

ŚWIATOPOGLĄD ARTYSTYCZNY LUDNOŚCI WIEJSKIEJ W ŚWIELE STUDIÓW NAD KULTURĄ KURPIOWSZCZYZNY

„Pola to już nienawidzę. Dla mnie pole
to już ostatnia rzecz...”

Dziś na Kurpiowszczyźnie wypowiedzi o takiej treści zdarza się słyszeć często. Towarzyszą im też opinie o samej ziemi kurpiowskiej, o jej krajobrazie, o pięknie tutejszej natury. Ale różnią się one zasadniczo od tych sądów estetycznych, w których podstawą silnego przeżycia musiało być zawsze: pole, plon, równina, urodzaj i rozwój, „wszelka przydatność” dla gospodarstwa, tłustość i czerstwość.

Antyrolnicze „widzenie świata” wiąże się na tym terenie z czasem najnowszym, z pokoleniem które miało możliwości korzystania z dobrodziejstw oświaty powszechnej i całego spłotu życiowych szans, jakie przed tym pokoleniem roztoczyły się w wyniku rewolucji społecznej w kraju.

Przed kilkudziesięciu laty niechęć do pola uznana byłaby za przენiewierstwo — nieuszanowanie postaw powszechnych w tym środowisku. A jeszcze wcześniej...? Andrzej Kaczyński — rzeźbiarz z 2. poł. XIX w. — był jednym z nielicznych którym udało się zdobyć zawód nierolniczy u majstrów w Warszawie. Jako wyszkolony organmajster (a potem jeden z naczelnych bogorobów w tych stronach) nie wrócił z Warszawy do rodzinnego Jeglijowca. Osiadł w innej wsi i zmienił nazwisko.

Nie starając się rozpoznać ogółu przekonań danej zbiorowości wpływających na te zachowania człowieka, które przez zbiorowość oceniane są moralnie¹ — mamy szansę rozumienia wielu doniosłych w moim przekonaniu spraw, związanych z fenomenem żywotności do dziś sztuki ludowej w Polsce. Współczesne przeobrażenia w światopoglądzie grupy produkcyjnej na polu działalności artystycznej to przedmiot, któremu chciałbym poświęcić uwagę.

Od przeszło półwiecza rozwijają się w naszej nauce rozważania nad zjawiskiem żywym, a więc możliwym do poznania, zrozumienia. Ale kiedy już się nam wydaje, że coś zrozumieliśmy, że odnaleźliśmy „właściwą interpretację”, okazuje się ona niepełna lub zgoła fałszywa. Nasze myślenie przyporządkowujemy temu co stworzył Wundt, Wölfflin, aby z czasem stanąć na stanowisku Niedosziwina.

Śięgamy wreszcie do 1033 pozycji z anglosaskiej psychologii twórczości. I dowiadujemy się z badań nurtu „wiodącego”, że twórcami są ludzie STANOWCZY, NIEKONWENCJONALNI, NIEZALEŻNI. Są oni krytyczni (konstruktywnie!), subiektywni — witalni, entuzjastyczni, mają szerokie zainteresowania i estetyczny stosunek do świata. Można by skwapliwie oprzeć się na tych wnioskach. Doszli do nich: Barron, Blatt, Drevdahl, Kerr, MacKinnon, Peck, Parloff, Roe, Rossman, Shannon, Van Zelst. Niestety, MacKinnon i Rossman stwierdzili, że twórcy nie mają zainteresowania dla spraw ekonomicznych...². A zatem mamy jeszcze jeden dowód istnienia modelu twórcy, którego wzór nie odpowiada badanej przez nas rzeczywistości. Modelowe oznaczenie osobowości twórczej, wynikające z 1033 najnowszych prac, nie przystaje do osobowości „twórcy ludowego” (tak w przeszłości, jak i obecnie). Stanisława Bakułowa, gdyby nie miała zainteresowań ekonomicznych, nie stworzyłaby „lasów”.

Poddając się ciśnieniu światowych teorii rozwoju kultury, teorii sztuki (albo też tylko magii światowych nazwisk), ukształtowanych na oryginalnych doświadczeniach badawczych, nie mając przy tym dostatecznie rozbudowanej własnej bazy badań, jesteśmy szczególnie podatni na zmienność przekonań. Można rozumieć zasadnicze nawet zmiany poglądów pod wpływem „historycznych w nauce ideologicznych przełomów”. Budzić się jednak musi zastanowienie nad permanentnym rezygnowaniem z własnych przemysłów, niekończenie zaczętych niegdyś z powodzeniem badań — brak ciągłości. Przykładem niechaj nam służy historia zainteresowań u nas ludowym światopoglądem artystycznym. Przypomnieniu tych zainteresowań towarzyszyć będzie hasło „aktualne”, że sztuka to światopogląd.

Na naszym gruncie naukowym zagadnienie to wyłonilo się w okresie międzywojennym na szerokim tle poszukiwania narodowego stylu sztuki (względnie odmian lokalnych stylów historycznych) i rozpatrywania istoty stylu ludowego. Rozwijający się w badaniach sztuki od końca XIX w. w nauce europejskiej, głównie zaś niemieckiej, kierunek psychologiczny skłaniał do rozwiązywania tych zagadnień w oparciu o studia cech psychicznych określonych zbiorowości, analizy psychologicznej procesów twórczych i badania organizacji umysłu artystycznego. W początkach XX w. ukazuje się spora liczba obszernych rozpraw poświęconych tym sprawom. U nas rozwinięciem tych zainteresowań są glośne prace filozoficzne Michała Sobeskiego³.

Zarówno prace Sobeskiego, jak jego poprzedników, głównie z kręgu nauki niemieckiej, odnosiły się do twórców i twórczości artystycznej nurtu oficjalnego (elitarnego). Jeśli nawet formułowano poglądy dotyczące całości twórczości artystycznej, to nie opierano ich na badaniach samej twórczości ludowej.

Dlatego też duży postęp stanowiły pierwsze próby włączenia do badań artystycznej twórczości ludowej doświadczeń zdobytych przez filozofów sztuki czy estetyków. U nas na czoło wysuwa się Jan Stanisław Bystroń, który w niedługim czasie po ogłoszeniu pracy Sobeskiego, pierwszy wśród badaczy kultury ludowej, sformułował tezę o istnieniu odmiennego, ludowego światopoglądu artystycznego⁴. Według Bystronia, odmiennosc światopoglądu artystów ludowych wyraża się w treści dzieł (można by dziś dodać — w określonym znaczeniu użytych środków wyrazowych, choćby nawet niefiguratywnych, pozornie asemantycznych), a nie, jak twierdzili niektórzy kontynuatorzy jego tezy, w cechach formalnych.

Jak wiadomo, Bystroń pozostawał pod silnymi wpływami francuskiej szkoły socjologicznej. Był też znakomitym znawcą kultury ludowej, zagadnień społecznych związanych z życiem wsi. Nie jest więc przypadkiem, że przez tego właśnie uczonego sprawa światopoglądu artystycznego została poddana istotnej korekcie — zwrócenia uwagi na egzogeniczne cechy osobowości twórców, na ich społeczne uwarunkowanie i ostatecznie (moglibyśmy powiedzieć) semantyczną stronę twórczości artystycznej.

Bystroń nie rozwinął szerzej swych poglądów. Naj-

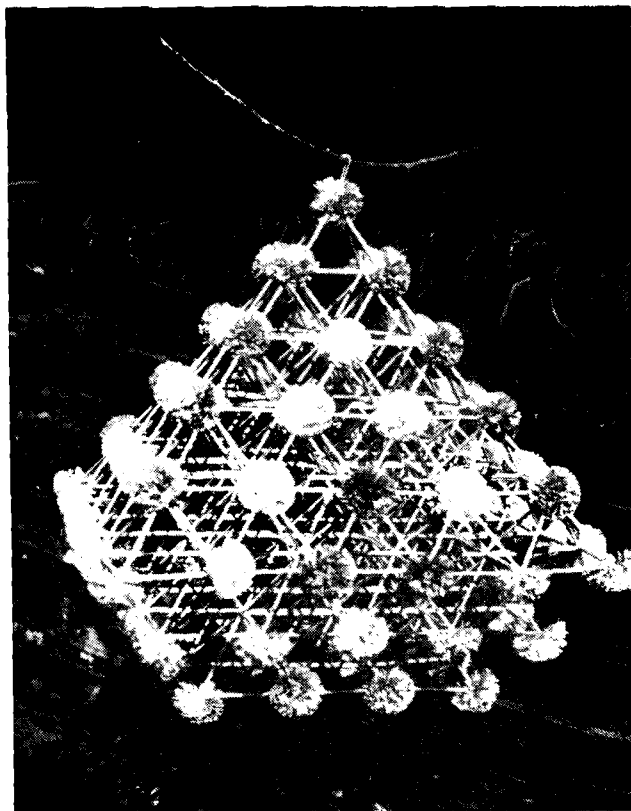
prawdopodobniej wychodził z założenia, że warunkiem pełniejszego ujęcia problemu są szczegółowe badania nad określonymi sferami życia społecznego wsi. Niestety, nikt u nas nie próbował rozwinąć tego kierunku poszukiwań.

Eugeniusz Frankowski — jako zwolennik kierunku kulturohistorycznego w etnologii — ujmował zagadnienie światopoglądu od strony cech antropopsychicznych. Kontynuował tym samym założenia wcześniejszych stanowisk, w których kładziono nacisk na poznanie cech endogenicznych w osobowości twórców. Posługiwał się określeniami: „specyficzny mechanizm psychiczny”, „nakaz wewnętrzny”, „spotęgowana świadomość”, „zmroki podświadomości”, „utajone skojarzenia zmysłowe”. Określenia te służyły próbom tłumaczenia ogólnych predyspozycji artystycznych „rzeczników kultury i jej postępu”, czyli twórców⁵. Oczywiście, wykrycie na tej drodze odmienności w cechach osobowych twórców środowiska ludowego było niemożliwe. Niemniej o swoistościach życia tego środowiska znajdujemy w pracach Frankowskiego wiele niezwykle ważnych spostrzeżeń. Służyć one mogą dalszej analizie omawianego przedmiotu. Wskazywał on np. na „zwartą skalę życia ludu”, na jego związek z naturą, manifestującą się w obrzędowości i twórczości artystycznej. Mówiąc o „mechanizmie” przyjmowania się określonych rozwiązań formalnych, wskazywał na swoistość wymagań. Przyjmowane są tylko te rozwiązania formalne, które swoim wewnętrznym ładem dostarczają patrzącemu ukojenia psychicznego, a pośrednio zaś (i to jest istotne) odzwierciedlają pragnienie jednostki i gromady do harmonijnego życia⁶.

Pod koniec lat dwudziestych i na początku trzydziestych w różnych pracach i wypowiedziach głównie historyków sztuki — Władysława Podlachy, Mieczysława Gębarowicza, Tadeusza Dobrowolskiego oraz Ksawerego Piwockiego — program dotychczasowych zainteresowań ludowym światopoglądem artystycznym został znacznie rozszerzony⁷. W tym czasie badania plastyki ludowej wzbogaciły się o wiele nowych opracowań analitycznych. Zaistniały tym samym pełniejsze możliwości precyzowania poglądów i postulowania nowych zadań badawczych. Jednym z nich było określenie sposobu widzenia rzeczywistości przez artystów ludowych oraz stanu uświadomienia u tych artystów przyjmowanych rozwiązań (głównie formalnych). Czy rozwiązania formalne, odbiegające od fizycznych właściwości rzeczy w dziełach ludowych, są zamierzone, czy stanowią wynik innych uwarunkowań. Oto pytanie, które zaprzętało wielu badaczy, pytanie które do dziś nie zostało ostatecznie rozstrzygnięte.

Wymienieni historycy, a także inni jeszcze badacze, uznawali na ogół udział pełnej świadomości artysty ludowego w przyjmowanych rozwiązaniach formalnych. W stanowisku takim wyrażało się dążenie do zasłużonej nobilitacji wysiłku artystycznego zbiorowości ludowych. Ale w dalszych konsekwencjach stanowisko to prowadziło do uznania wszelkich rozwiązań formalnych jako zamierzone (w pełni uświadomione). Stanowisko to podtrzymywane było jeszcze do niedawna przez większość badaczy sztuki ludowej.

Na tle dysput prowadzonych o roli świadomości w działaniach twórców ludowych wyłoniło się również ważne pytanie, nawiązujące do zagadnienia abstrakcyjności w sztuce. Dobrowolski przyjmował, że nie ma podstaw do określania światopoglądu artystów ludowych jako abstrakcyjny. Chodziło oczywiście o artystów doby współczesnej i z obszaru Polski, w najlepszym razie Europy. Z twierdzeń Dobrowolskiego wy-



Il. 1, 2. Aleksandra Reich, kierec (całość i fragm.), słoma, bibułka kolorowa.

snuć można wniosek, że to co nam wydaje się abstrakcyjne w sztuce ludowej, w jej własnym środowisku odnosiło się lub odnosi do spraw i rzeczy realnie istniejących.

Na osobną uwagę zasługuje dorobek z tego okresu Piwockiego. Wielką zasługą uczonego było wykazanie konieczności łączenia w badaniach interesującego nas przedmiotu doświadczeń warsztatowych różnych dyscyplin naukowych, w szczególności zaś etnologii i historii sztuki. „Dlaczego tak się dzieje” i „jak się to dzieje” — oto lapidarne określenia jakich użył Piwocki dla oznaczenia kierunków zainteresowań tych dwu dyscyplin we wspólnym przedmiocie badań. Sprawom tym poświęcił autor wiele niezwykle cennych artykułów i wypowiedzi teoretycznych.

Piwocki podjął u nas pierwszą próbę analizy struktury wrażeń ludu. Zawarta ona została przede wszystkim w imponującym opracowaniu monograficznym drzeworytu. Można dyskutować, a nawet nie godzić się z samym założeniem teoretycznym o odmienności widzenia ludzi zależnie od czasu i pozycji społecznej (Wölfflin). Założenie to było do pewnego stopnia podstawą założeń Piwockiego. Niemniej, jeśli niektóre pojęcia Wölfflinowskie zastąpić innymi, to wówczas ostateczne stwierdzenia, do jakich doszedł Piwocki, mogą być aktualne do dziś. Chodzi bowiem o rozpoznanie struktury widzenia, czy nawet wrażeń danego środowiska, co innymi słowami może być określane strukturą wyobrażeń-poglądów i to zarazem poglądów na różne sfery rzeczywistości (nie tylko „naturalną”⁸). Z czasem Piwocki położy w pełni uzasadniony nacisk na konieczność uzupełnienia zainteresowań światopoglądem artystycznym, poznaniem stosunku twórców do rzeczywistości społecznej. „Zbadanie stosunku artysty do świata, a przede wszystkim do otaczającej go rzeczywistości społecznej, poprzez treści zawarte w jego dzie-

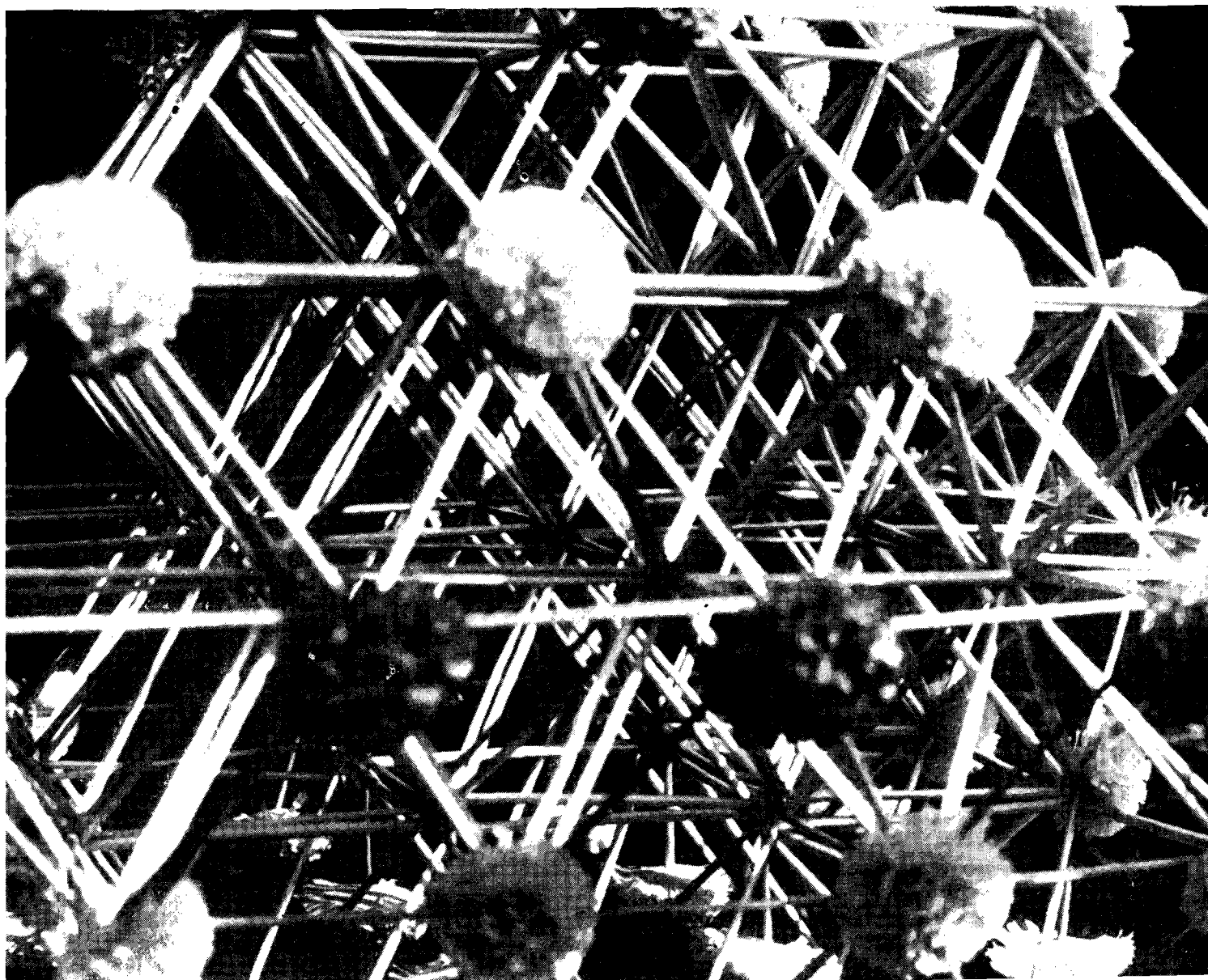
le — pozwoli zaliczyć go bądź do twórców ludowych, bądź nieludowych”⁹.

Można by tu jedynie dodać, że poszukiwany wyznacznik odrębności stanowi nie tylko dzieło (treści w nim zawarte). Zresztą jest to dziś oczywiste. Albowiem w przypadku twórczości ludowej mamy możliwość poznania wyznaczników owej odrębności w oparciu o analizę funkcji dzieł i szeroko pojętą ich rolę w życiu środowiska.

Przez dłuższy czas okresu międzywojennego większość badaczy nie znajdowała dostatecznego oparcia dla formułowanych wniosków w specjalnie zgromadzonym materiale. Frankowski stwierdził nawet, że takich materiałów zgromadzić się nie uda.¹⁰ Tymczasem pojawiło się dzieło niezwykle... „Czytając jego [Gładysza — J. O.] książkę, odczuwamy wyraźnie, że zasłona oddzielająca nasz świat od świata ludowych artystów, została rozdarta i odsłoniło się przed nami najgłębsze, najbardziej wewnętrzne życie tamtejszej wiejskiej sztuki.

Ile jednak trudu, ile niewypowiedzianego mozołu kosztowały nieraz te drobne, tak nieporadne dla laika zdania, ostrożnie wykradane z ust wiejskich twórców. Zdarzało się przecież, że aby zdobyć jakieś lakoniczne zwierzenie od góralskiego rzeźbiarza, Gładysz kosił z nim w ciągu długich godzin trawę na hali i potem dopiero, zjednawszy sobie starego, szedł z nim, uznajono do dziedziny...

Rozmiłowanie się i zupełne zapamiętanie w pracy, ogromny dla niej entuzjazm, długoletnie przygotowanie, zdobycie z biegiem czasu wszelkich arkanów chwytania chłopstwa za serce, budzenia w nich ufności i rozwiązywania im języków, wreszcie bezwzględna wierność w zapisywaniu — oto są najważniejsze czynniki, które pozwoliły autorowi wznieść się od razu w swej pierwszej książce na szczyty naukowej twórczości w zakresie badania sztuki ludowej...”¹¹ Słowa te pisał Moszyński 30 lat temu. Ale nie utracił w niczym swego znaczenia. Mieczysław Gładysz wyniki swych badań opublikował w dwu książkach¹². Książki te, jeśli pominąć wczesny szkic Seweryna Udzieli i późniejsze uwagi Kazimierza Lubeckiego o poglądach estetycznych ludu, są w naszej literaturze do dziś zupełnie unikalnym i bezcennym kompendium wiedzy¹³. Dotyczy ona dziedziny najtrudniejszej do rozpoznania w kulturze ludowej i zarazem dziedziny, od której uzależniona jest twórczość artystyczna, jej rozwój i charakter. Zgodnie z ówczesnymi tendencjami metodologicznymi w nauce, Gładysz poświęcił uwagę głównie poznaniu wrażliwości estetycznej. W mniejszym już zakresie starał się rozpoznać przejawy i podłoże wrażliwości społecznej oraz ideowej (wierzeniowej, magicznej). Nie zajął się natomiast poglądami, nawiązującymi do sfery wrażliwości praktycznej, utylitarnej. Chociaż niezwykle sumiennie udokumentował różne przejawy wiedzy technicznej.



Materiały, jakie zgromadził Gładysz, są tak obszerne i szczegółowe, że wymagałyby osobnego zupełnie omówienia. Łączy się z tym jeszcze dodatkowa trudność. Brak jest dotychczas jakiegokolwiek oceny krytycznej dzieła dokonanego przez Gładysza. Istnieją wprawdzie krytyczne opinie na temat „metody eksperymentalnej” przyjętej przez autora, niemniej samych wyników zgromadzonych przy jej pomocy nikt dotychczas nie kwestionował.

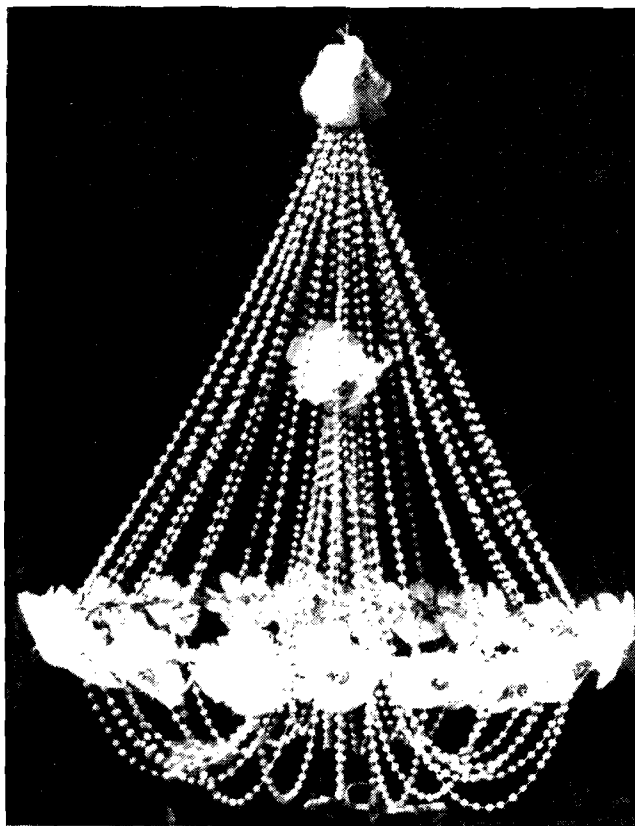
Gładysz w obydwu wspomnianych pracach, mimo operowania wyjątkowo obszernym materiałem dokumentacyjnym, ograniczył się do bardzo skromnych i ostrożnych wniosków. W sformułowaniu dalej idących wniosków wyręczył Gładysza inspirator jego dzieła — Kazimierz Moszyński.

Moszyński rozważania poświęcone plastyce ludowej otwiera znanymi poglądami Franza Boasa na temat roli artystycznej twórczości na różnych szczeblach rozwoju ludzkości¹⁴. Jak wiadomo, Boas sformułował tezę o postępującym spadku znaczenia twórczości artystycznej w miarę rozwoju cywilizacyjnego człowieka. Im niższy szczebel rozwoju, tym większe znaczenie, pełniejsza postać twórczości artystycznej, silniejsze jej powiązanie z całokształtem życia człowieka.

„Oczywiście nie można tego sądu stosować — pisze Moszyński — do wszystkich ludów świata bez wyjątku; ale biorąc ogólnie [to jest tak, jak go pojmuje Boas] niewątpliwie należy przyznać mu słuszność. Ktokolwiek orientuje się w wielkim, niekiedy nawet ogromnym rozwoju zdobnictwa u niezliczonych ludów wszystkich części kuli ziemskiej, kto orientuje się w niezmiernym bogactwie ozdób ruchomych, w obfitym dekorowaniu najprzeróżniejszych przedmiotów codziennego i odświętnego użytku, nadzwyczajnym, czasem wprost nieprawdopodobnym kunszcie i w staranności, z jakimi owo całe zdobnictwo jest wykonywane, w ogromnej ilości czasu, którą mu się nieraz poświęca, ten ani na chwilę nie zawaha się przyznać sztukom plastycznym bardzo doniosłej roli w życiu nieoświeconej ludzkości, większej może niż w życiu naszym. Tajemnicę tego dziwnego na pozór zjawiska już znamy. Jest nią fakt, że wrażliwość estetyczna [podkreślenie — J. O.] ma bardzo mało, czy też raczej nie ma nic wspólnego z tym czy innym poziomem kultury; a podobnie ma się rzecz z popędem do artystycznej twórczości. Piękno [J. O.] — twierdzi Moszyński — tworzone mimowolnie, czy rozmyślnie [podkreślenie J. O.], a także dostarczane przez dziką przyrodę, jest i było cenione oraz wzięte na wszelkich kulturalnych poziomach... Niekiedy trudno wprost uwierzyć, jak daleko idzie zapotrzebowanie rzeczy pięknych oraz ile trudu zużywa się na ich przygotowanie nawet u ludów wiodących bardzo ciężką egzystencję. Każdy z nas może... przekonać się, jak bogato od stóp do szyi i od dłoni do ramion haftowane bywają, powiedzmy koszule syberyjskich ostiaczek. Ale mało kto wie... że haftowanie odbywa się zimą przy bardzo skąpym świetle, trwa zaś, gdy chodzi o jedną tylko koszulę, niekiedy rok, ale częściej dwa lata i więcej”¹⁵.

W tych rozważaniach Moszyński odwołuje się kilkakrotnie do materiału zgromadzonego przez Gładysza, który to materiał ma wskazywać na immanentny charakter wrażliwości estetycznej. Ma to być właściwość istoty ludzkiej, właściwość niezależna od czynników zewnętrznych, decydująca o potrzebach artystycznego tworzenia. W tym też duchu charakteryzuje Moszyński ludy tzw. pierwotne w swym wiekopomnym dziele *Człowiek*¹⁶.

Przedstawiony tu został dorobek myśli rodzimej,



Il. 3, 4. Czesława Konopkówna, kierec (całość i fragm.), groch, pióra gęsie.

który kształtował się głównie w okresie międzywojennym. W dwu przypadkach pozwoliłem sobie przedstawić stanowiska najwybitniejszych badaczy w czasach późniejszych.

W okresie bujnego rozwoju omawianych zainteresowań nauka nasza zachowuje więc zarówno z luminarzami myśli obcej (Riegl, Wölfflin, Boas), jak też ze szkołami głośnymi w historii sztuki (wiedeńskiej, bazylijskiej, ikonologów). Równolegle jednak kształtowały się podstawy badań funkcjonalnych i strukturalnych, w których to wydarzeniach notować możemy współudział rodaków jako autorów i współautorów (Bronisław Malinowski, Jan Baudouin de Courtenay). W problemach, jakie zaprzętały wówczas Bystronia, Frankowskiego, Piwockiego i Moszyńskiego, pojęcie funkcji nie występuje... Przełom ideologiczny w naukach humanistycznych (o paradoksie!) dopełnia naszej w tym zakresie poważnej klęski. Dzięki przełomowi temu najbardziej zaangażowani w studia nad światopoglądem rezygnują z ich dalszej kontynuacji. Można by sądzić, że od tego czasu zaistniało wiele nowych, sprzyjających sytuacji wykorzystania doświadczeń funkcjonalizmu w badaniach sztuki omawianych środowisk.

*

W studiach, jakie prowadziłem nad kulturą artystyczną Kurpiowszczyzny starałem się wykorzystać analizowane wyżej doświadczenia badawcze. Dzięki temu, że ich autorzy mieli możliwość poznawania sytuacji jedynej w swoim rodzaju, swoście ukształtowanej w niepowtarzalnych warunkach rodzimej historii, stwierdzenia, do jakich doszli, mają szczególne zupełnie znaczenie. Mimo wyraźnego nieraz anachronizmu niektórych założeń metodologicznych, które przewodziły tym badaczom, wiele ich spostrzeżeń, a co najważniejsze —

aparatu pojęciowy, jakim się posługiwali, zachował do dziś swoją dużą przydatność.

Wydaje mi się, że nadal jest uzasadnione posługiwanie się szeroko ujmowanym pojęciem „wrażliwości”. Doświadczenia badawcze, jakie staraliśmy się poznać, wskazywałyby jednak, że pojęcie to nie może być ograniczane do jednej tylko kategorii doznań, np. wizualnych (struktury postrzegania wzrokowego) czy estetycznych. Mówiąc o „wrażliwości”, która ma bezpośredni związek z twórczością artystyczną — a więc o „wrażliwości artystycznej” — należy uwzględnić reakcje jednostki czy też grupy na całość doznań jakich dostarcza życie. A zatem możemy mówić o „wrażliwości estetycznej”, ale na tej samej zasadzie również o „wrażliwości praktycznej” lub „użytecznej”, przede wszystkim jednak o „społecznej” i „ideowej”.

W ostatnim z wymienionych typów „wrażliwości” mogłyby się mieścić reakcje na różnego rodzaju treści ideowe; magiczne, religijne lub po prostu wierzeniowe, a także treści polityczne, społeczno-polityczne, kulturalne i in. Natomiast poprzez „wrażliwość społeczną” rozumielibyśmy reakcje na więzi i napięcia, kształtujące się w różnych układach par excellence społecznych, a więc w rodzinie, społeczności wioskowej, grupie terytorialnej, łącznie z jej sąsiedztwem, grupie rówieśniczej, zawodowej czy wreszcie w szczegółowych relacjach, takich jak: jednostka — zbiorowość, mężczyzna — kobieta, starszy — młodszy.

„Wrażliwość użyteczna” jest określeniem stosunkowo najślabiej osadzonym w naszej literaturze przed-

miotu. Stąd też, rozumiejąc zastrzeżenia jakie to określenie może budzić, wysunąłbym tylko pewne propozycje. W badaniach jakie prowadziłem okazywało się przydatne wyróżnienie „wrażliwości” na korzyści materialne, związane z określonymi właściwościami przedmiotów, zjawisk i osobno czynności, postępowań — zachowań społecznych.

Jeśli zaś chodzi o „wrażliwość estetyczną”, to na ogół panuje zgodność, że określenie to obejmować może reakcje na dwie zasadnicze kategorie rzeczywistości — naturalną i wiążącą się z wytworami pracy człowieka. Brane są przy tym pod uwagę nie tyle wszelkie wytwory (choćby estetyczne), lecz głównie lub wyłącznie dzieła sztuki. W naszym przypadku będą to dzieła architektury, rzeźby, malarstwa, grafiki oraz różnych rodzajów zdobnictwa (wycinankarskiego, snycerskiego, kowalskiego, tkackiego i in.).

Wiemy dziś na pewno, że poszczególne typy „wrażliwości” nie mają postaci samoistnej. Że zachodzi między nimi ścisły związek zależności. W strukturze tej zależności występuje podstawowa prawidłowość, którą określić można tak: jeśli „wrażliwość E” ulega rozwinięciu (pogłębieniu, swoistej sublimacji doznań) następują zarazem zmiany w innych rodzajach „wrażliwości S, I” czy „U”. Szczególnie zaś w tej ostatniej. Wydaje się też, że jeśli „wrażliwość U” przyjmuje nader rozwiniętą postać, zabarwia ona swym charakterem pozostałe typy „wrażliwości”. Jednym słowem charakter danego typu „wrażliwości” znajduje swoje określenie w pozostałych odmianach „wrażliwości”¹⁷.

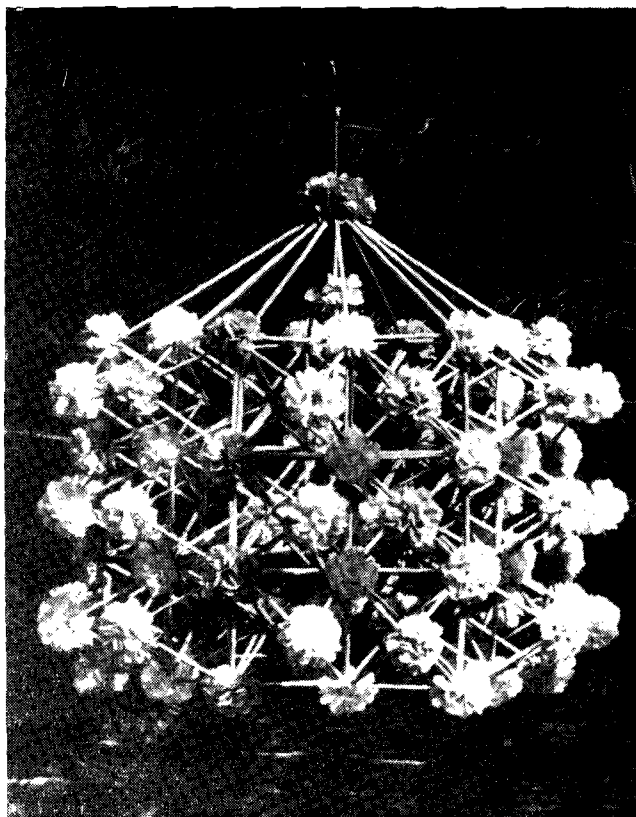


W odniesieniu zarówno do jednostki, jak też grupy, nie można mówić o wrażliwości niezmiennej. Podlega ona przeobrażeniom w miarę kształtowania się osobowości, następstwa określonych zdarzeń biograficznych i ogólnych historycznych przemian, jakie oddziaływają na tę jednostkę czy grupę. Nie mamy też podstaw, aby w obrębie tzw. grup ludowych poszukiwać jednolitego wzoru wrażliwości. Grupy te, tak jak każde inne środowiska, są zróżnicowane. Struktura wrażliwości jaką ma rzeźbiarz zawodowy — bogorób — jednostka wyłączona często ze stereotypowych układów społecznych, rodzinnych, wioskowych (byli wszak rzeźbiarze wędrowni) jest zasadniczo inna niż reprezentantów społeczności rolników-gospodarzy. Ale i w tym kręgu możemy odnajdywać jednostki i warstwy mniej lub bardziej zamożne, przedsiębiorcze — aktywne, których świat doznań i wiążących się z nimi potrzeb — wymagań niejednakowe znajduje podłoże. Faktem jest jednak bezspornym, że procesy unifikacyjne, obejmujące różnego typu doznania, natrafiają często w środowiskach ludowych na szczególnie sprzyjające warunki.

Źródłem naszej wiedzy o świecie doznań tego środowiska są niewątpliwie fachowo gromadzone wypowiedzi jego reprezentantów, w czasie specjalnie organizowanych wywiadów (jawnych i niejawnych) oraz badań testowych. Uzyskujemy na tej drodze solidną bazę źródeł wywołanych, które pozwalają na przeprowadzenie analizy deklarowanych poglądów, opinii (społecznych, ideowych, estetycznych, ale też i utylitarnych). Osobną bazę materiałową stanowią dla nas źródła zastane. Składa się na nie w miarę kompletny — obejmujący wszystkie dziedziny twórczości — inwentarz dzieł sztuki. Dla naszych celów najważniejsze jest rozpoznanie (często rekonstrukcja) szeroko pojmowanych konsekwencji, skutków kulturowych, wywołanych przez dzieła sztuki w ich społecznym obiegu. Istotne stają się wówczas kompleksowe studia nad całością kultury danej zbiorowości, nad jej życiem. W studiach tych wywiad, choćby wzbogacony o skuteczny dobór testów, jest nie wystarczający. Ogromnej wagi nabiera długotrwała obserwacja bezpośrednia, dociekanie na wszelkie sposoby pełnionych przez dzieła funkcji. Prowadzi to najczęściej do stwierdzeń, że poszczególne dziedziny plastyki są wielofunkcyjne, że ich funkcje nie mają postaci stałej, że tak samo jak poglądy środowiska, jego stan doznań — szeroko pojęta wrażliwość — podlegają mniej lub bardziej zasadniczym zmianom.

Nawiązując do „koronnej” tezy Moszyńskiego o roli wrażliwości estetycznej, stwierdzamy, że wrażliwość ta może mieć ważny wpływ na działalność artystyczną grupy czy jednostki, lecz nie zawsze jest jej warunkiem — czynnikiem decydującym. Bywają sytuacje, że jednostki wyróżniające się w swym środowisku właśnie nikłością doznań estetycznych (co oczywiście nie znaczy, że są jakbyśmy powiedzieli wybredniejsi) stają się szczególnie aktywni artystycznie. Legitymują się oni wzmoczoną wolą, jeśli nie tworzenia, to przynajmniej takiego właśnie artystycznego działania.

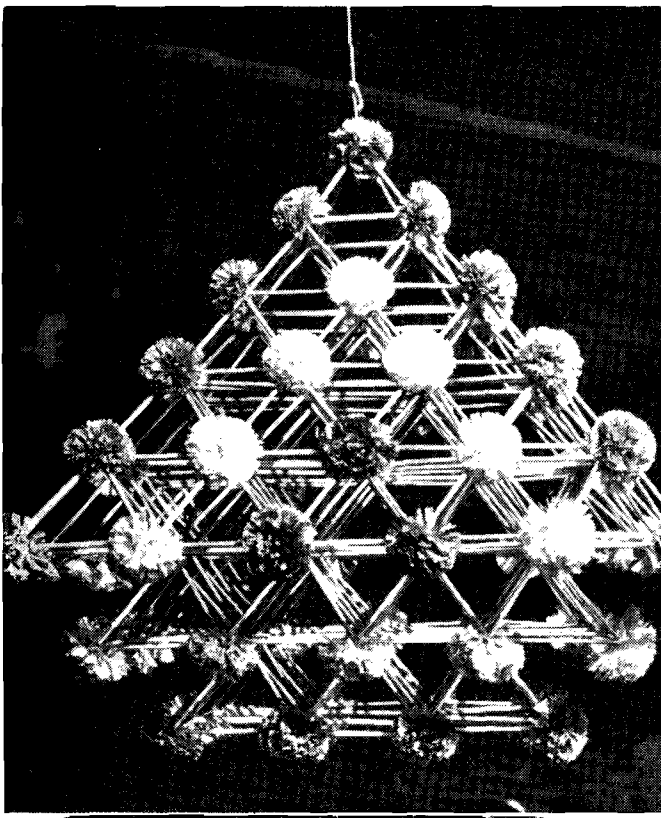
Co zatem wpływa decydująco na tę wzmoczoną wolę? Co też ostatecznie decyduje o owym zadziwiającym zjawisku: wielkiej doniosłości sztuki w życiu grup pozostających na stosunkowo niskim szczeblu rozwoju stosunków społecznoekonomicznych, poziomu życia — cywilizacji.



Dane, jakie pragnę przedstawić, odnoszą się do niewielkiej grupy ludności chłopskiej, jej dziejów z okresu około stu ostatnich lat. Zrozumiałe jest, że uzyskane w oparciu o te dane wnioski nie mogą służyć tłumaczeniu każdej, nawet bardzo podobnej sytuacji. Zaczniemy od przedstawienia szczegółowej analizy funkcji twórczości artystycznej. Przymujemy zarazem, że w funkcji dzieł wyrażają się najdobitniej potrzeby i zainteresowania środowiska, jego dążenia, że jest to związek, w którym możemy dopatrzeć się swoistości czy też odrębności, związanej z pojęciem sztuki ludowej.

Jednym z najdonioślejszych osiągnięć artystycznych w plastyce Kurpiowszczyzny jest niewątpliwie rzeźba. Włączając do jej zakresu rzeźbę drobną (wypieki — „nowe latka” i wota — ofiary, osiary), mamy wówczas do rozpatrzenia zjawisko unikalne w skali całego kraju. Jest to twórczość powszechnych umiejętności, której nie przewodzili wyspecjalizowani majstrzy. Znalazło to też wyraz w prostocie wartości ideowo-formalnych tych rzeźb. Niemal do końca XIX w. pełniły one ważne funkcje magiczno-gospodarcze i w skromniejszym zakresie społeczne (w obrębie życia rodziny, w relacji rodzice — dzieci). W późniejszym czasie funkcje magiczne wypieków zanikły całkowicie. Rozwinęły się natomiast funkcje rekreacyjne czy ludystyczne. Do dziś możemy również mówić o towarzyszeniu tej twórczości funkcji estetycznych. Wota zachowały swą pierwotną funkcję magiczną, ale i w ich przypadku pojawiły się w najnowszych czasach elementy funkcji rekreacyjnych (widowiskowych).

A zatem — przykład tylko jednej, wąskiej dziedziny twórczości plastycznej pozwala prześledzić zakres funkcji dzieła i zachodzące w tych ramach przeobrażenia. Oczywiście, problem wielofunkcyjności dzieł rysuje się jeszcze bardziej zasadniczo w rzeźbie religijnej — świątkarstwie. Szczególnie zaś w tym jego dziale, który wiązać należy z działalnością rzeźbiarzy zawodowych (bogorobów). Początkowo (w XIX i XX w. do



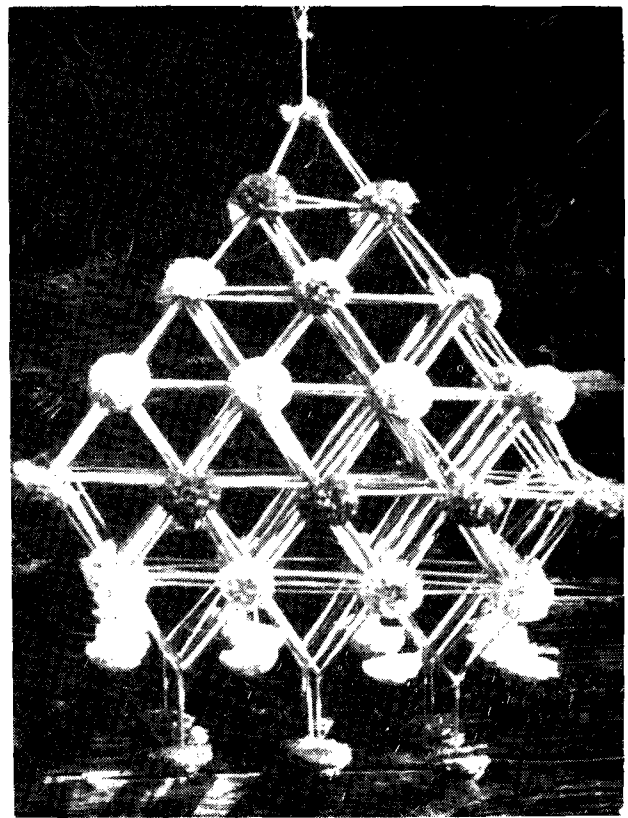
6

I wojny światowej) z rzeźbiarstwem tym łączyły się szeroko pojęte funkcje magiczne (nie wyłączając gospodarczych), religijne i do jakiegoś stopnia społeczne, dokumentacyjne. Później (w okresie międzywojennym) nikały funkcje magiczne, a następnie zanika w ogóle działalność rzeźbiarzy. Pozostają jedynie świadectwa świetności tej sztuki.

Jak wiadomo, w okresie najnowszym reaktywowano tradycyjne umiejętności rzeźbiarskie. Pojawili się rzeźbiarze (w początkach lat sześćdziesiątych w liczbie siedmiu), legitymujący się ciekawymi osiągnięciami artystycznymi, wyraźnie zindywidualizowanymi. Nowe rzeźbiarstwo nie uzyskało jednak powiązania z życiem środowiska. Mimo to, a może właśnie dlatego, uzyskało ono dla samych twórców znaczenie wyjątkowe. Porównać się ono daje do poczucia doniosłości tworzenia, jakie towarzyszy artystom o spotęgowanej świadomości istnienia w swej sztuce i poprzez jej uprawianie. Rzeźbiarstwo dla Sęka, Chrostka, Chojnowskiego, Polaka i Kamińskiego stało się podstawą głębokich przemyśleń, kształtowania przekonań o posłannictwie czy też rzecznicztwie kulturowym, już nie w stosunku do własnego środowiska, lecz narodu... Z twórczością tą funkcjonować zaczęły określone treści kulturowe o szerokim zasięgu oddziaływania. Dla samych twórców, w ich codziennej praktyce, życiu powszednim, rzeźbiarstwo spełniać zaczęło ważną rolę rekompensacyjną. Można tu mówić o funkcji uśmierniającej czy też łagodzącej napięcia i niepokoje społeczne, w jakie bywa uwikłany współczesny artysta ludowy.

W szerokim obiegu społecznym, w powiązaniu z życiem zbiorowości kurpiowskiej, przeobrażenia funkcji dzieł rejestrowane są najpełniej w twórczości malarzkiej. Rozwijało się na tym terenie pisankarstwo oraz malatury rzemieślników, głównie stolarzy i w mniejszym stopniu garncarzy. W XIX w. działali tu również malarze obrazów religijnych i figur „świętych”.

Z pisankarstwem łączyć możemy funkcje magiczne



7

i rekreacyjne. Z czasem tylko te ostatnie i w pewnej mierze estetyczne. Malatury stolarzy rozwijały się w ścisłym powiązaniu z potrzebami manifestacji prestiżu społecznego rodziny. Malarstwo religijne pełniło oczywiście funkcje zgodne ze swymi ideowymi założeniami. Miało ono też jakąś łączność z elementami rekreacji, jaką stwarzały niektóre uroczystości kościelne. Tak więc wszystkie z dostępnym temu środowisku malarzkie środki wyrazu podporządkowane były w zasadzie funkcjom pozaestetycznym. Dopiero z pojawieniem się makatek (w okresie międzywojennym) kształtują się autentyczne, szczerze i bezpośrednie zainteresowania przeżywaniem piękna. Makaćka „rewolucjonizuje” funkcjonujące w tym środowisku potrzeby i wyobrażenia o roli dzieła sztuki.

Spróbujmy jeszcze przyrzeć się podobnym przemianom w różnych dziedzinach zdobnictwa (nie wyłączając wycinankarstwa). Otóż z całością tej szczególnie bogatej i różnorodnej twórczości plastycznej łączą się w okresie XIX i początków XX w. w pewnym stopniu funkcje wierzeniowe, przede wszystkim jednak społeczne. Poznajemy je w rozległej skali, obejmującej życie rodziny, społeczności wioskowej i całej grupy terytorialnej — Kurpiów Puszczy Zielonej. Tkanina, kowalstwo artystyczne, snycerstwo (w szczególności architektoniczne) spełniają w tym czasie doniosłą rolę kształtowania samowiedzy społeczno-kulturowej w tej grupie. Twórczość ta staje się instrumentem uśmierzenia i odparowywania zjadliwych osądów otoczenia (głównie sąsiadów pochodzenia szlacheckiego) o poziomie kulturalnym i charakterze społecznym mieszkańców Puszczy.

W czasach najnowszych, niektóre z tradycyjnych sposobów zdobniczych ponownie (po II wojnie światowej) uzyskały podstawy rozwojowe. Przewodzą im, podobnie jak innym dziedzinom twórczości (np. makaćkom) funkcje estetyczne. Na uwagę zasługuje także rozwój na tym tle — słabo osadzonych w tradycji artystycznej Kurpiowszczyzny — takich form wypo-

wfedzi zdobniczej, jak wyszywanie, hafciarstwo i przystroje w dzianinach (zdobne chusty wełniane, fartuchy lniane oraz serwety i firanki). Łącznie z makatkami jest to twórczość bardzo żywa, mocno osadzona w życiu współczesnym środowiska. Stanowi ona jednak we współczesnym „sztuce ludowej” nurt jakby nieoficjalny, często też krytykowany, podobnie jak niegdyś świątki i wycinanki.

Przedstawiony tu został zarys zasadniczych przeobrażeń głównych funkcji różnych dziedzin plastyki w kulturze ludowej Kurpiowszczyzny. Zarys tych przeobrażeń pozwala twierdzić, że zarówno w zbiorowym wysiłku twórczym tej grupy, jak też w działalności wyodrębnionych twórców (najczęściej zawodowych, takich np. jak dawni bogorobowie czy kowale i cieśle), odgrywały rolę wielorakie składniki światopoglądu artystycznego. Można je uszeregować generalnie w 3 zasadnicze grupy — społeczną, ideową i estetyczną. Osobną kategorię w tym światopoglądzie stanowi składnik użyteczny (praktyczny czy też ekonomiczny). Jest on podstawą działań artystycznych w przeszłości i obecnie. Ale towarzyszą mu z mniejszym lub większym znaczeniem elementy określonej wrażliwości, które już w bezpośredni sposób manifestowane są w działaniu artystycznym, w dziele sztuki, w sposobach korzystania z niego i na koniec w szeroko formułowanych o nim sądach.

Przedstawiony tutaj schemat jest próbą ukazania przemian w światopoglądzie grupy, przemian w obrębie znaczenia głównych składników wrażliwości artystycznej w powiązaniu z określonymi dziedzinami plastyki.

Artystyczna twórczość plastyczna służyła poprzez znaczną odcinek dziejów ludności kurpiowskiej do wyrażania głębokich treści ideowych i społecznych, jakimi żyła ta grupa. Podobnie rzecz się przedstawiała u wielu innych ugrupowań ludowych na terenie Polski — tych odłamów ówczesnego społeczeństwa, którym nie dane było do początku XX w. korzystać z dobrodziejstw pisma.

Zanik tradycyjnych więzi społecznych, swoiście interpretowanych przez te środowiska treści wierzeniowych (magicznych i religijnych) usunął podstawy trwania większości najważniejszych dziedzin plastyki ludowej. Rozwijające się silnie w XX w. zainteresowania estetyczne wpłynęły na utrzymanie się w postaci szczątkowej niektórych tradycyjnych dziedzin plastyki i na pojawienie się nowych jej przejawów.

Funkcjonowanie treści ideowych, społecznych i ostatecznie estetycznych w sztuce Kurpiów natrafiało na szczególne warunki życiowe tej grupy. Możemy ją też zaliczać do najbardziej przedsiębiorczych, w szerokim tego słowa znaczeniu zaradnych życiowo. Cecha ta wynikała z historycznych przywilejów grupy, jej sytuacji społecznej, ale przede wszystkim z warunków ciężkiej wielostronnej walki o byt.

Owa zaradność sprzyjała rozwojowi umiejętności rękodzielniczych i ostatecznie artystycznych. Zarazem jednak działały w tym zakresie swoiste dla sytuacji materialnej Kurpiów nakazy oszczędności, obejmowały one dozowanie czasu, przyjmowanie określonych tworzyw, wyrażały się w surowej ekonomii przedsięwzięć, mających pełnić artystyczne role. Najciekawsze osiągnięcia tej grupy powstawały przy silnych napięciach (ideowych, społecznych i estetycznych), ale przy stałej również refleksji praktycznej. Określa ją powiedzenie: „na co można sobie pozwolić”.

Drobne rzeźby, malowanie jaj, wycinankarstwo, rozmaite przystroje — to przejawy imponujących artystycznych

przedsięwzięć. Wszelako jednak przedsięwzięcia te miały miejsce tylko w przededniu święta, w skróconych do jednego w roku dnia uniesień artystycznych.

Oczywiście, w tradycyjnym dorobku artystycznym tej grupy znajdują się inne osiągnięcia, które wymagały dłuższego w czasie nakładu pracy. Ale w sztuce Kurpiów nie odnajdziemy świadectw rozrzutności czy też większej swobody w poświęcaniu czasu. Świadectw, które z łatwością odnajdujemy w dorobku innych grup ludowych w Polsce. Już nieopodal, w okolicach Pułtuska na Mazowszu, słynne były popisowe przykłady pracowitości czy pracowitości w hafciarstwie, dalej na południe (Opoczyńskie) w tkactwie oraz równie imponujące przejawy takiej postawy w koronkarstwie i snycerstwie na terenach zamieszkałych przez górali (podhalańskich i śląskich).

W twórczości zawodowych artystów kurpiowskich — kowali, bogorobów, malarzy skrzyń i garnków — występowały również owe ograniczenia. Sztuka uprawiana przez „zawołanych” majstrów była tu podporządkowana w stopniu silniejszym, niż w wielu innych rejonach kraju takim czynnikiem, jak oszczędność środków, ograniczone możliwości nabywcze odbiorców, brak większego wyboru wytworów, niedostatek (poza rzeźbiarstwem w drewnie) rzemieślników i wiążąca się z tym słaba rywalizacja zawodowa.

Czynniki ekonomiczne, materialne, organizacyjno-zawodowe i dzisiaj silnie wazą na charakterze cepeliowskiej postaci twórczości artystycznej z Kurpiowszczyzny.

*

Przed pięciu laty Redakcja „Polskiej Sztuki Ludowej” wydała specjalny zeszyt poświęcony tradycjom artystycznym Kurpiów. Zyl jeszcze wówczas Adam Chętnik — znakomity znawca kultury tej grupy. We wspomnianym zeszycie Chętnik przedstawił pierwsze całościowe ujęcie tradycyjnej twórczości plastycznej Kurpiowszczyzny. Anna Kutrzeba-Pojnarowa dołączyła do tych wiadomości interesujące studium poświęcone kształtowaniu się i żywotności regionu historycznego Puszczy Zielonej.

Od czasu ukazania się tych prac zmiany w ogólnym procesie przeobrażeń kultury artystycznej wsi następowały w wielu częściach Kurpiowszczyzny w sposób dynamiczny, zaznaczając się wyraziście w postawach i dążeniach różnych odłamów tutejszej ludności. Sprawom tym poświęcone były badania prowadzone w warszawskim ośrodku etnograficznym. Wynikiem ich są między innymi drukowane niżej prace absolwentek studiów w Katedrze Etnografii UW w latach 1963 — 1968¹³. Prace te dotyczą ośrodka najwyższych obecnie przeobrażeń na terenie Kurpiowszczyzny. Ośrodkiem tym jest Kadzidło i blisko sąsiadujące z nim wioski, głównie Strzałki i Brzozówka. Wszystkie autorki mówią o sytuacji kadzidlańskiej. Magdalena Szeska włącza do swych rozważań wyniki badań we wsi Strzałki, a Krystyna Bałabanow analizuje dokładniej społeczność Brzozowian. Dzięki takiemu podziałowi zadań uzyskaliśmy nieźle zarysowany obraz związków zachodzących między określonym centrum inwestycji i organizacji nowego życia na wsi a jego otoczeniem, pozostającym nadal w obrębie oddziaływania tradycyjnych zasad drobnoproduktowej gospodarki rolnej.

W pracach tych znajdujemy pierwszą szczegółową analizę sytuacji współczesnego twórcy ludowego w społeczności wioskowej, grupie zawodowej, jaką tworzą członkowie Spółdzielni Cepelia. Zapoznajemy się ze znaczeniem różnorodnych czynników warunkujących

rozwój współczesnej twórczości artystycznej w tym środowisku. Z pracy Jadwigi Hilcher-Pilch dowiadujemy się ponadto o arcyciekawej sprawie — o charakterze współczesnych potrzeb estetycznych, dążeń życiowych, wyrażających się w najbardziej ważkiej dla tego środowiska dziedzinie. Jest nią dom, jego urządzenie i wystrój.

Odmienności w wyborze tematu, różnice w sposobie prowadzenia dociekań pozwoliły autorkom dojść do stwierdzeń wzajemnie się uzupełniających. Warto też dodać, że każda z prac prowadzona była w nieco innym terminie i że w trakcie gromadzenia materiałów oraz ich opracowywania autorki nie uzgadniały między sobą stanowisk. Tym większego więc znaczenia nabiera fakt zgodności poszczególnych stwierdzeń.

Kadzidło — dzięki Spółdzielni „Kurpianka” — stwarza w tych stronach najpełniejsze możliwości kształtowania się świadomego, pogłębionego stosunku do miejscowej tradycji artystycznej. Towarzyszy temu zazwyczaj swoiste uwrażliwienie na osiągnięcia sztuki ludowej z innych stron kraju. Łączy się z tym również aktywność w podejmowaniu różnych współczesnych propozycji „życia kulturalnego”. Jak się ta rzecz ma w innych częściach dawnej Puszczy?

Wiemy, że istnieje na tym terenie sławny Myszyniec, osada starsza niż Kadzidło, uznana powszechnie jako główny ośrodek tradycji historycznych i kulturowych Kurpiowszczyzny. Parafia myszyńska zachowuje do dziś silne poczucie przynależności do Kurpiów. Wokół Myszynca zachowały się ślady odrębności kulturowej (artystycznej) tej grupy w sposób najpełniejszy.

Myszyniec jednak nie ma własnej Spółdzielni Cepelia, chociaż tu właśnie działali sławni twórcy ludowi — Rozalia Skrodzka, Anna Kordecka, Waleria Brodzik,

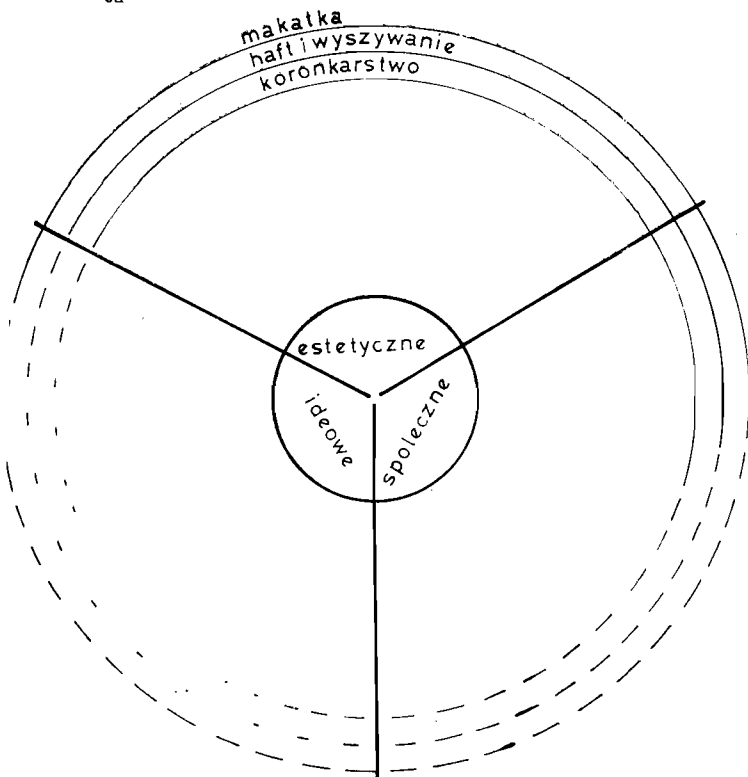
Władysław Krystkowiec i wielu innych. „Kurpianka” z Kadzidla nie ma z Myszyncem i przylegającym do niego rejonem jakichś pełniejszych kontaktów. Natomiast, z dużym powodzeniem, organizuje wśród ludności spod Myszynca skup różnego rodzaju wyrobów tkackich Spółdzielnia Cepelia w Mikołajkach...

Społeczność myszyńska zarówno w dawniejszej, jak i najnowszej historii miała silne powiązania z rzemiosłem i handlem. Do II wojny światowej tutaj właśnie rozwijały się najżywiej wzory miejskiego czy małomiasteczkowego stylu życia. W ostatnich dopiero latach Myszyniec zdystansowany został przez Kadzidło. W naszej rzeczywistości nie dostąpił znaczenia, jakie mógłby spełniać w życiu Kurpiowszczyzny — ważnego ośrodka kulturotwórczego.

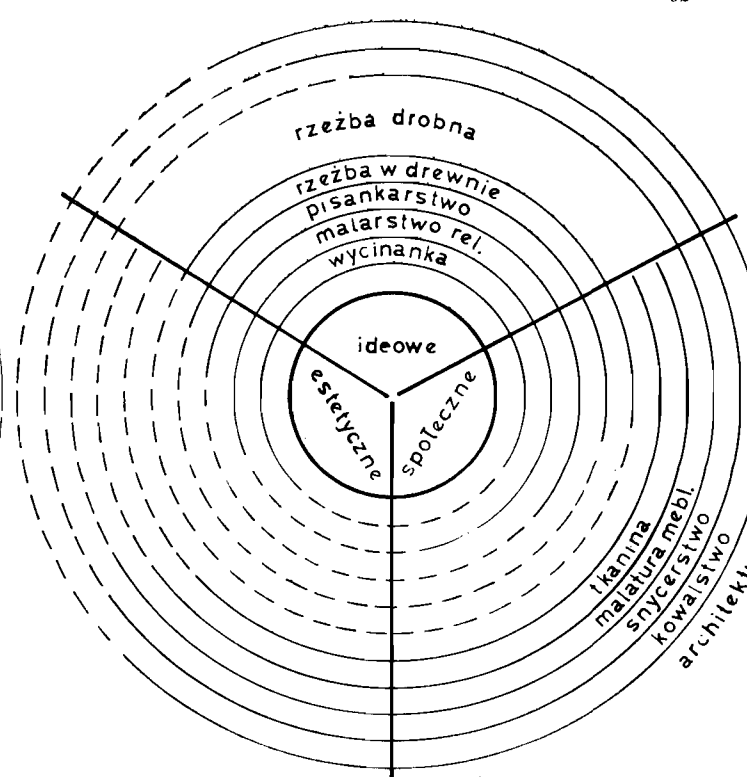
Oprócz Myszynca wymienić można w tym rejonie kilka wsi, które wyróżniają się silniejszym tętnem przeobrażeń, nawiązywania do miejskich wzorów życia. Do wsi tych należą w części zachodniej Jednorzec i Gleba, a we wschodniej Zbójna i Lipniki. Ta ostatnia wieś zwraca szczególną uwagę. Dzięki nieco żyzniejszej ziemi lipniczanie znajdowali korzystniejsze warunki materialne. W XIX w. w Lipnikach, tak zresztą jak i w innych wsiach, trudniono się różnymi zajęciami dodatkowymi (pozarolniczymi). Ale owa różnica w majątności na korzyść lipniczan pozwoliła im na większą aktywność w tych pracach. Lipniki zasłynęły z rozwoju chałupnictwa, w szczególności zaś z masowo produkowanych wyrobów tkackich. W najnowszych czasach trudniono się tu wyrobem samodziałów (na szaliki i marynarki) oraz wiosianki. Wyroby te zbywano wielkiej rzeszy prywatnych krawców w Polsce. Lipniki to jedno z najporządniej zabudowanych osiedli na Kurpiowszczyźnie. Przeważają w tej wsi domy murowane, urządzone na modłę małomiasteczkową.

Il. 8. Przemiany funkcji twórczości artystycznej w życiu Kurpiowszczyzny: a — funkcje dzieł w okresie od końca XIX do początków XX w.; b — funkcje pełnione przez dzieła obecnie. Pierwszy krąg wewnętrzny zakreśla trzy główne kategorie funkcji. Kolejne kręgi na zewnątrz oznaczają określone dziedziny twórczości. Linia ciągła oznacza pełną postać pełnionych funkcji, linia przerywana — postać funkcji zanikającej lub pojawiającej się.

8a



8b



W podobnie nieoficjalny sposób — jak tkactwo w Lipnikach — rozwijało się w ostatnich latach na całej Kurpiowszczyźnie inne zajęcia zarobkowe — wyszywanie serwet i firanek. W pięćdziesiątych latach w każdej wsi i w każdym bodaj domu zajmowano się wyszywaniem. Z zajęcia tego czerpano nieraz spory dochód (przeznaczony głównie na pokrycie podatków rolnych). Zbójna to jedna ze wsi, w której prosperowało w tym czasie spore grono handlarzy. Docierali oni z firankami i serwetami do nabywców z różnych, najodleglejszych części kraju — Gdańska, Szczecina, Wrocławia, Katowic, Lublina.

Dane, jakie znajdzie czytelnik w niniejszym zeszycie, jak też wiadomości wcześniej publikowane na tych łamach, wskazują, że głównym czynnikiem rozwoju zajęć rękodzielniczych w tutejszym środowisku były i są trudne warunki materialne — niemożliwość uzyskania z prac w gospodarstwie wystarczających środków do życia. Sens dociekań Szeskiej, Bałabanow i Hilczer sprowadza się do jak najbardziej praktycznych, aktualnych wniosków. Na całym terenie dawnej kurpiowskiej Puszczy Zielonej utrzymuje się nadal silna potrzeba zajęć zarobkowych typu chałupniczego, lub nadzorowanych, jak ma to miejsce w tzw. zakładach zwartych spółdzielczości cepeliowskiej. Stosunkowo znaczny odływ miejscowej ludności do ośrodków miejskich, przemysłowych i do gospodarstw na ziemiach odzyskanych nie rozwią-

zał ostatecznie tego doniosłego problemu. Jedną z najsławniejszych w kraju wycinankarek, o której pisze szczegółowo Szeska, znajduje w pracy artystycznej niezbędne źródło dofinansowywania gospodarstwa. Z sytuacją taką spotykamy się często w wielu innych przypadkach.

Do dziś sławne są w Przasnyszu jarmarki, na których ludność z Kurpiowszczyzny oferuje swym najbliższym sąsiadom pracę najemną. W okresie natężenia prac polowych na rynku przasnyskim Kurpianki oczekują kontraktów na ten rodzaj pracy...

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Cepelia nie wykorzystała w pełni istniejących tutaj możliwości zatrudnienia szerszej rzeszy rękodzielników, artystów. Chociaż nie da się zaprzeczyć, że zasługi tej organizacji są na Kurpiowszczyźnie bardzo poważne. Zespół „Kurpianki”, jego personel kierowniczy zajmuje w miejscowych stosunkach — jak pisze Hilczer — pozycję awangardową. Ale przy istnieniu jednej tylko w tych stronach organizacji spółdzielczej Cepelii, owa awangarda jest jakby zwolniona od niezbędnej społeczno-kulturowej samokontroli. Gdyby istniały tutaj chociażby dwie spółdzielnie, można by oczekiwać, że nastąpi ważny proces rywalizacji zespołów, ukształtują się określone więzi i napięcia społeczne, nieodzowne dla twórczości artystycznej.

PRZYPISY

1 Nie trzeba podkreślać, że pojęcie światopoglądu nie jest jednoznaczne i że bywa różnie definiowane. Analizie i typologii światopoglądu poświęcono obszernie rozprawy filozoficzne (W. Dilthey, K. Jaspers i in.). U nas własną definicję światopoglądu przedstawił przed laty L. Kołakowski, *Światopogląd i życie codzienne*, Warszawa 1957, s. 30: „Światopogląd jest to ogół przekonań wpływających na te zachowania człowieka, które w jego epoce są przez społeczeństwo moralnie oceniane”.

2 A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii i twórczości*, Warszawa 1969.

3 M. Sobeski, *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, Kraków 1910; tenże, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1917, 2 wyd. Poznań 1924; tenże, *Myśl a marmur i inne szkice estetyczne*, Warszawa 1959, autor wyboru i wstępu H. Junghertz.

4 J. St. Bystron, *Etnografia Polski*, Warszawa 1947, s. 125—126.

5 E. Frankowski, *Sztuka ludowa [w:] Wiedza o Polsce*, t. III, Warszawa 1932, s. 357.

6 Tamże, s. 353.

7 K. Piwocki, *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*, „Lud”, seria 2, t. 10, 1931; tenże, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934; tenże, *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*, „Przegląd Współczesny”, t. 53, 1936, s. 89—96; Wł. Podlacha, *Historia sztuki a historia kultury [w:] Pamiętnik IV Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu*, 1925, sekcja V, s. 8; T. Dobrowolski, *Śląska rzeźba ludowa w drzewie*, Katowice 1930.

8 K. Piwocki, *Zagadnienie metody...*, wyd. cyt., s. 2.

9 K. Piwocki, *Próba definicji kilku pojęć*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VII, 1953, nr 6, s. 325.

10 E. Frankowski, op. cit., s. 355: „...właściwie na czym może się opierać analiza procesu twórczego. Oczywiście na analizie dzieła, a głównie na zeznaniach artysty. Jednakże przeprowadzenie takich zeznań jest

niezmiernie trudne i zwodnicze, a otrzymany w ten sposób materiał może posiadać dla badacza jedynie wartość materiału surowego. Będą to tylko wynurzenia subiektywne.”

11 K. Moszyński, przedmowa do pracy Mieczysława Gładysza, *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*, Kraków 1935.

12 M. Gładysz, *Góralskie zdobnictwo...*, wyd. cyt.; tenże, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków 1938.

13 S. Udziela, *Poczucie piękna u ludu ropczyckiego*, „Wisła”, t. 3, 1889; K. Lubecki, *Estetyka ludowa [w:] Szkice filozoficzne. Księga pamiątkowa ku czci Maurycego Straszewskiego*, Kraków 1910, s. 121—128.

14 K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, zeszyt 2, Kraków 1939, s. 727 i nast.

15 K. Moszyński, *Kultura ludowa...*, wyd. cyt., s. 384—385.

16 K. Moszyński, *Człowiek. Wstęp do etnografii powszechnej i etnologii*, „Biblioteka Etnografii Polskiej”, nr 3, Wrocław 1958, s. 572—573.

17 Por. szersze omówienie zagadnienia w mojej pracy: *Tradycyjne poglądy na piękno przyrody w wypowiedziach chłopów kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XVII, 1963, nr 2, s. 97—109. W pracy tej sygnalizowałem szczegółowe badania poświęcone przemianom wrażliwości środowiska kurpiowskiego. Wyniki tych badań z pełną dokumentacją ukażą się w pracy: *Kultura artystyczna ludności wiejskiej*. Przedstawione niżej uwagi opierają się na wynikach tych wcześniej publikowanych i na danych zawartych w pracy oddanej do druku.

18 Prace powstały w Katedrze Etnografii U. W. na seminarium magisterskim prowadzonym pod kierownictwem prof. dr Witolda Dynowskiego. Autorki korzystały również z licznych konsultacji naukowych u doc. dr Anny Kutrzeba-Pojnarowej i doc. dr Zofii Sokolewicz. Autorki i Redakcja składają na tym miejscu wymienionym osobom podziękowania.