

STYL W SZTUCE TAKŻE LUDOWEJ

Każdy pisujący o sztuce usiłuje wielość jej objawów, form i znaczeń ujarzmić przez stworzenie siatki pojęć jednoczących je, sprowadzających je do mniejszej ilości określonych cech, skatalogowanych form, uzyskanych przez porównanie indywidualnych do ogólnych czy wspólnych, występujących w szerszym zespole dzieł sztuki. Postępuje tak, jak biolog interpolujący każdy kształt życia organicznego w siatkę Linneusza czy jakąś inną, mimo niezmiernego bogactwa form życia i chwiejności podziałów, które zawsze pozostają wobec niego czymś zewnętrznym, narzuconym rzeczywistości przez nasz porządkujący umysł. W szparach tej siatki pozostają zawsze luki, niedomówienia, kryją się wypadki niedookreślone i wątpliwe, a mimo to trudno wyrzec się jej użycia, choć można podważać jej zasadność. Takimi terminami jednoczącymi objawy sztuki są pojęcia stylów historycznych. Ostatnio walczy się z ich ciasnotą, ale mimo to nie można wyrugować ich z języka nauki o sztuce, w którym nadal pełnią podstawową rolę porządkującą mnogość faktów.

Nie tu miejsce na rozważania na temat filozoficznych podstaw tych trudności, które Huizinga porównuje do sporów średniowiecznych nominalistów z realistami w scholastycznych szkołach. Pisałem o tym w posłowie swej książki o teorii historii sztuki Alojzego Riegla. Wystarczy, gdy powiem o możliwości dwojakiego podejścia do definicji stylu. Jedną z najstarszych podaje Buffon w *Discours sur le style* z roku 1753: „Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées”. Opiera się tu jeszcze na retoryce Cyncerona, który zaleca użycie konwencjonalnych tropów wymowy dla wyrażenia przede wszystkim swego indywidualnego kunsztu. O ile dobrze rozumiem Buffona, akcent kładzie on na własne myśli, którym podporządkowany jest ład formy. W wiek później Viollet le Duc w *Dictionnaire raisonné de l'architecture...* (1875) pisze na stronie 477: „Les styles sont les caractères, qui font distinguer entre elles les écoles, les époques” i wolałby mówić nie o stylach, lecz o formach: greckiej, gotyckiej czy romańskiej. „C'est dans une oeuvre d'art la manifestation d'un idéal sur un principe” — pisze dalej — a więc styl to ogólna zasada, od której przechodzi się do szczegółu, to zasada wykluczająca dowolność i indywidualną fantazję. Styl jest jak krew dla ciała (s. 480), bez której organizm nie mógłby istnieć. Styl jest tym dla dzieła sztuki, czym gramatyka dla języka, kto mówi niegrammatycznie, nie zna języka. Każdy styl posiada więc swą gramatykę form i zadaniem historyka sztuki jest jej ustalenie i skodyfikowanie. Albo dzieło jest stylowe i wtedy jest dziełem sztuki, albo nie i wówczas nie może ono posiadać jakiegokolwiek wartości. Bezstylowość w tym ujęciu jest zbrodnią. Wycho- wany jeszcze na barokowym rozmachu Buffon akceptuj: indywidualizm wypowiedzi, jaki posługuje się konwencja stylową dla swych indywidualnych potrzeb — Viollet le Duc, romantyczny wielbiciel gotyku, ale wychowany w rygorach pseudoklasycyzmu, przesycony ponadto jeszcze historycyzmem XIX w., ma skłonność do budowania kanonów stylowych, których przekroczenie dyskwalifikuje artystę.

Pisząc lat temu czterdzieści o „stylu ludowym” usi- łowałem zestawić „gramatykę form” dla ludowej twórczości plastycznej, podać „cechy” dla niej charaktery- styczne, wydedukowane z formalnej analizy jej dzieł. Równocześnie jednak usiłowalem połączyć te rozważa- nia i klasyfikacje z hipotetycznym „światopoglądem” twórcy ludowego, którego odbiciem miała być użyta prze- zeń forma stylowa. W ten sposób pozostawiałem otwartą furtkę dla indywidualium artysty, który — jak tego chciał Buffon — mógł szukać własnej myśli w konwencji za- stanych form. Bardziej rygorystyczny w swych rozważa- niach na podobny temat jest Józef Grabowski, uczony znawca tyłu dziedzin ludowej sztuki. Posiada on gotowy „kanon” ludowego stylu i przykłada go do poszczególnych dzieł — tak, jak postulował to ongiś Viollet le Duc. Dodać do tego trzeba, że ze „stylem ludowym” rzecz komplikuje się jeszcze przez to, iż przecież artyści ludowi nie posiadali ani nie posiadają żadnego uświadomionego czy podświadomie użytego kanonu stylowego i w ogóle pojęcie formy stylowej jest im najzupełniej obce. Widać to najlepiej, gdy obserwuje się „ludowe naśladownictwa” form stylowych, np. rzeźb gotyckich. Pozostają z nich właściwie najogólniejsze schematy kompozycyjne czy iko- nograficzne, miedkiedy jakies dalekie wspomnienie „stilo- wego detalu” w rzucie fałdów szaty Madonny itp., i naj- częściej bez dodatkowej wskazówki nie moglibyśmy dojść do „stylowego” pierwowzoru.

Mieczysław Porębski zajmując się „metajęzykiem” krytyki artystycznej wskazuje na jego nieadekwatność w stosunku do zjawisk plastyki. Rzeczywiście nasz zmysł wzroku — a na nim opierają się nasze analizy form dzieła — dostarcza takiego bogactwa wrażeń i ich niuan- sów, że żaden język za nimi nie ma dążyć. Wystarczy wspomnieć o ubóstwie określeń kolorów, gdzie jeden termin ma zdawać sprawę z rzeczy we wrażeniu zupełnie różnych. Więc także sformułowanie kanonów styloznaw- czych musi nastroczać piramidalne trudności. Ani „plas- kość przedstawień”, ani „symetria układu”, ani „geome- tryzacja czy rytmizacja” form nie mogą być (jeśli po- przestalibyśmy na tych terminach) wyróżnikami „ludo- wego stylu” — pojęcia te bowiem obejmują ogromne obszary sztuki dawnej i współczesnej, nie mające nic wspólnego ze sztuką ludową w Polsce XIX w.

„Płaskość” złotych tel bizantyjskich mozaik, w któ- rych postacię świętych zanurzają się w nieskończonej atmosferze promiennych obszarów niebiańskiej Jerozolim- y, jest czymś innym niż „płaskość” obrazów np. Mon- drian, który w siatkę przecinających się poziomów i pio- nów usiłuje złowić — wedle jego monografisty Jaffégo — rygorystyczne pojęcie kalwińskiego układu wszechrzeczy ziemskich i duchowych. Wynikająca po prostu z techniki cięcia złożonego we dwoje papieru symetria leluji kur- piowskiej jest czymś innym niż „heraldyczny styl” przed- stawień sumeryjskich czy assyryjskich, choć tu i tam występuje ten sam motyw „drzewa życia”. Rytmika kane- luru klasycznych kolumn i pilastrów, ciągnąca wzrok od poziomu stylobatu do poziomów belkowań jest czymś in- nym niż rytmika równoległych nacięć klocka drewna partii włosów ludowego świątka. W pierwszym wy-

padku idzie o czysto intelektualne uświadomienie widzowi roli podpory w konstrukcji budowli, w drugim — o zamienienie świata materii w dekoracyjną ekspresję znaku, eliminującą światka ze świata pełnego przypadków i przenoszącego go do bajkowej krainy hieratycznego dostojństwa.

Przykłady, jakie tu podaję, mają na celu wskazanie, że sam katalog gramatyki i form jest zbyt ubogi i niewystarczający, by mógł służyć interpretacji dzieła sztuki, że bez równoczesnej analizy sensu formy — użyte terminy takiej gramatyki są wieloznaczne i właściwie puste. Nie występuję więc przeciwko samemu używaniu określeń stylowych i formalnych, bez nich nie można się obejść. W humanistyce jednak sam schemat siatki podziałów stylowych, sam kanon form wydedukowanych z porównania dzieł sztuki danego artysty, grupy, kręgu regionalnego czy wreszcie danej epoki i klasy społecznej twórcy nie wystarczy, jak to bywa w naukach biologicznych czy geologicznych. Jest się zmuszonym pytać o znaczenie, o sens użytej formuły stylowej, jej wartość informacyjną, ideową czy inną. Inaczej należy mierzyć odskok form ludowych od oficjalnego stylu epoki we Francji, a inaczej np. w Macedonii. Przychodzi oczywiście zaraz dalsze pytanie, na czym właściwie możemy oprzeć odczytywanie sensu formy stylowej: czy tylko na intuicji badacza? Katalog stylowych motywów dekoracyjnych używanych w meblarstwie XVIII w. pozwala znawcy na datowanie niemal bezbłędnie danego obiektu w ramach już nie dziesięcioleci, lecz pięcioleci; to samo *mutatis mutandis* dotyczy np. możliwości datowania pasiaków łowickich wedle katalogu szerokości pasów i przede wszystkim użytych barwików i ich kombinacji. Stąd płynie właśnie uzasadniona tęsknota badaczy do poszukiwania tego rodzaju pewnych danych. Ale co robić z odczytywaniem „sensów”?

Wbrew początkowym wrażeniom zupełnej dowolności tego rodzaju interpretacji, sprawa nie jest przecież zupełnie beznadziejna, tzn. nie jest zdana jedynie na samowolną intuicję badacza. Jaffé tłumacząc sens mondrianowskiego „stylu” opiera się nie tylko na wypowiedziach samego artysty, ale także na osobistej jego znajomości, na pełnym poznaniu środowiska, w którym rodziła się sztuka Mondriana. Interpretacja znaczeń mezopotamskiego „stylu heraldycznego” daje się uzasadnić znajomością mitologii sumeryjskiej czy babilońskiej i podeprzeć wiedzą o podobnych układach formalnych w innych kulturach; sens leluji i powstanie tej formy stylowej jest do wyjaśnienia zarówno poprzez znajomość wypowiedzi żyjących wycinankarek, jak i wiedzę o drogach penetracji

tego motywu do kultury ludowej w Polsce. Mówiąc więc o intuicji mam na myśli nie czystą dowolność, lecz umiejętność dostrzeżenia poza „gramatyczną formą stylową” — jej sensu, jej znaczeń, uwarunkowanych kulturą środowiska artysty. Błędem wydaje mi się zarówno poprzestawianie na katalogu form stylowych i ich wyglądy, jak — z drugiej strony — na „etnograficznym” zestawianiu kulturowych objawów i zjawisk bez wnikania w sens użytych środków formalnych. W sztuce renesansowej i barokowej wszystkie formy, przedmioty i postacie wchodzą we wzajemne kontakty ze sobą i — co ważniejsze — z przestrzenią, w jakiej są zanurzone; jest to więc sztuka — można rzec — dialektyczna, szukająca w tych relacjach racjonalnych uzasadnień więzi wzajemnych całej rzeczywistości świata. W sztuce prymitywnej każda forma jest izolowana, istnieje sama dla siebie, a racjonalny związek form zanurzonych w universum zastąpiony jest poprzez układy, odczuwane przez nas jako dekoracyjne. Byłbym skłonny interpretować ten fakt jako wynikający z wiary w wyższy, mistyczny, a nie racjonalny porządek rzeczy. Świat porządkuje nie porządek natury, lecz różne sztuczne kanony czy schematy dekoracyjne. Wskazuje na taki sens interpretacji m.in. rezultat uzyskany przez sztukę współczesną, która rozbiła racjonalny układ powiązań form wtopionych w przestrzeń, ale straciwszy prymitywną nadzieję „wyższego porządku” (dekoracyjnego) demonstruje coraz bardziej wzmagający się chaos wzajemnych odniesień form. Pojawiająca się tak często dzisiaj tendencja izolacji przedmiotów i form ma więc całkiem inny sens i inne znaczenie niż w sztuce prymitywnej czy ludowej, choć mówi się o „wpływie” prymitywu na współczesną sztukę. Chodzi mi tu o ponowne ukazanie, że sama gramatyka czysto formalnych czy „stylowych” objawów sztuki nie może być ostatecznym celem badań i kontaktów ze sztuką.

Uwagi moje mają na celu uświadomienie, że jakkolwiek badania „styloznawcze” są potrzebne, a nawet konieczne dla uzyskania materiału do dalszych rozważań i interpretacji, to tak tylko jak konieczne są studia nad społeczną funkcją sztuki i jej społecznym uwarunkowaniem w każdej gromadzie ludzkiej i w danym czasie. Są to jednak dopiero działania wstępne, przygotowawcze, jeśli interpretacja nie ma być czystą intuicją. Jest dobrym prawem każdego badacza poprzestać niejako na wstępnych stadiach naukowej analizy i dlatego wszystkie — nawet cząstkowe — odcinki drogi wiodą do Rzymu poznania naukowego. Jednakże wydaje mi się rzeczą niedobłą, gdy taki badacz nie zdaje sobie sprawy z całości dociekań i usiłuje absolutyzować swoje racje i cząstkowe zdobycze.