

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA¹

Instytut Historii Sztuki

Wydział Nauk Historycznych

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 0000-0001-6283-4682

**„BARWA DREWNA”. O KRYTERIACH OCENY
I INTERPRETACJI TWÓRCZOŚCI RZEźBIARZY
ZAKOPIAŃSKICH W POLSKIEJ KRYTYCE
ARTYSTYCZNEJ I WYSTAWIENNICTWIE
OD ZAKOŃCZENIA II WOJNY ŚWIATOWEJ
DO WYSTAWY *SZTUKA LUDOWA W 30-LECIU PRL***

**“The Colour of Wood:” On the Criteria of Assessment and Interpretation
of the Output of Zakopane Sculptors in Polish Art Criticism and Exhibitions
from the End of World War II until the *Folk Art at the 30th Anniversary
of the Polish People’s Republic Exhibition***

Abstract

The article concerns the reception and interpretation of contemporary Zakopane’s sculpture between the 1940s and 1970s. Analyses of art critics’ texts and curator’s strategies of that period reveal that wooden sculptures were easily and stereotypically interpreted as related to folk art. The material (wood) and the artist’s place of birth and living were identified as the key criteria applied by researchers and art critics. The author contends that this point of view, based on modernistic myths qualifying Zakopane’s sculptures as relying on primitive art, was a misinterpretation. The article concludes that the main problem in understanding and adequately interpreting Zakopane’s sculpture derives from using the traditional canon of art based on the opposition between nature and culture. Therefore, the anthropological theories of Timothy Ingold are recalled as a new and prospective methodology.

Keywords: sculpture, wood, wood curving, 20th century art in Poland, Zakopane

¹ Katarzyna Chrudzimska-Uhera, historyczka sztuki nowoczesnej i współczesnej, prof. ucz. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Specjalizuje się w dziejach rzeźby polskiej od schyłku XIX w. po współczesność. Autorka monografii *Modernizacje i stylizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939* (2013), książek i artykułów koncentrujących się wokół zagadnień: ewolucji istoty i miejsca rzeźby w przestrzeni publicznej, wystawienniczej i prywatnej, narodowotwórczej i państwowotwórczej roli sztuki oraz stylu narodowego, Zakopanego jako środowiska twórczego i kolonii artystycznej. E-mail: k.uhera@uksw.edu.pl.

Abstrakt

Tematem artykułu jest recepcja zakopiańskiego rzeźbiarstwa od lat 40. do 70. XX w. Analizie poddane zostały teksty krytyczne i koncepcje kuratorskie, odsłaniające strategie postrzegania i kwalifikowania rzeźby zakopiańskiej w relacji do sztuki ludowej. Wskazano kluczowe kryteria, takie jak: stosowany materiał – drewno, oraz pochodzenie i miejsce zamieszkania twórcy, w oparciu o które dzieła zakopiańczyków stereotypowo przypisywano do obszaru sztuki ludowej. Tendencja ta ukazana została w szerszym kontekście modernistycznych mitów XX w. i zakwestionowana jako niewłaściwa do oceny zakopiańskiego snycerstwa 2. poł. XX w. W zakończeniu artykułu przywołane zostały poglądy współczesnego antropologa Timothy Ingolda, jako możliwa metodologiczna alternatywa spojrzenia na zakopiańskie rzeźbiarstwo z pominięciem modernistycznych kryteriów wyprowadzonych z hylemorficznego modelu świata.

Słowa kluczowe: rzeźba, drewno, snycerstwo, sztuka polska XX w., Zakopane

W dziejach Podhala drewno zajmuje miejsce wyjątkowe. Służy do budowy domostw i budynków gospodarczych, produkcji sprzętów i narzędzi rolniczych. Związek góralszczyzny z drewnem odnotowali już dziewiętnastowieczni „odkrywczy” Tatr, podejmujący pionierskie badania oparte na etnograficzno-kolekcyjnych pasjach. Ostateczne skodyfikowanie tej relacji nastąpiło w koncepcji stylu zakopiańskiego, przypisującego podhalańskiemu drewnianemu budownictwu i zdobnictwu wartości etyczne, estetyczne i patriotyczne. Ten konglomerat idei okazał się niezwykle nośny, a wizja „drewnianej zakopiańszczyzny” jako odmiany stylu narodowego najbardziej aktualna na przeł. XIX i XX w., powracała – z różnym natężeniem i w odmiennych redakcjach – w ciągu całego XX stulecia.

Przemysł drzewny jest też ściśle związany z procesem kształtowania się zakopiańskiego środowiska artystycznego. W założonej w Zakopanem w 1876 r. szkole snycerskiej (przekształconej następnie w C.K. Szkołę Zawodową Przemysłu Drzewnego, a w okresie międzywojennym w Państwową Szkołę Przemysłu Drzewnego – dalej jako: PSPD) miejscowi chłopcy otrzymali możliwość zdobywania kwalifikacji zawodowych (w obszarach stolarstwa, galanterii drzewnej, rzeźby ornamentальной), a z czasem również pogłębionych kompetencji umożliwiających twórczy, indywidualny rozwój. Spośród absolwentów szkoły wywodzili się pierwsi, rodzimi twórcy o artystycznych ambicjach. Tradycje PSPD po II wojnie kontynuowało Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych (ob. Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara, dalej jako: PLSP i ZSP)², a jego kadra i absolwenci stanowili znaczącą część lokalnego środowiska artystycznego.

Stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości (2018) uczczono w Zakopanem m.in. wystawą dzieł „polskich rzeźbiarzy, mających w swoim dorobku znaczące realizacje

² Drugą placówką zakopiańską wywodzącą się z PSPD jest Zespół Szkół Budowlanych im. dr. Władysława Matlakowskiego, mieszczący się m.in. w dawnym budynku PSPD przy ul. Krupówki. Budowlanka przejęła działy stolarskie i budowlane przedwojennej PSPD. Por. W. Białas, *Zarys historii Szkoły Zawodowej w Zakopanem z lat 1876-1977*, w: *Tradycje i współczesność. Stulecie Szkoły Zawodowej w Zakopanem 1876-1976*, red. W. Białas, S. Gustek, Z. Jaworski, J. Kamiński, W. Macheta, B. Pasznicki, Z. Schneigert, M. Strutyński, S. Żygadło, Zakopane [b.r.w.], s. 19-62.

w drewnie”³, zorganizowaną w Miejskiej Galerii Sztuki. Kuratorski projekt wpisał snycerstwo w kontekst wydarzeń historycznych i politycznych, a ideą wiodącą było ukazanie ewolucji semantyki drewna w polskiej sztuce XX w. Przyjęto przy tym – w ogólnopolskim kontekście! – zakopiańskocentryczną perspektywę: jako początek rodzimego rzeźbiarstwa w drewnie wskazano „ludowo-rzemieślniczą snycerkę, wywiedzioną z pasterskiego szalasu”, a jako punkt docelowy „abstrakcyjną ekspresję tworzywa i strukturalne poszukiwania «czystej formy»”. Etapy pośrednie w tym modelu stanowić miały kolejne fazy działalności PSPD i szkoły Antoniego Kenara⁴. Wśród uczestników wystawy przeważali autorzy związani z zakopiańską placówką (nauczyciele i absolwenci), dla których drewno było podstawowym tworzywem: Wojciech Brzega, Stanisław Sobczak, Stanisław Kulon, Antoni Rząsa. Przeciwwagę stanowiła plejada wybitnych, „kanonicznych” twórców, m.in. Jerzy Beres, oddany drewnu artysta „światowego” formatu (spoza podhalańskiego regionu).

W katalogu obecni są też rzeźbiarze, u których dorobek snycerski był zaledwie epizodem lub etapem twórczości. Spośród zakopiańczyków: Henryk Morel (1937-1968), Maciej Szańkowski (ur. 1938) i Grzegorz Klamana (ur. 1959) – uczniowie szkoły Kenara, uznani twórcy, wyznaczający nowatorskie kierunki współczesności. Ich odpowiednikami spoza Zakopanego byli klasyczni mistrzowie: Konstanty Laszczka, Xawery Dunikowski, Oskar Hansen, Adam Smolana. Nie pominięto też Karola Stryjeńskiego (1887-1932) i Antoniego Kenara (1906-1959) – ojców założycieli zakopiańskiego rzeźbiarstwa, w jego artystycznym, kreacyjnym kształcie. Stryjeński – kierujący PSPD w latach 20. XX w., do dziś uważany jest za tego, który uwolnił system szkolny od zawodowych i akademickich standardów. To dzięki niemu dla absolwentów PSPD otwarta została droga ku wyższej artystycznej edukacji, kiedy w ślad za nauczycielem spod Tatr wyruszyli do Warszawy Antoni Kenar i Marian Wnuk. Kenar – kontynuator pedagogicznych metod i spadkobierca etosu Stryjeńskiego, jest postacią-legendą, o formacie i autorytecie nieporównywalnym chyba z żadnym innym XX-wiecznym zakopiańczykiem. Powrócił pod Tatry w latach 40. i w tym trudnym okresie współkierował szkołą, dbając o zachowanie niezależności placówki w epoce socrealistycznych nacisków i obostrzeń.

Autorzy katalogu *Rzeźba w drewnie* ukazali rodzime snycerstwo w kontekście „zmitologizowanego obrazu prasłowiańszczyzny z przynależnym jej organicznie drewnianym tworzywem i bogactwem autentycznej drewnianej kultury materialnej”⁵, nawiązując tym samym, ponad sto lat po śmierci Stanisława Witkiewicza, do fantazmatu mitycznego prapolskiego stylu uosobionego w drewnie – jego naturalnej strukturze i barwie. Jednocześnie, dobór uczestników, poszukiwanie drewnianych realizacji w dorobku rzeźbiarzy „uznanych”, jest strategią nobilitująca sam materiał – kojarzony ze sztuką ludową, naiwną, pierwotną. Odsłania tęsknotę zakopiańczyków za przynależnością do nowoczesności. W katalogu wystawy sąsiadują ze sobą dzieła zakopiańczyków i kanonicznych rzeźbiarzy XX w.: *Christiana* Kenara z *Patrzącym* Klamana, portrety Cichonia z popiersiami Dunikowskiego, szkolna praca Morela z *Kolumną* Myjaka, dzieła Beresia i Brzegi, Hasióra i Hansena, Stryjeńskiego i Szańkowskiego.

³ *Rzeźba w drewnie w twórczości polskich artystów 1918-2018*, tekst L. Rosińska-Podleśny, M. Małkowska, Zakopane 2018, s. 3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Problematyka podjęta w niniejszym artykule koncentruje się wokół powojennych dzieł zakopiańskiego rzeźbiarstwa (za podsumowanie których przyjęto wystawę *Sztuka Ludowa w 30-leciu PRL*, 1975), ujętych w kontekście drewna, jako materiału najbardziej charakterystycznego i automatycznie łączonego z tym środowiskiem twórców. Uwzględniona w tytule: „barwa drewna”, rozumiana jest tu znacznie szerzej niż kolor polichromii czy bejcy kładzionej na powierzchnię snycerskich dzieł. Autorka postara się wykazać, jak w granicach tego pojęcia dokonywała się stereotypowa klasyfikacja rzeźb zakopiańskich artystów jako „ludowych”, „prymitywnych”, nie przynależących do obszaru modernizmu. Skupi się na przykładach wybranych rzeźbiarzy urodzonych przed 1939 r., aktywnych zawodowo w pierwszych dekadach po zakończeniu II wojny światowej. Analizie poddany zostanie język krytyki oraz strategię kuratorskie. W oparciu o wywiedzione stąd wnioski Autorka postara się przedstawić zasadnicze mankamenty dotychczas przyjmowanych kryteriów oraz wskazać inne możliwości interpretacji zakopiańskiego snycerstwa 2. poł. XX w., rozwijające podejmowane już wcześniej aspekty (mieszczące się w granicach pojęcia „barwy drewna”: materiał, pochodzenie, miejsce zamieszkania twórców), ale odnoszące się do nowych, współczesnych koncepcji postrzegania relacji wewnątrz świata zamieszkiwanego przez człowieka⁶.

Zakopiańczycy. Ludowi i nowocześni

Wkrótce po opuszczeniu Zakopanego przez okupanta, przy Tymczasowym Związku Zawodowym Pracowników Sztuki utworzona została Sekcja plastyków, w pierwszych dniach lutego 1945 r. otwarto uroczyste pierwszą po wojnie wystawę plastyki, a do czerwca kolejne dwie⁷. Zakopiańskie środowisko zasilał potencjał wojennych uchodźców (m.in. ze zniszczonej Warszawy). Jeden z nich, krytyk i historyk sztuki, Janusz Bogucki, zapamiętał przełom 1944 i 1945 r. jako moment zachłyśnięcia się wolnością, możliwością organizowania się i swobodnej dyskusji⁸. Większość wojennych gości opuściła jednak Zakopane już wiosną 1945 r.⁹, a o charakterze lokalnego środowiska decydować zaczęli twórcy starszego, przedwojennego pokolenia. Bogucki w 1957 r. komentował: „[n]a świecie wielkie kataklizmy w sztuce: André Breton ogłaszał swoje manifesty, Żdanow znowu inne podawał do wierzenia kodeksy estetyczne, był u nas i socrealizm i odwilż, jest nowoczesność i tasyzm – a oto Gałek, nestor tatrzańskich malarzy, nadal swoje widoki górskie majstruje jak za dobrych Witkiewicza czasów. Kłosowski, drugi tutejszy staruszek, kombinując nieśmiałości naturalizm z misterną secesją buzie ślicznych góralek starannie odrysowuje. Skawiński Czesław,

⁶ Zagadnieniom definiowania „sztuki ludowej” i zmieniających się kontekstów funkcjonowania ludowości w kulturze polskiej XX w. poświęcona jest publikacja: E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk 2021. Książka ukazała się zbyt późno (sierpień 2021), by mogła zostać cytowana w niniejszym artykule. Jej Autorce – Ewie Klekot, winna jednak jestem podziękowania za inspirującą wymianę poglądów oraz udostępniane mi materiały.

⁷ *Sprawozdanie z działalności oddziału zw. Zaw. Pol. Art. Plastyków w Zakopanem za czas od [...] czerwca 1945 r. do dn. 1. XI 1948 r.*, Zakopane dn. 15 XI 1948, mps, s. 1. Kolejne wystawy prezentowały aktualny dorobek plastyków, stałych mieszkańców Zakopanego, a także retrospektywny przegląd dorobku nieżyjących już: Kazimierza Sichulskiego i Stanisława Kamockiego. Por.: S. Maciejewski, *Zakopane, Zakopane...*, Kraków 1993, s. 150; B. Stano, *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958-1960*, Kraków 2009, s. 9.

⁸ Bg [J. Bogucki], *Zakopane – obwód niepodległy. Wspomnienia – wystawa – piwnica*, „Życie Literackie”, 1957, nr 37 (15 IX), s. 8.

⁹ Jak wymienieni przez Boguckiego: malarz Konstanty Mackiewicz, reżyser Tadeusz Kański i Wanda Telakowska – zasłużona pedagogka i organizatorka krajowych instytucji wzornictwa przemysłowego. Ibidem.

także już starszy pan, portrety wystawił z pewnością bardzo podobne, gdzie malowane osoby wyglądają godnie i sympatycznie. [...] obudziły one we mnie bynajmniej nie chęć do dyskusji o malarstwie, lecz raczej zaciekawienie i sentyment, którego doznaje zaglądając do szuflady z rodzinnymi pamiątkami”¹⁰.

Wbrew opinii Boguckiego, tęsknota za nowoczesnością była w Zakopanem obecna. W latach 50. znalazła realizację w słynnych Salonach Marcowych (1958-1960), których ambicją było ukazanie zakopiańskich twórców w kontekście dokonań artystów reprezentujących inne, krajowe ośrodki. Cytowany już Janusz Bogucki sceptycznie jednak ocenił wagę i zasięg tego zjawiska. Pisał: „[o]dwilż nie ominęła oczywiście i Zakopane. Jeżeli chciałoby się tutaj dostrzec jej znamiona odrębne, środowiskowe – to szukać by ich należało w pewnym promieniowaniu na młodsze pokolenie szkoły rzeźbiarskiej Kenara oraz ściśle związanej z tą szkołą postaci malarza Tadeusza Brzozowskiego. Ale prawdę rzekłszy wpływ ten nie jest ani zbyt rozległy, ani trwały”¹¹. Tendencje nowatorskie (nowoczesne) wiązał Bogucki z działalnością Brzozowskiego, który wywodził się ze środowiska krakowskiego. Oceniając rodzimych twórców, podkreślał, że ci zasługujący na uwagę zjechali do zimowej stolicy Polski dopiero po wojnie. Natomiast lokali twórcy, absolwenci szkoły Kenara – zdaniem Boguckiego – opuszczali ją, nie osiągnąwszy dojrzałości artystycznej i albo podejmowali pracę zawodową i kosztowali w „rzemieślniczym estetyzmie”, albo – decydując się na studia akademickie, ulegali kanonom obowiązującym w wyższych uczelniach. Z kolei „nowoczesnym” zakopiańczykom zarzucił, że chłoną i przetwarzają „różne wątki nowoczesności dające się podchwycić w Krakowie, lub też wyłowić z lektury krążących między ludem pism i książek zagranicznych”¹². Krytyk nie dostrzegł cech odrębnych, pozwalających postrzegać Zakopane jako nowe centrum na mapie kulturalnej Polski. Podobny podział środowiska na twórców „tradycyjnych” i „nowoczesnych” u schyłku dekady lat 50. dostrzegł Adam Chamielec, nieco jednak inaczej niż Bogucki przeprowadził linię biegnącego między nimi podziału. Spośród rzeźbiarzy wyróżnił dorobek: Antoniego Kenara, Henryka Burzca, Kazimierza Fajkosza i Pawła Szczerby¹³.

Bezspornie wydarzeniem nobileującym środowisko zakopiańskich twórców był udział Antoniego Kenara (i jego uczniów) w XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji w 1956 r. Koncepcja kuratora – Juliusza Starzyńskiego, oceniana jest jednak jako daleka od ówczesnych sporów i dyskusji w międzynarodowym środowisku artystycznym¹⁴, a kryterium dokonanego wyboru stanowił: „akcent ludowości”, dostrzeżony przez Starzyńskiego zarówno w zakopiańskich dziełach, jak też: obrazach Zbigniewa Pronaszki i Jerzego Nowosielskiego, monotypiach Adama Marczyńskiego i drzeworytach Tadeusza Dominika¹⁵. Różnorodność tę Starzyński tłumaczył dążeniem do ukazania pełnego obrazu „aktualnych poszukiwań, pokrewieństw i sprzeczności polskiej sztuki”, przy jednoczesnym oddaniu „wspólnoty narodowego

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ A. Chamielec, *Szkice z Zakopanego*, „Kierunki”, 1958, nr 26, s. 5, cyt. za: B. Stano, op. cit., s. 51; por. też: eadem, *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*, Kraków 2007, s. 72.

¹⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji: 1895-1999*, Warszawa 1999, s. 101.

¹⁵ J. Starzyński, *Polska na XXVIII Biennale w Wenecji*, „Przegląd Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 5.

charakteru¹⁶, którego kluczowym elementem była ludowość. O wyborze dzieł Kenara przez Starzyńskiego zdecydowały więc ich związki z kulturą pierwotną, mającą swoje określone miejsce w modernistycznej sztuce Zachodu¹⁷. Ten związek ludowości z nowoczesnością prezentowała otwarta w 1948 r., w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, wystawa *Sztuka ludowa w Polsce*, pomyślana jako odniesienie do pokazu zorganizowanego pod takim samym tytułem w Instytucie Propagandy Sztuki w 1937 r. Ekspozycja została przygotowana przez duet zasłużonych przedwojennych badaczy: historyka sztuki Tadeusza Dobrowolskiego i badacza ludowości Tadeusza Seweryna. Obejmowała rzeźbę, malarstwo i grafikę, po raz pierwszy prezentując tak obszerny zespół dzieł pochodzących ze zbiorów muzealnych i prywatnych. Intencją kuratorów było ukazanie obiektów nie w kontekście etnograficznym, ale „w świetle ich wartości plastycznych”. Zaakcentowany został związek formalny artefaktów ludowych i twórczości francuskich modernistów. Kuratorzy stwierdzili wprost, że „wiele dzieł zebranych na wystawie [...] przemawia głosem czystej plastyki nowoczesnej”¹⁸. W tekście katalogu poszczególne obiekty sztuki ludowej otrzymały konkretne odniesienia do twórczości m.in. Matisse’a, Braque’a, Rodina, Modiglianego i Maillola, czy bardziej ogólnie – do cech formalnych francuskiego kubizmu i rodzimego formizmu¹⁹.

Wystawa spotkała się z żywym zainteresowaniem, jej omówieniu poświęcono specjalny numer czasopisma „Polska Sztuka Ludowa”²⁰ publikowanego przez Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej. W obszernym artykule Józef Grabowski, historyk sztuki i badacz sztuki ludowej, organizator wspomnianej wyżej, przedwojennej wystawy (IPS 1937), położył nacisk na formalny aspekt obiektów i dokonał ich skrupulatnej systemowej klasyfikacji. „Łączność współczesnej plastyki ze sztuką ludową” potwierdzały również opublikowane wypowiedzi artystów²¹. Był to kluczowy moment – usankcjonowania związku twórczości ludowej ze sztuką nowoczesną i podniesienia tej pierwszej do rangi narodowego dziedzictwa. Określony został mechanizm wskazywania „analogii i asocjacji” pozwalających na włączenie dzieł ludowych do „skarbcza bezspornych, autorytatywnych wartości w sztuce”²². W połowie lat 60. o znaczeniu tej ekspozycji tak pisał Aleksander Jackowski: „[k]rakowska wystawa [...] staje się rewelacją artystyczną roku 1948. W skróconej nieco wersji objeżdża różne miasta w kraju i za granicą [...]. O rzeźbie się pisze [...]. W tym też czasie w Warszawie K[arol] Tchorek pokazuje w swym salonie-antykwarjacie rzeźby Leona Kudły”²³.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Wspomnieć tu należy o kontekście *Art brut*, zainteresowania sztuką nieprofesjonalną, „prymitywną”, tworzoną instynktownie, charakterystycznym dla powojennej kultury Europy i obu Ameryk. Mieszczące się w kręgu idei *Art brut* działania J. Dubuffeta i wielu modernistycznych artystów (Picasso, Klee i in.) pozostają w relacji do zjawisk i opinii opisywanych w niniejszym artykule. Jednak analizę tych związków odłożono do opracowania w osobnym, obszernym studium.

¹⁸ *Sztuka ludowa w Polsce. Malarstwo – rzeźba – grafika. Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, oprac. T. Seweryn, Kraków 1948, s. 14.

¹⁹ Ibidem, s. 14-17.

²⁰ „Polska Sztuka Ludowa”, 2/1948, nr 6-8.

²¹ J. Fedkowicz, *O wystawie rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 2/1948, nr 6-8, s. 79. Głos zabrali też: Zbigniew Pronaszko, Eugeniusz Eibisch, Czesław Rzepiński, Kasper Pochwański i Jan Hopliński.

²² *Sztuka ludowa w Polsce...*, s. 14-15.

²³ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1964, nr 1, s. 10.

W roku następnym (1949) polska sztuka ludowa została zaprezentowana w paryskim Musée National d'Art Moderne. Tym razem doboru eksponatów dokonali artyści, a nad organizacją całości czuwał Bohdan Urbanowicz, ówczesny dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Zanim wystawa trafiła do Francji prezentowana była podczas Kongresu Intelktualistów we Wrocławiu i w londyńskiej Tate Gallery. Polska prasa relacjonowała opinie francuskich krytyków, akcentując dwa zasadnicze wątki: narodowy charakter ludowej sztuki i jej pokrewieństwo z dziełami wiodących nowoczesnych artystów zachodnioeuropejskich²⁴. Wśród eksponatów znalazły się dzieła wykonane przez uczniów zakopiańskiej szkoły pod kierunkiem Antoniego Kenara – wyroby ceramiczne oraz drewniane meble i zabawki.

Wystawy polskiej sztuki ludowej w 1948 i 1949 r. należy wskazać jako decydujące o ustanowieniu trwałego (bo obowiązującego do dziś) związku drewnianych rzeźb Antoniego Kenara i jego uczniów z kręgiem twórczości ludowej. Związek ten będzie już oczywisty w kolejnych dekadach, decydując o miejscu dorobku Kenarowców na ogólnopolskich wystawach i determinując język krytyki. Również w Zakopanem oczywista była łączność pomiędzy przedwojenną Szkołą Przemysłu Drzewnego a jej sukcesorem – utworzonym w 1948 r. PLTP, oraz kluczowa rola kultury ludowej w procesie edukacji. Kenar promował ludowość tak, jak w latach 20. czynił to Karol Stryjeński – rozumiejąc ją jako drogę ku wyzwoleniu samodzielnej wyobraźni i wrażliwości ucznia. Istotne znaczenie miało naturalne powiązanie z wiejskim pochodzeniem wychowanków. Warto przypomnieć też, że zadeklarowanie profilu placówki jako nauczającej „sztuki ludowej”, w okresie socrealizmu pozwalało na stosowanie autorskich metod nauczania, poszerzających granice twórczej wolności uczniów i nauczycieli PLTP²⁵.

W 2. poł. lat 50. eksplozja nowoczesności trafiła w Zakopanem na podatny grunt, czego efektem były przywoływane już Salony Marcowe, ukazujące potencjał środowiska i jego awangardowe ambicje²⁶. Z drugiej strony, rozwój działalności Cepellii i podległych jej spółdzielni (m.in. Zakopiańskich Zakładów Wzorcowych²⁷) stworzył popyt na wiejską produkcję i tym samym doprowadził do obniżenia poziomu artystycznego sztuki ludowej kojarzonej coraz częściej z pamiątkarstwem i popularyzowanym w PRL-u stylem wyposażenia wnętrz. Zmieniał się też profil twórców, coraz częściej realizujących określone wzory odpowia-

²⁴ Przywoływano m.in. opinię, dyrektora Musée National d'Art Moderne, Jeana Cassou zamieszczoną w katalogu wystawy: „Wystawa sprawiła, że dotknęliśmy namacalnie jakby geniuszu narodowego w najczystszej swej formie, wyrazie swoim instynktownym i istotnym i także w tej niepojętej żywotności”; oraz recenzję Bernarda Dorivala drukowaną w „Les Nouvelles Littéraires”, w której autor porusza zagadnienie „prymitywu” prowadzącego do prostoty, „którą usiłują osiągnąć drogą mózgową najwybitniejsi artyści” – wśród których wymienia: Laurensa, Duchamps-Villona, Picassa i Matisse’a. Za: T.G., *Polska sztuka ludowa na wystawie w stolicy Francji*, „Rzeczpospolita”, 6/1949, nr 26, 27 stycznia, s. 3.

²⁵ Patrz: H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 235.

²⁶ Tadeusz Brzozowski, jeden z inicjatorów Salonów Marcowych, był nauczycielem w PLSP. O randze Salonów Marcowych pisali m.in.: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, Warszawa 1975, s. 79; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 50.

²⁷ Spółdzielnia Pracy Przemysłu (później Rękodzieła) Ludowego i Artystycznego „Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe” (ZWW) powstała w 1954r., ze spółdzielni zał. 28 XII 1947 r., a następnie – 1 VIII 1949 r., włączonej do Spółdzielczo-Państwowej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA). W 2007 r. ZWW zostały zlikwidowane. Za: M. Sarkowicz, *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe*, „Podtatrze”, 1978, zima, s. 19-20; R. Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949-2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014, s. 180-184.

jące zapotrzebowaniu rynku, a coraz rzadziej tworzących z wewnętrznej potrzeby i wedle przyrodzonej wrażliwości.

Dekadę lat 50. domyka śmierć Antoniego Kenara, symbolicznie kończąc epokę dziejów zakopiańskiego rzeźbiarstwa sięgającą przedwojennej PSPD. W kolejne dziesięciolecie uczniowie Kenara wkroczą już samodzielnie, jako twórcy o określonych ambicjach i indywidualnym stylu. Nieśli jednak spadek w postaci przypisywanego im twórczości pokrewieństwa ze sztuką ludową. Zauważyć trzeba, że pokrewieństwo to znajdowało akceptację u znaczącej części lokalnego środowiska. W 1963 r., podsumowując pięćdziesięcioletnią działalność zakopiańskich plastyków, Wanda Gentill-Tippenhauer pisała: „podkreślić należy wpływy sztuki ludowej i folkloru na ich twórczość. Biernie kopiowanie nie dawało tu ciekawych rezultatów; natomiast materiał ten przetrawiony wewnętrznie przez świadomego artystę wzbogacał i rozwijał inwencję twórczą”²⁸, a jako przykłady przywołała m.in. prace Kenara i uczniów PLTP. To połączenie impulsu ludowości z inwencją artystyczną zauważył też, cytowany już wcześniej, zasłużony Józef Grabowski, kiedy w 1962 r., w katalogu ekspozycji *Sztuka i rękodzieło Podhala*, podkreślił, że „na podłożu powszechnie występującej [...] sztuki ludowej, [...] została [...] zaszczerpiona twórczość artystyczna innego rodzaju, formą swą i techniką wykraczająca poza lokalną tradycję”²⁹, do twórczości tej zaliczył rzeźbę, „głównie w drewnie, wprowadzoną przez Antoniego Kenara do zakopiańskiego Liceum Sztuk Plastycznych”³⁰. Na wystawie reprezentowały ją dzieła absolwentów szkoły: „rzeźby figuralne w drzewie” Antoniego Rząsy i Grzegorza Pecucha oraz „rzeźby w drzewie” Władysława Hasiora. Grabowski pokreślił, że ich styl jest powszechnie „znany i uznany na wystawach zagranicznych”, o czym decydować miały najważniejsze jego cechy: „[p]rostota koncepcji kompozycyjnej i środków wyrazu artystycznego”³¹. Na wystawie *Sztuka i rękodzieło Podhala* skonfrontowano ze sobą dawną i współczesną twórczość górali-zakopiańczyków w jej zasadniczym kształcie, którego synonimem – co podkreślił Grabowski – było „[o]czywiście przede wszystkim drewno. Szlachetny [...] materiał, ulegający miękko kształtującą go ręką góralskiego snycerza, formę mu nadaną i ornament [...] wzbogaca rytmicznymi efektami swych słójów oraz umila ciepłym tonem swej barwy naturalnej”³².

Głos krytyków i badaczy

W latach 60. przypisanie drewna do tradycyjnych i paseistycznych (ludowych) tendencji w plastyce, uzyskało dodatkowe wzmocnienie poprzez odniesienie do neoawangardowych działań w obszarze rzeźbiarstwa, które dokonywały się w oparciu o materiały syntetyczne, metal i kamień. Spośród zakopiańczyków tego typu eksperymenty w zakresie form przestrzennych podjęli Maciej Szańkowski (ur. 1938) i Henryk Morel (1937-1968), absolwenci Szkoły Kenara, a następnie studenci Jerzego Jarnuszkiewicza w warszawskiej ASP. Aktywni uczestnicy m.in. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, sympozjum w Puławach,

²⁸ *50 lat plastyki zakopiańskiej 1912-1962*, ZPAP w Zakopanem, BWA w Krakowie, Zakopane czerwiec-lipiec 1963, oprac. W. Gentill-Tippenhauer, nlb.

²⁹ J. Grabowski, *Wprowadzenie*, w: *Sztuka i rękodzieło Podhala*, Cepelia i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane luty 1962, nlb.

³⁰ *Spis eksponatów. Dział I: Obróbka drewna*, w: *Sztuka i rękodzieło Podhala...*, nlb.

³¹ J. Grabowski, op. cit.

³² Ibidem.

plenerów rzeźbiarskich w kraju i za granicą, gdzie projektowali dzieła w dialogu z przestrzenią i ścisłej relacji z odbiorcami. Drewno właściwie zostało wyrugowane z ich warsztatu. Szańkowski mówił: „Lubię, kiedy użyty surowiec przemawia swoim oryginalnym głosem, nie mam ulubionego tworzywa, które wyróżniam, chętnie je zmieniam, ponieważ ono mi najczęściej podpowiada”³³. Według artysty, jego otwarta relacja do tworzywa była efektem metod nauczania Kenara, który pozostawiał uczniom wolność wyboru, wyposażając w umiejętności realizacji wizji w różnorodnym materiale³⁴. Tymczasem Hanna Kotkowska-Bareja, podejmując próbę syntezy 25 lat powojennego polskiego rzeźbiarstwa, odejście Szańkowskiego od drewna, podobnie jak nieskrępowany indywidualizm dzieł Hasiora, oceniła jako efekt wyzwolenia się spod wpływu „magii ludowych, góralskich tradycji” i autorytetu Kenara³⁵. Usytuowanie uczniów w opozycji do mistrza wynikało z przyjętej przez autorkę perspektywy opisu dziejów sztuki wedle paradygmatu awangardy i kryteriów: nowatorstwa, eksperymentatorstwa, zmienności i ciągłego poszukiwania, które Kotkowska-Bareja utożsamiała z prawem do nieograniczonej wolności artysty³⁶. Najwyraźniej jednak w Zakopanem granice tych pojęć przebiegały odmiennie.

Książka Kotkowskiej-Barej potwierdza, że w konfrontacji z nowoczesnością rzeźby neoawangardowej, drewniane dzieła zakopiańczyków silnie manifestowały odmiennosc i nieprzystawalność do kanonów współczesności. Krytycy i historycy sztuki albo pomijali je więc milczeniem, albo stawali przed koniecznością doboru alternatywnych narzędzi analizy. Kiedy wiosną 1961 r. Antoni Rząsa uczestniczył w prestiżowym, wspólnym z Barbarą Zbrożyną, pokazie w warszawskiej Galerii MDM, recenzująca wystawę Hanna Szczypińska posłużyła się odmiennymi kategoriami oceny ich dzieł. Pisząc o dziełach Zbrożyny, krytyczka skupiła się na analizie formalnej, wskazała pokrewieństwa z twórczością klasyków nowoczesności (Moore’a, Chadwicka, Caldera, Lipschiza, Zadkine’a). Ta oczywistość historycznej klasyfikacji zawiadła doświadczoną badaczkę w relacji do prac Rząsy, które nie dały się umieścić w linearnym ciągu zjawisk rozpiętych pomiędzy akademicką tradycją a współczesną nowoczesnością. Szukając wytłumaczenia dla odmiennosci jego dzieł w drewnie, dzieł o tematyce religijnej, a do tego wykonanych przez zakopiańczyka związanego ze Szkołą Kenara, Szczypińska aż nadto łatwo sięgnęła po paradygmat „sztuki ludowej”³⁷. Pisząc: „Antoni Rząsa, Podhalanin, artysta pokorny, pełen siły i wyrazu, budzi u każdego zwiedzającego najpierw zachwyty. Jego rodowód artystyczny wydaje się każdemu bliski – to tradycja polskiej sztuki ludowej”³⁸, krytyczka przywołała konteksty (cechy osobowości, miejsce pochodzenia i zamieszkania twórcy) oraz kryteria (przeżycie estetyczne, kategorię sztuki ludowej), jakich nie zwykła była stosować w odniesieniu do sztuki współczesnej. Zbliżone narzędzia chętnie stosowali również inni krytycy stojący wobec konieczności oceny dorobku zakopiańskich snyczerzy. Zanim w latach 70. Hanna Kotkowska-Bareja

³³ H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 104.

³⁴ Rozmowa z M. Szańkowskim, dn. 6.04.2021.

³⁵ H. Kotkowska-Bareja, op. cit., s. 12.

³⁶ Ibidem, s. 15.

³⁷ Na ten temat patrz: K. Chrudzimska-Uhera, *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rząsy to jest sztuka Rząsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rząsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rząsą. Antoniemu Rząsie w stulecie urodzin*, red. M. Ciszewska-Rząsa, M. Rząsa, Zakopane 2020, s. 49-50.

³⁸ H. Szczypińska, *Z warszawskich wystaw. Zbrożyna, Rząsa i Grabska*, „Tygodnik Powszechny”, 1961, nr 15, 9 kwietnia, s. 6.

uznała nurt rzeźby zakopiańskiej za mało znaczący w perspektywie zarysowanego przez nią kierunku rozwoju rzeźby współczesnej, w dekadzie wcześniejszej (w latach 60.) w drewnianych dziełach Kenarowców dostrzegano autentyzm i bezpośredniość oddziaływania, które przeciwstawiano hermetyzmowi ówczesnych poszukiwań neoawangardowych. Cytowana już Szczypińska określiła sztukę Rząsy jako „uczciwą w eksperymencie artystycznym”³⁹, a sceptyczny wobec nowoczesności Andrzej Osęka, kilka lat później dodał: „Rząsa należy [...] do artystów, którzy w dziełach swoich realizują nie [...] przygodę eksperymentu – lecz siebie, całego siebie z absolutną koniecznością. Za każdym gestem, za każdym ciosem siekiery, dłuta – stoi [...] tradycja, stoi najgłębsze, przez pokolenia utrwalone poczucie rytmu, jednolitości form i zjawisk przyrody, wiara w rzeczywistą moc znaków, które ludzie i przyroda wymieniają w nieustannym dialogu. Do znaków tych należą i jego rzeźby”⁴⁰.

W zbliżony sposób – jako „świat znaków ikonicznych”⁴¹ – określane były formy kształtowane w drewnie przez Grzegorza Pecucha. Syntetyczne kształty zwierząt przemawiały do widzów intensywnie i bezpośrednio. Z okazji wystawy w 1972 r. w BWA w Kłodzku⁴² Maria Sten podkreślała umiejętność powiązania przez Pecucha nowoczesności z metaforycznością. Pisała „upór, ciekawość i odwaga artystyczna pchają go do eksperymentu. Rezultatem są często dzieła sztuki pełne poezji, świeże i nowoczesne. [...] W istocie jeżeli spojrzeć na [...] rzeźbę [...] «Las», to można w niej odczuć i wierzchołki drzew, choć drzew w niej nie ma, ani liści nie widać. To samo w «Dziku», który mimo swych dużych rozmiarów jest przecież bardzo poetycki i tchnie gąszczem leśnym”⁴³. Podobnie tłumaczono siłę oddziaływania figur Rząsy, których „toporne kształty mają w sobie jakąś osobliwą poezję”, a ich „przedziwne uduchowanie [...] osiągnięte jest ogromnie prostymi środkami, bez jakiegś gwałtownej mimiki, gestykulacji, bez [...] przesadnych grymasów”, łączą w sobie „to co tragiczne i to, co liryczne [...] najbardziej uniwersalne, ponadczasowe, najbardziej ludzkie wątki oplakiwania, cierpienia, pokory”⁴⁴.

Genezy metafizycznej esencji rzeźb Rząsy i Pecucha upatrywano w tym samym źródle: archetypicznym związku człowieka naturą. Andrzej Osęka konstatawał: „[r]zeźby Antoniego Rząsy powstają w idealnej harmonii z otaczającym je światem, w związku sięgającym korzeni, istoty”⁴⁵ – związku możliwym jedynie w Zakopanem, gdzie „[z]a oknami pracowni [...] przyroda ukazuje się nie jako wycinek, cytat, nie ujęty w ramy miejskiej zabudowy, lecz – z całym rozmachem, bliska, bogata, konkretna: łańcuchy wysokich gór, doliny, strumienie, jodły, świerki i sosny”⁴⁶. Na równi z miejscem, w którym artysta tworzył, ważne było jego wiejskie pochodzenie, które – jak twierdzili krytycy – miało determinować wyjątkowy związek snycerzy z tworzywem. Maria Stern przekonywała, że Pecuch „naprawdę «czuje» drzewo. Kiedy w dzieciństwie żyje się wśród lasów, to jasne, że jest się z drzewem orga-

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Osęka, *Własne miejsce*, „Polska”, 1965, nr 8, s. 39.

⁴¹ M. Gutowski, [wprowadzenie], w: *Grzegorz Pecuch. Wystawa rzeźby*, Rzeszów Dom Sztuki 1969, nlb.

⁴² *Grzegorz Pecuch. Wystawa rzeźby...* Ten sam tekst przedrukowywany został następnie w katalogach kilku kolejnych wystaw Pecucha (Gorzów Wlkp. 1971; Warszawa 1971; Opole 1972).

⁴³ M. Sten, [wprowadzenie], w: *Grzegorz Pecuch. Rzeźba*, BWA delegatura Kłodzko, ZPAP od. Kłodzko, sierpień 1972, nlb. Tekst przedrukowany w: *Grzegorz Pecuch. Rzeźba*, Muzeum w Nowym Sączu, marzec 1975.

⁴⁴ A. Osęka, *Te bryły proste*, „Polska”, 1963, nr 12, s. 26.

⁴⁵ Idem, *Własne miejsce*, s. 38.

⁴⁶ Ibidem.

nicznie związanym⁴⁷. A Maciej Gutowski dodawał: „Rzeźby Grzegorza Pecucha są mocne i zwarte. Są mocne jak pień drzewa, w którym powstają. Są mocne jak tektonika gór, które artysta zna od dziecka i na które codziennie patrzy mieszkając i pracując w Zakopanem [...]. Są mocne wreszcie jak on sam w swej budowie fizycznej, w swym surowym sposobie bycia i w uporze artysty rzeźbiarza postępującego po jednej, zdecydowanej wytyczonej drodze, z pozoru przynajmniej bez wahań⁴⁸”.

Kolejnym aspektem podkreślanym przez krytyków był szczególny rodzaj procesu twórczego przebiegający w bliskiej relacji i „zgodzie” z tworzywem. Podkreślano, że obaj – Rząsa i Pecuch – poszukiwali formy w naturalnym kształcie pnia, uwzględniając tektonikę i bieg krzywizny, rysunek słoju, układ otworów po sękach. Jednocześnie, naturalną barwę drewna przełamywali warstwami patyny, które dynamizują powierzchnię i wzmacniają ekspresję dzieł. Takie nasycenie rzeźby kolorem wydobywa szczegóły faktury, intensyfikuje naturalne kontrasty i walor materiału. Patynowane obiekty sprawiają wrażenie postarzonych, poddanych erozji czy działaniu niszczycielskiej siły ognia. Zyskują przez to dodatkowe, ekspresyjne i metaforyczne sensory. Nakładana patyna nie była polichromią – warstwą, która maskowałaby powierzchnię, nadając jej odmienne, nienaturalne walory. Nadrzędnym celem artystów było bowiem poznanie materiału, „chęć wydarcia wszystkich tajemnic drzewa⁴⁹”, a nie narzucenie mu własnej wizji i wyobrażenia. Dlatego wszelkie nadawane rzeźbie znaczenia oscylują ściśle wokół prymarnego charakteru drewna jako surowca i całej, złożonej jego semantyki. Drewno jest materiałem szczególnym, strukturą organiczną, żywą, ciepłą, zmienną, poddaną procesom wzrostu. W wielu aspektach sugerującą podobieństwo do ciała ludzkiego. Snycerze często przyznają się do tego niezwykłego oddziaływania drewna i szczególnej, intymnej relacji twórcy z tworzywem. Adam Smolana, nie związany z zakopiańskim środowiskiem, tak pisał: „Traktuję drzewo jak istotę żywą, jak pulsującą życiem materię, której może sprawić ból niewłaściwe dotknięcie. Stąd szukam zgodności moich kompozycji i koncepcji z konstrukcyjnymi zaletami i walorami piękna kształtów natury. [...] Odczuwam dramat ściętego drzewa – ale ten sam pień ustawiony, położony w nowym, określonym miejscu, w nowym, określonym kształcie zaczyna żyć nowym, własnym życiem. Przedłużam życie drzewa⁵⁰”.

Kody zapisane w materii drewna są czytelne również dla odbiorców. Poddał się im Andrzej Osęka, kiedy opisywał mechanizm tworzenia prostych skojarzeń, prowadzących do formułowania stereotypowych opinii łączących drewniane rzeźby Kenarowców z tradycją sztuki ludowej i stylem narodowym. Pisał: „[w]ierność wobec tworzywa – drewna – stała się [...] cnotą, kojarzyła się z wiernością naturze, z przywiązaniem do ziemi, do prostych a wiecznie żywych prawd przodków. W naukach Kenara widzieć należało jedną z wersji mitycznego «powrotu do źródeł»: odrzuca się wyrafinowane a bałamutne nauki akademickie i podejmuje na nowo budowanie struktur elementarnych, z pełną wiarą, że właśnie one mają w sobie najwięcej autentyczności i najwięcej wyrazu, że w nich tkwi Istota Rzeczy, mądrość i godność. Na podobnej zasadzie opiera się wiara, że w pieśniach ludu polskiego przetrwały

⁴⁷ M. Sten, op. cit.

⁴⁸ M. Gutowski, op. cit.

⁴⁹ M. Sten, op. cit.

⁵⁰ Cyt. za: H. Kotkowska-Bareja, op. cit., s. 96.

pradawne narodowe wartości, że chłop polski «ma coś z Piasta»⁵¹. Takiemu, natrętnemu uproszczeniu, spychającemu twórczość Kenarowców do skansenu sztuki ludowo-narodowej, nie zdołał wymknąć się nawet dorobek Władysława Hasiora – mimo, że jako jedyny z przywołanej trójki uczniów Kenara, Hasiorek wpisany został do kanonu nowoczesności. Wyjątkowość jego dzieła, multidyscyplinarność i performatywność działań, pozwoliły krytykom sztuki na relatywnie proste odniesienie do pop artu i zakwalifikowanie twórcy jako spadkobiercy dadaizmu i surrealizmu. Był więc Hasiorek – postrzegany jako nowoczesny twórca światowego formatu („europejski Rauschenberg”)⁵² – remedium na polskie resentymenty i ambicje. Jednocześnie, jego „barokowe” kompozycje odurzały siłą oddziaływania. W tym aspekcie ich natura odbierana była jako analogiczna do dzieł Rząsy czy Pecucha – przekonujących autentyzmem, zdolnością wywoływania wzruszeń, odniesieniami do egzystencjalnych, ogólnoludzkich treści. I znów – w sukurs skonfundowanym interpretatorom przychodziła kategoria sztuki pierwotnej – ludowej. W 1968 r. Marek Jaworski pisał: „[p]okrewieństwo twórczości Hasiorka z nurtem sztuki ludowej – te najgłębsze, najistotniejsze pokrewieństwo siły wyrazu i dramatycznych, ostatecznych treści, jakie przedstawia [...] – można odczytać również w zewnętrznej warstwie jego dzieł, często inkrustowanych przez Hasiorka jarmarcznymi dewocjonaliami [...]. W ogólności ikoniczna warstwa jego prac, chętnie nawiązujących do ludowej symbolistyki oraz eksploatowanych przez nią pradawnych motywów stylistycznych, przywodzi na myśl wręcz instynktownie dziedzictwo sztuki ludowej”⁵³. Cytowany fragment pochodzi z książki pt. *W kręgu Kenara*. Jej autor za cel obrał prezentację procesów „dziejących się na styku sztuki ludowej i «oficjalnej», wzajemnych filiacji obu tych dziedzin”, a szkołę Kenara uznał za najlepszy przykład „żywe ogniwo”, spinające te obszary. Książka prezentuje historyczną twórczość ludową w kontekście sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem procesu nobilitacji zakopiańskiego stylu narodowego jako narodowego stylu polskiego.

Teza zakładająca „pokrewieństwo” sztuki współczesnej z ludową dobrze wpisywała się w politykę kulturalną PRL i pokrywała z naukowo uzasadnianymi konstatacjami badaczy ludowości. Aleksander Jackowski, etnograf, antropolog kultury i krytyk sztuki, wieloletni kierownik Zakładu Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej Państwowego Instytutu Sztuki (ob. Instytutu Sztuki PAN) na początku lat 60. opublikował niewielką rozmiarami, ale znaczącą w kontekście utrwalania stereotypu, książkę *40 tysięcy lat tradycji sztuki współczesnej*⁵⁴. Tytuł odwoływał się do wystawy *Forty Thousand Years of Modern Art*, zorganizowanej w latach 40. przez Institute of Contemporary Arts⁵⁵. Jackowski wskazał „twórczość ludów prymitywnych, naiwnych” i sztukę dziecka jako odniesienia dla nowoczesnej estetyki, tłumaczące jej hermetyczny język. Pisał: „[d]zisiejszy odbiorca [...] staje często zdumiony na widok nowoczesnej rzeźby czy obrazu. To, co widzi, nie mieści się po prostu w żadnej kategorii doznań, do których przywykł. Jest zasadniczo inne, inne w sposób niemal rewo-

⁵¹ A. Osęka, *Przemiany formy*, w: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba Polska*, Warszawa 1977, s. 13.

⁵² Por. m.in.: A. Osęka, W. Skrodzki, op. cit., s. 31-32; J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 303, 305; *Władysław Hasiorek. Europejski Rauschenberg?*, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. J. Chrobak, teksty W. Hasiorka et al., tłum. A. MacBride, Kraków 2014.

⁵³ M. Jaworski, *W kręgu Kenara*, Warszawa 1968, s. 108.

⁵⁴ A. Jackowski, *40 tysięcy lat tradycji sztuki współczesnej*, Warszawa 1962.

⁵⁵ *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s*, red. C. Lichtenstein, T. Schreggenberger, Zürich 2001, s. 11 – jako data wystawy podany jest rok 1947, Jackowski podaje rok 1946.

lucyjny, zrywające [...] ze wszystkimi znanymi dotąd konwencjami”⁵⁶. Związek sztuki nowoczesnej i „prymitywnej” Jackowski widział na poziomie „pokrewieństwa”, czyli analogii, a nie zależności. Sztukę nowoczesną usytuował w hierarchii wyżej od pierwotnej, oceniając, że jest „zjawiskiem jakościowo innym, bardziej wielostronnym, często – zjawiskiem intelektualnym [...] opartym na wiedzy”⁵⁷. Przyjął tym samym kategorię „prymitywnego”, rozumianego jako opozycja do tego, co „cywilizowane”. Z obecnej perspektywy taki model oceniany jest jako produkt epoki kolonialnej⁵⁸, który w modernizmie znalazł zastosowanie do wyjaśniania źródeł intelektualnych wyborów ludzi Zachodu. Ma charakter zawłaszczający i deprecjonujący. Tym samym aplikowanie obiektów twórczości „prymitywnej” (ludowej) na teren sztuki współczesnej pozbawia te obiekty właściwego im kontekstu, by następnie usytuować na nowo w odmiennych i obcych im relacjach⁵⁹. W swojej książce Jackowski wskazał owe „pokrewieństwa” na polskim gruncie, poczynając od przypomnienia odkrycia ludowości przez formistów aż po współczesność, a rzeźbę *Frasobliwego z Rabki* odniósł wprost do kompozycji Oskara Hansena⁶⁰. Osobno wymienił Antoniego Kenara, który – zdaniem Jackowskiego – umiał zachować „żywy, twórczy stosunek do sztuki ludowej”, który odziedziczony po nauczycielu – Karolu Stryjeńskim, przekazał następnie swoim uczniom w Szkole Zakopiańskiej⁶¹.

Trzeba jeszcze zaznaczyć, że już w latach 60. dostrzegano wyraźne zmiany charakteru twórczości wiejskiej, a samo pojęcie „sztuki ludowej” uznano za nieprecyzyjne. Poszukując twórców, którzy nadal reprezentowali inność „prymitywu”, Jackowski w 1965 r. na wystawie w warszawskim CBWA zaprezentował dzieła artystów naiwnych, a dwa lata później, w dyskusji na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”, stwierdził: „[p]ojęcie sztuki ludowej jest produktem określonej epoki i przejmujemy je dziś jako relikwiny przeszłości. [...] wraz z rozwojem [...] wiedzy o własnej historii i kulturze zmienia się, rozszerza, traci ostrość. [...] Stosowanie tego pojęcia-amalgamatu [...] hamuje widzenie i prawidłową analizę zjawisk zachodzących w kulturze”⁶². Mimo tej świadomości, przy okazji kolejnych prezentacji sztuki ludowej włączał do ekspozycji dzieła współczesnych rzeźbiarzy – nader często wybierając ich z grona zakopiańczyków. W 1970 r., w katalogu wystawy *Sztuka ludowa w 25-leciu PRL*, wymienił grupę twórców „[b]liskich kulturze ludowej a jednocześnie awangardzie artystycznej jak: scenograf Andrzej Stopka, graficy Jerzy Panek, Stefan Suberlak, czy rzeźbiarze Antoni Rząsa i Stanisław Kulon”⁶³. Pięć lat później, poświęcił tak klasyfikowanym twórcom osobną salę „inspiracji”, sąsiadującą z prezentacją dzieł wiejskich amatorów. Chciał w ten sposób zaprezentować „życie [...] sztuki [ludowej] w naszej współ-

⁵⁶ A. Jackowski, *40 tysięcy lat tradycji...*, s. 5.

⁵⁷ Ibidem, s. 5.

⁵⁸ Por.: H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 198-199 i passim.

⁵⁹ Na ten temat w kontekście teorii „estetycznego prymitywizmu”: ibidem, s. 201-205.

⁶⁰ A. Jackowski, *40 tysięcy lat tradycji...*, s. 30-33.

⁶¹ Ibidem, s. 32-33.

⁶² A. Jackowski, [głos], w: *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1967, nr 4, s. 222. Ewie Klekot dziękuję za udostępnienie fragmentów maszynopisu niepublikowanej pracy pt. *Kłopoty ze sztuką ludową* (druk w 2021 r., wyd. Słowo obraz terytoria), analizującej problematykę zmian w rozumieniu pojęcia sztuki ludowej w okresie PRL.

⁶³ *Sztuka ludowa w 25-leciu PRL. Sale Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa kwiecień 1970*, Warszawa 1970, nlb.

czesnej kulturze”⁶⁴, czyli obecność nurtu ludowego w kulturze „wysokiej”, „popularnej” i „masowej”. Z ludowymi artefaktami sąsiadowały rzeźby Rząsy, Beresia, Hasióra, Kulona, Kenara i Władysława Kandefera. Jackowski precyzował: „w rzeźbie poza Rząsą świadomie i zawsze nawiązującym do emocjonalnych i formalnych cech dawnej rzeźby ludowej, inni nawiązują do sztuki ludowej sporadycznie i w bardzo różnorodny sposób. Inspirują się nie tylko stylem ale i cechami tworzywa – drewnem, narzędziem – sochą, żurawiem (Jerzy Beres). Tadeusz Kantor – zafascynowany strachami na wróble, do nich nawiąże w pewnych pomysłach scenograficznych. Władysław Hasiór sięgnie do ludowo-jarmarcznej rupieciami, by wyrazić w nowy, naiwno-czysty sposób patetyczne treści”⁶⁵.

Na przełomie 1973 i 1974 r., Ksawery Piwocki – zasłużony etnolog, historyk sztuki, wieloletni profesor warszawskiej ASP i dyrektor Muzeum Etnograficznego, skupił uwagę na figuralnej rzeźbie ludowej w poszukiwaniu – jak pisał – „najbardziej rodzimych wartości, najbardziej specyficznych dla Polaków i ich historii odbić w twórczości plastycznej”⁶⁶. Swoją opowieść otworzył XIV-wiecznymi dziełami snycerskimi Śląska, Pomorza i Małopolski, a zakończył historią XIX-wiecznej fascynacji „prymitywizmem” i jej konsekwencjami dla sztuki nowoczesnej. Osobne miejsce poświęcił szkole zakopiańskiej i kierującemu nią Antoniemu Kenarowi, aluzje do form tradycyjnych dostrzegł w dorobku Rząsy, u Stanisława Sikory wskazał umiejętność obróbki drewna, zwartość bryły, swobodę „operowania atrybutem”. Przywołał też Jerzego Beresia, zauważając wprawdzie, że z tej grupy rzeźbiarzy on „odszedł najdalej w kierunku bardziej abstrakcyjnej formy”, jednak jego rzeźby (*Zwid II*) zachowują „nieuchwytny i trudny do słownego określenia nastrój tradycji”⁶⁷. W konkluzji Piwocki stwierdził: „tradycja ludowej rzeźby w drzewie – choć tradycyjne świątkarstwo przeszło już do historii – żyje wciąż zarówno w sztuce «oficjalnej» i «uczonej», jak i w pracach amatorów i «współczesnych prymitywów» jest ważnym składnikiem”⁶⁸.

W tym samym zeszycie „Polskiej Sztuki Ludowej” Aleksander Jackowski opublikował artykuł pod znamionym tytułem: *Współczesna rzeźba zwana ludową*, w którym podjął problem adekwatności paradygmatu sztuki ludowej wobec nowego zjawiska, jakim była intensywnie rozwijająca się, współczesna twórczość rzeźbiarska nie przeznaczona już dla wiejskiego odbiorcy⁶⁹. Jackowski podkreślił, że to właśnie w obszarze medium rzeźbiarskiego rozgorzał spór o kryteria w sztuce ludowej. Łączyło się to ze specyfiką rzeźby, w której dominowała ponadregionalna funkcja kultowa, a formę determinowały wymogi warsztatowe. Stąd – zadaniem Jackowskiego – wynika wyjątkowa pozycja drewnianych rzeźb, które od pozostałych dziedzin ludowej wytwórczości odróżnia: autonomia wobec wzorców, silna ekspresja i deformacja płynące z emocjonalnych motywacji wyrażanych „w sposób bardziej osobisty” i wreszcie: „wyższy stopień semantycznego przekazu oraz nawarstwienia różnych

⁶⁴ A. Jackowski, *Sztuka ludowa w 30-leciu RRL*, w: *Sztuka ludowa w 30-leciu RRL. Wystawa marzec-lipiec 1975*, Min. Kultury i Sztuki, Państw. Muz. Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 1976, nlb.

⁶⁵ A. Jackowski, *Sztuka ludowa w 30-leciu...*, nlb.

⁶⁶ K. Piwocki, *Rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1976, nr 3-4, s. 131.

⁶⁷ Ibidem, s. 149.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1976, nr 4, s. 199-224. Kiedy Jackowski podejmował zbliżoną tematykę w 1964 r., tekst zatytułował: *Współczesna rzeźba ludowa* („Polska Sztuka Ludowa”, 1964, nr 1, s. 1-24). Dodanie 12 lat później określenia: „zwana” wyraźnie zaznacza świadomość zaniku tradycyjnej sztuki ludowej w jej dawnej formie, a co z tym związane – konieczność zmiany zakresu jej definicji.

skojarzeń emocjonalnych⁷⁰. Rzeźby są – zdaniem Jackowskiego – uniwersalne w warstwie przekazu, a ich formy są zdeterminowane inwencją (talentem) twórcy, odbijają cechy jego osobowości. Należy podkreślić, że Jackowski akcentuje kategorie oceny odpowiadające sztuce „wysokiej”, profesjonalnej. I konkluduje: „[w] społeczeństwie odczuwającym «szok przyszłości» – rzeźba ludowa zaspokaja potrzeby prostej poetyki, sielskiej naiwności. Daje też [...] satysfakcje artystyczne⁷¹”.

Jackowski przyjął modernistyczną postawę badacza postrzegającego ludową rzeźbę drewnianą jako sztukę „prymitywną” w relacji do nowoczesności. Taka optyka wyjaśnia też akcentowane przez badacza typowo „modernistyczne” symptomy, jak: odchodzenie od tradycji, burzenie schematów, subiektywność (związek z „mentalnością”, doświadczeniami twórcy), znaczenie inwencji (wyobraźni) i oryginalność, zmianę roli współczesnej rzeźby i jej funkcji – z sakralnej na artystyczną⁷². Wywód podporządkowany jest metodzie formalistycznej klasyfikacji. Autor systematyzuje współczesną twórczość snycerską m.in. według tematyki i ośrodków, wyróżnia typy osobowości twórców. Dokonuje wreszcie „stratyfikacji współczesnej twórczości rzeźbiarskiej” i wyróżnia trzy podstawowe kategorie rzeźby w drewnie: ludową, stylizowaną, inspirowaną cechami ludowymi. Aby wskazać ich źródła i sieć wzajemnych zależności, Jackowski skonstruował skomplikowany, trójpoziomowy diagram, w którym umieścił osobną podkategorię: „Rzeźba profesjonalnych artystów-plastyków inspirowana sztuką ludową”, do której włączył m.in.: Antoniego Rzęsę, Władysława Hasiora i Stanisława Kulona⁷³. Jako wzorce tego typu twórczości wskazał współczesną sztukę profesjonalną oraz chłopską kulturę materialną i duchową, a także tradycyjną kultową rzeźbę w drewnie. Ponadto, zaznaczył inspirujący wpływ natury, środowiska życia i pracy. Materiał – drewno – uznał za kategorię nadrzędną.

Zastosowana przez Jackowskiego metodologia i zestawienie wyników badań w formie diagramu muszą przywołać na myśl słynny wykres sztuki współczesnej skonstruowany w latach 30. XX w. przez Alfreda H. Barra, ilustrujący rozwój form modernistycznych ujętych w kategorie „-izmów”, wzajemnie na się oddziałujących i następujących po sobie zgodnie z ewolucyjnym i formalistycznym modelem rozwoju sztuki. Jackowski przyjął ten tradycyjny (dla historii sztuki) model i przełożył na obszar badań nad współczesną drewnianą rzeźbą ludową. W skomplikowanym schemacie typów uwzględnił zakopiańczyków, potwierdzając sposób interpretacji ich twórczości, którego świadectwem były – przywoływane wcześniej – krytyczne recenzje i koncepcje kuratorskie, konfrontowanie dzieł z artefaktami ludowej snycerki. Już w publikacji *40 tysięcy lat tradycji sztuki współczesnej* (1962) wśród ilustracji przedstawiających afrykańskie maski Jackowski uwzględnił rzeźby Modiglianiego, Lipschitza i Augusta Zamoyskiego, a drewnianego *Aniola* Jana Szczepkowskiego skonfrontował z XIX-wieczną ludową figurą Madonny⁷⁴. Pokusa poszukiwania „pokrewieństwa” jeszcze wyraźniej doszła do głosu w katalogu organizowanej przez Jackowskiego wystawy *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* (1975), gdzie na sąsiednich stronicach znalazły się: rzeźby Rzęsy

⁷⁰ Ibidem, s. 200.

⁷¹ Ibidem, s. 303.

⁷² Ibidem, s. 202-203.

⁷³ Ibidem, [nlb. rozkładówka pomiędzy s. 216-217].

⁷⁴ A. Jackowski, *40 tysięcy lat tradycji...*, il. 8-12, 28-29-30.

i obraz malowany na szkle; strachy na wróble i szkice do scenografii Tadeusza Kantora; kapliczka ludowa z okolic Nowego Sącza i projekt pomnika Władysława Hasiora⁷⁵.

Strategia kuratorska Jackowskiego budzić musi skojarzenia z koncepcją głośniejszej wystawy „*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* otwartej w 1984 r. w nowojorskim Museum of Modern Art (MOMA). Koncepcja ekspozycji autorstwa Williama Rubina i Kirka Varnedoe zakładała zestawienie obiektów sztuki plemiennych (Afryki, Ameryki Płn. i wysp Pacyfiku) z dziełami zachodniego modernizmu. Wystawa przyciągnęła uwagę krytyków i badaczy, prowokując liczne wystąpienia i polemiki, dotyczące przede wszystkim kuratorskiego zamysłu ukazania powinowactwa sztuki nowoczesnej i „prymitywnej”. Do najcelniejszych krytycznych tekstów należą wypowiedzi historyka i antropologa – Jamesa Clifforda⁷⁶, obnażającego koncept wystawy jako oparty o iluzję optyczną, świadcząca nie tyle o pokrewieństwie obiektów (plemiennych i nowoczesnych), co raczej o ich wspólnej odmienności wobec norm estetycznych obowiązujących w nowożytnym zachodnim świecie⁷⁷. Również kolejni krytycy podkreślali, że wskazywane przez kuratorów podobieństwa możliwe były do dostrzeżenia dopiero po zdekontekstualizowaniu prezentowanych obiektów i poddawane były ocenie według wspólnego kanonu⁷⁸. W ocenie Clifforda, obszerny, dwutomowy katalog nowojorskiej wystawy, konfrontujący fetysze z ikonami, aborygeńskie malarstwo na korze z obrazami Klee, a masywne prekolumbijskie pomniki z rzeźbami Moore’a, ukazuje jedynie „że żadna istotna cecha powinowactwa nie łączy świata plemiennego z nowoczesnym, a nawet że nie ma zgodnego, związanego z nowoczesnością podejścia do prymitywności, lecz raczej pełne niepokoju pragnienie i moc Zachodu ery nowoczesnej, by kolekcjonować świat”⁷⁹.

Argumenty, jakie wybrzmiały w latach 80. podczas dyskusji wokół nowojorskiej wystawy, można zastosować do interpretacji powojennej historii odkrywania, wspierania i klasyfikowania polskiej twórczości ludowej, traktowanej jako głos rodzimego, egzotycznego „innego”. Sytuacja ta miała oczywiście swoją – odmienną od nowojorskiej – specyfikę. Relacja nowoczesności do „ludowości” dotyczyła twórców funkcjonujących w tym samym (a nie odległym geograficznie) społeczeństwie, poddawanych zmianom o ogólnokrajowym zasięgu i ulegającym im szybko i trwale. Kwestie te były dostrzegane również przez Jackowskiego. Już w latach 60. pisał o procesie przemian świadomości wiejskich rzeźbiarzy, zapoczątkowanym w okresie międzywojennym, a łączącym się z sytuacją społeczną, infiltracją sztuki popularnej (litografii, dewocjonaliów, filmu, fotografii), wreszcie – ze zmianą odbiorców

⁷⁵ *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL...*, nlb.

⁷⁶ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Warszawa 2000, s. 205-231.

⁷⁷ Clifford wskazuje też na inne błędy kuratorskiego projektu, m.in. nieobiektywny dobór artefaktów mających legitymizować założoną przez kuratorów tezę, a u genezy pomysłu wystawy wskazuje „niepokojącą cechę modernizmu”, jaką jest zamiłowanie do „przywłaszczania czy też ratowania inności, tworzenia niezachodnich przedmiotów sztuki na swój własny obraz, odkrywania uniwersalnych, ahistorycznych zdolności człowieka” (ibidem, s. 209). Odnosząc wskazane przez Clifforda kwestie do relacji Jackowskiego wobec sztuki ludowej i naiwnej, traktowanej jako „prymitywistyczny” kontekst dla polskiej nowoczesności, zaznaczyć należy, że pojawiały się współcześnie również głosy krytyczne wobec takiej koncepcji. Por. A. Kunczyńska-Iracka, *Wystawa „Sztuka ludowa w XXX-leciu PRL”*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1975, nr 3, s. 181-185.

⁷⁸ Relacja dyskusji za: H. Schreiber, op. cit., s. 237-255.

⁷⁹ J. Clifford, op. cit., s. 212.

rzeźby ludowej, którymi stała się wyrobiona plastycznie publiczność⁸⁰. Co więcej, badacz zdawał sobie sprawę, że zmiany zachodzące po wojnie w obszarze ludowego rzeźbiarstwa dokonywały się pod wpływem oczekiwań, gustów i kryteriów nowych odbiorców, przynależnych do obcego, miejskiego środowiska. Jednak te negatywne mechanizmy przypisał minionemu okresowi socrealizmu, podczas gdy działalność Cepelii oceniał jako pożądaną i wspierającą ludową wytwórczość, bo eliminującą wszelkie zewnętrzne wpływy i ceniącą wyłącznie czysto artystyczną wartość dzieł. Ulegał tym samym złudzeniu, że powstające prace (np. na powrót reprezentujące tematykę sakralną) odzwierciedlają przemiany świadomości twórców, ignorował przy tym kontekst rynkowy i ekonomiczny ludowej produkcji.

Material i środowisko

Wiejskie pochodzenie twórcy i praca w drewnie były zasadniczymi kryteriami, w oparciu o które wokół rzeźb zakopiańczyków snuto ludową narrację. Trzecim wyróżnikiem było miejsce zamieszkania artystów – Zakopane i Tatry, gdzie – dzięki pozaracjonalnemu wpływowi przyrody – proces kreacji miał przebiegać w harmonijnej jedności ze światem natury⁸¹. To przekonanie łączy się ze szczególnym rodzajem relacji człowieka do gór, która stanowi stały kontekst dziejów Zakopanego w XIX, XX i XXI w. Pomijając walory estetyczne, konfrontację z potęgą żywiołów i satysfakcję zdobywcy, góry oferują przestrzeń samotności – odpowiednią do odbywania wewnętrznych podróży, u których kresu wędrowca czeka samopoznanie i osiągnięcie pełnej wolności. Mistyczny, wręcz artystyczny i filozoficzny, aspekt kontaktu z górami obecny był już w początkach kształtowania się taternictwa. Jeden z pionierów tego sportu, Mariusz Zaruski, pisał: „Tatry – to pustynia. Pustynia skalna – dzika, groźna i niebezpieczna. Człowiek znajdujący się w jej głębi, nie może pamiętać o całym kompleksie rzeczy przemijających – najpierw dlatego, że na nic one mu tam niepotrzebne, a po wtóre dlatego, że na pustyni musi się czuć. Więc czuwa”⁸². W wypowiedzi Zaruskiego, podobnie jak w refleksji innych pierwszych odkrywców i zdobywców Tatr, obecny jest namysł nad relacją pomiędzy dwoma środowiskami: przyrody i obszarów zamieszkiwanych przez człowieka, które odczuwane są jako rozdzielne. Natomiast w górach – natura i kultura zdają się tracić swe ostre granice i dychotomiczność. Wątek ten pogłębił Jan Gwalbert Pawlikowski (1860-1939). Pionier taternictwa i idei ochrony przyrody w Polsce⁸³, traktował ten region jako wartościowy zarówno przyrodniczo jak i etniczno-kulturowo. Z równym zapałem upominał się o utworzenie w Tatrach parku narodowego, jak angażował w działania na rzecz badania i propagowania folkloru podhalańskiego, traktowanego przez niego jako tzw. „swojszczyzna”, czyli część kultury integralnie złączona z przyrodniczym środowiskiem i decydująca o tożsamości kulturowej jej twórców. Konfrontacja pojęć kultury i natury w tytule słynnej rozprawy Pawlikowskiego (*Kultura a natura*, 1913) jest pozorna. Autor postrzegał przyrodę jako całość, obejmującą także dzieła człowieka, które powinny, jego zdaniem, stanowić element krajobrazu – „lica ziemi”. Podkreślał potrzebę pielęgnowania „wszelkich organicznie z przyrodą zespolonych wartości kulturowych, rozwijanie twórczości

⁸⁰ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, s. 1-24.

⁸¹ Por. cytowane wyżej wypowiedzi A. Oseki i M. Gutowskiego dotyczące m.in. twórczości A. Rząsy i G. Pecucha.

⁸² M. Zaruski, *Tatry jako pustynia*, „Sfinks”, 1912, z. 12, s. 425.

⁸³ J.G. Pawlikowski, *Kultura a natura*, Lwów-Warszawa 1913.

opartej o rodzime pierwiastki, tkwiące w polskiej przyrodzie i w polskiej duszy”⁸⁴. Podkreślić przy tym należy, że myśl Pawlikowskiego daleka była od popularnego mitu „powrotu do natury”, w zakończeniu *Kultury i natury* stwierdził: „Hasło powrotu do przyrody, to nie hasło abdykacji kultury – to hasło walki kultury prawdziwej z pseudokulturą, to hasło walki o najwyższe kulturalne dobra”⁸⁵.

W kontekście idei Pawlikowskiego, prezentowane w niniejszym artykule próby interpretowania twórczości zakopiańczyków poprzez pryzmat miejsca ich zamieszkania, zdają się znajdować uzasadnienie. Przy zastrzeżeniu jednak, iż relacja ta wykracza poza – stosowany dotąd – model sztuki ludowej i odwołanie do mitu odzyskanej Arkadii. Wymaga zgłębienia relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a zamieszkiwanym przezeń środowiskiem – w kontekście społecznym, kulturowym, artystycznym. Związek kultury i natury, tak wyraźnie zarysowany przez Pawlikowskiego, stawia więc pytanie o aktualność dualistycznej wizji świata podzielonego na odrębne sfery – umysłu i materii. Rezygnacja z postrzegania twórczości jako sposobu porządkowania natury według intelektualnego modelu (kultury) – w kontekście rzeźbiarzy-zakopiańczyków – pozwoliłaby na zweryfikowanie kanonu i uniknięcie opozycji sztuki „wysokiej” wobec twórczości ludowej.

Namysł nad relacją obszarów kultury i natury jest silnie obecny we współczesnej nauce, szczególnie w kontekście posthumanistyki i w nurcie historii środowiskowej, wskazujących na konieczność uwzględnienia relacji pomiędzy różnymi uczestnikami wspólnie zamieszkiwanego środowiska. Pojęcie „zamieszkiwania” – rozumianego jako pierwotna kondycja wszystkich istot i składowych środowiska – stało się też kluczowym elementem rozważań brytyjskiego antropologa, Timothy Ingolda, którego konstatacje wydają się szczególnie odkrywcze w omawianym tu kontekście. Podchodząc krytycznie do kartezjańskiego modelu świata, Ingold obejmuje badaniami wiele dyscyplin i obszarów, w tym sztukę, architekturę i rzemiosło⁸⁶. Wskazuje na pokrewieństwo bytów istniejących w świecie, który wspólnie zamieszkują. Zauważa, że artefakty powstałe z materiałów naturalnych (drewna, minerału, kości, wełny itp.) w wyniku ich obróbki przez człowieka żyją w środowisku, bo nadal podlegają (naturalnym) procesom, już od człowieka niezależnym. Postuluje więc nowe kategorie opisu świata: dynamicznego i wolnego od dychotomii natura–kultura. W rozumieniu Ingolda środowisko podlega ciągłym zmianom, bo jest ono „zanurzone w przepływach medium – w promieniach słońca, strugach deszczu, porywach wiatru”⁸⁷, w cyrkulacji sił i substancji. Jest nieustannie kształtowane przez wielu twórców⁸⁸. Ta twórczość, podobnie jak inne codzienne działania, jest przejawem i wyrazem zamieszkiwania, które staje się dzięki aktywności wszystkich elementów składających się na środowisko życia⁸⁹. Ingold przełamuje tradycyjny, hylemorficzny model tworzenia, by „zastąpić go ontologią, która przyznaje pierwszeństwo procesom kształtowania, a nie produktom końcowym, oraz prze-

⁸⁴ R. Okraska, *Rycerz przyrody*, w: J.G. Pawlikowski, *Kultura a natura i inne manifesty ekologiczne*, Łódź 2010, s. 21.

⁸⁵ J.G. Pawlikowski, *Kultura a natura*, s. 64.

⁸⁶ Na temat koncepcji Ingolda patrz: K. Wala, *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia”, cz. 1, 2016, nr 2, s. 189-209; cz. 2, 2017, nr 3, s. 303-329; cz. 3, 2018, nr 4, s. 61-79.

⁸⁷ K. Wala, op. cit., cz. 1, s. 198.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ K. Wala, op. cit., cz. 2, s. 324.

plywom i przekształceniom materiałów, a nie stanom materii”⁹⁰. Sztukę postrzega poprzez relacje materiału i sił.

Dla zilustrowania idei „tworzenia” rozumianej jako interweniowanie w pola sił i prądy materiału, w których rodzą się (a nie są narzucane) formy, Ingold posługuje się obrazem cieśli rąbiącego drwa, dzielącego i łączącego włóknisty materiał, prowadzącego ostrze siekiery zgodnie z liniami biegu słoju, podążającego jak wędrowiec – za ich ugięciami i skrętami. Drewno i praca snycerza stają się metaforą wytwarzania opartego na wiedzy zmysłowej, które jest „zgodne z przebiegiem słoju”⁹¹. Zbliżonego porównania – do rytmu pracy w wiejskiej stolarni we francuskich Alpach – użył John Berger, odnosząc logikę prowincjonalnego warsztatu do tajników rysowania⁹² – poniekąd zrównując wartość twórczości góralskich rzemieślników z dziełami tzw. sztuki „wysokiej”.

Czy w oparciu o przytoczone fakty i koncepcje można więc zaryzykować tezę, że zarówno drewno – jako materiał, jak i praca snycerza – jako rodzaj wytwórczości, mieszczą w sobie moc archetypów? „Barwa drewna” staje się wówczas – zgodnie z opowieścią Ingolda – materią w ruchu, jej nieustającym przepływem, a cieśla – podążającym za materiałem wędrowcem, który – na równi z drewnem, porwany jest przez „ożywcze nurty świata”⁹³. Taki model postrzegania snycerstwa oferuje atrakcyjne perspektywy interpretacji dzieł, które dla Ingolda nie są tylko przedmiotami, ale rzeczami (a więc nie są skończone same w sobie), „a rola artysty [...] polega [...] nie tyle na wcielaniu w życie wymyślonej wcześniej idei [...] ile na włączeniu się w siły i przepływy materiału, które powołują formę dzieła do istnienia [...]]. Dzieło zaprasza widza by przyłączył się do artysty w jego podróży i tym *dziełem* patrzył, jak staje się ono w świecie, a nie spoglądał *za nie* w poszukiwaniu jakiejś początkowej intencji, której jest ono końcowym wytworem”⁹⁴. Idąc tropem idei Ingolda, rzeźby zakopiańczyków powinno się więc odczytywać „do przodu”, podążając za nimi, a nie „wstecz” – szukając przyczyny (idei) ich powstania. Podobnie jak sami twórcy – podążający za materiałem, toczący życie wzdłuż linii słoju drewna.

Tak zarysowana perspektywa metodologiczna wydaje się obiecująca. Historia zakopiańskiego rzeźbiarstwa, uwzględniająca związki działań artysty ze środowiskiem: rolę zwierząt, roślin, rzeczy, pogody i innych komponentów, być może nie przyniesie definitywnych odpowiedzi, ale z pewnością wytyczy kolejny szlak, pozwalający ująć fenomen zakopiańszczyzny w nowym, odkrywczym kontekście.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s, red. C. Lichtenstein, T. Schregerberger, Zürich 2001.

Bg [J. Bogucki], *Zakopane – obwód niepodległy. Wspomnienia – wystawa – piwnica*, „Życie Literackie”, 1957, nr 37 (15 IX), s. 8.

⁹⁰ T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018, s. 123.

⁹¹ Ibidem, s. 124.

⁹² Tę opowieść Bergera cytuje Ingold: ibidem, s. 138.

⁹³ Ibidem, s. 131.

⁹⁴ Ibidem, s. 135.

- Białas W., *Zarys historii Szkoły Zawodowej w Zakopanem z lat 1876-1977*, w: *Tradycje i współczesność. Stulecie Szkoły Zawodowej w Zakopanem 1876-1976*, red. W. Białas, S. Gustek, Z. Jaworski, J. Kamiński, W. Macheta, B. Pasznicki, Z. Schneigert, M. Strutyński, S. Żygadło, Zakopane [b.r.w.], s. 19-62.
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Clifford J., *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Warszawa 2000.
- Chrudzimska-Uhera K., *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rzęsy to jest sztuka Rzęsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rzęsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rzęsq. Antoniemu Rzęsie w stulecie urodzin*, red. M. Ciszewska-Rzasa, M. Rzasa, Zakopane 2020, s. 43-59.
- Fedkowicz J., *O wystawie rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 2/1948, nr 6-8, s. 79.
- Gmurczyk R., *Organizacja cepeliowska w latach 1949-2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018.
- Jackowski A., *40 tysięcy lat tradycji sztuki współczesnej*, Warszawa 1962.
- Jackowski A., [głos]. w: *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1967, nr 4, s. 191-222.
- Jackowski A., *Współczesna rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1964, nr 1, s. 1-24, 54-56.
- Jackowski A., *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1976, nr 4, s. 199-224.
- Jaworski M., *W kręgu Kenara*, Warszawa 1968.
- Kenarowa H., *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Kotkowska-Bareja H., *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945-1970*, Warszawa 1975.
- Kunczyńska-Iracka A., *Wystawa „Sztuka ludowa w XXX-leciu PRL”*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1975, nr 3, s. 181-185.
- Maciejewski S., *Zakopane, Zakopane...*, Kraków 1993.
- Okraska R., *Rycerz przyrody*, w: J.G. Pawlikowski, *Kultura a natura i inne manifesty ekologiczne*, Łódź 2010, s. 7-38.
- Oseka A., *Te bryły proste*, „Polska”, 1963, nr 12, s. 26-28.
- Oseka A., *Własne miejsce*, „Polska”, 1965, nr 8, s. 38-39.
- Oseka A., *Przemiany formy*, w: A. Oseka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba Polska*, Warszawa 1977, s. 7-18.
- Oseka A., Skrodzki W., *Współczesna rzeźba Polska*, Warszawa 1977.
- Pawlikowski J. G., *Kultura a natura*, Lwów-Warszawa 1913.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Piwocki K., *Rzeźba ludowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1976, nr 3-4, s. 131-150.
- Sarkowicz M., *Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe*, „Podtatrze”, 1978, zima, s. 18-23.
- Schreiber H., *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012.
- Sosnowska J., *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji: 1895-1999*, Warszawa 1999.
- Sprawozdanie z działalności oddziału zw. Zaw. Pol. Art. Plastyków w Zakopanem za czas od [...] czerwca 1945 r. do dn. 1. XI 1948 r.*, Zakopane dn. 15 XI 1948, mps.
- Stano B., *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*, Kraków 2007.
- Stano B., *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958-1960*, Kraków 2009.
- Starzyński J., *Polska na XXVIII Biennale w Wenecji*, „Przegląd Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 3-5.
- Szczypińska H., *Z warszawskich wystaw. Zbrożyna, Rzasa i Grabska*, „Tygodnik Powszechny”, 15/1961, nr 15, 9 kwietnia, s. 6.

- T. G., *Polska sztuka ludowa na wystawie w stolicy Francji*, „Rzeczpospolita”, 6/1949, nr 26, 27 stycznia, s. 3.
- Tradycje i współczesność. Stulecie Szkoły Zawodowej w Zakopanem 1876-1976*, red. W. Białas, S. Gustek, Z. Jaworski, J. Kamiński, W. Macheta, B. Pasznicki, Z. Schneigert, M. Strutyński, S. Żygadło, Zakopane [b.r.w.].
- Wala K., *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia”, cz. 1, 2016, nr 2, s. 189-209.; cz. 2, 2017, nr 3, s. 303-329.; cz. 3, 2018, nr 4, s. 61-79.
- Zaruski M., *Tatry jako pustynia*, „Sfinks”, 1912, z. 12, s. 422-429.

Katalogi wystaw

- 50 lat plastyki zakopiańskiej 1912-1962*, Związek Polskich Artystów Plastyków w Zakopanem, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Zakopane czerwiec-lipiec 1963, oprac. W. Gentill-Tippenhauer.
- Grzegorz Pecuch. Wystawa rzeźby*, Rzeszów Dom Sztuki 1969, tekst M. Gutowski.
- Grzegorz Pecuch. Rzeźba*, Biuro Wystaw Artystycznych delegatura Kłodzko, Związek Polskich Artystów Plastyków oddział Kłodzko, sierpień 1972, tekst M. Sten.
- Rzeźba w drewnie w twórczości polskich artystów 1918-2018*, Miejska Galeria Sztuki im. hr. Władysława Zamoyskiego, tekst L. Rosińska-Podleśny, M. Małkowska, Zakopane 2018.
- Sztuka i rękodzieło Podhala*, Cepelia i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane, luty 1962, tekst J. Grabowski.
- Sztuka ludowa w 25-leciu PRL. Sale Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa kwiecień 1970*, scenariusz wystawy i wstęp K. Pietkiewicz, Warszawa 1970.
- Sztuka ludowa w 30-leciu PRL. Wystawa marzec-lipiec 1975*, tekst A. Jackowski, Min. Kultury i Sztuki, Państwowe Muz. Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 1976.
- Sztuka ludowa w Polsce. Malarstwo – rzeźba – grafika. Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, oprac. T. Seweryn, Kraków 1948.
- Władysław Hasiór 1928-1999*, red. i teksty A. Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005.
- Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?*, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. J. Chrobak, teksty W. Hasiór et al., tłum. A. MacBride, Kraków 2014.