

KSAWERY PIWOCKI

Gdybyśmy potrafili odpowiedzieć na wszystkie dwa-
naście pytań, jakie otrzymaliśmy, to byłaby to zapewne
rzecz wagi światowej dla nauki. Nie czuję się na siłach
sprostać tak wielkim zadaniom. Dlatego będę mógł od-
powiedzieć tylko na niektóre, i to może nie najważniej-
sze. Podejrzewam, że do zwołania dzisiejszej narady
przyczynił się mój artykuł: *Niektóre zagadnienia teorii
sztuki ludowej* opublikowany w „Studiach Estetycznych”.¹
Poruszam tam rzeczywiście sprawy, które mogłyby stać
się podstawą dyskusji nad niektórymi wspomnianymi
pytaniami. Kłopoty z ustaleniem zakresu pojęcia kultury
ludowej, a tym samym oczywiście i sztuki ludowej oraz
jej genezy, ma przecież cała dzisiejsza etnografia euro-
pejska. Dowodem może być problematyka pierwszego
numeru nowego pisma „Ethnologia Europaea”, jaki nie-
dawno się ukazał, a gdzie w sposób bardzo interesujący
mówi się o sformułowaniu teoretycznych podstaw współ-
czesnej etnografii, etnografii naszego kontynentu. Współ-
czesna anglosaska antropologia społeczna w Anglii i kul-
turalna w Ameryce wywróciły dokumentnie wszelkie
dotychczasowe podziały, nawyki i metody badań etno-
graficznych.² Jeśli dodamy do tego francuski struk-
turalizm Lévy-Straussa z jego próbą przedstawiania
w symbolach matematycznych rodzajów i ilości stosun-
ków społecznych wiążących członków danej grupy ba-
danej, dla uzyskania zgeneralizowanych i zmatematyzo-
wanych formuł tychże relacji³ — to musi to rzuto-
wać także na badania etnografów Europy, choć tamci
nauki i metody wyrosły na tle problematyki tzw. etno-
logii czy też etnografii pozaeuropejskiej, etnografii lu-
dów żyjących w warunkach kultur plemiennych. Wszys-
kie te nowe prądy w naukach o kulturze w mniejszym
lub większym stopniu dążą do zintegrowania w obrębie
swych zainteresowań wszystkich aspektów bytowania
człowieka na Ziemi, od biologii aż po instytucje spo-
łeczne i sztukę, przy czym akcent przesuwają się coraz
wyraźniej z ulubionych w dawnej etnografii europej-
skiej badań kultury tzw. materialnej na zagadnienia
kultury najszerzej pojętej. Musi to interesować więc
szczególnie ludzi interesujących się naszą skromną szt-
ką ludową.

Alberto Cirese⁴ słusznie, jak mi się wydaje, zwraca
uwagę, że wzorce metodyczne czerpane z antropologii
kulturalnej, operującej przede wszystkim materiałem
„egzotycznym”, nie odpowiadają w pełni potrzebom na-
szej wiedzy o tzw. europejskiej kulturze ludowej. Róż-
nica główna leży w niezaprzeczalnym fakcie, iż wszel-
kie uświadczenia „uhistorycznienia” antropologii kul-
turalnej, podejmowane np. przez szkołę Boasa, napoty-
kają w warunkach większości kultur pozaeuropejskich
niepokonalne niemal trudności wynikające z braku źró-
deł historycznych. Tymczasem nasza wiedza o ludach
europejskich jest przede wszystkim wiedzą historyczną
i to musi rzutować na nasze podejście do faktów etno-
graficznych, a tym bardziej na samą definicję tychże
faktów. Zwracał już na to uwagę Antonio Gramsci
w *Osservazioni sul folklore*. Czytając Gramsciego, myśla-
łem o kilku swoich artykułach teoretycznych i o *His-
torycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, która swego

PRZYPISY

1 Ksawery Piwocki, *Niektóre zagadnienia teorii sztuki
ludowej*. „Studia Estetyczne” T. 3: 1966.

2 Alberto Cirese, *Alterità et dénivellement culturels
dans sociétés dites supérieures*. „Ethnologia Europaea”,
I, 1, 1967 s. 12.

3 E.R. Leach, *Rethinking Anthropology*, London 1961.

4 A. Cirese, op. cit.

czasu była tak ostro zwalczana przez etnografów. Dziś
nie tylko — po oczywistym oczyszczeniu z pomyłek —
byłbym skłonny podtrzymać swoje spostrzeżenia, ale
uczynić jeszcze krok dalszy. Zagadnieniem kluczowym
jest naturalnie pojęcie „ludu”. Jeśli ktoś zajmuje się
sztuką ludową, to ma do czynienia z dwoma słowami
o niesprecyzowanej treści semantycznej. Nie bardzo wie-
my, co to jest sztuka, i także, co to jest lud. To ostat-
nie słowo zrodziło się w klimacie idei J.J. Rousseau
jeszcze w XVIII w., ale jego sens, nadany mu w cza-
sach romantyzmu i romantycznego nacjonalizmu, tkwi
w nas wszystkich, u wszystkich zajmujących się kul-
turą i sztuką ludową. Lud był podmiotem walki z feuda-
lizmem i głównym ośrodkiem rodzącego się współczes-
nego pojęcia narodu. Miał on być wiecznotrwałym pod-
łożem każdego narodu Europy, jego niezniszczalnym
zrębem, wiecznie żyjącym. Pojęcie to jest więc wyraź-
nie pojęciem metahistorycznym. Lud — także jako
twórca sztuki — to jeszcze dzisiaj w opinii wielu ba-
daczy pewna hipostaza obdarzona wiecznotrwałymi wa-
lorami moralnymi, szczególnymi zdolnościami artystycznymi,
ujawniającymi się spontanicznie, dziedzicznymi
tradycyjnie od „czasów niepamiętnych”. Istnieją więc
dzieła ludowe „same przez się” czy „same w sobie” —
strukturalnie niejako różne od innych, nieludowych.

Pozytywistyczne poczynania szkoły Tylora, gdy za-
często zdawać sobie sprawę z nieprawdziwości tezy ro-
mantycznej, szły w kierunku szukania „survivals”, prze-
żytków, kontynuacji w kulturze i sztuce ludowej także
współczesnej. Próbowano w ten sposób przekształcić
niejako etnografię europejską w „etnologię” ogólno-
światową, wskazując na zbieżności tychże „przeżytków”
z danymi materiałów porównywalnych z kręgów poza-
europejskiej i przedhistorycznej kultury. Te ciągoty obok
romantycznych są wciąż jeszcze żywe i zapewne nauko-
wo niekiedy naprawdę interesujące czy zgoła rewelacyj-
ne. Wydaje mi się, że ulega im nawet np. Lévy-Strauss,
który swój ahistoryzm pokrywa niekiedy marksistow-
skimi przesłonami słów. Te tylorowskie relikty poczęły
wędrować od zamierzchłych czasów poprzez kraje, ludy,
łądy i morza — tworząc całe łańcuchy form kultury ma-
terialnej i duchowej, powiązanych najczęściej ich funk-
cją życiową, gospodarczą czy społeczną. Stały się chyba
głównym przedmiotem badań także kultury ludowej
europejskiej, gdyż ich „reliktowość” zdawała się nie-
rozerwalnie związana z pojęciem ludu jako społecznym
podłożem możliwości „zaistnienia” tego rodzaju prze-
żytków.

Czterdzieści lat temu pisałem swą pracę o drzewo-
rystyce ludowej⁵ i wówczas już — choć oczywiście posłu-
giwałem się tradycyjnym pojęciem ludu — zwracałem
uwagę na to, że wydobyć różnic dzielących sztukę
ludową danego czasu od sztuki nieludowej jest możliwe
tylko drogą porównywania jej dzieł ze sztuką inną niż
ludowa. Dziś widzę jeszcze jaśniej, że metoda ta odnosi
się chyba do wszystkich faktów kulturowych. Gramsci
powiada, że pojęcie ludu jest zmienne, różne w różnych
systemach społecznych. Np. dla uczonych benedyktynów
w Polsce XI wieku „barones” otaczający księcia byli
zapewne takimi samymi barbarzyńcami jak kmiecie czy
władcy. Wiator czy Baryczka, a nawet taki rzemieślnik
jak Santi Gucci mogliby zaliczyć śmiało do ludu (gdyby
takie pojęcie wówczas istniało) szlachetkę z Mazowsza,
choć nie mieli jego społecznych prerogatyw. Jeśli poję-
cie ludu — wedle Gramsciego — jest zmienne, to nie
może ono dać żadnego solidnego oparcia dla badacza

5 Ksawery Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*,
Warszawa 1934.

kultury tegoż ludu. Może by spróbować odrzucić w ogóle pojęcie „ludu”? Co by się wtedy stało? Społeczeństwa europejskie o tak bogatej, zmiennej i historycznie „wymiernej” przeszłości posiadają obecnie i posiadały dawniej kulturę niejedolitą, rozwarstwowaną. Chodzi tu nie tylko o rozwarstwienie klasowe, majątkowe i różnice poziomów kulturalnych (choć te odgrywają oczywiście rolę najważniejszą). Istniały i istnieją w tych społeczeństwach liczne grupy, które z najrozmaitszych powodów: geograficznych, gospodarczych, religijnych, zawodowych, psychicznych itd., żyły i żyją w swoistej izolacji. Każda z takich grup jest potencjalnym nosicielem specyficznych dla siebie możliwości tworzenia odrębnej kultury czy przynajmniej niektórych elementów takiej kultury. Mam tu na myśli nie tylko takie znane wyodrębnione grupy jak getta Żydów czy starowierów, ale również np. sitarzy biłgorajskich, ochweśników skulskich, malarzy częstochowskich (że pozostaniemy w zakresie twórców sztuki i rzemiosła). Jakaż to jest kultura? Inna, odmienna od kultury otoczenia dla grup mniejszych, a dla grup społecznych większych inna od standardu, przyjętego jako reprezentatywny dla elity społecznej czy rządzącej.

Wynika z tego, że etnografia europejska powinna zajmować się wszystkimi innymi grupami społecznymi niż nosiciele kultur oficjalnych w danym czasie i miejscu. Zdarza się wszak często, że modele kultury przechodzą od jednej warstwy społecznej do innej i elementy kultury oficjalnej danego czasu stają się „ludowe” w innej. A więc nie lud, jako pojęcie metahistoryczne i tym samym abstrakcyjne, ale grupy społeczne różne w różnych okresach dziejowych i miejscach są nosicielami innych struktur kulturowych i one to mogą i powinny być przedmiotem badań, które możemy tradycyjnie nazywać etnograficznymi. Wyciągam stąd wnioski, że właściwą metodą tych badań jest ciągle porównywanie wytworów tych wszystkich grup ze współczesnym im standardem kulturowym panującym „oficjalnie” w danej epoce i danym kraju. Nie wiecznotrwałe więc cechy i wartości ani nie odwieczne relikty dają właściwy materiał dla badań także sztuki ludowej, ale ciągła konfrontacja z faktami kulturowymi i artystycznymi innych „przodujących” czy „powszechnie uznanych” grup społecznych.

To, o czym tu mówię, nie jest oczywiście do końca przemyślane. Ale już dzisiaj inaczej niż przed dwudziestu laty odpowiedziałbym na pytanie: co to jest styl ludowy? Pytanie to bowiem może być sensowne tylko dla faktów czy ich zespołu w określonym czasie, miejscu i dla określonych twórców.

Sumując, jestem skłonny twierdzić, że różnice między etnografią europejską a „antropologią” czy etnologią innych kręgów cywilizacyjnych polegają nie tyle na różnicach morfologicznych czy nawet strukturalnych różnych faktów kulturowych, ale na skomplikowanym u nas układzie poziomów kulturalnych. Nasza tzw. kultura ludowa jest i była już od dawna poddana zjawisku bikulturalizmu, a może multokulturalizmu, że więc struktury kulturowe u nas dalekie są i były od dawna od tego zintegrowania, przykładów dostarczają nam badacze kultur plemiennych. Co więcej, myślę, że wbrew powszechnym poglądom różnice już co prawda nie poziomów kultury, ale ich jakości nie tylko nie będą się zmniejszać, ale rosnać. Wszyscy stajemy bezradni wobec zasobu wiadomości i doświadczeń z tym związanych jednych ludzi, praktyki życiowej i zawodowej drugich, problemów życiowych trapiących znów innych. Malują nas środki tzw. kultury masowej na jeden kolor, coraz

bardziej jednolity i pospolity, ale pod nim, pod tą warstwą, narastają różnice coraz wzrastających doświadczeń: pilot i buchalter mogą słuchać jednego programu telewizyjnego, ale treść ich życia wewnętrznego, a więc i treść ich kultury są zupełnie czy niemal zupełnie różne. Pod warstwą jednolitej farby rodzi się zupełnie różny materiał ludzki.

Wnoszę stąd, że etnografia, jako nauka porównująca różne poziomy i „substancje” kulturowe, będzie istnieć nadal. Standard oficjalny ma tendencje unifikujące, ale różnice rosna, co na odcinku mnie interesującym, odcinku twórczości plastycznej, uwidacznia się zapewne m.in. także coraz szerszym rozprzestrzenianiem się sztuki nieoficjalnej, zwanej najczęściej amatorską czy sztuką współczesnych prymitywów. Odpowiadam tu głównie na pytanie dotyczące tego, jakie są determinanty powstania zjawiska określanego jako sztuka ludowa.

A. J a c k o w s k i: A jak Pan Profesor widzi problem sztuki ludowej, ustawia wobec siebie takie zjawiska jak malarstwo ludowe i malarstwo cechowe?

Jeśli odnośnie do XVI wieku nie mamy żadnych przekazów, żadnych zabytków „sztuki ludowej” z zakresu malarstwa czy rzeźby, to znaczy prac, które tworzył „lud wiejski” — to wedle mojej opinii nie wynika z tego wcale, że do zakresu badań właśnie etnograficznych nie powinny wejść zainteresowania sztuką inną niż standartowa owego czasu. Mam na myśli sztukę cechową, a raczej sztukę niektórych ośrodków tej sztuki. Przy sposobności zwrócę uwagę, że nasza sztuka oficjalna np. dworu królewskiego tego czasu — rozpatrywana w porównaniu np. ze sztuką dworską Włoch — robi wrażenie niemal „ludowej”. Podobny odskok można dostrzec między produkcją cechów krakowskich czy lwowskich a obrazami z dalekich kościółków wiejskich. Wydawało mi się zawsze i wydaje dotąd, że gdy zaistniały ekonomiczne i psychiczne warunki dla odbioru obrazów w formie masowej przez chłopą w XIX wieku — doświadczenia tego „odskoku” poziomów — były główną komponentą nie tylko procedurów technicznych, ale i stylu „ludowych obrazów”. Dla każdego więc przekroju dziejowego trzeba budować różne warstwy poziomów sztuki, co nota bene nie ma nic wspólnego z ich wartością artystyczną, jak to już gdzie indziej wielokrotnie podkreślałem.

ZOFIA SZYFELBEJN-SOKOLEWICZ

Zespół pytań przedstawionych przez Redakcję został wręcz prowokacyjnie wybrany i nie chciałam dać się sprowokować aż do momentu wypowiedzi prof. Piwockiego. Pan profesor dotknął sprawy, która w etnografii jest niesłychanie ważna, i to zarówno od strony teoretycznej, jak i od strony badań konkretnie historycznych, badań empirycznych; chodzi tu o możliwość objęcia jedną aparaturą pojęciową i wyciąganie wniosków z badań nad tzw. społeczeństwami pierwotnymi i kulturami europejskimi łącznie. To, co nazywamy społeczeństwami pierwotnymi, stanowi całość bardzo różnorodną. W obrębie której możemy odnaleźć tzw. kultury chiopskie. Na przykład prace dotyczące części Ameryki Południowej to właśnie prace dotyczące struktur agrarnych. Historycy i ekonomiści toczą długie dyskusje, czy te społeczeństwa kopieniacze można nazwać chłopskimi. W tej chwili przewaga jest po stronie tych, którzy sądzą, że są to kultury typu chłopskiego. W związku z tym wydaje mi się, że podobnie jak w badaniach nad podsta-