

STAN BADAŃ NAD POLSKĄ SZTUKĄ LUDOWĄ

ROMAN REINFUSS

Omawianie stanu badań nad polską sztuką ludową, nawet jeśli uwagę swą skupimy na samej tylko plastyce, nasuwa szereg poważnych trudności. Zreferować stan i dorobek badań w pewnej dziedzinie wiedzy, to znaczy przedstawić jej dzieje w rozwoju historycznym, wskazać na podejmowane prace, publikowane wyniki, omówić metody i kierunki, a na końcu spojrzeć na całość krytycznie i wyciągnąć wnioski na przyszłość. Dokonanie takiego przeglądu w dziedzinie badań nad ludową plastyką, wymagałoby szeregu miesięcy żmudnej pracy, połączonej z wertowaniem obszernej i bardzo rozproszonej literatury, otrzymane zaś wyniki nie dałyby się zamknąć w wąskich ramach jednego artykułu.

Krótki stosunkowo czas, jaki miałem do napisania niniejszego szkicu, szczupła ilość miejsca, skłoniły mnie do tego, że w doborze materiału ograniczyłem się raczej do omawiania faktów reprezentacyjnych i tych, które w rozwoju badań plastyki ludowej miały odegrać, lub rzeczywiście odegrały rolę poważniejszą.

Na wstępie zaznaczyć muszę, że plastyka stanowi jedną z najmłodszych dziedzin badania polskiej sztuki ludowej. Podczas gdy w zakresie literatury, już w pierwszych dziesiątkach lat ub. wieku kwitnie ożywiona praca zbieracka, której wynikiem jest szereg publikacji, zawierających przysłowia, pieśni i opowiadania; ludową twórczością plastyczną nie zajmuje się wówczas nikt, a nikt nie wiadomości z tego zakresu bywają notowane niekiedy na marginesie opisów, poświęconych innym zagadnieniom, np. budownictwu, strojom itp. Nawet u Oskara Kolberga, któremu zawdzięczamy zebranie tak bo-

gatyh materiałów etnograficznych z zakresu muzyki, tańca, literatury, obrzędów, czy nawet kultury materialnej, zagadnienie ludowej twórczości plastycznej, jako dział kultury jest zupełnie nie uwzględnione.

Przyczyną tego stanu rzeczy jest charakterystyczna dla pierwszej połowy ubiegłego wieku postawa sfer naukowych, które doceniając (a nawet przeceniając niekiedy) znaczenie badań nad ludową literaturą, z lekceważeniem odnosiły się do chłopskiej twórczości plastycznej, widząc w niej nieudolny prymityw, pozbawiony jakiegokolwiek wartości estetycznej. Z uprzedzeniami owymi usiłował walczyć J. I. Kraszewski, który w swej „Sztuce u Słowian”, drukowanej w roku 1860 wskazywał, że sztuka „nawet na najniższym szczeblu rozwoju, u źródeł swych śledzoną i badaną być powinna”. Zwracając się pod adresem współczesnych badaczy sztuki, zapatrzonych wyłącznie w dzieła świata antycznego i późniejszych stylów historycznych, wypowiada Kraszewski znamienne słowa:

„Nie szukajmy świątyni greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło, ale starajmy się poznać charakter budownictwa ziemi naszej, wyczytać wdzięk jego i odrębne piętna; w życiu powszednim, sprzęcie codziennego użytku, usiłujmy rozpoznać, co rzemieślnikowi podała materialna potrzeba, a co zrobił natchniony, choć nierozwiniętym, tęsknym uczuciem piękności, żądzą nadania wdziękowi dziełu swej ręki. W polowie prostego garnka, najpośledniejszego z wyrobów ceramiki, znajdziemy i odróżnimy, zastanowiwszy się nieco, czego nauczyła potrzeba, czego wymagała trwałość, a co nakreśliła wykluwająca się już myśl ornamentacji dla oka, ozdoby zaspokajającej tylko pragnienie duszy”.

Wezwania Kraszewskiego na długo pozostały bez echa, a zakorzenione uprzedzenia, powodujące niedocenianie ludowej twórczości plastycznej, jeszcze pod koniec XIX stulecia nie były zupełnie przełamane. Przykładem może być wypowiedź prof. W. Łuszczkiewicza, cytowana u Mokłowskiego, który budownictwu ludowemu, zwłaszcza podhalańskiemu, przyznawał „pewien artyzm”, ale równocześnie zastrzegał się, że nie doszło ono nigdy „do znaczenia rzeczy sztuki”. Nie mniej, przy końcu ub. wieku zainteresowanie ludową sztuką plastyczną staje się już całkiem widoczne. Wyrazem tego są w „Wisły”, od pierwszych niemal chwil jej powstania, pojawiające się wzmianki, artykułiki, rysunki poświęcone ludowemu zdobnictwu. Na łamach „Wisły” odbywa się pierwsza bodaj w polskiej literaturze etnograficznej polemika, na temat „ludowości” pewnych motywów haftarskich. W owych czasach, wśród osób interesujących się ludową twórczością plastyczną wybijają się Z. Gloger, W. Gerson, M. Wawrzeniecki, publikujący w licznych artykułikach zebrane przez siebie materiały, dotyczące zdobnictwa architektonicznego, dekoracyjnego kowalstwa i inn. oraz Seweryn Udziela. Zasłużony ten etnograf rozpoczął na terenie Małopolski szeroko zakrojoną akcję zbierania materiałów, odnoszących się do ludowego zdobnictwa. Niektóre z nich, zwłaszcza dotyczące haftów, zostały przez Udziela opublikowane w licznych pracach, reszta zaś, zebrana w tzw. „Tekach Udzieli” spoczywa niewydana w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Udziela, który początkowo gromadził materiały z zakresu ludowej sztuki w formie barwnych kopii i rysunków, zaczął następnie zbierać oryginały. W muzeum, utworzonym przez niego w Krakowie, na plan pierwszy wybijały się zbiory ludowej sztuki, co pośrednio wpłynęło na pewien styl i innych muzeów etnograficznych, powstałych później.

Budzące się zainteresowanie i podziw dla plastycznej twórczości ludowej, znalazło wyraz w propagowanej przez Jerzego Warchałowskiego „sztuce stosowanej”, której jednym z celów było gromadzenie motywów ludowych i wprowadzenie ich do twórczości dekoracyjnej artystów miejskich. W Krakowie wychodziło w latach 1906—1910 czasopismo „Polska Sztuka Stosowana”, w którym publikowane były również bogate materiały z zakresu ludowego zdobnictwa, głównie zaś architektury i meblarstwa.

Czasy poprzedzające wybuch pierwszej wojny światowej, jeśli chodzi o badania ludowej pla-

styki, można by nazwać „okresem zbieractwa”. Zbieranie materiałów (zresztą niesystematyczne i po trosze dyletanckie), oraz publikowanie drobnych przyczynków, wybija się w tym czasie na plan pierwszy. Z wybitniejszych prac tego okresu wymienić należy: L. Puszęta „Studia nad polskim budownictwem drewnianym”, Z. Glogera: „Budownictwo drewniane i wyroby z drzewa”, Wł. Matlakowskiego „Budownictwo ludowe na Podhalu” i „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu”.

W roku 1904 wychodzi pierwsza (i jedyna) część „Sztuki ludowej w Polsce” napisana przez K. Mokłowskiego. Obszerna ta praca wbrew temu co głosi tytuł, nie daje pełnego obrazu plastycznej twórczości ludu polskiego, lecz tylko studia nad budownictwem, w których jednakże uwzględniony jest również problem zdobnictwa architektonicznego, a po części i sprzętarstwo. K. Mokłowski, nie posiadający należytego przygotowania naukowego, nie umiał poradzić sobie z rozległym przedmiotem, zabłąkał się na bezdroża naiwnych często etymologii i dał w rezultacie pracę, której jedynym trwałym walorem okazał się nagromadzony w niej materiał oraz ilustracje.

Wśród drobniejszych prac, poświęconych zagadnieniu ludowej sztuki, na podkreślenie zasługuje drobny artykułik Seweryna Udzieli, drukowany w r. 1889 w III t. „Wisły” pt. „Poczucie piękna ludu Ropczyckiego”, w którym autor daje zarys artystycznej twórczości włościan z okolic Ropczyc, usiłując równocześnie ustalić kryteria piękna, uznawane przez lud tamtejszy. Wzmiankowany tu artykuł Udzieli jest wbrew entuzjastycznej ocenie J. St. Bystronia pracą słabą. Jeśli o niej wspominam, to dlatego jedynie, ażeby wskazać, iż problem ludowej estetyki, jako przedmiot badania, został postawiony już pod koniec XIX wieku.

O ile przed pierwszą wojną światową zagadnienia sztuki ludowej były badane głównie przez osoby nie posiadające do tego odpowiedniego przygotowania fachowego, amatorów, często entuzjastów (np. Wł. Matlakowski, z zawodu lekarz), o tyle w okresie międzywojennym, na odcinku sztuki ludowej pracują również etnografowie zawodowi. W czasie tym etnografia wykładana jest w Polsce na 5 uniwersytetach, przy czym niektórzy z wykładających profesorów jak np. prof. E. Frankowski w Poznaniu i Cezaria Jędrzejewiczowa (wykładająca początkowo w Wilnie, później w Warszawie), wyraźnie zwracają uwagę swych uczniów w kierunku badań sztuki ludowej.

W związku z przyjmującymi się u nas nowymi kierunkami w sztuce, wychodzącymi z założeń czysto formalnych, wprowadzającymi celowo deformację, sztuka ludowa w kołach artystów plastyków zaczęła zyskiwać coraz większe uznanie. Prócz Wawrzeńckiego i Udzieli, którzy w dalszym ciągu publikują prace z zakresu ludowej plastyki, pojawiają się nowe nazwiska, głównie artystów (Stanisław Barabasz, Leonard Lepszy, Władysław Skoczylas), czasem historyków sztuki (Tadeusz Dobrowolski, Agnieszka Dobrowolska, Józef Grabowski, Ksawery Piwocki, Tadeusz Seweryn), a wreszcie wyszkolonych etnografów (Witold Dynowski, Mieczysław Gładysz, Bożena Stelmachowska), pewną ilość wartościowych prac zawdzięczamy osobom, które ze sztuką ludową stykały się od strony gospodarczej, pracując na odcinku organizacji ludowego przemysłu artystycznego (Janina Orężyna, Helena Schramówna). Z profesorów wykładających na katedrach etnografii i etnologii, najwięcej prac z zakresu sztuki ludowej publikuje E. Frankowski. Pod koniec okresu międzywojennego sztuką ludową Słowian, zatem i Polski zajmował się Kazimierz Moszyński. Wyjątkowo, tematy z zakresu ludowej plastyki porusza J. St. Bystroń.

Lista wymienionych nazwisk nie jest oczywiście kompletna. Zagadnienia wchodzące w zakres ludowej sztuki plastycznej głównie zdobnictwo, uwzględnione były również w wielu pracach poświęconych zasadniczo omawianiu tych czy innych dziedzin kultury materialnej, zwłaszcza zaś opisowi budownictwa i stroju.

Okres międzywojenny, w badaniach nad sztuką ludową cechuje duży wysiłek osobisty poszczególnych badaczy, wielki chaos poczynił i małe możliwości osiągnięcia większych wyników.

Z wyjątkiem nielicznych wypadków, kiedy akcja badawcza była finansowana przez P.A.U. (jak np. w badaniach śląskich M. Gładysza), lub inną jakąś instytucję, badania prowadzone były przeważnie na własny koszt przez poszczególnych pracowników naukowych, którzy skutkiem tego, latami zmuszeni byli przewlekać swe prace, nie osiągając zresztą zwykle (jeśli chodzi o zebranie materiałów) wyników zadowalających. W poczynaniach naukowych, gdzie jedyną busolą były osobiste zainteresowania autorów, widzimy rażący chaos, wyrażający się zarówno w zakresie organizacji badań terenowych (ośrodek warszawski prowadził badania na Huculszczyźnie, lwowski zaś na Kaszubach), jak i wy-

boru tematów. Częściowo ze względów politycznych, częściowo dlatego, że tereny te były z punktu widzenia sztuki ludowej specjalnie bogate i interesujące, uwaga naszych badaczy koncentrowała się na etnicznie ruskich ziemiach wschodnich. Intensywnym badaniom poddana była Huculszczyzna, Podole, Wołyń, Polesie i tereny pogranicza litewsko-białoruskiego, zaniechano natomiast obszary Polski środkowej (Mazowsze), czy zachodniej (Wielkopolska), której badanie było zagadnieniem szczególnie palącym z powodu szybko postępującej urbanizacji i zaniku ludowej kultury tradycyjnej. Przeglądając katalogi i inne wydawnictwa polskiej sztuki ludowej, dostrzegamy osobliwe zjawisko, że w 80% „polskość” tej sztuki demonstrowana była wyrobami pochodzenia ukraińskiego lub białoruskiego.

Ruch wydawniczy w zakresie badań nad sztuką ludową, w okresie międzywojennym był raczej słaby. Prace ze względów materialnych ukazywały się rzadko i z trudem. Dotacje rządowe na cele wydawnictw etnograficznych były nadzwyczaj skąpe, co powodowało, że np. ówczesny dyrektor Muzeum Etnograficznego w Krakowie, drukując w czasie od r. 1928 do 1937, 10 tomów publikacji (poświęconych w dużej mierze ludowej sztuce), zmuszony był pomagać sobie w zdobywaniu funduszy wydawniczych handlem ludowymi ubiorami.

Mimo wskazanych trudności pojawiło się jednak szereg prac z zakresu ludowej sztuki, wydanych staraniem P.A.U., Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Książnicy Atlas, względnie przez wydawców prywatnych, a w szczególności J. Mortkowicza. Z prac, które w tym okresie znalazły się na półkach księgarskich, należy wymienić niektóre jak np. W. Antoniewicza („Metalowe spinki góralskie”), A. Dobrowolskiej („Żywotek cieszyński”), T. Dobrowolskiego („Śląska rzeźba ludowa w drzewie”), W. Dynowskiego („Barwione kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia”), M. Gładysza („Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku” i „Zdobnictwo metalowe na Śląsku”), K. Piwockiego („Drzeworyt ludowy w Polsce”), T. Seweryna („Skrzynie krakowskie”, „Parzenice góralskie” i „Polskie malarstwo ludowe”), B. Stelmachowskiej („Sztuka ludowa na Kaszubach”). Prócz monografii (wymienionych przeze mnie w pewnym wyborze) pojawiają się też w owym czasie publikacje materiałów. Do takich zaliczyć można St. Barabasza „Sztuka ludowa na Podhalu”, E. Frankowskiego „Malowanki” i „Wycinanki”.

Wł. Skoczylasa „Drzeworyt ludowy w Polsce”, S. Udzieli „Hafty kurpiowskie” i szereg innych.

Syntetyczne ujęcie całości polskiej ludowej twórczości plastycznej w okresie międzywojennym dokonane nie zostało. Nie jest nim bowiem ani wydana przez Mortkowicza „Sztuka ludu polskiego” E. Frankowskiego, zawierająca tekst bardzo krótki i popularnie potraktowany, ani przez tegoż autora napisana „Sztuka ludowa”, która weszła w skład wydawnictwa zbiorowego „Wiedza o Polsce”. Druga ta praca poza obszernym wstępem teoretycznym, o czym wspomnę jeszcze na innym miejscu, w swej części szczegółowej ogranicza się do omówienia budownictwa ludowego (głównie od strony technicznej) oraz analizy kilku motywów, występujących między innymi w ludowym zdobnictwie (motyw drzewka, orłów, węża). Ujęcie tematu nie wyczerpujące całokształtu twórczości plastycznej ludu polskiego spowodowało, że praca Frankowskiego nie stała się tym, czym stać się powinna, tj. długo wyczekiwany podręcznikiem dla studiującej młodzieży uniwersyteckiej i działaczy pracujących na odcinku organizacji ludowego przemysłu. Wzrastającego zapotrzebowania na tego rodzaju podręcznik nie zaspokoił również rozdział o sztuce plastycznej w II tomie, napisanej przez K. Moszyńskiego, „Kultury ludowej Słowian”. Autor ten omawia wprawdzie w sposób systematyczny całokształt plastycznej twórczości ludowej, referując jednakowoż poszczególne zagadnienia w zasięgu całej Słowiańszczyzny, materiał polski uwzględnia, jak dla naszych potrzeb, w sposób zbyt skondensowany.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej akcja badania sztuki ludowej posunęła się żwawo naprzód. Dzięki dużemu zrozumieniu, z jakim zagadnienia naukowe spotykają się wśród decydujących czynników państwowych, nie skąpi się grosza na cele badawcze i wydawnicze. W roku 1946 przy Ministerstwie Kultury i Sztuki zostaje założona pod nazwą Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej specjalna placówka, której zadaniem było naukowe badanie i opracowywanie całokształtu sztuki ludowej. Instytut dzielił się wewnętrznie na 5 sekcji, z których 3 (Sekcja plastyki, zdobnictwa i budownictwa) zajmowały się zagadnieniami plastyki ludowej. Jako organ naukowy Instytutu został założony miesięcznik „Polska Sztuka Ludowa”, redagowany początkowo przez założyciela i pierwszego dyrektora Instytutu dra Józefa Grabowskiego a po jego ustąpieniu przez dyr. Tadeusza Zyglera.

Dookoła „Polskiej Sztuki Ludowej” skupili się prawie wszyscy pracownicy naukowcy w Polsce, aktywni na odcinku badania ludowej sztuki. Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej skoncentrował znaczny wysiłek w kierunku prowadzenia badań terenowych.

Badania te, podejmowane przy udziale licznych współpracowników, rekrutujących się z grona młodzieży studiującej etnografię, historię sztuki i uczniów szkół artystycznych, obejmowały głównie tereny mniej znane, specjalnie ważne, lub takie, gdzie akcja zbieracka stawała się potrzebą palącą, na skutek gwałtownego tempa przemian, jakim ulegała kultura tradycyjna.

Od 1 stycznia 1950 r. Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej został w całości wcielony jako „Sekcja Sztuki Ludowej” do utworzonego w tym czasie Państwowego Instytutu Sztuki w ramach, którego kontynuuje dawne badania i wydaje „Polską Sztukę Ludową”.

Prócz Polskiej Sztuki Ludowej, która obecnie zaczyna swój czwarty rocznik, pojawiło się kilka prac oddzielnych, poświęconych zagadnieniom ludowej plastyki. Jako przykład wymienić należy B. Stelmachowskiej „Zdobnictwo ludowe ziemi Pyrzyckiej”, czy Świątkowskiej „Wycinanka łowicka”. Problem ochrony twórczości tradycyjnej i adaptacji wyrobów ludowego przemysłu do warunków życia miejskiego omawia T. Seweryn w książce pt. „Rozdroża sztuki ludowej”. W związku z wzmożonym zainteresowaniem sztuką ludową i dzięki poparciu Ministerstwa Kultury i Sztuki, zorganizowano w minionym pięcioleciu szereg większych i mniejszych wystaw. Niektóre z nich wysyłane również zagranicę (do ZSRR i krajów Europy zachodniej) zyskiwały sobie jak najżywcze recenzje. Dla każdej większej wystawy opracowywane są bardzo starannie katalogi, które czasami zamieniają się w zwarte zarysy, ujmujące syntetyczne wiadomości o danej gałęzi sztuki lub twórczości artystycznej w pewnym regionie.

Przystępując z kolei do omawiania wyników naukowych opisanych wyżej prac badawczych i publikacji, zacznę od zagadnień metodologicznych, z których na czoło wysuwa się problem samego przedmiotu badań. Czy istnieje odrębna sztuka ludowa, mogąca być przedmiotem badań specjalnej gałęzi studiów? Pytanie to, na które odpowiedź wydaje się pozornie tak prosta i oczywista, został dopiero niedawno pozytywnie rozstrzygnięte.

Wspomniałem już o tym na innym miejscu, że szereg badaczy, zwłaszcza historyków sztuki¹⁾, jeszcze pod koniec ub. stulecia, ludowej twórczości plastycznej nie uznawał za godną miana „sztuki”. Ludzie ci podchodzący do zagadnienia twórczości artystycznej wyłącznie od strony estetycznej, stosujący do wytworów ludowych kryteria oceny wypracowane dla dzieł sztuki historycznej, traktowali ludową twórczość plastyczną bądź jako pierwociny, „które jeszcze nie stały się sztuką” (Łuszczkiewicz) lub odwrotnie, jako zbarbaryzowane, względnie zdegenerowane odpryski sztuki „wielkiej”, nieudolne jej naśladownictwo, pozbawione wartości estetycznych. Stanowisko to zostało wprawdzie porzucone i w praktyce uznaje się istnienie odrębnej sztuki ludowej, niemniej zagadnienie to nie zostało dotychczas pod względem teoretycznym należycie oświetlone. Ostatnio problem ten poruszyła w jednej ze swych prac Bożena Stelmachowska, wysuwając szereg argumentów, mających wykazać, „że teoretycy historii sztuki są upoważnieni do postawienia tezy, iż istnieje sztuka ludowa”²⁾).

Wiele wysiłku, zwłaszcza w okresie międzywojennym, włożone zostało w to, ażeby pojęcie sztuki ludowej możliwie precyzyjnie zdefiniować i ustalić granicę między ludową, a nie-ludową twórczością plastyczną. Ponieważ poglądy wyrażone na ten temat przez zajmujących się ludową plastyką historyków sztuki, etnografów i artystów zostały już zestawione i opublikowane w artykułach B. Stelmachowskiej³⁾ i J. Grabowskiego⁴⁾, nie będę ich na tym miejscu streszczał po raz trzeci.

Jak wynika z owego zestawienia, od zarania badań ludowej plastyki definicję sztuki ludowej starano się budować przede wszystkim na założeniach formalnych. Szukano „ludowego stylu”. Terminu tego używa w swej pracy już K. Mokłowski, a bliżej precyzuje go J. Kieszkowski we wstępie do katalogu drzeworytów ludowych,

wydanym w roku 1921⁵⁾, w którym jako cechy ludowego stylu podkreśla typizację, płaszczyznowość, dekoracyjność, konturowanie itd. Od tego czasu definicja stylu ludowego została przez szereg autorów uzupełniona i rozbudowana. Pisał na ten temat J. St. Bystrzeński⁶⁾, T. Dobrowolski⁷⁾, K. Piwocki⁸⁾, T. Seweryn⁹⁾ i inni.

Żmudnie zestawiane „cechy” stylu ludowego ustalone na podstawie analizy porównawczej elementów formalnych nie zadowolają jednakoż całkowicie nawet najbardziej zdecydowanych zwolenników takiego ujęcia. Przykładem może być J. Grabowski, który w jednym ze swych artykułów pisze w sposób następujący: „Uważam, że opieranie się przy określaniu stylu ludowego wyłącznie na kryteriach formalnych, nie może wyjaśnić dostatecznie jego istoty i dlatego należy sięgnąć do innych jeszcze sposobów”, do których należy według autora bliżej nieokreślone „odczuwanie istoty stylu ludowego” przez ludzi wrażliwych na sztukę ludową, a szczególnie artystów¹⁰⁾.

Godząc się na to, że sztuka ludowa posiada swój własny styl, odróżniający ją całym szeregiem cech formalnych od sztuki warstw elitarnych, poszczególni badacze wyrażają różne poglądy na temat genezy ludowego stylu. Według T. Dobrowolskiego, u podstaw różnic formalnych zachodzących między sztuką warstw elitarnych, a sztuką ludową, stoją różnice poziomu umysłowego i umiejętności technicznych. Różnice te zdaniem autora traktować należy „jako skutek braku umiejętności i mało wnikliwej obserwacji charakterystycznej dla niskich kultur”¹¹⁾.

Zupełnie inaczej na istotę ludowego stylu zapatruje się autor pracy o polskim drzeworycie ludowym Ksawery Piwocki. W artykule polemicznym, skierowanym przeciw Dobrowolskiemu, pisze on co następuje: „Dziela ludowe zaciekawiają nas nie swą „nieudolnością”, lecz

¹⁾ Np. wspomniany wyżej W. Łuszczkiewicz.

²⁾ B. Stelmachowska: Na drodze do teorii sztuki ludowej. Lud t. XXXVII.

³⁾ j. w.

⁴⁾ J. Grabowski: Zagadnienie stylu ludowego. Polska Sztuka Ludowa t. I, II.

⁵⁾ J. Kieszkowski: Związy katalog dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wystawionych przez Zygmunta Łazarskiego. Warszawa 1921.

⁶⁾ J. St. Bystrzeński: Polskie drzeworyty ludowe. Sztuki Piękne r. V.

⁷⁾ T. Dobrowolski: Śląska rzeźba ludowa w drzewie. Katowice 1930.

Kilka uwag o rzeźbie ludowej. Zaranie Śląskie r. 1935. — Polska rzeźba ludowa. Nike 1939.

⁸⁾ K. Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce, Warszawa 1934.

Z badań nad powstaniem stylu ludowego. Przegląd Współczesny 1930.

⁹⁾ T. Seweryn: Technika malowania obrazów na szkle. Lud 1932.

Polskie malarstwo ludowe. Kraków 1937.

Polska sztuka ludowa (katalog wystawy) Kraków 1948.

¹⁰⁾ J. Grabowski: Zagadnienie stylu ludowego. Polska Sztuka Ludowa t. I, II.

¹¹⁾ T. Dobrowolski: Śląska sztuka ludowa w drzewie. Katowice 1930.

swą odrębnością, przez którą przeziara inny, odrębny od naszego świata pogląd artystyczny" ¹²⁾).

Odrębność dzieł sztuki ludowej, wyrażająca się przede wszystkim tendencją do wprowadzania deformacji wynika według Piwockiego z artystycznego światopoglądu wiejskich twórców, który jest odmienny od światopoglądu artystów kształcących się w miastach. „Dzieła ludowe posiadają swój własny styl, styl ludowy, a u podstawy jego leży specyficzna postawa psychiczna artysty ludowego, prymitywna, zbliżona do postawy dziecka i ludzi pierwotnych" ¹³⁾).

„Ponieważ według poglądów powyższych styl ludowy jest wynikiem „specyficznej postawy psychicznej artysty”, nasuwa się wniosek, że na tle jednakowych postaw psychicznych powstawać będą niezależnie od siebie jednakowe dzieła, świadczące o jedności „stylu ludowego”. Bardzo wyraźną wypowiedź na ten temat znajdziemy w „Sztuce ludowej” E. Frankowskiego.

„Ten sam materiał i ta sama technika nadają formom kulturowym, a w związku z tym i zdobniczym na całym świecie wspólny charakter, niezależnie od zapożyczeń i krzyżowań. Czynnikiem wspólnoty pomysłów jest wspólna budowa ciała ludzkiego, wspólne właściwości psychiczne, wspólne nakazy życia, wspólne przeżycia emocjonalne, które w warunkach odpowiednich wyłaniają samorzutnie z człowieka, mimo jego różnic rasowych, te same pierwsze formy zużytkowania otaczającego go świata. W ten sposób powstają wspólne wszystkim ludom zasadnicze typy wyrobów”.

Na tle „zasadniczej jedności wytworów” przejawia się jednak dosyć znaczna różnorodność powstająca na skutek przeobrażeń, jakim podlegają wspólne wszystkim „typy zasadnicze” wytworów kulturowych: „Decydującą rolę w tym procesie odgrywają warunki antropogeograficzne środowiska, życie i właściwości rasowe osobników twórczych w gromadzie współżyjących. W ten sposób „typy zasadnicze wytworów kulturowych” w dalszych swych przeobrażeniach otrzymują piętno odrębności grupowej” ¹⁴⁾).

Pogląd wyrażony przez Frankowskiego znajdziemy w podobnym sformułowaniu u J. Grabowskiego: „Sztuka ludowa rozpatrywana w skali ogólnoludzkiej, posiada dwa oblicza:

1. narodowe, na które składają się odrębności, właściwe tylko pewnej grupie etnicznej oraz
2. międzynarodowe, a raczej ogólnoludzkie, wytworzone przez wspólnotę stylową sztuki naturalnej, wypływającej z podstawowych i wrodzonych praw kształtowania artystycznego, tkwiących w psychice człowieka” ¹⁵⁾).

Zestawiając następnie dwie prymitywne rzeźby, z których jedna wykonana była przez polskiego chłopca, a druga przez Murzyna z Afryki, wyciąga Grabowski następujący wniosek: „Zestawienie to dowodzi bezspornie, że styl ludowy posiada zasięg ogólnoludzki, a poszczególne jego analogie i odmiany powstają bez kontaktu z sobą w różnych, często bardzo odległych od siebie punktach globu ziemskiego” ¹⁶⁾).

Styl ludowy jest nie tylko wspólny wszystkim ludom, ale jest również niezmienny w czasie. „Sztuka ludowa (pisze J. St. Bystron w swej pracy o ludowym drzeworycie) sprawia wrażenie świata oderwanego od czasu i przestrzeni, nie dającego się złączyć z czymś konkretnie znanym”. Zupełnie analogiczny pogląd wyraża Leon Chwistek ¹⁷⁾).

Szereg scharakteryzowanych powyżej postaw czołowych badaczy polskiej sztuki ludowej wskazuje, że wszyscy oni wychodzili z założeń idealistycznych, które jako błędne nie mogły wiedzy o sztuce ludowej pchnąć na tory właściwe. Materializm historyczny, jako metoda badań naukowych, nie był w naszej dziedzinie stosowany. Wprawdzie u Mokłowskiego znajdziemy pewne ślady, wskazujące na to, że pisząc swe dzieło korzystał on między innymi z pism Marksa i Engelsa, niemniej jednak, nie potrafił on przyswoić sobie ich sposobu myślenia i pracy jego w żadnym wypadku za marksistowską uznać nie można.

Zreferowane tu poglądy na istotę sztuki ludowej znalazły swój pełny wyraz w metodach stosowanych do badania ludowej twórczości plastycznej. Jako czołowe zagadnienie wysunięto błędnie zagadnienie formy. „Problem formy (pisze prof. Frankowski) stanowi jedno z najważniejszych zagadnień etnologii. Jedynie wnikięcie w jego istotę, zrozumienie praw, ja-

¹²⁾ K. Piwocki: Z badań nad podstawami stylu ludowego. Przegląd Współczesny 1930.

¹³⁾ j. w.

¹⁴⁾ E. Frankowski: Sztuka ludowa. Wiedza o Polsce t. III.

¹⁵⁾ J. Grabowski: Sztuka ludowa sztuką ludów. Polska Sztuka Ludowa t. II.

¹⁶⁾ j. w.,

¹⁷⁾ L. Chwistek: Zagadnienie wiedzy o malarstwie. Przegląd Współczesny 1936.

kie się z nim wiążą, umożliwi nam właściwą pracę naukową¹⁸⁾.

Zagadnienie twórczości artystycznej rozpatrywane jest przez Frankowskiego w płaszczyźnie psychologicznej. Opierając się na „Filozofii sztuki” M. Sobieskiego wyraża on pogląd, że „klucz do rozwiązania zagadki twórczości leży w poznaniu przebiegu procesu twórczego, jaki zachodzi w duszy artysty, w poznaniu ich pobudek psychologicznych”. Za Hirthem przyjmuje Frankowski, że „należy przeniknąć istotę procesu twórczego artysty¹⁹⁾”.

Wobec trudności tego rodzaju badań, przyznaje autor, że właściwie jest to tylko postulat, do zrealizowania którego nie ma jak dotychczas odpowiedniej metody naukowej. Metodę psychologiczną stosuje do wyjaśnienia zagadnień sztuki ludowej większość badaczy, pracujących na tym polu. Niektórzy z nich chcąc swe psychologiczne studia ująć w karby jakiejś bardziej konkretnej metody szukali pomocy w metodzie testów. Posługiwał się nią T. Dobrowolski w czasie badań prowadzonych wśród śląskich rzeźbiarzy ludowych²⁰⁾ i M. Gładysz, opracowujący zdobnictwo ludowe na Śląsku. Zwłaszcza Gładysz metodę testów, którą zastosował w związku ze studiami nad estetyczną wrażliwością ludu śląskiego, rozbudował w formie zwartego systemu, dającego możliwość cyfrowego ujmowania i porównywania badanych zjawisk.

Nie wszyscy badacze uznają jednak pełną wartościowość metody testów, powtarzając przeciw niej zarzuty, wysuwane przez psychologów (bylejakość, fabulacja, mniemanie zasugerowane, mniemanie wywołane, mniemanie samorodne). Jakkolwiek proces twórczy przebiega całkowicie w obrębie psychiki artysty, jest on jednak uzależniony od czynników zewnętrznych. Gładysz w swych studiach nad zdobnictwem górali śląskich, jako podniety wpływające na twórczość artystyczną górali wysuwa podniety estetyczne w formie kontaktów z cudzymi dziełami sztuki plastycznej, podniety religijne, magiczne i społeczne. Niektórzy autorowie, jak np. T. Seweryn te same zagadnienia omawiają pod nazwą „podłoży” (podłoże kultowe, magiczne, społeczne).

Naszkicowany powyżej zarys poglądów teoretycznych na zagadnienie sztuki ludowej, wypracowany głównie w latach międzywojennych

przez szereg badaczy polskiej sztuki ludowej, już w pierwszym rzucie zwraca uwagę swoją fragmentarycznością. Jak słusznie podkreśliła B. Stelmachowska, cała uwaga została tu skierowana na malarstwo, rzeźbę i grafikę ludową, przy prawie zupełnym nieuwzględnieniu niemniej ważnego działu: sztuki stosowanej, tj. zdobnictwa.

Zagadnieniem tym prócz Heleny Schramównej zajmowała się w jednej ze swych prac Agnieszka Dobrowolska, usiłując na podstawie analizy treści, kompozycji, formy i techniki przeprowadzić granicę między zdobnictwem ludowym a nieludowym²¹⁾.

Wychodzące z założeń idealistycznych definiowanie sztuki ludowej na podstawie formalnej, jest niesłuszne i z punktu widzenia naukowego jałowe. Określanie sztuki ludowej poprzez takie czy inne cechy formalne, przyjmowane jako stałe, jest błędne, nie uwzględnia bowiem możliwości rozwoju sztuki ludowej.

Obserwacja zaś poucza nas, że sztuka ludowa rozwija się, a rozwój jej idzie w kierunku, który rozsądza formalistyczne ujęcia ludowego stylu. Na skutek rozdzwieku, jaki zachodzi z powodu rozwoju sztuki ludowej między nowszymi wytworami wiejskich artystów, a sztywnymi definicjami ludowego stylu, niektórzy badacze nie mieszczące się w definicji wytwory artystów ludowych wyłączają w ogóle poza nawias sztuki ludowej, gdyż „po osiągnięciu pewnej poprawności, twórczość ludowa traci swój charakter”, innymi słowy przestaje być „ludową”.

Sztuka ludowa ujmowana jest zwykle jako zjawisko statyczne. Wynika to z metafizycznych założeń naszych teoretyków sztuki, którzy ludową twórczość artystyczną traktują jako zjawisko w swej istocie niezmiennie i usiłują sztukę ludową przeciwstawić raz na zawsze sztuce warstw elitarnych, budując między nimi wieczny przedział oparty na zasadach różnic formalnych.

Stanowisko takie jest oczywiście niesłuszne, skrytykowane zostało w przemówieniu ministra W. Sokorskiego, wygłoszonym 28 maja 1949 roku z okazji Festiwalu Muzyki Ludowej: „Sporządzenie zakresu i zasięgu sztuki ludowej (mómił min. Sokorski) do jakoby niezmiennych i jakoby zakończonych już w swoim rozwoju motywów, tonacji, wątków tematycznych, czy też

¹⁸⁾ E. Frankowski: Sztuka ludowa. Wiedza o Polsce t. III.

¹⁹⁾ j. w.

²⁰⁾ T. Dobrowolski: Kilka uwag o rzeźbie ludowej. Zaranie Śląskie 1935.

²¹⁾ A. Dobrowolska: Kilka uwag o istocie ornamentu ludowego. Zaranie Śląskie t. XIII.

wzorów artystycznych jest poważnym nieporozumieniem, zaistniałym w pewnych kołach tylko na skutek niedostatecznej znajomości prac badawczo-porównawczych²²⁾.

Idealistycznemu sposobowi ujmowania sztuki ludowej, jako zjawiska pozaczasowego, przeciwstawia się po marksistowsku sformułowana definicja min. Sokorskiego, w myśl której „sztuka ludowa jest określoną zupełnie kategorią historyczną, historycznie powstałą i ulegającą historycznym przekształceniom, kategorią wkraczającą w nową epokę jako zjawisko żywe, twórcze i kształtujące się wciąż na nowo”²³⁾.

Zgodnie z zasadami kierunków idealistycznych w estetyce, jako podstawowa, używana była przez naszych badaczy sztuki ludowej metoda psychologiczna.

Wobec rozbieżności poglądów, braku dostatecznie ścisłych metod i sformułowań w obrębie samej psychologii, wiodła ona niektórych autorów i piszących o sztuce ludowej na bezdroża²⁴⁾. Czasem pod osłoną psychologizmu szerzył się beztreściowy werbalizm, zaprawiony tu i ówdzie zwrotami o brzmieniu nieomal mistycznym. Ileż to razy w trudniejszych wypadkach, wymagających sumiennej analizy, popartej badaniami historycznymi, ekonomicznymi, wymagających nałożenia badanego zjawiska na szerokie tło warunków społecznych, pisze się po prostu o „pięknie promieniującym mądrością pokoleń”, „mądrości opierającej się na doświadczeniach wieków” itp.

Metoda historyczna w badaniach sztuki ludowej odgrywała rolę o wiele pośledniejszą. Uciekano się do niej w wypadkach koniecznych, gdy chodziło o wykrycie w sztuce ludowej obcych zapożyczeń, lub wpływów i wówczas, gdy starano się określić chronologicznie moment rozszczępienia podstawowego pnia sztuki na dwie odrośle, tj. sztukę ludową i nieludową²⁵⁾.

Metoda historyczna nie była u nas dotychczas w badaniach sztuki ludowej należycie wykorzystana, co wynikało z idealistycznego, antydialektycznego nastawienia badaczy, zajmujących się ludową twórczością artystyczną.

Traktując sztukę ludową jako zjawisko stałe, nie ulegające zmianom, nie odczuwali oni potrzeby rozleglejszych studiów historycznych.

Stanowisko takie było z naukowego punktu widzenia niesłuszne i szkodliwe.

Stojąc na gruncie marksistowskiej dialektyki wiemy, że żadna rzecz nie pozostaje tym, czym jest, każda ulega przemianom.

„Metoda dialektyczna (mówi J. Stalin) wymaga rozpatrywania zjawisk z punktu widzenia ich ruchu, ich zmian, ich rozwoju, z punktu widzenia ich powstawania i obumierania²⁶⁾”. Otwiera to szerokie pole do zastosowania metody historycznej.

W okresie międzywojennym niektórzy badacze, zajmujący się sztuką ludową, jak np. E. Frankowski, K. Moszyński, T. Seweryn uwzględniali zmienność badanych zjawisk, nie wyciągali jednakowoż z tego pełnych konsekwencji.

W polskiej literaturze poświęconej zagadnieniu sztuki ludowej, podejście historyczne spotyka się niekiedy w pracach monograficznych (np. T. Seweryn „Parzenice góralskie”). Nie znaczy to jednak, ażeby one czyniły zadość wymaganiom marksistowskiej dialektyki.

Metoda marksistowska wymaga, ażeby badane zjawisko nie było rozpatrywane w postaci izolowanej, lecz w łączności z innymi otaczającymi go zjawiskami. Niedociągnięcia metodyczne prac, ujmujących od strony historycznej pewne zjawiska z zakresu ludowej sztuki, polegają najczęściej właśnie na tym, że ograniczają się do omawiania przeszłości i rozwoju samego przedmiotu badań, bez łączności z resztą związanych z nim zjawisk. Jeżeli nawet niektórzy autorowie, opracowując pewne zagadnienia rozszerzali je, uwzględniając „podłoża” czy „podniety” wpływające na kształtowanie się procesów twórczych, zwykle ograniczali się do stwierdzenia faktów, nie posuwając się już do ich wyjaśnienia. Pisało się więc o „podłożu” czy „podniecie”: religijnej, magicznej, społecznej, nie wnikając w to, jakie były przyczyny, że te właśnie momenty w danym czasie odegrały rolę w kształtowaniu się twórczości ludowej. Sztuka ludowa jako jeden z przejawów życia duchowego jest w stosunku do bytu materialnego zjawiskiem wtórnym i od niego uzależnionym. W myśl leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości w sztuce, dzieło sztuki stanowi historycznie uwarunkowane, subiektywnie przez ar-

²²⁾ W. Sokorski: O właściwy stosunek do sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. II.

²³⁾ j. w.

²⁴⁾ M. Wawrzeniecki: Nowe naukowe stanowisko pojmowania i wyjaśniania niektórych przejawów w dziedzinie ludoznawstwa i archeologii przedhistorycznej. Warszawa 1910.

²⁵⁾ K. Piwocki: Pojęcie sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. I.

²⁶⁾ W. Dynowski: Historycyzm w sztuce ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. II, III.

²⁷⁾ J. Stalin: O materializmie dialektycznym.

tystę wyrażone odbicie rzeczywistości obiektywnie istniejącej. Chcąc więc zjawiska z zakresu sztuki należycie zrozumieć i objaśnić, musimy stale rzutować je na właściwe tło ekonomiczne i polityczne. Tego u nas nie robiono lub robiono w zakresie bardzo niewystarczającym. Wyjątkowo zdarzało się, by autorowie piszący o sztuce ludowej wiązali zagadnienie twórczości ludowej z warunkami, jakie panowały na wsi w poszczególnych okresach historycznych. Jest rzeczą bardzo znamioną, iż w polskiej literaturze etnograficznej nie została prawie zupełnie poruszona kwestia wpływu, jaki na ludową twórczość artystyczną wywarła, np. niewola pańszczyźniana i jej zniesienie. Sztuka ludowa jako zjawisko, które powstało i rozwinęło się w obrębie mas ludowych, posiada swoje oblicze klasowe, którego w naukowych badaniach nie wolno nie dostrzegać, względnie świadomie pomijać.

Przechodząc od zagadnień teoretycznych do omówienia dorobku naukowego w innych dziedzinach badania sztuki ludowej, zacznę od monografii publikacji materiałów. Gdy zestawimy nasz dotychczasowy dorobek na tym odcinku dostrzegamy, że zainteresowania naukowe naszych badaczy nie obejmowały w sposób równomierny wszystkich dziedzin ludowej twórczości plastycznej.

Stosunkowo najliczniejsze są prace poświęcone ubiorom i ich zdobnictwu. W pracach z tego zakresu mamy zarówno monografie poszczególnych ubiorów regionalnych (krakowskiego, śląskiego, pogórzańskiego, sądeckiego, lubelskiego, łowickiego, górali beskidowych i szczawnickich), jak i niektórych części składowych, np. pasów, czepców, gorsetów (żywołek cieszyński). Stosunkowo dużo zajmowano się haftem. Dotychczas opracowane są hafty kaszubskie, śląskie, opoczyńskie, kurpiowskie i niektóre odmiany krakowskiego. Z terenów karpackich opracowane są hafty krzyżykowe, górali śląskich, ponadto doczekały się opracowania parzenice górali podhalańskich. Na drugim miejscu, jeśli chodzi o liczebność umieścić można prace poświęcone ozdobnemu sprzętarstwu i zdobnictwu w drewnie. Dotychczas opracowane zostały pod tym względem tereny Kaszubów, Pomorza zachodniego, Góralstwu śląskiej, Podhala, Sądecczyzny. Z Krakowskiego publikowane są głównie prace poświęcone malowanym skrzyniom. Bez porównania mniejsze zainteresowanie budziło zdobnictwo w metalu. Poza gruntownie opracowanym terenem Góralstwu śląskiej mamy z tego zakresu właści-

wie dwie tylko większe prace, z których jedna poświęcona jest ludowej biżuterii krakowskiej, druga zaś spinkom góralskim. Jeszcze mniej zajmowano się wyrobami ceramicznymi. Prócz wydawnictwa, zawierającego barwne reprodukcje ceramiki kaszubskiej, wymienićby tu można zaledwie kilka drobnych artykułów, rozrzuconych w czasopismach etnograficznych, głównie zaś w „Rzeczach Pięknych” i „Polskiej Sztuce Ludowej”.

Zróżnicowany dział zdobnictwa wewnątrz opracowany jest dosyć nierównomiernie. Stosunkowo najwięcej posiadamy publikacji dotyczących wycinanek. Prace te tworzą szeroki wachlarz, jeśli chodzi o treść i zakres. Prócz pracy ujmującej w formie syntetycznej całość zagadnienia, mamy opisy poszczególnych odmian regionalnych, a nawet monografie poświęcone pojedynczym twórcom.

Podczas gdy wycinanka cieszyła się wielkim zainteresowaniem, malowanki doczekały się zaledwie kilku drobnych artykułów i jednego, barwnego wydawnictwa materiałów. Z innych ozdób spotykanych we wnętrzu opracowane zostały pająki, podłazniki i światy.

Zdobnictwo architektoniczne, jako zagadnienie samodzielne, a nie traktowane na marginesie opisu technicznego, jest dotychczas bardzo słabo uwzględniane. Istnieje kilka artykułów, odnoszących się do zdobnictwa dachów, drzwi, względnie malowania zębów. Najlepiej znane jest dotychczas zdobnictwo w budownictwie Kurpiów, Podhala i okolic Babiej Góry. Co do innych terenów wiadomości są na razie fragmentaryczne.

Nieco bardziej wyrównany obraz daje dotychczasowy dorobek naukowy w zakresie malarstwa, drzeworytu i rzeźby. W malarstwie najwięcej zajmowano się obrazami na szkle. Istnieje kilka prac poświęconych temu tematowi. Prócz jednej, która dotyczy zagadnienia techniki malowania na szkle, reszta stanowi opisy poszczególnych zespołów regionalnych, czy też grup wyróżniających się tematem. Najwięcej publikacji odnosi się do terenów Podhala i Żywiecczyzny. Malarstwo na płótnie, drzewie etc. doczekało się jednej, większej pracy, opartej głównie na materiale pochodzącym z Polski południowej. Z kilku prac o ludowym drzeworycie na szczególną wzmiankę zasługują dwie, z których jedna posiada charakter syntetyczny, druga jest obszernym zbiorem pięknie wydanych materiałów. O rzeźbie ludowej pisano stosunkowo dużo, głównie z okazji różnych wystaw. Przeważnie są to artykuły ogólne, porozrzuca-

po różnych czasopismach. Monografii regionalnych jest bardzo mało, obejmują one rzeźbę śląską, lubelską i z okolic Krosna.

Większej pracy syntetycznej, która ujmowała by łącznie zagadnienie malarstwa, drzeworytu i rzeźby ludowej na terenie całej Polski, dotychczas nie posiadamy. Ukazały się natomiast dwie mniejsze, ale obejmujące całość, napisane w związku z „Wystawą Polskiej Sztuki Ludowej”, zorganizowaną w Krakowie, w roku 1948 przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Jak wynika z powyższego zestawienia, w zakresie monografii i publikacji materiałów badania polskiej sztuki ludowej zdziałano dotychczas stosunkowo dużo, niemniej wyniki dotychczasowe nie są zupełnie zadowalające. Okazuje się bowiem, że materiał zbierany i publikowany był niejako „na wyrwyki”. Stosunkowo najlepiej zbadana została Polska południowa, a zwłaszcza Góraliszczyzna, a poza tym Kaszuby, Kurpie, słabiej Lubelszczyzna, Krakowskie, a najmniej Wielkopolska, Kujawy, Mazowsze, Podlasie i Rzeszowskie. Nawet na terenach najlepiej opracowanych, na każdym niemal kroku dostrzega się rażące luki.

Na publikacje, o których powyżej pisałem, składają się obszerniejsze prace o charakterze monograficznym (np. Bożeny Stelmachowskiej „Sztuka Ludowa na Kaszubach” lub Mieczysława Gładysza „Zdobnictwo drzewne górali śląskich”) jak i zbiory materiałów (np. E. Frankowskiego „Malowanki”).

W pracach monograficznych, zebrany materiał analizowany jest zwykle od strony formalnej, a wyjaśniany przy pomocy metody psychologicznej. Historyczne naświetlenie materiału, o ile jest uwzględnione, stosowane bywa zazwyczaj w skali zacieśnionej, ściśle do badanego zagadnienia, bez uwzględnienia powiązań z innymi dziedzinami kultury, warunkami ekonomicznymi i społecznymi. Jeśli chodzi o wyczerpanie materiału, wartość monografii bywa różna. Ogólnie można powiedzieć, że im większe terytorium geograficzne obejmuje praca, tym słabsza jest jej podbudowa przy pomocy materiału faktycznego. Przyczyna leży w dawnej metodzie zbierania materiałów terenowych, która najczęściej polegała na osobistych badaniach autora. Gdy wyniki tych prac konfrontujemy dziś z materiałem zebrany na tym samym obszarze metodą badań zbiorowych okazuje się, że dawne prace opierały się na materiałach cząstkowych i wnioski na ich podstawie wysnuwane są zazwyczaj błędne. Z tego właśnie powodu nawet tereny, względnie zagadnienia,

które już zostały pod względem naukowym przepracowane, powinny być zasadniczo poddane powtórnym, chociażby tylko kontrolnym badaniom.

Prace w zakresie dokumentacji, prowadzone były w czasie międzywojennym, głównie przez muzea i uniwersyteckie zakłady naukowe. Archiwa zakładów naukowych, podczas wojny uległy przeważnie zniszczeniu lub rozproszeniu. Z archiwów muzealnych zachowało się archiwum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem i archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W tym ostatnim znajdują się nie wydane dotychczas dużej wartości materiały ilustracyjne z zakresu sztuki ludowej, zebrane przed laty 50 pod kierunkiem Seweryna Udzieli. Pewna ilość materiałów rękopiśmiennych i ilustracyjnych znajduje się również w archiwum Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Lublinie.

Wynikiem powojennych badań terenowych jest bogate archiwum Sekcji Sztuki Ludowej Państwowego Instytutu Sztuki, zawierające zbiory tkanin ludowych, wycinanek, barwnych kopii zdobionych mebli, haftów, okuć na wozach etc. Archiwum uzupełnia bogaty zbiór fotografii, obejmujących poza wyżej wymienionymi zagadnieniami, również zdjęcia rzeźb, malowanych obrazów i drzeworytów.

Z naszkicowanego na tym miejscu stanu badań nad polską sztuką ludową wynika, że dotychczasowy dorobek nasz na tym odcinku wykazuje jeszcze poważne braki i sporo będzie trzeba włożyć pracy i zbiorowego wysiłku, aby je w możliwie szybkim tempie usunąć i luki powypępiać.

Jednym z najpilniejszych zadań jest niewątpliwie wypracowanie nowych, opartych na zasadach dialektycznego materializmu metod badania sztuki ludowej i stworzenia dla niej nowej definicji. Definicji, która zagadnienie sztuki ludowej ujmowałaby nie od strony formalnej nie jako tak czy inaczej określony „styl ludowy”, ale jako zjawisko historycznie uwarunkowane, wyrosłe na tle klasowego zróżnicowania. Zarówno w opracowaniach, jak i w badaniach terenowych trzeba będzie jak najściślej uwzględniać momenty powiązań, zachodzące między zjawiskami sztuki ludowej, a innymi dziedzinami życia. Ze szczególną uwagą prześledzić trzeba, w jaki sposób na rozwoju sztuki ludowej zaważyły momenty kluczowe w dziejach wsi, jak zniesienie pańszczyzny, a teraz z kolei moment uspołecznienia gospodarstw rolnych. Wypełniając luki w interesującej nas li-

teraturze, należy dążyć do wydania nowoczesnie opracowanego podręcznika polskiej sztuki ludowej, który w formie syntetycznej obejmowałby rzeczywiście całokształt tego skomplikowanego zagadnienia. Prócz podręcznika o charakterze ogólnym, odczuwa się potrzebę monografii, obejmujących poszczególne działy ludowej twórczości artystycznej np. tkactwa, ceramiki, meblarstwa, zabawkarstwa etc. Monografie takie, poza swoim znaczeniem czysto naukowym, odegrałyby doniosłą rolę w życiu praktycznym, służąc przemysłowi i miejskiej sztuce użytkowej.

Oczywiście, ażeby nie popełniać błędów minionej przeszłości, prace syntetyczne muszą być oparte na możliwie najpełniejszych badaniach terenowych. I dlatego właśnie jednym z najpilniejszych zadań chwili bieżącej, jest zorganizowanie na wielką skalę badań terenowych, badań, do których wciągnięte byłyby wszystkie zainteresowane instytucje oraz wszyscy pracujący na polu sztuki etnografowie. W badaniach tych, należałoby uwzględnić przede wszystkim te tereny, które dotychczas zbyt mało, albo zupełnie nie były przez etnografów badane i te, które na skutek szczególnie ostrego tempa urbanizacji zatracają cechy kultury tradycyjnej.

Osią przedsięwziętej na wielką skalę akcji badawczej musi stać się jednolity plan, który w naszej dziedzinie przeprowadziłby trudne zadanie zróżnicowania hierarchii potrzeb, synchronizacji i korelacji wysiłków, podejmowanych przez różne instytucje i osoby biorące udział w długo falowych badaniach sztuki ludowej.

Planu takiego dotychczas nie posiadaliśmy i mimo tego, że od zakończenia wojny minęło już lat parę, praca na interesującym nas odcinku biegła w dalszym ciągu starym trybem od wypadku do wypadku.

Sytuacja uległa zmianie od momentu utworzenia Państwowego Instytutu Sztuki, który

jako jedno z podstawowych swych zadań postawił zagadnienie planowania i realizacji szeroko zakrojonych prac badawczych we wszystkich dziedzinach sztuki.

Obrazem dotychczasowego wysiłku Instytutu na odcinku badania twórczości ludowej jest, prowadzona w tej chwili akcja zbierania folkloru muzycznego, której zasięg obejmuje całą Polskę, a rezultatem, po kilku zaledwie miesiącach pracy są setki nagrań, ilustrujące twórczość muzyczną szeregu regionów etnograficznych.

Działalność zapoczątkowana szczęśliwie w dziedzinie ludowej muzyki, rozszerzana będzie w najbliższych czasach i na inne działy sztuki ludowej, a w szczególności na ludową plastykę. W ramach prac poprzedzających Kongres Nauki, w związku z mającą się odbyć w jesieni Konferencją Podsekcji Historii Sztuki, wypracowują się w Państw. Inst. Sztuki obok innych, także plany organizacji naukowych badań w zakresie ludowej twórczości plastycznej. W planach tych szczególnie nacisk położony zostanie na zagadnienia metodologiczne i zmianę samego stylu dotychczasowej pracy naukowej, w której w miejsce dawnego systemu pracy jednostkowej, punkt ciężkości przełożony zostanie na wysiłek zbiorowy, na pracę kolektywną. Zaplanowana zostanie organizacja przyszłych badań terenowych na obszarze całego państwa, oraz sposób opracowania nagromadzonych tą drogą materiałów.

Wypracowane plany po przedyskutowaniu w gronie fachowców, zgromadzonych na Konferencji Podkomisji Historii Sztuki, wejdą w stadium realizacji, której rytm zostanie dostosowany do rytmu ogólnego Planu sześcioletniego. W ten sposób w ciągu kilku najbliższych lat Państwowy Instytut Sztuki pragnie nadrobić dotychczasowe braki w dziedzinie badań ludowej twórczości artystycznej.