

MIROŚLAWA DROZD-PIASECKA
(IHKM PAN, Warszawa)

Z BADAŃ NAD SPOŁECZNYMI FUNKCJAMI SZTUKI LUDOWEJ

Pierwszą w historii powojennej etnografii zespołową syntezę opracowano w Zakładzie Etnografii IHKM PAN przy współudziale przedstawicieli innych ośrodków naukowo-badawczych w kraju, zarówno PAN, jak i uniwersyteckich, Krakowa, Łodzi, Opola, Poznania, Warszawy, Wrocławia. Jest nią 2-tomowa *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, która zamyka i podsumowuje określony kierunek poszukiwań naukowych naszej dyscypliny. Wykazuje ona, że w dziedzinie metodologii środowisko etnograficzne korzysta zarówno z nowych kierunków nauki światowej, jak i sięga do tradycji własnej nauki (nierzadko zapomnianych czy niedocenianych). Szczególnie zaś uwypukla wypracowane w ciągu lat 50-tych, 60-tych i 70-tych historyzujące i socjologizujące spojrzenie na kulturę wsi, odtwarzające w sposób indywidualizujący i generalizujący, a zarazem modelowy obraz zmieniającej się rzeczywistości historycznej wsi polskiej od końca XIX w. do czasów nam współczesnych.

Opracowanie syntezy nie tylko zamykało i podsumowywało określony kierunek poszukiwań naukowych, ale jednocześnie pozwalało zauważyć i unaocznic istniejące „białe plamy” czy „luki” w podejmowanej przez nas problematyce badawczej, które wymagają uzupełnienia zgodnie z wymogami współczesnej etnografii polskiej stawiającej sobie nowe zadania poznawczo-naukowe, weryfikującej dawne koncepcje i poszukującej nowych rozwiązań i metod w sferze dawnej i aktualnej problematyki¹.

Zgodnie z tymi postulatami w Zakładzie Etnografii IHKM PAN w Warszawie zespół zajmujący się etnografią Polski od kilku lat po-

¹ Por. A. Kutrzeba-Pojnarowa, *Przeszłość w teraźniejszości a procesy zmiany (Współczesne problemy etnografii Polski)*, „Etnografia Polska”, t. 26: 1982, z. 2, s. 16-17; M. Frankowska, *Przedmowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, Wrocław 1981, s. 8.

dejmuje prace w ramach ogólnego tematu: „Kultura społeczności wiejskich a kultura ogólnonarodowa”².

W zakresie tego problemu badawczego opracowuję zagadnienie stosunku środowisk pozawiejskich (w tym i inteligencji pochodzenia chłopskiego) do jednej z najbardziej spektakularnych dziedzin dziedzictwa kulturowego wsi, a mianowicie sztuki ludowej. Chodziło mi przede wszystkim o możliwie pełne przedstawienie roli i zadań, jakie stawiały przed sztuką ludową te środowiska od Oświecenia do czasów nam współczesnych³. W związku z takim podejściem do zagadnienia skoncentrowałam się głównie na podstawowym pytaniu: Jakie miejsce zajmowała sztuka ludowa w poglądach formułowanych w ramach różnych prądów umysłowych i kierunków społeczno-politycznych, gospodarczych oraz kulturalnych od końca XVIII w. do lat 80-tych naszego stulecia?⁴ Poglądy te były zarówno wyrazem społecznych oczekiwań wobec roli, jaką winna odegrać sztuka ludowa w życiu narodu, jak i stanowiły dowód pełnionych przez nią zadań w różnych okresach historycznych⁵. Towarzyrzyły im konkretne działania praktyczne wprowadzające w życie głoszone idee. Dlatego też nie interesowały mnie wyłącznie same koncepcje i ich cel, ale równocześnie przykłady i formy ich praktycznej realizacji.

Analizowanie postaw i działań ludzkich pod kątem ich celów moty-

² Dotyczą one następujących tematów: Oświata a społeczno-kulturowe przemiany wsi (M. Biernacka), Rola tradycji ludowej w procesie krystalizacji tożsamości społecznej i kulturowej warstwy chłopskiej (W. Paprocka), Społeczne funkcje sztuki ludowej (M. Drozd-Piasecka), Kultura ludowa w Polsce okresu przedwłaszczeniowego (A. Woźniak), Taniec jako forma przekazu treści kulturowych (J. Kowalska).

³ Zagadnienie miejsca i roli sztuki ludowej w kulturze samej warstwy chłopskiej uważam za odrębne, wymagające doboru innego materiału interpretacyjnego oraz odmiennych metod analizy. Jest ono przedmiotem mojego następnego opracowania. Na tym miejscu jedynie dodam, że większość przedmiotów wytwarzanych przez wieś obecnie zaliczanych do sztuki ludowej (np. architektura, tkactwo, sprzęty domowe, strój itd.) posiadało cechy użytkitarne, spełniające określoną funkcję użytkową, częstokroć połączoną z funkcjami innymi, jak np. prestiżową czy kultową. Sztuka nie była traktowana przez środowisko wiejskie jako samodzielna, wyizolowana wartość artystyczna, a satysfakcję estetyczną wiązano z wieloma różnymi wartościami uszeregowanymi w specyficzną hierarchię różną od kanonów sztuki oficjalnej.

⁴ Szukając odpowiedzi na postawione pytanie korzystałam m.in. z literatury przedmiotu i prasy XIX i XX-wiecznej. Analizowałam poglądy elity intelektualnej i artystycznej kraju, przywódców stronnictw politycznych oraz programy i deklaracje instytucji formalnych, stronnictw i organizacji społeczno-politycznych i kulturalnych etc., a także przykłady działalności praktycznej, w których sztuka ludowa występowała.

⁵ Jak stwierdzamy na podstawie źródeł bezpośrednich, koncepcje rodzące się w różnych okresach poza środowiskiem wiejskim oddziaływały silnie na wieś już od końca XIX w.

wów i skutków w konkretnej rzeczywistości historycznej wymagało łączenia ujęcia historycznego i funkcjonalnego, konstruowania we wstępnym postępowaniu badawczym modeli porządkujących badaną rzeczywistość, które uwzględniałyby kontekst historyczny, w jakim badane zjawiska funkcjonowały warunkując ich rolę i znaczenie społeczne.

Zdając sobie sprawę z bardzo szerokiego zakresu przedmiotowego pojęcia sztuka ludowa, w którym mieści się m. in. folklor muzyczny i taneczny, cała bogata literatura ustna oraz ogromna i zróżnicowana gałąź ludowej działalności plastycznej (wraz z rzemieślniczą), jako temat mojego szczegółowego zainteresowania wybrałam twórczość plastyczną ludności wsi i w tym znaczeniu posługiwałam się terminem sztuka ludowa, którego treść rozumiałam zgodnie z obowiązującymi współcześnie kryteriami⁶.

Wybór sztuki ludowej jako przedmiotu analizy miał swoje uzasadnienie merytoryczne. Nie zajmując się rozważaniami na temat genezy artystycznej twórczości plastycznej ani rozwojem badań jej poszczególnych dziedzin⁷ możemy stwierdzić, że na przestrzeni całego omawianego okresu zjawisko to wykazuje trwałość oraz ciągłą żywotność, i to zarówno w sensie fizycznego bytu, jak i obecności w różnych ideologiach społeczno-ekonomicznych i kulturalnych. Ludowa twórczość plastyczna była od początku zainteresowania się nią środowisk pozawiejskich (czyli od schyłku XVIII stulecia) poddawana ocenom wartościującym z punktu widzenia aktualnych potrzeb narodowych czy społecznych i w zależności od nich w różny sposób rozumiana, przedstawiana i akcentowana, a także

⁶ Obejmują one szeroki i różnorodny wachlarz wytworów. Obok architektury drewnianej, meblarstwa, tkactwa, stroju występują tu wyroby przemysłu tzw. domowego i wiejskich oraz małomiasteczkowych rzemieślników. Efekty pracy garniarzy, wędrownych obrazników, rzeźbiarzy. Cała działalność upiększająca i zdobnicza w obrębie domu i poza nim (np. girlandy, kwiatki, wycinanki czy wzory z piasku) oraz liczne przedmioty związane z dawną obrzędowością doroczną i rodzinną (np. wieńce dożynkowe, jabłoneczki). Ponadto rezultaty poczynąń jednostek wyjątkowo uzdolnionych, reprezentujących wyższy od przeciętnego poziom artystyczny (np. rzeźbiarzy, malarzy, tkaczek).

⁷ Dodajmy tylko, iż „odkrycie” wszystkich dziedzin sztuki ludowej nie nastąpiło od razu i w jednym czasie. Np. artyzm stroju ludowego był dla środowiska miejskiego już w 2 poł. XIX w. niekwestionowanym faktem. Do jego szerokiego uznania przyczyniły się wielkie wydarzenia narodowe, takie jak Powstanie Kościuszkowskie, dzięki któremu elementy krakowskiego ubioru chłopskiego — sukmana i rogatywka — urosły do rangi symbolu stroju narodowego. W jego spopularyzowaniu znaczny natomiast udział mieli malarze z okresu przełomu XVIII i XIX w. (np. J. Norblin, A. Orłowski, M. Stachowicz) i lat późniejszych (np. W. Pruszkowski) malujący tzw. typy ludowe i sceny rodzajowe z życia wsi oraz przede wszystkim artyści Młodej Polski. Z kolei obrazy na szkle musiały czekać aż do lat 20-tych XX w. zanim odkryto je dla nauki (K. Stecki, L. Lepszy, a głównie w latach 30-tych T. Seweryn), a następnie spopularyzowano je w środowisku miejskim.

włączana do szeregu działań praktycznych w społeczno-ekonomicznych i polityczno-kulturalnych dziedzinach życia. Zainteresowanie sztuką ludową środowisk pozawiejskich osiągało w poszczególnych okresach różne stopnie natężenia i dotyczyło różnych stron tego fenomenu kulturowego. A wartościowanie jej było ściśle związane z dostrzeganiem jej rozlicznych funkcji społecznych i szczególnym eksponowaniem tych najbardziej znaczących w danej chwili.

W XIX w. mamy do czynienia zarówno z zainteresowaniem sztuką ludową jako źródłem kultury rodzimej i wyrazem artystycznych możliwości ludu szczególnie wyraźnie występującym w okresie Neoromantyzmu, jak i zainteresowaniem jej aspektami ekonomicznymi w dobie pozytywistycznej pracy „u podstaw” i „pracy organicznej”. W wieku XX znaczenie sztuki ludowej wzmacnia świadomość jej klasowego charakteru, który nadaje jej rangę wyróżnika warstwy chłopskiej w dziedzinie kultury. Zmiany społeczno-polityczne dokonujące się po II wojnie światowej szczególnie silnie akcentują rolę sztuki ludowej w procesie tworzenia kultury ogólnonarodowej przyczyniając się do rozwoju, a nawet reaktywowania niektórych jej dziedzin, choć już z myślą o innym pozawiejskim odbiorcy.

Mimo więc zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej i kulturalnej, kręgu odbiorców, typu wytwórczości i jej przeznaczenia — artystyczna twórczość wsi jest stale obecna w poglądach dotyczących kultury narodowej, rozważaniach natury czysto artystycznej czy ideologiach społeczno-gospodarczych.

W miarę jej odkrywania nie tylko służyła swemu środowisku, ale była przejmowana przez środowiska pozawiejskie, które jej różnorodne formy i warianty przyjmowały i adaptowały opatrując je znakiem piękna, polskości i rodzimości. Począwszy od Neoromantyzmu, najpierw w postaci stylizowanej i adaptowanej reprezentowanej przez tzw. sztukę stosowaną czy sztukę Młodej Polski, a z czasem i w formie możliwie „czystej” (autentycznej), twórczość ludowa zdobywała sobie miejsce w mieszczańsko-inteligenckich domach, aby następnie — szczególnie w Polsce Ludowej — nie tracąc znaczenia zdobytego w poprzednich dziesięcioleciach aspirować do rangi synonimu kultury narodowej i jednocześnie wartości autotelicznej.

Ludowa twórczość plastyczna jako dziedzina szeroko akceptowana miała największe predyspozycje do przejęcia roli łącznika między kulturą warstwy chłopskiej a kulturą innych klas społecznych. Stanowiąc ważny element materialnych warunków życia wsi, często źródło dodatkowego dochodu, była równocześnie wyrazem uznanych powszechnie artystycznych uzdolnień ludu, pełniła funkcję wyróżnika warstwy chłopskiej, przyczyniając się tym samym do umocnienia pozycji chłopów jako współkreatorów kultury ogólnonarodowej. Dlatego też była szczególnie predestynowana, jak już wspomniano, do szerszego wykorzystania w róż-

nych koncepcjach narodowych, społeczno-ekonomicznych i artystycznych i z tego punktu widzenia została wybrana jako przedmiot analizy⁸.

W okresie zaborów, gdy świadomość społeczną kształtowały prądy umysłowe Oświecenia, Romantyzmu, Pozytywizmu i Neoromantyzmu, obserwujemy obecność sztuki ludowej przede wszystkim w ramach dwóch podstawowych nurtów intelektualnych. Elementy obu widoczne były już w poglądach doby Oświecenia, a każdy z prądów późniejszych uzupełnia je o nowe idee, pomysły i wartości, które stawały się integralną składową ówczesnej świadomości i ideologii społecznej.

Pierwszy z nich to nurt społeczno-polityczny o charakterze narodowościowym, szczególnie czytelny w poglądach romantyków i neoromantyków. Zrodzony został m. in. z prób włączenia warstwy chłopskiej w strukturę nowoczesnego narodu oraz wysiłków w kierunku podkreślenia indywidualności narodu przez uwypuklenie rodzimych pierwiastków jego kultury.

W specyficznej sytuacji Polski pozbawionej własnej państwowości, gdy wagi wyjątkowej nabierało pojęcie narodowości, tradycji i więzów łączących całe społeczeństwo poza instytucją państwa, a względy natury politycznej nie pozwalały na jawne propagowanie idei państwa i odrodzenia narodowego podstawą myślową masowego działania czołowych humanistów, artystów i badaczy z kręgów czynnie walczących o zachowanie naszego bytu narodowego było dążenie do znalezienia wspólnej zasady integrującej cały naród na drodze uwypuklenia jego indywidualności i rodzimych pierwiastków kultury. W swych poglądach i koncepcjach ideologicznych w obronie narodu i jego najcenniejszych wartości kształtowali oni pojęcie kultury narodowej obejmujące nie tylko kulturę szlachecką, ale także ludową, w której odkrywali wartości uniwersalne, a równocześnie i rodzime. Ambicjom odnalezienia metryki własnego narodu towarzyszyło zainteresowanie ludem jako jego podstawowym składnikiem. W tej sytuacji ludowa twórczość plastyczna nabierała szczególnego wyrazu i znaczenia w procesie wartościowania kultury wsi i szerszego rezonansu społecznego. Twórczość ta — różna od sztuki elitarnej uznanej za kosmopolityczną — była świadectwem artystycznych możliwości ludu. Znakomicie nadawała się więc do egzemplifikowania twierdzeń upatrujących w ludzie źródło, skarbnicę i głównego nosiciela cech polskich, przyczyniając się tym samym do umocnienia pozycji chłopów w strukturze narodu. Już w Neoromantyzmie zwrócono uwagę na to, że twórczość ta z racji swej odmienności i spektakularności jest także wyróżnikiem warstwy chłopskiej, najliczniejszej części narodu (co szczególnie podkreślano następnie w okresie II Rzeczypospolitej).

Sztuka ludowa w tym nurcie nie była więc wartością autoteliczną,

⁸ Por. M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, maszynopis złożony do druku w LSW w 1983 r.

ale apoteozą rodzimości, ostoją bytu narodowego czy afirmacją polskości. Właśnie rodzimość wzbogacona walorami estetycznymi stanowiła tu nadrzędną, podstawową jej wartość i była źródłem poglądów i haseł narodowych, społeczno-politycznych i artystycznych. Widzimy to szczególnie m. in. w romantycznej teorii sztuki C. K. Norwida, idei narodu i stylu narodowego S. Witkiewicza czy pracach artystów profesjonalnych zrzeszonych w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana, Warsztatach Krakowskich i Młodej Polsce.

Drugi paralelny nurt zwracał główną uwagę na społeczno-ekonomiczne funkcje sztuki ludowej. Wywodzący się z fizjokratycznych poglądów epoki Oświecenia (wsparty rozwojem wystaw przemysłowo-rolnych), nie kwestionowany przez Romantyków i Neoromantyków, był szczególnie rozbudowany ideologicznie przez inteligentką publicystykę pozytywistyczną i wzmocniony w tym czasie szeroką działalnością praktyczną. Sztuka ludowa uważana była przez jego reprezentantów już nie tylko za jądro tożsamości narodowej, ale równocześnie panaceum na nędzę wsi i przeciwniczkę „kosmopolitycznej” sztuki elitarnej, czynnik zabezpieczający czy opóźniający przekształcenie ludności wsi w proletariat miejski.

W II Rzeczypospolitej w nowej sytuacji polityczno-społecznej na polu kulturalnym obserwujemy zarówno żywotność odziedziczonych tradycji myśli społeczno-kulturalnej, a nawet rozwój idei społecznych i artystycznych genezą sięgających okresu zaborów, jak i narodziny nowych idei rozwijających się pod wpływem ideologii agraryzmu, nurtu społeczno-kulturalnego — regionalizmu, czy wreszcie pod wpływem współczesnych prądów europejskich w sztuce. Sztuka ludowa została poddana w tym czasie nowym ocenom wartościującym, realizować miała nieco odmienne niż dotąd cele i stąd zwrócenie uwagi na jej inne funkcje społeczne. Wskazują na to poglądy indywidualne, koncepcje ideologiczne i programy działania instytucji formalnych, stronnictw politycznych *etc.* Myśli te formułowane są nie tylko przez humanistów i twórców profesjonalnych, ale w większym stopniu niż na początku stulecia i przez inteligencję pochodzenia chłopskiego (w tym działaczy ruchu ludowego i tworzących się związków młodzieży wiejskiej). Znajdują one też odbicie w formach realizacji praktycznej.

W szerokiej opinii społecznej, wyrażanej szczególnie na łamach publicystyki społeczno-kulturalnej i artystycznej tego okresu, podnoszona była konieczność stworzenia reprezentatywnej dla całego młodego państwa sztuki narodowej, która nawiązywałaby do ogólnych trendów i poziomu sztuki światowej, a równocześnie uwypuklała kulturalną indywidualność Polaków. Podkreślanie narodowej odrębności kultury polskiej kierowało nadal spojrzenie niektórych artystów profesjonalnych na sztukę ludową jako na źródło inspiracji w tym zakresie. Ich dążenia do nadania sztuce polskiej charakteru narodowego polegały m. in. na wprowadzaniu do twórczości akademickiej pierwiastków sztuki ludowej, co

widzimy np. w pracach W. Skoczylasa, Z. Stryjeńskiej, T. Kulisiewicza.

Sztuka ludowa nie była jednak włączona w takim stopniu, jak w okresach poprzednich, w krąg szerokich koncepcji ideologicznych dotyczących kultury i sztuki narodowej. Twórcy profesjonalni ograniczali się z reguły do korzystania z rozwiązań warsztatowo-formalnych sztuki ludowej, podejmowania tematu ludowego i adaptacji motywów ludowych. Z kolei inteligencja miejska i działacze społeczni dążyli do reaktywowania sztuki ludowej, jej ochrony i popularyzacji. Próby formułowania teorii na temat sztuki narodowej i sztuki warstwy chłopskiej podejmowane są w zasadzie głównie w gronie działaczy ludowych i związków młodzieży wiejskiej.

Inteligencja chłopska zaczynając uczestniczyć w kształtowaniu poglądów na kulturę ludową, sztukę ludową i wartości przez nie reprezentowane widziała w nich już nie tylko zachowane elementy rodzimości, ale również oparty na tradycji wyraz odrębności kulturowej warstwy chłopskiej. Do niego odwoływała się w walce o prawo udziału we współtworzeniu kultury narodowej, a nawet kreowaniu kultury ludowej jako źródła odradzającej się kultury narodowej. W gronie działaczy ludowych i związków młodzieży wiejskiej usiłowano wykorzystać walory i atuty sztuki ludowej do zapewnienia kulturze warstwy chłopskiej należnego miejsca w kulturze narodu. Propozycje w tym zakresie ograniczały się jednak przede wszystkim do powtórzenia i przypomnienia poglądów znanych już przedtem oraz wprowadzenia sztuki ludowej w ramy prądu regionalistycznego i ideologii agrarystycznej, choć wносиły do nich też nowy akcent, a mianowicie szeroką działalność praktyczną (o podłożu wychowawczym), w której zaczynała uczestniczyć sama wieś. Widoczna jest ona szczególnie w pracach kół młodzieżowych na wsi zarówno w zakresie konkretnej twórczości artystycznej, jak spektaklach swoistego misterium teatru obrzędowego czy ochrony i kultywowania powszechnie już uznanego dorobku artystycznego warstwy chłopskiej (np. stroju, tańca, pieśni).

W okresie tym nie niknie z pola widzenia rola ekonomiczna sztuki ludowej. Dochód z wyrobu i sprzedaży poszczególnych jej wytworów stanowił w dalszym ciągu poważne uzupełnienie budżetów licznych rodzin wiejskich, co dostrzegali w równej mierze działacze ludowi, jak i przedstawiciele administracji państwowej podejmując szereg akcji wspierających tę działalność.

Wypadkowa tych zachowań wsparta rozwojem badań naukowych nad poszczególnymi dziedzinami plastycznej twórczości ludności wsi przynosi w konsekwencji także zwrócenie uwagi na wartości artystyczne i estetyczne dotąd „zapomnianych” gałęzi sztuki ludowej, takich jak malarstwo na szkle czy rzeźba w drewnie. Rodzi się tendencja do dostrzegania wartości autotelicznej sztuki ludowej, która zostanie teoretycznie rozwinięta po zakończeniu II wojny światowej.

Po II wojnie światowej w nowym układzie społeczno-politycznym obowiązki i funkcje mecenasa kultury przejęło państwo. Realizując ideologię społeczeństwa socjalistycznego odwoływano się jednak do tradycyjnych treści i wartości, przede wszystkim do znanych i akceptowanych już w okresach poprzednich walorów tradycji ludowej, folkloru i szeroko rozumianej sztuki ludowej. Nierzadko do tych, na które powoływano się w latach zaborów oraz jakie głosili działacze ruchu ludowego i inteligencja pochodzenia chłopskiego w czasie II Rzeczypospolitej. Równolegle propagowano i rozwijano nowe treści i koncepcje charakterystyczne dla kultury społeczeństwa socjalistycznego oraz sposoby ich realizacji. Celem spełnienia tych zadań tworzono m. in. szereg instytucji formalnych, rozbudowywano koncepcje teoretyczno-metodologiczne, rozwijano i reaktywowano wiele dziedzin twórczości ludowej.

Zależnie od aktualnej rzeczywistości sztuka ludowa pełniła różne funkcje społeczne w całym okresie powojennym. Tuż po wojnie podkreślano przede wszystkim jej znaczenia jako wyróżnika kulturowego warstwy chłopskiej a zarazem narodu, stymulatora uczuć patriotycznych. W latach następnych, gdy łącznie ze sztuką akademicką, została poddana wielkiemu eksperymentowi tzw. sztuki zaangażowanej programowo miała pełnić rolę czynnika współdziałającego w przebudowie kraju, spełniać funkcje polityczno-wychowawcze wobec całego społeczeństwa. W okresie ostatnim, który trwa dotychczas, zwrócono uwagę na jej wartość autoteliczną. Równocześnie należy zaznaczyć, że zatracą ona swoje dotychczasowe funkcje ze względu na postępujący proces umasowienia kultury. Sytuację tę znakomicie ilustrują przykłady z dziedziny działalności Cepelii i społeczno-kulturalnego ruchu regionalnego.