


Piotr Juskiewicz

 <https://orcid.org/0000-0003-4137-3412>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki
Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką
juspiotr@amu.edu.pl

O KONCEPCJACH PRYMITYWIZMU, SZTUKI LUDOWEJ I TWÓRCZOŚCI DZIECIĘCEJ W PISMACH STEFANA SZUMANA

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest koncepcjom estetycznym polskiego filozofa i teoretyka pedagogiki, Stefana Szumana (1898–1972). Jego zainteresowanie twórczością dziecka i sztuką ludową wpisuje się w szeroki w kulturze europejskiej początków XX w. zwrot ku „prymitywowi”, będący pochodną tyleż krytycznej oceny procesów modernizacyjnych i regeneracyjnych tęsknot, co ówczesnych badań antropologicznych nad strukturą społeczeństw pierwotnych i ich twórczością. Podobnie jak Franz Boas, który w swej teorii sztuki prymitywnej odrzucił model ewolucjonistyczny i utożsamienie „prymitywu” z niższym stadium rozwoju, Szuman podkreślał swoistość twórczości dziecięcej i sztuki ludowej. Nawiązując do etnologa neowolucjonisty Maxa Richarda Verworna (pojęcie „ideoplastyki”) i do psychologicznych hipotez Jeana Piageta, w sztuce dziecka widział związek z organicznym rozwojem zdolności poznawczych i potrzebą ich uzewnętrzniania. Propozycja przez Szumana koncepcja wychowania przez sztukę, zakładająca nie tyle gotowy program kształcenia, co wspomaganie indywidualnego rozwoju uczniów, stała się częścią silnego w polskiej tradycji nurtu pedagogiki personalistycznej, reprezentowanej m.in. przez Henryka Rowida, Janusza Korczaka czy Antoniego Kenara.

Słowa kluczowe:

sztuka prymitywna, sztuka dziecka, sztuka ludowa, Stefan Szuman, pedagogika personalistyczna

*Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu
i wróciła do prymitywności (Szuman, 2008, s. 110)*

„Prymitywizm” to jedno z kluczowych pojęć modernistycznego słownika, a także wielokrotnie podejmowany przez badaczy sztuki nowoczesnej temat. Nie będę w tym miejscu wszakże dokładnie charakteryzował literatury przedmiotu ze względu na jej obszerność (Flam, Deutch, 2003) i z uwagi na fakt, że chcę podjąć w tym miejscu jedynie niewielki, acz ważny dla historii polskiego modernizmu, fragment „prymitywistycznego” dyskursu, związany z realiami historycznymi i osobą Stefana Szumana – postaci dobrze znanej



historykom pedagogiki i psychologii, ale mniej zauważanej przez badaczy dziejów polskiej kultury artystycznej. Jednakże przed szczegółowym omówieniem myśli Szumana związanej z pojęciem prymitywizmu chcę zasygnalizować trzy bardziej generalne kwestie¹.

Pierwsza z nich to deklaracja, że podobnie jak Patricia Leighton i Mark Antliff (2003) traktuję termin „prymitywizm” jako konstrukcję dyskursywną. W nowoczesnej kulturze Zachodu oznaczała ona formułę twórczości niezachodniej i/lub nieuczzonej, powstającej w społecznościach tradycyjnych, funkcjonujących na bliższych i dalszych obrzeżach europejskiej cywilizacji i traktowanej jako: sztuka bez- czy pozaczasowa (bo wyabstrahowana z rozwoju), anonimowa (bo oderwana od konkretnej osoby), nastawiona na samoodtworzenie (bo niezdolna do inspirowania się obcymi wpływami). Tak rozumiana „sztuka prymitywna” umykała więc przed etnologicznym konkretem, była raczej wyobrażeniem twórczości wyrosłej z nieposkromionego instynktu, fascynującej swoją surowością i spontanicznością, a przy tym orzeźwiającej swoją formalną niezwykłością. Tak pojmowany „prymitywizm” synonimizował przede wszystkim sztukę odległych geograficznie społeczeństw plemiennych, ale obejmował także niekiedy przejawy rodzimego europejskiego folkloru, sztukę amatorów czy dzieci.

Kwestia druga, to moje przekonanie, że rola prymitywizmu w obrębie modernizmu objawia się pełniej, jeśli ten ostatni jest postrzegany jako szeroki front regeneracyjnych programów i działań podejmowanych od końca XIX wieku w przekonaniu o głębokim kryzysie europejskiej cywilizacji, spowodowanym pośpiesznym tempem wszechstronnej modernizacji, która przyniosła, jak mniemano, wiele negatywnych skutków politycznych, ekonomicznych, społecznych i duchowych (Griffin, 2007; Juskiewicz, 2013; Juskiewicz, 2014; Juskiewicz 2016; Juskiewicz, 2017a; Juskiewicz, 2017b). W tej perspektywie prymitywizm był więc pojmowany jako jedno ze źródeł regeneracyjnej energii, która, jak miano nadzieję, pozwoli na „odrodzenie zniszczonych przez rozwój cywilizacyjny żywotnych korzeni sztuki europejskiej” (Antliff, Leighton, 2003, s. 58–60).

Kwestia trzecia związana jest ze wskazaniem jednego z najbardziej istotnych kontekstów dyskusji o sztuce prymitywnej, a mianowicie, nakładających się na siebie procesów krzepnięcia etnologii jako nauki i jednoczesnego, jak to ujął Adam Kuper, „wymyślenia” społeczeństwa pierwotnego. Jego obraz wyłaniał się najpierw z refleksji prawniczej na temat struktury wspólnot ludzkich nieznanających prawa własności, przechodzących stopniowo od wspólnoty krwi do wspólnoty terytorialnej, z badań językoznawczych uważanych za narzędzie zdolne ujawnić dawny system lineażu oraz z badań terenowych plemion Busz-

¹ Część obserwacji na temat poglądów Szumana oraz niektóre partie niniejszego tekstu wchodzi w skład opublikowanych już przeze mnie wcześniej artykułów (2018a; 2018b).

menów czy Aborygenów uważanych za „skamieliny społeczne”, a więc dających wgląd w najdawniejsze dzieje ludzkości. Ów obraz, niezależnie od szczegółowych polemik wokół publikacji Edwarda Burnetta Tylora, Henry’ego Sumnera Maine’a, Johanna Jakoba Bachofena, Johna Fergusona McLennana, Lewisa Henry’ego Morgana, był równocześnie swoistą krytyczną diagnozą społeczeństwa europejskiego z przełomu wieku XIX i XX, a zarazem równie swoistym projektem społeczeństwa alternatywnego – które miało być pozbawione dominacji monogamicznej struktury rodzinnej, seksualnie promiskuitywne i które odrzucałoby ideę własności prywatnej.

Polski dyskurs, w ramach którego identyfikowano kulturowy i cywilizacyjny kryzys Europy oraz formułowano modernistyczne z ducha programy regeneracyjne, nie odbiegał w zasadniczych rysach od dyskursu europejskiego (Jedlicki, 2000, s. 81). Ludwik Gumpłowicz, Napoleon Cybulski, Zygmunt Wasilewski, Feliks Koneczny, Jan Karol Korwin Kochanowski, Florian Znaniecki, Marian Zdziechowski, Zygmunt Łempicki formułowali, znane i dyskutowane nie tylko w Polsce, diagnozy kryzysu cywilizacyjnego (Skoczyński, 2015).

Także w obszarze antropologii polscy badacze i myśliciele podejmowali problematykę wizji społeczeństwa pierwotnego. Dla przykładu Ludwik Krzywicki entuzjastycznie podchodził do konstatacji Morgana dotyczących domniemanej ewolucji społeczeństwa ludzkiego od stanu dzikości przez stan barbarzyństwa do stanu cywilizowanego (Hryniewicz, 2012). Krzywicki nadzorował też przekład książki Morgana na język polski (1877), którego dokonała Aleksandra Bąkowska – ziemianka i aktywistka społeczna. Ta sama tłumaczka przełożyła nota bene (1888) również *Antropologię* Tylora. Krzywicki dostrzegał oczywiście polityczny wymiar tez Morgana, który rodzinę nuklearną umieszczał na stosunkowo późnym etapie rozwoju ludzkości, jej powstanie i funkcjonowanie wiążąc z kwestią własności prywatnej i jej mnożenia w związku z procedurą dziedziczenia. Wyrazem tego dostrzegania było spolszczenie przez Krzywickiego wyciąganych z tez Morgana politycznych i ideologicznych wniosków Fryderyka Engelsa, zawartych w jego książce o pochodzeniu rodziny (Engels, 1884), a także projekty przyszłej organizacji społecznej, w których społeczeństwo pierwotne stawało się antytezą społeczeństwa współczesnego, w którym z kolei, jego zdaniem zanikła tak charakterystyczna dla ludzi pierwotnych solidarność. Podobny motyw pojawiał się w pismach Edwarda Abramowskiego, który w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w książce *Spoleczeństwo rodowe* (1890) pisał:

Solidarność rodowa i plemienna była prawem i obowiązkiem; dobroć, pomaganie drugim, uważało się za najwyższą cnotę [...] Z powstaniem handlu, pieniędzy i własności prywatnej, społeczeństwo rodowe zaczęło upadać: wolność, równość i braterstwo ludzi zanikały powoli (cyt. za Gomóła, 2014, s. 109).

Stefan Szuman (1889–1972), syn znanego toruńskiego chirurga, studiował zrazu medycynę, a bezpośrednio po obronie doktoratu w Monachium w 1914 roku został wcielony do wojska jako lekarz wojskowy. Z niemieckim wojskiem związany był do 1919 roku, lecz gdy po ciężkim zranieniu pod Cambrai i pracy w Hanowerze, skierowany został do pracy w toruńskiej klinice swego ojca, zamienionej w szpital wojskowy; uciekł do Wielkopolski, by potem wstąpić do wojska polskiego, a następnie wziąć udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Studiował po odejściu z wojska w Poznaniu filozofię i estetykę na Uniwersytecie Poznańskim i jednocześnie sztukę w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, kończąc ten etap swojej edukacji kolejną pracą doktorską, tym razem z zakresu psychologii, wydanej później jako: *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, która ukazała się drukiem w 1927 roku. Natomiast od 1928 roku Szuman związany był ze środowiskiem krakowskim jako profesor UJ, a po wojnie rektor Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, głównie animując badania nad psychologią dziecka oraz zagadnieniami pedagogiki z problemami wychowania poprzez sztukę na czele. Dodajmy, że Szuman szczęśliwym przypadkiem uniknął tragicznych dla profesury krakowskiej skutków niemieckiej Sonderaktion Krakau, a później brał udział w tajnym nauczaniu. Był także członkiem partyzanckiego oddziału, grywał w podziemnym teatrze, kontynuował swoją przedwojenną działalność kulturalną (podtrzymując np. tradycję tzw. Szumaniad, znanych w środowisku krakowskim), a także stając się ważną postacią dla młodych krakowskich artystów z Kantorem na czele, którym z kolei udzielała swego mieszkania na teatralne występy córka przyjaciela Szumana, Ewa Siedlecka (Tytko, 2014). Dodajmy, że do intelektualnych przyjaciół Szumana należeli zarówno Chwistek, jak Witkacy (Szuman, 1929b; Szuman 1943; Szuman, 1945; Szuman, 1948) oraz Roman Ingarden, którego Szuman wspomagał w jego lwowskiej niedoli. Wymieńmy jeszcze jeden aspekt zainteresowań Szumana jakim była sztuka ludowa, czego wyrazem była między innymi jego książka z 1929 roku poświęcona dawnym kilimom w Polsce i na Ukrainie, którą Szuman dedykował swoje szwagierce – Eleonorze Plutyńskiej, uczennicy między innymi Olgi Boznańskiej, Karola Tichego, Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego, członkini Ładu i założycielce słynnego ośrodka tkackiego w Janowie k. Sokółki – osobie, która wywarła wielki wpływ na kształt ludowej sztuki tkaniny w Polsce przed i powojennej.

Odpowiadając na pytanie, dlaczego dziecko rysuje inaczej niż dorosły i jakie są psychologiczne powody tego, że rysuje ono świat w swój specyficzny, dziecięcy sposób, Stefan Szuman wskazywał na różnice pomiędzy psychiką dziecięcą a psychiką człowieka dorosłego. Dziecko, zdaniem Szumana, nie naśladuje rzeczywistości, ale rysuje to, co o jej poszczególnych fragmentach wie. Nie idzie tu jednak o kwestie symbolizowania, ale o odzwierciedlenie w dziecięcej plastyce procesu poznawczego właściwego kolejnym fazom rozwojowym dziecka, a dokładniej rzecz biorąc, odzwierciedlenie charakteru

schematu poznawczego jaki dziecko jest w stanie wypracować i jakim jest się w stanie posługiwać. Tak formułując podstawy charakterystyki dziecięcej twórczości, Szuman dokonał dość szczególnej kontaminacji: psychologicznych hipotez Jeana Piageta i też Maxa Richarda Verworna, fizjologa, który zajmował się także „mechaniką” ludzkiej kreatywności, a także jej szczególną formą, czyli sztuką². Innymi słowy wypracowane przez Verworna pojęcia: „ideoplastyka” i „fizjoplastyka” połączył Szuman z Piagetowskim pojęciem schematu poznawczego. Powiedzmy krótko na temat tego ostatniego, że jest on wynikiem opowiedzenia się Piageta przeciw naturalizmowi (np. Freud) i behawioryzmowi (np. Pawłow) w dyskusjach na temat psychologii rozwojowej i systemów pedagogicznych. Podążył natomiast za Deweyowskim progresizmem, w ramach którego rozwój zdolności poznawczych dziecka jest kwestią aktywnej wymiany pomiędzy środowiskiem a dzieckiem. Nie tyle jest ono tutaj traktowane jako roślina, której zakodowane wewnątrz właściwości rozwijają dzięki mniej lub bardziej sprzyjającemu środowisku, ani jak maszyna, którą można zaprogramować do pożądanых działań, ale jako odkrywca, badacz, eksperymentator, który eksplorując rzeczywistość tworzy samoregulującą się konstrukcję wiedzy. Nauczyciel zatem nie powinien być, jak ujmuje to Barry J. Wadsworth (1998, s. 12–15) ani troskliwym rolnikiem, ani wymagającym nadzorcą, ale stymulatorem swobodnego rozwoju. Schematy Piageta to zatem struktury umysłowe (właściwe wszystkim ludziom), dzięki którym jednostki przystosowują się intelektualnie do otoczenia i organizują je. Są one rodzajem fiszek w mniej (dziecko) lub bardziej (dorosły) bogatym i elastycznym katalogu, pozwalającym na organizowanie wydarzeń psychologicznych na podstawie ich ogólnych cech. Zasadniczy rozwój rysunku dziecięcego związany był w tym kontekście, zdaniem Szumana, z przejściem od okresu formowania się schematów (tzw. okres bazgrania), przez okres posługiwania się schematem (ideoplastyka) do okresu poschematycznego (fizjoplastyka), w którym zrazu schemat zostaje opanowany do perfekcji, a potem porzucany na rzecz upodobniania wizerunków do naturalnych wyglądów. Wspomniany Verworn te dwa powyższe terminy odnosił do etapów ewolucji prymitywnego społeczeństwa, z których to tworzące sztukę ideoplastyczną pozostawało, ze względu na charakter środowiska, na niższym etapie społecznego i ekonomicznego rozwoju, niż to, którego członkowie zdolni już byli do fizjoplastycznego kształtowania. Brak tu miejsca na dalsze rozwijanie tej kwestii, ale zasygnalizujmy tylko, że bezpośrednio otoczenie etnologiczne książki Szumana o sztuce dziecięcej tworzyła w znacznym stopniu polemika z ewolucjonizmem podejmowana zarówno przez Bronisława Malinowskiego, jak Franza Boasa, którego książka *Primitive Art* ukazała się

² Chodzi o dwie publikacje Verworna, do których prawdopodobnie odwoływał się Szuman: Verworn, 2007; Verworn, 2008.

w Nowym Jorku w 1927 roku, aktualizując w odniesieniu do sztuki tezy tego badacza sformułowane w jego *Mind of the Primitive Man* z roku 1911. Boas ostro występując przeciwko ewolucyjnym schematom umieszczającym człowieka pierwotnego w „dziecięcym” okresie rozwoju ludzkości, krytykował także Verworna za zbyt mechanistyczne łączenie umysłowości, a co za tym idzie i sztuki człowieka prymitywnego z kwestiami warunków bytowania i złożoności społecznej struktury; sam zaś adaptował, choć bez dosłownego przywołania, koncepcję Rieglowskiej woli twórczej, której różne stany tłumaczyć miałyby zróżnicowanie sztuki prymitywnej.

Przede wszystkim Boas dokonywał pozytywnej waloryzacji umysłu pierwotnego i sztuki prymitywnej, stawiając tamę ewolucjonistycznej narracji, sytuującej europejską kulturę w punkcie dojścia jednonurtowego, niezmiernie długotrwałego procesu. Bowiem, jak pisał:

[...] mentalne procesy człowieka są wszędzie takie same, niezależnie od rasy i kultury i niezależnie od pozornej absurdalności zwyczajów i tego w co wierzy (Boas, 1951, s. 1). [I dodawał:] nie ma czegoś takiego jak „prymitywny umysł”, „magiczny”, czy „prelogiczny” sposób myślenia, ale każda jednostka w „prymitywnym” społeczeństwie jest mężczyzną, kobietą, czy dzieckiem tego samego rodzaju i tego samego sposobu myślenia, odczuwania i działania jak mężczyzna, kobieta, czy dziecko w naszym własnym społeczeństwie (s. 2).

Różnica polega, kontynuował, na zakresie naszej wiedzy na temat zewnętrznego świata gromadzonej przez pokolenia, ale odrzucanej w obliczu silnego emocjonalnego impulsu. Każda kultura wobec tego powinna być rozumiana jako historyczny wzrost (rozwój) [*growth*] w odniesieniu do konkretnych warunków określonych przez społeczne i geograficzne środowisko. Było to więc raczej podejście geograficzne niż historyczne, skierowane przeciw uniwersalnej linearnej historii, a ku zasadzie dyfuzjonizmu – tzn. procesu promieniowania przez centrum kultury na obszary wokół je otaczające. Odnajdowane różnice nie mogły być zatem powodem do układania znalezisk, dziejów kultury w chronologiczne warstwy.

W odniesieniu do sztuki Boas także unikał ewolucyjnej perspektywy i łatwego wartościowania. Wspomniane odniesienia do Riegla oznaczają przeciwstawienie sposobu analizy i relatywizmu ze *Stilfragen* Riegla takim autorom jak Fechner, Wundt, Verworn, Thurnwald, którzy sztukę i sztukę prymitywną definiowali jako przede wszystkim ekspresję emocjonalnych stanów lub idei, zapominając o wadze zagadnień formy i motywacji jej kształtowania i przekształcania. Idąc za Rieglem Boas przekonywał, byśmy spoglądając na kulturową działalność człowieka prymitywnego po pierwsze widzieli ją w kategoriach uniwersalnych i nazywali sztuką efekt celowego dążenia do satysfakcjonującej formy, co nie jest tożsame z rozwiązywaniem praktycznych czy technicznych zagadnień. Po drugie, byśmy myśleli w kategoriach relatywnych i zarazem historycznych

(*site-specific*). Kiedy artyście prymitywnemu daje się ołówek i kartkę, jest on konfrontowany z zadaniem, do którego rozwiązania nie ma kompetencji. To nie są jego narzędzia, nie może być mowy o perfekcji, a więc i o sztuce.

O tak rozumianej „prymitywności” decyduje zatem zasadniczy kontrast pomiędzy reprezentacją dla reprezentacji i reprezentacją jako dziełem sztuki. Przedmioty są reprezentowane ze swoimi dystynktywnymi cechami najczęściej jako rodzaj informacji, przekazywanej efektywnie, gdy odbiorcza uwaga kierowana jest na cechy pozwalające rozpoznać obiekt i na jego cechy stałe, co zresztą, jak dodawał Boas, charakterystyczne jest dla sztuki współczesnej (Boas, 1951, s. 74). Tylko w tym sensie jego zdaniem aktywność dziecka jest porównywalna do działalności artysty prymitywnego, że w obu przypadkach chodzi o zadanie zrobienia czegoś, czego się nie umie.

Szumanowi natomiast kontaminacja inspiracji Deweyowskich i Darwinowskich posłużyła do określenia specyfiki sztuki ludowej i prymitywnej. Ta pierwsza jego zdaniem pozostaje na ogół w okresie schematyzmu i typu, wzbogacając co prawda ten schematyzm w bardzo bogate i przez pokolenia zachowywane i rozwijane wartości dekoracyjne i ornamentacyjne (Szuman, 1927, s. 77). Ta druga natomiast znajduje się na szczyśle rozwoju typowości.

Dziecko i człowiek prymitywny – pisał – cenią w rysunku środek ekspresji i upiększania życia. Odtwarzanie natury w sposób ściśle naturalistyczny jest dla nich za trudne, bo metody prowadzące do takiego rysowania są zbyt rozumowe, oderwane. Metody te leżą zbyt daleko, aby umysł pierwotny sam po nie sięgał. [...] prymitywność sztuki kończy się z tym momentem, w którym dziecko czy człowiek dorosły, zaczyna myśleć o naturalizmie leżącym poza obrębem typu (Szuman, 1927, s. 93).

Przy tym wszystkim pojawia się jednak, choć później, w pismach Szumana motyw Rieglowski – uniwersalna dla sztuki zasada dążenia do satysfakcji formalnej.

[...] w twórczości uczonych pomysłowość jest głównie **umysłowa** i nakierowana na ugruntowanie nowej **wiedzy** o rzeczywistości oraz wyzyskiwanie jej w **praktyce**, to **twórczość artystów** polega na pomysłowości zupełnie innego rodzaju, takiej, która poprzez pomysł, koncepcję i wizję dzieła, powstającą w wyobraźni artysty (z równoczesnym silnym zaangażowaniem jego **emocjonalności**), nastawiona jest na to i dąży ku temu, aby stworzyć dzieło sztuki optymalnie zaspokajające potrzebę stworzenia artystycznego utworu, w którym by twórcza koncepcja znalazła swoje pełne **artystyczne** oraz doskonałe **estetyczne** rozwinięcie i urzeczywistnienie [pokręślenia S. Szuman] (2008, s. 66).

Spokrewnia to, zdaniem Szumana sztukę prymitywną i sztukę ludową:

Analogicznie do sztuki pierwotnej rozwijała się przez wiele wieków, aż do niedawna, także **sztuka ludowa**. Ma ona w sztuce pierwotnej swoje źródło i swój prawzór. Także i ona służyła bądź upiększaniu życia przez piękne kształtowanie

i ozdabianie przedmiotów codziennego użytku (np. domostw, sprzętów, naczyń, tkanin, ubioru, broni), bądź zabawie i wyżywaniu się w tańcu lub muzycznemu wypowiedaniu się śpiewem, albo grą na instrumentach. Sztuka ludowa – podobnie jak w kulturach pierwotnych – odgrywała również poważną rolę w sakralnych oraz religijnych wierzeniach i praktykach ludu (rzeźbienie świątków, malowanie obrazów o religijnej tematyce). Obrzędowe funkcje spełniały także tańce, śpiewy oraz rytualne teksty, których pierwotne znaczenie ulegało z dawną zapomnieniu, ale jeszcze długo towarzyszyło ludowym obrzędom na wespół jeszcze pogańskim, a na wespół już związanym z chrześcijańskimi wierzeniami (Szuman, 2008, s. 75).

W sposób charakterystyczny dla naukowca przejętego modernistycznymi imperatywami Szuman te naukowe rozważania uzupełnił komentarzem odnoszącym się do współczesności i podszytym regeneracyjnym myśleniem.

Zmysł dla niej [sztuki prymitywnej – przyp. P. J.] zrodził się w naszych czasach. [...] sami artyści zaczęli zbierać wyroby sztuki wschodniej, prymitywnej i ludowej. Sztuka dekoracyjna zaczyna się odradzać dzięki tym wpływom. Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu i wróciła do prymitywności. [...] Ogięta sztuka całej prymitywnej ludzkości była podobna do sztuki dziecka. Człowiek dorosły przestał być ideoplastykiem [...] nauczył się jednak patrzeć i widzieć inaczej: naturalistycznie, tak jak aparat fotograficzny i sztuka naturalistyczna. [...] Tak bardzo nasza kultura zmanierowała umysł większości swoich wychowanków. [Tymczasem, kontynuował:] „do rysunków dziecka trzeba się zbliżyć również z nastawieniem kontemplacyjnej naiwności, zdolnej pojąć świeżość uczucia i wyrazu. [...] Dusza dorosłego jest niejako podobna do ogrodów podmiejskich. Są tam utarte ścieżki, po których chodzi codzienność, drzewa, które już przestały rosnąć i papiry, które ogród zaśmiecily. Dusza dziecka jest w porównaniu z tym, jak ogród na wiosnę. Pełno tam młodych roślinek [...]. Nie ma ani śmieci, ani zakurzonych ścieżek (Szuman, 2008, s. 110–112).

Ze zreferowanych wyżej wszystkich konstatacji wywodził Szuman przynajmniej dwa rodzaje wniosków. Pierwszy dotyczył sposobów wychowania młodzieży i powinności nauczyciela. Konsekwentnie Szuman upominał się o taki rodzaj edukacji, który nie zacierałby naturalnej świeżości twórczej dzieci przez zbyt szybką ich konfrontację z zadaniem wiernego naśladowania elementów rzeczywistości oraz poprzez nacisk schematów wizualnych obecnych we współczesnej ikonosferze. Nawoływał także, aby pozwolić dziecku „przebiec rozwój naiwny aż do końca, aż [...] do pewnej doskonałości”, żeby rozwinęło ono w sobie swój model wewnętrzny i aby bardzo precyzyjnie i bardzo świadomie wybierać moment przejścia w edukacyjnym procesie do modelu zewnętrznego, prowadzącego do sztuki naśladowczej. Uczeń musi bowiem wiedzieć, twierdził Szuman, że nie kopiuje modelu, że nie jest aparatem fotograficznym, maszyną reprodukującą, lecz że rysując opanowuje model swym umysłem.

Tego typu podejście, którego sednem była ochrona wewnętrznej i naturalnej kreatywności dziecka, związane było w dwudziestoleciu międzywojennym z bardzo wówczas nowoczesnym i propagowanym nurtem „pedagogii personalistycznej”, której zasady na rozmaity sposób wypracowywało wielu pedagogów i teoretyków wychowania z postępującym za ideami Johna Deweya Sergiuszem Hessenem, Stefanem Szumanem, Januszem Korczakiem, ks. Karolem Mazurkiewiczem i Henrykiem Rowidem na czele. Najogólniej rzecz ujmując, głównym przedmiotem zainteresowania dla personalistów była, jak to sformułował Henryk Rowid, osobowość twórcza, jako wytwór animowanego na skutek indywidualnego wysiłku procesu duchowego, czyli autokreacji. Pożądana formuła wychowania, powinna zatem według Rowida polegać

na wyzwalaniu energii psychofizycznych dziecka i rozwijaniu zdolności wyrażania przez nie własnej osobowości. Celem wychowania czyni budzenie sił drzemiących w duszy dziecka, rozwój inicjatywy w tworzeniu wartości materialnych i duchowych oraz zrozumienie i uznanie osobowości dziecka, a także poszanowanie jego praw (Bartkowiak, 2012, s. 94–95).

Tego typu przekonania – idee edukacji jako przede wszystkim procesu wspomagania indywidualnego rozwoju ucznia, żywe były w kręgach zakopiańczyków: Stanisława Witkiewicza, Karola Stryjeńskiego czy Antoniego Kenara, choć różnili się oni w szczegółach co do tego, jak należy inspirować i wspomagać przyjmowanych do zakopiańskiej szkoły „chłoptasiów”.

Drugi rodzaj wniosków dotyczył roli współczesnego artysty w odniesieniu do inspiracji płynących ze sztuki dziecięcej, ludowej i prymitywnej. We wspomnianej już książce o dawnych kilimach Szuman pisał o spontaniczności, która wspólna jest twórczości dzieci i sztuce ludu, w aktywności którego sztuka staje się elementem nieomal instynktownym, splecionym z całokształtem ludowego życia. „W ludzie nie ma rozdwojenia pomiędzy projektem a wykonaniem, między rysunkiem a barwą, między myślą a czynem, między obmyśleniem a wykonaniem” – pisał Szuman (1929a, s. 94). „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo”, dodawał, twierdząc, że tej spontaniczności sztuka ludowa zawdzięcza swą bezpośrednią i silną obrazowość. Ale ten idylliczny stan należał już zdaniem Szumana do przeszłości. Lud tworzył sztukę własną, póki miał swobodę, kiedy tworząc bawił się i radował. To różni sztukę ludową od sztuki wysokiej, bo artysta tworząc, wprawia się w stan powagi i wzniosłości (Szuman, 1929a, s. 100). Jednakże w czasach współczesnych „żadna moc nie zdoła ludowi z powrotem dać naiwności twórczej i naturalnej siły produkcji. Lud w tym znaczeniu przestał istnieć”, konstatował Szuman, a sztuka ludowa jałowiej tym bardziej, im bardziej „inteligencja zaprzęga go do artystycznego przemysłu ludowego”. Zadanie inteligencji jest jednak inne, pisał dalej. Jest bowiem „rzeczą beużyteczną starać się być ludowym..., jest śmieszne udawać prymi-

tywa”. Czerpanie ze sztuki ludowej oznacza konieczność nauki tego, jak lud postępował, potrzebę nauczenia się na wytworach tajników pracy artystycznej, dojścia do jej zasad i uświadomienia ich sobie. Tego typu wezwania powtarzane były między innymi przez Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Jerzego Sołtana, a później przez Wandę Telakowską czy Antoniego Kenara, a więc przez tych artystów polskich, którzy nie widzieli sprzeczności pomiędzy ludowym, prymitywnym, dziecięcym a nowoczesnym. Pamiętajmy jednak, że formułując zasady powrotu do prymitywu i sztuki ludowej Szuman szedł nie tylko tropem psychologów i etnologów, ale wprost w swej książce o kilimach odwoływał się do Norwidowskiego *Promethidiona*, w którym poeta domagał się, aby bogactwo kultury ludowej znalazło wyraz ogólnoludzki, poprzez stworzenie takiej formy, w której sztuka ludu stanie na wyżynie ducha cywilizacji.

Dodajmy, że również w zgodzie z modernistycznym paradygmatem, Szuman brał pod uwagę praktyczny wymiar funkcjonowania artystycznej twórczości inspirowanej sztuką ludową. Wspomniana już jego książka o kilimach wpisuje się bowiem w dyskusję toczoną w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na temat kilimów jako ewentualnego znaku rozpoznawczego polskiej kultury na międzynarodowej arenie. Charakterystyczne jest też podziękowanie, jakie w swej książce umieścił Szuman, skierowane do Jerzego Warchałowskiego za pomoc w wydaniu książki oraz umożliwienie studiów nad kilimami z jego kolekcji; uzupełnione zostało ono deklaracją, iż jego zdaniem sztuka tkania kilimów jest przykładem „najcharakterystyczniejszej i najdoskonalej rozwiniętej gałęzi słowiańskiej sztuki ludowej”. Dodawał także, w duchu koncepcji sztuki narodowej Warchałowskiego, iż „Odrodzenie naszego kilimkarstwa jest w znacznej mierze zależne od celowego i umiejętnego nawiązania kontaktu z dobrą tradycją” (Szuman, 1929a, strony nienumerowane)³.

Pojawiający się w tym miejscu wątek nowoczesnej sztuki narodowej w powiązaniu ze sztuką prymitywną i ludową, domyka koncepcję szeroko rozumianego prymitywizmu w myśli Szumana, ale zarazem otwiera ją na kolejne związki – z formułowanymi od początku XX wieku pomysłami reformy rzemiosła polskiego, mającej prowadzić do wypracowania swoistego narodowego stylu, którego potrzeba była postrzegana w perspektywie zakładanej międzynarodowej konkurencji narodowych kultur. Zagadnienie to wymaga jednakże już odrębnego opracowania.

³ W sprawie koncepcji sztuki narodowej i odnowy polskiego rzemiosła formułowanej przez Warchałowskiego por. Juskiewicz (2018a).

BIBLIOGRAFIA

- Antliff, M. i Leighton, P. (2003). Primitive. W: Nelson, R. i Schiff, R. (red.), *Critical Terms for Art History*. Chicago: Chicago University Press, s. 217–233.
- Bartkowiak, E. (2012). Uczeń (dziecko) w pedagogice personalistycznej okresu Drugiej Rzeczypospolitej. W: Dormus, K. i Ślęczka, R. (red.), *W kręgu dawnych i współczesnych teorii wychowania. Uczeń – szkoła – nauczyciel*. Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, s. 91–108.
- Boas, F. (1951). *Primitive Art*. New York: Capitol Publishing Co.
- Engels, F. (1884). *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen*. Hottingen–Zürich: Verlag der Schweizerischen Volksbuchhandlung.
- Flam, J. i Deutch, M. (red.) (2003). *Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gomółka, A. (2014). Na początku był zachwyty. Młody Krzywicki czyta Morgana. *Laboratorium Kultury*, 3, s. 83–113.
- Griffin, R. (2007). *Modernism and Fascism. The Sense of the Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Basingstoke.
- Hryniewicz, J. (red.) (2012). *Wizjoner i realista. Szkice o Ludwiku Krzywickim*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Jedlicki, J. (2000). *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Juszkiewicz, P. (2013). *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Juszkiewicz, P. (2014). Ambicje i mitologizacje. O paradoksach modernizmu. W: Rottenberg, A. (red.), *Postęp i higiena*. Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, s. 36–48.
- Juszkiewicz, P. (2016). Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara. W: Kordjak J. (red.), *Polska – kraj folkloru?* Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, s. 189–201.
- Juszkiewicz, P. (2017a). Filozofia błazeństwa. Wprowadzenie. W: Polit P. i Kurc-Maj P. (red.), *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej* Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 15–25.
- Juszkiewicz, P. (2017b). Peryferie regeneracji. Regeneracja peryferii. W: Lachowski M. (red.), *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*. Warszawa: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 43–54.
- Juszkiewicz, P. (2018a). Czy sztuka narodowa może być nowoczesna? Uwagi do genezy polskiego modernizmu. *Rocznik Historii Sztuki*, 43, s. 11–27. <http://doi.org/10.24425/rhs.2018.124933>
- Juszkiewicz, P. (2018b). Moc prymitywu. W: Kiepuszewski, Ł., Czekalski, S. i Bryl, M. (red.), *Obrazy mocne, obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 97–111.
- Skoczyński, J. (2015). Pesymizm i katastrofizm – od Krasińskiego do Zdziechowskiego. W: Blesznowski B., Król M. i Puchejda A. (red.), *Genealogia współczesności. Historia idei w Polsce, 1815–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 99–119.
- Szuman, S. (1927). *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*. Warszawa: Książnica–Atlas.
- Szuman, S. (1929a). *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie*. Poznań: Fiszer i Majewski.
- Szuman, S. (1929b). Przedmowa. W: *Wystawa obrazów Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz” od 23 czerwca do 22 lipca 1929 w Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków*. Poznań 1929.
- Szuman, S. (1943). S. I. Witkiewicz. *Miesięcznik Literacki*, luty-marzec, s. 1–3.
- Szuman, S. (1945). Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Dziennik Polski*, 236, s. 5.

- Szuman, S. (1948). „Szewcy” S. I. Witkacego. *Listy z Teatru*, 23, s. 6–8.
- Szuman, S. (1969). *O artystach i ich twórczości*, w: Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, s. 26–47.
- Szuman, S. (2008). *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie M. Kiełar-Turska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Tytko, M. M. (2014). Mjr prof. Stefan Szuman w walce o niepodległość Polski (1939–1945). *Sowiniec*, 44, s. 51–84. <https://doi.org/10.12797/Sowiniec.25.2014.44.04>
- Verworn, M. R. (2007). *Die Mechanik des Geisteslebens*, Lipsk: Teubner.
- Verworn, M. R. (2008). *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Jena: G. Fischer.
- Wadsworth, B. J. (1998). *Teoria Piageta. Poznawczy i emocjonalny rozwój dziecka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

ON THE NOTION OF THE PRIMITIVE, FOLK ART AND CHILDREN’S ART IN THE WRITINGS OF STEFAN SZUMAN

Abstract

The article is devoted to the aesthetic concepts of the Polish philosopher and pedagogical theorist, Stefan Szuman (1898–1972). Szuman’s interest in the work of children and folk art was in line with the shift towards the “primitive” in European culture at the beginning of the 20th century, which resulted from the critical assessment of the processes of modernization and longings for regeneration, as well as from the anthropological research on the structure of primitive societies and their creativity. Like Franz Boas, who in his theory of primitive art rejected the evolutionist model and the identification of “primitive” with a lower stage of development, Szuman emphasized the specificity of children’s creativity and folk art. Referring to the neo-evolutionist ethnologist Max Richard Verworn (the concept of “ideoplastic”) and to the psychological hypotheses of Jean Piaget, Szuman saw in the art of children a connection with the organic development of cognitive abilities and the need to externalize them. The concept of education through art proposed by Szuman, which assumed not so much a ready curriculum as supporting the development of students, has become a part of the trend of personalistic pedagogy, represented in Poland among others by Henryk Rowid, Janusz Korczak and Antoni Kenar.

Keywords:

primitive art, children’s art, folk art, Stefan Szuman, personalistic pedagogy