

Leopold Schmidt, *Volkskunst in Österreich* [s. 200, 150 il. w tym 33 barwne, 42 rys. Forum Verlag].
Wien-Hannover 1966

Prezentacja sztuki ludowej Austrii mogłaby, czy też powinna rozpoczynać się od definicji pojęcia „sztuka ludowa” — pisze Leopold Schmidt, autor szeregu prac poświęconych muzealnictwu, ludoznawstwu i historii sztuki ludowej w tym kraju (*Geschichte der österreichischen Volkskunde*, 1951; *Die Volkskultur der romanischen Epoche in Österreich*, 1964; *Die Historisierung der Volkskunde als museologisches Problem*, 1963; *Farbige Volksmöbel in Niederösterreich*, 1964; *Bauernwerk der Alten Welt. Betrachtungen über der Stand der Erforschung des bauerlichen Arbeitsgerätes in Österreich*, 1955; *Votivbilder aus Österreich. Neuer Erwerbungen 1946—1958*, 1959), wydawca wielu katalogów oraz specjalnego opracowania dotyczącego maski w środkowej Europie (*Masken in Mitteleuropa. Volkskundliche Beiträge zur europäischen Maskenforschung*, Sonderschriften der Vereines für Volkskunde in Wien, Bd I. Wien 1955).

Świadomość, iż ten stosunkowo młody termin „sztuka ludowa”, pochodzący zaledwie sprzed schyłku XIX wieku, nie odznacza się wcale szczególną jasnością w określeniu przedmiotu i wyodrębnieniu zakresu badań pozwala przyjąć autorowi bardzo udaną ze względu na cel pracy, jak i frapującą dla czytelnika perspektywę stopniowego przybliżenia się poprzez konkretne przejawy do istotnych elementów sztuki ludowej. Właśnie ta wieloznaczność, trudność rozgraniczenia zjawisk sztuki ludowej od innych, niejasność jej granic stanowi zdaniem autora także o jej szczególnym uroku. To jakby konstytutywne elementy tego typu sztuki. Można się zbliżyć do niej z wielu stron, także na drodze podobieństwa: „Przypomina ona pod tym względem ten sam stan rzeczy, z jakim mamy do czynienia przy bajce rozpatrywanej na gruncie Opowiadania (literatury)”.

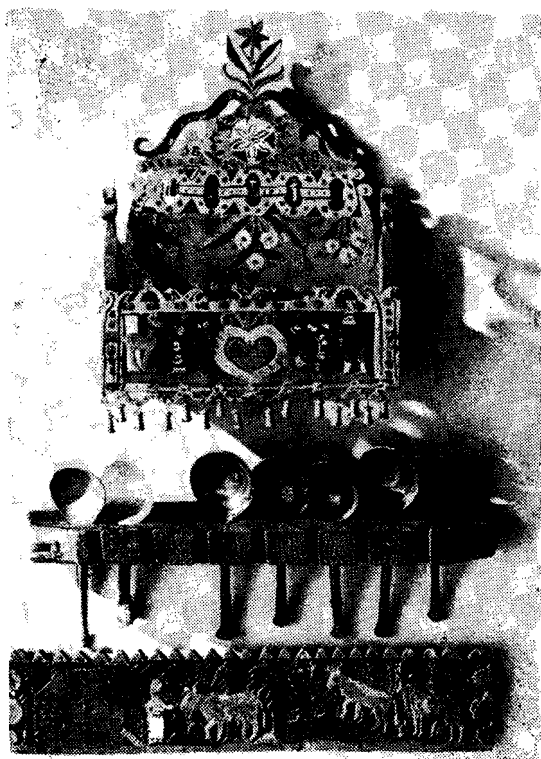
Czym jest zatem bajka — pytamy dalej. Możliwy przydać sztuce ludowej odpowiednio podobne rozumienie i zakres, jak na gruncie badań literackich uczynili to z „bajką” bracia Grimm. Wiemy, że nie wszystko, co znalazło się w opublikowanym przez braci Grimm dziele „Bajki dziecięce i domowe” dałoby się utrzymać w świetle współczesnych badań nad bajką. Pomimo to nie chcielibyśmy pominąć ani jednego podania, ani jednej sagi, legendy, żartu, anegdoty, dowcipu, które znalazły się w tym dziele, i które dały powód, ba! sprowokowały do dalszych badań nad Podaniami, Sagą, Legendą, Żartem, Dowcipem. Podobnie rzecz się może mieć ze sztuką ludową. Jeśli bowiem — jak powiada autor — za sztukę ludową uznać i przyjąć to, co Michael Haberlandt rozpoczął gromadzić przed z górą siedemdziesięciu laty i co stanowi od tamtej pory do dziś o kolekcji Austriackiego Muzeum Ludoznawczego w Wiedniu, a także to, co zgromadzone zostało w regionalnych muzeach całego kraju, to gdy idzie o prezentację sztuki ludowej w Austrii troska taka jest całkowicie zrozumiała. Chęć „aby nie pominąć niczego”, nawet tego, co w świetle współczesnych badań nad sztuką ludową należałoby wykluczyć nie jest tutaj zabiegiem czysto technicznym, który streszczałby się w formule: „prezentujemy to, co odziedziczyliśmy w spadku badawczej i muzealnej tradycji”. W chęci „aby nie pominąć niczego” zawiera się głęboka świadomość, że także i w tych budzących może gatunkową wątpliwość zjawiskach, formach z marginesu, z pogranicza innych zjawisk Sztuki kryje się droga do lepszego poznania istotnych obszarów i jądra tego, co bez zastrzeżeń i dziś nazwalibyśmy sztuką ludową. Podejście takie pozwala na stawianie pytań, które zresztą częstokroć autor pozostawia otwartymi, na stawianie i rozważanie problemów, które prowokują do dalszych badań.

Praca Schmidta odznacza się przejrzystą konstrukcją i układem treści, odzwierciedlających ową zasadę stopniowego zbliżania się do sztuki ludowej z wielu stron.

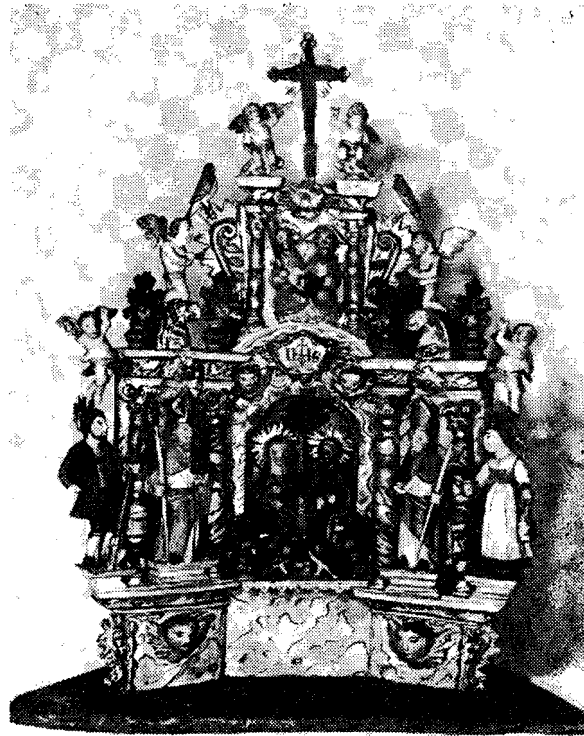
W pierwszej z dwu zasadniczych części *Kategorie Sztuki Ludowej* autor omawia kolejno takie zagadnienia jak *Zwornik funkcji*, *Materiał* (korzenie, rośliny, włókno, plecionka, materiał zwierzęcy: kości, rogi; glina, kamień, metale), *Formy podstawowe* (skarbiec form, formy symboliczne, roślinne, zwierzęce, ludzkie), *Formy i znaczenia* (zasady form, formy i zawartość, znaki i symbole, prototypy, wyobrażenia wzorcowe i kopie), by w drugiej części: *Kraj i jego sztuka ludowa* poprowadzić czytelnika przez: *ukształtowanie krajobrazu kulturowego. Podwórze i dom. Sień i podcienia. Ścianę i mur. Drzwi i bramę. Znaki domowe (emblematy, szyldy). Dom wewnątrz. Izbę*, omawiając dalej: *Palenisko i piec. Sufit, pułap i wykładzinę. Meble (kufry, szafy i skrzynie, stół, ławę i siedliska, łóżka, kołyski, zegary). Sprzęt i naczynia (narzędzia chłopskiej pracy, sprzęty kuchenne-domowe, naczynia, ule, sanie i wozy). Następnie przedstawia Tekstylię i strój (przędzenie i tkanie, haft, zdobienie skór, plectenie i haft skórzany, dzianie i roboty na drutach, sprzęty związane z praniem, maglowaniem i prasowaniem), przechodząc do szczególnie ciekawych rozważań nad sztuką obrzędową (*Sztuka zwyczajów*) poświęca uwagę przemijalności sztuki zwyczajowej i omawia *Pieczyno obrzędowe, Pierniki, Maski, Sztukę religijną, Tarcze strzelnicze, Sztukę pisma, Grafikę*, by na koniec zatrzymać się nad problemami anonimowości i autorstwa w sztuce ludowej, by uchwycić niejako jej jeszcze jedno — społeczne i osobowe oblicze w rozdziale *Sztuka ludowa i artysta ludowy*.*

Porządek kolejnych rozdziałów pozornie tylko może sprawiać wrażenie tradycyjnego etnograficzno-ludoznawczego schematu, który przebiega od ogólnych zagadnień teoretyczno-formalnych po systematyczny, encyklopedyczny niemal przegląd sztuki ludowej Austrii. Jednakże dwa wspomniane wyżej punkty wyjścia: porównanie sztuki ludowej do bajki, jak i dziedzictwo studiów Haberlandta wyrażające się w uwzględnieniu szerokiego europejskiego tła przy omawianych przez autora kwestiach sprawiają, że mamy tu do czynienia z bardzo oryginalną, wielostronną prezentacją sztuki ludowej w ogóle. Służy temu przypomnienie już na wstępie o roli zasadniczego czynnika określającego istotę tego typu sztuki, a także narzucającego pewien szczególnie sposób podejścia przy próbach jej rozumienia. Chodzi tu o zagadnienie funkcji. Bez uwzględnienia — jak sugestywnie to określa autor — „zwornika funkcji” nie tylko trudno byłoby myśleć o precyzyjnych ustaleniach czasowo-przestrzennych poszczególnych form przedmiotów, różnych przejawów ich artystycznej obróbki i rozwiązań plastycznych; ich zmienności, ewolucji, a więc życia przedmiotów w czasie, ale przede wszystkim trudno by było uchwycić to, co najbardziej stanowi o ich istocie i sposobie istnienia.

Przejawów i przedmiotów sztuki ludowej nie da się bowiem zredukować do ich wartości estetycznych. Nie mogą być rozpatrywane tylko jako ekspresje artystyczne lecz przede wszystkim jako ekspresja kultury. Aby zbliżyć się do ich najgłębszych, najbardziej pierwotnych — w sensie — pierwszych znaczeń (tak, jak się mówi w przypadku każdej sztuki o jej kultowych korzeniach), należy odczytywać je nie jako teksty artystyczne ale jako kulturowe. „Wystarczy pomyśleć o niezliczonych przedstawieniach Madonny z dzieciątkiem na ręku (typu Mariahilf) jakie spotykamy wśród świętych obrazów, na obrazach modlitewnych,



1



2

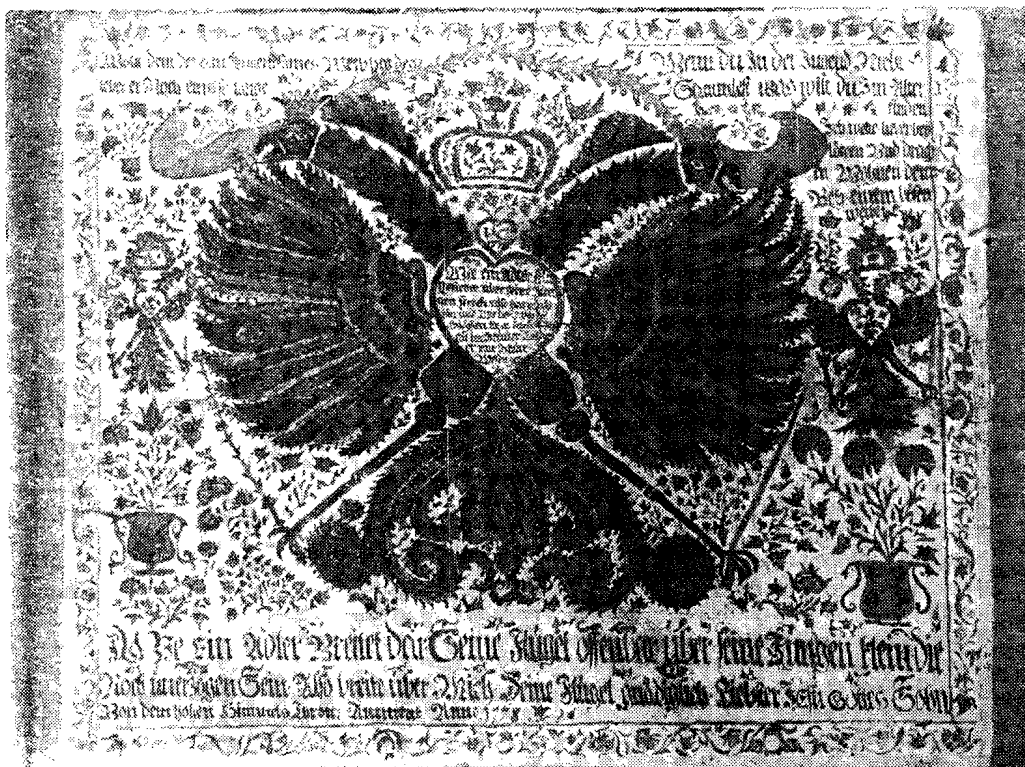
Il. 1. Oltarzyk domowy, Tyrol. Il. 2. Łyzniki, 1840, 1835.

malarstwie na szkle, malarstwie zdobiącym meble. Odbija się w nich nie tylko postać Matki Bożej, ale po prostu matki tulącej małe dziecko do piersi, a co za tym idzie cała wiedza na temat bosko-ludzkich związków miłości, małżeństwa, macierzyństwa ujęta w prosty wzór. Obrazy te umieszczone u wezłowią, malowane na nasadkach łóżek, na baldachimach byłoby błędem traktować tylko jako pozostałość umiejętności i talentu wiejskiego malarza mebli. Trzeba spojrzeć na nie przede wszystkim jako na część głównego elementu umeblowania, które podczas ślubu „wnosi” się do domu, by służyło płodzeniu i przyjmowaniu na świat nowonarodzonych. „Spojrzenie takie pozwala uchwycić nie tylko zasadniczą jedność sztuki w jej funkcji sakralnej, która w cząstkowych formułach jest realizacją, odtworzeniem obrazów wzorcowych, archetypowych, rzeczywistości mitycznej (tu w pierwotnym znaczeniu mitu: rzeczywistości pełnej tajemnicy i tajemnicy pełni), podniesieniem i uświęceniem sfery codzienności — autor przywołuje tu dla porównania analogiczne funkcjonowanie „Ostatniej Wieczerzy” Leonarda da Vinci w dawnym refektorium: sali codziennych posiłków klasztoru dominikańskiego — ale także każe widzieć każdy przejaw sztuki ludowej jako organiczną część szerokiego systemu, którym jest kultura ludowa.

Przedstawiając kolejne elementy i działy sztuki ludowej w Austrii autor omawia ich zanurzenie w folklorze, tradycji, zwyczaju, obrzędowości. Często przedmiot przedstawiony jest tu w świetle otaczającego go słowa, słowa-wierzenia, przysłówia, legendy, pieśni, anegdoty fragmentu tak tradycji czy literatury ludowej, jak i literatury pięknej — gdy np. dla zobrazowania wiary w cudowne wartości materiału, wierzeń na temat magiczno-sakralnych właściwości niezwykłych w kształtach korzeni — autor przywołuje fragment noweli Rudolfa Krissa. (Nierzadkim bowiem zjawiskiem, odzwierciedlającym w sztuce i kulturze ludowej zasadę przypisywania magiczno-sakralnych wartości różnym rodzajom materiału, jest w miejscowej tradycji ludowej pobożności występowanie i funkcjonowanie szeregu słynących łaskami obrazów, obiektów i ich kopii, które uformowane zostały

z korzeni, osobliwie wyrosłych i ukształtowanych konarów i gałęzi. Do nich należy najbardziej w Austrii słynny łaskami i cudami krzyż, zrobiony z korzenia, pochodzący z ok. 1225 r. który znajduje się w centrum pielgrzymkowego kultu maryjnego Straassengel w Styrii). Czasami tym oświeclającym słowem jest słowo ciemnej, niejasnej, ludowej etymologii. Oto rozważając jawne i ukryte związki pomiędzy znakiem, symbolem, przedstawieniem ikonograficznym a słowem legendy i tradycji, wspomina Schmidt niezrozumiały przez długi czas dla historyków i historyków sztuki fakt przypisywania patronatu nad szewcami osobie św. Erharta. Ani biografia tego wczesnohistorycznego biskupa z Regensburga, ani legendy o nim, ani lokalna tradycja czci i uwielbienia z jaką spotyka się St. Erhart nie dają żadnego powodu do takiego skojarzenia. Z pomocą przychodzi tu właśnie zjawisko ludowej etymologii, o której u nas kiedyś pisała Cezaria Baudouin de Courtenay (wyprowadzenie patronów z imion świętych i nazw z nimi skojarzonych — np. św. Jakub chroni od bólu głowy: Jakob — der Kopf (głowa), św. Bonifacy opiekuje się wzrostem fasoli (die Bohne — fasola), w jęz. ros. św. Gleb to patron od zboża i siewu („Gleb siejał chleb”) zajmuje się orką, a św. Eliaż od deszczu (Ilija-lia) zsyła deszcz. W potocznej mowie skrócone imię św. Erharta brzmi Ertl, a Ertl — Örtl to zdrobniała nazwa ostrego półokrągłego nożyka (das Ort) używanego przez szewców do cięcia skóry. Św. Erhart ma swoje ściśle określone miejsce w kalendarzu świątecznym i regułach rządzących zmianami pogody. Św. Erhart „zacina”, a właściwie jednocześnie przecina, przerywa okres świąt Bożego Narodzenia — i czyni to zapewne — jak powiada autor — przy pomocy przypisanego mu atrybutu — owego ostrego szewskiego nożyka. Jego święto obchodzone jest 8 stycznia.

Ukazując poszczególne elementy, przedmioty, działy sztuki ludowej na tle odpowiadającej im tradycji, obrzędowości dorocznej, zwyczaju, obrzędowości rodzinnej, na tle najszerszej pojmowanej kultury duchowej realizuje Schmidt strukturalistyczne czy też fenomenologiczne postulaty systemowego, resp. całościowego rozumienia kultury.



Il. 3. Błogosławieństwo domowe mal. na papierze, 1777. Il. 4. List miłosny, Karyntia.

Praca Schmidta jest tyleż samo studium sztuki ludowej co kultury ludowej. Pokazuje w sposób dobitny, że sztuka ludowa stanowi doskonałe medium do uchwycenia i poznania istotnych cech tego typu kultury. Jest to strukturalizm nie obciążony żargonem strukturalistycznej naukowej terminologii, wolny od jej nawyków i założeń. Jest to „strukturalizm” nawiązujący raczej do tradycji morfologiczno-organicznej, klasycznej, poetyckiej idei rozumienia części na tło całości i poznawania całości poprzez jej elementarne cząstki, z jaką spotykamy się u Goethe’go. Jeśli zaś idzie o spuściznę fenomenologiczną, to nawiązania są tu raczej czytelne, zwłaszcza tam gdzie autor rozważa takie zagadnienia jak znak, symbol, obraz wzorcowy — praobraz, używając wprost pojęcia „archetypu” zarówno w tym znaczeniu z jakim mamy do czynienia w psychoanalitycznej teorii Freuda, jak i intuicyjnie spotykający się z innym trochę nurtem rozumienia tego terminu (Jung, Eliade), gdy śledzi takie wątki jak „Idea wiecznego powrotu” (także jako zasada realizowana w sztuce ludowej — przetrwanie prostych, odwiecznych form symbolicznych w bardziej skomplikowanych historycznie i materialowo zdeterminowanych rozwinięciach), symbole „rajskiej rzeczywistości”, „drzewa życia”, wyobrażenia „pierwszej pary rodziców Adama i Ewy”, symbolika „świata odwróconego”. Ale i tu znamieną jest oszczędność. Schmidt to przede wszystkim znakomity opowiadacz, specjalista i znawca swego przedmiotu, który jak botanik, albo ogrodnik dzieli się całą swoją wiedzą, wrażliwością, doświadczeniami zdobytymi, tak latami studiów, jak i praktyki, któremu nie potrzeba żadnych zbędnych naukowych podpór, żeby pokazać piękno swego zielnika, czy ogrodu (tu odpowiednio: muzealnych zbiorów i kolekcji sztuki ludowej). Jego opowieść wolna jest od wszelkich naukowych schematów wyjaśniania, wykładu, nauczania. Wspomniany co dopiero szwajcarski biskup Ertla pojawia się w trakcie ogólnych teoretycznych rozważań nad symbolami i znakami, i ich związkiem ze słowem, a nie w rozdziale dotyczącym obróbki skóry, znów zaś w rozdziale poświęconym kołysce zamiast nudnych opisów konstrukcyjno-technicznych i typologicznych, zredukowanych tu do niezbędnego minimum mamy omówienie ikonografii

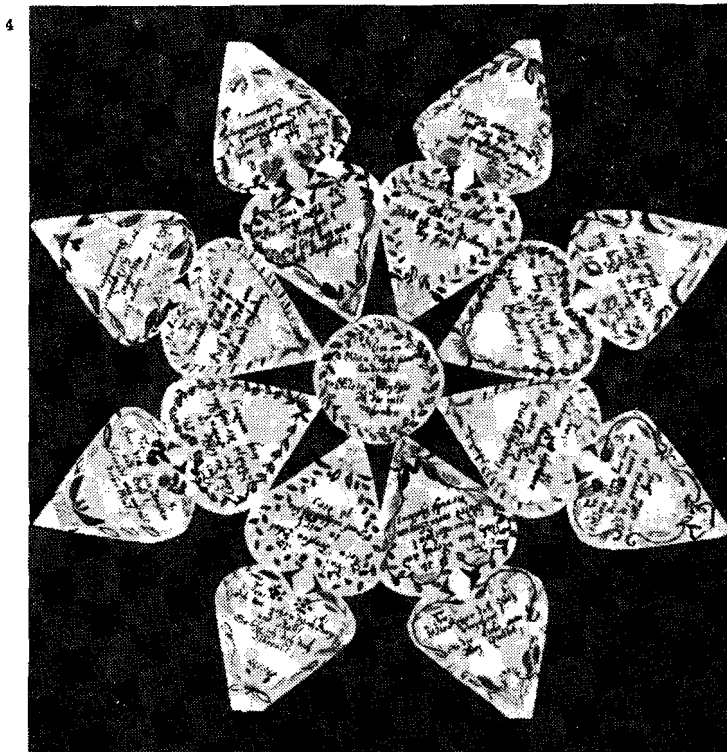
związanej z kołyską. Przedstawiając historię tej ikonografii Schmidt zwraca naszą uwagę na ciekawe zagadnienie nie tylko „opadania” wzorów, przedmiotów z góry do dołu, na co zwykle powszechnie wskazuje się w analizach sztuki ludowej i kultury ludowej, ale także na ich krążenie, przenikanie z dołu do góry; pokazuje mianowicie jak ten całkiem świecki przedmiot o niejasnych i zagadkowych początkach, którego ostateczne uformowanie się w postaci kołyski na poprzecznych lub wzdłużnych biegunach, którego rozwój, rozprzestrzenianie się i zanik, dają się ująć w konkretnym datowaniu pomiędzy latami 1300—1900, przedostaje się do sztuki sakralnej. Znamienne przy tym jest, że ta sakralizacja dziecięcego mebla, następująca w XIII wieku ma swoje źródło w środowisku franciszkańskiej, ludowej tradycji katolicyzmu. O kołysce milczy Ewangelia. Nieznana jest też pośród najrozmaitszych tradycji średniowiecznego kultu świętych relikwii. Znane są jedynie świadectwa rozwijającego się np. w Rzymie kultu świętych relikwii Chrystusowego żłobu. Wspominając o tym Schmidt śledzi owe przeniesienie świeckiej tradycji używania kołyski do obrazu historii świętej, jakie ma miejsce na terenie Italii, następnie na obszarze niemieckojęzycznym środkowej i północnej Europy. Analizuje temat „kołyski” w ikonografii kościelnej. Pokazuje jak przeniesienie świeckiego zwyczaju kołysania dziecka do tradycji mówiącej o narodzinach dzieciątka Bożego ściśle wiąże się z działalnością klasztorów żeńskich i formującej się pod ich wpływem pobożności i zwyczajów związanych z obchodami Bożego Narodzenia. Wspomina tu zarówno o kołysce pochodzącej z klasztoru Maria-Medigen, z pierwszej połowy XIV w., związanej z działalnością pochodzącej ze Szwabii mistyczki Małgorzaty Ebner, jak tego samego rodzaju „kołysce Chrystusowej”, jaka zachowała się do dziś w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego. Ujawnia wreszcie jak ściśle związki łączą wkraczającą do obrzędowości Bożego Narodzenia kołyskę z rozwojem pieśni — kołysanki, kołedy, czego przykładem może być kołysanka autorstwa jednego z najbardziej znaczących w XIV w. liryków — Mnicha z Salzburga („Józefie miły, pomóż kołysać dzieciątko”). Kołyska pokazana tu jest także jako istotny element przedstawień i wi-

dowisk bożenarodzeniowych, jak np. „ludus in cunabulis Christi” pochodzącego z ok. 1400 roku i powszechnie znanego na terenie krajów alpejskich, widowiska powstałego najprawdopodobniej w Villach, czy też rozwijających się w środowisku franciszkańskim średniowiecznych form dramatu — tzw. mirakli, przedstawiających życie Marii Panny. Omawiając różne typy kołysek, sposoby ich zdobienia, nie pomija Schmidt milczenia kołyki Habsburgów, która ok. 1478 r. wykonana została na zamówienie Maksymiliana I i Małgorzaty Burgundzkiej dla ich dzieci — Filipa, zwanego później Pięknym i Małgorzaty Austriackiej. Znajduje się ona po dziś dzień w Muzeum Sztuki i Historii w Brukseli z wymalowaną w języku niemieckim dewizą Maksymiliana „Zachowaj miarę we wszystkim”.

Zaskoczenie jest więc jednym z głównych elementów tej opowieści. Pozostaje to w zgodzie z przyjętym na początku przez Schmidta jej kompozycyjnym „leitmotywem” — porównaniem sztuki ludowej do bajki. Bajka mówiąc innymi słowami jest tu konsekwentnie zastosowaną strukturą porządkującą rozległe obszary bezładnych, miesających się ze sobą faktów i zjawisk, składających się na świat sztuki ludowej. Widać to dobrze, kiedy Schmidt omawia materiał i zwraca uwagę na wspomniany fakt przypisywania do jego różnych rodzajów określonych znaczeń i wartości. Nie idzie tu tylko o — zupełnie zrozumiałe z punktu widzenia funkcjonalno-utilitytarnej analizy — obowiązujące w twórczości ludowej prawo, że wykonanie pewnych przedmiotów wymaga odpowiedniego, określonego materiału, ale właśnie o specyficzne zjawisko wiązania z nim znaczeń duchowo-symbolicznych, o ową szczególną wrażliwość na magiczne: demoniczne lub cudowne właściwości materiału. To dlatego akcentując, tę także charakterystyczną również dla poetyki świata baśni, wrażliwość na wszystko, co niezwykle, tajemnicze, pełne uroku, czaru i szczególnej mocy, a co w rzeczywistości sztuki ludowej stanowi pewną zasadę wartościowania materiału — zasadę świętości i mocy materiału (Stoffheiligkeit) rozpoczyna Schmidt swoje omówienie od korzeni, przywołując tradycje i wierzenia związane z Mandragorą, z talizmanami i amuletami. Coś niecoś zresztą przenika z tej atmosfery bajki do opowieści Schmidta i sprawia, że omówienie „różnych rodzajów materiału”

przemienia się w bardzo wnikliwą analizę tworzywa, że mniej mamy do czynienia z „materiałem” a bardziej właśnie z t w o r z y w e m. Gromadzi przy tym Schmidt szereg ciekawych spostrzeżeń i refleksji, jak np. ta, kiedy przedstawiając działanie wspomnianej zasady magicznej mocy materiału w zwyczajach związanych z przygotowaniem „stołeczków na czarownice”, „stołeczków św. Łucji” (są to stołeczki wykonywane w noc św. Łucji, na których klęcząc podczas nabożeństwa w kościele rozpoznać można kto jest czarownicą; przygotowuje się je w zależności od różnic regionalnych z dziewięciu, lub dwunastu różnych gatunków drzewa) — zastanawia się, zwracając uwagę, iż jest to problem wciąż jeszcze nie objęty badaniami, na ile tego typu wierzenia i tradycje mogły wpływać na tradycje rzemieślnicze i kształtować bardziej rozwinięte „wyższe” formy pracy i twórczości związanej z obróbką i łączeniem różnych gatunków drzewa: intarsjowanie, fornir.

Wiele z tych spostrzeżeń i refleksji zbudowanych jest w postaci pięknych, pełnych treści, skrótowych sentencji. W ich świetle najbardziej banalne informacje etnograficzne nabierają oryginalnego wyrazu. Oto omawiając związany z różnymi rodzajami materiału podział na zajęcia męskie i kobiece, w rozdziale poświęconym obróbce gliny, gdy z jednej strony autor ukazuje ścisły podział — mężczyźni lepią garnki, kobiety co najwyżej je zdobią, z drugiej zaś wspólnotę i powinowactwo technik lepienia gliny i ciasta, którym wyłącznie zajmują się z kolei kobiety — potrafi to spleść w taką choćby formułę: „Dzban i chleb występują zawsze razem. Dzban i chleb nie dadzą się od siebie oddzielić”. Czy też znów choćby w takim zdaniu, w którym od razu zarysowuje się problem, gdy mowa o kamieniu: „Kamień jest tworzywem siły (mocy, potęgi), w kamieniu nie wyraża się żadna sztuka ludowa, lecz sztuka mocarstwa” — zdaniu — dogmacie, którego obowiązującej mocy, zwłaszcza w takim drewnianym kraju, jak Austria, trudno by było pozbawić — jak zaraz skwapliwie i z przekąsem komentuje je autor, ale które jednak stanowi dobry punkt wyjścia do dalszych rozważań, mających wykazać do jakiego stopnia zawierać się w nim może zasadne, a do jakiego niesłuszne przekonanie.



Zwracając uwagę na magiczne wartościowanie tworzywa tak charakterystyczne dla poetyki świata bajki i sztuki ludowej, czyni to samo Schmidt w odniesieniu do innych zjawisk — np. kiedy omawia znaczenia i głęboką, sięgającą odległych tradycji symbolikę przypisywaną liczbom i kolorom.

Sięga Schmidt także wprost do bajki, omawiając pierniki, zwyczaje lepienia z ciasta figurek zwierząt i ludzi, obdarowywania się nimi z okazji najrozmaitszych świąt dorocznych i rodzinnych (np. w obchodach związanych z tradycją św. Mikołaja, w obchodach Bożego Narodzenia, w weselach). Przywołuje mianowicie fragment 642-ej opowieści z *Tysiąca i jednej nocy*, przedstawiający poganina Dżamarkana, schwytanego przez wyznawców Allacha, który na pytanie zadane mu przez emira: „Kim jest twój Bóg?” odpowiada: „Szlachetny Panie, modłę się do boga, którego lepię sobie z owoców daktyli, masła i miodu, a kiedy go zjem robię sobie następnego”. Schmidt przypomina ten fragment po to, żeby pokazać jak zawarte w tej scenie dobrodrotliwe szysterstwo monoteizmu nad pogaństwem wciąż dałoby się aktualnie odnieść do wielu zwyczajów towarzyszącym obchodom świąt najbardziej monoteistycznych religii. Jak w tradycjach towarzyszącym ludowej pobożności postawa typu Dżamarkana, wiara przez niego wyznawana jest wciąż czynną, trwałą, żywą, obecną.

Przedstawiając sztukę obrzędową ujawnia Schmidt głębokie związki łączące przedmioty wykonane z nietrwałych przemijających materiałów, używanych w środowisku wiejskim podczas obrzędów dorocznych z przedmiotami rytuału i kultu górącymi jedynie szlachetnością i trwałością tworzywa, pokazuje ich jedność i tożsamość w sferze funkcji symbolicznych, jako znaków stanu, władzy. W opowieści Schmidta jak w bajce spotyka się obok siebie korona wiejskiej dziewczyny — królowy z obchodów Zielonych Świąt w regionie winnic, z koroną prawdziwej księżniczki, z koroną używaną w ceremonii dworskiej; zawieszony w izbie po uroczystościach dożynkowych wieniec z ofiarnymi koronami gockich królów zawieszanymi we wczesnym średniowieczu w kościołach hiszpańskich. Wieniece wykonywane z kwiatów, ziół, liści z koronami zachowanymi w skarbcach królewskich, nawiązującymi zresztą w kształtach i ornamentyce do pierwotnych roślinnych form.

Ale nie tylko ważne jest tu ujawnienie jedności i wspólnoty na poziomie funkcji symbolicznych: wieniec, korony weselnej, korony królewskiej, tej z rytuału wyświęcania na kapłana czy korony ofiarnej — ostatecznie zajmują się tym od dawna historycy sztuki, wyprowadzający np. zwyczaj koronowania obrazów Matki Boskiej z odległej antycznej przeszłości, bądź rytuału „wieńczenia” w liturgii bizantyjskiej zachowanej w tradycji kościoła prawosławnego, w którym do dziś nad parą biorącą ślub trzyma się korony. W spotkaniu tych przedmiotów, w tym, że kołyska wieśniaka sąsiaduje tu z dworską kołyską; w ukazaniu wspólnoty sprzętów, przedmiotów składających się na wyposażenie domu, wspólnoty tak wnikliwie przedstawionej przez Schmidta rysuje się jeszcze jedno oblicze sztuki ludowej, nie dającej się zamknąć w wąskich granicach jakiejś jednej grupy społecznej. Sztuka i kultura ludowa w tym ujęciu, to także nie poddający się socjologicznej redukcji obszar prywatności, intymności, życia rodzinnego, domowego, w najgłębszej warstwie wspólnego wszystkim mieszkańcom ziemi. Chodzi tu zresztą nie tylko o kontynuację pewnej tradycji badawczej zainteresowanej szczególną kategorią — „Hauskultur”: „kultury domowej”. Schmidt pokazuje coś więcej. Sztukę i kulturę ludową, jako sztukę ludzkiego życia i pracy na ziemi.

Tu na marginesie jeszcze jedna refleksja: być może ta umiejętność pokazania sztuki ludowej w jej głębokim zespole z tradycją, mitem, wierzeniem, obrzędem, obyczajem wynika niejako z bliskości, z tego samego źródłosłowa niemieckojęzycz-

nych terminów „Brauchtum”: zwyczaj, obyczaj ludowy, folklor — „Brauchkunst”: sztuka użytkowa, którą dałoby się znaleźć i w odpowiednich tropach języka polskiego: sztuka zwykła — zwyczajna — zwyczajowa, użytkowa — użytkowania — użyteczna — służąca życiu.

Zdaje sobie sprawę, że jest to dość jednostronne omówienie pracy Schmidta, ale nie sposób w krótkiej recenzji pokazać tych innych stron, gdzie Schmidt po zarysowaniu „struktury” (żeby znów odwołać się do terminów współczesnego strukturalizmu) — śledzi koniunktury i zdarzenia, wymiar historyczny komplikowania się obrazu sztuki i kultury ludowej na terenie Austrii, terenie niezwykle ciekawym ze względu na jego środkowoeuropejskie usytuowanie pomiędzy kulturowymi wątkami „północy” „południa”, protestantyzmem i katolicyzmem, długotrwałymi kontaktami od wschodu z obszarami Słowiańszczyzny. Kiedy śledzi komplikowanie się obrazu sztuki i kultury ludowej od średniowiecza, w którym zwyczaj wiejski, sztuka chłopska i sztuka królewska częstokroć mieszały się ze sobą, poprzez społeczne, regionalne różnicowanie się poczynając od Odrodzenia (Reformacji) przez Barok (Kontrereformację), Oświecenie po wiek XX. Kiedy odsłania przed nami proces zrzucania starej skóry z człowieka niemieckiego średniowiecza na skutek Reformacji, Kontrereformacji, różnej polityki państwowej i regionalnej, co na gruncie językowym obserwować można w równoległym procesie zanikania pierwotnego germańskiego i staroniemieckiego pierwiastka w skarbcu imion. Z ich przeważającej ilości, przy początkowym jeszcze nikłym występowaniu imion chrześcijańskich świętych w ciągu tysiąca lat od ówczesnego średniowiecza, po reformacji i kontrereformacji, wojnach szwedzkich i tureckich misjach Jezuitów i Kapucynów niewiele z nich ocalało. Wśród szlachty ukryły się jedynie na drugim miejscu — gdzie za Janami i Zachariaszami spotkać jeszcze można starych niemieckich Rudigerów i Gundakerów. W środowisku chłopskim i mieszczańskim zanikają kompletnie ok. 1700 roku.

Z tych rozważań historycznych Schmidta warto na konie jednak zasygnalizować bardzo ciekawą interpretację ludowego malarstwa na szkle. Jest ono dla niego wynikiem nie tylko rozwoju hut szkła na obszarze Lasu Czeskiego i jego pogranicza, rozwoju handlu domokrażnego w XIX wieku, wcześniejszych zmian wnętrza izby chłopskiej, wprowadzenia glazurowanych pieców kaflowych, które przyczyniły się do rozjaśnienia wnętrza i wzmocnienia efektów tego malarstwa, ale przede wszystkim konsekwencją kontrereformacji. Schmidt nazywa malarstwo na szkle ludową sztuką kontrereformacji i wiąże je z obroną katolicyzmu w Bawarii i Austrii, rekatalizacją Czech i Górnego Palatynatu, rozkwitem centrów pątniczych i kultem obrazów łaskami słynących, oraz sztuką baroku hiszpańskiego i włoskiego katolicyzmu.

W rozważaniach historycznych Schmidt stosuje bardzo precyzyjne datowanie, sięgając częstokroć do ogólnoeuropejskiego kontekstu, na przykład w świetnym omówieniu maski uwzględnia zarówno maski z okresu osadnictwa rzymskiego związane z misteriami i obrzędami odgrywanymi w środowisku legionów rzymskich stacjonujących na terenach naddunajskiej granicy Imperium, jak i maski Longobardów, aż po średniowieczną maskę karnawałową pokazaną na tle karnawałowych tradycji krajów alpejskich, tradycji wywodzących się z obszaru zamkniętego w trójkącie miast Augsburg—Wenecja—Wiedeń, ze szczególnym uwzględnieniem obchodów „Fastnacht”, „Fasching” (ostatki).

Książka zawiera mapę muzeów i zbiorów sztuki ludowej w Austrii z dokładną informacją na temat rodzajów znajdujących się w nich obiektów i kolekcji oraz obszerną bibliografię usystematyzowaną rzeczowo według omawianych w pracy działów sztuki ludowej.

Zbigniew Benedyktowicz

Ilustracje reprodukowane z recenzowanej książki. Fot. J. Świderski