

Polska
— *kraj folkloru?*

Polska
— *kraj folkloru?*

pod redakcją Joanny Kordjak

Spis treści

5

Wstęp

8

Polska — kraj folkloru?

Joanna Kordjak

16

Czy folklor wszedł do śródmieścia?

O motywach ludowych w PRL-u

Błażej Brzostek

28

Chłop w mieście

David Crowley

36

Ludowość w wielkim mieście.

O kilku wystawach w CBWA „Zachęta”

Piotr Korduba

46

Ludowa bez wiochy

Antoni Beksiak

54

Trwałe obrazy rzeczy ludowych

Ewa Klekot

66

„Chcę wyjechać na wieś”

Monika Weychert Waluszko

72

„Inni” w kanonie nowoczesności

Gabriela Świtek

80

Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne.

O ceramice Antoniego Kenara

Piotr Juszkiewicz

90

Fragment — Pracownia Smolna.

Podróżująca szafa Leona Kudły

Joanna Kordjak

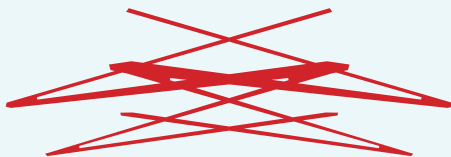


Zespół pieśni i tańca przy spółdzielni Kamionka w Łysej Górze podczas tournée. Egipt, lata 60, fot. archiwum Bolesława Książka

POLSKA

~~KRAJ

FOLKLORU?



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, Warszawa
zacheta.art.pl

wystawa czynna
do 15 stycznia 2017

partnerzy wystawy



MN / Muzeum Narodowe
w Warszawie

patroni medialni

STOLICA

artinfo.pl

Wstęp

Polska — kraj folkloru? to w programie Zachęty kolejna z cyklu wystaw historycznych, które na nowo analizują, m.in. od strony kultury wizualnej, pierwsze dekady życia w powojennej Polsce. Sztuka i historia, kultura i polityka, socjologia i antropologia przeplatają się tu, tworząc barwną, wielowątkową opowieść o tęsknocie za swojskością i rodzimością, awansie społecznym i jednoczesnym wypieraniu ze świadomości pewnych zjawisk i faktów. To także historia o pokusie odgórnego tworzenia kultury ludowej (czytaj: narodowej) jako konstruktu mającego związek raczej z polityką niż sztuką. Prawdziwe fascynacje artystyczne i mody, elementy sztuki ludowej, ale i ich karykatury, sielska wieś, lecz również pogardliwa „wiocha” czy zarządzanie ludowością przez miasto — to tylko niektóre elementy tej barwnej układanki. Historia, która powinna (i chce) być odczytana raz jeszcze i zinterpretowana na nowo, o czym świadczą publikacje oraz wystawy z ostatnich lat.

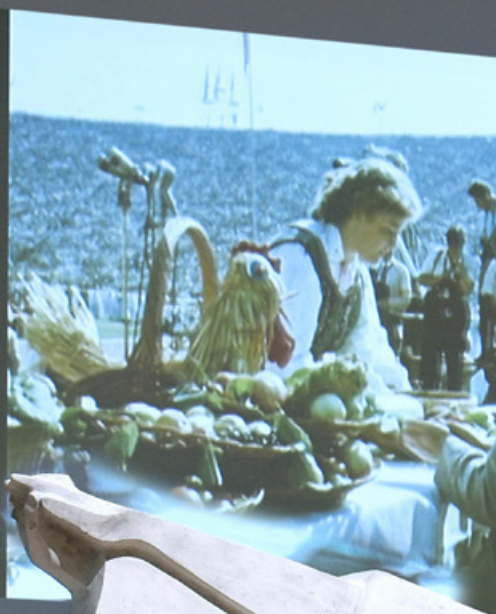
Przy placu Małachowskiego mieszczą się i Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, i Muzeum Etnograficzne, a kilkaset metrów dalej — Akademia Sztuk Pięknych. Niedaleko stąd znajduje się też jeden z „bohaterów” tej wystawy, czyli Dom Chłopa. *Polska — kraj folkloru?* na nowo pozwala nam i naszym widzom spojrzeć na to sąsiedztwo.

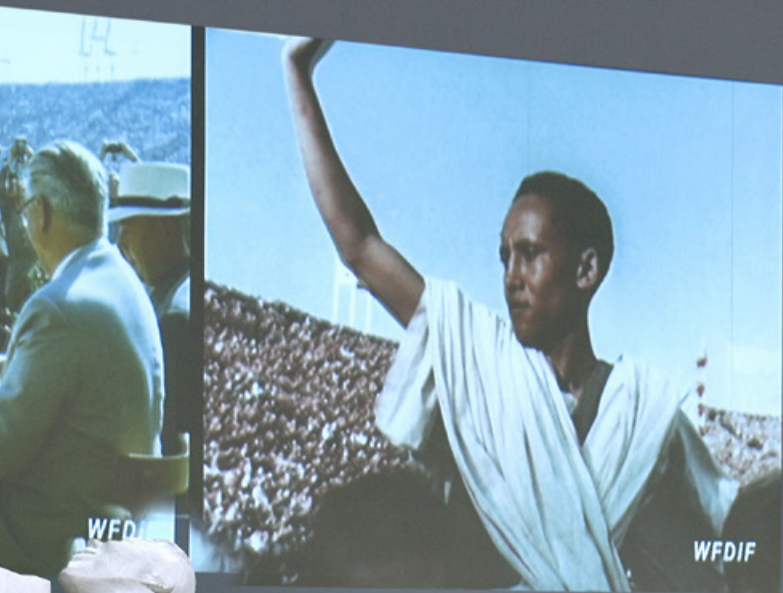
Dziękujemy wszystkim, którzy dzieląc się z nami swą wiedzą i zbiorami, przyczynili się do powstania tej wystawy oraz naszym wypróbowanym już partnerom: Muzeum Narodowemu w Warszawie i Filmotece Narodowej, Fundacji Tchorek-Bentall, a także Muzeum Etnograficznemu i Muzeum Warszawy.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki



WFDIF





Polska — kraj folkloru?

Joanna Kordjak

„Na plakacie w półmroku ciemnych barw — wyodrębnia się wyraźnym konturem pień drzewa u dołu wsparty pazurami korzeni. napis: kultura ludowa — kultura narodowa, Zachęta.”¹

Wystawa zorganizowana z okazji 60. rocznicy odzyskania niepodległości, której rozmach i sukces frekwencyjny porównywano do słynnej ekspozycji *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, była jednocześnie ostatnią z serii wystaw prezentujących sztukę ludową lub do niej się odwołujących, jakie w ciągu minionych dwóch dekad odbyły się w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych (CBWA) „Zachęta”. Przez ten czas sztukę ludową pokazywano tu w różnych aspektach: jako źródło inspiracji i antidotum na „mieszkańską szmirę” na wystawach wzornictwa i architektury wnętrz lub jako problem artystyczny na pokazach „odkrywanych” wówczas twórców ludowych. Wspomniana na wstępie ekspozycja przypada na czas, gdy pojęcie sztuki ludowej zaczęło w Polsce redefiniować, a zjawisko nadprodukcji wchłoniętej przez kulturę masową „pseudoludowości” poddawać coraz ostrzejszej krytyce. Co zrobić ze sztuką ludową? — zastanawiano się w gronie krytyków, teoretyków sztuki oraz artystów (tych profesjonalnych) na łamach prasy na początku lat siedemdziesiątych, zauważając takie problemy jak m.in. deprecjacja samego pojęcia sztuki ludowej przy jednoczesnym spłyceńiu odbioru i wypaczeniu gustu². Choć realizowana była już w innych politycznych warunkach, przywołana wystawa już w samym tytule zdawała się wyrażać socrealistyczną ideę, zgodnie z którą „wszystko, co w sztuce wielkie, bierze się ze sztuki ludowej” (Bolesław Bierut).

Paradoksalnie, mimo prowadzonej przez kilka dekad polityki kulturalnej propagującej sztukę ludową (której przejawem była działalność wystawiennicza CBWA), wieś przez cały czas (i jeszcze długo po transformacji 1989 roku) pozostawała naszą „gorszą częścią, gorszym Polakiem, naszym ciemnym alter ego”³.

Wyparcie prawdziwego (chłopskiego) pochodzenia ze świadomości Polaków i zerwanie z kulturowym dziedzictwem chłopów nabiera, jak pisał ponad dekadę temu Wiesław Myśliwski, wymiaru „kulturowego dramatu”⁴. Z konieczności „przepracowania chłopkości” wynika potrzeba przepisania na nowo naszej historii z uwzględnieniem obszarów dotychczas marginalizowanych. Jednym z takich obszarów najnowszej historii jest, jak wskazuje Andrzej Leder, „chłopska rewolucja”, jaka dokonała się w Polsce w latach 1939–1956⁵.

Polska mentalność ukształtowana została przez silnie utrwalony w społeczeństwie podział na chłopów i panów⁶ — podział, który utrzymuje się do dzisiaj. W tę „folwarczną mentalność” wpisane jest zarówno „pańskie” poczucie wyższości, jak i pogarda dla „chama”. Poczucie wstydu związane z chłopskim pochodzeniem i niechęć do tego, co wiejskie, utrwały się przez kolejne dziesięciolecia PRL-u, chociaż Polska powojenna z definicji była „ludowa”. Władza popierała i propagowała sztukę ludową, folklor tworzył dla władzy „swojską” scenografię, a jednocześnie walczone z wsią i niszczone to, co tworzyło naturalne warunki dla jej rozwoju. Wiejską tradycję utożsamiano ze wstecznictwem i zabobonem, a nadrzędnym celem polityki gospodarczej stała się modernizacja i industrializacja kosztem rozwoju rolnictwa. Następstwem tej polityki były masowe migracje ludności ze wsi do miasta — zintensyfikowane w trakcie realizacji planu sześcioletniego i trwające do lat siedemdziesiątych

1 Mat, *Rodowód kultury*, „Nasza Trybuna” 1978, nr 264 (recenzja z wystawy *Kultura ludowa — kultura narodowa*, 30.11–26.12.1978, CBWA „Zachęta”, Warszawa).

2 Andrzej Osęka, *Co zrobić ze sztuką ludową?*, „Kultura” 1973, nr 31.

3 Prof. Waldemar Kuligowski, *Dlaczego Polacy wstydzą się chłopskiego pochodzenia?*, sonda, „Tygodnik Przegląd”, <http://www.tygodnikprzeglad.pl/jestem-ze-wsi-mam-kompleksy/> (dostęp 5.09.2016).

4 Wiesław Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia–Warszawa 2003.

5 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

6 Zob. Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

— a w rezultacie ruralizacja miast. Nowe mieszczaństwo nie przyznawało się do wiejskiego pochodzenia. Władza, której fundamentem miał być sojusz robotniczo-chłopski, doprowadziła do jego karykatury: „chłop miał karmić i dawać wysoki dochód z hektara, ale jednocześnie kazano mu zakładać łowicki pasiak z pawim okiem — to było takie ludzkie zoo”⁷. Zjawisko to pokazują fotografie z Cepeliad, na których mieszkańcy miasta przyglądają się przebrany w odświętne stroje ludowe mieszkańcom wsi. Artyści ludowi, których twórczość prezentuje się na opatrzonych podpisem postumentach lub specjalnie zaaranżowanych „zagrodach”, zajmujący się haftowaniem, wyrobem glinianych naczyń czy rzeźbieniem świątków stają się „egzotyką” w wielkomiejskim entourage’u. Daleki od rzeczywistości, zniekształcany, wręcz karykaturalny obraz wsi, jaki tworzą nowi powojenni mieszkańcy miasta, tak naprawdę mówi wiele o nich samych, jest ich „lustrem”.

Zwrócenie się ku wsi (co można zauważyć m.in. wśród socjologów) ma swoje konsekwencje i w dziedzinie sztuki, i w zainteresowaniach historyków sztuki. Świadectwem tego jest kilka wystaw, które mieliśmy okazję oglądać w ostatnim czasie. Ich autorzy przyglądają się zarówno zjawisku „nowoczesnego folkloru”⁸ (współczesnej sztuce tworzonej na wsi przez młodych artystów wiejskiego pochodzenia), jak i przeobrażeniom, jakim podlegała sztuka ludowa w kontekście przemian cywilizacyjnych zachodzących na wsi (ze szczególnym uwzględnieniem epoki gierkowskiej)⁹.

Zamierzeniem wystawy *Polska — kraj folkloru?* jest wizualna analiza tego, czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych dekadach powojennych. Punktem wyjścia dla niej stała się historia wystaw, które w latach 1949–1970 miały miejsce w CBWA „Zachęta”. Przedmiotem zainteresowania jest więc ludowość i sztuka ludowa rozumiane jako reprezentacja wsi i jej mieszkańców w mieście — tak jak widzieli je etnografowie, historycy sztuki, kolekcjonerzy, artyści. To w dużym mieście bowiem decydowano, co jest ludowe, a co nie. W Cepelii stopień „ludowości” nadsyłanych ze wsi wyrobów oceniały Komisje Artystyczno-Etnograficzne, w skład których wchodził etnografowie, historycy sztuki i profesjonalni artyści. Choć idea konstruowania tożsamości narodowej w oparciu o kulturę ludową nie jest „wynałazkiem” PRL-owskim, bo zyskała już na żywotności wraz z odzyskaniem niepodległości w 1918 roku, to zmiana geopolitycznej sytuacji Polski po II wojnie światowej i związane z tym przemiany struktury polskiego społeczeństwa stanowiły dla tych idei nowy kontekst. Mamy więc do czynienia z wyraźną ciągłością idei ludowości pomiędzy okresem międzywojennym a PRL-em przy jednoczesnej zmianie warunków politycznych i instytucjonalnych. Omnipotencja powojennego państwa stwarzała perspektywę — niemożliwą w warunkach II Rzeczypospolitej — realizacji na niespotykaną dotąd skalę formułowanych wcześniej idei wykorzystania kultury ludowej. Efektem tego była instytucjonalizacja i centralizacja twórczości ludowej. Kluczową rolę w propagowaniu kultury ludowej, ale też utrzymaniu koniunktury na jej wytwory odegrała oczywiście założona w 1949 roku Cepelia¹⁰ oraz powołane na początku lat sześćdziesiątych Stowarzyszenie Twórców Ludowych.

Sztuka ludowa stała się fundamentem jednolitej kultury ogólnonarodowej i odgrywała kluczową rolę propagandową w polityce unifikacji społeczeństwa polskiego. Ludowy mandat legitymizował nową władzę, dla której podstawą było poparcie chłopów. W ten sposób doszło do mezaliansu młodopolskiej chłopomanii z socrealizmem. Folklor wykorzystywano ideologicznie i estetycznie. Neutralizując jego aspekty świątopoglądowe (przede wszystkim „sakralny”), wprzęgano go w eklektyczny repertuar nowej świeckiej obrzędowości. Opierano się na utrwalonych znacznie wcześniej, bo już pod koniec XIX wieku, mitach na temat sztuki ludowej. Konstruowane były one na podstawie przekonań, które wymienia Antoni Kroh: „sztuka ludowa jest

7 Waldemar Kuligowski, op. cit.

8 Zwracają uwagę na sztukę współczesną, która pojawia się na wsi i tworzona jest przez artystów pochodzących ze wsi i podkreślających swój związek z większą społecznością (wystawa *Co widać?*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 14.02–31.08.2014).

9 Na przykład projekt *pany chłopcy chłopcy pany* w Galerii BWA Sokół w Nowym Sączu (24.06–11.09.2016) czy *Chłoporobotnik i boa grzechotnik* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (29.02–3.04.2016).

10 Niemal od razu uruchomiła 59 placówek w całym kraju i zatrudniła 20 tysięcy twórców. W 1951 roku działały już 292 jednostki produkcyjne (w tym 194 spółdzielnie pracy), w których pracowało 30 tysięcy osób. Zob. Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury*, Warszawa 2013.

odwieczna”, „rodzima i wolna od zapożyczeń” i „jest emanacją ducha narodu, krynicą polskości, odbiciem naszego charakteru narodowego”¹¹. Opartą na ludowym folklorze wizję „swojskości, rodzimości” budowano w opozycji do kształtowanego w socrealizmie wyobrażenia obcego. W nowej sytuacji geopolitycznej (przesunięcie granic na zachód, masowe migracje ludności) folkloryzacja stanowiła ważne narzędzie wykorzystywane przez PRL-owskie władze do „zarządzania odmiennością”¹². Łatwo było oswoić etniczne różnice, sprowadzając je do różnic w ubiorze bądź sposobie upięcia włosów.

W skali globalnej folkloryzacja była istotnym elementem kolonizacyjnej polityki Związku Radzieckiego wobec krajów znajdujących się w strefie jego wpływów (o coraz szerszym zasięgu, w miarę jak rozpadały się dawne imperia kolonialne). Podkreślając odrębność bratnich narodów w ramach komunistycznej jedności, sprowadzano ją do barwnego, egzotycznego folkloru. Strategię tę doskonale ilustrowały festiwale młodzieży z udziałem wielonarodowego, kolorowego tłumu połączonego we wspólnym tanecznym korowodzie. Podczas tych spektakli granice wydawały się znikać, kraje geograficznie odległe stawały się bliskie, a tancerze z Polski i Afryki wykonywali wspólny dożynkowy taniec. „Chiny są blisko” — głosił tytuł jednej z kronik filmowych i było to prawdziwe nie tylko podczas festiwalowego święta. Chińska Republika Ludowa stawała się coraz bliższa dzięki rosnącemu zainteresowaniu kulturą egzotycznych bratnich republik i intensywnej wymianie kulturalnej. Świadectwem tego zainteresowania stały się nie tylko podróże polskich artystów do Chin, Wietnamu czy Indii, ale też regularne prezentacje sztuki (w dużej mierze sztuki ludowej) krajów znajdujących się w poszerzającej się strefie wpływów Związku Radzieckiego.

Wspieranie sztuki ludowej stanowiło więc ważny element zarówno polityki wewnętrznej, jak i zewnętrznej: kreowania eksportowego wizerunku Polski. Strategię tę, opartą na samofolkloryzacji i egzotyzacji, doskonale wyrażały hasła plakatów: „Odwiedź Polskę — kraj folkloru”. Folklor zyskał przede wszystkim charakter estradowy, choreografię występów ludowych zespołów opracowywano z udziałem profesjonalnych artystów na potrzeby miejskiego odbiorcy, a jego nieodłącznym elementem był oczywiście strój ludowy, pełniący przede wszystkim funkcję scenicznego kostiumu. Wobec zanikania autentycznych ubiorów regionalnych na wsi (gdzie, jak pisała Janina Oryźnina, „na tle zieleni stanowiły one najbardziej soczysty element krajobrazu”¹³), zainteresowanie strojem ludowym w mieście rosło. Dla mieszkańca wsi był jak „okno na świat”, nabierał „magicznej mocy przenoszenia właściciela z zapadłych kątów do stolicy”. Odradzał się w postaci ubioru na widowiska, manifestacje, pochody uliczne czy festiwale, by stać się ich „nieodzowną okrasą” i zadziwić swoją „pyszną prawdziwością”. Pod nadzorem Cepelii tworzone wzorcownie i spółdzielnie takie jak Chałupnik czy Opocznianka odpowiadająca za większość produkcji strojów regionalnych na całą Polskę, ale też na potrzeby najbardziej reprezentacyjnych zespołów tworzone sceniczne kostiumy, które były kreacją artystów plastyków łączącą niekiedy folklor różnych regionów.

O tak specyficznie rozumianym „odradzaniu się” można mówić oczywiście nie tylko w odniesieniu do stroju ludowego, lecz twórczości ludowej w ogóle. Ten swego rodzaju „renesans” wiązał się z szerszym zjawiskiem prowadzonych w latach powojennych na wielką skalę badań etnograficznych. Uwarunkowane były one paradoksalną sytuacją. Z jednej strony sprzyjał im silny mecenat państwowy (odgórna polityka wspierania i propagowania twórczości ludowej), z drugiej — przypadały na czas głębokich przemian samej wsi. Brutalnie wdrażana polityka zmierzająca do industrializacji wsi i niwelacji podziałów między wsią a miastem prowadziła w konsekwencji do zaniku naturalnych warunków rozwoju twórczości ludowej.

Efektem badań terenowych stały się gromadzone w muzeach etnograficznych zbiory sztuki ludowej, a także katalogi i atlasy polskiej sztuki ludowej i folkloru, stanowiące impuls dla innych środowisk. Publikacje takie jak *Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce* Mariana Pokropka mogły służyć jako swego rodzaju przewodnik dla zagranicznych (głównie niemieckich) kolekcjonerów polskiej sztuki ludowej. W latach pięćdziesiątych

11 Antoni Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.

12 Ewa Klekot, *Ludowość górala. O pożytkach z folkloryzacji i samofolkloryzacji*, w: *Materiały z Konferencji Tatrzańskiej. Wokół Zakopanego i Sztuki Władysława Hasióra*, red. Julita Dembowska, Kasia Redzisz, Kola Śliwińska, Ewa Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

13 Janina Oryźnina, *Żywotki, purpurki, błękitcie (Zagadnienia stroju ludowego)*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, nr 4, s. 2.

rozpoznanie przez etnografów ważniejszych wiejskich ośrodków i środowisk twórczych pozwoliło wyznaczyć kierunki wyjazdów w różne rejony Polski organizowanych dla projektantów przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP). Ich zapisem były serie fotografii ukazujące miejscowych twórców w konwencji przywodzącej na myśl fotografie XIX-wiecznych „ludoznawców”. Wynikiem tych podróży była działalność zainicjowanych przez Wandę Telakowską „kolektywów projektanckich”, związanych z propagowaną przez nią ideą tworzenia dobrego wzornictwa nie tylko przeznaczonego dla mas i szeroko dostępnego (zgodnie z hasłem „tani i piękny mebel dla każdego”), ale i z udziałem mas! Projektowanie miało polegać na „połączeniu doświadczenia artysty plastyka o uformowanej już świadomości artystycznej i wysokiej kulturze plastycznej — z bujną fantazją, świeżą inwencją i płodnością zespołów samorodnych”¹⁴. Zgodnie z koncepcją Telakowskiej wybranych twórców ludowych zapraszano do stolicy, gdzie następnie w ramach kolektywów działających w IWP mieli wspólnie z artystami profesjonalnymi wypracowywać wzory adaptowane potem dla potrzeb przemysłu (analogicznie funkcjonowały projektanckie zespoły z udziałem robotników i młodzieży). Działalność kolektywów zakładająca realną, twórczą współpracę z artystami ludowymi miała u swoich podstaw całkowicie inną postawę wobec sztuki ludowej niż np. cepeliowskie spółdzielnie, których zasadą było powielanie przyjętych ogólnie wzorów. Dzięki inicjatywie Telakowskiej dużym rozgłosem cieszyły się „odkryte” wówczas ludowe malarki z Zalipia. W ramach współpracy z profesjonalnymi artystami w kolektywach projektanckich (m.in. z Heleną i Lechem Grześkiewiczami) uczestniczyły one w opracowywaniu wzorów tkanin czy dekoracji talerzy w Fabryce Fajansu we Włocławku. Charakterystyczne kwiatowe motywy z Zalipia przyniosły im niezwykłą popularność; pojawiały się na festiwalowych chustach, tkaninach obiciowych czy sukniach wieczorowych. Malarki dostawały znaczące państwowe zlecenia, a kwiaty z zalipiańskich chat i stodół adaptowano również do dekoracji takich prestiżowych wnętrz jak transatlantyk Batory czy Pałac Kultury i Nauki. Odnajdziemy je m.in. na zrealizowanych przez fabrykę we Włocławku (według projektu Grześkiewiczów) pałacowych żyrandolach, które zresztą stanowią doskonały przykład socrealistycznego eklektyzmu.

Szczególnym przypadkiem i, jak pisała Telakowska, „chlubnym przykładem” takiej współpracy była działalność Eleonory Plutyńskiej. Artystka mogła się oprzeć na swoim przedwojennym doświadczeniu współpracy ze środowiskiem wiejskim. Już wówczas bowiem powierzono jej „trudną i odpowiedzialną misję” ratowania ginącej sztuki ludowej we wschodnich rejonach Polski. Jej rolą, jak pisała, było „rozsądzać i czuwać — rozdzielać złe i dobre i spod nalotu nowoczesnego zepsucia wygrzebywać, o ile jeszcze przeblyskiwała nienaruszoną stara sztuka dawnych dni”¹⁵. Po wojnie Plutyńska podjęła współpracę ze środowiskiem tkaczek z Janowa w okolicy Sokółki w województwie białostockim, mając na celu „ratowanie” tradycyjnych tkanin dwuosnowowych.

Swoją misję rozumiała jako walkę z „zepsutym” gustem miejscowych (m.in. z „ordynarną kolorystyką” ówczesnie powstających na wsi dywanów, coraz częściej inspirowanych produkcją fabryczną). Dzięki dostarczaniu odpowiednich wzorów (niemających na ogół nic wspólnego z miejscową tradycją) miała odpowiednio ukształtować smak miejscowych artystów i estetykę ich wytworów, podnosząc ją na odpowiednio wysoki poziom. Można więc powiedzieć, że mamy tu do czynienia nie tyle ze „wskrzeszaniem” ginącej tradycji, co raczej z jej kreowaniem. „Ludowość” sokólskich dywanów została wykreowana przez profesjonalnego artystę — nie dla ludu, lecz na potrzeby miejskiego odbiorcy i to o wyrobionym guście. Na ten aspekt zwracał uwagę Piotr Korduba, wyraźnie rozróżniając estetyczne potrzeby miejskiego odbiorcy. Wzorowane na sztuce ludowej lub inspirowane nią wyroby cepeliowskich spółdzielni (meble czy tkaniny Ładu) trafiały do mieszkań najbardziej wyrafinowanego inteligenckiego odbiorcy, podczas gdy wielu miastowych (w tym liczna przecież grupa przybyłych dopiero co ze wsi) aspirowało do zupełnie innego wystroju swoich wnętrz mieszkalnych, a przedmiotem pożądania przez kilka dekad pozostawała lakierowana na wysoki połysk meblóścianka. Innym wątkiem była gładko zaadaptowana na potrzeby produkcji sokólskich dywanów socrealistyczna ikonografia,

14 Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1954, s. 10.

15 Eleonora Plutyńska, *Podwójne tkaniny tzw. dywany ziemi białostockiej i sokólskiej*, 1948, maszynopis, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.

która utrzymała się od lat pięćdziesiątych przez kilka kolejnych dekad. To przykład szerszego zjawiska długiego trwania socrealizmu w sztuce ludowej. Wybitny etnograf i badacz kultury ludowej Antoni Kroh zwraca uwagę na istotną kwestię nazewnictwa i rozróżnienia: dla wiejskich twórców (podobnie jak w przypadku współpracujących z Plutyńską tkaczek) to, co „ludowe”, oznaczało robione na potrzeby miasta, w odróżnieniu od „swojego” — robionego na własne potrzeby, zgodnego z gustem wiejskiego odbiorcy.

Wanda Telakowska doceniała żywiołowość, spontaniczność i świeżość samorodnego talentu, które połączone z doświadczeniem i wiedzą profesjonalnego artysty miały przyczynić się do podniesienia poziomu wzornictwa. Zarówno wystawa, jak i towarzysząca jej publikacja pokazują ludowość jako kategorię niezwykle ważną i żywą dla artystów nowoczesnych, osadzając tym samym temat sztuki ludowej w szerszej perspektywie. Poszukiwanie w sztuce ludowej takich wartości jak wymieniane przez Telakowską czy Plutyńską spontaniczność, autentyczność i szczerść było bowiem dla sztuki nowoczesnej jedną z kwestii kluczowych. Szeroko pojęty prymityw — sztuka nieprofesjonalna — od końca XIX wieku stanowił dla artysty nowoczesnego (od Paula Gauguina, przez Pabla Picassa, po Jeana Dubuffeta) źródło odnowy języka sztuki.

Wiązało się to z fundamentalną dla nowoczesności ideą „regeneracji rzeczywistości” — w różnych jej aspektach: politycznym, społecznym, a także w dziedzinie sztuki. W tym kontekście o modernizmie (m.in. na przykładzie twórczości Antoniego Kenara) pisze Piotr Juszkiewicz¹⁶. Tak rozumiana modernizacja sięgała do przeszłości, aby czerpać z niej energię — poprzez odwołanie się do elementów tradycji i wartości z nią związanych. Właśnie ta regeneracyjna podstawa, jak podkreśla Juszkiewicz, tłumaczy też m.in. swoistą ciągłość idei ludowości pomiędzy okresem międzywojennym a PRL-em. Źródłem owej energii poszukiwano np. w tzw. prymitywnych kulturach, a więc i w kulturze ludowej, która miała zawierać potężny ładunek autentyczności, spontaniczności, a także narodowej swoistości. Z potrzeby odnowy języka sztuki artysta nowoczesny kierował się ku jej źródłom, do „dzieciństwa” sztuki, którym była dlań sztuka „innego” — zarówno sztuka ludów prymitywnych, sztuka dziecka, jak i sztuka ludowa. Przeświadczenie, że „twórca ludowy jest jak dziecko”, dawało o sobie znać w pojawiających się od przedwojnia opracowaniach tego tematu pisanych z perspektywy historii sztuki. „Instynktowne, najpierwotniejsze popędy rządzą nie tylko życiem, ale i sztuką dziecięcą, pierwotną i ludową” — pisał Ksawery Piwocki na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” w latach czterdziestych¹⁷, powtarzając tezy sformułowane jeszcze przed wojną.

Prostota, naiwność, „dziecięcy zachwyt nad pięknem świata”, na co zwracał uwagę Aleksander Jackowski, łączyła artystów ludowych, nieprofesjonalnych, naiwnych „odmieńców”, „outsiderów”¹⁸. Pokazani zostali oni wspólnie na głośnej wystawie *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* w 1965 roku w CBWA „Zachęta”, będącej rezultatem wieloletnich badań prowadzonych przez Pracownię Badań nad Sztuką Nieprofesjonalną działającą w Polskiej Akademii Nauk. Na tej i innych wystawach i konkursach, a także w zbiorach muzealnych i prywatnych kolekcjach (m.in. Ludwika Zimmerera, Bolesława Nawrockiego) sztuka naiwna łączona była ze sztuką ludową. Jackowski zresztą zwracał uwagę na widoczny wpływ sztuki ludowej na polskich twórców „naiwnych”. Specyficznie polski fenomen zbliżenia się tych dwóch obszarów sztuki wiązał się również z ówczesną polityką kulturalną. Silna propaganda związana z promowaniem ludowej twórczości sprawiała, że artyści nieprofesjonalni, naiwni, byli „uludowiani” (casus Stanisława Zagajewskiego) i włączani wraz z twórcami ludowymi do tworzącego się wówczas (m.in. za sprawą wspomnianej wystawy) kanonu „sztuki innej”. Etykieta twórcy ludowego nadawała im rację bytu.

Nakreślając kontekst zachodzących po wojnie dynamicznych przemian społeczno-politycznych, wystawa pokazuje, czym była wieś dla miasta i jakim jej obrazem posługiwała się „ludowa” władza. Pozwala przyjrzeć się zjawisku „ludowości” z całą jego wieloznacznością, w szerszym niż tylko propagandowym aspekcie, i odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób zmieniał się status sztuki ludowej wraz z wprowadzeniem jej do muzeów i galerii i jakie miejsce w świecie sztuki zajmował twórca ludowy — „inny”.

¹⁶ Piotr Juszkiewicz, w niniejszej publikacji, s. 185–186.

¹⁷ Ksawery Piwocki, *Pojęcie sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1/2.

¹⁸ Aleksander Jackowski, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1965.



V ŚWIATOWY FESTIWAL
MŁODZIEŻY I STUDENTÓW
W WARSZAWIE. 1955

1958.10.



Czy folklor wszedł do śródmieścia?

O motywach ludowych w PRL-u

Błażej Brzostek

„Lud wejdzie do śródmieścia”. W pamiętnym wierszu Adam Ważyk ogłaszał w 1950 roku początek nowej epoki. Lud miał wydobyć się z „zaułków”, rozbijając mury staromiejskie, w których trwał zakleszczony przez stulecia. Metafora dość uderzająca, zważywszy, że mury podnoszonej z ruin Warszawy właśnie odtwarzano w średniowiecznych kształtach.

Okalać miały jednak dzielnicę odpowiadającą „nowoczesnym wymaganiom” i wypełnioną „nowym, piękniejszym od dawnego życiem”. Latem 1953 zainaugurowano staromiejski rynek i otwarto przy nim sklep Cepelii z wyrobami „sztuki ludowej”. Lud — także wiejski — nie tyle więc wystąpił z zaułków, ile w nie symbolicznie wkroczył. Zniesienie przeciwieństw między miastem a wsią było przecież jednym z naczelných powojenných haseł. Z sojuszu robotniczo-rolniczego zrodzić się miała synteza: narodowa w formie, socjalistyczna w treści.

„Jadą maszyny, na nich dziewczyny, a każda jako chłopak...” — śpiewał na ludową nutę zespół świetlicowy ze Złocień w socrealistycznej komedii filmowej *Przygoda na Mariensztacie*². Członkowie zespołu w strojach opoczyńskich wjechali do Warszawy udekorowaną czerwonymi i narodowymi flagami ciężarówką pośród innych środków transportu dostarczających cegłę, stal i drewno na wielką budowę stolicy. Zespół świetlicowy wioził *kulturę*. I oto kultura ludu wiejskiego łączyć się miała z kulturą ludu warszawskiego, tak jak Hanka Ruczajówna ze Złocień zapragnęła połączyć swój los z warszawskim murarzem-przodownikiem Janem Szarlińskim.

*

Konduktorka „powiedziała jej, że pewno dawniej jeździła wołami, a teraz jeździ tramwajem. Gdy inne pasażerki ujęły się za poszkodowaną, konduktorka [...] powiedziała: »To ci ważne osoby z PGR«³. Zajście odnotowane w gazecie warszawskiej jesienią 1952 roku należało do typowych. W tym czasie na co dzień słyszało się, że „wsiowi” nie umieją zachować się w mieście. Że „pastuchy poszli na Politechnikę” i dlatego brak mięsa. Że żywność chłopcy ukrywają, więc trzeba „wziąć wieś za mordę”, a „chamów odesłać do PGR krowy pasac”⁴. Wielkie miasta przeżywały elementarne trudności aprowizacyjne, a napływ chętnych do pracy wywoływał odruchy niechęci. W niezwykle ujednoliconym narodowo powojennym pejzażu miejskim to chłopcy stawali się kluczowymi „innymi”.

W opisanym konflikcie tramwajowym tkwił zresztą paradoks. Zawód konduktorki należał do nowych, promowanych w epoce stalinizmu zajęć kobiecych i wybierany był często przez przybyszy ze wsi. Uniform, służbowa torba stanowiły atrybuty miejskiego życia i nowej pozycji. Wzmianka o PGR sugerowałaby chłopskie pochodzenie konduktorki, ponieważ właśnie na wsi Państwowe Gospodarstwa Rolne otoczone były szczególnym lekceważeniem. Konduktorka, która sztorcowała z wiejska wyglądającą kobietę, mogła więc wywodzić się ze „staromiejskiej gardzieli”, ale równie prawdopodobnie — „ze Złocień”.

Statystycznie w pierwszej powojennej dekadzie przeprowadziła się połowa mieszkańców Polski. W latach planu sześcioletniego (1950–1955) migracje układały się przede wszystkim na linii wieś–miasto. Państwo je pobudzało: ekipy werbunkowe zachęcały młodych rolników do przeniesienia się na budowy i do fabryk.

1 *Trakt Starej Warszawy*, Stołeczny Komitet Frontu Narodowego, Warszawa 1953, s. 8, 15.

2 W reżyserii Leonarda Buczkowskiego, 1953.

3 „Express Wieczorny” 31.10.1952, s. 5.

4 Dariusz Jarosz, „Pastuchy”, „okrągłaki”, „wieśniacy”. *Miasto peerelowskie i jego chłopcy mieszkańcy*, „Więź” 2007, nr 5, s. 106–115; Błażej Brzostek, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002, s. 72–79.

Ruczajówna zresztą ruszyła do miasta bez żadnego werbunku, kierowana porywem serca: szukała murarza Szarlińskiego, ale i *nowego życia*. Czekwały na nią brygady kobiece, które rewolucyjnie zmieniać miały stosunki na placach budowy, czyli w symbolicznej przestrzeni narodzin *nowego człowieka*.

Jeśli byłaby to rewolucja, to chyba „prześniona”, by odwołać się do Andrzeja Ledera, który stara się opisać polskie doświadczenie z perspektywy psychoanalizy. Nazwał on rewolucją epokę otwartą we wrześniu 1939, a połowicznie tylko zamkniętą jesienią 1956. Epokę okupacji i stalinizmu, w której zburzony został dotychczasowy ład, a nowy powstawał pod wpływem przyniesionej z zewnątrz przemocy. Przeżywanie przez większość społeczeństwa tych zmian Leder określa jako „transpasywne”, w zasadzie bierne i wolne od poczucia odpowiedzialności, ale zaspokajające (mniej i bardziej uświadomione) pragnienia ludowej większości⁵. W toku owej rewolucji uległy destrukcji kluczowe w dotychczasowym imaginariu postaci Żyda, ziemianina (szlachcica) i burżuja. Skończył się postfeudalny model wyobraźni. Powstawał nowy: pod ciśnieniem państwa zmierzającego do totalitaryzmu. Głosiło ono *postęp*, zwalczało *zacołanie*. Rozbiwszy PSL, masową partię ludową, która w pierwszych latach powojennych stanowiła trzon opozycji, aparat tego państwa realizować zaczął kolektywizację rolnictwa. Oznaczała ona niszczenie podstaw kultury chłopskiej, choć jej wybrane formy zostały objęte patronatem państwa. Z jednej więc strony odświeżony strój, taniec, tkaniny regionalne eksponowano jako wątek kultury narodowej. Z drugiej, wiejskie bytowanie poddać chciano modernizacji, usuwając z niego analfabetyzm, brak higieny, *zabobon*, a w istocie materię tradycyjnego życia. Pierwsze z tych dążeń figurowało w budżecie państwa jako wyraz wsparcia dla twórczości ludowej i badań terenowych etnografów czy historyków sztuki. Drugie oznaczało brutalną kolektywizację i masowe *uświadamianie*.

„Jadą maszyny, na nich dziewczyny...” — w wizji traktorzystek stąpił się obraz kolektywizacji i emancypacji, ale też integracji narodowej. Gdy mówiono na początku lat pięćdziesiątych o narodzie, nadawano temu słowu, na co zwraca uwagę Marcin Zaremba, znaczenie bliskie wschodniosłowiańskiemu *народ*, czyli „lud”, podkreślając plebejskie podłoże kultury polskiej⁶. Tymczasem w życiu społecznym utrzymywały się tradycje niechciane: szlachecko-inteligencki dystans wobec ludu (Józef Chałasiński pisał o „inteligentkim getcie”⁷) i ludowy opór wobec innowacji. Teresa Bogucka, wspominając dzieciństwo spędzone na Podhalu, opisała ubrania szyte przez mamę inteligentkę, które „były też manifestacją przynależności do innej sfery. Smętna to była manifestacja, bo bieda u nas aż piszcziała, niemniej ubieraliśmy się zupełnie inaczej niż dzieci wiejskie”. Dziewczynka nie lubiła tych pończoch, barchanowych majtek i krótkich płaszczków. „Moje ówczesne koleżanki szkolne chodziły w długich spódnicach i zarzuconych na ramiona chustach. Nie nosiły majtek”⁸.

Hanka Ruczajówna niewątpliwie miała majtki: zarówno pod opoczyńską spódnicą, jak roboczymi spodniami i pod perkalikową sukienką na niedzielę. Oczywiście, nie demonstrowano tego w filmie kręconym w 1953 roku, jednak fakt był wpisany w schemat przedstawiony na ekranie. Już występowanie w „zespołe świetlicowym” oznaczało wybór drogi politycznej i cywilizacyjnej, która doprowadzić miała do wspomnianej wyżej syntezy. Była to droga wyzwolenia od gospodarstwa i ziemi jako — pisał Wojciech Wieczorek — „jedynej dającej się pomyśleć perspektywy własnego losu”⁹. Myślenie się rzeczywiście zmieniało. Wartość ziemi spadała wraz z otwarciem się możliwości względnie łatwej migracji. Oznaczała ona nadzieje na *awans*, ale też lęk przed kolektywizacją.

Nie mogłem [...] znieść ciągłych odwiedzin poborców i pozbawionych sensu napisów na budynkach w rodzaju: „oddaj zboże”, „kułak”, „wróg klasowy” itp., pisanych nocą przez pozbawionych rozumu ludzi-nadgorliców. Wyjechałem więc [...] do województwa zielonogórskiego, gdzie pracowałem w różnych przedsiębiorstwach jako robotnik, byle tylko nie paść ofiarą gospodarstwa

5 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

6 Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2001, s. 175.

7 Józef Chałasiński, *Społeczna genealogia inteligencji polskiej*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1946.

8 *Maniery demokratyczne. Opowieści Teresy Boguckiej wysłuchała Joanna Olech*, „Tygodnik Powszechny”, 26.11.2006, s. 11.

9 Wojciech Wieczorek, *Życiorysy pokornych*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2007, s. 91.

— wspominał jeden z wychodźców. Inny, gdy odwiedzał rodzinną wieś pod Łomżą, widział upadek gospodarki i lęk przed kolchozami, ale też pęd do zmian: „Pytano się mnie, czy to prawda, że gdzieś pod Krakowem zaczęto budować wielkie miasto”¹⁰.

Ogromny plac budowy Nowej Huty stał symbolem ówczesnych przeobrażeń. Będzie też symbolem ich patologii, w dużej mierze dzięki Ważykowi, który porzucił konwencję socrealizmu:

„[...] dusza nieufna, spod miedzy wyrwana,
wpół rozbudzona i wpół obłąkana,
milcząca w słowach, śpiewająca śpiewki,
wypchnięta nagle z mroków średniowiecza
masa wędrowna, Polska nieczłowiecza
(*Poemat dla dorosłych*, 1955)

To właśnie w sercu Nowej Huty otwarto reprezentacyjny sklep Cepelii. W drewnianych kasetonach sufitu, nawiązujących do renesansu, umieszczono „ludowe” talerze. Na zdjęciach z połowy lat pięćdziesiątych widać zgrzebnie odzianą klientelę. Kobiety w chustkach i mężczyźni w ciężkich butach tłoczą się przy ladach, patrząc na haftowane tkaniny¹¹.

*

Cepelię utworzono w 1949 roku jako jedną z *central*, które monopolizowały wielkie dziedziny życia. Skupiła pod swym nadzorem dwieście spółdzielni, prowadziła ponad sto sklepów¹². W tym okresie (wy)twórczość ludowa była ważnym obszarem zainteresowania Ministerstwa Kultury i Sztuki czy nowo powstałego Państwowego Instytutu Sztuki. Co znaczące, organizatorzy tych działań mieli długoletnie doświadczenie, związani w latach międzywojennych z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana czy działającą od 1926 roku Spółdzielnią Artystów „Ład”, której „dążności [...] wyrastały z gleby, uprawionej ręką »oświeconego mieszczanina«”¹³.

Gleba była narodowa, chłopska, choć wyrastać z niej miały wzory dla demokratycznego społeczeństwa. „Meble ładowskie” stały się symbolem aspiracji młodej inteligencji lat trzydziestych. Kojarzyły się z użytecznością i higieną małego mieszkania w domu spółdzielczym, wypełnionego przez funkcjonalne sprzęty. Jako jego dekorację widziano obrusy lniane z Wileńszczyzny czy ceramikę huculską, które miały zastąpić bibeloty z *zagraconych* mieszczkańskich wnętrz poprzedniego wieku, ale też oddalać wizję *obcości*, wkradającej się w życie wraz ze standardowymi wyrobami przemysłowymi i wzorowanymi na Bauhausie lub stylu corbusierowskim budynkami. Nowoczesność miała łączyć się z elementami tradycji chłopów — „ludzi stamtąd”, by nawiązać do tytułu opowiadań Marii Dąbrowskiej.

„Kultura w Polsce była tylko na wsi, zarówno po dworach, jak po chałupach wiejskich. Miasta nasze (częściowo dlatego, że nie były nasze) wychowały poza garścią wartościową robotników — tylko śmierdzące męty”¹⁴.

10 *Tu jest mój dom. Pamiętniki z Ziem Zachodnich i Północnych*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965, s. 156, 268.

11 Leszek J. Sibila, *Nowohucki design. Historia wnętr z ich twórcy w latach 1949–1959*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2007, fot. na s. 38, 44, 46.

12 Szczegółowo: Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013; Roman Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Fundacja „Cepelia” Polska Sztuka i Rękodzieło, Warszawa 2014.

13 Kazimierz Orthwein, *Spółdzielnia „Ład” w latach przedwojennych i po wojnie. Przyczynek do zagadnienia kultury mieszkania*, „Kultura i Społeczeństwo” 1957, nr 2, s. 83–98.

14 Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965. Pierwsze pełne wydanie w 13 tomach (bez opracowania edytorskiego)*, PAN, Komitet Nauk o Literaturze, Warszawa 2009, t. IV, s. 105 (21.12.1938; podkreślenie autorki).

Emocjonalnej opinii Dąbrowskiej z 1938 roku nie podzieliłby zapewne ogół promotorów sztuki ludowej, ale wyrażała pewien istotny nurt myślenia. Wyrastał on na gruncie polskim z poczucia zasadniczej „obcości” miast w słabo zurbanizowanym kraju, ale miał przecież odniesienia ogólnoeuropejskie. Jeden z najbardziej wpływowych intelektualistów czy proroków międzywojnia Oswald Spengler skupił w swym *Zmierzchu Zachodu* podobne diagnozy. Przeciwwstawiał zakorzenioną w bukolicznym krajobrazie kulturę cywilizacji tworzącej zmechanizowane społeczeństwo. Oto uprzemysłowione miasto „wysysa nienasycone wieś, domagając się i połykając coraz to nowe rzesze ludzi”, których wykorzenienia, reprodukując typ „duchowego nomady”¹⁵. Tego rodzaju „lęki i wyroki krytyków nowoczesności”¹⁶ kreowały od połowy XIX wieku pociąg do świata rustykalnego. Zwłaszcza w przodującej w industrializacji Anglii. Do najważniejszych należał w tym nurcie John Ruskin, który sugestywnie idealizował kulturę średniowiecza. Sądził, że człowiek realizował swą wolność poprzez indywidualną pracę ręczną, którą odbierają mu maszyny. Głosił powrót do lokalnej wspólnoty, dającej każdemu możliwość wykazania się talentem¹⁷. Idee Ruskina wpłynęły na Williama Morrisa, twórcę Arts and Crafts, ruchu animatorów wytwórczości rzemieślniczej, który wnieść chciał w życie codzienne pięknie projektowane przedmioty.

Na przełomie XIX i XX wieku wpływy Arts and Crafts oraz myśli postromantycznej stapiały się w program ochrony i promocji „stylu narodowego”. Style takie podbijały wyobraźnię, zwłaszcza elit narodów „młodych”, za jakie uznawano społeczeństwa o świeżej, niepełnej lub nieistniejącej państwowości. Udowodnienie swej indywidualności, a przede wszystkim „dawności”, będącej obsesją epoki, stawało się programem ideowym i politycznym, mającym symbolicznie wyodrębnić Rumunów i Bułgarów, Słowaków, Ukraińców, także Polaków. Były to społeczeństwa w większości chłopskie i właśnie w ludowej glebie kryć się miały dowody ich oryginalności. Jako źródło narodowego stylu polskiego upodobano sobie góralszczyznę, w której miały się przechować elementy najdawniejszej sztuki polskiej, a której nowa interpretacja pozwolić miała na przywrócenie polskiej kulturze jej „cech szczególnych”¹⁸. W szerszej skali odpowiadało to modnemu „egzotyzmowi”, który kazał inspirować się motywami Dalekiego Wschodu, napędzał badania etnograficzne wśród odległych „dzikich”, ale także wśród własnych „innych”, czyli społeczności chłopskich. O ile „dzicy” jawili się głównie jako odniesienie cywilizacyjne (ukazujące przewagę kolonizatorów), o tyle chłopi, choć elity chciały ich *cywilizować*, stanowili wyzwanie kulturowe oraz polityczne, wpisani w krąg symboliki narodowej i państwowej. Odkrywanie ludu miało być powrotem do źródeł, służyło ratowaniu „autentyczności”, wprowadzało wątki lokalne w obieg uniwersalny. Rozwijał się jednocześnie nurt krytyczny, który w stylizowanej na użytek elit kulturze ludowej widział objaw nieautentyczności i fałszywego demokratyzmu¹⁹.

Powstałe po wielkiej wojnie państwo polskie przeżyło dziesięcioletni okres dominacji motywów „narodowych” w architekturze i sztuce. Na Wystawie Paryskiej w 1925 roku prezentowało się pod hasłem „ludowości”, jak inne państwa ćwierć wieku wcześniej. Wydawać się mogło, że takie stylizacje nie mają przyszłości²⁰. Jednak ofensywa modernizmu w następnych latach odnowiła Spenglerowskie dyskusje wokół zagrożenia lokalnych czy narodowych tożsamości, a wielki kryzys odnowił dyskursy ratowania ludu, w tym aktywizacji rzemiosła wiejskiego, nazywanego też *przemysłem ludowym*.

Tradycja była dłuższa. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, istniejące od początku wieku, prowadziło sklepy i bazyry w zaborze rosyjskim. Lokalne wytwórstwo tkanin czy ceramiki utrzymywało poczucie *rodzimości* opartej na oddolnie powstających wzorach. Te transponowane przez artystów wpływać miały na upodobania elit, zbyt — jak sądzono — skoncentrowanych na imitowaniu zagranicy, zalewającej ziemie polskie fabrycznymi wyrobami. Szczególne znaczenie miały tu obawy przed „towarem niemieckim”.

15 Oswald Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, skrócił Helmuta Wernera, tłum. Józef Marzęcki, Wydawnictwo Inne, Warszawa 2001, s. 283–285.

16 Por. Jerzy Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Sic!, Warszawa 2000.

17 P. D. Anthony, *John Ruskin's Labour. A Study of Ruskin's Social Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 45–71.

18 Barbara Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Ossolineum, Wrocław 2004, s. 20, 22.

19 Lesław Tatarowski, *Ludowość w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, s. 40–42.

20 Piotr Korduba, op. cit., s. 22–23.

Tymczasem Polska, posiadając nieprzebrane ilości drewna i pomyslowych wytwórców, mogłaby — twierdził Bronisław Mańkowski w 1920 roku — podbić inne „egzotyzmem swoim” i wywołać modę na *polszczyznę*²¹. Stapały się tu więc wątki narodowe i ekonomiczne oraz potrzeby reprezentacyjne. Nie ulegało wątpliwości, że państwo powinno stać się agentem tego rodzaju działalności i że jej efekty posłużą integracji narodowej. Jeśli w XIX wieku lud został w dużej mierze „unarodowiony”, to teraz naród miał być „uludowiony”, ale pod ideową kontrolą warstw wyższych. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego objęło patronatem już przed I wojną pół tysiąca wiejskich warsztatów. Towarzystwem kierowali ziemianie i mieszczenie, a założono je w 1907 roku w domu hrabiego Adama Krasieńskiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie²².

*

Szefowa Cepelii „przyznawała konfidencjonalnie, że przedsiębiorstwo ma być także enklawą w nowej trudnej rzeczywistości”. Na Zofię Szydłowską donoszono w latach stalinizmu, że zatrudnia arystokratów, dawnych ziemian i innych reakcjonistów²³. Była to dość paradoksalna kontynuacja: dawniej elity chciały ochraniać „przemysł ludowy”, teraz przemysł ten stawał się dla dawnych elit schronieniem. Oto krakowska spółdzielnia im. Marii Konopnickiej zwana była „spółdzielnią hrabiów”, gdyż przy wyrabianiu ludowych laleczek zatrudniała eksarystokratów: „Gdy partyjny prezes wchodził na salę produkcyjną, zatrudnieni przechodzili na język francuski, a zakazu porozumiewania się w tym języku nie wydano”²⁴. W sklepach Cepelii, zwłaszcza najokazalszych, zatrudniano dobrany personel, który umiał odezwać się w obcym języku: ewenement w realiach tzw. handlu uspołecznionego.

Zarazem „styl ludowy” należał do oprawy świata oficjalnego, legitymizując „narodowe” pochodzenie władzy. Dzieci w strojach mazowieckich wręczały kwiaty, zespoły „Mazowsze” i „Śląsk” uświetniały wielkie akademie, a Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie latem 1955 roku był prawdziwą feerią ludowości. Wspominany jako niezwykle wydarzenie czasów odwilży, był przeglądem strojów, tańców, pieśni z różnych kontynentów. Wszystko to skupiało w sobie fascynację egzotyką oraz zagranicą, w tak nikłym stopniu dostępną obywatelom PRL-u, a także propagandowy obraz bratania się ludów. W obszernym reportażu z analogicznego festiwalu, jaki odbył się dwa lata wcześniej w Rumunii, Kazimierz Koźniewski umieścił opis zbliżania się do Bukaresztu rozlicznych delegacji. Pokonywały one „trasę piosenki i tańca”, łącząc się na kolejnych granicach z korowodami młodzieży. „A potem ogólny, szalony czardasz przeciągnął się do późnego zmroku”²⁵.

Metafory otwartych granic nie mogły przesłonić realnego stanu rzeczy. Model *kultury socjalistycznej*, tak jak związany z nim model państwa, miał charakter zamknięty: według Izabelli Bukraby włączał „inność” tylko na zasadzie dopasowania do wzorca²⁶. Ten aspekt nie był zresztą nowy: kultura ludowa od XIX wieku służyła legitymizacji elit. Odwołując się do Rocha Sulimy²⁷, zauważyć można, że sięganie do tej kultury mogło oznaczać jej „otwieranie” (czy integrację) lub „zamykanie” (konwencjonalizację). Ten drugi kierunek ulegał, jak się zdaje, potężnemu wzmocnieniu w realiach tzw. Polski Ludowej.

Motywy ludowe kojarzyły się z oficjalnymi dożynkami, zwłaszcza „centralnymi” na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia. Przebrani w stroje regionalne ludzie „nieśli plon” szefowi partii, występującemu w roli „gospodarza”. Były to symboliczne akty poparcia przez chłopstwo (co ważne, w większości nieskolektywizowane) władz PRL-u. Następowołało całowanie bochna chleba i ludowe tańce na murawie stadionu, połączone z akcentami nowoczesności. We wrześniu 1956 roku, po tym, jak „w imieniu wszystkich chłopów

21 Bronisław Mańkowski, *Zabawkarstwo w Polsce. Możliwość jego rozwoju na podstawie przykładów państw obcych*, Warszawa 1920.

22 Piotr Korduba, op. cit., s. 29–31.

23 Ibidem, s. 149.

24 Andrzej Chwalba, *Kraków w latach 1945–1989, Dzieje Krakowa*, t. 6, red. Janina Bieniarzówna i Jan M. Małecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 25.

25 Kazimierz Koźniewski, *Siedemdziesiąt lat w dwa tygodnie*, Iskry, Warszawa 1954, s. 52–53.

26 Izabella Bukraba, *Kultura ludowa na co dzień*, Instytut Kultury MKiS, Warszawa 1990, s. 74.

27 Roch Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 26–35.

polskich wieniec wręczył Gospodarzowi Eugeniusz Kaleta, przodujący chłop ze wsi Władysławów”, na stacji wylądował helikopter, którego pilot przekazał z kolei Edwardowi Ochabowi pozdrowienia od wojska²⁸. Tradycja miała łączyć się z nowoczesnością, internacjonalizm z patriotyzmem. W rzeczywistości pojawiały się głębokie pęknięcia, a może *nierozwiązywalne sprzeczności*, choć propaganda rezerwowała je dla kapitalizmu.

Nowoczesność zwracała się przeciw przeszłości, gdy ulegały degradacji stare domy na wsi i w mieście, ratowane gdzieś w postaci „rezerwatów” skansenowskich czy urbanistycznych; polityka zwracała się przeciwko niej, gdy cenzurowano esencjonalne tematy polskiej historii, albo eksploatowano je na użytek bieżących potrzeb. Ponieważ zaś, jak opisuje to Marcin Zaremba, zależna od ZSRR władza cierpiała na deficyt „narodowego” samopotwierzenia, nacjonalizm stał się narzędziem jej legitymizacji. Lata sześćdziesiąte stanowiły tu znaczącą lekcję. Była to epoka filmowych rekonstrukcji narodowych zwycięstw i parad historycznych formacji zbrojnych. W ten sam kontekst wpisane były tańce w strojach ludowych i kiermasze cepeliowskie. A także, wbrew pozorom, stoiska z rękodziełem artystycznym pojawiające się w hotelach dla *gości zagranicznych*.

Tak objawiała się pozorna otwartość kultury PRL-u. Cepeliowskie laleczki, koszyki i kierpce eksportowano na rynki zachodnie. Sklep Cepelii otwarto w 1960 roku przy nowojorskiej Piątej Alei²⁹. Władze wykonywały gesty wobec Polonii, zwłaszcza amerykańskiej, co skutkowało wzrostem turystyki przyjazdowej do PRL-u i rozwojem imprez kulturalnych. Mazury i kujawiaki miały w jakiejś mierze przesłaniać niemożliwe do rozwiązania przeciwności geopolityczne. Niezależnie od autentycznych wzruszeń, jakie budziły takie imprezy, potwierdzały one zamknięty model oficjalnej kultury PRL-u. W podobny sposób eksport cepeliowski potwierdzał autarkiczne cechy jej gospodarki. W jednej i drugiej sferze reżim wykorzystywał zasoby symboliczne i materialne kraju: związki z Polonią miały legitymizować ustrój, a turystyka i eksport — przynosić dewizy. Z drugiej strony, wielka produkcja laleczek i kierpców odpowiadała już wzorowi kultury masowej zwróconej ku potrzebom *konsumenta*.

*

Zaraz po wojnie, nim jeszcze powstała Cepelia, zarysował się wśród wyniszczenia i w atmosferze rozpoczynania od zera pewien program społeczny i estetyczny. Dziedziczył on wiele z Arts and Crafts, z dawnych debat społeczników i *postępowych* artystów. Zakładał on formowanie obywatela wedle racjonalnych pryncypiów, ale nasycony był też przekonaniem o drzemającym w społeczeństwie twórczym potencjale, który nie mógł się ujawniać w warunkach dominacji własności prywatnej i kultury mieszczańskiej. Utrzymywano na przykład, że dla rozwoju dziecka korzystne są nie zabawki, które imitują dokładnie rzeczywistość (te mieszczańskie, a zwłaszcza niemieckie), lecz te stanowiące jej ogólne przybliżenie: raczej prosta lala z drewna, niż taka o porcelanowej, malowanej buzi i ruchomych oczach. Argumentacja przeciwko zabawkom niemieckim miała zresztą oczywisty podtekst. Przedstawiano je niekiedy jako zgoła deprawujące, jak „lalki-bokserzy, które nakręcone tłukły w siebie nawzajem pięściami” albo kot, mający „przed sobą na drucie umocowaną mysz, którą rzekomo gonił; puszczony w ruch posuwał się, a z oczodołów tryskały mu fosforyzujące iskry”³⁰. Coś takiego nie mogło się powtórzyć. Praca spółdzielni zabawkarskich podporządkowana być miała nadzorowi fachowców promujących rodzime wzory i materiały. Tu właśnie w społeczny program kształtowania nowego obywatela wdarło się państwo, głosząc poszukiwanie narodowych form i socjalistycznych treści. Program ten wydawał się możliwy do urzeczywistnienia od końca lat czterdziestych, po „bitwie o handel”, czyli wzięciu obrotu towarowego pod nadzór administracji. W walce ze złym gustem usunięte być miało wszystko, co „obce”, ale także to, co „jarmarczne”, zwłaszcza wytwory powstające na styku wsi i miasteczka. „Bitwa o handel” porwała tę siatkę relacji gospodarczych. Miasteczka znalazły się we względnej izolacji, tracąc wiele ze swej roli pośredników między wsią a szerszym światem. Ten świat „otworzył się” dla młodego pokolenia

28 „Express Wieczorny”, 10.09.1956, s. 1.

29 Piotr Korduba, op. cit., s. 179–182.

30 Zofia Topińska, *Zabawki. Wskazania wychowawcze*, Światowid, Warszawa 1947, s. 27.

wsi, wchłaniając je do centrów budownictwa i przemysłu. Linie produkcyjne i piece martenowskie — nie żaden „przemysł ludowy” — znajdowały się w centrum wyobrażeń. Problem przeludnienia wsi zniknął, a wraz z tym straciła na znaczeniu jej aktywizacja poprzez wspieranie chałupnictwa i małych warsztatów. Trudno się dziwić, że także wyroby cepeliowskie oddalały się ciągle od realnego życia wsi, a nadzór nad ich „czystością” musiał przyjmować nowe formy. W latach sześćdziesiątych opracowano standardy „poziomu ludowości” w firmowanych przez nią wyrobach³¹.

„Lud” zanikał. Rozwijano radiofonizację i otwierano kioski „Ruchu”. Pisma „Gromada — Rolnik Polski” czy „Chłopska Droga” osiągały ogromne nakłady. Wieś uczyła się *poprawnej polszczyzny*, nosiła maszynowo szytą odzież, marzyła o motocyklu. Mowa oczywiście o młodych. Stanowili oni ową czwartą część ludności wiejskiej, która wedle badań z 1970 roku wyrażała niezadowolenie ze swego miejsca do życia. Brakowało im rozrywek, nie lubili pracy na roli, swą wspólnotę uważali za pełną ludzi mściwych i zawistnych. Atrakcyjność miejskiego życia polegać miała na tym, że jest lżejsze i pozwala obcować z *ludźmi kulturalnymi*. Warto też podkreślić, że jako najbardziej zadowolona grupa mieszkańców miast objawili się w tych badaniach niedawni migranci ze wsi³².

Już w latach stalinizmu badacze z Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego interesowali się sposobami urządzania nowych mieszkań na osiedlach warszawskich. Oglądali mieszkania robotnicze, niekiedy należące do niedawnych migrantów. Widywali tam niemal puste pokoje, częściej przypadkowe zestawy sprzętów, w tym przywiezionych ze wsi. Bardziej uderzająca była skłonność do wydzielania na wzór chłopski izby reprezentacyjnej („białej”) i służącej do codziennego życia („czarnej”). Nierzadko kilka osób sypiało w niej na jednym łóżku. Skłonność ta jednak zanikała, co widać, porównując badania z kilku lat³³.

Dekadę później, w epoce „małej stabilizacji” socjolog Jadwiga Komorowska oglądała mieszkania na osiedlu podwarszawskim. W tych robotniczych łączyły się reminiscencje domu wiejskiego i aspiracje mieszczańskie. Nad okrągłymi stołami, krytymi nicianymi serwetami wisiały „rajskie ptaki” z piór, monidła ślubne, makatki z jeleniem, obrazy religijne, łóżka zdobiły haftowane poduszki. Natomiast mieszkania inżynierów, lekarzy czy techników cechowały się prostotą i użytecznością; spotykało się w nich funkcjonalne meble, kolorowe zasłony w oknach i ozdobną grafikę³⁴. Oznaczało to porzucanie kultury *makatek*, tak wyśmiewanej w epoce, ale groziło — co zauważył publicysta „Więzi” — rozpowszechnieniem się „szmiry nowoczesnej”, atrybutu „nowej klasy średniej” ukształtowanej w PRL-u³⁵. Misja Cepelii polegała między innymi na tym, aby uzupełnić funkcjonalny kanon i wypierać szmirę dzięki propagowaniu stylizacji „ludowych” mających akcenty swojskości. Owa swojskość podlegała kontroli. Jak napisze Izabella Bukraba: „Komisje złożone z etnografów, polonistów, historyków sztuki, pouczając dzisiejszych twórców ludowych, na czym polega istota ludowości, strzegą czystości ich wytworów”³⁶.

*

„Folklor wchodzi do śródmieścia”. Nagłówek prasowy z lat siedemdziesiątych miał inne znaczenie niż wizje z epoki stalinizmu. Wedle oficjalnej wykładni Polska była krajem *nowoczesnym*, choć ciągle *na dorobku*. Nie ogłaszano już wykuwania się nowego człowieka, mówiono o świadomym swych obowiązków obywatelu, który zarazem realizuje własne kulturalne i materialne aspiracje. Państwo miało mu to ułatwiać, a jednocześnie zapewniać symboliczną ciągłość z przeszłością. Służyło temu wykorzystywanie „folkloryzmu”. Pojęcie wprowadził do obiegu w połowie lat sześćdziesiątych Wojciech J. Burszta. Folkloryzm według niego polega

31 Piotr Korduba, s. 142 i 158.

32 Halina Szostkiewicz, *Wieś i miasto w opinii społecznej. (Sprawozdanie z badań)*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1974.

33 *Osiedle Mokotów*, red. Wanda Litterer, Instytut Budownictwa Mieszkaniowego, Warszawa 1953; *Zmiany w zagęszczeniu mieszkań, liczbie i składzie ludności osiedla Muranów w l. 1950–53*, Instytut Budownictwa Mieszkaniowego, Warszawa 1954.

34 Jadwiga Komorowska, *Telewizja w życiu dzieci i młodzieży. Studium telewizji wśród uczniów szkoły podstawowej w mieście przemysłowym „N”*, cz. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Łódź–Warszawa 1963, s. 34–35.

35 Jacek Łukasiewicz, *Zmierch makatek*, „Więź” 1960, nr 7–8, s. 41–42.

36 Izabella Bukraba, op. cit., s. 48.

na „celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych”³⁷.

Sytuacji celowo zaaranżowanych nie brakowało. Do stolicy wieziono autokarami zespoły folklorystyczne, ale żadna Ruczajówna nie miała już szans na pozostanie w Warszawie. Miasto było od lat „zamknięte”, obwarowane przepisami meldunkowymi (Ważykowska metafora rozbijania murów przestała być aktualna). Nie istniał już mit murarki; powstawały fabryki domów z płyt betonowych, a kobietom przeznaczono w nich role księgowych, sekretarek, kucharek w stołówkach i oczywiście sprzątaczek. Okrzepta natomiast wielkowiejska publiczność masowa, dla której organizowano inscenizacje i rekonstrukcje: „Rzeszowskie wesele w Warszawie jest bowiem dowodem, że potrafimy kultywować najpiękniejsze tradycje ludowej sztuki, obrzędowości i obyczajowości”³⁸.

„Zawarta w treściach słownych oryginalna symbolika jest tu już pusta, tak jak w sztuce teatralnej” — pisał Burszta. Nastąpiło pełne oddzielenie wykonawcy od widza, choć motywy ludowe w występach estradowych są „autentyzowane” poprzez uczestnictwo starszego pokolenia, które jeszcze zna je z życia i przyucza młodszych³⁹. Młodszy zaś — donosiło pismo „Panorama” w 1975 roku — „na co dzień pracują jako chłopcy-robotnicy, chodzą w zwyczajnych ubraniach i słuchają muzyki z tranzystorów. A jednak jakże skwapliwie chwytają szansę wyśpiewania się, wytańczenia w portkach cyfrowanych, z ciupagą i kapeluszem z orlim piórem”⁴⁰. Niezależnie od ich „autentyzowania”, występy tego rodzaju ukazywały zaangażowanie animatorów kultury, którzy opiekowali się *ginącymi* instrumentami ludowymi lub prowadzili Izby Regionalne (pod koniec lat siedemdziesiątych istniało ich około 1800). Choć „folklor sceniczny” był wybiórczy, pozbawiony cech obrzędowych i czynił z turoń czy masek puste artefakty, zjawisko miało podbudowę społeczną — aktywne było duże Stowarzyszenie Twórców Ludowych — i dawało wykonawcom poczucie wartości. Zaś o woli działania etnografów świadczyło otwieranie kolejnych skansenów (w 1939 roku istniały dwa, pół wieku później około 40) i prace Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, zwłaszcza monumentalny atlas strojów ludowych. Wśród samych etnografów rodziły się zarazem specyficzne dla ich dyscypliny wątpliwości. Czy folklor nie jest przede wszystkim ich własnym konstruktem? Czy nie zmienia się w atlasach i skansenach w zbiór wytworów, przypisanych raczej przestrzeni niż czasowi? Czy inaczej mówiąc, folklorizm nie wypłukuje kultury ludowej z historii?⁴¹.

Równolegle istniały jednak nurty w życiu naukowym i literackim, które miały ukazać historyczną ewolucję wsi i oddać głos „ludziom stamtąd”. Po 1956 roku objawił się w literaturze tzw. nurt chłopski pokrewny nurtom w literaturach krajów przechodzących jak PRL przyspieszony kurs uprzemysłowienia i urbanizacji. Był on zresztą promowany z powodów politycznych: obrazować miał *przemiany*, jakie dokonały się pod władzą ludową. Obraz ten zresztą nie zawsze był klarowny, tym bardziej, że PRL zachował swoją specyfikę: nie powiodła się kolektywizacja, w kulturze panowała względna swoboda ekspresji, istniała namiastka partii chłopskiej. Zjednoczone Stronnictwo Ludowe, choć uzależnione od PZPR utrzymywało parasol nad odrębną przestrzenią społeczną, w której rozwijać się mogły badania historyczne, publicystyka czy upamiętnienie. Istotną były tu mitologia i martyrologia wojenna tworzące symboliczną łączność pomiędzy kosynierami Kościuszki a Batalionami Chłopskimi okresu II wojny światowej.

Ze stronnictwem chłopskim związana też była Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, powołana do życia w tym samym roku co Cepelia. Wydawała ona w masowych nakładach polską klasykę, ale też tomy badań historycznych czy wspomnień. Wśród nich serię *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*, zawierającą konkursowe pamiętniki i dzienniki mieszkańców wsi. Jak pisał Chałasiński, w tego rodzaju ruchu pamiętnikarskim

37 Józef Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 299–300.

38 Notatka prasowa z 1975 roku, za: Izabella Bukraba, op. cit., s. 100.

39 Józef Burszta, op. cit., s. 304–314.

40 Izabella Bukraba, op. cit., s. 118.

41 Ibidem, s. 20 i 27.

„nasz kraj zajmuje pierwsze miejsce w świecie”⁴². Może zaś przede wszystkim LSW wpłynęła na popularyzację wspomnianego „nurtu chłopskiego”. Drukowała powieści Juliana Kawalca, Mariana Pilota, Wiesława Myśliwskiego, Edwarda Redlińskiego. Wyłaniający się z tej literatury obraz chłopskości bywał gorzki. Odbijało się w nim doświadczenie utraty zakorzenienia, związane z migracją i karierą w mieście. Świat wsi jawił się wtedy jako przestrzeń wartości prostych i pewnych, niszczonej przez pochod cywilizacji. Lecz i egzystencja chłopska tradycyjnego typu ukazywana — zwłaszcza przez Redlińskiego — w tragikomicznym przerysowaniu, gdy zderzała się z nowym światem, ujawniała swe groteskowe cechy. Wydana na początku lat siedemdziesiątych *Konopielka* nie odpowiadała na łatwe pytania o wyższość archaicznej tradycji nad dającą pozorne wyzwolenie nowoczesnością.

Te uniwersalne pytania zyskiwały w PRL-u specyficzne znaczenie. Łączyły się z problemem zawłaszczonej sfery publicznej i odgórnie zarządzanej gospodarki: w obu tych sferach możliwości ekspresji potrzeb społecznych były ograniczone.

Od wojny, to jest od czasu gdy jeszcze znaliśmy siebie, bo potwierdziliśmy własną tożsamość, przeżywamy swój los poza rzeczywistym doświadczeniem, coraz mniej wiedząc o sobie jako o zbiorowym charakterze. [...] Widzimy kłamstwo, lecz coraz trudniej dogrzebać się prawdy. W takich razach sięga się do przeszłości; czterdzieści lat temu byliśmy jeszcze sobą, żyliśmy autentycznym życiem. Ale nasza przeszłość także już nie jest prawdą, jest naszym wyobrażeniem o przeszłości

— pisał Kazimierz Brandys w 1979 roku⁴³. W tymże roku wydano nielegalnie *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego, metaforyczny obraz takiej utraty kontroli nad rzeczywistością. W wizji Warszawy Konwicki nadał centralne znaczenie Pałacowi Kultury i Nauki, pod którym w pewnej chwili „hasało mnóstwo hożych par w kierezyjach i staniczkach obszytych cekinami, w pawich piórach i żywieckich koronkach. A wodzirej przytupując podśpiewywał ze złym akcentem: »Krakowiak wot tak ja«”⁴⁴. Była to reminiscencja Cepeliad. Od 1971 roku pustkowie placu Defilad wypełniało się periodycznie stoiskami i estradami wielkiego festynu, na którym występy folklorystyczne łączyły się z pokazami rękodzieła i kuchni oraz sprzedażą wyrobów cepeleńskich. Akcja rozwijała się także w innych ośrodkach — w 1977 odbyło się w kraju 27 imprez o tej nazwie⁴⁵. Cepeliada — słowo weszło do języka potocznego, a znaczenie jego było dość ambiwalentne. Kojarzyło się z masową pseudo-ludową konfekcją, lecz także z czymś więcej, czego dotyczył Brandys: problemem zachwianej tożsamości. Bardzo sugestywnie, co dostrzeżono po latach, oddał je w swych komediach Stanisław Bareja. Zwłaszcza w *Misiu* z 1980 roku. Mamy tam uniwersum PRL-owskiej pseudoludowości z dziewczynkami w strojach regionalnych, wręczającymi kwiaty na estradach, i groteskowymi „krakowiakami”. Mamy słomę jako motyw rodzimy, na dachach chat stojących w cieniu wielkich słupów przesyłowych. I słomianego misia wypchanego butelkami wódki. A przede wszystkim Tradycję, która — jak głosi ekranowa postać — „jest warownym murem. To jest właśnie kolęda, świąteczna wieczerza, to jest ludu śpiewanie, to jest ojców mowa, to jest nasza historia, której się nie zmieni. A to, co dookoła powstaje od nowa, to jest nasza codzienność, w której my żyjemy”. Codzienność, której kontakt z przeszłością trudno uchwycić, skoro ta przeszłość jest tylko wyobrażeniem.

42 Józef Chałasiński, *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*, w: *Awans pokolenia*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1964, s. 6.

43 Kazimierz Brandys, *Miesiące 1978–1981*, Iskry, Warszawa 1997, s. 69.

44 Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*, Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, Warszawa 1993, s. 31.

45 Piotr Korduba, op. cit., s. 199–200.





ceramika, de
samochodów. A
Ruchilwa centru
w swojej przestrzeni
wyprawy Capelli
Uzupelniając się z

Stojanek Stojanek
Czasu, wzmocnienie archi
Museum 1996



The same architecture
the difference in the way
the building is used
the building is used
the building is used

Chłop w mieście

David Crowley

”Socialistyczna stolica — miastem każdego obywatela... robotnika, chłopia i pracującego inteligenta”
— polskie hasło polityczne z początku lat pięćdziesiątych XX wieku

W romantycznej komedii z 1953 roku *Przygoda na Mariensztacie* Hanka, dziewczyna ze wsi, przyjeżdża do Warszawy jako turystka. Ta socrealistyczna bajka była pierwszym w historii polskim filmem kolorowym, co reżyser Leonard Buczkowski wykorzystał w pełni, eksponując barwny strój bohaterki i jaśniejący nad miastem czerwony horyzont. Trasa wycieczki odbywającej się w iście „warszawskim tempie”, narzuconym przez energicznego przewodnika przepełnionego socjalistycznym duchem, wiedzie przez Mariensztat, nową dzielnicę mieszkaniową, potem obok pomnika wielkiego poety romantyzmu Adama Mickiewicza i parku łańkowskiego, w którym malowniczy pałac Stanisława Augusta zdaje się unosić na wodzie. Spacer Hanki kończy się nieoczekiwanie, gdy zagubiona trafia na plac Konstytucji, monumentalny przykład nowej socrealistycznej architektury stolicy. Widok świetlanej przyszłości socjalistycznej Warszawy wywołuje na jej twarzy radosny uśmiech. Jest przecież dziewczyną ze wsi, która postanowiła zostać socjalistyczną aktywistką. Wstępuje więc do brygady robotniczej i uczy się murarskiego fachu. Czynnikiem, który wpłynął na jej przemianę, nie była lektura czy polityczna indoktrynacja, ale samo miasto. W tej bajce to Warszawa wykonała całą ideologiczną robotę. Tutaj nie tylko robotnicy zmieniali miasto, ale i miasto zmieniało napływających chłopów w nowych robotników. Dostęp do edukacji, mieszkań takich jak te na placu Konstytucji i domów kultury — wszystko to, jak sądzono, miało doprowadzić do zerwania z „idiotyzmem życia wiejskiego”, o którym Karol Marks i Fryderyk Engels pisali sto lat wcześniej w *Manifestie komunistycznym*.

Przemiany społeczne zostały uznane za nadrzędny cel polityki prowadzonej przez nowe władze PRL-u. Potwierdzał to Minister Kultury Włodzimierz Sokorski:

[...] ciągły postęp, borykanie się z nowymi warunkami życiowymi, przekształcanie się chłopia w proletariusza. A przyjrzyjcie się nowoprzyjętym na uniwersytet studentom ze środowisk robotniczo-chłopskich. Jak oni się zmagają, jak są początkowo przygnębieni przewagą dotychczasowej pseudoelity, z którą stykają się u progu życia studenckiego. Jak mimo to mocują się, wydobywają się mozolnie na wierzch, trzymają się mocno zdobytych pozycji. Oni będą naszą przodującą, bojową inteligencją¹.

Mimo tych deklaracji stosunek państwa do wiejskiego stylu życia był dwuznaczny. Z jednej strony Sokorski apelował do chłopów, by stawali się proletariuszami, a z drugiej podkreślał, że kultura chłopska to bijące serce narodu:

Sztuka ludowa uformowała się jako antyteza szlacheckiej, dworskiej kultury, sięgając tym samym korzeniami swymi okresu pańszczyźnianej pracy najszerzych mas chłopskich. Podczas gdy kultura dworska w miarę swego wyradzania odrywała się od podłoża narodowego i ulegała kosmopolitycznemu formalistycznemu skostnieniu, sztuka ludowa żywiła się zawsze wiecznie twórczym, głęboko klasowym nurtem społecznym².

1 Włodzimierz Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka w walce o socjalizm*, PIW, Warszawa 1950, s. 150.

2 Włodzimierz Sokorski, *O właściwy stosunek do sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, nr 5, s. 131.

Kultura chłopska była więc „żywym ruchem, który odnawia się każdego dnia i o każdej godzinie w twórczym marszu polskiej wsi do socjalizmu”³. Pogląd ten znalazł odzwierciedlenie w wielu kompozycjach alegorycznych przedstawiających chłopów i chłopki w otoczeniu innych budowniczych socjalizmu. Gdyby Hanka z filmu Buczkowskiego podczas swojej wizyty na placu Konstytucji spojrzała w górę, mogłaby zobaczyć własną podobiznę. Monumentalne arkady flankujące plac zostały bowiem ozdobione zaprojektowanymi przez ceramiczkę Hannę Żuławską mozaikami wyobrażającymi pory roku. Wiosna została ukazana jako wiejska dziewczyna w kolorowej sukience, maszerująca ramię w ramię z górnikiem ze Śląska, robotnikiem fabrycznym i zetempowcem (członkiem socjalistycznego Związku Młodzieży Polskiej) niosącym czerwoną flagę. Był to obraz jedności narodowej, mocno propagowanej wówczas przez państwo. Także inne media — plakaty, czasopisma, kroniki filmowe — chętnie powielały tę radosną scenę. W podobnych przedstawieniach polskie chłopstwo, ucieleśniane prawie zawsze przez postać kobiecą, identyfikowano z żeńskością, zaś klasę robotniczą z męskością. Wizerunek chłopca był zarówno romantyzowany, jak i demaskulinizowany (podobnie jak partie, które reprezentowały interesy wsi w późnych latach czterdziestych).

Sprzeczności w oficjalnie tworzonej obrazie chłopstwa były ewidentne, nawet jeśli cenzura twierdziła, że jest inaczej. Tworzący na emigracji Czesław Miłosz w krytycznym esejie *Zniewolony umysł* poświęconym latom stalinowskim zarzucał władzom, że czynią z kultury chłopskiej fetysz, a w tym samym czasie usiłują (bezsukutecznie) narzucić wsi kolektywizację, atakując „kułaków” i zachęcając chłopów, by migrowali do miast, gdzie powstają nowe założenia, takie jak na przykład kombinat i miasto Nowa Huta:

Na wsi, gdzie cała dotychczasowa forma obyczaju ma być zniesiona przez przekształcenie chłopów w robotników rolnych, trwają jeszcze pozostałości specyficznej kultury chłopskiej, nawarstwiającej się powoli w ciągu wieków. Jednak, powiedzmy to szczerze, ostoją tej kultury byli przeważnie średni albo bogatsi chłopcy. Walka z nimi i ich maskowanie się muszą prowadzić do zaniku chłopskich strojów, zdobnictwa chat, pielęgnacji prywatnych sadów itp. Zachodzi pewna sprzeczność pomiędzy urzędową opieką nad folklorem (muzyka, pieśń, taniec), którego rozwojowi poświęca się wiele uwagi, i koniecznościami nowego układu gospodarczego⁴.

Dla tych, którzy nie mogli przenieść się na stałe do Warszawy lub Nowej Huty, alternatywą była turystyka. W całym kraju organizowano jednodniowe wycieczki do stolicy, by wszyscy Polacy mogli zobaczyć cud odbudowy. Na potrzeby rodzimych pielgrzymów wdrożono plan budowy w centrum miasta nowego hotelu i ośrodka kultury nazwanego Domem Chłopa. Koncepcja jego budowy zrodziła się już w 1946 (choć plany podobnych obiektów powstawały od momentu zakończenia I wojny światowej⁵) i zakładała, że będzie on miejscem nie tylko odpoczynku, ale i doskonalenia. Oprócz pokoi sypialnych i restauracji dla pięciuset gości, w gmachu miała się mieścić biblioteka, świetlica i kinoteatr, ponadto gabinet lekarski, studio fotograficzne i zakład fryzjerski. Długo przekładany konkurs na projekt budynku mającego stanąć na placu Powstańców Warszawy ogłoszono w maju 1957 roku. Wygrał projekt uznanego architekta epoki stalinowskiej Bogdana Pniewskiego i Małgorzaty Handzelewicz-Wacławek. Zaprojektowany jako czworobok z wewnętrznym dziedzińcem hotel oferował gościom noclegi pod charakterystycznym falistym dachem (dzięki któremu zyskał miano „domu pod wielbłędami”) i przeszklony hol z dostępem do wszystkich pomieszczeń usługowych. Ponieważ Dom Chłopa wzniesiono już po odwilży, architekci zaaranżowali wnętrza w „nowoczesnym stylu”. W otwartym holu znalazło się wyposażenie w żywych kolorach i dekoracje — w większości abstrakcyjne — zaprojektowane przez Władysława Zycha oraz małżeństwo Hannę i Gabriela Rechowiczów. Dążąca do stworzenia całkowicie nowoczesnej przestrzeni Hanna Rechowicz przyznała się jednak do pewnych kompromisów: „Były ptaki-dziwaki i inne dosyć śmieszne zwierzęta czy rośliny nieznanne, bo tak sobie zażyczyli. Ponieważ jest to hotel, w którym będą zatrzymywać się chłopcy, prosili, żeby

3 Ibidem.

4 Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, KAW, Kraków 1989, s. 80.

5 Bohdan Rostropowicz, *Chłopcy będą mieli swój dom w Warszawie*, „Stolica” 1959, nr 22, s. 16.

mogli odczytać jakieś realne fragmenty”⁶. Niemniej jednak Dom Chłopa rozpatrywany w kategoriach społecznych, politycznych i estetycznych oferował swoim gościom wizję prawdziwie świetlanej przyszłości.

Dom Chłopa był wyjątkową instytucją, a jego prefiguracji można doszukać się w twórczości Stefana Żeromskiego. W *Przedwiośniu* (1924) pisarz opowiada historię ojca i syna wracających do Polski z Baku po zakończeniu I wojny światowej i wybuchu rewolucji w Rosji. Powieść jest rodzajem politycznego *Bildungsroman*. Jednym z magnetycznych obrazów przyciągających bohaterów do Polski jest opowieść ojca o kraju, który odzyskał niepodległość i rozwija się, wykorzystując najnowsze zdobycze techniki. Ojciec mówi synowi, że chłopskie domy buduje się teraz ze szkła — są one jasne, przejrzyste, ciepłe i przede wszystkim higieniczne:

Woda ochładza ściany, wskutek czego jest w takim domku podczas największego upału jak w bakińskiej naszej piwnicy, tylko bez jej zgnilizny i odoru. Tąż wodą zmywa się stale szklane podłogi, ściany i sufity, szerząc chłód i czystość. [...] wilgoci ani krzty, bo nie ma co gnici ani pleśnieć, ani śmierdziec widzialnym czy niewidzialnym brudem, jako że naczynia wszystkie, sprzęty, graty, meble — szklane⁷.

Na wizję Żeromskiego wpłynęła nie tylko jedna z klisz postępu, jaką była szklana architektura, ale również utrwalone w nowoczesnym świecie przesady o brudzie chłopów. Podobnie budowie Domu Chłopa towarzyszyło przekonanie, że przyjeżdżający do miasta mieszkaniec wsi, jeśli chce aktywnie uczestniczyć w jego życiu, powinien się udoskonalić. Wydaje się, że figurę chłopą — o ile nie była to postać w ludowym stroju dodająca kolorytu miejskiej ulicy — postrzegano jako niepotrzebny wtwór, relikwyt przeszłości. Warszawianka Anna Mańkowska w zamieszczonej w piśmie „Stolica” ankiecie tak mówiła o przybyszach z prowincji:

Dla podróżnych potrzebujących odprężenia po całonocnej podróży lub całodziennym zwiedzaniu miasta świadomość, że mogą się wygodnie umyć, oczyścić, odświeżyć, stanowi wielką ulgę. Jest to jeden z tych małych, a tak ważnych sposobów umielenia życia, które zostają na długo w pamięci. [...] Patrząc codziennie z okien mojego mieszkania na Starym Rynku w Warszawie na niezliczone wycieczki, nieumyte i wymiętoszone, dźwigające przez cały dzień swoje teczki i tobołki i posilające się oranżadą w kiosku, wzdycham tęsknie do prostego urządzenia hoteli dziennych, pomyślanych dla zwyczajnych ludzi⁸.

Motyw brudu przewijał się również w różnych kampaniach promujących zmianę stylu życia chłopstwa. W artykule zamieszczonym w „Stolicy” Stanisław Komornicki zarzucał przybyszom, że przenosząc się do miasta, odtwarzają w swoich mieszkaniach społeczną przestrzeń wiejskich domów. Zwrócił uwagę na to, że małe i niefunkcjonalne kuchnie często przejmują rolę tradycyjnej „czarnej izby” w wiejskim domu, czyli głównego pomieszczenia z piecem, gdzie koncentrowało się życie rodziny: to tam wykonywano prace domowe i spożywano posiłki. Druga izba zwana „białą” miała charakter bardziej reprezentacyjny i służyła raczej do przyjmowania gości niż do nauki czy uprawiania hobby. Przetransponowanie tego wiejskiego układu sprawiło, że w nowym warszawskim budownictwie nie korzystano też z różnych udogodnień, np. z tak nagłaśnianych wspólnych pralni. Nowe, małe mieszkania, w których rodziny zajmowały zazwyczaj dwa lub trzy wielofunkcyjne pokoje, projektowano zgodnie z zasadami użyteczności. Skutek był taki, że nowi mieszkańcy często nie wykorzystywali pomieszczeń zgodnie z ich przeznaczeniem. Zdaniem Komornickiego — apologety nowej Warszawy — pozostałości wiejskich obyczajów obserwowane w nowych, socjalistycznych przestrzeniach były echem dawno minionych, ciężkich czasów⁹. Autor nie odnosił się tu do jednostkowych biografii,

6 Hanna Rechowicz, cyt. za: Max Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, WAB, Warszawa 2011, s. 164–165.

7 Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, Wydawnictwo GREG, Kraków, s. 49–50.

8 Cyt. za: „Stolica” 1958, nr 45.

9 Stanisław Komornicki, *Jak urządzić nowe mieszkanie*, „Stolica”, marzec 1953, nr 1, s. 11.

ale do przełomowej koncepcji marksizmu, wedle której życie regulowane jest kolejnymi fazami postępu: w tej teleologii życie wiejskie skazane było na zagładę. Poprawny ideologicznie artykuł utwierdzał czytelników w przekonaniu, że zagłada ta powinna nastąpić jak najszybciej.

Krytycyzm Komornickiego miał swoje źródło w zakorzenionej w polskiej kulturze antypatii między miastem i wsią. Legł on również u podłoża prowadzonych w kolejnych latach badań socjologicznych i antropologicznych, które miały wyjaśnić dlaczego nowi przybysze nie korzystają z dostępnych w mieście dóbr kultury i nie zmieniają się pod wpływem nowego otoczenia. Pisał o tym jeden z naukowców, zajmujący się sytuacją w Nowej Hucie w latach sześćdziesiątych:

Tam, gdzie do nowego budownictwa wprowadzono rodziny pochodzenia wiejskiego, często wynikały kłopoty z powodu nieumiejętnego korzystania z mieszkań przez imigrantów. Liczne były przypadki dewastacji wyposażenia mieszkania (np. urządzenia wodociągowe i kanalizacyjne, piecyki gazowe w łazienkach), wskutek wadliwego korzystania z urządzeń (np. czerpanie ciepłej wody z kaloryferów). [...] Łazienka natomiast była niekiedy traktowana jako miejsce hodowli zwierząt¹⁰.

Warto pamiętać, że większość ówczesnych badań socjologicznych realizowała „postępową” politykę państwa, toteż autorzy publikacji rezygnowali z wnikliwej obserwacji na rzecz krytycznych sądów (np. sformułowanie o „nieumiejętnym użyciu”).

Powstawały też obrazy, które w bardziej przenikliwy sposób ukazywały trwanie wiejskiego zwyczaju w mieście. Należy do nich seria filmów dokumentalnych wyprodukowanych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Po odwilży twórcy filmowi, zwolnieni z obowiązku tworzenia produkcyjniaków, zaczęli opowiadać o trudach codziennego życia w zubożałym kraju. Ich krótkie filmy należące do tzw. czarnej serii — bazujące głównie na rejestrowaniu rzeczywistości, choć zdarzały się też inscenizowane sceny z udziałem aktorów — zabierały widzów do opuszczonych miast i wiosek na prowincji (*Miasteczka*, reż. Krystyna Gryczelowska, 1956), albo na place budowy i do hoteli robotniczych w Nowej Hucie, pokazując pleniące się tam chuligaństwo i alkoholizm (*Miejsce zamieszkania*, reż. Maksymilian Wrocławski, 1957). Kolejnym ważnym tematem był kryzys mieszkaniowy w Polsce, gdzie dziesięć lat po zakończeniu wojny wiele osób nadal mieszkało w ruinach. Należący do drugiej fali dokumentów społecznych 8-minutowy, wyprodukowany w Wytwórni Filmów Dokumentalnych film *Miasto na wyspach* (reż. Jerzy Dmowski i Bohdan Kosiński, 1958) ukazuje jedną z nowych klisz ówczesnej epoki — miasto wyglądające jak wieś. W powojennej Warszawie nowe osiedla często dzieliły rozległe, puste, pokryte kurzem place. Oczyszczone z ruin tereny zajmowała natura lub prowizoryczne gospodarstwa. Dmowski i Kosiński potrafili dostrzec malownicze kontrasty — tramwaj jadący przez trawiastą łąkę czy widok pasącej się krowy z placem budowy w tle. Niektóre kadry były mniej optymistyczne: rozpadające się chaty i ich mieszkańcy żyjący z tego, co uda się znaleźć w ruinach przedwojennego miasta. (Dmowski i Kosiński włączyli do filmu zdjęcia z zatłoczonych, ozdobionych reklamami ulic dawnej Warszawy, by podkreślić kontrast między miejskością i wiejskością). Jakby na przekór retoryce towarzyszącej procesowi przemiany chłopów w proletariuszy odnosiło się wrażenie, że to wieś przybyła do miasta i wzięła je w posiadanie. Nie była to jednak wieś romantyczna, zamieszkała przez szczęśliwych chłopów — krajobraz przedstawiał się raczej przygnębiająco. Podobne sceny znajdziemy też w powieści Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie*. Gdy młody Baryka przyjeżdża do Polski — mając wciąż w pamięci opowieści zmarłego ojca o modernizacji wsi, jego rozczarowanie jest tym bardziej dotkliwie: „Cezary patrzył posepnymi oczyma na wąskie uliczki, pełne niezgruntowanego bajora, na domy rozmaitej wysokości, formy, maści i stopnia zapaprania zewnętrznego, na chlewy i kałuże, na zabudowania i spalone rumowiska”¹¹.

10 Stanisław Panek, Edmund Piasecki, *Nowa Huta. Integracja ludności w świetle badań antropologicznych*, „Materiały i Prace Antropologiczne” 1971, nr 80, s. 30–31.

11 Stefan Żeromski, op. cit., s. 72.

Dmowski i Kosiński domagali się, by poststalinowskie państwo dotrzymało swoich obietnic dotyczących poprawienia sytuacji mieszkaniowej w kraju i zapewnienia dobrobytu obywatelom. Temat podjęła „Architektura” — profesjonalny miesięcznik Stowarzyszenia Architektów Polskich. W 1963 roku Jan Minorski opublikował w nim artykuł zatytułowany *Architektura samorzutna*, w którym dokonał interpretacji danych dotyczących życia na peryferiach miasta, zebranych przez Ekonomiczno-Techniczną Radę Naukową przy Prezydium Rady Narodowej. Opisał, jak powstają improwizowane domy — z tanich, niekiedy zbieranych na ulicach materiałów, budowane na wąskich działkach przeoczonych przez planistów. Nakreślony przez Minorskiego portret pozbawionej jakiegokolwiek wsparcia i w większości nielegalnej architektury, która „zaspokaja pierwiastkowe potrzeby życiowe człowieka”¹² okazał się zaskakująco pozytywny. Autor był zagorzałym piewą socrealizmu, a po 1956 postulował powrót do modernizmu w polskiej architekturze. Oba nurty, często przedstawiane jako antynomiczne, łączyło przekonanie, że architektura ma spełniać misję cywilizacyjną. Minorski opisał zjawisko, które Bernard Rudolfsky nazwał „architekturą bez architektów”¹³. W swoim artykule zamieścił wykresy ilustrujące społeczne relacje w poszczególnych gospodarstwach domowych, dodał sympatyczne zdjęcia mieszkańców i opisał ich pomysłowość i przedsiębiorczość, jaką wykazują, wznosząc swoje domy i prowadząc drobną działalność na obrzeżach miasta. Autor — być może chcąc uprzedzić wątpliwości czytelników — zapewniał, że: „Jest to architektura: spontaniczna, jako wynik żywiołowego działania, konkretna, powstająca bez projektu, zmienna, taszystyczna” — jak kto chce.

Część z tych domów i warsztatów powstała w wyniku ekspansji miasta, wciągającego w swą orbitę tereny dawnych wsi. Do powstania innych przyczynił się okrutny los: Minorski, opisując historie mieszkańców, wskazuje na mroczny czas wojny i późniejszą nędzę, które wymusiły na ludziach budowę tego typu domów. Co ciekawe, na podstawie opisu poszczególnych gospodarstw widać jasno, że są one zamieszkałe głównie przez kobiety, a „wyrazicielką [...] panującej hierarchii jest tu prababka”¹⁴ — w tym przypadku genderyzacja chłopstwa wynikała nie tyle z ideologii, co z tragicznego losu. Zdaniem Minorskiego domy te mogą stać się wskazówką dla architektów i urbanistów, ponieważ są: „przedmiotem nieustającej zmiany”, a ponadto: „W budownictwie samorzutnym widać, że to, co dobre pochodzi z heroicznego wysiłków zapewnienia sobie samemu dachu nad głową. To, co złe ma swoje korzenie w braku pomocy finansowej, technicznej, prawnej, organizacyjnej ze strony państwa”¹⁵. Artykuł Minorskiego, będący zaledwie przyczynkiem w całej historii polskiej architektury i urbanistyki, bardziej wnikliwie niż inne źródła z tego okresu ukazał figurę chłopca żyjącego w mieście, aczkolwiek na jego obrzeżach. Przywołanie tej figury — niebędącej fantazją w ludowym stroju czy wymiętoszoną postacią wymagającą udoskonalenia — było próbą zrozumienia rzeczywistych warunków chłopskiej egzystencji.

z języka angielskiego przełożyła Izabela Suchan

12 Jan Minorski, *Architektura samorzutna*, „Architektura” 1963, nr 4, s. 133.

13 Taki tytuł nosiła wystawa zorganizowana w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1964–1965), prezentująca różne oblicza architektury wernakularnej na świecie.

14 Jan Minorski, op. cit., s. 118.

15 Ibidem, s. 115.

DIALEKTYKA
 JEST PRZEJŚCIĄ DO INNYCH WYKONCJON
 ZMIAN KONTYNUALNYCH DO KRAJNYCH NAGŁYCH ZMIAN KONTYNUALNYCH

DIALEKTYKA
 WYCHODZI Z ZAŁOŻENIA
 ŻE W JAWNYCH PRZEBIEG
 I W PRÓCIE ROZWOJU ODSTĘPA SIĘ
 W KIEROKI WYMIARU PRZECIWNIEGO

DIALEKTYKA
 TRAKTUJE PRZYRODĘ JAKO JEDNĄ
 W KIEROKI ZIEMNIA I ORGANICZNEJ ŻYWOBY POWIĄZANE
 ŁĄCZĄC JE DO WZAJEMNIE PRZEZ SIĘBIE KWADRYKOWANE

DIALEKTYKA
 TRAKTUJE PRZYRODĘ JAKO JEDNĄ
 W KIEROKI ZIEMNIA I ORGANICZNEJ ŻYWOBY POWIĄZANE
 ŁĄCZĄC JE DO WZAJEMNIE PRZEZ SIĘBIE KWADRYKOWANE

DIALEKTYKA
 TRAKTUJE PROCES ROZWOJU
 JAKO PRZEJŚCIĄ DO INNYCH WYKONCJON
 ZMIAN KONTYNUALNYCH DO KRAJNYCH NAGŁYCH ZMIAN KONTYNUALNYCH

DIALEKTYKA
 TRAKTUJE PRZYRODĘ JAKO STAN CIĄGŁEGO RUCHU
 PRZECIWKIERUNKOWY I ROZWOJU
 W KIEROKI WYMIARU PRZECIWNIEGO







Ludowość w wielkim mieście.

O kilku wystawach w CBWA „Zachęta”

Piotr Korduba

Te same kolorowe tkaniny, ale oglądane na tle wieżowców wschodniej strony Marszałkowskiej. Ta sama czarna ceramika, ale na tle ruchliwego potoku samochodów Alej Jeruzolimskich. Ruchliwe centrum miasta i bardzo w swej prostocie współczesne wyroby „Cepelii” nie konkurują ze sobą. Uzupełniają się doskonale¹.

— wedle tej opinii z 1966 roku, dla której pretekstem było otwarcie nowoczesnego pawilonu Cepelii przy zbiegu Alej Jeruzolimskich i ul. Marszałkowskiej w Warszawie, dokonało się to, nad czym pracowano już od przedwojennych czasów — sztuka i rękodzieło ludowe weszły do wielkiego miasta! Wspominany moment, opisany w poetyce spektakularnie oddającej pożądaną relację między aktualnym życiem a tradycyjnymi czy na tradycji opartymi wyrobami, był tylko jednym z wielu i wcale nie ostatnim etapem w promocji ludowości, tego powracającego refrenu w polskim rzemiośle artystycznym, sztuce dekoracyjnej i wzornictwie XX wieku². Do etapów tych zaliczyć trzeba także kilka znaczących dla polskiej architektury wnętrz oraz najszerzej rozumianego wzornictwa wystaw, które na przestrzeni niemal trzydziestu lat miały miejsce w Zachęcie (wówczas Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych). Była to I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w 1952 roku, wystawa XXX-lecie „Ładu” z przełomu 1956 i 1957 roku, Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz z roku 1957, ekspozycja *Artyści plastycy z kręgu Cepelii* z 1973 roku oraz najmniej „wnętrzarska” *Kultura ludowa — kultura narodowa* z 1978 roku. Choć z dzisiejszej perspektywy wszystkie lokują się w czasach PRL-u, to jednak odbywały się na przestrzeni prawie trzech dekad w bardzo zróżnicowanych nie tylko artystycznie i politycznie, ale także gospodarczo i technologicznie warunkach. Tym samym dają one zarówno obraz kondycji projektowych i wykonawczych Polski Ludowej w tych kilku dłuższych momentach jej istnienia, jak i rejestrują propagandowe i idealistyczne oczekiwania wobec ówczesnych wnętrz i ich wyposażenia. Łączy je bowiem prestiżowe miejsce pokazu, jednoznacznie lokujące te ekspozycje w obszarze oficjalnego komunikatu, a co za tym idzie, stosunkowo niewielki związek z faktyczną ofertą rynkową, co zmusza do postrzegania ich jako kolekcji prototypów, unikatów, wzorniczych czy wnętrzańskich manifestów, które właściwie nigdy nie miały okazji (albo tylko na bardzo reglamentowanych zasadach), trafić do mieszkań ówczesnych Polaków³.

Jak powiedziano, pokazy te inicjuje w 1952 roku I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej⁴. Nie była to pierwsza tego rodzaju prezentacja po wojnie; we wstępie do jej katalogu zaznaczano, że stanowi rozwinięcie podobnych w profilu wystaw, jakie w 1946 roku zorganizował w stołecznym Muzeum Narodowym Wydział Wytwórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki⁵ oraz w 1948 roku Biuro Nadzoru

1 Cyt. za: Zygmunt Stepiński, *Gawędy warszawskiego architekta*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 93.

2 Ludowość rozumiem tu jako niekiedy wręcz masową wytwórczość przedmiotów znajdujących zastosowanie przede wszystkim we współczesnym wyposażeniu wnętrz oraz w stroju, intensywnie czerpiącą z dorobku tradycyjnej sztuki i przemysłu ludowego, ale nieprzeznaczoną do własnego użytku twórców lecz do zbycia, i to na ogół pośród miejskiej czy wręcz wielkomiejskiej i inteligentnej klienteli, a także wykorzystywaną przez instytucje, o czym szerzej Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

3 O zjawisku deficytu w ofercie wyposażenia mieszkań tamtych czasów ostatnio szerzej Błażej Brzostek, *Wokół Emilii*, w: *Emilia: meble, muzeum, modernizm*, red. Katarzyna Sztokowska-Beylin, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016, s. 77–83. O deficytach materiałowych w tym zakresie zob. Anna Frąckiewicz, *Jak zrobić coś z niczego*, w: *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 152–159.

4 *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1952.

5 Anna Masłowska, *Kronika wystaw MNW*, t. I: 1862–1962, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 125.

Estetyki Produkcji. Wystawa obejmowała kilka, nie tylko dotyczących zamieszkiwania, działów. Znaleźć na niej można było odsłonę poświęconą kompozycjom przestrzennym i architektonicznym (ogrody, place, założenia pomnikowe), a także aranżacje przedsięwzięć okolicznościowych (uroczystości, festiwale, wystawy), sekcję scenografii i kostiumów teatralnych oraz filmowych i wreszcie dwa działy związane z wnętrzem: meble przeznaczone dla miejsc publicznych i mieszkań prywatnych, a także drobne przedmioty codziennego użytku (w tym zabawki). Jeśli chodzi o dwa ostatnie działy pokazywano zarówno projekty indywidualne, jak i efekty pracy robotniczych i wiejskich zespołów projektanckich⁶. Wystawa była więc bardzo zróżnicowana zadaniowo i niepozbawiona wyraźnych komunikatów. Wychodzono bowiem ze słusznego założenia, że poczynając od makroskali (przestrzeni miasta, uroczystości plenerowych) aż po prywatne mieszkanie i to zarówno w codziennym, jak i odświętnym doświadczeniu, estetyka nieustannie przenika życie społeczne jednostek, kształtuje styl i wygląd naszych dni powszednich oraz świątecznych⁷. Zjawiska gustu i mody to zatem bezpośredni wyraz stylu życia społeczeństwa, tym samym artysta-projektant to wręcz organizator i wyraziciel treści tego życia: „Podnoszenie kultury materialnej do rangi twórczości artystycznej jest więc sprawą o wielkiej wadze i znaczeniu polityczno-ideowym, sprawą ogromnej doniosłości dla formowania się nowego stylu życia i nowego typu człowieka w Polsce Ludowej”⁸.

Jeśli chodzi o część ekspozycji dotyczącą wnętrza, choć nie był to w żadnej mierze pokaz wyrobów ludowych, to właściwie wszystkie, poza meblami i szkłem, nosiły „znamiona” ludowości. Tkaniny żakardowe, kilimowe, gobelinowe, ceramika, plecionka wiklinowa, metaloplastyka były bowiem wyraźnie osadzone w nurcie, jaki wypracowała jeszcze przed II wojną światową Spółdzielnia Artystów „Ład”⁹. A więc tej szczególnej zależności między pracą a materiałem, transpozycji technik i motywów dekoracyjnych w różnym stopniu związanych z ludowym rękodziełem¹⁰. W przypadku tkanin większość żakardów została wykonana właśnie w warsztatach przynależącego już wówczas do Cepelii „Ładu”¹¹, inne wyroby pochodziły z warsztatów lub zespołów organizowanych pod kuratelą Instytutu Wzornictwa Przemysłowego oraz spółdzielni cepeliowskich. Komentarze prasowe dotyczące tej wystawy przekonywały, że jest ona udana właśnie w tych odsłonach, które z szeroko rozumianą ludowością pozostają w układzie relacyjnym, a więc gdy pokazywane przedmioty stanowiły efekt współpracy projektantów profesjonalnych z ludowymi¹², lub też gdy ludowe inspiracje były w ekspozycjach wyraźnie widoczne¹³. Krytycznie wypowiadano się z kolei o meblach — najmniej o „ludowych”, choć także wyrastających z przedwojennej estetyki „Ładu” i zaprojektowanych na ogół przez tych samych projektantów. Paradoksalnie, uwagi negatywne wynikały z estetyczności tychże mebli. Uznawano, że są zbyt unikatowe, przeestetyzowane, udziwnione, o słabych konstrukcjach i tym samym nie posiadają wielkiej wartości użytkowej¹⁴. Jednocześnie nie zaprzeczano, że mają swój styl, różny od międzywojennego mieszczańskiego blichtru¹⁵. Dumnie obwieszczano, że „[...] odbiorca sztuki w Polsce Ludowej domagał się od początku od naszych plastików mebli prostych, spokojnych, szlachetnych w rysunku, mocnych

6 Zob. też: Wanda Telakowska, *Projektantki kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 1, s. 7–12; eadem, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1954.

7 *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, op. cit., s. 8 i nast.

8 *Ibidem*.

9 *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, t. I, red. Anna Frąckiewicz, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1998.

10 O czym analitycznie Ewa Klekot, „Ład” i lud. *Twórcy sztuki ludowej a twórcy „Ładu”*, w: *Spółdzielnia Artystów „Ład”*, t. 2, red. Anna Frąckiewicz, Narodowe Centrum Kultury [w druku].

11 Mebli zresztą również, zob.: Józef Grabowski, *XXX-lecie „Ładu”*, w: *Ład XXX*, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1956, s. 20.

12 [Up.] *Sztuka służy potrzebom mas*, „Wola Luda”, 14–15.06.1952, nr 143; *Meble, gobeliny i wyroby ceramiczne*, „Słowo Powszechne”, 31.05–1.06.1952, nr 128.

13 Nina Gubrynowicz, *Artyści plastycy — ludziom pracy*, „Głos Pracy”, 9.06.1952, nr 137.

14 *Blżej życia — obywatele architektki*, „Życie Warszawy”, 14.06.1952, nr 142; *Więcej piękna na co dzień*, „Głos Olsztyński”, 5–6.06.1952, nr 133.

15 Z. Grzybowski, *Wnętrza nowoczesnych domów Warszawy*, „Stolica”, 1.07.1952, nr 13; [H. S.] *Architektura wnętrza mieszkalnego*, „Słowo Powszechne”, 9.07 [06].1952, nr 162; *Więcej piękna na co dzień*, op. cit.

w konstrukcji. Mebli, które spełniając maximum użyteczności, wprowadzają do wnętrza atmosferę ciepła, zadowolają nasz smak estetyczny¹⁶. Te jak widać sprzeczne głosy (np. mocna versus słaba konstrukcja) nie tyle wynikały z odmiennych opinii recenzentów, co przede wszystkim zależały od intensywności uwikłania w propagandową narrację i od tego, które przy tej okazji stawiano. Nie ma bowiem wątpliwości, że pokaz ten miał prezentować idealną przestrzeń mieszkalną nowego człowieka. Jego strategia była wycelowana przede wszystkim w krytykę międzywojennej mieszczańskiej estetyki wnętrzarskiej, albowiem ta „to najtrwalszy chyba sukces, który ginąca burżuazja osiągnęła nad zwycięskim proletariatem” — jak pisano na łamach „Odrodzenia” w 1950 roku¹⁷. Konsekwencją tych drobnomieszczańskich aspiracji była skłonność do nabywania sprzętów efektownych, ale niefunkcjonalnych, i tworzenia zbytecznego, kradnącego przestrzeń wnętrza reprezentacyjnego. Tym samym właśnie wspomniane meble „proste, spokojne, szlachetne w rysunku, mocne w konstrukcji” i wnętrza doposażone krajowym, na ogół właśnie inspirowanym wytwórczością polskiej wsi rękodziełem stanowić miało remedium na niepożądane nawyki i dawne aspiracje polskiego społeczeństwa. W tym miejscu podkreślić trzeba, że kiedy uszczuplimy to przesłanie o powojenną propagandową narrację, staje się ono tożsame z propozycjami odnowy polskich wnętrz, jakie pojawiły się w kręgach umiarkowanej awangardy przed 1939 rokiem¹⁸, a jego estetyczny efekt proponowany na najwcześniejszych powojennych wystawach — z omawianą włącznie — niemal z tamtymi identyczny, czemu wszak trudno się dziwić, skoro prezentowane projekty wychodziły spod ręki na ogół tych samych osób.

Warto jednak zauważyć, że to, co pokazano na wystawie, nie było całkowicie abstrakcyjne wobec praktyki wnętrzarskiej powojennej Polski, tyle że absolutnie nie tej powstającej w masowej skali. Promowana bowiem od okresu międzywojennego estetyka utożsamiana na ogół z wielkomięską inteligencją rzeczywiście do niej trafiała i w istocie przeistoczyła się w realnie obecną, szczególnie po II wojnie światowej tendencję. Taka opinia wyraźnie wybrzmiewa w zawodowych wspomnieniach Felicji Uniechowskiej, prowadzącej przez lata dla czasopisma „Ty i Ja” rubrykę *Moje hobby to mieszkanie*¹⁹. Jeszcze dosadniej została sformułowana przez zajmującą się modą i estetyką Teresę Kuczyńską, która w późnych latach siedemdziesiątych definiowała styl polskich wnętrz przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych w taki sposób, że mogłoby to stać się opisem omawianej ekspozycji z 1952 roku: „Ładowskie meble, ceramika, zwłaszcza tak popularne i lubiane w tamtych latach siwaki, tkaniny lniane żakardowe, żyrandole z kutego żelaza wraz z grafiką na ścianach tworzą wzorcowy typ polskiego mieszkania przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tak się urządzała elita umysłowa, która chciała mieć mieszkania »nowoczesne«”²⁰.

Kolejny pokaz z przełomu 1956 i 1957 roku prezentował trzydziestoletni dorobek Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”²¹. Wystawa była nie tylko szerokim przypomnieniem dziejów i osiągnięć tego unikatowego w polskiej skali przedsięwzięcia, ale pokazywała także wyroby najnowsze — w tym kilka zamówień kompletów meblarskich dla wnętrz instytucji publicznych, tkaniny drukowane i malowane, szkło oraz malowane fajanse. Omówienia prasowe koncentrowały się jednak raczej na historii instytucji i jej znaczenia dla dziejów projektowania w Polsce, wspominając nawet, że współczesna kondycja spółdzielni jest sprawą dyskusyjną²². Moment, w którym odbywała się wystawa, nie należał bowiem do szczęśliwych w historii Spółdzielni. Wchłonięta przez Cepelię straciła swą dawną wyrazistość, a sama wystawa ujawniła, że choć jest co pokazać, to oferta Ładowska miała zawsze raczej ekskluzywny charakter. W wyłożonej dla zwiedzających Złotej Księdze pojawił się w tym kontekście dosadny, przywołany zresztą w kolejnych komentarzach wpis: „30 lat istnienia Ładu, a tak mały

16 *Estetyczne meble*, „Express Wieczorny”, 14–15.06.1952, nr 143.

17 Jerzy Bogucki, *Gęśliki i skrzypce*, „Odrodzenie” 1950, nr 11–12.

18 O czym szerzej Piotr Korduba, op. cit., s. 81–112, 229–251.

19 *Pomieszenie Ładu z Cepelią — z Felicją Uniechowską rozmawia Piotr Korduba*, „Wysokie Obscasy”, 13.12.2014, nr 48, s. 39.

20 Teresa Kuczyńska, *Za progiem*, w: *Polski dom*, Wydawnictwo Watra, Warszawa 1979, s. 30. Autorka potwierdziła, że własne powojenne mieszkanie urządziła także w tym duchu, rozmowa z dn. 13.05.2016.

21 *Ład XXX*, op. cit.

22 *Piękno na co dzień*, „Gazeta Zielonogórska”, 22–23.12.1956, nr 305; *Piękno na co dzień*, „Gazeta Robotnicza”, 24–25.12.1956, nr 305; Stanisław Ledóchowski, *O nową architekturę wnętrz*, „Słowo Powszechnie”, 18.01.1957, nr 15.

wpływ na wnętrza polskie”²³. W tej bardzo dosadnej opinii nie tyle szło o całkowity brak oddziaływania projektów powstających w „Ładzie”, ile właśnie o ich elitarność i status unikatów. Tak więc z jednej strony, oficjalne głosy prasowe podnosiły zasługi spółdzielni w walce z mieszczańskością mieszkań²⁴, a jednocześnie zamieszczone we wspomnianej Złotej Księdze bardziej swobodne i spontaniczne uwagi publiczności, wypominały, że spółdzielnia to właściwie wieża z kości słoniowej, a jej wyroby są niedostępne zarówno z powodów cen, jak i niewielkiej produkcji. Zauważano, że „Ład” lepiej wypada w pojedynczych projektach dla instytucji, a słabiej w przypadku mieszkań prywatnych, ale właściwie nie dostrzegano żadnej wyraźnej różnicy pomiędzy estetyką dawnych a współczesnych wyrobów. Choć podkreślano ich gustowność, to zarazem zwracano uwagę, że to przedmioty raczej ekspozycyjne, mało praktyczne. Ostatecznie zadawano pełne niepokoju pytania o przyszłość „Ładu”, sugerując, że tak ciekawe projekty powinny wyjść w stronę produkcji przemysłowej, a także wykorzystać nowe materiały (plastik). Tym samym trudno się dziwić, że ostatni wpis ze Złotej Księgi był nie mniej dosadny niż pierwszy: „Na litość Boską, zacznijcie produkować!!! Dostyc wystaw! — chcemy te meble, tkaniny, ceramikę mieć wreszcie w naszych domach”²⁵.

„To już nie tylko walka ze starym, lecz pełna dojrzała nowoczesność” — napisał Stanisław Ledóchowski recenzujący w 1957 roku Ogólnopolską Wystawę Architektury Wnętrz²⁶. W istocie, niemal powszechnie uznawano, że ekspozycja jest bardzo dosadnym głosem poszukiwania nowoczesności²⁷. Jej celem było możliwie najgłębsze osadzenie problematyki w realiach współczesności, gdyż „powinna zobrazować właściwe rozwiązanie przestrzenne wnętrz i ich funkcjonalność przez podjęcie próby odkrycia drogi do nowych form, odpowiadających nowym treściom”²⁸. Regulamin wystawy mówił wyraźnie, że wnętrza mają być dostosowane do aktualnych standardów budowlanych i obowiązującego metrażu, ponadto winny respektować wytyczne wynikające ze zmian ideowo-ustrojowych i postępu technicznego. Przygotowania do wystawy trwały trzy lata, zgłaszane projekty przechodziły przez ponoć surową komisję selekcyjną, tylko nieliczna część wyrobów pochodziła z seryjnej produkcji przemysłu kluczowego. W efekcie zaprezentowano nie tylko pojedyncze przedmioty, ale przede wszystkim projekty całych wnętrz przykładowego mieszkania najmniejszego (30,5 metra kwadratowego) autorstwa znakomitych projektantów. Pojawiły się pośród nich takie, które uznawano za bardziej tradycyjne, czego przejawem było spore nagromadzenie wielu sprzętów, brak przestronności (projekty Władysława Winczego i Olgerda Szlekysa), ale obok nich także bardzo awangardowe, np. Zofii i Oskara Hansenów oraz Zbigniewa Ihnatowicza, ujmujące nie tylko zintegrowaniem przestrzeni podzielonej jedynie barwnymi kotarami, ale przede wszystkim wprowadzeniem żywych kolorów²⁹. Za nowoczesne uchodziły te projekty, które pozwalały na reorganizację przestrzeni i jej elementów, między innymi za pomocą przesuwanych kotar, połączenia kuchni z pokojem dziennym, wprowadzające luźne elementy tapicerskie na meblach, umożliwiające zmianę ich przeznaczenia. Szczególnie miejsce w doświadczeniu nowoczesności tej ekspozycji odgrywał kolor³⁰. Nieobecny w takim zakresie na poprzednich wystawach, a przede wszystkim w produkcji meblarskiej, teraz zaskakiwał swoimi funkcjami: integrował części mieszkania, wpływał na psychofizyczny odbiór przestrzeni, minimalizował jej mankamenty (np. ciasnotę). Jak zauważał Aleksander Wojciechowski, ta nowa barwna estetyka przeciwstawiała się tradycji wnętrza „szarego”, czyli kolorystycznie monotonnego,

23 Złota Księga, archiwum Zachęty.

24 *Piękno na co dzień*, „Gazeta Zielonogórska”, op. cit., Stanisław Ledóchowski, *O nową architekturę wnętrz*, op. cit.

25 Złota Księga, op. cit.

26 Stanisław Ledóchowski, *Opowiadamy się za nowoczesnością*, „Słowo Powszechne”, 18.04.1957, nr 93.

27 Józef Grabowski, *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, w: *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. 6–15; *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz 1957*, oprac. Józef Grabowski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1958; zob. też: Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 185; Anna Frąckiewicz, *Chcemy być nowoczesni. Kształty przyszłości czyli styl lat 50. i 60.*, w: *Chcemy być nowoczesni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2011, s. 28.

28 *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz 1957*, op. cit., s. 6.

29 Beata Sowińska, *Skok w nowoczesność*, *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, „Stolica”, 28.04.1957, nr 17.

30 Aleksander Wojciechowski, *O Wystawie Architektury Wnętrz*, „Przegląd Kulturalny”, 1–8.04.1957, nr 18.

pojmowanego jako przytulne³¹. Dla recenzenta prezentowana wystawa ukazywała znaczną przemianę w sposobie rozumienia przestrzeni i aranżacji wnętrz. Według niego po raz pierwszy w polskim wnętrzarstwie nie chodzi o dekorowanie, a o konstruowanie i plastyczne spojrzenie na przestrzeń; znajdowanie w naszym otoczeniu takich elementów, które mogą oddziaływać emocjonalnie (Sala problemowa, Wojciech Zamecznik). O skali odmienności tego pokazu świadczą niepojawiające się dotąd wątpliwości, czy oferowane projekty wytrzymają próbę społecznych przyzwyczajzeń i nawyków, sprowadzające się do trafnego pytania, czy na przykład we wnętrzu Hansenów zamieszkałaby urzędnicza czy robotnicza rodzina³².

Na wystawie nie było ludowości. Nawet jeżeli jej echa pojawiły się w pojedynczych wyrobach (żakardy), nie wysuwały się na pierwszy plan, tak samo jak mniej istotne były tym razem pojedyncze sprzęty, a ważniejsze harmonijnie i funkcjonalnie zestrojone wnętrza. Ta nieobecność wzornictwa zapośredniczonego w sztuce i rękodziele polskiej wsi jest w kontekście ogólnego charakteru pokazu wielce znacząca. Zauważmy, że było ono obecne na wystawie z 1952 roku, która w rozwinięciu tytułu zawierała sformułowanie „sztuka dekoracyjna”. Skoro ten pokaz był jej niemal pozbawiony³³ i nie pojawiły się na nim projekty nawiązujące do ludowości, łatwo odgadnąć, że to między innymi one uznawane były za ową dekorację, zdobniczy kostium nakładany pojedynczymi przedmiotami na wnętrza, niezwiązany ani z ich architekturą, ani funkcją. Projekt ludowości, choć regeneracyjny przed II wojną światową i w czasach tuż po niej, nie mieścił się w koncepcjach leżących u podstaw tej ekspozycji, której oferta miała posiadać „cechy doby współczesnej”³⁴. Jeszcze ciekawsze będzie to, że ta znamienita nieobecność wcale nie będzie trwała.

Wystawa *Artyści plastycy z kręgu Cepelii*, zorganizowana z okazji 25-lecia przedsiębiorstwa, różniła się w sposób obiektywny od pozostałych. Jakkolwiek prezentowała nie mniej zróżnicowany co poprzednie dorobek związany z kulturą wnętrza, to zgodnie z tytułem ograniczony do wytwórczości branżowego potentata — Cepelii — i to w dodatku o bardzo ugruntowanej już pozycji. Choć przedsiębiorstwo to nie pierwszy raz zbiorczo i podsumowująco prezentowało w wielkiej skali swój dorobek³⁵, to jednak właśnie dekada lat siedemdziesiątych stanowiła w jego dziejach okres szczególnej prosperity przejawiającej się przede wszystkim w powszechnej niemal obecności i umasowieniu produkcji przy jednoczesnym słabnięciu artystycznej innowacyjności³⁶. Ta bardzo szeroka, niekiedy wręcz ekskluzywna jak na warunki ówczesnej Polski oferta nie tyle wpisywała się, co wręcz współtworzyła dekadę luksusu³⁷ czy, jak chciał Piotr Piotrowski, festiwalu³⁸. Trafnie to odczucie obrazował na łamach „Kultury” rysunek Lecha Zahorskiego, który ironicznie pokazywał, że wyroby Cepelii oglądać można w Polsce, ale kupić wyłącznie w Stanach Zjednoczonych!³⁹ Ekspozycja prezentowała przeszło półtora tysiąca wyrobów najróżniejszego przeznaczenia, wykonanych z niemal wszystkich możliwych materiałów i różnymi technikami. Pokazywała realną siłę wizualnego i estetycznego oddziaływania przedsiębiorstwa, zaświadczać jakby, że nadszedł czas nieskrywanej konsumpcji na wzór zachodniego świata⁴⁰, a jednocześnie dowodząc — jak uważała Irena Humłowa — nadejście epoki przedmiotu⁴¹. Choć wydawałoby się, że w kontekście wystawy Cepelii wątek ludowości musi pojawić się w sposób dominujący, wcale się tak nie stało. Jak wskazywał tytuł, ekspozycja prezentowała przede wszystkim prace dyplomowanych,

31 Ibidem.

32 Beata Sowińska, *Skoł w nowoczesność*, op. cit.

33 Dział sztuki dekoracyjnej wprawdzie był, ale nieuwzględniony w tytule, pokazywany w osobnej części ekspozycji mieszczącej się w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, opisywany jako dodatkowy, Józef Grabowski, *Ogólnopolska Wystawy Architektury Wnętrz*, s. 13.

34 Ibidem, s. 7.

35 Np. wystawa z okazji XV-lecia Cepelii w PKiN z przełomu 1965 i 1966 roku, zob. Piotr Korduba, s. 189, 249–250.

36 Zob. ibidem, s. 195–201.

37 W rozumieniu, o jakim pisze Andrzej Szczerski, *Dekada luksusu. PRL i Hotele w latach 70. XX wieku*, w: idem, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, DodoEditor, Kraków 2015, s. 143–168.

38 Zob. Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce — wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań 1991, s. 10–11.

39 „Kultura”, 22.07.1973, nr 29.

40 Andrzej Szczerski, op. cit., s. 153.

41 Irena Huml, op. cit., s. 191.

profesjonalnych plastyków pracujących dla Cepelii, co było wyraźnie przez odbiorców zauważone. Wystawa ujawniła bowiem faktyczną proporcję pomiędzy tzw. ludową a artystyczną produkcją Cepelii, zaświadczając o wyraźnej przewadze tej ostatniej. Nie nazywając rzeczy po imieniu, a właściwie omijając propagandowe znaczenie sztuki i rękodzieła ludowego w produkcji przedsiębiorstwa, pisano, że ludowo-cepeliowski styl, czyli „słoma, dzbanki siwaki, pasiaste chodniki i lniane szare serwetki dawno straciły prym w ofercie tej instytucji”⁴². Dostrzegano jednak, że ludowość jest niezmiennie obecna w wyrobach firmy, ale jedynie jako źródło inspiracji⁴³. Podkreślić trzeba, że choć ekspozycja pozwoliła w szerokim kontekście uchwycić współczesne miejsce i zadania przedsiębiorstwa, to nie tyle była w jego profilu przełomem, co właśnie prezentacją tego, co zauważano i dyskutowano przy innych okazjach, w publikacjach własnych Cepelii oraz wypowiedziach krytycznych. Pierwszą kwestią była zmiana narracji promującej sztukę i rękodzieło ludowe, a także wyroby nimi inspirowane, drugą wynikające z tego pytania o rolę Cepelii w opiece nad nimi i ich promowaniu, a tym samym o kondycje wytwórczości polskiej wsi w ogóle. O ile bowiem w pierwszych latach po założeniu instytucji (1949) oficjalne stanowisko, dlaczego sztuka ludowa istotna jest we współczesnym wnętrzu, sprowadzało się w różnych wersjach do propagandowego sloganu „Piękno ludowe zamiast kosmopolitycznej tandety”⁴⁴, to w kolejnych to napięcie wyraźnie słabło, a jego miejsce zajmowało z jednej strony eliminowanie kiczu z codziennego życia⁴⁵, a zarazem harmonijne wprowadzanie sztuki i rzemiosła ludowego do nowoczesnych mieszkań w celu stworzenia przyjemnego i zindywidualizowanego wystroju. Pozornie odciążona od wypełniania ideowych zadań sztuka ludowa zyskiwała z czasem oficjalnie dekoracyjną funkcję. Firmowa ulotka o znamienym tytule *Z Cepelią w domu* wychodziła od stwierdzenia faktu, że urządzenie mieszkania w indywidualnym stylu, niezapożyczonym od sąsiadów czy przyjaciół, to prawdziwy kłopot, ale pocieszała zarazem, że „z całym bogactwem sztuki ludowej i rękodzieła artystycznego [Cepelia] może być pomocna w urzeczywistnieniu naszych marzeń”⁴⁶. Warto było po nie sięgnąć już nie po to, aby walczyć z kosmopolityczną i mieszczańską estetyką w imię tradycji i swojskości, ale dlatego, że atrakcyjne wyroby zaspokoilyby nasze indywidualne pragnienia, byłyby praktyczne i wniosły w życie niewinną przyjemność:

Nie obawiamy się jaskrawych barw kilimów, narzut, pasiastych bieżników, chust i różnego rodzaju autentycznych tkanin ludowych. Jesteśmy krajem, gdzie zima trwa wystarczająco długo, abyśmy odczuli szarość otoczenia i brak słońca. Niechże kolorowe przedmioty wybrane w Cepelii pomogą nam urządzić pogodne i funkcjonalne wnętrza naszych domów⁴⁷.

Także i tym, którzy mieli większe aspiracje, a zarazem dylematy wnętrzarskie, firma wychodziła w latach siedemdziesiątych naprzeciw: „Jeśli lubisz być *en vogue*, zwróć się ku tkaninie ludowej. Stanowi ona zawsze dogodne wyjście, kiedy wahasz się w wyborze między nowoczesnym a stylowym” — pisano w innym reklamowym druku⁴⁸. Cepeliowska sztuka i rękodzieło ludowe były więc środkiem zaradczym na problemy wnętrza. Dobitnie opinię taką wyraził, i to w obszernej dyskusji nad kondycją sztuki ludowej, wywołanej właśnie omawianą wystawą, znawca problematyki Aleksander Jackowski, który broniąc istnienia Cepelii, pisał: „W nowym układzie stosunków społecznych i kulturowych sztuka ludowa staje się pięknym przystrojem naszego życia, bukietem kwiatów ożywiających wnętrza i przydających mu barw wdzięcznych i swojskich. Sztuka ludowa staje się stylem”⁴⁹.

42 *Salon sztuki stosowanej*, „Kulisy”, 29.07.1973, nr 30.

43 Paweł Kwiatkowski, *Plastyka na co dzień: urok przedmiotów*, „Nowa Wieś”, 26.08.1973, nr 34.

44 *Piękno ludowe zamiast kosmopolitycznej tandety*, „Stolica” 1952, nr 24, s. 9.

45 Archiwum Akt Nowych: Cepelia 1962–1981, 2/1, Zjazd Delegatów Związku Cepelia — XII, 1962 rok, Protokół ze Zjazdu Delegatów Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia” 11–12.12.1962 w Pałacu Kultury w Warszawie, k. 7.

46 *Z Cepelią w domu*, Cepelia, Warszawa 1975, s. nlb. [druk ulotny].

47 Ibidem.

48 *Dotknięcie ręki. „Twórczość Mazowiecka” Spółdzielnia Pracy i Rękodzieła Ludowego i Artystycznego*, Warszawa 1977, s. nlb. [druk ulotny].

49 Andrzej Osęka, *Co zrobić ze sztuką ludową*, „Kultura”, 31.07–5.08.1973.

Recenzje i omówienia wystawy właściwie nie krytykowały pokazanych eksponatów, ale, jak zauważano, pokaz stał się przyczynkiem do ponownego postawienia pytań zasadniczych. Na łamach „Kultury” ukazał się zapis dyskusji pod ogólnym tytułem *Co zrobić ze sztuką ludową*⁵⁰. Andrzej Oseka zapytując, czy sztuka ludowa jest żywa, podkreślał, jak trudno w tym kontekście ocenić pracę Cepelii. Wskazywał na powszechnie już znane procedury tworzenia przez wiejskich rękodzielników na „ludowo”, czyli dla Cepelii. Jadwiga Jarnuszkiewiczowa dostrzegła niebezpieczny mariaż sztuki ludowej i kultury masowej, który był efektem ofensywnej działalności przedsiębiorstwa. Te głosy nie wybrzmiały pierwszy raz przy okazji omawianej wystawy. Uchwytym ich początkiem wydaje się być konferencja redakcji „Polskiej Sztuki Ludowej” i Pracowni Badania Sztuki Nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki PAN, zorganizowana w grudniu 1969 roku i poświęcona aktualnemu stanowi twórczości ludowej i opieki nad nią⁵¹. Za zdemaskowanym i precyzyjnie opisanym mechanizmem według Jackowskiego stało przekształcenie stylu ludowego w cepeliowski, czyli mówiąc dosadnie, budowanie tożsamości firmy, jej wizerunku i promowanej estetyki⁵². Od tego czasu systematycznie toczono rozważania nad relacją działalności Cepelii i kondycji ludowego rękodzieła⁵³. Ale konkluzja — jeśli za taką uznać przytoczoną z około wystawowej dyskusji wypowiedź Jackowskiego — była właściwie taka, że przy tych wszystkich zastrzeżeniach i obawach Cepelia jest potrzebna, bo daje i tak najlepsze jakościowo wyroby do mieszkań.

Ostatnia z omawianych wystaw to *Kultura ludowa — kultura narodowa* zorganizowana z okazji 60 rocznicy odzyskania niepodległości. Choć nie towarzyszył jej katalog, pokazano na niej około tysiąca eksponatów, których wybór i zestawienie miały dowodzić, że kultura ludowa jest ściśle związana z narodową, a czerpanie z ludowych inspiracji było źródłem sukcesów tej kultury w różnych momentach jej istnienia⁵⁴. Tak sformułowane zadania i sam tytuł ekspozycji przywodziły na myśl zalecenia czasów realizmu socjalistycznego, wskazujące na podstawy kultury narodowej właśnie w ludowej i zachęcające do „czerpania z jej źródła pełnymi garściami”⁵⁵. W rzeczywistości pokaz był raczej daleki od natrętnej i już zdecydowanie przestarzałej propagandy. Ekspozycja w żadnej mierze nie stanowiła prezentacji zagadnień wewnątrzartystycznego. Składała się z aż sześciu działów, z których tylko jeden poświęcony został sztuce dekoracyjnej i to zarówno profesjonalnej, jak i ludowej. W pozostałych pięciu pokazano relację kultury ludowej i głównego nurtu kultury polskiej w obszarze plastyki, literatury, muzyki i teatru; nie zabrakło także oryginalnych eksponatów sztuki ludowej. Jeśli chodzi o kwestie wewnątrzartystyczne przenikanie się tradycji ludowej i projektowania udowodniano na podręcznikowych przykładach, poczynając od końca XIX stulecia. Tym samym wykorzystano utrzymane w konwencji stylu zakopiańskiego prace Stanisława Witkiewicza, projekty Stanisława Wyspiańskiego, przykładowe wyroby artystycznych stowarzyszeń jak Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, Warsztaty Krakowskie czy Spółdzielnia Artystów „Ład”. Zestawienie obok siebie oryginalnych XIX-wiecznych mebli z Podhala, tych autorstwa Witkiewicza, Wojciecha Jastrzębowskiego, kompletu z lat trzydziestych Szlekysa i Winczego i wreszcie współczesnej wytwórczości Cepelii prezentowało nie tylko niemal stuletnią tradycję zagadnienia, ale pozwalało uchwycić jej dynamiczne momenty i jakościowe zmiany. Dostrzeżono tym samym pewną karykaturalność, chłopomański zachwyt stojący u podstawy najstarszych projektów⁵⁶, tak różnych od syntetycznych i oszczędnych wzorów np. „Ładu”.

50 Ibidem.

51 Zob. „Polska Sztuka Ludowa” 1970, nr 3–4.

52 Aleksander Jackowski, *Funkcje sztuki ludowej i twórczości niezawodowej w: Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 167–187; idem, *Cepelia. Tradycja i współczesność Cepelia*, Warszawa 1999, s. 67–68.

53 Zob. np.: Marek Arpad Kowalski, *Mecenas czy byznesmen?*, „Kultura” 1971, nr 51, i odpowiedź nań: Bożena Karoniowa, *Raczej mecenas...*, „Spółdzielczość Pracy” 1972, nr 5. W podobnym tonie: Marek Arpad Kowalski, *Kolberg na traktorze*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 27, s. 1.

54 Władysław Serwatowski, *Sztuka ludowa — narodowa*, „Wiadomości”, 4.01.1979, nr 1; Ewa Zielińska, *U źródeł naszej kultury*, „Kurier Polski”, 16.11.1978, nr 245.

55 Włodzimierz Sokorski, *O właściwym stosunek do sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, nr 5, s. 133.

56 Wiesław Rustecki, *Dwa nurty jednej rzeki*, „Barwy” 1978, nr 12.

Podobnie jak poprzedni pokaz prac artystów związanych z Cepelią również ta wystawa w środowisku eksperckim skłoniła do pytań o kondycję i miejsce ludowego rękodzieła we współczesnej przestrzeni Polaków. Udzielone odpowiedzi brzmiały szczerze i nie próbowały przekonywać o jakimś szczególnym intelektualnym czy nawet emocjonalnym związku. Andrzej Osęka napisał dosadnie: „Do standardowych wnętrz współczesnych, do mieszkań w wielkopłytkowym budownictwie sztuka ludowa wkracza jako coś, co przynosi ożywienie, ubarwia szarość, rozbija monotonię”⁵⁷. Nie skrywał, że pojawia się w nich w postaci masowego produktu. To wyraźne złagodzenie propagandowości narracji wokół zagadnienia dotyczyło właściwie wszystkich aspektów wystawy⁵⁸, a w poważniejszych omówieniach otwarcie przyznawano, że kultura ludowa jest tylko fragmentem tego, co się mieści pod pojęciem kultury narodowej⁵⁹.

Pięć bardzo różnorodnych wystaw — jedno o charakterze przeglądu (1952 i 1957), inne pokazów jubileuszowych (1956/1957, 1973) oraz pokaz problemowo-jubileuszowy (1978) mogą być traktowane jako zapis kondycji „ludowości” przez okres trzech dekad PRL-u. Ludowości, która jeszcze w pierwszej wystawie objawia się jako istotna rewitalizująca przedmioty i wnętrza siła, by wraz z kolejnymi przesunąć się w obszar niewinnej dekoracji, wystroju. Tylko raz — w 1957 roku — nie tylko jej zabrakło, ale co więcej jawiła się wtedy wręcz jako siła pożądanego nowoczesności przeszkadzająca. W latach siedemdziesiątych ludowość powróciła masowo, pozwoliła na to z jednej strony jej postępująca dezideologizacja⁶⁰, a z drugiej przyrastające możliwości produkcyjne, przede wszystkim Cepelii. Wydaje się, że lepiej pasowała do pseudoluksusa tamtej dekady, ale była wówczas tylko jedną z kilku propozycji stylistycznych. Współcześnie wieszczono bowiem, że powstaje nowy styl lat siedemdziesiątych, odmienny zarówno od zimnego modernizmu, jak i ludowo-antykwarycznej estetyki mieszkań⁶¹.

57 Andrzej Osęka, *Miejsce sztuki ludowej*, „Polska” 1979, nr 4, s. 28.

58 Także na łamach niezmiennie komunistycznej prasy, Ewa Garztecka, *Ludowa i narodowa*, „Trybuna Ludu”, 7.12.1978, nr 290.

59 Lech Wieluński, *Czy koza jest ludowa*, „Perspektywy”, 24.11.78, nr 47.

60 Ciekawym tego przykładem jest komedia *Awans* (reż. Jerzy Zaorski, 1975), której główny bohater po powrocie ze studiów do rodzinnej wsi namawia jej mieszkańców do zarabkowaniu na folklorze.

61 Teresa Kuczyńska, *W stylu lat siedemdziesiątych*, „Ty i Ja” 1970, nr 3, s. 8–11; eadem, *Mieszkanie z oddechem*, „Ty i Ja” 1970, nr 8, s. 36–39; eadem, *Czyżby ostatni z wielkich stylów*, „Ty i Ja” 1973, nr 1, s. 18–19.





Ludowa bez wiochy

Antoni Beksiak

Marian Sobieski, jeden z filarów polskiej etnografii muzycznej, tak pisał o warszawskim Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Ludowej w 1949 roku:

W Polsce dnia wczorajszego, przedwrześniowej, nie byłoby do pomyslenia, żeby wprowadzić na estradę koncertową muzykę ludową w jej prymitywizmie, w oryginalnym wykonaniu ludzi wsi i postawić ją przed publicznością stolicy na równi z orkiestrą symfoniczną czy wybitnymi solistami.

Bywały co najwyżej takie „koncerty”, na których zasiadał na estradzie zespół wyszkolonych instrumentalistów przybranych w chłopskie sukmany zamówione u krawca w stolicy, by grać „na nutę ludową” lub tzw. wiązanki ludowe, do których przyśpiewki wykonywał pan we fraku. To był folklor w białych rękawiczkach, cukierkowy, tego mniej więcej gatunku, o jakim Chopin znanym powiedzeniem się wyraził, że jest uróżowany a pozbawiony nóg, czyli pozbawiony kontaktu z rodzimą ziemią. [...]

Polska dzisiejsza podchodzi do folkloru muzycznego od strony najbardziej istotnej i rzeczowej, wkracza w jego prymityw melodyczny i w nim szuka oparcia dla dalszego rozwoju muzyki ludowej i dla twórczości polskich kompozytorów. Widocznym zadokumentowaniem tego stanowiska stał się właśnie Festiwal Muzyki Ludowej, w czasie którego wykonawcy ludowi, przeniesieni wprost ze swych wiejskich środowisk, przesunęli się tłumnie przez deski reprezentacyjnych scen stolicy i swą własną nieuczoną muzyką oczarowali słuchaczy na równi z muzyką uczoną, komponowaną. Fakt, że Festiwalem zainteresowały się najwyższe władze państwowe, że na finałowym koncercie w Teatrze Polskim obecny był Prezydent RP, jest widowym znakiem tego, że dziś polski folklor muzyczny otoczony jest specjalną opieką i znajdzie dzięki temu warunki rozwoju i możliwość spopularyzowania wśród całego społeczeństwa¹.

(Z dzisiejszej perspektywy interesujące jest nie tylko nacechowanie powyższego tekstu ideologią, ale także używanie wciąż określeń deprecjonujących przedmiot zainteresowań, który autor przecież pragnie nobilitować).

Podsumowując politykę kulturalną PRL-u wobec kultury tradycyjnej, Wojciech J. Burszta mówił 60 lat później:

To tylko pozorny paradoks, że państwo lansujące sojusz robotniczo-chłopski i w sposób instytucjonalny pielęgnujące wiejską tradycję doprowadziło ją do zapaści. Chłopów zgodnie z marksizmem uznawano za klasę społeczną skazaną na wymarcie. [...] Władza ludowa potrzebowała elementów do przeformułowania etosu narodowego. Wieś była ich idealnym rezerwuarem — chłopci mieli kolorowe stroje, tańczyli i śpiewali, nie ciążyła im specjalnie świadomość historyczna, nie byli uprzedzeni do władzy radzieckiej. Można było lepić z ich kultury dowolne kształty. Nakazywano chłopom wstydzić się „zacofania”, a jednocześnie wybierano za nich te elementy ich kultury, które nadawały się do spetryfikowania w efektywnym koturnie — np. w reprezentacyjnym zespole folklorystycznym².

Nadzieje Mariana i Jadwigi Sobieskich (i innych), rozniecone Festiwalem i państwową, wspieraną przez Polskie Radio szeroką Akcją Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954), okazały się niespójne z polityką kulturalną państwa (pomimo obecności Bieruta na koncercie). Pisze o tym przekonująco Tomasz Nowak w *Raporcie o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*:

1 Marian Sobieski, *Ogólnopolski Festiwal Muzyki Ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1973, s. 536–537.

2 Wojciech J. Burszta (rozm. Łukasz Grzymisławski), *Kultury ludowej już nie będzie*, „Gazeta Wyborcza”, 8.03.2008.

Celem dokonującej się „ofensywy kulturalnej” (Bierut [...]) stało się „wywiedzenie” 90% społeczeństwa „poza zasięg działania bieguna regresyjnego” [tj. m.in. kultury tradycyjnej — przyp. aut.], a więc zastąpienie tej „nieartystycznej” w swym charakterze muzyki przez muzykę artystyczną, względnie „zatarciu granic” między nurtem ludowym i artystycznym ([Zofia] Lissa). [...] Temu służyć miała radiofonizacja wsi oraz masowy ruch artystyczny w środowisku wsi i miasteczek³.

A więc postępową Polska Ludowa mogła uwierzytelnić się za pomocą chłopskiej kultury, jednak po bardzo precyzyjnym oddzieleniu elementów „wstecznych”, zwłaszcza tradycji obrzędowych, i wtłoczeniu tej kultury w odpowiednie ramy. Miało powstać nowe, masowe zjawisko, odgórnie unormowane, odrzucające tzw. muzealne nastawienie do kultury ludowej, stanowiące wyraz dokonywania się przemian społecznych socjalizmu, manifestację awansu chłopów — w postaci niezliczonych zespołów folklorystycznych⁴. „Dla kultury ludowej w świecie zrealizowanego socjalizmu nie było miejsca” — mówi Burszta⁵. Co więcej, Nowak przekazuje za Ludwikiem Bielawskim, że Sobiescy dążący do wszechstronnej dokumentacji i naukowego opracowania wiejskiej kultury muzycznej byli tak przerażeni wizją przekształcenia jej *in situ*, że postulowali w Ministerstwie Kultury i Sztuki stworzenie „rezerwatu folkloru muzycznego tam, gdzie on jeszcze mocno tkwi, przynajmniej do czasu poczynienia nagrań [...] nie powinno się tam wchodzić z ruchem amatorskim muzyki artystycznej”⁶.

Daleko idące estradowe opracowanie artystyczne programów, wykorzystanie repertuaru innej proweniencji, uproszczenie w kierunku pieśni masowych, unifikacja ogólnokrajowa, a nawet międzynarodowa (czego wyrazem był Światowy Festiwal Młodzieży w Warszawie w roku 1955) — to charakterystyczne cechy owego ruchu. Jan Stęszewski wymienia następujące wady zespołów folklorystycznych: niewłaściwe melodie, „umasowienie” wykonawców na scenie, mierne aranżacje muzyczne, gwiazdorstwo, karykaturalna reżyseria, dążenie do operowości⁷. Nastąpiła fundamentalna instytucjonalizacja, a szeroko zakrojone wsparcie dla nowego modelu funkcjonowania folkloru oznaczało przejęcie własności: w miejsce spontanicznego życia społeczno-kulturalnego „władze centralne, monopolistyczne organizacje społeczne czy gospodarcze były rzeczywistymi właścicielami licznych zespołów folklorystycznych”⁸.

Pomiędzy Państwowym Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”, powołanym w 1948 (i podobnym mu „Śląskiem” istniejącym od 1953), a działaniami mikroregionalnymi różnica bywała ogromna, ale wzór miało stanowić „Mazowsze”. Powszechnie uważa się, że Zespół wdrażał rozwiązania radzieckie — i oficjalnie tak było, a modelem był dlań Chór im. Piatnickiego z Moskwy — jednak jego twórcy oparli się przede wszystkim na bogatych przedwojennych tradycjach, bo zespoły pieśni i tańca nie były w Polsce socjalistycznym importem. „Korzystali [...] z własnego doświadczenia, odwołującego się przede wszystkim do przedwojennej polskiej operetki, kabaretu i baletu”⁹ — podaje Tomasz Nowak, co uzmysławia nam po raz kolejny dystans, jaki dzielił „Mazowsze” od wiejskich pierwowzorów.

Jednak warto umieścić pojawienie się „Mazowsza” i podobnych zespołów w pewnym kontekście. Moja Mama, Joanna Papuzińska (ur. 1939), przypomina, że program radiowy w czasach stalinizmu szczególnie wypełniały „pieśni masowego rażenia” (radzieckie i tłumaczone), a pojawienie się w nim polskiego repertuaru „Mazowsza” przyjęto z ulgą, entuzjazmem i patriotyczną nadzieją: podczas wizyty u rodziny pod Radomiem Asiunię postawiono na stole, kazano śpiewać *Hej, przeleciał ptaszek* i płakano ze wzruszenia. Silną pozycję w repertuarze radiowym miały też stylizowane zespoły w rodzaju Polskiej Kapeli Ludowej Feliksa

3 Tomasz Nowak, *Działalność zespołów. Instytucjonalizm a spontaniczność*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grodzew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 88, dostępny na imit.org.pl, dostęp 27.06.2016.

4 Piotr Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 58.

5 Wojciech J. Burszta, op. cit.

6 Ludwik Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, op. cit., s. 26.

7 Jan Stęszewski, *Rola folkloru muzycznego w kulturze polskiej*, w: Piotr Dahlig, op. cit.

8 Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 37.

9 Tomasz Nowak, *ibidem*, s. 89.

Dzierżanowskiego (powstałej w 1933 i sławnej już przed wojną) oraz Zespołu Harmonistów Tadeusza Wesolowskiego. Obrazuje to charakter przemian: oberki Kapeli, porzucające starodawny *feeling*, niuansową rytmikę, śpiewność i indywidualizm, a stawiające na motoryczność, wirtuozerię i grę zespołową, zostały wtórnie włączone do repertuaru wiejskich muzykantów. Było to znakiem uwiadu mazurka na wsi, co wyraźnie ujawniają badania terenowe, także te przeprowadzane obecnie.

Na czas socrealizmu przypadł też intensywny rozwój twórczości inspirowanej folklorem w dziedzinie muzyki poważnej. Przypomnijmy, że w porównaniu do obecnej sytuacji hierarchia sztuk była znacznie silniej zarysowana, a wezwania i odwołania do środowiska dyplomowanych kompozytorów pojawiają się u folklorystów regularnie. Socrealizm w muzyce, zadekretowany na Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łągowie w sierpniu 1949 przez ministra Włodzimierza Sokorskiego, gwałtownie skończył się w 1956 (istnieją nawet domniemania, że jego zgoda na założenie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w 1957 była rodzajem kompensacji). W okresie socrealizmu inicjatorka powojennej muzykologii i dyrektorka departamentu w Ministerstwie Kultury Zofia Lissa głosiła marksistowską metodę badań muzycznych, która dzięki rewolucyjnym założeniom miała doprowadzić do opracowania obiektywnych praw rozwoju muzyki, do jakich stosować się będą [sic!] kompozytorzy. Tymczasem „Ruch Muzyczny” drukował teksty w rodzaju *Arnold Schönberg likwidator muzyki pióra Josifa Ryszkina*¹⁰.

Dorobek kompozytorski tych czasów rozpięty jest pomiędzy charakterystyczną dla socrealizmu banalizacją a wartościowymi utworami, nawet jeśli ich stylistyka jest dyskusyjna. Dodajmy za Piotrem Dahligiem spostrzeżenie, że manifestowanie polskości poprzez inspirację tradycją było naturalną reakcją na niemiecką okupację¹¹. Modelem korzystania przez kompozytorów z materiału wziętego z kultury tradycyjnej stało się sięganie po opracowania, w szczególności po transkrypcje, których wartość w dziedzinie przekazu oryginału jest problematyczna. Oczywiście zdarzały się wyjątki, jak dogłębne analizy muzyki podhalańskiej Włodzimierza Kotońskiego, ale przecież nawet u Karola Szymanowskiego znajdziemy przypadki „łopatologicznego” przekształcania melodii, co wynikało chyba z zupełnego braku „wycucia” oryginału. Pozostałością tej epoki jest również swoista petryfikacja modelu inspiracji muzyką tradycyjną i socrealistyczna łątka.

Minęły bezpowrotnie czasy sztucznie nieraz rozniecanego entuzjazmu do wszystkiego, co ludowe. Gwałtowny zwrot nastąpił w twórczości kompozytorskiej. W pogoni za nowoczesnością języka muzycznego zrywanie z normatywną estetyką minionego okresu oznaczało w praktyce też całkowity odwrót od muzyki ludowej. Dokumentacja folkloru zaczęła schodzić na margines zainteresowań centralnych instytucji. [...] „Piszę w imieniu mojego męża, całkowicie załamanego, i swoim własnym. Krótko powiedziawszy, sytuacja jest tragiczna”

— cytując Jadwigę Sobieską, Ludwik Bielawski pisze o przełomie, jaki dokonał się wraz z odwilżą¹².

Radykalne debiuty Henryka Mikołaja Góreckiego (*Epitafium*, 1958) i Krzysztofa Pendereckiego (*Strofy*, 1959) na Warszawskiej Jesieni, a także obecność na tym festiwalu światowej elity awangardowych kompozytorów uczyniły zeń ważny punkt na kulturalnej mapie świata. Świeża polska twórczość kompozytorska miała teraz swoje przysłowiove 15 minut, a folklorizm uznano za przeżytek poprzedniej epoki, usuwając go na margines. Ale warto wspomnieć, że w reakcji na akademicki radykalizm kompozytorski z *Kzesanym* wystąpił Wojciech Kilar (1974).

Zapatrzenie na Zachód spowodowało, że nie wykształcono takich oryginalnych adaptacji tradycyjnego przekazu jak w krajach Wschodu, gdzie — słusznie — zakorzenie wiązano z tożsamością, ale i oryginalnością. Dziś muzyka Aweta Terteriana okazuje się znacznie bardziej odrębna na tle dorobku Europy Zachodniej niż Witolda Lutosławskiego. Bułgarskim zespołom pieśni i tańca, w których zresztą w dużo większym stopniu niż

10 „Ruch Muzyczny”, 10.10.1949, nr 24.

11 Piotr Dahlig, op. cit., s. 78.

12 Ludwik Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, op. cit., s. 56.

w polskich zatrudniano wiejskich muzykantów z ich autentycznym stylem gry, nie można odmówić bardzo oryginalnej szkoły kompozytorsko-aranżacyjnej; w porównaniu z nimi „Mazowsze” jest raczej sentymentalno-pretensjonalne. Anna Czekanowska pisała w 1990: „W szczególności potwierdza się to w odniesieniu do muzyki ostatnich dekad: kompozytorzy współcześni nie obmyśliли nowych propozycji odpowiedniej stylizacji materiału tradycyjnego i poza kilkoma próbami trzymali się z dala od tej muzyki i jej inspiracyjnego potencjału”¹³.

W scenariuszu Dożynek Centralnych z 1969 na Stadionie X-lecia znajdujemy następujący zapis: „Polonez — tańczony przez 720 par w strojach kurpiowskich, wielkopolskich, lubuskich, warmijskich, kaszubskich, rzeszowskich, śląskich, opoczyńskich”¹⁴ w połączeniu z *Trenem* Pendereckiego obrazującym „życie w podbitym kraju (druty kolczaste, kolumny więźniów, przymusowe roboty)”¹⁵, pieśnią masową, Czerwonymi Gitarami i No To Co. Jak widać, model masowej urawniłowki miał się świetnie.

Ogólnoświatowe przemiany społeczno-kulturalne lat pięćdziesiątych silnie wpłynęły na kształt muzyki popularnej w Polsce, na wsi zaś nastąpił gwałtowny koniec rodzimych tradycji muzycznych, które odąd były już marginesem spontanicznego życia kulturalnego, choć wpływ centralnej polityki kulturalnej widoczny był na wszystkich tych polach: jeszcze przecież w latach osiemdziesiątych mimo sankcjonowanej erupcji muzyki rockowej i popu podtataświały model „festiwalowy” uparcie lansowany był w mediach masowych. Zainteresowanie władz przeniosło się zresztą w pewnym momencie na zespoły muzyki rozrywkowej, które inkorporowały szablonowe teksty i melodie (No To Co, Skaldowie), tworząc, jak to określiła Weronika Grozdew, polską odmianę amerykańskiej *folk music*. Najczęściej zresztą góralskie: nie ma tu miejsca¹⁶ na poruszenie tematu powszechnego utożsamienia tradycji muzycznej polskiej wsi z góralszczyzną, w szczególności z Podhalem — czyli relatywną egzotyką. Każdy grajek przypadkiem spotkany podczas festynu, w dowolnym tzw. stroju regionalnym, nazwany zostaje „góralem”. Aberracyjną obecność repertuaru wiejskiego w spontanicznej, powszechnej aktywności śpiewaczej Polaków dobrze zresztą puentuje Bielawski: „skrajnym przypadkiem może być osławiona pieśń *Góralu, czy ci nie żal*, będąca przykładem wyjątkowego nagromadzenia, i to pod każdym względem, cech przeciwstawnych właściwościom naszego folkloru, a zwłaszcza folkloru górskiego”¹⁷.

Tymczasem nawet w mniej lub bardziej kontrkulturowych formacjach nurtu z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, który dziś nazwalibyśmy folkkiem albo *new age*, trudno znaleźć głębokie inspiracje rodzimą tradycją. „Inaczej niż np. na Węgrzech czy we Włoszech polska kontrkultura nie odwołała się wtedy do źródeł własnego folkloru, który został niejako przechwycony przez państwową kulturę i w zdeformowanej postaci wykorzystany przez oficjalną propagandę. »W Radiu grano Mazowsze i Śląsk, a Osjan odwoływał się do prakorzeni naszej cywilizacji« — cytuje Jacka Ostaszewskiego Remigiusz Mazur-Hanaj¹⁸.

Powstanie Festiwalu Śpiewaków i Kapel Ludowych w Kazimierzu (1967) oraz sieci powiązanych festiwali regionalnych (zwłaszcza po reformie administracyjnej w 1975 roku) było oznaką pewnego przewartościowania, w ramach którego postawiono na możliwie autentyczną formę muzykowania, aczkolwiek konsekwentnie pozostającą w obrębie modelu estradowego. „Wymowny jest sam fakt nazywania ich [śpiewaków] »wykonawcami«, podczas gdy w swoim naturalnym środowisku byli przede wszystkim kimś w rodzaju »przewodników« czy »liderów« sytuacji muzycznej” — piszą Ewa Grochowska i Mazur-Hanaj¹⁹. Przypomnijmy, że niewiele później, bo na początku lat siedemdziesiątych, Węgrzy utworzyli oddolny nurt kontynuacji kultury tradycyjnej na kanwie kontrkultury (inspirowanej beatnikami

13 Anna Czekanowska, *Polish Folk Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 63.

14 [brak autora], *Program uroczystości Dożynek Centralnych w Warszawie na Stadionie X-lecia w dniu 7.IX.1969 roku*, maszynopis, s. 9.

15 *Ibidem*, s. 2.

16 Nawiązywałem do tego w tekście *Skok w nadtożsamość*, „Konteksty” 2013, nr 1.

17 Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 130.

18 Remigiusz Mazur-Hanaj, *Orient i orientalność we współczesnej muzyce inspirowanej tradycją w Polsce*, „Andante” 2014, nr 95 (w jęz. tureckim), muzykatradycyjna.pl (w jęz. polskim) (dostęp 14.07.2016).

19 Ewa Grochowska, Remigiusz Mazur-Hanaj, *Warsztaty i kursy. Działalność instytucji i stowarzyszeń oraz inicjatywy indywidualne*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdew-Kołańska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 269, dostępny na imit.org.pl (dostęp 27.06.2016).

i hipisami), szeroki ruch zainteresowania kulturą tradycyjną, u którego podstaw leżał jednak taniec towarzyski (w odróżnieniu od estradowego), współuczestnictwo, kontynuacja tradycyjnego stylu muzycznego.

W Kazimierzu przedstawiano „prawdziwków”, wykształcono też model nadzoru merytorycznego, nota bene bez pewnych nadużyć i kreowania historycznej fikcji. Działania te w licznych przypadkach podtrzymały aktywność muzyków; w badaniach Andrzeja Bieńkowskiego ciekawie zresztą rysują się różnice między grajkami aktywnymi w ten sposób a tymi, którzy zakończyli działalność wraz z ustaniem popytu w wiejskim środowisku. Sobieska i inni autorzy chwalą pewne działania ruchu festiwalowego, jak konkurs *Duży–Mały* (mistrz–uczeń) w Kazimierzu Dolnym, Dahlig zaś porównuje turnieje, biesiady, festiwale do dawnych „przegrywań” (pojedyneków) skrzypków. Dość jednak powiedzieć, że od czasu najmłodszych muzyków weselnych przynależnych kulturze tradycyjnej (roczniki z początku lat trzydziestych) do pojawienia się w połowie lat dziewięćdziesiątych środowisk kontynuatorów (w wielkim uproszczeniu da się je powiązać z ruchem domów tańca), nie spotkamy żadnych skrzypków, którzy w dostatecznym stopniu opanowali rytmny mazurkowe, by stać się reprezentantami idiomu. „Autentyk” pozostaje na marginesie folklorystyki. Warto podkreślić, że ruch zespołów pieśni i tańca, szacowany dziś na 8–10 tysięcy grup, jest intencjonalnie odrębny i nie stanowi kontynuacji muzyki wiejskiej, począwszy od najbardziej lokalnych działań instruktorów, gdzie karykaturalne aranżacje bywają obcesowo narzucane muzykom (śpiew wielogłosowy, groteskowe tempa, manieryzmy), po cieszące się ogromną popularnością zespoły jak „Mazowsze”, stawiające na profesjonalizację, widowiskowość, technikę wykonawczą. Zawsze widoczna jest chęć odarcia oryginału z pewnych — znakomych — cech i przysposobienia go do gustów z innego obszaru kultury oraz potraktowania jak produkt estradowy dla konsumenckiej publiczności „siedzącej”. „Tymczasem ruchy popularyzatorskie spostrzegły, że autentyczne polskie melodie ludowe są trudne w wykonaniu i stylizacji”²⁰, opracowania zespołów „kłócą się z immanentnymi właściwościami folkloru” i powstaje „zunifikowana sztampa pseudoludowa”²¹. Aranżacje dowodzą zwykle przede wszystkim braku poczucia estetyki muzyki polskiej wsi oraz skrajnie odległych preferencji artystycznych. Najmocniejsze strony, jak żywiołowość, ekspresja, witalność, czyli to, co mogło zachwycić spragnionych świeżości, zamieniano na „bezpieczne wartości”, sentymentalne umizgi, od których młodzież właśnie chciała uciec.

Zdecydowana większość zespołów wiejskich, znajdując się w sprzyjających temu warunkach społecznych, całkowicie osunęła się w ten zakres repertuarowy [...] (biesiadny, popularny, religijny, patriotyczny). [...] Czy zatem pomimo wieloletniej tradycji nie udało się w Polsce wypracować odpowiednich metod prezentacji folkloru muzycznego i tanecznego szerszemu widzowi i słuchaczowi?²².

Kiedy dorastałem w latach osiemdziesiątych, żywo zainteresowany muzyką popularną, muzyka polskiej wsi stała możliwie najniżej w hierarchii, przy czym kontakt ze źródłem był zerowy (Dahlig podaje, że w 1987 oryginalna muzyka tradycyjna wypełniała 1 procent ogólnego czasu emisji PRiTV). „Fatalna kondycja współczesnej kultury ludowej to w dużej mierze efekt polityki PRL-u” — zauważa Burszta²³. Wyobrażenie o kulturze wsi podsumowywała piosenka Perfectu: „Puste pole za stodołą, chłop zaprawia, ale dżez!”, a folklorystyka uosabiała zespół Wańka Wstańka and the Ludojades, który w oparach piwa przedstawiał przesycone stereotypami, prymitywne punkowe parodie repertuaru zespołów pieśni i tańca.

„Co warto podkreślić, istnieje [...] wypracowany i sprawnie działający system szkoleń instruktorskich, którego jedynym, ale niezmiernie istotnym mankamentem jest brak bezpośredniego kontaktu z pierwowzorami opracowań i stylizacji” — podsumowuje Nowak²⁴. Wydaje się, że muzyka polskiej wsi stanowi kuszące tabu: kultura polska krąży wokół niej, obwąchuje, ale woli obcować z nią przez pośredników, niż dotykać własną dłońią. Niezmiernie — niezależnie od politycznych wiatrów — przeważa protekcyjność, klasowe (cokolwiek to znaczy, także w PRL-u), „chamofobiczne” nastawienie.

20 Anna Czekanowska, op. cit., s. 63.

21 Jan Stęszewski, op. cit., s. 95.

22 Tomasz Nowak, op. cit., s. 93–94.

23 Wojciech J. Burszta, op. cit.

24 Tomasz Nowak, op. cit., s. 93.







Trwałe obrazy rzeczy ludowych

Ewa Klekot

W 1991 roku wieku pismo „Lud”, organ szacownej, istniejącej od 1895 roku organizacji o nazwie Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, opublikowało obszerną dyskusję dotyczącą pojęcia „kultura ludowa”. Głos zabrali w niej głównie pracownicy instytucji akademickich i muzealnych, a ich wypowiedzi dotyczyły przede wszystkim rozumienia tego pojęcia oraz sensowności posługiwania się nim na gruncie nauk będących w polskim świecie akademickim następczyniami ludoznawstwa: etnologii, etnografii, folklorystyki i antropologii kulturowej. Z dyskusji jasno wynikało, że „kultura ludowa” to pojęcie uwikłane w bardzo złożony problem reprezentacji.

„Kultura ludowa» nie jest ani mitem, ani rzeczywistością — pisał Michał Buchowski. — Mitem jest tylko wyobrażanie sobie, iż nasze pojęcie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, podczas gdy jest ono abstrakcyjnym sposobem porządkowania postrzeganego przez nas świata”¹.

Za każdym „sposobem porządkowania postrzeganego przez nas świata” stoją konfigurujące dyskurs relacje władzy, a „kultura ludowa” i „ludowość” były i nadal często pozostają dyskursywnymi narzędziami egzotykcji i estetyzacji wsi i jej mieszkańców. „Ludowość” i „lud” to także reprezentacje oparte na selekcji materiału, który badacz dostrzegał, a także, uznając go za ciekawy, decydował się udokumentować. W ten sposób lud konstruowany był jako Inny nowoczesnego inteligenta, a ludowy artysta jako Inny artysty wykształconego.

„Pojęcie kultury ludowej definiowane jest bowiem »z zewnątrz«, z pozycji obserwatora” — zauważał w tej samej dyskusji Aleksander Jackowski — a biorąc pod uwagę kluczową dla konstrukcji znaczeń rolę związku między nazywającym a tym, co nazywane, „historia pojęcia »kultura ludowa« to przede wszystkim historia tych, którzy patrzyli i nazywali”, a nie historia tego, co nazywane; historia rozumienia zjawisk dostrzeganych na wsi przez inteligencję, która jest „historią złudzeń i mitów”².

Publiczność oglądająca w mieście prezentacje kultury czy sztuki ludowej ma więc szanse więcej dowiedzieć się o sobie samej, niż o wsi, którą ta ludowość reprezentuje. Zaś dotyczące ludu „złudzenia i mity” okazują się zakorzenione w metanarracjach nowoczesności, przede wszystkim w metanarracji o autentyczności i jej związku z pierwotnością, z naturą jako opozycją do kultury, z dzikussem, który jest figurą dzieciństwa ludzkości. W dyskusji o konstruowaniu ludowości, która od kilku dziesięcioleci toczy się w obrębie powołanych do jej badania dyscyplin naukowych, pojawiły się takie kategorie opisu jak ideologia ludoznawcza, orientalizacja, folkloryzacja, samofolkloryzacja. Zwracano uwagę, że „kultura ludowa — zmitologizowana przez politykę i tradycję — dodatkowo jeszcze mityzowana przez naukę, która ma ją opisywać — stawała się często wygodnym materiałem do wygrywania rozmaitych aktualnych potrzeb politycznych”³, a opisy tworzone przez ludoznawców należy czytać „jako wyraz skonwencjonalizowanego »miejskiego gadania« na temat chłopca, a nie po to, ażeby się dowiedzieć, jakim ten chłop był naprawdę”⁴. Obszarami dyskursu, w których kształtowały się reprezentacje wsi jako „ludowej”, były oczywiście przede wszystkim pola nauk takich jak ludoznawstwo, etnografia i folklorystyka. Dyskurs nauk o sztuce dołączył do nich dopiero w pierwszej połowie XX wieku, kiedy zbuntowane przeciwko akademizmowi oko epoki pozwoliło inteligentom dostrzec atrakcyjność drzeworytów, obrazów czy rzeźb stanowiących główny składnik ikonosfery mieszkańców wsi. Badania naukowe to zwornik jednej z dwóch Lyotardowskich wielkich narracji nowoczesności: tej, która dotyczy prawdy. W naukach humanistycznych i społecznych zrelatywizowano ją, podważając realizm reprezentacji naukowych przez wykazanie jego konwencjonalnego charakteru oraz wskazanie mechanizmów selekcyjnych zastosowanych przy ich konstruowaniu. Idąc za takim myśleniem, Piotr Kowalski nazwał działające

1 Michał Buchowski, *Kultura ludowa — mit czy rzeczywistość?* [głos w dyskusji], „Lud” 1991, t. 74, s. 181.

2 Aleksander Jackowski, *ibidem*, s. 188, 186.

3 Piotr Kowalski, *Folklorystyka nauk o kulturze ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa — Konteksty” 1992, t. 46, z. 1, s. 25.

4 Zbigniew Libera, *Lud ludoznawców: Kilka rysów do opisanja fizjonomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku*, w: *Etnologia polska między ludoznawstwem a antropologią*, red. Aleksander Posern-Zieliński, Wydawnictwo Drawa, Poznań 1995, s. 138.

w ludoznawstwie mechanizmy „manipulacją obrazami”, dzięki której do potocznej wyobraźni trafiły „niezwykle trwałe obrazy rzeczy ludowych”⁵.

1. „Kraj lat dziecinnych”: wieś i frustracje nowoczesności

„Miejski szowinizm” — tak Andreas Bedenstedt nazywa postawę opartą na przeświadczeniu, że obszary wiejskie powinny stanowić sektor usługowy dla miast, a ich mieszkańcy, „o ile nie występują w roli gościnnego właściciela kwatery agroturystycznej, [traktowani są] jako dość irytujący i kłopotliwy element pejzażu”⁶. Tak właśnie dzieje się przy konstruowaniu obrazu „wsi malowniczej”, ponieważ sama kategoria „malowniczości” zakłada estetyzację rzeczywistości, a jak słusznie zauważył irlandzki historyk sztuki David Brett, relacja między estetyzującym a tym, co estetyzowane jest nierówna. Pozwala estetyzującemu na zajęcie uprzywilejowanej pozycji niezaangażowanego obserwatora, który patrzy, nie ponosząc żadnej odpowiedzialności w związku z przysługującym mu prawem do oglądania⁷.

Zdaniem Fernanda Braudela miasta Europy „dominowały nad okolicznymi wsiami, które były dla nich prawdziwymi koloniami, zanim powstało pojęcie kolonii, i jak kolonie je traktowano (później państwa postąpią tak samo)”⁸. Europejskie miasto jest więc zarówno źródłem właściwego nowoczesnemu myśleniu rozumienia swobód obywatelskich i przedstawicielskiego charakteru władzy, jak i traktowania wsi jako surowcowego zaplecza, którego jedynym sensem istnienia jest zaopatrywanie miasta (pełniącego w tym układzie funkcję kolonialnej metropolii). Gospodarcza i polityczna nadrzędność miasta wobec wsi jest jednym z fundamentów nowoczesności, zarówno w jej kapitalistycznej, jak i komunistycznej wersji. Równocześnie jednak ta sama nowoczesna Europa konstruuje wieś jako zagrożoną przez miasto skarbnicę cennych wartości moralnych. Dzieje się to za sprawą romantyzmu, który podziela co prawda oświeceniową filozofię dziejów, zgodnie z którą mit przewyciężany jest przez logos, a świat ulega postępującemu „odczarowaniu”, lecz — odwrotnie niż oświecenie — przypisuje takiemu rozwojowi wypadków negatywną wartość. Stara się więc odzyskiwać i restaurować to, co dawne: pierwotną niewinność Dzikiego, prostotę wiejskiego życia, chrześcijańskie cnoty średniowiecznego rycerza. Widzi w nich bowiem wartości utracone wskutek działania oświeceniowego racjonalizmu. Społeczne ulokowanie wartości wśród „prostego, nieuczzonego ludu wiejskiego” miało ważne konsekwencje dla pary miasto–wieś. „Miasto” konstruuje w ten sposób „wieś” jako archaiczną, nietkniętą nowoczesnością skarbnicę pogardzanej przez oświecenie tradycji i opartej nad prze(d)sądach mądrości.

W dużej mierze właśnie te treści, które miasto w swym mniemaniu uratowało ze wsi, stały się tworzywem wynajdowanych w ciągu XIX wieku tradycji nowoczesnych wspólnot narodowych. Ważny element konstrukcyjny wielu nowoczesnych ideologii narodowych stanowi bowiem koncepcja ludu wywodząca się od niemieckiego filozofa Johanna Gottfrieda Herdera, przyswojona szlachecko-inteligenckiej publiczności przez romantyków. Herder nie tylko uznawał lud wiejski za nosiciela tradycji rozumianej jako ustnie przekazywany folklor, ale wprost nazywał sztukę ludową, która była jego zdaniem twórczością anonimową i wspólnotową, sztuką narodową. Ustanawiał w ten sposób i podkreślał bezpośredni związek przechowanej przez wiejski lud tradycji ze wspólnotą polityczną, jaką jest naród. Herderowski lud nie mógł zatem posiadać nowoczesnej świadomości historycznej: opierał wszak swą wiedzę na tradycji, którą Locke pozbawił autorytetu legitymizacji zarówno w epistemologii, jak i w polityce; poza tym nie wytwarzał źródeł pisanych stanowiących podstawę pracy nowoczesnego historyka. Herder odbiera więc chłopom historyczność przez uczynienie z nich ludu.

W jaki jednak sposób wyalienowany i rozzarowany nowoczesnością mieszkaniec nowoczesnego miasta mógł uznać wiejską tradycję za własną stratę i odczuć nostalgię za społecznością, która była tej tradycji nosicielką? Wiejskie niańki opowiadające bajki swoim podopiecznym w mieście stają się fizycznie łącznikami

5 Piotr Kowalski, *Popkultura i humaniści*, Wyd. UJ, Kraków 2004, s. 153.

6 Cyt. za: Izabella Bukraba-Rylska, *Biorąc kulturę poważnie, czyli wiejskie dziedzictwo Polaków*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 47, s. 59.

7 David Brett, *The Construction of Heritage*, Cork University Press, Cork 1996, s. 38–51.

8 Fernand Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek*, t.1: *Struktury codzienności*, przeł. Maryna Ochab, Piotr Graff, PIW, Warszawa 1992, s. 424.

między dwoma światami, tworząc skojarzenia między wsią a dzieciństwem (solidnie podbudowane również lekturą Jean-Jacquesa Rousseau) oraz wsią i kobiecością. Dzięki połączeniu pojęć wsi, dzieciństwa, natury i rodziny pojawił się rodzaj religijnego zjednoczenia, które wniosło ożywczą siłę w nowoczesność opartą na wyobcowaniu refleksyjnego podmiotu czyniącego się przedmiotem własnej refleksji.

Jednak uczynił to, neutralizując niemal wszystko to, na czym się kultura refleksji opiera. *Heimat* to dzieciństwo w dorosłości, kobiecość w męskości, rozum bez świadomości czy alienacji (jeżeli można sobie taki irracjonalny rozum wyobrazić), natura bez śmierci [...] ani ja, ani percepcja, ani rozum przebywając w swoim *Heimat* nie mogą uruchomić właściwej im władzy rozróżniania⁹.

Heimat to pojęcie niemieckie, właściwie nieprzetłumaczalne na żaden inny język, po polsku najczęściej rozumiane jako „mała ojczyzna”.

Romantyczne w swej genezie, wyraża — jak twierdzi Peter Blicke — niechęć w stosunku do wszystkiego, co nowoczesne: kapitalizmu, industrializacji, polityzacji życia społecznego. Choć sprzeczne z nowoczesną ideologią narodową, chętnie przez nią było wykorzystywane ze względu na potężny ładunek emocjonalny i wspomnianą przed chwilą niemoc krytycznego rozróżniania. *Heimat* jest, zdaniem Blickego, pojęciem z gruntu nowoczesnym, którego funkcją miało być zaradzenie wszelkim bolączkom modernizacji i dostarczenie „pociechy i obietnicy szczęścia tym, którzy nie chcieli już być uczestnikami (złudzenia) dialektycznego parcia naprzód ku temu, co ciągle nowe. Jednak odmawiając uczestnictwa *nadal pozostają* zarówno częścią tego, co nowe, jak i samej dialektyki”¹⁰. *Heimat* to przestrzenny wymiar romantycznej strony nowoczesności, wyraz pozytywnych emocji, kierowanych przez mieszkańca miasta w stronę wsi, w której odkrywał swe korzenie. Łączy się on wyraźnie z romantyczną ideą natury, zgodnie z którą „lud wiejski” był tej natury częścią. Oczywiście powraca w nim także sentymentalny i romantyczny topos stabilności i niezmienności wiejskiego życia, jednak jego utopijny charakter idzie dalej: *Heimat* staje się miejscem, gdzie „to, co wyobrażone i to, co rzeczywiście pozostaje nierozdzielne, a przedmiot i podmiot wreszcie się ze sobą godzą”¹¹.

Tworzona „na paryskim bruku” Mickiewiczowska konstrukcja wsi jako „kraju lat dziecińczych” nie tyle miała zaradzić bolączkom modernizacji, której w latach trzydziestych XIX wieku wieś na dawnych terenach Rzeczypospolitej Obojga Narodów doświadczyła w nader znikomym stopniu, ile dostarczyć mitu, który ukołby gorzyc powstaniowej klęski i pogodził zwaśnionych emigrantów. Okazuje się jednak, że odwołania do dzieciństwa jako okresu spędzonego pod troskliwą opieką kobiet ziemskich („strapionej matki”), boskich („Panny Świętej, co w Ostrej świeci Bramie”) i symbolicznych („ojczyzny łono”) oraz do niezwykle sugestywnie opisanego lokalnego krajobrazu to zestaw skojarzeń dobry na wszystkie bolączki nowoczesności. Jednak połączenie dzieciństwa, natury, rodziny z estetyzacją wiejskiego krajobrazu ma u Mickiewicza inne zadanie, niż to przypisywane przez Blickego konceptowi Heimatu. Nie chodzi o utopię emocjonalną, która pozwala odetchnąć od nowoczesności, zawieszając imperatyw dialektyczności egzystencji i wprowadzając jakiś rodzaj przedustawnej nierozróżnialności. Chodzi o utopię polityczną i społeczną, ucieleśnioną w micie ziemiańskiego ładu społecznego. Nie ma w nim zupełnie znaczenia, jak powstały „trzy stogi użątka, co pod strzechą zmieścić się nie może”, ani kto wziął do stajni panatadeuszowe konie: sprawcy tych czynności pozostają niewidoczni, a czasowniki je opisujące mają formę bezosobową. W Mickiewiczowskiej wizji „wsi wolnej od chłopów” chodzi o stworzenie mitu ziemiańskiego ładu i jego sprawiedliwości: wieś wolna od chłopów to bowiem de facto wieś wolna od chłopskiego upodlenia. Obraz taki możliwy jest wówczas, gdy chłopów zinstrumentalizuje się jako element wiejskiej infrastruktury, niezbędny do funkcjonowania leżącego „we brzozowym gaju” dworu. Wizja wsi bez wyzyskiwanego chłopą miała kluczowe znaczenie z perspektywy tworzenia nowoczesnego narodu zdolnego do wywalczenia niepodległego państwa. Wymagał on skonstruowania legitymizującej go

⁹ Peter Blicke, *Heimat. Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Camden House, Rochester 2002, s. 37, 39.

¹⁰ Ibidem, s. 32, podkreśl. autora.

¹¹ Ibidem, s. 40.

tradycji w taki sposób, by obcość między panami a chłopami, którzy musieli wspólnie ten naród i państwo stworzyć, pokazać jako wewnętrzne zróżnicowanie pewnej całości spajanej wspólnotą interesów, a nie jako dialektyczną różnicę między dwiema całościami o radykalnie odmiennych interesach. Tę absolutnie kluczową, instrumentalną rolę w konstrukcji polskiej ideologii narodowej w XIX wieku, kiedy priorytetem było zneutralizowanie fundamentalnego konfliktu społecznego między szlachtą i chłopami, pełniło pojęcie „ludu wiejskiego”, o którym była już mowa.

2. „Coś z Piasta”, czyli allochronia

„Ludoznawcami — pisze Stanisław Węglarz, sam etnograf, czyli ludoznawca — przynajmniej przez pierwsze stulecie istnienia tej dyscypliny badań — byli niemal wyłącznie inteligenci różnego pochodzenia i statusu”¹². Wszyscy oni to nosiciele potocznego światopoglądu warstw wykształconych, dla których — jak pisał Bolesław Prus — życie ludu wiejskiego było „nieznaną Ameryką”¹³. W związku z tym uwagę ludoznawców przyciągała przede wszystkim egzotyka i odmienność mieszkańców wsi, które, podążając za koncepcjami Herdera, uważali za archaiczną kryjącą dawne pierwociny narodu oraz zgodnie z paradygmatem społecznego ewolucjonizmu uznawali za przejaw pierwotności niższych szczebli rozwoju.

Analizując sporządzane przez ludoznawców opisy, dostrzeżemy w nich te same mechanizmy egzotyzacji, które dziewiętnastowieczni antropolodzy stosowali w opisach kolonialnych „dzikich”, tyle tylko, że Inny ludoznawców nie był od badacza odległy geograficznie, lecz społecznie. Krytyka języka i retoryki antropologicznego opisu, jak i stosowanych przez tę naukę narzędzi badawczych, wskazują na etnocentryczne i kolonialne uwarunkowania antropologicznych reprezentacji obcości oraz wpisana w nie nierówność między badającym a badanym. Jednym z najważniejszych mechanizmów egzotyzacyjnych stosowanych wobec badanych podczas konstruowania naukowej narracji opisującej i interpretującej zebrany podczas antropologicznych badań terenowych materiał była allochronia, szczegółowo zanalizowana przez Johannes Fabiana¹⁴. Termin ten odnosi się do sytuacji, w której antropolog, tworząc tekstową reprezentację rzeczywistości badanej, nie włącza czasu ludzi badanych przez siebie w terenie w swój czas historyczny, wymagający użycia w narracji czasu przeszłego, lecz opisuje ich za pomocą czasu teraźniejszego. Choć pobyt w terenie dobiegł już końca, choć trwał krótko w porównaniu z czasem istnienia badanych społeczeństw, antropolog przedstawiał zastaną sytuację jako stałą: badani byli pozbawieni historyczności, którą miał antropolog, jako „ludy bez historii” zanurzone w niezmienności czy też niezwyklej powolności „czasu natury”. Allochronia to sytuacja, w której dwie osoby biorące udział w badaniach, czyli spotykające się w tym samym czasie i miejscu — badacz i badany — w tekście antropologicznym stają się sobie obce czasowo. Jak sugeruje Fabian, nowoczesna antropologia jako nauka empiryczna konstruuje swe przedstawienia według porządku właściwego obserwacji, czyli wizualności, przez co są nie są one dotknięte upływem czasu. Badacz dystansuje się w ten sposób wobec Innego, tworząc swój przedmiot badań, czyli oglądu, a potem jego reprezentacje. Według Fabiana ewolucjonistyczna metanarracja, która porządkowała świat nowoczesnych antropologów, czyniła podróż w przestrzeni podróżą w czasie, a badani mieli status żywych skamielin. Było to możliwe dlatego, że w miejscu, do którego antropolog docierał, czas zdawał się nie istnieć, a badani to „ludy bez historii”. Gramatyczny czas teraźniejszy etnograficznych opisów stanowił główne narzędzie wytwarzania Innego zanurzonego w retorycznym *praesens ethnographicum*. Antropolog — a wraz z nim jego czytelnik — także zanurzał się w ten obcy czasowo świat dzięki narracji, zachowując jednak świadomość własnej historyczności.

Narzędziem konstruowania allochronii stała się również, choć w inny sposób, estetyzacja wsi. Odmienna (nienowoczesna) kondycja czasowa ludu bez historii umożliwiała mu dostęp do ponadczasowego (wedle

12 Stanisław Węglarz, *Chłopi jako obcy. Prolegomena*, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. Wojciech J. Burszta, Jerzy Damsz, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 88.

13 Cyt. za: *ibidem*, s. 89.

14 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 2003.

nowoczesnej teodycei) świata wartości artystycznych i uniwersalnych praw sztuki, które stawiają ją ponad relatywnością kultur. Estetyzacja wsi sprawia, że ludowość staje się kwestią sądu smaku i dystynkcji społecznej tego, kto w mieszkańcach wsi potrafi tę ludowość dostrzec i docenić. Z tej perspektywy zaczyna ona podlegać procesom zachodzącym w polu sztuki, funkcjonując jako zbiór form i styl ekspresji, którym przypisuje się treści i wartości właściwe nowoczesnemu dyskursowi o sztuce i jej praktykom artystycznym. Dotykają ją zatem podobne zawłaszczenia i przyswojenia co „pierwotność” czy „prymitywność”: jej formy stają się inspiracją dla modernistów poszukujących środków wyrazu, które rozbiłyby akademicki kanon, a jej twórcy — nosicielami „naturalnej wrażliwości na piękno” i „autentyczności”.

W opisach ludu wiejskiego allochroonia pełniła jeszcze jedną funkcję: wytwarzana dzięki niej ahistoryczność traktowana była nie tylko jako ewolucyjnie rozumiana „starożytność”, lecz także jako „odwieczność”.

Już XIX-wieczni ludoznawcy, zafascynowani kulturą ludu, poruszali się wśród chłopów niczym późniejsi turyści. Wyposażeni w przedpodróżną wiedzę, w techniki sporządzania opisów, ulegając presji literackiej narracji, a także motywowani potrzebami odkrywania prawd ważniejszych niż tylko wynikających z przygodnych obserwacji, mówiąc, że odkrywają, tworzyli w istocie etykiety ludowych typów¹⁵.

Lud konstruowany w obrębie szlachecko-inteligenckiego dyskursu ludoznawstwa był typowym „ludem bez historii” — zawieszony w odwiecznym „etnograficznym czasie terażniejszym”, nie podlegał zmianom historycznym i napięciom społecznym właściwym nowoczesności. W ten sposób ludoznawca z jednej strony odbierał przedstawicielowi ludu nowoczesną podmiotowość, którą sam posiadał, a z drugiej, konstruował go jako obcego w nowoczesnym świecie: lud wiejski to Inny miejskiej nowoczesności.

3. Folkloryzacja i ideologia ludoznawcza

Selekcja cech, które pozwalały wytworzyć reprezentację wsi w postaci ludowości, a chłopów w postaci ludu wynikała z kulturowego przygotowania ludoznawców, którego częścią były zarówno metody badań, możliwe do postawienia pytania, jak i atrakcyjność uzyskanych przez badacza odpowiedzi. Jednocześnie jednak trzeba pamiętać, że lud miał być Innym, który zostanie włączony w tożsamość narodową: nie mógł więc nosić cech stanowiących potencjalne źródło wewnętrznych konfliktów. Odmienność ludu miała wzmocnić narodową konstrukcję, a nie ją rozsadzić. Ideologia ludoznawcza kształtowała się równocześnie z nowoczesną świadomością narodową i miała niemalże udział w tworzeniu tradycji stanowiących podbudowę nowoczesnego państwa narodowego. Lud konstruowany przez ludoznawców jako archaiczny i żyjący „czasem natury”, czyli de facto pozbawiony historii, był również niezwykle ważny z perspektywy kwestii jedności narodu, kluczowej dla trwałości państwa. W wypadku Polski dziewiętnastowieczny i wczesnodwudziestowieczny dyskurs narodowy musiał rozwiązać liczący kilka stuleci konflikt między ziemiańską szlachtą a chłopami, stanowiący jedną z konsekwencji wczesnonowożytnej refeudalizacji wsi w szlacheckiej Rzeczypospolitej. „Ludowość” pełniła rolę tyleż kluczową, co instrumentalną, dostarczając polskiej ideologii narodowej narzędzia umożliwiającego zneutralizowanie tego fundamentalnego konfliktu społecznego. Przemiana „gminu”, „chłopów”, „pospólstwa” w „polski lud” miała dokonać „cudu”, który wieszczył Krasiński w *Psalmie miłości*. „Lud” trzeba też zatem rozumieć jako utopię umożliwiającą powstanie ideologii narodowej. Zadanie nie było proste, bo z jednej strony sarmatyzm konstruował różnicę społeczną między panem i chłmem jako różnicę etniczną (szlachta miała wszak wywodzić się z innego etnicznie żywiołu niż prości chłopci), a z drugiej, poczucie chłopskiej krzywdy było silniejsze od ewentualnej etnicznej lojalności i polscy chłopci gotowi byli „piłą rznąć” polskich panów. Poza tym na terenach stanowiących kresy wschodnie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, również

15 Piotr Kowalski, op. cit., s. 105.

w czasach ludoznawców i etnografów lud wiejski był innego pochodzenia etnicznego niż klasa panów, z której ci ludoznawcy się wywodzili.

Swego czasu Ludwik Stomma sporządził statystykę zawartości siedmiu tomów *Dzieł* Oskara Kolberga poświęconych Mazowszu, analizując ją w oparciu o kategorie tematyczne. Okazało się, że 84 procent opisów poświęcone było „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym”, takim jak obrzędy doroczne, obrzędy rodzinne, pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy. W obrazie wsi ludowej Kolberga folklor stanowił więc nie tylko podstawę, ale i niemal całkowitą treść reprezentacji. „Nie podliczamy tego bynajmniej — pisał dalej Stomma — w celu znęcania się nad bezcennym klasykiem. Warto jednak uświadomić sobie, z jakich to przesłanek wyrastała pokaźna większość późniejszych literackich (nie wspominając już o filmowych) wizji wsi; wizji, które dość skutecznie ukształtowały nie tylko inteligentną opinię publiczną, ale nawet podświadomość części etnografów...”¹⁶. Sugestywność i siłę oddziaływania wizji wsi autorstwa Kolberga, która zresztą wpisywała się w o wiele starsze od niej istniejące w polskiej kulturze i literaturze topoty „wsi spokojnej, wsi wesołej”, można porównać z mitotwórczą siłą *Pana Tadeusza*. Różnica polega jednak na tym, że Mickiewicz tworzył swój klasowy mit jako epos literacki; Kolberg zaś w założeniu dokumentował rzeczywistość, wytwarzając przy tym przedmiot badań naukowych dyscypliny zwanej ludoznawstwem.

Wśród eksponentów ideologii ludoznawczej Węglarz wyróżnia dwie postawy: „filantropa” i „apologety”. Pierwszy „interesuje się ludem po to, aby poznać mentalność chłopstwa dla wykazania fałszywości ludowej wiedzy i »wyprostowania wykrzywionych wyobrażeń gminu« poprzez wniesienie na wieś kaganka oświaty”, drugi zaś, zdaniem tego pierwszego, jest „nietoperzowym apologetą ciemnoty”, czyli romantykiem, który silniej wierzy w „prawdy żywe” ludu niż w „mędrca szkiełko i oko”. Obaj jednak legitymizują program, który ma — z perspektywy swych twórców — przyczynić się do włączenia ludu w projekt narodowy oraz jego emancypacji. Jej narzędziem ma być w pierwszej wersji edukacja, umożliwiająca włączenie chłopów w struktury państwa narodowego, w drugiej zaś upodmiotowienie i emancypacja dokonują się poprzez duchowy i twórczy potencjał ludu, którego wyrazem jest „pieśń gminna”. Obie postawy — choć na różne sposoby — uruchamiają zjawisko folkloryzacji, a to jednak zamiast emancypować, wytwarza mechanizmy replikujące społeczne status quo. „Zinstytucjonalizowany ruch folklorystyczny jest dowodem na to, że chłop zawsze musi pozostać chłopem. Taka jest bowiem konstrukcja ideologii ludoznawczej”¹⁷. Ideologia ta legitymizuje więc program, który ma — z perspektywy jego twórców — przyczynić się do włączenia zamienionych w lud chłopów w projekt narodowy oraz ich dowartościowania: upodmiotowienie i emancypacja chłopca dokonuje się poprzez duchowy i twórczy potencjał ludu, którego wyrazem jest folklor — i tylko on. Chłop pozbawiony folklorystycznej archaiczności i malowniczości staje się przerażająco obcy (i w tej obcości niebezpieczny) — jak szczekający po wiejskich rowach chłopci w *Ferdynurce*.

„Wypowiadamy walkę doktrynerom apostołów kosmopolitycznego socjalizmu — pisał w 1886 roku w warszawskim tygodniku „Głos” Jan Ludwik Popławski — którzy nie pamiętają o tym, że lud nasz posiada własne pojmowanie szczęścia, nie dające się ułożyć w oderwane lub wzięte z obcego gruntu formułki, słowem kulturę własną, której czynniki składowe mogą być uważane jako niższe formy odpowiednich kategorii kultury naszej”¹⁸. W ten sposób lud mógł wnieść swe „niższe formy kultury”, czyli folklor, do „kultury naszej”, czyli konstruowanej przez inteligentów wspólnej „kultury narodowej”. Sprowadzenie różnic społecznych do poziomu estetyki i „zajęć czasu wolnego”, czyli przyjęcie folkloru i sztuki ludowej za prawdziwą i właściwą reprezentację wsi, umożliwiało sprawne zarządzanie tymi różnicami. Folkloryzacja wsi okazała się niezwykle istotna z perspektywy konstruowania nowoczesnego narodu. Niezbędne było jednak przekonanie samych mieszkańców wsi do takiej reprezentacji ich własnego świata: chłopci musieli uwierzyć, że najbardziej wartościowymi elementami chłopskiej rzeczywistości są folklor i sztuka ludowa. Sukces tej reprezentacji wsi wśród

16 Ludwik Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 236.

17 Stanisław Węglarz, op. cit., s. 96.

18 Cyt. za: Aleksander Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 43.

chłopskich mieszkańców wynika z intensywnego forsowania jej zarówno przez włościańskie szkolnictwo, jak i przez większość odłamów ruchu ludowego, od przełomu wieków, przez czasy II Rzeczypospolitej, po PRL i współczesność. Zalecano na przykład dbałość o ludowy wystrój wnętrz szkół rolniczych, „co praktycznie sprowadzało się do ich wyposażania w „stylowe zakopiańskie meble”, zdobienia ścian wycinankami oraz przebierania słuchaczek w ludowe wełniaki¹⁹ — w ten sposób chłop uczył się od pełnego skądinąd dobrych chęci inteligenta, co na wsi jest, a co nie „kulturą”, oraz w jaki sposób może wykorzystać tę „kulturę ludową” do własnej emancypacji.

Drugim wymiarem folkloryzacji wsi był handlowy walor ludowości, którą można sprzedawać w mieście i za granicą. Ludowość na sprzedaż jako element polityki społeczno-gospodarczej państwa narodowego to w Polsce — jak pokazał Piotr Korduba — koncept wcześniejszy niż Cepelia, sięgający międzywojennej polityki popierania przemysłu ludowego, prowadzonej przez polski rząd. Propagowanie sprzedaży wiejskich wyrobów na rynek miejski miało stanowić, przynajmniej do pewnego stopnia, wsparcie gospodarcze dla przeludnionej i biednej wsi okresu międzywojennego. Równocześnie wartości ideologiczne i estetyczne sztuki ludowej miały w intencji jej promotorów popularyzować ją jako towar luksusowy wśród miejskiej inteligencji lub kontekstualizować w nowoczesnych wnętrzach²⁰. Taki sposób myślenia o ludowości musiał łączyć się z pewnego rodzaju „kontrolą jakości towaru”, bo na kanon sztuki ludowej składały się rzeczy starannie selekcjonowane z tego, co lud wytwarzał i użytkował. Mieszkańcy wsi nie mieli wszak tak świetnego gustu, jak wykształcone promotorki sztuki ludowej, i nie zawsze wiedzieli, że piękno ich wyrobów wynika ze „szlachetnej prostoty” będącej często efektem materialnego niedostatku. Nie uważali też sztuki ludowej za swoją sztukę, choć to oni byli twórcami „rzeczy ludowych”: wiejscy tkacze i tkaczki z Janowa nazywali „ludowymi” dywany robione na eksport do miasta, tkane wedle wzorów zaprojektowanych we współpracy z Eleonorą Plutyńską — artystką po warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i współzałożycielką Spółdzielni Artystów „Ład” — podczas gdy na rynek wewnętrzny, wiejski, tkaly „swoje” — z przędzy farbowanej sztucznymi barwnikami, w desenie naśladujące fabryczne żakardy, bo takie się mieszkańcom wsi podobały²¹.

Komercyjna atrakcyjność sfolkloryzowanej ludowości jest też pochodną jej potencjału tożsamościowego. Ze względu na udział ludu w konstruowaniu ideologii narodowej, folklor i sztuka ludowa dostarczały całego zestawu form i obiektów, które miały konotować tożsamość narodową, zarówno pod postacią stylów sztuki wysokiej (np. styl zakopiański czy styl narodowy Wystawy Paryskiej z 1925 roku) jak i w sfolkloryzowanym wariacie w PRL-u, który na plakatach Orbisu reklamował się jako „Polska — kraj folkloru”. Prawdziwe złote czasy dla ludowości instrumentalizowanej jako tożsamość na sprzedaż nastąpiły wraz z rozwojem polityki regionalnej po reformie administracyjnej RP i wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej: współcześni etnografowie promują ludowość jako źródło tożsamości regionalnej, doradzając zgodnie ze swą najlepszą akademicką wiedzą, jak uwspółcześnić haft kurpiowski przez umieszczenie go na etui telefonu komórkowego lub za pomocą jakiego wariantu „tradycyjności” (we współczesnej retoryce regionalistycznej słowo ludowość używane bywa rzadziej ze względu na obciążenia ideologiczne, a młode pokolenie etnografów z niego całkowicie rezygnuje) promować regiony włączone do Polski po II wojnie światowej, na których doszło do zerwania ciągłości tradycji osadniczej²². Folkloryzacja kultury wsi oraz samofolkloryzacja²³ jej mieszkańców to zjawiska, które na przestrzeni XX wieku są stale obecną i niezmiernie ważną składową polskiej polityki narodowej, społecznej, kulturalnej i gospodarczej, niezależnie od układu władzy, a nawet systemu rządów.

19 Mirosława Drozd-Piasecka, *Społeczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w życiu społeczeństwa II Rzeczypospolitej*, „Etnografia Polska” 1983, t. XXVII, z. 1, s. 57.

20 Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

21 Aleksander Błachowski, *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1990.

22 Anna Weronika Brzezińska, *Rola społeczności lokalnej w kreowaniu świadomości regionalnej*, „Twórczość Ludowa” 2010, r. XXV, nr 1–2, s. 17–21.

23 Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 86–99.

4. „Lud myśli postaciami”, czyli lud jako Inny artysty nowoczesnego

Fascynacja ludem jako twórcą dotyczyła przez długi czas wyłącznie sfery twórczości słowno-muzycznej. Przyczyny są złożone i leżą w dynamice procesów kształtowania się nowoczesnego pola sztuki oraz związanego z nim sądu smaku jako narzędzia społecznej dystynkcji, które zachodziły w nieco odmienny sposób w polu sztuk pięknych, literatury i muzyki. Niemniej od początku swego istnienia twórczość chłopskich mieszkańców wsi uwikłana była w procedury dyskursu ludoznawczego oraz ideologię ludoznawczą i konstruowana z całym dobrodziejstwem allochronii oraz Herderowskiej koncepcji sztuki ludowej jako narodowej. Allochronia, pozbawiając ludowych twórców historyczności, nierozzerwalnie związanej z kondycją artysty nowoczesnego, lokowała ich w archaicznym świecie bez historii, wyposażając w naturalną „iskrę bożą”, dziecięcą świeżość nieuczoności oraz bliskości natury. Odmienność postawy twórczej ludu od praktyk opisujących ją polskich twórców nowoczesnego dyskursu o sztuce konstruowana była przez cały XIX wiek wedle Mickiewiczowskiej opozycji między „czuciem i wiarą” ludu a „mędrca szkiełkiem i okiem”, która zyskała siłę toposu. Jednak dla refleksji przełomu wieków, a także pierwszej połowy wieku XX — czyli okresu, kiedy z jednej strony kształtuje się wizja ludowego twórcy-plastyka, a z drugiej, fundamenty relacji między „sztuką ludową” a „sztuką stosowaną” — kluczowe i toposotwórcze znaczenie zyskał *Promethidion* Norwida, wydany po raz pierwszy w 1851 roku, lecz spopularyzowany szerzej dopiero dzięki młodopolskiej fascynacji twórczością „czwartego wieszca”. „Prosty lud” nucący „z dłońmi ziemią brązowemi” jest nosicielem postawy twórczej, której Norwid przypisywał kluczowe znaczenie dla odnowy sztuki. Wraz z nim w romantycznym toposie sztuki jako obszaru pozwalającego na przekroczenie alienacji od świata, będącej konsekwencją „martwych prawd” racjonalizmu i poznania opartego na intelekcie, „czucie i wiara” zostały zastąpione przez „pracę ręczną”. Ten niezwykle znaczący zwrot, dzięki któremu „prawdy ducha” romantycznej eschatologii sztuki zastępuje „prawda materii”, łączy się oczywiście z szerszymi przewartościowaniami w modernistycznej teorii sztuki, co wskazuje na znaczenie, jakie dla „obrazów rzeczy ludowych” miał nowoczesny dyskurs o sztuce.

Jednak Norwid w *Promethidionie*²⁴ poświęca więcej miejsca opisowi twórczej postawy ludu i jego artystycznych praktyk, pisząc bardziej jednoznacznie i konkretnie w *Epilogu*: „Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanim i uczonym jest ta, że lud myśli postaciami. A umiejętnik postacie do myśli swych dorabia” [wers 733 i 734, podkreśl. autora]. Sformułowanie to konstruuje różnicę między twórcą ludowym a wykształconym w oparciu o relację „myśli” do „postaci”. U ludu relacja ta ma charakter organicznej całości („lud myśli postaciami”), podczas gdy u „umiejętnika” jest wtórna i sztuczna. Rozczarowanie współczesną mu praktyką artystyczną warstw wykształconych każe Norwidowi szukać praktyk społecznie egzotycznych, które byłyby lepsze od jego własnych, przede wszystkim dlatego, że nie zrywałyby ciągłości między myślą a postacią, czyli nie uznawały wyższości bezcielesnego umysłu nad materią.

Sformułowanie Norwida, że „lud myśli postaciami” znalazło też odzwierciedlenie w koncepcjach „ideoplastyczności” twórczości artystycznej ludu czy też jej „pojęciowości”, osadzających sztukę ludową w dyskusjach o konwencjonalności naturalizmu. Brak naturalizmu przedstawień tworzących wiejską ikonosferę miał być skutkiem odmiennego niż nowoczesny sposobu widzenia rzeczywistości. W relatywizacji wypracowanych przez europejski renesans zasad obrazowania miały też swój niemały udział badania nad sztuką „innych”: dzieci, pacjentów sanatoriów psychiatrycznych, „prymitywów” itd. W tym kontekście wyjątkowo silnie wybrzmiewał aintelektualizm sztuki ludowej mającej wyrastać „spontanicznie z najgłębszych złożych duchowych, niemal bez udziału intelektu i refleksji”²⁵. Ten aintelektualizm twórczości ludu oddawano bardzo często za pomocą metafor przyrodniczych, podkreślając w ten sposób jego allochroniczną przynależność do czasu natury. „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo. Nie myśli, aby czynić, ale myśli, bo tworzy czyniąc”²⁶. Równocześnie trzeba pamiętać o występującej w modernistycznym dyskursie o sztuce

24 Cytaty z *Promethidiona* za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion.html>, dostęp 10.05.2016.

25 Ksawery Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Wyd. Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Warszawa 1934, s. 10.

26 Stefan Szuman, *Psychologia twórczości artystycznej ludu. (Kilimkarstwo)*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45, s. 282.

łącności między logiką sztuki a logiką natury ufundowanej na freudowskiej koncepcji wyparcia i kultury jako źródła cierpienia, zgodnie z którą natura jest pożądanym stanem wolności od kultury i jej ograniczeń. Ponadto w dyskursie nowoczesnej nauki natura konstruowana była jako podlegająca stałym, nierelatywnym prawom, podczas gdy kultura odzwierciedlająca zróżnicowanie ludzkich społeczeństw i form życia konstruowana była jako relatywna — stąd łączenie logiki sztuki z logiką natury było dążeniem do wyłączenia prawdy artystycznej z relatywności prawd kulturowych.

Twórca ludowy jako „inny” artysty nowoczesnego podzielał też cechy pozostałych „obcych”: „prymitywów”, szaleńców, dzieci — tych wszystkich, u których nie doszło do sztucznego oddzielenia myśli od materii i stłumienia pierwotnych popędów sprawiających, że sztuka stanowi jedność z życiem. Z tego właśnie względu proces twórczy u artysty „uczonego” i „ludowego” miał zupełnie inny przebieg i charakter: „Artysta nie »bawi się«, gdy tworzy; przeciwnie, jego psychikę znamionuje w tych chwilach powaga i wzniosłość. Lud bawi i raduje się tworząc i nie umie tworzyć inaczej”²⁷; na podobnych przekonaniach opierały się działania edukacyjno-artystyczne Antoniego Buszka. Różnica między twórcą ludowym a artystą „uczonym” konstruowana była też jako opozycja między indywidualizmem inteligenta a zbiorowym charakterem sztuki ludowej. Koncentracja na wartościach formalnych (podejście, rzecz jasna, całkowicie obce środowisku społecznemu twórców rzeczy określanych jako sztuka ludowa) doprowadziła do sformułowania pojęcia stylu ludowego, a określenie jego cech przypieczętowało przekonanie o autonomii sztuki ludowej i jej odrębność od sztuki w innych stylach. Konsekwencją takiego podejścia była jednak — jak w wypadku innych stylów — kanonizacja sztuki ludowej, a na późniejszym etapie petryfikacja stylistyczna prac wytwarzanych przez wiejskich artystów na rynek zewnętrzny, czyli miejski. Równocześnie dzieła twórców wiejskich jako *sztuka ludowa* stały się częścią nowoczesnego dyskursu sztuki, co oznaczało uniwersalizację ich wartości oraz wpisanie ich twórców w emancypujący artystę dyskurs nowoczesny. Dla przedmiotu powstałego w kontekście wiejskiej kultury chłopskiej „atrakcyjność formalna” zawsze oznaczała dekontekstualizację, czyli wyselekcjonowanie z wiejskiego inwentarza, i rekontekstualizację — czy to poprzez naukowe opracowanie, obecność w muzeum, czy stanie się źródłem motywów lub językiem form podlegających artystycznemu przetworzeniu.

5. Wkład PRL-u — ciągłość i zerwanie

PRL-owski folklorizm hierarchię miasto/wieś spetryfikował i podtrzymał, utwierdzając społeczną funkcję ludowości jako parawanu skrywającego społeczne (także etniczne) nierówności pod postacią malowniczego zróżnicowania. Równocześnie też PRL jako państwo narodowe instrumentalizował folklor w sposób podobny do II RP, traktując go jako arsenał obrazów osadzonych w ideologii narodowej, posiadających potencjał afirmacji państwowości, zarówno w polityce wewnętrznej, jak i zagranicznej. Sięgnął też po wywodzące się z międzywojnia wzorce popierania wiejskiej wytwórczości w postaci „przemysłu ludowego”, a dzięki narzędziom, jakie dawała centralizacja władzy nad znacjonalizowaną gospodarką, powołał do życia molocho Cepelii, o której przedwojenni działacze Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego nie ośmieliliby się nawet marzyć²⁸. To dzięki Cepelii totalność folklorystycznej reprezentacji wsi osiągnęła swe apogeum.

Równocześnie jednak komunistyczna ideologia otwierała inne możliwości spojrzenia na kwestie dotyczące ludu i folkloru niż tylko przez pryzmat ideologii ludoznawczej. Przede wszystkim nacisk komunizmu na partycypację ludu w kulturze przekładał się na podejście do kwestii ludowego święta czy festynu, a znacjonalizowana gospodarka zachęcała do bezpośredniego angażowania wiejskich twórców w prace projektowe dla przemysłu fabrycznego (w odróżnieniu od wcześniejszych, prowadzonych także przez Cepelię działań w zakresie tzw. przemysłu ludowego). To drugie realizowały przede wszystkim zorganizowane przez Wandę Telakowską kolektywy twórcze²⁹, aktywne w dziedzinie projektowania tkanin dla przemysłu, oraz incydentalne

²⁷ Ibidem, s. 288.

²⁸ Obszernie temat ten omawia Piotr Korduba w książce *Ludowość na sprzedaż*, op. cit.

²⁹ Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1954.

angażowanie malarek pochodzenia wiejskiego i robotniczego do ręcznej dekoracji fabrycznie wytwarzanych naczyń ceramicznych. Jednak te sposoby działania ani nie weszły na stałe do repertuaru polskiego wzornictwa, ani też — co bardziej znaczące — nie znalazły teoretycznego ujęcia w zdominowanym przez ideologię ludoznawczą dyskursie o folklorze i sztuce ludowej.

Ludowy festyn, uznawany przez Anatolija Łunaczarskiego za „główny produkt artystyczny rewolucji”³⁰, podczas którego „niezorganizowane” masy widzów mieszają się z „zorganizowanymi” wykonawcami, pokonując i znosząc kolejną sprzeczność społeczeństwa burżuazyjnego, w PRL-owskim wydaniu pozostał widowiskiem. Co prawda wczesnopo wojenne kroniki filmowe sugerują, że pierwszomajowe święto próbowano organizować jako angażujący masy festyn, podczas którego znika podział na publiczność i wykonawców, jednak dożynki — podobnie jak prezydenckie uroczystości w Spale za czasów II RP — były od początku starannie reżyserowanym spektaklem przeznaczonym do oglądania. W tej wersji ideologia ludoznawcza i etatystyczny komunizm dokonywały wspólnej instrumentalizacji folkloru, konstruując obraz społecznej harmonii ludowo-demokratycznego państwa narodowego, w którym to nie wieśniacy czy chłopki, lecz kurpianki i górale przesuwali się w chocholim tańcu przez płytę Stadionu X-lecia w rytm pańskiego, skądinąd, poloneza.

30 Anatolij Łunaczarskij, *O massovyh prazhdestvah, estrade, tsirke*, Isskustvo, Moskwa 1981, s. 84.

ZESPÓŁ MALAR
WIT
KONGRES KUL



REK Z ZALIPIA
A

TURY POLSKIEJ



*Antonia Feliga
Zalipia
7/2 1966*

„Chcę wyjechać na wieś”

Monika Weychert Waluszko

Na przełomie XIX i XX wieku dokonał się największy skok demograficzny zanotowany w historii. W związku z rozwojem przemysłu w miastach przybywało robotników, nastąpiły zmiany w architekturze i urbanistyce, a także w sferze obyczajowej. Ludzie przestali być przypisani do określonego miejsca. Do ziemi.

Jak pisał Michel Foucault: „Obecna epoka jest prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni”¹. Miasta stały się także symbolami diagnoz społecznych zmieniającego się świata². Wieś została zdegradowana do roli zaplecza, stając się dobudówką do miast jako: „źródło podstawowych surowców konsumowanych przez ludność miejską, miejsce do lokalizacji urzędów służących spędzaniu wolnego czasu i rekreacji, i wysypisko dla odpadków życia miejskiego — odpadków nuklearnych, śmieci, przestępców i ludzi starych”³. Relacje pomiędzy miastem a wsią skomplikowały się, przybierając różne postacie: antynomii miasto–wieś, przyswajania elementów miejskich przez wieś (lub odwrotnie) czy apoteozy wsi. Wieś wzbudzała ambiwalentne odczucia. Dobrze to oddaje stwierdzenie Johna Russela, dotyczące przedmiotów surrealistycznych: „Tam gdzie wszystko jest nam znajome (*familié*) poszczególne składniki przedmiotu nie posiadają ani należytej wagi, ani celu bycia; tam gdzie wszystko jest obelżywe, efekt jest ubliżający. Składniki eksponowane i te, które każą myśleć, powodują, że jednocześnie zalecamy się i szydzimy, dajemy się uwodzić i porzucać wraz z uczuciem zażenowania, jakby na skraju drogi”⁴. Z jednej strony, już od czasów sentymentalizmu wieś osuwa się w sferę mitu; z drugiej — napawa odrazą i drażni swoją archaicznością. Jak zatem poza miastem odnajdywali się artyści wyjeżdżający na plenery?

„Chcę wyjechać na wieś” — śpiewała Urszula Sipińska w przeboju z lat osiemdziesiątych. Na wieś, czyli gdzie? Tam, „gdzie się zatrzymał w polu czas”⁵. Svetlana Boym pisząc o rodzajach nostalgii, wskazuje na dwa jej rodzaje: odtwarzającą i refleksyjną⁶. Refleksyjna to rodzaj bólu po stracie, świadomość nieodwracalności procesów, wspomnianie. Nostalgia odtwarzająca jest inna: dąży do odbudowania, kładzie nacisk na człon *nostos*. Dlatego łatwo łączy się z resentymentem czy nacjonalizmem; daje się wykorzystywać jako narracja polityczna. Na mocy jej działania przestrzeń wsi widziana jest jako obraz historycznej przeszłości narodu. Odtworzone, czyli „nowe tradycje cechuje wyższy stopień symbolicznej formalizacji oraz rytualizacji niż faktyczne zwyczaje chłopów, które ich uformowały”⁷. Wojciech J. Burszta zaproponował termin „postfolkloryzm narodowy”: „[...] faza postfolklorystyczna charakteryzuje się już jednak nie tylko maksymalnym uproszczeniem treści przekazu i jego kulturowego ładunku, ale też jego zupełnym oderwaniem od pierwotnego kontekstu. Jest to stereotyp drugiego stopnia. Nie ma on już nic wspólnego ze swoim źródłem tj. kulturą chłopską”⁸. Według Rifkina⁹ można to zjawisko interpretować w kontekście kultury hiperkapitalizmu: skutek eksploatacji przez siły rynkowe kultur lokalnych cierpi kondycja wspólnot żyjących dotąd w świecie wartości, które

1 Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2005, nr 6, s. 117–125.

2 Świetnym przykładem jest książka Marshalla Bermana *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Autor w swoich rozważaniach o kryzysach nowoczesności pisze o Petersburgu, Paryżu, Nowym Jorku, traktując ich przestrzenie jako zwierciadło zmian i pole analizy.

3 William P. Kuvlesky, James H. Coop, *Rozwój wiejskiej części Ameryki*, „Roczniki Socjologii Wsi” t. 20, s. 251.

4 John Russel, *Métamorphoses de l'objet (Objet cubiste — Objet futuriste et métaphysique — L'objet et Dada — L'objet surréaliste — L'objet d'aujourd'hui)*, „Chroniques de l'Art Vivant”, kwiecień 1971, nr 19; por. Joanna Dąbkowska-Zydroń, *Wyobcowanie i oswojenie. Dzieło sztuki wobec rzeczywistości, Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 83–97.

5 Tekst: Andrzej Kuryło, muzyka: Wojciech Trzciński (1980).

6 Svetlana Boym, *Restorative of Nostalgia: Conspiracies and Return to Origins, The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.

7 Svetlana Boym, *Nostalgia odtwarzająca*, w: *Majątek*, red. Jan Sowa, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2015, s. 176.

8 Wojciech J. Burszta, *W obliczu współczesności. Trzy przykłady funkcjonowania wyobrażeń kulturowych*, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. Wojciech J. Burszta, Jerzy Damrosz, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

9 Por. Jeremy Rifkin, *Wiek dostępu. Nowa kultura hiperkapitalizmu, w której płaci się za każdą chwilę*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

zamieniają się obecnie w towar dostępny na rynku. Kultura ta nieuchronnie jałowuje z zaufania, empatii, więzi międzyludzkich, relacji z przyrodą. Ta sytuacja zakładała eksploataowanie „kultury ludowej” — uczynienia z niej towaru i symbolu unii robotniczo-chłopskiej zarazem, lecz w formie umuzealnionej, wypreparowanej, niekiedy tworzonej od zewnątrz, przy jednoczesnym braku akceptacji dla autentycznego rozwoju kultury chłopskiej — sztuki jarmarcznej, festynowej, plastikowej, kiczowatej — oraz jej funkcjonowania w obrębie kultury współczesnej. Izabela Kowalczyk zauważa: „W takim wypadku to, co lokalne i codzienne, skonstruowane na nowo jako symulakrum, pojawia się jako rodzaj zombie”¹⁰. Na tę różnicującą odmowę prawa do historii, a co za tym idzie do współczesności i przyszłości wsi, nałożyła się polska recepcja i niezwykła wręcz popularność myśli Mircei Eliadego¹¹, który badał folklor jako źródło kultury. W kontekście religijności kultury archaiczne, wiejskie jawiły się także jako „spichlerze” wartości, swoiste „kapsuły czasu”. Próby przekroczenia historii i poszukiwania sacrum w świecie współczesnym wskazywały na czas mityczny, czas kolisty, wyznaczany rytmem natury. Obie perspektywy odmawiały wsi prawa do uczestnictwa w projekcie pod nazwą Nowoczesność. Przestrzeń realna i symboliczna wsi stała się ahistoryczna¹². Z tego powodu podróż na wieś była jednocześnie podróżą w przestrzeni, ale i w czasie — czy raczej do miejsca, w którym czas się zatrzymał.

Nie tylko mitologizacja i estetyzacja wsi tworzone z pozycji przewagi kulturowej składają się na jej obraz w Polsce. Ciemnota, zabobon, naturalizm, błoto, brud — to słowa klucze. Kolejne pokolenia wychowujące się na literackiej scenie, w której Rozalka umiera wsadzona do pieca na kilka „zdrowasiek”, straszone mazowieckimi kołtunami czy wiejskimi szeptuchami. Centrum legitymizuje swoją władzę nad peryferiami wyższością własnej kultury i zacofaniem mieszkańców kolonii, traktując tę wyższość w kategoriach misji cywilizacyjnej lub ideologicznej doktryny usprawiedliwień¹³. Piotr Korduba opisując „ludowość na sprzedaż”, podkreśla paradoksalną ciągłość PRL-owskiej polityki wobec kultury wsi — mimo różnic ideologicznych — kontynuację międzywojennych protekcyjnych mechanizmów opieki (np. nadzór ludoznawców, etnografów nad twórczością ludową)¹⁴. Podobnie było z przestrzenią i mieszkańcami wsi. Za Józefem Bursztą można przypomnieć: „to nie tylko lud był uciskany, biedny i ciemny, ale i jego kultura była niska, zacofana i zabobonna. [...] Stąd oczywiście praktyczne podejście do całości tej kultury: należy ją poznać, by ją zmienić — podnieść, polepszyć, oczyścić z wstecznictwa, jednym słowem »oświecić« i zbliżyć do kultury elitarnej”¹⁵. Dziś już bez wahania można pisać o polskiej wsi w kategoriach kolonizacji. Dla ludoznawców i ich późniejszych następców była odpowiednikiem egzotycznej lub archaicznej Inności. W katalogu ogólnopolskiej wystawy w Zachęcie, zatytułowanej *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* (1965), Aleksander Jackowski napisał: „»Inność« prymitywu jest bowiem zawsze sprawą jakiegoś ograniczenia, odrębności od świata otaczającego”¹⁶. A społecznie? Jan Sowa wskazuje na mit sarmacki — dotyczący odrębnego pochodzenia szlachty i chłopów oraz dwa typy kolonizacji: wewnętrznej (pan–chłop) i zewnętrznej (Polska–Ukraina). Podziały te pokrywały się zresztą z podziałami społecznymi¹⁷. Po reformie rolnej, tzw. rozkułaceniu, chłopom „przysługiwał”: awans w ramach społecznych struktur, np. ze względu na wykształcenie, ze wsi do miasta. Jednak cytując Andrzeja Ledera: „Drugą stroną »polskiej dumy« jest kultura pogardy, w której *pragnienie rozkoszy* realizowane jest przez upokarzanie i pogardzanie bliźnimi. Służyła temu ideologia sarmacka [...]”¹⁸. Ten mit na wieki ufundował stosunek do „skolonizowanych dzikusów”. Nie tak łatwo było się też pozbyć etykiety człowieka „innej kultury”.

10 Izabela Kowalczyk, *Mikroutopie codzienności*, CSW Znaki Czasu, Toruń 2013, s. 47.

11 I to nie tylko recepcja towarzysząca polskiemu ruchowi hippisowskiemu w latach siedemdziesiątych, ale wczesna recepcja znajdująca swoje miejsce w „nauce marksistowskiej”. Por. Beata Skarzyńska, *Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa*, Neriton, Warszawa 2010.

12 Por. Eric R. Wolf, *Europa i ludy bez historii*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.

13 Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, Beck, München 2003, s. 19.

14 Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

15 Józef Burszta, *Kultura ludowa — kultura narodowa*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 160.

16 Aleksander Jackowski, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1965, s. 11b.

17 Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011; Svetlana Boym, op. cit.

18 Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2014.

Wystarczy przypomnieć sobie kolejne popularne seriale jak *Doktor Ewa* (reż. Henryk Kluba, 1970); *Daleko od szosy* (reż. Zbigniew Chmielewski, 1976); *Dom* (reż. Jan Łomnicki, 1980) czy filmy jak *Konopielka* (reż. Witold Leszczyński, 1981); *Bardzo spokojna wieś* (reż. Janusz Kidawa, 1983); *Kogel-mogel* (reż. Roman Załuski, 1988), po filmy Wojciecha Smarzowskiego. Mająca wielowiekową tradycję przepaść między pogardzonym „chłopstwem” czy „wieśniakami” a inteligencją o miejskich lub szlacheckich korzeniach przetrwała mimo zmiany społecznej struktury. Alexander W. Motyl używa terminu „suprematyzm” na określenie pogardliwego stosunku znacznej części ludności rosyjskojęzycznej do posługujących się językiem ukraińskim jako do ludzi drugiej kategorii¹⁹. Bardzo dobrze można to odnieść do społecznych praktyk wobec osób o wiejskich korzeniach mających miejsce w PRL-owskiej Polsce. A może także dzisiaj?²⁰

Bożena Kowalska pisała: „[...] od 1966 roku plenery w naszym kraju uznać można za zjawisko masowe²¹. Choć plenery malarskie odbywały się już wcześniej, to od lat sześćdziesiątych przestały być aktem indywidualnym, a stały się przede wszystkim zorganizowanym wyjazdem grupy artystów, studentów, naukowców, teoretyków sztuki w odległe, „egzotyczne” miejsca, gdzie odizolowani od zgiełku cywilizacji tworzyli swoje dzieła. Jedną z organizatorek współczesnych plenerów Teodora Pawełko-Kwiatkowska tak skomentowała to zjawisko: „Nieważny jest komfort ani miejsce, liczy się akt twórczy i zaangażowanie²². W sytuacji podwilżowej wraz ze słynnymi sympozjami i spotkaniami, jak Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze (od 1963), plenery w Osiekach nad jeziorem Jamno (1963–1981), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973) czy Sympozjum Wrocław ’70 te spotkania poza centrum nabrały innego znaczenia: tworzyły pozorne oazy wolności. Czasem przypadkiem — w wyniku konfliktu między organizatorami²³ lub wskutek oddalenia od ośrodków decyzyjnych²⁴. Jednocześnie był to czas nowych „negocjacji kryteriów wielkości artysty²⁵. W ramach „zapominania” odsunięto przedwojennych mistrzów. Nie tolerowano także eksperymentów poza sztywnym modernistycznym kanonem: „Pseudo-awangarda jest zjawiskiem groźnym dla polskiej kultury” — napominał Wiesław Borowski jeszcze w 1975²⁶. „To, że kryteria modernistyczne były seksistowskie, pod pozorem uniwersalizmu, że były anachroniczne i wspierające bardzo specyficznie rozumianą sztukę wysoką, bez żadnego przepływu z tym, co codzienne, banalne, i powszechne, jest dla nas dziś oczywiste²⁷.”

Artyści w plenerze pozostawali „zawieszeni” niejako poza przestrzenią wsi. Stawali się agentami kulturalnego centrum na zapóźnionych, archaicznych i usytuowanych poza czasem peryferiach. Nie wchodzili w żadne relacje z otoczeniem, chyba że obecność mieszkańców wsi była potrzebna do legitymizowania pewnych społeczno-edukacyjnych działań, jak np. podczas wystaw organizowanych przez muzeobusy Muzeum Sztuki w Łodzi czy warszawskiej CBWA „Zachęta²⁸. „Kaganek oświaty” wygasał jednak po zrobieniu dokumentacyjnej fotografii. Peryferyjny świat społeczny był całkowicie ignorowany. Najbardziej charakterystyczną postawą stały się różnorodne manifestacje oddzielenia. Nawet artyści pochodzący z lokalnych środowisk byli „obcymi”. Podczas jednego z plenerów w Osiekach dokonano podziału jego uczestników na „krytyków”, „plastyków” i... „Koszalin”. Jeśli podziały występowały w grupie samych artystów — z których wyłaniano

19 Alexander J. Motyl, *Soviet-Style Imperialism & the Ukrainian Language*, „World Affairs Journal”, 11.02.2013; <http://www.worldaffairsjournal.org/blog/alexander-j-motyl/soviet-styleimperialism-ukrainian-language>, dostęp 5.09.2016.

20 Por. *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. Tomasz Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

21 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970: szanse i mity*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 169.

22 Teodora Pawełko-Kwiatkowska, „*Tęczowy plener*” w *Sandomierzu*, folder wyst., BWA Sandomierz [b.d.].

23 Luiza Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII spotkanie artystów i teoretyków sztuki w Osiekach, Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 66–92.

24 Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, BWA Zielona Góra, Warszawa 2015.

25 Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

26 Wiesław Borowski, *Pseudo-awangarda*, „Kultura” 1975, nr 12, s. 12.

27 Anna Markowska, op. cit., s. 61.

28 Julia Leopold, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w latach 1949–1955*, tekst niepublikowany, s. 26.

ową gorszą „prowincję” — to dystans dzielący artystów od chłopów i wsi był niemal kosmiczny. Za to na szczycie artystycznej wieży z kości słoniowej dochodziło niekiedy do niezwykłej wręcz wewnętrznej integracji. Słynęły z tego zwłaszcza Plenery dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii organizowane przez Bożenę Kowalską od 1983 roku — we wspomnieniowej monografii wszyscy ich uczestnicy używają słowa „rodzina”²⁹, co jeszcze bardziej podkreśla wewnątrzgrupowe więzy i odrębność od świata zewnętrznego. W reminiscencjach nie występują żadne wzmianki o ludziach w bliskim otoczeniu, jakby dystans dosłownie wymazywał lokalnych mieszkańców z przestrzeni, wskutek czego pozostawały kompletne pustkowia nadające się świetnie do palenia ognisk, spacerów i kąpiei. „Widzę długie różańce grzybów suszących się na balkonach naszych gościnnych pokoi. Spróchniałe olbrzymie pnie drzewa za prawosławnym klasztorem w Jabłecznej. Pejzaż — miejsce liczy się także”³⁰. Ciekawa była powtarzająca się konstatacja, że plenery stanowiły także sposób spędzania czasu wolnego: „Nie we wszystkich mogłem uczestniczyć, rzadko udawało mi się na cały czas ich trwania znaleźć wolny czas, choć takie sympozjum zawsze można było wpisać w fazę wypoczynkową”³¹. Witold Chmielewski o swoich doświadczeniach z lat siedemdziesiątych we wsi Lucim pisał:

[...] wpadać tam na weekendy i wakacje, i zażywać wspólnie z zaprzyjaźnionymi artystami kąpiei w naturze. Żyjąc w świecie sztuki zanurzać się od czasu do czasu w egzotycznym świecie wsi. Na krótko i niezobowiązująco, plenerowo. A chłopów można by traktować co najwyżej jako źródło zaopatrzenia w nieskażone cywilizacją wiktuały, lub jako egzotycznych gości wieczornych biesiad, ożywiających prostotą „dobrego dzikusa” znudzone sobą „towarzystwo” z miasta. Tak jak czyni to znaczna część inteligencji miejskiej — najczęściej o wiejskim rodowodzie — dla którego dacza, chata lub dwór jest nowoklasowym obowiązkiem³².

Czytając klasyczne pozycje z zakresu krytyki postkolonialnej pióra bell hooks, Gayatri Chakravorty Spivak czy Homiego K. Bhabhy, z łatwością możemy zestawić zawarte w nich opisy i tezy z doświadczeniem chłopów w bloku wschodnim. A instytucja „pleneru artystycznego” skupia w sobie esencję relacji miasto–wieś niczym w soczewce. Zwłaszcza w epoce gomułkowskiej, kiedy artyści w ucieczce od obowiązującego wcześniej bezwzględnie socrealizmu odwołali się do dziewiętnastowiecznego mitu twórcy stojącego ponad społecznymi zobowiązaniami, ponad społeczeństwem³³. Podejmując tę (zarysowaną tu szkicowo i w sposób dalece niepełny) problematykę, chciałabym jedynie zaznaczyć pomijany milczeniem problem „kolonialnej postawy” artystów-modernistów wobec ludowości oraz przestrzeni wsi i uzasadnić konieczność użycia wobec tego zjawiska narzędzi krytyki postkolonialnej, jednak z uwzględnieniem lokalnej różnicy w uniwersalnie dających się zastosować komentarzach.

29 Bożena Kowalska, *20 plenerów spod znaku geometrii*, Centrum Sztuki Galeria EL, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Elbląg–Katowice 2013.

30 Andreas Liden, *Spotkanie geometrycznej rodziny*, w: ibidem, s. 76.

31 Jürgen Weichardt, *Znaczenie sympozjów*, w: ibidem, s. 46.

32 Witold Chmielewski, *Inspiracje i działania plastyczne w Lucimiu*, „Polska Sztuka Ludowa” 1985, nr 1–2.

33 Potwierdza to ankieta *Artyści-plastycy 84–86* zorganizowana przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki tuż przed kolejnym przełomem i całkowitą zmianą paradygmatu. Ankieta była finansowana i przeprowadzona w ramach funduszu „Badanie kultury narodowej XIX i XX wieku”, którym dysponował Uniwersytet Wrocławski. Prace rozpoczęte w 1985 roku prowadził zespół w składzie: Marek Beylin, Wojciech Cesarski, Nawojka Cieślińska, Marcin Giżycki, Jarosław Krawczyk, Ewa Mikina, Bożena Stokłosa, <http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-sciegienna-ankieta-stowarzyszenia-historykow-sztuki>, dostęp 5.09.2016.





„Inni” w kanonie nowoczesności

Gabriela Świtek

W październiku 1964 roku Aleksander Jackowski, kierownik Pracowni Badania Sztuki Nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki pan, skierował do Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie propozycję zorganizowania wystawy „naiwnych”: „Wydaje się, że stan naszej wiedzy i znajomość znacznej liczby bardzo interesujących twórców, w pełni uzasadnia tego rodzaju duży pokaz”¹.

Nie była to pierwsza inicjatywa zorganizowania w gmachu CBWA „Zachęta” prezentacji twórczości nieprofesjonalnej. W sierpniu 1958 roku pokazano wystawy malarstwa Nikifora oraz Teofila Ociepki, Pawła Stolorza i Pawła Wróbla, czyli członków Grupy Janowskiej, skupiającej malarzy-amatorów przy kopalni „Wieczorek”, a także rzeźby Leona Kudły, jednego z najbardziej znanych twórców naiwnych, którego prace kolekcjonował m.in. Karol Tchorek². Zastanawiano się wtedy, na ile „przynależność społeczna” jest aspektem decydującym o włączeniu artystów do ekspozycji; w zachowanym scenariuszu wystawy z 1958 roku pojawia się pytanie o to, czy uwzględnić twórczość Felicji Głowackiej („dentystki z rodziny inteligenckiej”) i Hel-Enri (Heleny Berlewi, matki Henryka)³.

W etnologii początku XXI wieku wystawa Jackowskiego *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* (otwarta 9 lipca 1965 roku) jest wspomniana jako jedno ze słynniejszych wydarzeń prezentujących sztukę naiwną w Polsce⁴, a znawcy sztuki Śląska podkreślają, że w jej ramach „śląscy twórcy nieprofesjonalni odnieśli duży sukces”⁵ — pokazano m.in. obrazy Eugeniusza Bąka, Teofila Ociepki i jego żony Julianny, Pawła Stolorza, Pawła Wróbla i jego kuzyna Leopolda Wróbla. Określenie Jackowskiego „sztuka inna” stało się współcześnie synonimem twórczości nieprofesjonalnej⁶ i także z tego powodu historia tytułu wystawy zasługuje na bardziej szczegółowe omówienie.

Wybór tytułu poprzedziła refleksja kuratora na temat znaczenia nurtu sztuki naiwnej na tle ówczesnie badanych zjawisk artystycznych, nierzadko kontrolowanych w ramach „polityki kulturalnej proweniencji marksistowskiej”⁷. Jak zaznaczał Jackowski w piśmie z 1964 roku: „tytuł wystawy powinien wykraczać poza [...] sformułowanie »naiwni«. Być może »w kręgu naiwnej poetyki«, »naiwni i natchnieni« — a może coś mniej pretensjonalnego”⁸. Z zachowanych protokołów zdawczo-odbiorczych wynika, że dopiero na początku lipca 1965 roku przyjęto tytuł *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, choć w korespondencji z Ministerstwem Kultury i Sztuki pojawia się dodatkowe objaśnienie: „wystawa twórczości ludowo-prymitywnej”. Na dokumentach z wcześniejszymi datami (marzec 1965) widnieją jeszcze tytuły robocze: „Wystawa Malarstwa i Rzeźby

1 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Inni” 1965, Zachęta, *Do Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie* (4 października 1964). Niniejszy tekst powstał w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki pt. *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970* (nr 0086/NPRH3/H11/82/2014).

2 Używam liczby mnogiej „wystawy”, gdyż takie sformułowanie pojawia się na zaproszeniu. Zob. Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Zachęta”, *wystawa 1958: Nikifor, Ociepka, Stolorz, Kudła*. Zob. także opracowania dotyczące śląskich artystów-amatorów: Seweryn Aleksander Wisłocki, *Janowski „kapłani wiedzy tajemnej”. Okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej ojczyzny*, Muzeum Śląskie, Katowice 2004; idem, *Mit, magia, manipulacja i orbis interior. Śląska sztuka nieelitarna*, „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2008.

3 Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, dział dokumentacji, Ewa Śliwińska, scenariusz wystawy *Nikifor — Ociepka — Stolorz — Wróbel*, Wydział Oświatowy (31 maja 1958).

4 Zob. na przykład Alicja Mironiuk Nikolska, *Artysta i kolekcjonerzy. O złożoności relacji — na przykładzie Bazylego Albiczuka i Ludwiga Zimmerera*, „Etnografia Nowa” 2013, nr 5, s. 194.

5 Zob. Maria Fiderkiewicz, *Śląscy „pariasi” pędzla i dłuta (1945–1993)*, Muzeum Śląskie, Katowice 1994, s. 19.

6 Zob. Sonia Wilk, *Obrazowanie rzeczywistości i nierzeczywistości jako opowieść o człowieku. Refleksje na temat sztuki „innej”*, „Etnografia Nowa” 2012, nr 4, s. 95.

7 Odwołuję się do recenzji z wystawy w CBWA „Zachęta” w 1958 roku. Zob. Zygmunt Kałużyński, *Wśród malujących w niedzielę*, „Polityka”, 20.09.1958, nr 38.

8 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Inni” 1965, Zachęta.

Naiwnych” czy „ogólnopolska wystawa twórczości naiwnej”⁹. W katalogu wystawy Jackowski wyjaśnił swą decyzję odnośnie stosowanych terminów:

Mówią niekiedy — niedzielni malarze, twórcy dnia siódmego. I to nie znaczy wiele [...]. Wystarczy zapoznać się z ich życiorysami, aby pojąć, że sztuka wypełnia cały ich czas, wszystkie chwile — poza tymi, które z konieczności poświęcić muszą na zarobkowanie, spanie czy jedzenie.

Naiwni? Tak, prędeż już można mówić o naiwności. Ale jest to pojęcie względne. [...] to określenie zdaje się pasować dobrze do twórczości Kudły, Płaskocińskiego, Korsak, Dyndy, Adamczewskiej, a nawet Nikifora, ale w każdym z tych przypadków inna jest sama materia tej „naiwności”.

Więc „inni”. Inni, ponieważ każdy z nich ma swój odrębny świat, ograniczony kręgiem doznań, przeżyć, przekonań, które przesądają o charakterze obrazów czy rzeźb¹⁰.

Wystawę Jackowskiego poprzedziły publikacje Andrzeja Banacha *Ociepka, malarz dnia siódmego* (1958) i Ignacego Witza *Wielcy malarze amatorzy* (1964), w których autorzy zmagali się z określeniem na gruncie polskim twórczości nieprofesjonalnej; przypomnijmy, że termin „nieprofesjonalni” przyjęty w nazwie pracowni badawczej w Instytucie Sztuki PAN został zaproponowany przez Andrzeja Ryszkiewicza¹¹. W 1975 roku w poczytnej serii „Style — kierunki — tendencje” ukazała się książka *Dziwny świat współczesnych prymitywów* Ksawerego Piwockiego, dyrektora Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (1956–1967), który konsekwentnie wpisywał twórczość nieprofesjonalną, ludową, naiwną w obszar badań historyczno-artystycznych¹². Analizując długą listę terminów istniejących w historii sztuki od początku XX wieku (np. „malarze gołębiego serca” Wilhelma Uhdego, słynnego niemieckiego marszanda, odkrywcy Henrięgo „Celnika” Rousseau i Séraphine Louis, „malarze niedzielni” Anatola Jakovsky’ego czy „Laienmaler”), Piwocki zaznacza, że „określenie Jackowskiego »inni« jest trafne, ale zbyt szerokie: każdy prawdziwy artysta chce dzisiaj być inny”¹³.

W publikacji *Plastyka nieprofesjonalna* (1980) wystawa *Inni* wspomniana jest kilkakrotnie, także w kontekście dylematów terminologicznych: „Kiedy pan Aleksander Jackowski przygotował nam kilka lat temu wystawę [...], zastosowano wtedy pewien [...] zgrabny wybieg. Wystawa była zatytułowana *Inni*, co omijało trudność zdefiniowania przedmiotu tej wystawy [...], ale zarazem także trudność tę odzwierciedlało”¹⁴. W 1995 roku Jackowski publikuje tom *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, w którym zamieszcza biogramy i reprodukcje prac 91 artystów, z tego 21 uczestników wystawy z 1965 roku¹⁵. Z tego zestawienia wynika, że wystawa *Inni* wyznaczyła pewien etap w badaniach polskiej twórczości nieprofesjonalnej, jednak nie wszyscy twórcy prezentowani na wystawie w Zachęcie (według katalogu było ich 52, pokazano 512 prac), zostali później uwzględnieni w *Sztuce zwanej naiwną*.

W trakcie przygotowań do wystawy Jackowski weryfikował nie tylko listę artystów, ale i kryteria wyboru. W 1964 roku pisał: „układ wystawy proponowałbym zgodny z tym, jaki przyjmuję w przygotowywanej książce

9 Ibidem. *Protokół z posiedzenia dotyczącego spraw organizacyjnych, związanych z przygotowaniem do eksploatacji w gmachu „Zachęta” Wystawy Malarstwa i Rzeźby Naiwnych* (19 marca 1965); pismo do Zespołu do Spraw Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki (3 lipca 1965).

10 Aleksander Jackowski, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1965, s. nb.

11 Zob. Aleksander Jackowski, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, w: *Plastyka nieprofesjonalna*, red. Aleksander Jackowski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980, s. 27.

12 Zob. numer tematyczny *W kręgu inspiracji twórczością Ksawerego Piwockiego*, „Etnografia Nowa” 2012, nr 4.

13 Ksawery Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 6–7.

14 Marcin Czerwiński, *Refleksje socjologa na temat swoistości plastyki nieprofesjonalnej*, w: *Plastyka nieprofesjonalna*, op. cit., s. 19.

15 Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Wydawnictwo Krupski i Ska, Warszawa 1995.

Oto lista 21 artystów wymienionych zarówno w katalogu wystawy *Inni*, jak i w encyklopedii Jackowskiego: Felicja Głowacka, Franciszek Janeczko, Maria Korsak, Leon Kudła, Jan Lada, Jan Lamęcki, Dorota Lampart, Maria Lenczewska, Marta Michałowska, Łucja Mickiewicz, Edmund Monsiel, Nikifor, Teofil Ociepka, Józef Piłat, Bronisława Piprek, Leokadia Plonkowa, Bronisław Surowiak, Jędrzej Wawro, Paweł Wróbel, Stanisław Zagajewski, Adam Zegadło.

i jaki stosuję w praktyce badawczej Pracowni sztuki nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN¹⁶. Trudno dziś ocenić na podstawie fotografii, na ile układ ekspozycji ostatecznie odzwierciedlił proponowane przez Jackowskiego zagadnienia (kurator sam podkreślił, że byłoby to możliwe „raczej w katalogu niż w ekspozycji”; ostatecznie w katalogu przyjęto alfabetyczny układ not biograficznych). Jednak dobór artystów i tematyka ich prac w wielu aspektach pozwalają na ułożsamienie ich z poniższą listą:

- a. tradycja istniejącego dziś zjawiska
- b. „naiwność” powstała na glebie sztuki ludowej /oczywiście figuratywnej/
- c. twórczość grup zawodowych, zwłaszcza górników
- d. wielkie indywidualności, sztuka jako projekcja odrębnych osobowości twórczych
- e. „naiwni”, których sztuka eksplodowała w dojrzałym już wieku niemal i z reguły na skutek jakichś wstrząsów psychicznych, dramatów
- f. wpływ i krąg inspirowany sztuką „naiwnych”¹⁷.

W katalogu Jackowski nie precyzuje, które prace można uznać za najbardziej reprezentatywne dla wyżej wymienionych zjawisk. Ale wydaje się, że do „tradycji” zaliczyć można obraz *Męki Pańskiej* anonimowego malarza dolnośląskiego (XVIII–XIX wiek), ale także odnotowaną szczegółowo historię sekty Wacława Hruszki, działającą m.in. na Śląsku na początku XX wieku, której członkowie w stanie transu „doznają [...] drgawek, a nadto uzyskują zdolność rysowania i malowania akwarelą symbolicznych kwiatów, rzekomo rosnących na innych planetach, zwykle na Marsie i Jowiszu”¹⁸.

„Naiwność” powiązaną z figuratywną sztuką ludową można odnieść na przykład do obrazów urodzonej w Zalipiu Zofii Barańskiej-Dzięciołowskiej (*Św. Barbara wśród lilii*) czy Franciszka Janeczki (*Janosik*). Analogie twórczości naiwnej i ludowej dostrzegła również recenzentka wystawy: „Z ludowego pnia wyrasta rzeźba. Stanowi ona chyba najpiękniejszą część wystawy. O uroku prac Kudły, Wawry czy młodego Zegadły nie trzeba nikogo przekonywać. Bogate i syntetyczne w formie, pełne poezji w naiwnym rysunku [...]”¹⁹. Oglądając dzisiaj fotografie ekspozycji w Zachęcie, trudno nie zgodzić się z tą opinią; drewniane figury zostały pokazane jako monumentalna grupa kilkunastu obiektów, ale na osobnych postumentach o różnej wysokości. Projektantem wystawy, jak również autorem plakatu i oprawy graficznej katalogu był Henryk Tomaszewski, choć kurator rozważał inne nazwiska (Stanisława Zamecznika, Juliana Pałkę, Adama Kiliana)²⁰.

„Twórczość grup zawodowych, zwłaszcza górników” reprezentowały na wystawie obrazy Eugeniusz Bąka (*Huta Cynku Szopienice*), Pawła Stolorza (*Katowice I*), Pawła Wróbla (*Ślizgawka*), Leopolda Wróbla (*Janów*). Twórcy ci, wymienieni w katalogu, nie zostali uwzględnieni na liście przedstawionej przez Jackowskiego już w październiku 1964 roku; od początku jednak figurował na niej Teofil Ociepka. Problem wciągania twórczości nieprofesjonalnej — i ludowej, i naiwnej — w obszar propagandy politycznej jest zbyt złożony, aby przedstawić go w tym miejscu wyczerpująco; niewątpliwie w jej analizach używano „języka dystynkcji klasowej”²¹. Manipulowanie biografiami, narzucanie tematyki obrazów, represje zostały opisane przez współczesnych badaczy śląskiej sztuki nieprofesjonalnej czy też przez znawców twórczości Nikifora²². Zaznaczmy jedynie, że pojawiająca się

16 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego,teczka „Inni” 1965, Zachęta, *Do Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie* (4 października 1964), op. cit.

17 Ibidem.

18 *Sekta Hruszki*, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, op. cit.

19 Dobrochna Strumiłło Olkiewicz, *Inni*, „Projekt” 1965, nr 4(49), s. 16.

20 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego,teczka „Inni” 1965, Zachęta, notatka niedatowana (sprzed 20 kwietnia 1965).

21 Używam określenia Magdy Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, w: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej*, I Seminarium Dłużewskie, 6–8 lutego 2014, red. Jakub Banasiak, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015, s. 130.

22 Zob. np. Seweryn Aleksander Wislocki, *Mit, magia, manipulacja i orbis interior*, op. cit.; Aleksander Jackowski, *Świat Nikifora, Słowo i obraz terytoria*, Gdańsk 2005.

w opracowaniach naukowych od lat trzydziestych XX wieku teza o dominującym „proletariackim” charakterze sztuki naiwnej była krytykowana przez Piwockiego: „procent prawdziwych robotników wśród twórców naiwnych jest nikły”, co więcej, „sztuka ta nie ma z reguły nic wspólnego z ideologią klasy robotniczej”²³.

Kategoria „wielkich indywidualności” jest najtrudniejsza do zdefiniowania w obrębie wystawy *Inni*, skoro kurator zaznaczył, że „intencją naszą było możliwie szerokie pokazanie ciekawych, a często wręcz frapujących indywidualności artystycznych”²⁴. Zrezygnował jednak z prezentacji wielu dzieł Nikifora i Kudły, „znanych już chyba powszechnie”, podkreślając na przykład wyjątkowość haftowanych pejzaży „naszej babci Moses”, jak nazywa Łucję Mickiewiczową²⁵. „»Dałbym jej za te obrazy dyplom z malarstwa« — powiedział profesor Nacht-Samborski. »Bez wahania!«. »Znakomite!« — dodał Jan Cybis, niezbyt skory do zachwytów”. Te słowa uznania dla mistrzyni haftu Jackowski zapamiętał z oprowadzania obu profesjonalnych artystów po wystawie²⁶.

Wydaje się, że poprzez pokazanie „wielkich indywidualności” Jackowski rozumiał nie tylko prezentację dzieł, ale także wizerunków ich twórców. Jednym z najbardziej intrygujących elementów wystawy — oprócz świetnie wyeksponowanych rzeźb — były całopostaciowe fotografie artystów zawieszane na środku sali. Zapowiedź tej niezwyklej formuły wystawienniczej odnajdziemy w cytowanym już piśmie z 1964 roku: „w wystawie tego rodzaju wprowadziłbym akcenty dopełniające — pokazujące ludzi, jak wyglądają, czasem ich zapiski, narzędzia pracy”²⁷. Kurator przygotował też wzór listu kierowanego do artystów: „W związku z wystawą [...] oraz przygotowywaną publikacją, zwracam się z prośbą o niezwłoczne nadesłanie zdjęć przedstawiających Pana/ią/ w miarę możliwości na błyszczącym papierze nadającym się do reprodukcji. Mogą to być fotografie we wnętrzu domu, przy okazjach, byle twarz była dostatecznie wyraźna. W ostateczności jeśli brak innych mogą być zdjęcia legitymacyjne”²⁸. W katalogu nie opublikowano zdjęć portretowych, jednak widzowie przechadzali się między fotografiami artystów na sali wystawowej — niemal bezpośrednio spotykając się z „innymi”. Organizatorzy wystawy poczynili również starania, aby twórcy przyjechali na wernisaż; Zespół do Spraw Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki przekazał CBWA dofinansowanie w wysokości 4000 złotych na pokrycie kosztów przejazdów z województwa kieleckiego, rzeszowskiego, z Bielska Białej, Katowic, Tarnowa, Wrocławia, Hrubieszowa, Zawoi i Lublina²⁹.

Powróćmy do kolejnej kategorii wyodrębnionej przez Jackowskiego we wstępnym scenariuszu: twórczość „naiwnych” rozpoczęta w wieku dojrzałym czy „na skutek jakichś wstrząsów psychicznych”. W biogramach artystów opublikowanych w katalogu często uwypuklano znaczenie sztuki jako działalności kompensacyjnej. Przykładem jest nie tylko biografia Nikifora, lecz także Doroty Lampart, „żyjącej w nędzy, samotnej, ciężko chorej, niezdolnej do pracy”, czy Marii Lenczewskiej, która zaczyna malować po stracie syna i córki, „aby zapełnić pustkę w życiu”³⁰. Na wystawie nie zabrakło *Postaci czy Masek* słynnego Edmunda Monsiela, artysty chorego na schizofrenię, którego ogromną wystawę (ponad 500 prac) otwarto z inicjatywy psychiatry Jana Mitarskiego w Krakowie w 1963 roku³¹. W badaniach nad twórczością „naiwnych” szczególnego znaczenia nabiera biografistyka, czy też demistyfikacja życiorysów; nieprzypadkowo rozdział swej książki Piwocki zatytułował *Kim są malarze naiwni, współcześni prymitywi?*: „Brak często dat i życiorysów. Dotyczy to nagminnie

23 Ksawery Piwocki, op. cit., s. 12.

24 Aleksander Jackowski, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, op. cit.

25 Ibidem.

26 Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, op. cit., s. 125.

27 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego,teczka „Inni” 1965, Zachęta, *Do Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie* (4.10.1964).

28 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego,teczka „Inni” 1965, Zachęta, wzór pisma (18.06.1965).

29 Instytut Sztuki PAN, Warszawa, archiwum Aleksandra Jackowskiego,teczka „Inni” 1965, Zachęta, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zespół do Spraw Plastyki (3 lipca 1965), PII-830/7.

30 Zob. *Dorota Lampart, Maria Lenczewska*, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, op. cit.; Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, op. cit., s. 108–111.

31 Zob. *Edmund Monsiel*, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, op. cit.; Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, op. cit., s. 130–131.

artystów z krajów egzotycznych, ale nie tylko. Inne życiorysy są bardzo bogato rozbudowane, ale pisane najczęściej dla celów komercyjnego zadziwienia ewentualnych nabywców ich dzieł³².

Ostatni problem zasugerowany przez Jackowskiego to „wpływ i krąg inspirowany sztuką naiwnych”. I w tym przypadku nie jest możliwe wyliczenie konkretnych dzieł, które stanowiłyby ilustrację tego zagadnienia, ale nie tak dosłownie należy rozumieć intencje kuratora. Wypracowane w dyscyplinie historii sztuki tradycyjne kategorie wpływu, np. mistrza na ucznia, zazwyczaj nie znajdowały zastosowania w badaniach nad twórczością nieprofesjonalną. Jak argumentował Ignacy Witz: „Amatorzy to [...] artyści marginesu. Nie tworzą szkół, nie mogą mieć ani uczniów, ani naśladowców, ani kontynuatorów, którzy by rozwijali ich teorie. Bo nie mają teorii³³”. Na wystawie *Inni* można jednak niekiedy śledzić powiązania środowiskowe, np. artystów ze Śląska. Znaczenie mają także relacje rodzinne, jak w przypadku rzeźbiarza Adama Zegadły i jego syna, Henryka, który od 1957 roku uczęszczał na zajęcia w warszawskiej ASP („pod jego wpływem zaczął rzeźbić ojciec³⁴”), czy w przypadku Leona Kudły, który „być może pod wpływem” syna Antoniego, absolwenta warszawskiej akademii, „począł rzeźbić w drewnie³⁵”.

Nieco inną i ważniejszą kwestią jest wpływ sztuki naiwnej na kształt polskiego życia artystycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Juliusz Starzyński zaznaczał:

Zainteresowanie wystawami amatorów jest duże, wystawy naiwnych oraz „innych” (zwłaszcza za granicą), wręcz fascynują publiczność, przyciągają tłumy, stają się nawet wydarzeniami w życiu kulturalnym (np. wystawa *L'art brut* zorganizowana w Paryżu przez Jeana Dubuffeta w 1949 r., wystawa *Die Kunst der Naiven* w Monachium (1974), wystawa *Inni* w warszawskiej Zachęcie (1965) czy I Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej (1974) w Szczecinie³⁶.

Niezależnie od ówczesnego wystawienniczego boomu sztuki nieprofesjonalnej w Polsce, niewątpliwie podsycanego przez organy centralne — Ministerstwo Kultury i Sztuki czy Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury współorganizujący Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej — Piwocki wyrokował o wyczerpaniu tego nurtu już w 1975 roku: „zjawisko masowej sztuki naiwnej jako ważnego, bądź co bądź, trendu współczesności — przemienie i zaniknie³⁷”. Podkreślmy jednak, że wystawa *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* była wydarzeniem wyjątkowym w kalendarium wydarzeń w CBWA — jedyną wystawą zbiorową (pomijając wspomnianą na początku wystawę z 1958 roku, indywidualną Nikifora z 1967 roku, czy wystawy Felicji Głowackiej, Marii Korsak, Leona Kudły), która nie tylko w dosłowny sposób obrazowała wyniki wieloletnich badań nad sztuką nieprofesjonalną w dobie PRL-u, lecz także przyczyniła się do wpisania tego nurtu w obszar zainteresowań historii sztuki w czasie kształtowania się paradygmatu nowoczesności.

32 Ksawery Piwocki, op. cit., s. 20.

33 Ignacy Witz, *Wielcy malarze amatorzy*, Wydawnictwo Związkowe CRZZ, Warszawa 1964, s. 24.

34 Henryk Zegadło, w: *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, op. cit.

35 Ksawery Piwocki, op. cit., s. 27.

36 Juliusz Starzyński, *Wartość sztuki samorodnej dla kultury artystycznej*, w: *Plastyka nieprofesjonalna*, op. cit., s. 10.

37 Ksawery Piwocki, op. cit., s. 233.







Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne.

O ceramice Antoniego Kenara

Piotr Juskiewicz

Polska Kronika Filmowa z 24 sierpnia 1948 roku, anonsując wizytę Pabla Picassa na wrocławskim Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju, pokazała tym razem artystę jako twórcę ceramiki. W krótkiej filmowej migawce jego ujęcia z obnażonym torsem, kiedy dorzuca szczap do ognia w ceramicznej pracowni Madoura w Vallauris czy maluje przygotowane do wypalenia talerze, przeplecione zostały z kadrami ukazującymi miejscowego garniarza podczas pracy, a także ze zdjęciami z wystawy zdobionej przez Picassa ceramiki, której przykłady artysta prezentował przed kamerą. Dodajmy, że w tym samym roku przekazał on warszawskiemu Muzeum Narodowemu niewielką kolekcję ceramiki, której poszczególne egzemplarze osiągają dziś na rynku cenę od tysiąca do 2 milionów dolarów. Widz PKF zobaczyć mógł więc naczynia pokryte rysunkami balansującymi pomiędzy obecnymi w twórczości Picassa rozmaitymi stylowymi biegunami: od motywów nasuwających skojarzenia z antykiem po stylizacje nawiązujące do szeroko rozumianego prymitywu czy rysunku dziecięcego.

Prawie równolegle, bo w czerwcu 1948 roku, Antoni Kenar wraz zoną, poznaną we Francji Haliną Micińską, przenosi się do Zakopanego, do domu zwanego „ceramiką”, ponieważ mieściła się tam pracownia ceramiczna z piecem. Właścicielem chałupy był wówczas Wojciech Łukaszczyk, który odziedziczył ją po swoim szwagrze Stanisławie Sobczaku i który również, jak brat jego żony Heleny, zajmował się wyrobem ceramiki ludowej¹. Tam też powstała licząca ponad 100 sztuk seria prac ceramicznych Kenara, znajdująca się dziś częściowo w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, a także w jego domu-muzeum w Zakopanem oraz w posiadaniu kolekcjonerów prywatnych. Wśród tych ceramicznych prac przeważają naczynia wykonane przez Wojciecha Łukaszczyka i ozdobione przez Kenara, ale są też samodzielnie stworzone przez artystę przedmioty i naczynia — ulepione lub toczone na kole. Ozdobił je motywami abstrakcyjnymi, a także figuralnymi: sylwetkami ludzi i zwierząt oraz rysunkami kwiatów i roślin, podobnie jak Picasso balansując pomiędzy ludowością, prymitywem i twórczością dziecięcą, ze wskazaniem może głównie na tę ostatnią.

Odnotowuję tę zbieżność na wstępie krótkiej analizy nie dlatego, żeby prowadzić ją w kategoriach „wpływu” i sugerować, że analogiczny rodzaj aktywności Picassa stał się tu elementem artystycznej motywacji i inspiracji. Choć Kenar mógł widzieć kronikę filmową z 1948 roku, nie ma powodu twierdzić, że był to dla jego twórczości czynnik zasadniczy i niezbędny. Znacznie ważniejszym elementem wspólnoty obu artystów i istotniejszym dla zrozumienia sensu Kenarowskich decyzji i artystycznych motywacji jest fakt, że zarówno on, jak i Picasso pozostawali i pracowali w obrębie modernistycznego idiomu. I że właśnie charakterystyka tego idiomu pozwala nam pojąć rolę i znaczenie wspomnianego powyżej splotu: ludowego, prymitywnego, dziecięcego i nowoczesnego. Przy czym wspomniana tu charakterystyka z jednej strony niezbędna jest jako najszerza rama interpretacyjna dla pojedynczego zjawiska artystycznego, jakim jest ceramiczna seria Kenara, z drugiej, jako punkt wyjścia do modyfikacji tego ogólnego modelu w świetle aspektów istotnych dla konkretnej lokalności artystycznej, kulturalnej i historycznej.

W niezbędnym w tym miejscu skrócie, abstrahując od rozmaitych definicji i periodyzacji, powiedzmy, że termin „modernizm” ma tu znaczenie najoczywistsze i oznacza epokę i różnorodną artystyczną odpowiedź na wielotorowy i skomplikowany proces nowoczesności, który przekształcił ludzką rzeczywistość, rozmontowując, przesuując, a czasami niszcząc tradycyjne społeczne struktury, zarówno te materialne, jak i duchowe. Niezbędne jest jednak podkreślenie, że szeroki i złożony nurt nowoczesności ma w proponowanej tu optyce także swoją wewnętrzną historyczną dynamikę, a więc, że nie jest jednoliniowym ciągiem wydarzeń, rozwijającym się równomiernie w ciągu kilku wieków pod wpływem impulsów modernizacyjnych, takich jak sekularyzacja, postęp techniczny i naukowy, demokratyzacja i liberalizacja życia społecznego i politycznego. Zasadniczy zwrot, który historyzują

¹ Zofia Dubowska-Grynberg, *Artysta nieznaną*, w: Urszula Kenar, *Antoni Kenar 1906–1959*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 436.

wewnętrznie proces nowoczesności, związany jest bowiem z faktem, jak wskazuje Roger Griffin, że mniej więcej od lat sześćdziesiątych XIX wieku nowoczesność jest konstruowana nie w kategoriach rozwoju i postępu, a upadku świata i postępującej degeneracji wielu jego aspektów². Nie chodzi wszakże o dominację eskapizmu czy poczucia schyłkowości, ale o przekonanie, że pospieszna i gwałtowna „pierwsza” oświeceniowa nowoczesność ów upadek spowodowała, krusząc podstawy tradycyjnego porządku i usuwając w cień główne zasady jego ustanowienia i podtrzymywania, w zamian oferując jedynie stan społecznej anomii, czyli braku wyrazistego socjonormatywnego porządku, co skutkowało społecznym chaosem. Niezbędną reakcją wydawało się wówczas podjęcie prób ukonstytuowania nowoczesności alternatywnej wobec tej pierwszej w związku z przekonaniem, że zadaniem sił nowego postępu jest dźwignięcie świata ze stanu upadku, czyli regeneracja rzeczywistości w każdym jej wymiarze: fizycznym, duchowym, społecznym, politycznym, ekonomicznym itd. Przejawy tego regeneracyjnego mitu wypełniają od tej pory coraz intensywniej europejską rzeczywistość, animując wielką liczbę regeneracyjnych ruchów, ideologii, programów społecznych, politycznych i artystycznych, których obfitość kulminuje w latach I wojny światowej i w okresie niedługo po jej zakończeniu. Pokreślmy, że w obrębie tego regeneracyjnego aktywizmu nie ma mowy o nostalgii albo eskapizmie. Wręcz przeciwnie. Możemy obserwować ogromną proliferację aktywistycznych programów zasadniczego przekształcenia ludzkiej rzeczywistości, zarówno w sensie przemiany materialnego środowiska, jak i radykalnej zmiany społecznych struktur, czego wspólnym owocem ostatecznie miały być człowiek nowego typu. Bardzo charakterystyczna jest w tym przypadku zmiana myślenia o czasie, która powoduje, że koncepcja regeneracji nie daje się sprowadzić do kolejnej wersji idei wiecznego powrotu. Tym razem mamy bowiem do czynienia, jak twierdzi Griffin, z temporalizacją utopii, to znaczy z umieszczeniem zadania radykalnej przebudowy rzeczywistości w celu zapewnienia społecznego dobrostanu w przewidywalnej, nieodległej przyszłości, a w perspektywie realności osiągnięcia zakładanego celu pod warunkiem dysponowania przez zwolenników regeneracyjnego dzieła odpowiednimi środkami finansowymi i politycznymi. Druga, niezwykle istotna kwestia to regeneracyjny stosunek do przeszłości, charakterystyczny dla nowoczesności alternatywnej. Przeszłość staje się w tym przypadku nie eskapistycznym rajem, do którego człowiek pragnie po prostu powrócić, ale obszarem podstawowych, choć zapomnianych i porzuconych zasad, które trzeba na nowo zastosować w nowoczesnym świecie. Nie po to jednak, by nowoczesność powstrzymać w jej czasowej i cywilizacyjnej progresji, lecz przeciwnie, po to, aby tę progresję intensyfikować, ale w sposób już odmienny — w taki, który nie groziłby społecznym chaosem, moralną dezorientacją oraz wszechobecną degeneracją ludzkiego świata. Jeden z najwyrazistszych przykładów regeneracyjnego myślenia — marksizm — nie postulował przecież powrotu do wspólnoty pierwotnej, ale nawoływał do wprowadzenia na nowo w zdegenerowaną rzeczywistość kapitalizmu, tak przekonująco skonceptualizowaną przez Marksa i tak barwnie opisaną przez Engelsa, zasady bezklasowości, która zniosłaby społeczne konflikty i pozwoliła rozwinąć się harmonijnemu społeczeństwu przyszłości, a które już za obu niemieckich filozofów zaprojektował w swej powieści *Wieści znikąd* William Morris.

W proponowanej tu perspektywie modernizm nie jest zatem niczym innym, jak „nowoczesnizmem”, artystyczną reakcją na domniemaną konieczność powołania alternatywnej nowoczesności pozbawionej negatywnych elementów swej oświeceniowej poprzedniczki. Oznacza to, że sztuka mniej lub bardziej skupiona na sobie samej miała być jednym z instrumentów projektowania, przybliżania i wdrażania elementów nowej rzeczywistości. Artystyczny modernizm przejął też scharakteryzowany wyżej nowoczesny stosunek do przeszłości. Artysty nowocześni, wbrew popularnym zakłębom i historiograficznym schematom, punktem wyjścia z reguły czynili przeszłość, jednak głównie nie w akcie właściwej dla nowoczesności, jak się mniema, jej (przeszłości) negacji, co raczej analizy w poszukiwaniu zarzuconych rudymetów, które wszakże posłużyć miały do wytworzenia stricte nowoczesnych wzorców i modeli. W ten sposób artystyczna tradycja stała się nie tyle rezerwuarem gotowych do wykorzystania form, co zasobem regeneracyjnej energii pozwalającej na odnowienie fundamentów artystycznych idei, celów i procedur. W wyniku tych poszukiwań owe zasoby odnowicielskiej energii konkretyzowano wyraźniej, wskazując na pewne momenty dziejów sztuki czy danej zbiorowości, ale też lokalizowano je często poza ścisłym kręgiem europejskiej tradycji artystycznej.

2 Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of the Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, New York 2007.

W tej perspektywie tłumaczy się waga i siła przyciągania, jaką miała dla nowoczesnych artystów kategoria prymitywu, jedno z najważniejszych odniesień modernizmu. Perspektywa regeneracyjna pozwala zrozumieć ten pozorny paradoks i jednocześnie wesprzeć przekonanie o dyskursywnej naturze nowoczesnego „prymitywizmu” będącego swego rodzaju intelektualną i ideową konstrukcją, abstrahującą nierzadko od etnograficznego konkrety. Sztuka prymitywna uznana została, jak wskazują Mark Antliff i Patricia Leighton, za swoisty rezerwuuar zapomnianych przez nowoczesną cywilizację wartości i jakości. Z jednej strony, jako twórczość anonimowa nastawiona na samoodtworzenie, niepodlegająca rozwojowi ani obcym wpływom wyłączona została ona, jak sądzono, z cywilizacyjnego postępu, który niekorzystnie odbił się na kulturze europejskiej. Model ewolucyjny czynił przy tym ze sztuki prymitywnej młodszą siostrę jej ucywilizowanego odpowiednika, pozwalając przypisać tej pierwszej utraconą przez tę drugą świeżość twórczego aktu czy młodzieńczość artystycznego zapału. Z drugiej strony, sztuka prymitywna jako produkt dzikich ludów stawała się cenna ze względu na swój pierwiastek irracjonalny i zdolność do wyrażania instynktownych popędów. Spontaniczność i surowość prymitywnej sztuki, utożsamionej później z wiejskością i sztuką ludową fascynowały nowoczesnych artystów, którzy upatrywali w niej możliwości duchowego odrodzenia zniszczonych przez rozwój cywilizacyjny żywotnych korzeni sztuki europejskiej³. Ta ogólna zasada podlegała oczywiście rozmaitym modyfikacjom. Prymitywu szukano na odległych kontynentach, ale także w rodzimym folklorze, w twórczości amatorów, dzieci czy ludzi umysłowo chorych. Różnie określano też cel tych poszukiwań — od regenerujących inspiracji obrazowych, przez odkrywanie korzeni narodowego stylu, po wypracowanie sposobów destrukcji kanonicznej sztuki i związanej z nią kultury wizualnej.

W okresie powojennym polska dyskusja nad zagadnieniem rodzimego prymitywu, czyli sztuką ludową, w zasadniczym swoim zarysie była kontynuacją podstawowych jej wątków z dwudziestolecia międzywojennego. Podobnie jak wtedy, tak i po 1945 roku rysowały się w niej dwa stanowiska: etnograficzne i nowoczesne. Przy czym oba miały dwa wspólne wyjściowe punkty. Pierwszy z nich to krytyka poglądów Stanisława Witkiewicza odnośnie roli sztuki ludowej i jego „aplikacyjnej” w odniesieniu do niej praktyki. Drugi to przekonanie o wysokiej jakości artystycznej wyrosłej z wielowiekowej tradycji tej sztuki. Zasadnicza zaś między nimi różnica polegała na stosunku do relacji pomiędzy sztuką ludową a sztuką wysoką i kulturą popularną, z naciskiem na ochronę tradycyjnych form przed niekorzystnym wpływem współczesnej cywilizacji i nowoczesnej kultury.

W tekście zamieszczonym w katalogu I Ogólnopolskiej Wystawy Ceramiki i Szkła Artystycznego z 1954 roku Janina Oryńczyna, podejmując na nowo wątek etnograficzny, wyraźnie jednak umieszczała go w obrębie modernistycznego idiomu i aktualizowała w ramach PRL-owskiej rzeczywistości. Ceramika ludowa — twierdziła — dzięki tysiącletniej kulturze ceramicznej osiągnęła dojrzały, pełen umiaru artyzm. Jest on wynikiem wzajemnego współgrania szlachetnej prostoty formy, zdobienia, które wynika logicznie z rodzaju techniki i natury tworzywa, oraz funkcji, jaką nadaje się ornamentowi w podkreślaniu tektoniki naczyń⁴. Ten estetyczny ideał otrzymał jednak modernistyczne błogosławieństwo. Bezbłędna doskonałość sztuki ludowej była bowiem w opinii Oryńczyny efektem cierpliwej praktyki łączącej utylitarny cel ze zrozumieniem charakteru i możliwości materiału przekształcanego odpowiednią dla jego natury techniką. PRL-owska współczesność zaś stwarzała sztuce ludowej nowe możliwości, nowe funkcje i wyznaczała zarazem wobec niej nowe obowiązki. Zasadniczym zastosowaniem tradycyjnej ceramiki powinna być funkcja dekoracyjna: w mieszkaniach, sklepach, gospodach, świetlicach, domach kultury. Niebagatelna jednak miała być także pojęta po Morrisowsku funkcja dydaktyczna: dzbany i miski, pełniąc w gospodarstwach miejskich zarówno rolę utylitarną, jak i estetyczną, przenosić miałyby do miast, według autorki, zasadę kultury ludowej, w której przedmioty codziennego użytku są jednocześnie dziełami sztuki⁵. Ten sublimacyjny wymiar sztuki ludowej i wytworzonych przez nią form stawał się najistotniejszym powodem, dla którego działająca z ramienia państwa Cepelia powinna chronić tradycyjne wzory, a nawet je wskrzeszać, jeśli ich produkcja zanikła w naturalnych środowiskach.

3 Mark Antliff, Patricia Leighton, *Primitivism*, w: *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson, Richard Shiff, University of Chicago Press, Chicago 2003, s. 217–233.

4 Janina Oryńczyna, *Zagadnienia ceramiki ludowej*, w: *I Ogólnopolska Wystawa Ceramiki i Szkła Artystycznego*, kat. wyst., Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1954, s. 55.

5 *Ibidem*, s. 64.

Ten pojedynczy przykład ochronnego, etnograficznego stosunku do kultury ludowej nie był rzecz jasna odosobniony. Towarzyszyły mu inne głosy, jak choćby Romana Reinfussa, który w opracowaniu z 1955 roku przestrzegał, że pojawianie się nowych form w związku z produkcją „ceramiki ludowej dla miasta” często dokonuje się ze szkodą dla starych form tradycyjnych⁶.

Inne sygnały płynęły ze strony Wandy Telakowskiej, a więc ze środowiska Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, a później Instytutu Wzornictwa Przemysłowego⁷. Co prawda, podobnie jak zwolennicy etnograficznego podejścia, Telakowska krytycznie odnosiła się do tzw. pseudoludowości, jej zdaniem dominującej w dwudziestoleciu międzywojennym, ale spośród wyróżnionych przez nią czterech sposobów korzystania ze sztuki ludowej wyraźnie preferowała te, które sztukę ludową czyniły punktem wyjścia do twórczości nowej, sztuką ludową jedynie inspirowanej. Przy czym dość wyraźnie widać, że Ładowska idea stosowania w pracy projektanckiej starych zasad kompozycyjnych przechowanych przez kulturę ludową, choć nie przestała być w jej opinii aktualna, to nie wyznaczała już najbardziej twórczego kierunku odniesienia się do ludowej sztuki. W tym zakresie na plan pierwszy Telakowska wysunęła dwa uzupełniające się podejścia: tworzenie przez artystów plastyków nowych form w oparciu o zachwyty autora dla form sztuki ludowej, a więc o wewnętrzne przeżycie jej zasad i wartości, oraz metodę zespołowej pracy plastycznej, która pozwalać by miała na „połączenie doświadczenia artysty plastyka z bujną fantazją, świeżą inwencją i płodnością talentów samorodnych”⁸. W obu przypadkach zatem inspiracja sztuką ludową była rozumiana bardzo swobodnie jako wynik współgrania inspirowanej nią emocji z inwencją własną twórcy. Sztuka ta nie miała być zatem źródłem wzorów, lecz specyficznej synergii zawodowego, świadomego, a tym samym nowoczesnego panowania nad środkami plastycznymi i odświeżającej energii tradycji sztuki ludowej właściwej także aktualnie działającym artystom ludowym, którzy podobnie jak artyści zawodowi powinni odchodzić od skryzalizowanych już formuł wizualnych ku tym, które wylaniają się pod wpływem rozwoju twórczej indywidualności.

Ten nowoczesny stosunek do sztuki ludowej był także właściwy Kenarowi. Antoni Rząsa wspominał, jak Kenar przekonywał go do zainteresowania się sztuką ludową ze względu na dostrzegalną w niej mądrość w użyciu materiału, prostotę kompozycji i swoistą efektywność małej liczby ekspresyjnych środków plastycznych, posługując się przy tym przykładem nienaśladowczego właśnie sposobu korzystania z kultury ludowej przez Szopena i Karola Szymanowskiego. Tego typu nastawienie panowało zresztą w szkole zakopiańskiej już za czasów Karola Stryjeńskiego, co dostrzegał wspomniany już Szymanowski:

„Ujrzałem w szkole przemysłu drzewnego zamiast dawnych okropnych szarotek, ciupażek i dziecięciorników drewniane figurki o dziwnych kształtach, tak nowoczesne w swych uproszczonych a wyrazistych konturach, niespodziewanych lapidarnych skrótach, w nieomyślnej stylizacji a jednak przepojonych do głębi prymitywnym a przejmującym czarem świątków stojących samotnie na podhalańskich drogach”⁹.

Szczególny nacisk w swoim tekście położyła jednak Telakowska na kwestię tzw. projektanckich kolektywów, tj. zespołów złożonych z twórców nieprofesjonalnych — ze środowisk wiejskich lub robotniczych — które działając pod opieką profesjonalisty oraz państwowym protektorem (najpierw BNEP-u, potem Cepelii) i projektując wzory do szerszej produkcji, przyczynić się miały do wykorzenia wpływów tandety fabrycznej, odbudowy tradycji poprzez zachowanie dawnych wzorów i wypracowanie nowych, mocnych zasad kompozycyjnych¹⁰. Ta inspirowana przedwojennymi koncepcjami Antoniego Buszka i działaniami Eleonory Plutyńskiej idea aktywizacji twórczej szerokich mas splatała społecznikowskie pasje polskiej inteligencji ze swoistym przeformowaniem modernistycznej utopii produktywistycznej. Zwróćmy uwagę, że Telakowska, podobnie jak niegdyś

6 Roman Reinfuss, *Garncarstwo ludowe*, PIW, Warszawa 1955, s. 47.

7 Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Wyd. Sztuka, Warszawa 1954.

8 Ibidem, s. 11.

9 Zofia Dubowska-Grynberg, op. cit., s. 428.

10 Wanda Telakowska, op. cit., s. 12.

Tarabukin, przekonywała, że ruchu projektanckich kolektywów robotniczych chłopskich i młodzieżowych nie wolno kierować na drogę spontanicznej, żywiołowej, niezorganizowanej akcji. Na terenie projektanckiego kolektywu spotkać się bowiem powinny wnoszony przez chłopów czy robotników spontaniczny talent, znajomość surowca, narzędzi i maszyn z kontrolną rolą świadomego zawodowego artysty, do którego zadań należałoby też danie odporu wkradającej się niepostrzeżenie w twórczą spontaniczność pracujących mas „pseudo-ludowej tandencie”¹¹. Opisując konkretne, powołane z inicjatywy najpierw Wydziału Wytwórczości, a potem BNEP-u twórcze kolektywy, Telakowska zwracała uwagę na środowisko Zakopanego, gdzie Antoni Kenar stworzył najpierw kolektyw zabawkarski, który działał już w roku szkolnym 1948/49, i nieomal równolegle zorganizował zespół skupiający się na ceramice, aktywny do kwietnia 1949 roku. Szczególną i niezwykle wartościową cechą kolektywów Kenara był ich eksperymentalny charakter, polegający na fakcie skompletowania ich składu z uczniów i to głównie pochodzenia chłopskiego¹².

Zanim jednak odnotowując jeden z elementów genezy ceramicznych prac Kenara, jakim była aktywność Wandy Telakowskiej¹³, podejmiemy wątek związany z jego pedagogicznymi przekonaniami i zainteresowaniami twórczą spontanicznością dziecka, przyjrzyjmy się znowu bliżej Kenarowskiej ceramice.

Kenar w większości przypadków zdołał typowe naczynia ceramiczne o tradycyjnych kształtach, które pokrywane były angobą, a następnie malowane barwionymi angobami przy użyciu rożka. Spod ręki artysty wychodziły także, choć w znacznie mniejszej liczbie, naczynia o określonej samodzielnie przez niego, już poza ludowymi wzorcami, bryle i o zmienionych w stosunku do tradycyjnych modeli proporcjach. W tym sensie różnił związek kształtu i funkcjonalności, a nawet czynił go przedmiotem swoistego żartu plastycznego, lepiąc dzbanki o kształtach przypominających ptasią sylwetkę, które to skojarzenie wzmacniane było odpowiednim rysunkiem. Poza ludowym kanonem pozostawały też lepiące przez niego popielniczki, figurki czy świeczniki. Jednak najintensywniej obecną w jego pracach ceramicznych swoistą sygnaturą wizualną są rysunki, którymi zdobił on typowe naczynia, a także własne prace z gliny. Ów rysunek jest również elementem najwyraźniej może odróżniającym ceramikę Kenara od tradycyjnej ceramiki ludowej. I to nie tylko dlatego, że ozdabiając ceramiczne naczynia, najczęściej stosował sylwetki ludzkie, motywy zwierzęce, a więc odmiennie niż zwykle miało to miejsce w ceramice ludowej, w której najczęściej wykorzystywano ornament geometryczny lub roślinny, wyjątkowo tylko sięgając po postać ludzką¹⁴. Najważniejsza różnica polega na takiej stylizacji rysunków Kenara, że budzą one przede wszystkim skojarzenia z innymi odmianami prymitywu, a więc sztuką dziecięcą i pierwotną (prehistoryczną). Oba pojęcia zresztą w towarzyszącym Kenarowi przed wojną i po wojnie dyskursie nieustannie łączono. Ale zanim nieco bliżej ten dyskurs scharakteryzujemy, przyjrzyjmy się omawianym tu rysunkom. Mamy tu do czynienia właściwie z trzema ich typami. Pierwszy to rodzaj najprostszych abstrakcyjnych elementów ornamentalnych: gwiazdki z przecinających się linii, czasem ujęte w okrąg, lub po prostu same kółka. Przy czym słowo ornament jest użyte może trochę na wyrost, bo zwykle są to sprawiające wrażenie nieregularnych układy wspomnianych motywów. Typ drugi to linearne kształty będące podstawowymi schematami postaci ludzkiej. W typie trzecim dominuje jednobarwny zamknięty kontur opisujący sylwetkę sumarycznie, albo sylwetka taka zostaje zasugerowana przez zbiór elementów zamkniętych konturem. Różnicowanie kolorystyczne bądź fakturowe poszczególnych części postaci ludzkiej czy zwierzęcej sylwetki zwykle dokonuje się poprzez wypełnienie jakiegoś okonturowanego elementu drobnymi, nieregularnymi kółkami.

Taka gradacja rysunkowych form odpowiada znanej i obecnej do dzisiaj w publikacjach pedagogów i psychologów w Polsce klasyfikacji Stefana Szumana, który swoją podstawową książkę na temat rozwoju rysunku dziecięcego opublikował w 1927 roku¹⁵. Główną zasadą rozwojową uczynił on przejście w praktyce rysunkowej

11 Ibidem, s. 21.

12 Podobny eksperyment: Jan Samuel Miklaszewski w Szkole Przemysłu Drzewnego — malarstwo na szkle czy w 1950 w Podhalańskiej Zeńskiej Szkole Odzieżowej w zakresie tkanin dekoracyjnych i odzieżowych, ibidem, s. 16–17.

13 Zofia Dubowska-Grynberg podaje, że prace ceramiczne Kenara powstały wprost na zamówienie BNEP-u i że środków biura zostały zakupione. Eadem, op. cit., s. 435.

14 Roman Reinfuss, op. cit., s. 56–57.

15 Stefan Szuman, *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Warszawa 1927.

dzieci od modelu wewnętrznego (dzieci młodsze) do modelu zewnętrznego (dzieci starsze). Nie wchodząca w szczególności pojęcia modelu (czegoś, co pośredniczy pomiędzy przedmiotem a pojęciem), bliska gestaltem, choć ujęta w ramy myślenia ewolucjonistycznej koncepcja Szumana stawiała znak równości pomiędzy wspomnianym przejściem a przeskokiem dziecka od etapu ideoplastyki do fizjoplastyki, albo jeszcze inaczej: od wiedzy na temat obiektu do jego plastycznego naśladowania. W związku z tym w procesie ewolucji umiejętności rysunkowych dziecka wyróżnił następujące etapy: 1. okres bazgrania, czyli formowania się schematu, 2. okres schematu (ideoplastyka) oraz 3. okres poschematyczny (wypracowanie typu jako idealnego schematu i jednocześnie rozwój w kierunku fizjoplastyki). Zasadą tej ewolucji jest podobne do dynamiki percepcyjnej stopniowe przesunięcie od obrazu ogólnego, schematycznego do obserwacji szczegółowej, która pozwala wprowadzić nowe detale i zintegrować je z pierwotnie spostrzeganą całością.

Najprostsze rysunki ornamentalne Kenara odnosiłyby się zatem do rysunkowych usiłowań dzieci najmłodszych próbujących swoich sił w kreśleniu podstawowych kształtów (tzw. gryzmoły), przez tzw. głownogoi (łączenie schematów linearnych z kształtami zamkniętymi), do początków okresu poschematycznego, który Szuman lokował w pobliżu dziesiątego roku życia. Ten właśnie, najobficiej reprezentowany w ceramice Kenara typ (stylizowanego oczywiście) rysunku uważał za najbardziej interesujący i wartościowy, dlatego że w „europejskim środowisku kulturalnym dziecko [...] zbyt szybko dostaje się pod wpływ rycin w książkach, fotografii, kinematografu”, co powoduje stopniową degenerację dziecięcej twórczości¹⁶. Ta zaś już traci świeżość uczucia i wyrazu, kiedy starsze dzieci rysując, starają się upodobnić swoje prace do „dorosłej” wizualności. Tymczasem

[...] dusza dorosłego jest niejako podobna do ogrodów podmiejskich. Są tam utarte ścieżki, po których chodzi codzienność, drzewa, które już przestały rosnąć i papiry, które ogród zaśmieciły. Dusza dziecka jest w porównaniu z tym, jak ogród na wiosnę. Pełno tam młodych roślinek [...]. Nie ma ani śmieci, ani zakurzonych ścieżek...¹⁷.

Zanim wspomnimy o tym, do jakich zmian w procesie edukacyjnym, które miałyby zapobiec utracie bazowych wartości dziecięcej sztuki, nawoływał Szuman i jaki związek ma to z praktyką pedagogiczną Kenara, zwróćmy uwagę na to, jak popularne w ówczesnym, a także w powojennym dyskursie podejście ewolucjonistyczne pozwalało Szumanowi wskazywać na bliski związek sztuki dziecięcej, ludowej i prymitywnej.

Wyróżnienie faz rozwojowych sztuki, przechodzenie między którymi porównane zostało przez Szumana do rozwoju i wzrostu rośliny, umożliwiało zastosowanie powstałego w ten sposób schematu do wszelkiej aktywności artystycznej człowieka, poprzez umieszczenie jakiegoś jej przejawu na odpowiednim szczeblu. Tak więc specyfikę i wartości sztuki ludowej autor wiązał z faktem, że pozostawała ona na przełomie okresów schematyzmu i wypracowania typu, wzbogacając schematyzm w bardzo bogate i przez pokolenia zachowywane i rozwijane wartości dekoracyjne i ornamentacyjne¹⁸.

Co ciekawe, sztukę „ludów prymitywnych” uważał Szuman za nieco bardziej rozwojowo zaawansowaną, lokując ją na szczeblu typowości, a więc operowania wypracowanym, zasadniczo poprawnym schematem. Artysta prymitywny nie postępuje jednak dalej w rozwoju w kierunku fizjoplastyki, ponieważ:

dziecko i człowiek prymitywny cenią w rysunku środek ekspresji i upiększania życia. Odtwarzanie natury w sposób ściśle naturalistyczny jest dla nich za trudne, bo metody prowadzące do takiego rysowania są zbyt rozumowe, oderwane. Metody te leżą zbyt daleko, aby umysł pierwotny sam po nie sięgał¹⁹.

16 Ibidem, s. 79–80.

17 Ibidem s. 112.

18 Ibidem s. 77.

19 Ibidem, s. 93.

Z tych samych powodów jednak sztuka dzieci i prymitywów zawiera immanentne poczucie równowagi ornamentalnej i porządku, będąc zarazem ekspresjonizmem jako silna, wzmożona forma przeżywania, do której odbiorca powinien podejść z kontemplacyjną naiwnością. Nowocześni artyści, zauważał Szuman, obudzili w sobie zmysł do sztuki prymitywnej i ludowej, a pod jej wpływem zaczęła się odradzać sztuka dekoracyjna i sztuka wysoka, która odrzucić mogła „wiązy skrajnego naturalizmu”. Ale przestrzegał on jednocześnie współczesnego artystę, by nie „bawił się” w sztuczną prymitywność, nie naśladował naiwnie tego, co dla dziecka i prymitywa jest naturalne, lecz by świadomie studiował ten rodzaj sztuki w celu wydobycia kompozycyjnych zasad, których prostota i ornamentalne nastawienie może odrodzić zarówno nowoczesne sztuki dekoracyjne, jak kompozycje figuralne.

Szuman konsekwentnie upominał się zatem o taki rodzaj edukacji, który nie zacieralby naturalnej świeżości twórczej dzieci poprzez zbyt szybką ich konfrontację z zadaniem wiernego naśladowania elementów rzeczywistości oraz nacisk schematów wizualnych obecnych we współczesnej ikonosferze. Nawoływał także, aby pozwolić dziecku „przebiec rozwój naiwny aż do końca, aż [...] do pewnej doskonałości”, żeby rozwinęło ono swój model wewnętrzny, oraz aby bardzo precyzyjnie i świadomie mogło wybierać moment przejścia w edukacyjnym procesie do modelu zewnętrznego prowadzącego do sztuki naśladowczej. Uczeń musi bowiem wiedzieć, że nie kopiuje modelu, że nie jest aparatem fotograficznym, maszyną reprodukującą, lecz że rysując, opanowuje model swym umysłem.

Tego typu podejście, którego sednem była ochrona wewnętrznej i naturalnej kreatywności dziecka, związane było w dwudziestoleciu międzywojennym z bardzo wówczas nowoczesnym i propagowanym nurtem „pedagogii personalistycznej” — jej zasady na rozmaity sposób wypracowywało wielu pedagogów i teoretyków wychowania z Sergiuszem Hessenem, wspomnianym Stefanem Szumanem, Januszem Korczakiem, ks. Karolem Mazurkiewiczem i Henrykiem Rowidem na czele. Najogólniej rzecz ujmując, głównym przedmiotem zainteresowania dla personalistów była, jak to sformułował Henryk Rowid, osobowość twórcza jako wytwór animowanego na skutek indywidualnego wysiłku procesu duchowego, czyli autokreacji. Pożądana formuła wychowania powinna zatem polegać

na wyzwaniu energii psychofizycznych dziecka i rozwijaniu zdolności wyrażania przez nie własnej osobowości. Celem wychowania czyni budzenie sił drzemiących w duszy dziecka, rozwój inicjatywy w tworzeniu wartości materialnych i duchowych oraz zrozumienie i uznanie osobowości dziecka, a także poszanowanie jego praw²⁰.

Szkoła w tej perspektywie zobowiązana byłaby przede wszystkim do stworzenia takich warunków, by proces autokreacji przebiegać mógł bez zakłóceń, wspomagany przez uważnego nauczyciela, świadomego, że przede wszystkim nie należy tłumić dążenia dzieci do wyrażania na różne sposoby swojej osobowości.

Tego typu przekonania — dotyczące wspomagania indywidualnego rozwoju ucznia — bliskie były Kenarowi jako kontynuatorowi idei Karola Stryjeńskiego z czasów jego dyrektury w zakopiańskiej szkole. Stryjeński z jednej strony kładł nacisk na samodzielną inwencję twórczą uczniów, z drugiej, na stworzenie w szkole rodzaju rezerwatu, co pozwalałoby ochronić przyjmowanych do szkoły „chłoptasiów” przed niekorzystnym wpływem cywilizacji²¹. Kenar jako pedagog i nauczyciel w tej samej szkole szedł nawet dalej, uważając, że próby wykorzystania dorobku sztuki ludowej dla celów wypracowania, jak chciał Stryjeński, nowego stylu narodowego mogą wpływać ograniczająco na rozwój uczniów. Sam natomiast deklarował: „Nie uczymy konkretnej produkcji w takim, czy innym zakresie, nie wdramy ucznia w arkana techniki rzeźbiarskiej, unikamy poprawności — celem szkoły

20 Edyta Bartkowiak, *Uczeń (dziecko) w pedagogice personalistycznej okresu Drugiej Rzeczypospolitej*, w: *W kręgu dawnych i współczesnych teorii wychowania. Uczeń — szkoła — nauczyciel*, red. Katarzyna Dormus, Ryszard Ślęczka, Uniwersytet Pedagogiczny im. K. Hoffmana, Kraków 2012, s. 94–95.

21 Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej szkoły przemysłu drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 244.

jest wychowanie człowieka rzeźbiarza poprzez rozbudzenie w nim namiętności rzeźbiarskich i potrzeby ciągłego rozwoju osobowości i fachowości”²².

Wizualna formuła wykorzystana przez Kenara do zdobienia ceramiki łączyła zatem najbardziej żywotne dla modernizmu aspekty: źródłowy charakter artystycznej inspiracji, w której wartości wizualne związane były z wartościami etycznymi; samodzielność przekształcenia inspiracyjnego impulsu, pozwalającą osiągnąć nową artystyczną jakość i wreszcie — poprzez sięgnięcie do tego, co ludowe, pierwotne, dziecięce — ambicję stworzenia języka, który zapewniałby powszechny dostęp do niesionego znaczenia. O tej ostatniej kwestii, jednym z najważniejszych marzeń nowoczesnych artystów, świadczy nie tylko fakt, że ten dziecięco-pierwotny wizualny idiom stosował Kenar w innych typach swoich prac, ale że używał go, tworząc bardzo osobiste książeczki rysowane i pisane dla swojej kilkuletniej wówczas córki.

22 Ibidem, s. 245.





Fragment — Pracownia Smolna. Podróżująca szafa Leona Kudły

Joanna Kordjak

Należy stwierdzić, że tylko dzieło sztuki powstające ze zjawisk świata wyobraźni jest w stanie nas wzruszyć. Zjawisko to króluje jeszcze w sztuce dziecka, ale rzadko w wyjątkowych okolicznościach zachowuje swą moc w twórczości ludzi dorosłych. Wtedy taka sztuka przestaje być dla nas obojętna, przypomina ona nam świat wyobraźni zachowany z dzieciństwa, który utraciliśmy, i do którego nie mamy już powrotu.

— pisał w kontekście twórczości swojego przyjaciela Leona Kudły, rzeźbiarz Karol Tchorek. Przez lata wytrwale promował i wspierał finansowo artystę, który po wojnie znalazł się w szczególnie trudnej sytuacji. W czasie wojny stracił syna (Antoniego Kudłę, malarza, którego Tchorek poznał podczas swoich studiów na warszawskiej ASP), dom oraz cały swój dorobek. Tchorek zauważał, że to „szczery, naiwny, dziecinny świat wyobraźni” sprawia, że „rzeźby Kudły potrafią wzruszać do łez nawet zatwardziały cyników”¹. Dostrzegł to i docenił również Pablo Picasso, który będąc w Polsce w związku z Kongresem Intelktualistów w 1948 roku, miał okazję oglądać wystawę Antoniego i Leona Kudły zorganizowaną w warszawskim Salonie Sztuki „Nike”. Jak wspominał Tchorek, Picasso pozostając pod dużym wrażeniem polskiego ludowego twórcy, wyszedł wówczas z propozycją zorganizowania w Paryżu własnej wystawy z rzeźbami Leona Kudły; wystawa ta nie doszła do skutku ze względów politycznych, podobnie jak podjęta już w okresie odwilży inicjatywa przygotowania w nowojorskiej Bodley Gallery jego dużej indywidualnej wystawy, której Tchorek miał być komisarzem. Zarówno działalność wystawiennicza prowadzonego przez Karola Tchorka w ruinach domu przy ulicy Marszałkowskiej i Pięknej (z przerwami w latach 1943–1951) Salonu „Nike” — antykwariatu i salonu sztuki, w którym odbyła się jedna z pierwszych wystaw Teofila Ociepki), jak i własna pracownia wraz z wyposażeniem (kolekcją dzieł sztuki, szczególnie rzeźb Kudły, które sąsiadowały z abstrakcyjnymi obrazami Henryka Stażewskiego czy afrykańskimi rzeźbami) świadczyły o oryginalnych zainteresowaniach i nowoczesnej postawie Tchorka jako mecenasa sztuki. Również w jego własnej twórczości nie bez znaczenia była, już od czasów międzywojennych, fascynacja sztuką ludową i naiwną, a więc rodzimą wersją sztuki prymitywnej. Jako przedstawiciel Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego dokumentował twórczość ludową na Kurpiach i Huculszczyźnie, zbierał również eksponaty na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu w 1929 roku.

Obecność ludowej sztuki w pracowni (od kolekcji wycinanek kurpiowskich po ogromny zbiór rzeźb) oraz wieloletnia przyjaźń z Leonem Kudłą, który był stałym gościem na Smolnej 36, tworzyły specyfikę miejsca, w którym wyrastał syn Karola Tchorka, Mariusz — współzałożyciel Galerii Foksal, uważanej za przyczółek polskiej awangardy, krytyk sztuki, autor tekstów o Henryku Stażewskim, Władysławie Strzemińskim czy Edwardzie Krasińskim. W jego rozważaniach o sztuce twórczość Leona Kudły zajmowała szczególne miejsce. Po śmierci ojca w 1985 roku doprowadził do zarejestrowania jego kolekcji (kolekcja Karola Tchorka), zainicjował także ideę stworzenia fundacji jego imienia. Założona ostatecznie w 2007 przez angielską artystkę, Katy Bentall z siedzibą w pracowni przy Smolnej ma na celu zabezpieczenie spuścizny zarówno Karola, jak i Mariusza Tchorka.

1 Karol Tchorek, maszynopis, archiwum artysty, Fundacja Tchorek-Bentall.



Polska — kraj folkloru?



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa
zacheta.art.pl
dyrektorka: Hanna Wróblewska

wystawa

15.10.2016–15.01.2017

kuratorka: Joanna Kordjak

współpraca: Michał Kubiak, Katarzyna Kołodziej

oraz Jacek Świdziński i Marcin Lewicki

konsultacja merytoryczna: Ewa Klekot

projekt muzyczny w ramach wystawy: Antoni Beksiak

projekt ekspozycji: Matosek/Niezgoda

realizacja wystawy: Krystyna Sielska

program towarzyszący: Zofia Dubowska

udział specjalny: Fundacja Tchorek-Bentall

partnerzy wystawy: FilMOTEKA Narodowa, Muzeum Narodowe w Warszawie

program filmowy we współpracy z FilMOTEką Narodową

publikacja cyfrowa

pod redakcją Joanny Kordjak

koordynacja wydawnicza: Dorota Karaszewska

zdjęcia: Marek Krzyżanek/archiwum Zachęty

projekt graficzny: Maciej Sikorzak

łamanie: Krzysztof Łukawski

redakcja: Jolanta Pieńkos

ISBN 978-83-64714-91-7

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020

Teksty, projekty graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty

dostępne na licencji CC BY-SA 4.0 Międzynarodowe

