

Na drodze do teorii sztuki ludowej

Szkic Informacyjny

Spośród całokształtu zagadnień, dotyczących kultury duchowej ludu, na największe stosunkowo trudności natrafia definicja stylu ludowego, klasyfikacja i ocena sztuki ludowej.

O ile bowiem inne działy kultury duchowej ludu uznane zostały za wyłączną dziedzinę badań etnograficznych, np. tematyka obrzędowa czy folkloru, o tyle do sztuki ludowej roszczą sobie pretensje również i teoretycy sztuki wraz z artystami.

Dyskusja nie należy zresztą do „akademickich”, ale wiąże się bezpośrednio z życiem, ponieważ aktualizują i realizują jej wyniki muzeolodzy przenosząc ją tym samym na forum społeczne.

Już samo postawienie problemu nie jest jasne. Zanim bowiem będziemy mogli odpowiedzieć na pytanie: co to jest styl ludowy, czym jest sztuka ludowa?—trzeba sprecyzować tezę, że istnieje odrębny styl ludowy i odrębna ludowa sztuka.

Chodzi o to, kto ma prawo tezę taką ustalać.

Niektórzy teoretycy historii sztuki kwestionują właśnie samo podstawowe założenie problemu biorąc jako punkt wyjścia kryteria wyłącznie estetyczne. Stają najczęściej na stanowisku, że sztuka stanowi jednolitą całość a w tej całości wytwory ludowe to albo faza początkowa, albo też deklinacja sztuki. Ocena jest wyłącznie kwalifikatywna a tym samym prowadzi często do wniosku, że w ogóle nie istnieje żadna sztuka ludowa, ponieważ wytworów ludowych jako okazów wyłącznie imitacyjnych, pozbawionych walorów estetycznych, nie można określać mianem sztuki.

W rozumowaniu takim tkwią już dwa zasadnicze błędy: historyczny i merytoryczny.

Z chwilą bowiem gdy stwierdzimy, że pewien przedmiot jest wytworem artysty ludowego, już tym samym zaistniał fakt historyczny w zakresie dziejów sztuki niezależnie od kwalifikacji samego obiektu. Są artyści, więc jest sztuka.

A dalej, ponieważ również historycznie udowodnić możemy, że szereg artystów, zaliczonych do oficjalnych przedstawicieli sztuki, brało impuls z wytworów ludowych, upada tym samym wyłączność momentu imitacyjnego po stronie wytworów ludowych ustępując wzajemności wymiennej.

A wreszcie, biorąc rzecz merytorycznie, z chwilą, gdy artyści (rzeźbiarze czy malarze), ci właśnie znawcy, którzy dla historyków sztuki są w dużym stopniu najbardziej miarodajni, potrafią emocjonować się wytworami ludowymi, trzeba przyjąć przynajmniej to, że wytwory ludowe nie są pozbawione walorów estetycznych.

W rezultacie więc możemy przyjąć, że teoretycy historii sztuki są uprawnieni do postawienia tezy, iż istnieje sztuka ludowa.

Inaczej rzecz się ma, gdy z kolei przystępujemy do analizy, do określenia istoty sztuki ludowej, do próby postawienia tezy, że istnieje odrębny styl ludowy.

W tym miejscu przestaje już obowiązywać wyłącznie metoda stosowana w historii sztuki, opierająca się przede wszystkim na historii i estetyce. Do głosu dochodzi również metoda etnograficzna, z pomocą której wyświełcić można genezę i istotę sztuki ludowej pogłębiając problem psychologicznie i socjologicznie.

Wśród naukowców polskich najsumienniejszy i najwnikliwiejszy zajmują się sztuką ludową dwaj znani historycy sztuki: *Ksawery Piwocki* i *Tadeusz Dobrowolski*.

Obydwaj biorą za punkt wyjścia swych dociekań moment psychologiczny, podchodzą do sztuki od strony artysty. Zapatrywania ich nie są wprawdzie przeciwstawne, ale są odrębne; stąd wywiązał się między nimi swego czasu spór naukowy, toczący się na łamach „Przeglądu Współczesnego” (1935), który wspominałyśmy dlatego, że ma on zasadnicze znaczenie dla wytworzenia się u nas teorii sztuki ludowej. Dyskusja ta nie straciła dotąd nic ze swej aktualności.

Ksawery Piwocki więc wysuwa tezę, że odrębność stylu ludowego wynika z odrębności światopoglądu artystycznego jego twórców. Właściwy sztuce ludowej a-naturalistyczny charakter, jej niezależność w stosunku do form rzeczywistości naturalnej, wyrażająca się w daleko idących deformacjach, wiąże się przyczynowo z owym specyficznym światopoglądem ludowego artysty.

Tadeusz Dobrowolski nie reguluje związku stylu ludowego z odrębnością kultury ludowej. Twierdzi on, że deformacje w sztuce wynikają przede wszystkim z braku wiedzy technicznej i błędów obserwacji. Droga ankiety, którą przeprowadza wśród artystów ludowych, zyskuje Dobrowolski materiał testowy, na którym opierając się rozumuje tak: zasadnicza postawa artysty ludowego w stosunku do otaczającego go świata ma charakter naturalistyczno-imitacyjny. Rozbieżność między naturalistycznymi założeniami a pełnymi deformacji wynikami twórców sztuki ludowej tłumaczy przez opory twórcze zewnętrzne i wewnętrzne, które nie dopuszczają do pełnego urzeczywistnienia artystycznego zamiaru.

Metoda testów, zastosowana przez T. Dobrowolskiego, prowadzi go do pewności, że artyści ludowi oceniają wyżej walory naturalistyczne w sztuce i że np. krytykując rzeźbę a-naturalistyczną gania jej deformacje.

W polemice, jaka wywiązała się na tle tych wypowiedzi, zabrał głos K. Piwocki opowiadając się przeciw metodzie testów jako jedynej metodzie podchodzenia do źródeł twórczości ludowej. Przypomina łącznie z tym spostrzeżenia prof. Piaget'a, który przy systemie testów, stosowanych np. do dzieci, podkreślił pięć zachodzących zazwyczaj błędów, mianowicie: bylejakość, fabulację, mniemania zasugerowane, mniemania wywołane i mniemania samorodne.

Piwocki sądzi, że przy eksperymentowaniu testowym mogą zachodzić wszystkie podane przez Piaget'a możliwości reakcji. Lepiej – zdaniem Piwockiego – gdy chodzi o badania przeżyć artystycznych ludu, stosować metodę eksperymentalną we własnym środowisku ludu i to jakby niepostrzeżenie. Z zupełną słuszością przyjmuje Piwocki, że celem uniknięcia werbalizmu, jakże często stosowanego przez artystów zawodowych, należy raczej

odcyfrować prądy i tendencje oraz przeżycia artystyczne twórców wprost z zachowanych dzieł sztuki.

Tadeusz Dobrowolski, pozostając przy swojej metodzie testów i opierając się na jej wynikach, ustala ostatecznie bardzo charakterystyczną teorię o przetwarzaniu właściwych ludowym artystom deformacji na nowe wartości o charakterze strukturalno-dekoracyjnym. Tym twierdzeniem przenosi Dobrowolski twórczość ludową z platformy czysto artystycznej na płaszczyznę sztuki stosowanej. Uzasadnia to swoje stwierdzenie faktami podporządkowania całości rzeźby czy obrazu figuralnego prawidłom symetrii, równowagi mas i rytmiki, płynnego lub łamanego konturu wraz ze schematycznym uproszczeniem formy.

Urytmizowane szczegóły postaci rzeźb ludowych oddziałują—jego zdaniem—na widza podobnie jak ornament i dzięki temu wywołują zadowolenie estetyczne.

Mówiąc o genezie dzieła artysty ludowego dochodzi Dobrowolski do przekonania, że powstanie dzieła sztuki ludowej jest rezultatem skomplikowanego procesu twórczego, który od początku do końca dokonuje się w obrębie życia duchowego.

Światopogląd artystyczny—według teorii Dobrowolskiego—gra rolę bez porównania mniejszą niż w sztuce dojrzałej czy elitarnej. W twórczości prymitywnej większość zjawisk odnieść należy do nieuświadomionych, instynktowych popędów. Węć zbyt silne akcentowanie w niej roli świadomych poglądów estetycznych jest nieporozumieniem.

Polemika pomiędzy Ksawerym Piwockim i Tadeuszem Dobrowolskim doprowadziła w rezultacie do skondensowania teoretycznego uzyskanych przez obu uczonych ich wyników naukowych, ustabilizowała sam problem, umożliwiła dalszą dyskusję zwolennikom i przeciwnikom wspomnianych tutaj tez.

Spośród etnografów teorią sztuki ludowej zajmuje się m.i. badacz zdobnictwa góralskiego *Mieczysław Gładysz*, który również podejmuje do tematu od strony psychologii i również bierze za punkt wyjścia artystę ludowego.

Gładysz podkreśla więc wrażliwość estetyczną artystów ludowych, przytacza szereg autentycznych przykładów na tę wrażliwość, koncentrując swoje zainteresowanie estetyczne na dwu głównie zagadnieniach: co lud śląski uznaje jako piękne w zakresie zdobnictwa oraz gdzie należy szukać źródeł tych upodobań, czyli wartościowania estetycznego.

Metoda eksperymentowania testowego winna pochwycić proces twórczy ludowego artysty. Sposób, którym posługuje się Gładysz, ma swoisty wyraz, choć cel jego dociekań jest podobny do tego, jaki mieli Piwocki i Dobrowolski. Jednakże metoda testów została przez Gładysza rozbudowana w specjalny system, którego sztywność można by zakwestionować. Artystom ludowym eksponuje się szereg tablic zdobniczych, aby zyskać ich odpowiedzi, zawierające osąd artystyczny oglądanego rysunku czy fotografii. Wyniki zdobyte w ten sposób ujmuje Gładysz w tabele statystyczne, zawierające zestawienia procentowe uzyskanych wartościowań.

Tabele są steoretyzowane a wyniki ujęte w schemat układu symetrycznego, rytmicznego i symetryczno-rytmicznego. Każdy wynik podany jest w procentach. W ten sposób uzyskuje Gładysz statystyczny schemat estetycznych doznań górali śląskich. Opierając się na swojej, specjalnej metodzie dochodzi zresztą do ciekawych wyników, gdyż zyskuje nieraz bardzo piękne wypowiedzi górali na temat sztuki.

Zaznacza się więc u Gładysza wyraźna tendencja przypisywania artystom ludowym świadomej wiedzy o twórczości artystycznej i możliwości wyrażania własnego poglądu, ugruntowanego tradycją, poczuciem smaku osobistego, wreszcie intuicją twórczą.

Niezależnie od szlucznego nieco eksperymentowania testowego posługuje się Gładysz również metodą obserwacji własnych — dużo cenniejszą moim zdaniem, co zresztą wysunął już także Piwocki, od sztywnych form narzuconej z góry, mechanicznej schematyzacji.

Na tej drodze dokonuje Gładysz kilku znamiennych odkryć w stosunku do techniki kompozycyjnej. Obserwując górali dochodzi do wniosku, że przy rzeźbach w drzewie czy przy zdob-

nietwie metalowym znaczenie mają trzy rodzaje komponowania ornamentów:

- 1) kompozycja planowa,
- 2) kompozycja z przypadku,
- 3) mozolne zestawianie motywów poprzednio przygotowanych.

Czyli, że stwierdza tutaj Gładysz obecność prawdziwie twórczej dynamiki obok rzemieślniczego zestawiania motywów zdobniczych.

Ustaliwszy i udowodniwszy w swoisty sposób estetyczne możliwości artystów śląskich zastanawia się z dużą trafnością nad podnietami estetycznymi ludu.

Wymienia ich kilka. I tak np.: oglądanie wytworów sztuki elitarnej jest silnym bodźcem estetycznym, prowadzącym niejedenkrotnie do naśladownictwa. Ale prócz tych czysto zewnętrznych wpływów są i głębsze, jak podniety religijne i magiczne, o których jednak zawsze jeszcze wiemy bardzo niędużo, oraz społeczne. Jest to splot tak silny, że wydzielenie niektórych pobudek, względnie supremowanie jednych nad drugimi byłoby na razie, bez dłuższych studiów specjalnych, problematyczne.

W książce swojej „O zdobnictwie metalowym na Śląsku” podkreśla Gładysz jeden jeszcze czynnik kształtujący pojęcia estetyczne ludu, a mianowicie — tradycjonalizm! Gładysz spotkał takich artystów ludowych, którzy, mimo uzdolnień, świadomie nie wprowadzali pomysłów własnych, aby zachować w całej pełni ornament tradycyjny. Tu niewątpliwie ważnym momentem oddziaływania tradycjonalnego jest środowisko, które najwyraźniej sprzeciwia się hasłu: sztuka dla sztuki.

W dociekaniach swoich Mieczysław Gładysz, który rozpoczął analizę naukową od mozolnych zestawień statystycznych, dotyczących artystów ludowych, doszedł następnie przy zastosowaniu różnych metod naukowych do pewnych ogólnych wniosków na temat sztuki ludowej w odniesieniu do jej genezy.

Na stanowisku ściśle etnograficznym staje dobry znawca polskiej sztuki ludowej w różnych jej odmianach regionalnych Ta-

deusz Seweryn, który uwzględnia zarówno momenty estetyczne jak psychologiczne i socjologiczne.

Mówiąc o właściwościach sztuki ludowej z punktu widzenia kryteriów osobistych, podkreśla Seweryn m.i. jej dwutorowość.

Zdaniem Seweryna inne normy stosuje lud do obrazu religijnego a inne do świeckiego. Ocena obrazu religijnego jest zawsze powściągliwa, dyskretna ze względu na temat i właściwą ludowi wiarę w wizerunek jako zastępczą istność Istoty nadnaturalnej. Ocena obrazów cudownych jest z reguły dodatnia, chociażby typ ich nie odpowiadał normom przez lud przyjętym. Nadnaturalne wartości, jakie uprzytamnia obraz cudowny, stają się dla ludu kryterium estetycznym. Wiara jest wartością nadrzędną w stosunku do piękna a jednokierunkowością swoją hamuje subiektywne funkcje, odczuwania i władze osądu.

Stopień piękna zależy od stopnia cudowności obrazu. Poświęcenie obrazu zwiększa u ludu jego wartość idealną.

Okazuje się stąd, że Seweryn dochodzi do podobnych spostrzeżeń, do jakich doszedł Gładysz, a mianowicie stwierdza, że decydujący wpływ na jakość oceny wartości obrazu przez lud ma — treść Stopień rozpoznania piękna obrazu religijnego zależy od stopnia rozpoznania jego treści.

Seweryn określa ten — można by powiedzieć — nastrój estetyczny, który przy oglądzie obrazu ogarnia widza z ludu, jako uczucie radości, wypływające ze zrozumienia mowy formy! Dalej jeszcze należy wziąć pod uwagę upodobania do patrona a wreszcie jego popularność w ogóle.

Dalszymi normami estetycznymi są: piękno rysów i twarzy; piękno oczywiście relatywne, zgodne z ludową konwencją piękna. A więc przysadkowate figury, szerokie owale twarzy, pulchne ręce, rozdęte suknie. Dlatego też przypuszcza Seweryn, że barok odbił się tak silnie krągłością formy na rzeźbie i malarstwie ludowym.

Na ocenę wytworu ludowego — w tym wypadku obrazu — wpływa również barwa. Barwy lud określa swoiście. Są więc barwy ceglane, wiśniowe, mysie, ostróżkowe, bżowe itp. Określenia te dowodzą, że lud posiada bogatą skalę wyobrażeń o barwach podpatrzonych w naturze, bogatszą od skali samych nazw.

Ze wszystkich barw najbardziej podoba się czerwona. Reakcje, jakie budzi czerwień u ludu, mają uzasadnienie psychologiczne. Czerwień bowiem, jako punkt kulminacyjny skali barwnej, działa pokrzepiająco i zapalająco. Miejsce równie niemal ważne w ludowych kompozycjach kolorystycznych zajmuje barwa niebieska, po niej zielona i żółta. Czerwień gra w magii ludowej rolę czynnika apotropeicznego, jest barwą leczniczą. Nie da się jednak stwierdzić korelacji tych wierzeń z czynnikami estetycznymi oraz z malarstwem ludowym.

Obok kryteriów piękna, zależnych od treści, kształtów, barw obrazu, ważną rolę odgrywa — zdaniem Seweryna — czynnik proporcji rzeczy świeckich do religijnych, np. w obrazie pejzaż, który powinien zajmować jak najmniej miejsca. Pejzaż pojawia się tylko tam, gdzie obrazuje symboliczną treść religijną albo gdzie ma grać rolę plastycznego, bliższego dopowiedzenia głównej postaci, będącej właściwym tematem. Pałacy się dom ma np. służyć tylko do bliższego określenia św. Floriana, pole i pług — św. Idziego.

Jest jeszcze — według Seweryna — inny czynnik kształtowania się poglądów estetycznych ludu, a mianowicie proporcja powierzchni przeznaczonych na temat religijny do przestrzeni zajętej przez tło lub akcesoria świeckie. Tu przekonywujemy się, że postaci świętych mają olbrzymią przewagę nad tłem. Narzucają się rozłożystymi szatami, dużymi aureolami i koronami, sięgają często od ramy do ramy, dzięki czemu sprawiają wrażenie monumentalne.

Ludowe normy obyczajowości są niezmiernie surowe — szaty okrywające świętych i aniołów przepisowo długie. Według mniemania ludu, jak to dowcipnie określa Seweryn, dusze wstające z grobu na Sąd Ostateczny muszą być nagie, natomiast anioły nie potrzebują być obnażone.

Porusza też Seweryn pierwiastki techniczne obok pierwiastków treści, kształtów, barw i kompozycji — jednak już jako wartości drugorzędne.

Podobnie jak Gładysz poświęca Seweryn uwagę podłożu magicznemu twórczości ludowej, podłożu społecznemu oraz psychologicznemu, z tą jednak różnicą, że Gładysz lekko zaznacza

ważność tych momentów, natomiast Seweryn rozwodzi się szeroko, umiejętnie i z dużą szczerością osobistą.

Mówiąc o podłożu społecznym sztuki ludowej stwierdza Seweryn, że lud dbał zawsze o to, by obraz zachował socjologiczny związek z charakterem wnętrza, dzięki czemu ten sam typ obrazu nabierał w różnych stronach wiele cech regionalnego charakteru. Strojność obrazu potęgowano różnymi akcesoriami zdobniczymi. Obraz bowiem należał do parady domu, zaś parada obowiązuje wszystkie stopnie wiejskiej hierarchii społecznej pod groźbą utraty szacunku w gromadzie.

Obowiązek podlegania społecznym normom parady, przestrzegany przez opinię sąsiedzką, skłaniał zapewne wielu do strojenia ścian obrazami w ilości przekraczającej osobiste potrzeby. Nadto w całej Polsce jest zwyczaj, że matki dają córkom wychodzącym za mąż obrazy „wianne”, które wieszano w miejscu sakralnym, w honorowym kącie izby, gdzie jada się wieczerzę wigilijną, gdzie dokonuje się obrzędowy akt zaślubin.

Obrazy skupiają na sobie resztki czci, jaką darzono ongiś domowe siedlisko duchów opiekuńczych. W ogóle obraz odgrywa w obrzędach pewną rolę, co Seweryn bardzo słusznie podkreśla, a w ogóle społeczność wiejska czuje się bezpieczniej w życiowych perypetiach pod opieką patrona wsi, Świątka, w obrazie czy rzeźbie. Na podstawie wiary w obecność nadnaturalnych istot w obrazie powstawały różne formy traktowania obrazu: jako żywej osoby, jako domownika, któremu należy się szacunek.

Małowanie dawało artyście ludowemu niewątpliwie dużo zadowolenia—jako aktywizacja barw, linii, rytmu, motywów i religijnego tematu, ale równie godne szacunku były te prace ze względu na to, że człowiek, który je wykonywał, stawał się użyteczny gromadzie.

Obraz ma dla ludu również znaczenie apotropaiczne, magiczne. Oddala np. burzę na morzu, zapobiega pożarom, w czasie przynosi spokój i pomyślność, można nim zażegnać choroby.

Tadeusz Seweryn w swej pracy o ludowym malarstwie usiłuje również dać rozwiązanie psychologiczne twórczości artystycznej ludu w stosunku do malarstwa. Z obserwacji autora cennej

książki wynika, że artysta ludowy nie posługuje się rzeczywistością fizykalną jako modelem rysunkowym, nie czerpie form z bezpośredniego oglądu, lecz raczej z przypomnienia. Skłonni więc jesteśmy do wartościowania tych obrazów jako odbicia rzeczywistości wyobrażeniowej, aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że celem wysiłków artysty ludowego jest naturalistyczne odtworzenie tematu.

Nie interesuje też artysty ludowego – zdaniem Seweryna – trójwymiarowość w przyrodzie. Nie możemy jednak traktować braku wyobraźni przestrzennej u ludu jako niedorozwoju władz umysłowych. Podobnie nie możemy uważać malarstwa płaszczyznowego za niższy stopień ewolucji formy artystycznej.

Według Seweryna malarstwo ludowe znamionuje pełnia cech skryzalizowanych, artystę zaś ludowego pełnia dojrzałości, wystarczająca na wyrażenie tych cech.

Ujrzenie tej prawdy uważa Seweryn za kwestię wyzwolenia się spod sugestii widzenia naturalistycznego i dziedzicznego obciążenia normami estetycznymi greckiej czy renesansowej sztuki a z drugiej za kwestię wyzwycia się nałogów wartościowania psychiki ludowej wedle schematów psychiki inteligenckiej.

Tadeusz Seweryn zdołał więc dzięki dysponowaniu obszernym materiałem przykładowym, dzięki głębokiemu i szczeremu odczuciu piękna sztuki ludowej wyemancypować ją teoretycznie z deprecjonujących ją często osadów, podkreślił jej odrębność i wartościowość, dał osiągnięcia niezmiernie ważne przede wszystkim dla etnografii.

O ile Seweryn zajmował się przede wszystkim malarstwem ludowym, o tyle specjalnym studiom poddał drzeworyty ludowe wspomniany już na początku *Ksawery Piwocki*. Jak w polemice swej z Dobrowolskim, tak i tu interesuje go w pierwszym rzędzie psychologiczne podłoże twórczości ludowej.

Piwocki idzie w pewnych swych ocenach dalej niż Seweryn. Udowadnia mianowicie, co zresztą etnografom jest na ogół wiadome, że a-naturalizm sztuki ludowej nawet tam silnie się zaznacza, gdzie obraznik kopiuje wzory graficzne. Gubią się

ustalone proporcje postaci ludzkiej, deformuje się jej układ anatomiczny a z zanikiem perspektywy geometrycznej ujęcie wglębne zamienia się w płaszczyznowe. Często dekoracyjny koloryt traci związek z wyobrażonym przedmiotem.

Piwocki podchodzi do tego zagadnienia analitycznie i szczegółowo. Przypomina, że formy widzenia ludzkiego zmieniały się w ciągu wieków. Przeprowadza więc taką dedukcję: formy widzenia ludzkiego w różnych epokach zależne były od stopnia kultury, na którym żyła ludzkość. Jest więc rzeczą jasną, że nie tylko w różnych czasach, ale i na różnych szczeblach społecznych tej samej epoki historycznej inna jest struktura wrażeń optycznych. To nam tłumaczy, dlaczego dzieło obraźnika ludowego odbiega od swego wzoru.

Piwocki opiera się tu jeszcze na teorii Chwistka o kilku równorzędnie istniejących rzeczywistościach. I tak przyjmuje on, że na niższych szczeblach rozwoju kulturalnego i w życiu naszym codziennym mamy do czynienia z rzeczywistością naturalną. Składa się ona z osób i rzeczy, istniejących niezależnie od tego, czy je ktoś widzi lub może widzieć. Obok tych zasadniczych elementów rzeczywistości występują drugorzędne w postaci stanów psychicznych.

Związany z rzeczywistością naturalną pogląd na świat rozwija się głównie pod wpływem życia społecznego i jest wyraźnie od niego zależny. Sztukę, będącą odbiciem rzeczywistości, nazywa Chwistek prymitywną. Artysta prymitywny ujmuje wysuwane przez siebie przedmioty przy pomocy ich cech charakterystycznych opierając się przy tym na pamięci i kierując się zasadą: „consensus omnium”, popartą wiedzą o przedmiocie.

Pojawiają się na tym stopniu prymitywizmu przedmioty i osady, widziane z bliska i z daleka — dane w spostrzeżeniu i tylko pomyślane, zgodnie z wiarą w realną rzeczywistość wszelkich zjawisk. Głębia i perspektywa występują dopiero w drugim stopniu rzeczywistości, rzeczywistości racjonalnej czyli fizykალnej, której odpowiada sztuka naturalistyczna. To jest stopień, na jakim żyli twórcy rycin, które były wzorami dla drzeworytów ludowych.

Ta teoria Chwistka — zdaniem Piwockiego — może być w pewnej mierze przydatna dla zrozumienia owej rozbieżności drzeworytu ludowego i współczesnej grafiki oficjalnej. Trafnie ujmuje sposób percypowania przedmiotów nie wprost z natury, lecz jakby z pamięci, z apriorystycznej wiedzy o przedmiocie. Jest rzeczą znaną, że dzieci i artyści rysują przedmioty nie tak, jak je widzimy, lecz tak, jak je sobie przypominamy. Ten typ twórczości nazywa się ideoplastyką.

Ideoplastyka łączy wyraźnie twórczość ludową ze sztuką dziecka i ludów pierwotnych.

Sztuce dziecka brak plastyki i perspektywy. Środki wyrazu ograniczają się przede wszystkim do konturu. Schemat rysunkowy jest świadectwem „upraszczającej apercpepcji”. Bez zdolności tworzenia schematów dziecinny czy prymitywny umysł nie byłby zdolny ani do uporządkowania ujęcia wielorakich form rzeczywistości, ani do ich rozumienia. Umysł pierwotny, naiwny upraszcza całość zjawisk do kilku takich schematów i przy ich pomocy usiłuje zrozumieć ich związek i sens. Odbiciem plastycznym takiego pojmowania świata jest właśnie sztuka ludowa.

Umysł pierwotny — stwierdza ze słusnością Piwocki — nie widzi różnicy między człowiekiem a otaczającą go przyrodą. Nie tylko antropomorfizuje zwierzęta i rośliny, ale ożywia także i przedmioty martwe. W sztuce odbija się w szablonie rysunku.

W sztuce ludowej — mówi Piwocki — stypizowana jest nie tylko postać ludzka, ale i ornament. Poszczególne motywy ornamentu pierwotnego są wspólnym dobrem całej niemal ludzkości. Zawodna jest — pisze autor pracy o drzeworycie — skłonność badaczy do przyjmowania teorii wędrówki danego motywu ornamentacyjnego nawet tam, gdzie można przypuścić samodzielność pomysłu. Wątki zdobnicze — według Piwockiego — nie wędrują, ale tworzą one jeden z najstarszych dorobków kulturalnych ludzkości.

Z tego elementarnego popędu zdobniczego wypływa zmysł dekoracyjny właściwy całej sztuce prymitywnej, a więc i ludowej. Tak więc kształty przedmiotów w drzeworycie ludowym czy malarstwie nabierają form wybitnie dekoracyjnych lub są zupełnie pokryte ornamentem.

To też siła ekspresji sztuki ludowej, związana z samą czynnością artysty, leży raczej w formie niż w zaczerpniętej treści przedstawień, jak w drzeworycie ze sztuki oficjalnej.

Zdanie Piwockiego w zakresie drzeworytu ludowego pokrywa się ze zdaniem *prof. Bystronia*, etnografa i socjologa, który już w swojej pracy o drzeworytach polskich (1929) podkreśla dekoratywność stylu, ów typowy dla obraznictwa ludowego „horor vacui”, tak że cała płaszczyzna obrazu wypełnia się równomiernie.

Postać główna zajmuje z reguły miejsce środkowe, reszta zaś wypełniona jest rysunkiem postaci pobocznych, krajobrazem lub też tłem architektonicznym bez zastosowania perspektywy.

Jan Stanisław Bystron stwierdza prymitywizm kompozycji, prymitywizm plastyki, posługiwanie się grubym konturem, brak umiejętności stosowania światłocienia. Mówi o typizacji i to nie tylko postaci, ale i ornamentu, o patosie odległości, który charakterystycznie podkreśla emocjonalną wartość sztuki.

Zestawiając razem przytoczone powyżej zapatrywania na sztukę ludową historyków sztuki i etnografów polskich stwierdzamy, że w nauce polskiej nagromadził się już bogaty materiał polemiczny, mogący stanowić podstawę do wniosków syntetycznych.

Zarazem jednak zauważyć trzeba, że wszystkie przytoczone tutaj wypowiedzi dotyczyły zawsze tylko pewnych fragmentów sztuki ludowej. Na pierwszy plan wystąpiła tzw. „sztuka czysta”, czyli rzeźba, malarstwo, grafika, a metodycznie interesowano się przede wszystkim psychologią artysty ludowego.

Nie mamy więc dotąd teorii, obejmującej sztukę ludową jako całość. A przecież należy włączyć do niej i budownictwo ludowe, zdobnictwo oraz sprzęt obrzędowy. Pod względem metodycznym nie można ograniczać się wyłącznie do psychologii.

Jeżeli więc zastanowimy się nad genezą sztuki ludowej jako wytworu pewnej grupy społecznej, musimy zarazem zwrócić

uwagę na różnorodność tej sztuki i jej uwarunkowanie terminowe i regionalne.

Różnorodność sztuki ludowej potęguje jeszcze różnorodność materiału, do wytworów sztuki ludowej używanego. Nadto pomyśleć musimy o tym, że poszczególne gałęzie sztuki ludowej rozwijały się w czasie bardzo nierównomiernie.

I tak np. ceramika na ziemiach Polski ma tradycje kilku tysięcy i, mimo że różne kultury i ludy ją wytwarzały, nie ginęły nigdy doszczętnie wytwory tych ludów i mogły stanowić odżywczy substrat dla innych narastających kultur.

Również i budownictwo na ziemiach naszych posiada tradycje prastare. Dość wspomnieć, że odkryte w Biskupinie chaty, budowane na łąkę i sumik jakieś 2,500 lat przed Chrystusem, mają tę samą konstrukcję, co niektóre chaty współczesne w tej samej miejscowości. Piękne podcieniowe domy drewniane znajdują swój prehistoryczny odpowiednik w palafitowym budownictwie.

W dużo mniejszym stopniu znajdujemy nawiązanie do rzeźby.

Prastare jest tkactwo, ale nietrwałość materiału stanowiła przeszkodę w zachowaniu okazów tkactwa ozdobnego.

Świeżej stosunkowo daty (bo w. XVIII i XIX) jest malarstwo ludowe i grafika. Stąd już widzimy, z jak nierównym materiałem mamy do czynienia i że o jednej, bezwzględnie równej metodzie ujmowania wszechstronnych zjawisk sztuki ludowej nie może być mowy.

Do wspomnianych działów sztuki ludowej zaliczyć wypada jeszcze cały obrzędowy dział ze swoimi podłaźnikami, maikami, pisankami, maskarami itp., które obrzędowo stanowią materiał bardzo stary, rzeczowo jednak już tak niejednokrotnie przetwarzany i odnawiany, że obok ornamentów prastarych widzimy zupełnie nowoczesne rodzaje wystrojów z naleciałościami i zastosowaniem współczesnej techniki i kramarskiego tandeciarstwa. Aby tylko wspomnieć przykładowo: stosowanie fabrycznych świecidełek i paciorków do ozdobnych, ślubnych koron pańien młodych np. w Wielkopolsce, wstęgi krakowskie, czy chustki barwne wykonywane w fabrykach Tyrolu itd.

Geometryczny ornament pisankowy ulega również przemianom z zastosowaniem ornamentów antropomorficznych i zoomorficznych, zwłaszcza w ośrodkach zbliżonych do miast większych.

Nasuwa się tu od razu konieczność badań historyczno-genetycznych, bardzo z natury swej trudnych, już choćby ze względu na olbrzymie zasięgi historyczne i geograficzne, na których występują analogiczne zjawiska w szerokiej rozpiętości czasu.

Obok estetycznych rozwiązań powinien badacz sztuki ludowej dać socjologiczne rozwiązanie w tych działach sztuki ludowej, które wyrosły z podłoża obrzędowej tradycji.

Być może, że za mało zawsze jeszcze doceniamy nawarstwienia tradycyjne, tak bardzo ważne ze względu na konserwatyzm ludowy. Zrośnięty z przyrodą, uzależniony od wpływów atmosferycznych i meteorologicznych, od których nieraz był jego zawisnął, lud wierzy niezachwianie w pewne prawidła, o których mieszkańcy miast nie myślą i które zatarły się w ich psychice, poddanej innym warunkom bytowania.

- W przekonaniu człowieka z ludu magiczne koło roku obraca się nieustannie a między śmiercią i narodzinami rozgrywa się poszczególne stadia życiowe: dni pracy, radości, szczęścia i żaloby. To uzależnienie się od magicznego obrotu dorocznej obrzędowości wytworzyło u ludzi przez ciąg tysiącleci poczucie wspólnoty z przyrodą i jej przejawami, silnie odcinające się od płynności i ruchliwości życia miejskiego.

Również i więź rodzinna uwydatnia się silniej. Ten sam próg domu służy dziadowi i wnukom i coraz bardziej krępujące są więzy, łączące pokolenia. Zwyczaj stoi ponad rozsądkiem, ponieważ został uświęcony wielokrotną wspólnotą przeżyć.

Przedmiot nie powstaje dla wygody, lecz jako narzędzie walki życiowej. Pojawia się w chwili potrzeby, w porządku biologicznym i w tym leży jego wartość, podkreślona widomie wyciśniętym czy wyrzeźbionym merkiem rodzinnym. Taka postawa człowieka z ludu w stosunku do przedmiotów, a więc i do przedmiotów sztuki, wynika stąd, że lud nie ma poglądu na świat; pogląd ten zastępuje poglądem na życie i na stworzone przez

siebie dzieła. Jego przedmioty, stroje, ornamentyka służą ściśle jego poglądom na życie i mają je wyobrażać.

Na ogół więc nie ma sztuki personalnej wśród ludu, mimo że zajmujemy się poszczególnymi artystami ludowymi. Nie ma też okresów stylowych w znaczeniu stylów historycznych. Nie ma w sztuce ludowej pojęcia plagiatu, który przynależy sztuce personalnej; przeciwnie, sztuka ludowa powtarza jak najczęściej tradycyjny ornament. Motyw namalowany czy wyrzeźbiony na skrzyni lub wyszyty na stroju — to jest zawsze ten sam motyw, z zastosowaniem jedynie pewnych wariantów.

Z wierzeniem i zwyczajem, czyli z podłożem tradycyjnym sztuki ludowej wiąże się również jego sens przyrodniczy. Ornamenty sztuki ludowej to nie tylko zdobiny, lecz i materializacja i sformułowanie sił przyrody. Pęd zdobniczy w stosunku do przedmiotów o małym stosunkowo znaczeniu wpływa z woli, aby je ożywić atmosferą domową. Lud bowiem nie posiada obiektywnego i zgodnego z rzeczywistością fizykalną nastawienia do sztuki. Pejzaż ludowy np. nie jest prawie nigdy odbiciem okolicy, w której został namalowany, jest on po prostu odbiciem jakiegoś widoku, wytworzonego z gór, dolin, lasów, ludzi, zwierząt.

Ptak, którego wyszywa wieśniaczka, staje się tworem geometrycznym, podczas gdy dziewczynie wyszywającej nie przyjdzie do głowy, że nie ma on być „podobny”. Postaci są stypizowane a w obrazach świętych najważniejszą rolę odgrywają ich atrybuty. Ceramiczne okazy postaci zwierząt zaledwie mogą być rozpoznane. Tematy ludowego świata przeżyć podlegają rzutowaniu, jako formuły na pewnej określonej płaszczyźnie, gdzie muszą pozostać. Do tego nadaje się najlepiej dwuwymiarowa płaszczyzna.

Zastosowanie głębi trzeciego wymiaru stworzyłoby już zbyt wielkie podobieństwo z rzeczywistością fizykalną, wywołałoby niepokój. Sztuka ludowa natomiast dąży do ukojenia — według stałej formuły — w wartkim prądzie życia. Niepewność własnej egzystencji, obawa przed siłami przyrody, strach przed śmiercią, Niewiadomym, przed późniejszym bytem — podkreślają surowość i geometryzację linii.

Z generacji na generację dokonuje się ta geometryzacja a przebieg jej staje się praktycznie możliwy w takich tylko warunkach, że artysta ludowy nie przedstawia w swej twórczości form indywidualnych, lecz daje produkt zbiorowy, wynikły ze wspólnej więzi pokoleń i wspólnoty wierzeń.

Nie jest jednak sztuka ludowa absolutnie bezosobista, gdyż każdy artysta z ludu wkłada w nią własne koncepcje twórcze, powstałe z zamierzchłych warstw psychologicznych na podłożu obrzędów i wierzeń.

To są tylko przykładowe i najogólniejsze stwierdzenia, które należało by skonfrontować z całym szeregiem zabytków sztuki ludowej, z pomocą których dopiero moglibyśmy podsumować niektóre działy sztuki ludowej pod różne metody badawcze.

Już naszkicowany powyżej krótki przegląd stosowanych dotąd metod, dążących do steoretyzowania sztuki ludowej, wskazuje na konieczność właściwego ich uporządkowania.

We wspomnianych kilkakrotnie pracach *Piwockiego* znajdujemy dużo ostrzeżeń i wskazówek, szczególnie pod adresem etnografów. Piwocki nie ma do nich zaufania, tj. nie wierzy, aby potrafili we właściwy sposób ocenić walory sztuki ludowej. Zdaniem jego podkreślać oni będą zawsze socjalną stronę sztuki, zwrócić uwagę na utylitarne oblicze sztuki i szukać będą związku sztuki ludowej z życiem zewnętrznym. Ze względu na to ich wyłącznie socjologiczne nastawienie nie można badań nad sztuką ludową pozostawiać tylko etnografom.

Z drugiej strony zdaje sobie Piwocki sprawę z tego, że przed historykiem sztuki piętrzyć się będą niemałe trudności, wyrażające się głównie w metodycznym podejściu do tematu.

Do anonimowych dzieł sztuki ludowej nie można — zdaniem Piwockiego — podchodzić tak, jak do sztuki oficjalnej, gdyż metoda ta zawodzi. Nie można bowiem zestawiać faktów artystycznych sztuki ludowej w łańcuchy chronologiczne. Do niektórych zjawisk jednakże trzeba podchodzić historycznie. Prehistoria bowiem może dać pewne wyjaśnienia sztuce ludowej — na odwrót

sztuka ludowa może dać pewne wyjaśnienia na terenie zjawisk prehistorycznych.

Józef Strzygowski w pracach swych nad sztuką starosłowiańską jest tego samego zdania; prof. *Antoniewicz* podkreśla silne związki pomiędzy sztuką górali podhalańskich np. a sztuką starogrecką w swej pracy o metalowych spinkach góralskich.

Podobne zdanie wyraża również prof. *Focillon* ze Sorbony. Zwraca on uwagę na kontakty nauk pokrewnych etnografii, potrzebnych zwłaszcza dla badań nad sztuką ludową. Mówi wyraźnie, że wiedza, dotycząca sztuki ludowej, sąsiaduje z archeologią i historią sztuki, z etnografią, nauką o folklorze, z lingwistyką, socjologią, paleontologią ludzką itp. Dla *Focillon'a* jej właściwym przedmiotem jest studium form plastycznych, graficznych, muzycznych, dramatycznych, choreograficznych i obrzędowych, wreszcie i studium techniki.

U nas w Polsce stoi na terenie tej różnorodności prof. *Frankowski* („Wiedza o Polsce“, tom III), a opierając się w swej teorii sztuki ludowej na naukach etnografii pokrewnych widzi np. dużo związków z archeologią klasyczną.

Wylania się jednakże nowa trudność, mianowicie: zakresul

Trudność ta występuje już przy porównaniu sztuki ze sztuką ludową. Gdzie granica między tym, co przynależy sztuce, a wytworem ludowym? Np. w rzeźbie średniowiecznej lub drzeworytnictwie średniowiecznym!

Tu przechodzimy w zakres stylu, o którym była mowa poprzednio przy charakterystyce obróżnictwa i drzeworytnictwa ludowego.

Za uprawnionych do zabierania głosu w kwestii stylu w sztuce uważa *Piwocki* tylko historyków sztuki, jako posiadających terminologię właściwą, wypracowaną w dziedzinie swej nauki. Ponieważ jednak w sztuce ludowej, w jej globalnym pojęciu, mieści się również zagadnienie właściwości rasowo-narodowych, przyznaje *Piwocki*, że należy do badań tych powołać antropologów, historyków kultury, prehistoryków i etnologów. Będą oni zabierali głos również przy rozwiązywaniu zagadnień psychologicznych podstaw twórczości ludu, w sprawach religio-logicznych, ze sztuką ściśle związanych, dalej w zagadnieniach

struktury wrażeń i ujmowania ich przez artystów ludowych ze stanowiska odmienności widzenia ludzkiego w różnych epokach, krajach i na odmiennych szczeblach historii socjalnej.

W podobny sposób ujmuje zagadnienie metody badań *Spamer* („Des problèmes fondamentaux de l'étude des arts plastiques populaires”). Historyk sztuki — jego zdaniem — szuka w twórczości ludowej wyłącznie przejawów artystycznych. Etnograf ma postawę fenomenologiczną. Dla niego fenomen izolowany ma walor estetyczny tylko o tyle, o ile może wyciągnąć z niego wnioski, który oświeci w sposób właściwy cały ów spłot nerwowy mentalności grupy społecznej, którą studiuje. Etnograf musi dla swojej oceny poznać wszystkie formy ekspresji; dla niego to, w co człowiek świadomie wierzy, co śpiewa, co wytwarza artystycznie, ma wszystko tę samą wartość a granica oddzielająca dziedzinę przejawów kultury ludowej od elitarnej jest tylko granicą psychiczną.

Postawa socjologiczna i fenomenologiczna etnografa — według *Spamer'a* — oraz postawa waloryzująca i estetyczna historyka sztuki rozgranicza w zupełności dziedzinę ich dociekań naukowych. Celem specjalisty-historyka sztuki jest tylko szukanie sztuki. Celem etnografa jest lud i jego dzieło.

Również i *Haberlandt* jest zdania, że nie potrzeba ruszać świata z posad w zakresie nauk historycznych, aby ocenić w sposób właściwy sztukę ludową narodów europejskich („Les tendances artistiques dans le travail populaire en Europe”).

Daleko bardzo odeszły poglądy współczesne od stanowiska np. *Forrer'a*, który widział w sztuce ludowej formę podrzędną sztuki elitarnej. Sztuka wiejska wydała mu się spóźnioną sztuką urbanistyczną wyszłą z mody, która obniżyła się o kilka stopni od swego oryginału, nabrała cech — jak mówi *Forrer* — „wiejskiej brutalności”.

Zresztą i *Haberlandt*, aczkolwiek broni znaczenia sztuki ludowej, jest w jej obronie bardzo umiarkowany twierdząc, że sztuka ludowa to prąd wtórny twórczości artystycznej narodu, to jakby gwara w stosunku do języka literackiego.

Jakże inaczej ujmują te kwestie uczeni polscy!

Niezależnie od różnicy zdań w szczegółowym ujęciu tema-

tu stwierdzają jednomyślnie, że twórczość ludowa posiada swoją wartość istotną i że zasługuje ze wszechmiar na to, aby jej poświęcić wnikliwe i wszechstronne studia.

Nie możemy niestety w chwili obecnej stwierdzić, czy i jakie postępy w zasięgu wiedzy światowej poczyniła nauka zajmująca się sztuką ludową, ponieważ brak nam dotąd nowych książek, które być może ukazały się w ciągu lat ostatnich. Nasze informacje bibliograficzne są z natury rzeczy bardzo ograniczone.

Nie wiemy również, czy naukowcy polscy zdołali w ciągu sześćdziesięciu lat okupacyjnego przygotować nowe prace. Dotąd nie pojawiły się jeszcze żadne publikacje z zakresu badań nad sztuką ludową w Polsce.

Można więc było szkic niniejszy oprzeć wyłącznie na materiale, którym dysponowaliśmy w momencie wybuchu wojny.

Konieczne jest, aby badania dotyczące sztuki ludowej odżyły znów w całej pełni, już choćby dlatego, że jesteśmy w szczególnie niekorzystnym położeniu, pomyślniejszym od położenia innych narodów, że posiadamy u siebie zawsze jeszcze żywą twórczość ludową, bogato zróżnicowaną regionalnie.

Trzeba więc z jednej strony kontynuować prace opisowe w sensie monograficznym — terenowym i rzeczowym, aby zgromadzić materiał pokazowy z całej Polski i ze wszystkich działów sztuki ludowej, a równocześnie trzeba kontynuować badania analityczne.

Nie można zaprzeczyć, że na sztukę ludową i jej twórców oddziaływały w pewnym stopniu wytwory miejskie. Historia kultury bowiem wykazuje pewne szlaki migracyjne o ściśle określonym kierunku, kulminujące w pewnych czasokresach i na oznaczonej przestrzeni; zaznaczyły się one i w sztuce ludowej.

Odnajdujemy więc w niej reminiscencje stylów historycznych: na północnym zachodzie Polski barok i rokoko, w krakowskim renesans, w ceramice pomorskiej wpływy fajansów z Delft, w zdobnictwie kaszubskim i pyrzyckim szczątki ornamentów włoskich i francuskich, na Śląsku pozostałości budownictwa prasko-wiańskiego, w Wielkopolsce silne oddziaływanie wytworów mie-

szczańskich i życia cechowego itp. Szlaki migracyjne wątków zdobniczych prowadzą czy to ze Skandynawii poprzez Litwę, Łotwę, Finlandię, czy z Włoch przez Kraków na Śląsk, czy z Hiszpanii i Francji poprzez centra klasztorne na Pomorze a z Rumunii i Węgier na Podkarpacie itd.; można je wszędzie rozpoznać, ponieważ polska kultura ludowa organicznie przynależy do całokształtu kultury europejskiej i łącznie z nią przeżywała swoje fluktuacje.

Dowodzi to żywotności i chłonności kulturalnej artystów ludowych, którzy nie pozostali nieczuli na wpływy zewnętrzne, ale którzy je przetwarzali organicznie nadając im własny, artystyczny wyraz.

Podobnie przekształcał lud pieśń, podanie, opowieść, ale to, co w interpretacji jego pozostało, to zaledwie sfragmentaryzowana mocno fabuła; styl natomiast zupełnie się zmienił. Jeżeli w jakimś wytworze duchowej czy materialnej kultury ludu znajdujemy takie cechy, jak typizację, wynikającą z charakteru społecznego wytworu, tradycyjność ornamentu, traktowanie obiektów czy fragmentów sztuki jako dekoracyjnych, celowość magiczną, fragmentaryczność, symetryczność, rytmizację, będziemy mogli przesądzić, że mamy do czynienia ze stylem ludowym, niezależnie od tego, czy dany okaz pod względem technicznym i estetycznym prezentuje się lepiej czy gorzej. To ma bowiem sztuka wspólnego ze sztuką ludową, że w szeregach swoich wytwórców posiada zarówno artystów jak i rzemieślników, ludzi utalentowanych obok nieudolnych.

Niemniej dobrze trzeba się zaznajomić z wytworem stylowym i wytworem ludowym, aby pochwycić podobieństwa i różnice, aby móc dać własny osąd stylowi ludowemu i zdać sobie sprawę z zapożyczeń w treści. Nie ulega kwestii, że rozgraniczenie wspomnianych wpływów, stwierdzenie odrębności stylu ludowego, określenie walorów estetycznych, nadanie wyrazu i właściwej terminologii fakturze przedmiotu — to zagadnienia bardzo trudne do rozwiązywania dla etnografa.

Nie są jednak niemożliwe.

Etnograf, pragnący specjalizować się w sztuce ludowej, musiałby oczywiście posiadać studia z historii sztuki a nadto —

i przede wszystkim—odpowiednie uzdolnienia osobiste, które by pozwoliły mu na autorytatywne wyrażanie sądu o rzeczach sztuki.

Jednakże wyrażanie sądu estetycznego o przedmiocie nie wyczerpuje zagadnienia.

Podana poprzednio analiza metody pracy polskich badaczy nad sztuką ludową wykazała, że do oceny dzieła artystycznego w zakresie ludowym trzeba stosować normy badawcze etnograficzne, socjologiczne i psychologiczne i że te oceny mogą wielokrotnie wpływać na ocenę artystyczną, która etnograficznie tamtymi czynnikami jest uwarunkowana.

Być może, że materiał prymitywny będzie pociągał historyków sztuki przede wszystkim w zakresie genezy i tu — sądzę — historycy sztuki mogą oddać etnografii nieocenione usługi.