

## Osobliwe lata siedemdziesiąte

ANTONI KROH

## Wesołego alleluja, Polsko Ludowa!

**W** 1949 roku proklamowano w Polsce realizm socjalistyczny jako obowiązujący, jedynie słuszny program dla wszystkich dziedzin kultury. Cel był jasny: gruntowna przebudowa społeczeństwa w nowym duchu.

Przed sztuką ludową postawiono gigantyczne zadanie: oto miała, propagując nowe treści w tradycyjnej formie, wpłynąć na zmianę mentalności chłopów, czyli ponad połowy mieszkańców kraju. Winna była również upowszechnić się w miastach oraz reprezentować kulturę polską za granicą. Trzeba więc było uratować ją od zaniku i przekształcić, dostosowując do nowej roli.

Przekonanie, jakoby procesy zaplanowane i świadomie kierowane były z samej swej istoty lepsze od procesów spontanicznych, okazało się jednym z największych złudzeń XX wieku, w skali makro i mikro.

Polski realizm socjalistyczny wywodził się bezpośrednio z socrealizmu radzieckiego, który – o czym pisano dopiero później – brał pełnymi garściami z ideologii i sztuki Trzeciej Rzeszy, ta zaś z kolei nawiązywała do włoskiego faszyzmu głoszącego ideę odbudowy imperium rzymskiego. Oto, pokrótce, rodowód „antycznych” pilastrów i gzymsów Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, akweduktu wkomponowanego w gmach Ministerstwa Rolnictwa, kolumn uwznioślających fasady bloków przy ulicy Nowotki (czyli Andersa), i rzecz jasna Pałacu Kultury – by ograniczyć się do Warszawy. Wyroby kamieniarskie z Radkowa na Dolnym Śląsku przed wojną jechały do Berlina, między innymi na budowę Reichstagu, zaś to, czego Niemcy nie zdążyli wykorzystać, w latach 40. i 50. ogromnie przydało się w Warszawie. Kanony estetyczne nazizmu i komunizmu były bardzo zbliżone. To jedna prawda, a druga, że w latach 50. budowano piękne mieszkania: większe pokoje, wysokie stropy, prawdziwe parkiety, cegła. Mieszkańcy komórek z betonu, wznoszonych później, mogą tylko westchnąć.

Włodzimierz Sokorski, później znany jako marny prozaik i cieszący się życiem erotoman-prelegent, w założeniach programowych nowego kursu wyznaczył kulturze ludowej poczesne miejsce. Dobitnie to uzasadnił: „Sztuka ludowa i sztuka naszej rzeczywistości wią-

żą się z sobą w sile bezpośrednich doznań, w sile wyrazu sztuki głęboko narodowej i jednocześnie głęboko ludzkiej, sztuki będącej bezpośrednim wyrazem człowieczych trosk, radości, szczęścia, pracy, trudu, walki i triumfu zwycięstwa. Zbieżność pieśni ludowych i pieśni masowych proletariatu to nie zbieżność formalna i nawet nie zbieżność tematyczna. To zbieżność sztuki tętniącej życiem dni naszych, uczuć naszych i walki naszej. To zbieżność dynamiki naszych czasów. (...)

Winna nam przyświecać zasada wierności i prawdziwości tła oraz świadomy proces ukształtowania postępowego, żywego nurtu twórczości ludowej. (...)

Na wiecznie żywe, nieskończenie piękne tło sztuki ludowej musimy rzucić twórczą myśl naszych czasów, wskazując kierunek i metodę rozwiązywania zagadnień.

To są elementy naszej walki o przyszłe oblicze socjalistycznej kultury ludowej Polski i to są drogi naszego zwycięstwa. I po tych drogach wytrwale i zdecydowanie do naszego celu pójdziemy.

Po szczęście człowieka i piękno jego życia.

Po szczęście narodu i wielkość jego kultury<sup>1</sup>.

Zarówno socrealizm radziecki, jak nazizm, każdy na swój sposób, także próbowały osadzić się w tradycji ludowej i do niej się odwoływać.

Zaś w Polsce po 1949 roku zderzyły się i splątały dwa nurty. Z jednej strony socrealizm, z drugiej przebogata, sięgająca co najmniej oświecenia, tradycja „podnoszenia” wiejskiej kultury artystycznej i wykorzystywania jej do celów politycznych, propagandowych, estetycznych, narodowych, czy używając dzisiejszego języka – promocyjnych. Chłopska sukmana Kościuszki, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego i Karola Kurpińskiego, ballady Adama Mickiewicza, motywy malarskie, literackie, muzyczne, stylizacje gwarowe, stopniowe odkrywanie wciąż nowych dziedzin kultury ludowej i „dźwiganie ich na wyżyny” – wielki szmat kultury polskiej.

Mało znanym prekursorem tego nurtu był Mateusz Butrymowicz, zarządca otwartego w 1783 Kanału Królewskiego, łączącego dorzecze Wisły i Dniepru. Wyprowadził łodziami do Warszawy Poleszuków w strojach ludowych, by zaprosili króla Stanisława Augusta do Pińska. Monarcha przyjął zaproszenie, na jego cześć urządzono jarmark z poleskimi produktami regionalnymi. Od tamtych czasów aż do wielkich prezydenckich dożynek w Spale w latach 30. XX wieku umacniano wiarę w wielkie wartości kultury ludowej, przede wszystkim stroju, ale także plastyki, uwytatniając jej rodzime pochodzenie i wynikającą stąd rolę państwowotwórczą. Kolejne generacje inteligentów przyswajały oczywistą prawdę: ludowe, czyli piękne i nasze, rodzime. Nasze, więc piękne, bo ludowe, rodzime.

Jędrzej Wawro, świątkarz z Gorzenia Górnego koło Wadowic, przed wojną rozslawiony wierszami Emila Zegadłowicza, zaś po wojnie książką Tadeusza Seweryna,<sup>2</sup> w 1935 roku dostał zamówienie na figurę Chrystusa Frasobliwego, która miała stanąć na ołtarzu podczas uroczystości w Spale. „Niezadowolony ze zbyt wielkich rozmiarów figury, wysokiej na metr, a zatem wyższej niż którakolwiek z dotychczas wykonanych – rzeźbił, ale z musu, nazywając tę robotę «na wassermater». Aczkolwiek wystrugany przez niego świątek podobał się zamawiającym, Wawro żywił jednak skrupuły, czy wypada dać prezydentowi rzecz tak niewydarzoną”.<sup>3</sup> Rzeźba Chrystusa Frasobliwego, niby zwyczajna, z przydrożnej kapliczki, ale powiększona stosownie do funkcji, nabrała nowego sensu. Stała się symbolem religijnym, państwowym i klasowym równocześnie. Po to ją zamawiano i dlatego wybrano akurat ten typ ikonograficzny, wszechobecny w wiejskim pejzażu. Mniej więcej wtedy utrwaliła się zbitka słowna „Chrystus Frasobliwy”, która wyparła wiele określeń gwarowych, niektórych wielkiej urody, jak na przykład Święta Turbacyja (Krakowskie), Starośliwy (Śląsk), Płaczobóg (Kaszuby), Miłosierdzie (Łowickie).

Po wojnie inaczej. Sztuka ludowa – narodowa w formie, socjalistyczna w treści, choć przecież pradawna, wkroczyła szerokim frontem w życie codzienne mas. Ze szczególnym uwzględnieniem inteligencji pracującej. Cepelia, zespoły pieśni i tańca z Mazowszem na czele, festyny, dożynki, lokale biurowe i mieszkania dekorowane pasiakami, siwakami, wycinankami – widomy znak sojuszu robotniczo-chłopskiego, ale niekiedy były to wyroby świetne pod względem artystycznym. Chrystus Frasobliwy stał się wyrazicielem przedwojennej krzywdy chłopskiej, która minęła i nigdy nie wróci, względnie symbolem codziennego trudu.

Socrealizm zakładał, że współczesna twórczość ludowa o nowych treściach i motywach (szlaczek z sierpów i młotów, kilim „X lat PRL”, pisanka z hasłem „Wesołego Alleluja Polsko Ludowa”, wycinanka przedstawiająca chłopca w łowickich portkach siedzącego za kierownicą dymiącego traktora, a nad nim w zwieńczeniu gołąbki pokoju i pięcioramienna gwiazda, przyspiewki w rodzaju: „nie chodź na zbój Wojtek, Maciek, lepiej robić w kombinacie”), przyspieszy proces zmian stosunków społecznych na wsi.

Lecz powojennej opiece nad sztuką ludową nadała kształt stara kadra plastyków, muzyków, etnografów, regionalistów, często wybitnych fachowców. Ludzi zaangażowanych całym sercem, czerpiących z tradycji Sztuki Podhalańskiej, Polskiej Sztuki Stosowanej, stylu zakopiańskiego, Bronowic, Warsztatów Krakowskich, Ładu, Komitetu Popierania Przemysłu Ludowego (powołanego uchwałą Sejmu w 1924 roku), Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego (było ich osiem), Katedry Etnografii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, Centrali Bazarów Wileńskich,

Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych we Lwowie – długo by wymieniać. Nawet podczas wojny ukazał się artykuł teoretyczny o zasadach opieki nad sztuką ludową w przyszłej wolnej Polsce.<sup>4</sup> Temat był więc żywy przez kilkadziesiąt lat.

Można podsumować, używając ówczesnego żargonu, że na przełomie lat 40. i 50. sztuka ludowa stała się zarazem odgórna i oddolna.

Socrealizm w sztuce ludowej był czymś zupełnie innym niż w prozie, poezji, dramacie, plastyce, filmie czy architekturze. Stare formy i techniki, nasycone nowymi „społecznymi” treściami – to kurioza, co prawda nagradzane i wystawiane, lecz zarazem obśmiewane i rychło lądujące w ciemnicach muzealnych magazynów. Na początku lat 60. etnografka z Muzeum w Toruniu opowiadała nam, studentom, o rzeźbiarzu Janie Centkowskim z Nieszawy. Z dumą zademonstrował swą najnowszą pracę – mężczyznę na koniu (w proporcjach, jakby dosiadł jamnika). Artysta właśnie wrócił z Centralnej Narady Twórców Ludowych, bardzo się przejął tym, co usłyszał, i natychmiast wziął się do dzieła, albowiem był człowiekiem pełnym najlepszej woli. – Co to? – Jak to, nie poznaje pani? – Przecie marszałek Rokossowski przyjmuje defiladę. – Panie Centkowski, a widział pan kiedy marszałka Rokossowskiego? – A jakże, służyłem przed wojną w ułanach, defilowaliśmy przed nim, siedział na Kasztance i salutował... Takich anegdot opowiadano dziesiątki, socrealizm nie budził w etnografach agresji, lecz rozbawienie. Z takim samym rozbawieniem oglądałem niedługo potem masowe przerabianie niechodliwych Koperników (bo właśnie skończył się rok kopernikowski) na Mojżeszów, zaś po 1989 roku przeróbkę popierania generała Świerczewskiego na generała Andersa.

Ale niektóre prace, powstałe na skrzyżowaniu socrealizmu i sztuki ludowej, naprawdę się podobały. Bar mleczny Złota Kurka na Marszałkowskiej miał oryginalny wystrój ścian, dzieło wiejskich malarek, bardzo pochlebnie wyrażano się o tym pomysle. Wieś Zalipie koło Tarnowa zasłynęła niedługo po wojnie. Zalipianki malowały w kwiaty nie tylko swoje obejścia, ale także kawiarnię w Krakowie i wnętrza statku pasażerskiego. W 1950 roku przy Wydziale Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki powstała pierwsza w historii Polski kolekcja współczesnej wytwórczości ludowej. Gdy w końcu lat 50. przekazywano ją do warszawskiego Muzeum Etnograficznego, liczyła ponad siedemnaście tysięcy eksponatów. W ciągu pierwszego piętnastolecia PRL zorganizowano ponad sto konkursów zakończonych wystawami. Cepelia, przecież instytucja o socrealistycznym rodowodzie, animowała ośrodki koronkarstwa w Koniakowie i Bobowej czy wycinankarstwa w Łowiczu, by ograniczyć się tylko do tych przykładów. Przy cepeliowskich spółdzielniach działało kilkadziesiąt zespołów pieśni i tańca; w Bukowinie Tatrzańskiej chłopcy kończyli taniec zbójnicki

uniesieniem ciupag i okrzykiem „Pokój!”. Dziś pewnie mało kto o tym pamięta, ale folklor bukowiński, w który wpompowano niemało państwowych pieniędzy, przetrwał i wciąż jest podziwiany, choć wcale tak być nie musiało. Państwo organizacyjnie i materialnie wspomagało sztukę ludową i neoludową w skali, o jakiej przed wojną można było tylko marzyć – stwierdzam to bez ironii.

Wyroby Cepelii świetnie trafiały w inteligencki gust, stały się modne, rozchwytywane. Mazowsze śpiewało „jadą maszyny, na nich dziewczyny” oraz „tarabam, tarabam, wróg nie wydrze pieśni nam”, lecz inne piosenki tego zespołu były uwielbiane, śpiewał je cały kraj (zwłaszcza że radio nadawało je od rana do nocy), a także diaspora. Opowiadano w Londynie, że tamtejsza rodzina polska, wyjeżdżając na wakacje, zostawiła znajomym Anglikom pod opieką psa, a kiedy ten z tęsknoty przestał jeść, Anglicy wzięli się na sposób: puszczała psu godzinami płytę Mazowsza i wyciągnęli zwierzę z depresji. Sklepy Cepelii w Brukseli i Nowym Jorku pracowały na pełnych obrotach, Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Koronka” w Bobowej jak rok długi gościła zagranicznych kontrahentów.

Pani w szkole podstawowej tłumaczyła nam, że sztukę ludową, realizm socjalistyczny i w ogóle naszą epokę wyśnił sobie Mickiewicz:

O gdybym kiedy dożył tej pociechy  
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy.

Wiesz co prawda nie dożył, ale my tak, więc realizujemy jego przesłanie. W kapitalizmie byłoby to niemożliwe. Wielkość Chopina tkwi w tym, że wzorował się na muzyce ludowej i nieustannie do niej nawiązywał, czerpał z niej siłę. *Dies Irae* Kasprowicza to obraz walki proletariatu z burżuazją. I tak dalej.

Socrealizm przestał oficjalnie obowiązywać po kilku latach, jednak nie umarł. Był wyszydany, lecz nie odwołano go równie zdecydowanie, jak przedtem proklamowano. Od czasu do czasu przypominał o sobie. Jego główny apologeta w 1956 roku przestał być ministrem kultury, ale został prezesem Radia i Telewizji. Wielu pretorianów tego ruchu zachowało wysokie stanowiska i wpływy.

Po grudniu 1970 roku nastały dla sztuki ludowej czasy osobliwe.

Po latach zgrzebnej gomulkowszczyzny, zakończonych krwawymi wydarzeniami na Wybrzeżu, władza musiała coś ludziom dać. Coca-cole, Zamek Królewski w Warszawie, małe fiaty, budownictwo mieszkaniowe z wielkiej płyty, zagraniczne papierosy i słodczyce, możliwości wyjazdów na Zachód. Popieranie sztuki ludowej pasowało do tego jak ulał. Stało się więc sprawą wagi państwowej, częścią polityki kulturalnej.

Aby uspokoić nastroje społeczne, wymieniono gar-

nitur władzy. Nowa generacja aparatczyków, tak zwane pokolenie ZMP, to byli wówczas ludzie między czterdziestym a pięćdziesiątym rokiem życia. Dojrzewali intelektualnie w latach stalinowskich, na zetempowskich zebraniach i szkoleniach partyjnych. Tam ich nauczono, że sztuka ludowa, rozwijana wedle wskazań realizmu socjalistycznego, winna stanowić podstawę kultury narodowej, umacniając jedność moralno-polityczną. Przyznawali się do niej, gdyż miała jeszcze jedną wielką zaletę: była powszechnie zrozumiała, akceptowana i można ją było bezpiecznie chwalić bez obawy ośmieszenia.

A tymczasem siłą tradycji sztuka ludowa wciąż jeszcze była lubiana w środowisku inteligentów – ludzi, którym znajomi księgarze sprzedawali spod lady książki, normalnie nie do zdobycia, chociaż wydawane w ogromnych nakładach, jeśli je przyrównać do obecnych. Ludzi bywających w teatrach, na koncertach, zdecydowanych stać całą noc na mrozie po karnet na Konfrontacje Filmowe. Stałych klientów targów staroci.

Sztuka ludowa była lubiana, budziła chęć posiadania. Lata 60. i początek 70. to szaleństwo ogałacania kapliczek z rzeźb. Śpiewał o tym Kazimierz Grzesko-wiak<sup>5</sup> w piosence *Salonowy świątek*:

Ten pan zgłupiał chyba z wszystkim  
Łaps! i wyjął mnie z kapliczki  
A na koniec tej sromoty  
gdzieś do miasta wywiózł potem.  
Rzekła tego pana żona:  
Świątka mamy do salona.  
A tam u nas jesień cicha (...).  
Od powietrza morowego  
No i od wszelkiego złego  
Salon nieźle jest chroniony  
W kącie wiszą dwie ikony  
Budda się w czystości nurza  
Pani nowy ma odkurzacz.  
A tam u nas jesień cicha (...).  
Świątkowałem rok już któryś  
Byle do emerytury  
Teraz gości brzmia zachwyty,  
Jaki ze mnie jest prymityw  
Ogłaszają wszystkie stany:  
Ten to grubo jest ciosany.  
A tam u nas jesień cicha (...).

Powiatowy laryngolog wypełnił cały pokój starymi chłopskimi rzeźbami z kapliczek. – Zbieram, lubię. – Jeździł po terenie, lubił, zbierał. Zdumiałby się i obraził, gdyby mu ktoś zarzucił złodziejstwo i ranienie ludzkich uczuć. Człowiek wyrobiony zawsze ma na podorędziu wytłumaczenie swych podłych postępów: jeśli ja nie wezmę, zabierze kto inny, i tak niedługo zgnije, ludzie na wsi na tym się nie znają, wyszło z mody, nie szanują te-

go, trzeba fachowo zakonserwować... Nietrudno wymyślić coś w tym rodzaju. Zresztą – pan doktor nie wszystko ukradł. Pacjenci wiedzieli, że zbiera, przynosili. Wolał rzeźby od kopert i koniaków. To go uwznioślało.

Koleżanka ze studiów, niech jej będzie Małgosia, mieszkała w eleganckiej willi ze swym tatą, mama się wyprowadziła. Miejsca było pełno, chodziliśmy do niej kuć przed egzaminami. Tam też było pełno świątków, a nawet całych kapliczek. Siedzimy w salonie, kiwamy się na henrykowskich krzesłach, drzwi się otwierają, staje w nich zniewalająco piękna dziewczyna, jakby zesza z obrazu Botticellego. – Pamela jestem. – Później Małgosia opowiadała, że Pamela to także wiejskie znaleźisko taty. Zobaczył ją na drodze, zatrzymał syrenkę.

– Ile masz lat?

– Osiemnaście skończone.

– Masz dowód?

– Mam.

– To idź do domu po dowód, zabieram cię do Warszawy.

Przybiegła po niedługiej chwili, nie mówiąc ani słowa rodzicom.

Tato Małgosi ją obkupił, zaprowadził do fryzjera, pokazał drogę do spożywcza, nauczył korzystać z łazienki, kuchni gazowej. Dużo podróżował służbowo za granicę, chciał, żeby w domu czekała kobieta. Poza tym Pamela nie miała żadnych obowiązków. Istniała w willi jak te świątki. Łaziła z kąta w kąt albo całymi godzinami gapiała się przez okno, Warszawa jej nie nęciła. Gdy widziałem ją po raz ostatni, wyglądała jak kandydatka do Tworek.

Nie bywałem w eleganckim świecie, ale i tak w latach 50. i 60. oglądałem kilkanaście mieszkań umajonych rzeźbami z kapliczek.

Sztuka ludowa to był również chodliwy i bezpieczny temat dziennikarski – dobrze widziany przez decydentów, cieszący się życzliwym zainteresowaniem, łatwy w obróbce. Również towar eksportowy, rozchwytywany przez polską diasporę i cudzoziemców spragnionych egzotyki.

Na początku lat 70. wiejskie kapliczki były już prawie doszczętnie ogołocone, ale ponieważ ludziom zaczęło się trochę lepiej powodzić, a aspiracje rosły, trzeba to było jakoś zmanifestować; popyt na świątki gwałtownie wzrósł. Rynek oryginałów prawie nie istniał, ruszyła więc produkcja surogatów, zwanych współczesną twórczością ludową. Tradycja, neosocrealizm, moda, polityka kulturalna, prawa ekonomiczne spłoty się, współtworząc szczególne zjawisko. Wokół sztuki ludowej skupiło się towarzystwo mocno mieszane i tym samym ogromnie interesujące. Składali się na nie:

– intelektualiści, artyści, także wybitni. Na początku dekady zaświtała dla nich nadzieja godniejszego życia, a władze wierzyły, że ludzie kultury ochoczo włączyli się w budowę drugiej Polski i umacnianie jedności moralno-politycznej narodu;

– drobni kolekcjonerzy, często lekarze, którym do szczęścia potrzebne było strojenie się w piórka znawców i mecenasów;

– coraz liczniejsi cudzoziemcy, życzliwie zainteresowani kulturą polską od Grotowskiego i Hasa po świątki;

– aparatczycy „robiący w kulturze” albo „mający kulturę pod sobą”, aspirujący do miana ludzi artystycznie wyrobionych;

– władze powiatowe i gminne chcące się wykazać;

– organizacje-instytucje, np. Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze, Związek Młodzieży Wiejskiej i Bóg wie jakie jeszcze;

– dziennikarze, wyspecjalizowani i przypadkowi;

– muzealnicy, zwłaszcza etnografowie;

– pracownicy Cepelii uważający się za właścicieli sztuki ludowej, częstokroć zasadnie;

– regionaliści, czyli tzw. działacze, inaczej czynniki społeczne;

– rozmaite ciotki entuzjastki;

– twórcy ludowi, od natchnionych wiejskich biedaków chwytających ochłapy uznania, poprzez ludzi przekonanych o swym geniuszu (niemal każdy inteligent szczerze sypał pochwałami, uważając się przy tym za upoważnionego do udzielania wskazówek, rad i pouczeń), po ewidentnych hochsztaplerów;

– cwaniacy wietrzący zysk, nie tylko finansowy.

Było co podziwiać. I jest co wspominać.

Miałem wtedy niecałe trzydzieści lat. Po starcie zawodowym w Muzeum Tatrzańskim, zakończonym klęską i rejteradą do Warszawy, wylądowałem w biurze, nad papierkami. W gwarze wileńskiej o takim człowieku mówi się: „a ty siadłszy płacz”, w slangu więziennym: „zmulony”. Czyli otępiły od bezradności.

Wyrwał mnie z tego stanu Aleksander Jackowski, redaktor kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa”. Poznałem go, gdy przyjmował do druku mój światoburczy kawałek o zbójnikach w kulturze polskiej, pisany jeszcze w Zakopanem. Zadzwoił, żebym wpadł. Jeśli mogę, to już.

U Jackowskiego poznałem Tadeusza Szczepanka, kierownika Muzeum w Nowym Sączu, który zaproponował mi przygotowanie konkursu współczesnej rzeźby ludowej Karpat Polskich. Jackowski za mnie poręczył (później żartobliwie napomknął, że miał obawy), a Szczepanek bez wahania przyjął mnie do pracy, widząc po raz pierwszy w życiu. Obiecał przyzwoite honorarium, plik delegacji *in blanco* (młodzieży wyjaśniam, że słowo „delegacja” w ówczesnej mowie znaczyło najczęściej „druk polecenia wyjazdu służbowego”), samochód z kierowcą, a jak nie, to zaliczkę na taksówki. Mam objechać górskie i podgórskie powiaty od Cieszyna po Przemyśl, odnaleźć rzeźbiarzy ludowych, zrobić z nimi wywiady, zwieźć eksponaty, za-

aranżować wystawę, opracować katalog, zainteresować dziennikarzy. Konkurs miał być głośny, jeden z największych w Polsce. Jak dowiedziałem się po latach, pewien pan o długich rękach doniósł gdzie trzeba na Szczepanka, bo zły był na niego w zupełnie innej sprawie, że sądeckie muzeum nie zajmuje się sztuką ludową, lecz jedynie ikonami i Nikiforem – to był wówczas ciężki zarzut, można było ponieść konsekwencje, w najlepszym razie długo wyjaśniać, że nie jest się wielbłądem. Więc przystąpiono do kontraktatu. No i się załapałem.

Jackowski, dla przyjaciół Jacek, sprawił, że umieszczono moje badania terenowe – tak to się nazywało – w planie naukowym Instytutu Sztuki PAN, zamówił wywiady z rzeźbiarzami i książkę. Wracałem do domu na miękkich nogach.

Nie wiem i nie jestem ciekawy, co by się ze mną stało, gdyby nie ci dwaj panowie. Szczepanek miał rzadką cechę – ufał podwładnym i nie przeszkadzał im w pracy. Mniej więcej po dwóch miesiącach od podpisania umowy zainteresował się nieśmiało, czy cokolwiek robię.

W latach 70. prowadziłem trzy konkursy rzeźby i jeden kowalstwa Karpat polskich, prócz tego konkurs wszystkich dziedzin plastyki ludowej Podhala, Orawy, Spisza i Pienin. Kochałem tę robotę. Regularnie pisywałem do „Polskiej Sztuki Ludowej” i nie tylko tam, współtworzyłem filmy dokumentalne, urządziłem wystawy, wydałem książkę. Mogę więc uważać się za weterana tego ruchu. Ale (czemuż miałbym sobie teraz nie pochlebić?) zachowałem przecież nieco zdrowego rozsądku – byłem *enfant terrible* trwającej całą dekadę naukowej dyskusji, której celem było nieodwołalne zdefiniowanie, kto jest twórcą, kto odtwórcą, kto ludowy, kto amator, kto naiwny, kto prymitywny, kto nieprofesjonalny, kto „inny”, co autentyczne, a co artystycznie opracowane (względnie przetworzone), zgodne z tradycją, nawiązujące do tradycji albo wcale nie, od kiedy liczy się autentyk, od kiedy zaś – naleciałość. (Szczytowe osiągnięcie owej debaty: pani profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa w ferworze dyskusji tak określiła kiedyś „innych”: „no, państwo wiedzą, ci wariaci od pana Jackowskiego”). To było wówczas niezwykle ważne – nie tylko dla znawców, którzy swoje kategoryczne sądy próbowali jakoś uporządkować, by dostosować do nich rzeczywistość, lecz i dla zainteresowanych, gdyż przekładało się na bezpośrednie skutki praktyczne: prestiż, pieniądze. A tymczasem na wsi kończył się definitywnie wiek XIX.

Znawca sztuki ludowej – to było coś. Dzięki pozycji w tej branży miałem ludzki szacunek i odrobinę więcej pieniędzy, niż potrzebowałem na niezbędne wydatki, a nawet dostałem mieszkanie. Zawoziłem, odwoziłem, rozmawiałem, fotografowałem, kupowałem eksponaty do powstającego skansenu w Nowym Sączu, a co się napatrzyłem i nasłuchałem... Dzięki

świętkom mogłem przyglądać się z bliska zarówno inteligentnym nadziejom i fumom lat wczesnego Gierka, jak ogólnej destrukcji końca dekady. Panie urzędniczki z Wydziału Kultury w Krakowie mówiły o mnie do brotliwie, acz protekcyjnie „kapitan Czechowicz” (oficer wywiadu, wkręcił się do Wolnej Europy, wrócił do kraju rok przed moim pierwszym konkursem rzeźby. Trąbiono, że wykradł największe tajemnice rozgłośni i niebawem nastąpi fala aresztowań, ale skończyło się kłapą i pośmiewiskiem. W mowie potocznej kapitan Czechowicz występował jako kapitan Klops, a studenci śpiewali o nim „Glory, glory ale szuja”).

Skoro więc z łaski losu stałem się specjalistą, należało możliwie szybko poznać temat, choćby ogólnie, a w następnej kolejności wyuczyć się fachu. Przygotowując eksponaty przed obradami jury, typowałem nagrody wedle własnego rozeznania, aby moje sądy porównać z oficjalnymi wynikami. Za pierwszym razem miałem osiemdziesiąt procent nietrafnych (jeżeli przyjąć, że oceny jury były trafne). W ostatnim już tylko trzydzieści. Robiłem więc postępy, a gdybym nadal drążył, a czas się zatrzymał i przemiany współczesnej sztuki ludowej nie postępowały w takim tempie, mógłbym zostać wybitnym autorytetem, może nawet zawodowym jurorem. Ale przyszło lato roku 1980 – zarówno miłośnicy, jak decydenci, a nawet niektórzy twórcy z dnia na dzień porzucili świątki i zajęli się zupełnie, ale to zupełnie czym innym.

Ludoznawcy przedwojennego chowu na ogół uważali tradycyjną kulturę ludową jakiegoś regionu za koherentną całość, gdzie wszystko jest ze sobą powiązane, jedno zjawisko bezpośrednio wpływa z drugiego, a dzieła sztuki pozostają w ścisłym związku z całą resztą życia społeczności lokalnej. Relikty owego sposobu myślenia można było obserwować jeszcze w latach 70., choć rzeczywistość zmieniła się gruntownie; za moich czasów rzeźbiarzy z ich środowiskiem łączyły jedynie miejsce zamieszkania, więzi rodzinne i sąsiedzkie, nie twórczość – ani pod względem artystycznym, ani ekonomicznym, ani ideowym. Artyści ludowi byli podporządkowani swym odbiorcom (oceniające i zarazem wyceniające komisje cepeliowskie, inni kupcy, muzea, kolekcjonerzy, animatorzy, kiermasze, urzędnicy od kultury). To miastowi dyktowali, co jest, a co nie jest ludowe – czyli piękne, czyli autentyczne i korygowali zjawiska niepasujące do ich wizji, uważając się za uprawnionych, ponieważ płacili. To głównie oni utrzymywali przy życiu sztukę ludową lat 70. Stąd ówczesna kariera „autentyczności” traktowanej jako wymóg. Każdy twórca winien być autentyczny, jego dzieło autentyczne. „Czy on jest autentyczny?” – pytano mnie wielokrotnie. Nie wiedziałem, co to dokładnie znaczy, ale na wszelki wypadek odpowiadałem, że absolutnie tak. Po co twórcom psuć interes, a inteligentom wsadzać palec do zupy.

Zresztą i przed pierwszą wojną światową rzeźba ludowa nie była ściśle powiązana ze swoim regionem,

nie tak zróżnicowana jak choćby strój, muzyka czy budownictwo. Wyjątek stanowiły figurki powstające wokół sanktuariów maryjnych (Gidle, Skępe, Kalwaria Zebrzydowska), roznoszone przez pielgrzymów czasem na setki kilometrów. Chrystusa Frasośliwego z Beskidów można umieścić w kapliczce na Suwalszczyźnie – nikt nie zauważy różnicy, bo jej nie ma. Pokazano mi kiedyś album sztuki ludowej Meksyku; niektóre świątki wyglądały jak wyjęte z polskich kapliczek. Karpaty Polskie ślą pozdrowienia na drugą półkulę! Parokrotnie proszono mnie o zakup rzeźby, gdy znajomy znajomego kupił dom nad jeziorem i musiał go dopasować do swego ideału piękna, czyli urządzić *à la rustique*. Uludować. Dzisiaj, jeśli zobaczymy na wiejskiej chałupie tradycyjną kapliczkę z Chrystusem Frasośliwym albo Matką Boską, możemy być prawie pewni, że стоимy przed rezydencją człowieka miastowego. Nowi właściciele zapewne sądzą, że składają w ten sposób ukłon chłopskiej tradycji, dla mnie jest to współczesna wersja Arkadii pod Łowiczem (Zofiówki, Powązek, Puław, Morysinka), istniejącej, by księżna pani miała gdzie się przechadzać, prowadząc na łańcuszku wykąpaną i uperfumowaną owieczkę ze złotym dzwoneczkiem u szyi.

Skoro miejsce tradycyjnej kultury ludowej w sercach inteligentów zajęła wytwórczość współczesna, etnografowie siłą rzeczy musieli ją intensywnie animować. Dawni ludoznawcy badali rzeczywistość zastaną, istniejącą niezależnie od nich; moje pokolenie w znacznej mierze zajmowało się tym, co samo powoływało do życia. Ja także się przykładałem, były to dla mnie pod względem zawodowym lata bardzo owocne. Pomogłem wielu starym, biednym, zahukanym ludziom. Uśmiechali się, widząc mnie na progu.

Ale zjawisko miało już w sobie symptomy upadku, z każdym rokiem coraz widoczniejsze.

Jak dziś Polska szeroka  
 Jak szeroka i długa  
 Wszędzie twórcy ludowi  
 Każdy dłubie i struga.  
 Bo dziś rzeźbiarz się ceni  
 Niezły z tego ma dochód  
 Za Chrystusa – Madonny  
 Kupił sobie samochód.  
 Albo garncarz – przed wojną  
 Nieraz z głodu przymierał  
 Dziś za swoje garnuszki  
 Na Wartburga uzbierał.  
 Albo tkaczka-artystka  
 Tka dywany na krosnach  
 Wille sobie buduje  
 Bo w pióreczka obrosła.  
 Albo taki poeta  
 Też ludowy artysta  
 Za wierszówki z czasopism

Jest zagrycha i czysta.  
 I tak Polska szeroka  
 Jak szeroka i długa  
 Każdy chce być artystą  
 Każdy pisze i struga.  
 Bo dziś takie już czasy  
 Takie to już dziś lata  
 Jak nie struga coś w drzewie  
 To przynajmniej wariata.

Napisał ten wierszyk Bronisław Pietrak,<sup>7</sup> kowal z Lubelszczyzny, przez jakiś czas prezes Stowarzyszenia Twórców Ludowych. A ja dziwowałem się, jak ta Maryś. Na własne oczy oglądałem resztki socrealizmu, wymieszane z pokłosiem, a częściej z otrębami sentymentalizmu, klasycyzmu, romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski i artystycznych prądów dwudziestolecia. Dwukrotnie (pod Nowym Sączem i pod Myślenicami) przestąpiłem próg zamieszkałej kurnej chałupy. Ile razy pchły mnie oblaży, nie zliczę. A czego się nasłuchałem, ilu poznałem fascynujących ludzi. Jakże się nie wzruszać, nie wspominać? Przecież to były moje najlepsze lata.

Nie tylko moje. Pewien ludowy artysta, kowal ze Szczawnicy, westchnął niedawno:

– Najlepiej to było za Gierka i za Kroha.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Włodzimierz Sokorski, *O właściwy stosunek do sztuki ludowej*. Referat wygłoszony dnia 28 maja 1949 roku na konferencji w Muzeum Narodowym poświęconej omówieniu wyników Festiwalu Muzyki Ludowej. „Polska Sztuka Ludowa”. Rok III, nr 5, maj 1949
- <sup>2</sup> Książka ma formę dialogu świątkarza z narratorem. W środowisku etnografów krążyła uporczywa plotka, że cały ów dialog to, jeśli wolno się tak wyrazić, *licentia ethnografica* Seweryna, który znał Wawrę jedynie przelotnie, widział go w ogóle raz czy dwa razy, a że miał duszę artysty i dogłębną wiedzę o regionie, więc pięknie zanotował to, czego nigdy nie słyszał.
- <sup>3</sup> Tadeusz Seweryn, *Świątkarz powsinoga*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1963
- <sup>4</sup> Halina Sosnowska [Ewa Pohoska], *Sztuka pod ochroną. W trosce o kulturę przyszłej Polski*. „Droga” 1943, nr 1. Za: Marek Arpad Kowalski, *Śladami świątków*. LSW, Warszawa 1971
- <sup>5</sup> [www.grzeskowiak.art.pl](http://www.grzeskowiak.art.pl)
- <sup>6</sup> Bronisław Pietrak, *Twórcy ludowi*. „Polska Sztuka Ludowa” XXXIII, 1979 nr 2



1. Leonid Breżniew i Edward Gierek. Fot. Jan Morek, Warszawa
2. Konferencja wyborcza Komitetu Wojewódzkiego PZPR, na mównicy Władysław Gomułka  
Fot. Jarosław Tarań, Warszawa 7 lutego 1969. Archiwum Fundacji Ośrodka KARTA
3. Kadr z filmu dokumentalnego *Grudniowe taśmy*. Fot. Wojciech Jankowski, Gdańsk, grudzień 1970.
4. W kuchni. Fot. Jarosław Tarań, Reszki, 4 listopada 1970
5. Kobieta zamykająca przejście dla pieszych. Fot. Jarosław Tarań, Warszawa, marzec 1970
6. Pasażer pociągu podmiejskiego. Fot. Piotr Borowicz, Warszawa 1978
7. Nabożeństwo majowe. Fot. Maciej Osiecki, Podlasie 1980
8. Świniobicie. Fot. nieznany, wieś Młynarze n. Bugiem, lata 80.
9. Skrzyżowanie ulic Okopowej, Hucisko, Wałów Jagiellońskich. Fot. prawdop. Sławomir Fiebig, Gdańsk 15 grudnia 1970

Wszystkie fotografie pochodzą z katalogu wystawy: „Cudowne lata” Muzyka. Poezja. Malarstwo. lata 70., 80.  
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2009.

