

Jacek Olędzki, *KULTURA ARTYSTYCZNA LUDNOŚCI KURPIOWSKIEJ* (w serii:) „Biblioteka Etnografii Polskiej” Nr 23 Ossolineum, Wrocław 1971, ss. 244, il. 105. Nakład 500 egz.

Książka wybitna. Jedna z najlepszych, jakie ukazały się na temat ludowej twórczości artystycznej, bogata w problematykę, oparta o przemyślane i twórczy program własnych badań terenowych, zmierzających do weryfikacji różnych sądów obiegowych na temat ludowej twórczości.

Autor omawia szeroki krąg tematów mieszczących się w ramach kultury artystycznej Puszczy Zielonej, a ściślej mówiąc, traktuje o zjawiskach determinujących powstanie i charakter poszczególnych dziedzin twórczości plastycznej, o funkcjach tej twórczości w grupie społecznej, o miejscu i pozycji twórcy, a wreszcie o poglądach estetycznych środowiska, kryteriach ocen przyrody, dobytku, ludzi i sztuki.

Olędzki oszczędnie posługuje się terminem „sztuka”, i słusznie, jest to bowiem pojęcie wprowadzone z zewnątrz, z innej warstwy kulturowej, uformowane w kręgu innego systemu ocen, a więc obciążone różnymi skojarzeniami. Nic też dziwnego, że nawet wybitni historycy sztuki, posługując się tym pojęciem w stosunku do twórczości ludowej, ograniczali zakres swoich zainteresowań do zjawisk mieszczących się w ramach tradycyjnie pojętej „sztuki”. Poza tym termin „sztuka” zawęża problem do dzieła, do faktu artystycznego, podczas gdy etnografa interesuje nie tyle formalna strona dzieła, co jego różnorodne uwarunkowania. Dlatego właśnie Olędzki akcentuje w tytule książki krąg swoich zainteresowań kulturą artystyczną. Jest to bowiem książka pisana konsekwentnie z pozycji etnografa, bazująca na metodzie i aparaturze badawczej właściwej dla warsztatu współczesnego badacza kultury ludowej. I nie chodzi tu o osobę autora, lecz o przyjętą postawę.

Upraszczając można powiedzieć, że historia sztuki interesuje w sztuce ludowej przede wszystkim dzieło, jego powiązania z ogólnonarodowym nurtem sztuki, związek z tradycją rzemiosł, cechów. Bada on dzieło i ocenia w systemie wartości ustalonym w kulturze elitarnej i z pozycji doświadczeń tej kultury selekcionuje, klasyfikuje, analizuje strukturę faktu artystycznego, jego budowę formalną.

Etnograf natomiast bada zjawisko w kontekście kulturowym, starając się wniknąć w jego funkcję i miejsce w kulturze badanej grupy społecznej, nie dopasowuje więc faktów do przyjętego z góry wzorca, ale zachowując szacunek dla istniejących w grupie systemów wartości ocenia fakty jako składową część kultury artystycznej tej grupy, wskazuje funkcje, jakie w niej pełnią.

Olędzki zdaje sobie sprawę, iż „Podobnie jak zwodnicze jest utożsamianie naszych odczuć piękna dzieł sztuki z odczuciem właściwego im środowiska, tak równie wątpliwe są próby przenoszenia naszego rozumienia funkcji sztuki na układy innych warunków życia, odmiennych możliwości korzystania z twórczości artystycznej” (s. 8). Próbuje więc określić miejsce i rolę twórczości artystycz-

nej w życiu Kurpiów, znaleźć „... zależności między określonymi składnikami światopoglądu artystycznego twórców a ich dziełami — jego funkcjami” (s. 10). Od tego bowiem zależy szczególny kształt sztuki ludowej danej grupy, jej odrębność od sztuki elitarnej, zróżnicowanie terytorialne, regionalne.

Badania Olędzkiego obejmują konkretny teren i zasięg czasowy (3—4 pokolenia). Wytwory i procesy artystyczne od nieartystycznych wyodrębnia on na podstawie kryterium semantycznego, odrzuca więc z kręgu rozważań wytwory o walorach estetycznych lecz z natury asemantyczne (np. narzędzia). W ujęciu tym wyróżniają dzieła sztuki „... znamiona skodyfikowanych form informacji, odnoszące się do emocjonalnych stanów życia jednostki i zbiorowości” (s. 12). Dzieła te nie podlegają — twierdzi Olędzki — zmianom postępowym, toteż odrzucić należy wszystkie próby podziału sztuki na ludową i oficjalną, oparte o zasadę hierarchii rozwoju. Rozwijając ten wywód ustosunkowuje się autor do problemu genezy sztuki ludowej, widząc go w złożonym procesie różnicowania się potrzeb i gustów warstw: elitarnej i nieelitarnej. Decyduje więc o „ludowości” nie to, komu dzieło służy, ale światopogląd artystyczny wyrażony w dziele. „Sztukę ludową reprezentują też dzieła o różnym zasadniczo rodowodzie, niekiedy różniące się w sposób bardzo wyraźny stylistycznie, lecz które pod względem ideowym wiążą się ściślej z tradycjami aniżeli aktualnymi możliwościami wypowiedzi artystycznej, które wyrażają w większej mierze postawy trwałe, sprawdzone w rozległym procesie doświadczenia społecznego, aniżeli rozwijające się nowe” (s. 14).

Sygnalizuję tylko niektóre myśli z części pierwszej, omawiającej formowanie się w nauce polskiej poglądów na temat osobowości twórcy ludowego i światopoglądu artystycznego społeczności ludowych. Dalej zajmuje się autor kształtowaniem i rozpadem odrębności kulturowej grupy Kurpiów. Czyni to w sposób wzorowy, bez tak częstego w podobnych wstępach natłoku materiału, który niczemu dalej nie służy. Informacje przytaczane przez Olędzkiego tłumaczą genezę, cechy i funkcje powstałych wytworów i procesów artystycznych. Sytuują zjawiska historycznie, znajdując różne jego determinanty społeczne i ekonomiczne. Słusznie też docenia autor rolę czasu wolnego w rozwoju sztuki, rolę wierzeń lokalnych, norm obyczajowych, poglądów człowieka, systemu więzi rodzinnych. Po szczegółowym omówieniu tych problemów stwierdza iż: „...formowanie się głównych właściwości kultury w warstwie społecznych faktów i zjawisk miało źródło w napięciach nie wewnętrznych konfliktów, lecz silnych antagonizmów międzygrupowych — a więc napięć społecznych zewnętrznych. Stąd też można mówić o pewnej jednolitej postaci kultury społecznej Kurpiów” (s. 41). Aktywność Kurpiów, potrzeba udowodnienia innym grupom swojej wartości, stanowi jeden z głównych motywów rozwoju ich kultury artystycznej.

Na tle bogato zarysowanego układu różnorodnych więzi i zależności omawia autor w drugiej części książki twórczość plastyczną, a więc rzeźbę, malarstwo, zdobnictwo. Na uwagę zasługuje tu sama zasada klasyfikacji, odejście od często spotykanych w pracach etnograficznych podziałów opartych o rodzaj tworzywa, przy których zacierala się różnica między rytmem przeszłości a rzeźbą wolnostojącą o bogatej treści semantycznej. Olędzki w dziale rzeźby omawia zarówno święte postacie jak też figurki z gliny, wosku, sera czy ciasta. Podstawą klasyfikacji jest więc jednorodność środków wyrazowych. Pozwala to na omawianie rzeźby w całej różnorodności jej przejawów, od niezawodowej, powszechnej (figurki z ciasta) — po zawodową, wykonywaną przez specjalistów (figury w drewnie i kamieniu), od form najdawniejszych wywodzących się z archaicznej warstwy kultury ludowej — aż po późniejsze, zrodzone z idei chrześcijańskich, oparte o wzorce sztuki uczonej.

Mówiąc o rzeźbie w cieście (nowe latka) czyni autor ważne spostrzeżenie. „Kurpiowszczyzna reprezentuje rejon nie utrwalonych w sposób równie kompletny funkcji obrzędowych, konkretnych praktyk magicznych — sensu ideowego samego przedmiotu — mimo, że przetrwał on w jej obrębie najżywiej i najdłużej” (s. 53). Z dużą przenikliwością notuje Olędzki przemiany zachodzące w obserwowanych zjawiskach współcześnie, zmiany funkcji, wykształcenie się nowych form i tematów. Brak tradycji kramarstwa, ograniczoność własnych potrzeb — wszystko to wpłynęło na szczególny charakter twórczości tego regionu.

Po omówieniu rzeźb w cieście, glinie, wosku, następuje rozdział o zależnościach między poszczególnymi odmianami rzeźby drobnej, w którym na uwagę zasługuje dostrzeżenie przemian funkcji i charakteru rzeźb w różnych okresach historycznych. Przekonywujące i ciekawe są uwagi o wpływie tworzywa i techniki na kształt wytworu, np. na brak ujęć dynamicznych w tych figurkach (s. 70).

Również omawiając rzeźby w drewnie, autor stara się ujawnić ich genezę i funkcje (dokumentacyjną, magiczno-ochronną, kultowo-religijną itp.). Zwraca uwagę na charakterystyczne dla Kurpi ujednolikenie zainteresowań — dobytkiem, gospodarstwem, a pomijanie problemów właściwych samemu człowiekowi (np. brak świętych patronów od spraw życia rodzinnego).

W rzeźbie figuralnej wyodrębnia Olędzki dwie grupy figur — dużych i niewielkich. Pierwsze wykonywali rzeźbiarze zawodowi, których podstawą utrzymania były zajęcia o charakterze rzemieślniczym i artystycznym, drugie wykonywano na własny użytek.

Czy cechy formalne rzeźb są wynikiem świadomego działania twórczego? Olędzki analizując je zwraca uwagę przede wszystkim na momenty wynikające z posługiwania się prymitywnym narzędziem, ze sposobu rzeźbienia w klocku, z błędów rozplanowania figury itd. Dodaje jednak, że była to sztuka wielkich uniesień. „Bo też rzeźbiarzom często towarzyszą w ich tworzeniu stany silnego zaangażowania, pasji, przerywanej koniecznym opamiętaniem na sen i posiłek. W takich sytuacjach w rękach twórcy rodzą się rozwiązania, które nie dadzą się wytłumaczyć skrupulatnie do końca” (s. 93).

W rozdziale o malarstwie Olędzki nie ogranicza się do obrazów sztalugowych (pozbawionych dłuższej i głębszej tradycji w kulturze ludowej), ale uwzględnia i inne przejawy malarstwa istniejącego na przedmiotach, jak pisanki, malatury na meblach, garnkach, makatki. Oczywiście w takim ujęciu malarstwo ludowe przestaje być zdominowane przez święte obrazy, staje się dziedziną

wypowiedzi różnorodnej, tak co do treści ideowo-formalnych jak i co do funkcji.

Omawiając pisankarstwo, zwraca autor uwagę na to, iż nie było ono tak związane na Kurpiach z symboliką magiczną jak w tych grupach ludności, w których przetrwały archaizmy kulturowe. Stąd też silniejszy moment zaangażowania estetycznego, większa swoboda plastyczna wypowiedzi.

Zresztą niemal co krok napotykaemy w książce na stwierdzenia ciekawe, często nowe, rzeczowo umotywowane. Olędzki nie ograniczał się przy tym tylko do biernej obserwacji a prowokował fakty, przeprowadzał doświadczenia z kobietami lepiącymi figurki z ciasta czy malującymi pisanki.

Rozdział o malarstwie kończy się omówieniem współczesnych makatek, pełniących dziś funkcje rekreacyjne i reprezentacyjne. Wśród makatek wyróżnia autor dwie różne techniki a zarazem konwencje: linearną i powierzchniową. Pierwsza — wyrabiana przez starszych ludzi, mało wprawnych, nawiązuje do motywów i tradycji pisankarskich, druga bliższa jest doświadczeniom malarstwa zawodowego.

Kreśląc zarys twórczości malarskiej stara się autor podobnie jak i w innych partiach książki ująć go w dwóch przekrojach: synchronicznym i diachronicznym. Aby zaś określić miejsce twórczości malarskiej Kurpiów na tle innych regionów Polski, konstruuje układ modelowy oparty o takie elementy jak zawodowość proceduru, zasób odmian, stopień złożoności konwencji formalnych i na tym tle określa cechy grupy kurpiowskiej.

Podobne układy modelowe tworzy również Olędzki w dalszych partiach książki, omawiając zdobnictwo.

Refleksje nad genezą i pobudkami określonych umiejętności łączy przy tym z próbą określenia funkcji wytworu w środowisku. Omawia więc snycerkę, zdobnictwo architektoniczne, kowalstwo, tkaninę, wycinankę. Stwierdza przy tym, iż techniczne środki wyrazowe zbliżają różne dziedziny do efektów bądź rzeźbiarskich (syncerka, kowalstwo), bądź malarskich (tkanina, wycinanka). Omawiając korelację między obrazami a wycinanką Olędzki zauważa, iż tam gdzie występowały powszechnie święte obrazy i malarstwo na szkłe — nie doszło do rozwoju wycinanki, z kolei na Kurpiach rozwój ten nie byłby tak niezwykle, gdyby lepszy był poziom usług rzemiosła miejskiego dla wsi. Ciekawe są też rozważania o podziale sfer wypowiedzi plastycznej między mężczyzn a kobiety. „Wszystkie podstawowe umiejętności artystyczne znajdowały się w omawianej zbiorowości poza zdolnościami i możliwościami kobiecymi” (s. 152). Tylko wycinanka była domeną kobiet, zaspakajając ich pragnienia i aspiracje artystyczne oraz pełniąc funkcje rekompensacyjne.

W rozdziałku o bursztyniarstwie Olędzki polemizuje z Chętnikiem, twierdząc, iż bursztyn kurpiowski nie jest jantarem, do którego ciągnęły rzesze kupców greckich i rzymskich, nie było bowiem żadnych szlaków handlowych wiodących przez Puszczę Strawińską. Rozdział kończy obszerna i ciekawa analiza cech treściowych i formalnych zdobnictwa.

Część trzecią książki stanowi „Próba poznania światopoglądu artystycznego twórców ludowych”. Światopogląd ten wyraża się w dziełach oraz w sądach estetycznych. One to właśnie były przedmiotem badań autora. Indagował on informatorów reprezentujących różne umiejętności twórcze, zwłaszcza tkaczki, wycinankarki, rzeźbiarzy, konfrontując ich wypowiedzi z poglądami rzemieślników a także osób nie zajmujących się żadną dziedziną tradycyjnej twórczości. Autor częściowo drukował te materiały na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” (1964,

nr 3) co zwalnia tu od szczegółowej relacji. Sądę jednak, że jest to najbardziej dyskusyjna część książki, i to nie tyle w ostatecznych konkluzjach, co w przyjętej metodzie badań.

Wypowiedź, zwłaszcza prowokowana kwestionariuszem, nie jest bowiem w pełni niezależna, co więcej zakłada świadomość i umiejętność werbalizacji doznań. Wskazane więc wydawałoby się zweryfikowanie i uzupełnienie indagacji przez inną, bardziej zobiektywizowaną analizę postaw badanych. Ale jaką? Mając wątpliwości chyłę czoła przed odwagą podjęcia nawet takiej, prekursorskiej przecież próby analizy poglądów estetycznych. Jest to bowiem naprawdę teren dziewiczy. Ale powtarzam — wątpliwości nie podważają ustaleń Olędzkiego, które generalnie wydają się słuszne, dadzą się zresztą sformułować do ogólnego stwierdzenia, iż poglądy estetyczne „zasadza się na odczuwaniu uroków tych wartości świata przyrody, które posiadają materialne lub społeczne uzasadnienie w bytowaniu chłopów względnie też jakiejś racje w jego wierzeniach” (s. 201).

Badając poglądy na piękno dzieł sztuki, Olędzki posłużył się odpowiednim testem — zestawem zdjęć. Materiał uzyskał zgodny na ogół z tym, co wiemy z potocznych obserwacji, niemniej nareszcie są to obserwacje w dużym stopniu udokumentowane, zweryfikowane. I dlatego cenne. Ale i tu spotykamy liczne niespodzianki. Tak np. Olędzki przekonująco stwierdza, że na Kurpiach wysokie umiejętności i osiągnięcia artystyczne nie idą w parze z wyróżniającą się wrażliwością estetyczną jednostki (s. 212).

Również w „Zakończeniu” spotykamy myśli nowe, śmiałe, inspirujące do dalszych badań i przemyśleń. Ważne jest przy tym, że Olędzki unika zdań — frazesów, sądów obiegowych, powtarzanych bez próby ich weryfikacji.

* Jacek Olędzki, *Sztuka Kurpiów*. Ossolineum, Wrocław 1970, ss. 80, il. 150. Nakład 4300 egz.

Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej jest pozycją ważną daje bowiem dużą sumę cennych informacji i co szczególnie istotne — inspiruje w myśleniu i badaniu. Jest to jedna z naprawdę cennych publikacji, za którą należy się wdzięczność autorowi oraz Instytutowi Historii Kultury Materialnej PAN, który książkę tę firmuje.

Ale właśnie dlatego, że jest to pozycja tak ważna z przykrością trzeba odnotować jej mankamenty. Niedopracowanie edytorskie, a więc zawilgość języka, brak pełnej klarowności wyводу (powtórzenia), usterki stylistyczne i korektorskie, nie skorygowane errata (np. s. 39 — jest niezawodny zamiast nie zawodowy). Nie ułatwia to lektury, a szkoda...

Trudno też zrozumieć dlaczego książka ukazała się w tak niskim nakładzie (500 egz. !!!) Obawiam się, że wydawca nie docenił znaczenia tej pracy dla naszej nauki, dla dalszych badań nad kulturą ludową. Szkoda też, że liczba ilustracji jest za mała, brak fotografii obiektów potrzebnych dla zrozumienia i akceptacji tekstu (np. rzeźby Czerwińskiego czy Piety z Dobrego Lasu, ss. 98—102).

Dobór zdjęć jest zresztą ciekawy, niebanalny, jakość druku jednak nie najlepsza, a układ niektórych stron ilustracji wręcz rażący (np. strony z il. 34, 66—67), zatracenie skali rzeźb.

Mankamentów tych nie rekompensuje fakt równoczesnego wypuszczenia innej książki albumowo-popularnej J. Olędzkiego*. Książki te, choć zbliżone w treści, różnią się ujęciem, inny zresztą jest ich adresat. Ta druga książka, poza niezbyt udaną obwolutą, wydana jest zresztą starannie, na dobrym papierze.

Sądę, że należy pracę Olędzkiego możliwie szybko wznowić, może w wersji nieco przepracowanej, wykorzystując dalsze badania autora. Jest to bowiem pozycja fundamentalna nie tylko dla badacza kultury kurpiowskiej.

Aleksander Jackowski