

KSAWERY PIWOCKI

SZTUKA LUDOWA W NAUCE O SZTUCE

Jest rzeczą powszechnie znaną, że naukę współczesną znamionują dwa sprzeczne — prądy: niezmiernie zaawansowana specjalizacja, spowodowana kolosalną rozbudową bazy placówek naukowych i już nie do opanowania mnóstwem publikacji, uniemożliwiających w praktyce wyczerpanie przez badacza bibliografii przy rozszerzaniu swych zainteresowań poza wąski krąg specjalizacji — oraz gorączkowe usiłowanie komasacji poszczególnych dyscyplin, krzyżowego posługiwania się ich metodami i językiem, co na ogół obiecuje duże możliwości sukcesów. Sprawa jest tym bardziej paląca, że w naukach humanistycznych same przedmioty badań naświetlane są z różnych stron i różnymi aparatami badawczymi, przez co znajdują się niewątpliwie na pograniczu kilku tradycyjnych dyscyplin i pełne rozwiązanie ich problematyki musi chyba bazować na osiągnięciach kilku nauk. Do klasycznych tego rodzaju zagadnień pogranicznych należy napewno sztuka ludowa. Zwraçałem już na to uwagę w roku 1928¹. Dla etnografii sztuka ludowa nabiera obecnie szczególnego znaczenia, ponieważ wobec gwałtownie zanikających treści kultury ludowej, w pierwszym rzędzie materialnej, sztuka ludowa wykazuje dużą odporność i nie tylko żyje, ale u nas jeszcze teraz wytwarza nowe działy, jak malowane na płótnie „dywany”², albo niezwykle rozkwitająca na terenie niemal całej Polski produkcja sztucznych kwiatów³ — przy czym jedna i druga gałąź sztuki powstały niezależnie od podniet państwowej opieki nad sztuką ludową i — co ważniejsze — dla własnych potrzeb środowiska wiejskiego. Słusznie więc pisał ongiś Jakub Burckhardt⁴, że właśnie sztuka jest najtrwalszym ośrodkiem kul-

¹ *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*. Lud, seria II, t. X, 1928.

² Fr. Kotula, „Dywany” — *współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskiej*. Polska Sztuka Ludowa, R. XVII, 1963, nr 3/4.

³ A. Kunczyńska-Iracka, *Ludowe kwiaty sztuczne*. Polska Sztuka Ludowa, R. XIX, 1965, nr 3.

⁴ *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 1921, s. 216.

tury, co w odniesieniu do warunków polskich potwierdził Moszyński⁵. Spory, kto jest „predystynowany” do zajmowania się sztuką ludową wydają się rzeczą jałową, natomiast jest sprawą dużej wagi, by etnografowie znali nie tylko prace historyków sztuki pisujących o tym przedmiocie, ale by orientowali się — bodaj ogólnie — we współczesnych tendencjach nauki o sztuce, łącznie z jej socjologią. Celem tej rozprawy jest właśnie wprowadzenie czytelnika w kierunki i różne postawy badawcze historyków i teoretyków sztuki, oczywiście z konieczności w dużej kondensacji i uproszczeniu oraz tylko w tych dziedzinach, które mogą zainteresować fachowego etnografa.

Dzieło sztuki plastycznej jest przedmiotem materialnym, które może być oczywiście badane przez chemika, botanika, technika, może być dokumentem historycznym dla dziejopisa i społecznym dla socjologa, można badać jego rolę w życiu społecznym, duchowym, religijnym, handlowym itd. danego społeczeństwa. Prócz tego posiada jednak pewne cechy, które je wyróżniają spośród innych przedmiotów i pozwalają zaliczyć je do wielkiego zbioru oznaczanego pojęciem sztuki. Nie będę się naturalnie silił na danie poprawnej definicji tego pojęcia — mocniejsi łamali na nim swe zęby. Pragnę zwrócić jedynie uwagę na jeden z wyznaczników tego pojęcia, który wydaje mi się szczególnie ważny, a bywa pomijany w pracach ściśle etnograficznych: dzieło sztuki, pełniąc nawet ważne funkcje użytkowe, jest zawsze przekaznikiem jakichś uczuć czy poglądów, nie mających z reguły bezpośrednich związków z przeznaczeniem, albo może lepiej: zawiera zawsze pewną sumę informacji „bezinteresownych”, dotyczących życia psychicznego czy bodaj nastroju twórcy, grupy społecznej czy jej określonej warstwy w danym miejscu i czasie. Wyinterpretowanie tych treści zarówno z tematu, jak i samej formy dzieła sztuki jest jednym z głównych zadań nauki o sztuce.

1. NARODZINY POJĘCIA LUDOWOŚCI W SZTUCE

Pojęcie ludowości rodzi się w głębi XVIII wieku, niewątpliwie w związku z narastającymi zwolna tendencjami rewolucyjnymi, przygotowującymi ruchy rewolucyjne XVIII i XIX wieku. Pierwszeństwo należy prawdopodobnie do Włocha Giambattista Vico, który w swych studiach o Homerze w r. 1730 wprowadza pojęcie poezji ludowej⁶. Poglądy Jean Jacques Rousseau o przyrodzonym dobru człowieka pierwotnego zachęcały także innych do studiów nad twórczością ludu, przede wszystkim oczywiście literacką. Tu pierwszeństwo należy się Angli-

⁵ Referaty na XIII konferencji oświatowej Min. W. R. i O. P., 1930, s. 172.

⁶ *La scienza nuova*. 1730.

kowi Percy⁷ i wreszcie J. G. Herderowi⁸, który podkreśla estetyczne walory ludowej poezji starogermańskiej i germańskiej. Idąc za myślą Rousseau, Herder tworzy pojęcie sztuki ponadindywidualnej, zbiorowej, jaka miała być wykwittem pierwotnej jedności duchowej ludu. Radzi on badać cztery „S”: „*Sitte, Stamm, Sprache, Siedelung*”, co pozwoli zrozumieć treści zawarte w tej poezji, a identyfikuje ją z poezją narodową ludów germańskich. Od niego to ciągną się w pracach o sztuce ludowej te dwa głęboko zakorzenione przekonania: sztuka ludowa jest identyczna ze sztuką narodową i sztuka ludowa jest tworem anonimowym, jest erupcją zbiorowej twórczości plemiennej ongiś, chłopskiej w wiekach późniejszych.

Romantyzm, który pod wpływem zapatrywań Herdera, wprowadza świadomie wątki ludowej poezji i muzyki do dzieł najwyższych koryfeuszów twórczości, był przekonany, że sztuka ludowa jest współczesną przeszłością, że zachowała ona w stanie dziewiczym pierwotną sztukę narodów europejskich, nieskalaną kulturą chrześcijańską czy antyczną⁹. Z tego przekonania wyprowadza np. K. Libelt takie wnioski: „Widać stąd, że jeżeli wiedzy szukać trzeba między uczonymi narodu, to pierwiastka narodowego szukać trzeba wśród samego ludu, nietkniętego inteligencją, amalgamującą narody i zacierającą narodowe odcienia”¹⁰. I dalej: „I nad naszym ludem przeszły burze religijne i polityczne, społeczne nawet, nie dosięgły ani nie rozwiały pierwiastku jego narodowego. Szerokie potoki cywilizacji, płynące na Polskę od Włoch, Niemiec, Francji, rozlały się tylko na powierzchni narodu i nie przesiąknęły do tych ostatnich warstw społeczeństwa. Tam więc nietknięty, pierwotny zachował się pierwiastek narodowy”¹¹.

Nacjonalizm rodzi się w romantyzmie i jego płodem stają się pangermanizm i pansławizm, a jednym z kapitalnych argumentów „omszały duch narodu”, zabalsamowany w sztuce ludowej. Szczególnie żywe echo tych romantycznych poglądów znajdujemy wśród badaczy narodów pozbawionych w XIX wieku niepodległości, których warstwy elitarne bądź to już uległy, bądź też ulec łatwo mogły wynarodowieniu. Jest przecież rzeczą znaną, że właśnie wśród nich znaleźli się uczeni, którzy pierwsi zwrócili uwagę także na plastykę ludową i jej artystyczne walory. Palmę pierwszeństwa dzierży niezaprzeczenie J. I. Kraszew-

⁷ *Reliquies of Ancient English Poetry*, 1765.

⁸ *Volkslieder*, 1788, wcześniej: *Kritische Wälder*, 1769.

⁹ Poglądy polskich romantyków streszcza A. Abramowicz: *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*. IHKM, 1962.

¹⁰ Kwestia żywotna filozofii, cytując za: B. Suchodolski, *Ideale kultury a prądy społeczne*, 1933, s. 398.

¹¹ Ditto, s. 399.

ski¹². Za nim w krótkich odstępach idą: Jugosłowianin F. Lay¹³, Ukraińiec O. Kossacz¹⁴, Fin J. Ahrenberg¹⁵. W związku z ówczesnymi poglądami estetycznymi uczonych tych nie interesowała sztuka figuralna (a więc malarstwo, rzeźba czy grafika ludowa) — tylko motywy ornamentalne i zdobnicze, które porównywano z motywami przedmiotów przedhistorycznych i wczesnohistorycznych i wysnuwano właśnie wnioski o prastarym pochodzeniu ornamentyki ludowej, jej znaczeniach symbolicznych, ważnych dla hipotetycznej rekonstrukcji wierzeń i kultury duchowej prasłowian, kumanów, prafinów etc.¹⁶. Ogromną zasługą tych prekursorów było nie tylko zwrócenie uwagi na samo zjawisko plastyki ludowej, ale także powolne i mozolne gromadzenie materiałów, na których później można było budować już w oparciu o fakty częściowo rozeznane i udokumentowane. Obok Glogera, na terenie polskim do takich zbieraczy należą: m. in. T. Mokłowski¹⁷ i W. Matlakowski¹⁸, W. Szuchiewicz¹⁹, M. Brensztajn²⁰ i Fr. Krček²¹.

2. POZYTYWIZM I DETERMINIZM HISTORYCZNY

Wspomniane wyżej prace miały jeszcze inny podtekst metodyczny. Wiązał się on — choć w zasadzie kontynuowały one hasła rzucone przez Kraszewskiego i innych w epoce późnego romantyzmu — z istotnymi przemianami zapatrywań na nauki historyczne w dobie pozytywizmu. Znane motto Rankego, jako wskaźnik dla historyka „wie es eigentlich

¹² *Sztuka u Słowian*, 1860. Na jego pierwszeństwo zwraca m. in. uwagę *Enciclopedia del Arte*, 1963, pod hasłem „Arte popolare”.

¹³ *Südslavische Ornamente*, 1872 i *Ornamente südslavischer Haus- und Kunstindustrie*, 1875.

¹⁴ *Narodnyj ukrainskyj ornament*, 1877.

¹⁵ *Finsk Ornamentik*, 1877.

¹⁶ O pejoratywnej ocenie wartości plastyki ludowej świadczy m. in. artykuł H. Schmitta w 40 nr „Czasu” z r. 1857: *O zbiorach naukowych św. p. Jana Gwalberta Pawlikowskiego znajdujących się we Lwowie*. Píše on: drzeworyty ludowe „są po największej części lichotą tak pod względem układu (kompozycji), jak wykonania, z których artysta niczego się nie nauczy, ale dla badacza rzeczy ojczystych i starożytności mają one wielką wartość. Piękności rylca i wykończenia dostrzeżesz tu mało, a bohomazów tu więcej niż w innych oddziałach”. Jeszcze Z. Głóger w swej *Encyklopedii staropolskiej* pod hasłem „Frasobliwy” mówi: „Były to zwykłe rzeźby z drzewa bez wartości artystycznej...”.

¹⁷ *Sztuka ludowa w Polsce*, 1903.

¹⁸ *Zdobnictwo ludowe na Podhalu*, 1892 oraz *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, 1901.

¹⁹ *Huculszczyzna*, 1902.

²⁰ *Krzyże i kapliczki żmudzkie*, 1906.

²¹ *Pisanki w Galicji*, 1893.

war”²² — zakładało konieczność dokładnego zbierania materiałów badawczych, oparcia wszelkiej pracy na wszechstronnie pojętej heurystyce, a na czoło zadań wysunięcie zagadnień genetycznych. Źródła metody genetycznej tkwiły w Oświeceniu²³ i łączyły się z pojęciem rozwoju. Każdy fakt ma swoje historyczne uzasadnienie, a im głębiej sięgniemy wstecz dla jego wytłumaczenia tym większy procent naukowości możemy osiągnąć. Ujęcia genetyczne uchodziły (i na ogół uchodzą dotąd) za jedynie obiektywne i naukowe. Łączy się z tym nadto pojęcie determinizmu, czerpane w dobie pozytywizmu z rozwoju nauk przyrodniczych, który opanowywał z wolna także nauki humanistyczne. Czołowi historycy sztuki K. Schnaase²⁴, J. Burckhardt²⁵, jeszcze R. Muther²⁶ wierzyli, że istnieje ścisły i bezpośredni związek między kulturą społeczeństwa i dziełem sztuki, że ponad artystą stoi zamawiający dzieło lub je inspirujący, że więc wszelkie problemy artystyczne są uwarunkowane tematem lub funkcją dzieła. Ażeby dojść do genezy dzieła sztuki należy więc zrozumieć jego sens (funkcję), potrzeby odbiorców oraz ustalić wzorce i wpływy, jakim mógł podlegać jego twórca. J. A. Michel²⁷ pisał we wstępie do swej ogólnej historii sztuki, że historyk jest świadkiem, nie sędzią, a więc należy doń tylko rejestracja faktów artystycznych, ich segregacja poprzez zestawienia w ciągi genetycznie ze sobą sprzężone, udokumentowanie czasu i miejsca oraz przyczyn społecznych powstania dzieła. Historia sztuki stała się więc kroniką lub klasyfikacją faktów i typów, jak w historii naturalnej²⁸. Najwyższe ciągoty przyrodniczego ujmowania faktów artystycznych zdradzał H. Taine²⁹, który dzieło sztuki uważał za zdeterminowane przede wszystkim warunkami zewnętrznymi. Jego kształt i treść są wypadkową oddziaływania szkoły artystycznej, do której artysta należał oraz środowiska, w którym wzrastał i dla którego pracował. Dyspozycje duchowe artyści warunkowały w jego mniemaniu bezwzględnie momenty biologiczne czyli rasowe. W ten sposób gromadził argumenty, jakie miały bez reszty tłumaczyć genezę dzieła sztuki.

Wiele słusznych, ale także zbyt jednostronnych, zapatrywań pozytywistów żyje dotąd w świadomości szeregu badaczy sztuki ludowej. Szczeg-

²² *Weltgeschichte*, wstęp, 1872.

²³ Z. Łempicki, *Formy historycznego ujęcia zjawisk kultury*. Pamiętnik IV Zjazdu Historyków Polskich, 1925.

²⁴ *Geschichte der bildenden Künste*, 1846—1866.

²⁵ *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860.

²⁶ *Geschichte der Malerei*, 1909.

²⁷ *Histoire de l'art*.

²⁸ L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, 1938, s. 10 i nast.

²⁹ *Philosophie de l'art*, 1866.

gólnie duży wpływ wywarł na nich G. Semper³⁰. Forma i styl dzieła sztuki dadzą się bez reszty wywieść z materiału użytego do jego stworzenia, zastosowanej techniki i rodzaju narzędzi, a wreszcie funkcji. O ile Taine w szukaniu genezy dzieła wysuwał na plan pierwszy warunki społeczne, to Semper zadawał się determinującym znaczeniem procederu rzemieślniczego i technicznego, które jakoby automatycznie określają kształt dzieła sztuki, podczas gdy nawet zamysł, a więc ustalenie celu pracy, można odnieść do zamawiającego względnie do warunków społecznych, które takie a nie inne funkcje tworom sztuki narzucały.

Ten skrajny, „materialistyczny” determinizm nie zadawał innych badaczy tej epoki. Obok wciąż licznej rzeszy uczonych zbierających materiały we wszystkich krajach z dziedziny faktów sztuki ludowej³¹ lub próbujących dawać już syntezę naszej wiedzy o niej dla poszczególnych regionów — występują w drugiej połowie XIX wieku i początkach XX badacze, głównie archeologowie i folklorysty, dla których sztuka ludowa stała się archiwum metahistorycznym. Nie interesują ich żadne walory estetyczne, czy geneza stylistyczna formy dzieła, nawet nie związki bezpośrednie ze społecznością, w której tworzy artysta. Chodzi o życie motywu mitologicznego, symbolu pojęć magicznych. Z jednej strony ten typ myślenia i interpretowania dzieł sztuki ludowej zahacza — poprzez piękne dzieła poety Ruskina — o wspomniane już przekonania romantyczne o odwiecznym trwaniu motywów ornamentacyjnych i symbolicznych w sztuce ludowej, z drugiej zaś przez nagromadzenie imponującego aparatu erudycyjnego, typu filologicznego — usiłuje odpowiedzieć ządaniom pozytywizmu. Chodzi o wykazanie, że dzieło sztuki ludowej determinuje utylitaryzm, ale nie techniczny, lecz utylitaryzm wiary w zabiegi magiczne. Mit otrzymuje szatę chronologiczno-etnologiczną, a jego naocznym wykładnikiem staje się motyw artystyczny. Tylor³²,

³⁰ *Der Stil in den bildenden Künsten*, 1878 i *Praktische Ästhetik*, 1858.

³¹ W odniesieniu tylko do krajów europejskich warto może zanotować tylko najwybitniejszych: H. Huszka, *Magyarische Ornamentik*, 1900, O. Schwiedrazheim, *Deutsche Bauernkunst*, 1903, D. Comşa, *Ornamentica romana*, 1904, R. Forrer, *Von alten und ältesten Bauernkunst*, 1906, M. J. Panaitescu, *Collectie de cisaturi nationale romanesti*, 1910, A. Volkov, *Materiaux pour l'ethnographie de la Russie*, 1910, *Peasant-Art* w „The Studio 1910—1914”, C. Holm, *Peasant Art in Austria and Hungary*, 1912, P. de Kayser, *Ars folklorica belgica*, 1919, M. Haberlandt, *Volkskunst der Balkanländer*, 1919, N. Jorga, *L'art populaire en Roumanie*, 1923, H. T. Bossert, *L'art populaire en Europe*, 1927, E. Poegle, *L'art populaire letton*, 1928, E. Frankowski, *Sztuka ludowa polska*, 1928, E. Galli, *Arte rustica*, 1929, P. Galaune, *Lietuviu liaudies menas*, 1930.

³² *Primitive Culture*, 1871.

J. G. Frazer³³, K. von Spiess³⁴, A. della Seta³⁵, W. Deonna³⁶, obok wielu innych reprezentują ten typ badań. Wedle np. Sety każda pierwotna produkcja figuratywna była zawsze magiczna tj. miała zawsze cele magiczne. Wedle jego „teorii figury” dzieła sztuki służyły zawsze zabiegom społecznie praktycznym, gdyż poprzez nie człowiek zwalczał prywatnych i publicznych wrogów. Daje on cały szereg przykładów ze sztuki ludowej włoskiej, szczególnie neapolitańskiej i sycylijskiej, że podobnie jak w jaskiniowej paleolitu, jej istotnym celem było działanie magiczne. Ze wspomnianymi poprzednio „materialistami” łączy tych badaczy głębokie przekonanie o uwarunkowaniu dzieła sztuki poprzez „moce” i nawyki leżące całkowicie poza indywidualnością twórcy. „Archeolog i folklorysta nie mogą pracować niezależnie ... Pierwszy przekazuje drugiemu dalszy żywot motywów antycznych, które tworzą specjalny przedmiot jego studiów, drugi przekazuje pierwszemu pierwociny tematów i motywów, które występują w sztuce ludowej”³⁷. Celem jest badanie zespołów znaków symbolicznych, jak np. koło, księżyc, krzyż, swastyka, zygzak, spirala, trójkąt, promienie itd. Wszystko ma swoje znaczenie, którego sens ginie w „pomroce dziejów”. Trudno mi się powstrzymać od stwierdzenia, że mit nie jest samoistną abstrakcją, tylko określonym faktem historycznym, sprecyzowanej ściśle doby. Tym niemniej badania te, wsparte o poszukiwanie sensu sztuki współczesnych ludów prymitywnych — przyniosły szereg doniosłych odkryć i interpretacji i — jak jeszcze zobaczymy — są w oparciu o nieco inne przesłanki kontynuowane także dzisiaj w bardzo szerokim zakresie.

Materiały gromadzone przez wspomnianych poprzednio licznych badaczy, którzy obok folkloru słownego i muzycznego ujawnili w swych zbiorach ornament skrzyń i innych sprzętów rzeźbionych i malowanych, budowę haftów i motywów tkanych, zespoły grafiki i malarstwa ludowego (np. rosyjski „lubok”), typy podcieni i słupów w budownictwie drzewnym, kroje i elementy stroju czy nakryć głowy w różnych epokach od XVIII wieku począwszy, zespoły obrazów wotywnych i dewocyjnych i ich tematykę, typy ornamentyki i zabiegów technicznych polewanych garnków itd. itp. — materiały te zwróciły uwagę wielu historyków sztuki i kultury, że poza tym bogactwem kryje się wyraźna zależność od wzorów czerpanych hojnie ze sztuki i kultury oficjalnej. Szczególnie silnie wystąpiły tego rodzaju spostrzeżenia u uczonych, których interesował przede wszystkim wątek tematyczny lub proceder techniczny

³³ *The Golden Bough*, 1890.

³⁴ *Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst*, 1911.

³⁵ *Religione e arte figurativa*, 1912.

³⁶ *Rosaces and entrances*, 1924.

³⁷ Deonna, op. cit., s. 62.

i którzy nie sięgali w analizę formy dzieł ludowych. Powstaje teoria sztuki ludowej, jako sztuki wtórnej, nietwórczej, jak mówią Niemcy „gesunkenes Gut”. Tego rodzaju poglądy są szeroko rozprzestrzenione po dziś dzień wśród wielu historyków sztuki, co można uważać za wyraźną reakcję na romantyczne przecenianie jej wartości i znaczenia w twórczości poszczególnych narodów. Francuzi czy Włosi za pełny wyraz swej sztuki narodowej uważają dzieła Giotto, Rafaela czy Tiepola, Poussina czy Watteau — i nie są skłonni udzielić większej uwagi sztuce ludowej Basków czy Sycylijczyków. O ile się nie mylę pierwszy najwyraźniej sformułował tego rodzaju poglądy G. Vicaire³⁸, który starał się wykazać, że w pieśniach ludowych francuskich nie ma ani jednego motywu, który nie występowałby w poezji oficjalnej. Folklor ludowy jest wtórny, motywy wędrują „pod strzechy”, ale pozostają pewnego rodzaju plagiatem czy cieniem poezji „prawdziwej”. U nas podobne zapatrywania miał chyba K. Lubecki³⁹ w odniesieniu do plastyki ludowej. „Lud nie doszedł jeszcze do uznania piękna dla piękna, co jest zasadą sztuki ...”⁴⁰ „Tym mniej nie odróżnia lud poszczególnych sztuk pięknych między sobą ... Taka wspólna miara estetyczna na sztukę i błyskotki, tudzież zupełny brak zróżnicowania sztuk pięknych okazują, że zmysł ludu na sztukę jest tępy”⁴¹. Jakże daleko odbiega to od romantycznych uniesień, ale także od współczesnych Lubeckiemu zapatrywań Witkiewicza i Warchałowskiego, którzy reprezentują już następną fazę podejścia do sztuki ludowej. Tym niemniej poglądy deprecjonujące twórczość ludową trwają nadal. Nie był im obcy M. Haberlandt, w pracach przytoczonych w przypisach powyżej, albo N. Naumann⁴². Sądzi on, „że sztuka elitarna cierpi, gdy jest popularyzowana i rustyfikowana ... szczególnie w wartości estetycznej. Jej motywy są banalizowane, środki artystyczne przybierają charakter nieporadny i to co ostatecznie powstaje działa jak parodia oryginału”⁴³. Romantyczna teoria o wielkiej samorodnej sztuce ludowej jest przy bliższym badaniu kłamstwem. W pieśniach i motywach plastyki ludowej zawsze można odszukać pierwowzory „oficjalne”. Ze współczesnych, wiodących historyków sztuki może najwyraźniej wypowiedział się w tym duchu B. Berenson, znakomity znawca włoskiego renesansu: „Od 70-ciu lat zaj-

³⁸ *Etudes sur la poesie populaire*, 1902.

³⁹ *Estetyka ludowa*. Odbitka ze Szkiców filozoficznych, 1910 oraz W. R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*. Poznań 1854. W. R. Berwiński, *Studia o gustach, czarach, zabobonach i przysądach ludowych*. Poznań 1862.

⁴⁰ Op. cit., s. 6.

⁴¹ Op. cit., s. 7.

⁴² *Primitive Gemeinschaftskultur*, 1921.

⁴³ Cyt. za A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953, s. 28.

muje się i przeżywam zagadnienia historii sztuki. Nie mogę wydobyć się z przekonania, że istota sztuki ludowej wywodzi się ze sztuki profesjonalnej, jest to jakby spontaniczny bunt niemocy tępego tłumu przeciw nowym sposobom odczuwania, widzenia, wyrażania głosem, piórem, ołówkiem. Nie widziałem pracy ludowej, która nie byłaby kopią kopii jakiegokolwiek dzieła profesjonalnego ... sukcesywną degradacją licznych kopistów kolejnych z oryginału, kopistów o niekompetencji infantylnej, będącej wyrazem dziecinnej duszy tłumu”⁴⁴. W opinii więc wielu współczesnych badaczy, także polskich, dzieło ludowe to po prostu dzieło nieudolne i nieoryginalne. Do tego rodzaju wniosków musi dojść metoda patrzenia na sztukę od strony tematu czy motywu oraz przy wartościowaniu dzieła od jego zgodności z nawykami widzenia „realistycznego”. W poglądach tych tkwi dogmatyczna estetyka wartościująca poprzez porównanie z jedynym wzorcem uznanym za „prawidłowy”: ideałem sztuki wypracowanym na gruncie europejskim w dobie początków renesansu. Wszystko, co odeń odbiega jest sztuką wtórną i nieudolną, właściwie w ogóle nie jest sztuką.

3. WIEDEŃSKA SZKOŁA HISTORYKÓW SZTUKI I BENEDETTO CROCE

Tymczasem od schyłku XIX wieku, a już zupełnie zdecydowanie od pierwszych lat bieżącego stulecia, sztuka oficjalna w Europie zrywa radykalnie właśnie z ideałami sztuki renesansowej i porenansowej, świadomie niszczy estetykę wówczas wypracowaną i gwałtownie szuka nowych uzasadnień sądów wartościujących, przy czym dużą rolę w sztuce samej, jak i w jej teorii zaczynają odgrywać zachwyty nad sztuką prymitywną, także ludową. Prądy te u schyłku XIX wieku nazywa się niekiedy neoromantyzmem, a także w postawie sztuki i jej teorii w XX wieku dostrzega się kontynuację romantyzmu. Inne jednak są cele i metody, inne uzasadnienia i predylekcje.

Jeśli chodzi o dyscypliny zajmujące się sztuką od strony badawczej to należy zwrócić uwagę na wielkie znaczenie dziś już klasycznych dzieł uczonych tzw. szkoły wiedeńskiej z jej koryfeuszem *Alojzym Rieglem* na czele. Główną zdobyczą tej szkoły było opracowanie nowej metody wartościowania dzieła sztuki poprzez zdecydowaną walkę z dotychczasowym estetycznym dogmatyzmem. Przymierzanie dzieła sztuki danego czasu i kręgu kulturalnego do klasycznych dzieł antycznych, renesansowych czy do „poprawnego” oddania natury w myśl reguł wypracowanych przez Greków V w. czy teoretyków XV i XVI w. w Italii — uznał Riegl za kardynalny błąd dotychczasowej historii i teorii sztuki. Należy badać ją nie ze stanowiska jakiegokolwiek dogmatu estetycznego, ale

⁴⁴ Artykuł w *Corriere della Serra*, 1956.

ze stanowiska problemów, które przynosi każdy okres dziejów sztuki i każdy krąg kulturalny. Problemy te mają podwójne oblicze w sztuce plastycznej: treści czerpane z objawów kultury danego czasu i miejsca oraz formy poprzez które tego rodzaju treści mogły być ujawniane. Analiza formy zajmuje w badaniach „szkoły wiedeńskiej” wiele miejsca i coraz wyraźniej przypisuje się jej czołowe znaczenie przy interpretacji sensu dzieła. Ten sam temat czy motyw np. statua władcy na koniu, nabiera zupełnie innych treści w interpretacji formalnej doby Marka Aurelego, w XIII w. w Bambergu, w XV u Donatella czy Verrocchia, w XVII w Wersalu i w XVIII w. w Petersburgu. Poprzez te różne zmiany formy wyraża się wola twórcza epoki. Wprowadzone przez Riegla pojęcie „woli twórczej” odegrało dużą rolę w rozwoju nauk o sztuce. Uważał on sztukę za objaw ponadindywidualnych dążeń określonych epok i kultur, a jej produktem plastycznym jest styl danego dzieła sztuki: wola twórcza jest wolą stylotwórczą.⁴⁵

Riegl rozprawił się również z zapatrywaniami Sempera. Materiał i technika nie są elementem stylotwórczym czy nawet formotwórczym. Na przykładzie np. starożytnego, egipskiego motywu palmety, przejętego przez Greków, Rzym, Bizancjum, średniowiecze europejskie i muzułmańskie, sztukę Środkowej i Wschodniej Azji — dowodzi, że materiał i technika wykonania, zupełnie różna u różnych ludów i kultur — nie mają wpływu na sens motywu. Jego przemiany bieżą niezależnie od komponentów materialnych, a natomiast równolegle do przemian stylistycznych całości zjawisk kultury plastycznej określonego czasu i środowiska.⁴⁶ Podobnie można udowodnić, że motyw lwa chwytającego ofiarę, jaki powstał ongiś w Mezopotamii, poprzez pośrednictwo conajmniej trzech innych kultur dostaje się do sztuki stepów północno-azjatyckich, a więc w warunki zupełnie innej kultury, innych pojęć religijnych. Nie sam więc motyw, ani nie tymbardziej kontakt z obserwacją przyrody, ani — zupełnie niemożliwe w tym wypadku relacje z imponderabiliami techniki czy materiału (tam ceramika i kamień tu metal), nie mogą tłumaczyć tego faktu. Można zrozumieć go tylko jako fascynację formą motywu, plastyczną siłą jego oddziaływania⁴⁷. Nie oznacza to oczywiście, że walka jaką prowadzi każdy artysta z oporami stawianymi przez materię nie jest jedną z determinant formy dzieła sztuki — znaczy to jednak, że zamysł artystyczny, „wola twórcza” pokonuje tego rodzaju

⁴⁵ Teoria ta wyłożona jest w *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901. O szkole wiedeńskiej: J. Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, 1934, o pojęciu „woli twórczej”: Wł. Tatarkiewicz, *Rozwój w sztuce*. „Świat i człowiek”, R. IV, 1908. Dodatek do „Kraju”.

⁴⁶ Stilfragen, 1893.

⁴⁷ Malraux, *Voix desilence*, cytuję wedle tłum. *Stimmen der Stille*, 1959, s. 308.

trudności zawsze w takim zakresie, jaki odpowiada potrzebom ekspresji danego artysty, czy też danego kręgu kulturalnego. To odkrycie Riegla miało wielkie znaczenie dla interpretacji sztuki ludowej, a także barbarzyńskiej czy prymitywnej: nieporadność kształtu nie jest czynnikiem stylotwórczym, niedostatki „obserwacji”, nieumiejętność techniczna nie są istotne dla zrozumienia dzieła sztuki ludowej — ważna jest aprobatą artysty czy jego kręgu kulturowego jako uznanie dla „wykończonego” dzieła. Uzyskana w ten sposób ekspresja formy, a nie jej odniesienie do jakiegoś założonego przez badacza wzorca — winna być przedmiotem badania i interpretacji⁴⁸. Rozwiązywało to również zagadnienie „gesunkenes Gut” — wzorce tradycyjne są podstawą każdej sztuki zarówno oficjalnej, jak ludowej, zarówno dawnej od prehistorii po Matejkę, od Picassa do pop-art — zawsze bowiem i wszędzie artysta budował i buduje swą sztukę w oparciu o odziedziczone tradycje tematyczne, motywy symboliczne, ujęcia formalne, procedury techniczne — albo im ulegając, albo je korygując, albo wreszcie zdecydowanie z nimi zrywając — natomiast istotny jest zawsze kierunek zmian formalnych, ich zasięg, walor plastyczny i ich wymowa ekspresyjna. „Przejęcie form artystycznych i motywów przez sztukę ludową jest zawsze związane z określonymi warunkami. Recepcja dokonuje się nie mechanicznie, lecz zawsze można wykryć zasady wyboru, w których dochodzi do znaczenia własny smak i charakterystyczne poczucie formy ludu... W każdym razie właściwe zadanie badacza polega na ustaleniu zasad formalnych wedle których lud przekształca wartości przejęte skądinąd”⁴⁹.

Dla etnografa postać Riegla jest tym bardziej interesująca, że w osobnej pracy zajął się także sztuką ludową⁵⁰. Uwalnia on jej pojęcie od romantycznego nacjonalizmu i nie bardzo wierzy w jej spontaniczność i prądziejowe źródła. Wydziela też ze sztuki ludowej produkcję dla wsi, a więc rzemieślniczą, a także wszelkie działy sztuki przedstawiającej, które wedle jego mniemań są również dziełem rzemieślników i miejskich majstrów. Do sztuki ludowej, w jego ujęciu, należy zaliczyć jedynie zdob-

⁴⁸ Sprawy te leżą u podstaw polemiki podpisanego z T. Dobrowolskim: *Kilka uwag o rzeźbie ludowej śląskiej*. „Zaranie śląskie”, R. XI, 1935, X. Piwocki, *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*. „Przegląd Współczesny”, R. XV, 1936/37. Por. także X. Piwocki, *Folk artists and their inspiration*. The British Journal of Aesthetics, R. III, 1963 nr. 2 oraz Elie Faure, *Equivolences*, 1951 s. 37: „Jako aksjomat trzeba przyjąć, że artysta umiał zrobić wszystko, co chciał, a jeśli nie umiał, to tylko dlatego, że to leżało w jego zamierzeniach”.

⁴⁹ A. Hauser, *Kunstphilosophie*, 1958, s. 328. Por. również X. Piwocki, *Sztuka i tradycja*. „Miesięcznik Literacki”, 1967, z. 1; *Dzieło sztuki i przedmiot estetyczny*. „Miesięcznik Literacki”, 1967, z. 6; *Sztuka i historia*. „Miesięcznik Literacki”, 1967, z. 10.

⁵⁰ *Volkskunst, Hausfleiss- und Hausindustrie in Oesterreich, -Ungarn*, 1894.

nictwo przedmiotów codziennego użytku, a więc rzeczy produkowane przez lud wiejski dla siebie, z reguły pracę kobiet wiejskich (Hauffleiss). Dlatego uważa sztukę ludową za dyletancką (nie zawodową) i pozbawioną wszelkich cech indywidualnych. Jest to sztuka par excellence anonimowa. Anonimowość sztuki ludowej była i jest jeszcze, szczególnie dla uczonych niemieckich, jedną z cech charakterystycznych, wyróżniających tę sztukę od twórczości oficjalnej, choć odrzucono ciasne ograniczenia pojęcia sztuki ludowej wprowadzone przez Riegla. Zaliczamy dzisiaj do tej sztuki także wytwory przeznaczone dla ludu, choć produkowane przez zawodowych rzemieślników, o ile odpowiadały nie tylko potrzebom ludu, ale posiadały formę, którą odczuwamy jako ludową. Wiemy jednak, że ceramika, w dużej mierze budownictwo drzewne, często nawet krawiectwo, hafciarstwo, koronkarstwo i tkactwo, w pewnym znaczeniu także wycinankarstwo (nie tylko oczywiście obraznictwo, drzeworytnictwo i rzeźba figuralna) np. w Polsce były produkowane przez zawodowych rękodzielników i z dyletanctwem nie mają nic wspólnego. W najlepszym razie oscylują między fachowym wykonywaniem zawodu na marginesie prac wiejskich, a doraźnymi próbami plastycznego wyrażania się np. w pisankarstwie (które jednak też niekiedy bywa wykonywane „zawodowo”) czy wycinankarstwie, albo hafciarstwie i krawiectwie. Mit natomiast anonimowości ma bardzo twarde życie. Sugestia Riegla oddziałuje na badaczy po dziś dzień. W swej filozofii sztuki A. Hauser jeszcze w roku 1958 uważa, że „istota sztuki ludowej polega na tym, że wpływ indywidualności jest zredukowany do minimum”⁵¹. Jeszcze w roku 1962 G. Ulrich nazywa sztukę ludową anonimową⁵². Fascynacja wśród badaczy polskich była nie mniej silna: Mimo wykrycia przeze mnie nazwisk szeregu drzeworytników ludowych — pisałem jeszcze w roku 1934 o sztuce ludowej, jako anonimowej⁵³, podobnie W. Stelmachowska⁵⁴: „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 przedmiot zbiorowy, wynikły ze wspólnej więzi pokoleń i wspólnoty wierzeń”. Tymczasem dziś sędzę, że mówienie o twórczości kolektywnej, tak jak mówienie o duszy kolektywnej, jest konstrukcją czysto abstrakcyjną, wyrosłą ze starych wierzeń romantycznych, którym ulegał jeszcze nawet Riegl. Trzeba poprostu rozróżnić pojęcie sztuki indywidualistycznej i indywidualnej. Każde dzieło sztuki jest indywidualne i przy dobrej woli oraz odpowiednim znaw-

⁵¹ Hauser, *Kunstphilosophie*, op. cit., s. 313.

⁵² *Welt der Malerei*, s. 121.

⁵³ *Drzeworyt ludowy w Polsce*, 1934, s. 89, 96 i 142.

⁵⁴ *Na drodze do teorii sztuki ludowej*, „Lud”, 1946, s. 176.

stwie można wyszukać jego cechy indywidualne, natomiast rzeczywiście sztuka ludowa nie jest z reguły indywidualistyczna. Artysta ludowy rzeczywiście nie ambicjonuje się w poszukiwaniu odrębności, w przeciwstawianiu się zastanym schematom tematycznym czy formalnym. Tym niemniej, jak każdy twórca, szukać musi możliwości osobistego wypowiedzenia się, jeśli w ogóle jego dzieło ma być zaliczane do sztuki.

Obok pojęcia woli twórczej ważne znaczenie dla nauki o sztuce miało wprowadzenie pojęcia struktury, które zawdzięczamy Diltheyowi, struktury zjawiska kulturowego, przede wszystkim artystycznego⁵⁵. W przeciwieństwie do pozytywistycznej metody genetycznej, zalecał on badanie systematyczne dzieł sztuki, a nie jedynie determinant historycznych ich powstania. Chodzi o pełny wgląd w strukturę dzieła i jego fenomenologiczny opis. Dzieło sztuki w tym rozumieniu jest przede wszystkim tworem jednostki twórczej, jest niezniszczalnym śladem jej energii duchowej i jako takie posiada swoistą strukturę, wewnętrzną zwartość i zmysłowy zewnętrzny kształt⁵⁶. Morfologia formy, systematyka form stylowych pozwala zbliżyć się do psychicznych imponderabiliów twórczości indywidualnej, choćby nawet w najwyższym stopniu uzależnionej od środowiska społecznego. Trzeba nie tylko wyjaśnić, jak coś powstało (metoda genetyczna), ale opisać także fenomenologicznie strukturę formalną dzieła (metoda systematyczna czy morfologiczna), a także zinterpretować siłę oddziaływania energii psychicznej tkwiącej w każdym dziele sztuki, co przecież ostatecznie decyduje o historycznej wartości każdego dzieła. Metoda genetyczna badała dzieło sztuki na tle historycznym, podawała jego relacje z pracami współczesnymi i poprzedzającymi, ustalała wpływy, jednym słowem określała jego pozycję w łańcuchu rozwojowym faktów artystycznych. Brak jej było „evidencji tego czynnika, który powoduje powstanie wartości plastycznych i sprawia, że dzieło sztuki przedstawia się jako wypływ pewnej określonej (indywidualnie i społecznie) struktury duchowej i ją właśnie w formie zmysłowej odzwierciedla”⁵⁷.

W pierwszych latach XX wieku równolegle, choć bez związku ze sobą, praktyka artystyczna (kubizm) i estetyka reprezentowana przez badania T. Lippsa⁵⁸ doprowadziły do wniosku, że niezależnie od podjętego w dziele sztuki tematu — sama forma niesie ze sobą treści semantyczne:

⁵⁵ Por. Z. Łempicki, *Formy historycznego ujęcia zjawisk kultury*. Pam. IV Zjazdu Hist. Polsk. w Poznaniu, 1925.

⁵⁶ Por. też K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach*, 1911.

⁵⁷ Wł. Podlacha, *Historia sztuki a historia kultury*. Pam. IV Zjazdu Hist. Polsk., 1925, s. 166.

⁵⁸ *Aesthetische Psychologie*, 1903, jeszcze wyraźniej w *Raumesthetik und geometrische Raumtuschung*, 1908.

„jest bezpośrednim ekwiwalentem uczuć i myśli”⁵⁹. „Tak jak trzęsienie ziemi istnieje niezależnie od sejsmografu i zmian barometrycznych... tak dzieło sztuki istnieje niezależnie, jako forma. Innymi słowy ... ono jej nie opisuje, ono ją rodzi. Jakikolwiek intencje dzieła sztuki, nie są dziełem sztuki”⁶⁰. Znaczy to, że wszelkie uwarunkowania funkcjonalne, zwyczajowe, religijne etc. nie mogą sobie rościć pretensji do określenia istotnych wartości dzieła sztuki, ani nawet do określenia jego sensu semantycznego. Dzieło sztuki w tym znaczeniu jest tworem autonomicznym.

Głównym bojownikiem hasła autonomizmu sztuki był na przełomie wieku, a więc równolegle z konstatacjami szkoły wiedeńskiej, Benedetto Croce. Dwie są formy poznania ludzkiego — głosił on — intuicyjne i logiczne. W pierwszym pośredniczy fantazja, w drugim intelekt, pierwsza forma dotyczy poznania indywidualnego, druga ogólnego, pierwsza poznania przedmiotów, druga tylko ich wzajemnych stosunków, pierwsza tworzy obrazy, druga pojęcia. Intuicja opiera się na asocjacjach, które wiążą ze sobą elementy podświadome⁶¹. Poznanie intuicyjne jest autonomiczne, niezależne od funkcji rozumu i jest prosto poznaniem artystycznym⁶². Sztuka nie ma celów praktycznych, niezależna jest od moralności, wiedzy, tendencji politycznych i społecznych. Jest w pełni autonomiczna, opiera się w swym rozwoju na własnych autonomicznych prawach⁶³. Wywiedzione z intuicji prawa te zdają się być natury czysto psychologicznej. „Twórczość należy całkowicie do psychologii i może być traktowana tylko na jej gruncie”⁶⁴. Pisząc o poezji ludowej Croce — twierdząc, że odnosi się to do całej sztuki ludowej — podnosi, że ludowe od nieludowego różni się nie w istocie (essenza), lecz w tendencji ekspresyjnego oddziaływania. Sprowadza różnice do różnic psychologicznych⁶⁵. Zdaniem Lionella Venturiego, ucznia Crocego, autonomiczność sztuki wynika jednoznacznie z faktu, że wartość dzieła nie jest pochodną przedmiotu na nim wyobrażonego, ani jego funkcji, jaką dzieło może pełnić, ale z formy, jaką mu nadał twórca. Artysta musi stać poza życiem w momencie tworzenia: „Krzyk bólu nie jest dziełem sztuki, dopiero pieśń zawodząca”⁶⁶.

⁵⁹ *Aesthetische Psychologie* op. cit., s. 166.

⁶⁰ X. Piwocki, *Husserl i Picasso*, „Estetyka”, R. III, 1962, s. 17.

⁶¹ B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks*, 1905, tłum. z II wyd. włoskiego, s. 1 i 7.

⁶² *Detto* s. 12.

⁶³ H. Focillon, *Vie des formes*, 1935, cytuję wedle *Panorama des idées contemporaines*, 1957, s. 332.

⁶⁴ Croce op. cit. s. 52. Por. także L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, 1938, s. 10.

⁶⁵ A. Bernhard, *Über künstlerische Intuition*. Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1914.

⁶⁶ *Histoire de la critique d'art*, op. cit., s. 20 i nast.

Do wprowadzenia w nauki o sztuce pojęcia autonomizmu sztuki przyczynił się może w nie mniejszej mierze H. Wölfflin, główny reprezentant bazylejskiej szkoły historyków sztuki, której oddziaływanie było nie mniejsze niż wiedeńskiej. Wprowadza on do badań nad sztuką pojęcie schematów optycznych i formalnych, charakterystycznych dla każdej epoki, kraju czy grupy społecznej. „Zdaniem jego da się wyróżnić w każdym dziele sztuki forma wewnętrzna, będąca indywidualną własnością danego twórcy oraz forma zewnętrzna, narzucona mu przez epokę, w której żyje. Tę ostatnią nazywa on schematem formalnym danej epoki i porównuje do osnowy, na której tka artysta swe indywidualne wzory, albo do naczynia, w które wlewa swą własną treść ... Żadne dzieło nie może się wyłamać całkowicie spod osłon, narzuconych przez schematy formalne. Ta właśnie forma zewnętrzna podlega prawom rozwojowym, historycznym, nazywanym przez Wölfflina prawami widzenia”⁶⁷. Wölfflin interesował się nie genetyką historyczną dzieł, lecz ich systematyką formalną: zestawiając strukturę formalną prac różnych artystów dochodził do wydedukowania swoich schematów optycznych. Historia sztuki stała się historią widzenia ludzkiego, ponieważ rozwój tych schematów miał mieć podłoże psychiczne. Dopiero w te schematy włącza artysta treść swych doznań⁶⁸. Badanie rozwoju samych form prowadziło zdaniem przeciwników Wölfflina do „historii bez dat i bez nazwisk”, do tworzenia abstrakcyjnych struktur mających odpowiadać stylowym schematom danej epoki i gałęzi sztuki. Tym niemniej wprowadzona przez bazylejskiego uczonego metoda stylistycznej analizy dzieła sztuki i wprowadzone przez niego kategorie pojęciowe dla opisu formy czy schematów formalnych — stały się klasyczną zdobyczą wiedzy o sztuce. Badanie rozwoju optycznych schematów niejako niezależnie od historii innych przejawów kultury — łączyło metodę Wölfflina ze zwolennikami autonomicznego pojęcia sztuki. Szczególnie wyraźnie widać to u H. Focillona, kontynuującego na gruncie francuskim badania Wölfflina. „Przed naszymi oczami i pod naszymi dłońmi istnieje dzieło sztuki jako rodzaj erupcji w świecie, który nie ma z nim nic wspólnego, wyjąwszy obrazy w sztukach zwanych naśladowczymi”⁶⁹. Tym niemniej forma sama jest znakiem, który nabiera pewnej symboliki, pewnej określonej semantyki. Tworzenie znaczących znaków formalnych jest istotną cechą sztuki plastycznej i poprzez analizę form dotrzeć możemy do

⁶⁷ X. Piwocki, Recenzja z Wölfflina, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Biuletyn historii sztuki, R. VIII, 1946, s. 67, teorię swoją wyłożył Wölfflin w: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

⁶⁸ Wł. Podlacha, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, 1949, Por. także J. Białostocki, *W pogoni za schematem*. Biuletyn historii sztuki, R. IX, 1947.

⁶⁹ *Vie des formes*, op. cit., s. 96.

podstaw psychologicznych tworu artystycznego oraz ustalić predyspozycje psychiczne artysty. Tego rodzaju metody radzi on stosować także do badania sztuki ludowej⁷⁰.

Pod wpływem Wölfflina i jego zwolenników badacze sztuki ludowej poczęli próby określania „stylu ludowego” czy optycznych schematów, jakimi posługiwali się artyści ludowi, by z interpretacji formy wyluskać podłoże psychiczne, uwarunkowane oczywiście społeczną i historyczną sytuacją tych twórców. Spośród całej plejady nazwisk pozwolę sobie przytoczyć tylko niektóre: M. Picard, który analizując formę ludowych, niemieckich obrazów na szkło dochodzi do określenia „pierwotnego widzenia” ich twórców⁷¹. O stylu ludowym mówi S. Erixon⁷², o naturalizmie sztuki ludowej J. Vydra⁷³ i W. Fraenger⁷⁴. W Polsce próby takie podejmowali X. Piwocki⁷⁵ i J. Grabowski⁷⁶. Jeszcze ostatnio sprawą tą interesował się A. Pfister⁷⁷ i przede wszystkim P. Toschi⁷⁸. Wedle tego ostatniego formę sztuki ludowej charakteryzują następujące cechy stylistyczne: 1. Liryczny syntetyzm, osiągany przez uproszczenia kształtów i ich redukcję do rzeczy najważniejszych, 2. uproszczenia kolorystyczne, uproszczenia obrysów, proporcji, unikanie światłocienia, 3. egzageracja tj. przerysowywanie niektórych motywów i deformacja kształtów, 4. statyczne ujmowanie ruchu i — co za tym idzie — materializm oderwanych tematów i idei, 5. tendencje dekoracyjne, wynikające właśnie z dążenia do syntetycznych ujęć kształtu, 6. wyraźna rytmizacja linii, płaszczyzn, kolorów, całych postaci czy figur. Podpisany nie może się dzisiaj powstrzymać od uwagi, że próby stworzenia wspólnego alfabetu stylistycznego dla wszelkich gałęzi sztuki ludowej wszystkich krajów i czasów — są chyba skazane na budowę abstrakcji, której przydatność w zestawieniu z konkretnym dziełem sztuki czy ich grupą jest niewielka. Nie znaczy to oczywiście, żeby bystra analiza i interpretacja formy dzieła czy zespołu dzieł nie mówiła nam

⁷⁰ *Introduction a l'art populaire*. Travaux art. et scient. du Congres International des arts populaires en Prague, 1931.

⁷¹ *Expressionistische Bauernmalerei*, 1918, s. 23.

⁷² *Vom Wesen der Volkskunst*, 1926.

⁷³ *Des principes constructifs et logiques du genie populaire*. Travaux art. et scient. du Congres Int. des art populaires, op. cit.

⁷⁴ *Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für historische Volkskunde*, R. II, 1926.

⁷⁵ *Drzeworyt ludowy w Polsce*, 1934 oraz *Pojęcie sztuki ludowej*, „Polska sztuka ludowa”, R. I, 1947, z. 1/2.

⁷⁶ *Zagadnienie stylu ludowego*. „Polska sztuka ludowa”, R. I, z. 1/2 i R. II, z. 1, 1947/48.

⁷⁷ *Bemerkungen zu den Grundlagen der Volkskunst*. Archiv für Volkskunde, R. XLIII, 1946.

⁷⁸ *L'arte popolare italiana*, 1960.

więcej o artyście czy artystach, albo raczej o ich postawach psychicznych — niż najlepiej zrobione ankiety. W dziele sztuki artysta obnaża się całkowicie i w prawdziwym dziele sztuki całkowicie także szczerze — żadna inna więc metoda nie zdoła sięgnąć głębiej w istotny sens sztuki, ani jej genezy.

Badaczy tropiących poprzez analizę formy postawy psychiczne artystów spotykał często i spotyka dotąd jeszcze⁷⁹ pogardliwy zarzut „psychologizmu”. Chodzi tutaj jednak o rzecz dla sztuki, a więc także dla jej badania, najistotniejszą. Twórczość jest czynnością psychiczną, a nie manualną, jest ujawnianiem postawy wobec różnych zjawisk życia indywidualnego i zbiorowego, a nie tylko wytwarzaniem określonych użytecznych czy nieużytecznych przedmiotów. Analiza formy dzieła może te postawy unaoczniać. Oto jak tę sprawę ujmuje jeden z pierwszych socjologów sztuki, uważający się za marxistę W. Hausenstein⁸⁰. „Socjologia stylu nie może być socjologią tematu ... jeśli sama siebie ma traktować serio. W socjologii stylu nie chodzi o wpływ stosunków socjalnych na tematykę, lecz na kształtowanie formy”⁸¹. I dalej: „Dzieło może zawierać najgłębszą prawdę nie zadawalając zupełnie potrzeb artystycznych: świadome wkroczenie myślenia dyskursywnego ogranicza zawsze stronę artystyczną”⁸². „Socjolog sztuki ma stosunkowo łatwą grę, gdy przy pomocy metody materializmu historycznego bada genezę polityczno-estetyczną takich zjawisk, jak Bruegel, Hogarth, Rembrandt czy Hals, Daumier lub Gavarni, Groux, Leon Frederic albo Meunier. I nie jest żadnym osiągnięciem badać na gruncie socjologii obraz rewolucyjny, jakim Delacroix uczcił sławę roku 1830 albo bajeczną litografię Maneta z paryskich walk komunardów. Jest już rzeczą trudniejszą, gdy wagi socjalnej szuka się w egzaltacjach formy i barwy w obrazach o treści politycznej. Jeśli jednak mamy radykalnie ukazać znaczenie socjologii w problemach czysto estetycznych — to musimy się zwrócić do artystycznych wypowiedzi, w których nie chodzi wcale o polityczne oświadczenia”⁸³. Gruby, zdánowski dogmatyzm estetyczny przesłonił w tzw. „ubiegłym okresie” tego rodzaju wypowiedzi marxistów — tym niemniej dla badacza sztuki ludowej — gdzie tematyka niemal zupełnie nie przychodzi w pomoc badaczowi postaw artysty ludowego, albo zgoła kieruje go w innym kierunku — tylko analiza formalna i interpretacja formy dzieła, formalnego

⁷⁹ A. Abramowicz, *Studia nad genezą polskiej kultury art.* Op. cit., s. 31.

⁸⁰ *Die Kunst und die Gesellschaft*, 1916.

⁸¹ Op. cit., s. 5.

⁸² Op. cit., s. 6.

⁸³ Op. cit., s. 10.

jego schematu — może ujawnić także społeczne treści dzieła. Mówiąc przykładowo: wiszący na rozstajach dróg Ukrzyżowany jest — jak chcą niektórzy śladem prastarych wierzeń albo może już chrześcijańskich wyobrażeń o czyhających na dusze diablach przeciw którym należy się bronić. Ale dla badacza sztuki nie te konstatacje są ważne — w samej formie figury te wyobrażenia winny znaleźć swoje odbicie. Gipsowy Ukrzyżowany kupiony w mieście pełni te same „funkcje” w przesądach, ale ich sobą nie ujawnia.

4. KUNSTGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHICHTE DVOŘAKA I IKONOLOGIA PANOFSKYEGO.

Do drugiej generacji szkoły wiedeńskiej historyków sztuki należał przede wszystkim Max Dvořák. W swych licznych pracach próbował on uściślić rieglowskie pojęcie „woli twórczej”. Uważał bowiem nie bez racji, że termin ten, wygodny w użyciu, może służyć tylu interpretacjom, że w praktyce może niczego już nie oznaczać. Wola twórcza jest wolą stylotwórczą danego okresu rozwoju sztuki, co jednak jest konkretnym jej wyznacznikiem? Czy wystarczy badać systematycznie zespoły cech formalnych, formalnych struktur i schematów, jak chciał Wölfflin, a może te same schematy optyczne czy inne mogą wyrażać różną treść? Co winno być podstawowym celem badania historyka sztuki? Zdaniem Dvořaka poprzez interpretację zarówno formy, jak i tematyki czy funkcji dzieła sztuki, trzeba zmierzać do rozszyfrowania postaw duchowych sztuki danego artysty czy danej epoki. Historia sztuki jest po prostu historią ducha ludzkiego w jego pełnej kompleksowości, nie historią widzenia, nie historią wątków tematycznych czy procederów technicznych. Każde dzieło tkwi w kręgu wyobrażeń światopoglądowych swojej epoki i jest ich odbiciem. Interesowały go przede wszystkim związki sztuki plastycznej z religią i filozofią danego czasu, z każdorazowymi wyobrażeniami o świecie i roli w nim człowieka⁸⁴. W koncepcji Dvořaka za każdym dziełem sztuki kryje się zespół treści charakterystycznych dla danej epoki, które kształtują formę dzieła, jego funkcje społeczne, polityczne i predylekcje tematyczne.

Na te ostatnie zwraca szczególną uwagę — dziś szeroko rozprzestrze-niona w całym świecie — szkoła ikonologiczna Erwina Panofskyego. Zdaniem jego — jakkolwiek dzieło sztuki jest przedmiotem przeznaczonym do tego, by być doznawanym estetycznie — to dla historyka jest przede wszystkim „zespołem znaków, które posiadają swój sens se-

⁸⁴ *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924.

mantyczny”⁸⁵. Czynność poznawczą przy badaniu dzieła sztuki plastycznej możemy podzielić na trzy etapy: w pierwszym występuje poznanie przedmiotowe, rozpoznanie elementów przedstawionych i ich identyfikacja, w drugim mamy do czynienia z analizą ikonograficzną, to jest — mówiąc przykładowo — w rozpoznanej postaci męskiej po szczególnych cechach rozpoznajemy np. św. Mikołaja, albo ustalamy, że dana scena przedstawia bitwę pod Grunwaldem. W trzeciej fazie badawczej przystępujemy do analizy ikonologicznej. Mamy odczytać dzieło jako dokument historyczny danej epoki i jej charakterystyczny symptom. Chodzi o odkrycie wewnętrznego znaczenia dzieła, o jego istotną treść, o jego symboliczną formę. „Interpretacja taka wymaga szerokiej znajomości tendencji ludzkiej psychiki i umiejętności, którą Panofsky określa jako syntetyczną intuicję. Czynnikiem kontrolnym jest tutaj znajomość objawów czyli symboli kulturowych, wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych podstawowe sytuacje i tendencje psychiki ludzkiej wyrażały się przez specyficzne tematy i koncepty”⁸⁶. Ikonologia tropi symbole. Mają one dwa aspekty: ujawniają to, co ze swej natury jest niewidzialne, z drugiej zaś ukrywają to, co aspiruje do ujawnienia, ale co nasza świadomość chce ukryć. „Symbol w rzeczywistości jest daleki od tego, by być operacją kamuflażu myślowego, jest — prawdę mówiąc — przede wszystkim językiem, najstarszym, ludzkim językiem”⁸⁷. „Język ten w rzeczywistości nie wywodzi się z systemu logicznego, należy go szukać w naszych doświadczeniach najstarszych, jakie życie złożyło w nas w pierwszym dzieciństwie ... Liczni są ci, którzy stwierdzili, iż symbole prawdziwe i spontaniczne nie są twórcami wyobraźni: wieczne i identyczne znajdują się pod wszystkimi równoleżnikami, we wszystkich epokach i u wszystkich ludów, posłuszne tajemniczym prawom”⁸⁸.

Dla badacza sztuki ludowej tego rodzaju tendencje mogłyby oznaczać — jak już wyżej zaznaczałem — pewną zachętę do nawrotu do romantycznych poszukiwań prastarych symboli, przechowanych, jak wówczas sądzono, w skarbnicy ludowej twórczości. W rzeczywistości podejście obecne jest inne. Większość ikonologów jest przekonana, że nawet identyczne „znaki” semantyczne i symbole, pojawiające się w różnych kra-

⁸⁵ J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, 1959 — rozdział: Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką.

⁸⁶ *detto* s. 276. Podstawowym tekstem dla teorii Panofsky'ego jest wstęp do dzieła: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1939, Z prac wcześniejszych warto wymienić: *Herkules am Scheidewege*, 1930 i E. Cassirera *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, 1929 oraz *Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*. *Zeitschrift für Aesthetik*, R. XI, 1927.

⁸⁷ R. Huyghe, *L'art et l'ame*, 1960, s. 133.

⁸⁸ *Detto* s. 136.

jach i czasach bynajmniej nie świadczą (jak to np. myślał Frazer) o związkach wzajemnej zależności. Dowodzą jeno identyczności „tajemniczych praw” ich powstawania. By zrozumieć tego rodzaju stanowisko musimy na chwilę zboczyć ku psychologii głębi i jej głównemu przedstawicielowi K. G. Jungowi.

Już psychoanaliza Freuda z początkiem naszego wieku zwróciła uwagę na znaczenie psychologicznych dociekań dla interpretacji sztuki⁸⁹, co — jak wiadomo — stało się jednym z bodźców grupy surrealistów⁹⁰, jednakże daleko poważniejsze i głębsze konsekwencje miały dla nauki o sztuce zapatrywania właśnie Junga. W przeciwieństwie do Freuda, psycholog szwajcarski wyróżnia nie jedną, ale dwie warstwy podświadomości. Jego więc zdaniem dusza ludzka zawiera sprzężone ze sobą, ale istniejące odrębnie, trzy pokłady: świadomość, obejmującą wszelkie zjawiska psychiczne, z których zdajemy sobie sprawę, które spostrzegamy. Drugą warstwę tworzą treści i popędy psychiczne wyparte ze świadomości przede wszystkim z niedostosowania tych chęci i zachceń do życia społecznego. Być może, jak chciał Freud, dominują tu popędy seksualne. Istnieje jednak — zdaniem Junga — jeszcze jedna warstwa psychiczna: podświadomość kolektywna, najgłębsza, najbardziej ukryta przed okiem naszego życia świadomego. Wedle Junga składa się na nią potężna masa odziedziczonych przeżyć ludzkości odcisnięta w strukturze naszego mózgu. Mają to być doświadczenia i związane z nimi uczuciowe i pojęciowe zabarwienia przeżyć naszych człowieczych, a może i przedludzkich przodków, powtarzające się niezmiennie w nieobjętym wyobrażeniowo szeregu pokoleń. Dusza ludzka — w ujęciu Junga — przypomina budowlę, której najwyższe piętro zbudowane zostało w XX i XIX wieku, kondygnacja niższa pochodzi z wieku XVI, parter z XI, w piwnicy znajdujemy mury rzymskie i pozostałości egipskich ciosów, a pod nimi zasypaną jamę z narzędziami paleolitycznymi wraz z kośćmi zwierząt przedpotopowych. Treści tej najgłębszej warstwy są dziedziczne, a więc wspólne, kolektywne. Treścią tej podświadomości są obrazy i znaki, które są poprostu motywami mitologicznymi. Zdaniem Junga bowiem kluczem do odsłonięcia tych treści są mity ludzkości, jako wykładnik tej właśnie warstwy naszej psychiki. Te obrzędy i znaki nazywa Jung archetypami. W nich leży źródło naszych pozornie bezsensownych skojarzeń, metafor i wyobrażeń, zawsze zabarwionych silnie emocjonalnie. Ich treścią pierwotną jest prymitywna forma ujawniania instynktów i związane z tym pierwotne wyobrażenia o codziennych, ale i odwiecznych przeżyciach człowieka. Archetypy symbolizują więc odwieczne konflikty ludzkie wy-

⁸⁹ Spośród wielu prac warto zwrócić uwagę na artykuł dr. Allendy w *Formes*, nr. 1, 1929.

⁹⁰ J. Breton, *Le surrealisme et la peinture*, 1928.

rosłe ze strachu, szoku, nieprzystosowania: śmierć, miłość, tęsknota, samotność, poczucie zaszczucia, chęć ucieczki, ale i marzenia o szczęściu i spokoju. Ilekroć człowieka ogarniają tego rodzaju nastroje, ukryte w kolektywnej podświadomości siły podsuwają mu gotowe rozwiązania, właśnie prastare archetypy takich rozwiązań w formie znaków i zaklęć. Zdaniem Junga dzieło sztuki jest kompleksem autonomicznym rozwijającym się początkowo całkiem nieświadomie, by osiągnąwszy próg świadomości włamać się do niej z niebywałą siłą. Związki tego kompleksu ze świadomością nie mają charakteru asymilacji treści podświadomych, lecz ich percepcji, to znaczy, że kompleks podświadomy zostaje wprowadzie spostrzeżony, ale nie podporządkowany świadomej kontroli. Ujawnienie kompleksu w akcie twórczym jest więc spontaniczne. Dzieło sztuki jest jego obrazem jako symbol mówiący o treści kompleksu. Istnieją dzieła sztuki zrodzone z pierwszej warstwy podświadomości, ujawniające kompleksy indywidualne. Ale — zdaniem Junga — istnieją też dzieła wyrosłe z podświadomości kolektywnej, dziedzicznej i wówczas odwołuje się ono do wspomnianych archetypów. Staje się w ten sposób śladem niezliczonych typowych przeżyć długiego szeregu naszych przodków i mówi nam o milionach indywidualnych doświadczeń w ich przeciętnej, w każdym zawarta jest część wszechludzkiej psychologii i ludzkiego losu, część bólu, strachu czy radości, jakie zdarzały się niezliczone razy naszym przodkom i przeciętnie miały ten sam przebieg. Wchodzimy w sytuację typową, wspólną całemu gatunkowi ludzkiemu i odczuwamy stąd rodzaj radosnego uniesienia, wzbogacenia przez siłę niezliczonych pokoleń przodków, albo przepotężną siłę która nas porywa, przygniata i dusi. Twórca staje się głosem całej ludzkości, która niepostrzeżenie w nas żyje. Każde zetknięcie z archetypem głęboko nas wzrusza, bo wzniera w nas siłę ponadindywidualną, mocniejszą niż my sami. Kto rozmawia z archetypami, to jakby mówił z tysiącem głosów, a zjawiska i uczucia jednorazowe i przemijające podnosi do sfery rzeczy wiecznych, los osobisty do wyżyny losu ludzkości. Uwalnia przez to siły, które umożliwiały ludzkości od jej zarania ratowanie się z biedy i przetrwania najdłuższych i najzimniejszych nocy w jaskini bytu. Niezadowolona z teraźniejszości tęsknota artysty cofa się w głąb ducha, aż po prawzór ukryty w nieświadomości kolektywnej, który zdolny jest uzupełnić jednostronność i braki współczesności ⁹¹.

O ile przyjmie się teorię Junga i idących za nim ikonologów, to dla badacza sztuki ludowej staje się zrozumiała powszechność występowania określonych motywów np. zdobniczych, niezależnie od miejsca i czasu ich powstania. Nie warto wówczas tropić „wpływów”: samorództwo

⁹¹ Dla etnografa szczególnie instruktywne mogą być: *Seelenprobleme der Gegenwart*, 1932, artykuł *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie*

określonego motywu czy znaku znajduje swe wytłumaczenie. Każde dziecko odkrywa na nowo i niezależnie od siebie pewne elementy rytmów geometrycznych i każdemu koło nasuwa wspomnienie słońca. Stąd obecne tropienie archetypów różni się zasadniczo od polowań romantyków. Znaki nie mówią koniecznie o ciągłej tradycji, ale jeno o psychicznej wspólnotcie ludzi. Podpisany w czasie pierwszej wojny światowej znalazł się w oddziale inteligentów mieszcuchów, którzy zmuszeni zostali okolicznościami do budowy schronu-szałas. Nic o tym nie wiedząc „wynaleźliśmy” konstrukcję dachu na ślemię. Konieczność techniczna czy archetyp? Badacz sztuki prymitywnej Otto Bilhalji-Merin opowiedziałby się za tą drugą alternatywą. „Gdy pytamy, czym my ludzie właściwie jesteśmy i szukamy odpowiedzi poprzez poznanie skąd się wywodzimy — to nie możemy nie zanurzyć się głęboko w tajemnice prehistorii ... Wszystkie archetypy pamięci ludzkości wołają na twórcę”⁹².

Trzeba zaznaczyć, że fascynacja teorią archetypów Junga nie objęła wszystkich ikonologów. Dla większości metoda ich oznaczała i oznacza ściśle historyczną pasję odczytywania sensu semantycznego dzieła sztuki poprzez znajomość kultury danej epoki, a szczególnie poprzez konfrontację symboli plastycznych z ich literackimi wzorami. Źródła pisane nie oznaczają już dla tych historyków sztuki źródeł archiwalnych, mówiących o autorze dzieła i warunkach powstania tego ostatniego, ale przede wszystkim pełną wiedzę o atmosferze kulturalnej, w jakiej zostało ono powołane do życia i w jakiej kształtował się zamysł dzieła. Tym niemniej analiza symboli użytych w plastyce oderwała wielu uczonych od badania indywidualnych cech tworu artystycznego. W pewnym sensie powtórzyła się sytuacja znana krytyce szkoły bazylejskiej: Wölfflin w swej systematyce form i schematów optycznych pisał „historię bez dat i bez nazwisk”, dziś w badaniu motywów symbolicznych traci się również z oczu samego artystę, który bądźto staje się „ilustratorem” literackich, teologicznych czy innych pomysłów obcych, bądź też ujawniając prastare archetypy i znaki, reprezentuje już nie siebie, ale typowe myślenie i odczuwanie poprzez sięgnięcie po archetypy powszechnej, kolektywnej, dziedzicznej podświadomości. Sprawa jest tym dziwniejsza, że przekonania te zrodziły się w epoce, gdy naczelnym hasłem współczesnej sztuki jest niczym nieskrępowane ujawnianie właśnie indywidualnego widzenia, odczuwania i przeżywania.

zum dichterischen Kunstwerk, 1923 oraz Jung — Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Wyd. IV, 1951. Por. także X. Piwocki, *Sztuka i psychologia głębi*. „Współczesność”, 1966, R. XI, nr II.

⁹² W. Baumeister, *Das unbekannte in der Kunst*. II wyd. 1960. Wstęp: Otto Bilhalji-Merin, s. 16.

Spśród przeciwników ikonologicznej niwelacji twórczego indywiduum na pierwsze miejsce wysunąłbym chyba A. Malraux, czyli pisarza i poetę, nie uczonego profesjonalnego, człowieka więc tym silniej związanego ze sztuką współczesną. Głosi on znowu, jak Croce, hasła pełnego autonomizmu sztuki. Odrzuca stanowczo ciceronowskie powiedzenie: „poema loquens pictura, pictura tacitum poema”, gdyż uznaje, że same barwy, linie i bryły mają moc budzenia nie tylko naszych wzruszeń, ale bezpośredniego przemawiania do nas⁹³. W związku z tym badacza sztuki winny interesować formy dzieł sztuki, ich przemiany i ich „życie”, tak, jak to już sformułował Focillon. „Nie istnieje związek między artystą a historią ... lecz między artystą a historią form”⁹⁴. Stąd interesująca także badacza sztuki ludowej teza o roli tradycji artystycznej: „Artystę określa .. dużo większe wzruszenie dziełami sztuki, niż rzeczywistością, którą one przedstawiają ... Artysta rozwija się dzięki konfliktowi z cudzą dojrzałością, w walce przeciw formom zastanym”⁹⁵. Wbrew lekceważeniu zagadnień stylu przez ikonologów pisze Malraux: „Stwierdzamy, że sztuki plastyczne nigdy nie rodzą się ze sposobu widzenia świata, lecz zawsze ze sposobu kształtowania go. Styl nie wydaje nam się już wyłącznie zespołem cech wspólnych dziełom danej szkoły czy danej epoki ... lecz poszukiwaniem najgłębszego sensu przy pomocy żywych form. I na pytanie czym jest sztuka? zmuszeni jesteśmy odpowiedzieć: jest powstawaniem stylu z form”⁹⁶. W formach tych wyraża się indywidualność artysty poza wszelką anegdotą czy literaturą, poza wszelkim zleceniem czy motywem symbolicznym, użytym w warstwie semantycznej dzieła. Podkreślanie ciągłego związku artysty ze sztuką poprzedników uwypukla autonomizm sztuki. „Artyści formują się ze stadium dzieciństwa tylko przez rozprawianie się z obcą, dojrzałą formą ... każdy w młodości jest naśladowcą”⁹⁷. Natura nie jest artyście potrzebna, potrzebna jest inspiracja poprzedników: „artyści pracujący w potwornych warunkach groty w Lascaux przede wszystkim pracowali bez modeli!”⁹⁸. Z uwagi na zainteresowanie rolą puścizny artystycznej w kształtowaniu sztuki — Malraux zwraca baczną uwagę na sztukę ludową. Wysuwa dwa twierdzenia: sztuka ludowa posiada bezpośrednie związki ze sztuką oficjalną swego kraju, a po drugie w swej istocie i w swym tradycjonalizmie różni się od tej ostatniej jedynie nasileniem

⁹³ Por. X. Piwocki, *Sztuka i historia*. Miesięcznik literacki 1967 nr 10.

⁹⁴ *Psychologie de l'art*. T. II s. 150.

⁹⁵ Detto, s. 117.

⁹⁶ Detto, T. I. s. 133.

⁹⁷ *Voix de silence*, op. cit., s. 271.

⁹⁸ Detto, s. 273.

właśnie tradycjonalizmu. Zwraca więc uwagę, że stylistycznie istnieją głębokie związki między sztuką ludową a oficjalną, przy czym nie chodzi tu o „gesunkenes Gut”, ale o podobny sposób kształtowania form. „Obrazki, które obecnie tworzy islam są kaligrafiami. Gotyk jest związany tylko z naszą sztuką ludową ... Ani rozmaite gałęzie sztuki ludowej azjatyckiej, ani ceramika Gäbri, w której nareszcie odkryliśmy formę wyrazową bizantyjskiej sztuki ludowej, nie wykazują pokrewieństwa do naszych form łamanych czy rurkowatych fałdów. W Europie Środkowej arabeska, która dotarła tam poprzez barok, nie wyraża wcale ruchu ani głębi, lecz stała się krzywizną podobną do orientalnej albo naiwnie geometryczną kaligrafią, kładzie miękko zarysowane krzywe obok struktur geometrycznych, jeszcze prostszych niż gotyckie”⁹⁹.

Rola tradycji, rozumianej przez Malraux jako bezpośrednie oddziaływanie sztuki poprzedników (w jego *Musée imaginaire*), rozprawa ze stworzonymi przez nich systemami struktur formalnych — jest dla artysty ludowego wcale nie inna niż dla każdego innego. Dla współczesnego twórcy spadek muzealny ma to samo znaczenie, co dla ludu wzorce odziedziczone¹⁰⁰. Nawet tak pozornie oderwani od tradycji malarze naiwni — sztukę swą kształtują w oparciu o wybranych przez siebie poprzedników. Rousseau *Le Douanier* rozprawiał się z malarstwem jarmacznym epoki Drugiego Cesarstwa „tak, jak Tintoretto z malarstwem Tycjana”¹⁰¹. Rozważania o wpływie wzorców formalnych na sztukę skłania Malraux do nawrotu do wölfflinowskiego pojęcia schematów formalnych. „W każdej sztuce precyzuja się podstawowe schematy w następujących po sobie poszczególnych dziełach”¹⁰². Indywidualność artysty przejawia się w przekształcaniu lub łamaniu tych schematów i artysta ludowy różni się od „uczonego” tylko zakresem wprowadzanych zmian. Nawet nieśmiało znalezienie drobnej odmiany ujawnia jego indywidualność, oczywiście na miarę jego nie indywidualistycznej sztuki. Przekształcenia te i wybór wzorców tradycyjnych odzwierciedlają ich upodobania i nawyki ich środowiska. „Dzieła ludowego malarstwa nie są bardziej przypadkowe, niż dzieła wielkich mistrzów ... Napewno dostosowują się do uproszczonych form życia chłopskiego, jego świata wyobrażeń, jego zwróconej ku przeszłości postawie ... Może ci prości ludzie nie odwróciliby się od obrazów jezuickich, ale odepchnęliby Poussina, Watteau i Gainsborougha ... Jeśli uczciwość wielkich mas zadawała się kształtowaniem wyrazu, który wydaje mu się bliski, to przyjmuje także inne formy wyrazu, gdy pozostają one tylko w zasięgu jego uczuciowości.

⁹⁹ Detto, s. 489.

¹⁰⁰ Detto, s. 274.

¹⁰¹ Detto, s. 284.

¹⁰² Detto, s. 324.

Na ścianach knajp po obrazach Georgina¹⁰³ zawisły dzieła Detaille¹⁰⁴, a na miejsce rzeźbiarzy bretońskich kalwarii przyszedli wyrabiacze figurek gipsowych z St. Sulpice”¹⁰⁵.

5. ARNOLD HAUSER I ZAGADNIENIE GENEZY SZTUKI LUDOWEJ

Tego rodzaju poglądy historyków i teoretyków sztuki tłumaczą nam — jak myślę — różnice, jakie wyczuwa się w podejściu do zagadnień sztuki ludowej między historykami sztuki a etnografami także u nas. Jest rzeczą charakterystyczną, że także współczesna socjologia sztuki różni się od podstawowych tez naszych socjologizujących etnografów. Dla tych ostatnich — wydaje mi się — przewodnią myślą jest tłumaczenie sztuki i jej form, jej genezy i jej zróżnicowania — funkcją, jaką przedmioty sztuki ludowej pełnią w kulturze materialnej i duchowej wsi. „Zakres przedmiotowy sztuki ludowej” jest dla T. Seweryna wystarczającym wytłumaczeniem genezy form sztuki ludowej i — mimo, że sam wielokrotnie zwracał uwagę na związki i zależności jej od sztuki oficjalnej — zdaje się nawoływać do poprzestania na tym stwierdzeniu. Pozwala to na wyodrębnienie jej zakresu, ograniczenie się do zagadnień kulturowych wsi¹⁰⁶. Można by to ująć lapidarnie i przykładowo, że formą łyżki jest zdefiniowana jej funkcją (oraz materiałem i narzędziem), formą jej zdobiny logiką tegoż kształtu. Rozwijając dalej tę myśl można powiedzieć, że wytłumaczeniem kształtu różgi weselnej jest jej obrzędowa funkcja, a maski jej sens w obrzędowym tańcu. Barwne bajki ornamentyki pisanek powstają z prastarych wierzeń, które tłumaczą ich motywów zdobnicze, a kapliczki przydrożne uzyskują sens swój dzięki stwierdzeniu, że stawiano je na rozstajach dróg, „złych dróg”. Czy stwierdzenia takie tłumaczą ich różnorodność? albo siłę ich ekspresji? (Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju badania są płodne i dają szereg ważnych wyjaśnień. Dla teoretyka jednak sztuki jest to dopiero warstwa wstępna, spod której dopiero należałoby wyłuskać istotne znaczenie i wartość każdego dzieła czy ich grup.)

Spśród socjologów sztuki — pomijając Lukascza i Garaudyego, którzy nie interesują się — o ile wiem — bezpośrednio rozwijanym przez nas zagadnieniem — należy zwrócić uwagę na Arnolda Hausera, który zdaje się być kontynuatorem wspomnianego już Hausensteina. W sposób znamieny nie interesuje się on znaczeniem funkcji kulturo-

¹⁰³ Ludowy malarz bretoński XIX wieku.

¹⁰⁴ Francuski odpowiednik Wojciecha Kossaka.

¹⁰⁵ Malraux, Voix de silence, s. 487. Por. także X. Piwocki, *Sztuka Ludowa i jej inspiracje*, w Księdze pamiątkowej ku czci prof. M. Walickiego. W-wa 1966.

¹⁰⁶ „Polska Sztuka Ludowa”, R. VIII, 1954, z. 5.

wych sztuki, jej przydatności w życiu materialnym i duchowym wsi. Mówiąc o sztuce ludowej zastanawia się natomiast nad jej charakterem i genezą historyczną oraz nad jej związkami z kulturą społeczną poszczególnych warstw i klas. „Cecha szczególna sztuki ludowej ... polega głównie na fakcie, że wpływ indywiduum jest zredukowany do minimum”. Artysta ludowy „jest w swej istocie reprezentantem gminy”¹⁰⁷. Siła oddziaływania tej ostatniej jest tak wielka, że nawet twórca przychodzący z zewnątrz, z miasta czy klasztoru, musiał ulegać jej wymaganiom¹⁰⁸. Hauser nie przeczy, że dzieło sztuki jest zawsze dziełem indywidualnym i że nie ma „duszy kolektywnej” o jakiej mówili romantycy¹⁰⁹. Tym niemniej nacisk zbiorowości gminnej był tak silny, że istotne cechy sztuki ludowej nabierały charakteru specjalnego, niszczącego indywidualizm tej sztuki w samym jej zarodku. Stąd względna ciągłość tej sztuki i powolne w niej zmiany, zależne całkowicie od powolnych zmian samej społeczności wiejskiej. Tradycyjne wzorce mają dla tej sztuki pryncypialne znaczenie, a siła adaptacyjna wobec obcych wpływów i procedurów — zmienia je do niepoznania i sprowadza do poziomu form zastanych. Dla Hausera sztuka ludowa jest sztuką chłopską i dlatego sporo miejsca poświęca jej genezie ze społeczeństw chłopskich neolitu. Tym niemniej sądzi, że twórczości neolitycznej nie można nazywać w żadnym wypadku sztuką ludową. „Nie jest nią przynajmniej tak długo, póki nie nastąpi zróżnicowanie społeczeństwa chłopskiego na klasy, bo sztuka ludowa ma sens tylko w przeciwstawieniu z pańską. Sztuka mas plemiennych natomiast, które nie podzieliły się jeszcze na klasy władcze i niższe ... nie może być nazywana sztuką ludową, ponieważ poza nią nie ma żadnej innej.” Co więcej: „sztuka chłopska neolitu, gdy zróżnicowanie to już się dokonało, nie jest nadal sztuką ludową, bo jej dzieła są przeznaczone nadal dla warstw przodujących i posiadających i są także przez nie produkowane, głównie przez kobiety (przędka-Penelopa)... Praca ręczna, która później uchodzi za dyskredytującą społecznie, jest nadal w pełni honorowana”.¹¹⁰ „O sztuce ludowej można mówić dopiero tam, gdzie istnieją różnice klasowe i różnice wykształcenia... Społeczeństwo chłopskie niezróżnicowane pod względem wykształcenia, choćby już niejednolite, jeśli chodzi o stosunki władzy i majątku — jak to było przypuszczalnie w neolicie i co jeszcze znajdujemy u plemion germańskich... wykształciło sztukę chłopską, ale nie ludową.”¹¹¹ Sporo

¹⁰⁷ *Philosophie der Kunstgeschichte*, 1958, s. 313.

¹⁰⁸ *Detto*, s. 319/20.

¹⁰⁹ *Detto*, s. 315.

¹¹⁰ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 1953, s. 22.

¹¹¹ *Philosophie der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 320.

wreszcie miejsca poświęca Hauser wytlumaczeniu dlaczego „styl geometryczny” jest dla sztuki chłopskiej tak charakterystyczny i to zarówno w niezróżnicowanych społeczeństwach pierwotnych i barbarzyńskich, ale już chłopskich, jak i dla późniejszej sztuki ludowej. W ten sposób — podobnie jak u Hausensteina — socjologia służy mu do objaśnienia formy stylowej, a nie tylko genezy przedmiotu czy motywów ornamentacyjnych i symbolicznych.

Dla podpisanego rozważania Hausera mają szczególne znaczenie, ponieważ problem genezy sztuki ludowej łączy się bezpośrednio z zagadnieniem jej definicji. Pytania możnaby sformułować w ten sposób: Czy dzieła sztuki ludowej są tylko pochodną funkcji, jaką spełniają w społeczności wiejskiej i to właśnie wyodrębnia ją od innych przedmiotów sztuki? Czy jest swoistym owocem życia chłopskiego, jakie w mało zmieniających się stosunkowo warunkach społecznych i materialnych przetrwało od czasu neolitu, co tłumaczy jej reliktowość, jej predylekcję do form geometrycznych, jej rzucający się w oczy tradycjonalizm, czy więc jej geneza „ginie w pomroce dziejów”? Czy wreszcie można — opierając się na znajomości warunków socjologicznych życia wsi europejskiej i historii sztuki ogólnej — pokusić się o ustalenie, kiedy rodzi się współczesna czy wczorajsza (mówiąc ściślej) sztuka ludowa, której szata formalna i — co za tym idzie — kryjące się za nią treści, powstają ze starcia się z istniejącą już sztuką innych klas i warstw społecznych?

Sprawie tej poświęciłem specjalną rozprawę¹¹², której wyniki zostały niestety — napewno z mojej winy — na ogół źle zrozumiane. Jej istotnym sensem była polemika z przytoczonymi na wstępie тезami Niedosziwina i Fiedorowa-Dawydowa, co prawda w warunkach ówczesnych nie wprost, ale przez samą treść mej wypowiedzi. Pisałem: „W pracy tej pragnę zwrócić uwagę na te elementy naszej przeszłości artystycznej, które wydają mi się szczególnie związane z życiem najszerzych mas ludowych i to pokazać je w każdorazowym przekroju historycznym, z całą zmiennością form tej sztuki. Umyślnie eliminuję z mych rozważań najwyższe indywidualne osiągnięcia... a zwracam się do przeważnie bezimiennej twórczości prowincjonalnej. Nie może to oznaczać, że poprostu tę właśnie twórczość pasuję na głównego nosiciela ideałów ludowych i narodowych, pragnę bowiem jedynie wskazać, że ta peryferyczna działalność artystyczna tłumaczy nam w dużej mierze genezę elementów tematycznych i formalnych sztuki ludowej w XIX i XX wieku”.¹¹³ Opierałem się w tym mniemaniu na sformułowaniu J. St. Bystronia, że „możemy mówić w pewnym sensie o kulturze ludowej, szlacheckiej czy

¹¹² O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej, 1953.

¹¹³ Detto, s. 3. Por. także *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*. „Studia estetyczne”, t. 3, 1966.

mieszczańskiej, ale nie możemy pod grozą wejścia na fałszywy tor mówić o treściach kulturalnych, które są same przez się ludowe, szlacheckie czy miejskie.”¹¹⁴ Sądziłem, że np. wierzenia religijne Polaków w XVII w. tworzą podobne treści kulturalne dla wszystkich warstw społecznych ówczesnej Polski, ale poprzez formę dzieł sztuki służącej ich wyrażeniu w utworze dworskim czy prowincjonalnym dojść możemy do ustalenia różnic — w rezultacie różnic między sztuką oficjalną i „protoludową.”

Jak wiadomo początki odrębnego nurtu ludowego w naszej sztuce próbowałem ustalić na okres renesansu, a więc na wiek XVI, „samodzielny” jej rozkwit na czasy od końca XVIII wieku. Oburzyło to wielu etnografów i archeologów,¹¹⁵ co nie było niczym dziwnym, gdyż „zarówno wśród teoretyków ruchu ludowego, jak i u etnografów przekonanie o rodzimości kultury i jej odrębności w stosunku do kultury ogólnonarodowej, zwłaszcza zaś o jej tradycji długowiekowej, sięgającej pogańskich czasów, nie jest bynajmniej rzadkie... Niejeden etnograf i to czasem bardzo pożytecznie pracujący dla nauki, ulega, często nieświadomie, sugestii odrębności kultury ludowej jako przeżywającej się pogańszczyzny i w badaniach swoich zwraca się ku odległej przeszłości, obojętny wobec zmian kulturalnych...”¹¹⁶ Myślę, że elementy tej odległej przeszłości da się odszukać w motywach, symbolach czy nawet procederach technicznych lub w niektórych formach nawet współczesnej twórczości ludu. Sądzę jednak równocześnie, że nie są one wykładnikiem istotnym dla sztuki ludowej. Odwrotnie najlepiej można ją scharakteryzować i ująć, porównując sztukę ludową z elementami napływającymi z zewnątrz. Stopień asymilacji tych elementów oznacza najjaśniej różnice obu nurtów zasadniczych kultury ludowej i nieludowej. Szereg badaczy — z którymi podzielam poglądy — początków sztuki ludowej szuka właśnie w epoce renesansu. Dlaczego? Oto kilka wyjaśniających cytatów: „Etnolog czuje się świetnie i na znanym sobie terenie w sztuce greckiej przed V wiekiem, a nawet w malarstwie włoskim, gdy zatrzyma się na szkole sienneńskiej. Tam grunt zaczyna się chwiać pod naszymi stopami, a wrażenie obcości ukazuje się nam dopiero z jednej strony w zestawieniu ze sztuką grecką V wieku, a z drugiej z malarstwem włoskim Odrodzenia.”¹¹⁷ Są tego dwie przyczyny: indywidualizacja oraz charakter figuratywny nowej sztuki greckiej V wieku i sztuki renesansu. „Trzeba to bliżej sprecyzować — mówi dalej Levi-Strauss — gdy mówię

¹¹⁴ *Kultura ludowa*, II wyd., 1947, s. 21.

¹¹⁵ Najsilniejszy wyraz temu oburzeniu dał A. Abramowicz. *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*, op. cit.

¹¹⁶ J. St. Bystron, *Kultura ludowa*, s. 22.

¹¹⁷ G. Charbonier, *Entretiens avec Levi-Strauss*, 1961, s. 63.

o indywidualizacji, nie myślę o osobowości artysty, jako indywiduum i twórcy. Taką posiada on w wielu społeczeństwach prymitywnych. W Afryce nazwiska rzeźbiarzy są znane i tubylcy trafnie wyróżniają i charakteryzują ich styl indywidualny. W czasach klasycznych greckich i nowożytnych chodzi nie o indywidualizację artysty, ale odbiorcy. To już nie grupa odbiera twory sztuki, ale jej amatorzy.”¹¹⁸

„Przedstawienie sztuki zhierarchizowane wedle warstw o odpowiednim wykształceniu dałoby się ustalić dopiero dla czasów renesansu... dla czasów mianowicie, gdy poszczególne warstwy odbiorców sztuki stają się samodzielniejsze i ostrzej odcinają się od siebie.”¹¹⁹ Dla sztuki renesansu „matematyka i geometria, optyka i mechanika, nauka o świetle i barwie, anatomia i fizjologia były orężem, a problemami do rozwiązywania przestrzeń, struktura ludzkiego ciała, studium ruchu, proporcji, studium draperii i eksperymenty barwne.” „W średniowieczu sztuka była jeszcze czymś naturalnym, powszechnie zrozumiałym, począwszy od renesansu uznano za konieczne myślenie o niej... od renesansu, to jest od czasu, kiedy pojawiła się książka.”¹²⁰ „Odkrycie sztuki ludowej nie przypadkiem przypada na czas, gdy odwrócono się od schematów renesansu.”¹²¹ Dla sztuki nie jest tyle istotne pojawienie się przecież już w społeczeństwie średniowiecznym klas posiadających i ludowych, ale dopiero różnic rozumienia świata i życia, różnic, których symbolem stało się pojawienie się książki. Dopiero teraz staje się wyraźny podział na kulturę alfabetyczną i analfabetyczną i dopiero teraz pojawia się pojęcie „nauczania” sztuki, a nie praktykowania ~~u~~ jej majstra. Walka o uznanie sztuki jako wiedzy, którą najlepiej symbolizuje nam „Paragone” Leonarda da Vinci, wykopało przepaść między sztuką „uczoną” i właśnie ludową. Dla historyka sztuki, który nie chrzei lekkomyślnie każdej nieudolności pogardliwym — w takim rozumieniu — mianem sztuki ludowej — odrębność tej sztuki powstaje właśnie w starciu z kulturą renesansową i porenansową i tym m. in. tłumaczy brak wyraźnej ludowej odmiany w sztuce cerkiewnej, aż po czasy, gdy i ona uległa magii renesansowej uczoneści. Trafna uwaga Ulricha,¹²² że dopiero zerwanie z estetyką renesansu umożliwiło karierę sztuki ludowej wśród warstw „oświeconych” — dowodzi niezbicie — moim zdaniem — że wiązanie odrębności tej twórczości z przemianami w sztuce oficjalnej Odrodzenia ma pełne i solidne podstawy.

¹¹⁸ Detto, s. 64.

¹¹⁹ A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 309.

¹²⁰ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 1953, s. 356.

¹²¹ R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, 1955, s. 38.

¹²² G. Ulrich, *Welt der Malerei*, 1962, s. 118.

Uwagi moje dobiegają końca. Sądzę, że ich publikacja może wyjaśnić sporo nieporozumień, a spojrzenie w jakże skomplikowany i skłócony aparat badawczy sąsiedniej dyscypliny naukowej i główne kierunki jej ujęć — może przyczynić się do przewentylowania także własnych podstaw badawczych. Szczególnie wobec tak skomplikowanego zagadnienia, jakim jest sztuka. Każda sztuka, a więc i ludowa. Podana wcale obficie bibliografia w przypisach nie wyczerpuje oczywiście zagadnienia, ale — mam nadzieję — ułatwi w wielu wypadkach zorientowanie się w omawianej problematyce.

KSAWERY PIWOCKI

FOLK-ART IN SCIENCE ABOUT ART

The author, historian and theoretician of art, dealing especially with folk-art, tries to introduce the ethnographer into problems interesting contemporary historians of art. Investigations about folk-plastics certainly are interesting for both and it seems to be necessary on behalf of both courses in investigations, to make themselves masters of this area of art production. Surpassing in short, limited by size of the treatise, the main searching postures of different „schools” of history of art — the author concentrates first of all on these opinions, which may be useful in interpretation of folk-art exactly.

In successive passages the author discusses the birth of the notion of folkness in art, especially stressing the points of view in romanticism and the beginning of interest in folk-plastics with J. I. Kraszewski's „Sztuka u Słowian” from 1860. Next he discusses opinions of historians of art in positivism stressing Tain's and Semper's significance with the theory of determinism of matter, tool and technic. Plenty of place is devoted to the theory of folk-art, as a secondary art and not-creative, repeating outlines from „official” art. Mainly these investigators paid homage to it, who were interested in the theme, and not in the form of the work of art. The role of the „Vienna's school” of historians of art with Alois Riegl in the foreground — accordingly to investigations about folk-art, seems to be especially real. For valuation of art not from a point of an aesthetic dogma, but from the point of plastic problems of each period of art and each cultural circle (*Kulturkreis*) which Riegl demanded — opened only the way to a proper and impartial interpretation of folk-art. The more, at the same time he paid attention to the importance of the form only, the analysis of which takes in the works of the historians of art representing this school, more and more place. The author pays attention to Lipps' investigations concerning the semantic meaning of „pure form” and Benedett Croce's opinion picking up the parallel autonomous value of the artistic form. At the end the author stops at Heinrich Wölfflin's and Henry Focillon's opinions, at the theory of optical schemas of the first and at the autonomous „life of forms” of the second investigator. In connection with it the author discusses various trials of the definition „folk-style”, undertaken on Polish ground too. A special passage he devotes to the Marxian sociology of art by Hausenstein, for whom sociology of style could not be a theme of sociology only, but a trial of sociological interpretation of artistic form.

Passing on to courses of the XX-th century, the author stops first of all at Max Dvořák's opinion with his "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" and Erwin Panofsky's iconologic school. In connection with the last he discusses more spacious Jung's theory of archetypes. As a representative of antagonistic courses in relation to iconographers the author deduces André Malraux's opinion, who in a certain sense continues Focillon's and Croce's point of view, but with particular strength stresses the role of association among each artist's production, and the history of plastic forms. Showing the immediate influence of predecessors' works on the production of each artist — he gives a new sense to the idea of artistic tradition and autonomy of art. His declarations on the theme of folk-art, in connection with these theses, have particular significance for it's investigator. In the last passage the author deals with Arnold Hauser's sociology of art and widely discusses the problem of historical genesis in folk-art. Leaning on Hauser he tries to substantiate the thesis of folk-art's separation in the epoch of Renaissance only, when official art became "science", fastidious from the artist the knowledge of some scientific disciplines beginning with perspective and anatomy. This separation was favourable to the development of the deepening distinctions in education of separate social classes, leading to coming to life in the same region of alphabetic and illiterate cultures, so clear especially in countries of highest level of separate folk-art, in countries of Middle and East-Europe.

The stirred up and complicated investigative apparatus of historians and theoreticians of art reflects faithfully the complicated character of art, of folk-art too. All simplifying trials of grasping it leave a too great margin of indistinctness and doubt, and therefore it seems to be an important and necessary fact for the ethnographer to know different possible interpretations of artistic phenomena too.