



Il. 1. *Chrystus Frasobliwy*, Korytków, woj. zamojskie.

Aleksander Jackowski

## JANA ŚWIDERSKIEGO WIDZENIE SZTUKI LUDOWEJ

Przedmiotem tych uwag są zarówno wybrane zdjęcia Jana Świderskiego jak też i widziany przez ich pryzmat problem fotografii jako środka dokumentacji kultury artystycznej ludu. Pretekstem zaś dla tych rozważań są trzy wystawy prac Świderskiego krążące po kraju i zagranicą. Jedną z nich pokazuje dawną rzeźbę ludową<sup>1</sup>, druga różne dziedziny sztuki ludowej<sup>2</sup>, trzecia budownictwo drewniane<sup>3</sup>. Znajdujemy się więc cały czas w kręgu kultury chłopskiej, której materialne przejawy zna Świderski jak mało kto z etnografów i dokumentacji której poświęcił najlepszy okres swego życia. Wystarczy powiedzieć, że w ciągu 25 lat wędrówek po Kraju, w ramach badań terenowych Instytutu Sztuki PAN, tłukąc się osobowymi pociągami, autobu-

sami, dźwigając ciężki sprzęt — wykonał ponad 50.000 zdjęć, a więc utrwalił co najmniej 30.000 różnych obiektów. Nie muszę tłumaczyć, iż wiele z nich (jeśli nie większość) już nie istnieje, uległo zniszczeniu bądź rozproszeniu. Zdjęcia, znajdujące się w Instytucie Sztuki<sup>4</sup> mają więc wagę bezcennego dokumentu, którego znaczenie wzrasta wprost proporcjonalnie do procesu postępujących przemian w kulturze i gospodarce Kraju. Nic tedy dziwnego, że fotografie Świderskiego znajdujemy prawie w każdej publikacji mówiącej o sztuce ludowej. Znaczenie ich określa najlepiej fakt, iż prof. Roman Reinfuss nie wahał się uznać Świderskiego za współautora książki *Sztuka ludowa w Polsce*<sup>5</sup>. W albumie *Sztuka ludu polskiego* (Warszawa 1967), na 521

ilustracji aż 197 jest autorstwa Jana Świdierskiego. A należy dodać, że wraz z Jadwigą Jarnuszkiewiczową wybieraliśmy do albumu zdjęcia spośród co najmniej 150.000 dawnych i współczesnych fotografii.

Ten wstęp jest chyba konieczny, wyznacza bowiem wyraźnie zakres zainteresowań Świdierskiego i charakter prezentowanych przez niego wystaw. Znajdujemy więc na nich sztukę ludową traktowaną przede wszystkim jako dokument. A więc bez osobistej, świadomie subiektywnej interpretacji, bez reżyserowania sytuacji, stwarzania specjalnych zdarzeń obiektu z kontekstem, bez wszelakiego rodzaju zabiegów transmutacyjnych. Przedmiot zawsze jest na tych zdjęciach czytelny, o niego chodzi, on jest jedynym bohaterem. Fotograf programowo unika wszystkiego, co mogłoby odwrócić uwagę widza od pokazywanej rzeźby czy budynku, narzucić mu swoje emocje, pośrednio tylko związane z tematem zdjęcia.

Ten rygorystyczny, zasługujący u dokumentalisty na szacunek, nie oznacza jednak rezygnacji z artystycznych walorów fotografii. Są one jednak wyraźnie związane z dziełem, jego strukturą i wartościami, które Autor stara się możliwie precyzyjnie ukazać. Oto *Ukrzyżowany z Płoskini* (il. 2), fotografowany w warunkach laboratoryjnych. Zdjęcie w sposób mistrzowski wydobywa walory plastyczne rzeźby. Cała uwaga widza koncentruje się na modelunku torsu, głowy i perizonium. Srebrzyste, „miękkie” tło tworzy przestrzeń, w której mimo frontalnego ujęcia czuje się wyraźnie bryłę rzeźby. Światło podkreśla jej ekspresję. Koncentryczny, biegnący ku osi pionowej układ słojów drewna modeluje tors, tworząc układ, który odbieramy w przebiegu czasowym, od dramatycznie skłonionej głowy aż po perizonium, które jak grupa akordów wieńczy i uspokaja rytm tych słojów. Rozkład światła na powierzchni figury pozwala zobaczyć ją jednym spojrzeniem — jako całość, nim oko nasze zaczyna postrzegać poszczególne segmenty rzeźby.

Czy Świdierski przekroczył w tym zdjęciu granice dokumentu? Zastanówmy się nad tym. Sprawa pierwsza, najważniejsza — czy zdjęcie sugeruje wartości, których nie ma oryginał? Otóż gdy się zna rzeźbę, łatwo stwierdzić, że fotografia jedynie uczytelnia jej walory artystyczne, kładąc nacisk na strukturę dzieła, podporządkowanie elementów dekoracyjnych wyrazowi emocjonalnemu, akcentując rolę rytmów, podziałów, równowagi układu. Jest to więc dokument świadomie komponowany. Dokument — dodajmy — utrwalający tylko pewne cechy (choć w tym przypadku najważniejsze). Nie wiemy bowiem, jak wygląda dolna część rzeźby, jej tył, profil boczny, nie znamy sytuacji w której się pierwotnie znajdowała itd. Rzeźba dokumentowana jest w muzeum, ta więc część informacji o niej z konieczności odpada, jest nie do zdobycia. Nie dowiemy się więc z jakiej odległości i pozycji na nią patrzono, gdzie wisiała, w kościele, czy na przydrożnym krzyżu, co w niej dostrzegano, w jakim oświetleniu, jaki miano do niej stosunek.

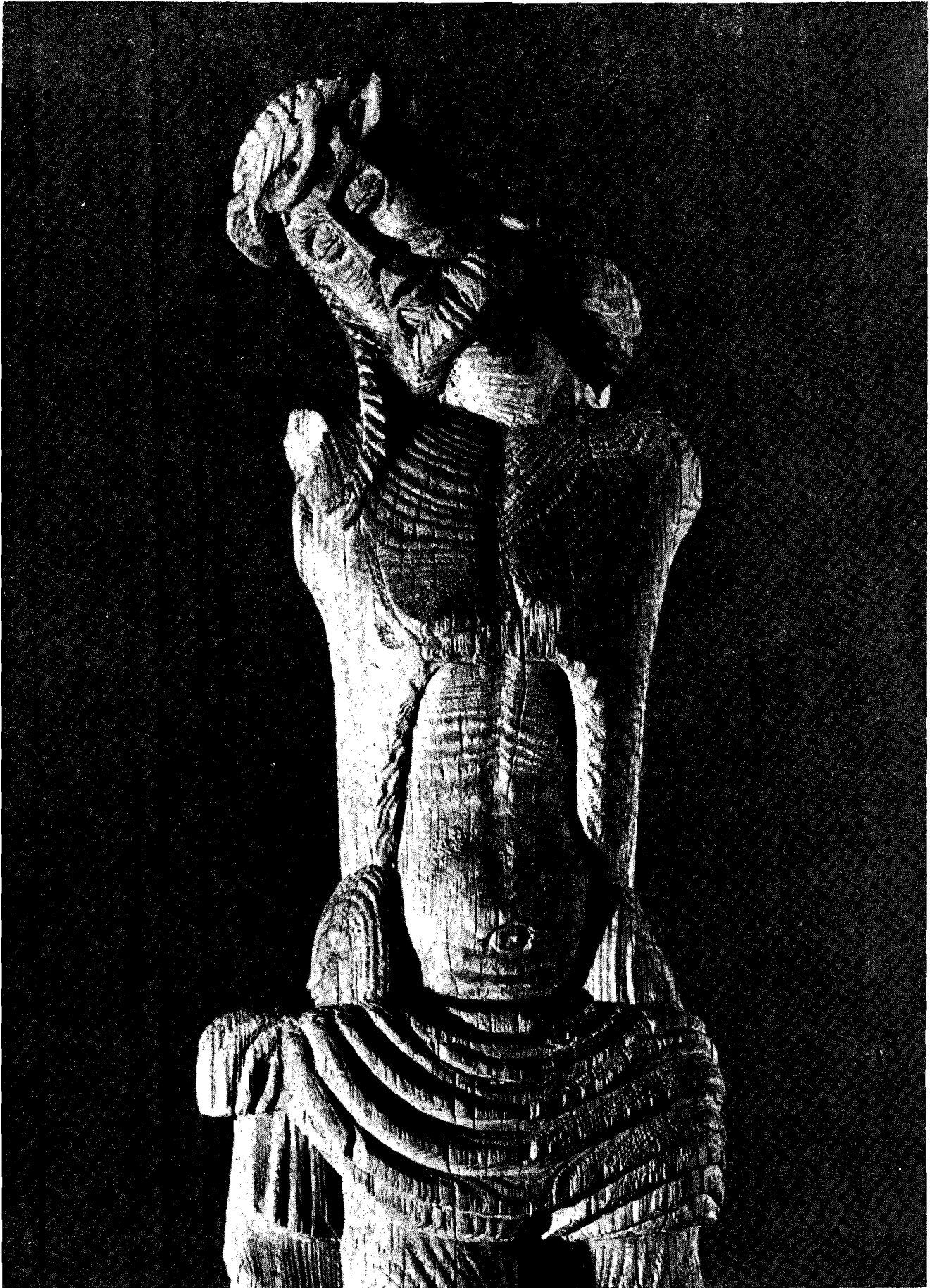
Niestety, dokument przeszłości jest i tak podarunkiem losu. Rejestruje sytuację zastaną, rzadko kiedy zdolny przekazać nam informacje o przeszłości obiektu. Ewokowanie jej przez reżyserię zdjęcia jest już zabiegiem wtórnym, uzasadnionym racjami dydaktycznymi lub artystycznymi. Nasuwa się jednak pytanie, czy jedno zdjęcie, nawet tak wiele mówiące jak to, które rozpatrujemy, stanowi pełnowartościowy dokument wizualny. Ukazuje przecież tylko pewien aspekt oryginału, czasem tylko fragment torsu czy głowę (il. 1). Otóż ujęcie cząstkowe, ukazujące obiekt z jednego tyl-

ko punktu widzenia jest uprawnione, gdy uzupełniają je informacje zawarte na innych zdjęciach. (Tak właśnie pojmuję dokumentację Świdierski, eksponując rzecz prosta na wystawie jedynie wybrane ujęcia). Pełną jednostką dokumentacyjną jest więc dla fotografii sekwencja zdjęć, której wielkość zależy od stopnia komplikacji zadania dokumentacyjnego. Dla przedmiotu płaskiego, np. wycinanki, wystarcza jedno ujęcie, dla rzeźby wolnostojącej — grupa kilku, czy w pewnych sytuacjach nawet kilkunastu zdjęć.

W sytuacjach, gdy obiekt zasługuje na szczególną uwagę, suma niezbędnych informacji zwiększa się, a swoistym sprawdzianem ich pełni staje się potencjalna zdolność do zrekonstruowania obiektu na podstawie uzyskanych danych. Jedno zdjęcie obiektu istniejącego w przestrzeni, a zwłaszcza dzieła sztuki, jest bowiem zawsze ujęciem wybranym, w miarę możliwości syntetycznym. Sprowadza wielość informacji i refleksji, które nasuwa oryginał, do jednego „plakatowego” ujęcia. To skojarzenie z plakatem nie jest przypadkowe, większość zdjęć, które Świdierski pokazuje na swych wystawach ma właśnie cechy fotografii plakatowej, nadaje się znakomicie na okładkę książki czy „Polskiej Sztuki Ludowej” (i oczywiście są one w tym charakterze wykorzystywane). Są to bowiem zdjęcia statyczne, których czytelność kompozycji pozwala objąć je jednym spojrzeniem. Z reguły punkt ciężkości znajduje się na przecięciu przekątnych; przedmiot — obojętne, czy będzie nim rzeźba, człowiek w stroju, czy też budynek — umiejscowiony jest w środku kompozycji, niemal hieratycznie.

Ten sposób ujęcia wynika nie tylko z estetycznych przesłanek, była już mowa o tym, że Świdierski unika wszystkiego, co może odwrócić uwagę widza od tematu, który pokazuje. Dlatego właśnie szukając najkrótszej charakterystyki jego fotografii można powiedzieć o szacunku dla dokumentowanego obiektu, i o powadze, widocznej zarówno w samych zdjęciach jak i postawie autora.

Sądzę jednak, że dążenie do obiektywizmu dokumentu fotograficznego nigdy nie może być zrealizowane w pełni, po prostu fotografia nie jest obojętnym, mechanicznym środkiem rejestracji. To tylko w reklamach *Kodaka* czy *Canon* oko kamery wydaje się obiektywnym świadkiem. W rzeczywistości jest inaczej. Fotografując obiekt trójwymiarowy dokonuje się wyboru, sprowadza wielość „ogładów” do jednego ujęcia. Ponadto w dokumentacji czarno-białej, która wciąż jeszcze stanowi podstawową formę stosowanego u nas zapisu, przekład koloru na walor jest zabiegiem, w którym zawsze pewne wartości gubią się, konieczna więc jest decyzja, co się chce ocalić. Pamiętam, jak chciałem kiedyś zamieścić w artykule reprodukcję fotograficzną Nikifora. Miałem wówczas do wyboru dwa czarno-białe zdjęcia tego samego obrazu, jedno wykonane w naszej Pracowni Fotograficznej, o wyrównanej szarej tonacji, z wszystkimi szczegółami rysunku, drugie — Leonarda Sempolińskiego, przekontrastowane, gubiące niektóre detale, ale pełne ekspresji, dramatycznego napięcia. Zamieściłem właśnie to zdjęcie, ponieważ przekazywało nastrój, ponieważ na jego podstawie można było uwierzyć, że Nikifor był nie tylko naiwnym, ale także znakomitym malarzem. Wybór zdjęcia nie był więc spowodowany różnicą poziomu technicznego. Oba były dobre, ale pierwsze wiązało się z większą wiarą w obiektywizm fotograficznej kamery, drugie zaś wynikało z dążenia do uzyskania napięcia emocjonalnego, które cechowało oryginał. W dokumentacji fotograficznej zawsze trzeba z czegoś zrezygnować, wła-



Il. 2. *Ukrzyżowany*, Płoskinia, woj. elbląskie. Wł. Muzeum w Olsztynie.



3



4

śnie po to, aby ujawnić wartość w danym przypadku najważniejszą. Nie ma przecież dokumentacji jednej, pełnej, absolutnej jest ona bowiem związana z postawą badacza, z pytaniami, które sobie stawia.

W badaniach nad sztuką ludową będzie to przede wszystkim sprawa kontekstu przedmiotu, kontekstu w pierwszym rzędzie kulturowego. Rzeźba, wycinanka, haft, chałupa, strój występują wszakże w określonych związkach czasowych i przestrzennych. Wiązą się ze sferą psychologii działań twórczych, z warunkami gospodarczymi, ze światopoglądem, z funkcją pełnioną w kulturze. Są dziełem człowieka, związane ze środowiskiem, jego ambicjami, potrzebami, poglądami. Są to rzeczy wiadome, wielokrotnie omawiane i bez trudu można wskazać opracowania, w których związki te są wszechstronnie przedstawione. Równie łatwo można znaleźć, między innymi w dokumentacji prowadzonej przez Świderskiego w terenie, sekwencje fotograficzne, ukazujące różne relacje między obiektem a otoczeniem, dziełem a twórcą itd. Przykładem jest chociażby zdjęcie z wystawy (il. 11) określające konfigurację i charakter terenu na którym stoi cerkiewka (z Dubnego). Ale mimo szacunku, a nawet zachwytu, który budzą we mnie prace pokazywane na wystawach nie mogę się oprzeć odczuciu pewnego niedosytu. Przedstawiane obiekty są piękne, klarowne, ale w całym swym zestawie robią wrażenie jakby wyabstrahowanych z życia, z nurtu otaczającej je kultury. Może wrażenie takie stąd wynika, że brak w nich człowieka, sytuacji, które tłumaczyłyby fotografowane przedmioty.

Niedosytu takiego nie odczuwam oglądając zabytki architektury, ślady minionej przeszłości, dzieła sztuki wielkiej, które zdają się istnieć poza czasem i przestrzenią. Ale wtedy, gdy patrzę na zdjęcie przedmiotu z innego kręgu kulturowego, przedmiotu, który właśnie w tym kręgu miał swoje uzasadnienie — chciałbym

zrozumieć jego rolę, jego znaczenie. Rzeźba, którą odczytujemy tylko jako dzieło sztuki, zdolne swą formą budzić u nas emocje, była przecież dla społeczności chłopskiej przedmiotem kultu, oceniano ją więc inaczej, niż my to czynimy. Dlatego właśnie tak trudno w fotografii dokumentować kulturę ludową, dokumentować tak, aby w jednym czy kilku zdjęciach ukazać nie tylko wizerunek obserwowanej rzeczy, ale i przesłanki dla jej zrozumienia.

Odczuwany niedosyt wynika więc nie tyle z koncepcji recenzowanych wystaw, co przyczyn natury bardziej ogólnej, z metodologicznych założeń badań nad kulturą społeczności chłopskiej, z przyjętych tuż po wojnie rozwiązań organizacyjnych. Atomizacja badań, rozproszenie ich w ramach kilku placówek naukowych (Instytut Sztuki, Instytut Badań Literackich, Instytut Historii Kultury Materialnej, katedry uniwersyteckie, muzea itd.) sprawiło, iż nie dokumentuje się kultury ludowej jako całości (nie docenia się zwłaszcza sfery życia duchowego i jej związku ze „sztuką”).

Oczywiście wszyscy zdają sobie sprawę z potrzeby ujęć całościowych (kompleksowych — jak to się przyjęło mówić), ale w badaniach terenowych poszczególnych instytucji nie zawsze jest na to czas i miejsce, dylemat — np. zdokumentować więcej wewnątrz czy też mniej, lecz w sposób bardziej pogłębiony bywa rozstrzygany na korzyść podstawowych zadań instytucji, zwłaszcza w sytuacji, gdy ślady przeszłości giną zaskakująco szybko, a właśnie one interesują daną instytucję najbardziej.

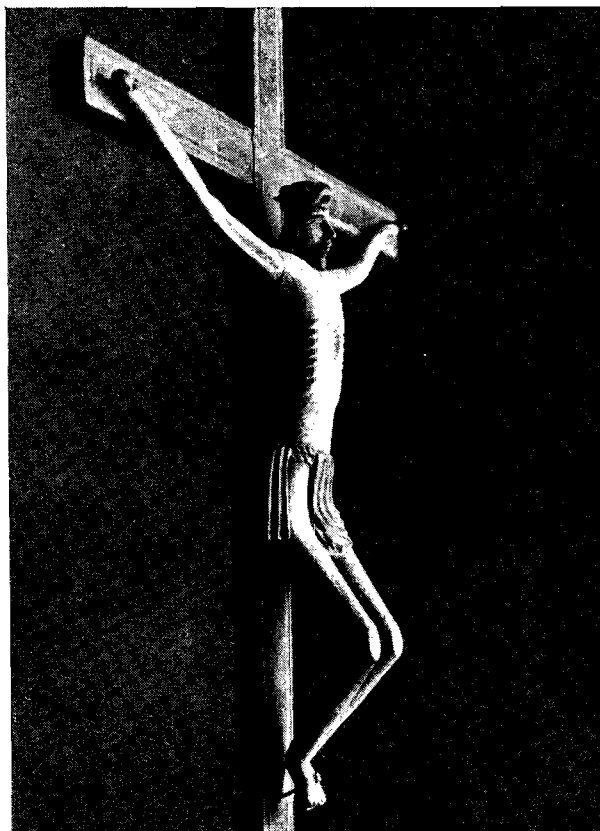
Tak więc pewien niedosyt „życia”, który odczuwam oglądając fotografie Świderskiego, wynika nie tyle z jego temperamentu czy typu wrażliwości, co przyjętego programu dokumentacji.

Powiązanie badań nad sztuką ludową z Instytutem Sztuki miało oczywiście pozytywne uzasadnienie, da-

wało szansę całościowego spojrzenia na kulturę różnych warstw narodu, dostrzeżenie związków między sztuką cechową czy „wielką” a chłopską itd. ale jednocześnie odseparowywało od badań „nie-sztuki”, zjawisk związanych z determinantami ludowej kultury, a nie mieszczących się w przyjętym modelu „sztuki”.

Postaram się na kilku przykładach pokazać, jak zawężenie zainteresowań tylko do przedmiotu artystycznego wpłynęło na swoiste luki dokumentacyjne. Oto np. Zalipie. Jest w dokumentacji Instytutu blisko dwie setki zdjęć malowanych domów, staranna rejestracja wielu konkursów, dzięki którym tradycja ta wciąż jeszcze się utrzymuje. Ale są to tylko fotografie zdobionych chałup. Można więc na ich podstawie powiedzieć jak maluje Stefania Łączyńska czy Maria Szlosek, czym się różnią ich prace wcześniejsze od nowszych itd., nie wiadomo jednak jak wygląda wieś, jak się mają domy „konkursowe” do innych, co się znajduje w mieszkaniach, jakie obrazy, ozdoby. Nie istnieje więc dokumentacja rzeczywistego Zalipia, w którym występuje zarówno układ tradycyjny, jak i nowy, patrząc na zdjęcia nie wie się czy istnieją, i jakie, przykłady wzajemnego przenikania się dawnej i współczesnej estetyki. A dla zrozumienia fenomenu Zalipia trzeba przecież wiedzieć i o nowych trzykon-dygnacyjnych domach, które zapewne pełnią obecnie podobne funkcje prestiżowe, co dawne malowane.

Drugi przykład. Na podstawie fotografii drewnianej architektury bardzo niewiele możemy dowiedzieć się



Il. 3. *Chrystus u stupa*, Łabunie, woj. zamojskie. Wł. Muzeum Zamość. Il. 4. *Św. Jan Nepomucen*, Bystrzyca, woj. rzeszowskie. Il. 5. *Chrystus ukrzyżowany*, Krasnobród, woj. zamojskie. Wł. Muzeum Zamość. Il. 6. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, Brzozowy Kąt, woj. ostrołęckie. Wł. Muzeum Etnogr. w Krakowie. Il. 7. *Święci*, Królowa Ruska, woj. nowosądeckie. Wł. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu.



o jej kontekście przestrzennym, o związku chałupy z konfiguracją terenu. A przecież, jeśli mowa o inspiracjach, które możemy czerpać z ludowej tradycji, to coraz ważniejsze wydają się właśnie wzory harmonijnego współzycia z otoczeniem, wtopienie się w krajobraz, kształtowanie go świadome i często wręcz doskonale. Sądzę, że te doświadczenia mogą być bardziej przydatne, niż szukanie inspiracji w kształcie chałup czy ich dekoracji.

Podobne uwagi budzi dokumentacja kapliczek. Utrwała się zazwyczaj tylko ich forma, najbliższe otoczenie, podczas gdy odgrywały one przecież rolę w budowaniu przestrzeni otaczającej człowieka, w relacjach między człowiekiem a ziemią i niebem. Nie zwraca się dostatecznej uwagi na rolę krzyża i kapliczek w żywym kulcie. Ginie relacja między przedmiotem kultu a człowiekiem. A jak jest ona ważna, świadczą o tym fascynujące fotografie Adama Bujaka, którego zainteresowania dla obrzędów, wszelakich kultów i wierzeń stały się istotnym wkładem do naszej wiedzy o kulturze ludu.

Sumując te uwagi chciałbym wskazać na dwie podstawowe sprawy: na rolę kontekstu kulturowego i czasowego. Kontekst kulturowy dotyczy zawężenia pola widzenia, a więc wskazuje na potrzebę rozszerzenia sekwencji dokumentacyjnej od planu szerokiego do szczegółu, od tła zjawiska do jego formy. Kontekst czasowy wymaga wyraźnej decyzji dotyczącej punktu odniesienia. Czy jest nim przeszłość, czy teraźniejszość. Czy pokazując np. chałupę czynimy z niej możliwie „czysty” dokument przeszłości, czy też uwzględniamy jej obecną, rzeczywistą sytuację (np. tło współczesnego domu, słupy wysokiego napięcia). Czy strój regionalny fotografuje się na człowieku, do którego on należy, czy też na współczesnym modelu. W zdjęciach Świderskiego — za co mu chwała — strój dawny występuje we właściwej mu funkcji. No-

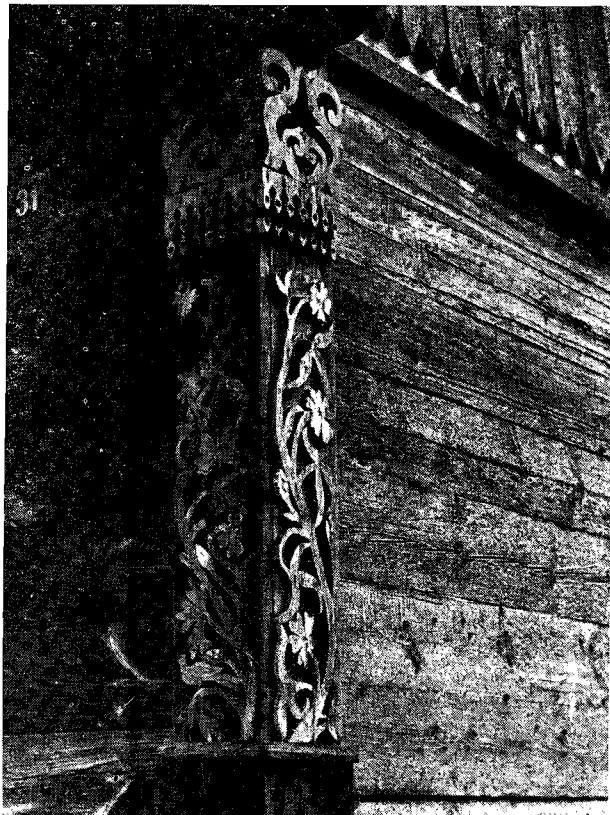
są go starzy ludzie, z godnością, dostojnie. I mimo braku koloru odczuwamy niezwykłą urodę tego stroju, jego architektonikę (il. 16).

Przykładem współczesnej sytuacji dawnego obiektu są na wystawach Świderskiego zdjęcia młyna, wiatraka (il. 10). Ale współczesna sytuacja przedmiotu reliktoowego to nie tylko stan jego zachowania, ale i sposób w jaki reaguje na niego otoczenie. Kto się dziś modli u słóp starych krzyży i kapliczek? Kto i jak reaguje na procesje w Łowiczu czy Kadzidle? Jak kształtuje się ta relacja uczestników i widzów? Kim są ci widzowie? Jak reagują? A jak wygląda reakcja widzów na zespoły herodowe? W jakim stopniu publiczność daje się wciągnąć w zabawę? Wśród zdjęć Świderskiego wiele pokazuje te sytuacje, i sądzę, że dla następnych pokoleń etnografów będą one ważne, dokumentując nie tylko sam fakt, ale i jego społeczny odbiór, nie tylko relik, ale i jego funkcjonowanie w czasie i środowisku.

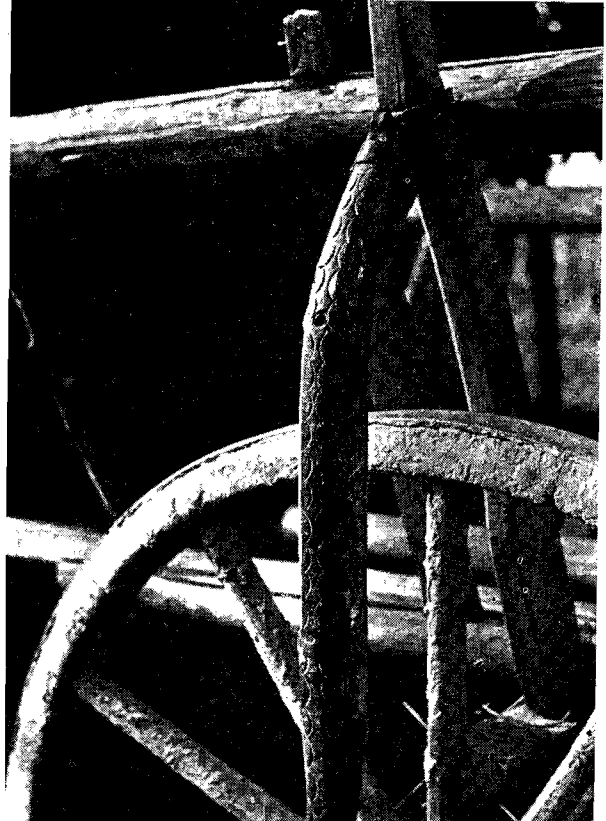
W archiwum Instytutu znajdują się również zdjęcia Świderskiego z różnych imprez organizowanych w miastach, np. z konkursów na szopkę w Krakowie, z Targów Sztuki Ludowej, Cepeliad, Festiwali. Są to tematy chętnie fotografowane przez foto-reporterów. Ale Świderskiego nie interesują efektowne czy śmieszne ujęcia, stara się utrwalić dzieła, strój, twarze ludowych artystów.

Na swych wystawach, Świderski ograniczył się jednak tylko do pokazania dawnej autentycznej sztuki. Sądzę, że za to należy być mu wdzięcznym. Sytuacje „cepeliowskie” oglądamy bez przerwy. Powoli zapominamy czym była sztuka ludowa. Powielana, zwulgaryzowana, pokazywana tandetnie, odrywana od swego podłoża staje się obecnie częścią masowych imprez. Traci rangę artystyczną, która zachwycała niegdyś Chopina, Szymanowskiego, Szczepkowskiego czy Stopkę. Dobrze więc, że Świderski przypomina jej wielkość, jej urodę i mądrość.

8



9





10

Il. 8. Kozuchowanie domu zbudowanego w 1929 r. Puzdrowizna, woj. ostrołęckie. Il. 9. Zdobienie wozu, Opacionka, woj. krośnieńskie. Il. 10. Młyn wodny, Wojkowa, woj. nowosądeckie.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> *Dawna rzeźba ludowa w fotografii Jana Świdorskiego*: Warszawa, Klub MPiK na Scianie Wschodniej, XII 1970 — I 1971; Zakopane, Muzeum Tatrzańskie, I—III 1971; Radom, Klub Stow. „PAX”, IV 1971; Kielce, Klub „PAX”, VI—VII 1971; Nowy Sącz, Muzeum, V—VI 1972; Płock, MPiK „Ruch”, VI—VII 1972; Włocławek, Muzeum Kujawskie, I—III 1975 (razem z rzeźbami Stanisława Zagajewskiego).

<sup>2</sup> *Sztuka ludowa w fotografiach Jana Świdorskiego*: Warszawa, Państwowe Muzeum Etnograficzne (wystawa towarzysząca jubileuszowi 30-lecia „Polskiej Sztuki Ludowej” I—II 1977; Myślenice, Muzeum Regionalne (w Domu Greckim), VII—VIII 1977; Budapeszt, Ośrodek Informacji i Kultury, IX 1978.

<sup>3</sup> *Drewniane budownictwo ludowe w Polsce*: Warszawa, Instytut Sztuki PAN (wystawa towarzysząca jubileuszowi 30-lecia Instytutu), XI—XII 1979; Zakopane, Muzeum Tatrzańskie I—III 1980; Olsztyn, Wyższa Szkoła Rolniczo-Techniczna. Katedra Budownictwa Lądowego, XII 1979; Warszawa, Muzeum Etnograficzne, IV—V 1980.

<sup>4</sup> Klisze w archiwum fotograficznym Instytutu, Warszawa, Długa 28, odbitki na kartach fotokopowych Pracowni Sztuki Nieprofesjonalnej oraz dublety w krakowskiej Pracowni Dokumentacji Sztuki Ludowej.

<sup>5</sup> R. Reinfuss, J. Świdorski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Kraków 1965 (216 ilustracji).

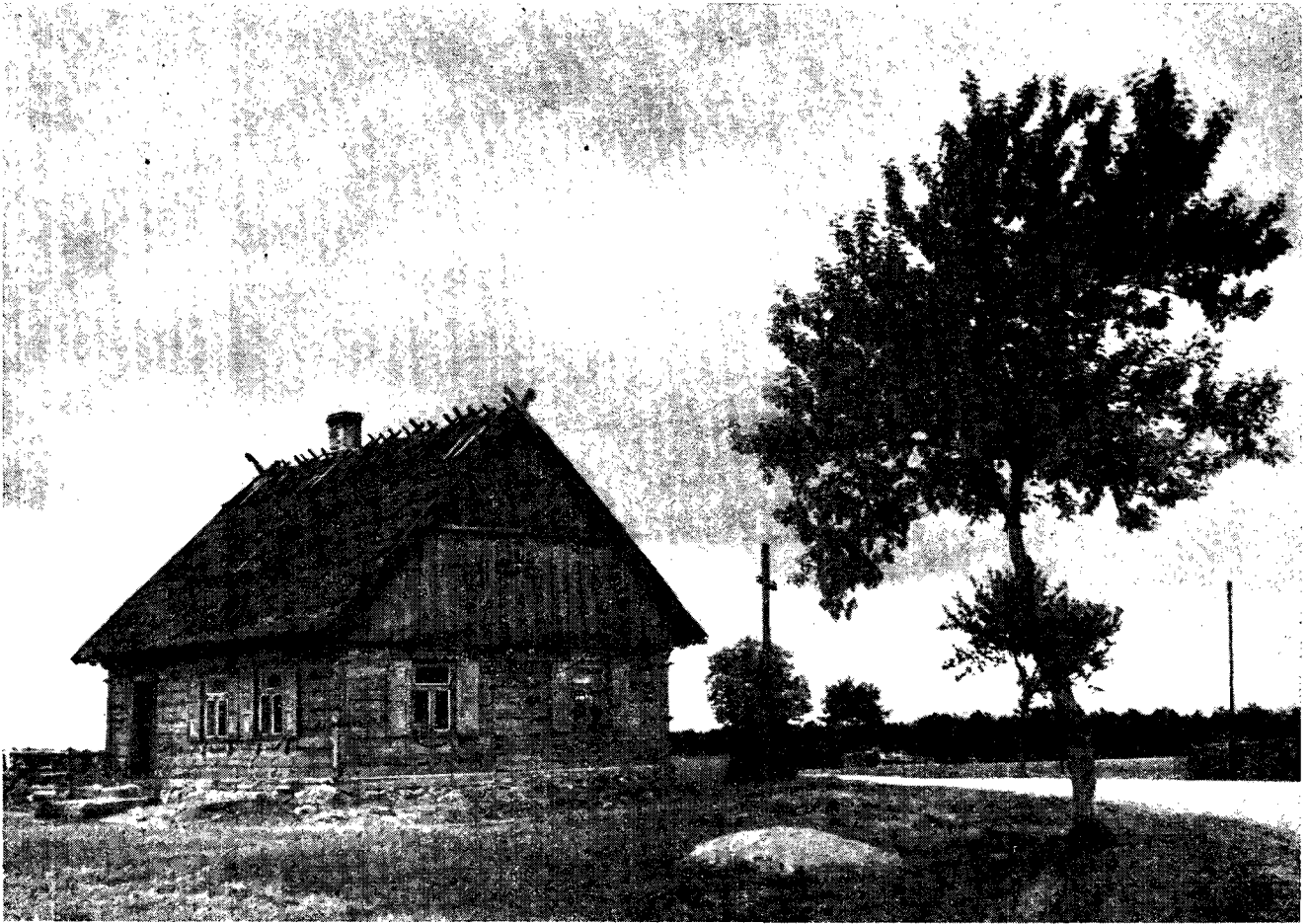


Il. 11. Cerkiew św. Michała Archanioła z 1863 r., Dubne, woj. nowosądeckie. Il. 12. Dom. ok. 1805 r., Rudawa, woj. krakowskie. Il. 13. Dom, Chrzanowo, woj. łomżyńskie. Il. 14. Domy, Stara Wieś, woj. krośnieńskie.

11

12





18

14





Il. 15. Zabudowania w Kosinie, woj. tarnobrzesckie.



16



17

Il. 16. Kobieta w stroju świątecznym, Międzylesie, woj. bialskopodlaskie. Il. 17. Koza, wyk. Józef Kondratiuk, 1950 r. Ciczibór Duży, woj. bialskopodlaskie.