

Katarzyna Waszczyńska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Warszawski

Drobiny lustra, czyli refleksje o wystawie *Polska – kraj folkloru?*

Na przełomie 2016 i 2017 roku w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie można było oglądać wystawę zatytułowaną *Polska – kraj folkloru?*¹. W pierwszym momencie zestawienie tematu wystawy z miejscem jej ekspozycji wywołuje zdziwienie i pytanie – dlaczego tutaj, a nie w znajdującym się niedaleko Państwowym Muzeum Etnograficznym. Po chwili jednak nasuwa się odpowiedź: a dlaczego nie – przecież to, czy dane obiekty są odbierane w kategoriach sztuki czy etnografii, jest umowne, istotną rolę odgrywa kontekst ich odczytania [por. Wieczorkiewicz 2001: 239–256]. Takie wyjaśnienie wpisywałoby się zresztą w toczoną od dłuższego czasu dyskusję na temat istoty muzeów sztuki i muzeów etnograficznych [por. Bał 2005: 345–368]. Można by też uzasadnić szukać w historii Zachęty, szczególnie w czasach, kiedy nosiła ona nazwę Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (CBWA)², a w swojej działalności kierowała założeniami polityki kulturalnej PRL. Warto przypomnieć, że elementem tej polityki było instytucjonalne pielęgnowanie i promowanie kultury, a szczególnie tych jej treści, które władze PRL postrzegały jako przydatne i atrakcyjne propagandowo. Do nich należała i tzw. „kultura ludowa”, która zgodnie z XIX-wiecznym konceptem była postrzegana jako składowa kultury narodowej, z tym że teraz miała wspierać

¹ Kuratorką wystawy była Joanna Kordjak (we współpracy z: Katarzyną Kołodziej, Michałem Kubiakiem, Marcinem Lewickim i Jackiem Świdzińskim; konsultacja merytoryczna: Ewa Klekot), a projekt przygotował zespół: Paulina Tyro-Nieżgoda i Piotr Matosek. Wystawa została otwarta 15 października 2016 roku, a wernisaż zorganizowano 15 stycznia 2017 roku.

² <https://zacheta.art.pl/pl/o-nas/historia>; data odczytu: 07.01.2017.

nowy porządek polityczny i społeczny – socjalistyczne państwo i naród, legitymizować władzę ludową. Przydatne okazały się więc ludowe stroje, tańce, wybrane święta [np. obchody dożynkowe] oraz sztuka. Do promocji tej ostatniej zostało włączone również CBWA i stało się jednym z miejsc, w których organizowano wystawy odnoszące się, w mniejszym lub większym stopniu, do wątków ludowych³. Jedną z najsłynniejszych była ekspozycja z 1965 roku, zatytułowana *Inni – od Nikifora do Głowackiej*, przygotowana przez Aleksandra Jackowskiego⁴. Stanowiła ona pokaz prac „artystów nieprofesjonalnych tworzących na marginesie oficjalnego nurtu sztuki, a reprezentujący bardzo różne środowiska i grupy społeczne” [Kronika...1965: 241]. Prezentowano na niej „rzeźby i obrazy wyrastające bezpośrednio z tradycji sztuki ludowej [...]. Prymitywne malarstwo robotników i rzemieślników z małych miasteczek i przedmieść wielkich miast [...]; wreszcie artystów dla których sztuka jest formą wypowiedzi ich filozofii, nurtujących ich obsesji czy najważniejszego, czasem niemal jedynego kontaktu z otoczeniem” [Kronika...1965: 241]. Wystawa okazała się przełomowa, a sztuka ludowa zyskała szersze grono odbiorców – już nie tylko tych o zainteresowaniach etnograficznych, ale i artystycznych. Do historii tej ekspozycji oraz zasygnalizowanej w tytule „inności” artystów ludowych nawiązuje również wystawa *Polska – kraj folkloru?* Nie chodzi tu jednak o podjęcie podobnego wątku, ale działanie bardziej wprost, a mianowicie odtworzenie fragmentu dawnej wystawy i wpisanie go w narrację nowej. Te argumenty i przywołane wydarzenia sprawiają, że zasygnalizowane na początku zdziwienie dotyczące miejsca wystawy traci swój sens. Jednakże fakt, że wystawa *Polska – kraj folkloru?* jest pokazywana właśnie w Zachęcie, której misją jest bycie miejscem, „gdzie prezentowane są najciekawsze zjawiska w sztuce XX i XXI wieku”⁵, wpływa na pojawienie się oczekiwania, że będzie to ekspozycja szczególna. Tylko czy taką była? Czego dotyczyła i jakie treści prezentowała? Niestety, tytuł ponownie może wprowadzać w błąd, a dokładnie użyty w nim termin *folklor*. Kryje się bowiem za nim „zagadnienie złożone, a czasem i kłopotliwe” [Burszta 1974: 315], które sprawia, że jest to jedno z „najbardziej niejednoznacznych i spornych pojęć w humanistyce” [Burszta 1989: 159]. Dodatkowo jest ono używane i do opisu rzeczywistości kulturowej, i jako nazwa dziedziny naukowej, która stara się ją rozpoznać [Słownik...

³ W latach 1949–1989 były to m.in.: *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* (1952 i jej kolejna edycja z 1957 r.), *XXX-lecie Ładu* (1956, 1957), *Artyści plastycy z kręgu Cepelii* (1979), *Kultura ludowa – kultura narodowa* (1978) [Korduba 2016: 88 i dalej].

⁴ Aleksander Jackowski (1920–2017) był wówczas kierownikiem Pracowni Badań Sztuki Nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN, wystawa zaś była pokłosiem prowadzonych w ramach Pracowni badań nad zjawiskiem twórczości ludowej i nieprofesjonalnej [Kronika...1965: 241].

⁵ <https://zacheta.art.pl/pl/o-nas>; data odczytu: 07.01.2017.

1987: 124, Herzfeld 2008: 234 i in.]. Poza tym od 1. poł. XIX wieku, kiedy William Thoms – pisarz brytyjski – po raz pierwszy użył terminu *folklor* zamiast popularnych wówczas *starożytności ludowych* [Burszta 1987: 124], zyskał on różne definicje i interpretacje, mające pomóc w zrozumieniu i charakterystyce tego, czym jest ów *folklor*. Zwracano więc po pierwsze uwagę na to, że nie ma jednego *folkloru* tylko są *folklor*y (wyraz *folklor* nie powinien być używany w liczbie pojedynczej, a mnogiej) – mogą bowiem być właściwe różnym środowiskom, związanym m.in. z miejscem zamieszkania, grupą, aktywnością np. zawodową. Po drugie podkreślano, że folklor pełni rolę spajającą, definiującą ramy danej grupy i przypisywanej jej tożsamości, a jednocześnie „posługuje się szczegółem zamiast ogółem, tworząc symbole-hasła i znaki służące orientacji w świecie” [Napiórkowski 2014: 136, por. Słownik...1987: 124]. Po trzecie zaznaczano, że jest częścią „żywej kultury”, nie ma „liderów w sensie ideologów [...] nie da się [nim] kierować, manipulować” [Burszta 1989: 159]. Poza tym dostrzeżono, że pojęcie *folklor* najczęściej używane jest „na zasadzie «jak gdyby» wiadomo było dokładnie, jaki zakres zjawisk denotuje” [Burszta 1989: 159], a tymczasem ten zakres może być różny. I tak, w nauce przyjmuje się zarówno wąskie znaczenie – wówczas mówi się o folklorze *sensu stricto*, pod którym to pojęciem rozumie się twórczość ludową, głównie literacką, jak i zakres szerszy – folklor *sensu largo*, dodając do powyższego wyliczenia, wierzenia, zwyczaje, obrzędy, dramat, muzykę itd. [Burszta 1974: 316] oraz kładąc nacisk na jego żywotność i zmienność, czyli bycie folklorem *in statu nascendi* [Burszta 1989: 159]. Z kolei w języku potocznym – najczęściej używa się pojęcia folklor *largissimo*, tj. w znaczeniu zdecydowanie najszerszym, a nierzadko rozmytym, nieostrym. Często wówczas słowo *folklor* staje się „synonimem całej tradycyjnej kultury ludowej” [Burszta 1974: 316, por. Dziadowiec 2016: 70-72] lub też odnosi się do sztuki ludowej. I to ostatnie rozumienie folkloru zostało chyba przyjęte w kontekście omawianej wystawy. Kuratorka w tekście katalogu wyjaśnia bowiem, że jej „zamierzeniem [...] jest wizualna analiza tego, czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych dekadach powojennych” [Kordjak 2016: 14]. Na pierwszej, wprowadzającej planszy stawia zaś bardziej szczegółowe pytania:

Czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych latach powojennych w Polsce oraz pierwszych dekadach PRL-u? Jak posługiwała się nią „ludowa” władza? W jaki sposób zmieniał się jej status wraz z wprowadzeniem jej do muzeów i galerii? Jakie miejsce w świecie sztuki zajmował twórca ludowy – „inny”?

Tak sformułowane pytania zwracają jednak uwagę nie na sztukę ludową i ludowość *sensu stricto*, ale na sposób jej traktowania, a użyte słowa *posługiwać*, *wprowadzać*

nie pozostawiają wątpliwości, że chodzi o instrumentalne obchodzenie się z nią. To swoiste wykorzystanie/stosowanie wybranych treści kultury oraz ich estetyzacja nie jest jednak folklorem, a folkloryzmem [por. Burszta 1987: 131, Burszta 1989: 158]. Prawdą jest, że pojęcie to można odnaleźć w jednym z tekstów towarzyszących wystawie, ale i tak dominuje w nich słowo *folklor*. Być może tę nieadekwatność, nieprecyzyjność odczuwała również kuratorka, bo tytuł kończy znak zapytania. Ów znak jednakże można spróbować odczytać inaczej – jako pytanie o miejsce i rolę folkloru w postrzeganiu Polski – z tym, że na wystawie dowiadujemy się, o wspomnianym już wyżej, świadomym operowaniu wybranymi treściami kultury wiejskiej, takimi jak: taniec, strój, obchody dożynkowe czy wrażliwość artystyczna – czyli o zjawisku folkloryzmu. Dlatego może wyraz *folklor* powinien być jakoś wyróżniony, np. wzięty w cudzysłów, co przeniosłoby uwagę z rozumienia pojęcia i jego zakresu, na specyfikę, swego rodzaju koloryt, który kojarzony jest z folklorem.

Wystawa *Polska – kraj folkloru?* została zaaranżowana w pięciu salach. Z początkowej sali imienia Gabriela Narutowicza przechodziło się do trzech kolejnych, ułożonych amfiladowo. Umożliwiało to krążenie i wracanie do niektórych wątków, ale też swobodne przesuwanie się z sali do sali, aż do ostatniej – piątej, której wejście i wyjście było to samo, wymuszając, po jej obejrzeniu cofnięcie się prawie do początku. Taki ruch sprawiał, że chcąc nie chcąc, należało przejść obok wcześniej widzianych obiektów, ale choć widziało się je ponownie, to jednak nie tak samo.

Każda z sal była poświęcona innemu tematowi – i tak, pierwsza sala miała przede wszystkim wprowadzać w klimat opisywanej rzeczywistości, budować swoisty kontekst historyczno-polityczny. Warto tu wyjaśnić, że wystawa była osadzona w określonych ramach czasowych: od drugiej połowy lat 40. XX wieku do drugiej połowy lat 60. XX wieku, co wiąże się z zainteresowaniami kuratorki „sztuką powojenną i chęci zmierzenia się z realiami tamtych czasów” [Pańków 2016: 1]⁶. Już od wejścia wzrok przykuwały umieszczone na przeciwległej ścianie od wejścia trzy ogromne ekrany, na których zmieniały się kadry filmowe oraz słycać było mieszające się dźwięki relacji spikera i muzyki. Zbliżając się do ekranów, widz dostrzegał, że owe kadry pochodzą z Kroniki Filmowej i zarejestrowanych Światowych Festiwali Młodzieży i Studentów w Bukareszcie (1953) i w Warszawie (1955) oraz obchodów Dożynek Centralnych z lat 50. i 60. XX wieku. Lokalizacja ekranów [miejsce i wysokość], ich wielkość oraz słyszalny w każdym miejscu sali dźwięk sprawiały wrażenie jakby to, co przekazują, miało ogarnąć

⁶ Była to druga wystawa poświęcona sztuce i artystom w czasach po II wojnie światowej, pierwszą była wystawa pt. „Zaraz po wojnie” pokazywana w Zachęcie na przełomie 2015 i 2016 roku. Wówczas kuratorkami były: Joanna Kordjak oraz Agnieszka Szewczyk.

i podporządkować sobie widza, tak, jak czyniła to peerelowska propaganda. Dopełnieniem kadrów filmowych były trzy duże białe rzeźby Franciszka Masiaka zatytułowane „Regiony Polski” z lat 1953–55, ustawione jedna obok drugiej. Ich stateczność, mimo że przedstawiały scenki rodzajowe [zwrócone do siebie osoby: kobiety lub mężczyźni, zatopionych w rozmowie] nie przykuwały wzroku tak, jak czwarta oddalona od nich rzeźba (a w zasadzie kopia) pt. „Oberek” autorstwa Jana Ślusarczyka (1951). Kanciastość bryły, a jednocześnie pokazana niezwykła dynamika tańczącej pary nie pozwalały przejść obojętnie. Tym bardziej, że miłośnicy socrealizmu, ale i znawcy Warszawy z pewnością dostrzegli podobieństwo z przedstawieniami Pracy, Hodowli i Tańca, autorstwa tego samego rzeźbiarza, które można (i dzisiaj) oglądać w supraporcie Ministerstwa Finansów.

Całość ekspozycji tej sali uzupełniał lekki stelaż z jasnego drewna, ustawiony tak, że przypominał parawan. Na nim rozwieszono były chusty pamiątkowe wspomnianych Światowych Dni Młodzieży, a także plakaty z lat 50. i 60. XX wieku promujące Polskę (część plakatów była również zawieszona na ścianie za stelażem). Oglądając je, dostrzegało się nazwiska znanych grafików – twórców polskiego plakatu: Jana Młodożeńca, Huberta Hilschera, Jana Lenica, Tadeusza Jodłowskiego, Rity Walter-Łomnickiej. Notabene plakat autorstwa tej ostatniej został oficjalną wizytówką wystawy. Uwagę przyciągały również gabloty, w których znalazły się materiały dotyczące stroju ludowego (od zdjęć, efektów badań jak np. zeszyt *Atlasu Polskich Strojów Ludowych* czy dokumentacji filmowej, po ceramiczne figurki). Oglądając je, można odnieść wrażenie, że zainteresowanie strojami to głównie czasy PRL, a przecież zajmowano się nimi i wcześniej, czego ślady można odnaleźć na przykład w twórczości XIX-wiecznych autorów, m.in.: Łukasza Gołębiowskiego⁷, Oskara Kolberga⁸, czy też w opracowaniach z początku XX wieku pt. *Ubiory ludu polskiego*⁹. Prawdą jednak jest, że zarówno w czasach PRL, tak i wcześniej stroje ludowe wykorzystywano, by zdobywać poparcie (np. Tadeusz Kościuszko w sukmanie), czy w konstruowaniu tożsamości narodowej (strój krakowski – strojem narodowym). Dla mnie jednak najciekawszym obiektem było pismo *Do Sekretariatu KC PZPR w sprawie Centralnych Dożynek w 1969 roku* z zawartym planem ich przebiegu. Lektura tego pisma dowodziła rozmachu tych

⁷ Łukasz Gołębiowski, *Opowiadanie o ubiorach, zwyczajach i obyczajach ludu polskiego*, Kraków 1865.

⁸ W poszczególnych tomach *Dzieł Wszystkich* Oskara Kolberga, można odnaleźć wzmianki, opisy, a także litografie (często barwne).

⁹ *Ubiory Ludu Polskiego* były wydawane przez Komisję Antropologiczną, zeszyt 1 w 1904, 2, w 1909, obydwie dotyczyły stroju krakowskiego. Ich redaktorem był Włodzimierz Tetmajer. W 1932 roku wyszedł zeszyt 3 zatytułowany *Górale Beskidowi*, opracowany przez Seweryna Udzięła.

impres (w sensie organizacyjnym i ludzkim – jak wiele osób było w to zaangażowanych), a także jak wszystko było starannie wyreżyserowane. Warto dodać, że autorką takich scenariuszy była m.in. Jadwiga Mierzejewska – choreograf i znawczyni polskiego tańca ludowego¹⁰, choć tańce te też opracowywała Grażyna Dąbrowska¹¹ – etnografka, która przygotowywała widowiska oparte na tradycjach wiejskich. Fakty te zaś przynoszą refleksję o politycznych uwikłaniach nauki, a także spostrzeżenia dotyczące współczesności, w której wciąż są organizowane dożynki ogólnopolskie...

Przejsie do drugiej sali wprowadzało w zupełnie inny temat i klimat – jej celem było ukazanie obecności twórczości ludowej w mieście i stosunku ludności miejskiej do niej. Znalazła się więc tu historia warszawskiej Cepelii (Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”) i Domu Chłopa, a także podkrakowskiej Nowej Huty. Dołączona do nich narracja jasno wskazywała dwuznaczność pełnionych przez nie ról: z jednej strony opieka i promocja, a z drugiej protekcjonalizm.

Ta część ekspozycji zwracała uwagę dbałością o estetykę – miała uporządkowaną i nieprzeładowaną kompozycję oraz stonowane barwy. Większość eksponatów – głównie zdjęć (też tych podświetlonych), a także tekstów zajmowała ściany, choć wyjątkiem od tej zasady była spora makieta pawilonu „Cepelii” – projekt Zygmunta Stępińskiego z lat 1964–1966. Trzeba podkreślić, że zadbano, by mniej więcej wszystko było na wygodnej dla oka wysokości. Jedynie ustawiony na ziemi, w jednym z rogów sali mały telewizor wymuszał schylenie się, podobnie zresztą jak telewizor umieszczony w kolejnej – trzeciej sali. Pokazywane w nich czarno-białe dokumenty przybliżały twórców ludowych i ich talenty (np. film o Helenie Roj-Kozłowskiej – *Talenty Podhala* Polska Kronika Filmowa z 1952 roku). Próbuując obejrzeć te materiały, trudno było oprzeć się wrażeniu, że w ciemności widza, zmuszonego do zmiany pozycji, jest wpisywane – być może nieświadomie – doświadczenie podporządkowania i uzależnienia bohaterów tych dokumentów (twórców ludowych), od zainteresowań „miasta” oraz władzy. Był to łatwo dostrzegalny kontrast w stosunku do pierwszej sali, w której ekrany z kadrami propagandowych filmów dominowały nad widzem.

Wracając do drugiej sali – tym, co również zwracało uwagę i było, w pewnym sensie, zakłóceniem jej porządku, był ażurowy, geometryczny, metalowy stelaż, który stał mniej więcej pośrodku sali. Ustawione na sobie kubiki, tworzyły przestrzeń na literę L. Wewnątrz kubików i na zewnątrz, na półkach z przezroczystego szkła

¹⁰ Jadwiga Mierzejewska była autorką m.in. *Dożynek ogólnopolskich* [1953–1965].

¹¹ Grażyna Dąbrowska jest autorką licznych publikacji m.in. *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko* [1968], *W kręgu polskich tańców ludowych* [1979].

ustawione były drewniane krzesła – charakterystyczne zydle i zydelki „Sarenka”¹² oraz konik¹³, wyprodukowane przez Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład”¹⁴. Aranżacja, w której jedne z nich stały, a inne leżały, opierając się na siedziskach lub oparciu – tak jakby były przewrócone, pozwalała na przyjrzenie się z czego i jak zostały zrobione, dostrzeżenie śladów użytkowania i informacji o własności (tabliczka informująca, że pochodzą ze zbiorów „WBP Ciechanów...”). Całość sprawiała wrażenie przemyślanej instalacji artystycznej, którą można było podziwiać jako całość lub analizować jej fragmenty. Przechodząc do kolejnej części ekspozycji, dostrzegało się sporych rozmiarów prostokątny ceramiczny dekor, przypominający patchwork. Składał się z kolorowych kafli, z namalowanymi konturami wzorów geometrycznych i zoomorficznych. To wynik współpracy artystów i społeczności lokalnej, aktywności realizowanej w ramach spółdzielni Kamionka z Łysej Góry¹⁵. Od tego momentu następowała kolejna zmiana tematu, kontynuowana w sali trzeciej. Teraz uwaga odbiorcy miała skupić się na współpracy artystów z twórcami ludowymi i rzemieślnikami. Co jednak ciekawe, jego źródła nie poszukiwano tylko w zainteresowaniach środowiska artystycznego (o tym opowiada piąta sala wystawy), ale wskazano na wpływ środowisk naukowych, a szczególnie etnologów i muzykologów. To prowadzone przez nich po II wojnie światowej szczególnie intensywne prace badawcze oraz ich wyniki: zbiory, głównie kultury materialnej i sztuki oraz dokumentacja fono- i fotograficzna (z czasem filmowa) miały stać się inspiracją dla środowisk artystycznych i projektanckich. Za przykłady posłużyły ceramika i tkactwo. I tak, ta pierwsza była reprezentowana przez kompozycję talerzy, tzw. „włocławków” z wzorami nawiązującymi do zalipiańskich motywów kwiatnych, podobnie jak trzy poziomowy, kandelabrowy, ceramiczny żyrandol projektu Heleny i Lecha Grześkiewiczów. Były one efektem odkrycia dzieł malarek z Zalipia i współpracy z nimi. Warto jednak dodać, że kontakty te były nawiązywane i wcześniej – w okresie przedwojennym. Ich przykładem może być choćby znajomość Tadeusza Seweryna (etnograf) i Felicji Curyłowej (malarki), dzięki której:

uświadomiła sobie swój talent. Zdała sobie też sprawę z wartości tradycji regionalnych, by od tej pory świadomie je podtrzymywać i promować” [Gieroń 2015: 12].

¹² Znalazły się tu zydle projektu Olgerda Szlekysa, Władysława Wincze, Franciszka Aplewicza produkowane do lat 80. XX wieku.

¹³ Konik, projekt Haliny Jastrzębowskiej-Sigmunt.

¹⁴ Spółdzielnia „Ład” została w pocz. lat 50. XX wieku włączona do Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”.

¹⁵ Więcej na temat ośrodka w Łysej Górze patrz: A. Wiszniewska, Eksperyment we wsi wzorcowej, „Zachęta”, listopad, grudzień 2016, styczeń 2017, s. 26–29.

W czasach powojennych kontakty ze środowiskiem etnograficznym (przede wszystkim krakowskim) były kontynuowane i wiązały się z organizowanymi konkursami „Malowana chata” (zresztą odbywają się do dzisiaj), ale też z wpływem na kształtowany „etos środowiska twórczego Zalipia i okolic” [Gieroń 2015: 39]. Ich efektem zaś była rosnąca popularność i zainteresowanie wykorzystaniem wzorów zalipiańskich w nowych kontekstach. I tak,

Inwencja ludowa Zalipianek włączona została w zakres prac Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie (opracowały motywy do druku na tkaninach). We Włocławku malowały swoje wzory na wyrobach fajansowych, a w Ćmielowie – na porcelanie. Ich kwiaty, malowane ręcznie ozdobiły również milanowskie jedwabie [Gieroń 2015: 6].

Drugim przykładem było tkactwo, a szczególnie tkaniny dwuosnowowe z Janowa w okolicach Sokółki (obecnie woj. podlaskie). Na wystawie pokazano kilka dywanów, ale ich prezentacja była odmienna niż pozostałych eksponatów. Nie kierowano się w niej zachowaniem równowagi i zachowaniem „powietrza” pomiędzy obiektami (odstępy), ale powieszono je tak, by szczelnie zasłaniały biel ścian. Tkaniny więc nachodziły na siebie, jedna wychodziła spod drugiej i miękko spływały na podłogę. Nagromadzenie tkanin o charakterystycznych kontrastowych kolorach tła i wzorów (efekt użytej techniki dwuosnowowej) przytłaczało. Wrażenie to potęgowały rytmicznie zmieniające się czarno- -białe slajdy wyświetlane z rzutnika na niewielkim ekranie zawieszonym na dywanach. Przedstawiały m.in. Eleonorę Plutyńską, która jeszcze przed II wojną światową, bo od drugiej połowy lat 30. XX wieku,

widząc możliwości tkwiące w technice dwuosnowowej, postanowiła stworzyć nowe wartości artystyczne pospołu z wiejskimi tkaczkami [Błachowski 1990: 19].

Po wojnie kontynuowała swoją działalność, wprowadzała nowe wzory i zachęcała tkaczki do ich swobodnego przetwarzania, by w ten sposób pobudzić ich inwencję – owe:

żywe władze człowieka, które sprawiają, że może on wykonywać piękne przedmioty, że ich potrzebuje, że ich wykonanie sprawia mu radość [Plutyńska za: Błachowski 1990: 20].

W efekcie powstało wiele tkanin, których odbiorcami stawali się głównie mieszkańcy miasta. Fakt wykonania – głównie techniki (nie wzoru), miejsca oraz pochodzenia tkaczek powodował, że zyskały określenie *ludowe*. I tak oto, te same

tkaczki tkwały dywany, nazywane: „dla siebie” (nieaprobowane przez Plutyńską wzory kapowe) i „ludowe” – z motywami przejętymi od Eleonory Plutyńskiej. Takie dywany były też pokazywane na organizowanych przez „Cepelię” konkursach [por. Błachowski 1990: 18].

Przyglądając się tkaninom pokazanym na wystawie, skupia się uwagę przede wszystkim na wspomnianych wzorach. Dostrzega się to, że wypełniają całe pole centralne, że składają się z różnych motywów: florystycznych, antropo- i zoomorficznych, tworzą scenki rodzajowe¹⁶. Warto jednak w nich dostrzec jeszcze inny wpływ Eleonory Plutyńskiej – brak bordiury tak charakterystycznej dla dywanowych tkanin wiejskich, a w zamian obecność wąskiego obramienia [por. Błachowski 1990: 29]. Teraz bardziej zrozumiałe stawało się połączenie slajdów i tkaniny – artystka i wykreowane przez nią wzory oraz tkaniny nie istniały bez siebie.

Przechodząc dalej, dociera się do sali, w której dominuje rzeźba. Na dwóch stosunkowo niskich stołach (jeden owalny, drugi – prostokątny) ustawiono po kilka rzeźb – wykonanych z drewna i ceramiki, stanowiących jedną bryłę i kompozycję z kilku elementów, jednobarwnych (naturalnych) i kolorowych. To, że postawiono je na białych blatach, pozwalało skoncentrować się na samych rzeźbach i dostrzec, że w ich zestawieniu nie chodziło tylko o różnorodność: materiału, techniki wykonania, kompozycji czy wykończenia, a nawet nie o podjęty temat, ale o umowność kategorii „ludowy”, „artysta-twórca ludowy”. Jak bowiem potraktować prace Stanisława Zagajewskiego czy Adama Zegadły? Z tekstów towarzyszących rzeźbom z owalnego stołu można dowiedzieć się, że są one nawiązaniem do wystawy *Inni* z 1965 roku. Trudno jednak uznać, by to, co i jak przedstawiono, było rekonstrukcją fragmentu tej wystawy. Było raczej jej parafrazą służącą do tego, by zwrócić uwagę na twórców „innych” oraz ich postrzeganie. Wspomniana inność przekładała się bowiem na odbiór ich dzieł, ale też wpływała na rosnące zainteresowanie nimi. Przykładem tego ostatniego może być kolekcjonerstwo. Na wystawie reprezentuje je Ludwig Zimmerer – dziennikarz zachodnioniemiecki, który jako korespondent przyjechał do Polski w latach 50. XX wieku i już tu pozostał do śmierci w 1987 roku. Od lat 60. XX wieku zaczął zbierać prace artystów nieprofesjonalnych i dość szybko z tej pasji powstała jedna z największych kolekcji, a sam Zimmerer zyskał miano znawcy sztuki nieprofesjonalnej¹⁷. W 1978

¹⁶ Była to odpowiedź na hasła, które przyświecały konkursom – najsłynniejszy dywan tego typu to „Droga przez wieś” wykonany przez Dominikę Bujnowską (1952); na wystawie zaś znalazł się dywan autorstwa Oliwii Jaroszewiczowej: „Zabawa w lesie”, przygotowany z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie (1955).

¹⁷ Więcej o Ludwigu Zimmererze, patrz: Aleksander Jackowski, *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty*, z. 1-2, 1975 oraz artykuły: Katarzyny Zimmerer *Moje wspomnienie o Ojcu*, Uty Karrer *Ludwig Zimmerer i jemu współcześni: kolekcjonerzy polskiej „sztuki naiwnej” w Niemczech*, Alicji Mironiuk-Nikolskiej, *Artysta i kolekcjonerzy. O złożonej relacji - na przykładzie Bazylego Albiczuka i Ludwiga*

roku Andrzej Wajda nakręcił dokument poświęcony Ludwigowi Zimmererowi pt. *Zaproszenie do wnętrza*. Wynika z niego jasno, że dla kolekcjonera najważniejszy był człowiek, który przez swoje dzieła/prace opowiadał mu o życiu i świecie. Sobie zaś przypisywał rolę „listonosza, którego zadaniem jest przekazywanie dalej tego, co chcą w swych rzeźbach czy obrazach powiedzieć”¹⁸. I właśnie fragmenty ze wspomnianego filmu można było oglądać na monitorach trzech telewizorów ustawionych pośrodku drugiego ze stołów. Towarzyszyły im zaś – jak Zimmererowi – rzeźby.

Wątek kolekcjonerski dopełniał jeszcze jeden intrygujący eksponat stojący w rogu sali. Była nim drewniana, sporej wielkości szafka (rodzaj komody), o uchylonych pionowych drzwiach. W środku, na trzech półkach ustawione były obok siebie kolorowe, drewniane rzeźby (autorstwa Leona Kudły). Dwie dodatkowe tak jakby wyłamały się – postawiono je na szafce. Oglądając je, odnosiło się wrażenie przeniesienia ich prosto z domu kolekcjonera. I tak w zasadzie było, szafa bowiem i rzeźby stanowiły fragment kolekcji rzeźbiarza – Karola Tchorka.

W ostatniej sali, poświęconej twórczości Antoniego Kenara i jego uczniów (z II połowy lat 40. XX wieku), dominowała przestrzeń – dużo w niej było powietrza, wypełnionego jednie przez dźwięki utworu muzycznego i ustawione pośrodku dwa owalne stoły o białych blatach (znów), na których stały ceramiczne dzbanki. Tak minimalistyczna aranżacja pozwalała wyeksponować ich kształty, ale przede wszystkim skupić się na wzorach. Joanna Kordjak zdradzała w rozmowie z Lidią Pańków, że był to efekt zamierzony, ponieważ:

Bardzo zależało mi na tym, by zwrócić uwagę właśnie na tę ceramikę – na język form wypracowany przez Kenara w oparciu o sztukę ludową, sztukę dziecięcą, ale i sztukę prehistoryczną [Pańków 2016: 6].

Na jednej ze ścian zestawiono dwa znaczące nie tylko dla „sali Kenara” cytaty:

Artysta nie „bawi się, gdy tworzy, przeciwnie, jego psychikę znamionuje w tych chwilach powaga i wzniosłość. Lud bawi się i raduje tworząc i nie umie tworzyć inaczej [Stefan Szuman, 1925];

Instynktowne, najpierwotniejsze popędy rządzą nie tylko życiem, ale i sztuką dziecięcą, pierwotną i ludową [Ksawery Piwocki, 1934].

Przebywając w tej sali, tak odmiennej od pozostałych, którą to inność pogłębiała jeszcze specyficzna muzyka (była to jedna z kompozycji grupy Niewte zainspirowana tradycyjną, wiejską muzyką z okolic Radomia), można dopiero zrozumieć,

Zimmerera, Mariana Pokropka, *Wspomnienie o Ludwigu Zimmererze* opublikowane w czasopiśmie „Etnografia Nowa/The new ethnography” 2013, nr 5.

¹⁸ Patrz też: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html>; data odczytu: 14.01.2017.

dłaczego tytuł wystawy kończy znak zapytania – a także to, że jest on autorskim znakiem zapytania Joanny Kordjak.

Po obejrzeniu tak zaprogramowanej wystawy pojawiają się jednak pytania o dobór tematów i sposoby ich prezentacji. Szukając wyjaśnienia, warto zwrócić uwagę na dwie wypowiedzi Joanny Kordjak. W pierwszej podkreślała ona, że ją interesuje „ludowość i sztuka ludowa rozumiane jako reprezentacja wsi i jej mieszkańców w mieście” [Kordjak 2016: 14] i to starała się pokazać w tej wystawie. Słowem kluczem jest tu „reprezentacja”. To ona ma tłumaczyć, dlaczego na wystawie nie ma na przykład reakcji społeczności wiejskiej na działania władz, badaczy-naukowców, artystów oraz ich punktu widzenia; dlaczego główny nacisk został położony na dowodzenie, że obecna w mieście wizja wsi jest przede wszystkim konstrukcją intelektualną, której zakres, ale i interpretacje można kontrolować. Użyta kategoria „reprezentacji” sprawia jednakże i problem – bo skoro mamy do czynienia z „mówieniem w czyimś imieniu”, to kto/co daje prawo do wypowiedziania się za innych i używania tych, a nie innych argumentów? Można zatem pójść o krok dalej i zarzucić kuratorce, że chcąc ujawnić mechanizmy reprezentacji, sama je wykorzystuje: dobierając tematy, obudowując je w komentarze czy też wpisując w narrację wystawy pojęcie *folkloru*.

Z kolei w drugiej wypowiedzi Joanna Kordjak dzieliła się przyjętą strategią wystawienniczą:

Nie miałam ambicji wyczerpania tematu. Moja metoda polega na wyłuskaniu i wyeksponowaniu paru tematów, wokół których wystawa jest zbudowana. Ważne dla mnie było, aby z jednej strony pokazać złożoność i wieloznaczność tematu, a jednocześnie, aby skupić się wokół tylko paru wątków, zjawisk, postaci – tak, by wystawa nie była przytłaczająca. Wątki, które sygnalizuję, znajdują swoje rozwinięcie w katalogu [Pańków 2016: 1–2].

Z wypowiedzi tej jasno wynika, że kryteriami doboru tematów była ocena ich jako „złożonych” i „wieloznacznych”. I choć ów dobór, a w zasadzie „wyłuskiwanie” (co może świadczyć o chęci wydobywania na światło dzienne czegoś, co było przed nim ukryte, a także o włożonym trudzie kuratorki wystawy) zostało przez kuratorkę dokonane arbitralnie, to nie można nie zgodzić się z tym, że to „tematy–rzeki”. I aż chciałaby się podpowiedzieć, że może warto pomyśleć nad cyklem wystaw, w których każda dotyczyłaby jednego wątku. Wspominane cechy mogły być też przyczyną problemów z ich wyczerpującym przedstawieniem, ale dla kuratorki nie była to przeszkoda. Przyznała bowiem, że kierowała się przede wszystkim tym, by „wystawa nie była przytłaczająca”. W efekcie wystawa miała pełnić rolę

sygnałną, a katalog towarzyszący wystawie miał być jej rozwinięciem. Joanna Kordjak wyjaśniała w rozmowie z Lidią Pańków:

Jego [katalogu – KW] rozbudowana forma, zarówno jeśli chodzi o ilość tekstów, jak i materiał ilustracyjny, który tylko w niewielkim stopniu powtarza to, co zobaczyć możemy na wystawie, dawała mi pewien komfort, pozwoliła nie ulec pokusie „pokazania wszystkiego” [Pańków 2016: 2].

Rzeczywiście, wszystkoizm utrudniałby odbiór wystawy, mógłby bowiem zbliżać ją do magazynu, którego uczytelnienie stałoby się pokusą do prezentacji kuriozów. Jednak przełożenie akcentów w ważności przekazu z wystawy na katalog również nie wydaje się dobrym rozwiązaniem. Po pierwsze dlatego, że założenie, iż osoby, które obejrzą wystawę, kupią jej katalog, jest błędem. A jeśli nawet będą chciały to zrobić, to przeszkodą może okazać się jego wysoka cena – 80 zł. Co prawda, wzięcie do ręki tej publikacji dowodzi, że jest jej warta – twarda okładka, papier kredowy, liczne ilustracje, ale przede wszystkim autorzy-ekspersi i ich teksty¹⁹. Wielu jednak mogło uznać kupno katalogu za zbyt wysokie, tym bardziej że mogli wybrać wersję mniej obciążającą budżet – pismo „Zachęta. Listopad, grudzień 2016, styczeń 2017”, w którym także znalazły się informacje dotyczące wystawy, choć pozbawione eksperckiego komentarza. Po drugie, może zastanawiać zasada, którą przyjęła kuratorka w doborze i prezentacji wątków – jak rozdzielała to, co na wystawę, a co do katalogu. Po trzecie wreszcie, dominacja katalogu nad wystawą osłabia ją samą. Sprawia, że jej odbiór może być powierzchowny, a przecież zadaniem kuratora powinno być stworzenie wystawy, która zmuszałaby do pomyślenia/refleksji [por. Kirshenblatt-Gimblett 2016: 42]. Zastrzec jednak trzeba, że dla określonego odbiorcy, posiadającego kompetencje, które umożliwiły odczytanie wystawy zgodnie z intencją kuratorki mogła taką być i pewnie była.

Podjęty wątek katalogu wpisuje się w zagadnienie szersze – tzw. kontekstu wystawy, który stanowi:

ramy odniesień teoretycznych, proponuje wyjaśnienia, dostarcza tła historycznego, formułuje porównania, stawia pytania [Kirshenblatt-Gimblett 2016: 34].

Uzyskuje się go zaś:

za pomocą długich podpisów, wykresów, diagramów, komentarza, który można odsłuchać po nałożeniu słuchawek, mediów audiowi-

¹⁹ Warto dodać, że katalog-książka *Polska – kraj folkloru?* pod red. Joanny Kordjak [2016] funkcjonuje również w obiegu księgarskim i stanowi jedno z najnowszych opracowań poświęconych zainteresowaniom ludowością i sztuką ludową w czasach PRL-u.

zualnych, broszur i katalogów, a także dzięki ekspertom oprowadzającym po wystawie, programom edukacyjnym, wykładom i rozmaitym występom. Kontekst obiektu wytwarzany jest też przez sąsiedztwo innych obiektów [Kirshenblatt-Gimblett 2016: 34].

Kontekst wystawy *Polska – kraj folkloru?* budowały prawie wszystkie z wymienionych elementów. I tak, towarzyszące wystawie teksty wprowadzały ją w dyskurs o ludowości i sztuce ludowej w czasach PRP-u, dowodziły ich instrumentalnego traktowania. Umieszczone na różnej wysokości ekrany i telewizory wpisywały się w relację dominacji i podporządkowania. Z kolei połączenie multimediiów, przez które pokazywani byli artysta i kolekcjoner, z obiektami (odpowiednio tkaniną i rzeźbą) nasuwały skojarzenia ich wzajemnych relacji, a wręcz niemożności funkcjonowania/istnienia bez siebie. Prezentowane dzięki multimediom dokumenty filmowe, slajdy oraz muzyka budowały klimat poszczególnych części ekspozycji. Wpływ na niego miała także zachowana przestronność pomieszczeń, w których obecne stelaże wystawiennicze („parawan”, „litera L”, stoły) miały lekką, ażurową konstrukcję, były też neutralne kolorystycznie.

Bardzo istotnym z punktu widzenia odczytania wystawy, a także swoistym jej dopełnieniem (poza katalogiem, broszurą) były oprowadzania kuratorskie (w tym również tłumaczone na język migowy), a także towarzyszące jej wydarzenia. Jednym z nich był przegląd filmów pt. *Kraj folkloru? Obrazy wsi w polskim kinie* [Iluzjon, 16.10.2016–25.10.2016], przygotowany przez Filmotekę Narodową, na którym można było obejrzeć osiem filmów²⁰. Innym – debata poświęcona wystawom podejmującym zbliżony temat²¹ oraz spotkanie poświęcone muzyce wiejskiej – co więcej zapis debaty i spotkania można odsłuchać na stronie internetowej Zachęty.

Wreszcie, wystawa *Polska – kraj folkloru?* nie była jedyną, którą w tym samym czasie można było oglądać w Zachęcie. Prawie płynnie z wystawy tej przechodziło się do kolejnej zatytułowanej *Kolekcja*. Co więcej, roztargniony zwiedzający, ale także ten z uczuciem niedosytu mógł – w pierwszej chwili – nawet nie dostrzec „owego przejścia”. Tym bardziej, że jednym z pierwszych tekstów tej innej wystawy był schemat tłumaczący „Co to jest sztuka?” wraz z obietnicą, że będzie to opowieść o „sztuce, wytłumaczonej prościej niż to możliwe. Tuż obok znalazła się również inspirująca wystawa zatytułowana *Kaligrafie społeczne*, prezentująca prace artystów z krajów Bliskiego Wschodu, Afryki Północnej, Azji Środkowej...

²⁰ Wśród nich był film *Jasne Łany* Eugeniusza Cękałskiego z 1947 roku, ale też film z 2011 r. – *Z daleka widok jest piękny* Wilhelma i Anny Sasnalów.

²¹ Chodziło m.in. o wystawę: *Chłoporobotnik i boa-grzechotnik* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2015, kurator: Ewa Tatar), *Pany chłopcy, chłopcy pany* (Sądecki Park Etnograficzny, oddział Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, 2016, kuratorzy: Wojciech Szymański i Magdalena Ujma).

Na zakończenie konieczny jest powrót do pytania: czy wystawa *Polska – kraj folkloru?* to wystawa szczególna. Moim zdaniem bez wątplenia była jednym z głosów w toczącej się ważkiej debacie o czasach PRL-u oraz miejscu i roli kultury w życiu społecznym. Nie mam wątpliwości, że był to głos potrzebny i miejmy nadzieję, że nie ostatni.

Wystawa *Polska – kraj folkloru?* poświęcona sztuce i ludowości jako reprezentacji wsi w mieście pokazuje obraz, który został wytworzony przez i dla mieszkańców powojennego miasta. Obraz ten stał się „ich «lustrem»” [por. Kordjak 2016: 13], w którym jednakże mogli przejrzeć się i zwiedzający (bez względu na wiek).

Bibliografia

Opracowania drukowane

Bal Mieke

2005: *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Praca Naukowych UNIWERSITAS, s. 345–368.

Błachowski Aleksander

1990: *Ludowe dywany dwuosnowowe*, Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Burszta Józef

1974: *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, [w:] tenże, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 315–338.

1987: *Folklor* [hasło], [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa: PWN, s. 124–131.

Burszta Wojciech Józef

1989: *Od folkloru lokalnego do postfolklorizmu „narodowego”*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 43, z. 3, s. 158–164.

Gieron Urszula

2015: *Felicja Curyłowa i jej malowany świat – Zalipie*, Tarnów: Muzeum Okręgowe w Tarnowie.

Herzfeld Michel

2008: *Folklor* [hasło], [w:] *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, red. A. Barnard, J. Spencer, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, s. 234–236.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara

2016: *Przedmioty etnografii*, przeł. E. Klekot, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 3, s. 29–45.

Kordjak Joanna

2016: *Polska – kraj folkloru?*, [w:] *Polska – kraj folkloru?*, red. taż, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, s. 11–23.

Korduba Piotr

2016: *Ludowość w wielkim mieście. O kilku wystawach w CBWA „Zachęta”*, [w:] pod, *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, s. 87–103.

Kronika...

1965: *Kronika za okres VII–IX 1965*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 19, z. 4, s. 241.

Napiórkowski Marcin

2014: *Folklor* [hasło], [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury i pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 135–140.

Pańków Lidia

2016: *Ludowizna odzyskana. Rozmowa z Joanna Kordjak*, „Magazyn Szum” – dziennik internetowy: <http://magazynszum.pl/rozmowy/ludowizna-odzyskana-rozmowa-z-joanna-kordjak>; data odczytu: 7.01.2017, s. 1–6.

Wieczorkiewicz Anna

2001: *Mowa słów i mowa rzeczy (o retoryce wypowiedzi muzealnej)*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIWERSITAS, s. 239–256.

Strony internetowe

<https://zacheta.art.pl/pl/> (odczyt: 7.01.2017).

<http://magazynszum.pl> (odczyt: 7.01.2017).

<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html> (odczyt: 14.01.2017).

