

MIROŚŁAWA DROZD-PIASECKA

SPOŁECZNE FUNKCJE SZTUKI LUDOWEJ.
SZTUKA LUDOWA W POLITYCE KULTURALNEJ,
MYŚLI SPOŁECZNEJ ORAZ PRAKTYCE DZIAŁANIA
W OKRESIE POLSKI LUDOWEJ *

Po II wojnie światowej wraz z nastaniem nowego układu społeczno-politycznego obowiązki i funkcje mecenasa oraz propagatora nowej kultury przejęło w całości państwo. Tworząc ideologię społeczeństwa socjalistycznego — którą w myśl założeń ideologii marksistowskiej kształtować miały klasy pracujące — odwoływano się do tradycyjnych treści i wartości zawartych w kulturze tych warstw społecznych. Przede wszystkim do znanych i akceptowanych już w okresie poprzednim walorów tradycji ludowej, folkloru i szeroko rozumianej sztuki ludowej. Nierzadko do tych, na które powoływano się w latach zaborów oraz jakie głosili działacze ruchu ludowego i inteligencja pochodzenia chłopskiego w dobie walk o należne miejsce chłopów w strukturze narodu w czasie II Rzeczypospolitej. Równolegle skoncentrowano się na propagowaniu i rozwijaniu nowych treści i koncepcji charakterystycznych dla kultury społeczeństwa socjalistycznego oraz sposobach ich praktycznego zastosowania. Celem spełnienia tych zadań tworzone m.in. szereg instytucji formalnych, rozbudowywano koncepcje teoretyczno-metodologiczne, rozwijano i reaktywowano wiele dziedzin twórczości ludowej. Poglądy ideologiczne dotyczące oblicza, zadań oraz roli kultury i sztuki w społeczeństwie o nowym ustroju społeczno-politycznym zaczęły krystalizować się w naszym kraju już od pierwszych tygodni po zakończeniu II wojny światowej. Wykształcenie koncepcji kultury i sztuki jednolitej dla całego zróżnicowanego dotąd społecznie i kulturalnie narodu nie było jednak zabiegiem jednorazowym ani łatwym. Budowa społeczeństwa bezklasowego została połączona z tworzeniem kultury i sztuki bezklasowej, dostępnej i czytelnej dla wszystkich obywateli, a równocześnie odpowiadającej ich upodobaniom, nawykowi estetycznym, tradycji *etc.* Przebiegała ona pod silną presją zamówienia społecznego kierowanego pod adresem nowej sztuki, a przejawiającego się w licznych hasłach zbiegających się w idei „sztuka dla mas”¹. Realizacja tego za-

* Jest to ostatnia część pracy publikowanej w dwóch poprzednich zeszytach „E. P.”

¹ J. Kędziora, *Sztuka w życiu narodu*, „Dziś i Jutro”, nr 12: 1946, s. 4.

danía, jak wykazała praktyka życiowa, nie było jednym wielkim pasmem sukcesów. Po latach możemy śmiało stwierdzić, że mamy w tym przypadku do czynienia z długotrwałym procesem charakteryzującym się zmienną dynamiką i kierunkami rozwoju.

Kwestiami podstawowymi, jakie próbowano teoretycznie i praktycznie rozwiązać w ciągu całego okresu powojennego (do ok. 1980 r.), były sprawy: kultury narodowej i kultury ludowej, sztuki narodowej i sztuki ludowej oraz wzajemnych relacji i korelacji zachodzących między tymi zjawiskami. Autorami koncepcji dotyczących kultury i sztuki są m. in. działacze ruchu ludowego, partyjni przywódcy państwa, badacze — naukowcy, intelektualiści i krytycy kulturalni. W poglądach ich krzyżują się i współistnieją stare i znane już pomysły z przełomu XIX i XX stulecia z myślami nowymi zaczerpniętymi z ideologii marksistowskiej, z zaznaczeniem, że te ostatnie zyskują z czasem (szczególnie w latach 50-tych) zdecydowaną dominację. Omawiając te zagadnienia musimy pamiętać o tym, że formułowaniu koncepcji ideologiczno-teoretycznych na temat rozwoju kultury oraz sztuki narodowej i ludowej towarzyszyła praktyczna działalność zmierzająca do wcielania ich w życie. Inaczej, mówiąc znalazły one odbicie i zastosowanie w konkretnej polityce kulturalnej, zarówno w sensie prerogatyw, jak i ograniczeń, przez co wpłynęły decydująco na obraz całej kultury i sztuki polskiej po II wojnie światowej.

Polityka kulturalna państwa zmierzała do stworzenia jednolitej kultury i sztuki ogólnonarodowej², właściwej dla społeczeństwa bezklasowego. Prowadzona była ona konsekwentnie przez wszystkie lata, chociaż ze zmiennym natężeniem i powodzeniem w różnych przekrojach czasowych, które wyraźnie zarysowują się w ramach poszczególnych lat. Z tego względu, dla zachowania większej przejrzystości wywodu, starać się będziemy naświetlić interesujące nas zagadnienie w 3 głównych fazach periodycznych. Pierwsza z nich obejmuje lata od zakończenia II wojny światowej do ok. 1949 r. Druga następuje bezpośrednio po niej i trwa do 1956 r. Trzecia natomiast zawarta jest w okresie od tzw. przełomu październikowego do ok. 1980 r.

I. SZTUKA LUDOWA W KONCEPCJACH KULTURY NARODOWEJ I SZTUKI NARODOWEJ OD ZAKOŃCZENIA II WOJNY ŚWIATOWEJ DO 1949 R.

Przekonanie o tym — że zmiany, jakie zaszły w kraju po zakończeniu II wojny światowej w dziedzinie politycznej, społecznej i ekonomicznej oraz uznanie chłopów za pełnowartościową składową społeczeństwa polskiego i współtwórców kultury narodowej, dają nowe pod-

² Zanim wykrystalizowały się pełniejsze koncepcje na temat sztuki ludowej i sztuki narodowej oraz ich wzajemnych powiązań stosowano częstokroć w terminologii synonimicznie merytorycznie różne określenia 'lud' i 'naród', a także 'chłopi' i 'lud'. Z tego względu mówiąc o kulturze i sztuce warstwy chłopskiej uwzględniać będziemy poglądy odnoszące się do całej kultury i sztuki narodu.

stawy do tworzenia nowej kultury narodowej — było powszechne w gronie działaczy ludowych.

Działacze ruchu ludowego zdając sobie sprawę z dotychczasowej izolacji wsi od wpływów kultury elitarnej oraz z niewielkiej tylko znajomości dziedzictwa kulturowego warstwy chłopskiej wśród pozostałych grup społecznych (robotników i inteligencji) jeden z pierwszych warunków demokratyzacji życia całego zróżnicowanego dotąd społeczeństwa upatrywali w umasowieniu i upowszechnieniu szeroko rozumianej kultury. Postulat ten sam w sobie oceniany jako twórczy wysunięto w sierpniu 1944 r. w Deklaracji uchwalonej na pierwszym (po wyzwoleniu) Zjeździe Młodzieży Wiejskiej „Wici” w Lublinie. Jego doniosłość społeczna wynikała z faktu, iż młode pokolenie chłopów opowiadając się za szerokim uczestnictwem w kulturze kierowało się przesłanką, że wyłącznie „przez pogłębienie intelektualne zdobędzie właściwe narzędzia poznania rzeczywistości społecznej i uprawnione sposoby jej przekształcania”³.

Sprawa kultury narodowej w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej znalazła swoje miejsce również w programie Polskiego Stronnictwa Ludowego. W pkt. 2 programu PSL ze stycznia 1946 r. poświęconego zagadnieniom kultury i oświaty głosi ono hasło „pełnej demokratyzacji kultury”⁴, które rozumiane jest nie tylko jako najszersze upowszechnienie „przez oświatę zdobyczy kulturalnych, lecz zarazem obowiązek wprowadzenia wybitnych jednostek z ludu oraz wartości kultury ludowej do procesów twórczych kultury polskiej”⁵. Chodzi więc w tym przypadku już nie wyłącznie o włączenie do kultury polskiej wartości kultury ludowej, lecz i zapewnienie wybitnym synom chłopskim właściwego miejsca w kulturze polskiej. Postulat ten dotyczący zjawisk szeroko rozumianej kultury uściślony został w dalszych punktach określających główne zadania kulturalne i poszerzony o gwarancje Stronnictwa stworzenia jak najlepszych warunków moralnych i materialnych dla rozwoju twórczości artystycznej wszystkich Polaków.

W Deklaracji Ideowo-Programowej ZMW RP „Wici” z 1948 r. czytamy natomiast, iż kultura narodowa „tworzyć się będzie w związku z kulturą ogólnoeuropejską, a w oparciu o te elementy kultury miejskiej, które nie mają obciążeń ustrojów opartych na wyzysku społeczno-gospodarczym. Podstawą jej rozwoju będzie praca chłopów, robotników i związanej z nimi inteligencji”⁶. Tworząc nową kulturę narodową należy upowszechniać stare i tworzyć nowe dobra kulturalne. „Sta-

³ D. Gałąj, *Przedmowa*, [w:] *Związek Młodzieży Wiejskiej RP „Wici” w walce o postęp i sprawiedliwość społeczną. Wybór dokumentów 1928-1948*, Warszawa 1978, s. 200.

⁴ *Program Polskiego Stronnictwa Ludowego*, Warszawa 1946, [w:] S. Lato, W. Stankiewicz, *Programy Stronnictw Ludowych*, Warszawa 1969, s. 371.

⁵ *Ibidem*, s. 371.

⁶ *Deklaracja Ideowo-Programowa ZMW RP „Wici”. Projekt Zarządu Głównego uchwalony dn. 15 IV 1948 r.*, „Młoda Myśl Ludowa”, nr 5: 1948, s. 27.

wać się to będzie przez uczestnictwo młodzieży chłopskiej w pracach prowadzonych w organizacjach, instytucjach, zakładach oraz przez realizację zadań stawianych ze strony państwa⁷. Dokument realizację tego zadania widział na drodze pracy młodzieży chłopskiej w Towarzystwie Uniwersytetów Ludowych oraz powołania ośrodka badań naukowych dotyczących życia wsi. Trud prac organizacyjnych mieli tu podjąć członkowie ruchu wraz z osobami posiadającymi zainteresowania naukowe.

Dyskusja nad drogami rozwoju kultury wsi polskiej, udziale warstwy chłopskiej w budowie kultury narodowej oraz wychowaniem młodego pokolenia chłopów powraca na sale zjazdów, posiedzeń, łamy prasowe⁸. Pytanie retoryczne zadaje z trybuny Zjazdu Krajowego Samopomocy Chłopskiej J. A. Król: „pytam, jakie chcielibyście mieć dzieci i wnuki: w ciemnocie, w nędzy, w chorobach, w brudzie, w prymitywnych obyczajach, czy też przez wykształcenie wnuki z kulturą, w dobrobycie ludzi, którzy są Europejczykami i wobec obywateli Europy nie czują poniżenia dzikusów, durniów”⁹. Odpowiedź jest tylko jedna. Przez szeroką oświatę i popularyzację krzewienia osiągnięć kulturalnych można wstąpić „na drogę, która prowadzi lud w naród”¹⁰. Jest to wielka odpowiedzialność, jaka zaciążyła od roku na warstwie chłopskiej¹¹.

Już w pierwsze tygodnie po wyzwoleniu z okupacji niemieckiej na szerokie forum dyskusji społecznej powraca problem miejsca warstwy chłopskiej w strukturze ludowego państwa, a wraz z nim roli kultury i sztuki tego odłamu społeczeństwa w życiu narodu budującego zasady nowego ustroju demokratycznego. Pierwszą publiczną dyskusją nad sprawą obecnej i przyszłej kultury chłopskiej, w której wzięli udział pisarze, dziennikarze, ludzie nauki i ludowi działacze kulturalni, był Zjazd pisarzy ludowych, jaki odbył się w 1945 r. w Warszawie¹².

⁷ *Ibidem*, s. 27.

⁸ Wychowanie młodego pokolenia chłopów — problem, któremu szczególnie dużo uwagi poświęcił ruch wiciowy — było języczkiem u wagi działaczy ludowych również po zakończeniu II wojny. Idee, cele, kierunek oraz sposoby wychowawcze wypracowane w 20-leciu międzywojennym w tym zakresie przez ludowców pozostawały w pierwszych latach Polski Ludowej nadal żywe i aktualne. Por. np. J. Niećko, *Ruch wiciowy nie zwicznął swej idei*, „Młoda Myśl Ludowa”, nr 6: 1946, s. 1-2.

⁹ J. A. Król, *Drogi rozwoju kultury wsi polskiej*, „Chłopi”, nr 11: 1946, s. 6.

¹⁰ *Ibidem*, s. 6.

¹¹ Dodać należy, że stanowisko takie napotykało wówczas liczne sprzeciwy. Część działaczy ludowych i naukowców widziała w szerokiej oświacie dla młodzieży wiejskiej bezpośrednie zagrożenie wyludnienia wsi i masowych migracji do miasta. Takie zdanie reprezentował m. in. badacz kultury ludowej F. Bujak. Por. szerzej *ibidem*, s. 6.

¹² Cykl referatów i prelekcji obrazujących stan kultury wsi do chwili obecnej wygłosili na nim specjaliści i uczeni w dziedzinie kultury wiejskiej, m. in. prof. J. Krzyżanowski, badacz literatury ludowej; K. Mysłakowski, socjolog; J. Spyt-

Inicjator jego, Związek Samopomocy Chłopskiej, spełniał tym samym jedno ze swoich naczelných zadań statutowych, a mianowicie rozwijanie i wzbogacanie kultury ludowej. Kierował się przesłanką, iż wraz ze zmianą społeczno-polityczną sytuacji chłopą również kultura ludowa odegrać musi rolę zupełnie inną i nową w swej ważności. Określenie tej roli, wypełnienie misji ideologicznej, a także zaprojektowanie planu realizacji praktycznej i sformułowanie obowiązków, jakie zarysowały się w odrodzonej i zmienionej Polsce, było zadaniem, które stanęło przed dawnymi i nowymi działaczami w dziedzinie kultury ludowej¹³.

W praktyce obrady Zjazdu skoncentrowały się na 3 głównych tematach: a) odrębności pisarstwa ludowego; b) osobnego zrzeszenia pisarzy ludowych¹⁴; c) obecnych zadań pisarzy ludowych.

Odnosnie do pierwszego zagadnienia dyskusja toczyła się wokół 2 stanowisk. Pierwsze — „przyszłościowe” reprezentował ówczesny minister kultury L. Kruczkowski. Jego zdaniem należało skończyć z rozszczepianiem narodu polskiego na klasy i stworzyć jednolity front — oparty na demokratycznych zasadach — we wszystkich dziedzinach życia państwowego, a tym samym i w sferze kulturalnej¹⁵. Podstawą jego wnioskowania było przeświadczenie, że po wyzwoleniu społeczeństwo polskie wchodzi w okres pokoju klasowego. „Zwycięskie klasy ciemnione: robotnicza, chłopska i inteligencka, zawarły sojusz polityczny, a co za tym idzie i kulturowy [...] Dopiero w okresie wytworzenia jednolitych warunków gospodarczych i cywilizacyjnych, dla całego narodu możemy spodziewać się jednolitej kultury narodowej”¹⁶.

Stanowiska drugiego — „gospodarskiego” bronili pisarze chłopscy. Chodziło im głównie o uwypuklenie społecznej roli pisarstwa ludowego. W zasadzie byli oni zgodni co do odrębności form literackich twórczości ludowej i profesjonalnej. Równocześnie jednak, jak sprecyzował jeden z dyskutantów J. Grad: „wynałazek literacki chłopą ważny jest nie ze względu na jego twórcę, ale po prostu, jako wynałazek, który bogaci formy literackie i w ten sposób dostarcza każdemu pisarzowi nowego środka ekspresji. Przez chłopą wymyślony staje się własnością ogólnonarodową, a nawet ogólnoludzką”¹⁷.

kowski, badacz literatury; K. Wyka, literat; Z. Solarzowa i J. A. Król, działacze ludowi.

¹³ Por. Z. Kałużyński, *Zjazd pisarzy ludowych w Warszawie*, „Chłopi”, nr 20: 1945, s. 3.

¹⁴ Ponieważ w toku dyskusji nie udało się utrzymać tezy o literackiej odrębności pisarzy chłopskich i nieludowych, stracił sens wniosek o powołanie odrębnego związku pisarzy ludowych. Kwestii tej nie będziemy poświęcać więcej uwagi jako niewiele wnoszącej do naszych rozważań.

¹⁵ Por. J. A. Król, *Pisarze ludowi w służbie wsi. Omówienie Pierwszego Zjazdu Pisarzy Chłopskich i Pracowników Kultury Ludowej, który odbył się w Warszawie 3-5 VIII 1945 r.*, „Chłopi”, nr 21: 1945, s. 1.

¹⁶ Cyt. za *ibidem*, s. 1.

¹⁷ Cyt. za *ibidem*, s. 1.

Pisarze chłopscy nie negowali dotychczasowych przemian wsi, ani też jej dalszych przeobrażeń, zauważali jednak, że nadal jest ona swoim egzotycznym i cywilizacyjnym rezerwatem. Dlatego też ich zdaniem należało skoncentrować się na funkcji społecznej literatury, jaką w istniejących warunkach winna ona pełnić. Aby sprostać temu obowiązkowi społecznemu należy specjalnie kształcić pisarzy chłopskich, szczególnie młode talenty wiejskie. Odwoływali się więc do znanego już w okresie międzywojennym hasła organizacji chłopskich: sami musimy dać sobie radę ze swoimi sprawami. W tym rozumieniu było to dążenie do „odciążenia reszty narodu, to hasło zobowiązania się do wkładu w proces demokratyzacji życia narodu i w jego kulturę”¹⁸.

Uczestnicy Zjazdu nakreślili również aktualnie główne zadania pisarzy ludowych, będące swojego rodzaju przykazami. Ustalono więc, iż „Pisarz musi wieś wprowadzić w wielokanałowe połączenie z resztą narodu, uczynić dojrzałą politycznie i społecznie do myślenia kategorią członka nie tylko warstwy chłopskiej, ale całego narodu, uczynić dojrzałą za całe państwo”¹⁹. Dyrektywa ta skierowana tym razem do piszących przedstawicieli warstwy chłopskiej przewijała się już w postępowej myśli działaczy ludowych doby II Rzeczypospolitej, a szczególnie wiejskiej młodzieży akademickiej. Tylko dzięki dojrzałości politycznej i społecznej chłopcy mogą stać się odpowiedzialnymi oraz pełnowartościowymi reprezentantami narodu polskiego, wykraczając poza partykularne interesy i dążenia własnej sfery. Obowiązek kształtowania wzorca osobowego takiego chłopca — przedstawiciela narodu, powinni wziąć na siebie piszący przedstawiciele ludu. Rozwój materialny i kulturalny wsi zależny jest od koncentracji i świadomości postępowych sił chłopskich. Innym więc zadaniem pisarza jest ciągle podtrzymywanie tej świadomości, dzięki odwoływaniu się do skutecznych przykładów i osiągnięć praktycznych oraz przez ukazanie czytelnikowi wszystkiego tego, co dynamizuje wieś i skłania ją ku postępowi. Obowiązkiem pisarza jest również obalenie tradycyjnego przesądu, że chłop jest i może być tylko rolnikiem oraz ukazanie mu wszystkich innych „wyższych i trudniejszych umiejętności, które dopiero decydują o bogactwie i kulturze”²⁰ jako terenu nowej ekspansji żywiołu chłopskiego. W imię tych założeń pisarz winien zrezygnować z form i gatunków literackich, które mogłyby chłopca odwołać od przedsięwzięć społecznych i sprowadzić z drogi wielkiego napięcia energii produkcyjnej, sycąc w zamian urokami sielskiej wegetacji. Powołaniem jego jest więc nie tyle „literatura piękna”, ile pisarstwo mądre „docierające do poznania rzeczywistości, umiejące radzić, projektować, krytykować i głosić chwałę chłopskich osiągnięć”²¹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 1.

¹⁹ *Ibidem*, s. 1.

²⁰ *Ibidem*, s. 2.

²¹ *Ibidem*, s. 2.

Zjazd był pierwszym po ostatniej wojnie ogólnopolskim forum, na którym na temat kultury i sztuki ludowej oraz ich stosunku do kultury narodowej i nowej rzeczywistości społeczno-politycznej wypowiadało się szerokie grono pisarzy chłopskich, pracowników i działaczy kulturalnych, naukowców. Chociaż nie padały na nim sformułowania dotyczące bezpośrednio twórczości materialnej i plastycznej ludności wsi, w skład której wchodzi sztuka ludowa w naszym rozumieniu, to jednak przyjęte na nim uchwały, wysuwane wnioski, a także wypowiedzi dyskusyjne miały znaczenie wykraczające daleko poza literaturę chłopską, często obowiązujące w innych gałęziach kultury. Wykazywały one żywotność licznych idei nurtujących środowisko działaczy ludowych i inteligencji zajmujących się problematyką wsi okresu międzywojennego, przy równoczesnym adaptowaniu poglądów i haseł nowych, jakie niosła ze sobą odmienna rzeczywistość powojennej Polski.

Działacze ruchu ludowego widzieli jednak konieczność wypracowania własnej, spójnej, szerokiej koncepcji kultury narodowej, która uwzględniałaby najpełniej realia kultury warstwy chłopskiej. Płaszczyzną na której miała toczyć się dyskusja nad przyszłym kształtem kultury wsi i szerzej całego narodu, było pismo „Wieś Tworząca” wydawane w konspiracji od 1944 r. Na jego łamach zakładano prezentowanie osiągnięć z zakresu myśli chłopskiej, poezji i sztuki. Miało podejmować walkę z wszelkimi objawami nicości i bezwładu chłopu polskiego, kształtować typ człowieka twórczego i równocześnie wyzwalać instynkt twórczy mieszkańców wsi. Wyrażać własny chłopski kierunek „wymodelowany poza wszelkim patronatem ideowym elitarnych grupiek intelektualistów”²², walczyć o własną myśl i treść „o wyrwanie się z ciemnoty, o epokowy przełom kulturalny Ludu i Polski”²³, wyzwalać szczere i oryginalne talenty chłopskie i otwierać im drogę „na szeroki gościniec kultury narodowej i ogólnoludzkiej”²⁴. W rok później założenia programowe pisma zostały ujęte w jednym syntetycznym zdaniu: „Ocalenie wspólnym wysiłkiem resztek kultury polskiej; podniesienie ludowej twórczości na piedestał kultury i sztuki narodowej; pogłębienie myśli polskiej i rozwinięcie form życia kulturalnego; walka o ideę ewolucyjną w społeczeństwie”²⁵. Profil merytoryczny „Wsi Tworzącej” (miesięcznika ukazującego się bardzo nieregularnie), jak łatwo zauważyć, uległ w ciągu zaledwie kilku miesięcy znacznym przeobrażeniom. Akcentowana uprzednio problematyka kultury warstwy chłopskiej została zdominowana przez kulturę całego narodu. Pismo przestało się ukazywać w 1947 r. zanim zdołało ukształtować jakąkolwiek szerszą koncepcję kultury. Jego los podzielił w tym samym czasie Ludowy Instytut Kultury, powołany

²² *Od Redakcji*, „Wieś Tworząca”, nr 1: 1946, s. 1.

²³ *Ibidem*, s. 1.

²⁴ *Ibidem*, s. 1.

²⁵ *Od Redakcji*, „Wieś Tworząca”, nr 3: 1947, s. 18.

w 1946 r. w Warszawie, również staraniem działaczy ludowych skupionych w dużej mierze wokół „Wsi Tworzącej”. Celem tej instytucji miało być „pełne wyzwolenie twórczych możliwości kulturalnych warstwy chłopskiej i wprowadzenie jej dorobku kulturalnego do kultury ogólnonarodowej”²⁶ na drodze podjęcia prac naukowo-badawczych nad kulturą ludową oraz rozwinięcia konkretnych akcji kulturalno-oświatowych.

Pierwszy pion prac przewidywał gromadzenie i opracowywanie materiałów dotyczących kultury ludowej, wszczęcie akcji wydawnictw naukowych o kulturze ludowej oraz opracowanie nowoczesnej koncepcji kultury ludowej na bazie obecnej struktury społeczno-gospodarczej wsi. Proponowano w nich udział nie tylko fachowców-naukowców, lecz i szerokiej rzeszy pracowników i działaczy kulturalno-oświatowych. Ich zadaniem miało być gromadzenie materiałów, opisywanie oraz rejestracja zabytków sztuki ludowej i folkloru i na tej podstawie przygotowywanie monografii tematycznych i regionalnych²⁷.

W zakresie akcji kulturalno-oświatowych planowanych przez tę placówkę uwzględniono również „rozbudowę twórczości w dziedzinie sztuki ludowej przez urządzenie wystaw, szkolenie instruktorów i wytwórców, organizowanie kursów, wzorcowni itp.”²⁸ Pozostałe działania na polu kultury i oświaty projektowane przez Instytut były w zasadzie powtórzeniem tego, co robiły Uniwersytety Ludowe przed II wojną światową. Przez realizację wytyczonych zadań instytucja ta miała dążyć „do osiągnięcia jedności kulturalnej narodu polskiego i do zapewnienia chłopom pełnego i rzeczywistego uczestnictwa w kształtowaniu tej kultury”²⁹. O jej osiągnięciach na wytyczonym polu trudno jest cokolwiek powiedzieć, ponieważ po kilku miesiącach przestała ona istnieć.

Wracając do „Wsi Tworzącej” należy powiedzieć, że jej nieliczne zeszyty zawierają głównie drobne utwory literackie pisarzy chłopskiego pochodzenia. W zakresie interesującej nas dziedziny sztuki ludowej ukazały się zaledwie 2 artykuły. W 1946 r. T. Brzechna-Bernaś próbuje ocenić działalność artystyczną wsi i znaleźć dla niej miejsce w istniejącej rzeczywistości³⁰. Wypowiedź jego jest wyraźnym odbiciem licznych idei i poglądów, jakie reprezentowali działacze ruchu ludowego w dobie II Rzeczypospolitej, kompliacją ich zarówno postępowych, jak i regresywnych przekonań. Przypomina więc, że „we wsi polskiej ukryte są

²⁶ Z. Garstecki, *Ludowy Instytut Kultury*, „Wieś Tworząca”, nr 1: 1946, s. 4.

²⁷ Włączenie do prac Instytutu amatorów mogło się odbić na poziomie naukowym placówki i trafności jej ocen, chodziło więc tu raczej o to, aby rozbudzić zainteresowania naukowo-badawcze w jak najszerszym gronie uczestników.

²⁸ Garstecki, *op. cit.*, s. 5.

²⁹ *Ibidem*, s. 5.

³⁰ T. Brzechna-Bernaś, *Na marginesie kultury ludowej*, „Wieś Tworząca”, nr 1: 1946, s. 9-10.

bezcenne skarby, z których mogą czerpać pełnymi garściami pisarze, poeci, malarze, kompozytorzy [...] i każda ich praca okraszona prawdziwym talentem będzie arcydziełem”³¹, przez co świadomie albo nie wprowadza sztukę ludową do roli swoistego gabinetu osobliwości, z którego artyści profesjonalni mogą brać to, co im się aktualnie podoba i po swojemu twórczo przekształcać. Jest to prawie recepta na arcydzieło. Przed wojną kultura ludowa³² była traktowana pobieżnie, „robili” ją entuzjaści ludu

„którzy kwiaty jej brali ze wsi i przenosili do miast rzucając je przed oczy zblazowanej publiczności miejskiej, łaknącej świeżych rozrywek i traktującej zagadnienie wsi z punktu widzenia bezwartościowego sentymentalizmu, co w rezultacie nie wniosło w życie kulturalne wsi niczego pozytywnego, ubożąc je raczej niż wzbogacając. Słowem, wieś dostarczała innym ośrodkom pikantnych rozrywek i rozkosznych dreszczyków, niby ciekawy oryginalny cyrk, sama zaś żyła jakby poza życiem karmiona w drodze paradoksalnej wymiany tandetą kulturalną płynącą z miast”³³.

Przytoczony fragment — jakkolwiek jego autorowi nie można odmówić całkowitego braku słuszności — uderza naiwnością i schematyzmem rozumowania zbliżonego do myślenia dobrze urodzonych panienek z epoki pozytywizmu. T. Brzechna-Bernasz sprawia wrażenie, jakby nigdy nie słyszał o poglądach na kulturę ludową postępowych działaczy chłopskich (np. K. Maja), czy też o walce o zachowanie tożsamości narodowej w dobie zaborów, kiedy to w kulturze i sztuce ludowej postępową myśl społeczna widziała skarbnicę polskości, ani też nie słyszał nic o S. Witkiewiczu, który ludową sztukę góralską przybliżył mieszkańom i inteligencji. Jedno jest pewne, że znany był mu dobrze XIX-wieczny i późniejszy antyurbanizm. Autor stwierdzając, iż sytuacja wsi po 1945 r. uległa radykalnej, wielopłaszczyznowej zmianie w dziedzinie kultury i sztuki ludowej, postuluje:

„tworzenie kadr światłych propagatorów kultury ludowej, którzy wydobędą z gruzów ukryte skarby jej, odrodzą je i cisną z rozmachem przed oczy wsi dla wsi samej, po to, by w całym społeczeństwie wiejskim obudzić i utrwalić wiarę we własne siły i niepoślednią wartość społeczną, by na nich wychować mocne, zdrowe pokolenie chłopskie”³⁴.

Możemy tylko przypuszczać, że mówiąc o kadrze propagatorów kultury ludowej autor miał na myśli dawnych działaczy ruchu ludowego i młodowiejskiego oraz wychowaną przez nich młodzież chłopską (np. wiciową), ale równie dobrze mógł mieć na myśli i działaczy kulturalnych o miejskich rodowodach. Nie to jest najważniejsze. Istotniejsze wy-

³¹ *Ibidem*, s. 9.

³² T. Brzechna-Bernasz zaznacza, że „wieś ma swoją odrębną, mocną jak stare wino, upojną jak miłość, wyraźną kulturę — Kulturę Ludową” (*ibidem*, s. 9).

³³ *Ibidem*, s. 9.

³⁴ *Ibidem*, s. 10.

dają się zadania kulturalne, jakie stawia przed społecznością wiejską. Nie są one nowe. Propagował je już ruch ludowy w 20-leciu międzywojennym, uderza w nich jednak pogodzenie haseł postępowych, aktualnych po dzień dzisiejszy, ze stanowiskami skrajnie zachowawczymi. Nie budzi naszych zastrzeżeń troska o pomniki kultury i sztuki ludowej, nawoływanie do nauki tańców ludowych, szerzenia czytelnictwa i oświaty lub sygnalizowana konieczność odnalezienia pisarzy, którzy podjęliby się pisania utworów i sztuk teatralnych „tętniących życiem, chłopską siłą i wartością moralną”³⁵, ale już z mieszanymi uczuciami czytamy, że wieś musi „wydobyć z dna skrzyń nasze barwne stroje ludowe i ubrać się w nie znowu, jako w nasz właściwy strój”³⁶. Ten ostatni postulat wzbudzał wiele emocji w ruchu ludowym w II Rzeczypospolitej, a — jak sobie przypominamy — działacz ludowy K. Maj reprezentował na ten temat określone negatywne zdanie. Po zakończeniu wojny i dokonanych zmianach cywilizacyjnych jest on już zwykłym anachronizmem. Autor dalej kontynuuje przedwojenną postępową myśl ludową zawartą w hasle „sami sobie i dla siebie”. Píše:

„musimy sami odnaleźć we wsi prawdziwą polską wieś, żyć i tworzyć dla niej bez pomocy z zewnątrz pseudoludoznawców. Trzeba istniejącą w nas inwencję własną i siłę zużytkować dla naszego dobra. Dość już z szukaniem wsi w mieście! Niech miasto szuka przedzy naszych uczuć i kwiatów zdrowej myśli u nas — a nie my w mieście [...] We własnej ożywczej kulturze szukajmy sił do pracy i wytrwania w zwyczajnym pochodzie naprzód”³⁷.

Wieś winna zatem sama tworzyć własną kulturę opierając się na wartościach wykształconych w obrębie swojej warstwy.

Publicyści „Wsi Tworzącej” propagując w terenie kulturę i sztukę ludową i zachęcając do jej kultywowania byli zdania, „że rzetelna robota kulturalna zaczyna się od chwili rozbudzenia namiętności regionalistycznych, które się wywodzą z kultu dla swej ziemi — okolicy, a prowadzą do namiętnego patriotyzmu”³⁸. Praktyczna realizacja idei znanych w okresie II Rzeczypospolitej jako regionalistyczno-agraryistyczne miała teraz nie ograniczać się wyłącznie do kolekcjonowania mocno przetrzebionych przez wojnę resztek materialnej i artystycznej działalności ludności wsi (m. in. strojów, ozdób, przedmiotów użytkowych itd.), ale polegać również na gromadzeniu przedmiotów wykonanych współcześnie według dawnych zasad i form. Celem ich pozyskania szczególnie młodzież zrzeszona w kołach powinna zachęcać starców (słowem i pieniędźmi) do podejmowania prób odtwarzania dawno już wyszłych z użycia strojów, ozdób, przedmiotów użytkowych, narzędzi pracy *etc.*, które

³⁵ *Ibidem*, s. 10.

³⁶ *Ibidem*, s. 10.

³⁷ *Ibidem*, s. 10.

³⁸ J. Stelmaszczyk, „Wieś Tworząca” w terenie, „Wieś Tworząca”, nr 3: 1947, s. 22.

następnie winny być eksponowane w świetlicach ludowych czy lokalnych muzeach. Wieś twórcza to skupisko żywych ludzi, wśród których wielu zajmuje się z zamiłowania działalnością artystyczną³⁹. Dla tej bieżącej twórczości stworzyć trzeba jakby saloniki wystawowe, które można by było nie tylko zwiedzać, ale i zakupywać w nich niektóre eksponaty przynieszone tu „na pokaz”, bo czasem „ta zabawka więcej warta niż ciężka na chleb praca”⁴⁰. Młodzież powinna również zabiegać o pozyskanie rękopisów (lub maszynopisów) pisarzy, pamiętnikarzy czy scenopisarzy chłopskich, które umieszczone na specjalnej półce byłyby zaczątkiem swoistego archiwum, świadectwem kultury wsi twórczej. Realizacja tej szerokiej akcji spełniłaby nie tylko cele wychowawcze, ale i kulturalne, przynosząc pożytek w skali regionu i dalej kraju.

Poglądy na temat kultury narodowej i ludowej oraz sztuki narodowej i ludowej oraz wzajemnych powiązań między tymi zjawiskami formułują również w tym czasie poszczególni działacze ruchu ludowego, nie związani z „Wsią Tworzącą”. Dostrzegamy w nich kontynuację treści wyrosłych na bazie dawnych prądów kulturalno-społecznych, m. in. regionalizmu, agraryzmu czy antyurbanizmu. Kultura ludowa w tych koncepcjach traktowana jest jako odmienna forma kultury narodowej, ale za to ważniejsza, ponieważ twórcami jej są jednostki niewykształcone, a jednak wysoko twórcze. Ich działalność artystyczna wpływa w dużej mierze na kanony artystyczne obowiązujące w całej sztuce (m. in. literaturze, muzyce, plastyce). Dzieje się tak dlatego, że w kulturze i sztuce ludowej

„dostarczycielką wszelkich motywów jest w pierwszym rzędzie przyroda. Ona to daje bodźce do uzewnętrzniania potrzeb materialno-duchowych człowieka. Jest ona niejako tą skarbnicą, przez którą i na której opierają się pierwotne motywy. Polska kultura opiera się na ludzie. To, co lud stworzył i co pokolenia jego umacniały przez wieki, to jest nasza rdzenna, narodowa kultura. Kulturę tę stworzyła wieś. W niej to znajdujemy źródło wszelkich pierwiastków kulturalno-narodowych. Pierwiastki te przejawiają się w ludowej muzyce, pieśni, stroju, zdobnictwie itd. Wartości te trzeba jak najprędzej zebrać, utrwalić i dalej pielęgnować. Bo w ludowej kulturze znajdujemy widoczne i namacalne świadectwo polskości. Im więcej dbać będziemy o naszą ludową kulturę, tym lepszych będziemy mieli synów Ojczyzny. Zachowując rodzimą kulturę zacieśnimy coraz bardziej braterskie więzy patriotyzmu polskiego w narodzie”⁴¹.

Kultura i sztuka ludowa posiadają zatem szczególną moc budzenia uczuć patriotycznych. Ten punkt widzenia jest przeniesieniem idei regionalistycznych na obszar całej kultury narodowej i w takim ujęciu jest to spojrzenie nowe, rozumiane inaczej i szerzej niż dotąd. Zarówno bowiem romantycy, jak i S. Witkiewicz oraz jego następcy powodowani

³⁹ „Ten chłopak rysuje, tamten dziad rzeźbi świątki, ta dziewczyna ślicznie тка czy wyszywa, czyni pisanki lub wycinanki”, *ibidem*, s. 22.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 22.

⁴¹ M. Czcibor-Cholewa, *Kultura ludowa*, „Wici”, nr 21: 1946, s. 14.

uczuciami właśnie patriotycznymi poszukiwali symbolu integracji i narodowej tożsamości upatrując je w ludowej kulturze i sztuce. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z pewnym odwróceniem całej kwestii. Parafrazując, nie uczucia patriotyczne wydobywają na światło dzienne kulturę i sztukę ludową, ale patriotyzm jest stymulowany istnieniem kultury i sztuki ludowej. Dalszy ciąg wywodów autora jest już mniej klarowny. Chociaż słusznie zauważa, „że polskość przejawiająca się w stroju, muzyce, zdobnictwie, pieśni itd. poczyną ginąć”⁴², to jednak nawołując do umacniania kultury regionalnej wsi polskiej, „która jest pewną drogą do silnego związania z polskością”⁴³, daje wyraz partykularnym sentymentom regionalnym. Nie zawsze bowiem ciasny regionalizm daje się połączyć z szerokim spojrzeniem na cały dorobek kulturalny danego narodu, w skład którego wchodzi przecież wiele różnych regionów historycznych i etnograficznych. Słuszna zatem idea zachowania dorobku kulturowego poszczególnych regionów powinna więc mieć nieco odmienną motywację, w przytoczonym bowiem brzmieniu ma ona głównie rację bytu wśród Polonii zagranicznej. A już zupełnie demagogicznie i propagandowo odczytujemy zawołanie: „pielegnujmy więc i umacniajmy regionalną kulturę wsi polskiej, a przyczynimy się do wzmocnienia naszego Państwa”⁴⁴.

Przytoczone wypowiedzi naszym zdaniem dość dobrze ilustrują żywotność w publicystyce ludowej haseł znanych już wcześniej przy równoczesnej próbie podejmowania starych zagadnień, ale rozwiązywania ich zgodnie z wymogami nowej rzeczywistości kulturalnej państwa.

Publicystyka ludowa kontynuując założenia wychowawcze wypracowane jeszcze przed II wojną światową nawołuje do uczenia się rozumienia estetyki prymitywnych wytworów sztuki ludowej, ponieważ znalazły w nich wyraz wrodzone zdolności artystyczne narodu i z ich korzeni wyrosła polska sztuka dekoracyjna. Sprawa jest o tyle ważna, że w dobie, gdy chłop zdobywa należną mu pozycję w państwie, musi on również nauczyć się poznawać i doceniać wartości bogatej sztuki swojej warstwy. Zawarte w niej są bowiem „upodobania ludzi do rzeczy pięknych, a przede wszystkim odrębność duszy polskiej”⁴⁵. Z tych względów głównie należy ograniczyć ingerencję w sprawy kultury i sztuki ludowej różnych miejskich „uzdrowiaczy” i „ludolubów”, których działalność przyniosła już wiele negatywnych skutków dla kultury wsi oraz zastąpić ich czynnie siłami samego żywiołu chłopskiego. Właśnie od działaczy ludowych i młodzieży wiejskiej zależy, czy wieś wejdzie w krąg naszego życia kulturalnego jako pełnowartościowy twórca. Stanie się

⁴² *Ibidem*, s. 14.

⁴³ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁵ Z. Krzyżaniakowa, *Wychowawcze znaczenie zdobnictwa w świetlicy*, „Wici”, nr 16: 1946, s. 14.

to dopiero, gdy weźmie ona w swoje ręce sprawy kultury i sztuki ludowej, gdy potrafi się do nich ustosunkować i ukształtować w społeczeństwie przekonanie, że kultura i sztuka ludowa jest jej „kartą wstępu” w pełne życie i prawa społeczno-polityczne, a co więcej, że jest to podwalina wielkości całego narodu. Sztuki elitarnej nie wolno przeciwstawiać sztuce ludowej. Można tylko mówić o sztuce ogólnonarodowej, a w jej ramach o sztuce warstwy chłopskiej, która w niewielkim tylko stopniu mogła korzystać z ogólnonarodowego dorobku w tej dziedzinie, podczas gdy sama jest w niej reprezentowana bardzo bogato. Obecne obserwacje ujawniające kryzys sztuki miejskiej pozwalają przypuszczać, że odrodzenie całej sztuki polskiej przyjdzie właśnie ze wsi, ale zależy ono od wzmożonego wysiłku przede wszystkim działaczy ludowych i młodzieży wiejskiej. Tylko na drodze aktywnego włączania młodzieży chłopskiej w te zagadnienia oraz nauczania jej rozumienia sztuki ludowej (m. in. przez podejmowanie akcji zbierackich przejawów artystycznej twórczości ludu, zabezpieczanie poszczególnych wytworów przed zniszczeniem, wypełnianie przedmiotami sztuki ludowej świetlic wiejskich etc.) przedsięwzięcie to będzie możliwe do zrealizowania⁴⁶.

Kwestia sztuki narodowej i sztuki ludowej podejmowana jest w tym czasie na łamach prasy również przez badaczy kultury i sztuki warstwy chłopskiej. Usiłują oni ustosunkować się zarówno do dotychczasowych ustaleń w tej dziedzinie, jak i zarysować oblicze współczesnej sztuki polskiej wypowiadając własne sugestie poparte wiedzą, doświadczeniem i znajomością tematu.

W 1945 r. J. Grabowski pisał: „miarą wielkości i znaczenia każdego narodu jest ilość i jakość wartości własnych, które wnosi do ogólnego dorobku ludzkości”⁴⁷. Wśród tych wartości najtrwalsza i najbardziej znacząca jest obok nauki — sztuka. Tylko naród, który wytworzył w tej dziedzinie rzeczy własne i wielkie, zasługuje na uznanie i szacunek. Posiadanie odrębnego oblicza kultury jest naczelnym warunkiem trwania narodu. Narody nietwórcze, żyjące z dorobku duchowego innych, rozpadają się jako indywidualności, giną, chociaż mogą istnieć jako państwa. Na polu sztuki nie wystarczy jedynie podejmowanie tematu polskiego, aby uznać ją za narodową — polską. Miano sztuki narodowej mogą uzyskać wyłącznie dzieła posiadające styl będący własnością danego narodu, własnością z niego powstałą. Dotarcie do istoty sztuki polskiej do podstaw konstruktywnych stylu polskiego, na których moglibyśmy oprzeć dalszą budowę odrębnego oblicza naszej kultury, wymaga skupienia uwagi na dotąd lekceważonych „prowincjonalnych odmia-

⁴⁶ Por. np. B. Plota, *Słów kilka o sztuce ludowej na Śląsku*, „Wici”, nr 17: 1946, s. 16.

⁴⁷ J. Grabowski, *Sztuka narodowa a sztuka ludowa*, „Zdrój”, nr 1: 1945, s. 4.

nach", aby w nich znaleźć klucz do poznania zawartych w nich wartości stylowych innych niż te, które są typowe dla sztuki Zachodu, a równocześnie charakterystyczne tylko naszym dziełom i ich duchowi.

Sztuka ludowa — dotąd pogardzana i wciąż czekająca na nobilitację — ma tutaj ogromne znaczenie z tego względu, że jest

„w znacznie wyższym stopniu narodową, niż adoptowany dostojny przybłęda z zachodu, który znalazł oparcie w warstwach panujących. Sztuka ludowa jest tym, co stanowi w pierwszym rzędzie o naszym obliczu artystycznym. Ona przede wszystkim wynosi nas do godności równego między równymi w gromadzie narodów twórczych”⁴⁸.

Ten nienowowy pogląd, bardzo aktualny szczególnie w okresie neoromantyzmu, został — jak się wydaje — wzbogacony silniejszym niż dotąd uwypukleniem elementu klasowego. Sztuka importowana z zachodu swą popularność i miejsce w polskim życiu kulturalnym zawdzięczała głównie akceptacji nielicznej warstwy panującej i rozwijała się kosztem zainteresowań sztuką ludową będącą właśnie reprezentatywną dla narodu. Znaczenie sztuki ludowej dla odrodzenia stylu narodowego doceniali głównie niektórzy intelektualisci i artyści. Na przykład w okresie międzywojennym W. Skoczylas stworzył nowoczesny drzeworyt polski wydobywając dzięki inwencji artystycznej cechy stylu polskiego z ludowego drzeworytnictwa i wskazał tym samym drogę praktycznego działania celem pełnego unarodowienia sztuki polskiej. J. Grabowski powołując się na twórczość W. Skoczylasa, jego uczniów i naśladowców jest bardziej czy mniej świadomym propagatorem idei, iż droga do pełnego unarodowienia sztuki polskiej prowadzi od sztuki ludowej przez jej uszlachetnienie rękoma artystów profesjonalnych. Zagadnienie miejsca sztuki ludowej w sztuce narodowej interesowało w tym czasie również etnografa K. Pietkiewicza, długoletniego zasłużonego badacza tej gałęzi kultury ludowej. Jego zdaniem sztuka ludowa reprezentuje „styl najbardziej polski, narodowy”⁴⁹, nawet bowiem jeśli ulegał on wpływom obcym, to zostały one przetłumaczone przez lud na mowę techniki, którą operował, oraz przefiltrowane przez jego tradycyjne, etniczne wyobrażenia duchowe i estetyczne, dając w konsekwencji sztukę, „która jest częścią i samym życiem chłopów”⁵⁰. Tworzyły ją drogą tradycji całe długie pokolenia mieszkańców wsi. Oddalone od zawrotnego, nieregularnego tempa postępu wiejskiego zachowały pewien styl, będący tworem rodzimym powolnej wiekowej intuicji artystycznej wielkiej zbiorowości chłopskiej, w czym głównie leży jego istota i wartość, a cechuje go ponadto, że pierwiastki artystyczne tkwią w rzeczach najprostszych, codziennego użytku. K. Pietkiewicz nie postuluje uszlachetniania sztuki ludowej przez

⁴⁸ Ibidem, s. 4.

⁴⁹ K. Pietkiewicz, *Istotna wartość sztuki ludowej*, „Zdrój”, nr 3: 1945, s. 5.

⁵⁰ Ibidem, s. 5.

działalność artystów profesjonalnych. Jej główną wartość upatruje w tradycji, cechach etnicznych, akcie zbiorowego i długotrwałego procesu tworzenia zgodnego z obowiązującymi wśród mieszkańców wsi kanonami estetycznymi. Głównie te wykładniki decydują o fakcie, iż styl polski, narodowy, oddaje najwierniej sztuka ludowa.

Nadanie całej kulturze polskiej nowego oblicza było jednym z priorytetowych zadań, jakie postawiło sobie polskie kierownictwo partyjne. PZPR stojąca na czele państwa od 1948 r. wyraźnie ten cel formułuje w deklaracji ideowej z 1949 r. stwierdzeniem, że demokracja ludowa rozwijająca się w kierunku socjalizmu wymaga zmian w sferze kultury. Przesłanki rozwoju kultury socjalistycznej w naszym kraju powstaną wówczas, gdy demokracja ludowa spełni następujące wytyczne:

„musi zwalczać w kulturze narodowej wszelkie wpływy elementów wstecznych, musi rozwinąć kulturę, naukę, sztukę związaną z dążeniami mas ludowych, odzwierciedlającą ich pragnienia, wychowującą naród w duchu humanizmu, demokracji, socjalizmu”⁵¹. Równocześnie „musi przejąć wielki dorobek postępowych twórców wszystkich dziedzin kultury polskiej, musi nawiązać do tradycji postępowych, humanistycznych i demokratycznych, istniejących w naszej kulturze, nawiązać do okresów rozwoju kultury narodowej, związanych nierozzerwalnie z walką sił postępowych narodu polskiego przeciwko wsteczniectwu”⁵².

Zarówno więc cele, jak i sposoby działań zostały tu wyraźnie nakreślone. Od tego, jak będą one realizowane, zależeć miało oblicze nowej kultury.

Formułując wytyczne w dziedzinie nowej kultury narodowej przywódcy partyjni już wcześniej zwrócili uwagę na jeden z jej działów, a mianowicie — sztukę (szeroko rozumianą). Reprezentowali pogląd, który najpełniej wyraził ówczesny prezydent państwa, Bolesław Bierut, że wśród wielu czynników oddziałujących na zbiorowiska ludzkie sztuka pełni tę wyjątkową rolę, iż oddziałuje na społeczeństwa najgłębiej i najpowszechniej, „kształtuje je, urabia i wychowuje”⁵³. Dzieje się tak dzięki specyficznej właściwości dzieła sztuki, które działa głęboko zarówno na umysł, jak i wyobraźnię, przez co „może wstrząsnąć człowiekiem, przekonać go, porwać”⁵⁴. Sztuka w tym ujęciu nie tylko dostarcza przeżyć natury estetyczno-duchowej (psychicznej), ale równocześnie porusza, kształtuje i wychowuje społeczeństwo. Kierując się takimi przesłankami krytykowano twórców sztuki tzw. niezaangażo-

⁵¹ Cyt. za *Nauka i sztuka w służbie narodu budującego socjalizm*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, nr 1: 1952, s. 10.

⁵² Cyt. za *ibidem*, s. 9.

⁵³ Z przemówienia B. Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 IX 1947 r., *Nauka i sztuka w służbie Narodu budującego socjalizm. Z przemówień Prezydenta B. Bieruta*, zestawienie W. Banaszkiewicz, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1952, s. 9.

⁵⁴ Ibidem, s. 9.

wanej, nazywając ich postawę społeczną, a działalność „sztuką dla sztuki” oraz kreślono obowiązki współczesnych artystów. Twórca, który kształtuje duchową dziedzinę życia narodu, zobowiązany jest „wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknoty i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku”⁵⁵. Głównym bowiem celem artystów z różnych dziedzin sztuki „winno być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia mas ludowych”⁵⁶. Społeczne znaczenie sztuki i społeczna rola twórców zostały tu po raz pierwszy po wojnie tak dokładnie sprecyzowane. Działalność artystyczna powinna służyć szerokim masom, niejako prowadzić do ich duchowego „ulepszenia” i wniesienia na wyższy poziom ich życiową egzystencję, a równocześnie być inspirowana całokształtem życia tych mas. Rozwijając tę myśl B. Bierut postuluje ściśle związanie twórców ze społeczeństwem (z jego pracą, dążeniami, bolączkami, wysiłkami marzeniami itd.). Ich działalność artystyczna przejawiająca się w różnorodnych dziedzinach sztuki miała wskazywać społeczeństwu „drogę postępu, mobilizować do wydajnej pracy, wydobywać z ludzi najszlachetniejsze pierwiastki”⁵⁷ i dzięki temu spełniać rolę „bodźca postępu i doskonalenia społecznego”⁵⁸. Zadania te określone jako „wielkie” będą mogły być realizowane przez sztukę tylko wówczas, „jeśli czerpać będzie soki, swoją treść z tych źródeł, z których czerpie treść swego życia, pracy i walki o nową Polskę, całe społeczeństwo, cały naród”⁵⁹.

Istnieje więc w tym przypadku pewnego rodzaju zasada sprzężenia zwrotnego w relacji twórca — społeczeństwo. W historii polskiej były już przykłady „kształtowania ducha narodu i mobilizacji całego społeczeństwa”⁶⁰ przez twórców tej miary, co Mickiewicz czy Słowacki. Współcześni twórcy muszą również włączyć się do tego dzieła i oddać cały swój wysiłek na kształtowanie nowej rzeczywistości. Jest to ich podstawowy społeczny obowiązek.

Ówczesni przywódcy państwa mieli wykształcone określone poglądy również na zagadnienia wzajemnych relacji i powiązań sztuki ludowej ze sztuką narodową.

W 1947 r. S. Dybowski — minister kultury i sztuki, znany uprzednio jako działacz na polu popierania sztuki ludowej — w notce (w formie motto) zamieszczonej na karcie tytułowej pierwszego zeszytu „Polskiej Sztuki Ludowej” pisze:

⁵⁵ *Ibidem*, s. 8.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 9.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 9.

„W narodzie polskim tkwią olbrzymie zdolności. Mamy bardzo bogatą sztukę ludową jeszcze żywą. Nasze tańce ludowe, nasze pieśni ludowe, stroje regionalne, wytwory samorodnej sztuki chłopskiej są skarbem, którego nam zmarnować nie wolno. Wszystko to, co stanowi wartość w kulturze ludowej, w kulturze chłopskiej musi być przetworzone przez wielkich artystów i wejść do kultury narodowej. Gdy to się stanie, sztuka polska nabierze cech i żywych rumieńców polskości — wniesiemy do skarbcza sztuki ogólnoludzkiej nowe wartości i wzbudzimy u innych szacunek dla narodu polskiego”⁶¹.

Jest to wypowiedź oficjalna i należy ją traktować jako stanowisko reprezentatywne dla polskich kół rządowych w tym okresie. Co jest w niej szczególnie istotne dla naszych rozważań? Naszym zdaniem przede wszystkim dwa stwierdzenia. Pierwsze to, że lud polski, a ściślej warstwa chłopska, posiada ogromne uzdolnienia artystyczne, przejawiające się w jego sztuce (w przyjętym przez nas rozumieniu) i folklorze. Zarówno ten potencjał twórczy, jak i gotowe już wytwory są naszym skarbem narodowym, którego nie wolno nam zmarnować. Stwierdzenie drugie sprowadza się do tego, że aby rzeczywiste wartości zawarte w kulturze chłopskiej weszły do kultury narodowej muszą być one z niej wydobyte i przetworzone przez artystów profesjonalnych. Dopiero wówczas sztuka zyska cechy polskości i nabędzie uprawnienia wejścia do skarbcza sztuki ogólnoludzkiej, budząc podziw i szacunek dla całego narodu. Konsekwencje tego poglądu są dwojakiego rodzaju. Z jednej strony sztuka ludowa (sztuka warstwy chłopskiej) nie zyskała prawa do miana sztuki narodowej — polskiej, natomiast artyści profesjonalni pragnąc, aby ich twórczość na nie zasłużyła, muszą przetwarzać ludowe motywy. Wywód ten zaprezentowaliśmy nie tylko po to, aby uwypuklić żywotność idei romantycznych i neoromantycznych na polu podejścia do kultury i sztuki ludowej oraz narodowej, ale również i dlatego, że koncepcje te zaważyły także na konkretnym obrazie sztuki polskiej po 1945 r.

Dodać należy, że poglądy zbieżne reprezentował również B. Bierut. Okazją do ich zaprezentowania stały się uroczystości Roku Chopinowskiego, odbywające się w 1949 r. Przemawiając na ich otwarciu Bierut usiłował dać odpowiedź na pytanie, gdzie tkwi tajemnica nieprzemijającej wartości, uroku, bliskości i polskości muzyki Chopina. Wytlumaczenie tego zjawiska widział głównie w tym, „że Chopin czerpał z nieprzebranej skarbnicy twórczości ludowej, z motywów i melodii ludowych na naszym Mazowszu, z melodii, które utkane były w ciągu stuleci i odzwierciedlały smutki i radości tego ludu, jego niedole i tęsknoty niewypowiedziane”⁶². Geniusz pozwolił Chopinowi melodie te zarówno wzbogacić i wysubtelnić, jak i wydobyć z nich cechy najistotniejsze na-

⁶¹ „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2: 1947, s. 3.

⁶² Z przemówień Prezydenta B. Bieruta..., s. 12.

szej twórczości narodowej. Dzieła jego są znakomitą świadectwem tego, „że twórczość naprawdę wielką wyrasta z tego, co ludowe, i dzięki temu staje się dorobkiem ogólnoludzkim”⁶³. Źródło ekspresji i siły oddziaływania jego muzyki „jest wybitnie polskie — ojczyście i ludowe”⁶⁴. Ładunek emocjonalny zawarty w ludowej pieśni i melodii był dla niego nie tylko natchnieniem do przeżyć i odczuć osobistych, ale i tworzywem, które przekształcił w misterną i wspaniałą sztukę. Fenomenem jego twórczości jest fakt, iż jej swoisty narodowy charakter „nie umniejszał, lecz pogłębiał jej wielkość i znaczenie ogólnoludzkie”⁶⁵. B. Bierut przyznawał więc, że sztuka ludowa jest swoistym skarbcem, gdzie przechowywane są pod różnymi postaciami i formami liczne treści kultury warstwy chłopskiej — najliczniejszej grupy narodu. One to stanowią inspirację dla artystów wielkiego formatu. Ale dopiero postępowanie wartościujące i selektywno-wybiórcze odpowiednich motywów, form *etc.*, a następnie ich wzbogacanie, upiększanie lub inny tego typu zabieg dokonany przez artystę podnosi je do rangi sztuki narodowej. Podobnego zdania byli humaniści epoki romantyzmu czy później neoromantyzmu. Natomiast wnioski dalsze, jakie nasuwają się ówczesnemu prezydentowi na ten temat, są już zupełnym novum. Wypływają z odmiennych realiów życia społecznego po II wojnie światowej i nowych zadań stawianych przed kulturą i jej twórcami w państwie demokratycznym zmierzającym do socjalizmu. Podsumowuje je w ten sposób:

„Zadaniem obecnej, nowej epoki kształtowania dalszego rozwoju kultury naszego narodu jest pobudzić do działania w masach ludowych tę niezmierną potęgę uczuć, która w nich tkwi i która była źródłem natchnień mistrza [tzn. F. Chopina — M. D.-P.]. Pragniemy skierować tę potężną siłę uczuć na budowę nowych form życia społecznego, które pozwolą uczynić życie lepszym i piękniejszym, a przez to wzbogacić kulturę narodu”⁶⁶.

W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej sztuką ludową zajmowało się wiele instytucji formalnych oraz organizacji społeczno-politycznych i to zarówno od strony kształtowania jej profilu ideowo-politycznego, sprawowania opieki nad nią i twórcami, praktycznymi działaniami popularyzatorskimi, jak i gromadzenia możliwie pełnego materiału artystycznej twórczości ludowej. Prace te prowadziły m. in. działający od 1945 r. Centralny Instytut Kultury, Ministerstwo Kultury i Sztuki, założony w 1947 r. Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, muzea, placówki naukowe PAN i uniwersytety (skupiające historyków sztuki i etnografów), czy nawet Spółdzielnia Samopomoc Chłopska wraz z jej licznymi filiami. Ich koordynacją zajmują się z reguły Rady Narodowe oraz Wydziały Kultury

⁶³ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 13.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 13.

i Sztuki niższych i wyższych szczebli podległe Ministerstwu Kultury i Sztuki. Wraz z upływem czasu i rosnącą ilości teorii na temat kultury i sztuki narodowej oraz kultury i sztuki ludowej rodzących się w różnych kręgach i orientacjach społecznych, polityka kulturalna państwa zmierzała do ukierunkowania tych wysiłków celem wykształcenia w miarę jednolitej i spójnej koncepcji dla całej kultury i sztuki polskiej. Prace te powierzano powoływanym w tym okresie specjalistycznym instytucjom formalnym mającym za zadanie wykształcenie założeń ideologicznych i teoretyczno-metodologicznych podstaw badawczych oraz praktyki działania na polu kultury i sztuki. Nie będziemy oczywiście zajmować się wszystkimi tymi placówkami. Odnotujemy jedynie te, które miały znaczenie podstawowe.

W 1947 r. powstał Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej⁶⁷ (przekształcony później w Państwowy Instytut Sztuki), który posiadał m. in. pracownię folkloru i sztuki ludowej. Głównym zadaniem, jakie miał do spełnienia, było poznanie, zbadanie i ustalenie wszystkich walorów i własności sztuki ludowej, a specjalnie tych „które pozwoliły sztuce ludowej być naprawdę sztuką mas”⁶⁸. Równocześnie powołano pismo „Polska Sztuka Ludowa”⁶⁹, które jako organ Instytutu miało być „nie tylko technicznym narzędziem jego pracy, lecz również łącznikiem między Instytutem a społeczeństwem”⁷⁰ i przekazywaniem rezultatów badań nad sztuką ludową, tak aby mogły one „wsączać się w bieżące życie kulturalne”⁷¹.

Pod koniec 1949 r. powołany został w Warszawie Państwowy Instytut Sztuki, który wchłonął pracownie dotychczasowego Państwowego Instytutu Badań Sztuki Ludowej, kładąc kres ich samodzielnej działalności

⁶⁷ Powołało go Ministerstwo Kultury i Sztuki.

⁶⁸ S. Dybowski, „Polska Sztuka Ludowa” (dalej PSL), nr 1-2: 1947, s. 3.

⁶⁹ Charakter pierwszych zeszytów „Polskiej Sztuki Ludowej” wykazuje, że po 1945 r. prace i wypowiedzi z kręgu sztuki ludowej były nadal mocno związane z problematyką i metodami badań cechującymi okres przedwojenny. Głównymi problemami teoretycznymi podejmowanymi w tym czasie przez badaczy sztuki ludowej były 2 kwestie: a) sformułowanie definicji sztuki ludowej i jej zakresu, którą podejmują po zakończeniu II wojny światowej K. Piwocki w art. *Pojęcie sztuki ludowej*, PSL, nr 1-2: 1947, s. 5-8, oraz J. Grabowski w art. *Zagadnienie stylu ludowego*, PSL, nr 1-2: 1947, s. 9-10; nr 1: 1948, s. 3-5; nr 2: 1948, s. 3-5; nr 3: 1948, s. 3-5; nr 9-10: 1948, s. 3-5; b) kwestia historycyzmu w sztuce ludowej, którą zainicjował W. Dynowski w art. *Historycyzm w sztuce ludowej*, PSL, nr 9-10: 1948, s. 7-10; nr 11-12: 1948, s. 3-7; nr 1-2: 1949, s. 3-8; nr 3-4: 1949, s. 67-70; nr 5: 1949, s. 137-139; nr 7-8: 1949, s. 195-199. Pionierska praca W. Dynowskiego jest z jednej strony kontynuacją etnograficznej tradycji myślenia w kategoriach historycznych (które cechuje np. prace T. Seweryna i K. Moszyńskiego), z drugiej natomiast wyjściem na wprost aktualnym wymogom badawczym zjawiska sztuki ludowej, a mianowicie ich uhistorycznienia.

⁷⁰ Dybowski, *op. cit.*, s. 3.

⁷¹ *Ibidem*, s. 3.

z organami prasowymi „Polska Sztuka Ludowa” i „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki i Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”. W jego ramach organizacyjnych znalazła się pracownia tańca i folkloru oraz sztuki ludowej. Ta centralna w kraju placówka naukowo-badawcza w zakresie zagadnień twórczości artystycznej miała pilotować związkom twórczości artystycznej z życiem i potrzebami społeczeństwa zdążającego do socjalizmu.

Plany pracy Instytutu ogarniając rozległy zakres analiz, badań naukowych i krytyki z dziedziny szeroko rozumianej sztuki i jej społecznego podłoża ukierunkowane były na przewartościowanie dotychczasowego dorobku nauki polskiej o sztuce na gruncie materializmu dialektycznego i historycznego. Podstawę założeń metodologicznych stanowiło ściśle powiązanie działalności naukowo-teoretycznej z aktualnymi potrzebami życia artystycznego „w toczącej się walce ideologicznej na froncie kultury, jak najściślejsze wiązanie i sprawdzanie teorii z praktyką”⁷². Tak pojęta analiza i krytyka aktualnej polskiej twórczości artystycznej miały być głosem w dyskusji Instytutu odnośnie do przyjętej drogi do realizmu socjalistycznego. W dobie zaostrzonej walki ideologicznej (powodującej zmiany w życiu artystycznym) Instytut pragnął zarówno swymi pracami, jak i wydawnictwami „przyczynić się do pogłębienia nauki o sztuce w oparciu o zasady marksizmu-leninizmu”⁷³, a tym samym dopomóc całemu środowisku twórczemu, krytykom i szerokim kołom społeczeństwa w przyswajaniu tej nauki „przez rozpowszechnianie znajomości ociągnąć postępowej realistycznej estetyki oraz nauki o sztuce, w szczególności zaś przez przyswajanie doświadczeń naukowej i artystycznej myśli Związku Radzieckiego oraz bliskie kontakty z postępową sztuką i krytyką artystyczną krajów Demokracji Ludowej”⁷⁴.

Powstanie PIS łączy się więc wyraźnie z określeniem jego postawy ideowo-metodologicznej. Była to pierwsza w Polsce placówka naukowa, która zastąpiła na odcinku prac teoretycznych działalność ofiarnych, ale częstokroć samotnych pionierów — ideologów poprzednich dziesięcioleci, mająca ogromny wpływ na kształtowanie problematyki artystycznej⁷⁵.

Jednym z podstawowych zadań sekcji badań sztuki ludowej Instytutu, realizowanym konsekwentnie przez cały czas (niezależnie od zachodzących w tym czasie reorganizacji), były prace inwentaryzacyjne oraz dokumentacyjne ludowej sztuki plastycznej (m. in. gromadzenie bieżą-

⁷² Od Redakcji, nota do tomu pierwszego „Materiałów do Studiów...”, nr 1: 1950, s. 5.

⁷³ *Ibidem*, s. 5.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁷⁵ Por. K. Pietkiewicz, *Bilans opieki nad sztuką ludową w okresie piętnastolecia*, PSL, nr 4: 1959, s. 191.

cej bibliografii polskiej sztuki ludowej oraz informacji o twórcach, zbieranie planowej i centralnie prowadzonej dokumentacji zabytków sztuki ludowej pozostających w muzeach oraz badania terenowe). Zebrana dokumentacja opracowywana była w formie książkowej lub w postaci artykułów zamieszczanych w PSL lub innych wydawnictwach często popularnych, wypełniając tym samym lukę w ogólnej wiedzy społeczeństwa o sztuce ludowej. Równocześnie podejmowano próby opracowań metodologicznych w tym zakresie⁷⁶. Badania terenowe oprócz czysto naukowych korzyści miały duże znaczenie popularyzatorskie i propagandowe w samym środowisku wiejskim. Starano się bowiem łączyć je z odczytami, prelekcjami i wystawami organizowanymi dla miejscowej ludności.

Ogólnie można powiedzieć, że od lat 50-tych bieżącego stulecia Państwowy Instytut Sztuki, mimo licznych błędów teoretycznych, metodologicznych i praktycznych, odegrał wybitną rolę pozytywną w zakresie opieki nad sztuką ludową, a zwłaszcza na odcinku badań terenowych, ustaleń teoretycznych⁷⁷ i rozważań analizujących zjawiska współczesne zachodzące w dziedzinie sztuki ludowej. Po 1956 r. profil zainteresowań oraz koncepcje teoretyczno-metodologiczne PIS uległy rewizji i daleko idącej zmianie. Wyrażają się one najlepiej w odejściu od sztywnego propagowania sztuki realizmu socjalistycznego i zwrócenia uwagi na autonomiczne wartości sztuki ludowej oraz jej rzeczywistą współczesną rolę w życiu zarówno społeczności wiejskiej, jak całego narodu. Proces ten znakomicie ilustrują publikacje książkowe, którym patronuje Instytut, oraz artykuły zamieszczane po 1956 r. w „Polskiej Sztuce Ludowej”. Będziemy się do nich niejednokrotnie odwoływać w dalszej części pracy.

Oprócz placówek *stricto* naukowych powoływanych do życia w tym okresie powstawały instytucje formalne zajmujące się praktyczną działalnością na polu sztuki ludowej.

⁷⁶ Publikowane zazwyczaj w PSL. Por. szerzej R. Reinfuss, *Prace sekcji badania plastyki ludowej PIS w ciągu minionego 15-lecia*, PSL, nr 4: 1959, s. 197-207.

⁷⁷ Na przykład na początku lat 50-tych naszego stulecia nasila się dyskusja teoretyczna wokół zagadnienia uhistorycznienia podejścia do sztuki ludowej, poszerzona o nową kwestię genezy polskiej sztuki ludowej. Wiązała się ona z ogólnym zjawiskiem rewizji postaw metodologicznych i teoretycznych charakterystycznym dla całej naszej nauki w tym czasie, co wykazują dobitnie obrady Kongresu Nauki Polskiej, konferencje poświęcane badaniom nad sztuką ludową, zjazdy twórców ludowych itd. Obu tym zagadnieniom patronują uczeni związani z Państwowym Instytutem Sztuki. Pracą, która niewątpliwie najmocniej zaważyła na dyskusjach i polemikach na temat genezy polskiej sztuki ludowej, były książka K. Piwockiego, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953. Prace K. Piwockiego, W. Dynowskiego, J. Grabowskiego, konferencyjne artykuły metodologiczne E. Frankowskiego i R. Reinfussa, kilka pozycji o charakterze postulatycznym oraz bezpośrednie polemiki i dyskusje, jakie one wywołały, były już ostatnim akordem wzmożonych zainteresowań teoretycznych problemami sztuki ludowej.

Instytut Wzornictwa Przemysłowego zrodził się ze znanego już pomysłu C. K. Norwida wykorzystania we wzornictwie przemysłowym twórczej inicjatywy ludu. Zanim placówka ta uzyskała osobowość instytucjonalną, prace tego typu podejmowała już liczna grupa artystów skupiających się wokół wydziałów wytwórczości i biur nadzoru estetyki produkcji pozostających w ramach organizacyjnych Ministerstwa Kultury i Sztuki. Szermierzem tej idei po 1945 r. była W. Telakowska. Pod hasłem: „tworzenia nowej kultury dla narodu — z narodem” dążyła do stworzenia wzornictwa fabrycznego. Miało ono produkować artykuły dostępne dla szerokiego ogółu, zgodne z jego oczekiwaniami estetycznymi. Charakter materialnej kultury socjalistycznej miał być narodowy, wypracowany przez lud pracujący. Sztuka warstwy chłopskiej została tu wysunięta na czoło jako najświetniejszy przejaw twórczości narodu. Pomysł podobny realizował już K. Buszek, ale nie w przemyśle na dużą skalę. Teraz chodziło głównie o włączenie do wzornictwa przemysłowego inicjatywy twórczej chłopskich artystów, utalentowanych robotników, młodzieży i dzieci. Pracą ich kierowali zawodowi artyści plastycy prowadzący nieliczne zespoły, ludzie o wybitnej kulturze osobistej, zorientowani w odpowiednich technikach przemysłowych. Największe nadzieje wiązano w Instytucie z pracą z artystami ludowymi. Niektóre próby włączenia pomysłów twórców ludowych do wzornictwa, jak w przypadku tkanin i malowanych fajansów, przyniosły nawet interesujące wyniki. Ale efekty artystyczne ich wyrobów nie dorównywały poziomowi przedmiotów wykonanych tradycyjną techniką i o przeznaczeniu użytkowym na wsi. Plastycy w Instytucie mieli za zadanie twórczo przetwarzać sztukę ludową. Stosowali więc zwykle różne metody: np. traktując sztukę ludową swobodnie adaptowano wzory z krosna ręcznego na fabryczne, zmieniając tylko technikę i surowiec, przenoszono też na tkaniny wzory z wycinanek i koronek⁷⁸. W miarę upływu czasu placówka ta doskonaliła coraz bardziej metody pracy, odchodziła od sztuki ludowej kierując się na współczesne wzornictwo przemysłowe oraz poszerzała zakres zainteresowań szczególnie w dziedzinie nowoczesnych tkanin dekoracyjnych oraz konfekcji damskiej i męskiej. Istnieje ona do dnia dzisiejszego, a jej wyroby rozprowadzane przez własny sklep firmowy są synonimem znakomitego wzornictwa, modnej linii i doskonałego surowca, chociaż ze sztuką ludową mają niewiele wspólnego.

W 1949 r. powstała również Cepelia. Ze względu na specyficzny charakter tej placówki, jej rolę w kształtowaniu kultury narodowej oraz szczególne osiągnięcia na polu reaktywowania polskiej sztuki ludowej wypracowywane przez długie dziesięciolecia omówimy jej działalność na innym miejscu.

⁷⁸ Por. szerzej na ten temat art. W. Telakowskiej, *Próby włączenia twórczości ludowej do wzornictwa przemysłowego*, PSL, nr 3: 1953, s. 135-141, oraz inne prace tejże autorki.

II. SZTUKA LUDOWA W POGLĄDACH NA KULTURĘ LUDOWĄ I KULTURĘ NARODOWĄ W LATACH 1950-1956

Począwszy od końca 1949 r. kraj nasz pod przywództwem PZPR wkroczył na drogę budowy ustroju socjalistycznego. Nieodłączną częścią i nieodzownym warunkiem tego procesu była budowa kultury socjalistycznej. Partia skoncentrowała wówczas swój wysiłek w tej dziedzinie na realizacji dwóch równie ważnych, a jednocześnie nierozdzielnie ze sobą związanych zadań. Pierwszym było „upowszechnienie oświaty i kultury, udostępnienie dóbr kulturalnych milionom robotników i chłopów, którym burżuazja celowo zamykała dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć literatury i sztuki”⁷⁹. Drugim — nasycenie rodzimej nauki, kultury, twórczości literackiej i artystycznej „nową socjalistyczną treścią, która umożliwia wychowanie nowego człowieka — człowieka socjalizmu”⁸⁰.

Tworząc nową kulturę socjalistyczną w miejsce dawnej „wyrosłej w warunkach społeczeństwa burżuazyjnego”⁸¹ kierownictwo partii zauważało, że proces ten nie przebiega w naszym kraju w łagodnej formie ewolucyjnego przekształcania kultury mieszczańskiej i jej pojęć estetycznych w kulturę socjalistyczną, lecz jest procesem złożonej, zaciętej ideologicznej walki klasowej toczącej się w każdej dziedzinie i na każdym posterunku budownictwa socjalistycznego, a więc również i w dziedzinie kultury. W jej ogniu partia i naród tworzy socjalizm i jednolite, bezklasowe społeczeństwo⁸². Kultura polska stanie się kulturą socjalistyczną „dopiero w wyniku zwycięstwa rewolucji socjalistycznej, to jest tylko po rozbiciu aparatu państwa kapitalistycznego i tylko w warunkach wypełniania przez dyktaturę proletariatu jej funkcji kulturalno-wychowawczych”⁸³. Historyczną walkę o nowe oblicze kultury podjęła klasa robotnicza pozostająca w sojuszu klasowym z masami chłopskimi i inteligencją pracującą, ale ważkość zagadnienia sprawiła, że w naszych warunkach proces ten był świadomie kierowany przez PZPR⁸⁴.

PZPR wychodziła od przesłanki, że sztuka będąc zjawiskiem społecznym pełniącym inną rolę i posiadającym inny wyraz w różnych okre-

⁷⁹ B. Bierut, *Referat wygłoszony na II Zjeździe PZPR*, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1954, s. 5.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 5.

⁸¹ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm. Wykład dla Aktywu Młodzieży Wyższych Szkół Artystycznych na kursie w Jadwisinie w 1950 r.*, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1950, s. 9.

⁸² S. Piotrowski, *O twórczości ludowej, fragment referatu wygłoszonego na I Ogólnopolskiej konferencji twórców ludowych w Warszawie*, PSL, nr 2: 1953, s. 68.

⁸³ Sokorski, *op. cit.*, s. 26.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 9.

sach rozwoju historycznego i różnych ustrojach gospodarczo-społecznych zawsze jednak była swoistym wyrazem i orężem walki klasy, która powoływała ją do życia⁸⁵. Podejmując walkę o kulturę socjalistyczną — wzorem twórców systemu socjalistycznego, a zwłaszcza W. I. Lenina — uwypuklała szczególne znaczenie sztuki, jako siły ideologicznego oddziaływania na społeczeństwo oraz oręża walki klasowej. Przywiązując do tych jej funkcji społecznych wyjątkowe znaczenie dbała o to, aby właśnie partia kierowała całkowicie i planowo jej rozwojem oraz kształtowała jej rezultaty⁸⁶. Jak pamiętamy, już czołowi działacze ruchu ludowego doby II Rzeczypospolitej podkreślali rolę kultury i sztuki ludowej w walce o równoprawne miejsce warstwy chłopskiej w strukturze narodu. Ale nie formułowali swoich poglądów w kategoriach walki klasowej, ani też nie powierzali sztuce ludowej funkcji podstawowego w niej narzędzia. W odniesieniu do tego zjawiska ich koncepcje utrzymane były bardziej w charakterze przekonywań ogółu społeczeństwa o wartości kultury i sztuki ludowej w kulturze narodu oraz propozycji jej szerszej popularyzacji niż jawnego wyznaczenia im roli głównego — aktywnego czynnika ideologicznego oddziaływania.

Sztuka, uważana teraz za specyficzne i poniekąd autonomiczne zjawisko nadbudowy ideologicznej, stanowiąca twórcze odbicie rzeczywistości miała być „świadomie kształtowana przez partię i naród oraz świadomie organizowana w obrazie artystycznym przez samego twórcę”⁸⁷, w efekcie czego powstałaby sztuka realizmu socjalistycznego, stanowiąca dialektyczne przeciwieństwo sztuki burżuazyjnej⁸⁸. Zgodnie z leninowską definicją sztuki, sztuka realizmu socjalistycznego jest to „sztuka prawdy życia, a sztuka prawdy życia to sztuka prawdy artystycznej”⁸⁹.

Praktyczna realizacja tego zadania wymagała przewartościowania dotychczasowego dorobku kulturalnego również w dziedzinie sztuki, jej pojęć i kryteriów estetycznych. Aktyw partyjny stanął więc przed koniecznością „przeanalizowania i dokładnego sprecyzowania funkcji kulturalno-wychowawczych Dyktatury Proletariatu”⁹⁰. Było to wówczas zadanie priorytetowe, ponieważ stanowiło punkt wyjścia dla wszelkiej polityki kulturalnej. Wytycznym dla pokolenia ludzi budujących socjalizm, walczących o kulturę nowego, socjalistycznego człowieka było „oparcie nowej narodowej sztuki epoki socjalizmu na jedynie naukowej

⁸⁵ Piotrowski, *op. cit.*, s. 67.

⁸⁶ Por. N. Neuman, W. I. Lenin i zagadnienia sztuki, tłum. z ros., „Materiały do Studiów...”, nr 2: 1950, s. 136.

⁸⁷ Sokorski, *Na nowym etapie*, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1952, s. 156.

⁸⁸ Sokorski, *Sztuka...*, s. 9.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 25.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 9.

metodzie myślenia, na metodzie realizmu socjalistycznego”⁹¹, a tym samym „świadomego i zorganizowanego przewycięzania całej metody subiektywnie idealistycznego myślenia w stosunku do zagadnień sztuki i kultury”⁹². Przyjmując w naszych warunkach metodę realizmu socjalistycznego do analizy wszelkich zjawisk w sztuce należało pamiętać zarówno o procesie dojrzewania twórców, jak i „o złożonych procesach walki klasowej zachodzącej w świadomości każdego człowieka”⁹³. Dlatego też analizując poszczególne dzieła zalecano „rozpatrywać je pod kątem ujawniania nacisków różnych teorii idealistycznych i formalistycznych na danego twórcę”⁹⁴. Wszelkie zjawiska artystyczne należało rozpatrywać w nieustannym procesie rozwojowym i mierzyć je kryteriami postępu. Tylko wówczas bowiem sztuka miała wypełniać funkcje wychowawczo-kulturalne, gdy będzie wychowywała nowego człowieka do jego nowych zadań. Wychowanie to nie mogło polegać na dostarczaniu twórcom gotowych wzorów i formułek, lecz na kształtowaniu ich procesów myślowych i świadomości, tak „aby wyprzedzali ideowo społeczeństwo, a nie wlekli się w samym ogonie poszczególnych wydarzeń”⁹⁵. Właściwe wypełnianie funkcji kulturalno-wychowawczych przez sztukę socjalistyczną według W. I. Lenina uzależnione było od jej komunikatywności. Ten punkt widzenia przyjęło również kierownictwo polskiej partii. Sztuka, uznana, za jeden z najistotniejszych środków ideowego, politycznego i artystycznego wychowania mas musiała być jednocześnie przez nie zrozumiała. Lenin uważał, że istota problemu sztuki socjalistycznej polegała na tym „aby sztuka mogła zbliżyć się do narodu i naród do sztuki”⁹⁶. Możliwe to będzie tylko wówczas, gdy stanie się ona zrozumiała dla mas i kochana przez nie; kiedy będzie zapalać ich uczucia, myśli i wolę, a równocześnie podnosić je, mobilizować, budzić w nich artystów i rozwijać ich⁹⁷. Inaczej mówiąc komunikatywność sztuki w przekładzie na język estetyki zapewniał realizm⁹⁸, a wielką sztukę można według niego stworzyć jedynie drogą realizacji w twórczości artystycznej idei socjalizmu⁹⁹.

Ideę kierownictwa partii budowy sztuki socjalistycznej poparło środowisko naukowe i twórcze. W 1951 r. w Krakowie na Wawelu odbyła się I Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką, w której wzięli udział reprezentanci architektury, rzeźby, rzemiosła artystycznego, muzyki, teatru, historycy sztuki i etnografowie. Uchwalono

⁹¹ *Ibidem*, s. 26.

⁹² *Ibidem*, s. 26.

⁹³ *Ibidem*, s. 22.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 22.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 25.

⁹⁶ Cyt. za Neuman, *op. cit.*, s. 131.

⁹⁷ Neuman, *op. cit.*, s. 134.

⁹⁸ Który został uzasadniony w leninowskiej teorii realizmu socjalistycznego.

⁹⁹ Neuman, *op. cit.*, s. 136.

na niej wspólną rezolucję stwierdzającą, że zarówno nauka jak i sztuka, pozostające w służbie narodu budującego socjalizm „wkroczyła na drogę wielkiej, twórczej przemiany i rozwoju”¹⁰⁰. Uczestnicy obrad przyłączając się do walki o nową sztukę polską — socjalistyczną w treści i narodową w formie widzieli konieczność podjęcia wzmożonych wysiłków celem wygrania tej batalii. Zauważali niezbędność dokonania w swojej świadomości naukowego ugruntowania i pogłębienia nowych socjalistycznych pojęć o sztuce. W badaniach nad sztuką polską postulowali ujawnianie jej rozwoju „w oparciu o twórcze siły ludowego podłoża”¹⁰¹, prześledzenie i wydobywanie trwającej „w naszym przebiegu dziejów”¹⁰² walki o jej ludowy i narodowy charakter. Uznawali, iż badając i kształtując polską sztukę realizmu socjalistycznego winni „twórczo nawiązywać do społecznie postępowych, rewolucyjnych momentów przeszłości”¹⁰³, a z dziejowego dorobku naszej sztuki „wydobyć bezcenne skarby doświadczenia artystycznego, wartości humanistycznych, wyrosłych na gruncie realistyczno-poznawczego stosunku do rzeczywistości”¹⁰⁴.

W dyskusjach, wypowiedziach oficjalnych, referatach, naradach i rozprawach naukowych podkreślano, że „dopiero w realizmie socjalistycznym po raz pierwszy zagadnienie kształtowania rzeczywistości z całą świadomością zostało określone jako społeczna funkcja sztuki” [podkr. M.D.-P.]¹⁰⁵. Każda sztuka realistyczna współdziała czynnie w kształtowaniu rzeczywistości, i to zarówno w sensie materialnym, jak i w znaczeniu oddziaływania społeczno-wychowawczego, ale zasadnicza funkcja sztuki — odbicie rzeczywistości i jej kształtowanie zostało wyraźnie sformułowane dopiero w założeniach realizmu socjalistycznego. Osiągnięcie mistrzostwa w sztuce realizmu socjalistycznego możliwe jest tylko „na drodze głębokiego, ideowego powiązania z treścią życia narodu”¹⁰⁶.

Opowiadając się za sztuką realizmu socjalistycznego liczni twórcy z różnych dziedzin kultury odrzucali postimpresjonistyczny i abstrakcjonistyczny spadek poprzednich epok. Uważali, iż winna być ona aktywną siłą dopomagającą w kształtowaniu podstaw nowego ustroju i w tym znaczeniu traktowali ją jako sztukę frontu narodowego. Frontu, który pod przewodnictwem klasy robotniczej realizuje podstawy socjalizmu. Dowodzili dalej, że „między klasą robotniczą, od której pochodzi zamó-

¹⁰⁰ Rezolucja, „Materiały do Studiów...”, nr 5: 1951, s. VIII.

¹⁰¹ Ibidem, s. IX.

¹⁰² Ibidem, s. IX.

¹⁰³ Ibidem, s. IX.

¹⁰⁴ Ibidem, s. IX, por. też *Od Redakcji*, „Materiały do Studiów...”, nr 3-4: 1955, s. 5-7.

¹⁰⁵ J. Starzyński, *Problemy współczesnego malarstwa w świetle II Ogólnopolskiej wystawy plastyki*, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1952, s. 202.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 233.

wienie społeczne pisarza i artysty, nie ma dziś przeciwieństw, nie ma konfliktu ideowego. Zamówienie społeczne klasy robotniczej ma przy tym charakter zorganizowany, instytucjonalny. Tak jest i tak być powinno”¹⁰⁷.

Idea budowy jednolitej sztuki socjalistycznej wymagała teoretycznego określenia zakresu znaczeniowego niektórych jej pojęć oraz ustosunkowania się do szeregu zjawisk zachodzących w tej dziedzinie kultury. Na plan pierwszy wysunęła się wówczas nienowa kwestia sztuki ludowej i sztuki narodowej, narodowego charakteru kultury i sztuki socjalistycznej oraz obowiązków twórców wobec społeczeństwa.

Terminologiczne znaczenie pojęcia sztuka ludowa stosowane dotychczas przez naukowców, publicystów, chłopskich działaczy kulturalnych *etc.* w naszym kraju odnosiło się przede wszystkim do sztuki warstwy chłopskiej oraz w mniejszym stopniu do twórczości artystycznej proletariatu miejskiego (zarówno małych, jak i większych miast) wyrosłej z tych środowisk i zaspokajającej ich potrzeby kulturalne w zakresie szeroko rozumianej sztuki. Były one swojego rodzaju opozycją w stosunku do sztuki tzw. elitarnej, akademickiej czy profesjonalnej przeznaczonej głównie dla odbiorcy miejskiego i wąskiej elity inteligencko-szlacheckiej lub magnackiej. Natomiast uczeni radzieccy opierając się na leninowskiej teorii sztuki jako odbicia rzeczywistości przyjęli nazywać ludową tę sztukę, która „wyraża przodujące dążenia ludu [...], wyraża bezpośrednio jego uczucia i myśli”¹⁰⁸, niezależnie od tego, czy jest to sztuka profesjonalna, czy też samorodna: „ludowe jest to, co dawało lub daje korzyści ludowi, co przyczynia się do jego rozwoju, w czym w mniejszym lub większym stopniu odbija się historia życia ludu”¹⁰⁹. W takim rozumieniu treść określenia „ludowy” zmienia się w odniesieniu do sztuki. Przestaje ono oznaczać wyłącznie twórczość artystów chłopskich, stając się synonimem każdej postępowej „ludowej” w swym najgłębszym podłożu działalności artystycznej. Dążenia ludu wypowiedane są nie tylko w pracy nieuczonych, samorodnych talentów, ale również i w dziełach artystów profesjonalnych związanych ideologicznie czy ekonomicznie z jego interesami¹¹⁰, oddających obraz życia tej klasy społecznej i przyczyniających się do jej rozwoju.

Jak zauważa G. Niedoziwin mamy w tym wypadku do czynienia z pomieszaniem dwu nieadekwatnych do siebie pojęć. Ludowymi nazywamy dwie różne kategorie zjawisk artystycznych, które wymagają roz-

¹⁰⁷ Dokumentacja narady w sprawie twórczości artystycznej (X 1951 r.), „Materiały do Studiów...”, nr 5: 1951, s. 88. Całość dyskusji: tamże, s. 31-143.

¹⁰⁸ G. Niedoziwin, *Zagadnienie ludowości w sztuce radzieckiej*, „Przegląd Historyczny”, nr 4: 1951, s. 24.

¹⁰⁹ A. Fiodorow-Dawydow, *Zadania wydawnicze w zakresie historii sztuki rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 61.

¹¹⁰ Piwocki, *op. cit.*, s. 2.

dzielenia terminologicznego. W jednym przypadku mówimy o ludowości sztuki w tym znaczeniu, że bezpośrednio obsługuje ona wyzyskiwane masy ludowe, będąc przez nie same tworzona. W drugim natomiast mamy na myśli sztukę związaną z klasami panującymi, których przedstawiciele na skutek takich czy innych przyczyn historycznych uświadamiają sobie interesy ludu oraz postępowe drogi narodu i przez swoją działalność artystyczną służą obiektywnie sprawie postępu ludu¹¹¹. Artysta klasy panującej zasługuje więc na miano ludowego w takim stopniu, w jakim odzwierciedla on realny konflikt w życiu narodu, proponując przy tym postępowe jego rozwiązanie¹¹².

Uczni radzieccy tej doby zauważali równocześnie, że następuje proces stopniowego zbliżania sztuki akademickiej (profesjonalnej) z twórczością ludową, czyli że dostrzegalny jest zanik dotychczasowej przepaści między sztuką zawodową a sztuką samorodną (amatorską), chociaż nie oznacza to jeszcze zatarcia wszelkich różnic między nimi¹¹³.

Natomiast ludowość sztuki socjalistycznej zdaniem W. I. Lenina polegała zarówno na tym, że otwarcie i świadomie zwraca się ona do nie spotykanego dotąd odbiorcy (audytorium), jak i na tym, że zawiera w sobie całą różnorodność zmieniającego się nieustannie życia milionów wyzwolonych przez rewolucję ludzi, „że znajduje w niej wyraz polityczna świadomość mas, ich interesy i nadzieje i że zatem treść życia ludu w swym całokształcie sama jest źródłem twórczości artystycznej”¹¹⁴. Pisał o tym w ten sposób: „sztuka powinna sięgać swymi korzeniami jak najgłębiej w życie mas pracujących”¹¹⁵, dzięki czemu służyć będzie ludowi, a równocześnie lud będzie źródłem jej natchnienia i rozwoju.

Przyjęcie przez kierownictwo partyjne, naukę i publicystykę polską rosyjskiego rozumienia sztuki ludowej, odmiennego od naszej dotychczasowej tradycji kulturalnej w tej dziedzinie sprawiło, że pojęciem tym posługiwano się w latach 50-tych w trzech znaczeniach. Pierwsze związane było z treściami tradycyjnymi kultury ludowej (głównie chłopów i proletariatu miejskiego); drugie odnoszono do postępowej twórczości elitarnej, jaka torowała drogi rozwoju społeczno-kulturalnego w przeszłości; trzecie obejmowało treści współczesne tworzącej się nowej kultury socjalistycznej, ludowej w warunkach sprawowania władzy przez lud pracujący. Przy tym przez lud rozumiano wówczas masy pracujące, klasę robotniczą, chłopów i inteligencję pracującą, czyli w zasadzie cały naród¹¹⁶.

¹¹¹ G. Niedoziwin, *Oczerki teorii iskusstwa*, Moskwa 1953, s. 111.

¹¹² *Ibidem*, s. 115.

¹¹³ G. Niedoziwin, *O zagadnieniu ludowości w sztuce radzieckiej*, PSL, nr 3: 1951, s. 84.

¹¹⁴ Neuman, *op. cit.*, s. 132.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 132.

¹¹⁶ S. Piotrowski, *Ludowa twórczość artystyczna*, Warszawa 1955, s. 33.

Ludowość ówczesnej twórczości artystycznej polegać miała na jedności zawartej w niej ideologii z ideami pracującego ludu budującego socjalizm. Idee te winny być wyrażone w doskonałej formie artystycznej, równocześnie dostępnej, bliskiej i zrozumiałej dla wszystkich, a tworzona sztuka zasługiwała w takim sensie na miano ludowej. Określenie 'ludowy' poszerzone zostało na wszystkie dziedziny życia społecznego, a więc i na twórczość artystyczną¹¹⁷. W praktyce zarówno w pracach naukowych, jak i publicystyce rzadko kiedy wyjaśniano, w jakim znaczeniu posługiwano się nim, równie często stosowano go dowolnie i rozszerzano. Odmienne też był rozumiany przez różne środowiska społeczne, a jego nieostrość potęgowało wprowadzenie nowego zakresu znaczeniowego dla terminu 'lud'. Zdarzało się więc, że mówiono i pisano tymi samymi słowami o zjawiskach merytorycznie różnych. Problem ten jest otwarty do dnia dzisiejszego i czeka na nowe teoretyczne opracowanie odpowiadające wymogom współczesności, przysparzając w tym czasie sporo chaosu i niejasności szczególnie powodowanych przez środki masowego przekazu.

W 1953 r. kwestię ludowości najpełniej rozwinął A. Jackowski¹¹⁸. Stał on na stanowisku, że zagadnienie to w naszej sztuce jest problemem centralnym, określającym zarówno zadania, jak i funkcje przed nią stojące. Jego zdaniem sprawa ludowości nabiera szczególnej wagi w czasie budowy ustroju socjalistycznego likwidującego klasy antagonyzmiczne, zacierającego podstawowe różnice między miastem a wsią, pracą umysłową a fizyczną. Przedtem ludowość naszych twórców¹¹⁹ oznaczała „umiejętność widzenia i wyrażania zjawisk z pozycji całego narodu, przemawianie nie do ograniczonej liczby odbiorców, lecz do najszerszych mas”¹²⁰. Obecnie o ludowości decyduje głównie „społeczny sens twórczości i jej społeczna funkcja”¹²¹. Ludowa jest bowiem sztuka wyrażająca wielkie treści naszej epoki, troski i radości nowego człowieka, która jest mu bliska i dostępna. Jednak najwznioślejsze idee i najpiękniejsze treści „nie spełnią swej roli i nie dotrą do mas, jeśli forma, w jakiej będą zawarte, będzie obca, niedostępna tym masom”¹²². Ze stwierdzenia tego wynika postulat (powtórzony za W. I. Leninem) do twórców, a mianowicie znalezienie wspólnego języka z masami pracującymi. Jest to podstawowy warunek dotarcia do społeczeństwa. I w tym

¹¹⁷ Por. *ibidem*, s. 33, oraz szerzej R. Reinfuss, *Z zagadnień sztuki ludowej*, PSL, nr 2: 1952.

¹¹⁸ A. Jackowski, *Problemy folkloru i ludowości w sztuce*, „Materiały do Studiów...”, nr 1: 1953.

¹¹⁹ Autor ma zapewne na myśli twórców ludowych, jak i profesjonalnych, ale nie rozszerza tej myśli.

¹²⁰ Jackowski, *op. cit.*, s. 204.

¹²¹ *Ibidem*, s. 204.

¹²² *Ibidem*, s. 204.

aspekcie należy rozpatrywać dzisiaj problem ludowości w sztuce¹²³. Rozkwit naszej sztuki, sztuki socjalistycznej w treści i narodowej w formie, możliwy jest tylko na drodze ich wzajemnego przenikania się i wzbogacania (tzn. treści i formy).

Spróbujmy jednak wrócić do meritum sprawy i zastanowić się, w jakim stopniu koncepcja sztuki socjalistycznej zaważyła na ówczesnych poglądach na sztukę ludową głównie w pierwszym przytoczonym przez nas rozumieniu, tzn. tradycyjną sztukę warstwy chłopskiej¹²⁴ i proletariatu miejskiego, oraz jak widziano jej powiązania ze sztuką akademicką i szerzej narodową, i socjalistyczną, a przy tym, jakie stawiano przed nią zadania w walce ideologicznej o nowe oblicze sztuki. Oczywiście jak dotąd będziemy uwzględniać jedynie stanowiska reprezentatywne.

Jednym z nich jest pogląd S. Piotrowskiego (wiceministra kultury i sztuki) o klasowym charakterze polskiej sztuki ludowej. Ujmowana łącznie z folklorem „wyrosła z walki o byt, z potrzeb materialnych, światopoglądowych i estetycznych ludu; wyrażała ona przy tym tęsknoty, marzenia i dążenia tego ludu”¹²⁵. W dobie feudalizmu, a następnie kapitalizmu, gdy społeczeństwo było podzielone na klasy, a lud coraz bardziej eksploatowany i wyzyskiwany sztuka ludowa wiążąc się z masami upośledzonymi nabierała klasowego charakteru, stając się sztuką chłopów, ubogich rzemieślników i proletariatu.

Jej cechą ogólnoludzką — występującą w okresie kapitalizmu zarówno w sztuce ludu polskiego, rosyjskiego, litewskiego, ukraińskiego, jak i innych narodowości — jest to, że wyrosła wśród mas wyzyskiwanych wyrażając ich tęsknotę do wolności. W niej wypowiadał swoje radości i smutki dnia codziennego człowiek walczący o wyzwolenie i w niej zaspokajał swoje dążenie do piękna¹²⁶. Równolegle ze sztuką ludową rozwijała się sztuka akademicka o typowo elitarnym zakresie oddziaływania z tego względu, że pozostawała na usługach klasy panującej. Ponieważ zjawiska te nie zachodziły w próżni społecznej, mieliśmy w tym przypadku do czynienia z wzajemnym wpływem kulturowym. S. Piotrowski był zdania, że w dziedzinie kultury i sztuki klasy panujące narzucały ludowi elementy wrogie ideologicznie i sprzeczne z jego interesami. Ich skutki widoczne są dotąd „w ideologii świątkarstwa, mistycyzmu, w usypianiu krzywdy społecznej”¹²⁷. W dobie budowy wsi

¹²³ *Ibidem*, s. 209.

¹²⁴ Takie podejście do zagadnienia cechuje w latach 50-tych niezmiennie m. in. K. Pietkiewicza, dla którego sztuka ludowa jest głównie sztuką warstwy chłopskiej. Por. K. Pietkiewicz, *Z aktualnych zagadnień współczesnej twórczości ludowej* (referat na II Konferencji Badań nad Sztuką Ludową), „Materiały do Studiów...”, nr 3: 1955, s. 438.

¹²⁵ Piotrowski, *O twórczości...*, s. 67.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 71.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 68.

socjalistycznej i walki ideologicznej sprowadza się ona na odcinku sztuki głównie do wydobywania plebejskiego nurtu z jej spuścizny, nurtu walki o wyzwolenie społeczne ludu z ucisku i wyzysku. Walka ideologiczna na polu sztuki ludowej ma za zadanie oczyścić ją z religianctwa, naleciałości szlachecko-burżuazyjnych i kułackich, a równocześnie uwspółcześnić ją i nadać ideowy wyraz naszych czasów¹²⁸.

Tradycyjna sztuka ludowa, zaspokajając potrzeby swego środowiska, była szkołą stale ulepszanych technik artystycznych, wzbogacanych przez następne pokolenia. Wychodząc z tej przesłanki S. Piotrowski wyciąga wniosek o paralelności rozwoju sztuki i społeczeństwa: „wiązała się stale z rozwojem społeczeństwa, służyła swemu środowisku i jednocześnie była jego odbiciem”¹²⁹. Zadaniem nowego pokolenia twórców ludowych jest więc zrobienie dalszego kroku naprzód. Oznaki, że w sztuce ludowej niektóre dawne wsteczne treści, w tym szczególnie o charakterze kultowym, zastępowane są współczesnymi, związanymi z życiem dzisiejszego człowieka, jego pracą, walką o wykonanie planu, walką o pokój — są już widoczne. Ale nie chodzi w tym przypadku o całkowite zerwanie z tradycją i stworzenie czegoś bardzo oryginalnego nie mającego żadnego uzasadnienia w ciągłości dziejowej. Charakter regionalny i narodowy dzieła sztuki nadają pewne określone cechy. Tymi rodzimymi i swoistymi cechami sztuki ludowej są wszystkie te elementy, jakie wpłynęły na wytworzenie się odrębności regionalnych uwarunkowanych różnicami w stosunkach gospodarczo-społecznych, geograficznych, zwyczajach uzależniających kształtowanie się upodobań artystycznych (np. stroju, form ceramicznych, architektonicznych, melodycznych itd.). Ich wyrażenie jest sprawą indywidualności twórczej artysty, która zależy od jego postawy aktywnej, umiejętności operowania odpowiednimi środkami i formami dla wyrażenia idei przewodzącej społeczeństwu¹³⁰.

Tego rodzaju podejście do sztuki miało doniosłe znaczenie, ponieważ nie ograniczało całkowicie rozwoju tzw. tradycyjnej ludowej sztuki regionalnej, chociaż znaczyło priorytet wyrażania przez nią idei „walki o socjalizm i pokój”¹³¹, która powinna być hasłem naczelnym w równej mierze społeczeństwa, jak i twórcy. Nowe treści powstające w społeczeństwie i dla jego potrzeb miały być wyrażone przy pomocy rodzimych wartości, jakie również zawiera w sobie sztuka ludowa. Dyrektywa ta została uznana za społeczną funkcję sztuki ludowej. Powierzała twórcom ludowym do spełnienia szczególną rolę. Wydobywanie i wniesienie do kultury narodowej wszystkich elementów wartościowych, w tym szczególnie bliskości i zrozumiałości „wiązania się

¹²⁸ *Ibidem*, s. 68, 69.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 71, 72.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 71, 72.

¹³¹ *Ibidem*, s. 72.

z życiem ludu, z jego walką i pracą, z jego tęsknotami”¹³². W nich bowiem wypowiedział się charakter narodowy.

Koncepcja ta stała w wyraźnej opozycji do poglądów wyrażanych m. in. przez niektórych etnografów, działaczy ludowych oraz członków towarzystw popierania przemysłu i sztuki ludowej, stojących na stanowisku, że twórczość ludowa, aby pozostała ludową w sensie tradycyjnym, winna nie odstępować od wzorców dzieł stworzonych przez twórców ludowych jeszcze pod koniec XIX i w niektórych wypadkach na początku XX w., dostępnych zresztą jeszcze po zakończeniu wojny. Krytykując to stanowisko S. Piotrowski zalicza je do kategorii konserwatywnych i niebezpiecznych, hamujących rozwój twórczości, a twórcę spychających na pozycję kopisty — naśladowcy. Koncepcja ta była również opozycyjna w stosunku do poglądów wypowiedzianych przez niektórych publicystów oraz miejskie i wiejskie środowiska społeczne zafascynowane rozwojem techniki, będące zdania, że sztuka ludowa w naszych warunkach jest anachronizmem. W dobie mechanizacji oraz produkcji taśmowej maszyny mogą wyprodukować więcej i lepiej niż jakikolwiek artysta rękodzielnik (np. garncarz czy tkaczka). S. Piotrowski uważał ten pogląd za uproszczony, wykazujący zupełny brak znajomości zagadnienia i podobnie jak pierwsze stanowisko niezgodny z rzeczywistością¹³³.

Nowe zadania postawione przed sztuką ludową nakreślały zakres obowiązków twórców ludowych. Wywodziło się z przekonania, że zmiany zachodzące w Polsce, przynoszące nowe życie człowiekowi wolnego, dokonają przeobrażeń w świadomości i ideologii polskiego chłopu we wszystkich dziedzinach jego życia oraz poglądach na świat i ludzi. Współistnieć z tymi wydarzeniami powinna twórczość artystyczna — stanowiąca przejaw świadomości klasowej — „która nie będzie już odbiciem niedoli ludu, ale wyładowaniem woli twórczej, mistrzynią nowych form życia”¹³⁴. Nasycona treścią ideową ma ona obrazować ciężką i rozmach wydarzeń okresu budowy oraz odtwarzać pełnię wyrazu walki klasowej¹³⁵. Twórcy ludowi mają przodować w realizacji tych idei. Ich powołaniem jest kształtowanie nowych form twórczości ludowej, a hasłem pracy winien stać się triumf nowego życia. Innymi słowy podstawowym obowiązkiem artystów ludowych było „zaostrzenie oręza ideologicznego oddziaływania dostępnymi im, zrozumiałymi, coraz wyższymi jakościowo środkami artystycznymi”¹³⁶ oraz związanie się z obecnym

¹³² Ibidem, s. 70.

¹³³ Ibidem, s. 71, 72.

¹³⁴ E. Frankowski, *Zagadnienia metodologii badań nad sztuką ludową* (skrót referatu na I Ogólnopolską konferencję badań nad sztuką w 1950 r. w Krakowie), „Materiały do Studiów...”, nr 5: 1951, s. 373.

¹³⁵ Ibidem, s. 373.

¹³⁶ Piotrowski, *O twórczości...*, s. 69.

życiem ludu, interesami kraju, hasłem kierującym ideami naszej partii — budowy kultury socjalistycznej w treści a narodowej w formie ¹³⁷.

Prawidłowa realizacja wytyczonych twórcom ludowym zadań wymagała również inicjatywy państwa, które przez swoje specjalistyczne organizacje społeczno-polityczne, ośrodki naukowe, instytucje formalne itd. miało poszukiwać twórców w masach ludowych, otaczać ich opieką materialną, szkolić ideologicznie, stwarzać warunki tworzenia, a ponadto wykształcić w nich wysoką świadomość powołania, odpowiedzialności społecznej oraz entuzjazmu twórczego. Dzięki spełnieniu tych warunków działalność na polu sztuki ludowej będzie mogła być poddana planowej organizacji i rozwojowi ¹³⁸.

Próbę przystosowania sztuki warstwy chłopskiej do nowej koncepcji społeczno-kulturalnej podjął etnograf K. Pietkiewicz ¹³⁹. Sformułował on interesujący, podbudowany materiałem faktograficznym i znajomością stosunków wiejskich pogląd — który do dnia dzisiejszego nie stracił na aktualności — o tradycji służby społecznej sztuki ludowej. Uzasadniał, że twórczość artystów ludowych była nieomal zawsze wyrazem wiejskiej grupy społecznej, służyła bowiem zaspokajaniu jej licznych potrzeb. Z tego względu nie stanowiła ona nigdy indywidualnego opisu twórcy, ponieważ wyrastała w sposób naturalny z kultury swego środowiska. Tezę tę podbudowywał argumentem, iż większość przedmiotów wytwarzanych przez wieś, które zaliczamy dziś do sztuki ludowej (np. tkaniny, ceramika, meblarstwo, strój itp.), należała do gatunku użytkowych, spełniających określoną funkcję użytkową w tym środowisku. Warunkowały je głównie potrzeby bytowe i podłoże gospodarcze, a walory estetyczne tych przedmiotów odpowiadały zarówno zapotrzebowaniu, jak i poczuciu estetycznemu nie wyłącznie jednostek, ale całego zespołu. Artysta ludowy był tylko jednym z członków tego zespołu, a jego inność polegała na posiadaniu szczególnych predyspozycji twórczych, podstawowych umiejętnościach warsztatowych i artystycznych. Nie wystarczyły one jednak do zdobycia sobie wiejskiego odbiorcy. Aby go pozyskać, musiał on czerpać z tradycji, czyli wielkiej szkoły życia własnej zbiorowości. Ponadto wszelkie jego pomysły artystyczne, niejednokrotnie zapożyczane z kultury innych grup etnicznych, ze sztuki akademickiej czy będące wytworem własnej fantazji mogły mieć rację bytu tylko w sytuacji aprobaty i przyjęcia przez własne środowisko. Każdy oderwany popis artystyczny, niesprostający tym wymogom, skazany był na niezauważenie, zaginięcie oraz odrzucenie przez skarbnicę tradycji.

¹³⁷ Pod takim hasłem naród radziecki zbudował kulturę socjalistyczną i, kierując się nim nadal, dąży do komunizmu.

¹³⁸ Frankowski, *op. cit.*, s. 373, 374.

¹³⁹ K. Pietkiewicz, *Spółeczna rola artysty ludowego*, PSL, nr 1: 1952, s. 68 n.

Reguła ta dotyczyła wszystkich dziedzin kultury. Treść i forma dzieł sztuki wiązała się ze światopoglądem społeczności chłopskiej, z jej pojęciami i możliwościami artystycznymi. Dlatego też sztuki dla sztuki nigdy w środowisku chłopskim nie było, a każdy krok naprzód twórcy ludowego był w mniejszym lub większym stopniu czynem społecznym. Twórczość ludowa rozwijała się i wzbogacała zależnie od sytuacji społeczno-bytowej wsi, przyswajając sobie i przetwarzając m.in. cenne wartości kultury ogólnej narodu¹⁴⁰. Przy tym nie zatracala swoich cech istotnych, ale nabywała przez te cechy kultury narodowej. Co więcej, twórczość ludowa wraz ze zdobyczami społecznymi warstwy chłopskiej zdobywała sobie miejsce w kulturze narodu. Sprzyjał temu zjawisku fakt, że wyodrębniająca się kultura kapitalistyczna asymilowała coraz więcej cech kosmopolitycznych, a naród nasz po odzyskaniu utraconej niepodległości miał większe niż kiedykolwiek ambicje narodowe. Dorobek twórczości ludowej był więc źródłem inspiracji dla sztuki elitarnej, a szczególnie polskiego rzemiosła i przemysłu artystycznego. K. Pietkiewicz wysuwa wniosek, że pozycję twórczości chłopskiej w kulturze narodowej ugruntowały dwa traktowane łącznie czynniki: ruchy postępowe wraz z siłą społeczną oraz zdobycze społeczne ludu i stworzone w jego środowisku wartości artystyczne. Obecnie, jak dodaje, po obaleniu barier między miastem a wsią w momencie budowy jednolitej kultury socjalistycznej obserwujemy proces zbliżania się sztuki uczzonej z twórczością ludową.

Ludowi i jego artystom dostępne są wszystkie skarby kultury narodowej, a jego własna sztuka może rozwijać się bez przeszkód otoczona opieką państwa. W takich warunkach nie jest ona zobligowana tradycyjnymi formami opowiadającymi, ale może odtwarzać wizje przyszłości i lepszego jutra, które buduje cały naród. Zjawisko to zaobserwowano już w różnorodności podejmowanej tematyki (np. wycinanek, malarstwa, rzeźby). W praktyce jednak widzimy często wartość sztuki ludowej w motywach i naiwności oraz innych jej walorach artystycznych nie dostrzegając, że tkwią one jeszcze w postawie społecznej artysty ludowego i społecznej roli jego twórczości. Dotąd służyła ona wiernie swemu środowisku, a obecnie na skutek naturalnego awansu społecznego, mimo licznych trudności, pragnie służyć całemu narodowi¹⁴¹. W przystosowaniu się twórcy ludowego do nowej roli — a mianowicie wzbogacania naszego życia narodowego oraz mobilizacji do budowy socjalistycznego jutra — pomaga mu właśnie tradycja służby społecznej sztuki ludowej, wsparta kompetentną pomocą artysty plastyka i akceptacją szerokiego ogółu społeczeństwa. Oddziaływanie tej sztuki na warstwę chłopską jest

¹⁴⁰ Oczywiście w tym przypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem pewnego opóźnienia w stosunku do prądów w sztuce elitarnej, ale nie dotyczy to wszystkich dziedzin sztuki ludowej.

¹⁴¹ Pietkiewicz, *Społeczna...*, s. 69-71.

tym większe, że przemawia ona bliskim jej językiem. Na pytanie, w jaki sposób przy pomocy prymitywnych środków artystycznych twórca ludowy odpowiada na nowe zadania społeczne, można uzyskać dane i przekonać się naocznie wizytując różne wystawy i konkursy sztuki ludowej.

Postulat budowy sztuki polskiej socjalistycznej w treści a narodowej w formie wiązał się ściśle z określeniem stosunku sztuki ludowej do sztuki narodowej.

Podejmując tę kwestię W. Sokorski wyszedł od rozważań na temat ludowego podłoża w dziedzictwie całej polskiej kultury narodowej. Przyjęty przez niego zakres sztuki ludowej, rozumianej jako „zespołowa twórczość ludu obtaczana i kształtowana ciągle na nowo z pokolenia na pokolenie”¹⁴², ujęty został w określeniu ludowość. Obejmuje on nim materialną działalność plastyczną mieszkańców wsi i miasteczek, samodzielną twórczość rzemieślników i klasy robotniczej oraz folklor wsi i dużych miast (w tym szczególnie tradycję pieśni rewolucyjnej)¹⁴³. Z tak zakreślonej problematyki wyciąga wniosek, iż „w tym sensie sztuka ludowa, jako sztuka wiecznie żywa, jest istotnie podłożem, kształtem i klimatem sztuki narodowej”¹⁴⁴, jest twórczością żywą i wciąż przeobrażającą się. I wyłącznie w tym znaczeniu „można mówić o ludowych źródłach sztuki narodowej”¹⁴⁵, ale w żadnym wypadku „nie wolno jej traktować jako zastygłego wzorca regionalnych odnalezisk, zasuszonych w «zielnikach» etnografów”¹⁴⁶. Aby sztuka ludowa stała się narodową „nie wystarczy przenieść ją «in crudo» do obrazu artystycznego, nie wystarczy ją zacytować i uplastyczyć w tekście, nie wystarczy jej wkomponować od strony formalnej z całkowitym zagubieniem jej własnej acz swoistej treści i formy”¹⁴⁷. Konieczne jest przeżycie jej od początku w nowym obrazie artystycznym oraz traktowanie — podobnie jak tradycji narodowej — jako wielkiej inspiracji twórczej „jako zasadnicze wiązanie architektoniki sztuki narodowej”¹⁴⁸. Ludowe „należy podnieść do narodowego, żeby narodowe stało się dorobkiem całej ludzkiej cywilizacji”¹⁴⁹. W. Sokorski uważał, że jest to „najsłuszniejsza droga czerpania z ludowego podłoża”¹⁵⁰, a równocześnie ostrzegał, że zarówno ze

¹⁴² Sokorski, *Na nowym...*, s. 154.

¹⁴³ Zgodnie z tym, co mówił M. Gorki, iż twórcami sztuki „byli garncarze, kowale i złotnicy, tkacze i tkaczki, murarze, cieśle, drzeworytnicy, rusznikarze, malarze, krawcy i krawcowe i w ogóle rzemieślnicy — ludzie, których wyroby artystyczne zapełniają muzea i cieszą nasze oczy”. Cyt. za *ibidem*, s. 154.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 154.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 154.

sztuki ludowej, a szczególnie folkloru wiejskiego „nie wolno nam uczy-
nić nowych «okopów Świętej Trójcy», swoistego formalizmu”¹⁵¹.

Sztuka ludowa jest więc w tej koncepcji głównie skarbnicą wzorów
czy pomysłów, ale aby stała się narodową, należy jej poszczególne mo-
tywy i inspiracje twórczo uszlachetnić. Nietrudno dostrzec w niej od-
bicie poglądów kształtowanych przez romantyków i neoromantyków,
które praktycznie realizowali A. Mickiewicz, F. Chopin czy S. Wit-
kiewicz.

Na sztukę ludową jako prazródło polskiej kultury artystycznej, które
i obecnie nie straciło swojej wartości, a gdzie pierwiastek narodowy od-
grywał zawsze dominującą rolę, zwracał wówczas uwagę również etno-
graf E. Frankowski. Uważał on, że współczesna sztuka socjalistyczna
zwraca się do niej jak do nieprzebranego skarbcza czerpiąc z niego go-
towe formy wyrosłe z tradycji ludowej. W naszej dobie tworzenia sztuki
jednolitej włączy się ona do ogólnego nurtu sztuki narodowej, zapew-
niając sobie dalsze możliwości rozwoju¹⁵².

Na narodowy charakter sztuki polskiej według A. Jackowskiego¹⁵³
złożyły się obok cech ludowej twórczości również tradycje kulturalne
warstw wykształconych, w tym szczególnie twórczość takich wybitnych
jednostek, jak M. Reja, J. Kochanowskiego, S. Matejki, A. Grottgera
czy J. Chelmońskiego. Każdy z tych artystów zależny był w jakimś
stopniu od sztuki ludowej. Albo bezpośrednio z niej czerpał, albo inspi-
rował się polskim krajobrazem czy losami narodu. Sztuka narodowa
w społeczeństwie klasowym kształtowała się na bazie rodzimych pier-
wiastków naszej kultury ludowej. Wyrosła ona z ludu i związana jest
„z nim przez to wszystko, co w niej najlepsze”¹⁵⁴, ale równocześnie do-
minowały w niej treści kultury panującej. Sens kultury i sztuki naro-
dowej zmienia się całkowicie w warunkach społeczeństwa socjalistycz-
nego. „Narodowość sztuki naszej epoki należy rozumieć jako specyficz-
ną odrębność form ukształtowanych w procesie rozwoju naszego narodu
i służących do wyrażania nowych socjalistycznych treści. Ponieważ treści
te stają się wyrazem potrzeb całego społeczeństwa, można je nazwać
ludowymi, socjalistycznymi”¹⁵⁵. Inaczej mówiąc, postulat narodowej for-
my w naszej sztuce nie mógł być zrealizowany przez odwoływanie się
wyłącznie do przebogatego skarbcza sztuki ludowej¹⁵⁶. Równolegle po-

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 154.

¹⁵² Frankowski, *op. cit.*, s. 372, 374.

¹⁵³ Jackowski, *op. cit.*

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 192.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 193.

¹⁵⁶ Budując jednolitą kulturę bezklasową ze sztuki ludowej można dla tej
kultury czerpać tylko te wartości, które mogą wejść do kultury ogólnonarodowej”.
Piotrowski, *Głos w dyskusji*, „Materiały do Studiów...”, nr 7-8: 1951, s. 367. War-
tości te określali już W. Sokorski i S. Piotrowski.

winno mieć miejsce wiązanie jej „z postępowym i wielkim nurtem naszej spuścizny wykształconych pokoleń sztuki uczonej”¹⁵⁷ oraz przesycanie treściami socjalistycznymi. Te ideowo zbieżne nurty spotykają się i wzajemnie uzupełniają, kształtując sztukę socjalistyczną zapewniając jej wyraźnie narodowy charakter.

Koncepcja jedności sztuki narodowej prezentowana w tym czasie m. in. przez K. Piwockiego zakładała fałszywość wyodrębniania sztuki ludowej z ogólnego nurtu sztuki narodowej¹⁵⁸, stymulując zmianę metodologicznego podejścia w badaniach tej dziedziny kultury¹⁵⁹. Próbowano je znaleźć w stosowaniu tych samych kryteriów i pojęć badawczych, jakie przyjęto używać przy pracach nad sztuką profesjonalną. Sztukę ludową zaczęto badać w jej ewolucji historycznej oraz łączności dziejowej z nurtem narodowym całej sztuki polskiej¹⁶⁰, chociaż nie zarzucono całkowicie badania tego zjawiska od strony formalnej. Równocześnie krytykowano popularne wśród historyków literatury i etnografów poszukiwania zapożyczeń. Uważano, że prowadziły one w rezultacie na manowce jakiejś pseudowiedzy, w której gubiły się zasadnicze problemy twórczości ludu, jej podłoże psychologiczne oraz związki sztuki i folkloru z życiem wsi¹⁶¹.

Po 1950 r. również etnografia polska zaczęła przestawiać się na nowe tory. Zwrócono uwagę na historyczny dorobek ludowej artystycznej twórczości plastycznej i folkloru. Podjęto na szeroką skalę akcje opiekuńcze i wystawiennicze oraz badania nad wszystkimi dziedzinami sztuki ludowej na obszarze całego kraju. W badaniach naukowych (prowadzonych przez specjalistyczne instytucje formalne, m. in. PIS, katedry uniwersyteckie, muzea, Cepelię) twórczość ludową traktowano zgodnie z postulatami metodologicznymi materializmu dialektycznego, usiłując ją

¹⁵⁷ Piotrowski, *O twórczości...*, s. 70.

¹⁵⁸ Piwocki, *Głos...*, s. 367.

¹⁵⁹ Dotychczasowy sposób badania sztuki ludowej od strony czysto formalnej nie budził wątpliwości co do jej istoty, a samo pojęcie wydawało się proste i jasne. Trudności pojawiły się dopiero wówczas, gdy podjęto próby badań sztuki ludowej metodą materializmu dialektycznego i historycznego. Usiłowano znaleźć na to odpowiedź teoretyczną na obradach: I Ogólnopolskiej Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką w Krakowie 1950 r., gdzie szeroko dyskutowano referaty programowe E. Frankowskiego i R. Reinfussa; następnie na Konferencji w Jadwisinie (1951 r.); I Ogólnopolskiej Konferencji Twórców Ludowych w Warszawie (1953 r.), z której materiały opublikowano w nr 2: 1953, PSL oraz na II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką w Warszawie (1955 r.).

¹⁶⁰ Piwocki, *Głos...*, s. 367.

¹⁶¹ Por. A. Jackowski, *O wartości poznawczej folkloru*, PSL, nr 1: 1953, s. 24, 25. W tym samym czasie dla praktycznej realizacji niektórych przyjętych zasad w ocenie roli i udziału kultury ludowej w życiu narodu powoływane były m. in. takie instytucje, jak Instytut Wzornictwa Przemysłowego i „Cepelia”. Rozszerzono zakres prac artystycznych zespołów ludowych w powiązaniu z działalnością organizacji społeczno-politycznych.

ująć w jej stawianiu się i rozwoju¹⁶². Szukano związków między przemianami sztuki ludowej a przeobrażeniami społecznymi wsi polskiej XIX i XX w. Mocno podkreślano zaangażowanie społeczne widoczne w sztuce ludowej. Wysuwano zbyt optymistyczne twierdzenie, że kultura i sztuka ludowa — posiadające elementy narodowe — ukształtowały się jako antyteza kultury szlacheckiej, dworskiej — pozbawionej elementów narodowych. Na tej podstawie w okresie budowy socjalizmu w Polsce i jednolitej kultury narodowej bez podziału na klasy i warstwy społeczne kierownicy polityczni widzieli w sztuce ludowej najbardziej żywe oraz charakterystyczne dla narodu elementy, które w pierwszym rzędzie należało włączyć do kultury narodowej. W związku z tym rozszerzano prace artystyczne zespołów ludowych w powiązaniu z działalnością organizacji społeczno-politycznych, otaczano opieką dalszy rozwój sztuki ludowej. Twierdzono, że gruntowne procesy przemian, jakie dokonywały się w kraju, powinny znaleźć odzwierciedlenie w sztuce, a tym samym i w sztuce ludowej. Walka o socrealizm prowadzona od lat 50-tych naszego wieku nie ominęła więc i sztuki ludowej. Dążenie do odbicia w niej przemian epoki wiązało się w dużym stopniu z poddawaniem i sugerowaniem tematów prac artystom i twórcom ludowym, co nie zawsze miało pozytywny skutek. Często zdarzało się, że nieumiejętnie realizowali oni głoszone idee. Praktyczne oderwanie ich od tradycji twórczej, charakteru regionalnego wykształconego wysiłkiem pokoleń powodowało obniżenie jakości wykonywanych dzieł. Artyści ludowi bowiem szybko dostosowali się do stawianych im w tym okresie wymagań. Odpowiadając na zamówienie licznych opiekunów i protektorów zarzucali tematykę sakralną i w miejsce Madonn i Chrystusów tworzyli prace nowe, obce ich środowisku i jego tradycji, m. in. postaci traktorzystek, analfabetek pobierających naukę, uczestników konkursów hodowlanych oraz przywódców partyjnych i wielkich ludzi naszego kraju¹⁶³. Wtórował ich popisom niezmiennie entuzjastyczny chór publicystyki, zawsze pełen aplauzu i uwielbienia; podtrzymywał w uczuciu rzeczywistego awansu ich sztuki widok wszędzie obecnych elementów zdobnictwa ludowego oraz swojska, rodzima muzyka i pieśń płynące z głośników i radioodbiorników. Może najmniej podatne na nowe wpływy okazały się te gałęzie wytwórczości artystycznej, które miały zdecydowanie utylitarny charakter (np. ceramika czy tkactwo). Szczęśliwie okres ten nie pozostawił długich, wyraźnych rys na całej sztuce ludowej, a jej twórcy, zgodnie z chłopskim poczuciem realizmu, skorzystali od początku z większej swobody twórczej, jaką niósł październik 1956 r. Nie znaczy to oczywiście, że wszyscy oni zaczęli nagle tworzyć dzieła

¹⁶² Por. np. artykuły zamieszczane w PSL.

¹⁶³ Por. np. liczne wystawy i konkursy, sztuki, z których recenzje zamieszczała PSL.

niezwykle i zupełnie niezależne od sugestii innych, w tym szczególnie Cepelii czy miejskiego odbiorcy, ale za to bardziej osadzone w tradycji sztuki ludowej.

Znacznie trudniej przystosowywali się do nowej sytuacji artyści profesjonalni. Pierwsze lata po wojnie upłynęły im na próbach szukania najwłaściwszej drogi służenia sprawie przyszłości oraz określenia wyraźnej deklaracji światopoglądowej.

„Cóż jednak, kiedy na deklaracjach to się kończyło. Sztuka — jeśli nie szła po linii narodowego ludomańskiego lub przeszłościowego oportunizmu, pozostawała dziedziną zamkniętą, rozwijającą się ze siebie i dla siebie, w zakłętym kręgu eksperymentów formalnych. Żywo być może reagowała na różnorakie przejawy narastającej rzeczywistości, nie była jednak zdolną przekazać tych reakcji szerszemu środowisku, pozostawała społecznie zbędna i obca”¹⁶⁴.

Praktycznie obserwowaliśmy w tym czasie wzmożoną aktywizację, a nawet hegemonię kierunków przedwojennych. Jak zauważano, zjawiska te były swoistym rezonansem społecznym jako niewspółmierne z momentem historycznym, w którym wystąpiły. Krytyka podkreślała, że „rozpoczynający się szybki awans kulturalny i społeczny mas ludowych wymagał sztuki, która by była im bliska i zrozumiała. Sztuką taką mogła być tylko sztuka realistyczna, sztuką głęboko ideowa, o wyraźnej tendencji politycznej, o wyraźnym partyjnym nastawieniu”¹⁶⁵. Uważano, że takiej sztuki kierunki formalistyczne dać nie mogły, ale jedynie nowa metoda twórcza — socjalistycznego realizmu. Jej wprowadzenie było możliwe dopiero w kilka lat po wojnie (na przełomie 1949 i 1950 r.), kiedy artyści od jakiegoś czasu poddawani byli oddziaływaniu wychowawczemu gospodarza kraju — klasy robotniczej i jej partii oraz ideologii marksistowskiej i sztuki Związku Radzieckiego, z której problematyką i osiągnięciami artysta polski zaczął się dopiero zaznajamiać¹⁶⁶. Śledząc jednak chociażby recenzje z wystaw malarstwa tego okresu, obserwujemy niezadowolenie krytyków z poczynąń twórców profesjonalnych¹⁶⁷. Na przykład III Wystawę Malarstwa z 1953 r.

„znamionowała wyraźna regresja na odcinku zasadniczym — odcinku problematyki ideowo-politycznej. Przeważała tematyka bardziej «naturalna»: pejzaż, portret, kompozycja rodzajowa, martwa natura. Tematy obrazujące główne etapy drogi, którą naród nasz idzie do socjalizmu — manifest PKWN, unarodowienie przemysłu, budowanie podstaw socjalistycznej gospodarki, dyskusja nad problemem Konstytucji PRL i jej uchwalenie — potraktowano powierzchownie i zdaw-

¹⁶⁴ M. Porębski, *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945-1955*, Warszawa 1956, s. 25, 26.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 68.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 67.

¹⁶⁷ Poza nielicznymi wyjątkami, jak np. wystawa pośmiertna prac Kowarskiego z 1949 r., gdzie pokazano jego „Górnika Pstrowskiego” i „Proletariatyków”.

kowo. Zawiodła również inicjatywa społeczna jak i indywidualna. Brakło dostatecznej pomocy ideologicznej i organizacyjnej [...] osobistego wysiłku poszczególnych artystów [...] czujności na przejaw oportunistów i zniechęcenia spowodowanego trudnościami realizacyjnymi, na wrogie wpływy i oddziaływanie sącące się z zewnątrz. Zapomnieliśmy, że żyjemy i tworzymy w walce”¹⁶⁸.

W rezultacie wystawa walki nie pokazała ani w zakresie kompozycji, ani w napięciu realizującym się w dużych płótnach (których też nie było).

Recenzje prasowe oraz te zamieszczane w pismach specjalistycznych potwierdzają trudności, jakie przeżywało malarstwo profesjonalne w przystosowaniu się do wymagań sztuki realizmu socjalistycznego. Również i dla innych działów uprawiających dziedzinę sztuki o charakterze przedstawiającym (grafika, plakat, rzeźba) nie jest to okres nieustających sukcesów. Nieporównanie lepiej ma się w tym czasie architektura wyżywająca się w ogromnych fasadowych konstrukcjach, upstrzonych rodzimymi elementami attyk i kolumn oraz rzemiosło artystyczne bazujące na umiejętnościach i doświadczeniu zdobytym jeszcze przed laty. Inne działy twórczości profesjonalnej przeżywają podobne problemy techniczne, merytoryczne i ideologiczne. Generalnie mówiąc artyści akademicy zajęci są w latach 50-tych naszego stulecia rozwiązywaniem praktycznym wytycznych realizmu socjalistycznego. Oczywiście mamy tu na myśli tych twórców, którzy eksponują swoje prace publicznie, ponieważ wszelka działalność przeznaczona dla siebie jako nie mająca szerokiego rezonansu społecznego nie interesuje nas na tym miejscu. Dopiero po 1956 r. odzyskują oni możliwość swobodnego, indywidualnego tworzenia zgodnego z natchnieniem, umiejętnościami i nowymi prądami w sztuce światowej.

W tym samym czasie przed sztuką ludową, tworzoną przez klasy pracujące, stało zadanie łatwiejsze. Sam fakt, że tworzył ją lud pracujący, jest już jej swoistym atutem, nobilitacją i zapewnieniem godnego miejsca w kulturze narodu. Wystarczy, że oczyści się ona z naleciałości burżuazyjnych, klerykalnych i kułackich, twórczo uszlachetni w przeżyciu artystycznym stymulowanym nowymi treściami, aby stała się narodową i dalej socjalistyczną.

Zarysowana sytuacja doprowadzi po 1956 r. — mimo cały czas zachowanej deklaratywności w tym zakresie — do rozejścia się sztuki profesjonalnej ze sztuką ludową. Nie mamy też już więcej prób teoretycznego uzasadniania stosunku sztuki ludowej do narodowej, jak to miało miejsce poprzednio¹⁶⁹. Po prostu przyjmuje się za fakt

¹⁶⁸ Porębski, *op. cit.*, s. 131, 132.

¹⁶⁹ Pod koniec lat 50-tych zanika zainteresowanie problemami teoretycznymi w zakresie sztuki ludowej. Proces kształtowania się nowych treści metodologicznych następuje w toku konkretnego opracowania tematu, w podejmowaniu nowych zagadnień, w zainteresowaniu dla sztuki chłopskiej widzianej na tle jego kultury,

oczywisty, że sztuka ludowa jest częścią sztuki narodowej¹⁷⁰, co wiąże się z odrzuceniem rosyjskiej koncepcji ludowości i w zasadzie powrotu do tradycyjnej dla nas nomenklatury. Twórcy profesjonalni, szczególnie ci związani z Cepelią, oczywiście zajmują się też adaptacją wzorów uznanych za ludowe, ale po 1956 r. obraz jednolitej sztuki narodowej jest mało przejrzysty. Mimo deklaracji i propagandy sztuka ludowa nie była utożsamiana i nie stała się sztuką narodową.

Praktyczne włączanie sztuki ludowej w ogólny nurt naszej kultury i sztuki w pierwszym dziesięcioleciu istnienia Polski Ludowej przebiegało dwoma równoległymi drogami. Z jednej strony przez szerokie stosowanie jej wytworów lub elementów do ozdabiania świetlic, lokali publicznych, szkół, mieszkań, oprawy dekoracyjnej okolicznościowych imprez i świąt narodowych, w ruchu amatorskim na wsi i w mieście (tu szczególnie wykorzystywano folklor i strój ludowy) oraz używanie jako wizytówki kultury polskiej poza granicami kraju spowodowano jej popularność i uznanie w społeczeństwie. Równocześnie jej twórcy szeroko reklamowani, podziwiani na wystawach i konkursach uzyskiwali nowy status społeczny i rangę artysty¹⁷¹. W tym sensie można mówić, że sztuka ludowa stawała się dorobkiem ogólnonarodowym czy, stosując inną nomenklaturę, sztuką robotniczo-chłopską.

Z drugiej strony — zgodnie z ówczesnymi postulatami — służyła podobnie jak przed laty za inspirację artystów profesjonalnych (szczególnie plastyków zajmujących się tkaniną, grafiką książkową, modą damską). Ułatwiał to fakt istnienia tradycji nawiązywania do sztuki ludowej w pewnych ośrodkach związanych z rzemiosłem artystycznym. Pracowali jeszcze twórcy dawniej współpracujący z Warsztatami Krakowskimi czy Ładem. Żywa była też pamięć walki o sztukę narodową tocząca się w dobie II Rzeczypospolitej. Jednak brak sprecyzowania wyraźnie odbiorcy, przy równoczesnym rozszerzeniu kręgu „konsumentów” sztuki ludowej, który pozostawał nadal raczej w sferze rozważań teoretycznych, utrudniał partycypację twórczości profesjonalnej w całym społeczeństwie. Stąd też wywodzi się jej duża ostrożność w nawiązywaniu do sztuki ludowej, ugruntowana jednocześnie pamięcią o przesadnej częstokroć propagandzie sztuki chłopa i jej bezrefleksyjnego uwielbienia prowadzących niegdyś do licznego, prymitywnego naśladownictwa wzorów. Z tego względu próbami zasadniczymi i ważniejszymi z punktu widzenia przyszłości, mającymi na celu włączenie sztuki ludowej w nurt

w dostrzeżeniu rodzącej się problematyki sztuki amatorskiej, zwłaszcza górniczej. Punkt ciężkości przesuwają się z analiz formalnych rzeźby czy malarstwa na zdobnictwo, strój, meble, dalej sztukę amatorską i nieprofesjonalną.

¹⁷⁰ Ale już malarstwa J. Cybisa za ludowe się nie uważa, a eksponaty ze sztuki ludowej nie przebywają w Muzeum Narodowym.

¹⁷¹ Por. K. Pietkiewicz, *Udział twórców ludowych w naradzie szczecińskiej*, PSL, nr 2: 1952

sztuki ogólnonarodowej, były prace niektórych profesorów w szkołach artystycznych oraz kolektywów projektanckich w rzemiośle artystycznym i w zakresie wzornictwa przemysłowego, którzy podjęli trud podniesienia poziomu estetycznego przedmiotów codziennego użytku przez powiązanie sztuki współczesnej z tradycyjną, m. in. na drodze adaptowania wzorów i technik właściwych sztuce ludowej. W ten sposób tworzyli oni polską sztukę współczesną. W tym znaczeniu i dzięki takim zabiegom artystycznym możemy mówić, że sztuka ludowa stawała się składową kulturą i sztuki całego społeczeństwa. Proces ten trwa do dziś, chociaż jego koonotacje i nasilenia są zmienne w czasie. Piszemy o tym na innym miejscu.

III. POLSKA SZTUKA LUDOWA W DOBIE WSPÓŁCZESNEJ (OD KOŃCA 1956 R. DO OK. 1980 R.)

Zmiany, jakie zaszły w całokształcie naszego życia społeczno-kulturalnego po 1956 r., nie znaczyły odejścia od zasad budowy sztuki społeczeństwa socjalistycznego ani też rezygnacji w polityce kulturalnej państwa z dziedziny sztuki jako formy powszechnego ideologicznego oddziaływania, wspierającej historyczną misję partii klasy robotniczej w walce o powszechną przebudowę świata¹⁷².

Spółeczna i artystyczna funkcja sztuki sprowadzona do roli organizatora wyobraźni narodu na drodze odzwierciedlania jego przeżyć, dążeń, walk, zmagających społecznych i osobistych podkreślała znaczenie zjawisk artystycznych w życiu społeczeństwa. Z tego względu winna być ona wyrazem świadomego działania i, co więcej, świadomego przekształcania życia w nową rzeczywistość artystyczną. Sztuka bowiem predestynowana jest do ujawniania stosunków ludzkich, ich najbliższych powiązań z cenami życia, klęsk, zwycięstwa oraz odkrywania przez pryzmat tych powiązań zjawisk nowych, tłumaczących i odtwarzających świat: „dopiero jedność tych spraw wypełnia w sztuce życie ludzkie i życie społeczeństwa [...] w zjawisku przekształcania życia w nową formę artystyczną, w swoistą jedność treści i formy powstaje możliwość służenia sprawie przeżycia wielu milionów ludzi, a nawet całych narodów”¹⁷³.

Te zadania ideologiczne całej sztuki polskiej zostały określone i upowszechnione już wcześniej. Generalnie nie były one sprzeczne z trwającą przez dziesiątki lat w kręgu awangardy artystycznej i kulturalnej tradycją „służebnej” wobec społeczeństwa roli sztuki¹⁷⁴. W początku lat 50-tych poświęcono im szczególną uwagę od strony teoretycznej i meto-

¹⁷² W. Sokorski, *Twórca i społeczeństwo*, „Kultura”, nr 4: 1963, s. 1.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 1.

¹⁷⁴ J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 100.

dologicznej. Po 1956 r. nie było już więc przesłanek do dalszego ich szerokiego propagowania, czy też wytyczania ścisłych odgórnych wskazówek praktycznego działania¹⁷⁵. Idee sztuki socjalistycznej wrosły głęboko w świadomość społeczną i artystyczną. Ich różnorodność zarówno w sięganiu po nowatorskie rozwiązania formalne, jak też i powrót do niektórych dawnych tendencji np. XIX-wiecznej sztuki realistycznej, kontynuacja pewnych tradycji sztuki narodowej były poszukiwaniem nowego związku z życiem, nowej użyteczności sztuk plastycznych. Załączki nowych kierunków, które niejednokrotnie obserwowaliśmy w poprzednich dziesięcioleciach (szczególnie w 20-leciu międzywojennym), uzupełniona nowymi treściami i formami znakomicie rozwinęły się właśnie w tym czasie, składając się na współczesny obraz całej naszej sztuki współczesnej. Rozważania teoretyczne i metodologiczne, analizy szczegółowe skoncentrowały się głównie na wypełnianiu luk istniejących w obrębie poszczególnych zagadnień w różnych gałęziach sztuki, w tym i sztuki ludowej, oraz ustalaniu relacji między nimi a całą kulturą narodową. Uważano, że sztuka polska uzyskawszy autonomię rozwoju (po rewizji dotychczasowego dorobku i postaw artystycznych) stała się rzeczywiście socjalistyczna. Nastąpiło to w „momencie, gdy przestała ona pełnić funkcję propagandy na rzecz nowego ustroju [...], gdy odnalazła się jako siła samodzielna, zdolna do wyboru swej roli. Wtedy okazało się, że inne perspektywy rozwoju [...] dla niej nie istnieją”¹⁷⁶, a jej zadaniem stało się zagospodarowanie zaaprobowanej już rzeczywistości, ukazanie jej możliwości rozwojowych, czyli jej wewnętrznych sprzeczności.

Refleksja nad całokształtem życia społecznego i kulturalnego naszego kraju, jaka miała miejsce po 1956 r., wprowadziła nowe spojrzenie na artystyczną twórczość ludową. Tradycyjna polaryzacja społeczeństwa polskiego, przy autentycznym szerokim wchodzeniu „ludu w naród” po zakończeniu II wojny światowej, sprawiła jednak, że proces ten okazał się bardziej złożony i długotrwały niż zakładano na początku. Liczna dawna warstwa chłopska, przyswajając sobie dobrodziejstwa współczesnej kultury ogólnonarodowej, zachowała nadal niektóre cechy charakterystyczne swojej dotychczasowej kultury i sztuki, wyraźnie wyodrębniające ją od innych środowisk społecznych. Mechaniczne stosowanie określenia ‘lud’ czy ‘ludowe’ w stosunku do całokształtu zjawisk kulturalnych w socjalistycznej Polsce okazało się więc przedwczesne i nieadekwatne do rzeczywistości. Na polu kultury i sztuki zaczęto

¹⁷⁵ Z problemów teoretycznych, jakie podejmowało środowisko naukowe w pierwszych latach powojennych, po 1956 r. powraca tylko kilkakrotnie głównie kwestia definicji sztuki ludowej. Podejmowana jest ona m. in. przez T. Seweryna, K. Piwockiego, K. Pietkiewicza, R. Reinfussa, A. Jackowskiego.

¹⁷⁶ K. Wyka, *Rodowód i aktualne dziedzictwo literatury polskiej okresu 1918-1939*, [w:] *Droga przez półwiecze*, Warszawa 1969, s. 196.

zatem wracać do wyodrębniania zjawisk artystycznych i kulturalnych dotyczących oraz zachodzących w obrębie wsi (i małych miast) i głównie w stosunku do nich odnosić termin ludowe¹⁷⁷. Innymi słowy był to swojego rodzaju powrót do ich tradycyjnego rozumienia¹⁷⁸.

Sztuka ludowa traktowana teraz ponownie jako gałąź twórczości narodowej¹⁷⁹, swoisty wyraz życia warstwy chłopskiej, wciąż żywa mimo zmian zachodzących w jej funkcjach społecznych, rozwijała się nadal i rozwija do dziś na bazie własnej tradycji (choć pracuje głównie dla miasta i zagranicy). A dzieła artystów ludowych w równej mierze jak i współczesnych mistrzów stają się treścią kultury całej zbiorowości, a nie osobistym doświadczeniem twórcy¹⁸⁰.

Po 1956 r. w polityce kulturalnej państwa w sposobie podejścia do sztuki ludowej nie obserwujemy istotnych zmian w tym sensie, że obok opieki nad przejawami konkretnej twórczości materialnej i folkloru wsi uważana jest ona nadal za „praźródło” kultury narodowej, ale nie wszystkie zawarte w niej wartości godne są podnoszenia do rangi sztuki narodowej. Należy przeprowadzać ich selekcję, wybiórczo przyswajając, uszlachetniać, adaptować, propagować głównie te z nich, które wnoszą istotny wkład dla kultury i sztuki całego społeczeństwa¹⁸¹. Ale w przeciwieństwie do okresu poprzedniego, gdzie przeważała teoria, instruktaż i postulatywność w tym zakresie, lata następne są epoką działalności praktycznej na jej polu. Zadania praktyczne są realizowane pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki przede wszystkim przez Cepelię, powiatowe i wojewódzkie wydziały kultury, placówki muzealne oraz szeroki społeczny ruch regionalny. Przy tym uderza teraz ich zakres i rozmach.

Nie będziemy zatrzymywać się dłużej na działalności muzeów, które skrzętnie rejestrują, gromadzą, przechowują, dokumentują przejawy artystycznej i materialnej twórczości zarówno wsi dawnej, jak i współczesnej, ani też pracą instytucji naukowych gromadzących materiały z tego zakresu czy też zajmujących się ich opracowywaniem w różnych formach wydawniczych. Ograniczymy się do skrótowego scharakteryzowania roli Cepelii i ruchu regionalnego na polu sztuki ludowej oraz ich wpływu na kształtowanie się nowych funkcji społecznych sztuki ludowej w naszym kraju. Dodać należy, że wprawdzie Cepelia rozpoczęła swoją pracę już w 1949 r., to jednak dopiero po 1956 r. jej działania na-

¹⁷⁷ Por. S. Grochowiak, *Kłopoty z tym ludem*, „Kultura”, nr 22: 1964, s. 1, 5.

¹⁷⁸ Który nie jest tylko tzw. etnograficznym punktem widzenia.

¹⁷⁹ Por. *Deklaracja ideowo-programowa i Statut Zjednoczonego Stronnictwa ludowego z listopada 1959 r.*, [w:] Lato, Stankiewicz, op. cit., s. 435-436.

¹⁸⁰ Por. W. Sokorski, *Geniusz narodu*, „Kultura”, nr 3: 1974, s. 1.

¹⁸¹ Czyli zgodnie z regułami tzw. ruchu folklorystycznego, który określił J. Burszta, *Kultura ludowa — kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974, s. 310 n.

brały charakteru *stricte* kulturalnego. Z tego względu poświęcamy jej uwagę na tym miejscu, chociaż odwołamy się do przedstawienia wcześniejszych zainteresowań i profilu tej placówki.

Sztuką ludową oraz jej żywi twórcy wtajemniczeni w tajniki wiedzy technicznej, podbudowanej rękodzielniczymi umiejętnościami, byli zjawiskiem reliktowym niemniej jednak typowym w wielu regionach kraju po zakończeniu II wojny światowej. Nie dziwi więc fakt, iż w planowaniu zadań gospodarczych i kulturalnych zajęto się sztuką ludową, nie tylko od strony założeń teoretycznych, ale i praktycznych, sprawozdających się do jej reaktywowania i sprawowania odpowiedniej opieki. Rzecz polegała na tym, aby w koncepcji kultury społeczeństwa bezklasowego określone zostało miejsce i rola dla ludowej twórczości artystycznej w całokształcie życia kulturalnego i gospodarczego¹⁸². Przekonanie to wynikało z przeświadczenia (jakim kierowali się już romantycy i neoromantycy), że kultura ludowa zawiera w sobie trwałe i niezniszczalne w formie i treści elementy kultury narodowej, które w dziejach naszej kultury w różnych okresach wydatnie zasilają twórczość artystyczną w rozmaitych jej dziedzinach. Te trwałe treści i wartości po odpowiedniej selekcji i weryfikacji mogły twórczo zasilić również kulturę nowego społeczeństwa. Jak uważa K. Pietkiewicz: „w długim łańcuchu działań przeszłości, mających na względzie wykorzystanie artystycznego dorobku kultury ludowej w kształtowaniu kultury narodowej, można upatrywać narodzin swoistej polskiej koncepcji integracji dwu nurtów kultury artystycznej, jaka miała być zrealizowana w Polsce Ludowej”¹⁸³. Aby cel ten mógł być zrealizowany, należało m. in. stworzyć odpowiedni system ochrony uzdolnionych ludzi na wsi oraz nieznane im przedtem status i rangę artysty. Ponadto ugruntować w społeczeństwie pogląd na rolę, znaczenie i sens twórczości ludowej jako czynników wzbogacających kulturę narodu,

„należało wreszcie stworzyć ramy organizacyjne i warunki materialne dla działalności uzdolnionych jednostek czy całych grup regionalnych reprezentujących żywy nurt tradycyjnej sztuki, zaproponować społeczeństwu wytwarzane przez twórców ludowych dzieła, żeby mogły one służyć, spełniając odpowiednią funkcję kulturową w nowym układzie stosunków społecznych”¹⁸⁴.

Pozytywna realizacja tych trudnych zadań mogła być spełniona tylko w harmonijnym współdziałaniu czynników naukowych, kulturalnych i gospodarczych.

Świadomość walorów sztuki ludowej — podnoszonych od dziesiątków lat — nie zaniknęła więc w społeczeństwie polskim wraz z zakończeniem II wojny światowej. Nie zmalało też zainteresowanie artystyczną

¹⁸² Por. K. Pietkiewicz, 30 lat *Cepelii*, [w:] *Sztuka i rękodzieło ludowe Cepelii*, katalog wystawy, Warszawa 1981, bez str.

¹⁸³ *Ibidem*, bez str.

¹⁸⁴ *Ibidem*, bez str.

twórczością ludową. Tuż po 1945 r. powstawały różne placówki o zróżnicowanym profilu pracy (m. in. wydziały kultury, spółdzielnie, towarzystwa, instytuty) pragnące patronować sztuce ludowej, inicjujące akcje wydawnicze, dyskusyjne i opiekuńcze. Rodziło się też wiele spółdzielni rzemiosła artystycznego czy przemysłu ludowego tworzonych dzięki inicjatywie indywidualnych ideowców, wznawiających niektóre przedwojenne prace w tym zakresie. Wynikały one z ich pobudek patriotycznych, społeczno-gospodarczych i kulturalnych oraz upatrywania w sztuce ludowej (wzorem lat poprzednich), najbardziej charakterystycznych przejawów twórczości narodowej. Byli wśród nich ludzie różnych zawodów i proveniencji, często dawni działacze na polu popierania sztuki ludowej, artyści plastycy skupieni niegdyś wokół polskiej szkoły rzemiosła artystycznego, etnografowie, historycy sztuki etc. Z biegiem lat zaczęły wyodrębniać się placówki specjalizujące się w zakresie sztuki ludowej, jej ochrony i popularyzacji¹⁸⁵.

Wydarzeniem przełomowym było powstanie Cepelii, instytucji, która objęła patronat nieomal nad całością prac z dziedziny sztuki ludowej. Powołano ją w 1949 r. jako Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelia), placówkę o charakterze spółdzielczo-państwowym. Powierzono jej koordynację działalności gospodarczej na polu ludowej wytwórczości artystycznej zarówno w mieście, jak i na wsi, gdzie miała spełniać zadania ekonomiczne i kulturalne (bez jakichkolwiek dotacji państwowych). Wśród nich: organizować programową opiekę nad szeroko pojętą wytwórczością artystyczną i sztuką ludową, podnosić poziom artystyczny różnych gałęzi rękodzieła, uzupełniać produkcję przemysłu kłusowego oraz upowszechniać produkcję artystyczną przez jej sprzedaż we własnych sklepach¹⁸⁶. Przy tym wchłoneła ona liczne dotychczasowe spółdzielnie (m. in. wraz z warszawskim Ładem)¹⁸⁷, przedsiębiorstwa wytwórcze, warsztaty i sklepy zajmujące się artystyczną twórczością ludową i rzemieślniczą wraz z jej rozpowszechnianiem.

Cepelia — zgodnie z panującą wówczas tendencją do centralizowania wszelkich działań społecznych, gospodarczych i kulturalnych, a także z ideą tworzenia nowej sztuki społeczeństwa socjalistycznego — postawiona więc została przed próbą uporządkowania zagadnień produkcji i obrotu towarowego przemysłu ludowego i artystycznego. Rozpoczy-

¹⁸⁵ Por. szerzej Pietkiewicz, *Bilans...*, s. 187-196; J. Orynżyna, *O sztukę ludową*, Warszawa 1965, s. 79 n.

¹⁸⁶ Por. *Piękno użyteczne. Ćwierćwiecze Cepelii*, opr. zbior. pod red. J. Orynżyny, Warszawa 1975, s. 8.

¹⁸⁷ Która przeżywała w tym czasie znaczny kryzys, ponieważ zarzucano jej schlebienie burżuazyjnym gustom. Przejęta przez Cepelię nastawiła się na wytwarzanie prostych mebli do małych mieszkań, drukowanych tkanin zasłonowych i obiciowych, kilimów, głównie dla przeciętnego odbiorcy. Mimo późniejszego rozwoju nigdy już nie odzyskała swojej przedwojennej rangi.

nając swoją działalność była w sytuacji prekursora. Mogła jednak korzystać z doświadczeń i inicjatyw podejmowanych już w końcu ubiegłego stulecia i w okresie II Rzeczypospolitej, m. in. z prac galicyjskiego Wydziału Krajowego, eksperymentów S. Witkiewicza, osiągnięć Polskiej Sztuki Stosowanej, Warsztatów Krakowskich, Ładu i szerokich doświadczeń Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego¹⁸⁸. W praktyce działania na polu kultury ludowej przyswoiła więc sobie wcześniejsze doświadczenia i cele, jakie im przyświecały, ale równocześnie dostosowywała je do wymogów współczesnego życia i kierunku polityki kulturalnej oraz gospodarczej państwa. Inaczej mówiąc połączyła je z nowymi treściami ideologicznymi odnoszącymi się do sztuki socjalistycznej.

Cepelia została powołana do życia w chwili, gdy sztuka ludowa była już w zaniku. Wieś zafascynowana sztuką miejską i produkcją fabryczną odwróciła się od niej zdecydowanie. Wyjątki od tej reguły były nieliczne. Jednak nieomal w całym kraju można było napotkać niewygasłe jeszcze tradycje twórczości rękodzielniczej. Cepelia postawiła sobie więc zadanie ożywienia różnych gałęzi sztuki ludowej i tradycyjnego rękodzieła przez stworzenie na nie nowego zapotrzebowania na razie poza wsią, która je odrzuciła. Od chwili jej powstania kwestią tą zajmowali się działacze znani z okresu międzywojennego, którzy zastosowali sprawdzone metody popierania sztuki ludowej i rękodzieła. W nowych warunkach gospodarczych i społecznych zmuszeni zostali jednak do ich rozwinięcia. Dążyli zatem do reaktywowania i ożywiania ludowej twórczości artystycznej (ważnej z tego względu, że była to działalność ludu) na bazie tradycji regionalnej przekazującej jej treści, techniki i wzory wykonania za pomocą dawnych narzędzi i rodzimych surowców¹⁸⁹. Ich uwaga została skupiona najpierw na takich dziedzinach sztuki ludowej, jak tkactwo, hafciarstwo, wycinankarstwo, ceramika, czyli inaczej na przedmiotach, jakie można było stosować do dekoracji wnętrz mieszkalnych. W tym celu utworzono specjalny Wydział Artystycznej Wytwórczości Ludowej (przemianowany później na Wydział Nadzoru Etnograficznego) oraz przyjęty powszechnie termin „sztuka ludowa” zastąpiono określeniem „wytwórczość”, uznając je za bardziej adekwatne do rzeczywistości¹⁹⁰. Oddzielenie przez Cepelię wyraźnie sztuki ludowej od rzemiosła i przemysłu artystycznego już w pierwszym okresie jej działalności podyktowane było troską o niezgubienie istoty dziedzictwa twórczości ludowej. Praktycznie ożywiano sztukę ludową poprzez konkursy,

¹⁸⁸ Por. H. Schrammówna, *O organizacji i ideologii Towarzystwa Popierania Przemysłu ludowego w Wilnie*, Wilno 1933, s. 27; tejże, *Uwagi o sztuce ludowej*, Wilno 1926, s. 6.

¹⁸⁹ Por. *Piękno użyteczne...*, s. 53.

¹⁹⁰ W znaczeniu potocznym termin ten jednak nie przyjął się na większą skalę i w dalszym ciągu stosowane jest powszechnie określenie sztuka ludowa.

wystawy, skup, stosowanie zachęty materialnej dla twórców, zapewniając zbyt ich wyrobów we własnych sklepach, ponadto wytwarzano różne przedmioty we własnych zakładach etc.

Oprócz prac na polu ożywiania i popularyzowania sztuki ludowej, Cepelia od początku swego istnienia realizowała i inne prace związane głównie z rzemiosłem artystycznym, które umykają uwagi współczesnego obserwatora kojarzącego sobie jej działalność głównie z późniejszymi festynami, kiermaszami czy Cepeliadami. Powoływała nowe placówki, często o charakterze prekursorskim, jak np. unikalne w skali światowej Biuro Projektów Przemysłu Zabawkarskiego (1950 r.), Biuro Wydawnictw Artystycznych i Ludowych (1951 r.), inaugurujące cykl wydawniczy taką *Zabytki Krakowa* i dzieł L. Wyczółkowskiego, czy Biuro Wyposażenia Wnętrz (1953 r.). Ta ostatnia pracownia prowadziła m. in. produkcję, dostawy i montaż urządzeń wnętrz dla MDM-owskich, a później staromiejskich lokali sklepowych, kawiarni, restauracji; przyjmowała zlecenia o charakterze dekoracyjnym, jak wykonanie metaloplastyki architektonicznej, rekonstrukcje pomników, wnętrz użyteczności publicznej; koordynowała produkcję różnych zakładów współpracujących z budowniczymi PKiN. Ponadto wykonywała wnętrza reprezentacyjnych gmachów (hotelu i innych, np. w Lublinie, Poznaniu, Katowicach), a jeszcze później rekonstruowała meble, gobeliny i inne elementy wnętrz do warszawskich pałaców (np. Wilanowa).

Zajmowanie się przez Cepelię różnymi zdawałoby się sferami kultury artystycznej (jak np. sztuką ludową i rzemiosłem artystycznym o typowo akademickiej — uczonej prowienienencji) nie było przypadkowe, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że pierwsze lata jej działalności przypadły na okres intensywnej budowy kultury i sztuki jednolitego, bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego, a zatem działania jej były zgodne z ogólną tendencją w polityce kulturalnej kraju. Równocześnie należy pamiętać, że od początku była ona placówką nietypową, łączącą zadania kulturalne z gospodarczymi. Sprawy gospodarcze dominowały w tym okresie nad kulturalnymi w wielu jej spółdzielniach. Pogoń za rentownością w sytuacji rynku pozbawionego artykułów pierwszej potrzeby kierowała je na zaspokojenie popytu np. w dziedzinie zwykłych tkanin typu watoliny czy obuwia, prowadziła nawet do wypaczeń w dziedzinie sztuki ludowej. Produkcja ich ustępowała jednak wyrobom przemysłu lekkiego, w miarę jak podnosił się jego poziom wzornictwa i jakości. Zmusiło to Cepelię do zwrócenia większej uwagi na profil wytwórczości artystycznej. W miarę upływu czasu i zdobywania doświadczeń coraz dokładniej i precyzyjniej doskonaliła ona swój program i formy działania. Porzucała masową produkcję konfekcji, dzianiny, obuwia, pozostawiając sobie tylko wyroby na bardzo wysokim poziomie arty-

stycznym. Skracala ich serie, przyspieszala rotacje wzorow oraz dokonywala kolejnych reorganizacji¹⁹¹.

Wszystkie zabiegi reorganizacyjne mialy na celu troske o wlasciwy profil produkcji jak i sprzedazy. Chodzilo jej bowiem przez caly czas o skoncentrowanie sie na rękodziele i przemyśle artystycznym, a glownie na sztuce ludowej. W dobie wcześniejszego hasla kultura ludowa źródłem kultury narodowej, bardzo popularnego w pierwszych latach powojennych, rodzime rękodzieło artystyczne ceniono wysoko jako najbardziej oryginalny wyraz kultury narodowej. Myśl C. K. Norwida w dobie świata ujednoliconego technicznie nabierala nowej wagi jako sprzeciw wobec zautomatyzowanej kosmopolitycznej cywilizacji.

W ciągu swego istnienia Cepelia zmieniala nie tylko nazwy, ale zalaznie od rozwoju sytuacji gospodarczej i kulturalnej kraju zdobywala wieksze doświadczenia, kształtowala ulepszone metody pracy. Powolala własna wzorcownie, która oddala nieocenione usługi przy rekonstrukcji zapomnianych wzorow i technik rękodzielniczych oraz Pracownię Badawczą (1968 r.), prowadzącą badania terenowe (współpracującą z muzeami, PIS i etnografami różnych instytucji). Kreuje nowe wzornictwo artystyczne, zaklada pracownie projektów i prototypów. Przeprowadza konkursy regionalne, które są najbardziej wypróbowanymi sposobami ozywiania i pobudzania twórczości ludowej oraz przypominania zapomnianych technik rękodzielniczych. Organizuje wystawy oraz pokazowe ekspozycje w kraju i zagranicą, targi, jarmarki, festyny sztuki ludowej.

Cepelia miala wystawy zagraniczne w krajach wszystkich kontynentów, w tym szczególnie duzo w krajach zachodnich, gdzie prezentowala różne dziedziny swojej działalności od zabawek przez biżuterię po meble i tkaniny.

Skuteczną formą aktywizacji wytwórców są nagrody pieniężne fundowane przez nią (często łącznie z Ministerstwem Kultury i Sztuki lub prezydiami Rad Narodowych). W ramach opieki nad twórcami ludowymi stara się o stworzenie im możliwości stałych zarobków przez popularyzowanie ich dzieł. Utworzyła również specjalny Fundusz Rozwoju Twórczości Artystycznej i Ludowej. Przeznaczany jest on na ochronę i rozwój twórczości artystycznej i ludowej na drodze pomocy materialnej dla twórców oraz propagandę, wystawy, konkursy. Polega ona na subsydiach

¹⁹¹ Por. szerzej Więckowski, *Słowo wstępne*, [w:] *Piękno użyteczne...*, Warszawa 1975, s. 4, 5. Dodać należy, że w 1974 r. zastąpiono w jej statucie słowo „przemysł” wyrazem „rękodzieło”, przemianowując równocześnie nazwę placówki, a do jej zadań wprowadzono uściślenie, że tworzyć ma ona nowe i kultywować tradycyjne wartości kultury materialnej przez organizowanie i rozwijanie rękodzieła ludowego i artystycznego oraz przemysłu artystycznego i otaczać opieką twórców tych gałęzi sztuki. Przypomniano równocześnie, że jej celem wciąż ważnym i aktualnym jest twórcze przetwarzanie tradycyjnych wartości artystycznych i świadome nasycanie nimi współczesnej sztuki plastycznej.

i pożyczkach na remonty pracowni i warsztatów oraz przyznawaniu stypendiów, m. in. za osiągnięcia w tworzeniu dzieł unikatowych; rozwój wzornictwa na podstawie tradycji regionalnych przez przekazywanie umiejętności w zakresie tradycyjnych rękodzieł. Cepelia prowadzi szkolenie młodych adeptów przez samych twórców ludowych (a nie drogą szkół i kursów), które daje nie kończące się przykłady rozwijania w ten sposób umiejętności i ożywiania wytwórczości. W jej kręgu powstała oryginalna inicjatywa tworzenia regionalnych izb twórczych mających na celu propagandę twórczości ludowej we własnym środowisku, jak również wśród turystów (np. w Tatarach w chacie C. Konopkówny, w Istebnej u J. Kawuloka, w Złakowie Borowym w chacie J. Grzegory). Cepelia troszczy się też o surowce, bez których sztuka ludowa traci na wartości, oraz nowe formy skupu i sprzedaży. Posiada własne zespoły pieśni i tańca (np. „Pilsko”, z Żywca, „Kamionka” z Łysej Góry), które częstokroć sięgają do repertuaru dawnej obrzędowości ludowej, oraz własne wydawnictwa¹⁹².

W konsekwencji tych wszystkich działań Cepelia stała się najpoważniejszym mecenasem rękodzieła i sztuki ludowej oraz rzemiosła artystycznego na obszarze całego kraju. Rozwijała nie tylko istniejące i żywe umiejętności tradycyjnej sztuki ludowej, ale reaktywowała dawne, zanikające (np. ożywiała ośrodki garncarskie, tkackie, hafciarskie, wycinankarskie, kowalskie itd.), sięgając nawet do dawnej obrzędowości i zwyczajów ludowych. Przy tym instytucja ta jest bardziej znana szerokiemu ogółowi jako zajmująca się zagadnieniem artystycznej wytwórczości ludowej, natomiast w mniejszym stopniu jest powszechna znajomość jej prac w dziedzinie rękodzieła artystycznego oraz nowoczesnego przemysłu artystycznego. Przyczynę tego stanu rzeczy należy upatrywać w tym, że w okresie jej szczytowego rozwoju w latach 70-tych wyszła ona na zewnątrz, a ściślej na ulicę ze swymi drobnymi przedmiotami, właśnie głównie z zakresu sztuki ludowej i folkloru, oraz z ich ludowymi twórcami. W czasie licznych festynów, kiermaszy, Cepeliad, jarmarków, dożynek itd., jakie odbywały się wówczas we wszystkich regionach kraju, Cepelia dawała im pewnego rodzaju ludową oprawę artystyczną w formie różnorodnej dekoracji (kwiatki, girlandy, wycinanki), występów własnych zespołów regionalnych, pokazów mody stylizowanej na dawnych ubiorach chłopskich oraz prezentacji twórców ludowych przy ich warsztatach pracy. Z reguły więc centralnym punktem tych imprez była wycinankarka wycinająca nożycami swoje wzory na głównym placu, tkaczka przy warsztacie tkackim, garncarz lepiący na kole garnki. Nie było technicznej możliwości prezento-

¹⁹² Na produkcję Cepelii składają się różne przemysły, a w jej ramach organizacyjnych pozostają m. in. takie spółdzielnie, jak dziewiarska „Poziom”, metaloplastyczna „Orno” i „Rytosztuka”, meblarska „Meble Artystyczne”, działające w całym kraju.

wania w ten sam sposób pracy stolarzy poznańskich czy henrykowskich wykonujących artystyczne meble, plastyków zajmujących się tworzeniem nowych wzorów w skórze, metalu, tkaninie itd. Ich prace dostępne były tylko w salonach Cepelii, na specjalnych wystawach, mówiły o nich też foldery i wydawnictwa, ale to już wymagało oddzielnego po nie sięgnięcia, ponieważ nie rzucały się one w oczy bezpośrednio w trakcie trwania imprezy folklorystycznej. Przeciętny odbiorca sztuki zaczął więc kojarzyć działalność Cepelii głównie ze sferą sztuki ludowej, utożsamiając ją z koszmarnym „ludomaństwem”, którego z czasem miał szczerze dosyć. Dodajmy, że również środki masowego przekazu poświęcały uwagę Cepelii głównie od strony jej prac na polu sztuki ludowej, czym przyczyniły się w sposób znaczący do ugruntowania takiego poglądu.

Wyroby jej eksportowane za granicę, rozprowadzane przez własne sklepy (np. w Nowym Yorku i Brukseli), spełniają funkcję nie tylko propagandy polskiej sztuki ludowej i rękodzieła artystycznego, ale całej kultury polskiej. Artystyczna wytwórczość Cepelii stała się synonimem narodowej kultury plastycznej, dobrego smaku, wysokiego poziomu artystycznego, swoistego stylu i charakteru, zarówno w kraju, jak i zagranicą. I trzeba przyznać, że właśnie dzięki jej działalności nasza kultura narodowa została w poważnym stopniu wzbogacona.

Obserwowana dziś szczególna moda i zapotrzebowanie na wyroby Cepelii są przejawem tego, że dla wielu z nas są one wyrazem wysokiego poziomu kultury i standardu życiowego. Szereg wytworów tradycyjnych, tracąc przydatność we własnym środowisku, odnalazło dzięki walorom artystycznym nową funkcję społeczną rolę przedmiotów ozdobnych. Poważne zasługi Cepelii, mającej rzeczywisty monopol na organizowanie artystycznej wytwórczości ludowej i jej zbyt, tkwią właśnie w popularyzacji zastosowania sztuki ludowej i rękodzieła do naszego życia współczesnego¹⁹³. Nie bez znaczenia na wytworzenie się określonej mody na Cepelię i popytu na jej ludową produkcję miał fakt, że była to jedyna instytucja, która wychodziła zawsze na wprost istniejącemu zapotrzebowaniu społecznemu. W momencie, gdy wchodziła ona na nasz rynek krajowy (głównie miejski), był on bardzo ubogi i praktycznie pozbawiony innych drobnych przedmiotów mogących pełnić rolę ozdoby wnętrz czy upominków. Równocześnie były to czasy zacierania przeszłości i sztuki burżuazyjnej, którą co skrzętniejsi usuwali z mieszkań w obawie o posądzenie hołdowaniu dawnym drobnomieszczańskiemu gustom. Stąd też cepeliowskie wyroby z dziedziny sztuki ludowej, praktyczne i dostępne dla przeciętnego nabywcy, przy tym szeroko reklamowane, a równocześnie nie obciążone etykietką „wstydlivych”, stały się bezkonkurencyjne¹⁹⁴. Wraz z upływem lat, gdy coraz lepszy był

¹⁹³ Por. *Piękno użyteczne...*

¹⁹⁴ Do dziś utrzymują się opinie, że monopol Cepelii na sztukę i moda na jej wyroby były wówczas zjawiskiem negatywnym, ponieważ skutecznie pozwalały

przemysł lekki, a jego oferta rynkowa szersza, gdy rosła ilość ładnych przedmiotów importowanych, a jednocześnie wyraźnie wzrosła zamożność społeczeństwa, które zaczęło zwracać oczy w kierunku antyków i butików, Cepelia dostosowała się do tej nowej sytuacji. Zaczęła wytwarzać dla odbiorcy krajowego przedmioty z zakresu sztuki ludowej i rękodzieła artystycznego jakościowo lepsze, nowocześniejsze, mogące zaspokoić najwybredniejsze gusty w dziedzinie wystroju wnętrz czy też nadające się nadal na prezenty, upominki i pamiątki. Skoncentrowała równocześnie uwagę na odbiorcy zagranicznym, zazwyczaj pochodzenia polskiego. Obok tego włączyła się aktywnie w ruch regionalny. W organizowanie różnych festynów, obchodów itd., w których sztuka ludowa stanowiła swego rodzaju sztukę dla sztuki. Właśnie działalność Cepelii na tym polu naszym zdaniem przyniosła bardziej negatywne niż pozytywne efekty w zakresie popularyzacji i ochrony sztuki ludowej.

Przedmioty o charakterze sztuki i rękodzieła ludowego z jakimi stykamy się w sklepach Cepelii, ich ilość i różnorodność wykazują oczywiście niejednorodność¹⁹⁵. Sztuka ludowa, tzw. autentyczna, a ściślej związana z dawną tradycyjną sztuką regionalną, oraz dzieła indywidualnych artystów ludowych (rzeźbiarzy, malarzy, tkaczek, wycinankarek, garniarzy) reprezentowana jest w nich już w znikomej ilości. Pozycję ilościowo największą stanowią natomiast adaptacje, ukształtowane stosownie do potrzeb naszych czasów, biorące ze sztuki ludowej często kształt, kolorystykę, formę czy swój początek. Jest w nich też duża ilość wyrobów przemysłu ludowego wytwarzanych w warsztatach zwartych, według wzorów ludowych lub przedmiotów zainspirowanych kształtem, zdobnictwem, motywami czy ogólnym charakterem zaczerpniętym z ludowej kultury artystycznej. Wszystkie one jednak w mniejszym lub większym stopniu bazują na ludowej tradycji artystycznej, posiadają przez to charakter polski i różnią się zasadniczo od seryjnej produkcji fabrycznej nawet wówczas, gdy wytwarzane są w nowoczesnych warsztatach.

Zarzut, że sztuka ludowa i przedmioty rękodzieła Cepelii są inne w charakterze, czasem w tworzywie i wykonaniu od tradycyjnych XIX-wiecznych wyrobów wsi, nie jest w pełni uzasadniony, przynajmniej z dwóch powodów. Jednym z nich jest to, że ogólna polityka kulturalna kraju oraz wytyczne ideologiczne na tym polu dawały wyraźny priorytet wszelkiego rodzaju adaptacji i uszlachetnianiu sztuki ludowej oraz tworzeniu rzeczy nowych. Podobnie postępowali już zresztą romantycy i neoromantycy ze S. Witkiewiczem na czele, a Cepelia właśnie taki zakres zadań określiła wyraźnie w swoim statucie. Drugim powodem

na eliminowanie z naszego życia i otoczenia dorobku artystycznego rzemiosła oraz sztuki nie chłopskiej.

¹⁹⁵ Por. J. Wasylkowski, *O bękarcie kultury*, „Kultura”, nr 12: 1963, s. 10.

jest to, że przedmioty współczesne tworzą już nowi ludzie w odmiennych warunkach, ponadto do zupełnie innych celów i dla innego odbiorcy. Naturalny bieg życia wyklucza wyłączone powielanie kultury przeszłości. Nie jest ono twórcze i nie ma racji bytu. Współczesność odwołując się do przeszłości, nawet w najbardziej prawidłowy sposób, musi tworzyć rzeczy nowe. Istota zagadnienia polega tu tylko na tym, aby to nowe miało swój aktualny sens artystyczny i społeczny¹⁹⁶.

Równie uzasadniony wydaje się monopol Cepelii na opiekę nad sztuką ludową i rękodziłem ludowym. We współczesnym życiu, skomplikowaną pracą kulturalną i gospodarczą może prawidłowo kierować tylko instytucja wyspecjalizowana, dysponująca odpowiednimi kadrami merytorycznymi, aparatem organizacyjnym, różnego typu instrumentami i — co nie bez znaczenia — doświadczeniem. Ocalenie tego, co dziś posiadamy w zakresie sztuki i rękodziela ludowego, nie byłoby możliwe bez takiej placówki, nawet przy najbardziej intensywniej i wydatnej pomocy instytucji naukowych, muzealnych i aparatu Ministerstwa Kultury i Sztuki. W dużej mierze udało się przecież ocalić i powiązać wiele cennych elementów ludowej kultury artystycznej z przeszłości ze współczesnością, niepomniernie wzbogacając naszą kulturę narodową i właśnie w tym leży główna zasługa Cepelii¹⁹⁷.

Szeroki i różnorodny ruch kulturalny na odcinku sztuki ludowej i folkloru w Polsce, a w tym wieloletnia działalność Cepelii, pozwalają zresztą wysnuć wniosek, że elementy ludowej tradycji artystycznej, wrastając coraz bardziej w naszą kulturę współczesną, wzbogacając ją w sensie tworzenia i inspiracji twórczej, pozwalają na zachowanie polskiej swoistości kulturalnej.

Konkludując, mimo pewnych błędów i niedociągnięć Cepelia wypracowała odpowiednie metody działania, w rezultacie czego przyczyniła się wybitnie do zachowania, rozwoju i upowszechnienia sztuki ludowej i rękodziela ludowego i odnalazła dla tego typu wytwórczości odpowiednie miejsce w życiu współczesnym¹⁹⁸.

Obok Cepelii szczególną rolę w zakresie sztuki ludowej odegrał współczesny kulturalny ruch regionalny.

Decentralizacja w zarządzaniu placówkami kultury przeprowadzona po 1956 r. niosąca za sobą usamodzielnienie się Rad Narodowych i instytucji kulturalnych praktycznie znaczyła zwiększenie odpowiedzialności za politykę kulturalną lokalnych, terenowych władz powiatowych i wojewódzkich, które przejęły nieomal w całości inicjatywę w dziedzinie prawidłowego kształtowania rozwoju socjalistycznej kultury w swoich regionach. Fakt ten naszym zdaniem był jedną z głównych przyczyn

¹⁹⁶ Por. Pietkiewicz, 30 lat..., bez str.

¹⁹⁷ Dowiodła tego wystawa zorganizowana w Muzeum Etnograficznym w 1981 r. w Warszawie z okazji jubileuszu 30-lecia Cepelii.

¹⁹⁸ Por. Pietkiewicz, 30 lat..., bez str.

dyskusji o regionalizmie, jaka wywiązała się wówczas na łamach różnych pism. Obejmowała ona szeroką problematykę kulturalną, ale w dużej mierze dotyczyła zagadnień wykorzystania sztuki ludowej i folkloru w pracy kulturalnej, roli ludowego dziedzictwa artystycznego we współczesnym kulturalnym ruchu regionalnym oraz form jego opieki i popularyzacji.

Idea regionalizmu powszechnie znana i popularna od dziesiątków lat, szczególnie popierana przez władze państwowe II Rzeczypospolitej rozbudowana w tym czasie przez działaczy ruchu ludowego, a następnie przystosowana przez nich dla potrzeb kulturalnych oraz społeczno-politycznych warstwy chłopskiej, poszukującej swego miejsca w kulturze narodu, ożyła więc na nowo po II wojnie światowej. Teraz jednak obserwujemy tendencję włączenia jej głównych założeń i celów w nurt ideologiczny tworzenia współczesnej kultury społeczeństwa socjalistycznego i paralelnych do niego poczynań praktycznych.

Już w 1955 r. podjęta została w Olsztynie pierwsza w Polsce Ludowej uchwała Rady Narodowej w sprawie upowszechniania kultury. W punkcie drugim dekret ten stwierdza, że: za stan kultury w woj. olsztyńskim odpowiedzialni są przede wszystkim pracownicy aparatu rad narodowych. Natomiast w punkcie szóstym czytamy:

„Prezydium rad narodowych winny udzielić szerokiego poparcia dla rozwijającej się twórczości ludowej, jak i jej popularyzacji. Przede wszystkim należy wytworzyć szeroki ruch zbierania pieśni, strojów, legend i opowiadań. Aby cel ten osiągnąć, trzeba uruchomić specjalne środki «ogłosić konkurs, otoczyć opieką twórców ludowych, spopularyzować ich, wyróżnić nagrodami i odznaczeniami państwowymi, stworzyć im warunki dalszej pracy i bytu»”¹⁹⁹.

Mimo jednak szeregu ustaw i rozporządzeń świadczących o trosce państwa o twórczość ludową i warunki pracy wiejskiego artysty, korzyści praktyczne im samym i społeczeństwu zapewnić mogła jedynie ich realizacja²⁰⁰.

Szczególnie żywa dyskusja nad miejscem regionalizmu w kulturze naszego kraju oraz jego aktualną przydatnością społeczno-kulturalną toczyła się na początku lat 60-tych. Zainicjowali ją sami zwolennicy tego kierunku²⁰¹, różnymi licznymi wypowiedziami na łamach prasy, które stały się punktem wyjścia dla wymiany szerszych poglądów na ten temat. Główne credo regionalistów sprowadzało się do znanych stwierdzeń, że kultura poszczególnych grup etnicznych i etnograficznych zawiera w sobie ogromne wartości, które składają się na skarbiec kultury narodowej. Co więcej, jest on dzięki nim stale wzbogacany, a mógłby

¹⁹⁹ W. Gębik, *Regionalizm jako czynnik wspólnoty narodowej*, „Życie i Myśl”, nr 3-4: 1961, s. 89.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 90.

²⁰¹ Materiały dyskusyjne z zakresu tego zagadnienia publikowane były m. in. w 3-4 nr: 1961, „Życie i Myśl”.

być wzbogacany jeszcze bardziej, gdyby ruch regionalny pozyskał sobie szersze zrozumienie i poparcie. Regionalizm jest bowiem tym czynnikiem wspólnoty narodowej, który odegrał olbrzymią rolę w zachowaniu charakteru narodowego, szczególnie wśród grup poddawanych bezpośrednio długoletnim działaniom wynaradawiającym. Obok podkreślania zasług ruchu regionalnego dla kultury polskiej następowały z reguły stwierdzenia, że jest on nurtem wciąż żywym. Apologeci jego rekrutowali się jednak z dość wąskiego grona entuzjastów. Dlatego też w powojennej Polsce stanęła otwarta kwestia zawierająca się w 3 podstawowych pytaniach: czy ruch regionalny jest problemem nadal istotnym dla kultury całego narodu; czy istota zjawiska sprowadza się do sentymentu dla pozostałości dawnych lat; czy w nowoczesnym świecie nie jest on anachronizmem?

Próba uporządkowania tych zagadnień w skali regionu były właśnie ówczesne polemiki. Nie będziemy zajmować się całością dyskusji, lecz skoncentrujemy uwagę jedynie na stanowiskach, które uwypuklały artystyczną twórczość ludową i folklor jako podstawowe składniki kultury regionalnej²⁰².

Skupiając się głównie na kwestii folkloru w działalności regionalnej W. Gębik²⁰³ wyrażał pogląd, że idea regionalizmu, bazując na kulturze regionu, może spełniać swoje zadania w kształtowaniu nowego życia pod warunkiem, że będzie przepojona ambicją podnoszenia twórczości regionalnej do godności ogólnonarodowej czy nawet ogólnoludzkiej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że pielęgnowanie znajomości historii rodzimego regionu, jego obyczajów, języka, folkloru i sztuki ludowej może i dziś być siłą twórczą, zwłaszcza w działalności kulturalnej na ziemiach zachodnich (Opolskie, Mazury, Warmia, Kaszuby, Ziemia Lubuska). Tym bardziej że historia wykazała już, iż kultywowanie tych elementów kultury regionalnej przyczyniło się w okresie braku własnej państwowości do uratowania zarówno naszej zróżnicowanej kultury, jak i jedności narodowej.

W. Wnuk²⁰⁴, który stał na stanowisku, że sens idei regionalistycznej najpiękniej i najpełniej wyraził W. Orkan (w cytowanych już poprzednio „wskazówkach” dla synów Podhala), proponował skorzystanie z doświadczeń podhalańskich i przeniesienia ich w znacznej mierze na teren innych regionów polskich, a szczególnie tych, które reprezentują poważny, ale niedostatecznie wykorzystany potencjał rodzimej kultury i sztuki. Postulowany przez niego zakres prac regionalistycznych ujął lapidarnie w sformułowaniu: „nie naginać teraźniejszości do przeszłości, lecz prze-

²⁰² Por. też K. Pietkiewicz, *Rola i znaczenie artystycznej tradycji ludowej we współczesnej kulturze polskiej*, PSL, nr 2: 1963, s. 68-71.

²⁰³ Gębik, *op. cit.*, s. 75-79.

²⁰⁴ W. Wnuk, *Dlaczego właśnie Podhale*, „Życie i Myśl”, nr 3-4: 1961, s. 112-116.

szłość wykorzystywać dla teraźniejszości”²⁰⁵. Nawet najżywotniejsze wartości kultury regionalnej skazane są z biegiem lat na zaginięcie, jeśli nie zostaną objęte troskliwą opieką państwa i społeczeństwa i nie stworzy się im warunków zabezpieczających dalszy rozkwit. Dlatego też — jego zdaniem — zadaniem podstawowym dla działaczy kulturalnych poszczególnych regionów i licznych miłośników swojszczyzny pragnących ukazać swój „zaścianek” jak najszerzej i najgodniej szerokiemu światu jest propagowanie zrozumienia dla idei regionalistycznej i tworzenie dla niej zaplecza w postaci zorganizowanego ruchu społecznego, wzorem podhalańskiego ruchu regionalnego.

Zabierając głos w dyskusji o regionalizmie A. Patla wychodził z założenia, że kulturę charakteryzuje ciągłość, właściwość trwania i rzucania pomostów między epokami, urok wartości duchowego wysiłku. Regionalizm polega więc nie na czym innym, jak na troskliwym kumulowaniu wysiłku „dla zachowania wszystkiego co najbardziej trwałe i cenne”²⁰⁶. Jest nurtem żywym tworzenia, łączącym przeszłość z przyszłością, najcenniejszą wypowiedzią zbiorową grupy. Pustynią kulturową jest region, w którym nie ujawniają się żadne tendencje tworzenia jego indywidualnego wyrazu kulturowego. Ewidentnym dorobkiem idei regionalizmu są istniejące dziś w kraju muzea regionalne, które nie tylko utrwalają dziejowy dorobek kultur ludowych swoich regionów, ale i mogą wpływać na ich kontynuację. Kultury regionalne są „barwami naszej ziemi”, a stopień ich zróżnicowania i zindywidualizowania świadczy o walorach kultury całej Polski. Świadomość wykryształizowanej i oryginalnej kultury regionu przynosi jego mieszkańcom poczucie własnej godności. A. Patla postuluje więc zagęszczenie kraju zindywidualizowanymi ośrodkami kultury. Uważa, że „im te ośrodki staną się oryginalniejsze, mocniej wrosnięte w swoją glebę, tym wyższy będzie ogólny poziom kultury narodu, dorodniejsza kultura, a o takie rzeczy warto się bić”²⁰⁷.

Zdaniem L. Bądkowskiego regionalizm tradycyjny był skazany na stopniowe obumieranie, jeśli nie ulegnie zasadniczym przemianom. Uważał bowiem, że postawa regionalistów wykazywała „zbyt dużo cikliwego przywiązania do zabytkowych form, aby mogła okazać się twórczą i skuteczną w warunkach, które nie przypominają dawnych i bezpowrotnie minionych”²⁰⁸. Sprawa nie polega na tym, aby zrezygnować w ogóle z zachowania i rozwijania elementów kultury regionalnej, ale kierując się kryteriami praktycznymi należy skoncentrować uwagę i działania

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 116.

²⁰⁶ A. Patla, *Regionalizm — idea wiecznie żywotna*, „Życie i Myśl”, nr 3-4: 1961, s. 106.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 108.

²⁰⁸ L. Bądkowski, *Nie chodzi o rezerwat ale o konstruktywną siłę*, „Życie i Myśl”, nr 3-4: 1961, s. 93.

głównie na tych, jakie są przydatne dla kształtowania umysłowości i stylu życia współczesnego człowieka. Stopień utylitarnej przydatności powinien decydować o ich zachowaniu lub współczesnym zastosowaniu w życiu codziennym. W takim ujęciu sztuka ludowa np. powinna być wykorzystywana użytkowo czy zdobniczo lub wyeksponowana w ekspozycji muzealnej (łącznie ze skansenem), jak i widowiskowej. Co w nich nie umniejsza jej walorów artystycznych. Z kolei taniec i strój ludowy, „które zamknęły się w określonym kształcie, mogą być już tylko dokumentem przeszłości”²⁰⁹. Natomiast literatura ludowa zapewne będzie nadal — tak jak i uprzednio — jednym ze źródeł inspiracji twórczej dzisiejszych pisarzy. Gwara, przy założeniu jej dalszej żywotności, ustępować musi jednak miejsce językom literacko-urzędowym. Do nowych warunków i norm życia społecznego przystosowywać się będzie stopniowo obyczaj *etc.* Zdaniem L. Bądkowskiego regionaliści tradycyjni są bezradni wobec procesu przemian, które obejmują wszystkie dziedziny życia społecznego. Ich najgorętsze apele o zachowanie swojszczyzny, mimo że niejednokrotnie budzić mogą sympatię, nie są w stanie zahamować następujących przemian w naturalnym rozwoju życia zbiorowego. „Wydaje się, że dwa przeciwstawne kierunki jednego procesu uzupełniają się i bynajmniej nie ma między nimi antynomii. Osłabienie ostrych różnic między narodami i państwami sprzyja integrowaniu się świata”²¹⁰. Ale nie wynika z tego, że ideałem jest utracenie przez człowieka poczucia konkretnej przynależności środowiskowo-etnicznej i terytorialnej.

Pogląd L. Bądkowskiego jest próbą dostosowania tradycyjnego regionalizmu do nowych warunków kultury socjalistycznej. Kładzie on nacisk na konieczność wyboru i adaptacji różnych elementów kultury regionalnej, ale nie rezygnuje z zaznaczania ich odrębności. Sugestie podobne wypowiadali już niektórzy działacze ruchu ludowego przed wojną i po jej zakończeniu. Były one też wyrażane przez przywódców partyjnych państwa (np. W. Sokorskiego, S. Piotrowskiego). Pisaliśmy o tym na innym miejscu. Nowym pomysłem L. Bądkowskiego jest wprowadzenie kryterium współczesnej utylitarnej przydatności w miejsce kryterium klasowego.

Opinie zbliżone do stanowiska L. Bądkowskiego na temat współczesnego regionalizmu wyrażali K. Maj i H. Michalski. Uznając wartości kultury tradycyjnej i doceniając znaczenie zainteresowań regionalnych w dziedzinie przeszłości regionu, jego folkloru i sztuki ludowej, wskazywali równocześnie na konieczność wyjścia poza krąg tych wartości. Przeszłość powinna być według nich wykorzystana dla teraźniejszości. Dlatego też uważali, że należało zachowywać i rozwijać te elementy kul-

²⁰⁹ *Ibidem*, s. 93.

²¹⁰ *Ibidem*, s. 95.

tury regionalnej, które są przydatne dla kształtowania umysłowości i stylu życia współczesnego człowieka. Nowoczesny, postępowy regionalizm, dążąc do integracji społecznej, winien nieść w sobie nowe treści i formy. Główna kwestia jego unowocześnienia polega nie na czym innym, jak na stworzeniu warunków włączających go w nurt wszystkich problemów rozwojowych²¹¹. Poglądy te zaważyły w sposób istotny na praktycznej polityce kulturalnej, jaką prowadziły powiatowe i wojewódzkie wydziały kultury oraz podległe im placówki i organizacje społeczne.

W trwającej wówczas dyskusji zwrócono również uwagę na zjawisko kształtowania się nowych regionów pod wpływem rozwoju inwestycji przemysłowych powodujących rozpadanie się tradycyjnej ich geografii. Rodzą się wówczas wartości nowe, a w wyniku tych przemian folklor i sztuka ludowa stają się głównie wartościami muzealnymi, dawne bowiem tradycje kulturalne odgrywają w nich minimalną rolę.

W podsumowaniu dyskusji²¹² podkreślano, że regionalizm jako doniosły czynnik wspólnoty kultury narodowej nadal może być zjawiskiem twórczym dla przyszłości, w sposób podobny, ale nie identyczny, jak był w przeszłości. Zaslugi kulturalnego ruchu regionalnego do celów ogólnonarodowych w przeszłości nie budzą żadnych wątpliwości, ich doniosłość historyczna jest oczywista. Szczególnie są one widoczne w roli, jaką odegrał dla zachowania polskości w dobie nacisku i zalewu obcego żywiołu narodowego w czasie zaborów, pośrednim lub bezpośrednim mobilizowaniu świadomości narodowej poszczególnych regionów do dążeń wyzwoleniczych, ruchów niepodległościowych itd. Równocześnie jednak należy zdawać sobie sprawę, że w okresie narodowej niewoli inna była funkcja, metody i zasięg oddziaływania idei regionalistycznych, niż winny być one w dobie narodowego rozwoju, ściślej — narodowego zespolenia przy dziele budownictwa socjalistycznego.

Dyskusja wniosła twórczy akcent, wymagający dalszego wzmocnienia, a mianowicie postulat uwspółcześnienia regionalizmu, który łączy się nierozzerwalnie nie tylko z obowiązkiem patrzenia w przeszłość, ale i w przyszłość. W przeszłości ruchy regionalistyczne były głównie defensywne. Broniły przed zalewem obcych żywiołów narodowych, umacniały bastiony polskości, ocalały zamierające folklory, konserwowały, chroniły opiekuńczo wartości kultury ludowej poszczególnych regionów kraju, były własnościami mniejszych wspólnot ludzkich, z których składała się większa wspólnota narodowa. Ich rola defensywna byłaby w dzisiejszym świecie przestarzałym anachronizmem, niezgodnym z wymogami nowych warunków bytu i perspektywami rozwojowymi całego społeczeństwa. Teraźniejszość i przyszłość wymaga kulturalnego

²¹¹ Por. Pietkiewicz, *Rola...*, s. 68, 69.

²¹² Zawartej w nocie Redakcja, „Życie i Myśl”, nr 3-4: 1961, s. 117-119.

ruchu ofensywnego. Wymóg ten obowiązuje i wszelkie regionalizmy. Ich zadaniem na dziś i jutro jest nie tylko obrona pięknych zażytków mowy, tańca, stroju i innych świadectw bogatej i bujnej przeszłości kultury ludowej, ale także ataku na przeżytki zaściankowych nawyków kulturalnych. Inaczej mówiąc „nie tylko konserwacja tego, co cenne, ale i asymilacja tego, co cenne”²¹³. Uwspółcześnienie regionalizmu polega więc nie na czym innym, jak na usprawnieniu go i przystosowaniu do współpracy ze wszystkimi aktywnymi twórczo procesami rozwojowymi w państwie socjalistycznym. Regionalizm dziś nie jest punktem docelowym, ale wyjściowym do pracy twórczej wspólnie podejmowanej w różnych regionach naszego kraju.

Tak pojmowany aktywny ruch regionalistyczny — zgodny z kierunkiem polityki kulturalnej państwa — w praktyce oznaczał wytyczenie roli ofensywnej również sztuce ludowej i folklorowi wiejskiemu. Nie oznaczał on jakiegś zupełnie nowej linii polityki kulturalnej kraju, lecz swojego rodzaju kontynuację stanowiska ukształtowanego w latach poprzednich, określanego wówczas mianem oręża ideologicznego sztuki w walce o budowę nowej socjalistycznej rzeczywistości. W idei współczesnego regionalizmu zakreślone zostały obszary praktycznej działalności na tym polu.

Zarówno bogate tradycje tego ruchu, jak i inne jeszcze czynniki warunkowane realiami życia codziennego sprawiły, że właśnie sztuka ludowa i folklor stały się głównymi zjawiskami, na których skoncentrowali swoją uwagę animatorzy życia kulturalnego w poszczególnych powiatach i województwach. Lokalne wydziały kultury, placówki kulturalne i organizacje społeczno-kulturalne wspomagane personalną inicjatywą terenowych władz i wydatną pomocą Cepelii podjęły na szeroką skalę akcję opieki, rozwoju i popularyzacji sztuki ludowej oraz folkloru, zarówno w kraju jak i poza nim, która wzbudzała tyleż emocji, co i uwag krytycznych.

Formy upowszechniania artystycznych treści sztuki ludowej i folkloru były bardzo różnorodne, poczynając od tych, jakie propagowały środki masowego przekazu, poświęcając uwagę twórcom ludowym i zespołom artystycznym do wszelkiego rodzaju imprez dla każdego dostępnym, jak np. targi, kiermasze, jarmarki, festiwale (m. in. w Warszawie, Płocku, Krakowie, Zakopanem, Żywcu, Kazimierzu nad Wisłą), lub nawet wydawnictw naukowych i popularnych, folderów, reklam handlowych eksponujących elementy zdobnicze sztuki ludowej. W rezultacie przyczyniały się one do wzrostu zainteresowania szerokich kręgów społeczeństwa (szczególnie miejskich) ludową kulturą artystyczną. Wzrastało ono z roku na rok, chociaż z nierównym nasileniem w zależności od jej różnych działów. Wyjątkową popularnością cieszyły się sztuki

²¹³ *Ibidem*, s. 118.

plastyczne z rzeźbą w drewnie na czele, artystyczne rzemiosło i rękodzieło ludowe, zdobnictwo, wreszcie wszelkiego rodzaju treści folklorystyczne (muzyczno-wokalne, choreograficzne, literackie)²¹⁴.

Docenianie przez państwo i społeczeństwo sztuki ludowej i folkloru równocześnie aktywizowało społeczność wiejską; sprzyjało emocjonalnemu angażowaniu się w sprawy regionu i czynnej działalności kulturalnej. Niemały wpływ na ten proces miały liczne fakty wyjazdów zagranicznych twórców ludowych i regionalnych zespołów (np. pieśni i tańca oraz kapel).

Jednak wraz ze wzrostem ilości imprez poświęconych sztuce ludowej i folklorowi jakość i poziom prezentowanej na nich sztuki ulegała często zasadniczemu obniżeniu. Dostosowywała się ona coraz bardziej do wymogów komercyjnych i propagandowych kosztem autentyzmu i rzeczywistych wartości w niej zawartych. Dotyczyło to w równej mierze sztuki prezentowanej w kraju, jak i poza jego granicami.

Regionalna polityka kulturalna ukierunkowana na popieranie i eksponowanie dorobku sztuki ludowej i folkloru sprawiła, że szczególnie od początku lat 70-tych naszego stulecia przez cały kraj przeszła istna fala jarmarków, festiwali, pokazów, występów różnego rodzaju ludowych zespołów, kiermaszy oraz wystaw sztuki ludowej. Odbywały się one często pod hasłem dni czy tygodni kultury danego regionu. Organizatorami ich były głównie powiatowe i wojewódzkie wydziały kultury wraz z Cepelią i organizacjami społecznymi. Liczne notatki prasowe, radio i telewizja donosiły o nich bez przerwy. Częstość się zdarzało, że odbywały się one równocześnie w kilku regionach, co dawało statystycznie na Polskę parę takich imprez dziennie. Niezależnie od tego twórcy ludowi i zespoły artystyczne wysyłane były za granicę, aby tam propagować polską kulturę.

Omawiane przez nas zjawisko osiąga apogeum w połowie lat 70-tych. Reorganizacja mapy administracyjnej Polski w 1975 r. i powołanie 49 województw wyzwoliły w wielu świeżo powołanych strukturach rozległe ambicje również w sferze kultury. Nowe województwa — często z racji charakteru swojej gospodarki ograniczone w możliwościach eksponowania osiągnięć przemysłowych — ich władze i społecznicy rozbudzeni tym awansem aktywnie włączyli się do akcji udokumentowania postępu, jaki miał być efektem tego zabiegu. Obserwujemy więc w nich dążność wszystkich działaczy politycznych i społecznych do pozostawienia konkretnego materialnego dowodu własnej aktywności. Ewidentnym przykładem awansu regionu było wybudowanie w nim np. nowej fabryki, wznoszenie betonowych gmachów urzędowych czy restauracji. Ponieważ jednak budżet inwestycyjny nie zawsze zezwalał na wysta-

²¹⁴ Por. szerzej K. Zawistowicz-Adamska, *Polska sztuka ludowa. Stan wiedzy — Prace badawcze — Opieka i upowszechnianie*, „Śląskie Studia Etnograficzne”, t. 18: 1976.

wianie tego typu pomników postępu, proza życia podyktowała wielu województwom jego substytut w postaci odpowiednich wystrojów wnętrz gmachów administracyjnych i użyteczności publicznej i cyklicznie powtarzanych imprez kulturalnych.

Działacze regionalni poszukując wzorca podkreślającego samodzielność i odmienność ich regionów zwrócili uwagę oczywiście głównie na lokalną sztukę ludową i folklor. Odtąd stała się ona główną wizytówką regionów rolniczych oraz oprawą dla tych z przeszłością przemysłową, które mogły się pochwalić również osiągnięciami w innych gałęziach gospodarki kraju. Cepelia, swoisty monopolista w dziedzinie sztuki ludowej, obsługująca cały kraj, została dosłownie zasypana zamówieniami płynącymi z nowych województw na wykonanie konkretnych przedmiotów zgodnych z ich charakterem regionalnym do wystrojów budynków użyteczności publicznej, domów kultury etc. (m. in. mebli, gobelinów, zasłon). Każde nowe województwo chciało mieć bowiem naczyną dokumentację swojej „rodzimej” — regionalnej kultury. Równocześnie wymagano od niej ścisłej współpracy z wojewódzkimi wydziałami kultury, muzeami regionalnymi, związkami zawodowymi, kółkami rolniczymi itp. w dziedzinie obsługi cyklicznych imprez kulturalnych odbywających się w danym regionie. Były to z reguły festyny, jarmarki i kiermasze sztuki ludowej. Animatorzy życia kulturalnego regionów nie podejmowali bowiem z reguły niepewnych eksperymentów z proponowaniem innych form, np. sztuki współczesnej. Hasło folkloru i sztuki ludowej wystarczająco aktywizowało całe środowisko, aby mieli się oni uciekać do sięgania po inne formy i wzorce sztuki współczesnej, mogące być źle lub niewłaściwie odczytane w środowisku i poza nim²¹⁵. Chętnie więc tworzone nowe zespoły, ale głównie folklorystyczne. W rezultacie ten neo super regionalizm musiał mieć wpływ na jakość sztuki ludowej i jej poziom zarówno w odniesieniu do poszczególnych regionów czy województw, jak i skali całego kraju.

Organizując dni kultury danego regionu zwoływano „pospolite ruszenie” aktywistów, którzy opracowując programy imprez dbali o to, aby na estradach przytupywały zespoły pieśni i tańca, twórcy ludowi prezentowali na rynku swoje warsztaty i dorobek artystyczny, w muzeach otwierano okolicznościowe wystawy, wernisaże artystów ludowych, ustawiano plakaty i dekoracje, na których adaptowano motywy ludowe dla potrzeb współczesnej propagandy, dekorowano elementami sztuki ludowej dzielnice miasta i znaczniejsze budynki użyteczności publicznej. Często festyny wzbogacano kioskami z regionalnymi wyrobami sztuki ludowej lub serwującymi lokalne potrawy, dawano pokaz ognii sztucznych, koncerty rozrywkowe w wykonaniu znanych artystów estradowych, przeprowadzano przez miasto barwne korowody widowisk

²¹⁵ Por. np. S. Hadyna, *Refleksje z jarmarku*, „Kultura”, nr 3: 1974, s. 4.

obrzędowych itd. Wszystko zgodnie z hasłem: byle barwnie, byle dużo i oby się o tym jak najwięcej dobrego mówiło i pisało nie tylko w prasie regionalnej, ale i w całym kraju ²¹⁶. Kres tej działalności położy dopiero kryzys lat 80-tych.

Zadaniem naszym nie jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, czym była sztuka ludowa we własnym środowisku wiejskim, czy też jaka była jej społeczna w nim funkcja. Wyjaśniliśmy już na innym miejscu, że zagadnienie to uważamy za odrębny problem, który postaramy się naświetlić w oddzielnym opracowaniu. Jednak mówiąc o sztuce ludowej, jej roli w ideologii społecznej, praktyce działania kulturalnego, pracy Cepelii czy terenowych władz regionalnych zobligowani jesteśmy do zasygnalizowania kilku tendencji, jakie zarysowały się w obrębie tego zjawiska.

Zjawisko, które my przyjęliśmy nazywać sztuką ludową, w środowisku wiejskim uważane było do niedawna za rzemiosło, a twórcy ludowi uchodzili w nim za rzemieślników ²¹⁷. Dotyczyło to zarówno artystów zajmujących się malarstwem czy rzeźbą, jak i tych wykonujących meble, tkaniny czy gliniane garnki. Zasięg takiego pojmowania sztuki ludowej przez ludność wiejską był powszechny. Nawet na Podhalu, gdzie „wszyscy robili wszystko własnymi rękami, nie traktowali tych rzeczy jako dzieł sztuki [...], lecz przedmioty użytkowe, wyrabiane dla własnej potrzeby” ²¹⁸. A były wśród tych przedmiotów meble, haftowane ubrania, drobne sprzęty domowego użytku, rzeźby, malowane skrzynie, a nawet ceramika i chaty góralskie.

Niedocenianie własnej sztuki przez środowisko chłopskie było sygnalizowane już od dziesiątków lat, budząc żywe reakcje i dyskusje, chociażby w gronie działaczy ludowych w dobie II Rzeczypospolitej. Spowodowane było ono obok sygnalizowanego wyżej nieprzyjęcia się terminu ‘sztuka’ dla artystycznej twórczości wsi wśród jej mieszkańców, powstałego poza nią w kręgach inteligencko artystycznych, stosujących paralelne porównania sztuki elitarnej i sztuki ludowej oraz pogonią chłopów w swoim czasie za mitem kosmopolitycznej sztuki drobnomieszczańskiej, która po zakończeniu II wojny światowej utrzymywała się nadal ²¹⁹. Niektóre gałęzie sztuki ludowej przeniknęły do miast zmieniając tym samym krąg odbiorców, ale na wsi ma ona coraz mniejsze zastosowanie (albo nawet żadnego). „Chłop woli swą sztukę sprzedawać miastu, a brać z miasta namiastkę kulturalną” — mówi K. Pietkie-

²¹⁶ Por. *Korzenie kultury*, rozmowa T. Torańskiej z A. Kuligiem, „Kultura”, nr 49: 1979, s. 1.

²¹⁷ K. Piwocki, *Sztuka i tradycja*, „Miesięcznik Literacki”, nr 1/5: 1967, s. 55.

²¹⁸ *Kolory na szkle*, „Polityka”, nr 43: 1979, s. 9. Wypowiedź podhalańskiej malarki ludowej.

²¹⁹ K. Pietkiewicz, *Z aktualnych zagadnień współczesnej twórczości ludowej*, „Materiały do Studiów...”, nr 3: 1955, s. 438.

wicz²²⁰. Wtóruię mu J. Orynżyna stwierdzając, że „dziś dobrą sztukę ludową dostarcza się przeważnie na wystawy i konkursy lub na zamówienie do miasta”²²¹, dodając, że własne środowisko nią pogardza. Tego samego zdania są twórcy ludowi, którzy podkreślają, że kiedyś malarz czy rzeźbiarz ludowy tworzył głównie dla potrzeb wsi, dzisiaj przede wszystkim dla miejskich amatorów sztuki ludowej.

Zjawisko przesuwania zakresu zastosowania i oddziaływania twórczości ludowej ze środowiska wiejskiego na miejskie trwa do dnia dzisiejszego. Oznacza ono pełnienie przez sztukę ludową nowej funkcji społecznej w środowisku odmiennym od tego, które niegdyś powołało ją do życia. Ale za to w środowisku, które przyjęło ją, uznało jej walory artystyczne, podniosło do godności sztuki, a twórców jej obdarzyło zaszczytnym mianem artystów (nie skąpiąc przy tym podziwu, zaszczytów i co niemniej ważne pieniędzy).

Sygnalizowany przez nas proces nie oznacza oczywiście, że wieś wyżyła się całkowicie swojej sztuki. Utrzymują się tu nadal wytwory nie mające odpowiedników w kulturze miejskiej, a które zachowały swe miejsce w nowym modelu wiejskiego życia (np. niektóre wyroby garncarskie czy kowalskie) oraz te, które uzyskały nowe funkcje (np. tkaniny dekoracyjne, maty słomiane, szmaciaki)²²². Powstają równocześnie formy nowe (np. makatki, oleodruki, szklane kule, lalki i poduszki zdobiące tapczany, zdobione żelazne bramy itd.), które jeśli nawet nie są tworzone w samym środowisku wiejskim to jednak z przeznaczeniem dla odbiorcy wiejskiego. Nie bez znaczenia dla utrzymania się jeszcze na wsi sztuki ludowej jest działalność propagandowa państwa, uświadamiająca wartości artystyczne i kulturotwórcze sztuki regionalnej przez środki masowego przekazu, pokazy, festyny itd., działalność Cepelii na polu podtrzymywania i kontynuowania starych technik, wzorów i form oraz ożywienie jej dawnej funkcji (dostrzeżonej już przez pozytywistów), a mianowicie źródła dochodu (w czym udział Cepelii jest również bardzo znaczny). Równolegle mamy do czynienia ze zjawiskiem powrotu, okrężną drogą przez miasto na wieś sztuki ludowej powstałej w jej środowisku. Mamy tu na myśli twórczość artystyczną wykonaną przez ludowych artystów dla Cepelii, która bywa często zakupywana przez mieszkańców wsi zarówno do ozdoby własnego wnętrza mieszkalnego, jak i na prezenty i upominki dla krewnych w kraju i niekiedy zagranicą.

M. Woźniak badając mechanizm funkcjonowania i zmian sztuki ludowej na przykładzie wytwórczości wiejskiej stwierdza:

²²⁰ *Ibidem*, s. 438.

²²¹ Orynżyna, *Miejsce...*, s. 208.

²²² Por. M. Woźniak, *Problemy wytwórczości ludowej w pracach Zakładu Badawczego Związku „Cepelia”*, „Etnografia Polska”, t. 19: 1975, z. 2, s. 100.

„współczesne drogi jej rozwoju przebiegają dwoma zazębiającymi się nurtami: powstają nowe wytwory, style i mody wewnątrz środowiska wiejskiego, będące przejawem zarówno własnej myśli twórczej, jak i przystosowania do własnego stylu wzorów kultury miejskiej, a także coraz częściej przenika na wieś moda na dawne wyroby ludowe wykonywane współcześnie dla odbiorców miejskich, drogą bezpośrednich kontaktów z miastem, współpracy z Cepelią”²²³.

Jak więc widzimy, problem dalszego rozwoju sztuki ludowej i jej nowych funkcji w jej własnym środowisku jest nadal kwestią otwartą.

Na zakończenie, podsumowując nasze dotychczasowe rozważania spróbujmy zastanowić się, jaką rolę i znaczenie odgrywa sztuka ludowa we współczesnej kulturze polskiej.

We współczesnej kulturze naszego kraju sztuka ludowa — identyfikowana zgodnie z historycznie ukształtowanym pojęciem ze sztuką warstwy chłopskiej czy dla chłopów — zajmuje miejsce niezwykle eksponowane. Uznana za gałąź kultury wyrażającą najsilniej odrębność narodową, będąc równocześnie dorobkiem ludu „jest reprezentacją narodu i propagandą państwa”²²⁴. Stała się symbolem tradycji i narodowej odrębności. Dotyczy to zarówno sztuki ludowej tzw. tradycyjnej (XIX-wiecznej), jak i współczesnej. Ta ostatnia bowiem sięgając korzeniami w głąb historii zawiera w sobie żywy jeszcze ślad przeszłości, a tym samym jest ożywioną tradycją — będąc jednym ze źródeł świadomości narodowej — dopełniającą obraz naszej kultury.

Więź z przeszłością i ciągłość kultury jest w sztuce ludowej silniej zaakcentowana, niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie twórczości. Stąd też w potocznym odczuciu jest ona najbardziej „polska”. Ta jej szczególna cecha w dobie postępującej uniwersalizacji kultur oraz wzmożonej turystyki i kontaktów międzynarodowych sprawiła, że staje się ona wyróżnikiem naszego kraju i jedną z jego większych atrakcji. Stymuluje ona równocześnie zapotrzebowanie na sztukę ludową jako pamiątkę oraz rosnący popyt na różne imprezy folklorystyczne, zaspokajane głównie dotąd przez Cepelię i kulturalny ruch regionalny. Wiąże się to zwykle niestety z jej komercjalizacją i masowym funkcjonowaniem w postaci pamiątki (regionalnej lub narodowej), upominku czy zespołu folklorystycznego. Wzniosłe znaczenie słów ‘sztuka ludowa’ zmienia się więc w stereotyp²²⁵. Zajmując eksponowaną pozycję w polityce kulturalnej państwa, otoczona szczególną opieką, propagandą i popularyzacją, nabrała cech reprezentacyjnych. Stała się sywoistą oprawą dekorującą wszystkie ważniejsze uroczystości regionalne i krajowe (np. dożynki) oraz uświetniającą wizyty delegacji innych państw.

Równocześnie wraz ze zmianami gospodarczymi na wsi i nowym zamówieniem społecznym, sztuka ludowa, a ściślej jej pewne elementy,

²²³ *Ibidem*, s. 108.

²²⁴ Oryńczyna, *Miejsce...*, s. 209.

²²⁵ A. Jackowski, *Sztuka ludowa — relikty czy wartość żywa*, PSL, nr 3, 1975, s. 148.

które pełniły w przeszłości określone funkcje użytkowe (np. ceramika, tkactwo) i miały na wsi znaczenie użytkitarne, przeszły do kategorii przedmiotów estetycznych służących nie swemu dawnemu środowisku, lecz szerszemu ogółowi społeczeństwa, w tym głównie miejskiego²²⁶. Jej związek z własnym środowiskiem jest coraz luźniejszy. Jest to swoista metamorfoza dawnych funkcji sztuki ludowej i przesunięcie sfery jej oddziaływania społecznego, co oczywiście nie dzieje się bez następstw dla niej samej.

Szeroka popularyzacja sztuki ludowej przez telewizję, radio, prasę, kiermasze, Cepeliady itd. wytworzyła na nią specjalną modę. Sprawiała, że jej reminiscencje znajdujemy w piosence młodzieżowej, filmie²²⁷, widowiskach teatralnych²²⁸ i telewizyjnych. Co więcej, stała się ona obecna we wszystkich niemal domach pod postacią kilimów, garnków, a nawet ekspozycji niektórych sprzętów ludowych. Ta swoista moda na sztukę ludową i prymityw²²⁹ stworzyła zapotrzebowanie na adaptację elementów dawnej twórczości artystycznej wsi do współczesnych mieszkań i stroju. Tym samym stała się ona przystrojem naszego życia, bukieciem kwiatów ożywiających wnętrza i przydających mu barw odświeżających, a równocześnie „swojskich”. Szukamy w niej nie nowych podniet odkrywczości plastycznego myślenia, lecz przeciwnie wartości stałych i niezmiennych. Nie służy więc jako inspiracja awangardy artystycznej²³⁰, ale jest próbą odwołania się do własnej tradycji egzotycznej dla nas i bliskiej. Mimo wszelkich przemian i prób artystycznych podejmowanych w obrębie jej tradycji staje się coraz bardziej skomercjalizowana, zamienia się w stereotyp — styl²³¹.

Spróbujmy zatem zastanowić się, jaka jest rzeczywista sytuacja i miejsce sztuki ludowej w naszej współczesnej kulturze. Porównując sytuację z tą, jaka istniała przed kilkudziesięciu laty, uderza zmiana miejsca tej sztuki w naszej świadomości i kulturze. Uprzednio krąg jej oddziaływania był ograniczony, dziś znacznie się poszerzył, ale rów-

²²⁶ *Ibidem*, s. 148.

²²⁷ Na przykład filmy *Chłopi* wg W. Reymonta i *Wesele* wg S. Wyspiańskiego.

²²⁸ Na przykład spektakle teatralne *Wieża malowana* czy *Na szkle malowane* wg E. Bryla i *Pastorałka* L. Schillera.

²²⁹ K. Piwocki upatrywał ich popularność w małej komunikatywności sztuki akademickiej (tej z ambicjami) dla szerszego ogółu.

²³⁰ Pietkiewicz, *Rola...*, s. 66; Jackowski, *op. cit.*, s. 148.

²³¹ Na przykład rzeźbiarze czy malarze ludowi na konkursy dla Cepelii tworzą zawsze „na ludowo”, czyli inaczej w stylu ludowym, chociaż chętnie zarzuciliby tę konwencję i tworzyli zgodnie z upodobaniami, jakie przenikają do ich środowiska. W dziedzinie sztuki ludowej obserwujemy współcześnie dwa procesy twórcze. Jednym jest wychodzenie poza wzorce ludowej szkoły (widoczne zwłaszcza w rzeźbie i malarstwie), drugim jest świadome kontynuowanie twórczości w stylu ludowym (i to nawet przez ludzi nie pochodzących ze środowiska wiejskiego, często wykształconych).

nocześnie przechodzi ona wyraźnie w sferę kultury masowej. Wpleciona w rytm imprez regionalno-folklorystycznych staje się jedną z głównych atrakcji turystycznych, nabiera charakteru rozrywki, dekoracji, pamiątki. Jednocześnie traci swoją dawną rangę artystyczną. Jest obecna w pamiątkarstwie, reklamie, dekoracji wnętrz regionalno-turystycznych, w restauracjach, kawiarniach, grafice użytkowej, okresowo w modzie damskiej, muzyce młodzieżowej i piosence. Ale brak jej w muzyce poważnej, w rzeźbie, grafice i malarstwie. Ludowa inspiracja należy tu do przeszłości, ponieważ na obecnym etapie rozwoju sztuki akademickiej trudno jej znaleźć punkty stykowe ze sztuką ludową²³². Współczesne procesy zachodzące w dziedzinie kultury przesunęły więc wyraźnie sztukę ludową „ze strefy zjawisk artystycznych w obręb kultury masowej”²³³, zmieniając w sposób istotny jej rangę, ściślej obniżyły ją, a popularyzując spłyciły. Zjawisku temu sprzyjał w dużej mierze ruch regionalny, częstokroć eksponujący sztukę ludową o różnej jakości i wartości w dodatku w sposób przesadny i nieumiejętny oraz masowa twórczość współczesna. Ta ostatnia w sytuacji zaniku tradycyjnej bazy, jaką była dla sztuki ludowej kultura ludowa, jest coraz bardziej oderwana od swego środowiska, a ożywiana bywa głównie różnymi akcjami typu konkursów, festiwali, stypendiów, a przede wszystkim działalnością Cepelii. Tylko dzięki Cepelii twórczość ta utrzymuje stosunkowo wysoki poziom, chociaż ogólna sytuacja sprzyja jej komercjalizacji i sprowadzaniu do roli pamiątkarstwa.

Równocześnie jednak właśnie dzięki przeniknięciu sztuki ludowej do kultury masowej, rosnącemu na nią zapotrzebowaniu, eksplozji audycji radiowych i telewizyjnych, bezkrytycznej euforii prasy i sukcesom Mazowsza czy Śląska, uległ pozytywnej przemianie stosunek wsi do własnego dorobku kulturowego. Opieka roztoczona nad sztuką, masowość jej występowania w kulturze miejskiej i publikatorach oraz aplauz, jaki zyskiwała za granicą, były bezpośrednią przyczyną tego, że wieś przestawała się wstydzić swego dorobku artystycznego. Co więcej strój ludowy nabrał cech reprezentacyjnych i noszony jest z dumą w chwilach szczególnie ważnych i uroczystych, co mogliśmy obserwować chociażby w 1981 r. w Warszawie. Ludową dekorację spotykamy nie tylko przy różnych świątach i uroczystościach państwowych, ale i tych o charakterze lokalnym, często kościelnych.

Umasowienie sztuki ludowej nie tylko wpłynęło na jej rehabilitację we własnym środowisku. Śląsk, Mazowsze i inne zespoły ludowe, barwna plastyka rozprowadzana przez Cepelię stały się dla milionów Polaków rozrzuconych po świecie symbolami „polskości”, a ich samych nobilitowały w oczach środowisk, wśród których przyszło im żyć²³⁴.

²³² Co zrobić ze sztuką ludową, dyskusja, „Kultura”, nr 31: 1973, s. 8.

²³³ Jackowski, *Sztuka ludowa...*, s. 148.

²³⁴ I nie jest w tym przypadku sprawą istotną, czy jest to rzeczywiście sztuka ludowa, czy tylko współczesna improwizacja na jej temat.

*

Podsumowując nasze rozważania na temat społecznych funkcji sztuki ludowej w powojennej Polsce możemy stwierdzić, że do ok. 1980 r. funkcjonowały 3 typy myślenia i działania na jej polu, zgodne z tłem aktualnej historii i rzeczywistości społecznej, zamykające się w obrębie poszczególnych dat czy etapów.

Pierwszy z nich z lat 1945-1949 jest otwarty i liberalny. Charakteryzuje go poszukiwanie koncepcji i formuły kultury narodowej, kultury ludowej, a w tym sztuki ludowej i sztuki narodowej, adekwatnych dla społeczeństwa bezklasowego. Przedstawiciele warstwy chłopskiej, jej inteligentcy liderzy, mają w tych rozważaniach duży udział. Nawiązują oni w znacznej mierze do poglądów z okresu II Rzeczypospolitej i wysiłków o autentyczne uznanie warstwy chłopskiej w strukturze całego narodu. Jednym z głównych nurtów tych dyskusji jest rzeczywiste stworzenie „sztuki dla mas” i zlikwidowanie analfabetyzmu plastycznego. Sztuka ludowa uznawana jest w nich za dorobek przeszłości kultury warstwy chłopskiej i narodu, stymulator uczuć patriotycznych, a równocześnie nowy teren ekspansji kultury ludowej na teren kultury narodowej.

Etap drugi z lat odgórnego i schematycznego programowania miejsca kultury i sztuki narodu bezklasowego (1949-1956), charakteryzuje się umacnianiem — pod wyraźnym przywództwem partii — koncepcji kultury i sztuki socjalistycznej zgodnej z założeniami marksistowskimi. Zarówno sztuka akademicka, jak i ludowa zostały poddane wielkiemu eksperymentowi tzw. sztuki zaangażowanej, programowo współdziałającej w przebudowie społecznej kraju. Zgodnie z regułą zrozumiałości i czytelności była ona głównie przedstawiająca, przesyciona wiernością realiów i ścisłości w ukazywaniu historycznych sytuacji, nie szukała estetycznej uczty, lecz silnych uderzeń emocjonalnych, i ekspresyjnych zdolnych wychowawczo wpływać na społeczeństwo. Wyznaczenie kulturze i sztuce funkcji politycznych miało ścisły związek i uzasadnienie w tym, że uznane one zostały za jedną z rewolucyjnych zdobyczy mas. Z tej racji nie można całkowicie sprowadzać roli sztuki do zadań instrumentalnych, politycznych lub wychowawczych, lecz również należy dostrzec zaczątki uznania ich wartości autonomicznych. Mimo bowiem, że w tym okresie dotacje finansowe na sztukę i w ogóle kulturę łączyły się z wyłącznym preferowaniem ich funkcji instrumentalnych, to jednak w latach następnych tendencje te zostały zahamowane²³⁵.

Etap trzeci rozpoczynający się po 1956 r. i trwający do dziś jest okresem umasowienia kultury i sztuki ludowej w kulturze polskiej oraz praktycznej działalności na jej polu Cepelii i ruchu regionalnego. Charakteryzuje go rozwój kultury i sztuki narodowej oraz upowszechnienie

²³⁵ Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980, s. 434.

wartości kultury warstwy chłopskiej w świadomości naszego społeczeństwa. Naiwne głoszenie związku sztuki z życiem społeczeństwa przez akceptację jej służebności okazało się bowiem niewystarczające. Polityka kulturalna wobec sztuki dostosowana została więc teraz bardziej niż kiedykolwiek dotąd do zmieniającej się rzeczywistości, aktualnych wymogów społecznych zachodzących w świadomości przeciętnego odbiorcy sztuki.

Мирослава Дрозд-Пясецка

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ, ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ И ПРАКТИКЕ В ПЕРИОД НАРОДНОЙ ПОЛЬШИ

Резюме

После окончания второй мировой войны относительно народного искусства имели место этапы мышления и действий на его поприще, соответствующие актуальному фону истории и общественной деятельности и замыкающиеся в рамках отдельных дат.

Первый из них, продолжавшийся с 1945 по 1949 г. — это этап открытый и либеральный. Его характеризуют поиски концепции и формулы национальной культуры, народной культуры, а в рамках ее также и народного искусства и национального искусства, соответствующего бесклассовому обществу. Одним из главных русел тогдашних споров является действительное создание „искусства для масс” и ликвидация безграмотности в области изобразительных искусств. Народное искусство признается в них достоянием культурного прошлого крестьянской прослойки и нации, стимулятором патриотизма, а заодно и новой территорией экспансии народной культуры на национальную.

Для второго этапа определяемого сверху и схематического программирования места культуры и искусства бесклассового народа (1949-1956) характерно укрепление — под явным руководством партии — концепций социалистической культуры и искусства, соответствующих марксистским положениям. Как академическое, так и народное искусство было подвергнуто крупному эксперименту так называемого искусства, программно содействующего перестройке страны. Согласно правилу понятности и доходчивости оно было главным образом изображающим, насыщенным верностью реальным чертам времени, четко показывающим исторические ситуации. Оно не стремилось к эстетическому наслаждению, но искало сильные эмоциональные ощущения, способные влиять на воспитание общества. Возложение на культуру и искусство политических задач тесно сочеталось и находило свое обоснование в том, что искусство признавалось одним из революционных завоеваний народных масс.

Третий этап, начавшийся после 1956 г. и продолжающийся по сей день, является этапом широкого распространения народной культуры и искусства в польской культуре, а также этапом практической деятельности на его почве ЦЕПЕЛИИ (Центральное управление народных и художественных ремесел) и регионального движения. Этот этап характеризуется развитием национальной культуры и искусства, а также распространением ценностей крестьянской культуры в сознании нашего общества. Культурная политика государства по отношению к искусству более, чем когда-либо до сих пор, приспособлена к меняющейся действительности, актуальным общественным запросам, которые выдвигает средний потребитель искусства.