

ALEKSANDER JACKOWSKI

POJĘCIE TWÓRCY LUDOWEGO

Tradycyjna kultura chłopska nie знаła „twórców” czy „artystów”. Pojęcia te wiążą się z innym układem odniesienia, z kulturą warstw wykształconych, w której powstała wyodrębniona kategoria „sztuki” i związana z tym odrębna profesja „artysty”.

Pojęcie artysty nie mogło istnieć w społeczności, która nie znała ostrego podziału ról na „aktorów” i „widzów”, w której każdy mógł bez uprzedniej sankcji być zarówno twórcą, jak i konsumentem. A tam gdzie przeciwstawienie takie nie występuje, gdzie nie istnieje wyodrębniona kategoria „sztuki” — nie może powstać pojęcie „twórcy” czy „artysty”. Można je tylko wprowadzić z zewnątrz, i tak właśnie uczyniono. Pojęcie to, wprowadzone w okresie zainteresowania elity artystycznej kraju sztuką ludową (przełom XIX i XX w.), miało nobilitować rękodzieło wiejskie oraz stworzoną przez lud, względnie dla ludu, plastykę kultową przyrównując je do kultury artystycznej warstw wykształconych.

Ale pojęcie „artysty” czy „twórcy” wiązało się z wyraźnie wyczuwalną opozycją, istnieniem nie-artysty, nie-twórcy. „Artysta” miał określoną otoczkę emocjonalną, która wiązała się z jego sposobem bycia (należeniem do odpowiedniego środowiska, np. „cyganerii”), z zajmowaniem się sprawami przede wszystkim duchowymi, z tworzeniem nowych wartości. Na początku stulecia nawet strój odróżniał artystów od rzemieślników i zwykłych zjadaczy chleba.

Tymczasem w kulturze chłopskiej funkcje estetyczne wiązały się z innymi, nie istniała wyodrębniona profesja kogoś, kto stwarza tylko war-

* Redakcja „Ludu” nie publikuje opracowania biograficznego prof. R. Reinfussa. Zostanie ono zamieszczone w specjalnym zeszycie „Polskiej Sztuki Ludowej” z 1980 r., do którego odsyłamy czytelników.

tości artystyczne. Cechy artystyczne związane były ściśle z rękodziełem, realizując się przede wszystkim w użytkowym i kultowym przedmiocie.

Jeśli więc spróbujemy przenieść pojęcie twórcy czy artysty na dawną kulturę chłopską, musimy odnieść je nie do odrębnej grupy społecznej i konkretnej profesji, lecz do jednostek szczególnie uzdolnionych i sprawnych. Twórcami (czy „artystami”) możnaby wówczas nazwać ludzi, którzy nie tylko wzbogacali zasób wariantów, lecz i wnosili w nie nowe wartości, którzy tworzyli mody w stroju, hańcie, zdobnictwie, wyróżniali się umiejętnościami i z tego powodu świadczyli usługi również innym członkom wiejskiej społeczności. Do tej grupy zaliczyłbym też szczególnie uzdolnionych i cenionych rzemieślników.

W takim rozumieniu artysta oznacza mistrza, kogoś kto wybija się ponad przeciętność, ma szczególnie wyraźne uzdolnienia, zna doskonale technikę wykonania, obdarzony jest większą niż inni inwencją.

Ale dokonując takiego przeniesienia pojęć stworzonych w ramach jednej formacji kulturowej na drugą, zmieniamy wartość samego pojęcia. „Twórca” znaczy przecież co innego w obrębie kultury nastawionej na oryginalność, a co innego w kulturze chłopskiej o typie kanonicznym.

Jednocześnie zmienia się też wartość emocjonalna pojęć: twórca — artysta we współczesnej kulturze. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat uległa odwróceniu hierarchia wartości tych pojęć, nieostrzych przecież, a przez to łatwo ulegających mistyfikującym zabiegom, pojęć — dodajmy — w ostatnim dziesięcioleciu coraz częściej kwestionowanych, a nawet odrzucanych przez współczesną awangardę artystyczną.

Otóż aż do okresu międzywojennego w odczuciu powszechnym „twórca” ważył więcej niż „artysta”. „Artysta” oznaczał profesję i przynależność do określonej grupy społecznej, nie mówiono więc o każdym malarzu, kompozytorze czy pisarzu, że jest twórcą. Określenie to rezerwowano przeważnie dla największych i to w zakresie ścisłej twórczości, a nie odtwórczości. (Artystą był również pianista czy aktor, ale twórcą mógł być tylko pisarz, kompozytor, malarz czy rzeźbiarz). W świadomości narodu twórcami byli więc Mickiewicz, Małejko, Chopin, Sienkiewicz. Najwięksi. Ci, którzy organizowali narodową wyobraźnię. Często jednak oba określenia używano wymiennie — „artysta” było przy tym określeniem występującym szerzej, a jego ranga była raczej niższa.

W literaturze o sztuce ludowej pisano wówczas o artystach ludowych, a nie o twórcach. Termin „twórca” występował rzadko, widocznie odczuwano pewną nieadekwatność tego określenia przy mówieniu o sztuce ludowej. Pojawiło się ono szerzej dopiero po ostatniej wojnie, wprowadzone w publicystyce z intencją nobilitacji sztuki ludowej w świadomości społecznej.

Określenia „artysta ludowy” często używał np. Józef Grabowski,

stosując je wobec każdego członka społeczności wiejskiej, który wytwarzał „rzeczy piękne” nie dla korzyści materialnych. Bezinteresowność twórczości traktował autor jako podstawowe kryterium bycia artystą. Pisząc o dawnej rzeźbie ludowej Grabowski wyraźnie (choć niezgodnie z rzeczywistością) stwierdzał: „rzeźbiarz tworzy przeważnie dla siebie, z samej potrzeby i radości tworzenia”¹. W książce *Dawny artysta ludowy*, stanowiącej przeniesienie poglądów autora uformowanych jeszcze w latach trzydziestych, Grabowski zgodnie z ówczesną hierarchią ustawia oba pojęcia: „Artystami — pisze — [...] można nazwać wszystkich, którzy w jakiś sposób wytwarzają rzeczy piękne, dzieła sztuki, twórcami zaś jedynie tych wśród nich, którzy świat sztuki rozszerzają i wzbogacają”².

Ale w 1976 r. kiedy autor wydał swą książkę, była już ona jawnie anachroniczna i to zarówno w podejściu do zagadnienia twórczości, jak i ludu³. Zmieniła się też w odczuciu powszechnym hierarchia obu pojęć. Wyraźnie obniżyła się ranga określenia: twórca. Wiąże się to m. in. z dążeniem do likwidacji podziału na sztukę czystą i użytkową, a także z zakwestionowaniem przez niektóre współczesne kierunki artystyczne pojęcia aktu twórczego, arcydzieła, statusu artysty. Jeśli więc dawniej punktem odniesienia dla definicji twórcy był idiom — stwórca, obecnie określenie „twórca” kojarzy się z wytwórczością i w tym kontekście bywa zazwyczaj stosowane. Z dziedziny sztuki, i to przez duże „S”, pojęcie twórcy przeszło do nauki, techniki, a psychologia i pedagogika związały je z przejawami ludzkiej inwencji, twórczej samorealizacji (self actualizing creativeness)⁴, której rezultatem może być nie tylko przedmiot, lecz i postawa otwarta na doświadczenie.

Rozszerzenie sfery zwanej twórczością odebrało temu pojęciu jego charyzmatyczną otoczkę. Maslow, wspominając pewną ubogą gospodynię domową, podkreśla na przykład jej gust i pomysłowość. „Po prostu — powiada — musiałem ją nazwać osobą twórczą. Od niej i wielu podob-

¹ J. Grabowski, *Dawna polska rzeźba ludowa*, Warszawa 1968, s. 15. Z tezami Grabowskiego polemizowali m. in. S. Błaszczuk, *Ludowa plastyka kultowa w Wielkopolsce*, Poznań 1976, s. 12, 41-47; A. Kunczyńska-Iracka, *Przegląd publikacji o polskiej rzeźbie, malarstwie i grafice ludowej w latach 1964-1977*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 32, 1978, nr 2, s. 72; K. Piwocki, *Rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 30, 1976, nr 4, s. 139, 140.

² J. Grabowski *Dawny artysta ludowy*, Warszawa 1976, s. 40.

³ Por. np. M. Jagiełło, *Mit o twórcy ludowym*, „Polityka”, nr 21 (1055) z 21. V. 1977.

⁴ Por. C. Rogers, *On becoming a Person*, Houghton Mifflin, 1961; A. H. Maslow, *Towards a Psychology of Being*, N. Yonk 1962; *Sztuka i społeczeństwo*, pod red. A. Kuczyńskiej, t. 2, *Kreatywne funkcje sztuki*, Warszawa 1976; Irena Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego*, Warszawa 1976; *Wychowanie przez sztukę*, pod red. I. Wojnar, Warszawa 1965 i in.

nych nauczyłem się, że pierwszorzędna zupa jest czymś bardziej twórczym niż przeciętne małowidło...”⁵. Twórczość określa w takim ujęciu postawę człowieka, a nie jego zawód — nawet artystyczny. Twórcą jest dziecko malujące obrazek. Twórcze predyspozycje tkwią w nas wszystkich, nawołuje się nas do twórczego odbioru sztuki czy twórczego stosunku do kultury. Jeśli więc dawniej jako synonim twórcy nasuwał się mistrz, wieszcz, obecnie synonimem jest człowiek aktywny, otwarty na dostrzeżenie nowego faktu, nowych relacji.

Upowszechnienie się, a nawet spopolitowanie pojęcia twórcy wiąże się z kolei z rzadszym stosowaniem określenia „artysta”. Stosowane jest ono najczęściej na oznaczenie profesji aktora, dodane zaś do określenia: plastyk czy muzyk — wzmacnia je, konsekruje — niczym tytuł naukowy, świadcząc o przynależności do grupy uprzywilejowanych, dyplomowanych.

Dewaluacja pojęcia twórcy sprawiła, że bez większych oporów zaczęto je stosować do ludowych rzemieślników, rzeźbiarzy, wytwórców wycinanek, sztucznych kwiatów. O zakorzenieniu się w naszej świadomości językowej właśnie określenia „twórca ludowy” zadecydowało powstanie w 1966 r. Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Odtąd nomenklaturę tę przyjęli dziennikarze, etnografowie, działacze.

Twórcą ludowym zaczęto potocznie nazywać każdego, kto wytwarza przedmioty nazywane obecnie sztuką ludową — rzeźbiarza, gospodynię zdobiącą ściany budynku i rzemieślnika. „Twórca” nie wyróżnia wybitnej jednostki, lecz określa osobę, która kontynuuje tradycje sztuki ludowej, niezależnie od tego, czy wykonuje ona „przemysł domowy” na własny użytek, czy też rzeźbi, wycina i produkuje garnki na potrzeby „Cepelii”.

Sytuacja taka wydziela „twórcę” spośród reszty nosicieli artystycznych tradycji wiejskich. Nawet w praktyce opieki, ustawę o zaopatrzeniu emerytalnym twórców czy możliwość uzyskania stypendiów i zapomóg ograniczono do twórców wytwarzających przedmioty materialne. Twórca — w tym potocznym rozumieniu, to ktoś, kto tka, rzeźbi, maluje, wycina, zdobi, wyrabia garnki czy zdobione przedmioty z drzewa lub metalu. Jest to więc jakby rozszerzone pojęcie rzemieślnika.

To miejskie i utylitarne spojrzenie na twórcę jako „dostawcę” sprawia, że wydzielamy go ze środowiska, jakby zapominając, że środowisko to miało swą kulturę, której wyrazem był szeroko pojęty folklor, a więc i gwara, zwyczaj, muzyka, taniec, śpiew, opowiadanie — a nie tylko strój, zdobnictwo czy rzemiosło.

⁵ A. H. Masłow, *O ludziach twórczych*, tłum. pol. „Znak”, R. 27, nr 255, wrzesień 1975, s. 1143.

W tym więc węższym, „plastycznym” rozumieniu twórcę ludowego dzieli od nie-twórcy jeden, podstawowy fakt. Twórca produkuje sztukę ludową, podczas gdy reszta wsi zajmuje się czymś innym. Jest to więc odbicie sytuacji, kiedy nie ma już żywej kultury ludowej, są natomiast ludzie, związani jeszcze emocjonalnie z tradycyjną kulturą i wytwarzający dla miejskiego odbiorcy (rzadko dla siebie) przedmioty „ludowe”.

Istnienie Stowarzyszenia Twórców Ludowych i zorganizowanych form opieki nad sztuką ludową spowodowało jednak potrzebę administracyjnego wydzielenia kategorii ludzi, którzy mieli z dobrodziejstwa tej opieki korzystać.

Określenie „twórca ludowy” pojmowane w świadomości potocznej jako nazwa osoby, wykonywującej odpowiedni zawód, w znaczeniu węższym oznacza kogoś zweryfikowanego, uprawnionego do wykonywania tego zawodu i czerpania z tej racji określonych korzyści.

Kim są dziś twórcy ludowi? „Właściwie nie wiadomo, kim są — pisze Marek Arpad Kowalski. [...] W określeniu „twórca ludowy” wątpliwe są bowiem dwa słowa. A wszystko zależy od tego, jak je rozumieć”⁶. „Tradycyjne pojęcie „twórcy ludowego” gwałtownie traci oparcie w rzeczywistości...” zauważa Roch Sulima⁷. Trudno się z nim nie zgodzić. Zmienia się punkt odniesienia i pojęcie twórcy ludowego użyte współcześnie nie pokrywa się z dawnym. Zresztą mówiąc o twórcach „obracamy się często w kręgu sądów zmistyfikowanych. Twórca wiejski jawi się wówczas jako analfabeta [...] o światopoglądzie średnio rozwiniętego prostaka, który powinien być człowiekiem ubogim, chodzić boso i w wystrzępionych portkach, sztukę „szczerą” uprawiać wyłącznie z wewnętrznej potrzeby, wolną od zewnętrznych inspiracji. Obraz taki jednak — twierdzi Roman Reinfuss [...] nie pasuje ani do XIX-wiecznej, ani do współczesnej rzeczywistości”⁸.

Spróbujmy więc zastanowić się, kogo możemy nazwać twórcą ludowym w przeszłości, kogo zaś obecnie i w jakim kierunku zmierza to pojęcie.

Pomińmy w tych rozważaniach różnice w dystansie poszczególnych regionów i środowisk wobec kultury miejskiej, a także różnice między rzemiosłem pracującym na potrzeby ludności chłopskiej, wyspecjalizo-

⁶ M. A. Kowalski, *Artyści fraszolliwi?* „Tygodnik Kulturalny”, R. 20 nr 1 (969), 4 I 1976.

⁷ R. Sulima, *Twórca ludowy ... statutowy?* „Tygodnik Kulturalny”, R. 15, nr 25 (732), 20 VI 1971. Przedruk w książce *Folklor i literatura*, Warszawa 1976, s. 186.

⁸ R. Reinfuss, *O współczesnych twórcach ludowych*, „Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, nr 10, VII - XII 1975, s. 1.

wanym rękodziełem wiejskim oraz powszechnymi formami wypowiedzi artystycznej (zdobnictwo, tkactwo).

Otóż w ciągu ostatnich 100 - 120 lat wyodrębnić możemy trzy wyraźnie różne sytuacje modelowe:

pierwszą — odpowiadającą okresowi rozkwitu sztuki ludowej w warunkach istnienia tradycyjnej kultury chłopskiej;

drugą — obejmującą okres dezintegracji tej kultury;

trzecią — podtrzymywanie dawnych umiejętności i tradycji artystycznych w warunkach zaniku tradycyjnej kultury chłopskiej.

Omówmy te sytuacje. Zaczniemy od pierwszej. W okresie rozkwitu sztuki ludowej, od połowy XIX po pierwsze lata XX wieku twórcą ludowym można by nazwać człowieka, który wychował się i żył w kręgu kultury chłopskiej, tworząc zgodnie z tradycją interesujące artystycznie warianty form, odpowiadające upodobaniom i potrzebom lokalnej społeczności, przede wszystkim na jej i na własne potrzeby.

Definicja taka zgodna jest z ograniczeniami, które przyjęte zostały w praktyce przez naszą etnografię i naukę o sztuce ludowej, to znaczy dotyczy tylko kultury chłopskiej i to wyłącznie tych przejawów, które zyskały aprobatę środowiska, mają więc charakter kumulatywny. Zawiera bowiem cechy wspólne podstawowej produkcji artystycznej określonej grupy w określonym czasie.

W definicji tej nie mieści się twórczość, którą najwłaściwiej jest nazwać samorodną, stanowi bowiem przejaw indywidualnej ekspresji, uzależnionej przede wszystkim od psycho-fizycznych możliwości jednostki, a zrealizowanych poza kręgiem form uznanych i preferowanych przez środowisko⁹.

Nie można jednak pomijać faktu, iż wyodrębniając twórców samorodnych od ludowych tworzymy tylko jedną z możliwych klasyfikacji. „Samorodnych” bowiem różni od tych, których nazwiemy „ludowymi” tylko warstwa stylistyczna, tylko stosunek do tej tradycji, którą konstytuuje, przechowuje i przekazuje lokalna kultura. Natomiast zarówno „samorodnym”, jak i „ludowym”, wspólne są determinanty wynikłe z samego charakteru życia, pracy, a więc występujące konwergentnie, poza niwelującą i formującą rolę konkretnej kultury.

Podział na sferę „natury” i sferę „kultury” nie jest oczywiście ostry,

⁹ Należy zwrócić uwagę na trudność stwierdzenia co mogło być niegdyś aprobowane przez środowisko. Dane, którymi się posługujemy, oparte są przeważnie na zbiorach muzealnych, a więc na wyborze dość przypadkowym i arbitralnym. Wiemy, zwłaszcza w rzemiośle, stroju, budownictwie — co było wyrazem regionalnych czy lokalnych upodobań, ale nie znamy stopnia dezaprobaty społecznej dla przedmiotów, które my uważamy za samonadne, nie-ludowe.

obie sfery przenikają się, niemniej różnice są wyraźne. W naszym przypadku do sfery naturalnej, stanowiącej podłoże kultury, zaliczyłbym dyspozycje jednostki ukształtowane w warunkach pracy fizycznej, a zwłaszcza pracy na roli, w warunkach stałego kontaktu z przyrodą i poczucia zależności od niej, a także wynikię z doskonałej znajomości tworzywa, narzędzi i techniki obróbki tego tworzywa. Dodać jeszcze należy dyspozycje zależne od psychiki jednostki i jej możliwości manualnych.

W tej właśnie kategorii mieści się twórczość wiejskich artystów samorodnych. Są oni „ludowi” w sposobie myślenia artystycznego, ale pozbawieni cech stylistycznych, które wytworzyła regionalna tradycja, a które przywykliśmy od stu lat utożsamiać z ludowym charakterem dzieła.

Zastanawiając się nad osobowością dawnego twórcy ludowego, trzeba pamiętać, że był on członkiem stosunkowo zwartej społeczności. Sfera „sztuki” stanowiła naturalny produkt warunków życia i kultury. Wynikała ze struktury funkcji, o których była mowa w poprzednich rozdziałach. Wynikała też z wspólnego grupie zasobu doświadczeń i stosunku do przyrody, ziemi, pracy.

„Autentyzm”¹⁰ tej sztuki polegał między innymi na tym, że była ona naturalnym efektem rzeczywistych determinant. Weźmy na przykład stosunek do przyrody. Susze, deszcze, grad, mróz mogły przekreślić wysiłek oracza czy pasterza, toteż starał się on wszelkimi sposobami zapewnić sobie przychyłność sił, których nie pojmował, a od których zależał. Podległy rytmowi przyrody, stałej powtarzalności cyklu rodzenia, dojrzewania i umierania, łatwiej przyjmował śmierć najbliższych. Żył w symbiozie z naturą, nie usiłując — jak ludzie w miastach — przeciwstawić się jej, tworząc własny rytm pracy i odpoczynku. Inny był też jego stosunek do czasu, do przestrzeni, inna była struktura jego pojęć, uzależnionych od własnych i środowiskowych doświadczeń, inny dystans

¹⁰ Przedmiot autentyczny to taki, który niczego nie udaje, nie jest falsyfikatem, którego forma zgodna jest z funkcją. Autentyczną nazwiemy sztukę, która jest wytworem określonych warunków społecznych, historycznych, technologicznych i której cechy formalne zgodne są ze stylem epoki, okresu kultury. W tym sensie autentycznym będzie gotyk w średniowieczu, secesja na początku naszego stulecia, sztuka ludowa w okresie istnienia zwartej, modelowo odrębnej kultury chłopskiej. Naśladownictwo gotyku, secesji czy sztuki ludowej — niezależnie od estetycznego waloru — będzie już tylko naśladownictwem „stylu”, życiem formy odenwanej od macierzystego podłoża. Autentyzm określa więc sytuację dzieła, ale nie jego jakość. Pastisz, falsyfikat, kopia, mogą być równie piękne jak oryginał czy forma naśladowana, nie mając jednak w świadomości posiadacza czy widza wartości autentyku.

w opozycjach takich, jak: bliski-daleki, sąsiad-obcy, czas pracy — czas wolny.

Osobowość człowieka, charakter jego wyobraźni i myślenia artystycznego kształtowane były zarówno przez warunki bytu, jak i system ocen, wierzeń, stosunek do innych warstw wiejskiej społeczności, sposób przekazu treści i umiejętności oraz utrwalania ich w żywej tradycji.

Między twórczością a warunkami, które ją określały, istniała zależność, dzięki czemu odczuwamy np. dawną rzeźbę, haft czy wycinankę jako adekwatny wyraz dawnej kultury chłopskiej, podobnie jak wyrazem kultury „wykształconej” będzie w połowie ub. wieku londyński Cristal-Palace, a w końcu stulecia wieża Eiffla, obrazy Matejki czy Gierymskiego, współcześnie zaś — samolot Concorde, Picasso czy Manhattan lub Brasilia.

Różnica między wiejskim snycerzem czy wycinankarką a „kwalifikowanym” artystą polegała nie tylko na tym, co wykonywali; nie na wykształceniu, możliwościach technicznych, ale również na przynależności do innej kultury, na innym widzeniu świata, innej skali ocen, a to wszystko wiązało się m. in. z wyborem innej metody artystycznej.

Ta metoda artystyczna odpowiadała potrzebom środowiska, a zarazem możliwościom wyrazowym twórców, pozwalając im na znakomite operowanie formą. Wiązała się ściśle z dominującą w kulturze ludowej naszego kraju estetyką kumulatywną, opartą o zbiorowe szlifowanie form, wiodące do „stylu”. Estetyka taka cechuje kultury o typie kanonicznym.

Kowal, hafciarka czy wycinankarka nie dlatego syntetyzowali kształt koguta, że nie umieli narysować go poprawnie, ale dlatego, że stylizacja motywu, doprowadzona czasem do abstrakcyjnego ornamentu, była ich „metodą artystyczną”, zgodną z techniką, cechami tworzywa, narzędzi itp. Ta metoda stanowiła w rękodziele powszechnie przyjęte kryterium oceny, akceptowane zarówno przez twórców, jak i odbiorców.

Czym jest ta metoda — pokazuje nawet krótki cytat z książki Mieczysława Gładysza *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*: „Komponowanie [...] motywów ludowych nie zasadza się [...] na wiernym naśladowaniu przyrody, ale na stosowaniu w celach dekoracyjnych jej zasadniczych form. A zatem w odtwarzaniu rzeczywistości są decydującymi elementy przypomnieniowe, oparte o zasadnicze formy świata realnego. Właściwa dopiero twórczość polega na symetryczno-rytmicznym wiązaniu motywów, jako odpowiedników przyrody”¹¹.

Podstawową cechą dawnego twórcy ludowego była indentyfikacja ze

¹¹ M. Gładysz, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków 1938, s. 142.

środowiskiem, widoczna zarówno w postawie, jak i w utworach robionych dla własnego środowiska (a nawet i dla klienta miejskiego). Zdobnąc dla siebie czy pracując dla innych — twórca ludowy przeważnie nie odczuwał sytuacji wyboru, a gdy zaistniała, to nie tak ostro, jak się to dzieje współcześnie. Nie zastanawiał się jak robić, w jakim „stylu”. Kultura ludowa była mu dana, tkwiąc w niej przyjmował ją bez buntu, bez świadomości, że może wyłamać się z tradycji, przyjmując inną konwencję artystyczną.

A co się zmieniło obecnie? Twórczość ludowa ulegała oderwaniu od swej dotychczasowej bazy. Nastąpił proces jej autonomizacji, oddzielenia od macierzystego środowiska. Zmieniły się funkcje, a więc i racje istnienia rzeźby, obrazów, wycinanek, haftów czy tkanin. Współczesny twórca ludowy, opierając się na tradycji własnego regionu zwraca się do nowego odbiorcy, często zupełnie sobie nieznanego. Wchodzi ze swą działalnością w orbitę innego modelu kultury, podporządkowany nowym dla siebie regułom gry.

Powstaje paradoksalna sytuacja, kiedy twórca tym bardziej oddala się od swego środowiska im bliższy jest tradycyjnym wzorom. Jego pozycja społeczna zależy wówczas od oceny „miasta”, od tego, czy nazwisko twórcy pojawia się w prasie lub telewizji, czy przed dom zajżdza dużo limuzyn, zwłaszcza zagranicznych, na ile szacuje się wysokość jego zarobków¹².

Zerwanie więzi z grupą powoduje konsekwencje również w samej twórczości. Pozytywne — polegają na większej swobodzie wypowiedzi; negatywne — dotyczą sytuacji, w której twórca odrywając się od tradycji nie jest jeszcze zdolny przyjąć i zrozumieć reguł estetycznych środowiska, dla którego pracuje. Punktem odniesienia staje się wówczas dla niego świadomość artystyczna (często nikła) oraz opinia „miasta”, celiowskich komisji, jury konkursów czy wystaw, mniej lub bardziej kompetentnych doradców.

Tradycja przestaje być żywym źródłem, przekazywanym przez otoczenie, a staje się stylistycznym wzorcem form, które trzeba powtarzać, aby być „ludowym”. Wywołuje to zniecierpliwienie niektórych twórców, zwłaszcza rzeźbiarzy, którzy sądzą, że mogliby pracować w dowolnym stylu.

Są oczywiście i tacy twórcy, którzy z ochotą kultywują dawne wzory, traktując nawet tę pracę jako misję społeczną. Obok nich pojawia się jednak coraz więcej twórców okazjonalnych, podejmujących pewien

¹² Twórca niejednokrotnie ukrywa przed sąsiadami stan rzeczywisty, starając się, by wyżej szacowano jego dochody, a więc i pozycję społeczną. Por. J. Brzozowski, *O sobie*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 31, 1977, nr 3, s. 185.

typ rozwiązań artystycznych tylko dlatego, że jest na to moda, że na tym można zarobić, wybić się¹³.

Niektórzy twórcy pracują nawet w „dwóch estetykach”. Inaczej dla „Cepelii”, inaczej dla własnego środowiska. Podobnie zresztą czynili dawniej małomiasteczkowi rzemieślnicy, zorientowani i na klientelę miejską i wiejską.

Dwuestetyczność taka bynajmniej nie jest czymś sztucznym. Przeciwnie — jest ona rzeczą naturalną, a nawet charakterystyczną dla sytuacji w której działają różne wzorce kulturowe, toteż spotykamy się z nią na stykach kultur (m.in. ludowej i nie-ludowej). Dwuestetyczność cechuje większość twórców ludowych okresu przejściowego, zwłaszcza ostatniego dwudziestolecia.

Współczesna twórczość ludowa coraz bardziej staje się efektem świadomego wyboru. To także różni sytuację obecną od dawnej, kiedy to twórca pracował w sposób naturalny, nieraz nawet nie zdając sobie sprawy z tego, że mógłby to czynić inaczej.

Te różnice między sytuacją dawną i współczesną można wyrazić w postaci schematu:

dawna twórczość ludowa	= warunki bytowe + kultura grupy (regionu, środowiska);
współczesna twórczość ludowa dla miast	= pamięć lub nabyta znajomość dawnych wzorów + stymulacja z zewnątrz;
współczesna twórczość „ludowa” na użytek własny środowisk wiejskich i miejskich peryferii	= dawne nawyki estetyczne + współczesne mody i upodobania występujące w środowiskach nie uczestniczących w wyższym obiegu kultury.

Cechą podstawową twórczości ludowej w okresie dezintegracji tradycyjnej kultury chłopskiej jest więc żywa pamięć dawnych form i umiejętności. Póki ta ciągłość bezpośredniego przekazu istnieje — możemy mówić o twórczości ludowej, choć w znacznym już stopniu stymulowanej z zewnątrz.

Ciągłość, o której mowa, dotyczy jednak nie tylko samych umiejętności i repertuaru wzorów, ale i metody twórczej, zasad przeważnie nieuświadomionych werbalnie, które określają odrębność sztuki ludowej od nie-ludowej.

Ciągłość tradycji estetycznej wiąże się też z wciąż wyczuwalną wię-

¹³ Twórców takich w dziedzinie literatury omawia Roch Sulima w rozdziale *Twórca ludowy ... kontraktowy*, (w:) *Folklor i literatura*, op. cit., s. 188 passim.

zią z dawną kulturą, z emocjonalną identyfikacją twórcy z własną grupą społeczną i jej losem.

Wielu twórców ludowych nie różni się ani swym wykształceniem, ani modelem świadomości od przeciętnie wykształconych ludzi z miast. Uczestniczą w tym samym obiegu kultury, mają ten sam zasób informacji, podobnie oceniają sytuację polityczną, sprawy społeczne, gospodarcze. Różni ich jednak sposób wyrażania swoich przemyśleń, większa „obrazowość” i zdolność ujęcia zjawiska ogólnego w konkretnym przykładzie, co łączy się z tradycją folkloru, z reminiscencjami ludowej kultury. Różni ich stosunek do tworzywa, szacunek dla jego właściwości, a w rzemiośle — znajomość warsztatu, tradycyjnych sposobów. To też różnice między inteligentem miejskim a twórcą ludowym dostrzec można przede wszystkim tam, gdzie występuje emocjonalna więź z przeszłością, rodzimą kulturą. Różnice takie mogą istnieć w sferze odczuć, preferencji estetycznych, wzorów które podsuwa pamięć i wychowanie.

Wielu twórców pod wpływem własnych przemyśleń, a zwłaszcza polityki kulturalnej w okresie powojennym, uważa, że rzeźbiąc, układając bukiety czy malując — wnoszą i utrwalają istotne wartości w społeczeństwie, nie dając zaniknąć tradycjom, które są w ich odczuciu kwintesencją „polskości”. Stąd większy wyraz patriotycznej dydaktyki w tematyce ich dzieł, nawet nie inspirowanych przez konkursy. Ta postawa twórców ludowych wobec rodzimych tradycji przypomina stosunek emigracji chłopskiej do kraju. Emigracji, która mimo innych wzorów życia utrzymuje serdeczne związki z krajem i rodzinną wsią — zachowując pewne elementy folkloru, obyczajowości. Różni ich od nowego otoczenia właśnie genealogia, emocjonalna więź z kulturą ojców.

Podobną więź spotykamy u starych twórców ludowych pamiętających tradycyjne formy życia oraz u młodych, wychowanych w szacunku dla kultury swych ojców.

Wśród współczesnych twórców ludowych przeważają ludzie starsi, których osobowość i nawyki kulturowe zostały ukształtowane w atmosferze tradycji przechowywanych w rodzinie. Zachowali oni pamięć dawnych zwyczajów, form i umiejętności i co ważne — nabyli je jeszcze poprzez bezpośredni przekaz pokoleniowy. Ten właśnie fakt przesądza o specyfice obecnego okresu — dezintegracji dawnej kultury i wprowadzeniu sztuki ludowej w obieg kultury powszechnej. Okres ten wyznaczają orientacyjne daty 1945 - 1990 r.

Twórców ludowych tego okresu wyróżnia pamięć dawnych form i procedurów, bezpośrednia więź z pokoleniami, które tworzyły jeszcze sztukę ludową dla siebie, więź emocjonalna z rodzimym środowiskiem. Właśnie odrębność tradycji, z którą twórca się identyfikuje, a także

sposób artystycznego myślenia sprawiają, że nawiązanie do regionalnej stylistyki nie jest tylko powierzchownym zabiegiem.

Temat ten porusza interesująco Tadeusz Staich na przykładzie gwary i pisarstwa góralskiego. „Warunkiem góralskiego myślenia jest przynależność do kultury góralskiej (a więc pasterskiej) i bezpośredni kontakt z prawodawcami tradycji: ojcem, matką, starszym pokoleniem góralskim. Jeżeli tych wzajemnych uwarunkowań braknie, a więc jeśli np. sposób myślenia i formułowania myśli nie będzie mieć cech góralskiego sposobu myślenia i formułowania, wówczas w twórczości literackiej braknie zgodności między intencją, a jej realizacją w gwarze. Musi zatem istnieć wewnętrzna konieczność używania gwary, bo treści góralskie, w góralskim umyśle ukształtowane, a wyrażone językiem literackim, tworzą niekonsekwencję, zagrają fałszywie. I odwrotnie, oczywiście: treści niegóralskie, ukształtowane w niegóralskim lub pozornie tylko góralskim umyśle, wyrażone gwarą — stworzą fałsz. 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.”¹⁴

Różnice między powierzchowną a rzeczywistą ludowością dostrzegalne są łatwiej w twórczości literackiej niż rzeźbiarskiej czy rękodzielniczej. W tych bowiem dziedzinach silniejszy jest wzór stylistyczny, mniejsza zaś możliwość ujawnienia się indywidualności twórcy¹⁵. Zwłaszcza w rękodziele „ludowość” sprowadzona zostaje w praktyce do ornamentacyjnego tatuażu. Autonomizacja formy, pozbawienie jej wszelkich związków z dawnymi funkcjami i determinantami prowadzi do bezosobowości, stereotypizacji. „Sztuka ludowa” w rękodziele staje się czymś na kształt wzornika regionalnych form i motywów, które można naśladować. Nawet w rzeźbie i malarstwie na szkłe „ludowość” sprowadzona zostaje do schematów. Naśladują je zarówno twórcy wiejscy, jak i amatorzy z miast. Etnografowie w komisjach ocen i jury konkursów coraz częściej są wobec tych zjawisk bezradni. Odrzucają najcie-

¹⁴ T. Staich, *Prawda i fałsz w literaturze gwarowej*, „Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, nr 7-8, 1974, s. 39, 40.

¹⁵ Rękodzieło jest bardziej skorwencjonalizowane od literatury. Łatwiej odróżnić wiersz od wiersza niż serwetkę z haftem kaszubskim czy kurpiowskim od drugiej. Każdy wiersz Hołyszowej jest zapisem innego stanu ducha, innej sytuacji dostrzeżonej czy uświadomionej, podczas gdy znakomite tkaniny czy wycinanki np. Burzyńskiej czy Siwłkowej są tylko wariantem ich indywidualnego stylu, nie różniąc się od siebie nastrojem czy obserwacją. Wiersz, i w większym jeszcze stopniu proza są zapisem myśli, a ciśnienie wzoru formalnego jest w nich słabsze niż w rzemiośle, zwłaszcza opartym o rygor warsztatowe.

kawsze rzeźby czy obrazy, gdy wykraczają one poza znane im wzory, gotowi nagrodzić każdego, kto te wzory respektuje. W Radomiu faworytem stał się milicjant rzeźbiący świątki, w Rabce etnograf miejscowego muzeum malujący zręcznie obrazki na szkle. Nieraz w ostatniej chwili udaje się zapobiec „nieszczęściu” i skreślić z listy nagród kogoś, o kim właśnie się dowiedziano, że jest inżynierem czy architektem. A z roku na rok coraz więcej osób wycina, rzeźbi, haftuje „na ludowo”.

W takiej sytuacji o tym, kto jest, a kto nie jest „twórcą ludowym”, decyduje nie tylko dzieło, ale i ankieta personalna. Można jednak zadać pytanie, czy naprawdę musimy wiedzieć kim jest autor, czy nie wystarczy ocena samego dzieła? Otóż gdyby chodziło tylko o przedmiot, o zaspokojenie potrzeb odbiorców, osoba producenta mogłaby nas nie interesować. Skoro jednak w grę wchodzi polityka kulturalna, chęć zachowania tego, co się da, z tradycyjnej twórczości, podtrzymania ginących zawodów i otoczenia opieką zasłużonych na wsi nosicieli dawnych tradycji — okazało się konieczne znalezienie odpowiednich form pomocy i określenie kategorii osób, które mają z tej pomocy korzystać.

Powstały rejestry twórców. Najpierw w Ministerstwie Kultury i Sztuki (na podstawie zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki nr 80 z dnia 31 sierpnia 1972 r.), później w „Cepelii” i w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych. Rejestr Ministerstwa jest największy, a zarazem najbardziej miarodajny. Obejmuje bowiem zarówno nazwiska członków STL, jak też i osób, które nie należą do Stowarzyszenia. Znajdują się w nim zarówno twórcy pracujący dla „Cepelii”, jak i tacy, którym wiek czy stan zdrowia uniemożliwia już dalszą pracę¹⁶. Definicja „twórcy ludowego”, przyjęta przez Ministerstwo, stanowi podstawę dla działania Komisji Weryfikacyjnej¹⁷. Definicja ta, w zasadzie zbliżona do wytycznych przyjętych przez „Cepelię” i STL¹⁸, ma oczywiście charakter instrumentalny. Jest na tyle szeroka, że pozwala objąć pomocą zarówno zasłużonych twórców, jak też i ludzi młodych a utalentowanych, a także jednostki, które wnoszą swój własny, samorodny wkład w naszą kulturę, mimo iż wykraczają poza tradycyjną ludową stylistykę.

¹⁶ Por. K. Zawistowicz-Adamska, *Polska sztuka ludowa*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, R. 18, 1976, s. 30, 31. Centralną Komisję Weryfikacyjną powołano w październiku 1957 r. Pierwszy etap weryfikacji ukończono w 1973 r. wpisując do rejestru Ministerstwa Kultury i Sztuki 1257 osób.

¹⁷ K. Zawistowicz-Adamska, op. cit., s. 11, 68. (Aneks 2: Aleksander Jackowski, *Definicja twórców ludowych*).

¹⁸ K. Zawistowicz-Adamska, op. cit., s. 41, 42: definicja twórcy ludowego przyjęta przez „Cepelię” oraz s. 119: statut Stowarzyszenia Twórców Ludowych — Kryteria pomocnicze Sekcji Sztuki Ludowej w Radzie Naukowej STL postępują: „1. Pochodzenie chłopskie lub robotnicze. 2. Stałe pozostawanie w chłopskim lub robotniczym środowisku. 3. Brak zawodowego-specjalistycznego przygotowania plastycz-

W myśl definicji, pierwszym i nieodzownym warunkiem jest pochodzenie. Samo jednak pochodzenie nie wystarcza, konieczna jest bowiem więź ze środowiskiem, jego tradycją kulturową, sposobem życia, systemem ocen. Ważny jest też sposób nabycia umiejętności. Powinien on następować w drodze przekazu bezpośredniego (dawniej — przede wszystkim rodzinnego, w przyszłości — z mistrza na ucznia).

W pierwszych dyskusjach i definicjach zwracano jeszcze uwagę na stopień wykształcenia. Ciężki dziewiętnastowieczny mit chłopskiego twórcy-analfabety. Zgadzano się więc na szkołę podstawową. Już po kilku latach stało się oczywiste, że granicę tę trzeba przesunąć. Mówiono więc o wykształceniu niepełnym średnim, a potem średnim¹⁹. W obowiązującej definicji, przyjętej w 1974 r. punkt dotyczący wykształcenia w ogóle pominięto. Stwierdza się jedynie, że nie można uznać za twórcę ludowego ucznia lub absolwenta uczelni plastycznej.

Następny postulat dotyczy artystycznej inicjatywy, przejawionej w ramach form lub zasad myślenia, charakterystycznych dla sztuki ludowej. Twórcami są więc ludzie, którzy „[...] 3. Nie zrywają w swej twórczości więzi z podstawowymi zasadami myślenia artystycznego, które cechowały tradycyjną sztukę ludową, a tam gdzie funkcja wytworu na to pozwala, nawiązują do tradycyjnych wzorów. 4. Wzory te twórczo modyfikują.”²⁰

Postulat modyfikacji wzoru służyć ma rozróżnieniu twórców od rzemieślników-odtwórców. Sprawa to nie łatwa, ponieważ w takich dziedzinach, jak garncarstwo, a nawet hafciarstwo, trudna jest do uchwycenia granica między mistrzostwem technicznym a twórczą modyfikacją. Rola inwencji rośnie tam, gdzie mniejszą rolę odgrywa determinanta warsztatu i wzoru. W obecnym okresie inwencja cechuje przede wszystkim rzeźbę i malarstwo, a więc dziedziny, w których oczekuje się od artysty interpretacji coraz to nowych i różnych tematów.

Dostrzec tu można różnicę w pojmowaniu pojęcia inwencji w sztuce ludowej i nie-ludowej. Artysci-plastycy z reguły tworzą dzieła jednostkowe, chyba że sama technika zakłada możliwość powielania (grafika, medalierstwo).

nego (szkoła plastyczna, ognisko plastyczne itp.). 4. Znajomość regionalnych technik tworzenia zgodnie z tradycją regionu. Wysoki poziom artystyczny. 5. Przedstawienie zdjęć prac, bądź prac oryginalnych do oceny (punktowana kompozycja, jedność formy, artyzm, ogólny wyraz itp.). 6. Opinia, przynajmniej jednego z wymienionych w regulaminie przyjęć, organów powołanych do opiniowania. 7. Pożądana aktywność w środowisku (współpraca z muzeum, domami kultury, udział w konkursach, nagrody).”

¹⁹ Na posiedzeniu Centralnej Komisji Weryfikacyjnej w Szydłowcu, 18 IX 1972 r. przyjęto wykształcenie maksimum średnie.

²⁰ K. Zawistowicz-Adamska, op. cit., s. 68.

Twórcy ludowi, zwłaszcza w przeszłości, z reguły powtarzali się. Świątkarze rzeźbili dziesiątki takich samych lub nieznacznie zmienionych ujęć Frasobliwego czy Skępskiej, tkaczki, hafciarki czy wycinanki powtarzały ten sam motyw, różnicując tylko kolorystykę czy układ elementów, który nie zmieniał zresztą ogólnego charakteru dzieła. Ale właśnie stworzenie własnego wzoru (później powtarzanego) czy nawet tylko indywidualna interpretacja szczegółów stanowiły przejaw twórczej działalności.

Sformułujmy tę różnicę bardziej ogólnie: w kulturze wykształconej XIX-XX wieku pojęcie twórczości wiąże się z dążeniem do indywidualności, autorskiego piętna — podczas gdy w kulturze ludowej (tak jak we wszystkich kulturach kanonicznych) twórczość przejawia się w interpretacji, w niewielkich przekształceniach wzoru.

Oznacza to, że rozdzielając w naszej definicji pojęcia twórczości^a i odtwórczości nazywamy twórcami tych rzeźbiarzy, malarzy czy rzemieślników, którzy zdolni są stworzyć własną interpretację wzoru, i to niezależnie od tego, czy to czynią jednorazowo, czy też wzór ten powtarzają wielokrotnie. Twórców o wyraźnie skryształizowanej osobowości artystycznej cechuje więc inwencja, a nawet odrębny styl, po którym rozpoznajemy, iż np. jedna rzeźba jest Chojęty, a druga Kołacza. (Styl ten, gdy zostanie podchwycony przez innych, przestaje „wyrażać” twórcę, a staje się cechą grupy).

Definicja twórcy ludowego zawiera jeszcze jeden punkt, pozwalający objąć systemem pomocy jednostki utalentowane, ale wypowiedzające się poza tradycją regionu i poza kręgiem wpływów sztuki elitarnej. „Przywileje twórców ludowych — czytamy — obejmują również artystów samorodnych, tworzących poza kręgiem inspiracji sztuką oficjalną . . .” Rzeczą dotyczy artystów „samorodnych” pochodzących ze środowiska wiejskiego, małomiasteczkowego, robotniczego. Passus o samorodnych artystach wprowadzono po to, aby znaleźć prawną podstawę dla opieki nad takimi twórcami, jak Nikifor, Ociepka, Sobota, Gawłowa, Zagajewski. Sądzę jednak, że za takim postawieniem sprawy przemawiają również pewne racje merytoryczne.

Powoli zmierzamy w nauce do przewyciężenia tradycyjnej koncepcji sztuki ludowej, zawężeń, jakie wiezie ze sobą. Ograniczenie pojęcia „sztuki ludowej” tylko do tego, co różne od sztuki innych warstw, a typowe dla danej grupy regionalnej, zawęży pole obserwacji tylko do zjawisk o charakterystycznej stylistyce. Obok nich istniały jednak i inne zjawiska. Kiedy patrzymy na dawną kulturę chłopską jako na całość złożoną z różnych nawarstwień — dostrzec możemy wśród faktów rozpoznawanych przez nas jako artystyczne — zarówno typowe, akceptowane przez ogół, jak też i jednostkowe. Albowiem sztu-

ka ludzi marginesu również jest refleksem ich sytuacji, wyraża ich świadomość, ukształtowaną w obcowaniu z grupą, w kręgu tradycyjnych pojęć, wierzeń, ocen — w tym i estetycznych.

Różnica między nimi a typowymi reprezentantami twórczości ludowej polega jednak na tym, że silniej występują u nich cechy indywidualne. Czasem dlatego, że pewne rodzaje wypowiedzi przerastają ich możliwości, czasem zaś ze względu na stosunek do bodźców wewnętrznych, którym starają się dać wyraz w twórczości.

Każdy człowiek konstruuje swoje widzenie świata z cegiełek obserwacji i doznań. Każdy ma w świadomej czy utajonej pamięci zaobserwowane wzory, ale w kulturze o dużym stopniu organizacji wewnętrznej, większość wypowiada się w formach ogólnie przyjętych, skonwencjonalizowanych, nastawiona „na zewnątrz”. Korzystając z podobnego zasobu wiedzy, nawyków i obserwacji — samorodni tworzą przede wszystkim „od wewnątrz”, w zgodzie ze swoimi możliwościami psycho-fizycznymi. Zachowują jednak więź ze środowiskowym podłożem, ze swoją formacją kulturową. Dlatego właśnie odczuwamy wiejskość Gawłowej, Soboty, Heródka czy Wojciecha Oleksego, dostrzegając odmienność ich zaplecza środowiskowego i kulturowego od zaplecza twórczości np. Zagajewskiego.

Przy całej swojej „kulturowej nieprzemakalności” są samorodni na pewno bliżsi dawnej kulturze ludowej niż współczesnej sztuce profesjonalnej. Czasem nawet wydają się bardziej i autentyczniej związani z tą kulturą, niż niektórzy współcześni twórcy ludowi malujący czy rzeźbiący „na ludowo”.

Przedstawiona tu definicja nie może być traktowana jako propozycja naukowa. Coraz więcej wątpliwości budzą sytuacje, z którymi się spotykamy, czy to w czasie posiedzeń Komisji Weryfikacyjnych czy obserwując różne kiermasze, jarmarki, konkursy. Sytuacja jest inna w regionach, gdzie istnieją jeszcze enklawy tradycyjnej twórczości, inna zaś tam, gdzie procesy migracyjne i urbanizacyjne zatępiły pamięć tego, co było. Trudno więc przykładać tę samą miarę ocen do górskiej wioski w Żywieckiem i nowoczesnego PGR w Poznańskim czy Koszalińskim. Definicja jest więc narzędziem służącym polityce kulturalnej, zachowaniu w miarę możliwości dawnych tradycji artystycznych i otoczenia szacunkiem i opieką nosicieli tych tradycji. Definicja ma więc, co podkreśla towarzyszące wyjaśnienie, charakter instrukcji dla Komisji Weryfikacyjnej, która każdorazowo powinna brać pod uwagę pochodzenie kandydata i to, co reprezentuje on w swych pracach. Sito selekcyjne musi być w takiej sytuacji gęstsze przy ocenie kandydatów z Podhala niż np. Dolnego Śląska czy Pomorza Zachodniego.

*
*
*

Zastanówmy się teraz nad kierunkiem zachodzących przemian, a co za tym idzie — nad ewolucją pojęcia „twórcy ludowego”.

W 1975 r. dane Stowarzyszenia Twórców Ludowych wskazywały na to, że 39% twórców ma powyżej 60 lat, a 38% mieści się w przedziale wieku 46 - 60 lat²¹. Wymierają, przestają działać ludzie, którzy w młodości swej pracowali jeszcze dla własnego środowiska. Na skutek zmian zachodzących na wsi zanika odrębność chłopskiego myślenia i odczuwania, odrębność kulturowa. Wieś upodabnia się do miasta w sposobie życia, rozrywki, mieszkania, ubrania. To, co było środowiskiem kształtującym mentalność i nawyki estetyczne twórców urodzonych przed I wojną światową, przestaje istnieć. Już dla wielu twórców średniego pokolenia środowisko to istniało tylko w postaci żywej tradycji, pamięci przechowanej w rodzinnym domu. Dla młodych, którzy obecnie dochodzą i będą dochodzić do rejestru twórców ludowych — tradycja kulturowa staje się po prostu wzorem, jednym z wzorów, które działają obok innych i które są z różnych przyczyn świadomie wybierane.

Podstawową sprawą staje się w nowej sytuacji sposób nabycia tradycyjnych umiejętności, charakter związków z dawnymi tradycjami. W twórczości oznacza to m.in. stosunek do tradycyjnych form, do wzorów, które uznane są za ludowe, regionalne.

Nie jest obojętne jak się nabywa umiejętności, jak wchodzi w krąg tradycyjnych form. Czy w drodze bezpośredniego przekazu, obserwacji uczestniczącej — czy w szkole, z książek, nut.

Przekaz bezpośredni, z pokolenia w pokolenie, z mistrza na ucznia pozwala na opanowanie sprawności w bezpośrednim procesie tworzenia. Zdobywanie umiejętności technicznych odbywa się wówczas w powiązaniu z kształtowaniem myślenia artystycznego, wyobraźni i nawyków estetycznych. Młody adept przechodzi cały cykl — od znajomości warsztatu, surowca i dawnych form po specyfikę myślenia artystycznego, opartą o doświadczenia pokoleń. W szkole zaś uczy się osiągania gotowego rezultatu, naśladownictwa. Przekaz pośredni — przez szkołę, ognisko, książkę, nuty — uczy zrutynizowanych umiejętności, naśladownictwa konkretnego wzoru, gubi więc, tak istotny od początku nauki, element procesu twórczego i uczestnictwa w tym procesie. Inaczej też formuje rodzaj pamięci, która w dawnej sztuce ludowej odgrywała ogromną rolę.

²¹ „Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, Lublin, 1977, nr 13, s. 3.

Przekaz pośredni jest celowy, a nawet konieczny tam, gdzie zerwana jest nić bezpośredniej tradycji i gdzie nie daje się przedłużyć życia danej dziedziny w sposób naturalny — ale jest to już inna jakościowo faza twórczości.

W tej następnej fazie, której początek daje się zaobserwować, a która będzie zapewne charakterystyczna dla okresu po 1985 - 1990 r., obecna definicja twórcy ludowego straci swój sens. Nie istotne stanie się pochodzenie, skoro niewiele będzie z tego wynikało w praktyce twórczości. Odpadnie moment rzeczywistej więzi z ludową kulturą, tradycją. Istotny okaże się tylko stosunek do form i środków wyrazu. „Ludowość” — rozumiana w sensie kontynuacji stylu będzie wówczas polegała na stylizacji i odtwarzaniu tradycyjnych form, na ręcznym ich wykonaniu, przy użyciu — w miarę możliwości tradycyjnych surowców, a po części i narzędzi. Twórca ludowy — stanie się po prostu zawodem.

W okresie, gdy nie istotne staną się różnice w zapleczu kulturowym twórców oraz ich pochodzeniu, w okresie gdy zerwany zostanie bezpośredni przekaz umiejętności — straci sens pojęcie twórcy ludowego w dotychczasowym rozumieniu. Pojęcie to będzie może funkcjonowało nadal, ale już na oznaczenie albo zawodu, albo innego zjawiska występującego w kręgu powszechnych form twórczości, plastyki amatorskiej.

Trudno przewidzieć dziś, na ile silna może być wówczas potrzeba „ręcznie wykonanej” sztuki ludowej. Nie wykluczałbym możliwości zaników i nawrotów takich tendencji. Wiemy jednak, że „ręcznie wykonane” w epoce kultury masowej i masowej tandety jest jeszcze jednym fałszem i mitem komercyjnego rynku. Wtedy, gdy się to okaże potrzebne i opłacalne znajdą się ludzie, którzy będą „ręcznie” rzeźbić czy malować, powielając dane im wzory. Może to ich będziemy wówczas nazywali twórcami ludowymi?

Niezależnie jednak od tej grupy przedmiotów już obecnie widoczne jest narastanie dwóch podstawowych tendencji, które zapewne w latach dziewięćdziesiątych będą dominowały: pierwsza — produkowanie wyrobów sztuki ludowej w zakładach zwartych, metodami pół- i przemysłowymi; druga — zacieranie się granic, zwłaszcza w rzeźbie i malarstwie, między twórcami ludowymi a miejskimi i wiejskimi amatorami²².

* * *

Pojęcie „twórcy ludowego” nie jest ponadczasowe. Ma ono swą genezę, etapy przemian i kres. Odsuwanie tego kresu może po części za-

²² Granice te utrzymują się wyraźnie w rzemiosłach opartych na umiejętnościach, opanowanie których wymaga dużego nakładu sił i czasu oraz znajomości warsztatu i technik (np. w kowalstwie, garncarstwie, tkactwie — zwłaszcza dwuosnowowym).

leżeć od właściwej polityki opieki i stymulacji twórczości ludowej w obecnych warunkach, od tego, czy uda się zapewnić zmianę pokoleniową, stworzyć na czas przepisy i system bodźców pozwalających starym mistrzom szkolić adeptów zawodu. Chodzi też o to, aby utrzymać pamięć artystycznych tradycji w różnych dziedzinach, nie tylko w rękodziele, ale i w muzyce, tańcu, obrzędzie. Aby docenić i uszanować rolę twórców ludowych — śpiewaków, instrumentalistów, tancerzy, zapewnić im to samo prawo do zaopatrzenia emerytalnego, które już przyznano rękodzielnikom.

Mamy sprzyjający klimat dla tych działań, ludzi rozumiejących obecną sytuację i barierę przepisów, które trzeba zmienić, zaktualizować. Od tempa działań w latach osiemdziesiątych będzie zależało, czy w dziesięć lat później będziemy jeszcze mieli czym się opiekować.

ALEKSANDER JACKOWSKI

THE CONCEPT OF THE FOLK ARTIST

(Summary)

An old village community did not recognize a separate category of „art”. There was no strong division between creators and participants of art and thus there was no concept of an artist, namely the transplanted folk artist. This concept was to the ground of folk culture as late as after the First World War when the values of folk art were recognized and the art itself was not treated as a product of a collective and anonymous production any more.

The concept of folk art was generally accepted after the World War II, in the period of a great disintegration of folk culture, when works of folk art were received mostly by cities and folk art was under the care of appropriate institutions. At that time a professional group of folk artists came into existence and established its own trade union: „Association of Folk Artists” (Stowarzyszenie Twórców Ludowych). At the same time the concepts of „artist” and „creator” changed their value in our linguistic consciousness, they lost their character; we talk about creative attitudes not only in the case of art but whenever invention or aim for self-realization appears.

Employing the concept of folk production to the period of traditional peasants' culture, we used it to appoint people engaged in artistic handicrafts, decorative art, etc., people who had special talent, ability and invention, and for those reasons were at other people's service.

In the period of a great disintegration of folk culture, the concept of folk production did not distinguish an outstanding individual but appointed a craftsman who followed traditional schemes irrespective of doing it for himself, his neighbours or commercial institutions.

The contemporary folk artist is not illiterate any more, he lives according to an urban style of life, his aesthetic views are changed and he follows the rules of folk art consciously. Previous folk artists did not choose the forms of their production, they were a part of their system of social communication; the contemporary folk artist chooses, consciously, the forms of his art, for emotional as well as practical reasons. The stronger he sticks to traditional patterns, the less he is accepted by his own village community. Thus, tradition is not connected with aesthetic needs any more and it becomes only a stylistic pattern which is followed by a „folk artist”.

Special committees appointed at the Association of Folk Artists and the Ministry of Culture and Arts decide who is a folk artist and who is not; this „title” is connected with pension rights, fellowships, etc. The following criteria are taken into consideration while appointing folk artists: 1) parentage, 2) the employment of basic rules of the artistic way of thinking specific for traditional folk art, 3) possession of abilities acquired through traditional transmission or direct observation (pupil — master), 4) the artistic values of products.

The author of the present paper supposes, that after 1990 the concept of the folk artist shall be connected only with traditional abilities; the line between folk production and amateurs shall disappear, especially in the domain of sculpture and painting. This concept is not timeless, it has its own origin, stages of evolution and limits. It is up to our cultural polity to maintain traditional abilities as long as possible.