

UWAGI O ZAGADNIENIU TAK ZWANEJ WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI LUDOWEJ

Poniższe uwagi razić mogą autorytatywnością: wynika ona jednak z konieczności unikania obszernych uzasadnień (które znaleźć można w opublikowanych dotąd moich pracach, na które się niekiedy powołuję).

Drugim ograniczeniem moich wywodów jest skoncentrowanie się na zjawiskach plastyki. Myślę jednak, że między nimi i innymi gałęziami sztuki zachodzą liczne relacje i analogie — więc uwagi te mogą przyczynić się do zobaczenia ich również we właściwym świetle.

Głównym założeniem moich rozważań jest rozpatrywanie zjawiska sztuki ludowej, którą na naszym gruncie pozwalam sobie identyfikować ze sztuką chłopską i dla chłopstwa — w kategoriach historycznych, jako zjawiska historycznego. Uzasadnienie można znaleźć w moich pracach: *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953 i *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej* („Studia estetyczne”, t. III, 1966). O odrębnej sztuce wsi polskiej, analfabetycznej, można mówić dopiero od XVI w., gdy odskok poziomu kultury mas chłopskich wyraźnie począł się różnić od tzw. wyższych stanów. Najwyraźniejsze rysy treściowe i stylistyczne tej sztuki występują w XIX w. — kiedy, jak myślę, nastąpiła w procesie historycznym swoista postać samowiedzy klasowej chłopstwa i równocześnie wskutek oczyszczania i uwłaszczenia zmieniła się baza materialna jego kultury. Rozkwit ten nastąpił jednak w czasie wystąpienia pierwszej rewolucji przemysłowej, poczynającej dostarczać produktów zaspokajających również potrzeby „estetyczne” coraz szerszych mas ludzkich.

W sztuce ludowej XIX w. przetrwały oczywiście przeżytki epok dawniejszych, co pozwalało romantykom na szukanie w niej „prasłowiańskich” elementów i stworzyło żywą dotąd wiarę w niezmienną i ahistoryczną tę sztukę. Przecież takie, ale już oparte w pierwszym rzędzie na osiągnięciach sztuki ludowej XIX w., ciągną się w głąb naszego stulecia, trwają do dziś i potęgowane są fałszywą oceną wynikającą w nie mniejszej mierze z podwyższenia przeciętnego wieku dzisiejszych mieszkańców wsi, które są dziś siedliskiem ludzi starych, starych „konopiaków”. Wśród nich obracają się w dużej mierze działacze „podtrzymujący” tradycje dawnej sztuki ludowej. Weale liczne zastępy „twórców ludowych”, wciąż na nowo odkrywanych przez entuzjastów i przez szukające „towaru” placówki Cepelii, nie pracują jednak weale dla swoich środowisk, lecz „dla miast”, dla klienteli zupełnie różnej niż w XIX w., co oczywiście musi mieć i ma przemożny wpływ na wspomnianą produkcję. Rozumiała to znakomicie E. Plutyńska — gdy na Zjeździe Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w Wilnie w roku 1937 żądała zabronienia wprowadzania radia na wsi, które „psuło” tradycyjną kulturę ludową i odcinało wiejskich odbiorców od „ludowej produkcji”.

Brak odbiorców w obrębie własnego kręgu kulturalnego odbił się i musiał się odbić na charakterze nie tyle formalnym, co treściowym i ideowym tej sztuki, nawet u artystów obracających się wciąż w kręgu tradycyjnych tematów i schematów sztuki ludowej XIX w. Przykładów może dostarczyć sztuka międzywojennych mistrzów, jak Wowro, Kosiarski czy Pastuszkiewicz. U Wowry pojawiają się w schematach tradycyjnych „indywidualne” odmiany i interpretacje, pod wpływem Zagadłowicza próby tworzenia drzeworytniczych „pieczętek”. Iżęccy garncarze: Kosiarski i Pastuszkiewicz przechodzą całkowicie lub niemal całkowicie do twórczości przedstawiającej: drobnych figurek ceramicznych o tradycyjnym temacie. Już to samo wskazuje na tęsknotę w poszukiwaniu tematów bardziej indywidualnych niż „czyste” garncarstwo. Równocześnie można w analizie ich prac dostrzec coraz więcej elementów indywidualnego poszukiwania

form wyrazu. Jeszcze wyraźniej wpływ zmiany klienteli odbił się na twórczości Kudły, który stoi już wyraźnie poza tradycyjnym kręgiem snycerzy ludowych XIX w. Można powiedzieć, że głównym rysem charakteryzującym zmiany w sztuce tego typu artystów, wciąż jeszcze bliskich w wyrazie i mentalności twórcom ludowym ubiegłego wieku — była silna indywidualizacja formy i jej cech wyrazowych. Odwrócenie się tradycyjnego odbiorcy wiejskiego od własnych twórców — umożliwiła im folgowanie indywidualnym upodobaniom w formie i treści dzieł, nie korygowanych opinią własnego środowiska i jego nawyków. Podobne zjawiska można dostrzec w sztuce bardziej dekoracyjnej, a więc z pozoru mniej narażonej na zmiany indywidualne. Mam tu na myśli np. „dywany dwuosnowowe”, z których Plutyńska była tak dumna i które w jej opinii były wskrzeszeniem i kontynuacją sztuki tradycyjnej i „odwiecznej”. Przy zachowaniu „prastarej” techniki wdzierają się tu nowe wątki ikonograficzne i coraz większa ilość indywidualnych ich interpretacji. Wzbogaca to niejednokrotnie wartość artystyczną (kolorystyczną i ekspresyjną) tych dzieł, ale wyzwala je coraz wyraźniej z okowów krępującej tradycji.

Zmiany, jakie zaszły wśród wiejskich odbiorców „dzieł sztuki” pod wpływem naleciałości z kręgów sztuki masowo-przemysłowej — świetnie ilustruje chyba ostatnia żywa do niedawna gałąź „prawdziwej” sztuki ludowej, to jest tworzona z myślą o wiejskim odbiorcy i tylko dla niego. Z przyczyn, które staram się wyjaśnić w artykule *Polnische gemalte Volksteppiche w Festschrift für Robert Wildhaber* z roku 1972 — rozprzeźnienia się ona w całym kraju w latach powojennych. Ex definitione jest to na pewno „sztuka ludowa”, bo dla chłopstwa przeznaczona i bardzo szeroko przyjęta przez wiejskie środowisko. Ale weale nie dostrzeżemy ani w tematyce, ani nawet w istotnych cechach formalnych wpływu tradycji klasycznej sztuki ludowej. Poza pewnymi technicznymi procedurami i last not least sposobami jej produkcji i sprzedaży nie właściwie nie łączy jej z dawną sztuką ludową. Jest to sztuka już wyraźnie jarmarczna, choć niekiedy artystycznie interesująca. Na pewno zaś bardzo interesująca jako zjawisko społeczno-artystyczne.

Wypadek opisany jest bardzo pouczający i rzuca jaskrawe światło na dotychczasowe metody „opieki” nad tradycyjną sztuką ludową. W okresie międzywojennym ideologia i metodyka takiej opieki została opracowana najpełniej i najlogiczniej przez Związek Popierania Przemysłu Ludowego z siedzibą w Wilnie. Jego ideologami byli: Bronisław Lichtarowicz, Eleonora Plutyńska i przede wszystkim Helena Schrammówna. Celem tych zabiegów — obok usiłowań ekonomicznej pomocy dla zaniedbanych Kresów — było ocalenie „czystej”, tradycyjnej sztuki ludowej, takiej, jaka istniała w XIX w. Przez stworzenie możliwości zbytu jej twórców poprzez tzw. Bazary Przemysłu Ludowego — usiłowano zastąpić wygasających nabywców wiejskich dla tej produkcji, przez miejskich. Wiara w pozahistoryczne wartości tej sztuki, jej głęboką mądrość i wartość artystyczną wynikała z tradycji zakopiańskiej działalności Witkiewicza, Polskiej Sztuki Stosowanej Warchałowskiego oraz Warsztatów Krakowskich Jastrzębowski i Buszka, kontynuowanych w okresie międzywojennym przez warszawski Ład. Prace tych Towarzystw cieszyły się społecznym poparciem i miały znaczne sukcesy, o czym wiem, jako jakiś czas Prezes tych Towarzystw czy raczej ich Związku. Polska międzywojenna, a już szczególnie jej Kresy Wschodnie — była jednak czymś zupełnie innym niż obecna. Przeniesienie ideologii tych Towarzystw na grunt powojenny (przez Zofię Czasznicką, współpracownicę Plutyńskiej, stojącą na czele odpowiedniej komórki Ministerstwa Kultury i Sztuki w latach powojennych)

zapoczętkowało „współczesną opiekę” nad ludową sztuką i przeniosło na nią dawną jej metodykę i ideologię. Z tych usiłowań zrodziła się Cepelia jako praktyczne ramie opieki, zastępujące dawne Bazary. W latach 50-tych nacisk ideologów zorganizowanej „spółdzielczości” (Związku Spółdzielni), unifikującej schematy organizacyjne spółdzielni i kładącej nacisk na opłacalność produkcji — doprowadził do wypaczenia pierwotnych założeń. Najbardziej smutnym przykładem może być tu produkcja ilżeckiej spółdzielni, powielającej „wzory” Kosiarskiego i Pastuszkiewicza w sposób mechaniczny i masowy. Zatarcie różnic między produkcją spółdzielczą i „ludową” można śledzić w masowym wyrobie snycerki „zakopiańskiej”, dywanów wiązanych z Czorsztyna itd. Nawet tak utalentowani ludzie, jak Konopkówna z Tatar, ulegając konieczności „wiernego” powielania „dobrych wzorów ludowych”, tracą niemal wszelki osobisty wkład w swą produkcję wycinanek, podobnie jak malarki z Zalipia. Przykłady na „sztukę ludową” prawdziwą i „powielaną” można by mnożyć w nieskończoność i każdy sklep Cepelii może dostarczyć tu argumentów. Okazało się bowiem, że pilnowanie „czystej” formy ludowej jest niemożliwe w pieleniowaniu masowej podaży dla rynków miejskich i musiało doprowadzić „twórczość ludową” do bezdusznej i bezmyślnej karykatury. Liczne konkursy prowadzone pod hasłem „kontynuacji” dawnych tradycji i technik, dawnych form i procedur — bywają nieraz interesujące, ale nie mogą wskrzesić umarłej sztuki: umarłej dla samego „ludu”, ożywianej sztuczną pożywką masowego miejskiego odbiorcy. Coraz większe masy wytwórców „sztuki ludowej” próbuje się obecnie zorganizować poprzez wydawanie dyplomów artystom (lub ich powielaczom), których jedną z cech istotnych był brak dyplomów.

Zgryźliwe te uwagi nie przeocząją faktu, że zahamowanie tego ruchu nie tylko jest praktycznie niewykonalne, ale byłoby niedobre, gdyż nie wiadomo co miałyby zastąpić jego produkty. Podobne starcie masowej produkcji z tradycyjną sztuką ludową możemy zresztą zaobserwować we wszystkich krajach środkowej i wschodniej Europy oraz na Bałkanach i to z podobnymi rezultatami: chęć utrzymania i kontynuowania tradycji koliduje z masowością odbioru, formy sztuki obliczonej na klientów z własnej „parafii” z masowym odbiorcą, mieszkającym w miastach, sztuki autentycznej z powielaną według określonych wzorów.

Nie można jednak zakończyć tych rozważań takim jednostronnym i pesymistycznym akcentem. Wspomniałem na wstępie, że wszelkie typy sztuki, w tym także sztuka ludowa — muszą być rozważane w kategoriach historycznych. Jednakże do tego rodzaju stwierdzenia trzeba wprowadzić istotną poprawkę. Sztuka — także plastyczna, a więc rodząca konkretne przedmioty — jest trwałą, jak myślę, cechą ludzkiej aktywności na wszystkich szczeblach historycznej i klasowo różnicowanej kultury. Zwrócił na to uwagę m.in. Marks, gdy rozważał „trwałe wartości” sztuki. W społeczeństwach przed pierwszą rewolucją przemysłową w XIX w. każdy niemal człowiek miał bezpośrednio lub pośrednio do czynienia z jakąś formą manualnej twórczości — nawet wśród królów i możnowładców szerzyło się amatorskie uprawianie sztuki: Zygmunt III nie był tu wyjątkiem, a Kościuszko czy Stanisław Kostka Potocki unikatami. Szczególnie zaś kobiety ze wszystkich warstw społecznych brały udział w tej „twórczości”. Zamknięte w swym kulturalnym i ekonomicznym getcie społeczeństwo chłopskie korzystało powszechnie z dobrodziejstw pracy manualnej. Mówię „dobrodziejstw”, bo wierzę (jak Jung) w jej „oczyszczające” wartości. Każdy niemal coś wytwarzał, nadawał czemuś kształt, niekiedy — i chyba wcale nie tak rzadko — o trwałej wartości estetycznej. Przemysł przerywa tę działalność, wysycha więc jedno z głównych źródeł ludzkiej twórczej satysfakcji. Setki i tysiące ludzi pogodziło się z takim kalectwem, ale nie wszyscy. I znów, już w kategorii historycznej, właśnie w XIX wieku

i głównie u jego schyłku pojawia się nowa „gałąź” sztuki: sztuka amatorów, dyletantów, „współczesnych prymitywów” i jak ją tam różnie nazywają. Uprawiają ją urzędnicy, jak Rousseau czy u nas Płaskociński, lekarze — Głowacka i anonimowy „der Maler Paps”, chłopci, jak Generalić, rzemieślnicy, jak u nas Skrętowicz itd. Jest to sztuka już wyraźnie indywidualna i nie adresowana do żadnego konkretnego odbiorcy, uprawiana dorywczo lub także zawodowo, jak u nas przez Marię Korsak i wielu innych. Są to ludzie nie chcący się pogodzić z bierną konsumpcją wytworów plastycznych, którzy chcą i muszą wziąć udział w przekazywaniu innym swych przeżyć czy przemyśleń, chcą pozostawić po sobie trwałe ślad. Są wśród nich liczni — jak to nazywają w Nałęczowie — niespełniacy, ludzie wyalienowani, przez niedostatek fizyczne czy psychiczne wyrzuceni za społeczną burtę, jak Nikifor czy Heródek, ale także zupełnie „normalni”, jak Ociepka czy Rybkowski, jak hafciarka Mickiewiczowa. Ich sztuka nie ma z dawną ludową właściwie nic wspólnego, choć nieraz nazywa się ich twórcami ludowymi. W całym świecie istnieje dziś moda na ich sztukę, co często prowadzi do katastrofy, podobnej jak „w sztuce ludowej” typu Cepelii. Masowy popyt niszczy jakość i szczerłość tych wypowiedzi; nie obmyślono dotąd właściwych form „opieki”. Może one w ogóle nie są potrzebne? Cepelia i Desa wzięły w obroty wielu spośród tych twórców. I jak to bywa — pomagają im i równocześnie ich niszczą.

Moda na twórczość „naiwnych” powstała na tle sytuacji w całej sztuce współczesnej. Mam tu na myśli tej sztuki niezrozumiałość, społeczną nieprzydatność, jej pracę dla wąskich kręgów „wtajemniczonych”, dla krytyków i muzeologów. Twórczość prymitywów jest dostatecznie „współczesna” i tajemnicza, by zadowolić snobizmy ludzi idących z modą, a równocześnie dostatecznie łatwa, by być zrozumiałą i dostępną, jako że operuje najeźdźcą powszechnymi archetypami symbolicznymi i — mimo częstej fantastyki — formą dekoracyjną i „strawną”, łatwo przyswajalną. Jak już wspomniałem, moda ta grozi autentyczności tej sztuki: już są wcale nie naiwni „zawodowi” artyści pod nią się podszywający, a i sprzedający za grube pieniądze swe dzieła „wielcy naiwni” — muszą stracić na swej „naiwności”. Myślę więc, że moda na tę gałąź sztuki przeminie także w historycznym czasie — zależnie zapewne od dalszego rozwoju „uczonej” sztuki, jej społecznych kontaktów i ewentualnie podjęcia znowu społecznej swej funkcji. Myślę jednak równocześnie, że odrzucając obecną tendencję do wysuwania tej sztuki, jako niby ludowej — przeciw „internacjonalnej” i zbuntowanej sztuce „uczonej” — warto i należy myśleć o organizowaniu ludzi parających się plastyczną wypowiedzią, o śledzeniu ich twórczości, jej dokumentowaniu i gromadzeniu. Myślę, że takich „amatorów” i „naiwnych” czy „prymitywnych” laików będzie coraz więcej. Myślę, że wybitne talenty w tej plejadzie należy traktować jak innych artystów, a opiekować się społecznie tylko tymi „niewydarzonymi”, odciętymi przez swój ludzki „status” od społeczeństwa.

Myślę, że Cepelia może nadal produkować upragnione wciąż namiastki sztuki „ludowej”, choćby maszynowo odbijając wzory wycinanek — tak długo jak na te namiastki istnieje popyt w społeczeństwie nie przygotowanym do odbioru innej sztuki. Myślę także, że na innych zasadach zorganizowana instytucja (może BWA czy wyspecjalizowane sklepy Desy) winna się zająć sztuką „współczesnych prymitywów”, póki ona istnieje i pełni ważne funkcje dla odbiorców i samych twórców.

Zdaję sobie sprawę, że moje wnioski są jałowe i „leseferne”. Nie umiem podać innych — być może dla tego, że doświadczenie nauczyło mnie nieufności do wszelkich zbyt daleko idących ingerencji w życie sztuki. W każdym razie należy — i to w gronie etnografów nade wszystko — zdać sobie sprawę z charakteru „współczesnej sztuki ludowej” i z tego, co w prasie i handlu tak się nazywa.



Il. 1. Helena Szczypawka-Ptaszyńska, Maluszyn, gm. Szczutowo, woj. płockie.

Aleksander Jackowski

SZTUKA LUDOWA — RELIKT CZY WARTOŚĆ ŻYWA

Obchodzenie świąt, rocznic, „okrągłych dat” stwarza swoisty kalendarz każdej kultury, społeczności, rodziny, jednostki. Wynika z rytmu życia, z rytmu biologicznego, z nieustannego przeciwstawienia sobie działania i odpoczynku, ruchu i pauz. Z potrzeby organizowania czasu, organizowania zbiorowej pamięci. Kalendarz, nawet ten zwykły, codzienny, narzuca wspólny rytm działań społecznych, wyznacza dni świąt i pracy, dni — w których członkowie danej społeczności wspólnie przeżywają (w myśli czy określonym działaniu) pamięć wydarzeń ważnych w historii religii, narodu, grupy społecznej, rodziny. Są to dni, w których istnieje presja pamięci o rocznicach, tematach. Kalendarz religijny wyznacza całoroczny tok wspominania i wspólnego przeżywania treści ukształtowanych przez kościół. Kalendarz państwowy akcentuje podstawowe fakty z historii narodu, których pamięć winna konsolidować społeczeństwo na określonej płaszczyźnie ideologicznej. 8 marca myślimy o kobietach, niedawno przecież wprowadzony rytuał tego dnia każe obdarowywać kobiety kwiatami czy drobnymi podarkami. W dniu zmarłych, niejako pod presją społeczną wracamy pamięcią do najbliższych, stroimy groby, na które nie mamy często czasu iść w ciągu roku. U kresu zniw świętujemy tradycyjne dożynki — niegdyś lokalne, obecnie wojewódzkie, ogólnopolskie.

Święta, rocznice, „okrągłe daty” urodzin czy śmierci wielkich ludzi — dzięki środkom masowego przekazu docie-

rają do szerokich rzesz odbiorców, nawet do wielu krajów, jak to ma miejsce z obchodami rocznic, którym patronuje UNESCO. W ten sposób stają się one istotnym elementem wychowania, kształtowania zasobu wspólnej wiedzy i pamięci społeczeństw.

Istnienie w kulturze faktu cyklicznego wspominania czy myślenia o pewnych treściach było i jest wykorzystywane przez wszystkie systemy. To oczywiste. Ale potrzeba refleksji spojrzenia wstecz, konfrontacji — istnieje i w nas samych. W ciągłej zadyszce, pogrążeni w kłopotach codziennego dnia, ciągle w biegu, pracy — odczuwamy potrzebę przerwy, ogarnięcia myślą obszaru minionego czasu, zastanowienia się nad sytuacją, nad naszym w niej miejscem.

Trzydziestolecie powojenne stanowi odcinek czasu dostatecznie długi, aby pokusić się o próbę spojrzenia wstecz, o konfrontację naszych dotychczasowych sądów obiegowych z rzeczywistością, która nas otacza. „Okrągła data” — jest tu niejako pretekstem, wielu z nas, którzy zajmują się sztuką ludową, coraz wyraźniej dostrzega potrzebę rzeczowej analizy obecnej sytuacji. Wyrazem tego jest postulowana przez różne osoby i instytucje potrzeba „raportu” o stanie sztuki ludowej. Sądzę, że zarówno publikacje, jak i wystawy, które mieliśmy w ostatnim okresie, zwłaszcza z okazji XXX-lecia PRL, pozwalają zauważyć kierunki następujących przemian, wyznaczyć pole rozważań i dyskusji. Właśnie dyskusji — gdyż nie stać nas chyba jeszcze na

autorytatywną ocenę, nie stać także dlatego, że zmienia się ciągle jej przedmiot, zmienia sytuacja — a pozostają utarte, nawykowo stosowane określenia, które w różnych sytuacjach mogą znaczyć coś zupełnie innego. Dlatego warto spojrzeć na nie z perspektywy doświadczeń minionego trzydziestolecia.

Czym była dawna sztuka ludowa?

Konstatacja wyjściowa. Sztuka ludowa była formą wyrazu kultury ludowej, produktem tej kultury, wynikiem różnych potrzeb i nawyków estetycznych, które określały odrębność regionalnej grupy, a zarazem jej łączność z innymi pokrewnymi grupami społeczności wiejskiej.

Rozważania o sztuce ludowej trzeba więc zacząć od przypomnienia, czym była kultura ludowa. Nie wdając się w definicje (a jest ich mnogość), można powiedzieć, że stanowiła ona swoistą sumę wartości, na powstanie których złożyły się przyczyny wynikające przede wszystkim z sytuacji wsi¹.

Każda kultura powstaje bowiem z co najmniej dwóch zasadniczych przesłanek: z potrzeby określenia i zachowania tożsamości grupy, która tę kulturę stwarza — i z przeciwstawienia się kulturze otaczającej. Powodem odrębności wsi, a w rezultacie i jej kultury, były: — sytuacja ekonomiczna, sytuacja polityczna, brak dostępu do wiedzy. Omówmy pokrótce te czynniki.

Nietrudno zauważyć, że u podstaw odrębności ludowej (wiejskiej) kultury leżało upośledzenie wsi². Tak więc bodźce o „znaku ujemnym” sprowokowały powstanie w dorobku naszego narodu wartości takich, jak folklor i sztuka ludowa.

Upośledzenie ekonomiczne wsi w porównaniu z sytuacją innych warstw społecznych nie wymaga komentarza. Wieś

w znikomym tylko stopniu mogła korzystać z działalności wykwalifikowanych rzemieślników, z droższych towarów importowanych. Zmuszona była do gospodarki samowystarczalnej, w dużym stopniu naturalnej, kupując tylko podstawowe i tanie produkty pracy — wiejskiego i małomiasteczkowego rzemieślnika. Powodowało to w zakresie zaspokojenia potrzeb estetycznych, a częściowo i materialnych — wytwarzanie wielu form zastępczych, tańszych i prostszych niż widziane we dworze, w mieście czy na plebanii.

Kultura wsi opierała się przy tym w niewielkim tylko stopniu na podziale pracy, który zapewniał rozwój i postęp umiejętności technicznych, nauki, sztuki.

Sytuacja polityczna, zwłaszcza w okresie przed uwłaszczeniem, sprzyjała narastaniu świadomości odrębnych interesów społecznych, klasowych, odrębności kulturowych (co wyrażało się zresztą w różnych postawach). Prowadziło to do wzrostu więzi społecznych, międzyludzkich, do kształtowania się wspólnoty. Sytuacja polityczna wywarła więc wpływ zarówno na kształtowanie się treści kultury ludowej, jak i na różnicowanie się i konkretyzowanie form stylowych poszczególnych grup regionalnych. Odgrywała bowiem istotną rolę w formowaniu się struktury występujących w określonym czasie funkcji, w akcentowaniu czynnika prestiżowego i reprezentacyjnego.

Na charakterze kultury artystycznej ludu zaważyły też takie przyczyny, jak brak dostępu do wiedzy i analfabetyzm. Wszystko to wpłynęło na stabilizację pewnego zasobu form stylowych, przekazywanych z pokolenia w pokolenie, na zatarcie dystansu między twórcą a odbiorcą, na akcentowanie roli tradycji i pamięciowego — bezpośredniego sposobu przejmowania dorobku i umiejętności poprzednich pokoleń.

Il. 2. Wacław Suska, Budziska, gm. Adamów, woj. siedleckie. Il. 3. Katarzyna Gawęł, Zielonki, gm. Zielonki, woj. krakowskie





Il. 4. Izydor Błaszczak, Dębina Księża, gm. Białobrzegi, woj. rzeszowskie. Il. 5. Karol Wójciak „Heródek”, Lipnica, gm. Lipnica Wielka, woj. nowosądeckie.

5



W rezultacie kultura ludowa kształtowała się jako stosunkowo spójna suma norm, zwyczajów i form wyrazu artystycznego, przy czym opierała się na tradycji, na poczuciu wewnętrznej więzi grupy, na szacunku dla zbiorowości, która była sygnatariuszem poczynań jednostki.

Dlatego sztuka ludowa stanowiła emanację świadomości i podświadomości kulturowej grupy, wyraz potrzeb i upodobań całej społeczności, a w niewielkim tylko stopniu indywidualności tworzącej jednostki. Sztukę tę cechowała przy tym większa niż w kulturze oświeconej więź człowieka z ziemią, przyrodą, zajęciem, tworzywem, narzędziem.

Kultura ludowa, o której tu mówimy, zmieniała się w czasie, zmieniała się struktura występujących w niej funkcji, niemniej póki istniała — stanowiła model, czy może lepiej powiedzieć — macierz, w ramach której mieściło się życie człowieka.

Kultura ta mogła się przekształcać, póki trwała jako określona całość „modelowa”, póki miała w sobie moc kryształizacji, dopóki sama stanowiła atrakcyjny wzorec życia. Ludzie urodzeni i żyjący w ramach tej kultury nie mieli dużej swobody wyboru. Przynależność do grupy determinowała ich psychikę.

W tej sytuacji sztuka była wyrazem potrzeb i nawyków artystycznych ukształtowanych w ramach ludowej kultury i opierała się na podstawowych zasadach myślenia plastycznego, utrwalonych w świadomości zbiorowej. Dzięki temu miała ona moc asymilacji różnych wzorów przejętych z e - w n a t r z .

A skoro tradycja własna grupy była szkołą gustów i sił, w którym ostać się mogły jedynie te formy, które były zgodne z ogólnym charakterem sztuki ludowej i z istniejącymi w danym czasie nawykami percepcyjnymi, to rozumiało było, że kształtowały się w sztuce ludowej pewne reguły artystyczne, styl charakterystyczny dla danej dziedziny i grupy (regionu) i w ogólnych swych zrębach ulegający stosunkowo powolnej ewolucji.

Wspólnota form, motywów, zestawień kolorystycznych, typów ekspresji, stylizacji, uproszczeń — stanowiła łatwo zauważalną cechę sztuki ludowej, sztuki poszczególnych regionów. Nic więc dziwnego, że dla wielu obserwatorów i badaczy kultury artystycznej ludu, wspólnota pewnych cech stylistycznych stała się widocznym znakiem rozpoznawczym tej sztuki.

Zespołowa, a więc w zasadzie anonimowa, twórczość wiejska opierała się o nawyki estetyczne organizujące wyobraźnię artystyczną jednostki. Wspólnota kryteriów ocen prowadziła do tego, że w toku zbiorowego procesu twórczego odpadały innowacje przypadkowe, a forma ulegała doskonaleniu. Zachodził tu proces podobny do tego, który sprawił, że w pieśni czy muzyce ludowej następowało doskonalenie się, szlifowanie wariantów³.

Analogiczne zjawisko obserwujemy tam, gdzie istniał sprecyzowany kanon piękna, gramatyka form powszechnie znana i obowiązująca. Kanon stanowił podstawę doskonałości sztuki egipskiej, greckiej, bizantyjskiej. Kanon — umożliwiający ogólny wysoki poziom — niwelował jednak kierunki spontanicznej inwencji artystycznej, określał kierunek innowacji; sformalizowany — prowadził do stagnacji, do buntu przeciw martwym konwencjom.

Sztuka ludowa nie opierała się o kanon przestrzegany przez autorytety grupy i jednoznacznie zdefiniowany. Zespołowość procesu twórczego nie likwidowała roli inwencji jednostki, mód i wpływów, ale podporządkowywała je podstawowym regułom (stosunkowo stabilnym) i możliwościom percepcyjnym grupy. Stąd w sztuce ludowej rozwój form następował nie przez zderzenie coraz to innych propozycji (jak to się dzieje np. współcześnie), ale poprzez ewolucyjny rozwój wariantów.

Ambicją twórczą jednostek było wprowadzenie własnej

modyfikacji do powszechnie akceptowanego wzoru lub też — rzadziej — tworzenie form zgodnych z ogólną „gramatyką”, które zaakceptowane, stanowiły z kolei punkt wyjścia dla nowych wariantów.

Porównując tę sytuację z istniejącą obecnie w kulturze artystycznej, dostrzegamy istotne różnice. W naszej współczesnej sztuce istnieje równolegle wiele różnych konwencji a rozwój odbywa się w drodze licytacji mód, wymyślenia coraz to innych propozycji artystycznych. W kulturze ludowej wzorec sztuki był w zasadzie jeden, a krystalizacja tego wzorca następowała poprzez indywidualne warianty. Widoczne to było zwłaszcza w rękodziele: tkactwie, hafciarstwie, zdobnictwie, w rzeźbie czy malarstwie określonego ośrodka.

W artystycznym rękodziele ludowym mamy więc do czynienia w zasadzie nie z formą indywidualną, a z sumą wariantów. Nie ma jednej „najlepszej” wycinanki czy tkaniny, jest tylko suma wariantów tego tematu, z których każdy może być równouprawniony, jeśli mieści się w ramach „wiązki”. Właśnie ta wiązka wariantów, po odrzuceniu skrajnych przypadków — stanowi swoistą sumę możliwości danego „tematu”, a więc określonego rodzaju tkaniny, dekoracji malarskiej mebla, ornamentu, stroju, haftu.

Indywidualność artystyczną w kulturze oświeconej przywykliśmy (nie zawsze słusznie) rozumieć właśnie w kategorii opozycji wobec zastanej konwencji. W tradycyjnej kulturze ludowej, wiejskiej — indywidualność, zwłaszcza w zakresie rzemiosł i zdobnictwa (tzn. sztuki użytkowej) wyrażała się w tworzeniu wariantów istniejącego schematu, realizowała się więc w ramach „wiązki” — sytuując się bliżej jej statystycznego skraju. O ile wykraczała poza granice istniejących upodobań grupy, niezgodna z aktualnym kierunkiem preferencji estetycznych — pozostawała na marginesie, stawała się przypadkiem jednostkowym, nie „typowym”. Jeśli jednak inwencja jednostki zgodna była z tendencją przekształceń w upodobaniach grupy, to tworzyła „modę”, wzór, który w danym momencie stawał się atrakcyjny, przynajmniej dla pewnej części społeczności, i w krótkim czasie stanowił statystyczną oś krystalizacji nowo powstających wariantów.

Tak więc w dawnej kulturze ludowej istniała zarówno twórczość akceptowana przez grupę, jak też i „inna”, wyodrębniająca się, nie znajdująca podtrzymania i kontynuacji w danej społeczności. Była to twórczość ludzi marginesu, wiejskich dziwaków, kalek, niemrawców. Marginesowość zjawiska nie oznaczała jednak jego wyjątkowości. Istniało równolegle, towarzyszyło sztuce ludowej, sprawnej, modnej, typowej.

Wielu badaczy (np. Grabowski) rezerwowało jednak określenie „sztuka ludowa” tylko dla tej części twórczości artystycznej wsi, która miała społeczny akcept środowiska, charakterystyczne cechy stylistyczne.

Poza obrębem zainteresowania i dokumentacji pozostawały więc zjawiska indywidualne, sporadyczne, odbiegające zarówno od konwencji „ludowej”, jak i od wzorów twórczości warstw oświeconych. W takim ograniczeniu pojęcia „sztuki ludowej” nie byłoby nic złego, gdyby nie smutna właściwość ludzkiej natury, skłonnej do niedostrzegania tego, co nie nazwane, nie ucukrowane i odpowiednio sklasyfikowane. Dlatego uwagi obserwatorów wymykały się zjawiska ciekawe, ale nie mieszczące się w zakreślonych przez nich samych granicach obserwacji.

Pojęcie „sztuki ludowej” stworzono z zewnątrz, zgodnie z tym co uważano za wytwór takiej sztuki, zgodnie z kryteriami ocen wypracowanymi w ramach kultury artystycznej warstw oświeconych w końcu XIX w. i na początku XX w., a więc akcentując wartości zdobnicze, stylowe. Pojęcie zaś raz stworzone i uformowane uznano za odpowiednik rzeczywistości tak, że zaczęło ono ograniczać pole obserwacji. Szukano więc tylko tego, co spodziewano się znaleźć. Stwo-

rzone pewien stereotyp sztuki ludowej, którego rozbicie i rozszerzenie wcale nie było łatwe. W efekcie pominięto w opisie i dokumentacji muzealnej takie zjawiska, jak twórczość pogranicza wiejsko-miejskiego, malowane karuzele, dekoracje strzelnic, ekrany ulicznych fotografów, produkty sztuki jarmarcznej (wyroby z cukru, ciasta), nie zdobione a znakomicie zorganizowane plastycznie formy narzędzi, przedmiotów gospodarskich, pełne wyrazu i groteskowego humoru strachy na wróble czy na dziki, ekspresje obrzędowych i zwyczajowych ceremonii, „zdarzeń” o charakterze bliskim współczesnym happeningom (np. herody).

Świadomość ograniczeń dawnych definicji sztuki ludowej zaczęła się potęgować zarówno na skutek pogłębiania postaw teoretycznych i przyjęcia metodologii marksistowskiej, jak też na skutek naporu nowych zjawisk twórczych, nie mieszczących się w dotychczasowej klasyfikacji. Zmieniły się kryteria ocen zarówno na skutek wyjścia poza stereotyp stylu, jak też i na skutek przemian, jakie nastąpiły w naszym pojmowaniu sztuki. Doświadczenia plastyki współczesnej rozszerzyły nie tylko samo pojęcie faktu artystycznego, ale i naszą wrażliwość. Dawna formuła sztuki ludowej ukształtowana była w kręgu dwóch pojęć: dekoracyjności i funkcjonalności, którą rozumiano przede wszystkim jako zgodność formy z funkcją, tworzywem i narzędziem⁴. Ale formizm, konstruktywizm, ekspresjonizm, abstrakcja geometryczna, pop-art, a nawet happeningi, pozwoliły nam dostrzec dawniej nie zauważane wartości, ekspresję dawnej rzeźby, więź budownictwa z krajobrazem, aluzyjność form naturalnych (gałęzi, korzeni), strachy na wróble, jarmarczne cukry, makaty, bibulkowe kwiaty, op-artowskie działanie wzorów na białostockich czy mazurskich tkaninach.

Z kolei uhistorycznienie podejścia do sztuki ludowej pozwoliło spojrzeć na nią jako na zjawisko zmienne, nie

zastygłe w dawnym kształcie. Zaczęto więc badać to, co wykraczało poza model sztuki profesjonalnej, twórczość zarówno wsi, jak i środowisk robotniczych, górniczych, miejskich przedmieść.

Tak więc zarówno w literaturze naukowej, jak i praktyce dokumentacyjnej ostatnich lat widoczne są wyraźnie dwie tendencje:

- do korygowania, rozszerzania dawnych definicji sztuki ludowej, obejmowania kręgiem zainteresowań zjawisk dotychczas niedocenianych;
- do rewizji pojęcia „sztuka ludowa” w warunkach współczesnych, do rozszerzenia tego określenia na twórczość mas pracujących („szkoła śląska” — Bazielińskich, Floreńska), na twórczość wychodzącą poza „typowość” regionu.

Czy istnieje dziś sztuka ludowa w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia?

Na to pytanie odpowiadaliśmy po wojnie na ogół bez wahania — tak. Dziś coraz częściej kwestionuje się w ogóle fakt istnienia autentycznej sztuki ludowej (Piwocki) lub też ogranicza się to pojęcie tylko do niektórych zjawisk.

Różnice stanowisk nie wynikają jednak z odmiennych obserwacji, przeciwnie — wszyscy gotowi jesteśmy się zgodzić na opis stanu faktycznego. Rzecz tylko w tym, co będziemy rozumieli przez pojęcie sztuki ludowej we współczesnych warunkach i czy będziemy patrzyli na stan obecny z perspektywy zachodzących przemian, czy też statycznie.

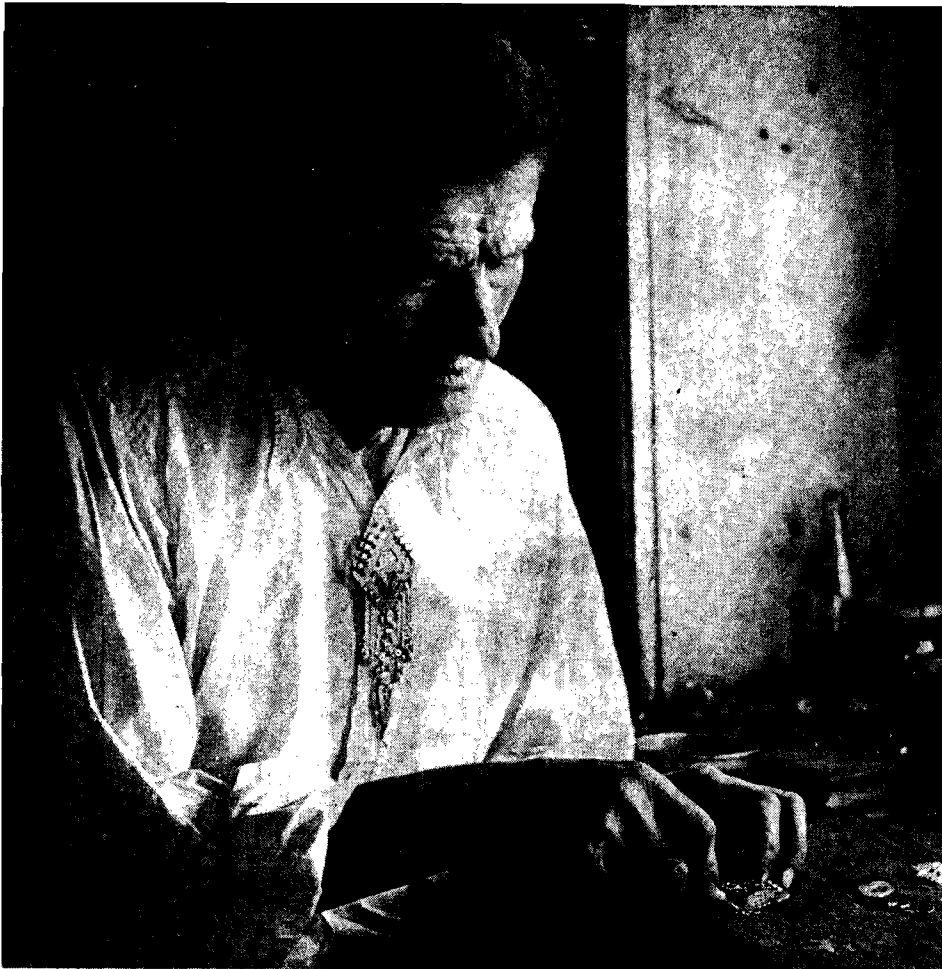
Jeśli powiemy, że sztuka ludowa jest plastycznym wyrazem różnorodnych potrzeb ludzkich powstałych i funkcjonujących w ramach kultury ludowej (na tyle spójnej i autentycznej, że dającej się wyraźnie odróżnić od nurtu kultury

Il. 6. Władysław Chajec, Kamienica Górna, gm. Jasło, woj. krośnieńskie. Il. 7. Izydor Lipiec, Garbacz-Skała, gm. Waśniów, woj. kieleckie.



6 7





8

warstw oświeconych, kultury reprezentacyjnej) — to oczywiście jest, że takiej „autentycznej” sztuki już nie ma. Nie ma bowiem kultury ludowej odrębnej jako całość, różniacej się nie tylko sposobami przekazu, ale i treściami. Występują jedynie — ale już w ramach kultury ogólnonarodowej — różne reliktowe formy owej dawnej kultury, określone tradycje, nawyki, mniej czy bardziej świadomie kontynuowane.

Zmieniła się baza, na gruncie której powstała i istniała odrębna kultura ludowa. Przestały działać bodźce negatywne, separujące dawniej tę kulturę od oświeconej. Znikł w zasadzie analfabetyzm, a średnia wykształcenia, choć wciąż niższa niż w miastach, zbliża wieś do kultury powszechnej. Zmienił się zespół lansowanych wzorów postaw, zmienił sposób przekazu, nabywania umiejętności. Wyróżniony przez Antoninę Kłoskowską „układ kultury ludowej”⁵ rejestruje sytuację już w zasadzie ginącą i ma wartość teoretycznego modelu a nie odbicia rzeczywistości istniejącej. Na „lud” działają równolegle wzorce innych środowisk, docierające dzięki kontaktom bezpośrednim, jak też i środowiskom masowego przekazu.

Wzory obce w dawnej sytuacji zostawały wchłonięte, zasymilowane. Przyjmowane bez zmian — gdy odpowiadały potrzebom społeczności, upodobaniom, modzie; adaptowane — gdy inspirowały nowe rozwiązania. Było to możliwe, ponieważ tradycja i poczucie odrębności grupy stanowiły oś krystalizacji.

Zanik czynników spajających, konstytuujących odrębność wiejskiej społeczności, spowodował jednak, że tradycja przestała mieć moc oswojania nowego. Zanika wspomniana wyżej „oś krystalizacji”. To nie wieś adaptuje „nowe” do swoich potrzeb, ale odwrotnie, to ona sama przystosowuje się

do wzorów powszechnie występujących, a strefa odrębności, dawniej bardzo rozległa, dziś kurczy się do rozmiaru marginesu, wspólnego zresztą dla pewnych środowisk wiejskich i miejskich (co można dostrzec np. w dekoracji wnętrz).

Tradycja, wzory własnej dawnej kultury istnieją oczywiście i obecnie. Wciąż jeszcze część mieszkańców wsi, ludzie starsi, kontynuują tradycje, w których wyrosli. Są to jednak coraz mniej liczne enklawy, w których zachowała się jeszcze dawna kultura, do których „nowe” niemal nie dociera, gdzie stanął czas. Ale zachwyty jak ogarnia, gdy się spotyka pod Łowiczem czy na Podhalu starych ludzi w dawnym stroju, idących na sumę do kościoła — jest zachwytem mieszczucha zaskoczonego egzotyką wsi jakby żywcem wyjętej z Kolberga czy obrazów Tetmajera. Jest to zjawisko reliktowe, skazane na nieuchronny i szybki zanik, świadczące tylko o niedoinwestowaniu i zacofaniu kulturowym niektórych części kraju.

Równocześnie dla większości mieszkańców wsi kultura ojców staje się coraz bardziej daleka, a wzorem atrakcyjnym staje się kultura miejska, masowa, popularna. Nie znaczy to, że nagle odrzuca się wszystko. Wyraźne ślady więzi z tradycją rodzimą widoczne są w zachowaniu, myśleniu, odczuwaniu. Są to jednak procesy bądź o charakterze reliktowym, bądź związane ze świadomym wyborem wartości.

Stan obecny ma wszelkie cechy stanu przejściowego, gdy istnieje jeszcze wyraźne poczucie odrębności wsi, pamięć przeszłości, relikty w myśleniu czy odczuwaniu, zespół zachowań, sądów wartościujących i żywych tradycji, odczuwanych przez daną grupę jako „ich”. Ale poziom strukturalizacji tych komponentów jest już na tyle słaby, a więź

z kulturą powszechną na tyle silna, że trudno je nazwać dziś odrębną ludową kulturą. Jest to raczej stan dekompozycji, roztapiania tradycji własnych w kulturze powszechnej, narodowej.

W tej zaś kulturze ogólnonarodowej następuje wyraźna intensyfikacja różnych jej warstw, wzrasta więc zasięg oddziaływania kultury ambitnej, elitarnej, bo wymagającej wyższego stopnia przygotowania, ale zarazem wzrasta zasięg oraz intensywność oddziaływania kultury powszechnej, opartej o pewne minimum wiedzy ogólnej, zwłaszcza kultury popularnej i masowej, której synonimem staje się rozrywka łatwa i przyjemna. Widoczne są też wzorce funkcjonujące w różnych subkulturach tak grup zawodowych, jak młodzieży czy grup ukształtowanych przez specyficzną sytuację (np. środowisk izolowanych, przostępczych).

Wróćmy jednak do kultury ludowej i jej dzisiejszych relikwów. Póki istnieją odrębne warunki życia i pracy na wsi, póki żywa jest świadomość własnych tradycji — może się ona przejawiać w wyborze określonych wzorów estetycznych. Widać to w lokalnych modach na urządzenie mieszkania, na zdobnictwo detalu architektonicznego, parkanów i ścian (np. mozaiki z lusterek i szkielek, malowanie siatek metalowych, ornamenty kowalskie). Widać to w różnych modach regionalnych i środowiskowych. Inaczej ubiera się młodzież, inaczej ludzie starzy, występują też mody lokalne, np. na Podhalu itd.⁶ Nie są to jednak przemiany poszczególnych elementów w ramach systemu spójnego, dążącego do krystalizacji, ale ślady dawnych upodobań zderzone ze wzorami kultury środowisk uznawanych w danym momencie za atrakcyjne.

Tak więc na pytanie — czy istnieje jeszcze sztuka ludowa w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia? — odpowiadamy, że istnieje, ale jako zjawisko relikwowe, ginące, a więc mało istotne w charakterystyce współczesnej kultury.

Nie znaczy to, że sztuki ludowej dziś nie ma, że nikim bez śladu ludowy nurt twórczości. Sytuacja jest jednak inna niż dawniej i znacznie bardziej złożona. Sztuka ludowa przestaje być jedyną formą wyrazu twórczego wsi, staje się natomiast wartością coraz bardziej autonomiczną w naszej kulturze narodowej.

Sytuację obecną charakteryzuje więc nie istnienie jednej jakiejś formuły „sztuki ludowej”, ale:

1 — poczucie więzi z dawną kulturą ludową wśród części ludzi starszych zamieszkujących zwłaszcza mniej rozwinięte regiony kraju;

2 — żywa pamięć wśród szerszej grupy ludzi wywodzących się ze wsi dawnych umiejętności i form, zwłaszcza w zakresie rękodzieła (tkactwo, haft) i zdobnictwa;

3 — występowanie tradycyjnych schematów sztuki ludowej poza bazą własnej (ludowej) kultury;

4 — istnienie pewnych nawyków estetycznych w świadomości zarówno mieszkańców wsi, jak i miejskiej ludności pochodzenia wiejskiego;

5 — twórczość spontaniczna, kształtująca się poza zasięgiem oddziaływania wzorów kultury elitarnej.

Co nazywamy dziś sztuką ludową?

Pojęcie twórczości ludowej (a więc i „sztuki ludowej”) odnosi się w praktyce do wszystkich wymienionych wyżej grup.

ad 1: Najbliższa tradycyjnemu pojęciu sztuki ludowej jest twórczość pierwszej grupy. Twórczość taka „w dawnym stylu” wciąż istnieje, znamy ośrodki kamiennej rzeźby nagrobkowej wykonywanej dla miejscowej ludności, niemal zupełnie tak jak przed kilkudziesięciu laty (np. w Myślenickim). Wciąż jeszcze na Mazowszu, w Białostockiem, na Kieleczyźnie wiele kobiet wyrabia na krosnach potrzebne

Il. 8. Józef Bigos, Bukowina Tatr., woj. nowosądeckie. Il. 9. Stanisława Bakulowa, Strzałki, gm. Kadzidło, woj. ostrołęckie
Il. 10. Franciszka Burzyńska, Błędów, gm. Chąsno, woj. skierniewickie.



9 10



sobie tkaniny, ale przyznam — nie napawa mnie ten fakt ani uczuciem dumy, ani radości. Świadczy bowiem nie tyle o żywej i świadomie kultywowanej tradycji, ale o zacofaniu gospodarczym regionu, o nieliczeniu w budżecie domowym własnego czasu i pracy, wreszcie o złej dystrybucji towarów przemysłowych i o ich niższym walorze konkurencyjnym (wygląd, cena, jakość). Jest to, jakby na rzecz nie patrząc, zjawisko reliktowe.

ad 2: O ile jednak sztuka ludowa „reliktowa” wytwarzana jest z potrzeb własnych, to twórczość „w dawnym stylu”, jaką obserwujemy w sklepach Cepelii, jest wynikiem koniunktury i różnych zabiegów instytucji opiekujących się sztuką ludową. Opiera się ona przede wszystkim na umiejętnościach ludzi w wieku średnim i podeszłym, na żywych jeszcze tradycjach, które coraz mniej użyteczne własnemu środowisku stają się pożądanym towarem eksportowym — do miast w kraju i za granicą.

Twórczość taka bazuje na pamięci wzorów tradycyjnych, ale oderwana jest już od środowiska własnego, w ramach którego przebiegał proces przekształcania się dawnych wzorów.

Toteż wszelkie zmiany, modyfikacje, nowe propozycje inspirowane są lub korygowane przez fachowych pracowników nadzoru artystycznego i etnograficznego Cepelii, a potem zatwierdzone przez odpowiednie komisje. Wydaje się to paradoksem, ale ma swoje uzasadnienie, jako że komisja rzeczoznawców wie „lepiej”, co jest lub nie jest ludowe, a w każdym razie co Cepelia za takie uważa. Komisja wychodzi bowiem od znajomości tradycji i tą właśnie tradycją weryfikuje każdy nowy pomysł tzw. twórcy. Sam zaś twórca, chociaż zna jeszcze dawne tradycyjne formy i techniki, nie zawsze jest im wierny. Przeciwnie — wielu współczesnych twórców ludowych wyznaje równoległe dwie estetyki. Jedną — na użytek własny, drugą — gdy z jakiegoś powodu ma wrócić do form tradycyjnych.

Obserwujemy to od przynajmniej 50 lat. Nie dostrzegając tych „dwóch dusz” ludowego twórcy, trudno zrozumieć sens działań takich opiekunów ludowej sztuki, jak prof. Antoni Buszek czy prof. Eleonora Plutyńska. Wielokrotnie pisano, że prof. Plutyńska współpracująca z tkaczami białostockimi, doprowadziła ton ośrodek do znakomitego poziomu. Oburzyło to bardzo autora reportażu w białostockich „Kontrastach”. Jak to? — pytał z sarkazmem. To kto jest w końcu twórcą ludowym? Kto tę sztukę ludową doprowadził do świetności? Otóż w tym właśnie rzecz, że wraz z dostępem wiedzy zaczęły jeszcze przed I wojną światową upadać dawne znakomite tradycje, na miejsce tradycyjnej ornamentyki wchodziła nowa. Urok kap fabrycznych przesłonił doskonałość starych wzorów. Wtedy to ludzie tacy jak prof. Plutyńska zaczęli oczyszczać wyobraźnię swych podopiecznych, przekonywać ich o sensie twórczości zgodnej z dawnymi zasadami, z porządkiem narzuconym przez technikę warsztatową. Widzieli naddciągające zło, wpływy miasta, cywilizacji, wszystko co burzyło spokój zaścianka, niszczyło tradycyjną tkankę życia. Buszek nie nie powiedział robotnikom, z którymi pracował, że ich batiki dostały złoty medal na paryskiej wystawie sztuki dekoracyjnej w 1925 r. Plutyńska starała się uchronić „swoje” tkaczki nawet od umiejętności czytania i pisania, nie mówiąc już o tym, że była przeciw radiofonizacji wsi, upatrując w tym czynnik rozkładu tradycyjnej kultury. Dziś te zabiegi wydają się naiwne i śmieszne, ale w kontekście tamtych czasów i wypowiedzanych poglądów stają się zrozumiałe. Plutyńskiej zresztą udało się ośrodek sokólski doprowadzić do poziomu doskonałego, lepszego od stanu sprzed mody na wzory fabryczne⁸. Dowodem — tkaniny Scholastyki Krupowicz, Franciszki Rybko, Felieji i Olimpii Jaroszewicz czy Sabiny Maselbas. Ale ... inne tkaniny wyrabiają one dla siebie, inne dla miasta. Dla siebie już „po nowemu”,

pod te fabryczne kapy i wzory, na sprzedaż — w stylu „ludowym”. Otóż w tym rzecz, że w jednym i w drugim przypadku są one „prawdziwe”. Nio tylko zresztą one. Wielu „twórców” ludowych (jeśli nie większość) umie i może wypowiadać się równocześnie w co najmniej dwóch konwencjach formalnych (stylistycznych), i to właśnie jest dziś naturalne, a dziwne by było, gdyby wobec naporu różnych wzorów i bodźców estetycznych, pozostawali na nie nieczuli.

W dawnej kulturze ludowej świadomość estetyczna była niejako dana. Nie istniał wybór postaw, wzorów, konwencji. Sytuacja społeczno-kulturowa określała upodobania, twórczość. Obecnie natomiast wypowiedź twórcy jest sprawą decyzji, świadomego wyboru tej czy innej konwencji artystycznej.

Przy jednej konwencji mogą dziś pozostać jedynie ludzie wciąż jeszcze głęboko związani z tradycją ludową, z kultem przeszłości, autorytetem rodziców, ludzie żyjący w enklawach zacofania, na przykład z dala od szlaków komunikacyjnych, od miasteczek, ośrodków wczasowych. Poza kręgiem bodźców zewnętrznych tworzą też ci, których izoluje od otoczenia bariera psychiczna.

Obserwacje Antoniego Kroha poczynione w trakcie przygotowań do konkursu na rzeźbę karpacką wyraźnie wskazują na to, że współcześni chłopcy rzeźbiarze zdają sobie sprawę z tego, że odbiorca oczekuje od nich określonego wzorca rzeźby⁹. Zapytują, jak mają robić — „na ludowo” czy w innym stylu. Sam spotkałem się wielokrotnie z takim pytaniem, np. odwiedzając rzeźbiarzy lubelskich. Większość wydaje się nawet wyraźnie zmęczona i znudzona robieniem „na ludowo”. Znają oni konwencję „ludową” czasem już tylko z ilustracji w książce czy „Polskiej Sztuce Ludowej”, ale często ich prawdziwe aspiracje nie naginane przez zamówienia i różne sytuacje — wiodą ich w kierunku wzorców sztuki realistycznej czy jarmarcznej, groteskowo-naiwno-dekoracyjnej. Inna rzecz, że w rzeczywistości te ich rzeźby „nieludowe” wcale tak bardzo nie różnią się od „ludowych”. Nie różnią się z mojego punktu obserwacji, ale nie ich — pracowitych wytwórców figurek. Bo o nich tu mówię, a nie o wybitnych twórcach wypowiadających się w sposób im tylko właściwy, tworzących z własnej potrzeby, z wielkiej chęci, a nie tylko z myślą o sprzedaniu swych prac. To są po prostu twórcy, artyści — Wincenty Krajewski, Leon Kudła, Jan Lamęcki, Józef Piłat, Józef Sobota ...

Chciałbym być zrozumiany właściwie. Wcale nie uważam, że wypowiedź w „stylu ludowym” jest dziś przeżytkiem czy fałszem. Jest ona jednak w coraz większym stopniu sprawą świadomej decyzji, sprawą wyboru, który może być dyktowany bądź rzeczywistymi upodobaniami, bądź sytuacją rynkową, koniunkturą.

Twórca tradycyjnych form nie zawsze wyznaje na własny użytek dawną ludową estetykę. Przeważnie ubiora się po miejsku, chce mieszkać w domu — a nie w chałupie, w pokoju — nie izbie. Ma telewizor, radio, pralkę, maszynę do szycia, czyta gazety, interesuje się podbojem kosmosu, polityką. A przy tym z całą świadomością i przekonaniem bywa propagatorem dawnych tradycji, osiągnięć ludowej kultury. Tak było z Heleną Roj-Kozłowską, Felcją Cyrułową. Tak jest z Czesławą Konopkówną, Janem Kawulokiem, Władysławem Walczakiem, Ewelina Pęksową. Reprezentują oni sztukę swego regionu w telewizji, na różnych targach i festiwalach, za granicą. Oczywiście — wtedy wkładają odświętny strój, tak ich fotografują, filmują. Pęksowa mieszka w domu świadomie stylizowanym na ludowo. Na ścianach wiszą obrazy na szkle przez nią malowane — ale i kopie bizantyjskich ikon, które wykonała na podstawie radzieckich albumów. Kiedy trzeba, chodzi Pęksowa w stroju ludowym, mówi gwarą (choć na co dzień jej nie używa) — dzieci wychowała na inteligentów świadomo-



Il. 11. Jan Bilewicz, piernikarz, Żywiec, woj. bielskie.

mych swego pochodzenia, związanych z kulturą góralską, umiejących i gonty wystrugać, i co trzeba w domu zrobić. Sama czyta dobrą literaturę, jest po prostu inteligentną góralką, jakich teraz coraz więcej na Podhalu ...

Mówiąc więc o współczesnej sztuce ludowej, trzeba widzieć zasadnicze zmiany, jakie nastąpiły. Rosnącą świadomością wagi ludowych tradycji i nawiązania do nich z wyboru. Tworzenie w stylu ludowym, przy jednoczesnej umiejętności wypowiadania się w różnych konwencjach. Tworzenie albo na skutek chęci identyfikowania się z najbliższą sobie formą wypowiedzi, albo na skutek ulegania bodźcom komercyjnym.

Sprawa świadomości wyboru i określenia stylu swej twórczości różni zdecydowanie dzisiejszych twórców ludowych od dawnych. Tanceni po prostu nie wiedzieli, że są „twórcami ludowymi”, na myśl im nie przychodziło, że mogą być inni niż są, rzeźbili, malowali, cięli wycinanki — tak jak umieli, w zgodzie ze sobą, środowiskiem, tradycyjnymi normami, mocno zakorzenionymi w świadomości. Autentyzm ich twórczości polegał na tym, że była ona absolutnie zgodna z ich nawykami, dążeniami estetycznymi i możliwościami psycho-fizycznymi.

Dzisiejsi zaś rzeźbiarze czy malarze doskonale wiedzą kim są, i tak np. Marcisz przybija na każdym ze swych rzeźbionych ptaków metalową tabliczkę z równiuteńko sztancowanym napisem „Twórca ludowy, Stanisław Marcisz ...”. „Twórca” ten nie rzeźbi już dla wsi, ale i chętnego klienta z miasta też nie obsłuży, a odesłże do Warszawy, niech sobie kupi za dolary w Biurze Handlu Zagranicznego „Desa”.

Nie mam pretensji do Marcisza i stu jemu podobnych, są przecież produktem istniejącej sytuacji, windowania przez „miasto” sztuki ludowej, zapewniania „twórcom” zbytu i przywilejów — stypendiów, zapomóg, wysokich emerytur.

ad 3: Oczywiście, fakt istnienia twórczości kontynuującej z dawną wypracowane formy artystyczne jest wynikiem tego, że nastąpiła **a u t o n o m i z a c j a** tych form, oderwanie ich od gleby ludowej kultury. Sztukę ludową zaczęto pojmować w kategorii **s t y l u**. Do tego stylu nawiązywali

wielcy twórcy naszej narodowej kultury, on też dziś określa specyficzny koloryt wielu przejawów naszej kultury masowej.

Poprzez liczne i skuteczne formy opieki i zachęty do kultywowania dawnych zwyczajów i procedurów udało się zahamować zanik tradycyjnych form sztuki ludowej. Otoczono ją opieką, zdając sobie sprawę z tego, że jest to już zweryfikowany historycznie i artystycznie dorobek ludowej kultury, który chcemy utrwalić i póki się da zachować w stanie żywym — jako ważną komponentę naszej narodowej kultury artystycznej.

Popieramy — proszę zwrócić na to uwagę — nie każdą czy jakąkolwiek (nie wartościuję tu) twórczość ludzi na wsi — ale tę, która kontynuuje dawne zasady, tradycyjne formy, doprowadzone do perfekcji przez dorobek zespołowy pokoleń. Jest to uzasadnione, gdyż chodzi nam w tym wypadku nie „w ogóle” o aktywność kulturową (a więc i twórczą) człowieka, ale o amortyzowanie procesu zaniku dawnych umiejętności i upodobań estetycznych, o utrzymanie w żywym obiegu kultury (zwłaszcza masowej, powszechnej) form wykształconych przez lud.

Byłoby jednak dziwno, gdyby chęć kontynuowania tej tradycji została ograniczona tylko do środowiska wiejskiego. Coraz częściej spotykamy się z tym, że w „ludowej” formule wypowiadają się ludzie już bezpośrednio ze wsią nie związani, wykształceni. Zjawisko takie prof. Burszta nazwał u nas folkloryzmem. Obojętność ono wszystkie przejawy nawiązania do ludowej estetyki, formy. Od tworzenia pastiszów (obrazy na szkłe Pęksovej, Walczaka, Słowińskiego) aż po daleko idące przetworzenia ludowych inspiracji (Władysław Hasior, Jerzy Bereś).

W ludowym stylu wypowiada się obecnie wielu amatorów (rzeźby, wycinanki, hafty), podkształconych artystów-dyletantów, inteligentów, robotników, uczniów. Jedni robią to dla zarobku, wykorzystując wysoką falę koniunktury, inni z wewnętrznej potrzeby, z umiłowania. Wśród takich ludzi spotyka się chęć jakby podkreślenia swojej tożsamości, świadomej więzi z kulturą ojców, z kulturą, w której się wychowali, z którą czują się związani.

Zjawisko to występuje szczególnie wyraźnie w literaturze nurtu ludowego, w twórczości pisarzy pochodzenia



12

chłopskiego, którzy świadomie wracają do źródeł i doświadczeń lat młodości.

Obojętne czy ludzi tych nazwiemy „twórcami ludowymi”, czy nie. I tak są oni często o wiele silniej, prawdziwiej związani z dawną ludową tradycją, z życiem wsi niż koniunkturalni wyrobownicy cepeliowskich wzorów. Dlatego trzeba otaczać ich tą samą opieką, zainteresowaniem. Nie umiem zrozumieć zaciekleści niektórych działaczy i teoretyków w tępieniu takich przejawów kontynuacji ludowej tradycji. Sądzę, że skoro zgadzamy się wszyscy, że niemożliwe i absurdalne byłoby próby „cofania” wsi, separowania od kultury, dorobku cywilizacyjnego, aby utrzymać błogi prymitywizm i autentyczną więź z dawną kulturą, to trzeba przyjąć za rzecz naturalną, iż dziś, a jeszcze bardziej jutro, twórczość wywodząca się z ludowych źródeł będzie rozwijana i podtrzymywana przez ludzi świadomie do niej nawiązujących, ludzi z różnych środowisk i o różnym poziomie wiedzy¹⁰.

Następuje proces autonomizacji i depersonifikacji ludowych wyrobów, oderwanie przedmiotu od osoby twórcy. Potęguje to wzrastająca fala międzynarodowej turystyki i związana z tym potrzeba pamiątek o charakterze regionalno-narodowym. Zrozumiałe, że rolę takich pamiątek spełniają przede wszystkim wyroby o cechach folklorystycznych. Rzutuje to na działalność Cepelii, która, aby utrzymać przy życiu twórczość ludową, zabiega od lat o rozszerzenie rynku zbytu, o powstanie mody na wyroby ludowe. Dziś popyt na te wyroby, „ręcznie wykonane”, przekracza podaż, co zmusza do wydłużania zamawianych serii u wytwórców,

do obniżenia poziomu napływających przedmiotów, a to w konsekwencji rzutuje ujemnie na poziom współczesnej twórczości ludowej. Można przewidywać, że za lat kilka Copelia zmuszona będzie przejść na maszynową, seryjną produkcję „galanterii” o cechach ludowych. Jako „sztuka ludowa” prezentowane będą wówczas nie tylko prace autentycznych twórców, ale i stereotypowe wzory „w ludowym stylu”.

Uniwersalizacja kultur narodowych na poziomie wiedzy technicznej, dorobku cywilizacyjnego wiąże się z coraz wyraźniej obecnie odczuwaną potrzebą określenia własnej tożsamości kulturowej. Najprostszym, najbardziej elementarnym znakiem tej odrębności jest dziś folklor, sztuka ludowa. Zarówno sztuka autentyczna, jak i stylizowana. W postaci dzieł zgromadzonych w muzeach i na kartach albumów — i w postaci pamiątek, wyrobów cepeliowskich, grafiki użytkowej o wzorach ludowych.

Tę produkcję powszechnie nazywa się również „sztuką ludową”, wychodząc przy tym określeniu od źródła, od stylu z jakiego się wywodzi. Określenie „sztuka ludowa” znaczy w tym wypadku tylko tyle, że dany przedmiot ma pewne cechy stylistyczne bliskie dawnej sztuce ludowej. Słuszniej byłoby wówczas mówić o wyrobach w stylu ludowym, wyrobach o cechach folklorystycznych, wykorzystujących ludowe motywy itd. — ale można obawiać się, że w prasie i mowie potocznej uściślenia te długo jeszcze nie będą respektowane. Zresztą czym je zastąpić?

ad 4: Sztuką ludową nazywa się również wyroby jarmarczne, twórczość bazarową, peryferyjną. Czynią tak

nawet etnografowie, dodając czasem do określenia „sztuka ludowa” przymiotnik „autentyczna”. Mam wątpliwości, czy jest to słuszne, chociaż dostrzegam więź łączącą estetykę tych wytworów z pewnymi cechami dawnej sztuki ludowej. Wytwory peryferyjno-jarmarczne funkcjonują zresztą i wśród warstw wywodzących się z ludu, wchodzą na miejsce dawnej sztuki ludowej, zaspokajając potrzeby środowisk, do których nasza współczesna kultura plastyczna dociera w ograniczonej mierze. Makatki, gipsy, sztuczne kwiaty, tandetna galanteria ze szkielek i plastiku — wydają się sprymitywizowaną i schyłkową wersją nie tyle sztuki ludowej, co wzorów dawnej kultury mieszczańskiej, tych różnych serwantek z porcelanowymi figurkami, pluszy i aksamitów, haftowanych serwetek, szklanych kul, oleodruków, poduszek, pierrotów, lalek i kotków — zdobiących kanapę.

Czy jest to nasza sztuka ludowa? Obrońcy tej tezy mówią, że i dawniej wieś asymilowała zapożyczone wzory, że trzeba tylko czasu, aby się z tych zapożyczeń rozwinęła nowa sztuka. Oczywiście, ale pod warunkiem, że istniałaby kultura środowiska, atrakcyjność własnej odrębności, przeciwstawienia się naporowi lansowanych wzorów. Tak jednak nie jest. Środowiska, które zaspokaja obecnie estetyka bazarowa nie są izolowane, ich status społeczny nie jest trwały, nie też istnieją żadne dążenia do zamknięcia się w swej grupie.

Trzeba więc na obecną sytuację spojrzeć z perspektywy zachodzących zmian. Czym innym jest bowiem pozostałość dawnych upodobań, a czym innym kształtowanie się stylu, szlifowanie formy w procesie zbiorowego powtarzania pewnego schematu. Nie jest obojętne czy woda zamarza, przemieniając się w lód, czy lód topnieje, zamieniając się w wodę. Stan pośredni, aczkolwiek pozornie identyczny, inny ma sens, gdy go widzimy w ujęciu dynamicznym, w tendencji rozwojowej. Obserwowane przez nas przejawy estetyki kramarskiej, bazarowej, brukowej są przykładem dekompozycji

dawnych norm estetycznych, a nie tworzenia się wspólnego „stylu”.

Następstwem sytuacji obecnej nie jest więc formowanie się modelu nowej sztuki ludowej, ale stopniowe zacieranie różnic między wzorami kultury popularnej, powszechnej a dawnymi nawykami estetycznymi.

Ogólna tendencja nie zmienia jednak faktu, że wciąż istnieją — a być może w przyszłości będą występowały jeszcze wyraźniej — mody środowiskowe, lokalne. Wśród młodzieży miejskiej, inteligencji technicznej, plastyków i architektów, górników, marynarzy itd. Lokalne mody dotyczą np. sposobu zdobienia domów (m.in. szyberka, dekoracja listw, nadokienników i ganków), kolorystyki i ornamentyki parkanów, zdobnictwa w metalu (kratki, bramy, balustrady balkonów), w betonie (ornamentowane pustaki, słupy), szkłe (zdobienie ścian stłuczką szklaną, lusterkami). Niektóre mody kształtują się zresztą samorzutnie i ogarniają znaczne obszary kraju — np. zdobienie samochodów wiozących nowożeńców do ślubu, użycie plastikowych kwiatów w wienkach ementarnych itp.

Twórczość tego rodzaju należy badać i dokumentować jako przejaw zmian w upodobaniach, jako świadectwo inicjatywy estetycznej społeczeństwa i jego różnych grup. Przez to właśnie, a nie przez wysokie osiągnięcia artystyczne, jest ona interesująca i ważna dla naszej kultury narodowej.

W twórczości tej na uwagę zasługuje sam mechanizm powstawania „mód” i cyzelowania się form. Jest on analogiczny do tego, który występował w sztuce ludowej. Nie wiem jednak, czy jest to dostateczny powód, aby samo zjawisko uznać za „autentycznie ludowe”. Ten sam mechanizm obserwujemy zresztą i w powstaniu centrów ludowej rzeźby (Łęczyckie, Zawidzkie, Kąty Rybackie, Szczecińskie), naiwnego malarstwa (np. Hlebina w Jugosławii) czy w konkursach na szopki krakowskie, które wyrabiają zarówno uczniowie, jak i inteligenci — emeryci.

Il. 12. Zdzisław Dudzik, Kraków. Il. 13. Ewelina Pęksowa, Zakopane, woj. nowosądeckie. Il. 14. Władysław Walczak Zakopane.



13 14



Jeśli nie chciałbym nazwać tej sztuki peryferyjnej — „ludową”, to jeszcze z jednego powodu. Nosiciele czy też odbiorcy tej sztuki nie identyfikują z ludem. Pojęcie „lud” ma u nas swoją rangę historyczną. Oznaczamy więc nim — mówiąc o przeszłości — warstwy nieoświecone, pracujące fizycznie, czyli jak czytamy w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej*: „... ogół ludności pracującej przeciwstawionej warstwom uprzywilejowanym”, względnie, w węższym zakresie — „ludność wiejską”; mówiąc zaś o współczesności — niech „lud” znaczy tyle co naród świadom swego klasowego rodowodu. Tak przecież rozumiemy w języku ceremonialno-administracyjnym pojęcie „lud polski”, „Polska Rzeczpospolita Ludowa”.

Nie sądzę też, aby makaty, gipsy i bazarowe kwiaty z plastiku czy pluszowe były „spadkobiercami” dawnej ludowej sztuki. Istnienie nowych upodobań kolorystycznych, tematycznych, skłonność do symetrycznych układów i dekoracyjnych rozwiązań wskazuje na genetyczną więź zjawiska z dawną sztuką ludową, ale nie jest kontynuacją jej głównego nurtu.

Niezależnie jednak od tego, czy przymiotnik „ludowy” uznajemy za właściwy dla określenia wytworów sztuki peryferyjnej — funkcjonuje on w obiegu powszechnym także w tym znaczeniu.

ad 5: Prawdziwym spadkobiercą twórczości ludowej jest powszechny, masowy ruch twórczości plastycznej, komponowania swego otoczenia, aktywny stosunek do sztuki, przy którym zaciera się ostre granice między twórcą a odbiorcą. Ale nazwanie tej twórczości mianem „sztuki ludowej” nie ma sensu w naszej sytuacji. Wprowadzilibyśmy tylko zamęt, zwłaszcza że wciąż jeszcze mamy twórczość z ducha swego autentycznie ludową. Chociaż więc z punktu widzenia roli jednostki w kulturze twórczość nieprofesjonalna jest najbardziej „ludowa” (czytaj „powszechna”),

zachowajmy tę nazwę dla sztuki, która ma wyraźny rodowód tradycyjny i łączy się bezpośrednio z obszarem stylowym dawnej sztuki ludowej.

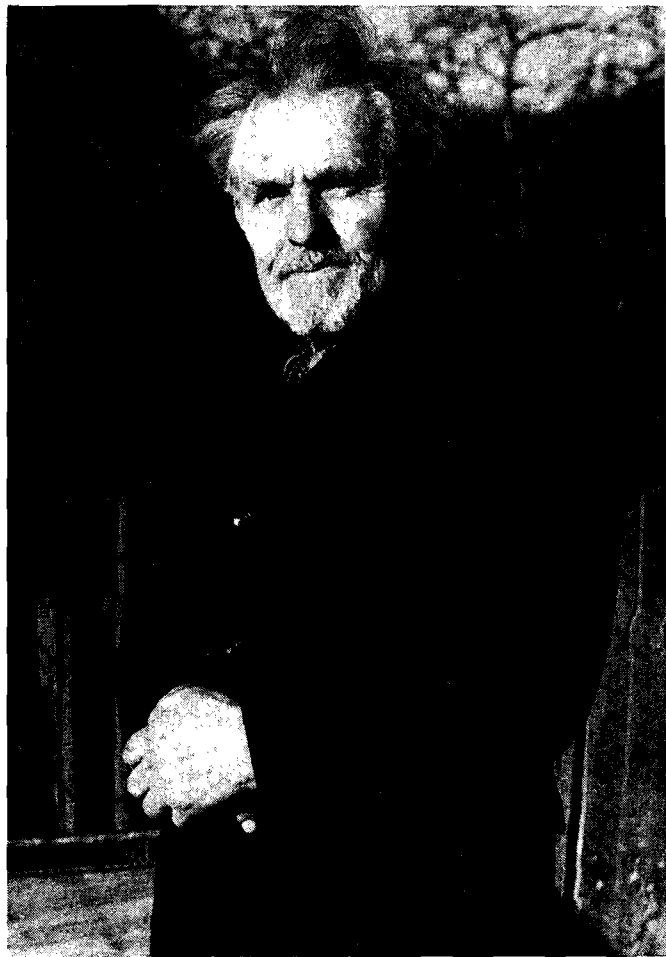
Nie jest więc „ludowy” Ociepka czy Nikifor, nie jest Sutor ani Paweł Wróbel czy inny górnik malujący lub rzeźbiący w węglu. Nie jest tym bardziej przeciętny amator; brak bowiem wykształcenia zawodowego i artystycznego nie kwalifikuje jeszcze do miana „twórcy ludowego”. Rozszerzanie kategorii „sztuki ludowej” na działalność amatorów, nie wydaje się więc słuszne.

Być może tym, którzy to czynią, chodzi o to, aby podkreślić, że dzieło wyszło z rąk robotnika, górnika czy chłopca, a nie ucznia, studenta, inteligenta. Jeśli tak — wystarczy przecież powiedzieć np. praca amatorów górników. Czy jednak jest to tak istotne dziś, gdy pochodzenie i wykonywana praca nie świadczą już automatycznie o kulturowej przynależności człowieka? Robotnik-technik Grzegorz Stańczyk reprezentuje w swych rysunkach i temperach wartości typowe dziś dla sztuki elitarniej, a niejeden lekarz, adwokat czy nauczyciel — powielane prymitywne stereotypy kultury masowej.

Jest to zjawisko szersze i godne uwagi. Dotyczy relacji między kulturami. Dawniej stratyfikacja przebiegała „pionowo”, dziś jest „pozioma”. Wzorce estetyczne kształtowały się bowiem dawniej w ramach podziału wieś — miasto, kultura oświecona — kultura ludowa, inteligencja — proletariatus wiejski i miejski. Dziś, w dobie unifikacji treści i form docierających wszędzie przy pomocy środków masowego przekazu, wyróżniają się w przekroju całego społeczeństwa warstwy różniące się wykształceniem, aspiracjami kulturowymi, zasięgiem percepcji określonych treści.

W takim właśnie układzie „poziomym” występuje dziś zjawisko twórczości powszechnej, którą spotykamy w różnych środowiskach. Ale cechy środowiskowe występują





Il. 15. Helena Roj-Kozłowska prowadzi kurs malowania na szkło. Zakopane. Ok. 1950 r. Il. 16. Henryk Zegadło, rzeźbiarz, obecnie Rabka, woj. nowosądeckie. Il. 17. Seweryn Odrzywolski, malarz. Krasnystaw, woj. chełmskie.

tu rzadko, są trudno uchwytnie, właściwie tylko wśród amatorów wiejskich. Dominują wzorce powszechnie spotykane, wywodzące się z inspiracji zarówno sztuką profesjonalną, jak i amatorską, z tym że wzory profesjonalne nie są ani bliskiej daty, ani nie dotyczą poszukiwań bardziej ambitnych i elitarnych.

Oczywiście trudno w tym masowym ruchu amatorstwa plastycznego o wysokie osiągnięcia artystyczne. Nie o nie zresztą chodzi. Istotną bowiem cechą tego zjawiska jest forma aktywnego uczestnictwa. I w tym właśnie — jak powiedzieliśmy na wstępie — jest ono spadkobiercą tradycyjnej kultury ludowej.

*

Podsumujmy więc dotychczasowe rozważania. Przez określenie „sztuka ludowa” rozumieć można wspólnie dzieła, które:

a — zostały wykonane w ramach żywej jeszcze tradycji sztuki ludowej przez ludzi związanych wychowaniem i emocjami, sposobem odczuwania, patrzenia na świat, z dawną kulturą ludową — albo;

b — zostały świadomie wykonane w duchu (stylu) dawnej ludowej sztuki przez ludzi wywodzących się ze wsi i związanych emocjonalnie z wiejską kulturą, a wprowadzone innowacje nie przekreśliły zasad myślenia plastycznego właściwych ludowej sztuce;

c — stanowią replikę czy adaptację twórczości ludowej.

Oczywiście określenie „autentyczna” sztuka należy stosować jedynie w pierwszym przypadku. Drugi — jest już

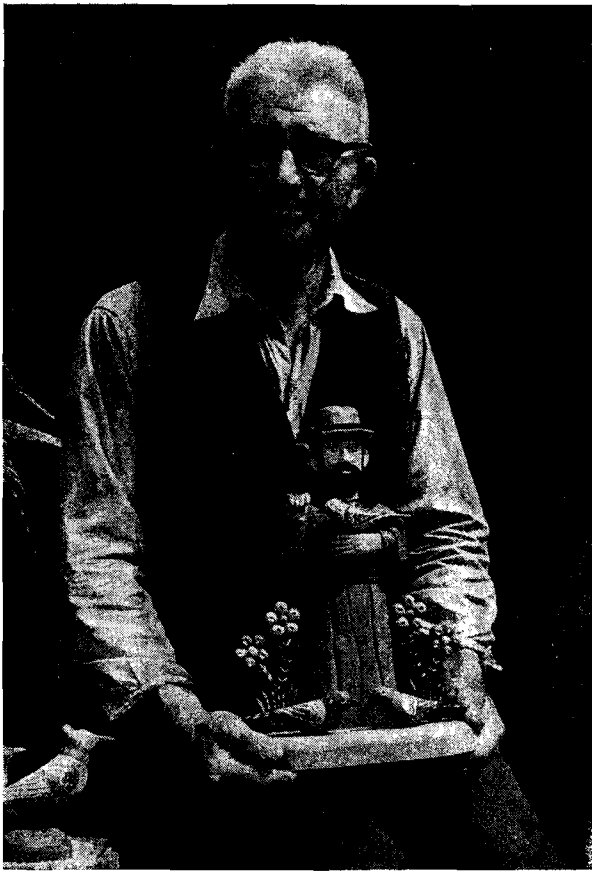
świadomą kontynuacją, a trzeci — nawiązaniem do cech stylowych, ale tak się mający do autentycznego wzorca jak w najlepszym razie kopia do oryginału. W innym przypadku mamy do czynienia ze sztuką pseudo-ludową, z falsyfikacjami, z twórczością epigońską „w stylu”.

Warto też pamiętać, że w obecnym okresie rozpadu kultury ludowej spośród trzech głównych postaw:

- przejmowanie wzorów obcych
 - twórczości w „dawnym stylu”
 - twórczości indywidualnej, spontanicznej, wykraczającej poza krąg form tradycyjnych
- najbardziej prężna jest pierwsza, rzadka — trzecia, a druga, aby istnieć, wymaga pomocy, świadomej polityki, opieki.

O strefowym charakterze granic w kulturze

W kulturze granice między pojęciami nie są ostre. Tylko w przypadkach skrajnych, modelowych, zespół cech składających się na pojęcie zdecydowanie dominuje i łatwo wyznaczyć granice. Przeważnie jednak mamy do czynienia z sytuacjami mniej czy bardziej mieszanymi. Często nie zdajemy sobie z tego sprawy i dążymy do „precyzyjnej” odpowiedzi — co jest co. A wtedy ciężko, jakiego musimy dokonać, zaprzecza właśnie tej pożądanej precyzyjności. Pokutuje u nas bowiem pojęcie granicy uformowane na przykładach zaczerpniętych z geografii czy geometrii. Ale to, co możliwe w geografii politycznej, nie jest możliwe w odniesieniu do pojęć złożonych, kształtowanych historycznie.



Il. 18. Izajasz Rzopa, Reda, gm. Wejherowo, woj. gdańskie.

Granice w kulturze mają charakter pasma, strefy, w której następuje stopniowe zagęszczenie cech aż do sytuacji, w której układ rzeczywisty zbliży się do sytuacji modelowej. Takimi są przykłady skrajne, „czyste”. Między zaś tymi modelowymi sytuacjami rozciąga się — dziś już bardzo szeroka — strefa pogranicza. Z nią właśnie mamy przeważnie do czynienia, zajmując się współczesną sztuką ludową. Sztuką — dodajmy — a nie rzemiosłem i rękodziełem artystycznym (które zdominowane są tradycją i w których inwencja twórcy dochodzi do głosu w słabym stopniu), sztuką, a więc przede wszystkim rzeźbą i malarstwem.

Próba wyraźnego oddzielenia np. dawnej sztuki ludowej od współczesnej, tej zaś od naiwnej i od sztuki ekspresji osobistej (rozumianej w sensie *L'art brut*) — skazuje nas na arbitralne oceny, często podporządkowane celom, dla których dokonujemy klasyfikacji. Wiele współczesnych rzeźb ludowych może być wystawianych pod szyldem zarówno „ludowym”, jak „naiwnym”. Kudła, Lamęcki, Zegadło, Sobota czy Chajec należą do obu kategorii. Mucha czy Heródek mogą być rozpatrywani w równej mierze jako produkt kultury ludowej i jako zjawisko ekspresji osobistej. Wierzchowski i Palka z kolei przekraczają granicę sztuki ludowej, bliscy współczesnej rzeźbie stylizowanej „na ludowo”. Zakresy cech zachodzą na siebie, twórczość dużego procentu współczesnych rzeźbiarzy czy malarzy „ludowych” jest jednocześnie charakterystyczna dla pewnej grupy amatorów.

Klasyfikacja, jakiej dokonujemy, oparta więc jest na wyborze cech, które łączą się jednocześnie z cechami wchodzącymi w syndrom innego pojęcia. Sztuka ludowa zwłaszcza w okresie rozpadu tradycyjnej swej bazy wstępuje szczególnie silnie i często w związku z innymi modelami twórczości artystycznej.

Nie zawsze jednak wyciągamy z takiej sytuacji właściwe wnioski. Przeszkadza temu skłonność naszego umysłu do „szufladkowania” pojęć, wynika z dążenia do oparowania i uporządkowania faktów, z którymi się stykamy. Porządkując je, trzeba jednak widzieć zjawisko w jego rzeczywistym kształcie, we wzajemnych powiązaniach. Pamiętajcie, że „czyste” podziały występują w sytuacjach skrajnych, modelowych.

Życie jest złożone, my wprowadzamy do niego nasz porządek, nasz system ocen, norm, nazw — źle jest jednak, gdy stworzony model ciąży na naszym widzeniu, gdy powoduje odrzucenie tego, co się w nim nie mieści.

Źle jest, gdy doskonały skądinąd etnograf-muzealnik powiada o szopkach krakowskich — to nas nie interesuje, to przecież nie jest już sztuka ludowa... Źle, gdy z konkursów usuwa się rzeźby wybitnie interesujące, dlatego że nie pasują do utartych schematów.

Strefy pograniczne we współczesnej sztuce ludowej

O ile w rzemiosle artystycznym i rękodziele nastąpiło spotyfikowanie form, a zmiany wynikają z potrzeb adaptacyjnych, to w plastyce figuralnej, do której najbardziej przystaje pojęcie twórczości, najłatwiej zauważyć zachodzące przemiany. Właśnie rzeźba jest dziedziną, w której najpełniej dostrzegamy rozpiętość postaw i bogactwo talentów, swobodę inwencji, wzrost aspiracji twórców, rozszerzenie się kręgu ich zainteresowań.

Gdyby dzieła współczesnych rzeźbiarzy ustawić w jednym szeregu, grupując je od form najbardziej prostych, w dobrym sensie tego słowa — prymitywnych — do dzieł najbardziej sprawnych warsztatowo, to „dolną” granicę wyznaczyłyby prace Heródka, Ptaszyńskiej, Słomińskiego, Holdy, Miki, Oleksego — ludzi żyjących na marginesie wiejskiej społeczności, rzeźbiących z mozołem figury proste, mało zróżnicowane, adekwatne do ich możliwości psychicznych i fizycznych. „Górną” granicę stanowiłaby natomiast twórczość Palki, Wierzchowskiego, Toborowicza, Henryka Zogadło, w dużym już stopniu świadoma, sprawna, nawiązująca do określonych wartości sztuki ludowej oraz sztuki profesjonalnej, inspirowanej ludowością.

Pierwsza praca — są „autentyczne” w tym sensie, że forma ich stanowi jedyne i możliwą dla autora. Daremnie byłoby prosić Sobotę, Muchę, Ptaszyńską, Holdę czy Oleksego, by wyrzeźbili coś inaczej. Forma wyrazu jest tu nie tylko wypracowana, ale i „dana” rzeźbiarzowi, wyznaczona dyspozycjami i cechami osobowości.

Twórcy z drugiego, „dojrzałego”, bieguna pracują z o wiele większą świadomością i skalą możliwości wyrazowych. Palkę, Toborowicza czy Wierzchowskiego stać na rzeźbieniu w innej konwencji. Pierwsze rzeźby są więc „ludowe”, ponieważ nie mogą być inne, drugie — bo wynikają z postawy autora, z uświadomienia sobie swych możliwości.

Mamy tu więc do czynienia w pierwszym przypadku z pograniczem prymitywno-ludowym (przez „ludowe” rozumieniem w tym wypadku twórczość zweryfikowaną społecznie), a czasem i pograniczem ze sztuką psychopatologiczną, co jest zrozumiałe, gdy sobie przypomnimy, jak często ludzie wiejskiego marginesu znajdują się na nim wskutek swojej odrębności psychicznej, niedorozwoju czy kalektwa. W drugim natomiast przypadku twórczość świadomie-ludowa graniczy z amatorkstwem, a nawet ze sztuką profesjonalną.

Prześledźmy przykładowo sytuację Heródka. Rzeźbił dla siebie, z potrzeby otaczania się aniołami, świętymi postaciami, które ustawiał nieraz na kamieniach cmywanych wodą potoku. Rzeźby Heródka nie są „ludowe” z punktu widzenia stylu, są jak najoczywiściej prymitywne. Ale

szczególna forma tego prymitywizmu jest rezultatem zarówno ograniczonych możliwości manualno-psychicznych (przecież Heródek nie był w stanie nawet wyrzeźbić rąk!), jak i stworzonej przez niego formy ekspresji.

To, co nam się ukazuje jako „naiwność”, wynika z niewspółmierności zamierzenia do sposobu jego realizacji, i co ważniejsze — z poetyki, nigdzie nie podpatrzonej, operującej najbardziej prostymi, czytelnymi znakami. Jak powiedzieć o rzeczach najważniejszych, o świętych, Marii, aniołach, gdy z trudem buduje się słowo. Ile napięcia musi być w ledwie artykułowanym dźwięku, by przekazał sens tego, co się chce wyrazić... Znak rzeźbiarski musi donieść wielką prawdę, znak najprostszy — z trudem żłobiony rysunek oczu, ust. I ta ufna wiara, że starczy tych parę elementów, aby krzywo przycięty pieńek, chlapnięty białą, czorwoną i zieloną lub niebieską farbą — w zależności od tego czyją ma postać przedstawiać — przemówił do widza, stał się wizerunkiem świętym.

Wiedza Heródka o naturze i pamięć widzianego wzoru (a miał reprodukcje z pism, m.in. *Trójcę* Rublowa) zostały zredukowane do atrybutów najprostszych. „Poetyka” rzeźb wynika tu ze znalezienia sobie tylko właściwych znaków, z ich nośności i prostej — a doskonałej organizacji. Niemożność sięgnięcia do realistycznych rozwiązań jest tu zastąpiona umownością, ekspresją z raku, symbolu, plamy barwnej.

Odrębność Heródka wynika więc nie ze świadomej gry wyobraźni, nie z wystudiowanych pomysłów, ale z konieczności zbudowania — niejako od początku — własnego alfabetu form. Jest to sztuka przejmująca, podobnie jak malarstwo Nikifora. Ale czy da się zmieścić bez reszty do jakiejś „szufladki”? Do jakiej? Ludowej? Chyba w sensie ponadczasowych zasad myślenia, więzi z religijnością i kulturą dawnej wsi. Prymitywny? Na pewno, ale czy tylko? Błogosławiony to prymitywizm — dający tak silny i własny ton w sztuce. Naiwny? Zgodna, jeśli naiwność znaczyć będzie podejmowanie zadań, przekraczających konwencjonalne sposoby rozwiązań. „Inny”? Oczywiście, inny od otoczenia, psycholog może określić tu iloraz inteligencji, stopień izolacji, ale czy to tłumaczy, dlaczego Heródek ma cudowny świat wewnętrzny?

Trudno o precyzję klasyfikacji w rzeźbie, zwłaszcza tej naprawdę twórczej. Właśnie dlatego, że wyraża ona nie świadomość zbiorową, ale człowieka, artystę.

Równie trudne jest sprawiedliwe wyważenie granic pojęć w zakresie malarstwa na szkle. Mamy tu bowiem do czynienia już tylko z reanimowaniem dawnych tradycji, stąd też punktem wyjścia dla wielu uznanych dziś malarzy były kopie i niedaleko idące przekształcenia wzorów muzealnych obrazów. Od kopii i kursów malowania zaczynał Jachimiak, Roj-Kozłowska, Pęksowa, Walczak. Ale Helena Roj-Kozłowska już w pierwszej fazie malowała „naiwnie” własne tematy, aby po latach odejść od tradycyjnych schematów („ludowych”) i tworzyć obrazki narracyjne, o tematyce zwyczajowo-obrzędowej i legendarno-historycznej, mieszczące się bardziej w kategorii plastyki amatorskiej. Takie też obrazki, które na dobrą sprawę można by malować i temperą na papierze, powstają obecnie i na Kaszubach, i od dwóch lat w Koszalińskim. Jachimiak — młody góral, wyuczony techniki i zasad malowania na szkle, w swej twórczości sięgnął po podpatrzone wzory sztuki nowoczesnej, przyswojone intuicyjnie, zewnętrznie, bez wnikania w sens deformacji, z doskonałym jednak wyczuciem koloru. O ile przy poprzednio wymienionych nazwiskach można mówić o zbliżaniu się do granicy amatorstwa plastycznego, to Jachimiak przywołuje nam na myśl początkowo malarstwo dzieci, potem malarstwo amatorów z wyraźnymi inspiracjami sztuką zawodową. Krzysztof Okoń zaś, muzyk pochodzący z Podhala, zaczynając od obrazków bardzo jeszcze



Il. 19. Adam Zegadło (ojciec Henryka, il. 16), Krzyżka, gm. Suchedniów, woj. kieleckie.

bliskich tradycyjnym wzorom, na obecnym etapie swej twórczości stoi już na przedpolu plastyki profesjonalnej, kładąc nacisk przede wszystkim na ekspresję form i barw, której wzorem jest już nie tyle góralska sztuka co obrazy Rouault'a.

Tak w rzeźbie, jak i malarstwie pojawiają się formy coraz już dalsze od ludowej tradycji, wydaje się, że wkraczamy w etap, kiedy trudno będzie ciąć skalpelem definicji po żywej tkance twórczości. W ostatnich dwóch — trzech latach pod naciskiem życia (a nie sugestii administracyjnych czy płynących z rozważań teoretycznych) — na kilku już konkursach i wystawach umieszczono jednocześnie prace jeszcze ludowe i już amatorskie, słusznie oddzielając je w miarę możliwości od siebie. Ci sami autorzy pojawiają się zresztą i na przeglądach amatorów, i na wystawach sztuki ludowej — np. Zagajewski, Mucha, Toborowicz, Michalski, Kołacz. Ci sami reprezentują za granicą naszą sztukę „naiwną” czy „inną” (spontaniczną) — a kiedy indziej ludową (Lamęcki, Kudła, A. Zegadło, Skrętowicz, Zagajewski).

Wnioski? Tam gdzie jest to wyraźnie dostrzegalne, trzeba wydzielać rzeźbę czy malarstwo „ludowe”. Ale pamiętając, że wpływ środowiska i kultury masowej nie się impulsy, których efektem są dzieła nie dające się klasyfikować kryteriami, które zwykliśmy stosować w sztuce ludowej. Punktem wyjścia dla oceny musi być samo dzieło lub jego konwencja, a nie miara umownej „sztuki ludowej”. Cechą autentycznej twórczości jest bowiem to, że przekracza ona granice.

Aby znaleźć prawidłową płaszczyznę oceny, trzeba też wiedzieć — co i dlaczego powinno się popierać, otaczać opieką.

Sztuka ludowa tworzona współcześnie jest zjawiskiem związanym swymi korzeniami z historią. Patrząc na nią od tej strony możemy w niej widzieć żywy jeszcze ślad przeszłości, ożywioną tradycję. Dopelnia ona w sposób bardzo istotny obraz naszej kultury, będąc jednym ze źródeł świadomości narodowej

W sztuce ludowej silniej niż w jakiegokolwiek innej odczuwamy więź z przeszłością, ciągłość kultury. W potocznym odczuciu ona właśnie jest najbardziej „polska”, nie też dziwnego, że w okresie silnie postępującej uniwersalizacji kultur i eksplozji międzynarodowej turystyki — sztuka ludowa staje się wyróżnikiem zwiedzanego kraju jedną z większych jego atrakcji. Rośnie więc zapotrzebowanie na imprezy folklorystyczne, na sztukę ludową jako pamiątkę. Wiąże się to, niestety, z komercjalizacją tej sztuki, z jej masowym funkcjonowaniem. S z t u k a (we wzniosłym znaczeniu tego słowa) zamienia się w s t e r o o t y p.

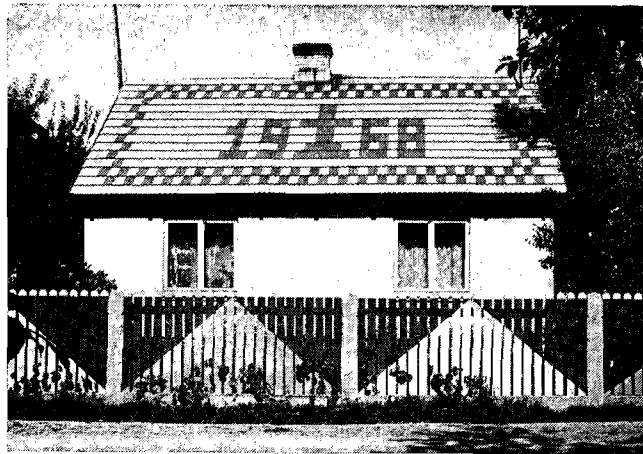
Budzi to zrozumiały smutek u ludzi, których fascynowała jako sztuka, którzy odkrywali w tej prostej, nieuczonej twórczości moc inspirowania sztuki „wysokiej”, analogie do poszukiwań awangardy artystycznej naszego stulecia. Chcieliby, a przykładem zamieszczony w tym numerze pisma artykuł prof. Ksawerego Piwockiego, aby uszanować wysoką rangę tej sztuki, rangę artystyczną, którą poświadczały znakomite wystawy dawnej rzeźby, malarstwa i drzeworytu, zorganizowane po wojnie w Paryżu Brukseli, Londynie, w wielu miastach Polski. Dla Leona Schillera, Andrzeja Stopki, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Jana Szczepkowskiego, dla profesorów: Juliusza Starzyńskiego, Michała Walickiego, Ksawerego Piwockiego czy Tadeusza Seweryna — sztuka ludowa była trwałą, wielką i wciąż żywą wartością dorobku naszej kultury. Dostrzegali w niej doskonałość formy, ekspresję, siłę emocjonalnego działania, więź z tradycją.

Procesy zachodzące współcześnie w kulturze przesunęły w widoczny sposób sztukę ludową ze strefy zjawisk artystycznych w obręb kultury masowej. Obniżaniu rangi artystycznej sprzyja zresztą i masowa twórczość współczesna, oderwana od środowiska, a pobudzana głównie różnymi akcjami, konkursami, festiwalami, a przede wszystkim działalnością Cepelii. Twórczość ta utrzymuje dzięki Cepelii stosunkowo wysoki poziom, chociaż ogólna sytuacja sprzyja jej komercjalizacji i sprowadzeniu do ram pamiątkarstwa.

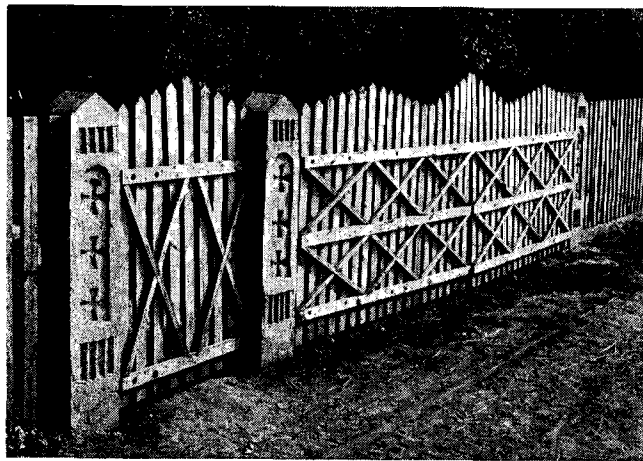
Ale właśnie to życie sztuki ludowej w kulturze masowej, rosnące zapotrzebowanie na nią, profuzja audycji folklorystycznych w radio i telewizji, sukcesy „Mazowsza” czy „Śląska”, a nawet bezkrytyczne notatki w pismach, chwalebne ponad miarę wyrobników ludowo-podobnych figurek — wszystko to odegrało bardzo pozytywną rolę w zmianie stosunku wsi do swego dorobku kulturalnego.

Nie można bowiem zapominać, że windowanie rangi ludowej sztuki przez znawców odbywało się w sytuacji, gdy wieś zaczęła się wstydić własnej kultury i sztuki — wiążąc ją emocjonalnie z czasem nędzy i poniżenia. Dopiero opieka nad współczesną sztuką i masowość występowania tej sztuki w kulturze miejskiej, w środkach masowego przekazu, sprawiła, że wieś przestała się wstydić swego dorobku. Co więcej — strój ludowy nabrał cech reprezentacyjnych, a ludową „d e k o r a c j ę” spotykamy przy różnych świątach i uroczystościach państwowych.

Co robić? Wydaje się wskazane działanie w dwóch kierunkach. Podnoszenie, umacnianie wysokiej rangi artystycznej sztuki ludowej (zwłaszcza dawnej!) przez książki, dobre wystawy itd., a z drugiej strony dążenie do utrzymania możliwie dobrego poziomu w imprezach masowych, w handlu, pamiątkarstwie.



Il. 20. Dom we wsi Biel, gm. Malkinia, woj. ostrołęckie.



Il. 21. Parkan, słupki betonowe z tłoczonym wzorem, Komorowo, gm. Rząśnik, woj. ostrołęckie.

Sądzę, że warto spojrzeć na sprawę trzeźwo, bez ludomańskich sentymentów, bez frazeologii. Współczesna sztuka ludowa bywa różna, zła i dobra. To, że bywa gdzieś słaba, nie jest kamieniem obrazy dla naszego ludu. Gorzej gdy słabą rzeźbę i przeciętne hafty adaptowane na serwетки demonstruje się z szumem jako osiągnięcie kultury jakiegoś regionu. Tak się właśnie deprecjonuje tę sztukę nieprześląnymi wystawami, pokazywaniem pod szyldem sztuki ludowej złych rzeźb, kieczowatych obrazków niewydarzonych amatorów. Przykładów można by przytoczyć wiele, choćby z Krakowskich Targów Sztuki Ludowej i z warszawskiego Domu Chłopa.

Sztuka ludowa słusznie uważana jest za legitymację artystycznych uzdolnień ludu, ale czasem odnosi się wrazenie, że nie doceniamy roli naszej współczesnej sztuki, naszych wykształconych twórców. Chwali się chłopca czy robotnika, póki nieuczony, póki naśladowuje dawne wzory i struga prymitywne rzeźbki, ale wystarczy by ukończył wyższą uczelnię plastyczną, aby zainteresowanie i pochwały się skończyły! Warto pamiętać, że obecnie sam szyld „ludowo” nie przesądza jeszcze o wartości, i często firmuje smętne resztki dawnej sztuki regionu.

Jest pewne minimum poziomu, poniżej którego schodzić nie należy, aby nie czynić krzywdy właśnie „ludowi”. Tym bardziej, że wciąż mamy rękodzieła artystyczne na wysokim poziomie i można spokojnie wybierać to, co najlepsze.

Popierając jednak to rękodzieło, czyniąc wszystkie możliwe wysiłki dla podtrzymania autentycznej sztuki ludowej i jej kontynuacji współczesnej — produkuje się

jednocześnie (ręcznie czy maszynowo) wyroby w ludowym stylu, charakterze. Mimo wzajemnych powiązań, są to dwa różne zagadnienia.

Pierwsze dotyczy twórczości podtrzymującej tradycję, a więc unikatowej sztuki i artystycznego rękodzieła, drugie zachowania na rynku masowej produkcji (m.in. pamiątkarskiej) o charakterze ludowym, folklorystycznym. Ideałem byłoby, gdyby dało się obyć bez tej masówki i wszelkie potrzeby zaspokajać wytworami rękodzieła ludowego, nie wydają się to jednak możliwe, ponieważ popyt przekracza podaż, a jednocześnie jest chyba pożądane, aby wyroby o cechach ludowej sztuki urozmaicały naszą produkcję tekstylną, pamiątkarską, galanteryjną.

Reguła postępowania musi tu być jedna: póki można — opierać się na twórczości żywej, gdy jednak zaniknie ona, bądź poziom jej spadnie poniżej dopuszczalnej granicy, trzeba przejść na produkcję seryjną (ręczną bądź maszynową), ale zachowującą wysoki poziom wzornictwa.

Są tu znów dwa zagadnienia, które nie zawsze dadzą się traktować łącznie. Jedno, to tworzy rozwój człowieka, drugie — zachowanie w obiegu wyrobów o cechach ludowej sztuki.

Czy trzeba dążyć do tego, aby w naszym życiu zachować żywą pamięć charakterystycznych cech ludowej sztuki? Na pewno — gdy mowa o muzeach, publikacjach, filmach, wystawach, a więc o utrwaleniu i popularyzacji dorobku ludowej sztuki. Chyba ... — gdy chodzi o tzw. masówkę, przystroj wnętrza, pamiątkę regionalną. Piwocki był tu co prawda innego zdania¹¹, mnie jednak wydaje się, że przy obecnej uniwersalizacji kultur ważne jest utrzymanie różnych znamion odrębności narodowej — tak dotyczących

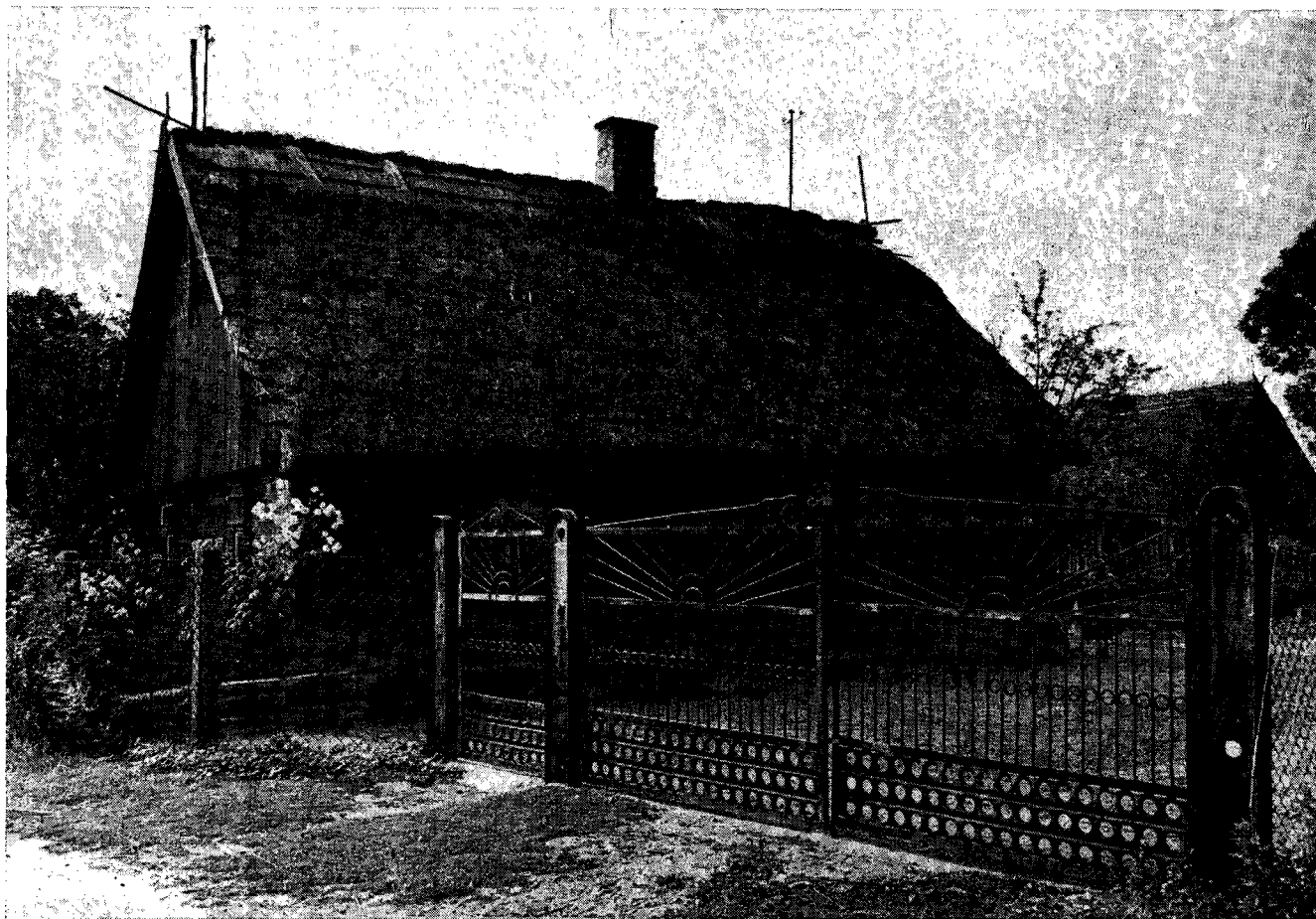
istotnych wartości tradycyjnych, jak śladów zewnętrznych, Mówiąc najogólniej i w dużym skrócie — człowiek współczesny, zwłaszcza w mieście, narażony jest na liczne stresy, często czuje się wyobcowany, osamotniony w tłumie, pozbawiony poczucia spokoju, bezpieczeństwa. Bombardowany nadmiarem informacji, poddany przyspieszeniu miejskiego życia, odczuwa ze wzmożoną siłą potrzebę form stabilnych, znanych, wiążących się ze wspomnieniem dzieciństwa, ze świadomością więzi społecznej, kulturowej. Sztuka ludowa odczuwana jest przez wielu ludzi jako swojska, bliska emocjonalnie. Zaspokaja przy tym potrzebę równowagi, ładu, umiaru, barwności. Tkaniny o subtelnej i bogatej kolorystyce, garnki proste i szlachetne mają w sobie doskonałość kształtu oszlifowanego w procesie zbiorowej i długiej twórczości. Gdy więc nie stanie ludzi zdolnych formy te kontynuować, celowe może okazać się powielanie najlepszych wzorów, nawet mechanicznie. Zwłaszcza że, jak już mówiliśmy, folklor i pamiątka o ludowym charakterze potrzebne są dla zaspokojenia potrzeb masowej turystyki, zwłaszcza zagranicznej.

Odrębną natomiast sprawą, której nie możemy na tym miejscu omawiać, jest kształtowanie masowego ruchu twórczości amatorskiej, stworzenie jak największej liczbie uzdolnionych ludzi warunków dla twórczego uczestnictwa w kulturze.

*

Rangę „oficjalną” sztuki wyznaczają instytucje, które w świadomości społecznej są do tego powołane. Dobrze więc, że sztuka ludowa obficie reprezentowana jest w naszych środkach masowego przekazu, że spotykamy ją na różnych wystawach, festiwalach, Cepeliadach, Jarmarkach Domini-

Il. 22. Brama metalowa, Dalekie, gm. Wąsowo, woj. ostrołęckie.



kańskich, Targach Krakowskich czy Tatrzańskiej Jesieni... ale przychodzi zapytać, czemu sztuka ta, która odegrała tak wielką rolę w naszej kulturze, nie figuruje w większości naszych muzeów narodowych? Czemu zamyka się ją w oplotkach etnograficznych muzeów, gdzie pokazuje się ją jako część życia wsi, obok przedmiotów kultury materialnej. Jest to oczywiście ważne, ale tylko jeden aspekt funkcjonowania tej sztuki, która wniosła przecież do dorobku artystycznego kultury narodowej poważny wkład, tak w postaci form i dzieł mistrzowskich (zwłaszcza rzeźby, drzeworytu), jak i inspiracji, które tak silnie zaważyły na kształcie naszej sztuki XX wieku. Dlaczego w Łódzkim Muzeum Sztuki nie ma przy formistach ani jednego przykładu rzeźby czy malarstwa na szkle, które tak silnie zaważyły na rzeźbach Zbigniewa Pronaszkę (Pietà!), obrazach Tytusa Czyżewskiego czy Władysława Wąsowicza? Nie wymaga to nawet rewolucji w myśleniu, droga jest przetarta. Formiści umieścili demonstracyjnie obrazy ludowe na szkle na swojej pierwszej wystawie, właśnie po to, aby pokazać źródło swych inspiracji. Gest ten powtórzył Janusz Bogucki na wystawie formistów w galerii Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki w Warszawie. Ludowe autentyki znaleźć można w znakomicie przemyślanej ekspozycji Muzeum Kandinsky'ego w Monachium. Dlaczego w warszawskim Muzeum Narodowym można oglądać trzeciorzędne nieraz obrazy z innych krajów, a nie dojrzymy ani jednej mistrzowskiej rzeźby ludowej z XVIII czy XIX wieku? Zapytajmy dalej — dlaczego sztuka ludowa zajmuje tak znikome miejsce w programach studiów etnograficznych, dlaczego nie spotyka się jej wcale na historii sztuki, dlaczego nie stykają się z tą sztuką w ogóle studenci uczelni plastycznych?

Czy to, iż sztuka ludowa utraciła dziś moc programowego inspirowania, oznacza, że jest ona dla dzisiejszego artysty czy historyka sztuki zupełnie nieprzydatna, nieważna? Chyba tak nie jest, choć oczywiście zakres i skala tych inspiracji bardzo się zmieniły. Dawniej bowiem — jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego — korespondowała ona z twórczymi poszukiwaniami artystów-plastyków, dziś bywa zaledwie w pewnych momentach impulsem dla artysty, który swobodnie czerpie z różnych tradycji, różnych wzorów. Jedynie Adam Rząsa w rzeźbie i Adam Kilian w scenografii pozostali w kręgu ludowych form. Inni tylko w określonych sytuacjach nawiązują w grafice, scenografii czy plakacie do jakiegoś wzoru ludowego, nie czynią tego jednak programowo. Rozszerza się krąg inspiracji — ze sztuki na kulturę ludową, na pierwotność, magię, obyczaje, ceremonie, narzędzia, dziwny, fascynujący świat, coraz bardziej egzotyczny. Sztuka ludowa przestaje korcić artystę, by wziął ją i podniósł „do narodowego”. Inaczej dziś patrzymy na tę sztukę, może głębiej, pełniej. Widzimy ją nie jako ziarno, które może zakiełkować, ale jako dojrzały, w pełni uformowany kształt, który nie wymaga już żadnej obróbki.

Sztuka ludowa stała się natomiast istotną podporą wielu amatorów, szczególnie rzeźbiarzy. Sięgają po ludowe wzory, ponieważ zapewnia im to zbyt, sięgają też do schematu ludowego stylu, ponieważ w nim zdolni są najlepiej się pokazać. Prosta ludowo-podobną figurkę nietrudno wyrzeźbić, o ileż łatwiej niż kompozycję wymagającą studiów natury, znajomości anatomii. Rozumieją kryteria tej sztuki, i sądzą, że mogą im sprostać.

Sztuka ludowa — w postaci różnych jej reminiscencji czy ornamentyki — weszła też w nasze życie: do reklamy, dekoracji, mody kobiecej, kostiumu scenicznego, do fotografii w czasopiśmie, występów folklorystycznych. Oderwana już od źródeł własnej kultury wiejskiej stała się po prostu składową częścią naszego życia, czymś, co traktujemy jako naturalne i zwyczajne.

Rozdzieliłbym tu dwie sprawy. Opiekę doraźną, sprawowaną obecnie przez odpowiednią komórkę Ministerstwa Kultury i Sztuki, przez Cepelię (Fundusz Rozwoju Twórczości) i Stowarzyszenie Twórców Ludowych — oraz strategię działania na przyszłość. Opieka nie budzi wątpliwości, jest celowa, przemyślana, zapewnia ludziom zweryfikowanym jako „twórcy” stypendia, zasiłki, ulgi podatkowe, emerytury, zbyt wyrobów, udział w licznych wystawach, konkursach, festiwalach.

Ale warto zastanowić się, do czego powinniśmy dążyć. Do jakiego modelu kultury. Czy do takiego, w którym u p o w s z e c h n i a się tworzone już w jakiejś grupie wartości, czy też do takiego, w którym stawia się na a k t y w n e uczestnictwo społeczeństwa. Opowiadając się za tą drugą koncepcją, zacząć trzeba od tego, że dotyczy ona w ogóle postawy człowieka, a nie tylko jego twórczości artystycznej.

Można przewidywać zresztą, że w przyszłości zmniejszy się dystans między sztuką a nie-sztuką. Chodzi tylko o to, aby dokonało się to na płaszczyźnie zwiększonej aktywności twórczej, a nie biernego odbioru.

Aktywne uczestnictwo nieodłącznie wiąże się z daleko posuniętą demokratyzacją życia i pracy. Postawa twórcza istnieć bowiem może w socjalizmie tylko przez zaangażowanie człowieka w swoją pracę, w życie. Wzorem może być dla nas dawna kultura wsi, z charakterystycznym brakiem podziału na czas pracy i czas odpoczynku, z pełnym zaangażowaniem we wszystkie czynności, na roli i w gospodarce. Ale w warunkach społeczeństwa industrialnego patriarchalne wzory mogą się okazać inspirujące, gdy znajdzie się dla nich nową motywację. Dlatego mowa o zaangażowaniu takim, jakiego przykłady znaleźć można zarówno w kopalniach czy fabrykach — jak i w środowiskach twórczych, w wolnych zawodach. Racjonalizator zaangażowany w rozwiązywanie problem, naukowiec, architekt, artysta nie pracują: „od — do”. Nie dzielą czasu na „pracę” i „odpoczynek”. Praca nie jest dla nich dopustem ani koniecznością. Jest twórczą satysfakcją. Czy są szanse na to, że w podobnym kierunku rozwinię się kultura pracy w przyszłości? Są, zmierza ku temu humanizacja procesu pracy, zwiększenie czasu wolnego, szeroko już wprowadzony na Zachodzie i w Związku Radzieckim ruchomy czas zajęć, zależny od woli pracownika, a wreszcie odwrót od bezmyślnego wykonywania jednej czynności przy taśmie na rzecz kompleksowego działania, które wprowadziła np. fabryka samochodów „Volvo”.

W kulturze ludowej nie istniał ostry podział na twórców i odbiorców. Wydaje się, że w kulturze czasu wolnego i właśnie przy aktywnym uczestnictwie w sztuce jest szansa zmniejszenia dystansu, który dziś istnieje między twórcą a biernym odbiorcą.

W kulturze ludowej istniała zawsze świadomość wartości nadrzędnych. Mała stabilizacja nie stawała się celem. W kieracie codziennych zajęć istniał czas na refleksje, na swoiste filozofowanie. Kalendarz życia przeznaczał czas na pracę i święta, na modlitwę i życie towarzyskie.

Czym będzie kultura przyszłości? Czy stanie się tak, że właśnie sztuka refleksyjna zastąpi miejsce religii? Witkacy przewidywał, że w twórczości artystycznej wylądują się różne działania, ambicje i marzenia. Obserwując współczesne zjawiska w kulturze, nie dziwiłbym się, gdyby najbliższy już okres przyniósł przypływ zainteresowań, nazwijmy je ogólnie — filozoficznych, światopoglądowych, a nawet „metafizycznych”, zresztą już dzisiaj jest to widoczne, dowodem — popularność książki i filmu Dánikena, artykułów o psychotronice, zainteresowanie filozofią Aurobindo, ośrodkiem w Auroville, myślą Teilhard de Chardin'a itd.

Dość nieoczekiwanie wróciła problematyka eschatologiczna, koniec świata z biblijnej przypowieści stał się realną groźbą ludzkiej działalności. Życie zderza nas z myślami, których nie lubimy do siebie dopuszczać. Zagrożenie natury, świadomość wyczerpywania się tradycyjnych bogactw naturalnych — stawia nas znów oko w oko z przyrodą, z koniecznością myślenia kategoriami ogólnoludzkimi, a nie swojego zaścianka.

Kilka lat temu wydawało się, że industrializacja wraz z całą machiną środków masowego przekazu szybko zniszczy wszelkie pozostałości tradycyjnej kultury ludowej. Dziś rysuje się szansa wyboru pewnych wartości, nawiązania do postaw, które można „wyreparować” w tej kulturze. Być może uda nam się zachować z tej kultury świadomość więzi międzyludzkich, która jednak trzeba budować na zupełnie innym gruncie, jako że na dawnej wsi ograniczone były przede wszystkim do rodziny (wielkiej rodziny — podczas gdy teraz w mieście widać redukcję do małej rodziny, pokrewiństwa w pierwszej linii), do sąsiadów, na których się było „skazanym”. Inaczej też wygląda obecnie stosunek między jednostką a grupą, mniejsze jest ciśnienie autorytetu starszych, rodziców, ciśnienie opinii publicznej, wzorca zachowań. Sprawy tych więzi nie można przeceniać. „Samotność w tłumie” jest źródłem frustracji, załamania, prowadzi do schorzeń naszej cywilizacji, do ekscesów, wzrostu postaw agresywnych, do tworzenia się grup młodzieżowych, przesteżecznych.

Wiem, że to co piszę, zabrmi naiwnie i filantropijnie, ale wierzę, że jednym z remediów na ten stan rzeczy jest uczestnictwo w kulturze, istnienie płaszczyzny wspólnego przeżywania różnych treści, w tym i sztuki, dyskusowania o teatrze, szukania wzajemnego zrozumienia i odnajdywania się w kontakcie z drugim człowiekiem (Grotowski

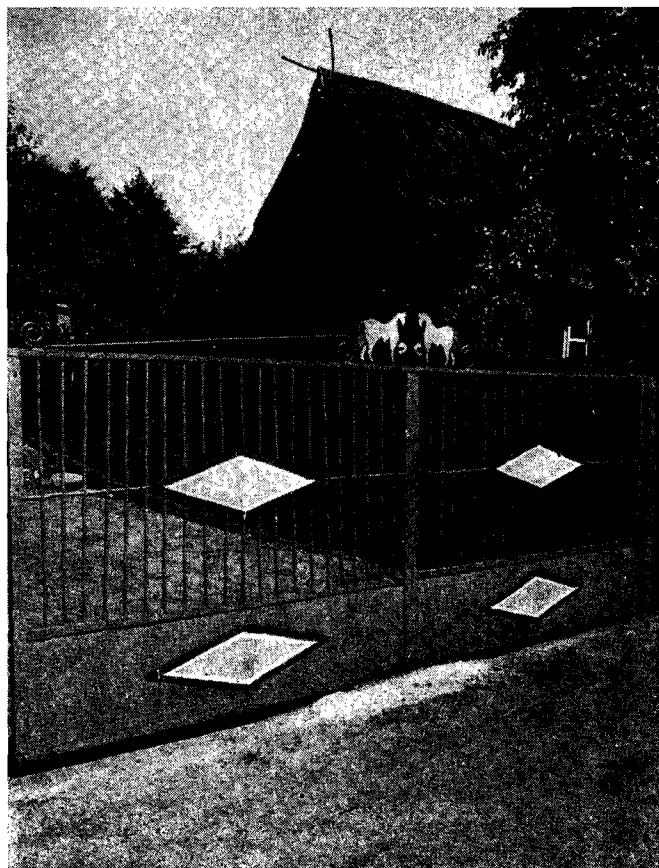
i inni). Jednym z powodów ogromnego wzrostu ruchu amatorskiego jest właśnie potrzeba wspólnych, autentycznych więzi, przez zainteresowanie, życzliwą uwagę, przez możliwość samorealizacji, potwierdzenia się.

Czy widzę miejsce dla sztuki ludowej? Oczywiście, ale ograniczone, stokroć ważniejsze jest bowiem, żeby wieś, żeby ludzie, którzy już pozbyli się dawnej sztuki — aktywnie uczestniczyli w naszej kulturze. Większą rolę odegrać tu może nawiązanie do pewnych tradycji zarówno folklorystycznych, jak ludycznych. Przykładem — białostockie, lubalskie czy myślenickie „turnieje gmin”, wyzwalające siły społeczne, inicjatywę, integrujące społeczeństwo, świadomie już nawiązujące do tradycji miejscowego folkloru. Ale najważniejsze jest chyba to, że nawyki, postawy ukształtowane i żywe na wsi a częściowo i wśród ludzi wywodzących się ze wsi mogą im pozwolić szybciej i łatwiej wejść w nowy, socjalistyczny model kultury, wnieść do tej kultury wartości ukształtowane od pokoleń — rzetelność i szacunek dla swojej pracy, godność, łączenie interesu własnego z interesem społecznym, pewne cechy obyczajowości, świadomość związku człowieka z przyrodą, ze społecznością, tradycją, z kulturą, która wychowuje i którą się współtworzy.

W perspektywie przemian, jakie zachodzą, istotnym problemem całego kraju staje się przyszły model stosunków ludzkich, kultury. Ważna jest aktywność twórcza i to różna na każdym polu. Ważne jest stwarzanie klimatu i warunków dla autentycznego zaangażowania, dla świadomości, że się jest potrzebnym, że się jest czymś więcej niż ziarenkiem psianki, jednym z miliona ziarenek.

Z perspektywy dalszej właśnie to się staje ważne, a nie fakt, że dzięki konkursom „ujawni” się jeszcze pięćdziesięciu rzeźbiarzy. Chcę być właściwie zrozumiany, doceniam w pełni dotychczasowe formy opieki nad ludowymi twórcami,

Il. 23. Front domu w Drogizkach, gm. Niedźbórz, woj. ciechanowskie. Il. 24. Brama ze zdobieniami, Godzisz Wielkie, gm. Godzisz Wielkie, woj. kaliskie.



ale uważam, że już teraz trzeba się zająć również i przede wszystkim stworzeniem warunków i bodźców dla aktywnego uczestnictwa w kulturze możliwie największej ilości ludzi tak na wsi, jak i w miastach.

W hierarchii zadań jest to problemem węzłowym naszej kultury. Od tego zależy nasza przyszłość, potencjał wiedzy, zdolność manewru w ekonomice, dostatek. Sądzę, że my, zajmujący się kulturą ludową, również możemy wnieść do tego zagadnienia swój wkład.

Myślenie „skalą wartości” jest niezbędne przy rozwiązywaniu trudnych i bolesnych dla nas problemów. Za kilka lat znikną strzechy, zniknie dawna wieś, zmieni się pejzaż. Oczywiście trzeba co najcenniejsze ocalić, zabezpieczyć, przenieść do skansenów, zamienić w gospody czy ośrodki kultury, domy regionalnej pamięci. Ale sprawa podstawowa od której nikt nas, etnografów czy historyków sztuki, nie zwolni — to kształt naszych nowych wsi, troska o nową harmonię przyrody z budownictwem. Obawiam się, że przegrywamy coś ważniejszego niż widok kilkuset chałup w zaśmieconym pejzażu.

Wracając na ziemię — jasne, że widząc co naprawdę ważne i w czym nasz udział jest mały, trzeba robić to co można, ocalać resztki zabytków wiejskiego budownictwa, strzechy tępione z uporem maniaka, pomagać twórcom. Ale pomagając, trzeba zdawać sobie sprawę, że problem wykracza poza „ludowych”, że obowiązkiem naszym jest podjąć właściwą politykę wobec całego ruchu plastyki amatorskiej, zapewnić przynajmniej najbardziej utalentowanym możliwość zakupu farb i pędzli (!!!). Martwi, że wciąż organizuje się dęte, efektowne i puste imprezy, a nie stwarza dostatecznych warunków dla tego co naprawdę ważne — rozwoju grup zainteresowań w szkołach i placówkach kulturalnych; grup nie sformalizowanych, nie wylizanych się z akeji, nie działających w myśl drobiazgowych wytycznych z góry. Grup czy kół, w których ludzie będą myśleli samodzielnie. O książkach, filmach, obrazach, problemach, o tym co ich pasjonuje. O sztuce ludowej też.

¹ Ogólna definicja kultury H. Rickerta wyróżnia z przyrody sferę działań człowieka. „Kultura jest tym wszystkim, co samo przez się nie wyrasta z przyrody, lecz powstaje dzięki pracy człowieka, co jest wytworem refleksji i działalności ludzkiej”. Dla badań nad kulturą grupy społecznej najbardziej przydatna wydaje mi się definicja A. Przyłubickiej. Rozpatruje ona kulturę jako „system czy zespół systemów reguł technologiczno-użytkowych oraz interpretacyjnych danej grupy kulturowej, wraz z charakterystycznymi dla niej porządkami wartości” (*O dwóch pojęciach kultury*, „Nurt”, 1972, nr 9 (85)).

² Z kolei rozwój sztuki ludowej możliwy był dopiero w warunkach względnej swobody, nie więc dziwnego, że „złoty okres” tej sztuki przypadł u nas na lata po uwłaszczeniu wsi, na okres szybkiego wzrostu zamożności wsi, a zwłaszcza gospodarzy. Tadeusz Seweryn podkreśla jeszcze rolę czasu wolnego w twórczości. „Juhas — pisze — mający błękit nad sobą, a zieleń pod sobą, wolny od pośpiechu życia w nizinach miał lepsze warunki kontemplacji niż robotnik miejski, więcej swobody i wolnego czasu oraz większe zwięźlenie trosk życia” (*Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948, s. 8).

³ Szlifowanie się pieśni i w ogóle form sztuki miało miejsce wszędzie tam, gdzie występowały mniej czy bardziej ustalone kanony piękna. Julian Przyboś, zastanawiając się nad poezją starogrecką i łacińską, pisał: „Tematy były zadane przez anonimową twórczość narodu, przez mity, chodziło o coraz doskonalsze ich opracowanie. Poeta od poety przejmował pomysły, brał całe sceny i figury, a jego ambicją było, żeby każdemu obrazowi i zdaniu już użytym przez poprzedników — dać lepszy od poprzedniego wyraz słowny. Tak szlifował się język, że zdań robiono coraz doskonalej toczony brylanty, ideałem było osiągnięcie formuły epigramatycznej, zdania godnego wyrycia na pomniku” (*Próba przybliżenia. O zawodzie poety i malarza*, „Twórczość”, R. XIV, 1958, nr 11, s. 72—77). Ten sam proces zachodził w twórczości ludowej.

⁴ Helena Schrammówna w swej podstawowej książce: *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939 — podkreśla w sztuce ludowej przede wszystkim związek kompozycji z tworzywem (s. 7) i rolę narzędzi, którymi posługuje się twórca, aby nadać materiałowi odpowiednią formę (s. 5).

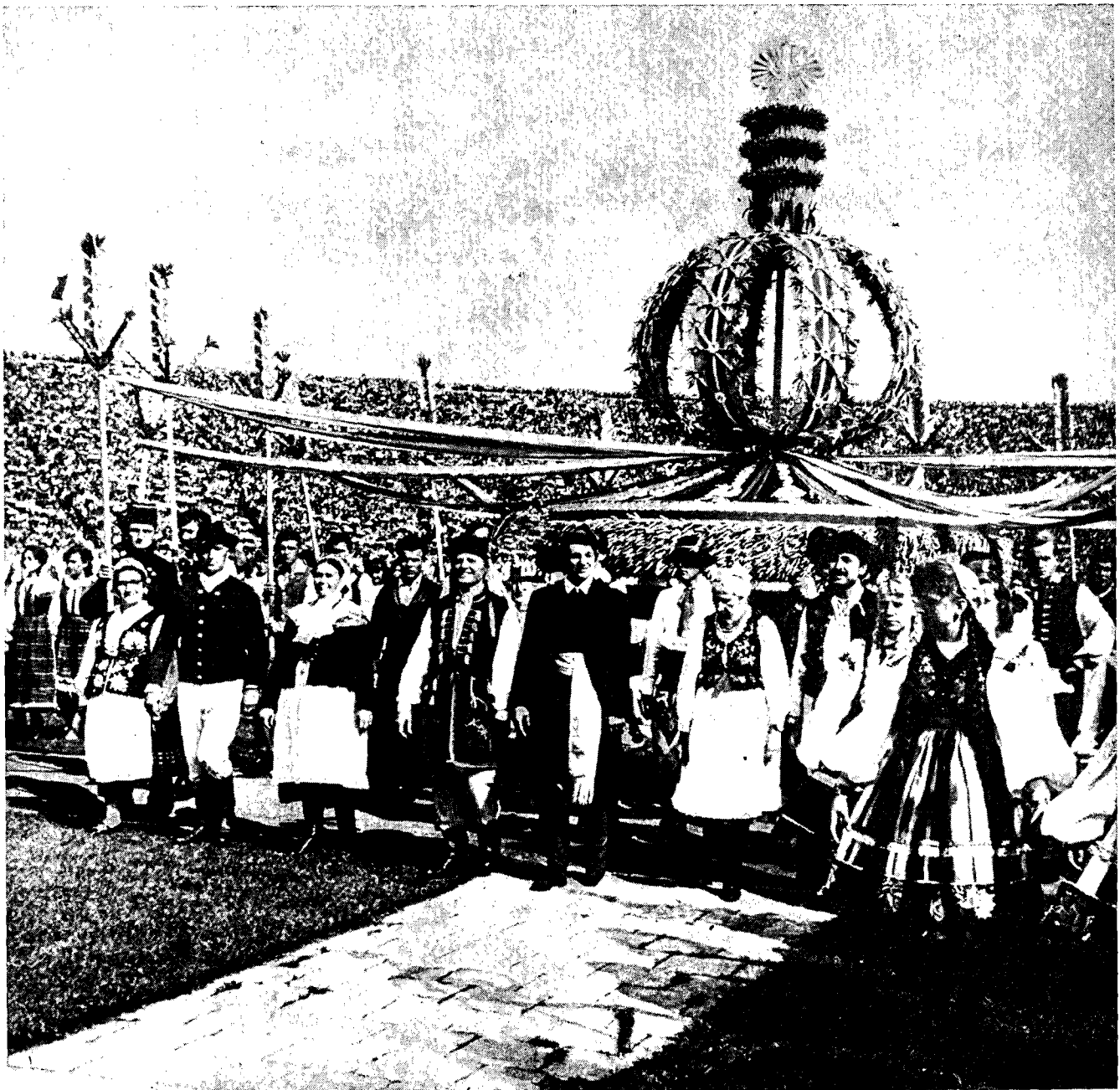
Il. 25. Ozdoby metalowe nad furtką, wyk. Bronisław Biedroń, Przyszowa, gm. Łukowica, woj. nowosądeckie.





Il. 26. Przedwojenne reprezentacyjne dożynki krakowskie.

Il. 27. Dożynki Centralne w Warszawie na Stadionie X-lecia w 1969 r.





Il. 28. Prof. Eleonora Plutyńska wśród tkaczek z Janowa, gm. Janów, woj. białostockie.

⁵ Antonina Kłosowska, *Spoleczne ramy kultury*, Warszawa 1972.

⁶ Interesujące przykłady podaje Antoni Kroh w art. *Aktualny stan stroju podhalańskiego*, „Pol. Szt. Lud.”, 1972, nr 1, s. 3—10. Ostatnio na nowe „mody” wiejskie zwrócił uwagę Władysław Hasior: „Dzisiaj na Podhalu dostrzegam... zjawisko, mające swe źródło w Ameryce, kraju chemii. Produkuje się tam masowo firanki nylonowe, które wiszą dziś w chatkach góralskich. W takiej ilości, że ktoś nie zorientowany, iż nie było tego trzydzieści lat temu, odbiera ten fakt jako stały element dekoracyjny. Po prostu jest to bardzo naturalny proces przeistaczania się środowiska... Sądząc, iż za lat pięćdziesiąt dzisiejsze nowalijki na wsi góralskiej czy mazowieckiej tak się cudownie zestarzeją, że znów będą miały formę zgrzebności ludowego przemysłu. (Niepokój w pracowni. Z Władysławem Hasiorem rozmawia Piotr Roguski, „Regiony” 1975, nr 1)

⁷ Dionizy Sidorski, *Jak Pani Plutyńska na Podlasiu folklor uczyniła*, „Kontrasty”, 1974, nr 9. Artykuł raz jeszcze dowodzi, jak trudno jest uzyskać w przypadkowym reportażu prawdziwy osąd zjawiska czy osoby i jak łatwo skrzywdzić pamięć człowieka, gromadząc przeciw niemu zastyszane pomówienia. Szkoda, że autor nie uznał za stosowne je zweryfikować, zapoznać się z mechanizmem powstawania sztuki ludowej i problemem inspiracji — zwłaszcza w fazie zanikania form tradycyjnych.

⁸ Inna rzecz, że ingerencja plastyka sięgnęła tu daleko

i na pewno warto zastanowić się — czy i w jakiej mierze jest to uzasadnione.

⁹ Antoni Kroh, *Rzeźba ludowa czyli neoprymitywizm*, „Miesięcznik Literacki”, 1972, nr 12.

¹⁰ Zupełnie inne, ale przemyślane i konsekwentne stanowisko reprezentuje Tadeusz Staich w art. *Prawda i fałsz w literaturze gwarowej* („Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, 1974, nr 7—8, s. 39—41): „Pozostaje zatem do rozstrzygnięcia, kogo z piszących gwara należy uznać za górali, a więc za mających bezsporne prawo posługiwania się tym językowym instrumentem”. Staich bardzo wnikliwie analizuje temat, podkreśla iż: „Gwara jest nie przyczyną, lecz skutkiem chłopskiego pisania. Proces pisania w gwarze zaczyna się tam, gdzie zaczyna się góralszczyzna, jest uwarunkowany góralskim rozumowaniem i myśleniem w ogóle. To zaś — uwarunkowane jest sposobem życia, wywodzącym się z historycznej bazy pasterskiej”. Gotów byłbym zgodzić się ze Staichem, że tam gdzie jeszcze występuje ten typ więzi z przyrodą, zajęciem, tradycją — co na Podhalu, jest sens oddzielenia „autentycznych” od „nieautentycznych”. Ale przyjmując to kryteria, niezmiernie ograniczamy zakres współczesnej sztuki ludowej. Dlatego zajmując inne od Staicha stanowisko.

¹¹ Ksawery Piwocki. Wypowiedź w dyskusji pt.: *Co zrobić ze sztuką ludową*, „Kultura”, R. XI, nr 31, 5.VIII.1973.