



11

## ANNA KOWALSKA-LEWICKA

Pan tutaj przedstawił jeszcze jeden dodatkowy problem. Na terenie Europy jednak w tym stopniu tych rzeczy nie obserwujemy, ponieważ mamy w większości państwa jednonarodowe. Choć na rubieżach Polski mamy mniejszości, ich jednak sztuka nie będzie sztuką ludową polską, tylko litewską czy białoruską. Podobnie jest na terenie Ameryki Południowej. Tam za obowiązującą, narodową uważa się kulturę grupy kreolskiej, która tej kultury jednak nie stworzyła, lecz przejęła z Hiszpanii. Największy nędzarz mówiący po hiszpańsku czy portugalsku zalicza się do grupy kreolskiej i czuje się z jej kulturą związany. To, co uważa się tam za kulturę „ludową”, to kultura miejscowych Indian. Tymczasem kulturowo i językowo jest to zupełnie inny nurt, który został siłą wcielony, wraz z kulturą kreolską, do jednego organizmu politycznego, nie mając ani jednakowych z kreolami tradycji, ani praw politycznych i społecznych.

Wydaje mi się, że powinniśmy się trzymać tych norm, jakie przyjęliśmy dla terenu Europy, i uważać za „kulturę ludową” kulturę wytworzoną w obrębie jednego organizmu narodowego przez te grupy, które nie partycypują w pełni w jednolitej kulturze elitarniej. Zanim nastąpił podział na kulturę elitarną i ludową, istniała jednolita kultura, którą umownie możemy nazwać kulturą ludową sensu largo lub, jeśli nam to bardziej odpowiada, kulturą plemienną.



12

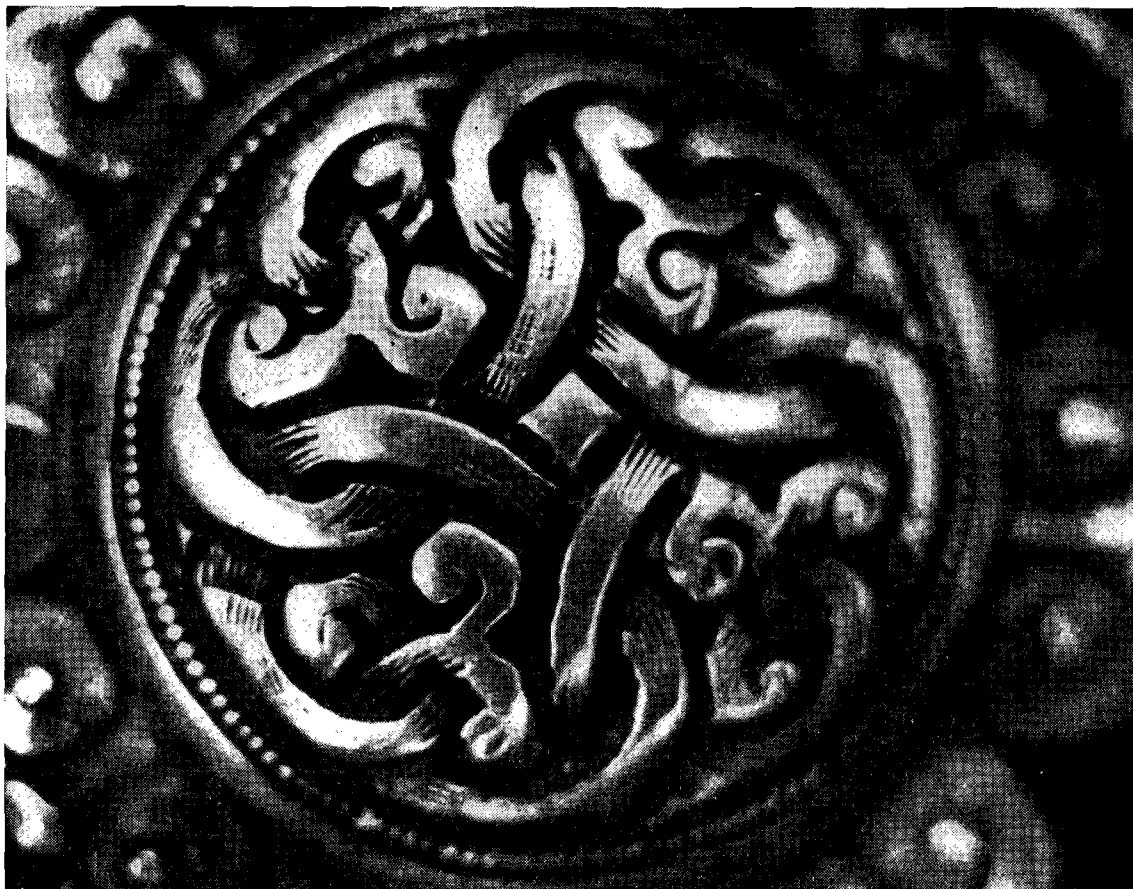
## JACEK OŁĘDZKI

Sztuce ludowej w Polsce poświęcono już sporo prac; zwłaszcza na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”, a wciąż przybywają nowe interesujące pozycje. Odczuwa się jednak niedostatek wiadomości, które pozwoliłyby rozszerzyć naszą orientację w tym przedmiocie o znajomość stosunków w innych krajach europejskich, a nawet pozaeuropejskich.

Wyniki badań A. Abramowicza i K. Piwockiego pozwalają na sformułowanie następującego pytania: czy rozpad kultury na odrębne nurty rozwojowe wiąże się z każdym wariantem stosunków feudalnych? Aby odpowiedzieć na to pytanie jak też lepiej rozumieć sytuację znaną nam z doświadczeń europejskich, warto, jak sądzę, sięgnąć do materiału porównawczego z Mongolii, gdzie ustrój feudalny w „nieskażonej” formie zachował się aż do początków XX w.

Przedmiotem mojej wypowiedzi będzie kultura ludności pasterskiej — aratów — w okresie od połowy XIX w. aż do czasu obecnego. Chodzi tu ściśle o ludność Chałcha, która stanowi ok. 70% całej populacji Mongolii.

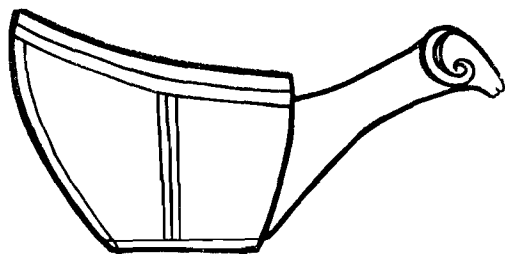
Dobro materialne tej ludności analizować można w dwu aspektach: a — gospodarki pasterskiej i życia osobistego (inwentarz narzędzi pracy, mieszkanie, ubiór i jego przybranie), b — wierzeń lokalnych (głównie szamanistycznych) i lamaistycznych — (przejawy artystycznej twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej).



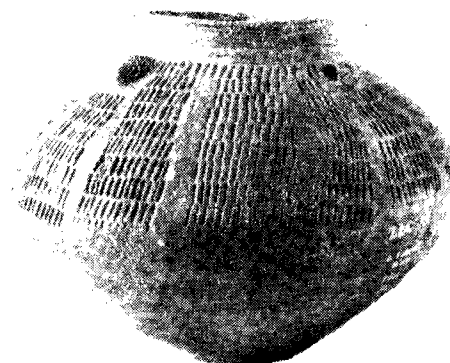
13



14



15



16

\*

Do narzędzi pracy w gospodarce pasterskiej obok arkanu (uurga) i różnego rodzaju powrozów należy zestaw naczyń drewnianych, skórzanych, rogowych, metalowych i ceramicznych. Są wśród nich zarówno przedmioty wykonane przez samych pasterzy, jak też i wytwory wyższego kunsztu — rzemieślnicze. Pierwsze z nich wykazują analogie z wytworami wczesnych kultur. Tak np. niektóre naczynia ceramiczne o charakterystycznym ornamentie grzebykowym wykazują analogie z wytworami młodszej epoki kamienia (il. 16, 17). Innym z kolei przykładem wytwórczości nierzemieślniczej są drewniane i rogowe czerpaki (il. 14, 15), zdobione na uchwytach głowami koni i baranów, przypominają niektóre formy rozwiązań dekoratorskich znane z epoki brązu na terenach Azji Środkowej i południowej Syberii. Naczynia te uważać wypadnie za jeden z pełniejszych przejawów snycerstwa a zarazem rękodziela artystycznego, jakim zajmowali się pasterze. W odróżnieniu

bowiem od sytuacji, znanej nam z doświadczeń europejskich, na terenie Monogolii nie odnajdujemy przykładów spożytkowania wielkich nadwyżek czasu wolnego dla uprawiania rozmaitych zajęć snycerskich.

Najważniejszą pozycję w urządzeniach związanych z koczowniczą gospodarką pasterską zajmowało samo mieszkanie — jurta (ger). Jest ono jednym z najbardziej wyróżniających się wytworów kultury pasterzy-koczowników. Kolisty kształt jurty umożliwiał maksymalne wykorzystanie powierzchni mieszkalnej, która, mimo najprostszego, nie dzielonego układu wnętrza, rozwiązywała wiele zasadniczych funkcji bytowych (w tym również gospodarczych). Cała budowla przystosowana była znakomicie zarówno do montażu i demontażu poszczególnych elementów, jak też do ich przewożenia. Ważną w tym rolę odgrywało wysoko rozwinięte rzemiosło stolarskie. Krąg spinający listwy u szczytu oraz drzwi — najważniejsze elementy konstrukcji — wykonywane były przez specjalistów stolarzy. Pozostałe ma-

Il. 13. Fragment ozdoby srebrnej na siodle, pocz. XX w., somon Charchorin. Il. 14. Czerpak z drewna brzoźowego, pocz. XX w. Muzeum Centralne, Ulan-Bator. Il. 15. Czerpak z rogu antylopy, koniec XIX w. Muzeum Centralne. Il. 16. Garnek zasobowy, kultura złocka. Polska, 2.poł. III w. p.n.e. Il. 17. Garnek zasobowy, kon. XIX w. Somon Charchorin.

terialy, przede wszystkim wołok, pochodziły z wytwórczości pasterskiej.

Odpowiednio utrzymana jurta, starannie wzmocniona powrozami, pokryta nie zniszczonymi płacami wołoku, mogła stanowić dobre świadectwo zamożności i zaradności właścicieli. Tym samym mogły w niej znajdować wyraz aspiracje o charakterze reprezentacyjno-prestiżowym. Istotnym akcentem plastycznym w wyglądzie jurty bywa bogata malatura na zewnętrznej stronie drzewi.

W tradycyjnym systemie gospodarki pasterskiej nie ma budowli gospodarczych. Sposób zagospodarowania otoczenia jurty cechuje skromność i ubóstwo. Świadectwem zasobności, okazją wyrażenia potrzeb reprezentacyjno-prestiżowych bywa w tej sytuacji stado, zwierzęta juczne, przede wszystkim jednak wierzchowce przetrzymywane przed jurta. Charakterystyczne przy tym, że za dnia konie trzymane są prawie zawsze pod siodłami. Ale też uprząż, w szczególności siodła nabijane srebrnymi ozdobami, dekoracyjnie aplikowane i wyszywane, to najcenniejsze i najbardziej rozwinięte w inwentarzu pasterskim przejawy rzemiosła artystycznego (il. 13). Natomiast nie wykorzystywano dla potrzeb reprezen-

tacyjnych środków transportu. Na obszarach Mongolii zachował się wóz z osią ruchomą — jedna z najprymitywniejszych konstrukcji pojazdów, jakie znamy. Dodać jednak trzeba, że obok tego typu wozu występował sporadycznie inny, z nieruchomą osią, o kołach szprychowych. Wóz ten świadczy o występowaniu tam również rzemiosła kołodziejskiego (il. 35).

Niewielkie stosunkowo możliwości wykorzystania podstawowych sprzętów i urządzeń pasterskich dla funkcji reprezentacyjno-prestiżowych, przy braku zagrody, obejścia (elementów tak istotnych w kulturach rolniczych), wpływały na zogniskowanie tych funkcji w pewnych tylko wytworach. Należą do nich np. siodła, a w większym jeszcze stopniu przedmioty użytku osobistego — tabakierki, toczone z nefrytu i agatu, sztylety, krzesiwa ozdoby stroju kobiecego, w szczególności kunsztowne usztywnienia fryzur (il. 18), a także zastawy stołowe (czarki i konwie). Wszystkie te wytwory obok funkcji reprezentacyjno-prestiżowej odgrywają również istotną rolę w akumulacji i zabezpieczeniu dóbr materialnych.

Przy dość słabej dynamice przemian kultury tradycyjnej aratów nie może dziwić duża stabilność form, występująca szczególnie wyraźnie w ubiorze (chałat-deli), który przetrwał niezmienny po dzień dzisiejszy (il. 21).

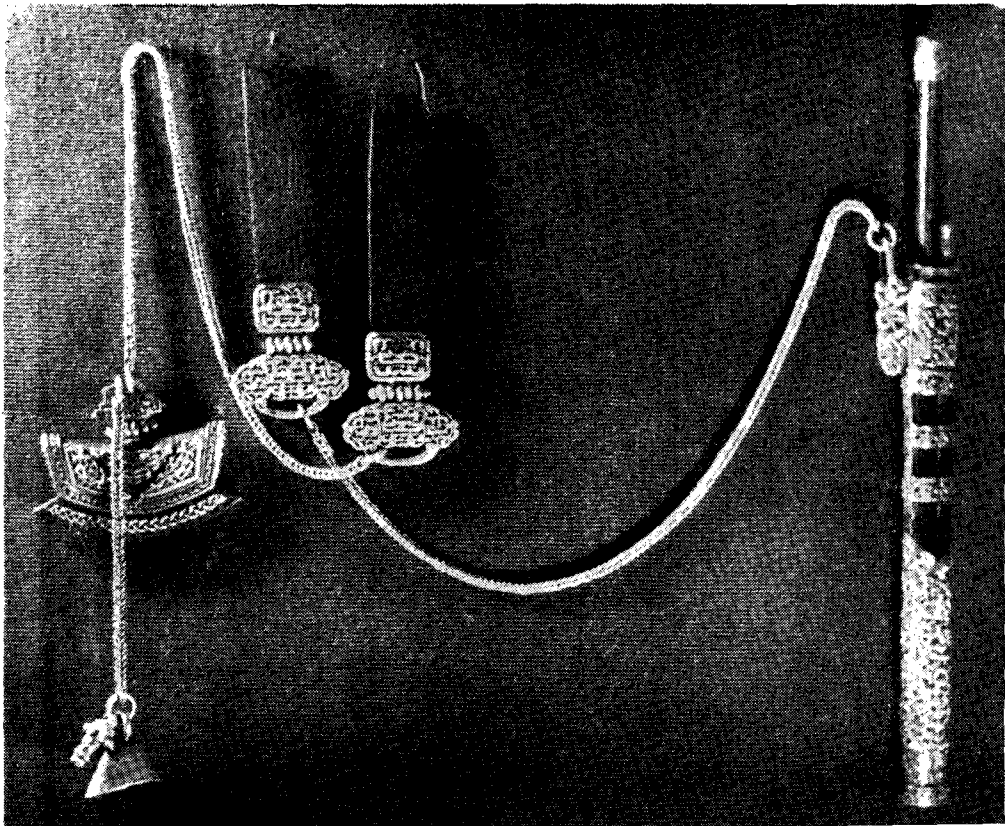
Jednym z ważniejszych czynników wpływających na charakter kultury ludów stepowych była ich znaczna mobilność przestrzenna. Istotne znaczenie miało również poważne ograniczenie możliwości wytwórczych w ramach gospodarki pasterskiej i wynikające z tego faktu uzależnienia nabywcze.

W tradycyjnej kulturze pasterzy Mongolii dość wyraźne różnice między wytworami rzemieślniczymi i nie-





18



19

rzemieślniczymi przyjmowały niekiedy charakter zasadniczy, jakościowy. Najlepszym przykładem są wozy wykonane przez kołodziejów i pasterzy, drewniane naczynia z kory brzoźowej i wyroby o cechach wytwórczości bednarskiej, proste garnki oraz porcelanowe wazy. Różnice dotyczyły całości dobra materialnego pasterzy i nie łączyły się one z istniejącym zróżnicowaniem społecznym.

Do czasu rewolucji socjalistycznej w społeczeństwie istnieli z jednej strony feudalowie: chanowie, wangowie, tajdzi (świeccy przedstawiciele arystokracji) i dygnitarze kościoła lamaickiego, a z drugiej strony szerokie masy ludności pasterskiej — aratów. Istniała również zróżnicowana warstwa pośrednia, złożona z rzemieślników, obsługi karawan, kupców, a także z pomniejszych mnichów klasztornych.

Ale w warunkach prawie zupełnego braku gospodarki rolnej stosunki społeczne w Mongolii układały się na zgoła odmienną płaszczyźnie zależności aniżeli w feudalnej Europie. W Mongolii zależności te określały podstawowe cechy i właściwości pasterskiej gospodarki koczowniczej. Wobec wyjątkowo niskiej gęstości zaludnienia (na 1 km<sup>2</sup> przypada obecnie 1 mieszkaniec, podczas gdy w Indiach — 135, w Chinach — 71, Nepalu — 67) i zarazem wielkiej ruchliwości mieszkańców prawo własności środków produkcji rozciągało się na stada zwierząt, uprzęż, narzędzia i sprzęty, służące prowadzeniu gospodarki pasterskiej. Prawo to nie obejmowało jednak samej ziemi — terenów wypasu, a jeśli nawet

dotyczyło tych obszarów, to w zakresie minimalnym, sprowadzając się do własności wodopojów czy miejsc dogodnych do przepraw (brody, mosty).

Utrzymywanie stad zwierząt hodowlanych w stanie na pół dzikim, bo nie dozorowanych przez pasterzy ani też nie chronionych w czasie zimy jakimkolwiek pomieszczeniami, ograniczało udział siły roboczej do minimum, a zarazem nie stwarzało gwarancji trwałości posiadania tych stad. Masowe ich wymieranie w czasie surowych zim powodowało częste wypadki pauperyzacji najzamożniejszych warstw społeczeństwa mongolskiego. Z drugiej znów strony pomyślny rozwój hodowli wpływał niekiedy na awans w hierarchii społecznej jednostek ze szczebla najniższego — pasterzy aratów.

Dane, jakie dotychczas udało się zgromadzić, wskazują, że wśród ówczesnej, zróżnicowanej społeczności ludności Chałcha nie nastąpił, jak w innych wariantach feudalizmu, rozwój dwu odrębnych nurtów kulturowych — ludowego i elitarnego. Występowały oczywiście różnice w stanie posiadania dóbr materialnych, nie miały one jednak charakteru różnic jakościowych. W tradycyjnej kulturze nie został wykształcony ani typ mieszkania i sprzętów, ani ubioru, zaprzęgu czy nawet jakichś drobnych wytworów użytku osobistego, który byłby przywilejem warstw zajmujących najwyższy szczebel hierarchii społecznej. I możnowładca, i arat mieszkali w jurtach. Ich mieszkania różniły się tylko wielkością, stopniem zadbania, bogactwem sprzętów.

Stosunkowo najwyraźniej charakter tych różnic za-

Il. 18. Strój aratki (w środku) i stroje księżniczek, lata dwudzieste XX w. Il. 19. Krzesiwo i sztylet feudalny, wyroby złotników, XIX w. Urga. Il. 20. Krzesiwo pasterza, wyrób złotników, XIX w. Urga. Il. 21. Współczesny strój odświętny pasterza.

20



21





22

rysowuje się w wyrobach artystycznych. Szytelety, krzesiwa (il. 19, 20), tabakierki, naczynia stołowe, meble oraz elementy stroju (il. 18) nie różniły się stylem. Trudno jest nawet mówić w wielu wypadkach o różnicach w tworzywach. Właściwie tylko stopień pracochłonności w wykonaniu określonych wytworów może być świadectwem ich odmiennych wartości. Fakty te wskazują na stosunkowo wysoki poziom możliwości nabywczyców szerokiej rzeszy aratów. Wskazują one również na szczególny układ zależności, jaki występował między gospodarką stepowego feudalizmu Mongolii a sąsiednimi krajami o zróżnicowanych i rozwiniętych strukturach gospodarczych.

Wymiana towarowa z Chinami, Tybetem czy nawet Indią i Iranem miała tradycje sięgające głęboko w przeszłość Mongolii. W XIX w. nastąpił ponadto rozwój stosunków handlowych i przemysłowych z imperium rosyjskim. Ważną rolę w wymianie towarowej pełniły rodzime ośrodki wytwórczości rzemieślniczej, nie miały one jednak do XIX w. oparcia o miejskie skupiska ludności. Brak ukształtowanych organizmów miejskich nie sprzyjał zróżnicowaniu rzemiosł oraz kształtowaniu się wytwórczości odpowiadającej różnej skali potrzeb i możliwości nabywczyców.

Widoczne jest to również na przykładzie twórczości artystycznej związanej z potrzebami kultowymi, a więc z różnymi lokalnymi wierzeniami szamanistycznymi,



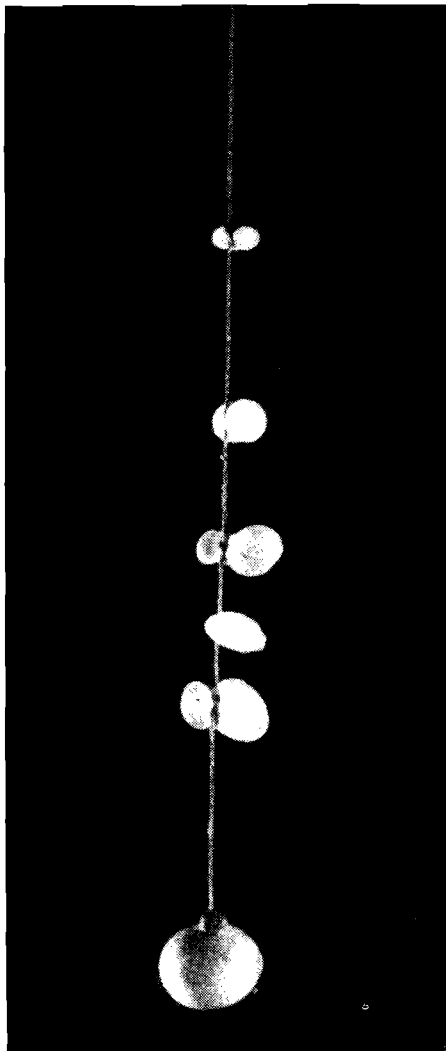
23

przede wszystkim zaś z lamaizmem. Wierzenia te występowały dawniej w swoistej koegzystencji i jeszcze na początku XX w. lamaizm w swym głównym centrum, w Urdze (dzisiejszy Ulan-Bator), adaptował na mocy oficjalnej sakralizacji najbardziej wsteczne treści szamanizmu. Proces przejmowania przez lamaizm treści wierzeń szamanistycznych odnosi się niewątpliwie do znacznie wcześniejszych okresów.

W latach trzydziestych w wyniku walki z kontrrewolucją, której przewodzili lamowie, zburzona została ogromna ilość klasztorów. Zlikwidowane zostały wówczas instytucjonalne podstawy lamaizmu. Do dziś czynny jest tylko jeden klasztor na Gandanie w Ulan Bator, a o szamanizmie, jako żywej postaci wierzeń, można mówić w odniesieniu do bardzo nikłego procentu ludności zamieszkującej niektóre rejony północnej Mongolii. W pozostałych częściach kraju utrzymują się nadal w postaci reliktywnej takie przejawy szamanizmu, jak składanie ofiar i darów oraz korzystanie z amuletów (il. 22—24).

Prymitywne i najbardziej umowne wyobrażenia, wywodzące się z wierzeń lokalnych, występowały w bezpośredniej styczności z obiektami kultu lamaistycznego o wyrafinowanej ikonografii i zasadniczo odmienną, wysoko rozwiniętą technikę wykonania.

Tak więc w jurcie znajdował się ołtarz wyposażony w toczone lub kute w mosiądzu kielichy na ofiary (z su-



24

Il. 22. Ofiara z ziarna prosa i łożu. Klasztor Gandan, Ulan-Bator. Il. 23. Współczesny amulet — lis, dzwonki i stare monety. Somon Bajan. Il. 24. Amulet z pocz. XX w. Okolice pustyni Gobi. Il. 25. Psy ze srebra, koniec XIX w.

rowych wnętrzości zwierząt, jedzenia, wody), podobne naczynia do palenia ognia, kadzielnice, księgi modlitw tybetańskich oraz element najważniejszy — kapliczka w kształcie szafki, w której znajdowały się mosiężne lub ceramiczne figury i obrazki malowane na płótnie (il. 25—28). W niektórych jurtach zawieszano również u szczytu pojedyncze obrazy większych rozmiarów.

Rzeźba i malarstwo występujące w jurtach pasterzy nie różniły się cechami ideowo-formalnymi od spotykanych masowo figur i obrazów w klasztorach. W tych ostatnich znajdowały się obiekty okazalsze i cenniejsze, ale nie różniące się pod względem stylu. Udało się co prawda odnaleźć pewne przykłady twórczości rzeźbiarskiej i malarskiej o cechach stylistycznych, przypominających niekiedy europejską sztukę ludową (il. 26). W konwencji tych dzieł przetworzenie oficjalnego wzoru ikonograficznego zdradza swoiste uproszczenie, zagnębienie zbędnych detali czy nawet deformację (il. 27, 28). Twórcami tych dzieł pochodzących głównie z 2 poł. XIX w. i początku XX w., podobnie jak twórcami całej sztuki sakralnej, byli lamowie. Mogłoby się wydawać, że wytwory te reprezentują sztukę przeznaczoną dla masowego odbiorcy o mniejszych wymaganiach, np. pasterzy. Tak jednak nie jest. Mamy wiele powodów, aby sądzić, że twórczość ta w przeważającej mierze przeznaczona była na potrzeby samego klasztoru, pełniącego funkcje religijne w stosunku do całości społeczeństwa wiernych. Zasadę zapełniania ścian w świątyni wielką ilością kapliczek, wewnątrz wylepianych szczel-

25





26



27

Il. 26. Bóg Lhama (fragm. obrazu), płótno, tempera, 14 X 20 cm, koniec XIX w. Klasztor w Cecerleg. Il. 27. Lama, blacha miedziana, wys. 4 cm. Wyrób rzeźbiarzy, 2.poł. XIX w. Klasztor Gandan, Urga. Il. 28. Bóg Czojdzin, brąz pozłacany, wys. 7,5 cm, koniec XIX w. Urga.

nie obrazkami, wreszcie umieszczanie w tych kapliczkach setek niewielkich figur kształtowało masowe zamówienie. Jest rzeczą naturalną, że w wyniku takich zamówień musiały pojawić się rozwiązania uproszczone, które odbieramy jako stylistycznie sugestywniejsze aniżeli pojedyncze egzemplarze dzieł, które wykonane zostały ze szczególną dbałością. Dlatego też trudno byłoby wiązać takie uproszczone rozwiązania niektórych dzieł z odrębnością światopoglądu artystycznego określonej grupy społecznej. Stylistyki tej nie możemy łączyć z pojęciem ludowego światopoglądu artystycznego. Można natomiast dopuszczać występowanie w światopoglądzie lamów — malarzy i rzeźbiarzy — tych czynników, które dochodzą do głosu niezależnie od czasu i miejsca w różnych społecznościach, kiedy pojawia się konieczność zwielokrotnionej, masowej wytwórczości, konieczność powtarzania wzoru określonego przedstawienia. Ale można też wspomnieć, że duchowieństwo lamaistyczne różni się niekiedy w sposób zasadniczy od duchowieństwa Kościoła chrześcijańskiego. Różnice te widoczne są szczególnie wyraźnie w czynnościach religijnych. Zarówno w jednej, jak i w drugiej religii występuje wiele podobnych, niekiedy identycznych, form zachowania. W lamaizmie dostrzega się jednak ściślejsze powiązanie hieratycznych czynności kapłańskich z powszednimi, niekiedy najbardziej prostackimi formami zachowań. Lamaizm mimo wyrafinowanej rytualizacji obrządków religijnych dopuszcza, nawet jako zasadę, przestrzeganie tych form zachowania, które mogą się nam wydawać

prymitywne, aby nie powiedzieć ludowe. Tolerancyjny stosunek lamaizmu wobec wierzeń szamanistycznych dotyczy również szeroko rozumianego obyczaju.

W zetknięciu ze współczesnymi przejawami twórczości artystycznej, która znajduje najpełniejsze powiązanie z osiągnięciami tradycyjnymi, nasuwają się jeszcze pewne uwagi ogólne. Odnoszą się one do tych cech formalnych twórczości, które najłatwiej dostrzec przybyszowi z kręgu europejskiej tradycji artystycznej.

W kulturze pasterzy mongolskich nie odnajdujemy wielu dziedzin twórczości artystycznej, które właśnie w europejskich grupach pasterskich rozwinęły się najbardziej. Brak rozwiniętego snycerstwa u pasterzy mongolskich trudno tłumaczyć brakiem odpowiednich, sprzyjających warunków naturalnych, np. niedostatkami drewna. Wiadomo bowiem, że rozwinęły się na tym terenie umiejętności obróbki surowców nigdy tam nie występujących, np. szlachetnych gatunków drewna oraz kości słoniowej. Natomiast obfitość takich surowców jak ser czy wełna nie wpłynęła na rozwój odpowiednich umiejętności (rzeźbiarskich, dekoratorskich, tkackich czy koźbierniczych). Na fakt ten zwraca uwagę wielu badaczy kultury ludów pasterskich, m.in. K. Moszyński, który zajmował się u nas tym zagadnieniem: „Przeciążenie kobiet pospolitą codzienną pracą z jednej strony, a bardzo znaczne rozleniwienie (podkreślenie moje) mężczyzn oraz zogniskowanie przez nich prawie całej uwagi na trzodach i rozboju jako źródłach bogactwa i prestiżu, poza tym zaś także i koczowniczy tryb życia przeszką-





Il. 29. Antylopa pod drzewem jabłoni, nefryt, 20 × 9 cm. Wyrób współczesny, Muzeum Mandał Gobi.

działy znacznie szerszemu rozwojowi specjalizacji w zakresie technik czy rzemiosł.

Bardzo przeszkadza temu również (a nawet może prowadzić do zaniku niektórych istniejących technik rodzimych) nader silnie rozwinięty u licznych ludów pasterskich wschodniej i północnej Afryki oraz Azji wymienny handel zewnętrzny. Pobudkami, które do jego — tak znacznego rozwoju prowadziły, była z jednej strony znana nam już niechęć mężczyzn do wszelkiej pracy fizycznej (więc i do pracy obarczającej od dawien dawna pleć męską, jak obróbka drzewa czy metali), a ze strony drugiej wielka łatwość nabywania potrzebnych przedmiotów od sąsiednich ludów niepasterskich w zamian za hodowane zwierzęta i produkty hodowli...

Bezpośrednie kontakty z grupami pasterzy mongolskich potwierdzają słuszność poglądów K. Moszyńskiego. Zarazem jednak w wyniku przeprowadzonych badań okazuje się, że niezajmowanie się określoną wytwórczością przez pasterzy nie oznacza braku ku temu odpowiednich uzdolnień, umiejętności. W jednym z ośrodków w Mandał-Gobii, dzięki szczególnym staraniom, udało się nakłonić kilku starych pasterzy, aby uczestniczyli w konkursie tradycyjnej twórczości artystycznej. Pasterze ci nie zajmowali się jakimikolwiek pracami artystycznymi, kiedyś tylko sporadycznie rzeźbili drewniane figury szachów (szachy mongolskie wyobrażają ludzi i zwierzęta). Dzieło tych, jakby powiedział Moszyński, niechętnych pracy fizycznej pasterzy zdumiewa jednak pod każdym względem. Oto jeden z przykładów: antylopy przy drzewie jabłoni (il. 29). Figury wyrzeźbione zostały w płycie nefrytu.

Podobne spostrzeżenia o niezwykłości artystycznych umiejętności nasuwają prace dzieci. Oto przykład rzeźbionych w gipsie figur zwierząt (il. 30). Prace te wykonały dzieci najniższych klas szkoły somonowej w Erdene Dałaj, w części Mongolii najmniej dostępnej, położonej na krawędzi gobijskiego obszaru. I w tym wypadku zwraca uwagę umiejętność radzenia sobie w mało znanym tworzywie i — co najważniejsze — rozbudowana, daleka od surowego prymitywu forma przed-

stawienia. Obydwa przykłady wyrażają typ umiejętności samorodnych, nie kształconych.

Znane nam są zdolności manualne pewnych zbiorowości, np. ludowych w XIX w. na terenie Europy, w tym również Polski. Wiążemy je z doświadczeniem zdobywanym w czasie rozmaitych prac fizycznych. Jest to doświadczenie swoiste, o zupełnie innym charakterze aniżeli to, które występuje u ludów nie obciążonych pracą fizyczną. Doświadczenie manualne zdobywane w czasie prac rolnych, gospodarczych, może rozwijać się w pewnym określonym kierunku. Wydaje się, że ułatwia ono rozwój najbardziej zasadniczych ruchów dłoni, ale raczej nie sprzyja jej uelastycznieniu. Natomiast w Mongolii, w warunkach wielkich nadwyżek czasu wolnego, rozwinął się niezwykle bogaty i rozmaity program gestykulacji dłońmi. Podstawą były przede wszystkim gry towarzyskie, ale również system informacji, przy której znak czyniony ręką, palcami pełnił ważną rolę (il. 31—33). Najżywsza gestykulacja łączyła się z przekazem treści religijnych. W czasie modlitwy wykonywano wyszukane ceremonialne gesty. Charakter tej gestykulacji ukazują przedstawienia bóstw lamaickich jak też samych lamów. Obserwując pracę malarza-lamy, który co jakiś czas przerywa malowanie na modlitwę, i na ową gestykulację dłońmi, odnosi się wrażenie, że ćwiczenie sprawności manualnej tego twórcy jest permanentne. Dodać też trzeba, że charakterystyczne cechy ludzi to wielki spokój wewnętrzny, mała stosunkowo ruchliwość, wręcz flegmatyczność. Pośpiech w zachowaniu codziennym i w pracy to najrzadziej spotykane cechy osobowości. W pracy zarówno niekształconego artysty, jak i uczonego lamy zwraca uwagę jego pozycja: siedzenie z podwiniętymi nogami, nieruchomość (il. 34). Nawet niewielkie pomieszczenie jurty lub celi w klasztorze nie jest wykorzystane w całej powierzchni. Wszystko, co konieczne do pracy, zlokalizowane jest w zasięgu rąk. Bywa nawet, że w ich zasięgu ma twórca ukryte w odpowiednich schowkach jedzenie. Nie zmienia on wówczas pozycji nawet w czasie posiłku. Jego pracy towarzyszy skupienie, bodaj większe aniżeli średnio-

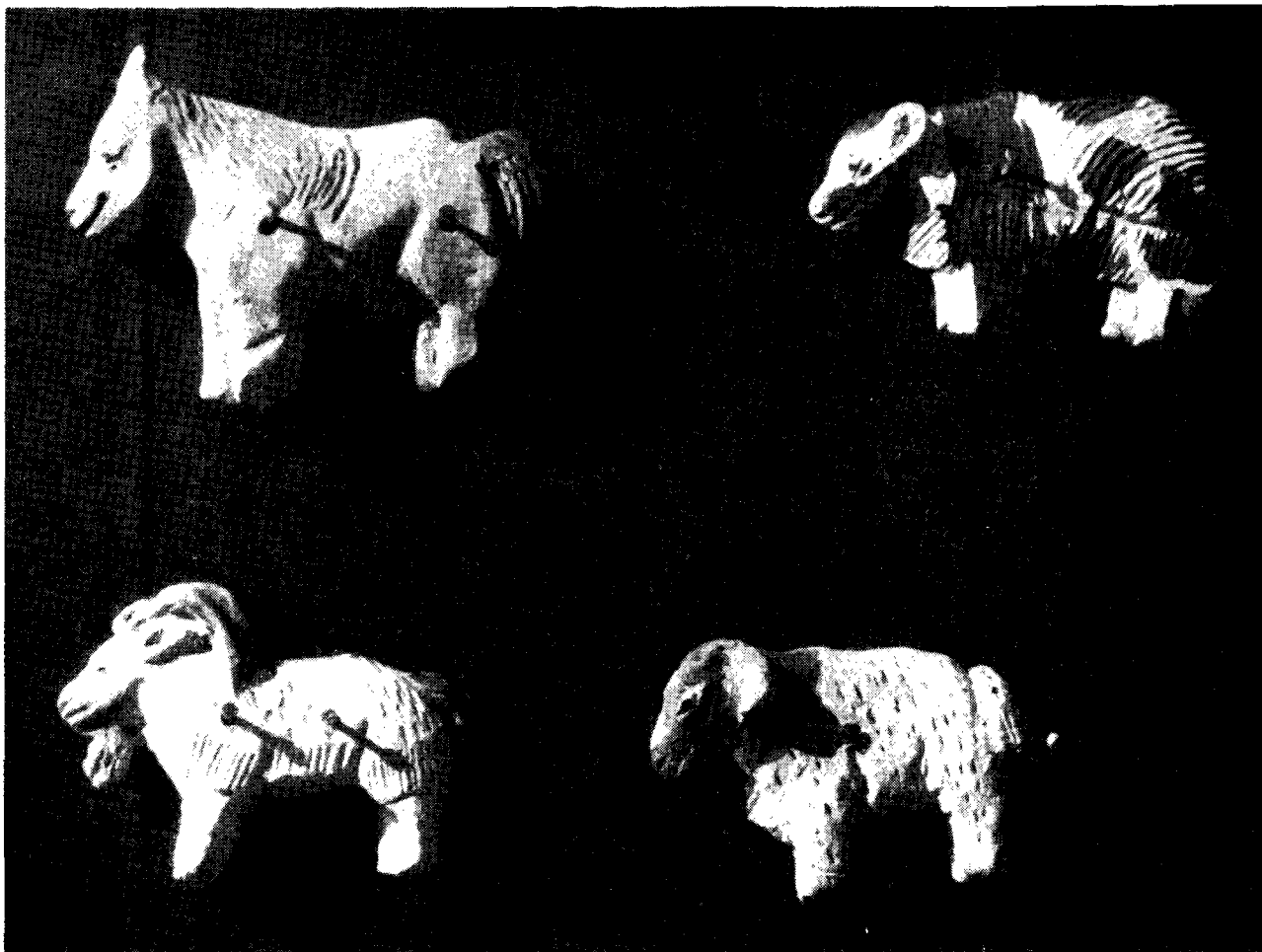
wiecznym iluminarzom w chrześcijańskich klasztorach. Określony rodzaj sprawności manualnych jak też pewne powszechne cechy osobowości to tylko niektóre spośród wielu czynników wpływających na charakter formalny dzieła. Dochodzą jeszcze tak istotne wpływy na wyobraźnię artystyczną jak określone dziedzictwo kulturowe. W przypadku Mongolii szerokie rzesze społeczeństwa miały bezpośrednią styczność, nawet w czasach ustroju feudalnego, z wytworami o najwyższej randze artystycznej.

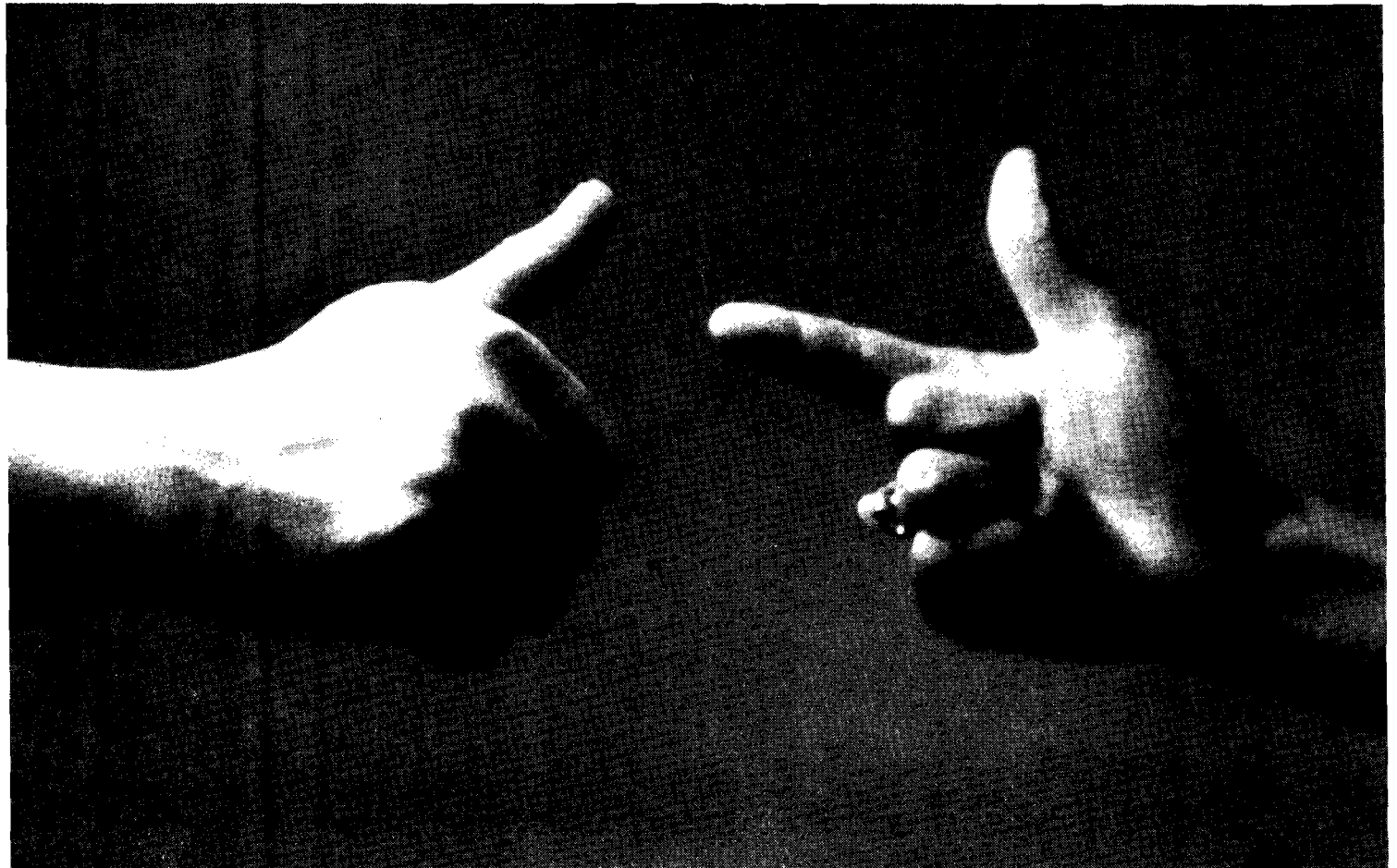
Wydaje się więc, że dopiero w najnowszych czasach wystąpiły podstawy, zarówno społeczne, jak i gospodarcze, które wpłynąć mogą na zmianę monolitycznego charakteru kultury Mongolii. Być może jesteśmy świadkami kształtowania się właśnie teraz procesów polaryzacyjnych w kulturze tego kraju. Przy egalitarnych założeniach socjalizmu wydawać się może paradoksalnym fakt wystąpienia dopiero w tym postępowym ustroju mniej lub bardziej elitarniej kultury, a tym samym również kultury, którą łączyć możemy z pojęciem ludowej. Proces ten dokonuje się najprawdopodobniej w kulturze wielu nowych państw, w szczególności wyzwolonych krajów Azji, Afryki czy Ameryki Południowej. Niemniej jednak szczególna zupełnie struktura demograficzna Mongolii, ukształtowana w ostatnich kilkudziesięciu latach, jest wyjątkowo sprzyjającym momentem dla wystąpienia wspomnianych różnic w kulturze. Na nieco większą aniżeli milion ludność Mongolii blisko 300-tysięczna jej część zamieszkuje Ulan-

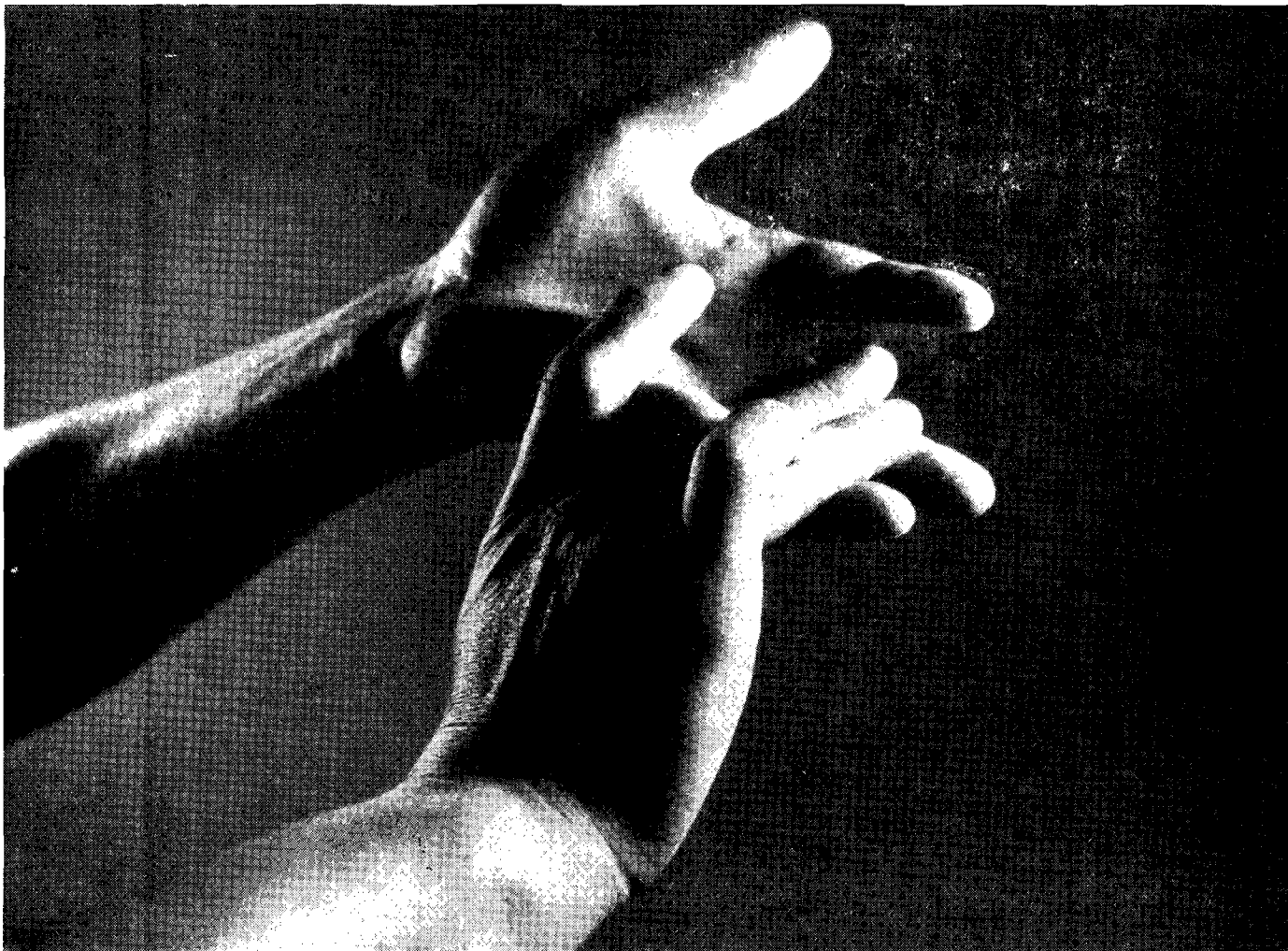
Bator. Nawet przy nowoczesnych środkach przekazu, jak radio, szkoła, prasa, społeczność miejską Ulan-Bator izolują od pozostałej ludności ogromne obszary tego kraju. Najważniejsze jednak, że w ulanbatorskim zespole osiedleńczym powstały szerokie możliwości kształcenia się znacznej grupy ludności różniącej się od pozostałej części społeczeństwa poziomem i stylem życia. Do grupy tej zaliczyć należy przede wszystkim środowisko pisarzy, artystów, ludzi nauki, dziennikarzy i być może również część pracowników instancji centralnych. Środowisko to znajduje znacznie szersze i ściślejsze powiązanie z ogólnoludzkim dorobkiem kulturowym. Zarazem jest ono predysponowane do głębszego rozumienia i przyswojenia rodzimej tradycji kulturowej.

Jednocześnie zwraca uwagę fakt, że instytucje zajmujące się reaktywowaniem dawnych umiejętności rękodzielniczych (artele rękodzieła artystycznego — odpowiedniki naszej Cepelii) znajdują się w sytuacji nadal aktualnych potrzeb i zainteresowań wytworami „ludowymi” ze strony mas pasterskich. Mongolskie spółdzielnie rękodzieła artystycznego wytwarzają ozdobne, nabijane srebrem siodła, malowane elementy jurt, meble, wszelkich rozmiarów naczynia fajansowe na kumys, srebrne czarki i wreszcie makatki-aplikacje (il. 36). Jeśli z tradycji muzycznych, dzięki specjalnie układanym programom radiowym, działalności teatru i in. instytucji, korzysta w jednakowej mniej więcej mierze całe społeczeństwo mongolskie, to wymienione wyżej wytwory sztuk plastycznych przeznaczone są prawie wy-

Il. 30. Koń, baran, jak i owca, gips, wys. 7 cm. Prace dzieci ze szkoły w Mandai Gobi.







33

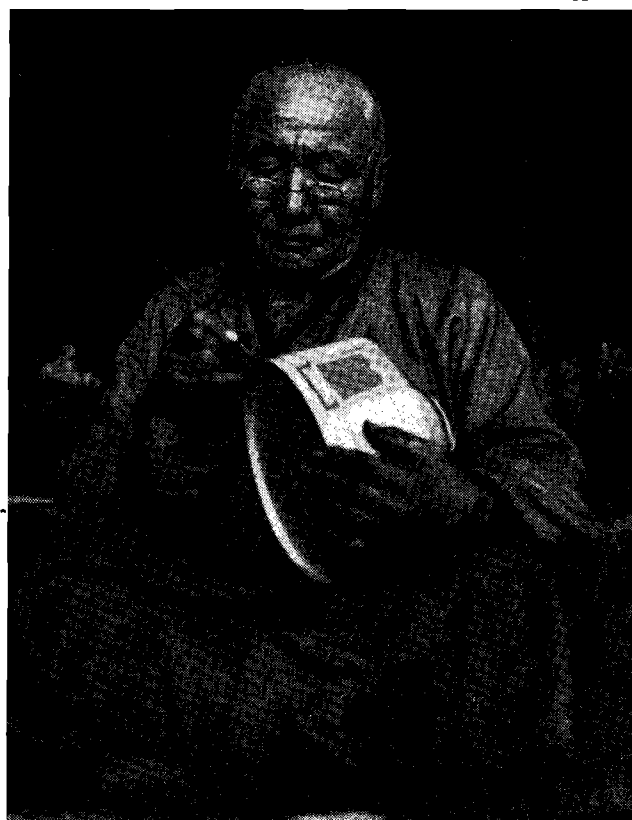
Il. 31. „Dund churu” — gra polegająca na odnajdywaniu średniego palca. Il. 32. Gra „dembe”. Il. 33. „Jadam” — gra polegająca na ćwiczeniu zręczności serdecznego palca. Zwyczaje ogólnomongolskie. Il. 34. Lama — malarz. Ulan-Bator.

łącznie dla odbiorcy z prowincji, dla ludności pasterkiej. W środowisku miejskim wytwory te nie znajdują uzasadnienia użytecznego, a ich znaczna wartość materialna nie dopuszcza też, aby mogły pełnić funkcje dekoracyjne.

Ważną rolę w rozwoju lokalnych umiejętności artystycznych opartych o tradycyjne wzory pełnią tzw. czerwone kąciki — instytucja pracy kulturalno-oświatowej somonu. W kącikach tych wiele uwagi poświęca się rozwijaniu umiejętności w rzeźbieniu, hafcie, aplikacjach.

Obok spółdzielni rękodzieła artystycznego stworzone zostały w Mongolii zespoły malarzy-kopistów. Do ich zadań należy m.in. kopiowanie (w dużych ilościach egzemplarzy) pewnych tematów malarskich opracowanych dla szerokiego odbiorcy z ośrodków somonowych. Obrazami tymi przystraja się zajazdy, świetlice, stolówki, kina. Zdarzają się zestawy paru obrazów, ale często również ekspozycje o charakterze galerii. Pewien procent kopistów rekrutuje się z dawnych lamów-malarzy. Dzieło kopistów różni się zasadniczo od tych prac, które prezentuje oficjalna galeria sztuki współczesnej w Ulan-Bator. Malarstwo kopistów ma pewien wspólny charakter, który określić by można pojęciem naiwnego realizmu. Naiwność treści wyrażają tak sformułowane tematy jak: „wielbłądzica — przodownica w wydajności mleka i sierści”, „rozjuszona wielbłądzica walcząca z wilkiem”, albo temat: „przyszłość”.

34



Mówiąc o współczesnej twórczości artystycznej, nie można pominąć działalności amatorskich zespołów pieśni i tańca. Mongolia może poszczycić się dużą ilością trup artystycznych, których działalność wiąże się ściśle z życiem kulturalnym somonów. W programach tych zespołów przeplatają się utwory rodzime, tradycyjne, ze współczesnymi i wybranymi z klasycznych repertuarów europejskich. Obserwując reakcje widowni składającej się z ludności pasterskiej — aratów, dostrzegamy przede wszystkim pełną i wręcz euforyczną akceptację treści swoich, rodzimych. Stąd też i w tej dziedzinie istnieją naturalne podstawy dla rozwoju twórczości nawiązującej do tradycyjnych form wyrazowych.

\*

W świetle materiałów z Mongolii zagadnienie zróżnicowania kultury przyjmującej postać dwu głównych nurtów rozwojowych — ludowego i elitarnego — rozpatrywać należy nie tylko w aspekcie nierówności społecznych, ale również systemu funkcjonowania gospodarczego określonej zbiorowości. Dopóki jest ona oparta o tego typu nierozwiniętą gospodarkę, jaką jest pasterstwo koczownicze, nie ma podstaw do wystąpienia zjawiska polaryzacji kultury. I dlatego wśród determinantów odrębnych nurtów w kulturze (sztuce) wskazywałbym — obok określonego stopnia zróżnicowania społecznego — przede wszystkim osiadłość, rozwój rolnictwa i rzemiosła, pojawienie się wsi i miast.

Sądzę, że fakt pojawienia się miast w każdej kulturze jest wydarzeniem o doniosłych konsekwencjach, zarówno w kształtowaniu się wytwórczości, jak też określonych gustów i upodobań. Ośrodki wytwórczości miejskiej są zdolne oddziaływać na różnicowanie się potrzeb. Pojawienie się miast to wystąpienie także odmiennych wzorców kulturowych, odmiennych stylów życia: miejskiego i wiejskiego. Z procesem tym wiąże się oczywiście zjawisko stopniowej polaryzacji kultury i w nim dopatrywałbym się genezy sztuki elitarniej i ludowej. Wraz z rozwojem miast sztuka plemienna zyskuje postać ludowej.

Proces ten zachodzi współcześnie i w Mongolii, gdzie np. szamanistyczne rekwizyty kultury plemienną spotykają się obecnie z akceptacją wyłącznie warstw ludowych. Natomiast rekwizytów tych nie odnajdujemy dziś zupełnie w życiu inteligencji.

Wolno przypuszczać, że jeszcze w stosunkach feudalnych rekwizyty te działały silniej na wyobrażenia szerokich rzesz pasterzy niż na inne grupy ówczesnego społeczeństwa. Stopniowe odchodzenie od tradycji szamanistycznych, w którym to procesie przewodzący niewątpliwie warstwy uprzywilejowane, było podstawą swoistej sublimacji powszechnie dostępnych treści związanych z lamaizmem. Na tej też drodze dokonywała się wstępna elitaryzacja kultury, prowadząca do wykształcenia się już w naszym czasie nurtu kultury o charakterze zdecydowanie elitarnym.

*Il. 35. Wóz z osiá ruchomá. Okolice somonu Bajan. Il. 36. Krąg drewniany jurty. Współczesny wyrób spółdzielni rękodzieła artystycznego. Ulan-Bator.*

