

TEORIA SZTUKI CZY KULTURY LUDOWEJ? OD PROPOZYCJI EUGENIUSZA FRANKOWSKIEGO DO „POLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ” AD 1987

Dla historyka nauki 39 roczników „Polskiej Sztuki Ludowej” stanowi ważne źródło do rozważań nad ewolucją poglądów na temat sposobu badania sztuki ludowej. Jest to niewątpliwie ogromna zasługa jej dawnego i obecnego, niewielkiego zespołu redakcyjnego, wrażliwego na wszelkie dyskusje w szeroko pojętym środowisku naukowym, a liczącego w swym gronie w swoim czasie znawców tej miary co Ksawery Piwocki, Tadeusz Seweryn, a także jej kolejnych redaktorów naczelnych: Józefa Grabowskiego, Romana Reinfussa, Tadeusza Zyglera, i wreszcie, kierującego piśmie nioprzerwanie od 1952 roku, Aleksandra Jackowskiego. Odbijając losy badań sztuki ludowej pismo jest też tym samym świadkiem ewolucji myśli etnologicznej, a przede wszystkim etnologicznej teorii kultury.

Tych parę słów stanowić ma skromny dowód uznania dla cierpliwego wysiłku Aleksandra Jackowskiego, starannie omiającego wypróbowane już szlaki i wiodące „Polską Sztukę Ludową” na manowce nie zawsze uznawanych powszechnie teorii. Bezpośrednim bodźcem do napisania mej wypowiedzi jest zasłyszana nie tak dawno opinia jednego z etnografów: w „Polskiej Sztuce Ludowej” zabrakło już miejsca dla sztuki ludowej.

A więc czy jest i jaka jest sztuka ludowa prezentowana w „Polskiej Sztuce Ludowej” redagowanej przez Aleksandra Jackowskiego i jego kompetentny zespół?

Odpowiedzi na to pytanie można poszukiwać w różny sposób. Skomplikowane dylematy badacza sztuki ludowej spróbuję przedstawić na przykładzie teorii sztuki ludowej Eugenia Frankowskiego. Traktując ją jako punkt wyjścia dla inspiracji dla badań współczesnych będę starała się wskazać na słuszność przyjętej polityki redakcyjnej w doborze tematów i problemów.

Pierwszą, systematyczną prezentację polskiej sztuki ludowej zawdzięczamy E. Frankowskiemu. Opublikował ją w 1934 r. we wspaniałym wydawnictwie „Wiedza o Polsce” pod tytułem *Sztuka ludowa*. 71 stron formatu A2 ze 129 znakomitymi fotografiami od zryła zakopiańskiego po różgę wesołą zawierało prezentację wielu ważnych teorii kultury tego czasu od ewolucjonistycznej teorii symbolu przez *rites de passage* A. van Gennepa po psychoanalizę Z. Frouda.

Do momentu wydania pracy Frankowskiego sztuce ludowej poświęcono wiele opracowań, zwłaszcza regionalnych. Wypada tu wspomnieć zaliczaną dziś do klasyki pracę W. Matlakowskiego o budownictwie ludowym na Podhalu (1892) i jego pośmiertnie wydany *Zdobnictwo* (1900), następnie rozprawę St. Barabasa o sztuce ludowej na Podhalu (1928—1930), badania nad muzyką ludową na Podhalu A. Chybińskiego i J. Zborowskiego, głównie prowadzone w okresie międzywojennym, dalej prace niestudzonego zbieracza, Seweryna Udzieli, dotyczące głównie regionu krakowskiego. Należy tu też podkreślić wielkie zasługi współczesnych Frankowskiemu T. Dobrowolskiego i T. Soweryna.

Na tym dość bogatym tle rozpraw szczegółowych prace Frankowskiego zasługują na szczególną uwagę. Przegląd różnych działów sztuki ludowej został tu bowiem podporządkowany wyraźnie zarysowanej koncepcji teoretycznej. Konstrukcja ta nosi na sobie znamię czasu. Znajdujemy w niej inspiracje płynące z prac L. Lévi-Bruhla, szkoły H. Wölfflina, poglądów

estetyka M. Sobeskiego, reminiscencje filozofii G. Hegla, H. Taine'a, W. Dilthey'a — a wszystko to na gruncie swoistej teorii ewolucji. Rozszyfrowanie genezy poglądów Frankowskiego jest dosyć trudne ze względu na słabą w gruncie rzeczy znajomość jego studiów, skąpe dokumenty osobiste dotyczące najbardziej aktywnego i twórczego okresu jego życia przed 1939, których najważniejsza część została zniszczona przez wojnę. Jednakże przypomnienie sensu tej teorii, jej podstawowych twierdzeń, wydaje się dziś niezmiernie właściwe w chwili gdy poszukujemy wciąż bardziej efektywnych teorii wyjaśniania coraz to rozszerzającego się pola badań kultury i sztuki ludowej i gdy nie ustają jeszcze dyskusje, czy jest ona sztuką czy nie.

Punkt wyjścia teorii Frankowskiego stanowi założenie, że człowiek jest istotą biologiczno-kulturową, a jego celem jest zabezpieczenie życia i jego przekazanie. Te cele podstawowe człowiek realizuje w środowisku naturalnym, które warunkuje jego działania i określa ich rytm, częstotliwość, wpływa na ich formę. Podobnie do M. Maussa i L. Lévi-Bruhla i zapewne pod ich wpływem, Frankowski sądzi, że człowiek pierwotny nie wyobcowuje się ze środowiska, nie stara wyróżnić się z niego, wręcz odwrotnie, czuje się jego częścią. Nie widzi więc sprzeczności między niebem a ziemią, różniąc się stanowią one jednocześnie jedność — nie są z istoty swej świeckie lub święte, ale stają się nimi zależnie od okoliczności. To określanie lub raczej, odczucie miejsca człowieka w świecie, we wszechświecie, związane jest ściśle ze sposobem myślenia człowieka, z myśleniem nazywanym przez Frankowskiego magicznym. I temu to właśnie człowiekowi właściwe jest, zdaniem Frankowskiego, poczucie piękna, które ujawnia się w dziełach sztuki.

„Sztuka jest... zjawiskiem od życia nieodłącznym — pisze Frankowski i stwierdza dalej, że jest ona „... ujawnieniem poczucia piękna, które jest organiczną składową duszy ludzkiej, od niej nieodłączną”.¹ Poczucie piękna stanowi więc naturalną, przyrodzoną cechę, właściwą człowiekowi, której uzewnętrznieniem jest sztuka. Wynika z tego przekonanie Frankowskiego o powszechności sztuki i jej podwójnym niejako charakterze. Jest sztuka dziełem człowieka wyrażonym za pomocą dostępnych mu środków, ale też ma swoje źródła w biologii, a ściślej w psychice człowieka, jest zjawiskiem *par excellence* psychicznym. Jest to założenie niezmiernie istotne dla sporu historyków sztuki o psychiczny czy też społeczny jej charakter. Przyznanie sztuce naturalnego charakteru zdaje się zresztą wynikać nie tylko z lektur Frankowskiego — a mamy dowody na to, że był wybitnym orudytą, świetnie zorientowanym w trendach nauki światowej — ale i z jego przyrodniczego wykształcenia. Fakt, że etnografia wyrastała w XIX wieku z innych, wcześniej uformowanych dyscyplin, musiał rzutować na sposób jej uprawiania. Frankowski uzyskał po studiach na wydziałach przyrodniczym i medycznym absolutorium w zakresie archeologii i antropologii. Można też przypuścić, że badania etnograficzne prowadzone w Katedrze Antropologii Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem twórcy antropologicznej szkoły krakowskiej, Juliana Talko-Hryniewiczza, musiały mimo etnograficznych zainteresowań tego ostatniego, nosić na sobie znamię warsztatu przyrodniczego. Choć należy też uważnie wysłuchać Anny Kutrzeby-Pojnarowej gdy pisze: „Nie dajmy się przy tym zmylić nazwie antropologia w okresie studiów uniwersyteckich Frankowskie-

obejmuje — nie tyle jako przedmiot studiów, co jako przedmiot zainteresowań naukowców grupujących się właśnie w Krakowie (od 1933 roku jako Komisja Antropologiczna Akademii Umiejętności) — nie tylko zagadnienia człowieka fizycznego, ale całości kształt wiodzy o człowieku, a więc w tym także i jego kulturę”².

To całościowe ujmowanie człowieka musiało jednak powodować choćby to, że uczeni wspomnianego kręgu nie zapominali nigdy o tym, że człowiek jest istotą fizyczną i że do spraw kultury chcieli stosować miarę obiektywną, a nadto że tym łatwiej przychodziło im posługiwanie się zasadami teorii ewolucyjnej i konstruowanie szeregów typologicznych, dających się wyprowadzić drogą kolejnych przekształceń z jakiejś najstarszej i najprostszej formy. W tym także sensie świat był dla nich jednością. Dla Frankowskiego był nim również ze względu na jednocześnie go rytmy przyrody, którym i życie człowieka i cała jego twórczość w ten lub inny sposób były podporządkowane.

Nie wszystkie jednak zagadnienia ujmował Frankowski w ten sposób. Takim wyjątkiem było poczucie piękna. Ta szczególna cecha natury ludzkiej „... nie zna rozwoju w czasie i przestrzeni” (s. 345). Czyżby obok wielu ewolucjonistycznych i pozytywistycznych haseł w teorii Frankowskiego miałibyśmy tu do czynienia z odrobiną antyewolucjonizmu lub nawet antynaturalizmu?

Ta właśnie potrzeba piękna powołuje do życia sztukę. Bo czynne jest w gruncie rzeczy sztuka — wytworem kulturowym szczególnego rodzaju, noszącym na sobie znamie piękna. „Każdy wytwór kulturowy może być dziełem sztuki (s. 345) — mówi Frankowski. Sztuka zaś jest realizacją potrzeby człowieka — odpowiada potrzebom życia rozwijającego się pod wpływem naturalnych warunków otoczenia.

Dowiadujemy się więc, że podstawowe cele człowieka polegające na zabezpieczeniu i przekazaniu życia realizowane są w środowisku naturalnym wywierającym na człowieka i jego twory wpływ regulujący i warunkujący. Powstałe wytwory kulturowe, a w tym także dzieła sztuki, noszą na sobie znamie tych ludzkich celów i warunków ich realizacji. Do tego należy jeszcze dodać durkheimowską zasadę, że wszystkie wytwory kulturowe są przejawami życia zbiorowego, zasadę, która, jak wykaże dalej, stanowi istotne znaczenie dla Frankowskiego w analizie procesu twórczego.

Zależność sztuki od biologicznej natury człowieka widzi Frankowski w kilku punktach: 1. „... czynnikiem wspólnoty pomysłów jest wspólna budowa ciała ludzkiego...”. Budowa ręki, mechanizm palców dają człowiekowi możliwość posłużenia się określonym wachlarzem pomysłów i możliwości, które, stosownie do poziomu opanowanej techniki może on realizować. Podejmuje tu Frankowski ideę, którą rozwijają obecnie psychologowie odnosząc do budowy ciała ludzkiego podstawowe kategorie myślenia jak lewo—prawy, góra—dół.³ Mają one wtedy tylko sens gdy odniesione są do człowieka fizycznego w postaci, jaką znamy. Podobną myśl podejmuje w wiele lat po Frankowskim A. Leroi-Gourhan w *Le geste et la parole* (1964—1965) próbując powiązać ewolucję fizycznych cech człowieka z zasadniczą ewolucją kultury i upatrując w rozwoju motoryki ludzkiej istotny czynnik, ba, nawet warunek rozwoju pierwotnych form kultury;

2. Zależność od środowiska naturalnego i właściwości rasowych osobników twórczych. Tu elementy przyrodnicze spleta Frankowski ze społecznymi (twórczość). Wspomina bowiem wyraźnie warunki antropogeograficzne tworzące środowisko, w którym żyje człowiek. Jest to więc nie tyle środowisko naturalne, ale tak jak rozumiała to antropogeografia końca XIX i pierwszej połowy XX wieku (której prace i sposób myślenia zgubiliśmy chyba bezpowrotnie w latach 50-ych), to znaczy środowisko przekształcone i stale przekształcane w wyniku kulturowej działalności ludzkiej. Frankowski nie stara się tu oddzielić elementu naturalnego od kulturowego, ujmując je łącznie;

3. Łącznie też ujmuje je pisząc o zależnościach wszelkich wytworów kulturowych od właściwości rasowych osobników twórczych. Nie wiemy, niestety, co konkretnie Frankowski ma na

myśli gdy pisze „właściwości rasowe”. Nie sędzę by należało go oskarżać o przesady rasowe. Jednakże, jako antropolog z wykształcenia, musiał zdawać sobie sprawę z tego, że fakt zawierania małżeństw zgodnie z określonymi regułami ograniczającymi dobór małżonków do określonej grupy terytorialnej, zawodowej, społecznej, etnicznej, musiał wpływać na rozkład fizycznych cech w sensio statystycznym przeważających w danej grupie i stanowiących zazwyczaj podstawę do określania rasowego typu. Na podstawie publikowanych przez Frankowskiego fotografii z badań terenowych można sędzić, że przywiązywał wielką wagę do ludzkiej postaci i to nie tylko ze względu na stroje lub inne akcesoria, ale ze względu na studium twarzy ludzkiej i ludzkiej postaci. Nie były to w sensie ścisłym studia portretowe, ale ujawniały one zainteresowania badacza osobowością badanych wyrażającą się w rysach twarzy i ruchu. Niewielu naprawdę jest nawet dziś badaczy, którzy, poza Jackiem Ołędzkim, te kwestie uwzględniają. Wśród młodszych można wymienić K. Kubiaka przygotowującego pracę doktorską na temat antropologii fotografii, z obcych prac najciekawszą wydaje mi się I. Georgiewej *Narodna Bułgarska mitologia* (1984), w której portrety „starych, mądrych, innych” wnoszą wiele do znajomości opowiadanych przez nich mitów i wierzeń.

Pewną trudność nasuwa określenie Frankowskiego, że pewne cechy rasowo są istotne dla osobników twórczych. Jest w tym jakby cień przypuszczenia, że mogą oni różnić się od innych swymi uzdolnieniami gdyż są fizycznie inni od innych warstw społecznych, od odtwórców i konsumentów. Uwaga ta jest zapewne całkiem na miejscu w epoce, w której prace nad procesem twórczym i określeniem cech osobników twórczych angażowały uwagę uczonych ku cechom indywidualnym jednostek, całkiem logicznie upatrując w nich możliwości uzyskania odpowiedzi na pytanie co ten proces warunkuje. Należy dodać, że sprawa dziedziczenia cech niefizycznych do dziś nie jest zupełnie jasna dla antropologów.

Jak wynika jednak z przytoczonych słów Frankowskiego nie wydziela on owych cech rasowych jako odrębnej determinanty, ale traktuje ją łącznie z wpływem środowiska antropogeograficznego, widząc człowieka jako całość w wymiarze naturalnym i w wymiarze życia zbiorowego;

4. To życie zbiorowe nosi na sobie jednakże piętno natury w postaci rytmu jakiemu podlega cykl życia jednostki i rytmu dobowego jakiemu podlega cała zbiorowość w swej działalności gospodarczej, społecznej i wreszcie obrzędowej. Odnajdujemy tu, zapewne znane Frankowskiemu, myśli Maussa wyrażone w *Sezonowych przemianach życia Eskimosów* (1906) i zapewne nie stanowią one w teorii Frankowskiego bezpośrednio zapożyczenia, ale raczej są jego oryginalnym przemyśleniem teorii *rites de passage* van Gennepa i obiegowych wtedy teorii antropogeograficznych w połączeniu z szerokim już i pozwalającym na porównania, jego doświadczeniem terenowym (Wołyń, Polesie, Nowosądeckie, Pireneje).

Gdybyśmy jednak chcieli wspomniane wyżej przez Frankowskiego uwarunkowania uznać za zdefiniowane zbyt ogólnikowo i niedookreślone do tego stopnia, że zależności między nimi a wspomnianymi wytworami kulturowymi, w tym dziełami sztuki, mają w rezultacie charakter ambiwalentny i rezultatem badań podjętym z takim aparatem pojęciowym mogą być tylko dość ogólnikowe twierdzenia w rodzaju, że środowisko wpływa na człowieka, to zarzutu tego nie dałoby się utrzymać w stosunku do innych jego rozważań. Już idea rytmu życia zgodnego z cyklem obrzędowym i rocznym jest precyzyjnie zarysowana. Podobnie dokładnie określony jest przedmiot owych wszelkich wpływów to znaczy wytwór kulturowy a ściślej jego forma. Forma stanowi chyba podstawowe dla teorii Frankowskiego pojęcie proste.

Formą wytworu kulturowego, a więc i dzieła sztuki, jest to, to co dane jest obserwatorowi w bezpośrednim doświadczeniu. Tylko jej poznanie prowadzi do uzyskania odpowiedzi na dalsze pytania o sens ludzkiego działania. Bowiem „Forma jakiegokolwiek dzieła ludzkiego jest zewnętrznym wyrazem jego przerna-

czenia, innymi słowy, jego treści. Forma sama przez się, bez uwzględnienia wymiarów czasu, jest czymś pozbawionym życia i ożywia ją dopiero treść, istota przeznaczenia formy, zrozumiała dopiero w przestrzennym ujęciu czasu" (s. 358).

Forma stanowi więc pewną i obiektywną podstawę naszego wnioskowania informując dzięki umiejętnej procedurze o tym co się pod nią kryje. Proponowana przez Frankowskiego procedura stanowi powtórzenie działań przyrodnika, działań ścisłych proponowanych zresztą również i w estetyce przez H. Taino'a, a w sztuce przez J. Burekhardt'a. Punkt pierwszy dzieła badacza stanowi ustalenie właściwej typologii tworzącej sekwencje form następujących po sobie chronologicznie. Ciąg taki ma genetyczny charakter. Ustalenie zależności występowania poszczególnych typów danej formy w przestrzeni i ustalenie możliwych historycznie związków między poszczególnymi obszarami stanowi sprawdzenie utworzonej wcześniej sekwencji chronologicznego następstwa typów. To wreszcie prowadzi do genealogii czyli określenia genezy danej formy i tym samym zawiera w sobie odpowiedź na zasadnicze pytania — wszystkie poprzednio należy uznać za pomocnicze wobec niego. Odpowiedź na wszystkie kolejne pytania jest, zdaniem Frankowskiego możliwa dzięki temu, że choć każda forma podporządkowana jest treści to jednak każda z nich związana jest z formą starszą, od której pochodzi, a także jest uzależniona od materiału i techniki. „Trzy czynniki formy: przeznaczenie, materiał i techniki kształtują treść wszystkich wyrobów rąk ludzkich". (s. 359). Zmiana jednego z tych elementów wpływa na zmianę pozostałych. Forma jest wszakże, zdaniem Frankowskiego, istotą żywą i ma własny okrus życia. Utrata sensu powoduje jej degenerację. Jednym z elementów określających życie formy jest ornament, który podkreśla zasadniczą ideę, kształt formy, potęgując zamierzone przez nią wrażenie, ożywiając ją. Można także podkreślić statykę formy. Obok ornamentu poświęca Frankowski wiele uwag barwie. I barwa i ornament podporządkowane są studium formy.

Jednakże żadne dzieło sztuki ujawniające się w postaci formy nie może być do niej wyłącznie i tylko sprowadzone. Bo, choć wychodząc, podobnie jak i K. Moszyński, od wytworu kulturowego, i sądząc że dzieło sztuki jest tylko jego szczególną kategorią, to zastrzega dla niej Frankowski miejsce specjalne. Piszze „Każdy wytwór kulturowy może być dziełem sztuki. W ten sposób sztuka jakiegoś ludu w swych formach zasadniczych będzie odpowiadała potrzebom życia, rozwijającym się pod wpływem warunków naturalnych otoczenia. W sztuce tej nie będzie nie przypadkowego, choć w wielu wypadkach sens istotny może się nam wydawać niezrozumiałym lub nieuzasadnionym... w swych formach pierwotnych wiąże się ona zawsze z życiem zbiorowym gromady" (s. 345).

W rozumowaniu Frankowskiego występują wyraźnie trzy elementy istotne dla naszych rozważań nad jego teorią sztuki ludowej: 1. Podstawę wnioskowania stanowi analiza formy w jej kolejnych etapach typologii, chronologii, geografii i genealogii; 2. Odkrycie sensu wytworu kulturowego przez odniesienie uzyskanych w pierwszym etapie analizy wyników do życia zbiorowości w konkretnym momencie historycznym, stosowanych przez nią symboli, opisie sytuacji, w których ujawnia się dzieło sztuki; i wreszcie 3. Określenie piękna danego dzieła dzięki analizie formy, zgodnie z kryteriami estetycznymi danej grupy.

Istotą dzieła sztuki jest bowiem nie jego forma, ale jego piękno czyli coś „... co rozpatrywanie formy czyni specjalnie miłym" (s. 346). I choć Frankowski dodaje, że „określić sztukę to określić samo życie ... że sztuka jest tak ogólnym zjawiskiem to stąd, że jest ona wyrażeniem poczucia piękna, które jest organiczną częścią składową duszy ludzkiej..." (s. 345) — wracamy więc tu do definicji piękna jako cechy przyrodzonej człowiekowi i właściwej wszystkim „słyszac w tym zdania jakby echo ewolucjonistycznego twierdzenia o jedności psychiki ludzkości. I zapewne w konsekwencji przyjęcia założenia o powszechności poczucia piękna próbuje Frankowski określić kryteria piękna nawiązując do

klasycznych kryteriów harmonii i symetrii. Formuluje więc tu prawo jedności formy polegające na harmonii jej czynników. I tu czyni uwagę ważną. Twierdzi mianowicie, że piękno nie zna rozwoju w czasie i przestrzeni (s. 345). A więc wytwory kulturowe zaliczane do dzieł sztuki ze względu na kryterium piękna nie podlegają ewolucji formy. Każde piękno jest pięknem dojrzałym bez względu na to czy objawi się w paleolicie czy współcześnie, nie przechodzi przez żadne stadia rozwoju. Jest pięknem jeżeli spełnia warunki jedności formy.

Podobnie nie ewoluuje ludzka zdolność rozpoznawania piękna. W każdej epoce pojawiają się ludzie, którzy posiadają „bardzo rozwinięte poczucie formy" (s. 346). Oni i tylko oni są zdolni rozpoznać jedność formy charakteryzującą rzeczy piękne.

Sztukę, w tym sztukę ludową odbierają więc ludzie w różny sposób. I tu posługuje się Frankowski podziałem ułatwiającym zrozumienie tego zjawiska. Każda grupa ludzka dzieli się, jego zdaniem, na: 1 — twórców — rzeźników postępu kultury, którzy dzięki specyficznemu mechanizmowi psychicznemu zdolni są do wydania z siebie myśli twórczej i wyrażenia jej w formie pięknej; 2 — odtwórców, którzy „działa twórców pomnażają dla użytku całej gromady" i 3 — spożywców, to znaczy użytkowników posiadających wrażliwość na przejawy piękna i zdolność wyboru rzeczy pięknych. Ich zapotrzebowanie warunkuje popyt na pewnego rodzaju wytwory kulturowe. To oni zatrudniają odtwórców i angażują twórców ustalając pewnego rodzaju mecenat artystyczny. I tak zamyka się koło zależności w obrębie społeczności.

Zdaje się, że ten podział umożliwia Frankowskiemu uwzględnienie udziału jednostki w procesie twórczym z jednoczesnym podkreśleniem wpływu gromady i tradycji na tworzoną formę. Zastrzegając się, że ten mechanizm nigdzie nie działa idealnie, gdyż nie ma po prostu w świecie grupy tak zamkniętej, w której mógłby działać bez zakłóceń, nie ma też grupy, którą możnaby podzielić wewnętrznie tylko według wspomnianych kryteriów. Trzeba, przecież wziąć pod uwagę inno jeszcze zróżnicowanie społeczności ludzkich wynikające z faktu kontaktowania się z innymi grupami podobnego rodzaju lub innymi grupami kulturowymi wyrażające się w zderzeniu kultur lub ich przenikaniu; w obrębie każdego społeczeństwa funkcjonują też grupy wieku, nadto sztuka związana jest z cyklem rozwoju osobniczego i z cyklem rocznym, gospodarskim i obrzędowym.

W swych dalszych rozważaniach Frankowski poświęca wiele miejsca twórcom, którzy „... stają się jakimiś naculonemi odbiornikami, które odbierają i uzewnętrzniają głębokie procesy doznań życia całej zbiorowości" (s. 354). Jednostka ma więc wielkie znaczenie gdyż to ona faktycznie jest twórcą, ale, jak podkreśla autor „spójnie, z całą gromadą". Wyobraźnia twórców określana jest bowiem przez cały zasób tradycji kulturowej danej grupy, jej doświadczenie środowiska fizycznego i społecznego. Sens powstającego dzięki wyobraźni dzieła tworzą „wynurzające się z mroków podświadomości ogniwa związków utajonych skojarzeń zmysłowych, słów stających się ciałem w chwilach przeżytych emocjonalnych" (s. 357).

O powstaniu dzieła sztuki decydują bowiem, według Frankowskiego, emocje, stany głębokich wzruszeń powstające w pamięci człowieka pod wpływem rozmaitych doświadczeń życiowych. Frankowski wyróżnia trzy typy emocji historycznie ważnych dla człowieka i istotnych dla rozumienia sztuki ludowej: są to emocje rolnika, myśliwego i emocje seksualne. Źródła tych emocji tkwią w naturze człowieka, powstają one dzięki stałej obserwacji natury znajdującej odbicie w podświadomości. Tak na przykład w jaźni rolnika powstaje odbicie stale obserwowanej rośliny i jej wzrostu od ziarna do drzewa. „W wyniku tego będzie on podświadomie przenosił obraz tego drzewa na wszystko co spojrzy i kojarzył ze wszystkim co się da z owym drzewkiem skojarzyć" (s. 387). Tak rodzi się, zdaniem Frankowskiego, myślenie symboliczne i tak to dzięki emocjom obrazy z podświadomości wypowiedziano w sposób symboliczny znajdując w twórczym wysiłku artysty swą symboliczną formę sztuki.

Artysta dokonuje w ten sposób szczególnie obowiązku przekazania siebie — nie tylko jako człowieka w sensie biologicznym, ale i w sensie społecznym i artystycznym.

Ci, działający w pojedynkę artyści, wyróżniający się szczególną wrażliwością, wspomagani przez rzesze odtwórców zapowiadających przeżycia artystyczne i nasycenie dziełami sztuki całego społeczeństwa są jednak podporządkowani w sensie psychicznym i artystycznym całej grupie. Konsekwencją tego jest powstanie zjawiska stylu ludowego, to jest odbicia w formie dzieł sztuki pewnych treści życia zbiorowego i zwycająco stosowanych form ich symbolicznego wyrażania. Definiuje to Frankowski następująco: „Szeroka różnorodność przeobrażeń treści wytworów, typy wytworów otrzymują piętno odrębności grupowej. Wytwory takie wyrażają charakter własny całej grupy... W ten sposób z typów zasadniczych powstaje coś odrębnego, co można wyróżnić jako dzieło pewnego, określonego zbiorowiska, ta odrębność cechująca poszczególne wytwory kulturowe danych ludów będzie nazywana stylem” (s. 350).

To, przydługie zapewne, streszczenie teorii sztuki ludowej Eugeniusza Frankowskiego służy mi po pierwsze przypomnieniu nieco zapomnianej teorii, która w wielu punktach może być źródłem ważnych inspiracji⁴, po drugie — pokazaniu pewnej szczególnej cechy tego twórcy, wyrażającej się między innymi w eklektyzmie. Eklektyzm cechuje jednak po trochu nas wszystkich. Dlaczego więc eklektyzm Frankowskiego wydaje mi się szczególnie ważny, szczególnie wart zwrócenia nań uwagi i właśnie dzisiaj?

Frankowski próbuje stworzyć całościową teorię sztuki ludowej próbując pogodzić w niej:

- rolę jednostki twórczej z decydującą rolą społeczeństwa,
- znaczenie środowiska antropogeograficznego z symbolicznym ujmowaniem płynących zeń podmiotów, tematów i wzorów,
- obiektywizm naszej obserwacji natury z ujawnianiem się motywów fantastycznych, naturalizm z antynaturalizmem,
- ewolucyjne doskonalenie kultury z podporządkowaniem dzieł sztuki (mimo że określał je mianem wytworów kulturowych) innym prawom, nie o przyrodniczym charakterze,
- uzależnienie formy od materiału, narzędzi, techniki i środowiska społecznego,
- rolę podświadomości i osobowości jednostki w procesie twórczym, podporządkowanym jednak wyobrażeniom zbiorowym,
- przyjęcie zasad klasycznego kanonu piękna obok pojęcia stylu ludowego zgodnego z kanonami piękna wytworzonymi w innym typie społeczności niż klasyczna czy renesansowa,
- przyjęcie założenia o wspólnych dla wszystkich ludów korzeniach sztuki i trwałości pewnych symboli (drzewo, orzeł) z jednoczesnym dążeniem do historycznego ich wyjaśniania,
- odczytywanie sensu dzieła sztuki w jego przeznaczeniu i określenie jego miejsca w kulturze z jednoczesnym podporządkowaniem go emocjom twórcy.

Jest to wiele spraw, zbyt wiele spraw i trudno zapewne byłoby dziś starać się je ująć w jednej teorii.

Zapewne to było powodem, że dla zbudowania swej teorii sięgał Frankowski do wielu idei, nieraz sprzecznych ze sobą, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę ich genezę i towarzyszące im założenia o charakterze ontologicznym i epistemologicznym. Tak więc znajdujemy w jego teorii ważną warstwę pozytywistyczną wyrażającą się przede wszystkim w przyjęciu założenia o jedności psychiki ludzkiej wzmocnionego założeniem o istnieniu pewnych cech nie podlegających ewolucji (piękno). To pozytywistyczne założenie uzupełnione zostało nowymi osiągnięciami teorii psychologicznych dotyczących procesu twórczego, a zwłaszcza znaczenia twórczych emocji, głównie samego W. Wundta i M. Dessoira, a także teorią podświadomości Z. Freuda. Pozytywizm Frankowskiego wyrażał się nadto w jego przekonaniu o żywotności motywów mitologicznych i symboli co zgodnie było zresztą z rezultatami ówczesnych prac antropologów brytyjskich jak E.B. Tylor i J.G. Frazer i nawiązującego do nich (cytowanego wprost przez Frankowskiego) W. Deonny i wyrażało

się między innymi w opinii, że motywy ornamentacyjne i posążki postaci ludzkich miały pierwotnie znaczenie magiczne nawiązujące do starych mitów. Zapewne też przyjęcie zasady E. Durkheima o badaniu zjawisk społecznych tak jak rzeczy i ujmowaniu dzieł sztuki jako przejawów życia zbiorowego sprawiło, że uważał uwarunkowania społeczne dzieła artystycznego za niemal decydujące o jego formie. Wzbogacał tę myśl znaną też J. Burekhardtowi, że wszelkie dzieła i motywy artystyczne uwarunkowane są funkcją dzieła. Stąd zapewne płynie tak silnie podkreślone przez Frankowskiego poszukiwanie sensu dzieła i określenia jego miejsca w kulturze, w obrzędzie, w społeczności.

W teorii Frankowskiego odnajdujemy również akcenty postulatów A. Michela (*L'histoire de l'art*), który domagał się twórczenia przez badaczy ciągów zjawisk genetycznych ze sobą sprzężonych, co zresztą było zgodnie z praktyką anglosaskiej ewolucyjnej szkoły brytyjskiej. Jednakże u Frankowskiego znajdują się również silnie sformułowaną opinię o konieczności wyjaśnienia formy dzieła sztuki użytym materiałem, narzędziami i techniką, co wskazywałoby na wpływ G. Sompersa (*Praktische Aesthetik*, 1868) choć Frankowski nigdy nie stawiał tezy w tak skrajnej formie jak Semper, a jego rozważania o technice w studium o tykwiu⁵ lub wycinanie⁶ wskazują na wpływ szkoły etnologicznej, w tym historycznej szkoły niemieckiej, której etnologia zawdzięcza, zgodnie zresztą z regułą O. Rankego dążenia do odtwarzania rzeczywistości, tworzenie szeregów typologicznych, określanie ich chronologii, geografii i genealogii. Zapewne w teorii Frankowskiego znajdujemy oprócz tego wpływy H. Taine'a w postaci przekonania, że fakty artystyczne mogą być ujmowane w sposób przyrodniczy i ich geneza dzięki temu może być ściśle określona. Śladem Taine'a była zapewne wzmianka o znaczeniu cech rasowych jako determinant określających duchowość artysty (choć mogło to pochodzić bezpośrednio od zafascynowanego teoriami Gobineau, M. Soboskiego).

To przekonanie było zapewne osłabione wpływem Windelbanda, Rickerta i Diltheya, którzy widzieli możliwość stosowania również w naukach o duchu w pełni obiektywnej metody badań i, zdaje się, że zwłaszcza dla zjawisk nie podlegających prawom przyrodniczym, a do takich Frankowski niewątpliwie zalicza piękno, ta metoda wydawała się się pociągająca. Tak więc obok pozytywizmu pojawiłby się u Frankowskiego historyzm i anty-pozytywizm.

Wpływem Diltheya możemy tłumaczyć podkreślenie znaczenia roli jednostki twórczej, zajmującej wiele miejsca w teorii Frankowskiego. Zapewne z tego powodu, wywodzący się od A. Riegla mit anonimowości sztuki ludowej, jak to określa Piwocki,⁷ w mniejszym stopniu wpływa na Frankowskiego, który — jeżeli jeszcze z braku właściwych badań nie może nazwać twórców ludowych po imieniu — to dąży do określenia przynajmniej rodzajów grup ludzi, z których ci twórcy się rekrutowali.

Podkreślenie przez Frankowskiego znaczenia formy jako podstawy wnioskowania znajduje swe uzasadnienie w teorii estetyczno-psychologicznej T. Lippsa (*Aesthetische Psychologie*, 1903). Ważną też jest wspomniana już kwestia antynaturalizmu Frankowskiego, który w sztuce ludowej nie widział prostego odbicia motywów naturalnych, ale ich przetworzenie w podświadomości. Dzieła to przekonanie z M. Soboskim, który optując za antynaturalizmem przyjmował, tak jak i Frankowski, naturę za źródło wzruszeń artysty. Musimy to uznać za niezbyt konsekwentny dualizm, na który zresztą zwrócili już (w odniesieniu do Soboskiego) uwagę estetycy⁸. Zapewne źródłem tego przekonania zarówno Soboskiego jak i Frankowskiego był B. Croce ze swoją teorią autonomizmu sztuki, wysoko cenioną przez Soboskiego. I tak powstaje kolejne rozdarcie w teorii Frankowskiego. Chciałby on widzieć sztukę jako rezultat doświadczenia społecznego, jako przejaw życia zbiorowości, jest o rezultat jej obserwacji i doświadczeń. A jednak wprowadza pojęcie podświadomości by tę zależność osłabić i zrobić w swej teorii miejsce dla symbolu, odbijającego życie społeczne nie wprost, w szczególności, pośredni sposób.

Ten pozytywistyczny socjologizm zostaje jeszcze osłabiony uznaniem twórczości za czynność psychiczną i zwrotem ku rozważaniom na temat form poznania ludzkiego (za Crocem) i myślenia ludzkiego (za Lévi-Bruhlem). Być może ten psychologizm ułatwił mu przyjęcie pojęcia stylu ludowego za H. Wölfflinem i H. Focillonem. Były to, odrzucone dziś, ale ważne w historii nauki próby uzyskania informacji o artystach by dzięki analizie form ich dzieł móc coś powiedzieć o ich sposobie widzenia świata.

Mamy też w teorii Frankowskiego ważną warstwę semantyki dzieł sztuki jako wytworów znaczących. Zapowno jednak ewolucjonistyczne rozumienie symbolu mimo wzbogacenie go przez wprowadzenie elementów psychoanalizy nie pozwoliło Frankowskiemu na rozwinięcie tej kwestii w kierunku dzisiejszego rozumienia sztuki jako systemu znaków.

Gdyby więc chcieć krótko ująć postawę Frankowskiego to musielibyśmy zwrócić uwagę na jego próbę pogodzenia obiektywnego ujęcia dzieł sztuki jako należących do porządku naturalnego z jego przekonaniem o swoistości sztuki dzięki jej wywodzącej się toż z natury, ale nie podlegającej naturalnym prawom rozwoju cosze, to znaczy pięknu. To niepodlegające rozwojowi w czasie i przestrzeni, nie ewoluujące piękno było usuwane w cień w momencie, w którym Frankowski domagał się poszukiwania sensu dzieła sztuki przez jego umieszczenie w rytmie obrzędowym, w rytmio cyklu indywidualnego, podporządkowanego bądź co bądź rytmom natury.

W teorii Frankowskiego znajdujemy więc szereg sprzeczności, rozdarę wyrażających zapowne rozterkę jego samego. Część tych niekonsekwencji można zapewne wytłumaczyć jego odwoływaniami się do filozofii E. von Hartman'a, który przecież zakładał, że bezpośrednim przedmiotem poznania mogą być tylko dane doświadczenia, że podłoże wszelkich zjawisk ma charakter duchowy, lansował metodę indukcyjną, podkreślał realność ducha i celowość życia, przyczyniając się do wykroowania kultu nauki. Jakoby jednak nie było źródło owych rozdarę to pozostają one faktem. Faktem, obserwowanym u jemu współczesnych lub nieco młodszych etnografów (Zawistowicz-Adamska), a także u wielu młodych (na przykład próbujących łączyć fenomenologię ze strukturalizmem).

Rozważania z zakresu historii nauki, zwłaszcza na gruncie etnologii zmierzającej do całościowego ujęcia człowieka, do unikania redukcji jednej ze sfer jego działalności do innej (np. ujmowanie sztuki jako korelatu struktury społecznej) obfitują w przykłady takich rozdarę teoretycznych jakie stwierdzamy w przypadku Frankowskiego. Uniknąć tego można albo zajmując się jedną tylko stroną jakiegos zjawiska, na przykład jego stroną znaczeniową, albo dążąc do stworzenia całościowej teorii kultury, która winna być po prostu metateorią (co próbuje robić A. Wierciński) i która, jak na razie, jost pojawiającą się w każdym pokoleniu utepią podobną do perpetuum mobile.

W ostatnich latach eksplorowano silnie różne teorie znaczenia i komunikacji dla objaśnienia zjawisk sztuki i to zarówno na gruncie historii sztuki (E. Panofsky) jak i etnologii (C. Lévi-Strauss, szkoła tartuska w semiotyce); fascynują nadal badaczy propozycje fenomenologiczne, a Husserlowska pokusa oglądu zjawisk z różnych stron jednocześnie mami spełnieniem ujęcia całościowego. W tym właśnie zakresie badań „Polska Sztuka Ludowa” położyła w ostatnich latach wielkie zasługi i tylko pozornie nie było w niej miejsca dla sztuki. W gruncie rzoeczy ani przez chwilę nie przestano o niej mówić eksplorując tylko nowe propozycje i próbując odejść od wyłącznego rozpatrywania formy.

Gdy jednak spróbujemy spojrzeć w przyszłość by ujrzeć jakąś nową perspektywę dla naszych badań to pożytecznym wydaje się spojrzenie na naszych poprzedników i ich wysiłki. Teoria Frankowskiego powinna nam być bliska dzięki powinowactwu z A. van Gennepem i L. Lévi-Bruhlem, wprowadzeniu pojęcia symbolu i obrzędu przejścia. Dzięki temu prowadzi nas do otwarcia się na współczesne (strukturalne, semiotyczne, fenomenologiczne) rozumienie myślenia magicznego i ludowej wizji świata i poszukiwania reguł myślenia ukrytych w kulturze. Pojęcie zaś emocji wyrażających się w akcie twórczym, ale wypowiedzianych za pośrednictwem symboli przerzuca pomost do współczesnej, nie freudowskiej psychoanalizy i Eliadowskiego rozumienia sacrum.

To spojrzenie na poprzedników i ich wysiłki uczy też pewnej ostrożności, a może i skromności w lansowaniu nowych tez, ułatwia odrzucenie złudzeń, choćby w kwestii możliwości tworzenia teorii całościowych, nawet gdyby miało nas to zabołeć.

PRZYPISY

¹ Eugeniusz Frankowski, *Sztuka ludowa*, Warszawa 1934 (w:) *Wiedza o Polsce*, t. III. W dalszej części artykułu cyfry podane w nawiasach oznaczają tę właśnie pozycję.

² Anna Kutrzeba-Pojnarowa, *Kultura ludowa i jej badacze. Mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977, s. 94

³ Ida Kurcz, *Psycholingwistyka*, Warszawa 1976

⁴ Zofia Sokolowicz, *Eugeniusza Frankowskiego teoria myślenia magicznego i obrzędów przejścia*, „Etnografia Polska”, t. XXXI 1987, z. 2 (w druku).

⁵ Eugeniusz Frankowski, *Tykwa i jej znaczenie dla kultury ludzkiej*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU”, t. 32, z. 6, s. 15—17

⁶ tenże, *Wycinanki i ich przeobrażenia*, „Lud”, t. XXII, 1923, s. 82—128

⁷ Ksawery Piwocki, *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud”, t. LI, 1967, cz. II, s. 370

⁸ Sław. Krzemień-Ojak, *Antynomie programu estetyki Michała Sobieskiego* (w:) *Studia z Dziejów estetyki polskiej 1890—1918*, Warszawa 1972, s. 287—301