

Dyskusję znam tylko z nieautoryzowanego stenogramu. Daje mi to pewien handicap, ponieważ mam możliwość ex post objęcia całości wypowiedzi i zorientowania się w panujących w tym względzie w naszym środowisku poglądach — z drugiej strony jednak pozbawia atmosfery dyskusji żywej i interesującej, której stenogram nie jest w stanie odtworzyć. Poruszyła ona chyba wszelkie możliwe aspekty zagadnienia kiczu, równocześnie jednak — może z winy wstępnej wypowiedzi Beylina — rozbiegała się w najrozmaitszych kierunkach nieco bez składu i ładu. Spóźniony mój głos ma na celu — w miarę moich możliwości — wprowadzenie właśnie pewnych propozycji porządkujących.

Zacznijmy — tak, jak mnie ongiś uczono w dobrej lwowskiej szkole — od zajęcia się pojęciową pojemnością słowa kicz, jego hipotetyczną genezą i przemianami jego treści. Mówię „hipotetyczną”, gdyż nie mam czasu (ani ochoty) prowadzić specjalnych, na pewno pracochłonnych badań nad pojawieniem się tego słowa u nas i gdzie indziej. Tym niemniej myślę, że „intuicyjna” hipoteza będzie zbliżona do rzeczywistości. Pojęcie „złej” sztuki pojawia się — nie cofając się aż do starożytności — w XVI co najmniej w., np. u Dürera, wyśmiewającego nieuctwo niemieckich kolegów, nie znających włoskiej „wiedzy” o sztuce, albo u Vasariego, gdy mówi o sztuce gockiej czy gotyckiej, a więc barbarzyńskiej. U nas podobnie pisze o sztuce średniowiecznej jeszcze Sebastian Sierakowski w początkach XIX w. Skarb uczonej wiedzy artystycznej pielęgnowano na akademiach sztuk pięknych, przy czym chodziło przede wszystkim o umiejętność „ustawiania” perspektywy, ale także o naukę o proporcjach, światłocieniu, o anatomii itd. Mieszały się tu elementy wiedzy o sposobach poprawnego i wiernego oddawania obserwowanej natury z prawidłami i kanonami przekazanymi przez tradycję antyczną. „Uczeni” artyści nazywali dzieła nieuków bohomazami, jak to możemy wyczytać u Ambrożego Grabowskiego, u Kielesińskiego, u Schmita jeszcze do siedemdziesiątych chyba lat XIX w. Nie inaczej pisano jeszcze o pracach impresjonistów w korespondencjach z Paryża. Słowo „kicz”, „bohomaz” oznaczało więc sztukę nie „umiejącą” poprawnie i w myśl wypracowanych, uczonych reguł naśladować w dziele malarskim lub rzeźbiarskim natury lub uznanych za wzorcowe prac poprzedników.

Po wielkim zwycięstwie impresjonistów — chyba już w latach dziewięćdziesiątych XIX w. — pojawia się i u nas słowo kicz, które, jak odbity bumerang, uderza akademickich przeciwników. Ci, którzy dotąd byli uważani za „nieuków” i twórców bohomazów, zaczynają słowem kicz piętnować dzieła złe artystycznie, wtórne, „nieautentyczne”, nie odpowiadające współczesnej estetyce, wypracowanej przez pionierów nowych kierunków. Myślę, że to jest istotne i do dziś obowiązujące słowo „kicz” jest to po prostu synonimem określeń: „złe dzieło sztuki”, „obskurne dzieło sztuki”, „dzieło bez wartości artystycznej”. W tym sensie zagadnienie kiczu jest po prostu zagadnieniem wartościowania dzieła sztuki i naturalnie zależne od każdorazowych poglądów artystycznych danego czasu czy danej grupy artystycznej. Czym innym był kicz dla Tichy’ego, czym innym jest dla Cybisa, Wolfa czy Kantora. Kicz w moim odczuciu jest określeniem wartościującym doraźnie i w ogniu aktualnej polemiki, niechętnie przecież używanym przez historyków sztuki, którzy na ogół mają do czynienia z dziełami „sprawdzonymi” estetycznie i historycznie, takimi



67

które „przetrwały” i mają wartość z najrozmaitszych względów uznana bezspornie. Z jakich względów? Musiałbym tu zagłębić się w rozważaniach z teorii wartości, ale dla mnie sprawa ta trudna i zawikłana nie łączy się bezpośrednio z zagadnieniem kiczu, które jest doraźnym hasłem bieżących, subiektywnych polemik, a więc właściwie błahym.

Dlatego wydaje mi się, że strzelanie do kiczu z armat strukturalizmu albo łączenie użycia tego słówka z problemem świadomości artystycznej, a więc psychologii twórczości, zastanawianie się nad intencjami twórcy i odbiorcy etc. nie jest przydatne. Szczególnie wobec intencji organizatorów dyskusji, którzy zorganizowali ją wyraźnie pod kątem zainteresowania dla „kiczu jarmarczego”. Choć wprawdzie niekiedy używa się dla zjawisk, o które chodziło organizatorom, tego samego słowa „kicz”, to jednak chodzi tutaj — jak sądzę — o rzecz zupełnie inną, do której należy też stosować inne metody podejścia niż przy rozpatrywaniu „kiczu oficjalnego”.

Dla pisujących o sztuce w XIX w. — jak o tym wspomniałem na wstępie — była oczywiście sztuka nie tylko jarmarczna, ale i ludowa, kiczem czy bohomazem. Jeszcze Stanisław Witkiewicz nie mógł się przekonać do obrazów na szkle, choć tak wysoko stawiał „sztukę podhalańską”. Oznaczenie dzieł tego typu słowem kicz

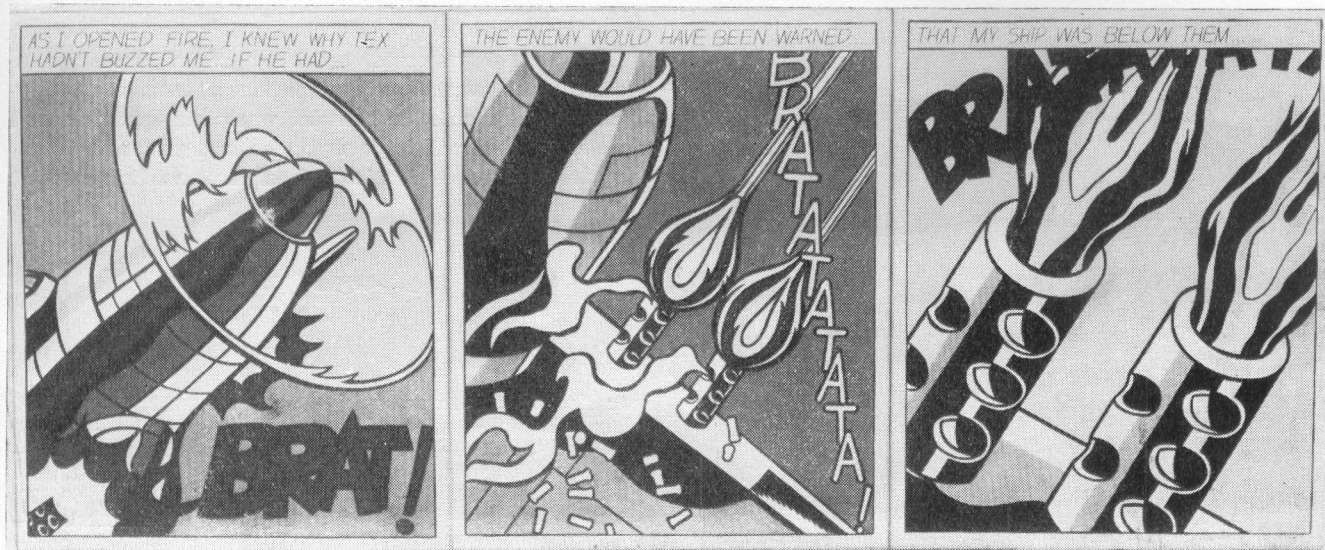
przetrawało z tych właśnie odległych czasów. Po „rehabilitacji” sztuki ludowej w początkach naszego wieku, po zwycięskim wkroczeniu do panteonu sztuki wszelkich prymitywów — słowo kicz zarezerwowano już teraz tylko dla sztuki jarmarcznej, nieludowej i w tym znaczeniu nieprymitywnej. Podczas gdy w polemikach między kierunkami artystycznymi słowem „kicz” obrzuca się przeciwników albo passeistów, twórców sztuki „nieautentycznej”, akademickiej albo po prostu innej, niż aktualnie czczona i modna — pozostawiono równocześnie to określenie też dla dzieł innych, niż czczone od kilkadziesiąt lat prymitywy „ludowe” i „autentyczne”. Już nie dlatego, że dzieła te są nieuczzone, bo przecież prymityw wszelkiego rodzaju też wówczas nie mogły być windowane na piedestał „wielkiej sztuki”. Słyszymy więc o niespokojnej strukturze tego rodzaju dzieł, o ich wewnętrznej sprzeczności formalnej, o banalnej powtarzalności lub „powielalności” tych twórców. Zarzuca się — tej jarmarcznej sztuce — stereotypowość i karykaturalność, podejrzewa się twórców tych prac o czystą i bezmyślną interesowność, o dzieła perfidnie produkowane dla „maluczkich”. Wszystkie te elementy można znaleźć w wypowiedziach naszej polemiki. Rozpatrując je bliżej widzimy, że coraz częściej od prób określenia „kiczu” od strony formy i struktury uciekać się musimy do kryteriów pozaartystycznych, społecznych czy innych.

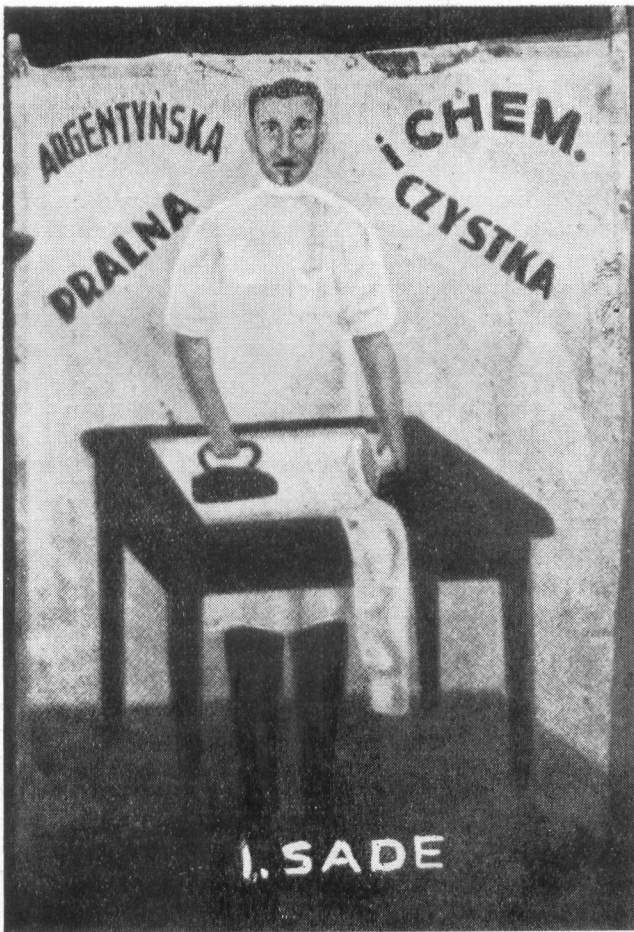
W dyskusji badacze sztuki ludowej i etnografowie wysunęli tezę, że „kicz jarmarczny” jest po prostu współczesną sztuką ludową, że spełnia te same funkcje co „dawna” sztuka ludowa, należy go więc rozpatrywać w ramach tych samych, co sztukę tradycyjną warstw ludowych. Tak jak rehabilitacji podległa u progu wieku XX ta ostatnia, tak teraz nadszedł czas na uznanie wartości twórców jarmarcznych nowej, masowej sztuki ludowej. Odrzucają więc w zasadzie określenie pejoratywne i proponują wypracowanie kryteriów czy podejścia pozytywnego. Jeśli bowiem sztuka ta pełni określone funkcje w dzisiejszym społeczeństwie, to należy traktować ją równie serio, jak jakąkolwiek inną gałąź sztuki

i ustalić jej kryteria estetyczne tak, by przyjąć ich wartości, gdyż widocznie mają je dla swych odbiorców. Mówiąc językiem mej młodości — należy poznać wolę twórczą leżącą u jej podstaw, a wówczas będziemy zdolni także uznać jej walory artystyczne, formalne i treściowe.

Spśród wszystkich zawartych w stenogramie dyskusji wypowiedzi najbardziej bliski mi jest głos p. Jarnuszkiewiczowej. Kicz jarmarczny jest sztuką peryferii, jest produktem grup społecznych pozbawionych tradycji kulturowych. Przejmuje on obce motywy, czerpane z „wielkiego świata”, na oślep. Tymczasem — jak głęboko wierzę — wszelkie istotne wartości, także artystyczne, rodzą się w oparciu o tradycję lub też w gwałtownych z nią starciach. Myślę, że rację ma Malraux pisząc, że artysta nie kształtuje się spontanicznie ze stadium dzieciństwa, lecz przez rozprawienie się z obcą, dojrzałą formą, którą poprzednicy okazali światu. Odrzucanie i asymilowanie struktur i treści zastanych leży u podstaw każdej historii sztuki wielkiej czy „małej”. W świecie pozbawionym prawidłowości, ugruntowanych przez tradycję, czujemy się zagubieni i niespokojni, a nasze dzieła stają się niespójne i przypadkowe. Sądzę, że „kicz jarmarczny” jest dziełem przejściowym, charakterystycznym dla warstw, którym już nie wystarczają dawne, wypróbowane stereotypy, ale które jeszcze nie umieją i nie mogą stworzyć nowych. Chwytają wszelkie wzory obce właśnie na oślep i bez sensu. Nie mają mocy ich przetworzenia i zasymilowania, bo nie mają do czego asymilować, jak to czynili dawni twórcy ludowi. Dlatego myślę, że przedmioty omawiane nie są współczesną sztuką ludową, bo warstwa ich nosicieli nie jest „ludem”, ale mgławicą, w której rodzi się dopiero nowy układ wartości i nowa „wola twórcza”. Ma ona (ta warstwa) — jak myślę — charakter czasowy i przy dzisiejszym tempie rozwoju właśnie bardzo w czasie ograniczony. Nie wrózę więc sztuce jarmarcznej przyszłości, bo jej nosiciele nie będą — mam nadzieję — mieli czasu na wytworzenie własnych tradycji i własnych stereotypów. Ludzą nas tutaj niektóre zjawis-

Kicz źródłem inspiracji. Il. 67. Władysław Hasiór: Św. Mikołaj, technika mieszana, wys. 142 cm, 1961 r. Il. 68. Roy Lichtenstein: Otworzywszy ogień.

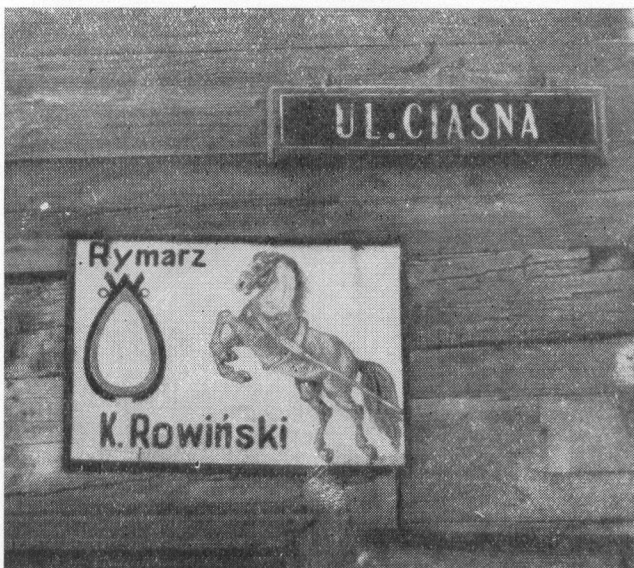




ka, jak np. „dywany” malowane na płótnie, a opisane przez Kotulę. Ludzą nas dlatego, że u nas „lud” jeszcze istnieje i ma zdolność asymilacji nowych treści i form, choć w coraz mniejszej skali. Dywany te stały się jeszcze sztuką ludową i zostały zasymilowane w jakiejś mierze, ale przecież jest rzeczą charakterystyczną, że rozpowszechniły się one tylko na wsi i to we wschodnich regionach kraju. Ludzą nas także niektóre wytwory swoim poziomem artystycznym, jakoś nam odpowiadającym. Oczywiście wśród gromady wytwórców muszą się znaleźć ludzie także utalentowani, ciekawi, mający „coś do powiedzenia” własnego, „autentycznego”, jakby chciał Beylin. To artyści-prymitywi współcześni, którzy przypadkiem zabłąkali się wśród wytwórców jarmarcznych. Nie ratują oni całości produkcji i nie mogą pasować jej na nową sztukę ludową. Są po prostu — jak Rousseau — zdolni do rozprawienia się twórczego z wzorcami obcymi, ale na własną rękę, indywidualnie; i myślę, że nie stworzą oni nowych tradycji „nowej sztuki ludowej”.

I jeszcze dwa zagadnienia: Czerwiński entuzjazmował się możliwością nadania tworum jarmarcznych nowych wartości przez wprowadzenie ich do wnętrza wysublimowanych intelektualistów. No tak, mogą być tak użyte, jak rozbite fortepiany czy szafy na współczesnych wystawach czy prasowane karoserie samochodów. Z mego punktu widzenia sztuczki tego rodzaju nie mają z zagadnieniem tej twórczości nic wspólnego, ani także z jej wartością artystyczną.

Drugim o wiele ważniejszym zagadnieniem jest sprawa stosunku tej twórczości do kultury masowej współczesnej. Zdaje mi się, że są to jednak rzeczy różne. Sztuka epoki kultury masowej jest organizowana przez biznes, państwo, społeczne organizacje etc. Zjawiska, o których mówimy, mają chyba charakter inny: stoją na peryferiach nie tylko sztuki współczesnej przez duże S oraz na peryferiach sztuki ludowej, tam gdzie ona jeszcze żyje, ale także na peryferiach organizowanej sztuki masowej nawet wtedy, gdy produkty jej przybierają masowy charakter. Jest ta twórczość biednym nieprawym dzieckiem warstw, które straciły kontakt ze swoją chłopską, małomieszczańską, rzemieślniczą czy inną tradycją — a nie zyskały jeszcze oparcia w nowym świecie. Na pewno należy dokumentować udane i nieudane ich twory, jako znaki czasów może dotąd najciekawszych w historii społeczeństw. Być może jakieś ich elementy zdołają się zakotwiczyć w tradycji nowych społeczeństw i wówczas będziemy zdolni ocenić sprawiedliwie ich wartość nie tylko historyczną, ale i artystyczną, gdyż stanie się również wartością „sprawdzoną”, niezależną od chwilowego wybryku czy gustu, mody czy przypadkowej analogii z jakimś dziełem „wielkiej sztuki”.



71

Fot.: Stefan Deptuszewski — il. 17, 39, 52, 53, 57, 58; Adam Karaś — il. 66; Janusz Krippendorf — il. 71; Wiesława Rolke — il. 68; Stanisław Stępniewski — il. 2, 6, 14, 20; Jan Świdorski — il. 1, 3—5, 7—13, 18, 19, 21—24, 26—38, 40—51, 54—56, 60, 64, 65, 67, 69, 70; Witalis Wolny — il. 61—63; Krystyna Zakrzewska — il. 15.