

Czesław Robotycki
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Jagielloński

Współczesna plastyka ludowa jako konwencja – uzupełnienia po latach

Abstract

Contemporary Folk Arts as a Convention – Supplement after Years of

This article is an attempt to answer the question of how folk art existence in contemporary society. The first part presents the broad context European tradition of the study of art. Conceptual frame of thinking about art has been developed primarily by philosophers and art historians. In the nineteenth century art begins to function in a new context, as a result of the transformation of civilization, social and economic. For this change is highly influenced by surrealist ideological program. It is his case was undermined dichotomy: high art and low art. In the second part the author presents the mutual influences of surrealism and ethnology, which resulted in interest in primitive art, and her new research perspective. The third part of the article is the diagnosis: difficult to define term „folk art” has become a convention. It is a symptom of changing meaning and decay of traditional folk culture.

Keywords: folk art, convention, traditional folk culture

Zapowiedzianą w tytule diagnozę sposobu istnienia plastyki ludowej należy umieścić, w najprostszycy niechby, ramach skonstruowanych z konceptów i myśli o sztuce. Bez takiej ramy dyskusje o sztuce ludowej prowadzone od lat przez etnografów często były ułomne. Rozpoczynam więc od stwierdzeń, które współcześnie stały się wspólną wiedzą badaczy sztuki tzw. wysokiej i ludowej.

Sztuka żyje w kontekstach. Ich historyczne zmiany, rekonstruowane przez naukę, są często podstawą interpretacji sztuki. Na trzy typy kontekstów powinno się zawsze zwracać uwagę: na społeczny, myśli o sztuce i antropologiczny – rozumiany jako kulturowy. Czyniąc tak, pozostaje się w zgodzie z postulatami tych

badaczy, którzy uznawali, że kontekst historyczny i kulturowy jest niezwykle ważny dla zrozumienia istoty sztuki, jak również pojedynczego dzieła (Białostocki 1976: 256). Banalne stwierdzenie, że sztuka żyje w kontekstach i że te konteksty są współcześnie bardzo zróżnicowane, przestaje być banalne, jeżeli uprzytomnimy sobie, ile to nieporozumień wywołują wciąż definicje kategorii sztuki ludowej i folkloru. Gdy nie uwzględnia się ich kontekstu, łatwo można ulec złudzie „etnograficznej rzeczywistości”, którą sami kreujemy.

Kontekst społeczny jest niezwykle istotny dla etnografa zajmującego się sztuką ludową. Dla niektórych bywa on podstawą kryterium ludowości, gdy przyjmuje się jego wąskie rozumienie. Określa on wówczas i twórcę, i odbiorcę – reprezentantów tego samego środowiska, z którego wywodzi się sztuka ludowa.

Kontekst społeczny w szerokim rozumieniu zawiera w sobie kwestie, oprócz wymienionych, dużo bardziej zróżnicowane. Uwzględnia się bowiem w nim hierarchię społeczną, dominację środowisk, mecenat, społeczną akceptację twórców, obiegi wytworów sztuki, mody, ideologie, sposoby interpretowania dzieł – na przykład: sztuka burżuazji, sztuka zaangażowana, klasowa, elitarna, popularna. Waga tak rozumianego kontekstu społecznego jest niezaprzeczalna, ale jego zabsołutyzowanie prowadzi do pojmowania sztuki jako rzeczywistości nieautonomicznej. Na dowód tego wystarczy wspomnieć o koncepcjach Arnolda Hausera (1974) lub György'ego Lukácsa (1994).

Jak wiadomo, wielu badaczy sztuki odrzuca taki aspekt badań z obawy przed nadmiernym socjologizmem. Wieloaspektowa refleksja nad sztuką, preferowana przez etnologię, nie może pozbawić się tego punktu widzenia. Trzeba go przyjąć jako jeden z elementów dopełniających rozważania nad fenomenem każdej sztuki. Zdanie to odnieść można szczególnie do twórczości ludowej, w przeszłości często nadużywanej w perswazyjnych zabiegach dydaktyki społecznej, co w dużej mierze było po prostu rodzajem propagandy. Dowodzą w niej wówczas karłowatej tezy, że ludzkie pasje, ekspresje talentów i indywidualne sukcesy nie mogłyby się tak rozwinąć nigdzie poza socjalizmem. Dodam, że wielu „naiwnych” etnografów i działaczy kultury tezie tej wiernie świadczyło. I to nie z ideologicznych pobudek, lecz z ogromu pasji i przekonań o wartości kultury ludowej. To one właśnie pozwalały nie dostrzegać dwuznaczności sytuacji takiego uczestnictwa w kulturze, w którym za opiekę państwowego mecenasa płaciło się trybut w postaci ograniczeń cenzury, uległości i instrumentalnego traktowania.

Kontekst myśli o sztuce wprowadza bezpośrednio w podstawowe zagadnienia, które od wieków były związane ze sztuką. Badają je historia sztuki i filozofia w swojej części poświęconej teoriom wartości.

Historia sztuki dopracowała się przez lata odpowiednich kryteriów opisu dzieł sztuki. Pojęcia stylu, konwencji, schematów ikonograficznych itd. pomagają w opisie, analizie i uporządkowaniu całego bogactwa świata sztuki. Metody analityczne i porównawcze oraz ikonologia pozwalają ją interpretować.

Filozofia, ogólnie rzecz biorąc, w odniesieniu do sztuki penetruje cztery grupy zagadnień. Po pierwsze, tworzy teorię piękna, z której w XVIII wieku powstała estetyka. Po drugie, rozpatruje w kategoriach aksjologicznych relacje między po-

jęciami związanymi ze sztuką. Po trzecie, zajmuje się istotą twórczości. Po czwarte, sytuuje twórczość i sztukę w kontekście światopoglądowym.

Współcześnie wiemy, że łącznie te dwa aspekty oglądu sztuki – jej historii i filozofii – zakreslają granice zbioru zdań tworzących tradycję europejskiej myśli o sztuce, z którego korzystamy do dzisiaj.

Myśli o sztuce kształtowały w przeszłości akademie. Było tak od czasów me-dycejskiej Florencji, w której Marsilio Ficino założył pierwszą taką instytucję na-wiązującą do platońskich ideałów piękna. Maria Poprzęcka twierdzi, że akademie, zmieniając organizację artystów z cechowej na akademicką, zostały włączone, w wiekach XVII i XVIII, w nowożytny system państwowy i, mimo licznych re-organizacji, przetrwały do naszych czasów. W nich właśnie utrzymało się prze-konanie, że sztuka jest działalnością przede wszystkim intelektualną, że artysta poszukuje prawdy i piękna. „Akademia zawsze obstaje przy intelektualnym i du-chowym charakterze sztuki” (Poprzęcka 1989: 16–17).

Akademiom zawdzięczamy podtrzymywanie podziału na sztukę wysoką i ni-ską, z akademii wywodzą się reguły i kanony sztuki oraz konwencje stylistyczne. Za Janem Białostockim przyjmuję, że konwencja stylistyczna jest zespołem po-nadindywidualnych norm aktualizowanych w organizacji warstw znaczeniowych dzieł artystycznych. Konwencjonalizacji mogą podlegać wszystkie składniki bu-dowy dzieła. Ciągłość konwencji, w określonych warunkach historycznych, jest podstawą szablonu stylistycznego. Znamienne jest dla jego istnienia to, że właści-we mu reguły powtarzają się w większym zespole wypowiedzi artystycznych (Bia-łostocki 1978).

Od połowy XIX wieku sztuka akademicka oraz akademizm w sztuce przeżyły kryzys, z którego już się nie podniosły. Ale przecież to poprzez ich działalność i poszerzenie się pod koniec wieku obiegów sztuki utrwaliły się potoczne gusty, promując tak zwaną sztukę pompierów będącą kontynuacją dawnego kanonu estetycznego (Poprzęcka 1989, Celebonović 1974).

W ówczesnej sytuacji, rekonstruowanej z naszego, współczesnego punktu widzenia, dla sztuki zwanej ludową miejsca nie było, mimo że artyści, krytycy i badacze podważali sens istnienia kanonu. W nauce mówiło się o sztuce prowincjonalnej lub prymitywach w odniesieniu do okresów wcześniejszych, rozważało się zjawisko kiczu rozumianego jako dzieło nieudane, lokujące się na marginesie sztuki wysokiej (Celebonović 1974).

Zmianę kontekstów, które wprowadziły sztukę w wieloznaczność XX wie-ku, znakomicie opisał i zanalizował Mieczysław Porębski (1989). Autor *Granicy współczesności* z właściwą sobie erudycją wykazał, że miejscem, gdzie dokonał się przełom wartości na rzecz sztuki współczesnej, był głównie Paryż po pierwszej wojnie światowej, która dla historyków jest rzeczywistym końcem XIX wieku.

Porębski, zwolennik tezy o potrzebie umieszczania sztuki w szerokim kontek-ście, wskazał na wielką liczbę i różnorodność zjawisk, które otaczały sztukę i na nią wpływały. Skala zmian cywilizacyjnych, przyspieszenie obiegu informacji, mobil-ność pionowa i przestrzenna jednostek towarzysząca powstawaniu społeczeństwa masowego – pisali już o nim w latach trzydziestych José Ortega y Gasset i Oswald

Spengler – to wszystko określiło nowy typ uczestnictwa w kulturze. Dlatego też Mieczysław Porębski za ważne konteksty sztuki uznał modę i obyczajowość potoczną, skandale i sensacje gazetowe, wydarzenia polityczne, prosperity gospodarcze, nowe wynalazki techniczne. Z tym doświadczeniem codzienności zderzył programy artystyczne i filozoficzne, recenzje z salonów artystycznych, pisma i wydawnictwa poświęcone sztuce.

Wskazując na taki charakter kontekstu działań artystycznych, Porębski zwrócił uwagę na nieodwracalny już, mozaikowy charakter kultury europejskiej, w której rosło z czasem poczucie zagubienia, naznaczone dodatkowo doświadczeniem wojny i emigracji. Są to istotne problemy ogólne, które w sztuce, nauce i ideach przełożyły się na szczegółowe projekty, programy i realizacje znane pod ogólnym hasłem modernizmu.

W sferze idei i filozofii twórczości współczesność przyniosła ogromne, a czasem całkowite, rozluźnienie kryteriów co do istoty twórczości i ekspresji osobowości, uznano bowiem równoprawność różnych form sztuki, a normy akademickie zostały ostatecznie podważone.

W przedstawianym procesie najistotniejszą rolę odegrał surrealizm. Był to przecież szeroki projekt artystyczny i światopoglądowy, w który zaangażowali się artyści różnych specjalności, intelektualiści i badacze. Ruch trwał przez dziesięciolecie i mutował w liczne formy, niemniej podstawowe idee były niezmiennie. Surrealiści negowali potoczny zdrowy rozsądek, mieszczański gust, utrwalone normy. Prezentowali nową wrażliwość wynikającą z akceptacji wyobraźni, nieświadomości i logiki snów. Zafascynowani freudyzmem próbowali opisu rzeczywistości poprzez strumień skojarzeń. Zaproponowali alternatywne estetyki innych kultur, wprowadzili jako technikę collage, wykorzystując w twórczości także przedmioty codziennego użytku lub rozmaite destrukty (Janicka 1985: 5–22).

W planie nauki surrealiści interesowali się etnologią i rodzącą się antropologią kultury. Uczestniczyli w wyprawach etnograficznych (na przykład: Afryka 1930), współorganizowali muzeum Trocadero, intrygowała ich sztuka egzotyczna, czarownicy, magia, inne stany świadomości. W czasopismach „Documents” i „Minotaure” łączyli sztukę i antropologię, rozwijając tezy o doświadczeniu wewnętrznym jako procesie poznania, postulowali równoczesność planów sztuki i nauki. Odrzucali podział na kulturę wysoką i niską, godząc się na niespodziewane kontaminacje i skojarzenia. Prowadziło to do odkrywania w antropologii alternatywnych sensów, estetyk i postaw kulturowych, do wskazania, że nauka jako rodzaj twórczości może być swoistym gatunkiem sztuki. Nazwiska Michela Lerrisa, Georges’a Bataille’a, Rogera Callois, Marcela Griaule’a znaczą wiele w nauce, a postacie te wyszły właśnie z surrealizmu (Kaniowska 1991: 7–9). Nie wspomina tu poetów, malarzy, filmowców, kompozytorów z ogromnej międzynarodowej grupy, która wpłynęła na kształt kultury XX wieku.

Wpływ surrealizmu na etnografię omawiał James Clifford (1988), a w Polsce przypomniały rolę tej formacji Katarzyna Kaniowska (1991) oraz Monika Sznajderman (1991). Trafnie podkreślają wszyscy wymienieni autorzy, że surrealizm ma dla antropologii kultury znaczenie nie do przecenienia. Dodać należy, że an-

tropologia kultury jako interpretacja zjawisk kulturowych, w tym sztuki w różnych jej postaciach, poszukuje sensów, nieustannych ich transpozycji i gry znaczeń. Nie może więc się obyć bez kontekstów. Te konteksty to różne, uwikłane w codzienność światopoglądy rozumiane również jako podstawa potencjalnych ocen i odczuć.

Surrealizm okazał się tendencją, która we współczesnych światopoglądach, od zracjonalizowanych po potoczne, ukształtowała świadomość i intuicje estetyczne zawierające w sobie zgodę na rozległe możliwości ekspresji i dowolność formy. Nasza „władza sądenia” jest eklektyczna, składa się z elementów różnych tradycji i estetyk europejskich, często nieukładających się w system. W tym swoistym chaosie istotną rolę w tworzeniu zbiorowej wyobraźni przypisać należy surrealizmowi. Nadto jego specyficzny sposób obrazowania stał się naszym codziennym doświadczeniem. Przyzwyczajeni już jesteśmy do jego obecności w różnych postaciach sztuki, odnajdziemy go także w otoczeniu wizualnym (termin Mieczysława Porębskiego). Współczesny plakat, reklama, wideoklip, happening, graffiti, uznanie dla sztuki naiwnej – to wszystko jest dziedzictwem surrealizmu.

Przypomnienie, w ogólnej formie, historycznego znaczenia i wpływu tego nurtu na kulturę współczesną służyło rozwinięciu tezy stwierdzającej, że istotnym kontekstem sztuki ludowej, etnosztuki i sztuki naiwnej była surrealistyczna wizja świata. I to zarówno wtedy – na początku wieku – gdy zainteresowania takie się rodziły, jak i obecnie – pod koniec wieku – gdy ze sztuką ludową mamy kłopoty zdeprymowani brakiem rozeznania co do tego, czym ona jest.

Na początku wieku, odkrywając etnosztukę, sztukę ludową i naiwną, podkreślano jej świeżość, spontaniczność, indywidualizm, odmienność wyrazową i naturalność, a więc to wszystko, czego nie dopuszczał kanon akademicki. Spełniały się tym samym postulaty surrealistów i innych nurtów ówczesnej awangardy podważające normę i kanon w sztuce.

W Polsce scharakteryzowane wyżej konteksty widoczne są bardziej w czasach końca naszego wieku, kiedy to, poprzez różne warianty rodzimej kultury, uczestniczymy i dzielimy wiele wspólnych cech z kulturą europejską. Mówiąc natomiast o początku wieku i pierwszych zainteresowaniach sztuką ludową, w kontekście trzeba uwzględnić dwa inne czynniki: artystyczny i swoiście narodowy.

By nie powtarzać rzeczy znanych, warto podkreślić tylko paradoksalność istnienia wymienionych czynników. Z jednej strony, u schyłku XIX wieku w sztuce ludowej niektórych regionów zaczęto doszukiwać się elementów stylu narodowego, esencji polskości, a więc trwałych, jednoznacznie rozpoznawalnych znaków. Ich zastosowanie powinno być kompozycją prowadzącą do konwencji stylistycznej spełniającej kanon wyimaginowanej polskości. Był to swoisty folklorizm *avant la lettre*. Z drugiej strony, modernizm początku wieku rozbił kanony, a następnie awangarda lat trzydziestych wykorzystywała sztukę ludową w inspiracji i cytatach. W końcu sztuka ludowa stała się przedmiotem studiów teoretycznych.

Jak wiadomo, kwestie statusu sztuki prymitywnej niezwykle ciekawie rozwinął Leon Chwistek. Jego koncepcja wielości rzeczywistości w sztuce, przyznawała też miejsce prymitywizmowi. Spłycona z czasem do rodzaju zaklęcia na dowolność

formy, była przecież konsekwentnym systemem estetycznym. Mówiąc w skrócie, autor odnosił w niej podstawowe typy malarskie do czterech rzeczywistości. I tamże, rzeczywistości życia codziennego odpowiadał w malarstwie prymitywizm. Nie wchodząc w dalsze typologie, ważne jest, by podkreślić to, że Chwistek ustalił pewne warunki, a mianowicie te, że: „[...] o zasadach formy można mówić tylko w granicach pewnego systemu. Jest jasne – pisał dalej – że w obrębie pewnego typu malarskiego odpowiadającego danej rzeczywistości odróżnić jeszcze można rozmaite układy zasad wyznaczające szkołę malarską” (1924: 210). W jego koncepcji: „[...] upada postulat naśladowania rzeczywistości [...], rola artysty polega raczej na tworzeniu nowej rzeczywistości albo, co na jedno wyjdzie, na przewyciężeniu starej” (1924: 206). Artysta tworzy więc byty *sui generis*.

Jeżeli można uogólnić tezy Chwistka o malarstwie na sztukę w ogóle, to stwierdzić należy, że w krąg sztuki wciągnął on także twórczość ludową i naiwną, pod jednym wszak warunkiem: by pozostawała ona w granicy systemu, bowiem inaczej będzie ona sztuką złą. Mówił autor wielości rzeczywistości: „[...] rysunek, którego forma zaczerpnięta jest z różnych rzeczywistości jest zły [...]” (1924: 207).

Podobnie od lat trzydziestych historyk sztuki Ksawery Piwocki rozpoczął studia nad istotą sztuki ludowej, poświęcając jej wiele prac. Jego niegdyś nowatorskie poglądy nie straciły na aktualności do dziś. Piwocki pisał, że sztuka ta osiągnęła wyżyny swoich możliwości twórczych dopiero w XIX wieku. Określa się poprzez swoiste cechy stylistyczno-formalne oraz swoiste dyspozycje psychologiczne i światopoglądowe. Stawia on przy tym na równi dzieła sztuki ludowej i „wysokiej”. Dzieło ludowe jest tak samo skomplikowane, semantycznie złożone i wieloznaczne jak inne i dlatego pozostaje czytelne i otwarte dla interpretacji (Piwocki 1967).

Mieczysław Porębski celnie zauważył przed kilku laty, że klimat wokół sztuki ludowej tworzyli artyści i historycy sztuki, w tym przede wszystkim tacy jak Ksawery Piwocki. Jego zasługą jest postawienie pytań: „gdzie leży granica między tym, co typowe, użytkowe, rzemieślnicze, a tym co indywidualne, jednorazowe, osobiste [...], którądy przebiega granica między sztuką a modą, sztuką a rzemieślniczą wytwórczością [...]” (Porębski 1991: 48).

Kiedy w latach trzydziestych określono miejsce sztuki ludowej w kulturze (warto tu przypomnieć nazwiska Mieczysława Gładysza i Eugeniusza Frankowskiego), nastąpiła dla niej czasa uznania, adaptacji, instruktażu i kolekcjonerstwa. Po roku 1945 w społecznym i kulturowym kontekście PRL sztuka ludowa popadła w dychotomie, by nie rzec – schizofrenię. Trwały przez lata dyskusje co do zakresu, kryteriów, ideowego charakteru, wagi plebejskiego pochodzenia jej twórców. Wszystko to zmieniało się, ulegając silnym tendencjom spoza kręgu sztuki. Suma pomieszania i nieporozumień jest znaczna i nie zanoszą się na zredukowanie różnic. Oto kilka istotnych, nierozwiązanych albo nierozwiązywalnych, problemów z różnych poziomów interpretacyjnych zjawiska sztuki ludowej.

Gdy do Polski dotarły idee estetyk alternatywnych, jako istotny problem stanęła kwestia stosunku: sztuka–twórczość.

Twórczość można ogólnie rozumieć jako: zbiór wytworów, proces działania lub dyspozycję intelektualną. Jedną z form twórczości, w każdym z przytoczonych tu znaczeń, pozostaje sztuka. Współcześnie w relacji pojęć: twórczość–sztuka różnie rozkłada się akcenty.

Sztuka jako ekspresja obiektywizowana w dziele artystycznym, przy całym pogmatwaniu kanonów i ocen, nadal pozostaje podstawową dziedziną twórczości. Ale dla wielu teoretyków i wyznawców estetyk alternatywnych sztuka przestaje być najbardziej interesująca. Uważają oni, że równoważne są wszystkie formy ekspresji, a kanony estetyczne można uznać za problem drugorzędny.

Jakże więc daleko odeszło się już od znanych przekonań Jana Mukarovsky'ego, który głosił, że sztuka jest uprzywilejowaną sferą zjawisk estetycznych, że wśród mnogości zjawisk podobnego typu sztukę wyróżnia hegemonia funkcji estetycznej. To jest jej istotą.

Tymczasem ideolodzy estetyk kontrkulturowych mocno podkreślają wagę postawy twórczej jako „sposobu na życie”, w opozycji do elitarnych programów sztuki akademickiej. Ten antyakademicki ruch uchodzi za jeden z wariantów nowej estetyki.

Twórczość rozumie się jako aktywną postawę wobec świata. Jest ona formą ekspresji osobowości i w nowych estetykach bywa przedmiotem szczególnego zainteresowania. Jako zjawisko szersze niż sztuka, w znaczeniu historycznym, jest od niej oddzielana. Zdaniem wielu badaczy, twórczość mówi więcej o człowieku niż tradycyjnie pojmowana sztuka. Takie podejście wymaga zmiany w rozpatrywaniu w ten sposób stawianego problemu. Preferuje się w badaniach interpretacje antropologiczne – jako pełniejsze od rozważań analitycznych.

Spojrzenie na twórczość w kategoriach antropologicznych polega na uchwyceniu dwu różnych, ale istotnych poziomów jej istnienia. Po pierwsze, sytuuje się ją w szerokim kontekście kulturowym, po drugie, do interpretacji używa się raczej wartości i znaczeń światopoglądowych niż kryteriów formalnych. Interpretacja jest więc z definicji etnologiczna i w części tylko zahacza o historię sztuki.

Na poziomie opisu i analiz sztuki ludowej metodami zwanymi naukowymi nadal brak spójnego instrumentarium analitycznego. Pożyczki z historii sztuki niewiele się przydają do poszerzonego zakresu pojęcia sztuki ludowej włączającego w jej zakres rozmaite rzemiosła i umiejętności.

W zasłużonym i cenionym kwartalniku „Polska Sztuka Ludowa” od prawie 50 lat dokumentuje się sztukę ludową poprzez związanie twórczości z biografią twórcy. Idea ta, bliska koncepcjom Piwockiego, w długoletnim użyciu stała się jednak schematem. Autorzy omawiający dzieła i biogramy ich twórców powielali bezwiednie kilka klisz, stosując w nich te same kryteria i figury myślenia. Tworzyły one specyficzną atmosferę i utrwaliły sposób recepcji twórczości ludowej. Wbrew intencjom autorów, podejście indywidualizujące – antropologiczne – wobec twórców przyniosło, przez powtarzanie, efekt matrycy wyobraźni zbiorowej. Pisałem kiedyś o tym szerzej (Robotycki 1990). Najwspanialszym osiągnięciem tego nurtu interpretacji sztuki ludowej jest zarys encyklopedyczny, jak nazwał go autor, sztuki naiwnej opracowany przez jej wybitnego znawcę (Jackowski 1995).

Wśród rozważań porządkujących niepewne okazały się też kryteria określające twórcę ludowego, nieokreślone miejsce ma nadal ich sztuka. Czy powinna należeć do stylu wysokiego czy niskiego? Jeżeli przyjmiemy, że ten podział ma nadal porządkujące znaczenie. Próba usystematyzowania „rzeźby ludowej, stylizowanej, a także inspirowanej cechami ludowymi oraz jej źródeł i wzorców” dokonana przez Jackowskiego (1976) dzisiaj zapewne nie zadowala jej autora. Trudno bowiem wyczerpać zestaw czynników inspirujących twórczość w ich rozmaitych kombinacjach. Podobnie rozmywa się definicja twórcy ludowego. Wszelkie próby zawiodą, gdy miesza się kryteria sztuki, indeks pozycji społecznej, cechy tradycji oraz zalecenia „centrali od sztuki”, czyli odpowiedniego departamentu Ministerstwa Kultury i Sztuki (Jackowski 1980).

Nadto, jak wiadomo, dla statusu twórcy ludowego ustalono nawet formalne kryteria. Stowarzyszenie Twórców Ludowych określiło się przez zespół cech, które, paradoksalnie, zalicza się do wskaźników indeksu niskiego statusu. Jego członkami mogą zostać ludzie plebejskiego pochodzenia, pozostający w takim środowisku, nieposiadający zawodowego – specjalistycznego przygotowania plastycznego, wykształceni co najwyżej na poziomie średnim i posiadający tylko znajomość technik regionalnych – to tylko niektóre z warunków. Krytycy, znawcy i badacze w poszukiwaniu kryteriów wyróżniających tę twórczość nie tylko korzystają z kontekstu zewnętrznego, ale także ustalają zbiór jej cech, rzecz można – kanon. Zalicza się do niego: nieudolność, dosłowność, naśladowanie, naiwność, wizjonerstwo, moralizatorstwo, tematykę osobistą, świat własnych symbolów i sposób ich objaśniania. Poprzez taki kanon przebija się istota twórczości amatorskiej. Dla twórczości ludowej wymieniają nadto rodzaj powtarzalnej tematyki określonej światopoglądem, swoistym panteizmem. Obydwie charakteryzuje szczerłość wypowiedzi. Nie ma w nich dystansu, autoironii, gry znaczeniami.

Ale przecież nikt nie żyje dzisiaj w izolacji. Wielu twórców dobrze wie, co przyciąga koneserów i publiczność do ich dzieł. Czynią więc świadomie ze swojej niedoskonałości element konstytuujący i różnicujący.

Nie lepiej jest na poziomie udziału twórczości ludowej w kulturze powszechnej. Jak określić sztukę ludową, która ze względów ideologicznych bywała oficjalnym folklorem? Czy należy ona do kultur regionalnych, czy jako twórczość – pojęcie szersze niż sztuka – jest zjawiskiem powszechnym?

W procesie promowania sztuki ludowej wielu twórców zamieniło się w wytwórców, których prace przestały być interesujące z jakiegokolwiek punktu widzenia. Jak pamiętamy, przez całe lata działali w strukturach zarządzania kulturą – od ministerstwa po gminę – instruktorzy i etnografowie dbający o to, by sztuka ludowa pozostawała w zgodzie z tradycją. Co to jednak znaczyło? Gdzie stawiano granicę zgodności z tradycją? Jednym z podstawowych przekonań tychże instruktorów była teza, że tradycyjny folklor to ten z przełomu wieków. Próbowano więc rekonstruować, mimo że w wielu przypadkach były to zabiegi mało skuteczne.

Tych samych etnografów i instruktorów spotykało się później jako członków jury licznych przeglądów i konkursów. Często oceniali i komentowali oni dzieła twórców, których inspirowali, którym podpowiadali tematy i których instruowali.

Powstało w ten sposób błędne koło, obieg treści w kręgu instruktorów, organizatorów kultury, samych twórców i specyficznej publiczności – znawców ludowości. Za tak promowaną, oficjalnie uznawaną sztuką ludową stała uproszczona i zbanalizowana wizja chłopskiej kultury tradycyjnej oraz zbiór zmityzowanych przekonań estetycznych o oryginalności, naturalności i szczerości wypowiedzi twórców ludowych.

W takim, często entuzjastycznym, klimacie rodziły się przekonania, że w czasach PRL sztuka ludowa kwitła, że dzięki państwowej pomocy, stypendiom, opiece muzeów ratowało się talenty. Wśród wielu muzealników, regionalistów i etnografów nadal trwa przeświadczenie, że mecenat państwowy jest jedyną formą podtrzymywania sztuki ludowej. Poprzez konkursy, przeglądy i kursy będzie rozszerzał się krąg twórców, do którego wciąga się rzemieślników zanikających specjalności.

Współczesne konteksty plastyki ludowej są wielce zróżnicowane. Dodam od razu, że kategorię „współczesne” rozumiem tu jako czasy po roku 1989, kiedy załamał się wszechobecny, centralny mecenat państwowy (i oby już nigdy nie wrócił). Same konteksty można natomiast, choćby skrótowo, scharakteryzować, wskazując kilka wzajemnie warunkujących się zjawisk.

Po pierwsze, otwarcie społeczeństwa wzmogło przepływ informacji, powstał wolny rynek idei i ekspresji. Telewizja, wideoklipy, kino, dyskoteka, amatorstwo, „dzieła sztuki” wystawiane na murach kamienic, na ulicach i małomiasteczkowych targach, coraz bardziej nachalna reklama – wszystko to kształtuje potoczny gust bardziej niż tzw. sztuka wysoka.

Po drugie, obecny w kulturze potocznej folklorizm jest kulturą odświętną dla bliżej nieokreślonej części naszego społeczeństwa. Folklorizm jest skonwencjonalizowany i przeniesiony w wymiary różnie rozumianej „sceny” – od festiwalu i targów sztuki ludowej po wnętrze restauracji i ladę sklepową. Oparty jest na fałszywych presupozycjach aktora i widza, twórcy i odbiorcy. Entuzjaści folkloru przy jego prezentacji wpadają łatwo w tani zachwyty, jego eksponenci mają poczucie rozdwojenia formy, a obserwator z boku snadnie odkryje brak autentyzmu, kicz i komercjalizm. Pogłębia się bowiem rozdziew między tradycyjnie rozumianym „etnograficznym obrazem” polskiej wsi a jej empiryczną obecną rzeczywistością. Wyraża się on w różnicy między poczuciem estetycznym „ludu” a długo promowaną sztuką ludową, między moralnością a podobno szczególnymi wartościami etycznymi kultury ludowej, co, od czasu do czasu, aż kłuje w oczy (Robotycki 1992: 65–100, Piątkowska 1994).

Po trzecie, o coraz trudniejszej do określenia sztuce, w tym także o twórczości ludowej, amatorskiej i o każdej innej twórczości, mówi się, że służy kreacji otoczenia wizualnego. Kreacja ta ma sens jako ekspresja, jako komunikacja, jako oswajanie środowiska zewnętrznego. W procesie tym sztuka i quasi-sztuka pośredniczy, podsuwając formy zdolne do udźwignięcia określonych treści. Bywa że forma treści nie unosi i wówczas wpada się w kicz. Jeżeli natomiast, jak się współcześnie uważa, kwestia formy jako istotnego elementu rozpoznawania sztuki nie będzie nas ograniczać, to wtedy odkrywanie znaczeń, analiza relacji treści i formy,

wychwytywanie intencji, wysiłku twórczego oraz mitycznego pokładu twórczości stanie się wspólnym zadaniem antropologa, estetyka, i historyka sztuki. Ale niektórzy słusznie zadają pytanie: a co ze sztuką? Co ją konstytuuje? Czy można uratować i obronić pojęcie „piękna”?

Rozluźnienie kryteriów i norm estetycznych, uznanie odmiennych perspektyw – na przykład estetyka tworzona od dołu – jest dzisiaj rzeczywistością. Formy nieudolne, trywialne, w sposób niezamierzony ukazują – nam, znawcom – trud zmagania się z tematem i tworzywem, i przez to są interesujące. Albo też przeciwnie, fascynować mogą – znowu przy dystansie znawcy – dziwnie „obrobione” mechaniczne repliki z pogranicza sztuki ludowej. Obydwe stawia się więc, z ironicznym poczuciem rzeczywistości, na równi z dziełem unikatowym. W tym kontekście stwierdzenie „brzydkie też jest piękne” nabiera sensu, bo unaocznia postawy estetyczne i równocześnie sugeruje, że każdy może być twórcą. Postulaty domagające się zrównoważenia stylów wypowiedzi kulturowych są jednak czymś innym niż znana od połowy XIX wieku „estetyka brzydoty” Karla Rosenkranza. W nowych projektach chodzi o przekonanie, że wypowiedź przez kanon sztuki nie oddaje już charakteru całości kultury, szczególnie jej aspektów wizualnych, komunikacyjnych, etycznych, nawet estetycznych oraz światopoglądowych w ogólniejszym sensie.

Stwierdzenia powyższe prowokują do pytania, czy wymienione aspekty zbiegają się jeszcze we wspólnym przedmiocie, jakim jest sztuka, bez względu na to, jaki przydamy jej przymiotnik. W takim duchu pisał i tak myślał André Malraux (1985). Swojej odpowiedzi na podobnie postawione pytania udziela Hans-Georg Gadamer, gdy pisze:

Pamięć i przypomnienie, które mieszczą w sobie minioną sztukę i tradycję naszej sztuki, oraz śmiałość nowego eksperymentowania z formami niesłychanymi będącymi zaprzeczeniem formy są taką samą aktywnością ducha... Nic nie jest wyłącznie stopniem wstępnym i nic wyłącznie zwyrodnieniem, musimy raczej zapytać, co tego rodzaju sztukę godzi z sobą samą i w jaki sposób sztuka stanowi przezwyciężenie czasu [...]. Jednym z podstawowych motywów przedstawionych tu przeze mnie przemyśleń jest uświadomienie sobie i innym, że tym, co w naszym obcowaniu ze światem i w naszych dążeniach do nadawania kształtu mamy na uwadze, gdy tworzymy formy lub uczestniczymy w grze form, jest wysiłek zatrzymania tego, co przemija [...]. (Gadamer 1993: 11–12, 62).

Wśród antropologów kultury panuje powszechne przekonanie, że współczesny świat jest mozaiką aksjologiczną i wobec tego kwestią zasadniczą staje się problem, jak żyć w świecie wielu, często sprzecznych z sobą, wartości. Właściwie brak tu reguł i prostych rozwiązań. Kultura współczesna wciąga nas nieustannie w paradoksy kulturowe i aksjologiczne. Nasz ponowoczesny sposób przeżywania sprowadza się do rozrywkowego zainteresowania, o którym tak pisze Zygmunt Bauman:

Zasoby wiedzy, które odkłada się na mapie poznawczej, są na ogół odwrotnie proporcjonalne do jaskrawości barw na mapie estetycznej, jako że największą zdolnością estetycznego pobudzenia dysponują właśnie przedmioty najmniej znane. To, co nowe i dotąd nieprzeżyte (tajemnicze,

przyciągające i odpychające zarazem, podniecające, ale i napawające nieokreślonym niepokojem: *wzniosłe*), umieszcza się tu w kręgu bliskości; odpływa ono ku peryferiom, a w końcu i na marginesy przestrzeni estetycznej, w miarę jak powszednieje; im bardziej jest znane, tym mniej podnieca – zaciekawienie ustępuje wtedy miejsca nudzie. Dramat przestrzeni estetycznej wynika głównie z irytującej tendencji rzeczy do tracenia powabu [...] (Bauman 1996: 244).

A więc miara paradoksu wydaje się właściwa wobec zjawisk współczesnej plastyki ludowej, naiwnej, amatorskiej itp. Do takiej wykładni skłania omówione wyżej zamieszanie aksjologiczne i pojęciowe.

Podsumowując, sztuka ludowa nie służy już „ludowi”, zainteresowani nią są przede wszystkim etnografowie i kolekcjonerzy. Tak zwany lud otacza się czymś innym. W obiegu popularnym dominuje jarmarczna szmira. Ikonosfera w kulturze potocznej jest melanzem różnorodności, w którą wpisuje się też rzemieślnicza powielana produkcja CPLiA. Odbiorca, zagubiony wśród dowolności form, wybiera treści banalne i stereotypowe, a więc znane. Oryginalność i autentyzm nie są w cenie.

Oto więc można stwierdzić dalej kolejny paradoks. Sztuka „wysoka” przez wieki operowała kanonem i konwencją. Odrzucając konwencję, nowa sztuka preferuje dowolność, przedkłada siłę wyrazu ponad formę, jest wielowątkowa, ironiczna, pełna cytatów i autointerpretacji. Dlatego też zwróciła się u swych początków w stronę sztuki ludowej i naiwnej, dostrzegając w niej elementy twórczej wolności, wyobraźni i odmienności formalnych. I gdy z czasem konwencja w sztuce rozmyła się i zrelatywizowała, twórczość ludowa skostniała w kanonie, który określili dla niej etnografowie, entuzjaści i instruktorzy. Zamknięta w ramie normy i tradycji sztuka ludowa nieodwracalnie osiadła już tylko w muzeach, w których od zawsze panowały norma i konwencja.

Współcześni twórcy „sztuki ludowej” są dobrze zorientowani w tej sytuacji. Znają przecież konteksty swojej działalności. Potrafią więc tworzyć na konkursowe zamówienie etnograficzną fikcję. Złudę i fałsz współczesnej sztuki ludowej pogłębia też i to, że nie uniknie ona wpływów kultury technicznej. Przedstawiciele „ginących zawodów” i sztuki ludowej z dużą wprawą posługują się nowoczesnymi narzędziami ułatwiającymi przygotowanie i obróbkę tworzywa. Wieloczynnościowe agregaty do obróbki drewna, wsporniki dłuta, mieszadła do gliny i szkliwa, piece elektryczne, maszyny, gotowe grunty malarskie, farby, werniksy w sprayu, kleje – to tylko przykłady tego, czym dysponuje dzisiejszy przedstawiciel „ginącego zawodu” i sztuki ludowej. Wie on dobrze, jak wyczytelować na koniec ręcznie swój „prosty, ludowy wytwór”.

Nam współczesnym przypadło w udziale obserwować zdarzenia określające kres, nieodwracalny koniec kultury ludowej, w wersji, jaką przez dziesiątki lat opisywali etnografowie, chronili entuzjaści, i tym samym po części, swoimi dobrymi intencjami sami wykreowali. I kwestia transformacji systemowej nie ma tu znaczenia, nie ona zdecydowała o zmianie. Proces zanikania resztek dawnych sekwencji kultury trwał długo, i oto dokonał się. Gdy to sobie uświadamiamy, przyprowadza nas to do przykre uczucie, że nie udało się zatrzymać tego, co okazało

się nieuchronne. Ciągłe trwamy w przekonaniu, że mamy wpływ na otoczenie kulturowe i przyrodnicze.

Nic nie kończy się ostatecznie. Już zaczyna się mówić o nowej, innej kulturze ludowej, inaczej zorganizowanej strukturalnie, o innych odniesieniach do świata wartości i innym korelacie materialnym. Wobec tego, jeszcze nierozpoznanego, świata kultury stosujemy dawne miary, klisze i pojęcia. Nie wiadomo, czego broniśmy – dawnych wartości czy własnych przyzwyczajzeń.

Bibliografia

- Bauman Z.,
1996 *Etyka ponowoczesna*, Warszawa.
- Białostocki J.,
1976 *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką* [w:] tegoż, *Pięć wieków myśli nad sztuką*, Warszawa 1976, s. 249–274.
1978 *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, s. 3–10.
- Celebonović A.,
1974 *Peintur kitsch ou realisme bourgeois*, Paris.
- Clifford J.,
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard.
- Chwistek L.,
1969 *Wielość rzeczywistości w sztuce* [w:] *Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa, s. 202–214.
- Gadamer H.-G.,
1993 *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa.
- Hauser A.,
1974 *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, Warszawa.
- Jackowski A.,
1976 *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 30, nr 3/4, s. 199–224.
1995 *Sztuka zwana naiwną: zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa.
- Janicka K.,
1985 *Surrealizm*, Warszawa.
- Kaniowska K.,
1991 *Surrealizm i etnografia*, „PSL – Konteksty”, R. 45, nr 1, s. 7–9.
- Lukács G.,
1994 *Pisma krytyczno-teoretyczne 1908–1932*, Warszawa.
- Malraux A.,
1985 *Przemiany Bogów, cz. I–III: Nadprzyrodzone*, przeł. E. Bąkowska, *Nierzeczywiste*, przeł. J. Lisowski, *Ponadczasowe*, przeł. J. Guze, Warszawa.
- Piątkowska K.,
1994 *Kultura a ikonosfera*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 33, Łódź.
- Piwocki K.,
1967 *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud”, t. 51, cz. II, s. 359–389.

- Poprzęcka M.,
1989 *Akademizm*, Warszawa.
- Porębski M.,
1989 *Granica współczesności*, Warszawa.
- Porębski M.,
1991 *Historia sztuki wobec etnografii*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, seria „Prace Etnograficzne”, z. 28, s. 41–50.
- Robotycki C.,
1990 *Biografia twórcy ludowego jako prawda artystyczna*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, seria „Prace Etnograficzne”, z. 27, s. 29–36.
- Robotycki C.,
1992 *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków.
- Sznajderman M.,
1991 *O etnograficznym surrealizmie*, „PSL – Konteksty”, R. 45, nr 1, s. 3–6.