

Joanna Sadowska
Uniwersytet Łódzki

Sztuka ludowa Polski Ludowej w refleksji etnologicznej

Twórczość ludowa jest od wielu lat przedmiotem ożywionych dyskusji, w których ścierają się różne poglądy dotyczące jej istoty, jej treści i formy, jej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości [Zawistowicz-Adamska 1976: 9]

Sztuka ludowa jest jednym z kluczowych obszarów badawczych etnologii od momentu ukonstytuowania się tej nauki jako samodzielnej dyscypliny akademickiej. Rozpatrując historię naukowego zainteresowania etnografów (potem etnologów czy antropologów kultury) sztuką ludową można by zaproponować następujące etapy ewoluowania myśli naukowej dotyczącej tego zjawiska.

Pierwszy to pionierskie badania w dwudziestoleciu międzywojennym – kiedy to *...opóźniona w rozwoju gospodarczym i kulturowym tradycyjna wieś stała się poligonem studiów prowadzących do odtworzenia ginących już struktur i zrozumienia mechanizmów przemian oglądanych z rozmaitych pozycji metodologicznych* [Kutrzeba-Pojnarowa 1991: 8].

Naukowcy tego okresu mieli jeszcze możliwość obserwacji sztuki ludowej w naturalnych dla niej warunkach kulturowych, czyli w okresie funkcjonowania kultury ludowej.

Drugi etap stanowi kontynuacja badań w okresie Polski Ludowej. Sytuację w tym czasie można scharakteryzować krótko jako taką, gdy nie funkcjonowały już naturalnie regulujące sztukę mechanizmy kultury ludowej, zastąpiono je więc sztucznym systemem odpowiedzialnym za dbanie o tzw. etnograficzną poprawność zjawiska.

Okres trzeci dotyczy badań po transformacji ustrojowej w 1989 r. Stanowią one próbę diagnozy zjawiska w nowej sytuacji politycznej i gospodarczej. Jest to czas gdy nie ma już zarówno kultury ludowej, w sposób naturalny stymulującej istnienie omawianej sztuki, jak również rozbudowanego w PRL-u sztucznego systemu opieki nad nią.

Naukowe opracowania wizualnych aspektów kultury ludowej swe początki wywodzą więc z dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to powstały pierwsze katedry etnografii. Były to czasy opracowania pierwszych metodologii badawczych i prób naukowego ujęcia tego, co dotychczas było tylko domeną amatorów-entuzjastów polskiej wsi i jej kultury. Ten okres badawczego zainteresowania sztuką ludową stanowi rodzaj bazy dla późniejszych, powojennych dokonań, które będą głównym przedmiotem moich rozważań. Jest on jednocześnie, jak już

wspominałam, czasem funkcjonowania sztuki ludowej w naturalnym dla niej środowisku czyli w ludowej kulturze. Zapóźniona w rozwoju gospodarczym wieś polska dała badaczom dwudziestolecia międzywojennego możliwość obserwacji badanych zjawisk w ich klasycznym jeszcze, bez mała dziewiętnastowiecznym kształcie. Jako jedyni badali więc sztukę ludową w momencie trwania kultury ludowej jako naturalnego jej regulatora. Sztuka ludowa stanowiła wizualizację treści proponowanych przez kulturę ludową, była ściśle wpasowana w system jej potrzeb, pełniła konkretne funkcje zaspokajające potrzeby grupy lokalnej, a członkowie danej grupy jej znaczenie oceniali przez pryzmat pełnionych funkcji (np. kultowej w przypadku sztuki przedstawiającej, czy też użytkowej w przypadku rzemiosł wiejskich). Na gruncie tak funkcjonującej kultury nie było odrębnie wyróżnionej kategorii sztuki, która istnieć by miała jedynie w kategoriach dzieła sztuki poddawanego wyłącznie estetycznym ocenom.

Sytuacja ta zmieniła się diametralnie po drugiej wojnie światowej gdy zmiany zachodzące na polskiej wsi spowodowały dezintegrację opisanego wyżej systemu. Nie było już ludu sensu stricto i przestały działać mechanizmy kultury ludowej, które dotychczas podtrzymywały funkcjonowanie sztuki ludowej w określonym kształcie. Nastąpił moment zwrotny w historii omawianego zjawiska, czas gdy naturalną kolejną rzeczą sztuka ta mogła, czy raczej powinna, przejść do historii ponieważ wygasły zasadnicze przyczyny jej istnienia. Stało się jednak inaczej. Zmiany zachodzące na terenie powojennej Polski spowodowały, iż uruchomiono system opieki nad omawianą sztuką, który jednocześnie przejął rolę pełnioną dawniej przez kulturę ludową, stając się nadzorcą treści, które mogły zostać zaliczone do twórczości ludowej. Powstały różne instytucje zrzeszające „strażników etnograficznej poprawności” tej sztuki czyli ludzi dbających o to, by twórczość wiejska była zgodna z kanonami dawnej sztuki ludowej.

Wytwory jej twórców zaczęły funkcjonować jako dzieła sztuki poddawane ocenom estetycznym. Zmienił się również ich odbiorca. Sztuka ludowa tworzona „na eksport” do miasta zupełnie zmieniła dotychczasowe zasady funkcjonowania. Można więc powiedzieć, iż w PRL-u naturalny mechanizm uzależniający sztukę ludową od kultury ludowej został zastąpiony sztucznym systemem kontroli działań jej twórców przez zewnętrzne, specjalnie do tego powołane instytucje.

W trzecim zaś etapie dziejów omawianego zjawiska sytuacja zmieniła się ponownie. Nie ma już bowiem, co oczywiste kultury ludowej, ale także *...zalał się wszechobecny, centralny mecenat państwowy – roztoczony w PRL-u nad omawianym zjawiskiem – (i oby już nigdy nie wrócił)* [Robotycki 1998:119]. Tzw. sztuka ludowa po raz trzeci zmieniła zasady funkcjonowania. Jej twórcy pozbawieni jakiegokolwiek opieki zabiegają, z różnym skutkiem, o zapewnienie swej twórczości miejsca w gospodarce wolnorynkowej.

Niniejszy artykuł jest próbą opisu specyfiki podejścia do sztuki ludowej w drugim wyróżnionym przeze mnie okresie jej dziejów czyli w PRL-u. Jest to

szczególony czas dla omawianego zjawiska, który spowodował swego rodzaju fenomen jego trwania mimo radykalnie zmienionych warunków kulturowych. Data początkowa tego okresu jest niejako naturalnie wytyczona przez historię. Zakończenie drugiej wojny światowej wiąże się ze wznowieniem życia akademickiego i powrotem do badań naukowych. Ruszają także przerwane przez wojnę badania kultury ludowej a ... *akcja badania sztuki ludowej posunęła się żwawo naprzód. Dzięki dużemu zrozumieniu z jakim zagadnienia naukowe spotykają się wśród decydujących czynników państwowych, nie skąpi się grosza na cele badawcze i wydawnicze.* [Reinfuss 1950: 6]. Data końcowa zaś zamyka okres owego szczególnego podejścia do tej sztuki, która przez 50 lat zajmowała poczesne miejsce w ideologii i propagandzie państwowej.

Opis stanu badań nad polską sztuką ludową w okresie od drugiej wojny światowej do roku 1989 jest rzeczą niezmiernie skomplikowaną, zważywszy na ogromne zainteresowanie badaczy tą kwestią i co za tym idzie – na imponujący materiał źródłowy, jakim dysponujemy. Musiałam zatem ustalić takie zasady doboru źródeł, które umożliwiłyby jednocześnie – ograniczenie materiału i ukazanie głównych tendencji badawczych, jakie pojawiły się w tym czasie.

W celu ujęcia materiału w klarowne ramy, uznałam za zasadne wykorzystanie trzech typów źródeł:

- prezentowanych na łamach fachowych czasopism dyskusji dotyczących interesujących mnie kwestii,
- powstałych w tym okresie podsumowań traktujących o stanie badań nad sztuką ludową w Polsce,
- wybranych przeze mnie podstawowych pozycji bibliograficznych z zakresu omawianego tematu.

Badania naukowe z dziedziny etnografii podejmowane po drugiej wojnie światowej są z jednej strony kontynuacją dorobku naukowego dwudziestolecia międzywojennego, z drugiej jednak – naturalną kolejną rzeczą, zaczynając stanowić zupełnie nową jakość w powojennej rzeczywistości badawczej. W nowej sytuacji przed reaktywowanymi bądź nowo tworzonymi instytucjami badawczymi stawiano zadania, które można ująć jako potrzebę dokumentacji: ...*ginącej tradycji kulturowej wsi (z początku przede wszystkim tradycji artystycznych, plastyki, pieśni, muzyki); – oraz dokumentacji – procesu przemian i kształtowania się nowej kultury, zwłaszcza na terenach nowo zasiedlanych.* [Kutrzeba-Pojnarowa 1976: 41]. Nowa rzeczywistość społeczno-kulturowa, zmieniająca się sytuacja gospodarcza, jak również polityka władz Polski sprawiły, iż w efekcie wytworzył się grunt wyjątkowo sprzyjający rozwojowi badań nad sztuką ludową. Zjawisko to w okresie gwałtownych przemian zachodzących na wsi straciło kulturowe podstawy, decydujące dotychczas o jego istnieniu w tradycyjnej formie, zyskało natomiast – celowo utworzony – rynek zbytu u odbiorcy miejskiego. Tym samym zapoczątkowano okres istnienia tej sztuki na zupełnie innych zasadach. W sytuacji pełnej dezintegracji kultury ludowej, która

w sposób naturalny decydowała o istnieniu tego gatunku sztuki, zaistniała konieczność stworzenia systemu, który odgórnie motywowałby jej trwanie. Pojawiły się więc instytucje, które miały stać na straży etnograficznej poprawności gatunku oraz organizować środowisko jego odbiorców. Taki stan rzeczy znalazł odbicie w pracach badawczych, które w opisywanym okresie koncentrowały się wokół dwóch głównych problemów:

- pierwszy – wywodzący się z tradycji dwudziestolecia międzywojennego – dotyczył szeroko rozumianej problematyki ratowania ginących form dawnej sztuki ludowej. Podstawowa na tym etapie wątpliwość wyrażała się w pytaniu, czy należy za wszelką cenę utrzymać przy życiu sztukę ludową w jej tradycyjnym wymiarze jako cenny dar dla kolejnych pokoleń, czy też pozwolić, przynajmniej niektórym jej dziedzinom, na naturalny zanik?
- drugi natomiast – dotyczył spornej kwestii powstałej na bazie wyżej zasygnalizowanych wątpliwości. Spierano się mianowicie o zasadność nazywania „sztuką ludową” zjawisk istniejących w radykalnie zmienionej przez drugą wojnę światową rzeczywistości kulturowej. Powojenny wizerunek tej sztuki został przecież w znacznej mierze wykreowany na fali opieki nad jej ginącymi elementami, powodując często komercyjność, która widoczna jest w twórczości wielu artystów tego okresu ... w powielaniu tematyki chodliwej i w sygnowaniu swoimi nazwiskami wykonywanych prac... rzeźbiarze, wyczuwający doskonale sielankowe podłoże folklorystyki, wyżywają się... w tematyce wiejsko rodzajowej... Każdy... nieomal rzeźbiarz ludowy wycina figurki Chrystusa Frasobliwego, bo one są najbardziej pokupne. Ale masowo produkowane dla miasta miniaturowe Chrystusiki, uchodzące wśród nabywców za symbole ludowości, pozbawione są pierwotnej treści społecznie uwarunkowanej... szczerości przeżycia, artystycznej ekspresji i indywidualnego wyrazu. Pozostała tylko treść konwencjonalna i forma konwencjonalna. W tej postaci owa symboliczna figurka stała się elementem dekoracyjnym miejskich mieszkań... [Błaszczuk 1970: 141-142].

Te i tym podobne rozterki towarzyszyły badaczom zjawisk dotyczących sztuki ludowej od pierwszych lat powojennych. W katalogu do wystawy ukazującej dorobek ludności wiejskiej z zakresu sztuki, która odbyła się w 1948 r., T. Seweryn pisał: ... wystawa ma rozwiązać zagadnienie, czy sztuka ludowa ma być nadal obiektem eksploatacyjnym dla reproducentów ludowo się balamuczących, czy zawiera w sobie pierwiastki cenne, wieczystie żywe, a więc objawiające w sobie własności inspiracyjne dla twórców sztuki współczesnej. [1948: 13, 44]

W celu usprawnienia kontroli nad zagrożoną w swym istnieniu sztuką ludową, w okresie powojennym powołano do życia szereg instytucji odpowiedzialnych za szeroko rozumiane badania nad twórczością ludową. Struktura organizacyjna tych instytucji była dużo bardziej zróżnicowana niż w okresie międzywojnia, kiedy to naukowe opracowania dotyczące sztuki ludowej pocho-

dziły jedynie z kilku ośrodków akademickich. Wśród najważniejszych placówek zajmujących się tą problematyką w omawianym czasie, co podają za K. Zawistowicz-Adamską [1976: 23-27], wymienić należy:

- A. W pierwszej grupie wymienić należy Instytut Sztuki PAN wraz z podległymi mu Pracownią Dokumentacji Polskiej Sztuki Ludowej (działalność jej kierowana przez Reinfussa koncentrowała się na gromadzeniu materiałów terenowych) i Samodzielną Pracownią Badania Plastyki Nieprofesjonalnej (powiązaną osobą Jackowskiego i wspólnym zakresem zainteresowań z pismem „Polska Sztuka Ludowa”). Działalność obu pracowni przyczyniła się do rozpowszechnienia tematyki związanej ze sztuką ludową jako, że opierała się głównie na ... *zasadzie warsztatów badawczo-naukowych z bogatym zapleczem bazy materiałowej... Pracownie te (każda w swoim zakresie) przyczyniają się w miarę sił do pogłębiania wiedzy o ludowej kulturze artystycznej i służą upowszechnianiu wartości tej kultury.* [1976: 23]
- B. Druga grupa – związana z działalnością uniwersyteckich katedr etnografii, nie może poszczycić się tak szczegółowymi programami badawczymi dotyczącymi omawianego problemu jak wyżej omówione jednostki. *Tematyka ta była podejmowana w badaniach terenowych katedr zazwyczaj na marginesie innych zainteresowań lub też bywała przedmiotem indywidualnych zainteresowań pracowników katedry albo młodzieży studiującej. Nie można w tym względzie pominąć zainteresowań i dorobku prof. M. Gładysza z UJ. Jego badania terenowe na temat sztuki ludowej zapoczątkowane już w okresie międzywojennym... wniosły nowe spojrzenie na predyspozycje psychiczne twórców ludowych i na poznanie ich dzieł nie tylko od strony analizy formalnej.... Wyrazem zainteresowań folklorystycznych i po części także sztuki ludowej jest działalność prof. J. Burszty, Kierownika Katedry UAM w Poznaniu. W pewnej mierze znamioną sytuację można odnotować w Katedrze Etnografii UW, gdzie sztuka ludowa nie jest przedmiotem szczególnego zainteresowania, lecz jednocześnie... M. Pokropek, wyspecjalizowany w zagadnieniu ludowego budownictwa, posiada rozległą wiedzę o twórcach ludowych i ich twórczości zdobyłą w wyniku wieloletnich indywidualnych... badań na terenie całego kraju... W innych etnograficznych ośrodkach uniwersyteckich tylko fragmentarycznie uwzględniono te zagadnienia, najczęściej pod postacią artykułów w monografiach regionalnych lub w pracach magisterskich.* [tamże: 24]
- C. Muzea posiadające zbiory etnograficzne. Przeważająca ich większość ... *prowadzi systematyczne badania terenowe związane z różnymi działami kultury ludowej, zazwyczaj z wyeksponowaniem także sztuki ludowej. Są to badania typu penetracyjnego... i dokumentacyjno- inwentaryzacyjnego. Pierwsze informują ogólnie o badanym terenie, by jednocześnie wytyczyć drogę dalszych poszukiwań, drugie wymagają szczegółowych opracowań wybranych obiektów lub zjawisk kulturowych z zastosowaniem wszelkich technik*

inwentaryzowania i drobiazgowej dokumentacji... najczęściej od pracowników muzealnych uzyskujemy pierwsze rozeznanie terenu, informacje i podstawowe wskazówki, pomocne przy nawiązywaniu kontaktów z twórcami. [tamże: 26-27]

Zaprezentowany powyżej schemat struktury organizacyjnej pozwalał na prowadzenie badań różnorodnych zarówno tematycznie jak i metodologicznie. Dodatkowo wspomnieć należy o innych elementach zaprezentowanej struktury, takich jak różne formy patronatu państwa nad opisywanymi badaniami (*Ministerstwo Kultury i Sztuki ... poprzez odpowiednie placówki na wszystkich szczeblach drabiny administracyjnej, zapewnia w sprzyjających po temu okolicznościach sprawność i efektywność działania we wszystkich poczynaniach mających na celu pogłębienie wiedzy o sztuce ludowej. [tamże: 29]*), czy badania inicjowane przez „Cepelię” (badania tego typu są dwojakiego rodzaju: ...sondażowe... wiążą się z poszukiwaniem uzdolnionych twórców ludowych i pozyskiwaniem ich produkcji dla potrzeb CPLiA... inwentaryzacyjno-dokumentacyjne realizowane według zasad powszechnie przyjętych w etnografii. Celem tych badań jest m.in. zebranie dokumentacji dotyczącej poszczególnych ośrodków z dobrze zachowaną twórczością lub produkcją rękodzielniczą [tamże: 34])

Gromadzone z pomocą opisanego powyżej systemu wszelkie wiadomości dotyczące różnych przejawów sztuki ludowej stanowiły ...*poważną bazę materiałową dla opracowań monograficznych i syntetycznych [Fryś-Pietraszkowa 1969: 141], która w pierwotnych założeniach miała być na bieżąco opracowywana i publikowana. Zostało to wykonane jedynie częściowo w postaci ...serii monografii z poszczególnych dziedzin sztuki ludowej, przygotowanych przez Romana Reinfussa oraz w licznych artykułach, ogłaszanych... na łamach Polskiej Sztuki Ludowej... roczniki tego czasopisma tworzą największy w Polsce zbiór publikacji z omawianego zakresu, poczynawszy od prac teoretycznych i metodologicznych poprzez monografie i materiałowe przyczynki, z których wiele posiada odkrywczy charakter. Poza tradycyjną sztuką ludową sporo uwagi poświęca się tu również współczesnym przemianom tej sztuki, a także plastyce amatorskiej. Na uwagę zasługują inicjowane... przez redakcję dyskusje nad zakresem pojęciowym sztuki ludowej i zagadnieniami z jej pogranicza. Wokół Polskiej Sztuki Ludowej skupiają się prawie wszyscy badacze zarówno starszego jak i młodszego pokolenia interesujący się tą problematyką, zatrudnieni w instytucjach naukowych, wyższych uczelniach, czy muzeach, a także sporo osób nie pracujących zawodowo w tej dziedzinie. [tamże: 141]*

Po zaprezentowaniu charakterystyki organizacji badań nad sztuką ludową w okresie PRL-u, przejdę do omówienia zasadniczych, moim zdaniem, dla tych badań kwestii.

Jednym z najważniejszych tematów poruszanych w pracach omawianego okresu był proces transformacji, jakiemu poddana została owa sztuka na skutek przemian społeczno-politycznych, które nastąpiły po drugiej wojnie światowej.

Zmiany te, rewolucyjne dla obrazu wsi polskiej, spowodowały także przewrót w zakresie jej kultury, a co za tym idzie również i sztuki gdyż, jak wszyscy byli zgodni *dawna sztuka była bowiem kształtem plastycznym odrębnej ludowej kultury. Zaspakajala potrzeby wiejskiej społeczności... Sztuka ta realizowała różnorodne funkcje, przy czym estetyczne wcale nie były najważniejsze.* [Jackowski 1976: 2]. Tymczasem zjawiska, które zwykło się nazywać sztuką ludową po drugiej wojnie światowej, znacznie od tego obrazu odbiegały, stając się w miarę upływu lat coraz bardziej odległe od właściwego wzoru. Z dawną sztuką ludową ta powojenna ma tyle tylko wspólnego, *...że powiela lub adaptuje do nowych potrzeb miejskiego odbiorcy dawne wzory...* [tamże: 2]. Zagadnienia związane z przemianami sztuki ludowej przeważają w wypowiedziach badaczy omawianego okresu. Znajdują się w podstawowym kanonie wszystkich opracowań dotyczących sztuki ludowej, jak również stanowią podstawę dyskusji naukowych organizowanych w celu ujęcia problemu w przejrzyste ramy. Za przykład mogą posłużyć choćby głosy w dyskusji zorganizowanej 16 XII 1969 r. przez redakcję „Polskiej Sztuki Ludowej” wraz z Pracownią Badania Sztuki Nieprofesjonalnej IS PAN. Na szczególną uwagę zasługują tu, według mnie, wypowiedzi A. Kroha i A. Kunczyńskiej-Irackiej. A. Kroh, podkreślając omawiane przemiany, wprowadził rozróżnienie pojęć „sztuka ludowa”, „współczesna sztuka ludowa” i „sztuka jarmarczna” [1970: 161-164]. Uznał, iż taki podział pomoże uporządkować różnorodne i pod względem treściowo-formalnym i pod względem pełnionych funkcji społecznych wartości nazywane bardzo ogólnie sztuką ludową. Podział taki uzmysłowił miał również zasadniczą kwestię zmiany odbiorcy sztuki zwanej ludową i potrzebę dopasowania jej wzorów do nowych wymagań. Ponadto uwypuklił konieczność rozróżnienia – poprzez zastosowanie odrębnych nazw – zjawisk przeszłych i współczesnych, które przynależą do dwóch różnych porządków kulturowych. Inne, nie mniej ważne zagadnienia podkreśliła w swej wypowiedzi A. Kunczyńska-Iracka, zwracając uwagę na handlowe aspekty zjawiska nazywanego w czasach powojennych sztuką ludową. *Współcześnie rzeźbiarz oferujący swe prace Cepelii... przystępuje do pracy z założeniem zrobienia czegoś, co będzie się podobało i zostanie kupione za określoną cenę... Jedynym kryterium jest tu przyjęcie do sprzedaży. ... rzeźby, takie jakie godzi się przyjmować Cepelia, nie zawsze podobają się samym twórcom, a już z reguły nie są aprobowane w środowisku wiejskim odrzucającym dziś relikty własnej tradycyjnej plastyki. Rola własnego środowiska, jako czynnika narzucającego swe upodobania estetyczne i tym samym decydującego o określonej wymowie formalnej wszystkich dzieł sztuki ludowej, należy już do przeszłości. Jeśli rzeźbiarze inspirują się dziś tradycyjnymi świątkami zachowanymi jeszcze w terenie, bądź oglądanymi w muzeum czy na fotografii, to z reguły nie dla tego, że im się te rzeźby podobają, ale dlatego, że chcą się dostosować do gustu miasta, jedynego współczesnego odbiorcy ich prac.* [1970: 173]

Te podstawowe różnice, jakie po drugiej wojnie światowej zarysowały się między tradycyjną a współczesną sztuką ludową, dostrzegane były przez wszystkich badaczy. Ich interpretacja była jednakże kwestią już bardziej indywidualną. Opinie, mniej lub bardziej radykalne, plasowały się pomiędzy dwoma biegunami – negacją istnienia sztuki ludowej w powojennych warunkach a lekceważeniem wpływu nowoczesności na formę i treść powstających współcześnie dzieł.

Przedstawicielem pierwszego z wymienionych stanowisk był między innymi K. Piwocki, który stał na stanowisku rozpatrywania sztuki ludowej jako historycznie zamkniętej całości [1953]. To natomiast, co nazywano sztuką ludową po drugiej wojnie światowej, uważał za jej sztucznie podtrzymywaną przy życiu namiastkę [1975]. Podobne zdanie reprezentował również M. A. Kowalski pisząc: *Tak więc w tradycyjnym pojmowaniu słów «sztuka ludowa» była to sztuka wykonywana przez przedstawicieli ludu, mająca zaspokajać potrzeby estetyczne, religijne (i jakiegokolwiek inne) ludu, stanowiąca odzwierciedlenie światopoglądu. Stosowanie obecnie określenia «współczesna sztuka ludowa» oznacza, że sztuka ta nawiązuje do tradycyjnej sztuki ludowej bądź formalnie, bądź tematycznie, bądź pod jednym i drugim względem. Nawiązanie to powinno w założeniu występować w świadomości tak twórcy, jak i odbiorcy. A z tym jest już rozmaicie. Używanie tedy dla obu tych zjawisk artystycznych, jakościowo różnych, określenia «ludowa» jest terminologicznym fałszem, gdyż sugeruje możliwość nieskrępowanego rozwoju tradycyjnej kultury chłopskiej w obecnych warunkach* [1988: 209].

Na drugim biegunie, jeśli chodzi o podejście do omawianej kwestii, pozostają teorie A. Błachowskiego. Uznał on, iż sztuka ludowa istnieje także obecnie wzbogacając rzeczywistość i współczesną nam kulturę. Jest wartością, której ... *Nie wolno nam już więcej lekkomyślnie gubić i niszczyć... Złota nić sztuki ludowej i folkloru, łącząca dawne i nowe lata, nie powinna być porwana naszymi dłońmi. Przyszłe pokolenia, dla których przecież pracujemy, nigdy by nam tego nie wybaczyły.* [1974: 221, 223].

Stanowisko pośrednie w tej kwestii zajął A. Jackowski, który zwracał uwagę, że jeśli: ... *powiemy, że sztuka ludowa jest plastycznym wyrazem różnorodnych potrzeb ludzkich powstałych i funkcjonujących w ramach kultury ludowej (na tyle spójnej i autentycznej, że dającej się wyraźnie odróżnić od nurtu kultury warstw oświeconych, kultury reprezentacyjnej) – to oczywiste jest, że takiej «autentycznej» sztuki już nie ma. Nie ma bowiem kultury ludowej odrębnej jako całości, różniącej się nie tylko sposobami przekazu, ale i treściami. Występują jedynie – ale już w ramach kultury ogólnonarodowej – różne reliktowe formy owej dawnej kultury... Stan obecny ma wszelkie cechy stanu przejściowego, gdy istnieje jeszcze wyraźne poczucie odrębności wsi, pamięć przeszłości... Ale poziom strukturalizacji tych komponentów jest na tyle słaby, a więź z kulturą powszechną na tyle silna, że trudno je dziś nazwać odrębną kulturą ludową... Nie znaczy to, że sztuki ludowej dziś nie ma, że niknie bez śladu ludowy nurt twórczo-*

ści. Sytuacja jest jednak inna niż dawniej i znacznie bardziej złożona. Sztuka ludowa przestaje być jedyną formą wyrazu twórczego wsi, staje się natomiast wartością coraz bardziej autonomiczną w naszej kulturze narodowej [1975: 137-139].

Tematyka związana z szeroko pojmowanymi przemianami, jakie zaszły na gruncie opisywanego zjawiska po drugiej wojnie światowej, była jedną z kluczowych kwestii badawczych i w dalszym ciągu taką pozostaje. Może ona zatem posłużyć jako tło dla prezentacji bardziej indywidualnych postaw poszczególnych badaczy wobec tego bardzo złożonego problemu. Najśluszniejszym, gdyż oddającym najpełniej stosunek konkretnych etnologów do sztuki ludowej, wydało mi się spojrzenie na omawiany problem przez pryzmat proponowanych po drugiej wojnie światowej definicji. Ich przegląd należałoby zacząć od podkreślenia faktu, iż przynajmniej w początkowym okresie dominowały na gruncie powojennych badań dwie zasadnicze opcje; a mianowicie nurt formalny i nurt etnograficzno-opisowy.

Pierwszy z nich reprezentowany był głównie przez J. Grabowskiego, który kładł nacisk na badania formy i stylu. Podkreślał, że: *O właściwym charakterze sztuki ludowej nie decyduje jej... rodowód, ale wkład własny artysty ludowego i stopień nasycenia jego dzieła pierwiastkami nadającymi tej sztuce jej stylową odrębność* [Grabowski 1966:20]. K. Piwocki – inny reprezentant nurtu formalnego – pisał natomiast: *Jeżeli sztuka chłopska obejmuje wszystkie dzieła stworzone przez jednostki należące do warstwy chłopskiej, to sztuka ludowa musi posiadać zakres węższy, pozwalający na wydzielenie tych tworów, które zaliczilibyśmy raczej do sztuki ogólnonarodowej* [1947:5]. Sformułował też definicję sztuki ludowej uznając, iż jest to sztuka, *...której dzieła posiadają cechy stylowe, uznane przez naukę za specyficznie ludowe* [1947: 7] i rozszerzając tę myśl pisał, iż wywodzi swą definicję od wytworu gdyż *... Charakter... stylowy dzieła zarysowuje wyraźnie postawę twórczą artysty... nie każdy chłop tworzący jakąś rzecz piękną jest artystą ludowym. Musi posiadać charakterystyczną postawę twórczą: tylko na odpowiedniej bazie psychologicznej rodzą się kwiaty twórczości ludowej. Jest rzeczą jasną, że specyficzna dla danej grupy społecznej postawa psychiczna jest wytworem określonych warunków społecznych (w przestrzeni i czasie)* [Piwocki 1970: 140]

Drugi z nurtów – związany z gromadzeniem materiałów terenowych i tworzeniem na ich bazie monografii poszczególnych regionów etnograficznych bądź konkretnych gałęzi sztuki ludowej – rozwinął się dzięki działalności zespołu zgrupowanego wokół prof. R. Reinfussa. Podstawą działalności tej grupy badaczy było kompletowanie dokumentacji tradycyjnie rozumianych przejawów sztuki ludowej na drodze wieloletnich badań terenowych.

Komplikująca się wraz z upływem lat sytuacja na gruncie omawianego zjawiska, potęgowana przez przemiany polskiej wsi sprawiła, iż oba te nurty rozbiły się na indywidualne, mniej lub bardziej nowatorskie, dokonania naukowe

poszczególnych badaczy. Różnice pomiędzy ich stanowiskami dotyczyły głównie pomysłów, które służyć miały precyzyjnemu spojrzeniu na współczesne realia omawianej sztuki. *Dyskusje teoretyczne wokół zagadnień związanych ze sztuką ludową, rozpoczęte pod koniec lat czterdziestych pracami Józefa Grabowskiego – Zagadnienie stylu ludowego, Ksawerego Piwockiego – Pojęcie sztuki ludowej i Witolda Dynowskiego – Historycyzm w sztuce ludowej* drukowanymi w pierwszych numerach „Polskiej Sztuki Ludowej” nasiliły się na początku lat pięćdziesiątych....Z biegiem lat, wraz z rozwojem badań naukowych nad sztuką ludową i procesami jej zmian, poszczególni badacze określali swe własne stanowiska metodologiczne... polaryzacja stanowisk metodologicznych... zaznaczyła się wyraźnie w późniejszych pracach Jackowskiego, Grabowskiego, Reinfussa, Jacka Olędzkiego czy Anny Kunczyńskiej – Irackiej już od początku lat sześćdziesiątych. [Drozd-Piasecka, Paprocka 1985: 232-234].

Zmian w podejściu do zasadniczych kwestii badawczych wymagała sytuacja. Zróżnicowanie sztuki ludowej, wzbogacenie jej o nowe, nie występujące dotąd na jej gruncie, treści (np. podsuwane przez tematykę konkursów) spowodowało konieczność odejścia od tradycyjnego jej oglądu. Zaowocowało to wielością perspektyw i definicji, których celem było ujęcie nowych treści we wspólne ramy. Sytuację komplikował dodatkowo brak jednoznacznych odpowiedzi na podstawowe dla omawianych kwestii pytania:

- co oznacza określenie sztuka ludowa w odniesieniu do współczesnego stanu rzeczy?
- jakie treści kryją się pod nazwą „współczesna sztuka ludowa”?
- gdzie przebiegają granice między np. sztuką ludową, amatorską, prymitywną, nieprofesjonalną itp. (różnorodność możliwego nazewnictwa powodowała konieczność ścisłego określania tego, jakie treści dany badacz przez nie rozumie)?
- czy i w jakim zakresie chronić przed zaginięciem tradycyjne formy zaliczane do sztuki ludowej, które na skutek zaniku naturalnych dla nich warunków istnienia czyli kultury ludowej wymagały sztucznego, odgórnego ich stymulowania?
- czy w obliczu nowych, diametralnie różnych od dziewiętnastowiecznych (szczególnie już pod koniec omawianego okresu) warunków kulturowych można w ogóle wciąż posługiwać się określeniem „ludowa”?

Te i im podobne pytania ...wobec natłoku nowych zjawisk artystycznych i paraartystycznych, których kierunki rozwoju trudno przewidzieć [Kunczyńska-Iracka 1988: 267] pozostawały bez jednoznacznych odpowiedzi, a raczej odpowiedzi na nie zależała od indywidualnego spojrzenia badaczy na omawianą kwestię.

Owe indywidualne spojrzenia były oczywiście różnorodne i wynikały z różnego rozumienia samego terminu „sztuka ludowa”. Większość badaczy dostrzegała, rzecz jasna, potrzeby zmian ale pracując nad ujęciem zjawiska

w nowe ramy, prezentowali różne stanowiska metodologiczne. Jako przykład można tu pokrótce opisać dokonania A. Błachowskiego i A. Jackowskiego.

A. Błachowski, postulując zróżnicowanie terminologiczne zjawisk określanych mianem współczesnej sztuki ludowej, zaproponował trzy nowe nazwy: ludowa sztuka tradycyjna, ludowa sztuka w stylu tradycyjnym i ludowa sztuka nietradycyjna uznając, że odpowiada im termin twórca (artysta) ludowy. Dla reszty zjawisk powiązanych ze sztuką ludową, ale nie będących wytworem ludzi odpowiadających kryteriom twórcy ludowego zaproponował zaś nazwy: plastyka (sztuka) neoludowa i plastyka pseudoludowa [1983:30].

Przykładem tego typu strategii może być również inna typologia A. Błachowskiego, który zaproponował podział twórców wiejsko-małomiasteczkowych na: „artystów ludowych”, „rzemieślników ludowych” i „rękodzielników tradycyjnych” [1974: 204-206].

Tak konstruowane podziały służyć miał według autora zwiększeniu czytelności obrazu tych wszystkich treści, które kryją się pod wspólnym (zbyt dla nich ograniczonym) określeniem „sztuka ludowa”. W niniejszych rozważaniach posłużył mi on do zaakcentowania jednego z ważniejszych zjawisk w powojennej refleksji etnologicznej, a mianowicie prób zmierzających od ujęcia tego zagadnienia w przejrzyste ramy.

Temu samemu celowi służyły również zabiegi, takie jak: postulowanie zmiany nazwy omawianej sztuki [patrz. np. Kowalski 1988], czy wyznaczanie ścisłych kryteriów, które winien spełniać twórca, by mógł zostać uznany za ludowego..... Podsumowując tego typu działalność

A. Błachowski pisał: *Ludowa twórczość artystyczna zasadniczo zamyka się w kręgu kultury wsi, choć oddziaływują na nią kultury innych warstw społecznych... Nie ma powodów do zaliczania do sztuki ludowej całej twórczości cechowej. Nie ma powodów, by do sztuki ludowej zaliczać produkcję manufakturową i fabryczną w rodzaju części strojów lub dodatków..., naczyń kamionkowych, fajansowych, żeliwnych itd., nawet jeśli były wykonane specjalnie w guście „wiejskim”. Nie wykonywali tego twórcy ludowi więc nie jest to ludowa sztuka. Nie ma powodów uznawania za ludową twórczości indywidualnej tłumaczącej się patologicznymi odkształceniami umysłu, np. Nikifora czy Heródka... Nie można również dołączać do sztuki ludowej twórczości amatorskiej zarówno wiejskiej, jak i wiejskiej, które pozbawione są naturalnej kontynuacji lokalnych tradycji...* [tamże: 194-195].

A. Jackowski, którego wypowiedzi publikowane były głównie na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” akcentował silnie procesy przemian, jakie zaszły w powojennej kulturze ludowej i – dezintegrując tradycyjne struktury, w tym także sztukę ludową rozumianą jako wizualne odbicie nie istniejącej już rzeczywistości – zmieniły całkowicie obraz polskiej wsi. Zaznaczał również potrzebę nowego spojrzenia na współczesne realia kulturowe, co jednak wymaga odpowiedniego systemu badawczego. *Istnieje uzasadniona obawa – pisał – że nie*

podejmując prac z zakresu estetyki, z zakresu analizy treści i form (treści a nie tylko tematu) utknijemy w martwym (choćby niezbędnym) schemacie opisów, danych etnograficznych. Podkreślał także, iż konieczne jest uaktywnienie... zainteresowań zagadnieniami samego procesu twórczego [1955:43, 44] jako zjawiska pomijanego na fali dokumentowania tradycyjnych, ginących elementów dawnej sztuki ludowej. Uważał, iż *poznanie dzieła sztuki wymaga od widza aktywnego stosunku. Uczymy się odczuwać piękno, pojmować sens takiej czy innej formy. Dzieje się tak zarówno z dziełami dawnymi, jak i współczesnymi. Inaczej jest jednak z rodzimą sztuką ludową. Jej nie trzeba poznawać, ją się zna, tak jak się zna język ojczysty, pejzaż lat dziecięcych. Nikt przecież «nie uczy się» wycinanki, pasiaka, czy przydrożnego światełka. Są one dla nas... oczywiście... Sztuka ludowa się nie odkrywa, sztukę ludową się zastaje. I może właśnie dlatego tak mało ją znamy, mimo że nieraz aż do przesady karmieni jesteśmy kolorowymi kogutkami, lelujami, pasiakami, haftami i garnkami. Niestety, sztuka ludowa stała się dla nas stereotypem, z góry wiadomo, co i kiedy zobaczymy, przy jakiej okazji raz jeszcze taka sama wycinanka znajdzie się w gazecie, barwny kogucik – na plakacie czy reklamie. Wiadomo: kapliczka w polu, «Krakowiaczek ci ja», Boże Ciałko w Łowiczu, «Mazowsze», Cepelia, siwaki i sztuczne kwiaty... I właśnie dlatego, że tak jesteśmy obyci z tą sztuką – nie dostrzegamy często jej piękna, urzekającej urody, bogactwa form i kształtów [1967: 5].* Natomiast o wątpliwościach i nieporozumieniach interpretacyjnych, jakie definiowanie zjawiska określanego mianem „sztuka ludowa” wzbudzało w okresie powojennym, pisał tak: *bywa, że pozornie oczywista sprawa – jak choćby pojęcie sztuki ludowej – wcale nie jest dla wszystkich oczywista. Czy obrazki Nikifora są sztuką ludową? A pamiątki z Zakopanego lub Krynicy, te puzderka, piórniki i prymitywne rzeźbione w drzewie figurki orla, górala z fajką czy jeleni splecionych w walcę rogami? Czym są malunki robotników albo rzemieślników? Czy – szerzej rzecz biorąc – wolno postawić znak równości między twórczością amatorską a ludową? I czy każdy przedmiot artystyczny wykonany na wsi przez chłopą jest sztuką ludową? [1967: 8].* Te i tym podobne wątpliwości pogłębia dodatkowo ustawiczny rozwój form sztuki ludowej w czasie, ich historyczna zmienność i istniejący, silnie rozwinięty regionalizm [tamże: 18].

Obok ściśle naukowej refleksji nad teorią sztuki ludowej, wspomnieć jeszcze należy o dodatkowym nurcie, który istniał w powojennej rzeczywistości. Chodzi mianowicie o szeroko pojętą opiekę, zmierzającą do ocalenia tradycyjnych wartości sztuki przed zaginięciem. Nurt ten stanowił kontynuację – w nowej rzeczywistości kulturowej – zabiegów podejmowanych już w dwudziestolecie międzywojennym. Tego rodzaju działalność wynikała z faktu, iż kultura i sztuka ludowa stały się ważnym składnikiem kultury narodowej [Pokropek 1978: 8]. Taka sytuacja była również stymulowana przez proludową politykę ówczesnych władz, które wykorzystywały sztukę ludową jako jeden z elementów propagandowych. Wspomnieć jeszcze należy o działalności „Cepelii”, która

w największym chyba stopniu wpłynęła na powojenną sztukę ludową, nie tylko pomagając przetrwać dawnym formom, treściom i technikom, ale również powodując intensywny – choć kontrowersyjny zarazem – rozwój nowych jej przejawów. W okresie tym powstawały również programy mające na celu ochronę wartości, które kryły się pod wspólnym określeniem „współczesna sztuka ludowa”. Wymienić tu można choćby ten opracowany przez prof. B. Kopczyńską-Jaworską dla Ministerstwa Kultury i Sztuki, który zawierał między innymi przegląd wyników badań nad sztuką ludową, na tle którego akcentowano następujące potrzeby: *przeprowadzenie dokładnego rejestru aktualnie prowadzonych prac, ustalenie luk badawczych, opracowanie perspektywicznego planu badań i stymulowanie działalności badawczej w ustalonych kierunkach...* [Kopczyńska-Jaworska 1979: II]. W tym samym okresie, na przełomie 1979 i 1980 roku, ogłoszony został „Projekt programu rozwoju społecznego i państwowego mecenatu nad polskim folklorem i sztuką ludową w latach 1980-1990”. Był on wynikiem m.in. powyższych ustaleń i w obliczu zmian zachodzących na wsi, które w coraz wyraźniejszy sposób wpływały także na jej wytwórczość, zakładał promowanie form typowych dla dawnej sztuki ludowej i jej twórców [Projekt programu 1979/80].

Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym podkreślić, iż według mnie najważniejszymi elementami składowymi określającymi charakter refleksji nad sztuką ludową w PRL-u są:

- próby określenia, czym jest powojenna sztuka ludowa, skoro nie jest, bo być już nie może, wizualizacją wartości dziewiętnastowiecznej kultury ludowej, która powołała ją do życia
- opis tej sztuki w procesie przemian. Zaznaczyć należy, że z jednej strony podejmowane były próby zachowania za wszelką cenę jej przejawów, jako dziedzictwa kulturowego dla przyszłych pokoleń, z drugiej zaś narastały wątpliwości co do jej „autentyzmu” we współczesnych warunkach kulturowych. Niekiedy formułowano nawet postulaty zmiany jej nazwy lub w ogóle negowano jej istnienie
- rozdzźwięk pomiędzy tradycyjnym podejściem do badań wykorzystujących metodę dokumentacyjną, a nowym, indywidualnym spojrzeniem, które w większym stopniu uwzględniało złożoność opisywanego zjawiska
- w badaniach nad opisywanym tematem kluczowym jest także następujący wniosek, który wybrałam na zakończenie wyżej zaprezentowanej części mojej pracy. Brzmi on następująco: *Zajmując się dziś pojęciem «twórcy ludowego» [przyp. aut. także sztuki ludowej jako takiej], warto mieć na uwadze fakt, że treść tego pojęcia złożona jest z dwojakiego rodzaju materii znaczeniowej. Z jednej strony, mówi się o kimś, kto jest dziś autorem określonych wytworów (dzieł plastycznych, muzycznych i literackich), z drugiej zaś, używając tego terminu zagarniamy całą sferę przekonań, sentymentów, stereotypów kulturowych (rzadziej faktycznej wiedzy), narosłych w czasach, kiedy*

pojęcie «twórczości ludowej» nie kojarzyło się już z romantycznym marzeniem o «prakulturze», ale wprowadzane przez «pisma dla ludu» w imię akcji solidarystycznych, zaczynało funkcjonować w koncepcjach społecznych i kulturalnych organizującego się ruchu chłopskiego. Używając zatem pojęcia «twórczości ludowej» poruszany się w – zabezpieczającej ponadczasowości tego terminu – sferze mitologii społecznej [Sulima 1976: 181].

BIBLIOGRAFIA

- Zawistowicz-Adamska K., 1976**, Polska sztuka ludowa. Stan wiedzy. Prace badawcze. Opieka i upowszechnianie, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t.18, Łódź
- Kutrzeba-Pojnarowa A., 1991**, Sześćdziesiąt lat krakowskiej szkoły etnograficznej, „Etnografia Polska”, t. XXXV, z.1, s. 7–20
- Robotycki Cz., 1998**, Nie wszystko jest oczywiste, Kraków
- Reinfuss R., 1950**, Stan badań nad polską sztuką ludową, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-6, s. 3-13
- Kutrzeba-Pojnarowa A., 1976**, Kultura ludowa w dotychczasowych polskich pracach etnograficznych, [w:] Etnografia polska. Przemiany kultury ludowej, (red) M. Frankowska, s. 19-57, Wrocław
- Błaszczyk S., 1970**, Współczesne przeobrażenia sztuki ludowej (z badań nad folklorystem), „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3/4, s.131-143
- Seweryn T., 1948**, Rozdroża sztuki ludowej, Warszawa
- Fryś-Pietraszkowa E., 1969**, Zarys rozwoju badań nad polską sztuką ludową w 25-leciu PRL, „Lud”, t. 53, s.139-143
- Jackowski A., 1976**, Sztuka ludowa w 30-leciu PRL, Warszawa
- Kroh A., 1970**, Aktualne problemy ludowej twórczości i opieki nad nią w Polsce, (głos w dyskusji), „Polska sztuka Ludowa”, nr 3/4, s. 144-180
- Kunczyńska-Iracka A., 1970**, Aktualne problemy ludowej twórczości i opieki nad nią w Polsce, (głos w dyskusji), „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3/4, s. 144-180
- Piwocki K., 1953**, O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej, Wrocław
- Piwocki K., 1975**, Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3, s. 131-132
- Kowalski M.A., 1988**, Sztuka fraszobliwa, Warszawa
- Błachowski A., 1974**, Skarby w skrzyni malowanej czyli o sztuce ludowej inaczej, Warszawa
- Jackowski A., 1975**, Sztuka ludowa- relikw czy wartość żywa, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3, s. 133-154
- Grabowski J., 1966**, Sztuka ludowa formy i regiony w Polsce, Warszawa
- Piwocki K., 1947**, Pojęcie sztuki ludowej, „Polska sztuka Ludowa”, nr1/2, s. 5-8
- Piwocki K., 1970**, Sztuka żywa, Wrocław
- Drozd-Piasecka M., Paprocka W., 1985**, W kręgu tradycji i sztuki ludowej, Warszawa
- Kunczyńska-Iracka A., 1988**, Współczesna twórczość mieszkańców wsi, [w:] Sztuka ludowa w Polsce (red) A. Czeszun-Cicha, s. 267-271
- Błachowska A., 1983**, Nie tylko chlebem. Portrety twórców ludowych, Warszawa
- Jackowski A., 1955**, Z zagadnień metodologii badań sztuki ludowej, maszynopis referatu naukowego na II ogólnopolską konferencję poświęconą sztuce ludowej
- Jackowski A., 1967**, Sztuka ludu polskiego, Warszawa
- Pokropek M., 1978**, Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce, Warszawa

Kopczyńska-Jaworska B., 1979, Program rozwoju państwowego i społecznego mecenatu nad folklorem i sztuką ludową, fragmenty ekspertyzy dla Ministerstwa Kultury i Sztuki, maszynopis, Łódź
Sulima R., 1976, Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej, Warszawa

Folk Art in PRL (in the times of Polish People's Republic)

Folk art is one of the key research areas of ethnology, since it has been fully constituted as an independent academic discipline. It occupied a special place in ethnological studies in the times of Polish People's Republic. This article is an attempt to show the specific approach to folk art in this period. It provides a description of different methodological positions of individual researchers involved in this issue and the differences in approach to the patron age of folk art and its creators.