

Maria Kazimiera Staniszevska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Niezbite świadectwa łączności z kulturą polskiego ludu? Kilka uwag na temat spiskiego nowożytnego dziedzictwa kulturowego w polskiej literaturze popularnonaukowej

Abstract

Undisputed evidence of the link with the culture of the Polish folk? Few notes on early modern Scepussian cultural heritage in Polish popular literature

Scepusium (Spisz) through the ages was inhabited by ethnically diverse population, it had belonged to both Polish and Hungarian states (1412–1772) and after the First World War was divided between Poland and Czechoslovakia. Works of the local art – as being created by founders and artists of various ethnic or religious background – were subject of research, conducted by scholars from neighbouring countries, whose studies were spread by popular literature.

Old Scepussian art was widely discussed in Polish publications especially in the Interwar period, when the state affiliation of this region was uncertain and such political background was deeply influencing the picture of the cultural heritage. In their texts authors often wrongly identified medieval and early modern Scepussian population with its present ethnic situation, trying to express the (in some cases invented) Polish identity of local art – identity, that could be useful in legitimizing borders of the new country.

Soon after the Second World War the subject of Scepussian art was less popular, but still some new narratives were being developed, as many works of early modern art were perceived as examples of folk art, but rather because of their countryside location and the discourse, that dominated in late 1940s – early 1950s in Polish art theory and history, than some actual background of these monuments.

In both cases, the popular picture of old Scephusian art was based on expressing values that were seen as positive in given period: Polish identity, antiquity, folk character etc. and hiding more inconvenient ones, like multiethnicity of Spisz, different pre-19th century definition of nation and (sometimes not so high) quality of local art.

Keywords: art history, nationalism, Scephusium (Spisz), early modern art, popular literature, Inter-war period, folk art, Polish People's Republic, Europa Środkowa.

Pojęcie niewygodnego czy kłopotliwego dziedzictwa kulturowego kojarzy się przede wszystkim z sytuacjami, gdy zabytki związane z jakąś mniejszością ulegają niszczeniu, przejęciom, przemilczeniom. Czy możliwe jest zatem, by niewygodna była sztuka obszaru, o którym w pewnym okresie pisali liczni autorzy i który intensywnie popularyzowano w prasie? Taki specyficzny, graniczny przypadek omówiony zostanie w poniższym artykule.

Położony u podnóża Tatr i rozciągający się w dorzeczach Popradu i Hernadu Spisz był początkowo, pod koniec VIII w., zaludniany prawdopodobnie przez rozproszone terytorialnie słowiańskie plemiona, następnie krótko podlegał kolejno Nitrze i Wielkim Morawom, a po upadku tych ostatnich znalazł się pod administracją Madziarów (Ruciński 2003: 275–276). Od XI w. stał się przedmiotem rywalizacji polskich i węgierskich władz, prowadzących akcje osadnicze, ale to Królestwo Węgier uzyskało przewagę i utworzyło na tym obszarze w końcu XII w. jednostkę administracyjną – komitat (Körmendy 2003: 270). Sytuacja polityczna Spisza zmieniła się w 1412 r., gdy król węgierski i cesarz Zygmunt Luksemburski zastawił Władysławowi Jagielle szesnaście spiskich miast w zamian za wsparcie finansowe na wojnę o Dalmację. Teren tych miast (z kilkoma wsiami), nigdy niewykupiony przez węgierskich władców, stanowił administrowane przez polskiego urzędnika starostwo, istniejące aż do pierwszego rozbioru. Po wcieleniu do Węgier w 1772 r. przez niemal półtora wieku Spisz został zjednoczony pod berłem Habsburgów.

Po I wojnie światowej i upadku Austro-Węgier nowa przynależność państwa wielu regionów Środkowej Europy budziła kontrowersje; Spisz nie był wyjątkiem. Razem z Orawą i ziemią czadecką (częścią komitatu trenczyńskiego) stał się przedmiotem sporu między Czechosłowacją, do której zostały początkowo przydzielone, a Polską. Działacze patriotycznych organizacji z obu krajów prowadzili wśród ludności pogranicza liczne akcje edukacyjne i propagandowe, tworzone były organizacje wspierające przyłączenie regionów do jednego lub drugiego z nowo utworzonych państw. Na podstawie prowadzonych z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w 1918 r. badań terenowych wskazywano obszary górnowęgierskie zamieszkiwane przez Polaków: na terenie dawnego komitatu spiskiego mieli oni stanowić większość ludności powiatów kieżmarskiego, lubowelskiego i starowiejskiego, roszczenia dotyczyły więc dorzecza Popradu i terenów na północny wschód od niego (Orlof 1995: 12, 15–16). Zaangażowanie aktywistów wzrosło jeszcze bardziej, gdy we wrześniu 1919 r. w Paryżu konferencja pokojowa zapowiedziała plebiscyt dla mieszkańców tych terenów (Orlof 1995: 16). Napię-

cie między czechosłowacką administracją i polskimi działaczami, konflikty graniczne i działania dyplomatyczne doprowadziły wkrótce do ograniczenia obszaru głosowania do powiatu starowiejskiego (Zamagurza) i części kieżmarskiego, a następnie odwołania plebiscytu. Ostatecznie, na mocy decyzji Rady Ambasadorów z 10 lipca 1920 r., większość terytorium dawnych Górnych Węgier pozostała przy Czechosłowacji. Kilkanaście wsi na północy Spisza zostało włączonych do Polski, żadna z nich nie była częścią dawnego starostwa (Orlof 1995: 20–24). Podczas II wojny światowej wojska słowackie zajęły ten obszar, ale po 1945 r. powrócono do granicy z lat 20.

Jak widać na podstawie powyższego przeglądu, przynależność Spisza była na przestrzeni wieków dość złożona, nie sposób jednak pominąć różnorodności etnicznej miejscowej ludności: poza Słowianami i Madziarami na te tereny od XIII w. przybywali „sascy” koloniści (pochodzący jednak z Walonii i Nadrenii), którzy w znacznym stopniu przyczynili się do rozwoju tamtejszych miast. Liczni przybysze z innych części Europy (w tym Śląska i Szwecji), osiedlający się bądź jedynie czasowo przebywający, mieli nierzadko ogromne znaczenie dla lokalnego dziedzictwa artystycznego (np. snycerz Olaf Engelholm). Region ten nie był też jednolity pod względem wyznaniowym – luteranizm, cieszący się w poszczególnych okresach w Królestwie Węgier różną tolerancją, popularny był zwłaszcza wśród mieszczan i przejściowo wśród polskiej i węgierskiej szlachty. Na wsi dominujący katolicyzm sąsadował (aż do unii) z prawosławiem wyznawanym głównie przez Rusinów. Była też na Spiszu ludność żydowska.

Ten długi (choć niewyczerpujący) wstęp ma za zadanie wskazać, że ze względu na zmieniające się granice i różnicowanie ludności średniowiecznego i nowożytnego Spisza – przecinające się z ekonomicznymi, politycznymi i religijnymi czynnikami – nie sposób wskazać, jaka grupa społeczna mogłaby tu być nazywana „większością”. Graniczny region przyciągał wielokulturową społeczność, nie jest więc niczym zaskakującym, że dziedzictwo kulturowe dawnych epok było dziełem ludzi o różnym pochodzeniu: mieszczańskich i szlacheckich fundatorów, artystów (głównie cechowych, mieszczan, różnych wyznań), autorów programów ikonograficznych, a wreszcie rozmaitych jego użytkowników. Poniżej chciałabym przedstawić narracje, które pojawiały się w polskiej literaturze popularnonaukowej, gdy opisywano sztukę wyrastającą z tych skomplikowanych relacji. Szczególnie ważne są częste w tych opracowaniach przypadki, gdy dziedzictwo kulturowe Spisza było doceniane czy chwalone, lecz jego uwarunkowania ulegały uproszczeniom czy nawet przekłamaniom. Przypadki, kiedy wybrane wątki spiskiej historii i sztuki stawały się niewygodne dla autorów.

Obraz Spisza jako południowych kresów Rzeczypospolitej obecny był w polskiej historiografii i literaturze w XIX w., lecz to dopiero w czasach I wojny światowej i tworzenia niepodległego państwa był ochoczo podejmowany w popularnej prasie. Kresowość ta objawiać miała się nie tylko położeniem Spisza, ale przede wszystkim jego kulturowymi związkami z „metropolią”. Jak pisał Jan Wiktor w kwietniu 1920 r.:

Budownictwo, zdobnictwo niezmiernie ciekawe, nieprzeliczony ogrom pieśni, zwyczajów, obrzędów (...) to bezcenny skarbiec, schowany w sercach i chatach wiekowych. (...) Są to niezbite świadectwa łączności z kulturą polskiego ludu, one każdą cechą, każdym rysem, słowem powiadają, że są zrośnięte z dorobkiem całego narodu, z duchem Polski (Wiktor 1920: 98).

Autor odnosił się co prawda do współczesnej sobie kultury ludowej spiskich wsi, a sam tekst popularyzował zbliżający się plebiscyt, uciekając się do bardzo emocjonalnych obrazów: „Spisz i Orawa podniosą szaty i okażą rany bolesne”, „oddać te ziemie, dziedzictwo wieków, dać sobie wydrzeć je, to znaczy dać sobie trzewia wyszarpać” (Wiktor 1920: 99–100).

Spójrzmy, czy (i na ile) różniły się od tych odezwo teksty upowszechniające wiedzę o artystycznych zabytkach Spisza. Tom 38. „Pamiętnika Towarzystwa Tatrzańskiego” dedykowany został „polskim krainom Spisza, Orawy i Czadeckiego okręgu, które sprawiedliwość dziejowa z Rzeczpospolitą Polską jak najrychlej połączyć powinna”, a autorzy zamieszczonych tekstów prezentowali liczne – historyczne, ekonomiczne, językoznawcze – argumenty świadczące o ich zdaniem polskim charakterze Spisza. Ludwik Stasiak, malarz i krytyk, podjął problem „dawnej sztuki polskiej na Spiszu”. Chwalił miejscową architekturę renesansową jako bliską krakowskim budowlom i krytykował ołtarze z XVIII w., ale skupił się głównie na miejscowym dziedzictwie czasów średniowiecznych. Podkreślał jego podobieństwa z polskimi zabytkami, które niekiedy istotnie zachodzą (np. między twórczością rzeźbiarską Wita Stwosza i Pawła z Lewoczy), ale ocena artystycznych zależności na obszarze Europy Środkowej jest znacznie trudniejsza, niż przedstawił to autor. Wszystko, co w jego odczuciu jest wartościowe w spiskiej sztuce, ma być świadectwem polskich wpływów na tym obszarze; co więcej, wpływów sięgających także na zachód:

Niemcy nie mogli w średniowieczu dać Polsce sztuki, bo sami jej nie mieli (...) Wydobyte na jaw źródła historyczne mówią, że ani jeden artysta nie przybył w średniowieczu z Niemiec do Polski (...) cały legion polskich artystów w średniowieczu przybył do Niemiec i tam, łącznie z artystami Włoch i Niderlandów, stworzył artystyczną kulturę (Stasiak 1919–1920: 167).

Zabytki Spisza są dla niego ważne, ale jedynie jako swego rodzaju repozytoria polskiej sztuki średniowiecznej, które „nie zaznały przemarszu Szwedów, Prusaków i Moskali” (Stasiak 1919–1920: 168). Nawet prace o mniejszej wartości estetycznej mogą być docenione, ponieważ umożliwiają całościowe studia nad miejscową twórczością, która zdaniem autora (po raz kolejny) jest twórczością polską. Mimo nacjonalizmu, który charakteryzuje studium autorstwa Stasiaka, zwrócenie uwagi na marginalizowane dotychczas dzieła jest godne podkreślenia. Niestety, pozostało ono deklaracją i autor opisał jedynie już docenione przez polskich, węgierskich czy niemieckich autorów zabytki.

Powyższy artykuł może być odczytany jako jaskrawy przykład tekstu historyczno-artystycznego uwikłanego głęboko w nacjonalizm. Nowoczesna, ukształtowana w XIX stuleciu koncepcja narodu jest przez Stasiaka projektowana na ludzi przełomu XV i XVI wieku. Jednorodna pod względem narodowym polska tożsamość jest automatycznie identyfikowana z przynależnością państwową, hi-

storyczną lub obecną. Według autora Wit Stwosz był „z krwi i kości Polakiem”, w przypadku rodziny Thurzonów (fundatorów licznych krakowskich i górnowęgierskich zabytków) podkreśla, „że ród ten był polskim” (Stasiak 1919–1920: 169, 173). Każde znaczące zjawisko czy dzieło na Spiszu opisywane jest jako polskie, bez względu na zróżnicowaną ludność czy graniczny charakter regionu, co zdaje się mieć wiele wspólnego z ówczesnymi akcjami prowadzonymi na terenach spornych, które prowadzić miały do tego, by w nadchodzącym plebiscycie miejscowa ludność deklарowała się jako polska, opowiadając się za taką administracją państwową. Kreowały one obraz Spisza jako odwiecznie polskiego terytorium, idealnego „polskiego (pod względem etnicznym) regionu”, który nigdy nie istniał, ale był znacznie wygodniejszy na etapie tworzenia państw narodowych w Europie po I wojnie światowej.

Nieco bardziej umiarkowany ton prezentować może *Przewodnik po Spiszu, Orawie, Liptowie i Czadeckiem* Mieczysława Orłowicza (1921), oparty na przedwojennej podróży w te rejony. Autor w swym popularnym opracowaniu przedstawił (w dotyczących Spisza rozdziałach) zabytki zarówno z terenów dawnego starostwa, jak i komitatu, leżące tak w Polsce, jak i Czechosłowacji. Narracja nie jest tak skupiona na miejskiej sztuce gotyckiej jak w artykule Stasiaka, pojawiają się liczne wzmianki na temat dzieł z 2. połowy XVIII w.¹ znajdujących się w spiskich wsiach czy architektury drewnianej. Wspominał o nie tylko polskich, lecz także włoskich i niemieckich wpływach artystycznych na Spiszu, jakkolwiek nad wyraz często podkreślał bierność Górnych Węgier w tych kontaktach. Zastosowanie attyki, powszechnej w nowożytniej architekturze europejskiej, staje się, niemal za każdym razem, przykładem „polskiego renesansu”, który „Węgrzy niesłusznie nazywają «Północno-węgierskim renesansem»” (Orłowicz 1921: 194, por. Leśniakowska 1998: 40).

Chociaż Orłowicz usiłował krótko przedstawić całość spiskiego dziedzictwa artystycznego, wyraźnie widać, że niektóre dzieła cenił sobie bardziej, co nie zawsze było zależne wyłącznie od oceny estetycznej. Gdy przedstawiał południowo-wschodnią część Spisza z Nową Wsią, napisał wprost, że są to tereny „dla polskiego turysty mniej ciekawe, zaludnione niemal wyłącznie przez Słowaków, Niemców i Węgrów” (Orłowicz 1921: 193). Co prawda przedstawione zostały jego zabytki, szczególnie te znajdujące się w głównym mieście górniczym dawnego starostwa, ale ocena atrakcyjności zwiedzanego obszaru ze względu na skład etniczny miejscowej ludności jest charakterystyczna dla książki Orłowicza. Nie jest to zaskakujące, gdy powróci się do jednego z początkowych rozdziałów przewodnika:

(...) do pełnego uświadomienia naszych tamtejszych rodaków daleko jeszcze – trzeba jeszcze włożyć cały ogrom pracy oświatowej i gospodarczej, aby lud ten zespolić z Polską, uświadomić i uchronić przed wynarodowieniem, którego widmo znacznie się zwiększyło z chwilą powstania pod bokiem czesko-słowackiego państwa. Jakiegokolwiek zatem będą przyszłe polityczne losy tego

¹ Lub po prostu „rokokowej”; jako że Orłowicz jest zwolennikiem terminologii stylów historycznych.

terytorjum, obowiązkiem Polaków jest zwrócić na nie większą niż dotychczas uwagę, a przede wszystkim je zwiedzać i zapoznać się z miejscowym ludem (Orłowicz 1921: 18–20).

Ponadto książka dedykowana była Stanisławowi Osieckiemu, przewodniczącemu Narodowego Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala, „niestrudzonemu szermierzowi sprawy włączenia polskich części Spisza, Orawy i Czadeckiego do Polski”. Widać na tej podstawie, że zwiedzanie spornych obszarów staje się w opinii Orłowicza powinnością wobec państwa, która podkreślać ma polską tożsamość miejscowej ludności.

We wczesnych latach 20., niedługo przed i po ustaleniu niekorzystnych w rozumieniu polskich działaczy granic, literatura na temat Spisza skupiona była głównie na przeszłości i starostwie, którego historyczne granice czasami niemal fantastycznie rozszerzano. W późniejszych latach tematyka ta pojawiała się już tylko sporadycznie w popularnej prasie. Artykuły te były często poświęcone „nowemu” polskiemu Spiszowi; zaczęto dostrzegać nie tylko dzieła w głównych miastach Spisza, takich jak Podoliniec czy Lewocza, lecz także wiejskie zabytki, których nierzadko zły stan zachowania wzbudzał troskę różnych autorów. Zainteresowanie włączonymi do polskich granic obszarami nie było jednak niewinne – artykuły popularyzujące zabytki wiejskie dawnego komitatu, otrzymane lub – jak często utrzymywali autorzy – odzyskane przez Polskę, ukazywały je jako wartościowe nie tylko ze względu na materialne dziedzictwo, ale z powodu polskojęzycznych mieszkańców. Historyczna i obecna przynależność państwowa jest często błędnie przedstawiana (Pieniążek 1934: 96), a dawne związki artystyczne ukazane w swoisty sposób. Nowożytny wyposażenie kościoła parafialnego we Frydmanie wykonane zostało przez „kilku polskich i spiskich rzeźbiarzy i malarzy” (Pieniążek 1934: 100). Wyróżnienie jedynie polskiej narodowości (mimo że na podstawie nazwisk występujących w inwentarzu kościelnym można spekulować również o innych przynależnościach etnicznych) i przeciwstawienie jej (historycznie bardziej adekwatnej) regionalnej tożsamości zdaje się mieć pewien wymiar stopniujący.

W 1938 r. opublikowany został *Inwentarz topograficzny powiatu nowotarskiego* (Szydłowski 1938). Ze względu na naukowy charakter publikacja pozbawiona była dygresji o nacjonalistycznym charakterze i dostarczała nowych, uzyskanych w trakcie badań terenowych wiadomości na temat dzieł sztuki dawnej w przyłączonych miejscowościach, jakkolwiek fakt, że jeden z pierwszych katalogów zabytków poświęcono temu właśnie granicznemu terytorium, zdaje się dość znaczący.

W okresie międzywojennym wydane zostały w Polsce liczne inne publikacje dotyczące Spisza i tamtejszej twórczości artystycznej, książkowe i przede wszystkim prasowe (m.in. w krajoznawczych „Ziemi” i „Orlim Locie”). Oczywiście różniły się one między sobą pod wieloma względami, ale w popularnych wydawnictwach dominowała dość prosta narracja: Spisz był częścią odwiecznie polskiej ziemi, która przez ciąg historycznych niepowodzeń znalazła się pod władzą węgierską, a następnie czechosłowacką. Nawet jeśli nie wszyscy autorzy epatowali niechęcią do Węgrów, Słowaków czy Niemców, to dość znamienne było marginalizowanie innych niż polskie wpływów w dziedzictwie artystycznym. Dodać jed-

nak należy (w żadnym razie nie usprawiedliwiając przeinaczeń czy agresji obecnej w tej literaturze), że nie były to cechy obecne wyłącznie w ówczesnym polskim piśmiennictwie.

Współczesny słowacki historyk sztuki Jan Bakoš wyróżnia trzy sposoby, w jakie około 1918 r. zaczęto opisywać dziedzictwo poszczególnych państw Europy Środkowej. Pierwszy, skupiony na pojęciu „narodu” jako czynnika kształtującego sztukę, cechować miał zwłaszcza niemieckie prace historyczne, według których niemieccy osadnicy, kolonizując przez wieki *Mitteleuropę*, byli odpowiedzialni za rozwój sztuki wysokiej na Spiszu czy w Siedmiogrodzie (Bakoš 2002: 12). Inny model, etatystyczny, łączył geograficzny zasięg badań z dawnymi lub obecnymi granicami, przedstawiając dziedzictwo artystyczne jako związane z istnieniem danego państwa. Charakteryzowałyby on piśmiennictwo dawnego imperium Habsburgów, gdzie autorzy ograniczali się do opisywania sztuki na powojennym obszarze kraju (Austria) bądź ukazywali tę na pojmovanym jak najrozległej historycznym terytorium (tzw. wielkie Węgry), przykładem może być *Magyar oltárok* prezentujące ołtarze z terenów dzisiejszych Węgier, Słowacji, Polski i Rumunii (Bakoš 2002: 12–13; Krasny 2012: 12–13; Rados 1938). Trzeci, regionalny sposób pisania o sztuce, przeciwstawny dwóm poprzednim, wiązał się z koncepcją Europy Środkowej (w żadnym razie tożsamej z kolonizowaną przez Niemców *Mitteleuropą*), w której charakterystyka dziedzictwa artystycznego poszczególnych obszarów wynikała z miejscowych relacji zachodzących między twórcami, recepcji zachodnioeuropejskich wzorów oraz podobnych struktur społecznych (Bakoš 2002: 14). Jak pisze Piotr Krasny, w czechosłowackich historyczno-artystycznych opracowaniach wyodrębnianie poszczególnych regionów (Słowacji, Moraw) niwelowało dziejową odrębność Czech i dawnych Górnych Węgier, pozwalając przedstawiać je jako obszary „napełnione przez niezbyt precyzyjnie definiowanych przodków wspianymi dziełami sztuki” (Krasny 2012: 14).

Możemy założyć, że polskie międzywojenne piśmiennictwo dotyczące Spisza z czasem zbliżało się do modelu etatystycznego (z pominięciem habsburskich konotacji, które mogły się z tym wiązać), jeśli zwrócić uwagę na zasięg historycznych czy obecnych granic, ale wydaje się, że najbliżej było mu (zwłaszcza w najwcześniejszych tekstach) do etnicznego, ale z przedstawieniem tego obszaru jako polskiej, nie niemieckiej „kolonii”. Wszystkie te schematy pisania o Europie Środkowej mogły pomagać w legitymizacji nowych granic lub wyrażać niezadowolenie z ich przebiegu, czasem nawet równocześnie: doceniano w artykułach sztukę północnej części Zamagurza, ale podkreślano stanowczo większy obszar historycznej kontroli Rzeczypospolitej nad Spiszem. Niewłaściwe byłoby przy tym stwierdzenie, że którykolwiek z polskich autorów postulował rekonstrukcję historycznego starostwa czy wskazywał jego obszar jako terytorium plebiscytu. Odwoływali się raczej do mglistych idei, które można było z nim wiązać (kresowości, polskości, starodawności) i z czasem przenosili je na obraz uzyskanego terytorium. Mechanizm działał też w odwrotnym kierunku – podkreślanie polskojęzycznej ludności dominującej na Zamagurzu zdawało się usprawiedliwiać wyobrażoną jednorodność etniczną średniowiecznego i nowożytnego Spiszu.

Po 1945 r. sztuka spiska cieszyła się znacznie mniejszym zainteresowaniem wśród polskich autorów, przynajmniej jeśli chodzi o publikacje popularne². Na podstawie jednak nawet jednej dostrzegalne jest inne niż w dwudziestoleciu rozłożenie akcentów w opisie tego obszaru.

Drogami skalnej ziemi (1956) stanowi relację autorów, konserwatorki zabytków Hanny Pieńkowskiej i pisarza Tadeusza Staicha, z wizyty na Podhalu oraz polskich Spiszu i Orawie. Kształt granicy jest czymś oczywistym – wydaje się zresztą, że dyskusja na jego temat, tak bardzo kojarząca się z okresem międzywojennym, nie byłaby szczególnie pożądana. W rozdziale dotyczącym Spisza jego dzieje są krótko streszczone, podkreślone przy tym zostaje, że tereny starostwa „czuły się mocno związane z Polską i nie wykazywały ze swej strony żadnej ochoty powrotu pod rządy węgierskie” (Pieńkowska, Staich 1956: 357). Pisanie o niechęci związane raczej nie było z etnicznymi uprzedzeniami, lecz kwestiami społeczno-gospodarczymi. Dobitnie podkreślone zostało długie trwanie pańszczyzny na Zamagurzu Spiskim, w dobrach węgierskich rodów, aż do ustawy sejmowej z 1931 r. (Michalczyk 2006: 74), a której obciążenia miały znaleźć wyraz w miejscowej sztuce ludowej:

Naukowcy pracują zapewne nad tymi sprawami, ale żadne popularne publikacje nie docierają na przykład do chłopów; Jasiek [miejscowy przewodnik autorów – przyp. MKS] słusznie twierdzi, że radzi by oni wiedzieć więcej o swych dawnych sprawach. Wiadomości te potrzebne są również badaczom sztuki. [...] Teraz stajemy naprzeciw wysokiego, rzeźbionego słupa, który wynosi w górę niewielką kapliczkę z Chrystusem Ukrzyżowanym. Jest to jakby wezwanie ludu o sprawiedliwość w czasach pańszczyzny XX wieku (Pieńkowska, Staich 1956: 356–357).

Dziedzictwo artystyczne przyłączonej do Polski części Zamagurza (a dokładniej tamtejsze wiejskie kościoły) wydaje się w książce Pieńkowskiej i Staicha docenione wreszcie za indywidualne walory, a nie jako namiastka zabytków starostwa spiskiego. W opisy poszczególnych zabytków Niedzicy czy Kacwina wplecione są podstawowe informacje dotyczące konserwacji i historii sztuki, przy czym trzeba zaznaczyć, że podobnie jak Orłowicz, autorzy z pełnym przekonaniem posługują się systemem stylów historycznych, a co za tym idzie pewnymi utartymi skojarzeniami, które się z nimi łączą. Ołtarz główny niedzickiej świątyni, barokowy, wyrażać ma „egzaltowane, burzliwe oraz pompatyczne w bogactwie zwycięstwo idei, triumf i fanfary kontrreformacji”, nieco późniejsze nastawy flankujące łuk tęczyowy kościoła i tworzące kulisy dla głównego retabulum zdobione są figurami „świątynnymi artystycznie (...) w rozkołysanym ruchu, w ożywionych szatach” i rozpoznane zostają jako rokokowe. Jako cechy tego stylu autorzy wymieniają

² Wśród naukowych opracowań z lat 50. warto wymienić tom *Katalogu zabytków* powstały w oparciu o *Inwentarz* z 1938 r. (1951 *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo krakowskie*, t. 1, red. J. Szablowski, Warszawa) czy monograficzny artykuł Jana Białostockiego i Adama Miłobędzkiego poświęcony kaplicy we Frydmanie (1957 *Kaplica Matki Boskiej Karmelitańskiej we Frydmanie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 19, z. 2, s. 109–120).

niżej powierzchowny wdzięk, a w rzeźbie brak „dramatycznego napięcia, głębokiej charakterystyki twarzy – tak typowych dla baroku” (Pieńkowska, Staich 1956: 361–362), które niewiele wyżej zostały dostrzeżone w figurach ołtarzy; późniejszych od głównego, ale tak samo służących katolickiej odnowie na Spiszu. Z jednej strony dzieła sztuki położone na peryferyjnym obszarze opatrzone są więc schematycznymi opisami poszczególnych stylów, z których wzorcową definicją nie zawsze mają wiele wspólnego, z drugiej jednak podkreślane są bardziej lokalne zależności, w tym podobieństwo rzeźb z Łapsz Wyżnych ze znajdującymi się po drugiej stronie granicy zabytkami w kościele w Kieżmarku (Pieńkowska, Staich 1956: 370, 384–385). Przedstawione świątynie mimo peryferyjnego położenia ukazane są w omawianej publikacji jako skrywające unikatowe dzieła („spiska perła” pada nieraz), a wartka narracja, plastyczne opisy oraz wtrącone dialogi służą spopularyzowaniu ich drobnych odkryć.

Czy jednak sposób, w jaki wyrażony jest zachwyt autorów, nie niesie w niektórych przypadkach dodatkowych znaczeń?

Warto spojrzeć na fragment opisujący pochodzące z połowy XVIII w. wyposażenie kościoła we Frydmanie: „czujemy się bardzo swojsko, nie odnosząc wrażenia «salonowego», które przeważało na przykład w Niedzicy” (Pieńkowska, Staich 1956: 408). Nietypowa forma zwieńczenia jednego z ołtarzy staje się „wielką gwiazdą szopki, stałym elementem ludowego obyczaju”, mimo symboliki maryjnej i chrystologicznej, potęgowanej przez inskrypcje i odnoszącej się bardziej do Koronacji Marii niż sceny Narodzenia Pańskiego. Zastosowanie z kolei w środkowej partii ołtarza głównego ukrytego źródła światła, rozwiązania o rzymskiej genezie, lecz popularnego też w Europie Środkowej, jest określone jako „jasełkowa scena” (Pieńkowska, Staich 1956: 405, 408). To nie do końca uzasadnione utożsamienie nowożytniej sztuki spiskiej ze sztuką ludową zdaje się z jednej strony rozwinięciem pewnych przedwojennych interpretacji, z drugiej jednak może być odczytywane jako znamienne dla czasu powstania książki.

Już przed II wojną światową Jenő Rados przedstawiał wspomniany ołtarz we Frydmanie jako „pouczącą pamiątkę zachodnioeuropejskiego stylu wnikającego w ludową glebę”, co razem z jego tezą o obecności „cech lokalnych” w nastawach z XVII i XVIII w. (także wykonywanych przez artystów napływowych) i podkreślaną w tytule węgierską tożsamością dzieł świadczyć może o ahisterycznym w badaniach nad nowożytną sztuką utożsamieniu ludu z narodem (Rados 1938: 71). Zagadnienie „ludowości” pojawiało się też w *Przewodniku* Orłowicza; „architekturze drewnianej i sztuce ludowej” poświęcone zostało kilka akapitów po omówieniu twórczości gotyckiej, renesansowej, barokowej i rokokowej, w których zestawione były dzieła tak różne jak luterański kościół artykularny w Kieżmarku z 1717 r. i katolicki w Trybszu na Zamagurzu pochodzący z 2. połowy XVI w. Przykładem „ornamentyki ludowej” stały się też osiemnastowieczne, „prymitywne” malowidła wewnątrz kościelnych (Orłowicz 1921: 61).

Powyższe przykłady ukazują dwa zasadnicze problemy, jakie historycy (i ogólnie badacze) sztuki napotykają, usiłując zdefiniować twórczość ludową, a przede wszystkim opisując jej dzieje – czyli kwalifikując jako ludowe dzieła sztuki dawnej.

Pierwszym z nich jest identyfikacja ludu z narodem, dla której inspirację tworzyły zarówno sentymentalne mity Jeana Jacques'a Rousseau, jak i kształtowanie się pojęcia tożsamości narodowej w XVIII i XIX stuleciu. Twórczość ludności wiejskiej (oraz, jak spiskie przykłady pokazują, dzieła położone na wsi) postrzegana była czasem jako repozytorium domniemanych pierwotnych, typowych dla danego narodu cech (Piwocki 1968: 360–361). Inna kwestia to częste użycie w pracach historyczno-artystycznych (naukowych i popularnych) terminu „ludowość” jako eufemizmu dla dzieł gorszych warsztatowo, o niedopracowanych proporcjach, perspektywie, rysunku – jak „swojskie” formy sztukaterii we Frydmanie. Taki zabieg, na który z pewnością wpływ miały metody historii sztuki koncentrujące się na cechach formalnych (Piwocki 1968: 374), pojawia się nawet w tekstach krytykujących taką wizję sztuki ludowej i dążących do opracowania jej użytecznej dla historyka sztuki definicji (Grabowski 1972: 150–151).

Na obraz nowożytniej sztuki Zamagurza Spiskiego u Pieńkowskiej i Staicha poza powyższymi zjawiskami (szczególnie drugim z nich) wpłynąć mogły uwarunkowania specyficzne dla czasu powstania książki. Badania nad sztuką ludową prowadzone w latach 1944–1954 opisane zostały przez Kingę Blaschke jako próba reinterpretacji dzieł polskiej sztuki, ze względów politycznych skupiona na społeczno-materialnym kontekście artystycznego dziedzictwa (swoją drogą bardzo istotnym), prowadząca niestety częstokroć do uproszczonych czy zbyt kategorycznych wniosków (Blaschke 2011). Nie sposób byłoby przytoczyć wszystkich omówionych przez badaczkę problemów ówczesnej literatury, było jednak kilka charakterystycznych: poszukiwanie w sztuce dawnej dzieł „realizujących potrzeby ludu”, dostrzeganie w niej wartości takich jak szczerłość (Ignacy Tłoczek) czy rodzimosc (Władysław Tatarkiewicz), wyodrębnianie w jej dziejach nurtu kosmopolitycznego i ludowego, z którego wywodzić się miały zjawiska postępowe (Stanisław Piotrowski), a przede wszystkim (w pracach Ksawerego Piwockiego) utożsamienie „dawnej sztuki ludowej” z twórczością prowincjonalną, tzw. sztuką tła, tworzoną przez artystów cechowych, którzy poczynawszy od XVI w., wyparci przez zagranicznych twórców, tracili zlecenia szlachty i Kościoła oraz służyli „potrzebom coraz niższych warstw społecznych” (Blaschke 2011: 199–201, Piwocki 1951: 73). Jak wskazuje autorka, taka identyfikacja nie ma uzasadnienia historycznego, prowadzić mogła też do postrzegania prowincjonalnej twórczości cechowej jako zawsze artystycznie gorszej od sztuki wielkich ośrodków (Blaschke 2011: 203–205).

Czy opisywane przez Pieńkowską i Staicha nowożytne wyposażenia wnętrza kościelnego były ludowe? Mimo rozbieżności i niejasności tego pojęcia trudno się z tą klasyfikacją zgodzić. Mamy do czynienia z położonym na obszarze wiejskim zabytkiem, jak każde tego typu dzieło w epoce nowożytnej powstało ono w wyniku współpracy członków warsztatu, co naturalnie przekłada się na zróżnicowaną formę, ekspresję i wartość estetyczną poszczególnych elementów. Dekoracja mieści się w pewnym katalogu XVIII-wiecznych form, nie wykazuje zatem niewrażliwości na aktualne rozwiązania, z jaką łączy się czasem twórczość ludową. Również wykonawcy, rzemieślnicy cechowi z miast polskich i węgierskich

oraz (historycznie postrzegani w ten sposób) fundatorzy – pochodzący z pobliskiej wsi, lecz wykształcony w Koszycach i Krakowie proboszcz i wspierający go szlachcic-kolator kościoła – nie ułatwiają takiej interpretacji, jakkolwiek udział chłopca-artysty w myśl niektórych definicji nie warunkował powstania dzieła ludowego. Ewa Śnieżyńska-Stolot jako kluczowe kryterium wymienia odbiorcę danego dzieła (Śnieżyńska-Stolot 1972: 160). Ołtarze, ambony i chóry muzyczne na terenie opisywanym przez Pieńkowską i Staicha charakteryzują się jednak nierzadko bogatymi, opracowywanymi przez miejscowych księży programami ikonograficznymi i użyciem staro- i nowotestamentowych inskrypcji, co czyni z wielu elementów wyposażenia kościelnego dzieła, które mogły być odczytywane na zróżnicowanym poziomie w zależności od kompetencji wiernego.

„Ludowość”, w dyskusjach badaczy lat 40. i 50. łączona z szeregiem pozytywnych cech, może się jawić jako sposób dowartościowania średniowiecznych i nowożytnych zabytków Zamagurza Spiskiego, które ze względu na nie zawsze subtelne wykonanie i peryferyjną lokalizację nie zaistniały w badaniach nad sztuką i (również w porównaniu z innymi spiskimi zabytkami) nie były powszechnie znane³. Kultura spiskich wsi, do której były teraz włączane, doceniana była wówczas nie za swą tożsamość narodową (jak w międzywojniu), lecz głównie za ludowy charakter. Z drugiej strony utożsamienie zabytków ze sztuką ludową zastępowało próbę ich głębszej analizy, niekoniecznie może wymaganej w przypadku opracowania o charakterze popularnym. Jednak ze względu na ograniczone zainteresowanie Zamagurzem w polskiej literaturze naukowej książka Pieńkowskiej i Staicha zdawała się długo oddziaływać na późniejszych autorów, co prowadziło czasem do poprzestania na „ludowej” interpretacji (np. Błachut 2012: 84).

Podsumowując powyższe rozważania, trzeba podkreślić, iż dawną kulturę artystyczną Spisza w obu okresach budowy (czy utrwalania) poszczególnych nowych polskich państw łączono w popularnym odbiorze z pozytywnie postrzeganymi w danym czasie wartościami. Jest to szczególnie widoczne w licznych publikacjach wydanych po 1918 r., gdy deklarowano wyraźnie polską tożsamość (przeszłą i terażniejszą), przesłaniając historyczną różnorodność ludności tego terenu. Po II wojnie światowej granica południowa Polski nie była tą wzbudzącą największe emocje, ale również wtedy (choć na mniejszą skalę) łączono Spisz i jego sztukę z kluczowymi dla ówczesnych władz pojęciami, konstruując łatwą do interpretacji dawną sztukę ludową. Nawet jeśli te nadbudowujące dawne dziedzictwo narracje nie wynalazły tradycji⁴, to z pewnością wyolbrzymiały jej atrakcyjne w danym czasie aspekty, wymazując niewygodne.

³ Jeszcze silniejsze związki z bieżącą sytuacją polityczną dostrzec można we fragmentach opisujących współczesną autorom sytuację ludności romskiej na Spiszu czy niedzicką spółdzielnię (Pieńkowska, Staich 1956: 358, 374).

⁴ Posługując się pojęciem „tradycji wynalezionej” za: *Tradycja wynaleziona*, 2008.

Bibliografia

Bakoš J.

2002 *Idea východnej strednej Európy ako umeleckého regiónu*, [w:] *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*, J. Bakoš, D. Bořutová, I. Gerát i in., Bratislava, s. 10–18.

Blaschke K.

2011 *Folk art in the First Decade of the People's Poland*, „Centropa”, r. 11, z. 1–3, s. 195–213.

Błachut A.J.

2012 *Problematyka artystyczna kościoła parafialnego pw. św. Stanisława, biskupa i męczennika, we Frydmanie na Spiszu*, [w:] *Z dziejów Frydmana*, red. U. Janicka-Krzywda, K. Słabosz-Palacz, Kraków, Frydman, s. 77–86.

Grabowski J.

1972 *Kryteria sztuki ludowej*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. J. Białostocki, Warszawa, s. 148–153.

Körmendy A.

2003 *Struktura społeczno-gospodarcza średniowiecznego Spiszu (Przegląd problematyki i dorobku historiografii węgierskiej)*, [w:] *Terra Scepusiensis. Stan badań nad dziejami Spiszu*, red. R. Gładkiewicz, M. Homza, M. Pułaski i in., Wrocław, Levoča, s. 269–274.

Krasny P.

2012 *Podwójne zwierciadło czy gabinet krzywych luster? Modele opisu dziedzictwa artystycznego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w polskiej i ukraińskiej literaturze historyczno-artystycznej*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich, t. 7*, red. A. Betlej, A. Markiewicz, A. Dworzak, Kraków, s. 9–26.

Leśniakowska M.

1998 *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 99–58.

Michalczuk S.K.

2006 *Dzieje zamku Dunajec w XIX i XX wieku*, [w:] *Zamek Dunajec w Niedzicy*, S.K. Michalczuk, P.M. Stępień, T.M. Trajdos, Niedzica 2006, s. 63–90.

Orlof E.

1995 *Orawa i Spisz w latach 1918–1920*, [w:] *Spisz i Orawa. W 75. rocznicę powrotu do polski północnych części obu ziem*, red. T.M. Trajdos, Kraków, s. 11–24.

Orłowicz M.

1921 *Przewodnik po Spiszu, Orawie, Liptowie i Czadeckiem*, Lwów, Warszawa.

Pieniżek J.

1934 *Krajobrazy i zabytki polskiego Spisza*, „Ziemia”, r. 24, z. 5, s. 96–101.

Pieńkowska H., Staich T.

1956 *Drogami skalnej ziemi. Podatrzańska wędrówka krajoznawcza*, Kraków.

Piwocki K.

1951 *Sztuka ludowa i narodowa*, „Polska Sztuka Ludowa”, r. 5, z. 3, s. 70–75.

Piwocki K.

1968 *Sztuka ludowa w badaniach o sztuce*, „Lud”, r. 51, z. 2, s. 359–389.

Rados J.

1938 *Magyar oltárok*, Budapest.

Ruciński H.

2003 *Dzieje polityczne Spiszu do końca XV wieku*, [w:] *Terra Scepusiensis. Stan badań nad dziejami Spiszu*, red. R. Gładkiewicz, M. Homza, M. Pułaski i in., Wrocław, Levoča, s. 275–303.

Stasiak L.

1919–1920 *Dawna sztuka polska na Spiszu*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego”, t. 38, s. 167–177.

Szydłowski T.

1938 *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny. Województwo krakowskie*, cz. 3 z. 1., Warszawa.

Śnieżyńska-Stolot E.

1972 *Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuka ludową*, red. J. Białostocki, Warszawa, s. 155–161.

Tradycja wynaleziona

2008 *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków.

Wiktor J.

1920 *Południowe Kresy*, „Ziemia”, r. 6, z. 4, s. 98–100.