

JAK ELITY WYMYŚLIŁY LUDOWOŚĆ

EWA KLEKOT, *KŁOPOTY ZE SZTUKĄ LUDOWĄ*

Piotr Korduba

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jeśli chciałoby się powiedzieć komuś w jednym zdaniu, o czym jest książka *Kłopoty ze sztuką ludową*, to spośród wielu bardzo trafnych i konkluzyjnych stwierdzeń jej autorki, można by zacytować: „ludowość jest kwestią sądu smaku i nie wszystko, co wiejskie, jest ludowe” (Klekot 2021a: 252). To bowiem książka o tym, co i dlaczego uznajemy za ludowe i jak to się historycznie wydarzało. Ewa Klekot na blisko pół tysiącu stron opisuje i objaśnia jeden z najbardziej frapujących i wieloaktowych spektakli naszej kultury, skrupulatnie prezentując jego instytucjonalnych i indywidualnych aktorów – widowisko konstruowania ludowości. Metafora spektaklu nie wydaje się tu przesadna, albowiem mamy do czynienia z wręcz reżyserowanym procesem (choć reżyserii zbiorowej), którego zarówno narracyjny, jak i obrazowy wymiar były obliczone na z góry zamierzony efekt, a na jego ostateczny rezultat składała się aktywność ludowych twórców, ich mecenasów, badania naukowe, wystawiennictwo, kolekcjonerstwo oraz działania gospodarcze. Wszystko to nie było wyrazem bezinteresownej troski o sztukę i kulturę ludową lub po prostu wieś, ale przedsięwzięciem zaprojektowanym na recepcję publiczności, na zmianę jej gustów, hierarchii wartości, modelu kultury – na wielkie i dalekosiężne zmiany społeczne i gospodarcze.

Autorka książki – Ewa Klekot – jest uznaną i powszechnie rozpoznawaną antropolożką kultury i tłumaczką o niezwykle rozległych humanistycznych horyzontach i zainteresowaniach. Do powstania tej publikacji przygotowywała nas systematycznie i w różnych tekstach poświęconych koncepcji ludowości i sztuki ludowej oraz wzornictwu inspirowanemu lu-

dowością i etnodizajnowi (Klekot 2012, 2013, 2014, 2016, 2021b), których zasadnicze tezy w omawianej monografii będziemy w stanie odnaleźć. Układają się one w spójną i wielokrotnie przetestowaną przez badaczkę wizję polskiej ludowości, która w tym opracowaniu została rozpięta w polu podtytułowych kategorii gustu, ideologii i nowoczesności. Wbrew jednak tytułowi, który zdaje się zapowiadać, że mamy do czynienia z książką o sztuce, trzeba od razu powiedzieć, że to pozycja dużo szersza – sztuka ludowa jest tu bowiem traktowana jako element, czy może wręcz emanacja, znacznie rozleglejszego zjawiska, jakim są konstruowane lud i ludowość.

Konstrukcji tej, zdaniem autorki, dokonuje od pokoleń polski inteligent (dawniej na ogół ziemiańskiego pochodzenia), który projektując swój fantazmat, tworzy lud, jego sztukę oraz wizję jego obyczajowości. Nie ma więc wątpliwości, że u podłoża tego klarownego punktu wyjścia leży postkolonialna perspektywa badawcza, a samo zagadnienie jest przez Klekot kilkakrotnie opisane, analogicznie do między innymi słynnej Saidowskiej koncepcji orientalizmu. Konstrukcje, kreacje i manipulacje, o których pisze, są analizowane z perspektywy takich kategorii jak zawłaszczenie, odkrywanie, kolekcjonowanie czy Inny oraz z dogłębną świadomością rozwoju i przemian dyscyplin naukowych (etnografii, etnologii, historii sztuki).

W rozmyślaniach polskiej antropolożki to jednak szczęśliwie nie plan teoretyczny opracowania wysuwa się na miejsce pierwsze, a rozległe opisy i analizy zjawisk, które w autorskim, ale słusznym wyborze autorki składają się na tę konstrukcję. Analizuje więc ludoznawcze dyskursy, akademickie teorie dotyczące sztuki i przemysłu ludowego, aktywność instytucji odpowiedzialnych od początku XX wieku za opiekę nad ludowym rękodziełem, zjawisko twórcy ludowego, znaczenie sztuki ludowej w Rzeczypospolitej Ludowej oraz potransformacyjną kondycję ludowości z etnodizajnem na czele. Czyni to przede wszystkim dla XX stulecia, ale poszukując praprzyczyn w okresach wcześniejszych, głównie w XIX wieku, a konsekwencji całkiem współcześnie, konkludując, że spektakl ten wcale się skończył.

Warto dodać, że bohaterami tego przeglądu są nie tylko naukowe teorie, wystawy, publikacje czy instytucje, lecz także sieć powiązanych ze sobą postaci – kreatorów tego spektaklu: polskich inteligentów i inteligentek, na ogół badaczek i badaczy, ale też artystek i artystów, dyrektorek i dyrektorów ważnych instytucji, promotorów i opiekunów sztuki, rzemiosła artystycznego czy wzornictwa o nierzadko słynnych i zasłużonych dla polskiej kultury nazwiskach. Co więcej, to nazwiska „długo trwające”, trochę niezależnie od historycznych i politycznych cezur. Nazwisk ludowych twórców jest w tej książce wyraźnie mniej. Obie te konstatacje nie są zresztą

przypadkowe i jedynie dowodzą diagnozy autorki o właściwie niezależnej od historycznego momentu anonimowości tworzącego „ludu”, który „wymyślili” elity.

Mimo gęstej faktograficznie narracji, erudycyjnych dygresji i przypisów, imponującego rozeznania w etnograficznych i historyczno-artystycznych dyskursach tezy Klekot są jasne i czytelne. Stara się ona dowieść, po pierwsze, że polska sztuka ludowa i to, co za ludowe uważamy, jest czymś wyjątkowym, albowiem powstało jako splot zabiegów uwiarygodnienia i mistyfikacji w polu dyskursów o ludowości i praktyk ludoznawczych oraz dyskursów o sztuce i praktyk artystycznych. Po drugie, że tym samym jest to wytworem autorów tych dyskursów i praktyk, a więc polskiej inteligencji. Po trzecie, że inteligencja ta przyznała sobie prawo władzy sądenia, decydując, co jest ludowe, a co nie, i czyniła to w ramach jeszcze feudalnych czy już postfeudalnych stosunków społecznych, opierając się przy tym na zasobie swego kulturowego kapitału.

Klekot słusznie tłumaczy źródła tej inteligentkiej „operacji” na ludzie mityczną wiarą w „człowieka naturalnego” oraz Herderowską koncepcją ludu wiejskiego jako korzeni narodu (Klekot 2021a: 13, 33–46). Inteligenci ludoznawcy widzieli mieszkańców wsi jako byty egzotyczne i odmienne, upatrując w nich, w ich kulturze, ducha przeszłości rodzimej, który objawia się w terażniejszości jako właściwie zawsze aktualny. Tak konstruowany lud jest zatem „ludem bez historii”, żyjącym w odwiecznym „etnograficznym czasie terażniejszym”. Antropolożka idzie jednak dalej i mówi, że „Herderowski lud ludoznawców został politycznie wykorzystany do ukrycia przepaści dzielącej chłopów i panów oraz wyciszenia najostrzejszego i najbardziej trwałego konfliktu społecznego w polskich dziejach” (Klekot 2021a: 67). Ta intelektualna konstrukcja polegała bowiem na przemianie chłopów, gminu i pospólstwa właśnie w lud, reprezentujący rzekomo rdzenną i jednorodną kulturę. Co więcej, u progu niepodległości wsparła potrzebę stworzenia ideologii narodowej, szczególnie istotnej w polskich warunkach narodu żyjącego na zróżnicowanych etnicznie ziemiach i pod zaborami, potrzebnej do stworzenia nowoczesnego państwa narodowego. Jednocześnie wiązała się z estetyzacją wsi i oparciem właśnie na niej elementów popularnych w całym późnowiekowym światie reform wzornictwa i tworzenia „stylów” narodowych.

Można by uznać, że rezultat takiej wizji jest wszystkim świadomym uczestnikom polskiej kultury znany i zapewne wielu wymieniliby w tym miejscu tak różne zjawiska jak styl zakopiański, graficzne prace Władysława Skoczylasa czy malarskie Zofii Stryjeńskiej, Cepelię, regionalne zespoły

pieśni i tańca, a bardziej wtajemniczeni czasopismo „Polska Sztuka Ludowa” czy inne profesjonalne etnograficzne studia. Ambicją Klekot nie było jednak przyglądać się tym „dowodom” raz jeszcze, ale wyjaśnić, jak właśnie za ich pomocą kształtowano pojęcie sztuki i stylu ludowego w Polsce (2021a: 173–226). Dowiadujemy się zatem, że nie tylko było ono nieostre, ale też determinowane tak różnymi przesłankami jak warunki życia (wiejskiego) ich twórcy albo materiałem i warsztatem autora, w innej znów koncepcji czyniąc psychologię wiejskiego twórcy podstawą specyfiki stylu ludowego lub po prostu formą dzieła. Ostatecznie w czasach przed II wojną światową za styl ludowy uznawano wyraz nieświadomej, instynktownej reakcji formalnej na warunki bytowania, podporządkowane prawom natury (a nie historii), niepozabawione jednak romantycznego pierwiastka twórczego.

Koncepcja ta nie przeszła wielkiej rewolucji w zmienionych warunkach społeczno-politycznych po 1945 roku, ale – co zrozumiałe – została instrumentalnie zredefiniowana. Zasadnicza różnica polegała przede wszystkim na uhistorycznieniu sztuki ludowej, a więc dostrzeżeniu sztuki dawnej, obalając tym samym niesłuszną wiarę w jej niezmienność i otwierając szeroko pole do wspierania tej aktualnej nadziei na rozwój. W tym miejscu autorka skrupulatnie przedstawia powołaną w państwie ludowym rozbudowaną strukturę badań i opieki nad sztuką ludową, złączoną siecią powiązań, wspólnotą interesów lub wymianą korzyści, rozciągającą się w rozległej naukowo-gospodarczej przestrzeni gdzieś pomiędzy Państwowym Instytutem Sztuki (od 1959 roku Instytutem Sztuki PAN) a Cepelią ze wszystkimi jej przyległościami.

O skali emancypacji sztuki ludowej świadczą jednak nie redefiniujące ją ideologicznie lata 50., a raczej lata 70. Klekot przywołuje dane mówiące o tym, że wtedy organizowano rocznie nawet 200 konkursów dla twórców ludowych (różnego szczebla i zasięgu), co w praktyce oznaczało jeden konkurs tygodniowo! Ten mecenasowski przyrost energii wokół sztuki ludowej musiał poskutkować kolejnym aktem jej konstruowania, a więc folkloryzacją wsi i samofolkloryzacją sztuki. Wzorcową postacią sfolkloryzowanego chłopca był – i wciąż jest – góral, żyjący poza czasem, blisko natury, a z dala od społecznych konfliktów (Klekot 2021a: 85–93) – „chłop rekreacyjny”, jak to niegdyś trafnie ujął Antoni Kroh (1999: 133). W samofolkloryzacji chodzi więc o ten moment, w którym twórcy ludowi, producenci sztuki ludowej zaczęli intencjonalnie i świadomie posługiwać się prymitywistyczną konwencją. Twórca ludowy wykonywał prace w oderwaniu od swego środowiska, ale też niekiedy wbrew swemu gustowi, różnicował je na „swoje” – tworzone dla siebie – i „ludowe”, czyli te na sprzedaż, odbywającą się

wszak w mieście (Klekot 2021a: 252, 255). W procederze tym pomagała kanonizacja stylu ludowego, instytucjonalizacja opieki nad sztuką ludową oraz słynna Cepelia ze swą rozbudowaną strukturą i działalnością (Korduba 2013), współpracująca zarazem przy tworzeniu zewnętrznego wizerunku Polski jako kraju folkloru (Kordjak 2016), na co niebagatelny wpływ miały także regionalne zespoły pieśni i tańca.

To oczywiście tylko wybrane, główne i dość specjalistyczne wątki interesującej nas tu książki. Jej międzydyscyplinarne znaczenie polega jednak na tym, że niewątpliwie wpisuje się ona we współczesny nurt badań nad ludową historią Polski, rewidujących dotychczasową w tym zakresie wizję naszych dziejów, ugruntowaną zarówno w nauce, jak i społecznych wyobrażeniach. Staje się ona dopełnieniem takich pozycji jak głośna *Ludowa historia Polski* (Leszczyński 2020) czy *Chamstwo* (Poblocki 2021) w zakresie pytań o partycypację kultury polskiej wsi w kulturze ogólnonarodowej, a zarazem jest znakomitym objaśnieniem dla wszystkich opracowań dotyczących obecności, wykorzystania i kreowania ludowej estetyki w polskiej sztuce i wzornictwie (Korduba 2013; Kordjak 2016; Szymański, Ujma 2016; Domańska 2019; Kostuch 2020) oraz fundamentem dla kolejnych.

Na zakończenie powiedzmy jeszcze, że opisane przez Ewę Klekot „kłopoty” sztuki ludowej nie są tylko refrenem przeszłości, o czym zaświadcza całkiem współczesna awantura o stringi z Koniakowa, ale o tym możecie przeczytać na stronie 323 i następnych tego znakomitego opracowania.

Bibliografia:

/// Domańska A. 2019. *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podbala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Katedra–Wydawnictwo Naukowe.

/// Klekot E. 2012. *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa”, nr 4, s. 39–46.

/// Klekot E. 2013. *W krainie ludu: „etno” w polskim dizajnie*, „2+3D”, nr 1, s. 79–83.

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

/// Klekot E. 2016. *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito”, nr 3, s. 146–159.

/// Klekot E. 2021a. *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Słowo/obraz terytoria.

/// Klekot E. 2021b. *Etnodizajn a ludowość w polskim wzornictwie*, „Artium Quaestiones” XXXII, s. 229–250.

/// Kroh A. 1999. *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i S-ka.

/// Kordjak J., red. 2016. *Polska kraj folkloru*, Zachęta.

/// Korduba P. 2013. *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana–Narodowe Centrum Kultury.

/// Kostuch B. 2020. *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Marginesy.

/// Leszczyński A. 2020. *Ludowa historia Polski*, W.A.B.

/// Pobłocki K. 2021. *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne.

/// Szymański W., Ujma M., red. 2016. *Pany chłopy, chłopy pany*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół.

/// **Piotr Korduba** – prof. UAM, doktor habilitowany; historyk sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się kulturą zamieszkiwania, wzornictwem, niemiecko-polskimi relacjami artystyczno-historycznymi, a także problematyką miejską. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, DAAD oraz Herzog-August Bibliothek w Wolfenbüttel. Redaktor naczelny rocznika „Artium Quaestiones”. Autor monografii: *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych* (2005), *Sołacz. Domy i ludzie* (2009, 2012), *Na starym Grunwaldzie. Domy i ich mieszkańcy* (2012, wraz z Aleksandrą Paradowską) oraz *Ludowość na sprzedaż* (2013). Przygotował międzynarodową wystawę oraz publikację *Ernst Stevner – niemiecki fotograf Polski / Ernst Stevner – ein deutscher Fotograf in Polen* (2014, wraz z Dietmarem Poppem). Kierownik projektu badawczego NCN „Meblarstwo poznańskie 1945–1989. Edukacja, projektowanie, produkcja”.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7603-9858>

E-mail: pkorduba@amu.edu.pl