

Ryszard Solik

Sztuka a sztuka ludowa : rozważania o pojęciach, powinowactwie i relacjach : rekonesans

Studia Artystyczne nr 3, 7-15

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sztuka a sztuka ludowa Rozważania o pojęciach, powinowactwie i relacjach Rekonesans

zaczęłam myśleć o pojęciach nie jak o ustalonych raz na zawsze jednoznacznych terminach, lecz jak o czymś z natury dynamicznym. Trudząc się nad możliwą – wstępną i cząstkową – definicją tego czy innego pojęcia, zyskujemy wgląd w to, co może ono działać¹.

Mieke Bal

Przywołany fragment z książki Mieke Bal (*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*) otwiera niniejszy tekst zasadniczo z trzech powodów. Pierwszy to intencjonalność założenia i powinowactwo myśli. Nie kryję, że podzielam przeświadczenie holenderskiej badaczki o potrzebie namysłu (refleksji) nad funkcjonującymi w dyskursach humanistyki kategoriami/pojęciami. Choć nie chodzi tylko o perspektywę interdyscyplinarności i jej heurystyczne podstawy. Pomijam przy tym specjalistyczny, hermetyczny żargon czy też modne w duchu postmoderny zapożyczenia z nauk przyrodniczych i ścisłych². Myślę o pojęciach, i do takich będąc w dalszej części szkicu odwoływał, wyłącznie znanych, społecznie oswojonych, co nie znaczy prostych, jednoznacznych, niesprawiających problemów. Myślę o kategoriach utrwalonych w komunikacyjnym obiegu, które, będąc „narzędziami intersubiektywności”, na dobre wrosły w naszą historię i deskryptywne procedury i jako „miniaturowe teorie”, kształtowane wewnątrz horyzontu kultury i doświadczenia, pozwalają „analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie”³. Drugi powód to problemowa zbieżność i funkcja. Tutaj bowiem także, choć na zupełnie inną skalę, mamy mówić o pojęciach. A ściślej, wystrzegając się „bezrefleksyjnej oczywistości”, o ich kulturowych sensach i uwikłaniach, które nigdy bynajmniej nie objawiają się natychmiast i z całą mocą⁴. Trzecim wreszcie powodem jest dynamiczna natura pojęć, wynikająca z tego, że „przypisuje się im [jak i wszelkim tekstom kultury – R.S.] określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów”⁵ (historycznych i sytuacyjnych). Interesują mnie ich dynamiczne, kulturowo zmienne konotacje, stanowiące ślady kontekstów,

„w których przeżywały one [a zarazem aktualizowały – R.S.] swoje pełne napięcia społeczne istnienie”⁶. Intriguje mnie, podobnie jak Bal, reorganizacja znaczeń „wynikająca” z ich między- i wewnątrzobszarowych „wędrówek”, nie wykluczając trans-paradygmatycznych przemieszczeń ponowoczesności.

Zarysowawszy w ten sposób z grubsza przyczynę nawiązania do książki Bal, ale też przedmiot i cel teoretyczny rozważań, do wyjaśnienia pozostaje, o jakich pojęciach mamy mówić; które będą przedmiotem dociekań w szkicu? Odpowiedź podsuwa tytuł niniejszego, trzeciego już numeru „Studiów Artystycznych”: *Ludowość w sztukach plastycznych i muzycznych. Impresje, inspiracje, interpretacje*. Pole problemowe publikacji w dużym uogólnieniu wyznaczają dwie kategorie, chodzi o ludowość i sztukę. A ściślej o szeroko pojętą, na różne sposoby artykułowaną (mowa o impresjach, inspiracjach, interpretacjach) obecność ludowości w sztukach plastycznych i w muzyce. Jednak tak założone pole dyskursu, stwarzające zwłaszcza w perspektywie diachronicznej niezwykle wiele możliwości egzemplifikacyjno-interpretacyjnych (nawet trans- czy interdyscyplinarnych), w granicach artykułu wymaga daleko posuniętej konkretyzacji. Myśląc o pojęciach, nadto odwołując się do inspirowanej przez Bal refleksji o nich, ograniczę się do dwóch, które chociaż w bezpośrednim zestawieniu literalnie w tytule tomu nie występują, *de facto* denotują zjawiska w nieunikniony sposób spowinowacane i heterogeniczne zarazem, a przez to wymagające odrobiny uwagi zawsze, ilekroć sztukę wiążemy z ludowością a ludowość ze sztuką. Chodzi o s z t u k ę i s z t u k ę l u d o w ą. Chodzi o przypisywane im sensy, o utrwalone zakresem kulturowych praktyk konotacje, o sprzeczności, związane z nimi i z nich wynikające dezorientacje. Także o wzajemne powiązania, relacje i obszarowe przenikania. „Trudząc się”, jak powiada Bal, „nad możliwą – wstępną i cząstkową – definicją” (tutaj raczej pewnym dookreśleniem tego, co specyficzne i odmienne zarazem), spróbujmy dotrzeć do ich skomplikowanej natury. Ujawnić pozór ich nienacechowania oraz demistyfikującą neutralność pojęć współzależność mówienia/pisania/interpretacji. Spróbujmy zmierzyć się z ich kontekstualną intencjonalnością. Bo przecież pojęcia (jak i język, który współtworzą) „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu, a ponieważ zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, nigdy zaś w sposób abstrakcyjny, to zawsze przybierają jakiś kształt”⁷. A ten stanowi niejednokrotnie efekt okoliczności warunkujących zmienność sensów i przekazów (na tyle decydujący, że nawet literalna identyczność komunikatu nie gwarantuje tożsamości znaczenia)⁸. Rzeczona kontekstualność ujawnia się też w kontraście wewnątrz- i międzyobszarowych wędrówek, w jakich

pojęcia uczestniczą, napięcie typu: sztuka – sztuka ludowa, kultura artystyczna – kultura ludowa, nie wykluczając samej „sztuki elitarnej”. Gdzie w wielogłosie koncepcji i różnorodności propozycji sztukę zastąpiły sztuki, *singularis* ustąpiła miejsca *pluralis*, a pojęcie denotuje dziś (opcjonalnie do paradygmatu) radykalnie odmienne wizje, wcielenia i formy artystyczności.

Nasze rozważania zaczniemy od pojęcia *sztuki*, która będzie stanowiła dominujący komponent szkicu i zasadnicze pole porównawczych odniesień. To konsekwencja nie tylko stopnia skomplikowania zagadnienia, lecz także założenia, że to, co z czasem zostało wyodrębnione i nacechowane jako *sztuka ludowa* (twórczość ludowa), w gruncie rzeczy stanowi typologiczne wyróżnienie w obrębie sztuki *en bloc*. Mając na uwadze złożoność problematyki związanej z pojęciem sztuki, przemienność kryteriów, różnorodność historycznych konceptów artystyczności czy też obezwładniające bogactwo jej różnorodnych przejawów (historycznych i współczesnych manifestacji), ograniczę się wyłącznie do aspektów najbardziej znamienych w polu relacji i napięć *sztuki oficjalnej* (elitarnej) i *sztuki ludowej*. Do tego, co z perspektywy tych dwóch zjawisk konstytuuje je jako takie, a zarazem określa fundamentalne dla nich odrębności. Co wreszcie, uciekając od retrospektywnego śledzenia kolejnych definicji i redefinicji sztuki oraz ogromu niuansów komplikujących wywód, okaże się kryterialnie najbardziej efektywne. Dla potrzeb tekstu i prowadzonej refleksji punktem wyjścia uczynimy założenie zawężające pojęcie sztuki do: a) sztuk plastycznych – zgodnie bowiem z tradycją dyskursywną (głównie estetyki i historii sztuki), sztuce „przypisuje się realne istnienie czerpane niejako ze statusu ontologicznego dziedzin, zwykle traktowanych jako jej części składowe”⁹ (malarstwo, rzeźba, architektura, grafika, rysunek itp.); b) twórczości z tak zwanego „euroamerykańskiego kręgu cywilizacyjnego”; c) twórczości uznanej, oficjalnej, „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań”, bo „to ona właśnie, a nie jej folklorystyczno-etnograficzna wersja, zyskała walor obiektu jednoznacznie i nieproblematicznie kojarzonego z pojęciem »sztuki prawdziwej«”¹⁰. Obostrzenie to nie oznacza jednak braku dylematów związanych zarówno z pojęciem, jak i materiałem egzemplifikacyjnym¹¹. A to dlatego, że nawet w tym obszarze pojęcie sztuki¹² budzi najróżniejsze skojarzenia. Odsyła do doświadczeń, działań, realizacji tak różnorodnych, że tracimy orientację, a w efekcie poczucie pewności, czym właściwie sztuka (nie tyle) była, czym jest, ewentualnie nie jest, jaką powinna lub nie powinna być. Szczególnie kłopotliwa okazuje się jej samonapędzająca się skłonność do przekształceń, dyspozycja do nieustannych rekonstrukcji, otwartość na nieograniczo-

ność kolejnych wcieleń i przejawów, by „uczynić niezbędnym jakieś niezwykle kryterium albo w ogóle znieść granice sztuki”¹³. Pojęcie sztuki obejmuje tutaj realizacje kanoniczne, w oparciu o które budowano nasze estetyczne hierarchie, ale i działania programowo kontestujące tradycyjne formy i aksjologiczne fundamenty twórczości. Jednak obarczone interpretacją, związane retoryką i historycznością konotacji niesie ze sobą pewną hierarchizację i uruchamia wartościowanie. I przyznając, czyni to z powodzeniem od zawsze, niezmiennie. Czyni niezależnie od swej otwartości i kumulatywności, niezależnie od nieokreśloności, jaką sztuka zyskała w uogólniającym rysie kultury aktualnej (ponowoczesnej). W najbardziej oczywistym (by nie rzec banalnym) przesłaniu za uzasadnione należy przyjąć, że przy wszystkich swych dylematach pojęcie sztuki określa i wyodrębnia, w kręgu pewnych praktyk dyskursywnych i panującego paradygmatu poznania, przedsięwzięcia z różnych powodów uznawane za reprezentatywne dla sztuki i kultury artystycznej od nie-sztuki¹⁴; odróżnia artystyczne od potocznego, estetyczne od zwykłego, ale też, w interesującym nas aspekcie, wyróżnia sztukę jako taką (prawdziwą, oficjalną, elitarną) od sztuki i twórczości ludowej. Ustanawia więc i wyodrębnia. Chcąc rzecz sprecyzować, unikając przy tym nawet namiastki przekrojowego przeglądu kolejnych konceptów artystyczności, skoncentrujemy się na uogólniającym przedstawieniu jej najbardziej fundamentalnych, w pewnym sensie ponadhistorycznych, cech i własności. Zgodnie z założeniem, chodzi o te aspekty i cechy dystynktywne „sztuki oficjalnej” („elitarnej”), które w relacji do „sztuki ludowej” (twórczości ludowej) pozwolą na wskazanie przede wszystkim tego, co je łączy i dzieli zarazem. Co okazuje się wspólne dla obu tych obszarów: sztuki „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań”, „sztuki prawdziwej” i sztuki ludowej. Co określa i definiuje te zjawiska, ale też co podważa sensowność tego ostatniego, które chociaż funkcjonuje w szerokim obiegu, bywa kwestionowane przez badaczy różnych proweniencji, szczególnie kulturoznawców i folklorystów.

Przyjmując, że obecność sztuki jest obecnością znaczeń/sensów, ale w głównej mierze konkretnych egzemplifikacji uznawanych w danej społeczności w określonym czasie i miejscu za dzieła sztuki, zaczniemy od kwestii najbardziej oczywistych, ale też fundamentalnych.

Po pierwsze: p r z e d m i o t o w o ś ć. Myśląc o sztuce, myślimy zazwyczaj o przedmiotowej naturze dzieł (wytworów), które konkretyzują się jako intersubiektywnie dostępne obiekty. Prawidłowość ta dotyczy zresztą także sztuki ludowej (a może poprawniej: twórczości ludowej). Piszę „zazwyczaj”, bo chociaż przedmiotową naturę dzieła kwestionowały niektóre nurty drugiej

połowy XX stulecia (sztuka konceptualna, multimedialna, hipermedialna, partycypacyjna czy interaktywna), to jednak przedmiotowość nie została zdyskredytowana¹⁵. Co więcej, zdecydowana większość tego, co wiążemy ze sztukami plastycznymi i wizualnymi, nie wyłączając propozycji najnowszych, w tym cała sztuka przeszłości, ma charakter przedmiotowy. Nastęstwa tego odnajdziemy także w zwyczajowym dla dyskursu historii sztuki i estetyki rozumieniu mediów w kategoriach gatunków artystycznych, wspartych na „ontologii rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności”¹⁶. W efekcie określoność wytworów artystycznych (np. gatunkową, stylistyczną, typologiczną, rodzajową itp.) w istotnym stopniu determinuje fizyczność i przejawiające się poprzez nią, utrwalone w tworzywie własności formalne, kształtowane w dziedzinie estetycznych sporów, poetyk, regulacji i technicznych środków wykonawstwa. W materii dostrzeżono niezbędną fundamentu ucieleśniającego ideę i sens sztuki. Uznając ponadto, że „sprawdza się (w niej) działanie inwencyjne przekształcające konieczne cechy przeszkody [opór substancji, tworzywa, związany z realizacją twórczego zamiaru – R.S.] w prawa dzieła”¹⁷, uczyniono z niej także pole specjalistycznych dywagacji i analiz, między innymi na gruncie estetyki formatywności¹⁸. Nawiasem mówiąc, chociaż „obiektywne cechy (wytworów sztuki) pozostają interpretacyjnie labilne w sposób niespotykany gdzie indziej w naturze”¹⁹, to nie zmienia to faktu, że dzieła to przede wszystkim „ucieleśnione fizyczne byty o pochodzeniu kulturowym”²⁰.

Po drugie: **u s t r u k t u r o w a n i e** formalno-ekspresyjne. Element to ważny, wymaga więc nieco uwagi. Ta niekwestionowana niegdyś własność sztuki w naturalny sposób wiąże się zarówno z „twórczością oficjalną”, jak i ze „sztuką ludową”. Niezależnie od rodzajowej czy gatunkowej specyfiki, niezależnie od konwencjonalnych i stylistycznych reorganizacji ustrukturuwanie uchodziło i uchodzi (z wyjątkiem niektórych nurtów twórczości najnowszej) za konstytuujący sztukę estetyczny niezmiennik²¹. W formie czasownikowej (interpretowanej jako proces) czynność strukturuwania (formalno-plastycznego kształtowania) a) wiązała się z interweniującym działaniem twórcy, które organizowało stronę formalno-materiałną wytworu, nadając mu własności charakterystyczne dla przedmiotów artystycznych; b) zwyczajowo przebiegała zgodnie z obowiązującymi w danej czasoprzestrzeni normami estetycznymi i zasadami wykonawstwa. Natomiast w formach rzeczownika odczasownikowego (ustrukturuwanie) i przymiotnikowej (ustrukturuwany), jako konsekwencja i efekt aktywności artysty, ustrukturuwanie oznaczało c) kluczową własność dzieła, splot cech „uchwytnych w materii i kompozycji”, stanowiących przesłanki określoności i wyjątkowości obiektu. Dzieło

sztuki rozumiano tedy jako materialnie odrębny wytwór indywidualności o spójnej, całościowej i autonomicznej strukturze, o cechach i własnościach reprezentatywnych dla obiektów artystycznych, wolny od modyfikujących wpływów odbiorcy, kontekstów i okoliczności. Natomiast kontakt z tak zdefiniowanym obiektem wymagał uchwycenia i wskazania owych pochodnych wobec ustrukturuwania własności (uwarunkowań aksjonormatywnych, stylowych, artystycznych, estetycznych). A to znalazło wyraz między innymi w praktykach dyskursywnych nurtów, które – jak pisze Magdalena Popiel – „poszukiwały cech konstytutywnych we właściwościach samego przedmiotu (formalizm, strukturalizm, fenomenologia) oraz tych, które wskazywały głównie na rolę twórców i odbiorców (np. emocjonalizm, koncepcje ekspresjonistyczne, psychoanalityczne)”²².

Po trzecie: **p r z e d s t a w i e n i o w o ś ć i f i g u r a t y w n o ś ć**²³. Tutaj także, mimo pewnych różnic i na wysokim stopniu uogólnienia, mówimy o cesze wspólnej zarówno (w zdecydowanej większości) „sztuce oficjalnej”, jak i „twórczości ludowej”. W jednym i drugim przypadku (choć w obrębie sztuki elitarniej powinniśmy ograniczyć się do figuratywnego paradygmatu artystycznego) przedstawieniowość stanowiła naczelną zasadę organizującą. Co więcej, przedstawieniowy (figuratywny, na różne sposoby mimetyczny, naśladowczy) inwariant twórczości, mimo że podlegał konwencjonalnym, niekiedy daleko idącym przekształceniom, uchodził swego czasu za niewzruszoną normę sztuki jako takiej. I chociaż w XX wieku zdezwawowano jej uniwersalność i kryteriałną bezwzględność, okazuje się własnością nadal atrakcyjną, jakkolwiek rozmaicie przez współczesną twórczość aktualizowaną.

Po czwarte: **o r y g i n a l n o ś ć i u n i k a t o w o ś ć**. Oba pojęcia pojawiają się tutaj, bo wydają się naturalnie związane z twórczością i tworzeniem. W dużym uogólnieniu oryginalność możemy rozumieć na dwa sposoby: dzieło oryginalne to dzieło najpierw autentyczne, historyczne, o określonej atrybucji; ale też źródłowe, niepowtarzalne, swoiste, nowatorskie, jednostkowe, unikatowe. Nas interesuje przede wszystkim ten drugi aspekt (złożony i skomplikowany²⁴); nie chodzi jednak o rozważania rozstrzygające związane z oryginalnością dylematy, ile raczej o pożądaną i przypisywaną sztuce, a ściślej jej artystycznym egzemplifikacjom, reprezentatywną własność. I choć oryginalność pojmowana jako unikatowość, źródłowość, bezprecedensowość stawia przed artystą i dziełem najwyższe wymagania, zazwyczaj nie tylko trudne do spełnienia, lecz także raczej w większości niespełnione, to presja zmiany, nowości, reorganizacji towarzyszy sztuce nieodparcie przynajmniej od drugiej połowy XIX wieku i wystąpień pierwszej awangardy.

Jak pisze Rosalind Krauss, „awangardowy artysta rościł sobie [...] prawo do oryginalności, uważając ją – można by powiedzieć – za swój stan przyrodzony. Ponieważ jego twórczość czerpie początek z jego własnego »ja«, jej owoce odznaczają się tą samą indywidualną niepowtarzalnością. Inaczej mówiąc, własna jednorazowość twórcy gwarantuje oryginalność jego dziełom”²⁵. Przyjmijmy więc w tym miejscu, że w domenie sztuki (oficjalnej, elitarnej) oryginalność wydaje się własnością tak silnie ugruntowaną, a niejednokrotnie nadużywaną, że jeśli nawet sztuka takową nie jest i nie była, za takową pragnie uchodzić.

Po piąte: realizowanie wartości artystycznych i zaspokajanie potrzeb estetycznych. Punkt ten wymaga jednak doprecyzowania. Mając na uwadze głębokie reorganizacje i rewizje w obrębie przekształcających się wariantów koncepcyjnych sztuki, pamiętajmy, że nie wszystkie nurty (zwłaszcza sztuki drugiej połowy XX stulecia) w wartościach artystycznych widziały *condicio sine qua non* sztuki. Niemniej w relacji do twórczości ludowej interesują nas tutaj wyłącznie te działania i przedsięwzięcie, które (jak sztuka ludowa) opierają się na ontologii przedmiotu. A sztuka „ontologii rzeczy” to sztuka nie dość, że w większości przedstawieniowa (figuratywna), to jeszcze uznająca (o czym była mowa wcześniej) nieodzowność formalno-plastycznego ustrukturywania, które uposażało obiekt w percepcyjnie uchwytnie własności decydujące o przynależności wytworu do klasy przedmiotów artystycznych. Należy więc przyjąć, że intencjonalnym założeniem procesów twórczych i praktyki sztuki (oficjalnej, sztuk pięknych) była realizacja przede wszystkim wartości artystycznych, dla sztuki (jak długi czas sądzono) konstytutywnych. W efekcie, aspekt pragmatyczno-funkcjonalny (znów w kontraście do twórczości ludowej) nie jest tutaj elementem dominującym; przeciwnie, uwzględniając przesłanki estetyki formalistycznej, rozstrzygające zdaje się formalno-ekspresyjne ukształtowanie, które „autonomizuje nie tylko jakości zmysłowe, ale również sprzęgnięte z nimi treści metaestetyczne”, nadto „uniwersalizuje treści, nadając im sens ponadczasowy”²⁶. Innymi słowy proces twórczy wiązano z realizacją i ucieleśnieniem wartości stanowiących „syntezę występujących w dziele sprawności artystycznych”²⁷.

Po szóste: l i n e a r n o ś ć r o z w o j u. Ta interesuje nas jednak wyłącznie w perspektywie korelacji diachronicznych, a ściślej rzecz ujmując, chodzi o uprzedniość, „o historyczną ciągłość procesów redefiniowania sztuki”. O „ciągłą dynamikę, związaną zarówno z potrzebą redefinicji sztuki przez każdego w zasadzie twórcę, jak i z przebiegającym historycznie procesem przemodelowania społecznych instytucji”²⁸. Mam tu na myśli zawsze

ze sztuką związaną linearną dynamikę przekształceń, zasadniczo jednak uwolnioną wraz z modernistycznym przełomem²⁹. Samą natomiast linearność rozumiem jako łańcuch sekwencyjnych przedsięwzięć, nieustannych zmian i reorganizacji ustanawianych na styku starego i nowego, tradycji i aktualności, przeszłego i obecnego. Idzie więc o redefinicje i rekonstrukcje, o poszerzające pole artystyczności poszukiwania, dopuszczające wszystko, w tym „wytworzenie, na żądanie, egzemplarza [objektu, projektu – R.S.], którego nikt nie chciałby wyłączyć, ale też nikt nie mógłby również zaliczyć do kanonu (sztuki)”³⁰.

Po tych ustaleniach spróbujmy naszkicowane w zarysie aspekty odnieść do sztuki ludowej, której definicja w zasadniczym zrębie kształtowała się na fundamencie zainteresowania ludowością i rozwijających się badań etnograficznych. Zanim przejdziemy jednak do aspektów porównawczych, zacznijmy od kwestii najbardziej podstawowej, o której wprawdzie częściowo była już mowa w dotychczasowych rozważaniach, ale wrócić do niej trzeba, bo wiąże się istotnie z rodzajowym wyodrębnieniem tego, co „sztuką ludową” nazywamy. W kontekście dotychczasowych ustaleń łatwo zauważyć, że semantyczna chłonność pojęcia „sztuka” uwzględnia przedsięwzięcia tak ambiwalentne, a nawet kontestujące dotychczasowe jej sensy, że analityczna spójność tej kategorii (ogólnej i wspólnej dla jakże różnorodnych wcieleń) ociera się o absurd. W pewnym stopniu „pryczyną tego stanu rzeczy jest kumulatywny, a jednocześnie ogromnie ekspansywny [...] charakter ewolucji sztuki, który powoduje, że klasa jej desygnatów staje się coraz bardziej rozległa i zróżnicowana”³¹. Niemniej, jeśli pod szyldem sztuki umieszczamy najbardziej nawet obrazoburcze rewolty, w gruncie rzeczy pomnażające paradygmat artystyczności, bądź wreszcie plastyczną ekspresję pierwotnych społeczności spoza euroamerykańskiego kręgu kultury, np. z Australii (Aborygenów), Afryki (Beninu, Senifów, plemion z Burkina Faso) czy Indian z Północno-Zachodniego Wybrzeża Ameryki Północnej, to włączenie w obręb kategorii sztuki twórczości ludowej (zwłaszcza swojskiej, rodzimej³²) wydaje się czymś zgoła naturalnym. Ta wielopostaciowość oznacza jednak, że odwołując się do ogólnego pojęcia „sztuki”, mówimy o antroposferze charakteryzującej się nieuchronną autoproliferacją (por. punkt o dynamice rozwoju), skazani przy tym przez różnorodność przypisywanych sztuce desygnatów na nieustanne rozpleniwanie jej przymiotnikowych konkretyzacji. Pozostańmy zatem przy przymiotnikach, a raczej, w interesującym nas obszarze, przy przymiotniku, który określa nie tylko rodzajową odrębność w tym przypadku „sztuki ludowej”, lecz także podstawowe, powtarzające się bez wyjątku w najbardziej

nawet lapidarnych definicjach, kryterium jej typologicznego wyróżnienia. Myśląc „sztuka ludowa”, myślimy bowiem w głównej mierze o kulturze ludowej, a ściślej twórczości ludu, czyli chłopskiej³³. Podkreślam „w głównej mierze” dlatego, że kategoria ta pozostaje w bliskiej styczności z pojęciem kultur tradycyjnych, plemiennych i ludowych. Ludowość tym samym nie zawsze funkcjonowała jako synonim kultury *stricte* chłopskiej, ale np. kultury dawnych Słowian³⁴. Tutaj przyjmijmy jednak najbardziej rozpowszechnione i zarazem dyskursywnie utrwalone znaczenie tej kategorii, wiążąc ją z kulturą chłopską, a mówiąc dokładniej, z „chłopskimi kulturami tradycyjnymi”, ukształtowanymi w konsekwencji „podziału klasowego, który skryształizował się w ustroju feudalnym”³⁵. Odwołujemy się więc do „twórczości artystycznej ludu wiejskiego, będącej świadectwem archaicznych wierzeń, obrzędów i obyczajów, a także ludowego światopoglądu”³⁶. Taką interpretację ludowości ustabilizowała przybierająca na sile w XIX wieku, wyraźnie idealizowana ludomania, a także rozwijające się etnografia i folklorystyka. Warto tutaj choćby odnotować, niezwykle „dojrzały i nowoczesny” na swoje czasy, etnograficzny program Hugona Kołłątaja, który „postulując szeroko zakrojoną akcję dokumentowania i ochraniając dziejowego dorobku narodowego [...] całego społeczeństwa bez wyjątku”, pisał o potrzebie dokumentowania kultury ludowej *eo ipso* wiejskiej, „kultury chłopskiej”, „kultury przy tym rozumianej szeroko, obejmującej mowę, ubiór »nie tylko co do kroju, ale nawet co do koloru, żadnego gatunku nie opuszczając«, obyczaj (weselny, urodzinowy, pogrzebowy), zabawy, muzykę, pieśni (weselne, pasterskie, żałobne, kołysanki), bajki, gusła pożywienie, mieszkanie, budownictwo, sprzęty, gospodarstwo [...] itd. Kultury, którą należało dokumentować wiernie, rzetelnie, prawdziwie”³⁷. To samo znaczenie ludowości znajdziemy w pracach „zafascynowanego wiejską kulturą” Adama Czarnockiego, wędrującego „»między ludem z torbą na plecach, o chlebie i wodzie« po wsiach Polski, Ukrainy i Białorusi”³⁸. Utrwaliło je wreszcie wielotomowe, monumentalne przedsięwzięcie Oskara Kolberga, o symptomatycznym tytule, wspólnym dla trzydziestu sześciu tomów wydanych jeszcze przez samego autora, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*³⁹. Przyjmijmy więc w aspekcie kryterium środowiskowego najbardziej oczywistą, słownikową wersję, że „sztuka ludowa” oznacza określone „czynności, działania będące wyrazem zręczności, umiejętności, biegłości”, a dokładnie „twórczość artystyczną wsi, uwarunkowaną rodzimą tradycją kulturową”⁴⁰.

Na uogólnieniu tym w zasadzie moglibyśmy poprzestać. Nie budzi ono wątpliwości, kto był nadawcą i adresa-

tem tego, co zwiemy sztuką ludową, poza tym wyraźnie artykułuje środowiskową odrębność twórczości ludowej. Ludowość w uznanej konotacji tłumaczy, z czyją i jaką aktywnością mamy do czynienia, uzasadnia przy tym typologiczne wyodrębnienie twórczości rolniczych społeczności wiejskich w obrębie sztuki w ogóle. Zagadnienie niestety komplikuje się, gdy od przymiotnika zwrócimy się w stronę dookreślanego przezeń rzeczownika. Jeśli bowiem uwzględnimy (a nie ma od tego ucieczki) kryterium środowiskowe, a co za tym idzie także kryterium intencji, problematyczne okazuje się nie tyle rozumienie ludowości, ile raczej posługiwanie się w tej konfiguracji pojęciem sztuki. A dylematy związane z zasadnością sformułowania „sztuka ludowa” okazują się różnego rodzaju. Wynikają najpierw, jak twierdzą niektórzy, z nieuprawnionego nadużywania kategorii sztuki wobec rękodzieła pozbawionego właściwego „sztuce oficjalnej” aksjonormatywnego ukierunkowania. Tego typu propozycje zawężają zwykle terytorium sztuki do przedsięwzięć, które odpowiadają określonym estetycznym inwariantom rozstrzygającym o przynależności do klasy przedmiotów artystycznych, a zarazem spełniają warunki kulturowej obiektywizacji dzieła sztuki, jako bytu (bezwzględnie) artystycznego. Za jeden z warunków „konstituujących dzieło sztuki” przyjmuje się tutaj między innymi intencje autora (wytwórcy), który, jak podaje Andrzej Lipski, jako „uświadomiona [...] artystycznie jednostka” próbuje stworzyć prawdziwe dzieło sztuki, obiekt o koniecznych własnościach artystycznych, po czym obiektywizuje i „umieszcza [...] go w kontekście kulturowym uznanym [także – R.S.] za artystyczny”⁴¹. Pisałem o tym sporo w punkcie piątym, podkreślając znaczenie wartości artystycznych i estetycznych sztuki, tutaj więc ograniczę się wyłącznie do stwierdzenia, że w przypadku autentycznej twórczości ludowej żaden z powyższych warunków nie może zostać spełniony. Intencją ludowego twórcy nie jest powołanie do istnienia dzieła sztuki, jego wytwory nie podlegają obiektywizacji w „kontekście artystycznym”, on sam natomiast nie jest „artystycznie uświadomioną” indywidualnością. Gdyby zatem uznać taką argumentację, twórczość ludową powinniśmy wykluczyć z zakresu sztuki i przystać na nieraz głoszoną przez folklorystów tezę, że „świadoma, to znaczy umyślnie tworzona, sztuka ludowa nigdy nie istniała». Lud wiejski nie ocenia sztuki za pomocą kryteriów estetycznych; sztuka ludowa jest rozpatrywana jako »sztuka« tylko przez ludzi wykształconych; jej twórcy nie mają świadomości, że stworzyli coś spoza zwykłego kręgu codziennych zwyczajów i potrzeb praktycznych”⁴². W kontekście tych argumentów o wykluczeniu piszę w trybie przypuszczającym, bo nie chodzi o rozstrzygnięcie, ale o przesłanki odsłaniające związane

z pojęciami dylematy. Wieloaspektowe i skomplikowane zwłaszcza wówczas, gdy zapominając o idei niewspółmierności (bagatelizując specyfikę i kontrasty), sztuką określamy jakże „heterogeniczne rodzaje przedmiotów” i teksty kultury. W tej sytuacji za dyskusyjną należałoby także uznać formułę głoszącą „artystyczność” twórczości ludowej. W odróżnieniu bowiem do „sztuki oficjalnej” (znów punkt piąty), zadaniem prawdziwej plastyki ludowej nie było ucieleśnienie własności konstytuujących wytwór jako obiekt artystyczny. Przeciwnie, funkcje, cele, określona wrażliwość i wizualna poetyka tej twórczości czyniły ją częścią środowiskowego folkloru, zwyczajowych, codziennych praktyk kulturowych społeczności wiejskich. Nie ma tu mowy o świadomej realizacji wartości artystycznych czy estetycznych, nie ma mowy o „dążeniu do indywidualizacji produktu, do osiągnięcia nowych wartości”⁴³. W aspekcie ideowo-formalnym „charakteryzuje figuralną sztukę ludową priorytet treści i funkcji religijnych [podlegających zresztą procesom swoistej desemantyzacji – R.S.], przekazywanych nie w drodze kształtowania naturalistycznego, ale poprzez schematyczny symbolizm i ekspresję, skupioną głównie na sensie ideowym i emocjonalnym dzieła”⁴⁴. Kolejne dylematy wywołuje też pewna (wprawdzie wysoce ograniczona w kontraście do sztuki oficjalnej) niejednoznaczność kategorii „sztuka ludowa”. Wiąże się ona między innymi z nieidentycznością „sztuki ludowej” i „sztuki typu ludowego”, z tym że możemy wskazywać i mówić o sztuce ludowej jako takiej, ale też odpowiednio o jej regionalnych odmianach i wcieleniach. Problemy rodzi również synkretyczny charakter tego pojęcia. Funkcjonuje ono wszak jako rodzaj uogólnienia, odnoszącego się do całokształtu rękodzielnej aktywności ludu⁴⁵.

Pozostawmy jednak dylematy pojęcia i powróćmy do wyodrębnionych obszarów porównawczych. Jak zauważyliśmy, analizując styczności, powiązania i odrębności „sztuki prawdziwej” (oficjalnej) i „ludowej”, trzy z wymienionych sześciu aspektów, mimo poczynionych zastrzeżeń, a także rodzajowej oraz jakościowej odrębności desygnatów, okazują się wspólne. To przede wszystkim ontologia rzeczy i przedmiotowa natura wytworów. To również nieodzowność ustrukturywania, warunkująca formalno-plastyczną określoność wytworów. W odróżnieniu jednak od sztuki oficjalnej, nie chodzi tutaj o własności zindywidualizowane, wyjątkowe, kształtowane w domenie estetycznych sporów i poetyk, konstytuujące obiekt jako artystyczny. To wreszcie przedstawieniowość i figuratywność; dla figuratywnej twórczości ludowej imperatyw niekwestionowalny, oparty na „rzeczywistości potocznego doświadczenia” oraz sile tradycji, autorytetów i ikonograficznych wzorów przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Nie można natomiast, o czym już była

mowa, wiązać intencjonalności „sztuki ludowej” z realizacją własności artystycznych i estetycznych. W zakresie punktu piątego te dwa zjawiska okazują się skrajnie odmienne. Zważywszy na poczynione już uwagi, ograniczę się w tym miejscu wyłącznie do konkludującego stwierdzenia, że aksjonormatywne uwarunkowania sztuki ludowej wiązały się przede wszystkim z jej funkcjonalnym, integrującym i stabilizującym charakterem, w pewnym sensie też zabezpieczającym „utrzymywanie potrzebnej wiedzy o świecie i życiu”⁴⁶. Za dyskusyjne i nieuprawnione w przypadku sztuki ludowej należy także uznać założenia punktów czwartego i szóstego. W kontraście do sztuki oficjalnej, twórczość ludowa nie spełnia warunków oryginalności i unikatowości w sensie powoływania do istnienia rozwiązań niemających precedensu, niepowtarzalnych, źródłowych czy nowatorskich. Kładę nacisk na ten właśnie sposób pojmowania oryginalności, by nie utożsamiać jej z odrębnością czy specyfiką regionalnych bądź lokalnych odrębności i odmian. Swoisty konserwatyzm, stabilność konwencji i ikonograficznych wzorów w obrębie plastyki figuratywnej, niechęć do wewnętrznych zmian, reorganizacji i redefinicji, nadają twórczości ludowej wymiar niezwykle stabilny, zbliżając ją do kultur tradycyjnych. A te, jak wiemy, wystrzegały się zmian, przekreślały oryginalność, nastawione przede wszystkim na podtrzymanie i utrwalenie tego, co – uświęcone tradycją i zaszcłością – od dawna funkcjonowało w sferze norm, zachowań, obyczajów i obrzędów („Tak jak robili nasi pradziadowie, nasi ojcowie, tak i my robimy”). Tutaj nowość i zmiana (inność, alternatywność, oryginalność) zyskiwały charakter dezintegrujący, niepożądany, niszczący. Oryginalność nie stanowi „przyrodzonej własności” sztuki ludowej. Ludowi twórcy poruszają się w obrębie zastanych rozwiązań i wzorów, stanowiących trwałe elementy indywidualnej i grupowej wyobraźni. Z kolei właściwa tej twórczości restauratywność, orientacja na dawność, zwyczaj, tradycję usankcjonowała obraz aktywności pozbawionej zmian i reorganizacji. W efekcie „z nowej twórczości, wniesionej przez przedstawicieli żyjącej generacji, tylko ograniczona część wchodziła w zasób kulturowy następnych pokoleń. Ginęło przede wszystkim to, co miało charakter indywidualny, co wynikało z uzdolnień jednostek, a nie zostało zobiektywizowane [...] i nie weszło do zasobów schematów działania [...] stereotypowo powtarzanych”⁴⁷. Rzeczywistość twórczości ludowej, w opozycji do modernistycznych reorientacji sztuki oficjalnej, to rzeczywistość autorytetów, exemplów, powtórzeń, trwania w konwencji i stylistycznych kompilacji. Z tego wynika kolejna w tym zestawieniu i ostatnia zarazem porównawcza konkluzja: twórczości ludowej nie charakteryzuje właściwa dla sztuki oficjalnej linearność rozwoju. Jeśli

wyżej mówimy o genetycznie zorientowanej sekwencyjności, o linearnej dynamice przekształceń sztuki oficjalnej, tutaj sprowadza się ona do zamkniętego kręgu inspiracji, a w konsekwencji do nieistnienia radykalnych redefinicji i reorganizacji. Brak linearnej ciągłości wiąże się także z tym, że „punktem genetycznego odniesienia jest często ten sam wzór sztuki kościelnej, co oznacza [w zasadzie – R.S.] powrót w każdej generacji do tego samego punktu wyjściowego”⁴⁸.

Na koniec tych wstępnych rozważań, choć może należało zrobić to wcześniej, jeszcze jedna myśl. Uwzględniając temporalny, a ściślej: temporocentryczny, sens formułowanych przekonań i znaczeń, z naciskiem podkreślmy wagę okolicznika miejsca i czasu (tu i teraz). Nie jest bowiem powiedziane, że coś, co obecnie postrzegamy w określony sposób (a zatem i wartościujemy tak a nie inaczej), zawsze za takowe uchodziło i takim było. Kontekstualność wszelkiego doświadczenia wymaga ostrożności, a w konsekwencji dopuszczenia odmienności i niewspółmierności historycznych ocen i konkretyzacji. Również dlatego, że pojęcia, którymi się posługujemy, które nas interesują i zaprzatają naszą uwagę, mają własną historyczność. A to oznacza, że nie tylko kształtowały się jako takie w określonym czasie i okolicznościach, w obrębie panujących i zmieniających się kulturowych wspólnot interpretacyjnych, ale też że ich treści, znaczenia czy denotaty nie pozostawały nigdy niezmiennie. W efekcie pamiętajmy, że nasze propozycje i wyodrębnienia mają sens wyłącznie w horyzoncie określonej infrastruktury poznawczej i przesłanek interpretacyjnych, z perspektywy których są wyznaczane i konstruowane. Wszak pojęcie sztuki zawłaszcza dziś to, na co jesteśmy skłonni przystać, co z perspektywy naszej aktualnej infrastruktury rozumienia sztuką nazywamy, w tym również to, co sztuką niegdyś nie było, co funkcjonowało w zupełnie innych aksjonormatywnych aspektach i porządkach, co jej zaprzeczało, a nawet to, co w swej historyczności przez tysiąclecia poprzedzało historię samego pojęcia sztuki. Jeśli zatem uznamy (a uznajemy), że „myślenie posiada inherentnie historyzowaną strukturę, że myślenie jest historią”⁴⁹, kontekstualność rozumienia i doświadczenia czegokolwiek będzie nam podpowiedzią, że nasze podziały i klasyfikacje, także w domenie sztuki, okażą się wewnątrznie bardziej złożone i skomplikowane, niż się wydaje. Przez to pamiętajmy, że choć mówimy dziś o „sztuce oficjalnej” („elitarnej”), „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań” historyków i teoretyków sztuki, oraz o „sztuce ludowej” jako o zjawiskach nietożsamy, to jednak one same niejednokrotnie przenikały i krzyżowały się na tak różne sposoby i do tego stopnia, że ich wzajemne relacje, przemieszczenia i wędrówki stanowiły przyczyny niejednej dezorientacji.

- ¹ M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012, s. 34.
- ² Por. J. BRICMONT, A. SOKAL: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Przeł. P. AMSTERDAMSKI. Warszawa 2004.
- ³ M. BAL: *Wędrujące pojęcia...*, s. 47.
- ⁴ Intencjonalność założenia w pewnym stopniu koresponduje także z koncepcją książki W. TATARKIEWICZA: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1988. Tatarkiewicz prezentuje jednak historyczność znaczeń wybranych pojęć w porządku diachronicznym, uwzględniając całe bogactwo i złożoność estetycznych dyskursów. Mnie natomiast interesują tylko dwa pojęcia i wyłącznie w tych zakresach, które wydają się określać ich rodzajową specyficzność (określoność) i zarazem różnice.
- ⁵ Por. J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA et al. Kraków 2004, s. 126.
- ⁶ M. BACHTIN: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982, s. 123.
- ⁷ S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: IDEM: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI et al. Kraków 2008, s. 29.
- ⁸ Por. W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. JAPOLA. Lublin 1992; U. ECO: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. WEINSBERG, P. BRAVO. Warszawa 1996.
- ⁹ A. LIPSKI: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: A. LIPSKI, K. ŁĘCKI: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992, s. 39.
- ¹⁰ Ibidem, s. 38.
- ¹¹ Związane z kategorią sztuki semantyczne zagęszczenie łączy się również z tym, że wyodrębnione tutaj i funkcjonujące w szerokim obiegu społecznym pojęcie „sztuki prawdziwej”, sztuki elitarnej może być także określane mianem sztuki oficjalnej, profesjonalnej (kryterium społecznego nadawcy i wytwórcy) i podlegać dalszym klasyfikacjom w kontekście wewnątrzobszarowych podziałów w obrębie panujących wariantów koncepcyjnych i paradygmatów sztuki.
- ¹² Zakładam posługiwanie się pojęciem sztuki wbrew jego ekwiwo-kacyjności i niefortunnej retoryce otwartości. Uznaję, podobnie jak czyni to Jolanta Dąbkowska-Zydroń, że „nadal mamy prawo operować tym pojęciem, coraz częściej zastępowanym jedynie pytaniem o osobnicze jego pojmowanie”. Por. J. DĄBKOWSKA-ZYDROŃ: *Przedmiot nostalgiczny w kontekście kultury wizualnej*. W: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*. Red. T. KOSTYRKO, G. DZIAMSKI, J. ZYDOROWICZ. Poznań 2004, s. 205. Co więcej, zakładam aktualność rozważań nad sztuką mimo tego, że wielokrotnie głośzono, nazbyt jednak pośpiesznie, jej koniec i śmierć. „Jak zwykle, gromkie proklamowanie końca (z różnych zresztą perspektyw) okazało się mocno przesadzone. Ani sztuka dzisiejsza nie roztopia się całkowicie w kulturze popularnej, ani nie zrywa definitywnie z etosem awangardowym i z praktykami awangardy”. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 46.
- ¹³ Por. J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest...*, s. 139.
- ¹⁴ Nie myślę tutaj o tym, co, kontestując sztukę tradycyjną, nazywamy dziś „po-sztuką”, metasztuką, antysztuką, anarchosztuką, sztuką negatywną czy parasztuką, a co stanowi część doświadczenia współczesnej sztuki elitarnej. Szerzej o problematyce metasztuki i parasztuki pisze G. BANASZAK. Według niego „działania paraarty-styczne stanowią następny, w stosunku do metasztuki, krok na drodze przemian, w wyniku których z tradycyjnej praktyki artystycznej wyłoniły się nowe, powiązane z nią formy aktywności twórczej. O ile metasztuka niejako wzniosła się ponad sztukę, krytykując ją, lecz także projektując dla niej nowe zaplecza aksjologiczne i »technologiczne«, o tyle parasztuka zdecydowała się przekroczyć jej granice ukształtowane przez kilkunastowiekową tradycję”. Por. IDEM: *Sztuka – metasztuka – parasztuka*. W: *Przemiany współczesnej*

- praktyki artystycznej. *Próby interpretacyjne*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1991, s. 51.
- ¹⁵ Swoiste poszerzenie, ale nie przewyżczenie tej skądinąd dominującej tendencji przyniósł najpierw konceptualizm, rezygnujący w swym doktrynerskim nurcie z przedmiotowej obiektywizacji wytworu, potem działania multimedialne i sztuka nowych mediów. Szerzej o niematerialności czy też antimaterialności sztuki nowych mediów pisze między innymi Michał OSTROWICKI. Zob. IDEM: *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*. Kraków 2006 (zwłaszcza rozdział *Immaterialny wymiar sztuki*); por. też: *Estetyka (im)materii*. Red. K. WILKOSZEWSKA. „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2 (23–24). O problemach związanych z „dekonstrukcją dzieła jako bytu materialnego” w kontekście ochrony, konserwacji i udostępniania dzieł sztuki pisze także E. WYSOCKA: *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*. Warszawa 2013. Trzeba przy tym pamiętać, że immaterialność sztuki mediów elektronicznych (bezcieleśność tworzywa: światła i informacji), u podstaw której znajdujemy odmienną wobec tradycyjnej ontologię dzieła, przy całej specyfice środków, uwarunkowań oraz dalekosiężnych konsekwencji, nie jest identyczna z amaterialnością konceptualizmu.
- ¹⁶ K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999, s. 13.
- ¹⁷ U. ECO: *Sztuka*. Przeł. P. SALWA, M. SALWA. Kraków 2007, s. 14.
- ¹⁸ Przykład tak zorientowanych poglądów estetycznych stanowią rozważania Luigiego Pareysona. Najpełniej zostały one wyrażone w książce: L. PAREYSON: *Estetica – Teoria della formatività*. Wyd. „Filosofia” – Torino 1954; wyd. 2 – Zanichelli, Bologna 1960; wyd. polskie – *Estetyka. Teoria formatywności*. Przeł. K. KASIA. Red. A. KUCZYŃSKA. Kraków 2009. Omówienie tej koncepcji znajdziemy również w: U. ECO: *Sztuka*. Przeł. P. SALWA, M. SALWA. Kraków 2007.
- ¹⁹ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest...*, s. 166.
- ²⁰ Ibidem, s. 91.
- ²¹ Uwzględniając historyczność dyskursu dyscyplin zajmujących się sztuką, można stwierdzić, że nieodzownością formalno-plastycznego ustrukturywania i w konsekwencji określoność własności plastycznych to do niedawna warunek *sine qua non* dzieła sztuki. Omawiając zagadnienie ustrukturywania, przyjmijmy stanowisko inspirowane definicją dzieła sztuki Stefana Morawskiego. W tym ujęciu to „przedmiot odpowiednio ustrukturywany, będący rezultatem wysoce sprawnych czynności, który stanowi ogniwo pośredniczące między artystą a odbiorcami [...] Ustrukturywanie owego przedmiotu jest tego rodzaju – pisze Morawski – iż stanowi on dającą się wydzielić z tła całość formalno-ekspresyjną [...] Całość owa jako wytwór określonej indywidualności wyróżnia się od innych całości; cechy indywidualne [...] uchwytnie są w samej materii i kompozycji dzieła”. S. MORAWSKI: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: IDEM: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 177. Pojęcie to wywołuje również skojarzenia z Sedlmayrowską teorią strukturalnego charakteru dzieła sztuki. W opinii Mariusza Bryła, „Podstawową przesłanką tej teorii jest założenie o strukturalnym charakterze dzieła sztuki, co oznacza, że konstytuowana w nim jedność jego różnorodnych elementów i warstw nie jest sumą składającą się z poszczególnych części, ale całością dzielącą się na pojedyncze jakości, których znaczenie wynika z włączenia w ową ustrukturywaną całość; pojedyncze cechy mogą być zrozumiane wyłącznie przez odniesienie do przenikającej całości nadrzędnej zasady organizacyjnej”. M. BRYŁ: *Hans Sedlmayr: muzeum jako symptom „epoki bez Boga”*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005, s. 65.
- ²² M. POPIEL: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 339–340.
- ²³ Szerzej piszę o tych zagadnieniach w swojej książce: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyń 2006. (Część druga. Tradycja).
- ²⁴ Oryginalność dzieła, pojmowana jako autentyczne, autorskie przedsięwzięcie artysty, była zazwyczaj pożądana, nie oznacza to jednak pożądaną oryginalności w aspekcie źródłowości i bezwzględniego nowatorstwa. Jeśli z dzisiejszej perspektywy przyjmiemy, że „źródłowość, świeżość i bezprecedensowość” stanowią jedne z najważniejszych wartości dzieła sztuki, to okaże się, że nie tylko niewiele jest dzieł, które można będzie tak scharakteryzować, ale nigdy nie będą one też „całkowicie oryginalne w zakresie i treści, i formy”. W efekcie, zabrzmi to nieco prowokacyjnie, ale w dziełach sztuki (do XIX wieku) oryginalność nie była wartością osobliwie cenną i szczególnie podkreślaną. Zdecydowana większość artystycznych realizacji (przeszłości) to w zasadzie dzieła nieoryginalne (nieźródłowe i niebezprecedensowe), wśród nich te największe, „zajmujące szczytowe miejsca w naszych estetycznych hierarchiach”. S. OSSOWSKI: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. B. DZIEMIDOK. Kraków 2004, s. 110. Ponadto musimy też pamiętać, że choć pobieżnie jesteśmy skłonni nowość utożsamiać z oryginalnością, to wcale nie znaczy, że wszystko, co inne (nowe, odmienne), jest zarazem oryginalne, podobnie jak bycie twórczym nie jest tożsame z byciem oryginalnym. Co więcej, chociaż zdążyliśmy się oswoić z tym, że w naszej rzeczywistości nowość i zmiana uchodzą za coś pozytywnego, rozwojowego (i to nie tylko w obszarze sztuki), to w wielu kulturach przypisywano im charakter dezintegrujący, niepożądany, w efekcie niszczący. Zmiana kulturowa, implikująca różnego typu reorganizację, niejednokrotnie przecięż wiązała się z dylematami nieokreśloności, dezintegracji, dysjunkcji, przemieszczenia, rozproszenia, dyfuzji, rozszczepienia.
- ²⁵ R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 408.
- ²⁶ A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 25, 26.
- ²⁷ A. SZCZEPAŃSKA: *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa 1989, s. 204.
- ²⁸ A. MARKOWSKA: *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003, s. 309.
- ²⁹ Pisząc o modernistycznym przełomie, myślę nie tyle o kategorii syntetyzującej ogół kierunków literackich i tendencji artystycznych przypadających na przełom XIX i XX stulecia, ile o kulturowym projekcie nowoczesności ufundowanym na gruncie oświecenia, który pojawiwszy się w świecie zachodnim, swój ostateczny kształt zyskał w XIX wieku, dając wyraz przekonaniom o nieustannym i nieograniczonym postępie cywilizacyjnym.
- ³⁰ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest...*, s. 27.
- ³¹ A. LIPSKI: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia...*, s. 41.
- ³² Tym bardziej, że widziano w niej niejednokrotnie bastion tradycji i kulturowego zakorzenienia, sycący poczucie przynależności do wartości i wspólnoty. „Stanął lud nawskróś nasz – pisał zafascynowany góralszczyzną i kulturą ludową Podhala Stanisław Eljasz Radzikowski – kość z kości, krew z krwi naszej, przechowujący język pradziadów, utrzymujący w żywej tradycji wspomnienia dawno ubiegłych lat – odgradzony lasami i górami, *mikrokosmos* dawnego ludu polskiego, którego niedosięgła w tem ustroniu praca niwelacyjna kultury i cywilizacji burzącej dawne tej ziemi porządki”. S.E. RADZIKOWSKI: *Styl zakopiański*. Kraków 1990, s. 9.
- ³³ Nie mylmy tego ze zideologizowaną politycznie kategorią „ludowości” PRL, funkcjonującą w oficjalnej nazwie państwa do 1989 roku.
- ³⁴ Por. K. MOSZYŃSKI: *Kultura ludowa Słowian*. T. 1 i 2. Warszawa 1968.
- ³⁵ K. DOBROWOLSKI: *Chłopska kultura tradycyjna*. W: *Antropologia kultury*. Cz. 1: *Wiedza o kulturze*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1987, s. 375.
- ³⁶ *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Red. E. SZCZĘSNA. Warszawa 2002, s. 94.
- ³⁷ S. KRZEMIEŃ-OJAK: *Oskar Kolberg (1814–1890)*. „Kultura Współczesna” 2006, nr 4 (50), s. 230. Koncepcja numeru: A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Por. H. KOLLATAJ: *Wybór pism naukowych*. Warszawa 1953.
- ³⁸ Ibidem, s. 230.
- ³⁹ Przywołuję za: S. KRZEMIEŃ-OJAK (ibidem, s. 227).
- ⁴⁰ *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1981, s. 428.
- ⁴¹ A. LIPSKI: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia...*, s. 44.
- ⁴² Wypowiedź folklorysty R. FERRERA. Przywołuję za: A. LIPSKI (ibidem, s. 44).
- ⁴³ J. KĘBŁOWSKI: *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*. Warszawa 1987, s. 182.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Obejmuje przez to nie tylko malarstwo i rzeźbę, lecz także architekturę, snycerstwo, meblarstwo, wyroby kowalskie, kaletnicze, ceramikę, garncarstwo, tkactwo, strój, hafty, koronki itp.

⁴⁶ K. DOBROWOLSKI: *Chłopska kultura tradycyjna...*, s. 377.

⁴⁷ Ibidem, s. 376.

⁴⁸ J. KLĘBŁOWSKI: *Dzieje sztuki polskiej...*, s. 182.

⁴⁹ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest...*, s. 20.

Ryszard Solik

Arts versus folk art Considerations about concepts, affinity and relationships Reconnaissance

Summary

The major problem related to an sketch arises from considerations about two concepts: one – present in the discourse about artistic culture and another one occurring in a wide common use. The concepts are ‘art’ and ‘folk art’. However, the objective of the text does not consist in tracking their historical retrospective redefinitions. What is a leading element here is a comparative aspect, and as a result – the analysis of the meanings and connotations ascribed to them, which on the one hand are shaped by the range of cultural practices, and on the other hand occur in the field of the inter-domain relationships and connections between so-called ‘official art’ (“elite”) and ‘folk art’.

Keywords: art, folk art, concepts, contexts, relationships, distinctive features

Ryszard Solik

Umění a lidové umění Úvahy o pojmech, příbuzenství a vztazích Průzkum

Shrnutí

Zásadní problém náčrtu představují úvahy o dvou pojmech fungujících v rovině umělecké kultury a širokého společenského okruhu. Jde o „umění“ a „lidové umění“. Předpokladem textu však není retrospektivní sledování jejich historických redefiníci. Vůdčím principem je zde srovnávací aspekt a ve výsledku analýza jim připisovaných smyslů a konotací, na jedné straně vytvářených oblastí kulturních praktik, na druhé – projevujících se na poli mezioblastních vztahů a vazeb tak zvaného „oficiálního umění“ („elitního“) a „lidové tvorby“.

Klíčová slova: umění, lidové umění, pojmy, kontexty, vztahy, distinktivní vlastnosti