

Ewa Klekot

Uniwersytet SWPS

Uwagi o uwarunkowaniach i konsekwencjach wystaw sztuki ludowej

„Tak więc warunkiem podjęcia przeze mnie dalszej pracy nad scenariuszem i utrzymania zasady »rangi artystycznej« w cz. 1 jest zaakceptowanie faktu, iż część rzeźb będzie o tematyce »Świątków«”, napisał Aleksander Jackowski. Podpisany jego imieniem i nazwiskiem maszynopis, przechowywany w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego (PME), nosi tytuł *Sztuka ludowa w 30-leciu / zarys scenariusza* i jest odręcznie datowany na „25 IV 74”. Zawiera pierwszy sformalizowany opis kuratorskiej wizji, która zmaterializowała się ostatecznie w postaci wystawy otwartej niemal rok później, 17 marca 1975 roku, kiedy to Stanisław Gucwa, marszałek Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej **Ludowej** i przewodniczący Zjednoczonego Stronnictwa **Ludowego** dokonał uroczystego otwarcia wystawy *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL*. Wystawa zajmowała cały parter muzeum, jej otwarcie poprzedziła konferencja prasowa, a pod koniec sierpnia została przeniesiona do sal wystawowych BWA w Krakowie. Trzy semantycznie różne użycia słowa „ludowy”, które podkreśliłam w zdaniu relacjonującym otwarcie wystawy Jackowskiego, zarysowują szeroki kontekst jej znaczeń: określone przez **ludowe** państwo relacje władzy, wieś i pole sztuki. Zachowana w archiwum PME dokumentacja pozwala w znacznym stopniu prześledzić rozwój pierwotnej koncepcji, a nawet do pewnego stopnia wychwycić przyczyny zachodzących w niej zmian. Przede wszystkim jednak umożliwia zrozumienie pewnej wizji sztuki ludowej i pozwala dostrzec społeczne mechanizmy jej funkcjonowania. A sposoby, po jakie sięgali wiejscy twórcy,

żeby się w tej wizji odnaleźć i poradzić sobie w peerelowskim wariacie nowoczesnego pola sztuki – to temat innej, pół wieku późniejszej wystawy, w której *Szuka ludowa w 30-leciu PRL* jest jedną z ważnych bohaterek drugiego planu. Chodzi o ekspozycję *Dwie dusze twórcy ludowego*, prezentowaną w PME od listopada 2024 do listopada 2025¹.

Jackowski, redaktor naczelny wydawanego przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk czasopisma „Polska Sztuka Ludowa”, postawił przytoczony przed chwilą warunek niewątpliwie pomny bolesnego doświadczenia swego poprzednika na tym stanowisku, Józefa Grabowskiego, który za jednym zamachem stracił posadę dyrektora Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej i redaktora naczelnego „Polskiej Sztuki Ludowej” za opublikowanie wielostronicowego, bogato ilustrowanego omówienia ekspozycji sztuki ludowej w krakowskim Pałacu Sztuki². Problem Grabowskiego polegał na tym, że autorzy wystawy³, którzy kierowali się przywoływanym przez Jackowskiego kryterium „rangi artystycznej”, zaprezentowali na niej wyłącznie dzieła sztuki przedstawiające [Polskie życie artystyczne... 2012: 19] – czyli, mówiąc słowami Jackowskiego, w Pałacu Sztuki znalazły się głównie „rzeźby o tematyce »Świątków«”. Religijna tematyka prac, których całostronicowe reprodukcje ukazały się w państwowym czasopiśmie o nakładzie niemal 5000 egzemplarzy, wywołała oburzenie władzy i – jak wspominał po wielu latach sam Jackowski – „wicepremier wezwał »na dywanik« ministra Sokorskiego [...] ten zaś za propagowanie »religianctwa«, świątków, z miejsca wyrzucił Grabowskiego z pisma i z Instytutu” [Jackowski 1996: 145-146]. I pomimo, że od krakowskiej ekspozycji minęło przeszło ćwierć wieku, a przy okazji któregoś z konkursów „jeden z wiejskich świątkarzy, pokazując swe prace objaśniał, że są wśród nich świątki religijne, historyczne i państwowe” [Jackowski 1978: 178], to wystawa sztuki ludowej nadal wymagała nie tylko sprawnego poruszania się w polu sztuki, ale i dobrego rozumienia uwarunkowań różnych aktorów **ludowej** polityki.

¹ *Dwie dusze twórcy ludowego*, wystawa w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, 4/11/2024 – 9/11/2025; scenariusz i koncepcja: Ewa Klekot; kuratorki: Ewa Klekot, Amudena Rutkowska (PME); scenografia: Maciej Siuda Pracownia; opracowanie graficzne: Jakub de Barbaro; produkcja: Marta Ancelewska (PME).

² Omówienie ukazało się w „Polskiej Sztuce Ludowej”, t. II/1948, nr 6–8.

³ Byli nimi historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski, artysta Jan Hrynkowski oraz dyrektor krakowskiego Muzeum Etnograficznego Tadeusz Seweryn, z wykształcenia także historyk sztuki i artysta.

Sztuka ludowa jako reprezentacja wiejskiej rzeczywistości

W ramach wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego* ekspozycji *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* poświęcono jedną z sekcji drugiej sali wystawowej. (Wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* zajmuje dwie sale, usytuowane amfiladowo na pierwszym piętrze muzeum). Prezentując sposób eksponowania sztuki ludowej przez PME (historycznie działające też pod kilkoma innymi nazwami) sala ta ma w założeniu zachęcać do refleksji nad rolą kolekcji etnograficznych i muzeów w powielaniu i wzmacnianiu reprezentacji wsi i jej kultury za pomocą mitu ludowej twórczości; inspirować do krytycznego zastanowienia nad konstrukcją wizerunku wsi jako malowniczego świata folkloru. Wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* problematyzuje okoliczności i rodzaj relacji, w wyniku której rodzi się „sztuka ludowa”. Zwraca uwagę, że wykształcona osoba spoza wiejskiego świata (kolekcjoner, artysta, etnograf) pełni w niej rolę „odkrywcy pierwotnej twórczości”, by następnie stać się instruktorem, który pragnie wydobyć i wzmocnić „pierwotny, samorodny talent”, „naturalny”, bo nie skrzepowany żadną dotychczasową edukacją artystyczną. Reprezentacja opierająca się na egzotyzacji wsi i jej mieszkańców jako malowniczych i pierwotnych ma kilka wariantów, które stają się wyraźnie widoczne dzięki odwołaniom do różnych wystaw PME poświęconych sztuce ludowej.

Wizualna narracja sali dotyczącej wystaw sztuki ludowej wykorzystuje zarówno oryginalne archiwalia prezentowane w gablotach, jak i wielkoformatowe reprodukcje archiwalnych fotografii tych wystaw, które pełnią też ważne funkcje scenograficzne. Chłodna, biała, intelektualna przestrzeń punktowana tylko ramami z ciepłego drewna zaludnia się postaciami, które wydają się schodzić z wielkich czarno-białych kadrów, uczestnicząc w nieustającej fecie kolejnych wernisaży i wystaw. Równocześnie, korzystając z zachowanej dokumentacji, udało się zidentyfikować obiekty prezentowane na konkretnych pokazach i włączyć je fizycznie w „wystawę o wystawach”. W sekcji poświęconej ekspozycji *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* zostały też – zgodnie z wynikami badań nad tą wystawą – pokazane makatki, eksponowane pierwotnie w hallu, między salami wystawowymi (wśród nich pojawiające się w szczątkowych opisach tego fragmentu ekspozycji makatki „z jeleniem” oraz jedna z prac Emilii Frąc, o której wspomina pierwsza wersja scenariusza Jackowskiego), a powiększony wycinek prasowy z „Życia Warszawy” z notatką o wystawie zilustrowaną zdjęciem ekranu fotograficznego (także eksponowanego w hallu, poza

salami) zyskał formę dużej podświetlanej tablicy. Prezentując w PME organizowane przez to muzeum ekspozycje sztuki ludowej wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* proponuje osadzone w teorii krytycznej spojrzenie na własną działalność instytucjonalną jako na uczestnictwo w procesie społecznego wytwarzania wiedzy za pomocą reprezentacji. Równocześnie, sala poświęcona muzealnym wystawom stanowi kontynuację narracji pierwszej sali, w której sztuka ludowa jest prezentowana jako relacja między dwiema grupami aktorów społecznych. Pierwsza sala stara się ukazać skomplikowane związki łączące tych, którzy określają, co jest ludowe z tymi, którzy są tym przymiotnikiem określani.



Il. 1. Wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego*. Fragment sekcji poświęconej wystawie *Sztuka ludowa* w XXX-leciu PRL, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Prezentacja wystaw pływających na barce po Wiśle zwraca uwagę na fakt, że przez kilka sezonów na barce „Złota Kaczka” pokazywano wystawę o Podhalu w ramach której te same eksponaty, w tym samym układzie,

raz bywały „Kulturą ludową Podhala”, a kiedy indziej „Sztuką ludową Podhala”⁴. Muzeum, które w oczach odbiorców reprezentowało ekspercki dyskurs o wsi, sprowadziło w ten sposób obraz wiejskiej rzeczywistości i jej mieszkańców do kategorii malowniczości, a w konsekwencji takiej wizji życie mieszkańców wsi traciło egzystencjalny ciężar i stawało się przedmiotem wyłącznie estetycznych ocen. Wieś stawała się barwnym i egzotycznym dla widza światem, w którym artystycznie wrażliwy lud odziany w kolorowe stroje żyje w otoczeniu rzeczy pięknych i je tworzy.

Folklorystyczna reprezentacja wsi opierała się na formalnym kanonie ludowości, którego społecznej konstrukcji poświęcona jest pierwsza sala wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego*. Przestrzeganie tego kanonu przez twórców stanowiło gwarancję ludowości wiejskich wyrobów⁵. Dbłość o ludową stylistykę spoczywała w rękach specjalnie przygotowanych specjalistów, a dzięki ich trosce o jakość formalną i estetyczną wiejskość w wariacie ludowym znajdowała odbiorców poza wsią, stając się częścią socjalistycznej gospodarki. Z tego też względu wystawy sztuki ludowej nie tylko utrzymywały sfolkloryzowaną reprezentację wsi, ale też miały za zadanie dostarczać stylistycznych i formalnych „dobrych wzorców” ludowości, z których mieli korzystać zarówno twórcy wiejscy, jak i miejscy amatorzy wzornictwa o „rodzimy” charakterze. Taka koncepcja sztuki ludowej stała za wystawą *Sztuka ludowa w 25-leciu PRL*, która odbyła się wiosną 1970 roku w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP). Jej organizatorem było PME, a kuratorem – jego dyrektor Kazimierz Pietkiewicz. Siedziba muzeum przy ulicy Kredytowej nie była jeszcze gotowa, ale wystawę pokazano w IWP nie tylko z tego powodu. Wybór miejsca ekspozycji wyraźnie wskazywał na rolę, jaką w polityce kulturalnej PRL odgrywała twórczość ludowa. Wystawa kładła nacisk na estetyczne walory ludowości i jej zastosowanie w nowoczesnym wnętrzu. Podkreślała też ciągłość między wytwórczością wsi XIX i początków XX wieku a współczesnymi wyrobami wiejskimi, które określano mianem ludowych. O ciągłości świadczyć miały cechy formalne – przede wszystkim styl wyrobów i użyte materiały – oraz rękodzielniczy charakter produkcji, choć odkąd niektóre spółdzielnie Cepelii przeszły na maszynowe wytwarzanie tkanin dekoracyjnych, ten ostatni walor pomijano dyplomatycznym milczeniem.

⁴ O wystawach na barkach por. Klekot 2024.

⁵ Szerzej o społecznym wytwarzaniu kanonu ludowości por. Klekot 2021



Il. 2. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Panorama Sali 2, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Cztery lata po wystawie w IWP Aleksander Jackowski zaproponował zupełnie inną wizję ludowości sztuki. Odnosząc założenia jego wystawy do wcześniejszych sposobów prezentacji sztuki ludowej widać, że starał się ją wywikłać ze skojarzeń z cepeliowskim folkloryzmem i ludowością zespołów estradowych. Na ekspozycji nie znalazł się ani jeden strój ludowy i niemal całkowicie pominięto rzemiosło. Sztukę ludową ukazano jako zindywidualizowaną działalność twórczych osobowości, wśród których byli i wiejscy twórcy ludowi, i artyści należący do stworzonej przez Jackowskiego dziesięć lat wcześniej kategorii „innych”⁶. Dzięki całkowicie ahistorycznemu potraktowaniu twórczości ludowej jako dzieł wielkich indywidualności artystycznych i sztuki o ponadczasowych wartościach, Jackowski unikał kłopotliwych kwestii dotyczących jej genezy, ciągłości oraz społecznego osadzenia i recepcji. Kontekstem dla pierwszej sali jego wystawy – tej, w której ze względu na „utrzymanie zasady »rangi artystycznej«” pojawiły się nie tylko rzeźby, ale i obrazy „o tematyce »Świątków«” – były inspirowane „ludowością” prace współczesnych artystów, takich jak

⁶ Wystawa Aleksandra Jackowskiego *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, która odbyła się w Zachęcie w lipcu 1965 roku, była pierwszym w Polsce przekrojowym pokazem tego rodzaju sztuki, a tytułowe określenie „Inni” nadal jest często stosowane jako jej nazwa gatunkowa.

Antoni Kenar, Stanisław Kulon, Jerzy Bereś czy Władysław Hasior, a zamiast pamiątkarskich wyrobów cepeliowskich pojawiły się dwuosnowowe tkaniny tworzone pod kierunkiem Eleonory Plutyńskiej, włocławskie fajanse, oraz girlandy bibułkowych kwiatów autorstwa redakcyjnej koleżanki Jackowskiego, historyczki sztuki Jadwigi Jarnuszkiewiczowej. W tej samej sali, poświęconej „Inspiracjom ludowym w kulturze trzydziestolecia PRL” pokazywano też z jednej strony przezrocza z imprez masowych wykorzystujących elementy folkloru, jak dożynki, święto „Trybuny Ludu”, festiwale i pochody, a z drugiej zdjęcia z filmów takiego kalibru jak *Wesele* Andrzeja Wajdy, *Chłopi* Jana Rybkowskiego, czy *Janosik* Janusza Passendorfera.

Niezwykły rozmach tej wystawowej reprezentacji ludowości w sztuce odpowiadał swoim czasom: lata siedemdziesiąte XX wieku były szczytowym okresem peerelowskiej mody na ludowość oraz popularności folklorystycznej autoreprezentacji narodowej, a Jackowski starał się tę wszechobecność ludowości w rozmaitych przejawach polskiej kultury lat siedemdziesiątych pokazać. W październiku 1971 roku minister kultury i sztuki ogłosił wielką akcję pod hasłem „Kultura ludowa – dobrem narodu”, którą zaplanowano na cztery lata: 1972–1974 [Zawistowicz-Adamska 1976: 31-34]. W latach siedemdziesiątych znacznie wzrosły nakłady państwowe na rozwój sztuki ludowej, co w ocenie większości etnografów stworzyło „znakomitą koniunkturę” i doprowadziło do jej „gwałtownego rozwoju” [Zawistowicz-Adamska 1976: 44, 54]. Warto przy tym zwrócić uwagę, że analiza naukowego dyskursu o sztuce ludowej prowadzi do dość odmiennych wniosków, by poprzestać na przypomnieniu, że Ksawery Piwocki w jednym ze swoich ostatnich tekstów, opublikowanym w 1975 roku, *expressis verbis* nazywał współczesną, sfolkloryzowaną sztukę ludową „sztuką umarłą” [Piwocki 1975: 132; o dyskursie naukowym dotyczącym sztuki ludowej por. Klekot 2021]. Ludowość była jednak bardzo ważnym elementem rodzącego się socjalistycznego konsumpcjonizmu epoki Gierka i związanej z nim kultury masowej. Ludowe stroje i rekwizyty w ramach Cepeliad czy kiermaszów na święto „Trybuny Ludu”⁷ stały się przedmiotem konsumpcji socjalistycznej w formie i narodowej w treści. Państwowe nakłady nie tylko wspierały działalność instytucji organizujących konkursy czy wystawy, lecz miały też postać środków finansowych, adresowanych bezpośrednio do twórców ludowych: stypendiów i zapomóg dystrybuowanych przez Ministerstwo

⁷ Pierwsza cepeliada miała miejsce pod Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie w 1971 roku; także od 1971 roku odbyło się pierwsze święto „Trybuny Ludu”.

Kultury i Sztuki oraz niektóre wydziały kultury szczebla wojewódzkiego, a także utworzonego w 1972 roku Funduszu Rozwoju Twórczości Ludowej CPLiA [Zawistowicz-Adamska 1976: 41].

Wystawie *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* towarzyszył niewielki pokaz sztuki jarmarczno-bazarowej, umieszczony w hallu pomiędzy salami jako rodzaj aneksu. Prezentowanych tam obiektów (którymi były malowane makatki i ekrany odpustowych fotografów) nie obejmuje katalog wystawy, a dokumentacja pomija jego istnienie milczeniem. Jednak w cytowanej propozycji scenariusza w dziale „malarstwo” pojawia się pozycja „ktoś z pogranicza makat” oraz „ekran fotografa ulicznego z Częstochowy”, a wśród eksponatów w katalogu wymieniona jest „Makata na płótnie” autorstwa Emilii Frąć⁸ – widać więc, że Jackowski starał się znaleźć miejsce dla wiejskiej twórczości, która nie mieściła się w kanonach ludowości, zwłaszcza w ich wersji konkursowej i cepeliowskiej. Wszystko jednak wskazuje na to, że chociaż obecność „rzeźb o tematyce »Świątków«” udało mu się przekonująco uzasadnić, to kicz i sztuka jarmarczna nie znalazły zrozumienia urzędniczych „czynników partyjnych i państwowych”. W artykule o malowankach, makatkach i ekranach Jackowski pisał o „neofickiej gorliwości” urzędników, którzy „walcząc z »jeleniem« odcinali się od estetyki dawnego środowiska, potwierdzali swoją kulturową nobilitację. Nie znaczy to jednak, że walcząc z »jeleniem« mieli rozwiniętą świadomość estetyczną. Uderzali w stereotyp, w to, o czym **wiedzieli**, że jest »kiczem«, nie dostrzegając często, że spokojnie akceptują inne rodzaje kiczu, jeszcze nie zdemaskowane publicznie” [Jackowski 1977: 165, przyp. 62; wyróżnienie autora]. Jackowski jednak świetnie wiedział, że ekspozycja makatek i sztuki jarmarcznej to oko puszczone do miejskiego inteligenta i artysty, dla którego sfolkloryzowana ludowość utraciła już atrakcyjność i świeżość „prymitywu”, podczas gdy kicz, jarmarczność i inne przejawy „sztuki powiatowej” (jak nazywał ją Władysław Hasior) miały pożądany potencjał estetycznej obcości. I nie mylił się: notka o wystawie *Sztuka ludowa w XXX-leciu PRL* zamieszczona w „Życiu Warszawy” z 3 kwietnia 1975 roku właśnie temu aneksowi poświęca cały akapit, a ilustracją tekstu o wystawie „sztuki ludowej na Kredytowej” jest zdjęcie przedstawiające ekran fotograficzny z widokiem jasnogórskiego klasztoru i napisem „Pamiętaj o mnie, moje szczęście”.

⁸ W zbiorach PME jest sześć makatek tej autorki; jedna z nich została pokazana na wystawie *Dwie dusze twórcy ludowego*.



Il. 3. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Panorama Sali 1, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Sztuka ludowa jako relacja społeczna

Z perspektywy narracji pierwszej sali wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego* warto znów wrócić do Jackowskiego i „tematyki »Świątków«”, która miała dla niego tak fundamentalne znaczenie, że posunął się do szantażu i groził rezygnacją z funkcji autora wystawy. Cały akapit poświęcony tej kwestii brzmi tak:

Jeżeli chce się pokazać tylko rzeźbę „świecką”, w nieunikniony sposób trzeba sięgnąć po drugorzędne „Cepeliowskie” figurki, a wtedy mówienie o „randze artystycznej” staje się tylko frazesem bez pokrycia. Jeżeli chce się pokazać „nowe przemiany” wsi, to materiał będzie jeszcze pośledniejszy, naturalistyczno-amatorskie rzeźby z okresu soc-realizmu [pisownia oryg.]. Jeżeli zaś chce się pokazać rzeczywisty obraz osiągnięć artystycznych rzeźby, to trzeba uwzględnić spory procent rzeźb o tematyce „Świątków”. Pisze świadomie o tematyce „Świątków”, a nie o tematyce religijnej, ponieważ są to pojęcia nie pokrywające się ze sobą. Dla wielu, zwłaszcza starych mistrzów, tematyka legend biblijnych była w gruncie rzeczy najlepiej im znana, najsilniej działająca na wyobraźnię.

Starając się przekonać ministerialnych decydentów – bo przecież nie koleżanki i kolegów po fachu, których poproszono o recenzję projektu⁹ – Jackowski w zastanawiający sposób powiązał tematykę rzeźb z ich walorami artystycznymi i stylistyką formalną. Z tekstu wynika bowiem, że o ile poślednie artystycznie, cepeliowskie figurki o tematyce „świeckiej” stylistykę ludową wykazują, to obiektom najnędniejszej „rangi artystycznej”, czyli pracom „socjalistycznym w treści” brak nawet ludowej formy, bo przejawiają „amatorski naturalizm”.

Problem konwencji stylistycznej i niechęć Jackowskiego do „naturalizmu” u autorów ludowych wynika przede wszystkim z odnoszenia ich prac do *kanonu prymitywności* o romantycznej i awangardowej genezie. Fundamentem tego kanonu jest deformacja i brak dążenia do naturalizmu przedstawień, wskazywany przez wszystkich specjalistów, ekspertów i badaczy sztuki ludowej jako jej główny walor formalny [por. Klekot 2021]. Z tego też względu wszystkie próby stosowania środków formalnych służących konstrukcji złudzenia realności wizualnej (jak na przykład światłocien) były przez specjalistów odrzucane i krytykowane. Skarżyły się na to na przykład ludowe twórczynie z Zalipia: „Oni chcą – mówiła malarka z Zalipia o komisji konkursowej – żeby było robione nie tak plastycznie, ale na ludowo, tak jak nie istnieje” [Jackowska 1983: 33]. *Kanon prymitywności* obejmuje zarówno stylistykę dzieła, jak i postać jego autora: twórca ludowy nie może zmienić estetyki, bo kanoniczna prymitywność jest w założeniu wynikiem egzystencji, a nie świadomym wyborem artystycznym. *Prymitywność* to jedna z niezwykle ważnych kategorii nowoczesnego pola sztuki, silnie powiązana z *autentycznością* – jedną z jego fundamentalnych wartości. Nowoczesne pole sztuki połączyło *prymitywność* z *autentycznością* i *szczerą* z *nieuczonością* konstruując rodzaj wzorcowego doświadczenia „Innego” artysty nowoczesnego. Historia kategorii prymitywności w nowoczesnym polu sztuki pokazuje, jak jej kolejne *wcielenia* – kobieta, dziecko, lud, szaleniec itd. – okazują się nie dorastać do tego wzorca. Sam Jackowski zdawał sobie sprawę z wątpliwych podstaw takiej konstrukcji twórcy ludowego i w 1975 roku ukuł metaforę „dwóch dusz” twórcy ludowego. Opisywała ona sytuację, w której „wielu współczesnych twórców ludowych wyznaje równocześnie dwie estetyki. Jedną – na użytek własny, drugą – gdy z jakiegoś powodu ma wrócić do form tradycyjnych”

⁹ Recenzje scenariusza przesłali na ręce komitetu organizacyjnego wystawy Anna Kutrzeba-Pojnarowa i Ksawery Piwocki.

[Jackowski 1975: 140]. „Dwie dusze” to sposób poradzenia sobie z faktem, że wiejski artysta okazywał się jednak dokonywać świadomych wyborów stylistycznych, a wiejscy rzeźbiarze działający w latach siedemdziesiątych XX wieku wyróżniali we własnej twórczości dwa rodzaje prac: wykonane „na ludowo” i „na realistycznie” – pierwsze dla inteligentów z miasta, te drugie – dla odbiorcy wiejskiego i małomiasteczkowego [Kroh 1979: 45].



Il. 4. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Fragment ekspozycji w Sali 1, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Pierwsza sala jest większa od drugiej i ma odmienną scenografię – ciepłą i kolorową; pochodzące ze zbiorów PME prace wiejskich autorów – nie wszyscy byli twórcami czy twórczyniami ludowymi – zostały zaaranżowane wzdłuż ścian oraz na środku. W części środkowej – jak w oku cyklo-nu – zebrano przedmioty, które fizycznie brały udział w konstruowaniu mitu twórczości ludowej: łowickie wycinanki autorstwa „dziewcząt pod kierunkiem Anastazyi Pawlinianki”, opatrzone komentarzami księdza Bruna Korczak-Chodorowskiego, który w 1905 roku wydał je w formie albumu; prace Andrzeja Wawry/ Jędrzeja Wowry (1864-1937) – „beskidzkiego powsinogi” z literackiej ballady Emila Zegadłowicza; obrazy na szkłe Heleny Roj-Kozłowskiej (1899-1955), uczestniczki pierwszego kursu malowania na szkłe dla zakopiańczyków, zorganizowanego na przełomie 1946

i 1947 roku z inicjatywy Wydziału Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki; oraz ceramikę z warsztatu Neclów w Chmielnie. Obchodząc duży, umieszczony na środku sali ekspozytor, można obejrzeć obiekty, którym towarzyszą komentarze zwracające uwagę na relacje między wiejskim wytwórcą a inteligentkim „odkrywcą” ludowości, a w istocie jej współtwórcą. Narracja prowadzi więc od mechanizmów wykuwania się mitu ludowej twórczości przez jego wielorakie aktualizacje, w których szybko ujawniają się napięcia i nieporozumienia pomiędzy dwiema grupami jego (wy)twórców: inteligencją określającą normy ludowości w sztuce i chłopskimi autorami artefaktów określanych jako ludowe.

Zestawiając słowa i rzeczy wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* pokazuje składowe mitu ludowej twórczości oraz sposoby jego tworzenia i podtrzymywania, wśród których wystawy w muzeach etnograficznych są szczególnie ważne. Równocześnie wskazuje jego nieciągłości i pęknięcia, obecne już w samej tytułowej metaforze autorstwa Jackowskiego. Słowa i rzeczy są w narracji wystawy zestawione w sensie dosłownym, jako różne tryby ucieleśnienia relacji, którą jest sztuka ludowa. W pierwszej sali częścią wystawy, oprócz eksponatów, są też cytaty zaczerpnięte z wypowiedzi współ(wy)twórców figury twórcy ludowego. Ich scenograficzne wyróżnienie wskazuje na status eksponatu, inny niż status kuratorskiego komentarza i muzealnej metryczki. Cytaty pochodzą z różnych dziesięcioleci XX wieku, długie trwanie mitu ludowej twórczości wskazuje, że był on – a może nadal jest – potrzebny wielu aktorom społecznym w polu polskiej kultury. Wystawa, choć koncentruje się na czasach PRL i poddaje szczególnej uwadze wystawy w tym czasie organizowane, wskazuje na ciągłość mitu twórczości ludowej, zakorzenionego z jednej strony w romantycznej wizji ludu jako zbiorowego twórcy, a z drugiej w fascynacji „siłą ekspresji i prawdą prymitywu”, na której artyści awangardy opierali swoje eksperymenty formalne. Krytyczne podejście do tej mitycznej konstrukcji jest jednym z ważniejszych uwarunkowań autorki scenariusza wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego*, a pobudzenie odbiorców do dalszej refleksji krytycznej byłoby jej najbardziej pożądaną konsekwencją.

Bibliografia

Jackowska Aleksandra

1983: *Poglądy Zali pianek na sztukę*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXVII, nr 1–2, s. 19–38.

Jackowski Aleksander

- 1975: *Sztuka ludowa – relikty czy wartość żywa?*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXIX, nr 3, s. 133-152.

Jackowski Aleksander

- 1977: *Malowanki, makatki, ekrany. Współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza – cz. II*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXI, nr 3, s. 147-166.
- 1978: *Konkursy*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXII, nr 3-4, s. 161-179.
- 1996: *Konteksty*, Polska Sztuka Ludowa. Pół wieku istnienia pisma, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, t. L, nr 1-2, s. 141-148.

Klekot Ewa

- 2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Słowo/Obraz Terytoria: Gdańsk.
- 2024: *Reprezentacja przez sztukę, czyli wakacyjne muzeum etnograficzne*, „Konteksty” 3/2024 (346), s. 22-30.

Kroh Antoni

- 1979: *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław: Ossolineum.

Piwocki Ksawery

- 1975: *Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXIX, nr 3, s. 131-132.

Polskie życie artystyczne...

- 2012: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 2, Warszawa: IS PAN.

Zawistowicz-Adamska Kazimiera

- 1976: *Polska Sztuka Ludowa: stan wiedzy – prace badawcze – opieka i upowszechnianie*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. XVIII.

