jej zakwestiono-
wanie opierało się między innymi na wskazaniu kon-
wencjonalnego charakteru reprezentacji naukowych
i wskazaniu mechanizmów selekcyjnych, zastosowane
przy ich konstruowaniu. Mechanizmy działające w lu-
doznawstwie folklorysta Piotr Kowalski określił jako
„manipulację obrazami”, dzięki której do potocznej
wyobraźni trafiły „niezwykle trwałe obrazy rzeczy ludo-
wych” [Kowalski 2004: 153]. Ideologia ludoznawcza
legitymizuje program, który ma – z perspektywy jego
twórców – przyczynić się do włączenia zamienionych
w lud chłopów w projekt narodowy oraz ich dowar-
tościowania: upodmiotowienie i emancypacja chłopu
dokonuje się poprzez wskazanie na duchowy i twórczy
potencjał ludu, którego wyrazem jest folklor – i tylko
on. Chłop pozbawiony folklorystycznej archaiczności
i malowniczości staje się znów przerażająco obcy – jak
szczękający po wiejskich rowach chłopci w *Ferdynandzie*.

Ideologia ludoznawcza to koncept, który pojawia
się w dyskursie polskiej humanistyki i nauk społecz-
nych w toku refleksji nad mechanizmami konstruowa-
nia przedmiotu badań ludoznawczych w XIX wieku
w obrębie dyskursu szlachecko-inteligenckiego. Ludo-
wość wytworzona jako reprezentacja wsi przez zafascy-
nowanych odmiennością chłopu inteligentów, a do-
datkowo jeszcze mityzowana przez naukę, która miała
ją opisywać, stawała się często wygodnym materiałem
do wygrywania rozmaitych aktualnych potrzeb poli-



tycznych [Kowalski 1992: 23-26]. Przede wszystkim chodzi o zdecydowanie kluczową, instrumentalną rolę ludowości w konstrukcji polskiej ideologii narodowej w XIX wieku, kiedy priorytetem było zneutralizowanie fundamentalnego konfliktu społecznego między szlachtą a chłopami. Przemiana „gminu”, „chłopów”, „pospólstwa” w „polski lud” miała dokonać „cudu”, który wieszczyl Krasinski w *Psalmie miłości*. Ideologia ludoznawcza kształtowała się równocześnie z nowoczesną świadomością narodową i miała niemały udział w tworzeniu tradycji, które stanowiły i stanowią podbudowę nowoczesnego państwa narodowego. Lud skonstruowany przez ludoznawców jako egzotyczny i pozbawiony historii był również niezwykle ważny z perspektywy kwestii jedności narodu, kluczowej dla trwałości państwa. Dziewiętnastowieczny i wczesnodwudziestowieczny dyskurs narodowy musiał w wypadku Polski rozwiązać narastający od kilku wieków problem konfliktu między szlachtą a chłopami, stanowiący jedną z konsekwencji feudalnych stosunków panujących na wsi. Nie była to kwestia prosta, bo z jednej strony sarmatyzm konstruował różnicę społeczną między panem i chłosem jako różnicę etniczną (szlachta miała wszak wywodzić się z innego etnicznie żywiołu niż prości chłopie), a z drugiej poczucie chłopskiej krzywdy było silniejsze od ewentualnej etnicznej lojalności i polscy chłopie gotowi byli „piłą rżnąć” polskich panów. Poza tym na terenach stanowiących Kresy Wschodnie

Rzeczypospolitej Obojga Narodów, również w czasach ludoznawców i etnografów lud wiejski był innego pochodzenia etnicznego niż klasa panów, z której się ci ludoznawcy wywodzili [Węglarz 1994: 89].

Perspektywa ideologii ludoznawczej pozwalała ująć trudne kwestie społeczne w sposób, który oznaczał sprowadzenie różnic do poziomu estetyki, dostarczając inteligentno-szlacheckiej ideologii narodowej niezbędnej podbudowy w postaci żyjącej poza czasem „wsi spokojnej”, wsi „bliskiego naturze” ludu, oddalonego od historii i jej konfliktów, przede wszystkim zaś podstawowego konfliktu między panem i chłopem. Lud ludoznawców był też wykorzystywany do konstruowania „rodzimości” przeciwstawianej „kosmopolityzmowi” organizującego się ruchu robotniczego i ugrupowań socjalistycznych, a „indywidualizmowi i anarchii” tych ostatnich przeciwstawiano „spokojną twórczość kultury ludowej”. „Wypowiadamy walkę doktrynerom apostołów kosmopolitycznego socjalizmu – pisał w 1886 roku w warszawskim tygodniku „Głos” Jan Ludwik Popławski – którzy nie pamiętają o tym, że lud nasz posiada własne pojmowanie szczęścia, niedające się ułożyć w oderwane lub wzięte z obcego gruntu formułki, słowem kulturę własną, której czynniki składowe mogą być uważane jako niższe formy odpowiednich kategorii kultury naszej” [za: Wojciechowski 1953: 43]. W ten sposób lud mógł wnieść swe „niższe formy kultury”, czyli folklor, do „kultury naszej”, czyli konstruowanej przez inteligentów wspólnej „kultury narodowej”. Sprowadzenie różnic społecznych do poziomu estetyki i „zajęcie czasu wolnego”, czyli przyjęcie folkloru i sztuki ludowej za prawdziwą i właściwą reprezentację wsi, umożliwiała sprawne zarządzanie tymi różnicami. Niezbędne było jednak przekonanie samych mieszkańców wsi do takiej reprezentacji ich własnego świata: sami chłopie musieli uwierzyć, że najbardziej wartościowymi elementami chłopskiej rzeczywistości są folklor i sztuka ludowa. Sukces tej reprezentacji wsi wśród jej chłopskich mieszkańców wynika z intensywnego forsowania jej zarówno przez włościańskie szkolnictwo, jak i przez większość odłamów ruchu ludowego, od przełomu wieków, przez czasy II Rzeczypospolitej [szerzej na ten temat por. Drozd-Piasecka 1983], po PRL i współczesność. Zalecano na przykład dbałość o ludowy wystrój wnętrz szkół rolniczych, „co praktycznie sprowadzało się do ich wyposażania w «stylowe zakopiańskie meble», zdobienia ścian wycinankami oraz przebierania słuchaczek w ludowe wełniaki” [Drozd-Piasecka 1983: 57] – w ten sposób chłop uczył się od pełnego skądinąd dobrych chęci inteligenta, co na wsi jest „kulturą”, a co nią nie jest, oraz w jaki sposób może wykorzystać tę „kulturę ludową” do własnej emancypacji. Folkloryzacja kultury wsi oraz samofolkloryzacja jej mieszkańców [por. Klekot 2014] to zjawiska, które na przestrzeni XX wieku są stale obecną i niezmiennie

ważną składową polskiej polityki narodowej, społecznej, kulturalnej i gospodarczej, niezależnie od układu władzy, a nawet systemu rządów.

„Polska Sztuka Ludowa”

W pierwszym numerze czasopisma „Polska Sztuka Ludowa” z 1947 roku Ksawery Piwocki wskazywał, że sztuka ludowa to nie wszystkie dzieła stworzone przez „jednostki należące do warstwy chłopskiej”, lecz tylko te, które są wartościowe. Dla kogo? I co miałyby być podstawą pozytywnej selekcji jakiegoś powstałego na wsi dzieła jako ludowego? Na pierwsze pytanie nie dostajemy bezpośredniej odpowiedzi: wartość i jej nosiciel zostały założone *implicite*. Natomiast jeśli chodzi o mechanizmy selekcyjne, to zdaniem Piwockiego istotne znaczenie ma ustny sposób przekazywania umiejętności oraz stałość motywów i cech formalnych. Muszą one jednak łączyć się ze spełnieniem nadrzędnego wymogu, jakim jest „charakterystyczna postawa twórcza”, bo „tylko na odpowiedniej bazie psychologicznej rodzą się kwiaty twórczości ludowej. [...] Wraz ze zmianą postawy twórczej artystów ludowych ginie ich sztuka, a twórczość ich dalsza wpływa do wielkiego jeziora sztuki wspólnej dla całego narodu” [Piwocki 1947: 9]. W ten sposób w pierwszym numerze poświęconego sztuce ludowej czasopisma pojawiła się diagnoza o jej historycznym ograniczeniu i upadku pod wpływem modernizacji, który właśnie się dokonuje.

„Polska Sztuka Ludowa” od początku swego istnienia relacjonowała na bieżąco zarówno konferencje poświęcone teorii sztuki ludowej, jak i publikowała będące ich wynikiem artykuły, odzwierciedlając stan dyskusji w coraz bardziej zideologizowanym klimacie intelektualnym pierwszej połowy lat 50. Kilka lat po pierwszym artykule, mierząc się z wymaganiami nowej sytuacji politycznej i intelektualnej, Piwocki [1951] kładł jeszcze większy nacisk na historyczność sztuki ludowej i odżegnywał od jej „rzekomej ahistoryczności”, która skłaniała badaczy do uznawania za ludowe tylko tego, co „trwale, prymitywne i reliktowe”. Zwracał też uwagę na związki sztuki ludowej z tak zwanym rodzimym nurtem sztuki polskiej, co pozwalało mu na uznanie historycznie interpretowanej polskiej sztuki ludowej za sztukę narodową. Podobne założenie, osadzone dodatkowo w koncepcji późnośredniowiecznej „wspólnoty odbioru” przyświecało jego wydanej w 1953 roku książce *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*.

Koniec lat 50. i początek 60. to w „Polskiej Sztuce Ludowej” nacisk na etnograficzną dokumentację zjawisk artystycznych, których trwałość w obliczu modernizacji stoi pod znakiem zapytania. Na łamach czasopisma ukazywały się też artykuły oparte na badaniach ikonograficznych i warsztatowych, interpretujące i opracowujące zjawiska z zakresu tak zwanej dawnej sztuki ludowej, czyli oparte na analizie zabytków zebranych w kolekcjach muzealnych oraz źródeł

osiemnasto-, dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznych. Oba te nurty publikacji utrwały znaczącą obecność sztuki o tematyce religijnej i samych praktyk religijnych w kanonie badań polskiej sztuki ludowej, co wyróżnia polski dyskurs o sztuce ludowej na tle badań nad tą sztuką w innych ludowych demokracjach. Wynikało to z zainteresowania polskich historyków sztuki twórczością ludową, związanego z jednej strony z jej ważną pozycją w dyskursie inteligentnym (o czym była mowa), a z drugiej z silnej (z wyjątkiem czasów stalinizmu) obecności niemieckiej i austriackiej tradycji metodologicznej w polskich badaniach nad sztuką. Istotne było też, jak można się domyślać, osadzenie czasopisma w Instytucie Sztuki PAN, a nie na przykład w Instytucie Historii Kultury Materialnej. Równocześnie czasopismo cały czas prowadziło kronikę działań popierających sformalizowaną twórczość ludową, relacjonując konkursy, festiwale twórczości ludowej i wystawy. Druga połowa lat 60. i pierwsza 70. to czas, w którym pojawiają się artykuły i dyskusje o kiczu i jarmarczności, a także próby nowej definicji sztuki ludowej w sytuacji, gdy jest nią już w większości sfolkloryzowana twórczość robiona na zamówienie miasta. Czasopismo publikuje też materiały poświęcone twórczości „Innych”, niekoniecznie wywodzących się ze wsi: takie skontekstualizowanie ich twórczości (oraz wystawa w Zachęcie w 1965 roku) wpisywało się w dyskurs o twórcy ludowym jako „Innym” artysty no-



woczesnego, utrwalając go w powszechnej świadomości i aktualizując.

Pod koniec lat 70. „Polska Sztuka Ludowa” zaczęła publikować teksty metodologiczne składające się na pierwszą falę krytyki folkloryzmu w polskiej etnologii, której przedstawicielami byli Zbigniew Benedyktowicz, Czesław Robotycki, Ludwik Stomma, Ryszard Tomicki i Jerzy S. Wasilewski. Czasopismo udostępniało swe łamy zarówno przedstawicielom tej fali, jak i ich studentom, którzy zapuszczali się w nowe obszary i formułowali nowe propozycje podejść metodologicznych, zmierzające do odfolkloryzowania swego przedmiotu badań [Tokarska-Bakir 1990, 1992]. W „Polskiej Sztuce Ludowej” publikował też „badacz osobny” polskiej etnografii, jak Lech Mróz pięknie nazwał Jacka Olędzkiego, a także Antoni Kroh, nieposkromiony w zderzaniu oczywistych prawd folkloryzmu z wiejską rzeczywistością PRL-u. Druga fala krytyki folkloryzmu, której przedstawiciele – Ewa Korulska, Piotr Kowalski, Zbigniew Libera, Stanisław Węglarz i niezmordowany Czesław Robotycki – skupili się na procesie konstruowania ludoznawczych reprezentacji i ich krytyce, zbiegła się z metamorfozą czasopisma z „Polskiej Sztuki Ludowej” w „Konteksty” i jego postmodernistyczną eklektyzacją metodologiczno-tematyczną, określaną też mianem interdyscyplinarności.

Los nazwy czasopisma i jej formy graficznej mogą sugerować, że polska sztuka ludowa przestała być zjawiskiem, którego wytwarzanie jest z perspektywy inteligenckiego dyskursu tak bardzo znaczące, jak było w wieku XX. Czy jednak przestało być znaczące z perspektywy współczesnej Polski? Podstawowym kontekstem polskiej sztuki ludowej była i jest polska modernizacja. I w ten sposób czasopismo „Polska Sztuka Ludowa” kontekstualizowało ją przez wiele dziesięcioleci, w sposób zarówno afirmatywny, jak i krytyczny. Jedną z konsekwencji polskich transformacji społeczno-ustrojowych było nie tylko przeformułowanie podziałów społecznych, ale też ożywienie tożsamościowych aspektów dyskursu o ludowości, zarówno w jego emancypacyjnym, jak i wykluczającym potencjale. Może warto, by czasopismo „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” poświęciło jakiś numer tym najbardziej współczesnym kontekstom polskiej sztuki ludowej?

Bibliografia

- Drozd-Piasecka Mirosława 1983. *Spoleczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w życiu społeczeństwa II Rzeczypospolitej*, „Etnografia Polska”, t. XXVII, z.1, s.51-109.
- Fabian, Johannes 2003. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nowy Jork: Columbia University Press.
- Gładysz Mieczysław 1938. *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Nauk.

Jackowski Aleksander 1991. *Kultura ludowa – sztuka ludowa [głos w dyskusji]*, „Lud” t. 74, s.186-191.

Jackowski Aleksander 2007. *Polska sztuka ludowa*, Warszawa: PWN.

Jastrzębowski Wojciech 1952. *Geneza, program i wyniki działalności „Warsztatów Krakowskich” i „Ładu”*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. VI, z. 1-3, s. 13-22.

Klekot Ewa 2014. *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna”, nr 1/2014, s. 86-99.

Korduba Piotr 2013. *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa: Bęc Zmiana.

Kowalski Piotr 1992. *Folklorizm nauk o kulturze ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 46, z. 1, s. 23-26.

Kowalski Piotr 2004. *Popkultura i humaniści*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Piwocki Ksawery 1934. *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa: Wyd. Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

Piwocki Ksawery 1936. *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*, „Przegląd Współczesny”, nr 7, s. 89-96.

Piwocki Ksawery 1947. *Pojęcie sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 1, z. 1-2, s. 5-8.

Piwocki Ksawery 1951. *Sztuka ludowa i narodowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 5, z. 3, s. 70-75.

Referat 1919. *Warsztaty ludowe. Referat na Zjazd Artystów Plastyków w Warszawie*, „Rzeczy Piękne”, r. 2, nr. 1, s. 12-18.

Schrammówna Helena 1939a. *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno: Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego.

Stomma Ludwik 1986. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Szczerski Andrzej 2002. *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków: Universitas.

Szuman Stefan 1925. *Psychologia twórczości artystycznej ludu. (Kilimkarstwo)*, „Przegląd Warszawski”, nr 45, s. 281-288.

Tokarska-Bakir Joanna 1990. *Interpretacja, czyli o sztuce antropologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 44, z. 1-2, s. 3-7.

Tokarska-Bakir Joanna 1992. *Hermeneutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 46, z. 1, s. 3-17.

Węglarz Stanisław 1994. *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, [w:] Wojciech Burszta, Jerzy Damrosz (red.), *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 78-101.

Wojciechowski Aleksander 1953. *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Przypisy

- Referat przedstawiał utopijną wizję ożywienia sztuki narodowej przez stworzenie systemu szkół rzemieślniczo-artystycznych kształcących „materiał surowy”, czyli dzieci i młodzież wiejską niezsute kontaktem z cywilizacją, „które wcale albo przynajmniej mało uczęszczały do szkół” pod okiem „rozumnych artystów”, których zadaniem będzie „umiejętne pobudzanie i rozwijanie wrodzonych skłonności i plemiennych poczuć” [Referat 1919: 16-17].