

Joanna Sadowska
Uniwersytet Łódzki

Nowe spojrzenie na tzw. współczesną sztukę ludową

MOTTO:

"Według wyobrażeń podszytych dziewiętnastowiecznym romantyzmem, nie budzący wątpliwości, w pewnym sensie <<modelowy>>, twórca ludowy powinien być człowiekiem <<prostym>>, to znaczy najlepiej analfabetą o światopoglądzie średnio rozwiniętego prostaka. Powinien być człowiekiem ubogim, wobec czego powinien chodzić boso i w wystrzępionych portkach. Sztuka jego powinna być <<szczerą>>, tzn. uprawiana wyłącznie z wewnętrznej potrzeby, bez jakichkolwiek ciągłotek materialnych. Powinna być ponadto tworem własnym, niepowtarzalnym, wolnym od inspiracji zewnętrznych, powstającym w sposób nie w pełni świadomy, w atmosferze improwizowanego transu. Artysta ludowy powinien być przede wszystkim <<naiwny>>. Pojęcie to można różnie rozumieć. Być może oznacza ono w podtekście, że nie powinien doceniać wartości swych dzieł, że lekką ręką powinien rozdawać je przygodnym mecenasom i miłośnikom. Artysta ludowy powinien być ponadto <<skromny>>, tzn. z powagą wysłuchiwać wszelkich opinii i rad udzielanych mu przez ludzi <<znających się na rzeczy>> (a ktoś uważa, że nie zna się na sztuce ludowej)". [Reinfuss 1977: 1-3]

Powojenna sztuka wiejsko-małomiasteczkowa to zjawisko barwne i różnorodne, a przede wszystkim coraz bardziej odległe od tradycyjnego wizerunku sztuki ludowej. Gwałtowne przemiany społeczno-polityczne, które zaszły po drugiej wojnie światowej wpłynęły zarówno na wizerunek współczesnej nam wsi, jak również na kulturę wiejską wraz z poszczególnymi jej częściami składowymi, których wizualny aspekt stanowi sztuka. Taka sytuacja skłoniła mnie do spojrzenia na omawianą sztukę nie tyle przez pryzmat kanonów ludowych, uważam bowiem, iż ich stosowanie nie jest możliwe w XXI wieku, lecz z perspektywy współczesnego stanu rzeczy.

Zebrany podczas badań terenowych materiał potwierdził moje wcześniejsze obserwacje dotyczące roli rozbudowanego systemu opieki nad "sztuką ludową", który przez dziesięciolecia sztucznie podtrzymywał przy życiu wzory charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej sztuki ludu. Wzory te jednocześnie stawały się coraz bardziej obce wrażliwości estetycznej współcześnie działających twórców i ich otoczenia (mówiąc o tym rodzaju sztuki, informatrzy powielają schemat sztuka ludowa = nasza, lecz niewielu z nich ma na jej temat bardziej szczegółowe wiadomości). Tego typu działalność wspierała odgórnie jeden tylko nurt, który był w rzeczywistości częścią składową różnoro-

dnego pod względem treści i formy zjawiska, które nazywałam "sztuką postludową". Głównym celem zaproponowanej przeze mnie nowej nazwy (co samo w sobie nie jest przecież ideą rewolucyjną - patrz M. A. Kowalski 1988:214) jest interes samych twórców wiejsko-małomiasteczkowych, którym zabieg tego typu mógłby umożliwić wyjście poza przypisany im odgórnie, niejako poprzez pochodzenie społeczne, nurt pseudoludowy. Dzięki proponowanemu przeze mnie rozwiązaniu mogliby oni stać się artystami nazwanymi, niezależnie od rodzaju uprawianej twórczości.

Stanowisko, które prezentuję wynika z kilku przynajmniej powodów: jest efektem ustosunkowania się do bogatej literatury przedmiotu, wypływa z analizy wypowiedzi osób z otoczenia twórców (potencjalnych odbiorców omawianej sztuki), oraz, co najważniejsze, z interpretacji wypowiedzi samych twórców, która to sprawa była dla mnie priorytetowa.

Głównym zaś wnioskiem, który nasuwa się po przeanalizowaniu wyżej wymienionych źródeł jest teza mówiąca, iż tzw. sztuka ludowa nie ginie a jedynie zmienia swe oblicze. Przekształca się ze sztuki izolowanej warstwy społecznej, w sztukę otwartą, funkcjonującą na nowych zasadach, opartą w części na pewnych elementach tradycyjnych, ale będącą nową wartością. Jej zaś zależność od sztuki ludowej jest wprost proporcjonalna do zależności współczesnej kultury prowincjonalnej od tradycyjnej kultury ludowej.

Zdając sobie sprawę, iż każde indywidualne spojrzenie na kwestię tak bogatą w treści jak temat, który wybrałam i poddałam analizie musi rodzić pytanie, dlaczego wśród wielu możliwych spojrzeń na tę sprawę właśnie to, które proponuję, ma być trafne, pragnę odpowiedzieć na nie słowami Michaela Foucaulta, który broniąc swej metodologii napisał: *"można by również powiedzieć tak: zestawileś gramatykę ogólną z historią naturalną i analizą ekonomiczną, dlaczego nie z historią taką, jaką uprawiano w tej samej epoce, krytyką Biblii, z retoryką, z teorią sztuk pięknych? Czy nie odkryłbyś wówczas zupełnie innego pola interpozytywności? Jakiż przywilej ma to, które opisałeś? - nie ma żadnego; stanowi tylko jeden z możliwych do opisanie zespołów"* [1977: 195]. Uwzględniając powyższe zastrzeżenie przejdę teraz do opisu zjawisk, których analiza doprowadziła mnie w efekcie do sprecyzowania idei sztuki postludowej.

SZTUKA LUDOWA A PROCESY JEJ POWOJENNYCH PRZEMIAN

Powszechnie wiadomo, iż *"Pojęcie "sztuka ludowa" jest nieostre... Pojęcie to staje się jednak, mimo wysiłku etnografów, coraz bardziej wieloznaczne..."* [Jackowski 1970: 144]. Nie ma już ludu w dokładnym tego słowa znaczeniu, a twórczość amatorska różnych grup społecznych nie zawsze pokrywa się z ową historyczną - ludową. Sytuacja taka powoduje niemożność klarownego definiowania zarówno samej sztuki ludowej, jak i potencjalnych jej twór-

ców. Tak postawiony problem można rozpatrywać w dwojaki przynajmniej sposób:

- można uznać, że nazwa "ludowy" odnosi się wyłącznie do historycznie zamkniętej całości, jaką była sztuka ludu istniejąca w obrębie kultury ludowej. Nie ma ona natomiast związku ze zjawiskami obserwowanymi po drugiej wojnie światowej. W tym przypadku wychodzimy z założenia, że to nazwa jest nieadekwatna do zjawisk, jakie współcześnie ma oznaczać,
- można także spróbować wybrać z wielu możliwych treści takie, które najbardziej pasować będą do tradycyjnego wizerunku tej sztuki, pozostałe natomiast wykluczyć poza jej nawias i włączyć do innych możliwych grup (sztuka amatorska miejska i wiejska, sztuka osób upośledzonych umysłowo, sztuka poszczególnych grup zawodowych itp.).

Pierwsza z tych możliwości wydaje się znacznie lepiej odpowiadać obecnym realiom. Nie dysponujemy przecież środkami umożliwiającymi rygorystyczne zastosowanie rozgraniczeń pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Zresztą wydaje się ona zmierzać raczej do unifikacji niż do dalszych, coraz bardziej nieczytelnych - i dla twórcy, i dla potencjalnego odbiorcy - podziałów. Dlatego, rozważając różne możliwe podejścia badawcze do wybranego problemu, zdecydowałam się na tę właśnie opcję.

Przy takim wstępnym założeniu, dalsze rozpatrywanie kluczowych dla omawianego zagadnienia kwestii układa się w przejrzysty schemat. Opiera się on na konfrontacji klasycznej wersji sztuki ludowej z jej stanem współczesnym, czy może raczej z tym, co zgodnie z powyższymi ustaleniami, sztuką ludową już nie jest, choć z wielu względów (np. brak innej równie znaczącej w powszechnej świadomości nazwy) nadal jest tak określane. Spróbuję więc teraz porównać dwa zjawiska: sztukę ludową tworzoną w warunkach kultury ludowej oraz "sztukę ludową" powstającą w oderwaniu od wartości kultury, która powołała ją do życia. Za umowny okres rozgraniczający istnienie obu zjawisk uznałam drugą wojnę światową.

Tradycyjna sztuka ludowa służyła głównie zaspokojeniu potrzeb grupy lokalnej. Była wizualnym wyrazem podstawowych wartości kształtujących kulturę ludową, stanowiła jej nierozdzielalną część. Mogła zatem istnieć, przynajmniej w sposób naturalny, jedynie w warunkach funkcjonowania kultury ludowej, która powołała ją do życia i zapewniała byt poprzez integrację z ustalonym systemem wartości. Początek rozkwitu sztuki ludowej w Polsce przypadł na schyłek XVIII w., jej kres zaś stanowi według mnie druga wojna światowa, która przyniosła radykalne zmiany w sytuacji wsi polskiej. Za okres najbardziej reprezentatywny dla tej dziedziny sztuki, który pozwala na całościowe przedstawienie wzorów przyjętych dla niej za typowe, uznaję wiek XIX, a ściślej rzecz ujmując, drugą jego połowę.

W okresie tym sztuka ludowa pełniła dokładnie określone, wynikające z konkretnego zapotrzebowania kulturowego, funkcje. Jako najważniejsze z

nich wymienić należy:

- *funkcję kultową* - determinowaną przez znaczącą rolę, jaką w omawianej kulturze odgrywał Kościół katolicki. Dotyczyła ona głównie rzeźby i malarstwa. Te elementy sztuki połączone nierozdzielnie ze światem sacrum, były swoistym pośrednikiem w kontaktach człowieka ze świętymi opiekunami jego poczyną na ziemi. Z funkcją tą wiązała się nierozdzielnie funkcja obrzędowa mogąca stanowić jej podgrupę,
- *funkcję użytkową* - uwarunkowaną potrzebami grupy lokalnej. Przejawiała się ona w takich dziedzinach sztuki, jak np.: garncarstwo, tkactwo, snycerstwo itp.,
- *funkcję dekoracyjną* - uwarunkowaną głównie gustem estetycznym grupy. Stanowiła ona marginalne zjawisko w porównaniu z dwiema wymienionymi wyżej. Formą najlepiej ją obrazującą jest wycinanka.

Jedynym odbiorcą sztuki ludowej i jednocześnie jedynym jej "recenzentem" był sam lud, do którego była ona adresowana. Głównymi wyznacznikami determinującymi istnienie omawianego zjawiska w jego klasycznym kształcie przedstawionym wyżej były m.in.: izolacja wsi (geograficzna i świadomościowa), religia katolicka i ustnie przekazywana tradycja.

Gwałtowny rozpad tradycyjnych struktur kultury ludowej nastąpił po 1945r. Druga wojna światowa przyniosła ostateczne zniweczenie dziewiętnastowiecznego podziału społecznego. Lud, jako taki, przestał istnieć, paradoksalnie natomiast wielką karierę zaczęła robić sztuka zwana ludową. Z jednej strony zmieniające się warunki społeczno-polityczne i rozwój cywilizacji przemysłowej spowodowały zanik świata stanowiącego "naturalne środowisko" sztuki ludu. Z drugiej zaś strony polityka nowych władz, lansowanie mody na ludowość oraz szczere intencje sympatyków sztuki ludowej, którzy za cel postawili sobie uchronienie jej w "czystej" formie dla przyszłych pokoleń, spowodowały zaprezentowany wyżej zamęt interpretacyjny. *"Okazało się bowiem, że pilnowanie czystej formy ludowej jest niemożliwe w pielęgnowaniu masowej podaży dla rynków miejskich i musiało doprowadzić "twórczość ludową" do bezdusznej i bezmyślnej karykatury. Liczne konkursy prowadzone pod hasłem "kontynuacji" dawnych tradycji i technik, dawnych form i procedurów - bywają nieraz interesujące, ale nie mogą wskrzesić umarłej sztuki: umarłej dla samego "ludu", ożywianej sztuczną pożywką masowego miejskiego odbiorcy."* [Piwocki 1975: 132].

Nastąpiła paradoksalna sytuacja, w której nie było już ludu sensu stricto, natomiast jego potencjalna sztuka egzystująca w formie szczątkowych pozostałości po poprzednim okresie, zaczęła dynamicznie się rozwijać. Przybywało zarówno "twórców ludowych" skuszonych prestiżem i zyskiem, jak też nowych form i treści dzieł owych artystów (np. tematy konkursowe, sceny z życia wsi). Nietrudno zauważyć, że tego typu artyści (jak i ich dzieła) ze sztuką lu-

dową niewiele mają wspólnego.

Głównym błędem omawianego okresu stało się zatem podtrzymywanie mitu istnienia naturalnej, "czystej" sztuki ludowej w warunkach, w których żadną miarą taką być nie mogła. Chęć ratowania elementów ginącej kultury przybrała tak duże rozmiary, że zahamowała - na gruncie artystycznym wsi i małych miasteczek - równoczesny rozwój form innych niż tradycyjnie ludowe. Idea bycia ludowym, a więc artystą nazwanym (dla nieprofesjonalnych twórców wiejsko-małomiasteczkowych nie było innej alternatywy) i uznanym, który ma jednocześnie zapewniony zbyt na swą twórczość (pod warunkiem przestrzegania ustalonych reguł twórczych wprowadzonych np. przez "Cepelię"), skutecznie zagłuszyła u większości twórców omawianej grupy chęć dążenia do oryginalności i kreatywnego podejścia do uprawianej sztuki. W końcu stworzyła, co wykazały moje badania, kategorię "twórców" zajmujących się sztuką wyłącznie z pobudek finansowych.

Zabieganie o twórczość "czysto" ludową wymagało tworzenia systemów służących weryfikacji tego, co jeszcze jest ludowe, a co już nie, które to systemy z natury rzeczy bywają zawodne. Wydaje się, iż dużo prostszym, wymagającym mniej od instytucji opiekuńczych, więcej zaś od samych twórców, byłoby takie rozwiązanie, które z założenia uznawałoby fakt, iż powojenna sztuka jedynie z nazwy jest nadal ludowa. Przestała być ona przecież zjawiskiem naturalnym, zakorzenionym w szczególnym typie kultury, stała się natomiast sztucznym tworem podtrzymywanym przy życiu, w wymaganym kształcie, na skutek odgórných inicjatyw i nacisków. Przekształciła się więc w wartość sztuczną, co nie znaczy, że mniej godną zachowania dla przyszłych pokoleń. Należy jednak uświadomić sobie różnicę pomiędzy dążeniem do zachowania od zapomnienia wzorów uznanych za tradycyjnie ludowe, a podtrzymywaniem na siłę rzekomej naturalności zjawiska. Jeśli chcielibyśmy oczekiwać od twórców ścisłego przestrzegania tego, co niesie ze sobą nazwa "ludowy", musielibyśmy kreować i wciąż na nowo powielać stereotypowy wizerunek artysty "spod strzechy" bliski opisowi Reinfussa, który wybrałam na motto tego artykułu.

Powstała zatem sytuacja, w której zmieniające się warunki historyczne i rozwój przemysłu spowodowały, o czym już wspominałam, oderwanie sztuki ludowej, czyli sztuki ludu, od jej naturalnych warunków istnienia. Tymczasem polityka nowych władz podsyciała modę na sztukę ludową, która *"Przestała... oznaczać wyłącznie twórczość artystów chłopskich, stając się synonimem każdej postępowej, "ludowej" w swym najgłębszym podłożu, działalności artystycznej."* [Drozd-Piasecka, Paprocka 1985: 224]. W rezultacie nastąpiła więc zmiana odbiorców sztuki ludowej, która współcześnie trafia, według mnie, do dwóch zasadniczych grup:

- wąskiego kręgu znawców problemu, którzy z różnych względów, takich jak: chęć ochrony zabytków, pełnienie społecznej funkcji opiekuna twórców, kolekcjonowanie lub handel dziełami sztuki itp., są koneserami tradycyjnych

form sztuki ludowej. Zaliczyć można tu np.: etnografów, kolekcjonerów, muzealników itp.,
- odbiorców, których umownie nazywam "cepeliowskimi". Zaliczam tu wszystkie te osoby, które są miłośnikami sztuki ludowej w wersji proponowanej przez "Cepelię".

I jeden, i drugi typ odbiorcy, stwarzając popyt na określone wzory, ingeruje w pracę twórców, a swoista, bo dwutorowa właśnie moda na to, co "ludowe," wywołuje pojawianie się pseudoartystów widzących w przejściu na styl niby-ludowy określone korzyści. Świadectwem takiego stanu rzeczy są zebrane przeze mnie wypowiedzi samych twórców w rodzaju: "*Narobię Adamów i Ewów, a barany z miasta przyjadą i kupią*" [AKE 7614].

Pierwsza grupa odbiorców, zrzeszająca w dużej części "strażników etnograficznej poprawności", swój destrukcyjny wpływ na sztukę wiejsko-mało-miasteczkową wywiera na przykład poprzez oryginalne zamówienia (konkursy, prośby o specyficzne opracowywanie określonych wzorów do kolekcji itp.). Zapomina się przy tym, na co już w dwudziestolecie zwracała uwagę Schrammówna, iż: "*Nie można... ludowymi nazywać wytworów chłopskich, jeżeli są wykonywane według narzuconych, chociażby najlepszych wzorów albo pod kierunkiem, lub choćby wpływem najlepszych nawet nauczycieli i szkół. Ludowymi są jedynie wyroby wytwarzane przez lud wiejski lub miejski samorodnie, a opierające się na tradycji miejscowej...*" [1926: 6]. Zamówienia takie przyczyniają się do sztucznego wykreowania jakiegoś tematu na gruncie "twórczości ludowej", sztucznego przyswojenia go przez twórców na stałe bądź jedynie na potrzeby konkursu oraz do podsycania, i tak już istniejącej, "dwuestetyczności" twórców (pod tym terminem rozumiem rozbieżność pomiędzy twórczością odpowiadającą własnemu gustowi i upodobaniom estetycznym grupy, z której się wywodzi, a gustem i wymaganiami odbiorców, którym należy sprostać). W efekcie uznaje się za "ludowe" dzieło, które swe istnienie zawdzięcza jedynie pomysłowi, czasem, zresztą, bardzo wartościowemu, organizatorów konkursu.

Drugi typ odbiorców wpływa z kolei negatywnie na poziom omawianej sztuki poprzez masowe zamówienia niszczące jej indywidualność. Sprowadza "sztukę ludową" do zbioru najpopularniejszych form i motywów takich jak pseudo-łowicki bieżnik na ławę czy drewniane pisanki.

Z powyższych rozważań wynika niezbicie, że od momentu zmiany odbiorcy omawianej sztuki, od chwili przejęcia przez wieś wytwarzanych przemysłowo przedmiotów użytkowych, a przede wszystkim kultowych i dekoracyjnych, sztuka ta straciła podstawy, które stanowiły dotychczas o sensie jej istnienia.

Największym paradoksem okresu powojennego stał się fakt, iż "twórca ludowy", będący niegdyś integralną częścią własnej kultury, im bliższy jest temu, co według odgórnych ustaleń określamy mianem "ludowy", tym bardziej

obcy staje się dla swego otoczenia hołdującego zupełnie innym wzorom estetycznym. Osoby z otoczenia twórcy nie posiadają na ogół wytworów "ludowej sztuki" w swych domach, niekiedy wypowiadają się niepochwlebnie o typowych dla niej wzorach, jeśli zaś oceny są pozytywne, wynika to raczej ze swoistego pojętego lokalnego patriotyzmu. Zdecydowanie lepsze oceny dotyczą bardziej nowoczesnych tematów np. pejzaży, które z kolei nie mogą już uchodzić za ludowe. Pozycja osób, które dziś określamy jeszcze mianem "twórców ludowych", nie zależy od szacunku grupy lokalnej i jej poparcia, a determinowana jest przez siły działające z zewnątrz, takie jak: organizacje grupujące strażników etnograficznej poprawności (konkursy, wyróżnienia, często nagrody pieniężne), środki masowego przekazu, popyt handlowy na dzieła.

Równie drastyczne różnice, które zdecydowanie świadczą o konieczności rozpatrywania sztuki ludowej wyłącznie w perspektywie historycznej, dotyczą także funkcji społecznych pełnionych przez dzieła uznawane za ludowe. Wraz ze zmianą odbiorcy i w tej kwestii bowiem, nastąpiły zasadnicze transformacje stymulowane potrzebą dopasowania się do gustu innej, obcej w stosunku do twórcy, grupy społecznej - głównie miejskiej inteligencji. Zmiany te można przedstawić następująco:

- dawna funkcja użytkowa zdominowana została przez funkcję dekoracyjną. Oczekiwania nowego odbiorcy skoncentrowały się na estetycznych wartościach wybranych elementów sztuki, które dawniej, powstając na potrzeby grupy lokalnej, pełniły funkcje czysto użytkowe. Przykładem może tu być np. ceramika (wyłączając rzeźbę), plecionkarstwo, tkactwo itp. Dawniej rola tej części wytwórczości polegała głównie na służeniu pomocą w codziennym życiu grupy. Dziś wykorzystuje się tego typu elementy w celach dekoracyjnych (np. gliniany garnek służy do układania suchych kwiatów, a nie jak niegdyś do gotowania). Nowy odbiorca, przejmując wytwórczość wiejską, nie wyrzekł się jednak zdobyczy cywilizacji. Dawny odbiorca natomiast, przejmując nowe wzory, wyeliminował ze swego życia to, co kiedyś było jego integralną częścią. Proces ten w większości wypadków wpłynął również niekorzystnie na jakość powstających wyrobów, nie ma już bowiem społeczno-kulturowych uwarunkowań, które zmuszałyby do dbałości o nią. Ceramika na przykład nie musi być już tak dokładnie wykonana jak kiedyś, nie służy bowiem celom praktycznym. Pomimo, że garnek gliniany bywa nieszczelny (patrz współczesna ceramika z Bolimowa czy Rędocina) niedopracowany jest i kształt naczynia, i jego ozdoby, to znajdzie on nabywcę, dyż stał się przedmiotem unikatowym, nie zaś popularnym jak niegdyś,
- dawną funkcję kultową również zastąpiła dekoracyjność. Nowy odbiorca przyczynił się do zaistnienia dawnych wzorów o charakterze typowo sakralnym w kategoriach formy dla formy, bez nadawania im dodatkowych znaczeń. Nastąpił proces desakralizacji tego, co dawniej ściśle związane było z sensualizmem religijnym i jednoznacznie kojarzone ze świętością. Współcześnie np.

rzeźby o charakterze sakralnym traktowane są, przynajmniej przez znaczną część odbiorców, jako dzieło sztuki, nie zaś jako wcielenie świętych postaci. W rezultacie pełnią one funkcje dekoracyjne, a nie, jak niegdyś, kultowe. Jest to między innymi efekt " ... współczesnej mody na „...świętki” dekorujące w mieszkaniach miejskich tzw. segmenty, regały, pianina itp”. [Błachowski 1998: 90],

- dawna funkcja dekoracyjna pełniąc kiedyś rolę marginalną stała się współcześnie dominującą.

Przytoczone argumenty dowodzą, że wraz z zanikiem tradycyjnych wartości kultury ludowej nastąpiły tak daleko idące zmiany, iż wzory typowe dla dawnej sztuki ludowej można było zachować jedynie poprzez sztuczne podtrzymywanie ich przy życiu. Taki stan rzeczy w większości przypadków powodował powstanie zjawiska, które współcześnie wciąż określane jest mianem "sztuki ludowej", choć, co starałam się udowodnić, z pierwowzorem ma niewiele wspólnego. Mieści ono w sobie wiele treści, i to zarówno tych opartych na wzorach zaczerpniętych z jej dziewiętnastowiecznej tradycji, jak i, w większości chyba, tych uznanych za "ludowe" po drugiej wojnie światowej.

Pisząc o różnorodności zjawisk, które obejmuje obecnie termin "sztuka ludowa" trudno jednocześnie nie dostrzegać wielości przemian, jakie dotknęły to zjawisko na przestrzeni lat powojennych. Moim zdaniem przemiany te są już tak znaczne, że zjawiskom określanym mianem "sztuki ludowej" bliżej dziś do przekształcenia się w nową wartość, która może się rozwinąć na gruncie zwanym sztuką nieprofesjonalną, niż do tradycyjnych wartości, jakie niosła ze sobą sztuka ludowa powstająca w kręgu oddziaływania ludowej kultury. Tym bardziej nie na miejscu wydaje mi się ustalanie sztywnych kryteriów, które winien spełniać twórca i jego dzieło, by można było nazywać go ludowym. Ta silnie związana z przeszłością nazwa nie przystaje do większości zjawisk, które nadal, na mocy tradycji i z braku konkurencyjnego terminu, określa. Wymienić tu można choćby twórców posiadających własne strony internetowe, czy posługujących się w swej twórczości komputerem.

Tworzone dotychczas kryteria, które wyznaczać miały granice współczesnej sztuki ludowej, uważam za zbyt rygorystyczne. Za przykład mogą tu posłużyć ustalenia Centralnej Komisji Weryfikacyjnej z 1971 [Kopczyńska-Jaworska 1997: 15], czy te proponowane przez Błachowskiego [1974: 202].

Podobne traktowanie sprawy stawia współczesnych artystów wiejsko-małomiasteczkowych w roli odtwórców dziewiętnastowiecznych wzorów tradycyjnej sztuki ludowej. Prowadzi to do sytuacji, w których artysta, chcąc zyskać określony status, z premiedytacją włącza do swojego repertuaru również wzory uznawane za ludowe. W ten sposób podtrzymuje mit trwania sztuki ludowej, którą, jak już wspominałam, należałoby potraktować jako pewną zastaną, historycznie zamkniętą całość.

SZTUKA POSTLUDOWA

Na tle wyżej zarysowanej sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka ludowa po II wojnie światowej, chciałabym teraz przystąpić do przedstawienia istoty mojej propozycji teoretycznej opartej na idei postludowości. Sztuka postludowa stanowi wizualne odbicie kultury postludowej, tak jak sztuka ludowa była odzwierciedleniem aspektów kultury ludowej. Pamiętać przy tym należy, iż *"Każde pokolenie twórców, przeciwstawia się pokoleniu poprzedników...Dzieje sztuki są ustawicznym ciągiem przemian i innowacji dokonywanych na tle dorobku dotychczasowego - tradycji. Każde kolejne pokolenia uczy się z niej, i od niej na swój sposób odchodzi."* [Białostocki 1991: 15]

W celu precyzyjnego dookreślenia używanych przeze mnie terminów, chciałabym powołać się na kilka najbliższych moim przekonaniom definicji omawianych zjawisk.

Pod określeniem kultura ludowa rozumiem więc sumę *"...wytworów i znaczeń ukształtowanych i używanych w ramach tradycyjnej wiejskiej lub małomiasteczkowej społeczności."* [Kopczyńska-Jaworska 1997: 5]. Przy takim zaś ujęciu można uznać, iż *"sztuka ludowa była formą wyrazu kultury ludowej, produktem tej kultury, wynikiem różnych potrzeb i nawyków estetycznych, które określały odrębność regionalną grupy, a zarazem jej łączność z innymi pokrewnymi grupami społeczności wiejskiej."* [Jackowski 1975: 134].

Kultura ludowa stanowiła odrębną wartość w kulturze ogólnonarodowej, natomiast sztuka ludowa była jej wizualnym wyrazem. Oczywistym jest więc fakt, że sztuka ludowa w klasycznym dla siebie kształcie już nie istnieje. Nie może bowiem funkcjonować w sytuacji, gdy nie ma kultury, która powołała ją do życia. Jest przecież sztuką przez lud i dla ludu tworzoną, w warunkach, o czym już pisałam, dużej izolacji społecznej tej grupy społeczeństwa. Zmiany sytuacji społeczno-politycznej zostały zapoczątkowane znacznie wcześniej i nie wszędzie przebiegały z jednakową intensywnością. Można jednak uznać, że po II wojnie światowej były już tak znaczące, iż uniemożliwiały funkcjonowanie ludu w warunkach choćby zbliżonych do tych z połowy dziewiętnastego wieku. Dlatego zakończenie II wojny światowej traktuję jako umowny, co podkreślam, czas zmierzchu kultury ludowej i jej sztuki w kształcie zgodnym z powyższymi definicjami. W stosunku do zjawisk późniejszych (po 1945 r) używać będę określeń: "kultura postludowa" i "sztuka postludowa". Jest to także data, której używam jako granicznej w stosunku do określeń: "tradycyjny" - czyli dotyczący zjawisk powstałych przed tym okresem lub wzorujących się na nich i - "innowacyjny" - a więc powstały jako nowa wartość, która nie wywodzi się bezpośrednio z kultury ludowej.

Na początek, przed bardziej szczegółowymi wywodami, chciałabym sprecyzować, co rozumiem przez zaproponowane powyżej określenia.

Kultura postludowa jest szczególnym typem kultury, sięgającym korzeniami do ludowości, lecz wzbogaconym o wartości niesione przez współczesną cywilizację. Zaczęły one przenikać do tradycyjnego świata wraz z przełamaniem izolacji wsi i przekształceniem kultury ludowej w subkulturę kultury współczesnej. W definicji tej nawiązuję do wypowiedzi Cz. Robotyckiego, który pisał, iż *"... ludowy to dzisiaj pewien typ reakcji kulturowej, a nie funkcja miejsca zamieszkania... Znany wywodzący się z tradycji europejskiej podział na kulturę wysoką (elit) i kulturę niską (ludową i plebejską) jest coraz trudniejszy do przeprowadzenia... Kultura elit i kultura ludowa - według dawnych podziałów, mając zupełnie inne znaczenie i wymiar, są teraz tylko subkulturami kultury współczesnej i nie wynikają z izolacji tworzących je grup"* [1992: 9, 8]. Poza tym, opierając się na pierwszej cytowanej w tej części rozdziału definicji, można by uznać, iż kultura postludowa to suma wytworów i znaczeń ukształtowanych w ramach współczesnej, powojennej, wiejskiej lub małomiasteczkowej społeczności. Jednym zaś z podstawowych elementów, który odróżnia ją od tradycyjnej kultury ludowej jest traktowanie jej właśnie jako subkultury, nie zaś zamkniętej, odrębnej części kultury w ogóle. Różnica polega głównie na tym, iż subkultura nie podlega izolacji od struktur nadrzędnych w takim wymiarze, jaki dotyczył tradycyjnej kultury ludowej. Daje swym depozytariuszom możliwość wyboru pomiędzy udziałem w niej na prawach członka (po dopełnieniu odpowiednich wymogów) lub rezygnacją z tego (w momencie nie spełniania jej wymagań). Termin "wybór" traktuję jako swoiste słowo-klucz współczesnej kultury postludowej. Jej główną zaletą jest bowiem większa otwartość zarówno na treści typowe dla innych subkultur, jak i na innowacje i wynalazki cywilizacyjne w ogóle (np. telewizję i inne środki masowego przekazu). Daje ona swoim członkom nie tylko możliwość wzbogacania życiowego doświadczenia o inne niż lokalne wartości, ale także prawo do decydowania o tym, czy chcą oni należeć do grona jej depozytariuszy. Taka sytuacja umożliwia więc przedstawicielom kultury postludowej - np. twórcom postludowym - wyjście poza jej wpływy (np. ukończenie wyższej uczelni plastycznej), jak również przedstawicielom innych subkultur wejście, w określonych sytuacjach, o których będę pisać dalej, w jej struktury.

Za sztukę postludową natomiast uważam tę, która, nawiązując do definicji A. Jackowskiego, jest formą wyrazu i produktem kultury postludowej. Wynika ona z różnych potrzeb i nawyków estetycznych zarówno twórcy, jak odbiorcy dzieła, który zazwyczaj nie jest przedstawicielem kultury postludowej. Bywa, że rodzi się ona z dążenia do niwelowania różnic pomiędzy własnymi dziełami a wytworami innych gałęzi sztuki nieprofesjonalnej albo odwrotnie - wypływa z chęci zachowania własnej odrębności (np. tradycyjnych wzorów typowych dla sztuki ludowej), głównie w celach marketingowych. Nawiązując do słów J. Grabowskiego [1976:30] wyraźnie można dziś wyróżnić dwa nurty tej sztuki: tradycyjny, czyli taki, który z różnych względów przechowuje dawne wzory

i innowacyjny, dotyczący dzieł tematem lub formą odbiegających od zastanych wzorów.

Kolejnym ważnym punktem moich propozycji teoretycznych jest dookreślenie terminu twórca postludowy. Na wstępie chciałabym zaznaczyć, że tworząc system kryteriów pozwalający na wyodrębnienie z nurtu sztuki nieprofesjonalnej zjawisk określanych jako postludowe, kierowałam się interesem osób najważniejszych; mianowicie samych twórców. Szczególne zadbałam o to, by wyróżnione kryteria nie były zbiorem sztywnych zasad ograniczających ich twórczą kreatywność (dlatego np. zrezygnowałam z kryterium formy i treści dzieła). Uważam, że kryteria, które ustaliłam, w sposób naturalny ujmują ramy zjawiska, a jednocześnie nie stanowią bariery ograniczającej tego rodzaju twórczość, szczególnie jeśli chodzi o zagadnienia formalne. Te ostatnie uważam za zależne wyłącznie od artystycznych wyborów samego twórcy. Dlatego wszelkie odgórne ich precyzowanie - które wynika przecież z przekonania o niższości artystycznej tej sztuki i konieczności jej wspierania przez strażników etnograficznej poprawności - traktuję jako niedopuszczalne. Chciałabym dodać, że kryteria, które prezentuję poniżej, ustalone zostały m.in. na podstawie zebranego przeze mnie materiału badawczego, w tym wypowiedzi samych współcześnie działających twórców ze wsi i małych miasteczek.

Pierwszym warunkiem, które musiał spełniać twórca przed zaliczeniem go do grupy postludowej stanowiącej obiekt moich badań jest zatem: społeczno-świadomościowa przynależność do kultury ludowej rozumianej jako subkultura współczesności. Kryterium to jest wynikiem prostej analogii, którą przy założeniu, iż kultura postludowa wyrosła na gruncie ludowej, ale stanowi odrębną, niezależną wartość, można przedstawić następująco: Twórca ludowy = kultura ludowa (współczesna twórcy)

W tym przypadku można mówić o społecznym kryterium pochodzenia twórcy. Artysta ludowy musiał pochodzić i żyć w obrębie kultury ludowej. Słowem-kluczem tego zagadnienia jest "konieczność" - czyli brak wyboru spowodowany izolacją społeczną grupy, która była depozytariuszem kultury ludowej
Twórca postludowy = kultura postludowa (współczesna twórcy)

Tę zależność rozumiem jako związek społeczno-świadomościowy. Choć oczywiście traktuję pochodzenie wiejskie lub małomiasteczkowe twórcy za ważny wymóg zachowania ciągłości procesu przekształcania się sztuki ludowej w postludową, a dalej w jakąś inną odrębną i stałą wartość, uważam jednocześnie, że kultura postludowa nie stanowi - w takim stopniu jak jej poprzedniczka - zamkniętej, izolowanej kategorii kultury ogólnonarodowej. Jest raczej, jak pisał Robotycki, pewną subkulturą współczesności, a przynależność do niej, jak do każdej subkultury, wiąże się z wyborem, nie zaś z koniecznością. Podsumowując za twórców postludowych uznaję więc osoby pochodzące ze wsi lub małych miasteczek (z kręgu oddziaływania kultury postludowej) i tam pozostające, lub takie, które weszły w tę kulturę i z różnych przyczyn zinternalizowały jej wartości.

Warunek drugi, który powinien spełniać artysta postludowy to: twórczość nieprofesjonalna (brak profesjonalnego wykształcenia w dziedzinie uprawianej twórczości).

Dodatkowo jeszcze chciałabym zaznaczyć, iż, używając słów: "artysta" czy "twórca postludowy", biorę pod uwagę jedynie te osoby, które zajmują się malarstwem (grafiką) lub rzeźbą. Do tych też dziedzin odnoszę słowo sztuka. Pozostałe zajęcia tradycyjnie związane ze sztuką ludową, jak choćby: garniarstwo, hafciarstwo, plecionkarstwo itp., skłonna jestem określać za A. Błachowskim mianem rękodzieła lub rzemiosła [1974: 204-206].

Ostatnim ważnym dla tej kwestii zagadnieniem jest to, iż respektuję artystyczne wybory twórców postludowych, jeżeli chodzi o formę i treść tworzonej dzieł. Jest to o tyle istotne, że uwalnia artystów od nakazu twórczości w "etnograficznie poprawnej" konwencji. Ten rodzaj "anty kryterium" umożliwia traktowanie artystów postludowych na takich samych zasadach, co twórców profesjonalnych, daje im szansę kreatywnego rozwoju i pozwala wyjść poza utarte przypisane na zasadzie "dziedziczenia", ze sztuki ludowej wzory. Nakładanie bowiem na tych twórców ogólnych ograniczeń niszczy ich kreatywność i powoduje zjawisko utożsamiania się z określonymi normami tylko w celach prestiżowych (wyróżnienia na konkursach) bądź finansowych (zbyt). Tu chciałabym podkreślić, iż daleka jestem od krytyki tradycyjnych form sztuki ludowej. Ważne jest jednak, by zacząć patrzeć na nie z perspektywy historycznej, a współczesnym twórcom dać możliwość wyboru stylu, w jakim będą realizować swe artystyczne wizje.

Jeśli nie będziemy rozpatrywać ludowości twórczości w kategoriach żywego procesu, wyeliminuje to problematyczną kwestię; czy sztuka ludowa jest zjawiskiem ginącym, czy też nie. Powtarzałam już wielokrotnie, że według mnie skończyła się ona wraz ze zmierzchem kultury ludowej, dlatego należy traktować jej wyroby jako zabytki należące do innego, nieistniejącego już porządku. Zjawiska obserwowane współcześnie, to znaczy od drugiej wojny światowej, nazywam sztuką postludową, by podkreślić nowy ich wymiar. To co dzieje się w twórczości powojennej, z naszej perspektywy może być widziane jako okres przejściowy - od wyrazistego stylu ludowego - do nowej jakości, która powinna go zastąpić. Sztuka postludowa egzystuje obecnie na zasadzie analogii do sztuki oficjalnej, gdzie następujące po sobie zmiany stylów artystycznych uważane są za zjawisko oczywiste.

Tego rodzaju mechanizm powtarzał się na gruncie wielkiej sztuki przez wieki. Zmiany kolejnych epok wyróżniane przez historyków sztuki nie następowały przecież z dnia na dzień. Zawsze istniały okresy przejściowe, zacierane potem przez dystans historycznej perspektywy. Dopiero kolejne pokolenia dostrzegały cechy typowe dla danej epoki i ustalały orientacyjne jej ramy chronologiczne; choć do dziś w wielu przypadkach daty te bywają umowne, zważywszy na różnice w intensywności rozwoju danego stylu w Europie i rozbieżno-

ści zdań badaczy zajmujących się ich interpretacją. Każda epoka ma swój styl, który *"... rodzi się w określonym miejscu i czasie, jako wyraz określonych potrzeb, określonej sytuacji społecznej, stanowi wynik pewnych treści ideowych i jakiegoś (pozytywnego lub negatywnego) stosunku do tradycji artystycznej."* [Białostocki 1991: 16]. W świetle tak ujętego pojęcia stylu uznać można, że żyjemy współcześnie w świecie "wielostylowości", który paradoksalnie, właśnie przez wielość stylów i szybkie ich zmiany, wydaje się być bezstylowy. Na obronę takiego stanowiska chciałabym przytoczyć fakt, iż żadna z epok historycznych nie stworzyła przecież stylu idealnie czystego, wspólnego i identycznego dla całego terenu, jaki obejmowała swym wpływem [Białostocki 1991: 17]. Można więc chyba zaryzykować tezę, że style w sztuce zmieniają się wprost proporcjonalnie do zmian w innych dziedzinach życia. Im szybciej następują zmiany w stylu życia, technice, przemyśle itp., tym szybciej reaguje na nie sztuka. Nie można więc wymagać, by przy obecnej dynamice przemian artyści wiejscy i małomiasteczkowi dostosowywali swą twórczość do tempa życia dziewiętnastego wieku.

Przy takim założeniu wypada potraktować postludowość jako zjawisko przejściowe, z którego wyłonić się może nowa kategoria sztuki, równie silna w swym wyrazie jak dawna ludowa, której granice nakreślą z perspektywy historycznej kolejne pokolenia. W chwili obecnej można jedynie ustalić, iż sztuka postludowa stała się odbiciem kultury postludowej - już nie jednolitej, nie izolowanej, egzystującej jako subkultura współczesności, ale jednocześnie przechowującej w sobie najwięcej treści uznawanych za charakterystyczne dla dawnej kultury ludowej. Nie są one jednakże ani jedynymi, ani podstawowymi jej wartościami. Poprzez chęć ratowania tego, co "czysto ludowe", nie dostrzega się istnienia współczesnych, nieraz bardzo interesujących zjawisk rozwijających się na gruncie kultury postludowej, co w konsekwencji doprowadza do podtrzymywania stereotypu istnienia niezmienniej sztuki ludowej. Jedynym wyjściem z tak złożonej sytuacji jest właśnie, próba potraktowania omawianej sztuki w takich samych kategoriach, w jakich traktuje się sztukę profesjonalną.

Nie wiadomo jeszcze, jaki styl zastąpi dawną sztukę ludową, która z naszej perspektywy historycznej widziana jest jako wartość wyrazista, wyróżniająca się pewnym typowym tylko dla niej zbiorem cech i przypisana ściśle określonej grupie społecznej. W obecnym stanie rzeczy pewne jest tylko jedno: przy współczesnym tempie rozwoju cywilizacyjnego nie ma miejsca na kontynuowanie tej sztuki na dawnych zasadach, należy więc pozwolić, by na jej gruncie rozwinęła się jakaś nowa wartość, której zapowiedzią jest zjawisko nazywane przeze mnie sztuką postludową. Stąd też na sztukę zwaną wciąż jeszcze ludową należy spojrzeć nie jako na zjawisko ginące, a przez to wymagające nieustannej opieki, ale jako na zjawisko w procesie transformacji. Jestem przekonana, że przekształca się ono w nową wartość rządzoną innymi niż do tej pory prawami, które z naszej perspektywy historycznej trudno jeszcze

dokładnie sprecyzować. Dopiero z czasem przyczynią się one do wyodrębnienia nowego stylu, który w określony sposób odniesie się do ludowej spuścizny, bowiem pamiętać należy, że *"Pojęcie "twórca ludowy" nie jest ponadczasowe, ma ono swą genezę etapy przemian i kres"* [Jackowski 1980: 22]. W tym przypadku słowo kres nie oznacza jednak końca twórczości wiejsko-małomiasteczkowej w ogóle, a tylko zmierzch pewnych wartości historycznie związanych z ludowością sensu stricto, której, co podkreślano już w dwudziestoleciu, *"sztuczne podtrzymywanie... jest zbyt dużym trudem, o ile naturalne warunki wpłyną na jej zatrzymanie"* [Szreiberówna 1929: 468]. Należy tylko pozwolić jej na dalszy, niezależny od zasad "etnograficznej poprawności" rozwój, a przede wszystkim na przebrnięcie przez etap przejściowy, który jest trudny i dla twórców, i dla odbiorców, i dla badaczy tej sztuki.

W chwili obecnej ciężko jest wyrokować, jaki charakter przybierze zjawisko, które wyłoni się z przejściowego okresu postludowości. Być może sztuka ta, poddana procesowi unifikacji, straci swą indywidualność na rzecz włączenia się w ogólny nurt sztuki amatorskiej. Z kolei pewne typowe dla dawnej sztuki ludowej wzory będą funkcjonować na zasadach "przemysłu pamiątkarskiego", który usprawiedliwi ich obecność w dwudziestym pierwszym wieku. Nie należy również wykluczać, że to, co obecnie wydaje się - jako synteza wielu stylów - paradoksalnie bezstylowe, uznane zostanie w przyszłości za odrębne i nazwane zjawisko, nie zaś tylko za okres przejściowy do nowej wartości. Nie znaczy to jednak, że należy na siłę dążyć do zachowania odrębności omawianej sztuki poprzez sztuczną ingerencję w pracę artystów. Wystarczającymi, naturalnymi bodźcami, które stymulują wybór danej tematyki, jest zarówno popyt na określone wzory (np. pejzaże o tematyce wiejskiej), jak i gusty estetyczne współczesnych odbiorców.

Na zakończenie tych rozważań chciałabym zaznaczyć, jeszcze, iż szansą na przetrwanie tradycyjnych wzorów dawnej sztuki ludowej jest zjawisko krzepnięcia lokalnej tożsamości mieszkańców różnych części kraju. Zjawisko to rozwija się dzięki samorządności lokalnej, mody na hasło - "Małe Ojczyzny". Jest to proces, który w naturalny, co podkreślam, sposób - w przeciwieństwie do działalności organizacji "opiekuńczych" - może zapewnić sztuce renesans wytworów typowych, z tradycyjnego punktu widzenia, dla danego regionu (pamiątki z miejsc odwiedzanych przez turystów). Pamiętać należy jednak, iż to proces odtwórczy, który nie jest tożsamy z tym, co nazywamy tradycyjną sztuką ludową.

Myślę, że zjawisko to gwarantuje przynajmniej w pewnym stopniu, dalsze funkcjonowanie w społeczeństwie wzorów typowych dla dawnej sztuki ludowej. Dlatego też uważam, iż nie należy skłaniać w sztuczny sposób artystów wiejskich i małomiasteczkowych do tego, by po te wzory sięgali. *"Jeszcze raz powiedzmy sobie: wszystkie próby rekonstrukcji, animacji, reaktywacji, odrodzenia nie zmieniają faktu, że ostatnie pozostałości sztuki ludowej skazane są na*

niwelację. Jej ratowanie da w rezultacie zjawisko, które w stosunku do sztuki będzie można nazwać swoistym folkloryzmem... Natomiast z tradycyjnej właśnie sztuki ludowej wywodzą się rozmaite współczesne inspiracje plastyczne, przejmowanie różnorodnych elementów zdobniczych, kopiowanie dawnych prac. Innymi słowy sztuka ludowa zmienia się w twórczość nieprofesjonalną, plastykę amatorską, rzemiosło artystyczne, plastykę akademicką, sztukę masową, plebejską" [Kowalski 1988: 212].

Literatura:

BIAŁOSTOCKI J.

Sztuka cenniejsza niż złoto, Warszawa 1991.

BLACHOWSKI A.

Skarby w skrzyni malowanej czyli o sztuce ludowej inaczej, Warszawa 1974.

BLACHOWSKI A.

Kontynuacje - wybrane formy i aspekty, [w:] *Wieś współczesna. Kontynuacja i zmiana*, (red) G. E. Karpińska, s. 87-92, Łódź 1998.

DROZD-PIASECKA M., PAPROCKA W.,

W kręgu tradycji i sztuki ludowej, Warszawa 1985.

FOUCAULT M.

Archeologia wiedzy, Warszawa 1977.

GRABOWSKI J.

Dawny twórca ludowy, Warszawa 1976.

JACKOWSKIA.

Aktualne problemy twórczości ludowej i opieki nad nią w Polsce. Wprowadzenie do dyskusji, "Polska Sztuka Ludowa" 1970, nr 3/4, s. 144-156

JACKOWSKIA.

Sztuka ludowa - relikty czy wartość żywa, "Polska Sztuka Ludowa" 1975, nr 3, s. 133 - 154

JACKOWSKIA.

Pojęcie twórcy ludowego, "Lud" 1980, t. 64, s. 5-24

KOPCZYŃSKA-JAWORSKA B.

Wstęp, [w:] *Piękno użyteczne czy piękno ginące*. Informator o realizacji programu Ministerstwa Kultury i Sztuki <<Ginące zawody>>, (red) B. Kopczyńska-Jaworska, M. Niewiadomska-Rudnicka, s. 5-7, Łódź 1997.

KOPCZYŃSKA-JAWORSKA B.

Opieka nad twórczością ludową, [w:] *Piękno użyteczne czy piękno ginące*. Informator o realizacji programu Ministerstwa Kultury i Sztuki <<Ginące zawody>>, (red) B. Kopczyńska-Jaworska, M. Niewiadomska-Rudnicka, s. 8-23, Łódź 1997.

KOWALSKI M. A.

Sztuka frasośliwa, Warszawa 1988.

PIWOCKI K.

Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej, "Polska Sztuka Ludowa" 1975, nr 3, s. 131-132

REINFUSS R.

O współczesnych twórcach ludowych, "Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego Stowarzyszenia Twórców Ludowych" 1977, nr 10, s.1-3

ROBOTYCKI CZ.

Etnologia wobec kultury współczesnej, Kraków 1992.

SCHRAMMÓWNA H.

Uwagi o sztuce ludowej, Wilno 1926.

SZREIBERÓWNA W.

Rozważania o popieraniu sztuki ludowej i ludowego przemysłu artystycznego, "Sztuki Piękne" 1929, R. 5, s. 449-482

Uwaga:

Cytowane wywiady znajdują się w archiwum Katedry Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego.