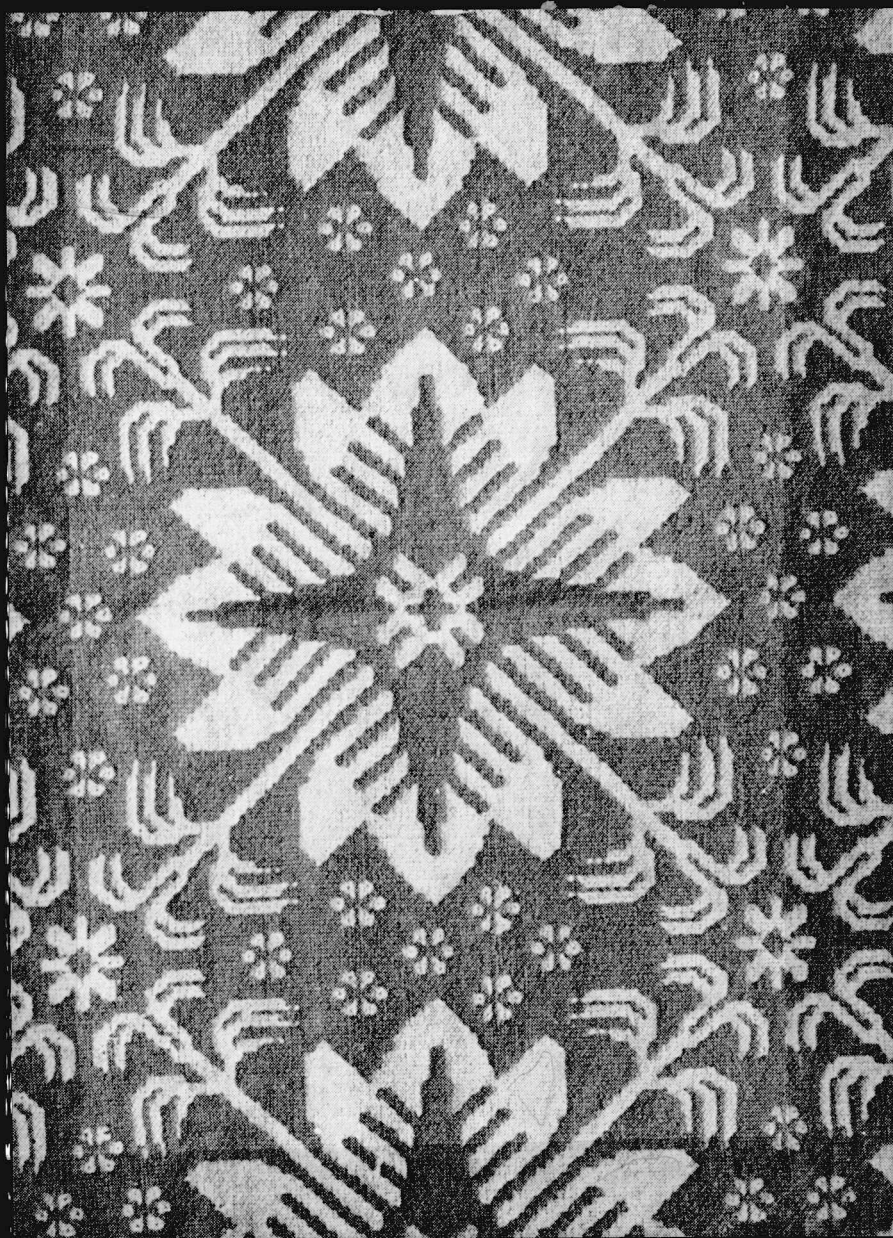


POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 3

ROK IX

1955

P A N S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*zastępca redaktora naczelnego*),
Mgr Aleksander Jackowski (*redaktor naczelny*), Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman
Reinfuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Marian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska
(*redaktor techniczny*), Mgr Aleksander Wojciechowski.

Adiustacja: Jerzy Bokiewicz.

Na okładce:

Autoportret Nikifora. Wym. 16,5 × 26 cm. Fotografował J. Świdorski.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26





POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 3

ROK 1955

TREŚĆ:

Artykuły

Andrzej Banach	Nikifor	str. 131
----------------	-------------------	-------------

Sprawozdania i recenzje

Bożenna Stelmachowska	Na marginesie dyskusji o hafcie kaszubskim .	170
Maria Błońska	Na marginesie „Jabłoneczki“ Juliana Przybosia .	172
Tadeusz Seweryn	Garncarstwo ludowe	179
Rss	Ceramika ludowa na I Ogólnopolskiej wystawie ceramiki i szkła artystycznego we Wrocławiu .	180
I. Cywińska, A. Gerlach, T. Rogalanka	Wystawa sztuki ludowej woj. warszawskiego .	183
Jan Chranicki	Kilka uwag na marginesie artykułu „Ceramika pomorska“	188
Maria Przeździecka	Prace i materiały etnograficzne, tom X, zeszyt I	191



P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I



Nikifor.

Fot. Tadeusz Przypkowski.

Nikifor - M a t e j k o .

Maluje obrazy

Pamiętki z Krynicy

Według opinii ludzi, którzy znają Nikifora z opowiadania albo widzieli go raz w życiu, gdy malował przy swoim chodniku krynickim, Nikifor jest głuchoniemy. To znaczy, że trzeba głośno krzyczeć, gdy się do niego mówi, że Nikifor nie wszystko rozumie, a sens tego, co sam chce powiedzieć, bywa niejasny. I niewątpliwie jest w tej opinii trochę racji. Zwłaszcza że dalsze wątpliwości budzą jego obrazki. Bo nie wszystko na nich jest przedstawione tak, jak trzeba, na przykład ludzie namalowani przez Nikifora są nieraz uduchowieni, a świata całego na zielono nikt dotychczas nie oglądał. Przy tym podpisy do tych arcydzieł potwierdzają tylko dziwne wrażenie. Mistrz z Krynicy uznaje wyłącznie litery duże i drukowane, układa z nich zaledwie kilkanaście słów, a i te nawet wypisane i zestawione są zwykle z błędami. Cóż można powiedzieć o człowieku, który podpisuje np. akwarelę z widokiem słynnej „Patrii“ w ten sposób: „KRYNICA WILLA PATRIA JAN POWAIT UWAGA“.

Dlatego też trudno jest Nikiforowi znaleźć dla siebie miejsce w normalnym społeczeństwie. Związek Głuchoniemych napisał do niego z własnej inicjatywy, że go przyjmie w poczet członków, po przeszkoleniu na kursie. Ale Nikifor nie chce być zawodowym głuchoniemym. Związek Plastyków, też z własnej inicjatywy, nie wpisał go na swoją listę, gdyż Nikifor nie umie porządnie czytać, ani pisać, a analfabetów do związków twórczych się nie przyjmuje. Ale Nikifor nie chce nauczyć się czytać. Tak więc, według stanu swoich akt, nie jest on ani legalnym głuchoniemym, ani uznanym plastykiem, chociaż świetnie maluje i nieźle mówi, gdy kto zechce go posłuchać. Jego mowa plastyczna i język potoczny są nawet łatwo zrozumiałe dla każdego, kto ma dla niego trochę życzliwości. Ale tak bywa przecie i w każdym innym wypadku.

A na tę mowę, wyrazistość, na ekspresję malarstwa mistrza z Krynicy trzeba chyba na samym wstępie zwrócić uwagę, gdyż cecha ta dominuje u niego ponad wszystkimi innymi.

Nikifor chce za wszelką cenę powiedzieć nam to, co czuje i myśli, i chce uzyskać z nami porozumienie. Dlatego też, jeśli wyróżnić można także w malarstwie lirykę, epikę i dramat — zależnie od przewagi pierwiastka osobistego, obiektywnej opowieści lub dramatycznej pasji przekonania kogoś — to Nikifor jest lirykiem i dramaturgiem, a nie epikiem. Szeroki, spokojny nurt epickiej twórczości jest mu obcy. Dlatego także Nikifor jest bardzo — w dosłownym już znaczeniu — w y m o w n y, czasem nawet — jak wielu liryków — gadatliwy. Bo jeżeli nie maluje, to mówi, bez względu na to, czy go kto słucha, czy nie. Nikifor nie przestaje mówić. Co więcej, jakkolwiek nie bardzo umie pisać — i chyba trochę sam wie o tym, zaopatruje swe obrazki podpisami. Widocznie boi się omyłki, nie ufa jednoznaczności plastyki, chce wyrazić się jasno. A ma on wiele do powiedzenia i mówi jak prawdziwy artysta.

*

W kręgu osób, które dokładniej znają Nikifora i jego twórczość, ustaliła się już, prawie że nieświadomie, przybliżona chronologia jego dzieł. Mówi się więc na przykład z należyтым szacunkiem: „To «Nikifor» bardzo wczesny, sprzed artykułu Wolffa“. Akwarela średniego formatu, pozioma, oprawiona przez samego artystę w ramki, jest także łatwa do datowania i budzi zazdrość. Takie dzieła są już dzisiaj rzadkie, nie posiada ich więcej sam ich autor, stąd pytanie: „To przecież okres «Arkad» — skąd masz tak pięknego «Nikifora»?“.

W twórczości Nikifora odróżnić można styl „wczesnej okupacji“, lata „świętych w kieszonkowym formacie“, okres podróży po Polsce i różne inne style. Każde z takich określeń, jak uznane już powszechnie nazwy, i znaczy coś, i na coś wskazuje, i wiąże się z resztą dzieł Nikifora w przybliżoną oczywiście kolejność.

Jaki więc był rozwój Nikifora i skąd nasza w tych twierdzeniach wiarygodność? Do dzisiaj żyją w Krynicy i łatwi są do odszukania ludzie, którzy znają

Nikifora dokładniej i chętniej o nim mówią. Ale z wiadomościami otrzymanymi od nich trzeba postępować ostrożnie, gdyż informatorzy sami ulegają legendzie. Niewiele także pod tym względem uzyskać można od Nikifora. Dlatego, jak w innych badaniach historycznych, najlepiej sięgnąć do dokumentów, z należnym szacunkiem dla historyki i zasad badań archiwalnych.

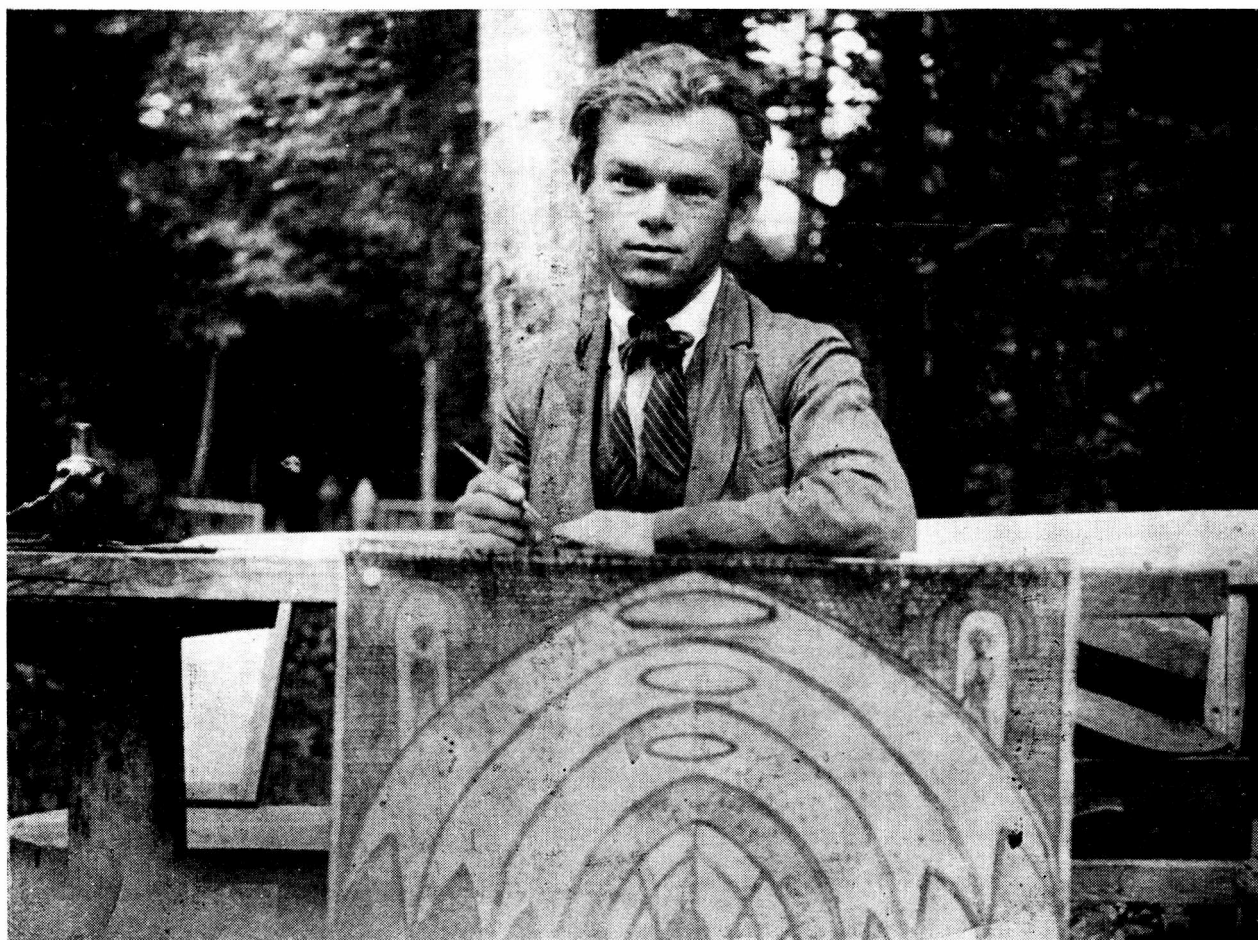
Źródłem dokumentacji twórczości Nikifora mogą być naprzód jego fotografie. Nikifor zawsze chętnie się fotografował, a ponieważ on sam czy też jego wiejski kolega dbał o wymowny stafaż, więc na tych historycznych dzisiaj zdjęciach widzimy zwykle mistrza w otoczeniu licznych jego dzieł. A po zestawieniu kilkunastu takich fotografii — od Nikifora młodzieńca, do Nikifora dzisiejszego, w poważniejszym już wieku — uzyskujemy przybliżoną chronologię jego twórczości. Oczywiście b a r d z o przybliżoną. Bo przecież stwierdzenie, że jakieś jego dzieło już i s t n i a ł o w określonym czasie, nie podaje nam momentu jego p o w s t a n i a. Nie można nawet przypuszczać, że Nikifor fotografował się zawsze z akwarelami najświeższymi. Przeciwnie, traktując te fotografie po trochu jako reklamę handlową, umieszczał prawdopodobnie obok siebie dzieła, które uważał za najlepsze albo najbardziej p o k u p n e, tak jak dzisiaj jeszcze w swej ga-

blotce komiwojażerskiej wykląda na wierzchu, pod szkłem, dobrą jakąś dawną akwarelę, jakiej by już dziś nie namalował. W każdym razie te fotografie dają nam niejedną wskazówkę, zwłaszcza odnośnie do początków jego pracy.

Dalszym źródłem naszych wiadomości są rodzaje papierów, kartonów czy tekturek, na których Nikifor malował. Fioletowe i brązowe okładki zeszytów dzieci ze szkoły imienia Urszuli Kochanowskiej z roku 1928 wskazują, że seria „Wnętrza kościoła” powstała w następnych latach, gdy zeszyty te można już było zużyć na makulaturę. Ale na pewno nie wcześniej. Podobnie zmieniające się wieczka pudełek od papierosów: „Płaskie”, „Die Schmale”, „Wczasowe” — pomagają jednoznacznie w chronologii twórczości Nikifora. Dalej rodzaj p r z e c i ę t n e g o papieru, użytego na dany cykl, wskazuje zakres możliwości Nikiforowych przy ewentualnej pomocy z zewnątrz. Na przykład obecne jego prace wykonywane są na bardzo nieodbornym, czasem kratkowanym papierze, a chwilowo użyty „Schoellershammer” jest świadectwem interwencji warszawskiej czy krakowskiej.

Wreszcie, jeżeli już mowa o materiałach, sam rodzaj farb daje nam istotne wskazówki co do czasu powstania spornego Nikiforowego dzieła. Przed wojną Nikifor malował często olejno, na grubych kar-

Ryc. 1. Nikifor — zdjęcie po I wojnie światowej.



tonach, dawał gwasz obok akwareli, w jednym dziele stosował techniki mieszane. Dzisiaj przeszedł do akwareli czystej. I w tym zakresie jeden drobny szczegół: złota lub srebrna farba guziczkowa, użyta na mandorlę lub kraj szaty świętego, pozwala ustalić z dużą pewnością datę powstania danej akwareli, gdyż pomimo wielkiego zapotrzebowania Nikifor dzisiaj tych świecących materiałów nie posiada i użycie ich wskazuje na okres dawniejszy.

A gdy przejdziemy do t r e ś c i obrazków mistrza, w ustaleniu ich czasu powstania pomagają nam szczegóły. Naprzód stan zabudowania Krynicy. Niektóre wille zostały zbudowane w latach ostatnich i utrwalenie ich w akwareli wskazuje na wyjściowo możliwą datę samego dzieła, a także podobnych w ujęciu do niego. Takie samo znaczenie mają jego autoportrety: obok zmieniającego się w czasie i starzejącego się powoli na tych kartonikach mistrza ułożyć można dzieła danemu autoportretowi pokrewne. Trochę też pomagają nam w tej chronologii stroje osób przedstawionych na obrazach — według ogólnych zasad stosowanej do historii sztuki kostiumologii. A wreszcie pośrednim, ale ważnym bardzo źródłem naszej wiedzy o Nikiforze zostanie numer „Arkad” z marca 1938 roku z artykułem Jerzego Wolffa „Malarze naiwnego realizmu w Polsce, Nikifor”.

Szkoda tylko, że Wolff ograniczył się w swym artykule do omówienia i zreprodukowania jednego — co prawda bardzo dobrego — okresu twórczości krynickiego prymitywa. Bo nie ulega wątpliwości, że wszystkie umieszczone w jego pracy akwarele pochodzą z tego samego czasu, poza (prawdopodobnie) tytułowym „Dworcem kolejowym”. Jednak fakt ten, z jednej strony ujemny, jest z innego punktu widzenia dla nas pożyteczny. Przypuszczać bowiem można, że Wolff, dając do reprodukcji rzeczy tak sobie bliskie, nie cofał się do jakiegoś „najlepszego” okresu, bo wtedy byłby zawadził z konieczności o okresy inne, lecz wziął po prostu to, co leżało na wierzchu. Toteż te właśnie krajobrazy Nikifora, szczególnie tragiczne w wyrazie, malowane śmiało i szeroko, a znakomicie tłumaczące się w walorach i z reguły puste — w tym sensie, że bez postaci człowieka — możemy umieścić gdzieś w roku 1937 i nazwać widokami z okresu „Arkad”.

Tak więc na podstawie różnych przesłanek możemy zaryzykować taką próbę chronologii twórczości Nikifora:

Do pierwszego okresu zaliczyć trzeba uwiecznione na jego najwcześniejszych fotografiach ogromne rozmiarami akwarele w i e l o o b r a z k o w e. Na jednym kartonie, wysokości nieraz ponad pół metra, umieszczał nasz mistrz o b o k siebie kilkadziesiąt scen, związanych jednym tematem. Dzieł takich istnieje dziś bardzo niewiele, gdyż ulegały, kruche i łamliwe, zniszczeniu w skrzyni autora.

Niedługo potem, gdzieś przed rokiem 1930, stworzył nasz budowniczy krynicki kilkanaście lub kilkadziesiąt dużych architektur f a n t a s t y c z n y c h, formatu mniej więcej 30×40 cm, oprawionych w ramki z papieru marmurkowego, z czerwonymi sznureczkami do zawieszania.

Jako reprezentujący okres trzeci można podać wspomniany już cykl stu kilkudziesięciu akwarel, na

fioletowych przeważnie okładkach z zeszytów szkolnych. Do cyklu tego dołączył Nikifor (później prawdopodobnie) kilkanaście akwarel o tym samym temacie, z tej samej perspektywy i w tym samym formacie. Ponieważ jednak te późniejsze kartki były białe, niektóre nawet liniowane, a Nikifor nie „za-gruntował” swoich nowych akwarel na poprzedni zasadniczy (granatowo-fioletowy) kolor, więc w rezultacie uzyskał dość odmienny wariant „wnętrza kuścielnego”, o jaśniejszej, jak się to mówi: podstawowej tonacji.

Następny okres Nikifora, już czwarty według naszej numeracji, to okres opisany w wymienionym numerze „Arkad”. Akwarele z tego bardzo dobrego okresu, najbardziej znane dzięki ocenie Wolffa i istotnie najbardziej reprezentacyjne, wyróżniają się już zewnętrznymi. Mają jednolity mniej więcej, nie stosowany poza tym przez mistrza format 40×20 cm, ramki z dwóch różnego koloru pasków papieru, każda przecięta w osi barwnym paseczkiem — niby związanie wstążką oprawy rokokowej, oraz niezły karton bloku rysunkowego. W tematyce są to pejzaże z wyraźną dominantą architektury, na pół fantastyczne. Istotną ich wartością jest sugestywny, przejmujący, bezbłędny w zestawieniach kolor i faktura, zwłaszcza w dalszych planach nieba, bardzo odważna, granicząca z ryzykiem. Jeżeli ktoś posiada jedną choćby akwarelę Nikifora z tego czasu, ma istotnie dobrą jego pracę. Powinien tylko uzupełnić ją jakimś dobrym autoportretem artysty, gdyż akwarele te przedstawiają krajobrazy wymarłe, opuszczone przez ludzi. I rzecz charakterystyczna — Wolff w reprodukowanych przez siebie dziełach Nikifora nie pokazał nawet śladu człowieka.

Piąty okres w naszej zawsze niedokładnej niestety ocenie to chyba lata okupacji. W twórczości Nikifora, jeżeli można się zorientować, okres ten obejmuje kilkakaset, a może nawet i kilka tysięcy akwarel, zmieszanych często z olejem lub z gwaszem, na grubych kartonach lub kartkach z bloku — z widokami pensjonatów krynickich. Dorobek ten nie reprezentuje szczególnych wartości w rozwoju Nikifora.

Ciekawy natomiast jest okres następny — szósty. Kto spotkał Nikifora w roku 1947, ten znaleźć mógł u niego wielką ilość postaci świętych, nieraz bardzo fantastycznych, czasem zaś z emblematami klasycznej hagiologii. Obrazki takie, formatu przeciętnie kartki pocztowej, powstały prawdopodobnie w latach 1945—1947. Ogromna większość tych małych świętych obrazków, malowanych na niebieskim tle, to dzieła bardzo udane.

Okres siódmy obejmuje lata wędrówki po Polsce — 1947 i 1948. Nikifor był w Tarnowie, Krakowie, w Szczecinie; Warszawy raczej nie widział, ale za to bardzo podobało mu się morze — i z tego czasu, poza dość prozaicznymi widokami kościoła Mariackiego w Krakowie czy też ciekawszymi już fragmentami tarnowskiego dworca kolejowego, pochodzi szereg akwarel morskich. Część ich była pokazana na pierwszej wystawie Nikifora w warszawskim Związku Plastyków i wywołała słuszne zainteresowanie, zwłaszcza że na niektórych poumieszczał Nikifor ludzi, i to na pierwszym planie, często w egzotycznych kostiumach (jak np. w słynnej „Tańczącej parze na moło”), lub też połączył ciekawie



Rys. 2. Autoportret. Wym. 27 × 35,5 cm.



Ryc. 3. Autoportret. Ok. 1927 r.
Wym. 17 × 22 cm.



Ryc. 4. Autoportret. Ok. 1928-30 r. Wym. 21,5 × 18 cm,

Reprodukowane autoportrety przedstawiają Nikifora zgodnie z jego wiarą w istnienie innego, lepszego świata, na którym niesprawiedliwości ziemskie zostaną wynagrodzone, malarze wywyższeni, a on sam dopuszczony do godności religijnych i do ksiąg świętych.



Ryc. 5. Nikifor. malarz idący do pracy. Wym. 17 × 27 cm.

brzeg morza z miejską architekturą. Z tego też okresu pochodzi szereg jego dzieł bardzo poważnej wartości, pokazanych później na drugim Festiwalu Plastyki w roku 1949 w Sopocie.

Okres następny, ósmy, prawie już nam współczesny, cechuje przede wszystkim portret. Nikifor odmawiał już przedtem wszystkie lepsze pensjonaty krynickie, stworzył wszystkich prawdziwych i nieprawdziwych świętych — więc zabrał się z kolei do ludzi. Być może, że motywem tego było kilka portretów „zamówionych“ u niego, a ponieważ sam mistrz odkrył w nich zadziwiające podobieństwo, stał się wnet pierwszym portrecistą Krynicy.

A obecnie malarz nasz przyrządził sobie kilkaset paseczków papieru, formatu 15×6 cm, a często jeszcze dłuższych, i wypełnia je pracowicie figurkami z aureolą i bez aureoli, z lekko zaznaczonym krajobrazem. Mały wymiar, niezły papier, powrót do fantastyki — posłużyły mistrzowi. Po kilku okresach, w sumie nie bardzo udanych, w których ten, kto by

chciał otrzymać wybitny obraz Nikifora, musiałby nieraz sięgać do jego przeszłości — Nikifor robi znowu świetne akwarele.

Tak mniej więcej „z zastrzeżeniem błędu i omyłki“ przedstawia się chronologia twórczości Nikifora. A jakie są z niej wnioski?

Ocena jego dzieła wykracza poza cel i rozmiary artykułu informacyjnego. W tym miejscu trzeba może tylko podkreślić fakt, że Nikifor rozpoczął swoją działalność jako twórca dojrzały i świadomy i że prawdopodobnie najlepsze i pełne swoje dzieła ma już daleko poza sobą. Przejście do bardzo małych formatów i ograniczenie tematyki, z pominięciem śmiałych przedsięwzięć architektonicznych, jest nieświadomym może wyrazem procesów nieodwracalnych, lecz istotnych. Twórczość Nikifora, zawsze oryginalna i żywa, jest już w pewnym sensie zamknięta.

Zarzuca się nieraz Nikiforowi dziwność, robienie rzeczy niezrozumiałych, niechęć czy nieumiejętność



Ryc. 6. Nikifor — malarz idący do pracy. Wym. 25,5 × 18,5 cm.

*Nikifor-nędzarz, Nikifor-włóczęga w autoportretach daje wyraz marzeniom o lepszym losie, o godności malarza.
Stąd peleryna, stąd futro i kapelusz.*

wiernego oddania wybranego tematu. To prawda — malarstwo Nikifora nie ma w sobie nic z wiernego kopiowania rzeczywistości, nawet wówczas gdy maluje temat z natury. Wynika to z najistotniejszych założeń twórczych, w których bez trudu dostrzeżemy rys dydaktyzmu, poważnego stosunku do sztuki, cechujący do dzisiaj jeszcze artystów ludowych.

Sztukę ludową cechuje p o w a ż n y stosunek do świata. Daleka jej jest wszelka frywolność, wszelkie estetyzowanie. Obraznik czy rzeźbiarz wiejski zajmuje się tylko w a ż n y m i zagadnieniami. Wybór tematu i organizacja jego wiążą się blisko z dydaktyzmem, z chęcią własnego ustosunkowania się do świata. Rys ten dostrzeżemy w bardzo silnym stopniu i w twórczości Nikifora.

W obrazach jego powtarza się często przedstawianie postaci odczytującej coś głośno z książki, każącej do ludzi, przemawiającej z palcem podniesionym wskazując i władczo do góry. Można by oczywiście dopatrzeć się tutaj wpływów li-tylko formalnych: Chrystusa Pankratora czy też ogólnie malarstwa bizantyjskiego. Ale ta sprawa jest niewątpliwie głębsza. Nikifor uważa się nie tylko za malarza, ale za człowieka l e p i e j poinformowanego i posłannictwo swoje traktuje zupełnie poważnie. I ten moment dydaktyczny n a u k i zawarty jest w każdym jego dobrym obrazie, choćby to był t y l k o krajobraz.

Obrazy Nikifora są jego szczerym w y z n a n i e m, są artystycznymi manifestacjami, pełnymi prawdy i szczerości. Nikifor nie da się do niczego namówić — ani w dosłownym sensie, ani przenośnie. Prośby z zewnątrz przyjmuje jak najchętniej i skromnie, bezinteresownie wykona każde zamówienie. Ale tylko tak, jak jemu się podoba, i w sprawach s w o j e j twórczości nie ustąpi nikomu. A warto zwrócić uwagę na ten moment w zestawieniu Nikifora z innymi polskimi prymitywami. Bardzo dobry rzeźbiarz ludowy Janos z Dębna jest już poważnie zdemoralizowany i rzeźbi tak, jak mu radzą. Janos za żadną cenę nie chce sprzedać kilku swoich dzieł z pierwszej młodości, bo mają one dla niego największą wartość artystyczną.

Nikifor nie ustąpi także pokusie „ładności“, czyli estetyzmu. Oczywiście, że taka problematyka w wyizolowanej ostrości jest mu na pewno obca. Ale przecież każda praca artystyczna ma swoje specyficzne niebezpieczeństwa: zrobienia czegoś ładnego, czegoś, co bardziej podobać się będzie samemu autorowi czy przewidywanemu odbiorcy, choćby się wiedziało, że n i e t a k powinno być naprawdę. A dzieło Nikifora w swojej s u r o w o ś c i nie liczy na względy. Podobnie Nikifor nie skłamię nigdy na korzyść d z i w n o ś c i swego dzieła i obcą mu jest wszelka robota „na styl“. Styl jest dlań wynikiem, nigdy zamierzeniem.

Szukając paraleli dla twórczości Nikifora i rodzaju jego artystycznej wyobraźni twórczej, niesposób pominąć sztuki dziecinnej. Nie trudno dostrzec wspólne cechy między baśniowym światem Nikiforowych obrazków a twórczością dzieci, rozumianą oczywiście w sensie całego ich odkrywczego stosunku do świata. Bo przecież dziecko jest małym i na swój użytek twórcą, jest nim codziennie, w każdej chwili, tak jak

poeta winien być zawsze poetą. Dziecko widzi świat po raz pierwszy, odkrywa codziennie nowe jego sprawy, staje przed pytaniami, na które s a m o musi dać sobie odpowiedź, nie zawsze trafną, nie zawsze zgodną z naszą „dorosłą“, dojrzałą wiedzą o świecie. Dlatego obserwacja jego nigdy nie jest bierna, nie ma w sobie mimo pozorów nic z impresjonizmu.

Wiąże się z tym dalszy dziecinny element twórczości Nikifora, mianowicie nieistnienie granic między światem rzeczywistym a fantazją, między prawdą a kłamstwem. Między tym — jak to my, ludzie rozsądni, nazywamy — co możliwe, a niemożliwym.

Ponieważ świat dziecka jest zaledwie w małej części zbadany i wyłania dopiero swoje niejasne kształty, więc cała reszta, jeszcze nie doświadczona, jest dopuszczalna. Stanowi teren fikcji dziecka, albo poezji, jak kto woli. Z dziecinnego pokoju na „Szkłaną Górę“ jest bardzo niedaleko. Wystarczy pokazać małą jeszcze ręką. Wystarczy p o w i e d z i e ć o tym.

Tak samo Nikifor — wierzy w to, co maluje. Jest prawdomówny, choć jego święci wjeżdżają na koniach do pokoju tak samo, jak tygrysy dziecka ukrywają się pod fotelem. Nikifor wie, że ani ludzie, ani nawet święci nie fruwać na ptakach, podobnych do dużej gęsi, i że podróżowanie na osiołku w dużej balii, i to pod zielonym parasolem, nie jest bardzo wygodne. Ale jeżeli nie bywa tak naprawdę, to nie ma powodu do twierdzenia, że tak być nie może. Gdyż dla Nikifora, jak i dla dziecka, codziennie nowe sprawy, dotąd niemożliwe, stają się rzeczywistością. „Świat nie jest jeszcze zupełnie poznany“ — gdyby umiał, powiedziałby Nikifor.

Świat Nikifora jest to świat baśni i świat bajki zwierząt rozmawiających z ludźmi, i świat realny — wszystko razem. Podobnie jak dziecko, Nikifor nie dostrzega wyraźnych granic między rzeczywistością a wyobraźnią. Stosunek jego do świata widzianego nie ma więc nic kontemplacyjnego. Powiedzieliśmy już o jego dydaktyzmie. Łączy się on właśnie z tą twórczą, niemal ekspresjonistyczną postawą wobec świata. Nikifor nie maluje tak, jak jest; niemal zawsze, nawet w pejzażu czy widoku architektury przekształca widzianą rzeczywistość. Jeżeli więc deformuje świat, to po to, aby pokazać, jaki p o w i n n i e n być, jaki będzie lepszy może i ładniejszy od rzeczywistego.

Oto malarz siedzi cierpliwie przed jakimś domem, „odrysowuje“ go i przenosząc jego kształty na papier, momentalnie je zmienia. Nie ma tu dwóch okresów pracy: notatki robionej na gorąco w obecności przedmiotu i następnie komponowania według zebranego materiału. Transfiguracja dokonuje się na naszych oczach.

W swych k r a j o b r a z a c h postępuje Nikifor jak artysta. Patrzy cały dzień na przyrodę, zna wzgórza krynickie na pamięć, ale nigdy z nich nie odpisuje. I wbrew temu, co twierdził Wolff, w tych sprawach nie można by wskazać jego wzorów. Akwarele krynickie nie są nawet portretami przyrody krynickiej, są one raczej syntetycznymi widokami.

W a r c h i t e k t u r z e Nikifora wyróżnić można, i to zupełnie wyraźnie, dwa rodzaje twór-



Ryc. 7. Autoportret. Ok. 1932 r.
Wym. 23 × 19 cm.



Ryc. 8. Autoportret. Wym. 29 × 17,5 cm.

czości: architekturę fantastyczną, (dla której materiał bierze ze świata rzeczywistego, ale którą kształtuje dowolnie, zdając sobie sprawę, że takich domów nie ma na całym świecie, bo to są jego własne ulice (Nikiforowe) i podobizny domów naprawdę istniejących, czyli tak zwane p o r t r e t y domów. W tej zaś sprawie Nikifor postępuje dość osobliwie. Mieszkał przez całe życie w Krynicy, a więc w uzdrowisku, w którym określona willa ma szczególne znaczenie: miejsce wypoczynku i powrotu do zdrowia, a nazwa willi jest imieniem własnym, czymś więcej od adresu. Dlatego też goście kryniccy chętnie zabierają ze sobą portrety „swoich“ pensjonatów na pamiątkę, a Nikifor, wiedząc o tym, traktuje obrazki z krynickimi willami jako przedsięwzięcie. W pewnym okresie swego życia obszedł więc całą Krynicę dookoła, wzdłuż i wszerz, siadał przed każdym, (lepszemu) pensjonatem i utrwał jego wygląd na papierze z możliwą dokładnością. Rysował po prostu szczegóły po szczególe.

Jednak w rezultacie takiej godzinnej pracy powstawała akwarela czy nawet obrazek olejny — z grubsza tylko podobne do modelu: najbardziej chyba przez starannie odrysowaną n a z w ę willi. Okazuje się więc, że nawet w razie malowania wprost z modelu Nikifor nie wytrzymuje postulatu podobieństwa, że m u s i coś zmienić, uzupełnić, dodać i zapomina o tym, że j e g o willa coraz mniej jest podobna do prawdziwej. A gdy zwróci mu ktoś uwagę na te problemy, kłóci się jak dziecko, złapane na dodawaniu fantazji do prawdy. I postępuje dalej tak samo. Tak na przykład, gdy był w Krakowie, postanowił z własnej inicjatywy, na pamiątkę dla znajomych, u których przebywał, namalować akwarelę z kamienicą, w której mieszkał. Front tego domu przestudiował więc bardzo starannie, wybiegał z pokoju parę razy na ulicę, aby wierne powtórzyć szczegóły, i namalował grupę kamienic, w której z rzeczywistych danych pozostało bardzo niewiele: ilość pięter, ilość okien i ogólny charakter budowli. Poza tym zmienił ją nie do poznania. Chodnik ozdobił szpalerem kopulastych drzewek, przebudował zupełnie parter, usunął nie dość ładne wystawy. A proces ten jest tym może ciekawszy, że Nikiforowi zależało w tym wypadku na podobieństwie i w tym temacie architektury mógł je niewątpliwie osiągnąć.

Inny przykład — świadczący o swoistej logice przekształceń, dokonywanych przez Nikifora. Kilka lat temu zabrano Nikifora na wycieczkę do Tylicza, staroświeckiej i pięknej miejscowości, w której — mimo bliskości jej — nie był jeszcze. W miasteczku tym spodobała mu się szczególnie mała cerkiew, z trzema baniastymi kopułami, pokryta gałęziami lip. Na drugi więc dzień po powrocie Nikifor pod wrażeniem architektury zabrał się do rysunku. A trzeba przyznać, zapamiętał szczegóły naprawdę znakomicie. I z toku jego pracy widać było, że miał to być p o r t r e t owej cerkwi — z zastrzeżeniem postulatów kompozycji. Ale jedną rzecz trochę dziwną mistrz nasz dodał i to wzbudziło uzasad-

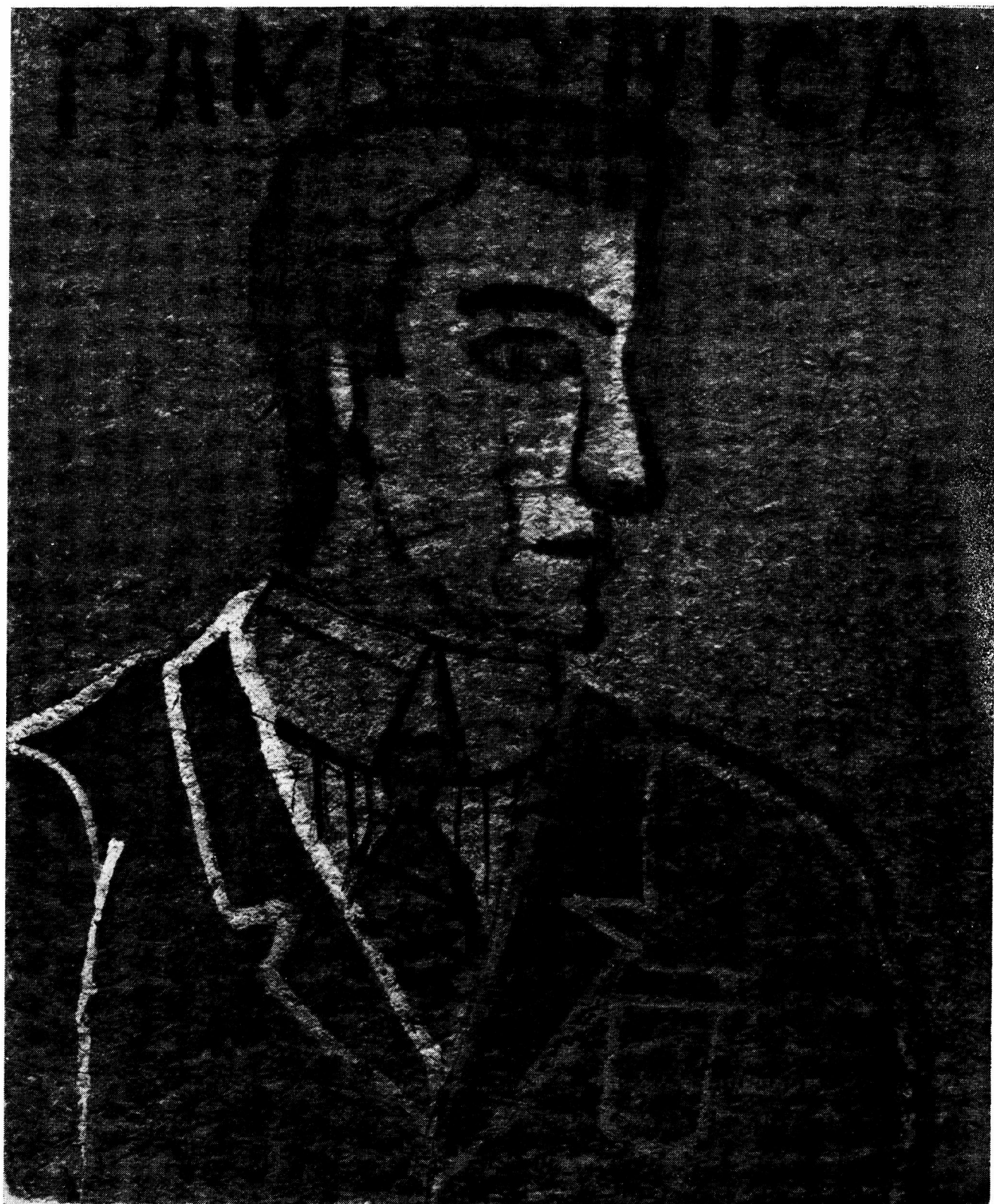


Ryc. 9. Portret mężczyzny. Ok. 1954 r.
Wym. 25,5 × 17 cm.

nioną krytykę. Połączył mianowicie najwyższą kopułę z dachem cerkwi nie istniejącymi w rzeczywistości łańcuchami. A na reklamacje i prośby o wy mazanie tego nie ustąpił i odpowiedział poważnie: „To dlatego, żeby wiatr nie zerwał“.

Oprócz portretów krynickich willi Nikifor malował również i inne „rzeczywiste“ budynki. Znałe są jego: barokowy ratusz w Nowym Sączu, wspaniałe koszmarny, secesyjny dworzec kolejowy tamże, kościół Mariacki w Krakowie, brzydki ceglany gotyk w Tarnowie i rodzinne cerkwie. Ciekawe, że w architekturze odtwarzanej przez Nikifora nie spotkamy wizerunku klasycystycznych budowli ani też renesansu. Tak np. w Krakowie Nikifor zupełnie obojętnie przeszedł obok Wawelu. Nie istnieje dla niego. Wydaje się, że ta decyzja w wyborze jest poddyktowana tym, iż Nikifor nie uznaje statyki i harmonii jako cech konstrukcyjnych dzieła sztuki. Dlatego też twórczość jego jest dramatyczna. Stąd też i jej barokowość.

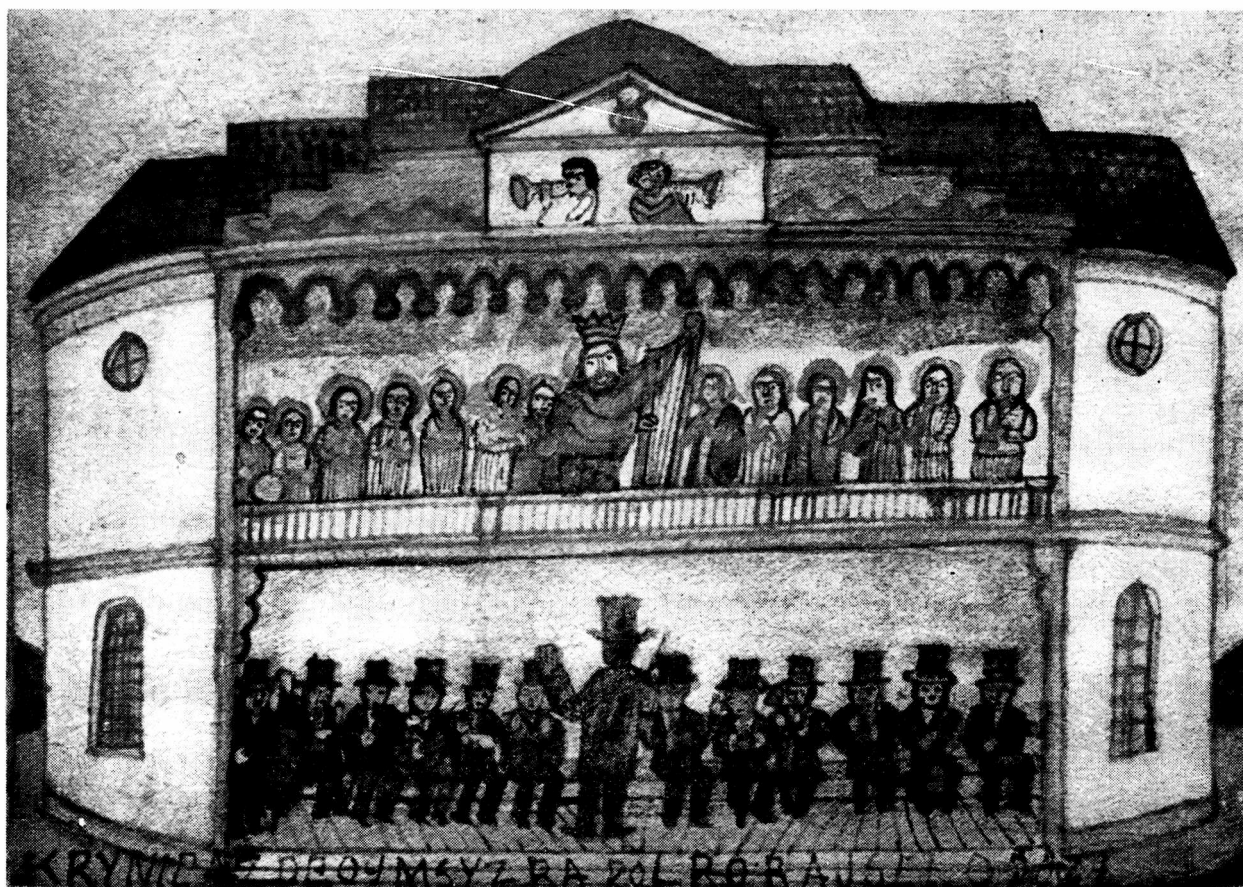
Architektura zajmuje w obszernej tematyce prac Nikifora miejsce pierwsze i najważniejsze. Narzuca się myśl, że gdyby Nikifor mógł obrać sobie kierunek studiów, wybór jego padłby zapewne na architekturę. I dzisiaj jego fantastyczne obrazy o tematyce architektonicznej urzekają nowością i śmiałością rozwiązań. Nie jest to proste. Można bowiem zestawzić jego hagiografię ze ściennym malarstwem cerkiewnym, szukać jakichś mniej czy więcej widocznych zapożyczeń — ale nie w tych malunkach o ar-



Ryc. 10. Głowa mężczyzny. Ok. 1954 r. Obrazek malowany na pudełku od papierosów. Wym. 8,5 × 7 cm.



Ryc. 11. Cyrk. I wersja, 1955 r. Wym. 25,5 × 17,5 cm.



Ryc. 12. Cyrk. II wersja, 1955 r. Wym. 25,5 × 18,5 cm.



Ryc. 13. Namiot cyrkowy z wozownią. 1955 r. Wym. 25,5 × 17,5 cm.

chitektonicznej tematyce. Tu Nikifor jest absolutnie *p i e r w s z y*, takich domów, jakie on stworzył, nikt przed nim nie wymyślił. A po „czterdziestu tysiącach lat sztuki plastycznej” — przyzna każdy — nie jest to takie proste.

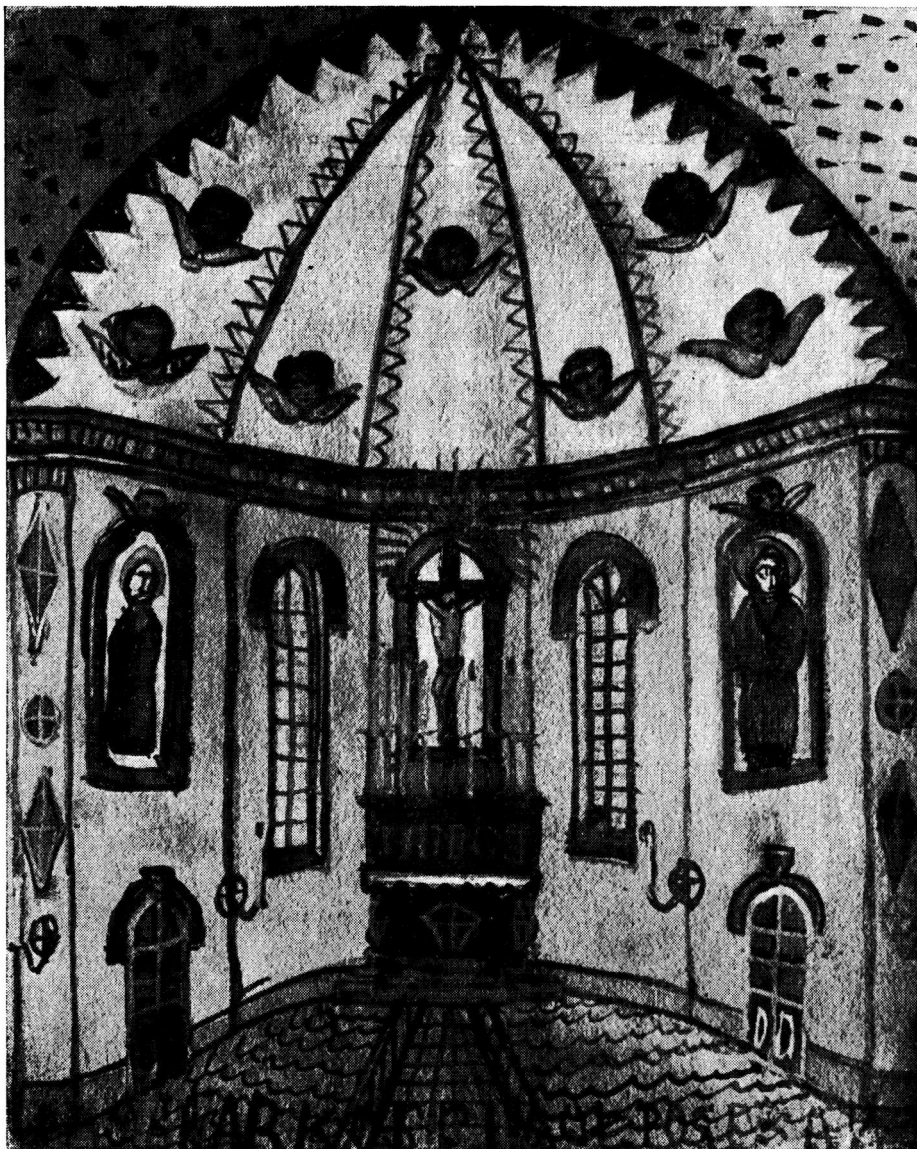
Ludzie myślący realnie, architekci czy inżynierowie, zarzuciliby oczywiście zaraz, że Nikiforowi budować domy łatwo, bo on przecież tylko maluje, a oni muszą konstruować na ziemi, poważnie. Namalować przecież można wszystko, a budynek źle postawiony niewątpliwie się zawali.

Ale właśnie owa fantastyka przesądza o wartości sztuki Nikifora. Każdy jego budynek fantastyczny, zwłaszcza tych wielkich formatów z wczesnego okresu twórczości, jest autentycznym dziełem sztuki. Być może nawet, że wprowadzenie w twórczość Nikifora powinno się rozpoczynać od tego właśnie tematu, gdyż nie przygotowanego widza razić może nieporadność rysunkowa jego postaci czy zbyt surowe potraktowanie niektórych części pejzażu, na przykład swoiście banalna schematyzacja niektórych gatunków drzew, ale fantastyce jego budowli musi poddać się każdy. Jednak równocześnie — i tu zbliżamy się do istoty problemu — te domy *z b u d o w a n e* są z dużą znajomością praw architektury. Nikifor wyczuwa na przykład doskonale różnice między możliwościami kamienia czy cegły a możliwościami konstrukcji stalowej i we wszystkich wyższych budynkach lub bardziej skomplikowanych stosuje szkło i żelazo. Wie, co to budowla peronowa, jakby widział „Pałac Kryształowy”, i w tym zakresie za-

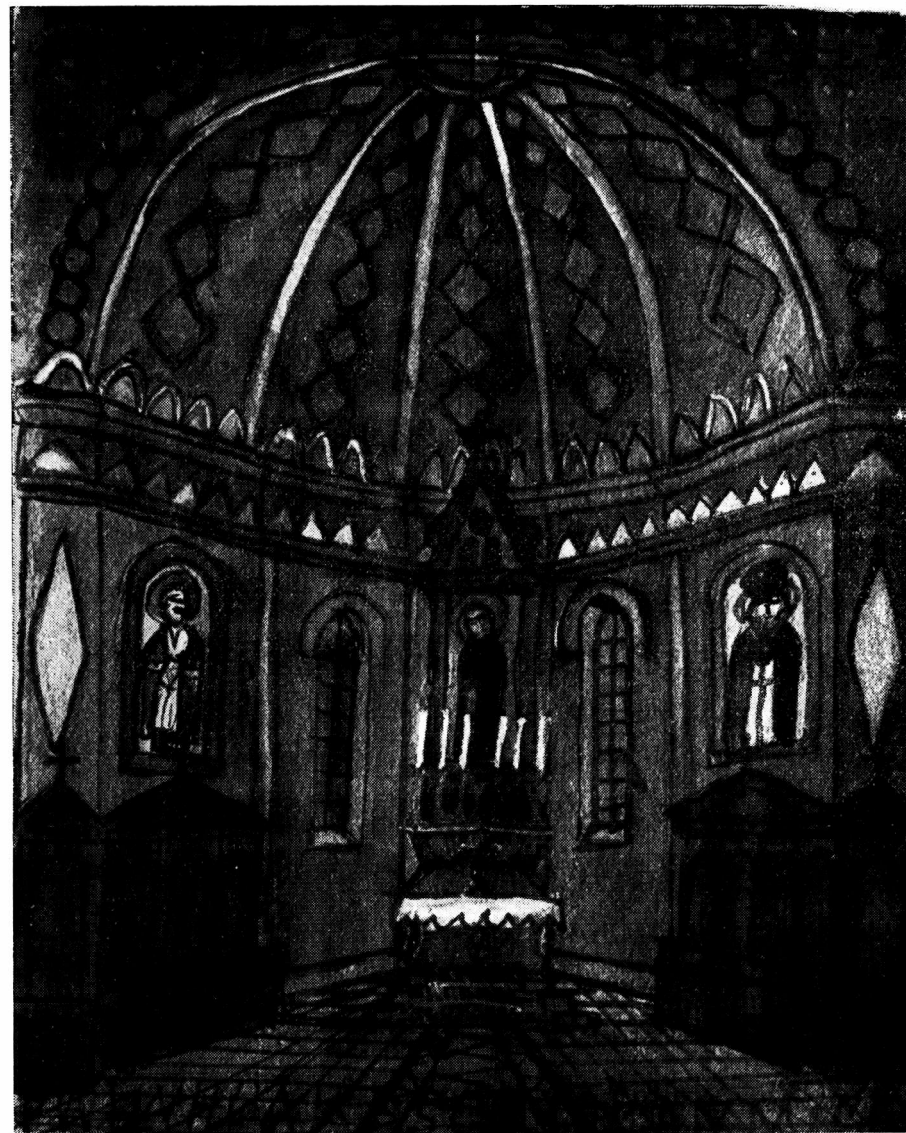
projektował w swych akwarelach także cuda, o jakich architektom drugiej połowy XIX wieku się nie śniło.

W *s c e n a c h z l u d ź m i* czy świętymi Nikifor wykazuje nieprzeciętną znajomość budowy ciała ludzkiego, trafność charakterystyki, indywidualizację anatomicznych szczegółów. Na obrazach jego pod ubiorem lub draperią postaci znajduje się normalnie zbudowane ciało, którego części składowe są dobrze osadzone, nawet fałdy draperii właściwie opadają i układ ich zależny jest od gestu. Różnicę między konstrukcją anatomiczną kobiety i mężczyzny wyczuwa Nikifor także nieźle, z pewną niechęcią odnosząc się do ciała kobiecego. Aktu nie toleruje i nigdy by go nie namalował. Podobnie jak dla malarza gotyckiego, i dla ludowego artysty — akt jest znakiem hańby i poniżenia. Wszystkie złe duchy mają skrzydła jak anioły, ale jak potępieńcy są nadzy. Twarze rysuje Nikifor ostro, wcale nie schematycznie, z wyrazistym omówieniem cech psychicznych. Ruch ciała zazwyczaj oddaje trafnie, z niewątpliwym u dramatykowaniem.

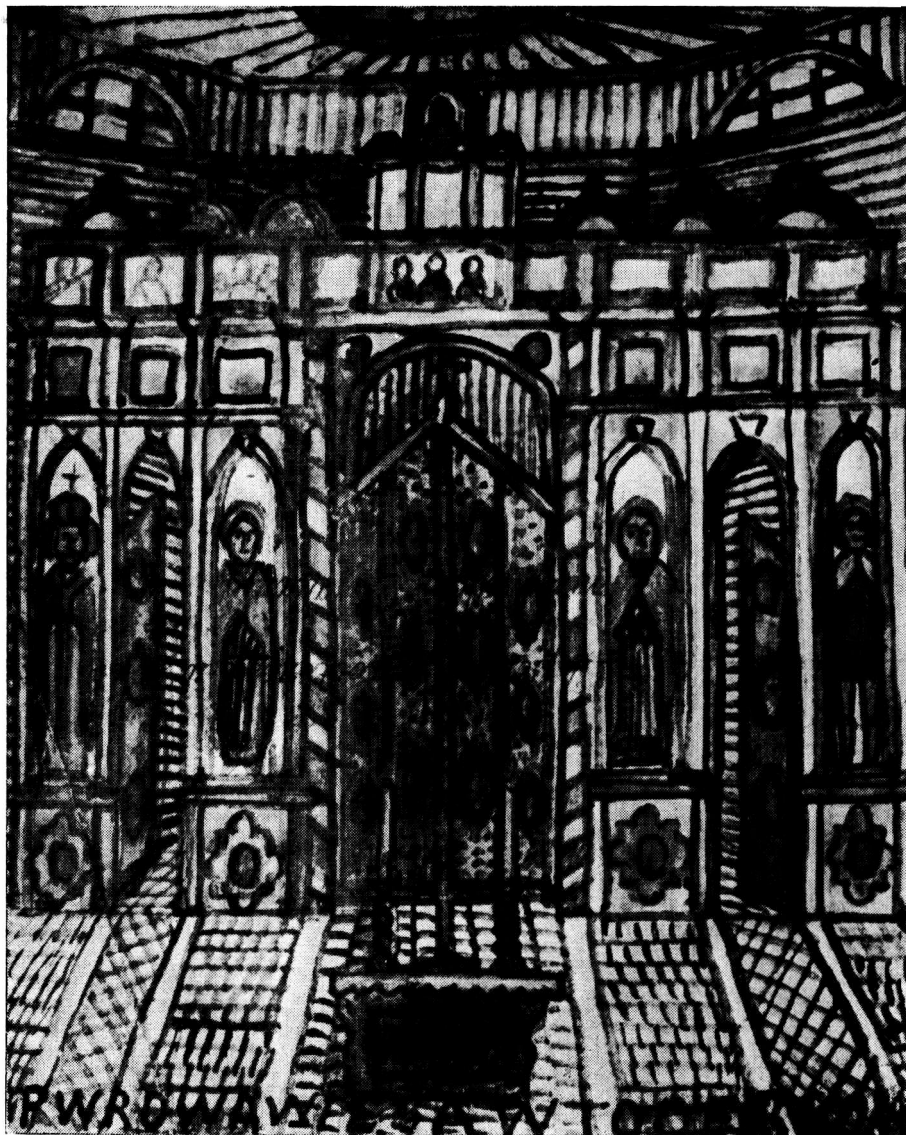
S *w i ę t e o b r a z k i* Nikifora można by podzielić mniej więcej dokładniej na dwie grupy. Tematy pierwszej to sceny religijne lub postaci w przeciętnym tradycyjnym ujęciu. Np. „Sąd Ostateczny” jako scena, albo masowo produkowane małe akwarelki z jedną tylko świętą postacią. Te dzieła mają wszystkie złe i dobre cechy Nikifora, są niewątpliwie bardzo interesujące, niemniej w granicach tak rozlicznej problematyki mogą być tylko



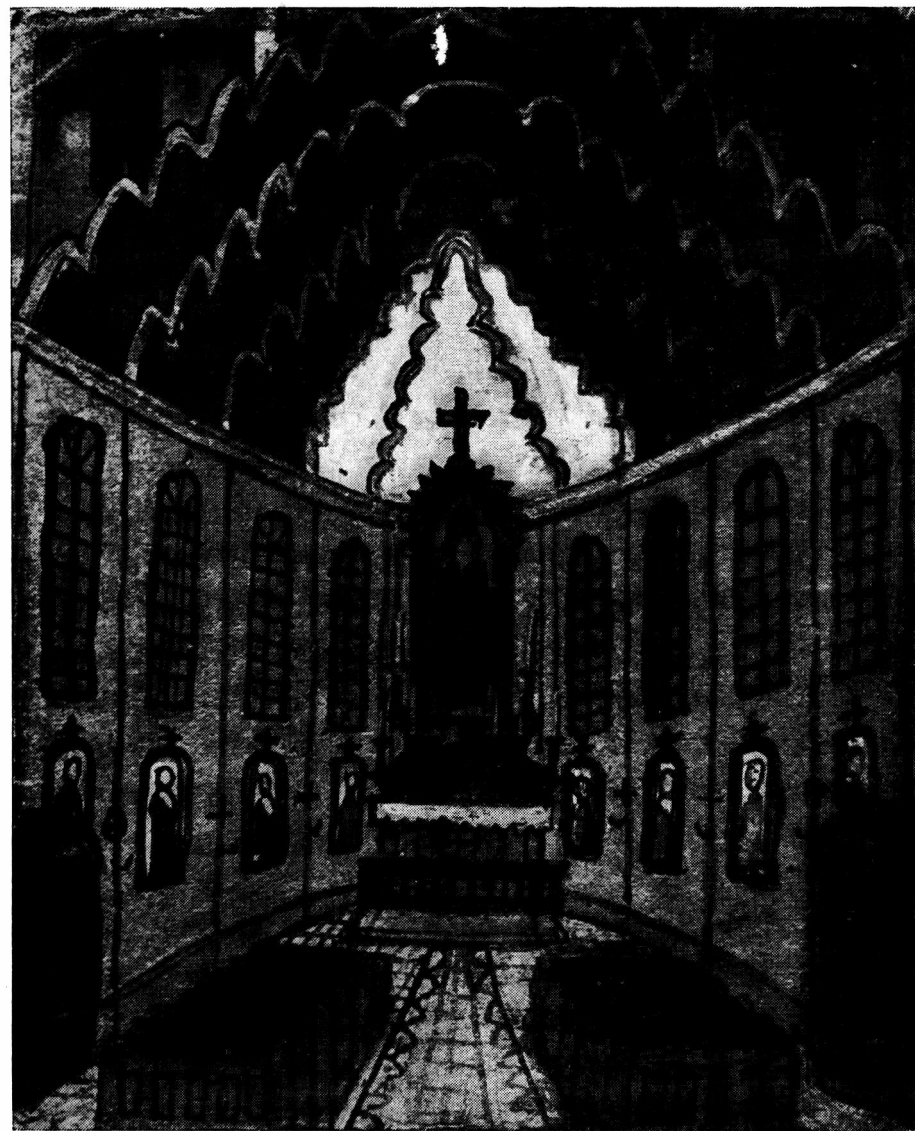
Ryc. 14. Wnętrze kościoła. Wym. 20,5 × 16,5 cm.



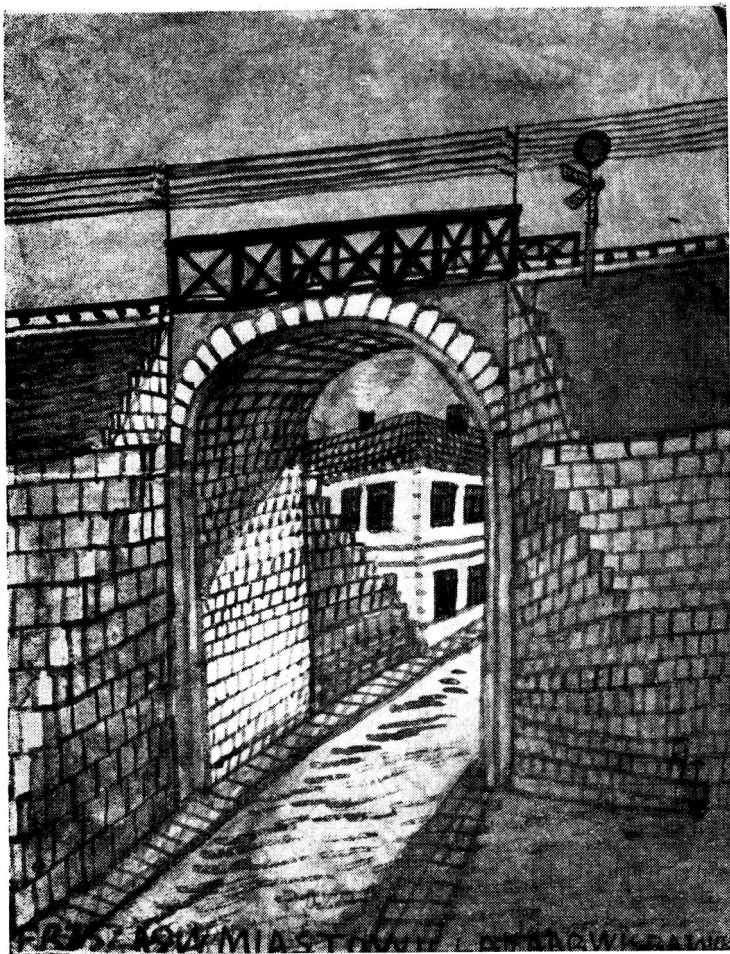
Ryc. 15. Wnętrze kościoła. Ok. 1928 r. Wym. 20,5 × 16,5 cm.



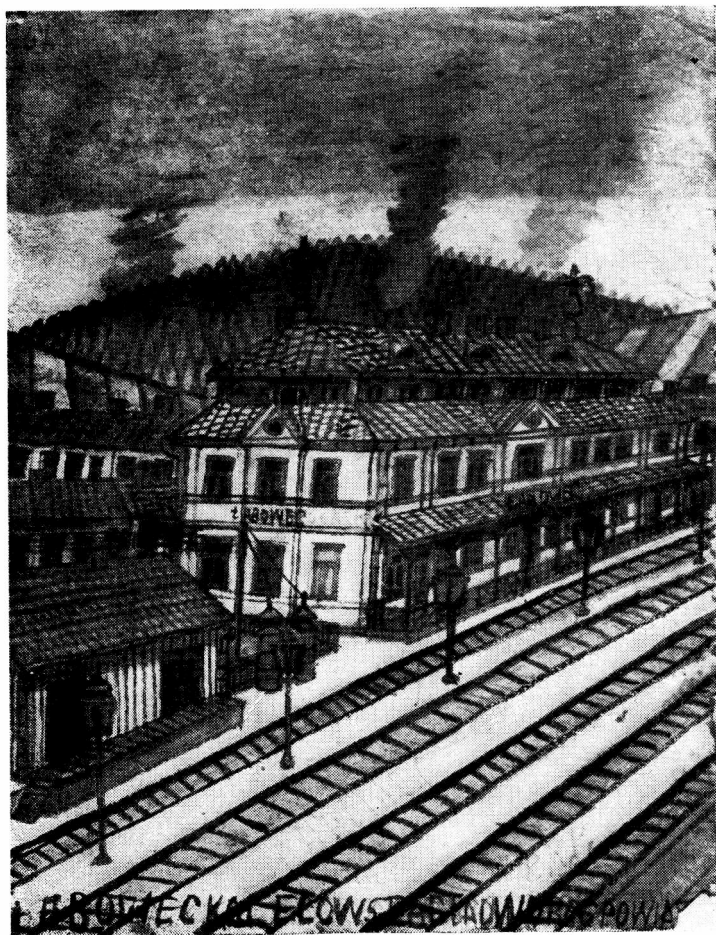
Ryc. 16. Wnętrze kościoła. Ok. 1928 r. Wym. 20,5 × 16,5 cm.



Ryc. 17. Wnętrze kościoła. Ok. 1928 r. Wym. 20,5 × 16,5 cm.



Ryc. 18. Most kolejowy. Wym. 32,5 × 24,5 cm.



Ryc. 19. Stacja kolejowa. Wym. 32 × 24 cm.



Ryc. 20. Architektura fantastyczna. Wym. 38,5 × 29 cm.

zanotowane. Drugą grupę stanowią obrazki święte o tematyce w l a s n e j Nikifora, wymyślonej swobodnie przez niego. I nad stosunkiem jego do t y c h postaci warto się trochę zastanowić.

Co ci święci robią? Jak się zachowują? Jakimi posługują się przedmiotami? Jaki jest c e l ich istnienia na tym świecie? Święci ci pracują, rozmawiają z ludźmi i pomagają im, łowią razem z nimi ryby, jeżdżą je, bo są głodni, jeżdżą konno albo nawet w dorożkach krynickich, wyposażonych w balonowe koła. Święci ci często są tak podobni do ludzi, że potrzebne im są aureole, aby ich wyróżnić. Nikifor zapatruje świętych pańskich w futrzane kołpaki, aby im uszy nie zmarzły. Daje opony gumowe dla ich dorożki, aby jechała gładko. W takich sprawach gotów jest do anachronizmów, bo zdrowie świętych od wierności historycznej ważniejsze.

Nikifor opowiada o swoich świętych jak o bliskich znajomych, z całym uznaniem dla ich realności, ale bez nadzwyczajnego szacunku albo lęku. Ci Nikiforowi święci z jego fantastycznych obrazków żyją i działają jak ludzie, a ich doraźna, cudowna interwencja ma być wyrównaniem zbyt jaskrawych niesprawiedliwości tego świata.

W a u t o p o r t r e t a c h Nikifor wykazuje dobre wystudiowanie natury, a szczególnie własnej, drobnej i bardzo indywidualnej postaci. Zresztą w ogólności figurki małe rysuje on lepiej niż postacie przybliżone, duże. Często sam się portretuje, i to zawsze z podkreśleniem swojego zawodu. Trzeba tu bowiem o tym wspomnieć, że Nikifor, poza tym przykładowo skromny, ceni się ogromnie jako malarz. Można chyba zebrać ze sto takich autoportretów z różnych okresów. A zawsze prawie występują one w jednej z dwóch ulubionych przez Nikifora wersji.

W kompozycji pierwszej Nikifor przedstawiony jest przy pracy, a więc przy malowaniu, w pokoju. Ubrany jest zawsze na czarno, jak przystało artyście, w twardym kapeluszu, niby w pół-cylindrze na głowie. Autoportrety z dawniejszych lat są narysowane trafnie. Twarz jego ujęta syntetycznie, ale nie wadliwie. Natomiast autoportrety z ostatniego roku wykazują już pewne trudności w reprezentacji gestu malarza, w modelowaniu jego ciała.

W wersji drugiej Nikifor pokazuje siebie samego na drodze wiejskiej, między domami, idącego do roboty. Na tych obrazach malarz nasz ma czarny płaszcz lub nawet pelerynę, kapelusz tego samego koloru, ale mniej uroczysty, typu „Eden“, a w ręku czarną skrzynkę z paletą i przyborami. Kierunek drogi wskazują często podpisy: Krynica lub Kraków. Jest to więc niewątpliwie „Malarz w drodze do pracy“.

Natomiast p o r t r e t y osób, a ściślej mówiąc portety t w a r z y osób, wykonywane przez Nikifora bez głębszej znajomości modeli, czasem na poczekaniu, są raczej nieudane i zwykle budzą rozczarowanie. Nikifor chętnie, bezinteresownie i życzliwie podejmuje się ich realizacji i gdy go ktoś prosi o podobiznę, porzuca rozpoczętą pracę i zabiera się do rysowania. Przez kilkanaście minut, które temu poświęca — bo rysowanie nie trwa zwykle dłużej — obserwuje osobę portretowaną z ogromną uwagą, przynosi na papier fragmenty budowy jej twarzy z całą dokładnością i niewątpliwie stara się o podo-

bieństwo. Przypuszczać nawet trzeba, że w tych wypadkach Nikifor gotów byłby w części porzucić swą skłonność do przerabiania faktów. Niestety jednak Nikifor nie jest portrecistą, w żadnym tego słowa znaczeniu, nie potrafi odtworzyć, w wiarygodnej transpozycji, twarzy konkretnego człowieka.

W tematyce swych obrazów Nikifor nie uznaje naturalnego podobieństwa. Byłoby poważnym błędem objaśniać to jedynie nieumiejętnością precyzyjnego rysunku itp. Istotą rzeczy jest stosunek malarza do spraw treści, odrębne pocucie logiki rzeczy, inne wartościowanie przedstawianego świata. Tym tłumaczyć można pozorną nonszalancję w traktowaniu ludzi i rzeczy. Pierwszoplanowe, najważniejsze dla nas postacie stoją spokojnie na środku obrazu, tyłem do nas i nie zważając na widza, wcale nie mają zamiaru się odwrócić. Bo tak właśnie wynika z logiki obrazka.

W rysunku Nikifor daleki jest od naturalizmu. Gdy jedną długą kreską buduje ulicę, a przy niej ustawia domy z samymi oknami, bez bram, a na dachu ich każe tańczyć nieproporcjonalnie olbrzymim ludziom — to od razu wiadomo, co jest tu dla artysty ważne, na co kieruje naszą uwagę.

Ponadto w rysunku swym Nikifor nie stosuje cienia — ani w granicach samego przedmiotu, dla pokazania jego objętości, ani poza nim, dla udowodnienia światła. A jeżeli taki cień, rzucany przez przedmioty, wyjątkowo jest, to nie zgadza się z umieszczeniem źródła oświetlenia. Zresztą i w tej sprawie Nikifor ma swoje własne zdanie: jego słońce, tak często i bezceremonialnie umieszczone na obrazie, nie świeci i nie grzeje. Słońce Nikifora to jakiś apokaliptyczny krab, o czarnym środku, sięgający swymi niezgrabnymi mackami poza szczyty kamienic i poza góry krajobrazu.

W wyborze miejsca spojrzenia artysty jest Nikifor równie swobodny. Jedna i ta sama akwarela komponowana jest częściowo z pozycji chodnika, w części — gdzieś bardzo z dołu, w innych fragmentach — z lotu ptaka. W pewnej partii obrazu stosuje Nikifor perspektywę wglębną, w pozostałej rysunek jest dywanowo płaski. Ale jeżeli wprowadza do swojego obrazka świętych, to intuicyjnie dostosowuje do nich jakiś bardziej abstrakcyjny krajobraz, bardziej nie-realną architekturę — i otaczającym ich ludziom daje inne, niby ponadczasowe, choć oczywiście pożyczone z malarstwa cerkiewnego, kostiumy. Mistrz z Krynicy nie ustawi swoich świętych pod willą z napisem „Patria“, choć są oni poza tym bardzo realni i ludzcy. A ta nieomylna uczciwość konsekwencji treściowej dzieła Nikifora jest nieostatnim chyba argumentem jego przekonywającej, „prawdziwej“ siły działania.

Koloryt lokalny dla Nikifora nie istnieje. Kolor pełni w jego obrazach funkcję organizującą, zwiększa ekspresję jego dzieł. Najbardziej potrzebne mu są dwa kolory: zieleń i czerwień, i w ich granicach ten krynicki Van Gogh rozgrywa swoje prowincjonalne szaleństwo. Bowiem w obrazach Nikifora jest jakaś dramatyczna pasja, tragiczna wizja świata, którą nam artysta narzuca. W akwarelach jego niemal nie znajdujemy obrazów optymistycznych, pogodnych Nikifor maluje zachody słońca, nie poranki, a słońce jego zachodzi krwawo. I jest w tych ponurych



Ryc. 21. Kościół Mariacki w Krakowie. Wym. 36 × 25 cm.



Ryc. 22. Architektura fantastyczna. Wym. 34 × 27 cm.



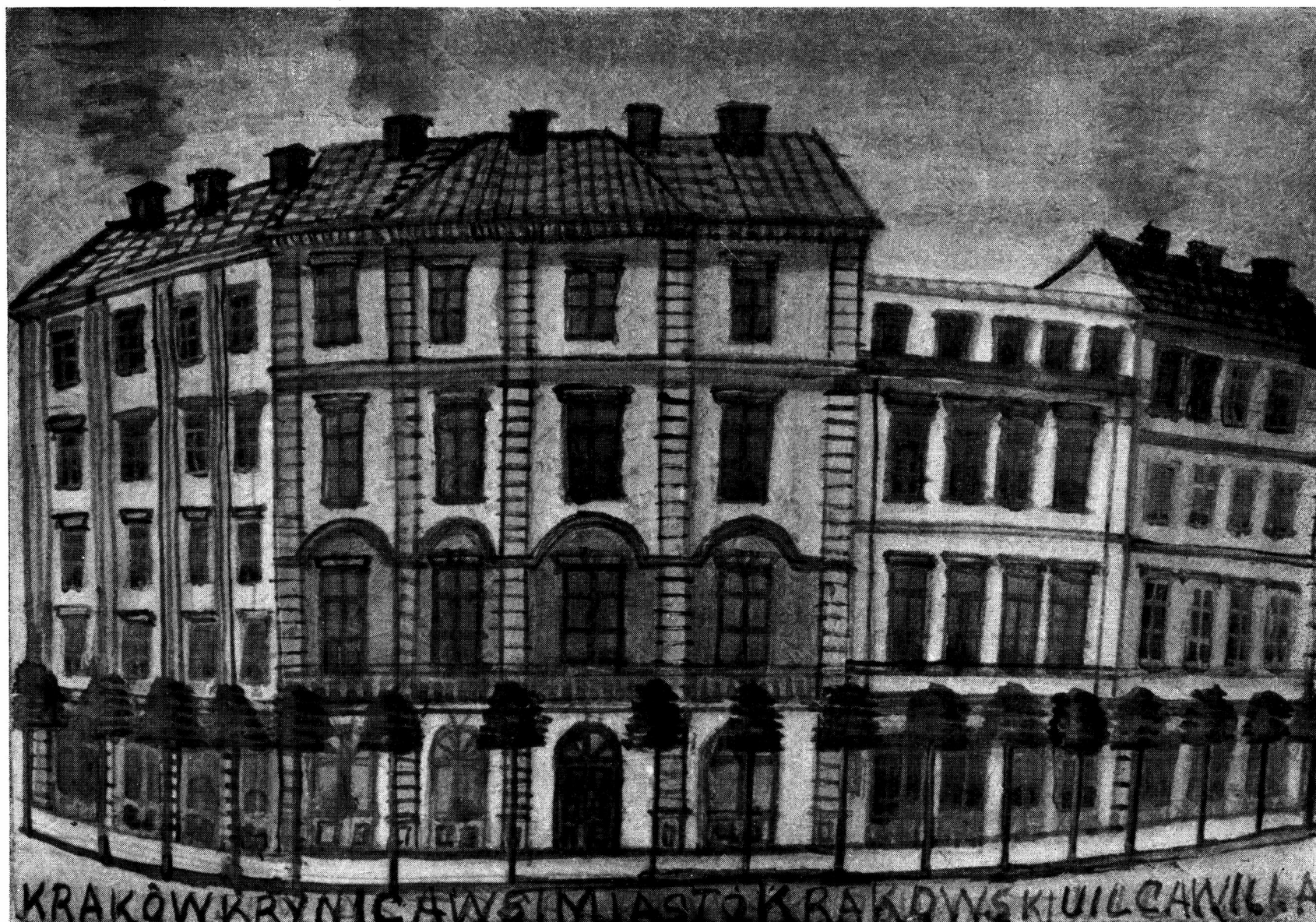
Ryc. 23. Pejzaż miejski. Wym. 32 × 24 cm.



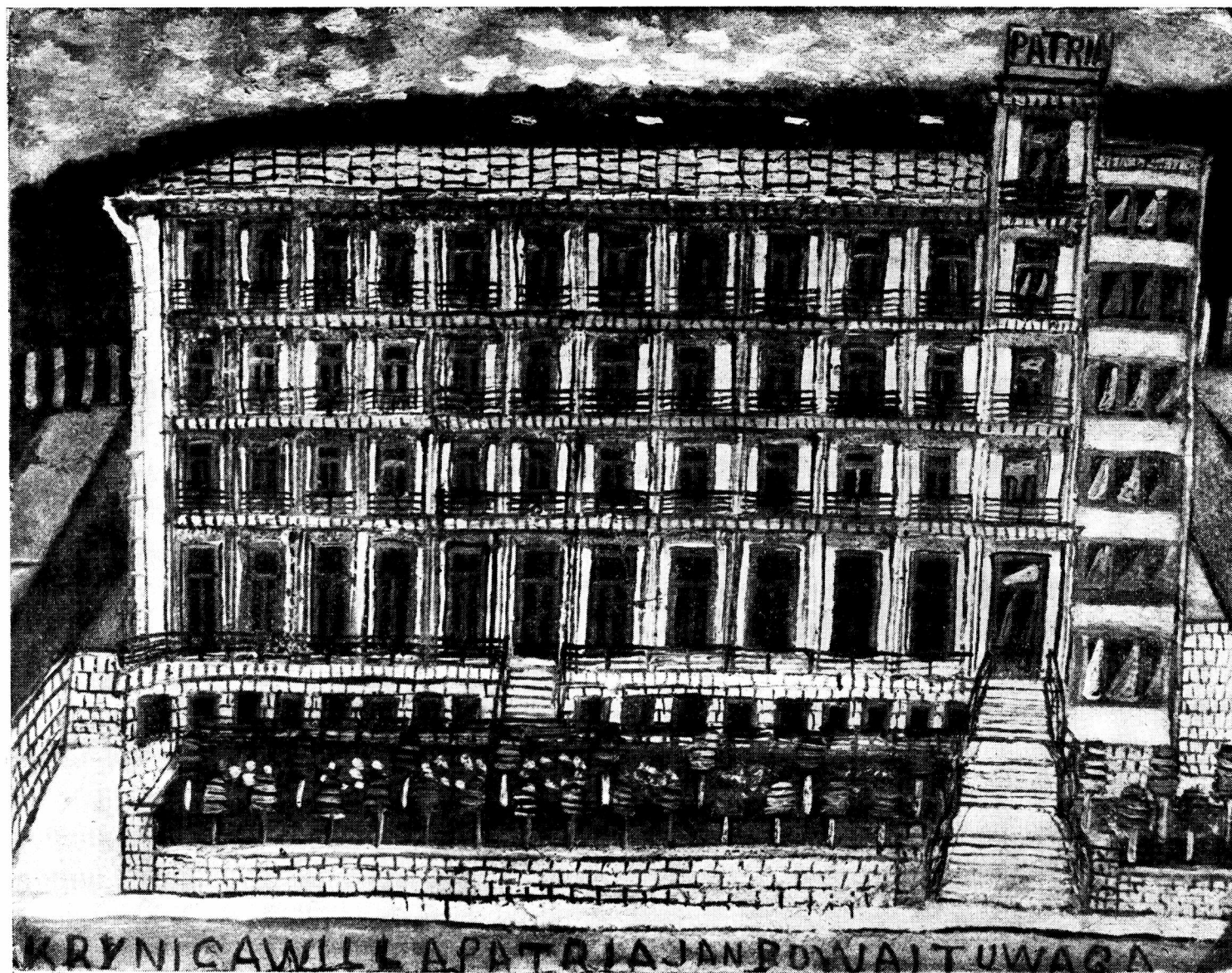
Ryc. 24. Tunel kolejowy. Wym. 38 × 28 cm.



Ryc. 25. Pejzaż miejski. Wym. 33,5 × 25,5 cm.



Ryc. 26. Kraków ul. Mikołajewska 9. Ok. 1953 r. Wym. 26 × 18,5 cm.



Ryc. 27. Krynica. Patria. Po 1944 r. Wym. 37 × 29 cm.



Ryc. 28 Pejzaż miejski. Wym. 34,5 × 25 cm.



Ryc. 29. Cerkiewki. Wym. 30 × 21 cm.



Ryc. 30. Kraków. Fragment miasta. Wym. 35 × 28 cm.

ulicach i tragicznych zachodach jakiś dramat artysty, odbłask jego zmagania z ciężarem samotniczego życia, nawiedzanego malarskimi wizjami.

Nasuwa się jednak pytanie — w jakiej mierze twórczość Nikifora jest oryginalna? Na ile samodzielna jest jego wizja świata, środki wyrazu, którymi się posługuje? Czy znał reprodukcje swego znakomitego kolegi z Arles i uległ jego kolorytowi? Wspomnił jakby o tym Wolff w „Arkadach”.

Niewątpliwie, pożyczki formalne w pracach Nikifora są wyraźne. Istnieją też i wpływy wyczuwalne w samej tematyce i konstrukcji prac. Naprzód oczywiście odnajdziemy u Nikifora zapatrzenie się na cerkiewne malowidła ściennie czy też szerzej — na ikonografię bizantyjską. Publiczna to przecież tajemnica, że akademią sztuki plastycznej jest dla artysty ludowego kościół. Stąd także wziął Nikifor nastrój poważny, nawet groźny, i monumentalność, tak bliską tradycji cerkiewnej miniatury. Stąd tak częsty motyw niszy czy absydy, charakterystyczna dla tej plastyki częstość sceny Sądu Ostatecznego. Natomiast niechętnie stosuje Nikifor perspektywę dywanową i nie przejmuje układu przedmiotów na płasko — nad sobą czy obok siebie — jak to robili często inni malarze ludowi. Stać go na opanowanie perspektywy renesansowej.

Dalsze wpływy to omówione już wspomnienia z wycieczek. Nikifor jest przecież szczególnie wrażli-

wy i przywozi sobie z podróży tematy czy sposoby, z którymi się zdradza.

I wreszcie ostatnie i najważniejsze źródło dobrych i złych przykładów: przygodnie napotkane reprodukcje, kartki, fotografie. Swego czasu przywiózł ktoś Nikiforowi koc i mocne buty, a ponieważ było to w zimie, Nikifor ucieszył się szczerze i chciał podkreślić swoją wdzięczność. Wobec tego zrewanżował się starym katalogiem maszyn rolniczych. Przechowywał go z szacunkiem i w jakiś sposób wykorzystywał.

Kiedyś później przyjechał Nikifor do Krakowa. Do pracy malarskiej podłożono mu pod farby i puste jeszcze tekturki na stole szeroki egzemplarz jakiegoś czasopisma, gdyż mistrz, jak każdy plastyk, wszystko brudzi i plami. W numerze tym była fotografia z Gdańska, z szeregiem domów postawionych szczytami do ulicy. I Nikifor tak się przejął tą architekturą, że rzucił rozpoczętą pracę i przerabiał pruski gotyk przez blisko dwa tygodnie. W tym samym czasie otwarta była wystawa krakowskiego Związku Plastyków. Mistrz nasz poszedł na wystawę, zwiedził ją, ale bez entuzjazmu. Jednak po południu wrócił na wystawę z własnymi utworami i próbował konkurencyjnej sprzedaży. Mistrz z Krynicy może ulegać wpływom, ale — jak niektórzy wielcy artyści — uznaje za dobrą tylko własną twórczość.

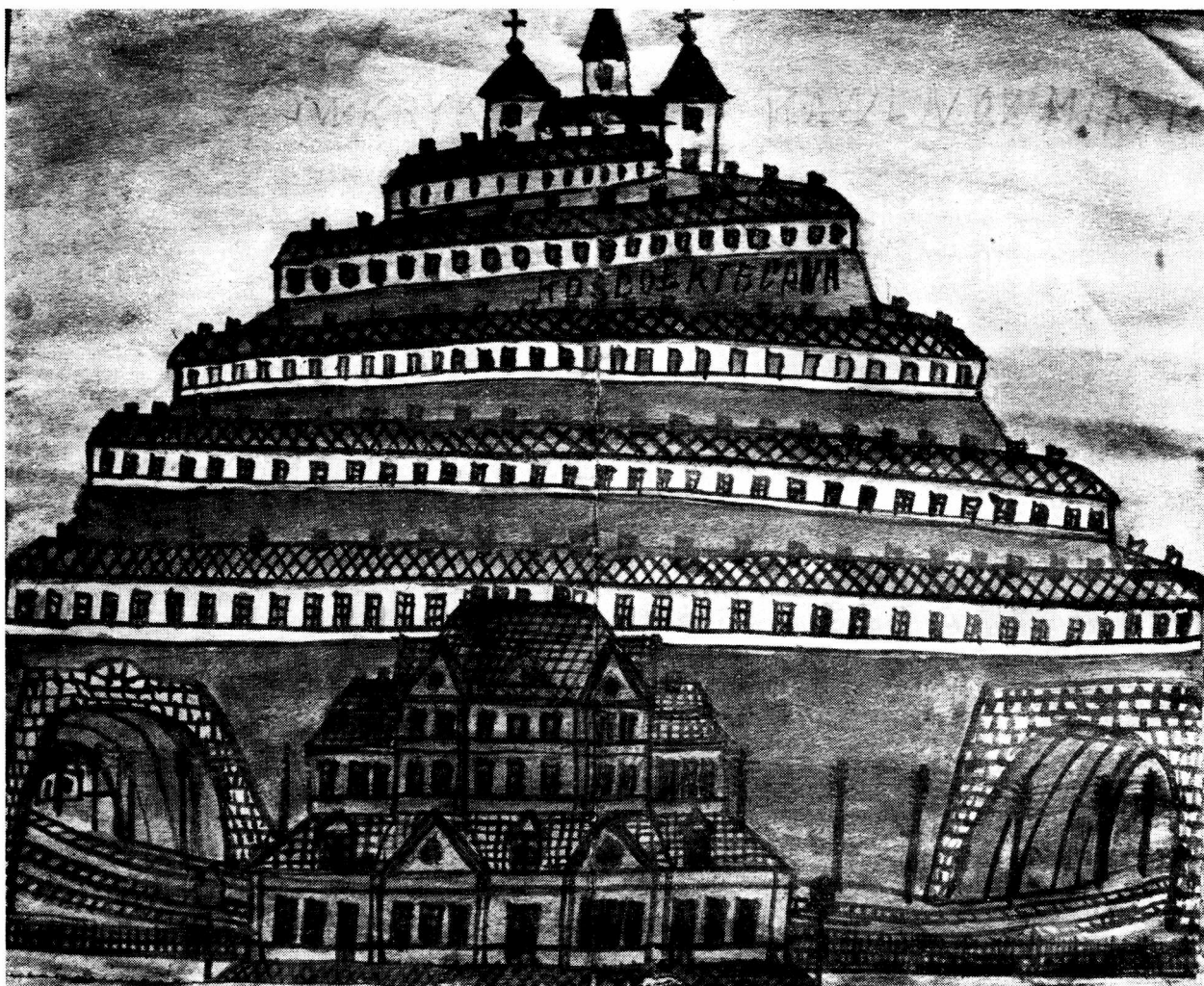
Nikifor maluje obecnie seryjnie. I przedtem, jak się zdaje, czynił tak samo, gdyż można by zebrać

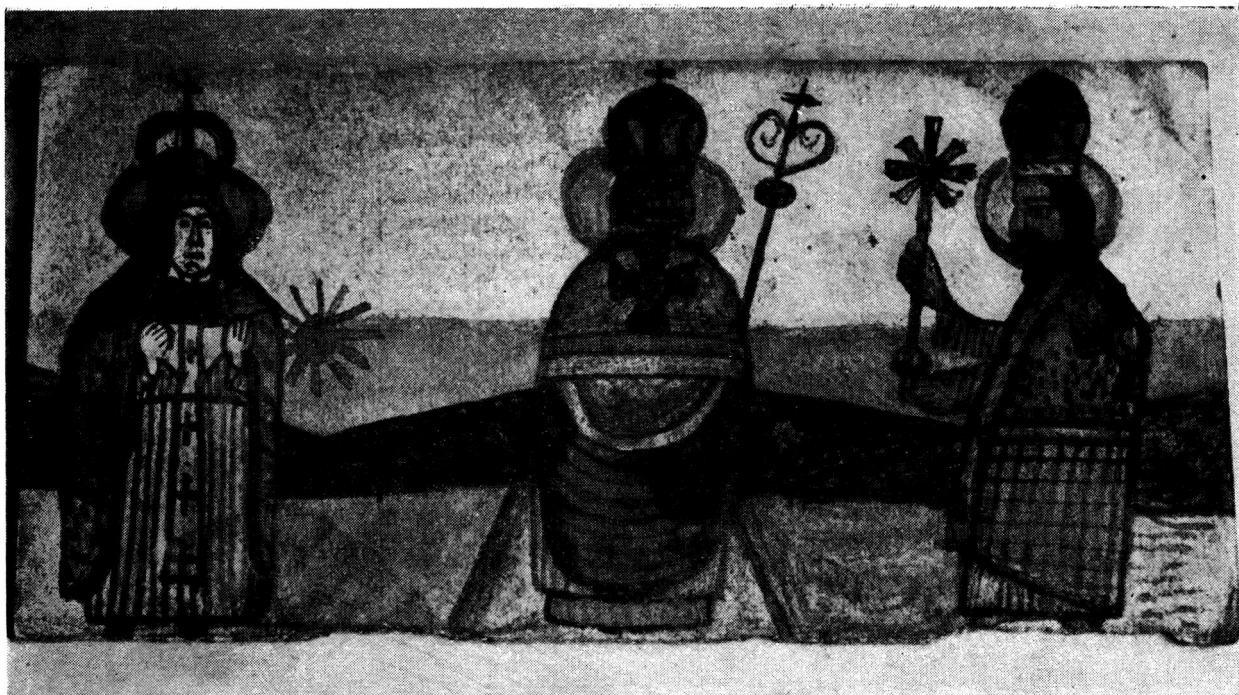
i ustalić grupy jego akwarel z tego samego czasu, podobnego formatu i o tym samym temacie. Ale zastanawiający jest fakt, że w ogromnym liczbowo dziele Nikifora, obejmującym zapewne kilka tysięcy akwarel, nie znajdziemy dwu obrazków takich samych, to znaczy tak podobnych do siebie, że drugi można by uznać za powtórzenie pierwszego. Kilka lat przed wojną, gdzieś we wczesnych latach trzydziestych, namalował Nikifor na ciemnofioletowych okładkach dziecięcych zeszytów szkolnych swą najobszerniejszą serię wnętrz kościelnych czy cerkiewnych. Akwarele te w kompozycji i w temacie, w doborze barw i w perspektywie — są niewątpliwie do siebie bardzo podobne i z całej twórczości Nikifora nawet mało wyrobiony widz zebrałby je w jedną całość. Zachowało się z nich do dzisiaj ponad sto i nie ma między nimi dwóch podobnych. Nie można nawet wybrać z nich jakiegś bardziej pokrewnej pary. A różnice są bardzo istotne: to nie jest sprawa wymiany jakiegoś szczegółu, innej dekoracji ołtarza czy ściany. Przeciwnie. Przestrzeń jednolitej koncepcji idealnie pomyślanego wnętrza cerkiewnego wypełnił Nikifor za każdym razem zupełnie inaczej. Dał nowe wiązania ścian i sufitu, zbudował inny ołtarz, postawił nowe ławki. Za każdym razem stworzył nowy obraz. Nikifor się nie powtarza.

Więcej. Nikifor nie umie się powtarzać. Dawno temu namalował znakomity swój autoportret, w niskim cylindrze z szerokim rondem, czyli w tak zwanym boliwarze, w pelerynie czarnej, z paletą w ręce. Portret godny zreprodukowania w słynnym wydawnictwie „Pięćset autoportretów“. Proszono więc teraz Nikifora, aby tę akwarelę odmalował. Zrozumiał, czego od niego się wymaga, uśmiechnął się na znak pełnej zgody i zabrał się chętnie do roboty. Wzór miał stale przed oczami, dostał dobry karton, tego samego, co dawny obraz, formatu, wszystko więc zapowiadało się jak najlepiej. A ponieważ tym razem nie malował cyklicznie, tylko na indywidualne zamówienie, więc po godzinie przyniósł gotową replikę autoportretu. Namalował zupełnie co innego, a pretensje odpierał z uśmiechem: że oba obrazki przedstawiają malarza, czyli jego. Dano mu w końcu spokój, z tym wewnętrznym usprawiedliwieniem, że trudno może jest artyście powracać do sposobu pracy sprzed lat kilkunastu.

Ale wnet zjawiała się nowa potrzeba wypróbowania granic jego powtarzania się. Oto napisał ktoś artykuł o cyrku, a akurat Nikifor był w Krakowie, poproszono go więc, aby dał ilustrację do czasopisma. Zgodził się chętnie i za godzinę był gotowy „Cyrk“ Nikifora: orkiestra w ogromnej muszli przy arenie

Ryc. 31. Pejzaż z architekturą. Wym. 32 × 26 cm.





Ryc. 32. Święci. Ok. 1954 r. Wym. 19,5 × 9,5 cm.



Ryc. 33. Św. św. Piotr i Paweł otwierają bramę niebios. Po 1947 r. Wym. 21 × 17 cm.



Ryc. 34. Św. Jerzy. Ok. 1953 r. Wym. 20 × 15 cm.



Ryc. 35. Sąd Ostateczny. 1954 r. Wym. 19 × 4.

cyrkowej. Orkiestra n a p r a w d ę cyrkowa. I obrazek ten tak się spodobał, że szczęśliwy autor artykułu przybiegł do Nikifora, położył mu ten udany „Cyrk“ przed oczami, zabrał inne rozpoczęte prace, podsunął czysty papier pod ręce i błagał mistrza, aby zrobił jeszcze jeden t a k i s a m. Chciał jeden zatrzymać dla siebie, a drugi ofiarować redaktorowi. Nikifor, najłagodniejszy człowiek na świecie, nie zaprotestował, zrozumiał, że sprawa jest pilna, i w ciągu pół godziny zrobił wierną kopię tak udanego obrazu. Oczywiście nie było na niej ani śladu dawnego tematu. Nikifor, patrząc na zrobiony przez siebie przed godziną obraz, zapomniał o orkiestrze, o muzykantach, o wysokich kapeluszach, o pięknej muszli. Namalował też „Cyrk“, bo o to go proszono, ale zupełnie inny. Jakiś budynek „wyniedzielniony“, w falbankach, z chorągiewkami.

Jednak tym razem nie chciano mu ustąpić. Przekonywano, kusząco przyrzeczeniami: wody kolońskiej, papierosów mentolowych, omal że wymarzonej złotej farbki guziczkowej, jeżeli tylko wymaluje „Cyrk“ dokładnie t a k i s a m, jak za pierwszym razem. Nikifor nie daje się długo prosić, gdyż widocznie temat mu się spodobał. Siada i maluje obrazek ten sam, co poprzednio. A za chwilę dostajemy inną zupełnie orkiestrę na fantastycznej antresoli, pod przeciętym w pół masztem cyrkowym, na tle kamienia.

Ale nie chcemy uznać się za zwyciężonych, a mistrz, zrezygnowany, godzi się na wszystko. Jeszcze raz kopiuje więc swój „Cyrk“. I tym razem maluje arenę i widownię. A ponieważ temat interesuje go coraz więcej, chętnie replikuje jeszcze raz: dla odmiany rysuje cały budynek cyrkowy, z otoczeniem, z wozownią. Trzeba więc jednak przestać. Nikifor wobec próśb o odmalowanie pierwotnego pomysłu stworzył cały cykl, szereg obrazków pod wspólnym tytułem „Cyrk“. Ale nie powtórzył żadnego fragmentu ani razu. Wygrał więc z nami sprawę i z przewrotnym uśmiechem zabrał się do przerwanej pracy.

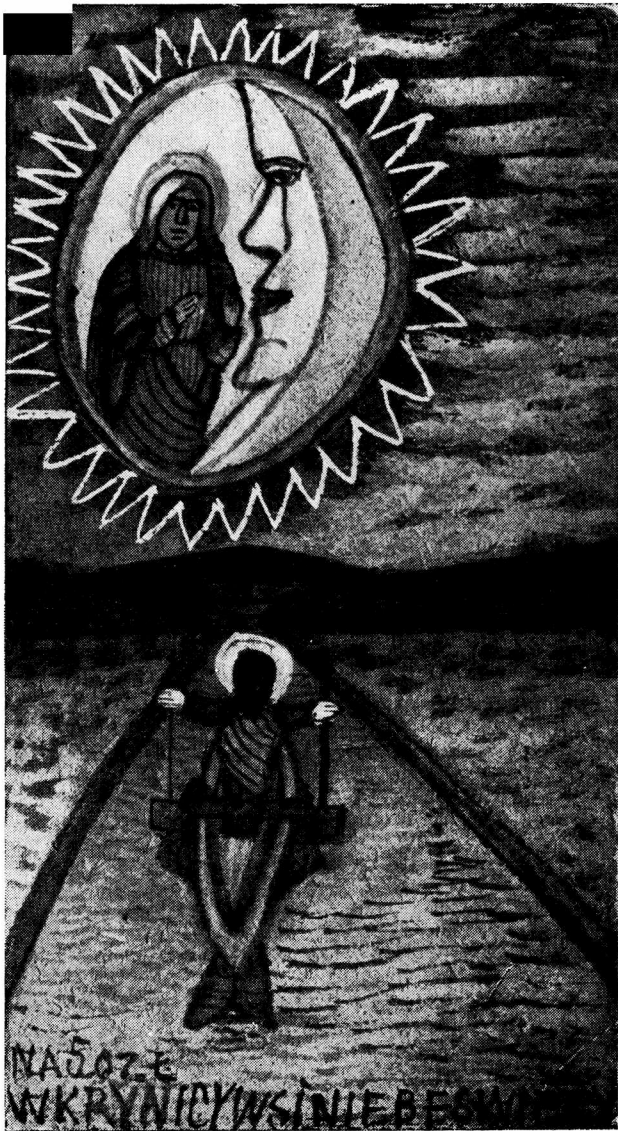
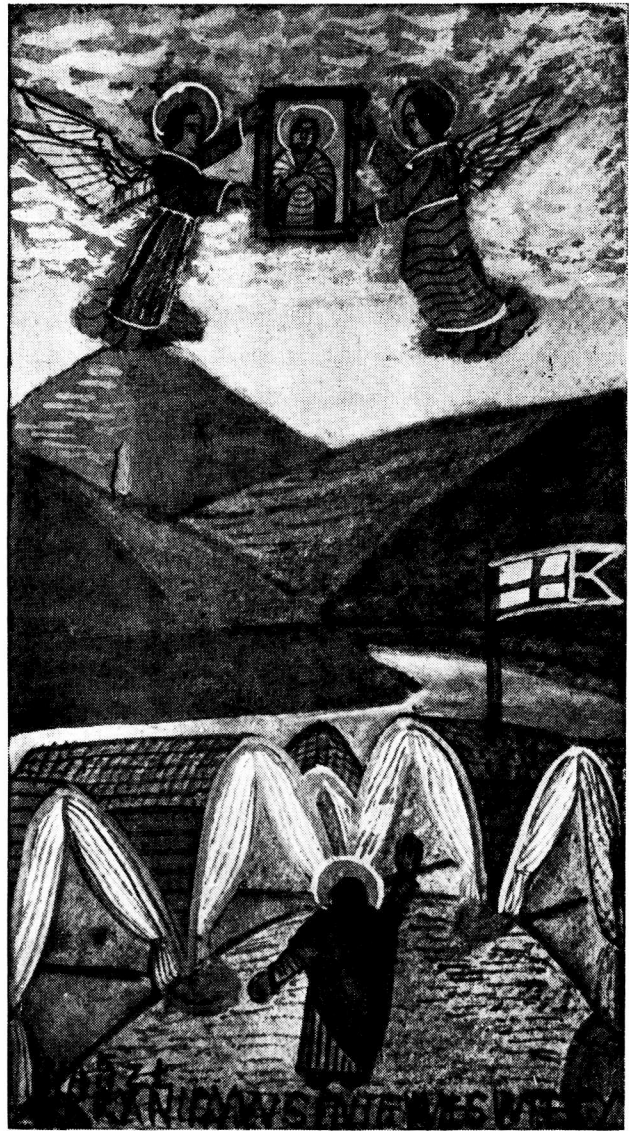
Jak jednak wytłumaczyć sprawę cyrków czy też seryj? Wydaje się, że Nikifor posługuje się serią po to, aby możliwie w sposób pełny wyrazić temat, do którego przystępuje. Każda akwarela stanowi jakby jeszcze jedną propozycję, jeszcze jedno zbliżenie do tematu.

Interesujący jest również sposób, w jaki Nikifor pracuje nad swoimi seriami. Na początku przygotowuje papier, a raczej tekturki w dużej ilości i tego samego kształtu. Na przykład dwadzieścia kartoników z pudełek od papierosów. Potem rysuje na każdym kartoniku obrany w danej chwili temat. Na przykład świętych w dorożce albo stację telefoniczną w wylocie tunelu. Gdy zaś rysunki są już gotowe — a taki cykl produkcyjny trwa zwykle kilka dni, gdyż Nikifor rysuje starannie i powoli — przystępuje do równie pieczołowitego malowania swych dzieł, jednego po drugim, w kolejności dokonanego rysunku. Gdy zaś wszystkie akwarele są już wykończone, Nikifor odkłada je na bok, nie troszczy się o nie więcej i zabiera się do opracowania nowego tematu.

Rysunków jako samodzielnych dzieł sztuki Nikifor nie robi i nie uznaje. Jest malarzem i narzędziem jego wymowy jest kolor. Akwarele Nikifora są przejrzyste i walorowo uporządkowane.

Akwarelę rozpoczyna Nikifor od wykonania, można by powiedzieć: wyciągnięcia prostymi możliwymi liniami całości rysunku. Robi to ołówkiem, bez cieniów i szrafowania, w sposób tak bezpretensjonalny i surowy, że taka kartka papieru, zakryta siatką linii, przypomina raczej plan czy rysunek konstrukcyjny, a nie przygotowanie do akwareli. I tak jest naprawdę, gdyż ten rysunek wskazuje tylko na ułożenie przedmiotów, na ich wspomniane wyżej abstrakcyjne granice i ustosunkowanie ich wzajemne do siebie — np. domów położonych wzdłuż jednej ulicy. Twórca nie buduje ich pojedynczo. To wrażenie rysunku technicznego zostaje pogłębione przez m a s o w e wykonywanie pełnej serii projektowa-

Ryc. 36. Droga do nieba. Wym. 27 × 15 cm.



Ryc. 37. Z życia świętych. Wym. 28,5 × 14 cm.



Ryc. 38. Obraz o charakterze religijnym. 1928 r. Wym. 20 × 16 cm.



Ryc. 39. Chrystus, 1954 r. Wym. 12,5 × 8 cm.



Ryc. 40. Obraz o charakterze religijnym. 1953-55. Wym. 9 × 10 cm.



Ryc. 41. Obraz o charakterze religijnym. Wym. 8,8 × 8 cm.

nych akwarel. Dopiero po takim obrysowaniu kilkunastu papierków Nikifor przystępuje do ich zamalowania. A malowanie to, w zgodzie z graficznością Nikifora, następuje w dwóch kolejnych etapach. Naprzód mistrz wypełnia przygotowane przez siebie siatki rysunku kolorami jakby niewyraźnymi, zlewającymi się wzajemnie, zamazanymi. Teraz oczekiwana akwarela jest w stanie kuchennej roboty, brudna, nie do pokazania. I kto teraz zobaczy dzieło Nikifora, będzie o nim niedobrego zdania. Ani barwy, ani rysunku. Ale trzeba mieć trochę cierpliwości.

Bo gdy mistrz, wytrwale śliniąc pędzel, posmaruje tak wszystkie swoje arcydzieła, zabiera się do ich wykończenia. Między kolory, po siateczce zatracone go już rysunku, kładzie grube kreski konturu: czarnego, brązowego, czerwonego, zależnie od potrzeby miejsca. Kolor między tymi zarysami staje się czysty, skonstrastowany i graficzność powraca do życia. Tak rozumiana grafika daje akwarelom Nikifora przejrzystość, staje się elementem logiki ich kompozycji, kasuje niepotrzebne szczegóły i decyduje o tym, że na papierze jest pokazane tylko to, co dla obrazka potrzebne.

Charakterystyczny dla Nikifora jest silny związek jego malarstwa z użytym materiałem. Podobnie jak każdy twórca ludowy czy prymityw — Nikifor przywiązuje dużą wagę do papieru czy tektury, którą ma do dyspozycji. Przede wszystkim oczywiście chodzi o to, aby dostosować kompozycję do jakości i rozmiaru materiału. Jeżeli Nikifor otrzyma pudełka po papierosach, z tekturki gąbczastej, nie klejonej, to zużyje je do fabrykacji postaci świętych o kolorach czystych, nieskomplikowanych i rysunku uproszczonym. Długie, bardzo wąskie kartoniki posłużą do scen jednoplanowych, z ubogim krajobrazem. Granatowe okładki zeszytów zmieniają się w ciemne wnętrza cerkiewne, ze zgaszonym oświetleniem witraży. Normalne, białe kartki ze środka tych samych zeszytów zmieniają zasadniczo typ pomalowanego wnętrza: występuje na nich już pogodny i słoneczny kościółek drewniany. A brązowa tekturka przekształca się pod ręką mistrza w kawałek wyciskanej złotem skóry czy w staroświecki papier wyklejkowy. Dlatego też Nikifor tak bardzo cierpi bez farbki srebrnej czy złotej. Pozbawiony jest przez to możliwości tworzenia pewnych rodzajów budowli.

W rezultacie zaś artysta dba zawsze o staranne wypełnienie powierzchni całej jego obrazu. Jest rzeczą charakterystyczną, że nie uznaje on tła jako elementu drugorzędowego w stosunku do pierwszego planu czy tematu. Jego akwarela jest cała z równą dbałością namalowana i cały jej materiał wykorzystany. Nikifor nie uznaje pustych miejsc lub białego, nie zamalowanego papieru, który poza tym może mieć tak decydującą rolę w akwareli, większą nawet i inną niż w rysunku.

Nadto Nikifor uwzględnia problemy materiałowe w oprawianiu swoich akwarel w papierowe ramki i w zaopatrywaniu ich w sznurki. Jest to znowu element „sztuki użytkowej“. Ramki te wywołują nie raz zastrzeżenia patrzących, którzy nie rozumieją ich potrzeby. Nie pojmują, dlaczego Nikifor tak upiera się, aby każdy swój obraz obowiązkowo w nie zaopatrzyć. A wyjaśnienie jest zupełnie oczywiste. Nikifor

zawsze maluje dla kogoś, maluje dla odbiorcy. Chce obrazek swój zaraz gdzieś umieścić, a zarazem ustrzec go od zniszczenia. Zabezpiecza go więc prymitywnie, tak jak umie i może. W ogóle Nikifor przywiązuje dużą wagę do użytkowania jego pracy. Jeżeli sam oprawia obrazy swoje w ramki i sporządza sznurki do ich zawieszenia, to po to, aby od razu spełniały jakieś zadanie. Zależy mu na tym. Ofiarując obraz prosi, aby go zaraz gdzieś umieszczono. W zgodzie z tym, jeżeli obrazów swych nie może sprzedać, bez żalu je rozdaje.

Poza tym istnieje również artystyczny powód sporządzania ramek. Zamykają one kolorystycznie kompozycję obrazu, i to niekiedy w mistrzowski sposób, wydobywając nowe akcenty, każąc dzwieć barwie, bez tego jakby przygaszonej. Inna rzecz, że do siaranności w ich wykonaniu (w naszym pojęciu) Nikifor niedużą przywiązuje wagę, tnie paski papieru byle jak, jakby najistotniejszą jego troską była tylko sprawa koloru i użytkowej trwałości dzieła.

Drugim obok ramek kamieniem obrazu — znacznie nawet silniejszym — są Nikiforowe podpisy. Trzeba czasem dużej życzliwości dla mistrza, aby dodatki te usprawiedliwić. To prawda, Nikifor pisze zupełnie nieudolnie. A uzasadnienie jest chyba następujące.

Chce on za wszelką cenę powiedzieć nam to, co czuje i myśli, i chce uzyskać z nami porozumienie. Chce wyrazić się jasno. A ponieważ obawia się, że język jego kształtów i koloru może być nie dość wyraźny i jednoznaczny, zaopatruje swe obrazki w podpisy.

Pamiętamy zresztą przecież, że tak bywa w każdej grafice ludowej czy też do ludu zbliżonej. Inkunabuły ksylograficzne to grafika i literatura razem. Większość naszych ludowych rycin z XIX wieku zaopatrzona jest w podpisy — na przykład najbardziej z nich znane drzeworyty płazowskie. A stanowiące ogniwo pośrednie między początkami ryciny i jej finałem ludowym w zeszłym wieku — nasze dyle — te usprawiedliwić. To prawda, Nikifor pisze zupełnie sto zawierają teksty.

Nie mamy więc o to żalu do Nikifora. Zwłaszcza że w pewnych cyklach, na przykład w portretach pensjonatów, podpisy mają również znaczenie użytkowe, handlowe.

Nie trzeba zaś się dziwić, że Nikifor w zestawieniu liter tak często się myli. Pisze przecież, nie bardzo umiając czytać. Pisanie jego ma w sobie coś wrzuszającego, jak i całe malarstwo zresztą. Jakąś skargę człowieka, któremu nie było dane posiadać umiejętności pisanie i czytania, sekretu „prawdziwego“ malarstwa, rozwijania swego niezaprzeczonego ogromnego talentu.

*

Tę krótką informację o Nikiforze zamknąć w końcu trzeba kilku danymi bio- i bibliograficznymi, też dla rozproszenia legendy. Oto fakty:

Nikifor jest synem głuchoniemiej żebraczki i kucharza z lepszego domu. Tak twierdzą wtajemniczeni. Ale to małżeństwo z prawdziwej miłości umarło tak dawno, że nikt naprawdę go nie pamięta. W każdym razie Nikifor urodził się w Krynicy, z miejscowej ludności, mniej więcej przed 58 laty, i w tej chwili nie posiada rodziców, rodzeństwa ani jakiej-

kolwiek rodziny. Żyje — jak najbardziej dosłownie — sam. Imię ma naprawdę Nikifor, a nazwisko — Matejko. Zdaje się, że przybrał je po twórcy „Hołdu pruskiego“, identyfikując je z zawodem malarza.

Jaka była jego kariera życiowa, też nie bardzo wiadomo. Podobno rozpoczął swą karierę od zawodu fryzjera, ale wypędzono go za niezręczność. Oczywiście w zamykaniu. I potem zaraz przeszedł do twórczości plastycznej, którą do dzisiaj, bez powodzenia finansowego, uprawia. Żyje w Krynicy, w ubóstwie nader filozoficznym. Niezaradność osobista jest tego zasadniczą przyczyną. Maluje przeważnie pod niebem, przy chodniku, blisko Starych Łazienek.

Pierwszy artykuł o nim napisał Jerzy Wolff pod tytułem: „Malarze naiwnego realizmu w Polsce, Nikifor“ — w „Arkadach“ z marca 1938 r. (rok IV, nr 3). Znakomite reprodukcje, w tym jedna barwna, są, poza dobrym tekstem, jego trwałą wartością. Po wojnie pierwszy większy artykuł o Nikiforze zamieścił krakowski „Dziennik Literacki“ z 16 maja 1948. Na-

stępnie zainteresował się nim „Przekrój“ w korespondencji Gałczyńskiego z Krynicy oraz w numerze z 19 czerwca 1949 r. na całej stronie, z kolorowymi reprodukcjami. Ocenę ogólną pracy Nikifora zawiera też wstęp do Katalogu II Festiwalu w Sopocie (4.VI—30.VIII.1949), ze spisem stu prac i trzema reprodukcjami. Interesujący artykuł o nim napisała w „Tygodniku Powszechnym“ Helena Blumówna (17—24.IV. 1949).

Wystawy prac Nikifora urządzono trzy. Pierwszą w roku 1948, w lecie, w warszawskim Związku Plastyków, w lokalu przy ulicy Foksał. Następnie pokazane były jego prace na krakowskiej Wystawie Plastyków Amatorów, zorganizowanej przez Okręgową Komisję Związków Zawodowych. Wreszcie przedstawił się na wspomnianym wyżej sopockim Festiwalu, razem z grafiką meksykańską i Dunikowskim. Prace jego wystawiane były również w okresie powojennym na wystawach we Wrocławiu, Poznaniu, Kielcach.

ANDRZEJ BANACH



Ryc. 42. Dyliżans. Ok. 1953 r. Wym. 30 × 19 cm.

Fotografował Jan Świdorski

Oryginały pochodzą ze zbiorów: A. Banacha: ryc. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40. T. Kulisiewicza: ryc. 5, 18, 19. J. Kydryńskiego: ryc. 11, 13. J. Zanozińskiego: ryc. 19, 40, 41 oraz reprodukcja na okładce.

NA MARGINESIE DYSKUSJI O HAFCIE KASZUBSKIM

W tomie XXVIII „Ludu“ Tadeusz Seweryn kończy swój artykuł o złotogłowiach kaszubskich następującą uwagą:

„Przyszłość okaże, czy pierwsze samodzielne hafciarki kaszubskie potrafią w «modrym» kraju rozbudzić uśpioną intuicję artystyczną i pchnąć ją w kierunku zdobienia przedmiotów wiejskiego, domowego użytku. W r. 1925 dopiero kiełkowało nowe ludowe hafciarstwo na Kaszubach, ale dziś jeszcze żyje i rozwija się.“

Przez „nowe hafciarstwo“ rozumie tutaj Seweryn ośrodek hafciarski we Wdzydzach, zorganizowany przez Gulgowskich. Autor wspomnianego artykułu obserwuje z zainteresowaniem wznowienie przez Gulgowskich zanikłej już prawie sztuki hafciarskiej na Kaszubach i wskazuje na potencjalne możliwości rozwoju.

Zajmuje się najwięcej ośrodkiem wdzydzkim, lecz przypomnieć tu należy, że około r. 1910 takich centrów hafciarskich, jak we Wdzydzach, było kilka na Kaszubach: w Kościerzynie u Lewandowskich, w Kartuzach, w Żukowie u gospodarzy Ptachów, a oprócz tego w Wejherowie, w Żarnowcu, w Chojnicach oraz w innych miejscowościach.

Z tych centralnych niejako ośrodków promieniście rozszerzały się wpływy inicjujące kaszubskie hafciarstwo, a poszczególne centra miały wykoncypowane przez siebie wzory, które mniejszym pracownikom podawano niejako z ręki do ręki.

Tadeusz Seweryn pisze, że w r. 1907 pracowało we Wdzydzach 10 hafciarek, a w 1925 pod wdzydzką dyrektywą było już kilka innych pracowni i haftowało w nich około 100 dziewczyn. Czyli że ośrodek wdzydzki, zorganizowany przez Gulgowskiego wraz z żoną, był najsilniejszy i najbardziej znany.

Inne centra kaszubskie nie doczekały się takiego rozgłosu, mimo że poszczególne pracownie wytwarzały nie mniej artystyczny haft niż Gulgowscy, ale nie tak powszechnie znany.

Jednak zdobnictwo hafciarskie rodziny Lewandowskich oraz skupiających się wokół nich hafciarek zyskało sobie w Kościerzynie i okolicy zasłużoną sławę na długie lata.

Podobnie Majkowska w Kartuzach, rewindykując strój kaszubski, na pewnym etapie połączyła z tą akcją również i wznowienie haftu, przy czym organizowała pracownie hafciarskie.

Wynika stąd, że w latach 1910—1930 spotykamy się na Kaszubach z wielkim ożywieniem ruchu regionalistycznego, który potem znowu słabnie, a po wybuchu wojny i w okresie okupacyjnym zamiera zupełnie.

Po wojnie haftem kaszubskim, tak jak haftami w innych regionach Polski, zajmuje się CPLiA, która organizuje dużo ośrodków hafciarskich i kieruje nimi. Kierownictwo to jednak nie uwzględnia życzeń ludu ani jego tradycji. Na miejsce kolorowego haftu, do którego przyzwyczajeni byli Kaszubi, CPLiA usiłuje wprowadzić haft jednokolorowy, i to najpierw biały, a potem żółty na szarym płótnie. CPLiA organizuje kursy w tym kierunku pouczające, usiłuje narzucić hafciarkom inne wzory, wykoncypowane w ekspozyturach rejonowych.

Zorganizowane już dobrze hafciarki, które tak chętnie podjęły inicjatywę zespołowej pracy i stworzyły kolektywy hafciarskie, teraz zniechęciły się pod wpływem niefortunnym innowacji, zdeorientowały i ostatecznie zespoły swoje rozwiązały.

Na tle tych nieustannych kontrowersji między CPLiA a hafciarkami kaszubskimi — wywiązała się dyskusja, która ze zjazdów, posiedzeń, kursów —

przeniosła się do prasy i trwa dotąd. Powstaje więc pytanie, czy „poprawiacze“ kaszubskiego haftu mieli słuszość i czym postępowanie swoje mogliby uzasadnić.

Zdawało się bowiem, że sprawa barwności kaszubskiego haftu jest już z dawna przesądzona. Wspomina o barwności haftów Tadeusz Seweryn w swoim pięknym artykule o złotogłowiach:

„Dwie barwy dominują w kaszubskich haftach: sucha, speszła, oliwkowa zieleń oraz błękit w różnych tonacjach skali — od seledynu, przez speszły kobalt, do jasnego granatu. Zieleń i błękit, lasy i jeziora. Jest w tych barwach pewien sens dyktowany przyrodniczymi właściwościami kaszubskiej ziemi. Znane jest upodobanie Kaszuba do modrej barwy. Świadczy o tym granatowy strój dawnych rybaków »lesoków« czy »borowiaków«, pomalowywanie błękitną farbą: powały, mebli domowych, odrzwi, okien, zdobienie ścian izby pasem farbkowym, biegnącym pod powałą. Nie ulega wątpliwości, że przyroda w postaci lasów, morza, jezior-żywcicieli wywarła tu wpływ na umiłowanie tych dwu barw: zielonej i modrej. Kompozycja barwna haftów wdzydzkich utrzymana jest przeważnie w zimnych tonach.“

Z biegiem czasu jednak, i to szczególnie u Lewandowskiego, ożywił się haft kaszubski chłonąc także inne barwy widma słonecznego: czerwoną i żółtą

W ten sposób występują więc w tradycyjnym hafcie kaszubskim barwy silniej i słabiej nasilone, składając się razem na skalę siedmiu kolorów.

Przy takim postawieniu sprawy obstały hafciarki kaszubskie.

Wówczas, kiedy Gulgowscy, Lewandowscy, Majkowska i inni rewindykowali haft kaszubski, wielobarwność istniała już powszechnie w dekorowanym meblarstwie kaszubskim. Na ciemnobłękitnym, brązowym lub pomarańczowym tle wykwitwały bukiety kwiatów, a więc róż, tulipanów, owoców granatu, stokroci, rozgwiazd oraz innych kompozycji kwiatowych, występujących w siedmiorodzajowym zabarwieniu.

Kaszubski zdobnik czy zdobniczka nie wiedzieli nic o tym prawie estetycznym, które zabrania przenosić ornamenty z jednego tworzywa na inne. Artysta ludowy przenosi swobodnie zdobiny na drzewie malowane do haftu, z haftu na ceramikę, jak to do dzisiejszego dnia praktykują Necel i Meissner.

Nie jest bogaty zasób ornamentacyjny kaszubskiego zdobnictwa, toteż te same wzory powtarzają się nieustannie — czy to w meblarstwie, czy w hafcie, czy w ceramice. Tym się tłumaczy owa nieustępliwość kaszubska, jeżeli bierzemy pod uwagę haft kolorowy, bo w kręgu zwyczajnych zdobin występuje wielobarwność podkreślona nadto częstotliwością powtarzanych wzorów.

Jeżeli odejmiemy haftowi kaszubskiemu jego barwność, to straci on oparcie o realia. Tymi realiami są ornamenty na kredensach kaszubskich, na skrzyniach malowanych, ławach, kołyskach oraz innych sprzętach domowych.

Chata kaszubska w okresach dawnych była ciemna. Małe okienka słabo przepuszczały światło — toteż grały wewnątrz szczegóły umeblowania, ceramiki i haftu, które stanowiły pewną harmonijną całość rozjaśniającą wnętrze i dodającą mu barwy.

Nawet piece ceglane czy gliniane malowano na kolor jaskrawo zielony, a do kafli pieców ozdobnych stosowano motywy hafciarskie.

Chaty ubogich gospodarzy czy robotników folwarcznych nie wykazywały tego bogactwa tonów i kolorowości, ozdób i dekoracji, gdyż klasowo upośledzony rolnik wszystkie siły i cały swój czas wkładał w pod-

trzymanie bytu swego i swojej rodziny. Jednakże w każdym domu dziewczyna haftowała i zdobiła, zawieszając paradyż ręcznik, kolorowo haftowany na ścianie, a mężczyźni starali się, choćby w minimalnym stopniu, zdobić sprzęt swój i narzędzia pracy.

W całokształcie zjawisk zdobniczych barwność była więc nie tylko dyktowana potrzebą estetyczną, ale spełniała pewną funkcję życiową przez stwarzanie kultury wnętrza, które było przystosowane do potrzeb człowieka.

Nie znamy już takiego wnętrza kaszubskiego domu. Zurbanizowało się ono, meble przestano dekorować i nie dbano już o ich piękny dawny kształt, znikły barwne dekoracje, nikt nie interesuje się już dzisiaj, w wyścigu życia, barwnymi wzorami, które należały do innej epoki kulturowej, wytwarzały spokój, istniały niejako statycznie.

Pozostały jeszcze tylko ceramika i haft — jako syn-teza dawnego bogatego zdobnictwa.

Przemiany, o których mowa, nie dokonały się z dnia na dzień na Kaszubach. Jak w każdym innym regionie Polski, procesy niwelujące sztukę ludową toczyły się i tu powoli, ale rozwijały nieustannie. Jesteśmy więc dzisiaj świadkami zaniku bardzo wielu gałęzi sztuki ludowej, a szczególnie na Kaszubach, gdzie — jak w każdym innym przymorskim kraju — postęp kulturowy zaznacza się bardzo silnie.

Jedną więc z nielicznych pozostałości jest haft, który zachował się w swojej tradycyjnej formie ludowej, zarówno w kompozycji, jak i w kolorystyce.

Jeżeli dzisiaj CPLiA stwarza takie trudności hafciarskim zespołom kaszubskim i przeciwstawia się barwności haftu, to jedna z przyczyn leży w tym, że haft ten jest przejawskrawiony, ale nie z winy hafciarek kaszubskich. Właśnie CPLiA — nie dostarczając swoim pracownikom odpowiedniego surowca — naraża hafciarki na używanie nici, których zabarwienie nigdy nie występowało w kaszubskim zdobnictwie. Pojawia się więc np. we współczesnym hafcie kolor trawiaszzielony zamiast oliwkowego, ostra czerwień zamiast barwy wiśniowej, kolor kanarkowo-żółty, jaskrawy fiolet i ciemny brąz, co na tle szarego płótna nie stwarza harmonijnej całości.

Audiatu et altera pars.

Ta altera pars domaga się wprowadzenia do haftu kaszubskiego między innymi przede wszystkim bieli. Tu zapytać musimy, czy nie było nigdy białego haftu na Kaszubach? Haft taki istniał. Świadczy o tym białe czepiec haftowany białą bawełniczką i ozdobiony białymi koronkami, znajdujący się w Muzeum Kaszubskim w Kartuzach.

Również i w Muzeum w Słupsku znajduje się biały haft ażurowy wyrobu ludowego. Biały był także kaszubski płócienny czepiec.

To znaczy, że obok haftu barwnego istniał haft biały jako jedna z odmian — podobnie jak jedną z odmian jest haft złoty. Haft biały i złoty uważać możemy za starszy, podczas kiedy haft kolorowy nazywany został przez Seweryna haftem nowym. Oczywiście, że ta nowoczesność kolorowego haftu nie jest dzisiejsza i nie powstała we Wdzydzach, bo pamięć o hafcie kolorowym datuje się od kilku pokoleń, a obok czepców białych i złotych istniały także kolorowe, przy czym dokumentacji dostarcza nam znowu Muzeum Kaszubskie w Kartuzach.

Problem więc nie jest taki prosty, jeżeli chodzi o historyczne uzasadnienie. Haft wielokolorowy ma również powszechną tradycję terenową i nie można go przeciwstawiać haftowi białemu i złotemu.

Haft kolorowy zyskał sobie rację bytu z jednego jeszcze powodu. Był stosowany do wyszywania przyrąbek koszuli dziewczęcej, kołnierzyka i mankietów, występował na fartuszkach białych i na chusteczkach. Stąd upamiętnił się ludowi, a po zaniku stroju przenosił się na serwety, obrusy, ręczniki, firany — stał się jako dekoracja wnętrza domowego.

Nadmienić należy, że z początkiem w. XX pojawiły się w domach kaszubskich hafty jednokolorowe, najczęściej czerwone z wersetami polskimi lub niemieckimi. Wytwórcami tych haftów byli właściciele sklepów hafciarskich, którzy rzucili taką produkcję między lud, do małych miasteczek i na wieś, a że wy-

twory te były bardzo tanie, więc rozpowszechniły się szeroko i znalazły naśladownictwo wśród ludu. Nie był to oczywiście haft ludowy ani rodzimy. Dziś więc sugerowanie jednokolorowego haftu pojmowane jest przez lud kaszubski jako nawrót do obcych i brzydkich wzorów.

Wielki miłośnik haftu ludowego i znawca ludu — Seweryn Udziela pisze o hafcie ludowym następująco:

„Mielśmy zawodowych hafciarzy po miastach wielkich. Wioski polskie także zdobiły haftem odzienie świąteczne, a nierzadko osady całe oddawały się tej pracy, jak np. w Małopolsce: Tyniec lub Maków.

Dawne hafty artystyczne wykonywano u nas według wzorów obcych, ale hafciarki wiejskie wyszywały koszule, fartuchy i chustki z pamięci, nie według wzorów rysowanych. Stąd też jeżeli kiedy naśladowały widziane hafty na szatach kościelnych albo na strojach pańskich, odtwarzały je po swojemu, a częściej wyszywały nicią białą lub barwną kwiaty, listki i gałązki, i ozdoby różne według fantazji własnej. Toteż spostrzegamy, że każda okolica ma swoje ulubione zdobinki i wzory“.

Nie dziw więc, że i Kaszubki mają swoje tradycyjne zamiłowanie do własnego zestawienia barw i własnych wzorów.

Udziela wydał drukiem zeszyt o haftach białych¹. W przedmowie jednak do swojej rozprawy zaznacza, że podał w drugim zeszycie opis haftu kolorowego, opartego na motywach narodowych. Udziela więc, pisząc o przepięknym białym hafcie krakowskim, ustosunkowuje się również życzliwie do haftu kolorowego i widzi w nim także odbicie rzeczywistości rodzimej.

Może by w tym miejscu warto się zastanowić nad haftowanymi czepcami kaszubskimi, tym bardziej że — powołując się na Seweryna Udziela — nie możemy pominąć uwag prof. Fiszer na temat czepców. Pi-sze on:

„Złotogłowie kaszubskie zarówno pod względem kształtu, jak i zdobnictwa przynależy do typu krakowskich czepców z tym zastrzeżeniem, że typem pośrednim między pierwszymi i drugimi są czepce wielkopolskie, kujawskie, warmińskie i chełmińskie.“

Wypowiadając powyższe zdanie, prof. Fiszer powołuje się również na Tadeusza Seweryna.

Z tematyką kolorowego, nowego haftu kaszubskiego powiązać należy także temat kolorowych czepców kaszubskich, o których Fiszer nie wspomina, a które należą do tego samego typu.

O czepcach kaszubskich mówi się zazwyczaj: „złotogłowie“, a lud nazywa je „złotnicami“. Najdłużej i najlepiej zachowały się czepce złotem wyszywane, co wynika z trwałości złotej nici. Czepce kolorowe, wyszywane nicią jedwabną, mniej są znane, ponieważ łatwo ulegały zniszczeniu. Mimo to kilka czepców kolorowych zachowało się w Muzeum w Kartuzach.

Na kolorowych czepcach jedwabnych widnieją margeryty, owoce granatu, tulipany, palmy, róże rozwarłe i różne typy listowia. Wszystkie te motywy zdobnicze występują w barwach, o których pisaliśmy powyżej, a więc: wiśniowej, żółtej, oliwkowozielonej, błękitnej, przy zastosowaniu odcieni silniejszych i słabszych. Trudno dziś już wszystkie barwy odczytać, bo kolory spęzły, jedwab się przyciemnił i wiele nici jest porwanych.

Zapewne nie każda Kaszubka mogła posiadać czepiec wyszywany złotą nicią. Różnice klasowe występowały tu zapewne bardzo wyraźnie. Przy ówczesnym rozwarstwieniu społecznym odzieży, na schyłku XVIII i w początkach XIX wieku, musiały się Kaszubki stosować do tej konwencji społecznej: bogatsze nosiły czepce złote, mniej uposażone wkładały jedwabny czepiec kolorowy.

Możemy uważać, że czepce kolorowe były bardziej ludowe i na pewno przez lud wyszywane. Jeżeli wzornictwo tych czepców opierało się nawet o haft złoty, to jednak samodzielne przetworzenia ludowe wybijają się bardzo wyraźnie.

¹ Udziela S.: Polskie hafty ludowe. (Wstęp.).

Jeżeli złote czepce o wzorach przeważnie obcych, zachodnich, stanowiły impuls twórczy dla ludu, to przecież lud potrafił powtarzający się tak często w zdobnictwie kaszubskim owoc granatu zamienić na: „śliwę“ czy „makówkę“; palmetę — na rozstrzępione listki; liście akantu — na liście dębowe; rozety — na róże; storczyki — na „gwiazdy morskie“; narcyzowate kwiatki o trzech listkach — na „pszczołki“; różne pączki i owoce — na „żuczki“ czy „wisienki“ itp.

Tak więc najbliższą analogią kolorowego haftu stanowiłyby, historycznie rzecz biorąc, barwne czepce kaszubskie z XVIII i XIX wieku.

Idąc za tokiem opisów Floriana Ceynowy, czytamy, że druhnny, jak i panna młoda, idąca do ślubu — miały:

„Czerwione wopjnkj se svjecacemi cętkamj i na samjm vjierzchu głové pozłocani vjnc ze zeloneho borvjiku; prze hoku vjelgj pęk sznurów czerwjoných, a na koncu blaszką wobsadzonech. Na posvjętnj dzenj przebjerałë różne wozdobe, chtére jim kupce z cézech krajow sprovdzałë.“²

Ze wzmianki Ceynowy wynika, że Kaszubki lubiły kolorowe nakrycia głowy, zielone wieńce, czerwone wstęgi zakończone złotymi blaszkami oraz różne świecidla, nieraz sprowadzane przez Gdańsk z zagranicy. Mamy tu więc nawiązanie do barwności.

Dyskusja, jaka przez kilka lat toczyła się na łamach różnych pism Wybrzeża, na konferencjach Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego — szczególnie w ekspozyturze gdyńskiej, na kursach hafciarskich w Gdańsku i Gdyni — komentowana była szeroko przez lud kaszubski w terenie.

Z hafciarek kaszubskich młode dziewczyny nie znają genezy swojego haftu, starsze zaś, chociaż na ogół znają, nie mają odwagi zabrać głosu w nieprzychylną dla nich atmosferze. Wyjątki tylko, jak Zofia i Jadwiga Ptachówny z Żukowa, zdecydowanie bronią swojej kolorystyki kaszubskiej.

Lud nie chce przyjąć np. złotego haftu jednolitego na szarym tle szarego płótna, a biały haft uważa za już przebrzmiały etap zdobnictwa, do którego nie chce nawracać. Ludowi podoba się kolorystyka i pragnie stosować owych siedem tradycyjnych barw, opartych o widmo słoneczne.

² Florian Ceynowa: „Skórb Kaszëbskostovjnskje mové.“

Z tego, co powiedzieliśmy, wynika, że zagadnienie haftu kaszubskiego rozszczepia się na dwa odrębne tematy: haftu kolorowego — przy czym ta kolorowość ma się zamykać w siedmiu ściśle oznaczonych barwach — oraz haftu białego.

Toczą się więc niejako dwa nurty dyskusyjne obok siebie i obydwaj znajdują wyraz w życiu praktycznym, a że całość zagadnienia rozgrywa się na bazie gospodarczej, więc powstaje konkurencja, która nie jest korzystna dla haftu ludowego w ogóle.

Jednakże na skutek ożywienia się ruchu folklorystycznego na Pomorzu — powstają warunki, w których haft kolorowy zwycięża.

Do wielobarwności nawiązują plastycy, którzy w barwnym hafcie kaszubskim znajdują impuls twórczy i rozwiązują na jego tle rozmaite problemy dekoracyjne wnętrza. Barwne wzory kaszubskie o motywach zaczerpniętych z haftu pojawiają się jako ozdoba wnętrza w świetlicach, w gospodach turystycznych, na stacjach kolejowych, w polichromii kościołów.

Ponieważ nie są już dziś plastynom znane inne wzory dekoracyjne, tylko hafciarskie, więc całe pęki kwietne, zerwane niejako z haftów ludowych, przenoszone są na ściany polichromowanych wnętrz.

Z podziwem oglądamy te inwencje dekoracyjne plastyków, podchwytywane następnie przez zdolne jednostki z ludu i przenoszone dalej, we własnej już kompozycji, do dekoracji wykonywanych samodzielnie.

Obok artysty-plastyka staje kolejarz czy robotnik i nabrawszy rozmachu — maluje na Kaszubach, wybrany do tej akcji przez swój zespół zawodowy.

Biały albo złoty haft spotykamy nie tylko w sklepach Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, bywa on także zakupywany nieświadomie przez turystów w sklepach galanteryjnych, w kioskach pamiątkarskich, na wystawach.

W cichych wioskach kaszubskich, w zapadłych „checzach“ nad jeziorami młode dziewczyny, pouczone przez matki i babki, nie wiedzące nic o dyskusjach toczonych na tle haftów, snują dalej kolorową nić i spod ich palców wykwitają znowu niebieskie tulipany, czerwone róże, w obrzeżeniu oliwkowych liści. Wzorów do barw dostarczają im modre jeziora, lasy bukowe nasyczone zielenią i złote promienie słońca rzucające blaski na sady wiśniowe i ogrody.

Bożenna Stelmachowska

NA MARGINESIE „JABŁONECZKI” JULIANA PRZYBOSIA¹

Wydana w 1953 roku przez Juliana Przybosa antologia polskiej pieśni ludowej „Jabłoneczka“ była w pewnym sensie pierwszą próbą dostarczenia czytelnikowi wyboru pieśni śpiewanych przez lud w całej Polsce.

Dotychczasowe zbiory tego rodzaju — jak: Wacława z Oleska (Zaleskiego), Kazimierza Wójcickiego, Żegoty Paulego, monumentalne dzieło Oskara Kolberga „Lud“, wychodzące w latach 1865—1890, „Pieśni ludowe z Polskiego Śląska“ wydane przez J. St. Bystronia, J. Ligeżę i M. Stoińskiego w latach 1934 i 1938—9 oraz inne — mają charakter dokumentarny, są trudno dostępne i nie nadają się do upowszechniania tej dziedziny polskiego folkloru. Wymienione dzieła przedstawiają ogromną wartość dla badaczy literatury, kultury i etnografii polskiej; dla czytelnika szukającego w pieśni ludowej piękna i prawdy o życiu i odczuciach ludu — materiał w nich zebrany jest zbyt obszerny i za mało wyselekcjonowany.

Gromadząc w swojej antologii to wszystko, co spośród tysięcy pieśni ludowych wydawało mu się naj-

piękniejsze, dokonał Przybós wielkiego zadania, spopularyzował w szerokich kręgach czytelniczych 674 teksty, mało dotychczas znane.

Mimo licznych niedostatków, o których będzie mowa później, „Jabłoneczka“ spełniła swoją rolę. Zawarty w niej materiał pieśniowy jest i ludowy, i ładny. Czytelnik sięgnie niewątpliwie po antologię Przybosa, aby odkrywać w niej coraz to nowe skarby polskiej twórczości pieśniarskiej. Wystarczy przekonać się o tym wertując zbiorek. Szczere uznanie należy się Przybosiowi od wszystkich miłośników twórczości ludowej za inicjatywę i trud wydania „Jabłoneczki“.

Część tekstową antologii poprzedza obszerny wstęp. Znalazły się w nim sądy autora na temat pieśni ludowej w ogóle, omówienie celu i zadań podjętej pracy oraz — przy okazji — uwagi dotyczące osiągnięć

¹ Julian Przybós: *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1953. Państwowy Instytut Wydawniczy. 80 s. 511, 1 nlb.

Bystronia. Przyboś gromadzi pieśni ze wszystkich regionów Polski, dokonywując przy tym wyboru w oparciu o kryteria artystyczne. W ujęciu autora (w pewnym sensie) „Jabłoneczka” stać się miała przeciwstawieniem wydanej przed wojną antologii Bystronia,² dziesięciokrotnie niemal uboższej w teksty, opartej na zasadach, które Przybosiowi nie wydawały się słuszne. „Bystroniowi nie chodziło o wybór najładniejszych pieśni, lecz przede wszystkim o ilustrację swoich tez o istocie pieśni ludowej. Nie wartościował on pieśni, wybierał teksty nie dlatego, że piękne, lecz że reprezentują taki lub inny rodzaj w stworzonej przez niego klasyfikacji.”³

Taki sąd o Bystroni, któremu nie podobna odmówić zasług w dziedzinie prac nad folklorem polskim — wydaje się nam niesłuszny. Jeżeli nawet przyjmemy, że antologia Bystronia powstała dla poparcia własnych jego tez o pieśni ludowej, nie dyskwalifikuje to jeszcze jej wartości. Zresztą wiele tekstów zamieszczonych u Bystronia, albo ich wariantów,⁴ znaleźć można również w „Jabłoneczce”...

Przyboś zarzuca Bystroniowi niewłaściwą ocenę pieśni ludowej: „Bystron dopatrywał się nawet szczególnej cechy twórczości ludu w tym, że niesie ona, jak samo życie, rzeczy cenne obok bezwartościowych i z powagą naukowca przystępował zarówno do tekstów nijakich, jak i do utworów o wysokiej wartości artystycznej. Ale nie jest to cecha wyróżniająca; podobnie jak literatura pisana, i twórczość ludowa bezimienna ma swoje szczyty i niziny. Zasób pieśni ludowych, które nam zapisali zbieracze, obejmuje kilka wieków poezji chłopskiej, nie przebranej nigdy przez żadnego historyka literatury. Pieśni ludowe traktowano jako folklorystyczny zabytek, a nie jako poezję, w której obok arcydzieł znaleźć się muszą utwory bezwartościowe, podobnie jak w literaturze pisanej.”⁵

Twierdzenie Bystronia o twórczości ludowej, która „jak samo życie niesie rzeczy cenne obok bezwartościowych” nie wydaje nam się bez racji. Przyznaje mu zresztą słuszność i sam Przyboś. We wstępie do „Polskiej pieśni ludowej” Bystron pisze: „Wbrew utartemu w dotychczasowych wydawnictwach zwyczajowi umieszczania tekstów najbardziej odpowiadających literackim gustom publiczności, a zatem często sztucznie zrekonstruowanych i troskliwie upiększanych, w rezultacie zaś dających fałszywe pojęcie o pieśni ludowej, w zbiorze niniejszym wybrane są pieśni najbardziej charakterystyczne, bez jakichkolwiek zmian, opuszczeń czy uzupełnień, tak jak je lud do dziś dnia śpiewa. Każdy tekst określony jest terytorialnie, przy czym przy ich wyborze miarodajną była zasada możliwie równomiernego uwzględnienia wszystkich ziem polskich”⁶.

Obydwu autorom antologii chodziło o wybranie i przekazanie tekstów prawdziwie ludowych. Bystron dobierał najbardziej charakterystyczne, Przyboś przede wszystkim — piękne.

Bystron zdaje sobie sprawę z trudności podania dokładnej definicji pieśni ludowej. Nie tylko bowiem one wywierały duży wpływ na naszą literaturę: „wiedzieć warto, że i wpływ literacki na naszą pieśń ludową był bardzo silny, że wielka ilość pieśni miłosnych, zalotnych i komicznych, a także pewna ilość pieśni balladowych o wątkach tragicznych — powstała pod wpływem literatury XVI i XVII wieku, którą wędrowni śpiewacy, rybacy czy też zbiory drukowane pieśni szlacheckich lub też wreszcie rękopiśmienne silvae rerum rozpowszechniały bezpo-

średnio i pośrednio wśród szerszych warstw społeczeństwa. Gdzież tu przeprowadzić granice, kiedyż można powiedzieć, że tu kres pieśni ludowej, a zaczyna się poezja literacka?”⁷

„Pieśnią ludową — pisze dalej — jest bezimienna twórczość ludu; w ten sposób wyłączamy wszelkich poetów i wierszokletów wiejskich i mamy do czynienia jedynie z pieśnią, której autor jest nam nieznan, z pieśnią wreszcie, która śpiewana przez długie lata, drogą powolnych zmian tak się dostosowała do swego środowiska, że słusznie można ją nazwać własnością swojej grupy.”⁸

Przyboś nie podaje dokładnej definicji tego, co sam za pieśń ludową uważa, ale stwierdza za Bystroniem, że: „Niezależnie od ich społecznego pochodzenia pieśni od dawna utrzymujące się w śpiewie ludu, należy uważać na równi z pieśniami samorodnie chłopskimi za ludowe. Zostały one bowiem w ustach śpiewaków sprawdzone, przemienione, przystosowane do ich pojęć tak, że często możemy uważać pieśni pochodzenia szlacheckiego, śpiewane przez chłopów za prze-róbki — twórcze.”⁹

Określenie Przybosia nie wnosi właściwie nic nowego. Jest powtórzeniem opinii Bystronia o innej nieco szacie słownej.

Przy okazji należałoby istotnie zwrócić uwagę na brak poprawnej i wyczerpującej definicji pieśni ludowej. Podane bowiem przez Bystronia, Przybosia i innych są niedokładne, i nie zawsze słuszne.

Przybosiowi, podobnie jak i Bystroniowi, chodziło o poprawne i wierne wydanie tekstów ludowych. Zagadnieniu temu poświęcił Przyboś dużo miejsca zarówno we wstępie do „Jabłoneczki”, jak i na łamach „Życia Literackiego”:

„Nie przez brak szacunku dla oryginału ludowego i nie przez stylizację wiedzie droga do twórczej poezji ludowej, to jest do poezji tak trafiającej w upodobania powszechne, żeby przeszła w pieśń ludową, w przysłówia, w porzekadła, hasła.

(...) Trzeba zerwać z przesądą, że sztuka »prymitywna« jest czymś niższym od sztuki »uczonej« i że co najwyżej służyć może za pretekst do artystycznych wariacji na jej temat. Najpilniejszym więc zadaniem poetów i muzyków mających uszy czułe na autentyczną pieśń ludową jest obrona oryginału ludowego przed przerabiaczami, popsujami i fałszyfikatorami. Zadania tego powinni by się podjąć właściwie krytycy, ale czy mamy takich krytyków? Opieka nad czyistością tekstów śpiewanych przez liczne zespoły śpiewacze i taneczne musi więc przypaść znawcom poezji — a więc poetom. Na nich winna spocząć odpowiedzialność i troska o dobór najpełniejszych i najstarszych odmian tekstów.”¹⁰

I słusznie. Pieśń ludowa powinna podlegać takim samym prawom ochronnym, jak wszelkie literackie dzieło autorskie. Wbrew temu, co oburza Przybosia, pieśń ludowa pośród zabytków literatury pełni przecież funkcję dokumentacyjną. Jeżeli nawet wybór zostanie sporządzony wyłącznie pod kątem walorów literackich, pieśń pozostanie zawsze dokumentem obyczajowym, językowym i artystycznym danego środowiska, w pewnej epoce.

W przeciwieństwie do dzisiejszych metod, opartych na zespołowej pracy ekip odpowiednio przygotowanych i wyposażonych, dawni zbieracze, jak: Kolberg, Gloger i inni (z których obficie czerpie Przyboś) dokonywali sami olbrzymiej pracy zbierczej, kierując się własnymi i nie zawsze ściśle przestrzeganyymi prawidłami, czasem korzystając z pomocy znajomych lub przyjaciół, przystępujących do tej pracy zupełnie już po amatorsku. Jak wiadomo, Gloger w zbiorze swoim nie zachowuje właściwości gwarowych w zakresie fonetyki; nie mamy również żadnej pewności, czy tak samo nie postępuje z pozostałymi cechami gwary i czy wedle własnego literackiego smaku tekstów nie po-

² Jan Stanisław Bystron: Polska pieśń ludowa. Wybór. Kraków 1925.

³ Przyboś: Jabłoneczka s. 7—8.

⁴ Np. Jasio konie poił, Kasia wodę brała (Bystron: Polska pieśń ludowa s. 28—31; Przyboś: Jabłoneczka s. 91—94), Nasz maik zielony (Bystron, jw., s. 17—18; Przyboś, jw., s. 208—209), W polu lipienka, w polu zielona (Bystron, jw., s. 18—19; Przyboś, jw., s. 246—247) i wiele innych.

⁵ Przyboś: Jabłoneczka, wstęp s. 8.

⁶ s. XLII.

⁷ Bystron: Artyzm pieśni ludowej. Poznań 1921 s. 4.

⁸ Jw., s. 6—7.

⁹ Przyboś: Jabłoneczka s. 6—7.

¹⁰ J. Przyboś: Pieśń ludowa dla poetów. Życie literackie 1953 nr 14—15 s. 7.

prawia. Zważywszy całkowitą niemożność sprawdzenia dzisiaj, w jakiej mierze i które pieśni zapisane zostały wiernie, nie sądzę, aby było można do bardzo prawdopodobnych błędów dawniejszych dodawać nowe przez wprowadzanie poprawek opartych jedynie na wyczuciu poetyckim, chociażby wypadały one bezwzględnie na korzyść tekstu. Właściwym miejscem na rekonstrukcję rzekomo prawdziwego brzmienia tekstu, z podaniem odpowiedniej motywacji, byłyby przypisy. Wszelkie odstępstwa od tekstu źródłowego (terminem takim nazywać będziemy teksty zawarte we wcześniej drukowanych zbiorach, jakie posłużyły Przybosiowi za podstawę do wydania jego antologii) najczęściej źle odbijają się na treściowym aspekcie pieśni i obniżają stronę artystyczną; jeżeli nawet wpływają niekiedy na tekst dodatnio, osłabiają w każdym razie zaufanie do wierności przekazu.

Po uważnym przejrzeniu i sprawdzeniu z tekstami źródłowymi około 300 pieśni „Jabłoneczki“, okazało się, że wiele z nich nosi piętno jeżeli nie jakiegoś świadomego wygładzania ręką autora antologii, to w każdym razie nieuwagi posuniętej tak daleko, że powodującej zniekształcenie tekstu.

Jaskrawsze wypadki takich zniekształceń dadzą się zilustrować przykładami. Trzecia zwrotka pieśni „Na wieczór przedślubny“ u Przybosia brzmi:

„Bendó nom grali,
bendo spsiewali,
my łoboje, przez łultorzem (ołtarzem)
bendziem ślub brali“ — 11

podczas gdy u Steffena, z którego zbioru Przyboś swój tekst zaczerpnął, wiersz trzeci owej zwrotki jest daleko bardziej zrozumiały i brzmi inaczej:

„my łoboje, przed łulturzem“¹².

Podobnie w pieśni „Kole lasa“ zapisanej w „Jabłoneczce“ na s. 193—194:

„Uciekaj, nie uciekaj
z wianeczkiem do lasa
majeran do kolan,
chusteczka do pasa“ —

sens jest niezrozumiały. Dlaczego dziewczyna miała by jednocześnie uciekać i nie uciekać? Wyjaśnia to poprawny tekst źródła:

„Uciekaj, nie cekaj“¹³.

W pieśni sobótkowej, zapisanej u Przybosia na str. 206, do drugiego wiersza zwrotki drugiej znów zakradł się błąd:

„Zimnego wiatru, zimnego —
wyrwijże nam, panie wietrze jednego.
Którego by, jakiego?
Ze dwora Jasia do tego.

W tekście źródłowym u Kolberga¹⁴ poprawne brzmienie wiersza jest następujące:

„Ze dwora Jasia to tego“.

Za pomocą partykuły wzmacniającej „to“ — pieśniarz ludowy dobitnie zaznacza, że chodzi tu o tego, a nie innego Jasia.

„Dumka dziewczęcia“¹⁵ — w zwrotce szóstej tej pieśni Przyboś nadał imię własne „Jasienko“ pospolitemu „kochankowi“. Zmiana, całkowicie dowolna, dokonana została prawdopodobnie na rzecz zgodniejszego rymu, wbrew więc wysuwanemu przez Przy-

bosia postulatowi wierności przekazywania tekstu. W całej pieśni „Jasio“ ani żadne inne imię własne nie występuje.

Jak dalece nieduże stosunkowo odchylenia od tekstu źródłowego wpływają na zmianę treści, zacierającą pointę, a wskutek tego obniżają jego wartości artystyczne, przekonujemy się na przykładzie pieśni „Mam babę, mam“.

Wedle Przybosia początek jest następujący:¹⁶

„Mam babę, mam — kochaną, jedyną
nie sprzedam ją.“

U Kolberga, służącego Przybosiowi za podstawę, początek tej pieśni brzmi inaczej:

„Mam babę, mam — kochaną, jedyną
i sprzedam ją“¹⁷.

W dalszym ciągu tekstu cytuję za Przybosiem:

„Nie dam jej za trzy — bo mi ładnie patrzy
mam babę, mam.
Nie dam za cztery — zrobię z niej liry
i będę grać.
Nie dam jej za pięć — umie uprać, uszyć,
mam babę, mam.
Nie dam jej za sześć — bo mi gotuje jeść,
mam babę, mam.“

Nie sądzimy, aby wydawca „Jabłoneczki“ nie zrozumiał właściwego sensu pieśni. Pod pozorem targu z domniemanym nabywcą pieśniarz ludowy dokonuje pochwały baby-żony. Okazuje się, że na babę nie ma właściwie ceny, bo w domu jest i miła, i pożyteczna. Chęć sprzedaży była tylko pretekstem do wygłoszenia panegiryku na jej cześć.

Analogiczny wypadek zachodzi w pieśni „Kołyszę ja cały dzień“¹⁸.

„Kołyszę ja cały dzień,
a nigdy się nie wyśpię.
Kołyszę ja i w nocy,
moje spłakane oczy.“

Wersja Kolberga, będąca źródłem dla Przybosia jest odmienna:

„Kołyszę ja cały dzień,
kołyszę ja i w nocy,
a nigdy się nie wyśpię
moje spłakane oczy.“¹⁹

Niepoprawne odczytanie tekstu pochodzi prawdopodobnie stąd, że Kolberg tę zwrotkę umieścił pod pięciolinia, nie postawił znaków przestankowych i tylko drugi wiersz rozpoczął dużą literą. Kropki i przecinki w „Jabłoneczce“ pochodzą od Przybosia i są źle postawione. Kropka niepotrzebnie kończy wiersz drugi.

Weselna pieśń o chmielu²⁰ u Kozłowskiego²¹, z którego czerpie Przyboś, ma następujący refren właściwy:

„Oj chmielu, oj nieboże,
Niech ci Pan Bóg dopomoże,
Chmielu nieboże.“

W przypisach Kozłowski podaje uwagę: „W niektórych wsiach zamiast tego wiersza śpiewają:

„Oj chmielu, oj nieboże,
to na dół, to ku górze.“

Przyboś wybrał ten drugi refren z przypisu, ale czy słusznie?

¹¹ Przyboś: Jabłoneczka s. 174.

¹² A. Steffen: Zbiór polskich pieśni ludowych w Warmii. Poznań 1931 s. 3.

¹³ Kolberg: Sandomierskie 1 s. 66 nr 68.

¹⁴ Kolberg: Mazowsze 1 s. 179 nr 63.

¹⁵ Przyboś: Jabłoneczka s. 232—233.

¹⁶ Przyboś: Jabłoneczka s. 326.

¹⁷ Kolberg: Kaliskie 23 s. 159 nr 149.

¹⁸ Przyboś: Jabłoneczka s. 319.

¹⁹ Kolberg: Mazowsze 3 s. 337 nr 550.

²⁰ Przyboś: Jabłoneczka s. 144.

²¹ Kornel Kozłowski: Lud. Warszawa 1867 s. 231.

Pospolicie znana i żywa jeszcze do dziś dnia pieśń balladowa „Podolanka“ cytowana jest w „Jabłoneczce“ za Czernikiem, tak samo jak i druga wersja ballady „Pani pana zabiła“. Pomijając już fakt, że Czernik w swojej „Poezji chłopów polskich“ (Warszawa 1951) rekonstruuje teksty, uważamy, iż autor antologii powinien był czerpać tekst bezpośrednio ze źródła, a nie za pośrednictwem Czernika, który się ostatecznie opiera na Kolbergu.

Przejdźmy teraz do innego rodzaju niezgodności między tekstem „Jabłoneczki“ a tekstami źródłowymi, jakie jej autorowi posłużyły za podstawę. Zaliczyliśmy do nich dowolne streszczenia.

Na str. 326—327 „Jabłoneczki“ umieścił Przyboś pieśń zatytułowaną „Ej murawa, murawa“. Tekst ten zaczerpnięty został z „Ludu“ Kolberga²². Przyboś opuścił tu zwrotkę pierwszą (zapisaną pod pięciolinią), której prawdopodobnie nie zauważył. Mogło to zdarzyć się z łatwością, zwłaszcza że druga zwrotka została błędnie oznaczona kolejnym numerem „1“. Zwrotka pierwsza łączy się tymczasem tematycznie z całością i jest rodzajem „autoapostrofy“. Dla ilustracji cytuję pierwszą zwrotkę za Kolbergiem, pozostałe za Przybosem:

„Oj, puść konia do koni
da, sam se idź do żony.
Oj, puść konia niech leci
da, sam se idź do dzieci.

Ej murawa, murawa,
da, na murawie ława,
ej, najmiłsza mi z tobą,
da, żoneczko zabawa.

Ej, murawa, murawa,
da, na murawie sanie,
ej, najmiłsze mi z wami,
da, dzieciaki gadanie.

Ej, dzieci moje, dzieci,
da, coście mnie obsiadły,
ej, nie siał ja, nie orał,
da, coż będziecie jadły?“

Podobnie rzecz się ma w pieśni pt. „Nie odjeżdżaj ode mnie“²³, w której dziewczyna daremnie usiłuje zatrzymać odjeżdżającego kochanka. Za nieczułość na prośby i łzy dziewczyny niegodziwca spotyka zasłużona kara — motyw charakterystyczny i często występujący w pieśniach ludowych. W omawianej pieśni motyw ten występuje dopiero w omawianej zwrotce, której u Przybosia brak, chociaż zna ją Kolberg, z którego zbiorów Przyboś pieśń tę zaczerpnął:

„Ujechał ci miłe,
złamał nogę, syję.
Pan Bóg ci go skarał
za grzeczną dziewczynę“²⁴.

Poza omówionymi przykładami naliczyliśmy w sprawdzonych pieśniach jeszcze 15, które zostały dowolnie skrócone przez Przybosia, o czym w przypisach najmniejszej wzmianki nie ma. Podajemy poniżej zestawienie opuszczonych (w stosunku do tekstu źródłowego) zwrotek w pieśniach zebranych w „Jabłoneczce“. Zob.: tablica 1.

Nierzadkim zjawiskiem w omawianej antologii jest rozbicie jednego tekstu ludowego, zaczerpniętego od Kolberga, Glogera i innych wydawców, na dwie co najmniej pieśni odrębnej²⁵.

Blżej jednak zajmiemy się zjawiskiem odwrotnym, kiedy to z dwóch różnych tekstów źródłowych Przyboś tworzy jedną całość.

Kolberg w t. 19 Kieleckie, notuje dwie różne pieśni o Strali, na str. 161, pod nr 485 i na str. 162 nr 487. Przyboś podaje je pod wspólnym tytułem Strala, zaznaczając różność pochodzenia cyframi I, II i nazwami miejscowości, z których pochodzą teksty.

Postępowanie takie wydaje się niesłuszne m. in. i dlatego, że antologię swoją traktuje Przyboś jako osnovę słowną pieśni. Tymczasem pieśni łączone sztucznie mają najczęściej zupełnie różny rytm, uniemożliwiający śpiewanie na wspólną melodię połączonych tekstów. Pierwsza pieśń o Strali oprócz wiersza pierwszego siedmiozłogowego ma w pozostałych pięciu regularnie po osiem zgłosek, pieśń druga natomiast składa się w całości z wierszy sześciogłoskowych. Podobnie w pieśni „Jabłoneczka i jawor“²⁶ znalazły się dwa różne teksty, połączone prawdopodobnie na podstawie wspólnego refrenu „...hej leluja!“, pomimo różnicy w budowie rytmicznej. Część pierwsza składa się z trzynastu szesnastozłogowych wierszy. Część druga, o jaworze, ma budowę nieregularną: wiersze 1 i 2 liczą 12 zgłosek; 3, 4, 5 — 14; 6 i 7 — 15; 8, 9 — 13; 10 — 12; 11 — 14; 12 i 13 — 12; wiersz 14 — zgłosek 15.

Innym przykładem omawianej kategorii jest pieśń „Boginki“ na str. 83 „Jabłoneczki“, która wedle spisu rzeczy antologii Przybosia wypisana została z „Ludu“ Kolberga — tom 19 Kieleckie, nr 489—490. Przypisy pieśni tej dotyczące kazały pójść śladami autora antologii, aby dociec, skąd wiadomo, że „Boginki“ (z dwóch różnych fragmentów powstałe) to „urywki starych pieśni pogańskich ze wzmiankami o postaciach mitycznych“²⁷. Okazało się, że źródłem i przypisu, i pomysłu połączenia dwóch tekstów w jeden, bo tam właśnie fragmenty dwóch różnych pieśni podane zostały tuż po sobie, jest A. Brücknera „Mitologia polska“, Warszawa 1924. Wedle Brücknera „strala“ to duch wietrzny, latawiec, a więc postać mityczna, a „boginki“, również przedstawicielki świata mitycznego, to mamuny i panuńce. Przy terminie „boginki“ Brückner podaje objaśnienie w nawiasie: „nazwa to odwieczna, rodzima“²⁸. Nie wydaje się rzeczą słuszną na podstawie dwóch wyrazów, których historia jest w zasadzie nieustalona, całą pieśń uznać za starą, pogańską, tym bardziej, że „Słownik etymologiczny języka polskiego“, Kraków 1927, pod hasłem „Bóg“ — inaczej objaśnia pochodny wyraz: „bogini — ludowe, od 16 w. znane boginki, mamuny, rusałki, wiły...“ Nie mogą zatem pieśni zacytowane przez Przybosia być fragmentami starych, pogańskich śpiewów, skoro cała ich budowa i słownictwo nie wskazują na to, a nazwa mitycznych boginek znana jest u nas dopiero od XVI wieku.

Sztuczne łączenie pieśni jest niezgodne z ogólnie przyjętymi i gorąco propagowanymi przez samego autora antologii zasadami o wierności w cytowaniu tekstów ludowych. W artykule pt. „Pieśń ludowa dla poetów“²⁹ pisze Przyboś: „...trzeba dbać, żeby śpiewano melodie i słowa prawdziwie ludowe, żeby nie częstowano mieszkańców miast fałszykatami. Niestety często się zdarza, że kierownicy chórów i orkiestr zachowują się wobec pieśni ludowej jak dzieci do folwarku: z lekceważeniem i pogardą dla oryginału ludowego. Przysrajają i muzykę, i tekst dowolnymi fioriturkami, mieszają zwrotki ni w pięć, ni w dziewięć, klecąc ze słów różnych pieśni jeden tekst bez sensu. Praktyka ta przypomina zabawy daistów. Powstaje jakiś absurdalny zlepek zdań w

²² Kolberg: Lubelskie 17 s. 24 nr 60.

²³ Przyboś: Jabłoneczka s. 224.

²⁴ Kolberg: Łęczyckie 22 s. 107.

²⁵ Przykładem rozbicia może być pieśń zapisana przez Kolberga w t. 4, Kujawy, s. 7 nr 109, którą Przyboś przeniósł do swego zbioru jako dwie różne pieśni: „Kiedy będzie słońce i pogoda“ — „Jabłoneczka“, s. 219 (w skład tej pieśni weszły 4 pierwsze zwrotki pieśni zapisanej u Kolberga) — i „Żebyś ty mnie moja miła chciała“ — „Jabłoneczka“, s. 242 (pieśń ta stanowi 5, 6 i 7 zwrotek tekstu Kolberga).

²⁶ Przyboś: Jabłoneczka s. 77—78 — pieśń powstała na podstawie tekstów zaczerpniętych z Żegoty Paulego „Pieśni ludu polskiego w Galicji“, Lwów 1833, zapisanych pod kolejnymi numerami 1, 2, jako pieśni różne.

²⁷ Przyboś: Jabłoneczka s. 478.

²⁸ A. Brückner: Mitologia polska. Warszawa 1924, s. 116.

²⁹ „Życie literackie“ 1953 nr 14—15 s. 7.

lukurze ckliwej muzyczki, nic lub niewiele mający wspólnego z pieśnią chłopską.

Do tych wszystkich niedokładności dochodzi jeszcze spora liczba wariantów tej samej pieśni, umieszczonych w różnych działach książki. Wobec bogatego zasobu polskich pieśni ludowych i wobec faktu przejrzenia przez Przybosia kilkudziesięciu ich tysięcy, należałoby może włączyć do zbioru tylko jeden z wariantów pieśni. Nagromadzenie bowiem wielu odmian tej samej pieśni w antologii może nasunąć czytelnikowi słuszne przypuszczenie, że mnogość naszego ludowego zasobu pieśniarskiego polega nie na wielkiej liczbie zupełnie różnych pieśni, lecz na dużej ilości odmian jednego tekstu.

Innym rodzajem przekształceń tekstowych są dowolne zmiany wprowadzone przez Przybosia m. in. do pieśni „Jasieńko z Kasią polubili się”. Chodzi tu o zmianę imienia bohaterki Skolasi (jak brzmi właściwie imię u Kolberga — Mazowsze t. 5 s. 268 nr 278 — którego tekst był podstawą dla „Jabłoneczki”) na Kasię. Pod względem rytmu, który jedynie mógłby jakoś Przybosia tłumaczyć, pieśń nic na tym nie zyskuje. Schemat zgłoskowego układu zwrotek przedstawia się następująco. Wiersze pierwszy, drugi i czwarty każdej zwrotki mają po pięć zgłosek, wiersz trzeci — sześć. Jedynie w pierwszej zwrotce wskutek przydługiego imienia dziewczyny wiersz trzeci tekstu źródłowego (Kolberga) dłuższy jest o jedną sylabę, a u Przybosia, przy zmianie imienia — krótszy również o jedną sylabę. Dla przykładu podajemy rozbitą na sylaby pierwszą zwrotkę wedle Przybosia:

„Na-po-lu wiś-nie
po-chy-li-ły się
Ja-sień-ko z Ka-sią
po-lu-bi-li się”.

U Kolberga wiersz trzeci tej zwrotki brzmi:

„Hej Ja-sio ze Sko-la-sią”.

Co skłoniło twórcę „Jabłoneczki” do zmiany imienia dziewczyny, nie wiemy.

Wydaje się jednak, że zmienianie imion własnych, pomijając już sprawę autentyczności pieśni ludowych, jest niewłaściwe i z tego jeszcze względu, że w niektórych przypadkach, zwłaszcza w pieśniach balladowych, imiona własne mogą przyczyniać się do zlokalizowania i przynajmniej w przybliżeniu określenia wieku pieśni.

Tyle w sprawie wiernego przekazywania oryginału ludowego.

Ponieważ naczelną zasadą wyboru pieśni do „Jabłoneczki” był dla Przybosia artyzm, chcielibyśmy pokrótce zająć się tym zagadnieniem. Brak teoretycznych opracowań aryzmu w pieśniach ludowych (Jana Stanisława Bystronia: Artyzm pieśni ludowej. Poznań 1921 — jest jedyną pracą w sprawie tej poświęconą) i szczupłe ramy recenzji nie pozwalają na szczegółową analizę artystyczną tekstów zawartych w antologii Przybosia. Sąd oparty na wyczuciu — tym razem wypadł na korzyść autora „Jabłoneczki”. Większość pieśni odznacza się prawdziwym pięknem. Lektura ich nierzadko dostarcza wzruszeń i przeżyć estetycznych, chociaż zdarzają się wśród pieśni i takie, wobec których mielibyśmy pewne zastrzeżenia, czy istotnie należą do najlepszych pod względem artystycznym. Dla przykładu cytujemy pieśń zapisaną w „Jabłoneczce” na str. 25, pod nadanym tytułem „Na pańskie nie pójde”:

„Chłopiec-ci ja, chłopiec, na pańskie nie pójde,
na pańskie nie pójde, ani nie pojade.”

W pieśni tej, a raczej w krótkiej przyśpiewce, dominują przede wszystkim bardzo silne akcenty społeczne, lecz z artyzmem ma ona chyba niewiele wspólnego.

Jednym z podstawowych warunków poprawności tekstów pieśniowych jest rytmiczna zgodność wierszy i strof. Jeżeli śpiewa się wszystkie zwrotki na tę samą melodię, to wszystkie nieumotywowane zmiany w zakresie rytmu są jednocześnie wykroczeniem

przeciwko artyzmowi pieśni. W pieśni „Hej, z góry jadą mazury”³⁰ skrócony został wiersz pierwszy o dwie zgłoski, przez co pozbawiono go również powtórzenia, charakterystycznego dla stylu pieśni ludowej i występującego w całej pieśni przez wszystkie zwrotki. Zniekształcona zwrotka pierwsza brzmi następująco (w nawiasie podajemy uzupełnienie tekstu na podstawie Z. Glogera „Pieśni ludu”, 1892 s. 152 nr 14, z których Przybóś pieśń tę zaczerpnął):

„Hej z góry, (z góry)
jadą Mazury,
jedzie, jedzie Mazureczek,
wiezie, wiezie mi wianeczek
rozmarynowy, rozmarynowy.”

W pieśni zatytułowanej „Wyprawa pana do młynarza”³¹ Przybóś trzykrotnie odstąpił od przyjętego w całej pieśni siedmiosylabicznego układu wierszy, zmieniając w zwrotek 24 i 25 w wierszu pierwszym formę wołacza „pan” na „panie” (bardzo niekorzystna modernizacja, pozbawiająca pieśń ludowych cech językowych) i w zwrotce 36 w wierszu pierwszym wstawiając nie istniejący w tekście źródłowym (Kolberg: Łęczyckie 22 s. 121 nr 203) wyraz „mnie”, burzący rytmiczną regularność wierszy.

Podobnie rzecz się ma w pieśni pt. „Kochanek jadąc do dziewczyny umiera”. Zwrotka pierwsza u Przybosia (Jabłoneczka s. 127—128):

„Chciał się Jasiek żenić, nie mogli mu zabronić,
ze serduszka, ze szczerego, nie mogli mu zabronić.”

Natomiast w „Pieśniach ludowych z polskiego Śląska” t. 1 s. 51—52 nr 14, których tekst był źródłem dla Przybosia, czytamy:

„Chciał się Jasiek żenić, nie mogli mu zbronić,
ze serduszka ze szczerego nie mogli mu zbronić.”

Cała ta pieśń składa się z szesnastu dwuwierszowych zwrotek; każdy pierwszy wiersz zwrotki ma 12 zgłosek, każdy drugi — 14. Tymczasem w przytoczonej wyżej zwrotce Przybóś wydłuża oba wiersze o jedną sylabę, modernizując jednocześnie gwarowe cechy słownictwa.

Na podstawie podanych przykładów i na podstawie wielu innych, które zostaną zacytowane w wykazie błędów wydawniczo-technicznych, stwierdzić można, że najczęstszą przyczyną niezgodności tekstów antologii Przybosia z tekstami źródłowymi jest niezachowywanie gwary. We wstępie do „Jabłoneczki” Przybóś wprawdzie zaznacza, że nie uwzględniła fonetycznych właściwości gwarowych, jak mazurek, pochyleń samogłosek i in. Szkoda, bo gwara — jako czynnik składowy formy zewnętrznej pieśni — bardzo ściśle łączy się z treścią. Język literacki najczęściej nie harmonizuje z tematyką w pieśniach zawartą i sposobem myślenia twórców ludowych. Pozbawianie utworów ludowych gwary obniża bardzo ich wartość artystyczną, odbiera im wdzięk i urok. Pobudki społeczne, którymi kierował się Przybóś chcąc jak najbardziej udostępnić i rozpowszechnić pieśń ludową, nie uzasadniają w żadnym wypadku wprowadzania do nich zmian tekstowych.

Kolejno przechodzimy do omówienia klasyfikacji pieśni dokonanej przez Przybosia w „Jabłoneczce”.

Klasyfikacja Bystronia, oparta na zasadzie treściowo-funkcjonalnej, daje najogólniejsze tylko ramy podziałowe, będąc pierwszą u nas próbą tego rodzaju.

Wydaje się, że krokiem naprzód w tym zakresie jest klasyfikacja, przyjęta przez „Pracownię badania tekstów ludowych” PIS — również treściowo-funkcjonalna, poszerzona w schemacie głównym i rozbudowana wewnętrznie.

Moment funkcjonalności ograniczono tu jednak do pieśni treściowo związanych z obrzędami, wyklucza-

³⁰ Przybóś: Jabłoneczka s. 222—224.

³¹ Przybóś: Jabłoneczka s. 135—139.

jąc możliwość zamętu wynikającego z faktu, że te same pieśni w różnych okolicznościach mogą pełnić różne funkcje.

Podział pieśni zastosowany przez Przybosa nie da się objąć żadnym z wymienionych rodzajów klasyfikacji, ani też nie tworzy nowego systemu. Autor „Jabłoneczki” swoją klasyfikację oparł na niejednolitych kryteriach i w ramach niekonsekwentnie wydzielonych grup niewłaściwie teksty poumieszczał.

Zawartość „Jabłoneczki” podzielona została na grupy: „Pieśni buntu i niedoli”, „Epika”, „Pieśni obrzędowe” (w tym pieśni weselne, sobótki, pieśni gaikowe i inne), „Liryka miłosna”, „Liryka rodzinna”, „Liryka pasterska”, „Pieśni taneczne”, „Pieśni żołnierskie”, „Pieśni żartobliwe”. Grupy gatunków literackich mieszają się tu z grupami funkcjonalnymi. Do tych ostatnich należą pieśni taneczne i żołnierskie z tym, że pieśni żołnierskie i tematyką dotyczą życia żołnierskiego. Pieśni buntu i niedoli zostały wydzielone ze względu na ich treść.

Jak już wspomnieliśmy, w obrębie samych grup da się stwierdzić sporo niekonsekwencji. Do pieśni epicznych weszły np. pieśń o Strali³², pieśń o dziewczynie i panu, który jej dzban rozbił (miłosna), zatytułowana „Zielony dzban”³³, „Spi bieda”³⁴ — pieśń społeczno-klasowa itp. Podobnie dzieje się we wszystkich innych działach, a zwłaszcza w pieśniach tanecznych, z których wiele prócz rytmu i melodii nie ma z tańcem nic wspólnego. Np.

„Oj, skowroneczek orze,
da, jaskółeczka pogania,
oj, jeszcze nie widziała,
da, takiego kochania.”³⁵

Albo:

„Ej, leci głos po rosie,
ej, po polu, po lesie.
Ej, co ludzie gadają,
wszystko to wiaterek niesie.

Oj, co ludzie gadają,
wszystko o naszej doli —
oj, niech o to nikogo,
da, główka nie boli.”³⁶

Nie ulega wątpliwości, że układ antologii całkowicie zależy od jej autora, niemniej przeto czytelnik ma prawo wymagać, aby układ ten był jasno i logicznie pomyślany.

Wszystkie pieśni zawarte w „Jabłoneczce” zaopatrzone zostały tytułami, których, gdy im się przyróż bliżej, wyróżnić można trzy typy.

Typ pierwszy, najpoważniejszy, to użycie incipitu, tzn., że tytuł pieśni stanowią pierwszy lub dwa pierwsze jej wiersze, a czasem tylko pierwsze słowa tekstu. Początek pieśni przenosi Przybós do tytułu na ogół bardzo dokładnie, z tym że czasem opuszcza spójniki i wykrzykniki, stanowiące oryginalny początek pieśni, np.: „Ożeniłem się” zamiast „A ożeniłem się”³⁷; „Ona gnała wołki” zamiast „Da ona gnała wołki”³⁸; „Spojrzał na słoneczko” zamiast „Oj spojrzał na słoneczko”³⁹ itp., albo też, prawdopodobnie przez nieuwagę, podaje incipit bez sensu i co gorsza, niejednakowo: inaczej nad tekstem, inaczej w spisie rzeczy. Np.: tekst rozpoczyna się od słów: „Nje będę się réchli”⁴⁰, tytuł nad tekstem brzmi „Nje będę się réchli”, co znaczy „Nie będę się prędko”, a w spisie rzeczy pieśń tę zatytułowano: „Nje będę réchli” — kogo?

Typ drugi tytułowania to wyjęcie wiersza całego lub jego fragmentu ze środka pieśni, np. „Zarzuć ja ruciany wianeczek”⁴¹.

„Zrobię ja tej swojej matusi
uciechę, uciechę,
zarzuć ja ruciany wianeczek
na strzechę, na strzechę” —

incipit stanowi dopiero wiersz trzeci zwrotki.

Tak samo rzecz się ma w pieśni pt.: „Gdzie będziesz nocowała?”⁴²

„A ty, pszczołeczko mała,
gdzie będziesz nocowała?” —

incipit stanowi dopiero wiersz drugi.

Trzecim rodzajem tytułowania jest nadawanie tytułu przez samego wydawcę, jak np. „Żałosna kochanka”⁴³, „Pożegnanie domu”⁴⁴ i inne. Przy rozpatrywaniu tego ostatniego sposobu tytułowania nasuwa się pytanie, w jakim celu Przybós nadał niektórym pieśniom tytuły sztuczne, czasem nawet niejako ogólną treść lub nastrój pieśni oddające, zawsze jednak obce samemu tekstowi. Tytuł sztuczny nie może zrosnąć się z pieśnią w jednorodną całość, tym bardziej że każdy wydawca ma niegorsze od Przybosa prawa nadawania nazw publikowanym pieśniom. Stwarza to rozległe możliwości najrozmaitszych nieporozumień, gdy np. całkiem przypadkowo różne pieśni zostaną przez różnych wydawców jednakowo nazwane lub odwrotnie. Tytuł nadany nie służy zatem identyfikacji pieśni, nie określa jej wątku, a w każdym razie nie czyni tego ani systematycznie, ani dokładnie, wobec czego narzucanie go pieśni ludowej jest nieuzasadnione i całkowicie jej obce. Większość wydawnictw pieśni ludowych prawie wyłącznie zamiast tytułu daje incipit pieśni. Zwyczaj ten należy przyjąć za zasadę. Początek pieśni łatwy jest do zapamiętania i tworzy z pieśnią jednorodną całość. Na jego podstawie czytelnik bez trudu potrafi dotrzeć do właściwego tekstu.

Przybós w cytowanym artykule pt. „Pieśń ludowa dla poetów”⁴⁵ i we wstępie do „Jabłoneczki” kilkakrotnie zwraca uwagę na wielkie zapotrzebowanie społeczeństwa na pieśni ludowe i gorliwie upomina się o nieskazitelność nie tylko tekstów, ale i muzyki ludowej.

„Temu pragnieniu — pisze Przybós — udostępnie-
nia twórczości poetyckiej i muzycznej ludu trzeba od-
powiedzieć dostarczeniem pieśni szczerze ludowych,
nie zepsutych przez przypadkowych przerabiaczy
i poprawiaczy”⁴⁵.

„Łzeludowość jest plagą nie tylko poezji, szerzy się
ona hałaśliwie i w innych sztukach, a zwłaszcza w
muzyce. Niebezpieczeństwo zafałszowania tego, co lu-
dowe przez czerpiących z melodii i tekstów ludowych
jest natarczywie aktualne”⁴⁶.

To upominanie się, najzupełniej zresztą słuszne, o teksty i melodie prawdziwie ludowe wiąże się z zagadnieniem sposobu ich publikowania. Chodzi mianowicie o to, czy słuszną jest rzeczą publikowanie tekstów pieśniowych z pominięciem melodii. Przeciw publikowaniu niezależnie od siebie tekstów i melodii ludowych przemawia stwierdzenie, że pieśń jest połączeniem dwóch elementów: słownego i muzycznego, że rozdzielanie ich daje trochę sztuczne, a przynajmniej niepełne twory i że przy odłączeniu tekstów pieśni od melodii powstają duże możliwości właśnie stylizacji i kompozycji pseudoludowych zarówno w zakresie słownym, jak i muzycznym. Z drugiej zaś strony same teksty pieśniowe stoją często na wysokim poziomie artystycznym i wydane oddzielnie mogą przedstawiać zbiór o dużych wartościach literackich. Wydaje się więc, że obydwie formy są upraw-

32 Przybós: Jabłoneczka s. 83.

33 Jw., s. 107—109.

34 Jw., s. 82.

35 Jw., s. 394.

36 Jw., s. 398.

37 Jw., s. 324—325.

38 Jw., s. 357.

39 Jw., s. 389.

40 Jw., s. 264.

41 Jw., s. 183—184.

42 Jw., s. 324.

43 Jw., s. 132—133.

44 Jw., s. 154—156.

45 Jw., s. 6.

46 Przybós: Pieśń ludowa dla poetów O. c. s. 7.

nione, z tym jednak warunkiem, że w każdym z tych wypadków kryterium wyboru pieśni do takich zbiorów stanowić będą niezaprzeczone wartości bądź melodiowo-słowne łącznie, bądź literackie, gdy mowa o publikowaniu samych tylko tekstów.

Najwięcej zastrzeżeń budzi wydawniczo-techniczna strona „Jabłoneczki” Juliana Przybosa. Odpowiedzialność za to ponosi tym razem już nie tylko autor antologii, lecz przede wszystkim Państwowy Instytut Wydawniczy.

Trud włożony w zgromadzenie i wybranie materiału jest chyba trochę niewspółmierny do zewnętrznej szaty, jaką antologia otrzymała. Brzydki i nietrwały papier, zbroszurowana forma oprawy — czyni książkę niezmiernie podatną na prędkie „zacytowanie”. Wielka ilość błędów drukarskich, niedbalstwo w przypisach stwarza wrażenie wydania niechlujnego.

Spis rzeczy „Jabłoneczki” ułożony jest w taki sposób, że po tytule pieśni podane jest jej źródło, a więc skrócona nazwa dzieła (skrót i ich pełne brzmienie podane zostały w wykazie), tom — przy dziełach wielotomowych i numer pieśni. Przy cytowaniu wydanych w jednym tylko tomie „Pieśni ludu” Glogera — Przybós zaznacza rzymską cyfrą — tak jak tomy — części, na które sobie Gloger całość podzielił, chociaż części te nie mają ani własnej karty tytułowej, ani oddzielnej paginacji i stanowią jednolitą całość. Niekonsekwentne to oznaczenie dezorientuje trochę czytelnika. Mimo to na podstawie spisu rzeczy każdą pieśń (poza kilkoma pomyłkami) można odnaleźć w dziele źródłowym, natomiast żadnej nie da się bez trudu odszukać w „Jabłoneczce”, ponieważ strony nie zostały podane przy poszczególnych pieśniach, lecz dla całego rozdziału łącznie, np.: „Liryka miłosna — s. 217—314”. To skomasowane podawanie stron zmusza czytelnika do szukania cztero- albo dwuwierszowego tekstu na przestrzeni blisko stu stron.

Zastrzeżenia budzą również przypisy. Składają się na nie uwagi dotyczące niektórych pieśni i słowniczek wyrazów gwarowych. Wydaje się, że w wydawnictwie popularnym, jakim jest „Jabłoneczka”, pożyteczniejszy byłby słownik ułożony w porządku alfabetycznym. Słownik ten trzeba byłoby nadto uzupełnić objaśnieniami całych zwrotów, bo przypisy nie obejmują całego materiału. Np. w pieśni zatytułowanej „Cebri-cek się osuł”, s. 307, wyjaśniono tylko: „osuł się — rozsypał się”, pominięto natomiast cały drugi wiersz drugiej zwrotki: „prze jedyn cebrzycek gazdować bedyma”, który tłumaczyć należy: „i bez jednego cebberka będziemy gospodarzyć”. Nie został wyjaśniony również m. in. wyraz „pastewniczek” — zdrobnienie od „pastewnik” — „małe pastwisko” (J. Karłowicz: Słownik gwar polskich, t. 4, 1906, s. 51), mniej zrozumiały zwłaszcza dla odbiorcy miejskiego, niż wyraz „umra” — „umrę”⁴⁷, którego zrozumienie w kontekście nie nastrocza żadnych trudności.

Przybosiowi chodziło o pokazanie pieśni reprezentujących cały kraj: „Przestrzegając tej naczelnej zasady wyboru — pisze — nie dopuszczającej wyjątków na rzecz utworów wyraźnie chybionych lub zbyt zniekształconych, dobieierałem teksty tak, żeby przedsta-

wiały twórczość poetycką całego obszaru etnograficznego Polski”⁴⁸.

Postulat ten został w antologii zrealizowany. Pieśni reprezentują rzeczywiście wszystkie regiony, ale nie wynika to z układu książki. Podane nad tytułem nazwy miejscowości: „Od Klimontowa (Gorlice)”⁴⁹, „Od Mszczonowa”⁵⁰, „Rozbark”⁵¹ — o przynależności do regionu niczego czytelnikowi nie mówią. Dla odpowiedniego zlokalizowania pieśni trzeba by sięgnąć albo do spisu rzeczy i z podanego źródła wnioskować o regionie, albo do słownika geograficznego lub poszczególnych mapy. Obok tych nazw powinna by się znaleźć przynajmniej nazwa powiatu lub województwa, która by w przybliżeniu region wytyczyła, a w każdym razie zorientowała w geograficznym położeniu miejscowości, z której dana pieśń pochodzi.

W spisie rzeczy, zawartym na str. 495—512, podane są zbiory pieśni ludowych, z których Przybós zaczerpnął teksty do swojej antologii. Podczas sprawdzania pieśni zawartych w „Jabłoneczce” z tekstami źródłowymi okazało się, że niektóre dane były nieścisłe. Dla przykładu i jednocześnie poprawienia błędów podajemy krótkie zestawienie, zawierające: 1) stronę i tytuł pieśni w „Jabłoneczce”, 2) podaną w spisie rzeczy niewłaściwą informację o źródle i 3) źródło właściwe. Zob.: tablica II.

Podajemy też zestawienie błędów zauważonych w pieśniach sprawdzonych z tekstami źródłowymi. Zob.: tablica III.

W końcu pozostaje jeszcze jedna sprawa — to karta tytułowa. Ramka jej składa się z dwóch linii — zewnętrznej grubszej i wewnętrznej — odległej od pierwszej mniej więcej o centymetr — cieńszej. W górnej części obramowanego pola znajduje się napis kapitalikami petitu: JULIAN PRZYBÓS, niżej — tłustym drukiem, wyraźnie odbijającym się od pozostałych napisów: **Jabłoneczka**, jeszcze niżej — kursywą, ujęty w dwa wiersze po dwa wyrazy — podtytuł: *Antologia polskiej pieśni ludowej*. U dołu, pod firmowym sygnetem, umieszczony nakładca: PIW. Identyczny układ powtórzony jest na okładce. Pierwsze wrażenie skłania do przypuszczeń, że autorem, w podstawowym znaczeniu tego wyrazu, jest Julian Przybós, tzn. — że wszystkie utwory składające się na zbior, zostały przez niego napisane. Znowu mamy do czynienia z tytułem nadanym, wprowadzającym w błąd odbiorcę. Tytuł zbioru zapożyczony został z tekstu. Autor nadał go wcześniej jednej z pieśni weselnych⁵², w której jabłoneczka jest symbolem zamężcia. Dlaczego Przybós „Jabłoneczkę” upatrywał sobie na nazwę swojej antologii, nie umiemy na to odpowiedzieć. Motyw jabłoneczki nie jest w pieśniach ludowych ani najczęstszy, ani najbardziej charakterystyczny. „Antologia polskiej pieśni ludowej” — właściwa nazwa, określająca zawartość i rodzaj zbioru, jako podtytuł ginie pod „wytluszczoną” „Jabłoneczką”. Taki układ graficzny karty tytułowej wywołuje nieporozumienie i wprowadza w błąd już przy pierwszym zetknięciu się z książką.

Recenzja niniejsza powstała w wyniku pracy nad materiałami Państwowego Instytutu Sztuki i w toku licznych dyskusji Zespołu Folklorystycznego PIS. Za współpracę i życzliwą krytykę autorka składa całemu zespołowi serdeczne podziękowanie.

⁴⁷ Przybós: *Jabłoneczka* s. 467.

⁴⁸ Jw., s. 6—7.

⁴⁹ Jw., s. 62: Oj biją-ci mnie, biją.

⁵⁰ Jw., s. 62—63: Żeby nie te pany.

⁵¹ Jw., s. 130—131: Pieśń o dziewczynie i przewoźniku.

⁵² Jw., s. 143—144.

T A B L I C A I

Nr	Strona i tytuł pieśni u Przybosa		Zródło	Opuszczenia
1	147	Pieśń dziękczynna po obiedzie weselnym	Kolberg: Radomskie 22 s. 175	Zwrotki 3,4,5 i 7.
2	161-2	Rozpleciny V.	Kolberg: Mazowsze s. 246 nr 130	Dwa wiersze po wierszu 14-gm.
3	197	Nie będziesz, Marysiu	Kolberg: Mazowsze 3 s. 120 nr 84	Dwie pierwsze zwrotki.
4	214	Z pieśni dożynkowej	Kolberg: Mazowsze 5 s. 113 nr 53	Zwrotki 4, 8-16, 18, 19.
5	219	Kiedy będzie słońce i pogoda	Kolberg: Kujawy 4 s. 7 nr 109	Zwrotki 5-10.
6	220	Za Jasiem do Śląska	Kolberg: Kujawy 4 s. 33 nr 165	Cztery zwrotki końcowe.
7	231-2	Jasieńko z Kasią polubili się	Kolberg: Mazowsze 5 s. 268 nr 278	Brak ostatniej zwrotki.
8	233-4	Szumi las	Kolberg: Mazowsze 5 s. 263 nr 272	Brak zwrotek 5-8.
9	241-2	Koło mego ogródeczka	Kolberg: Kaliskie 23 s. 99 nr 53	Zwrotki 8-11.
10	242	Zebyś ty mnie, moja miła, chciała	Kolberg: Kujawy 4 s. 7 nr 109	Zwrotki 8-10.
11	250	Przy oknie spała	Kolberg: Poznańskie 12 s. 194 nr 371	Tekst krótszy o dwie zwrotki.
12	259	Oj, wołałem, wołałem	Kolberg: Mazowsze 3 s. 140 nr 121	Brak zwrotek 3-8.
13	277-87	Biała lelija	Kolberg: Sandomierskie 1 s. 58 nr 53	Z 33 zwrotkowej pieśni wybrane tylko zwrotki 27-29.
14	280-81	Topól się rozwija	Kolberg: Sandomierskie 1 s. 136 nr 165	Zwrotki 1-4 i 13-18.
15	283	Hulaj, bujaj, jeleniu	Kolberg: Mazowsze 5 s. 277 nr 298	Zwrotki 5-11, oddzielone przez Kolberga od poprzednich poziomą kreską.

T A B L I C A II

Nr	Strona i tytuł pieśni u Przybosa		Zródło podane mylnie	Sprostowanie
1	80	Pieśń o gołębiu	Kolberg: Pieśni, nr 10 a.	Informacja mylna.
2	143	Złote ziarno	Kolberg: Kaliskie 13, s.169 nr 170	Powinno być: Kolberg 23 ...
3	145—6	Łado I,II,III.	Kolberg: Lubelskie 16, nr 27,219,211.	Informacja mylna.
4	177	Już-ci pojechał	Kolberg: Kieleckie 18, nr 217	" "
5	225	Turlam ja se, turlam	Kolberg: Poznańskie 12, s. 289	" "
6	257	Prosto mego okieneczka	Kolberg: Poznańskie 12, nr 271	Powinno być: Kolberg, 12. Poznańskie, s.145 nr 272.
7	273	Kochaneczka po sadeczku chodzi	Steffen	Informacja mylna.
8	314	Na kopieczku kwitnie reż	Pieśni II, nr 331 c	Powinno być: Pieśni, II, s. 331 nr 272 c.
9	347	A wyjrzyjże, dziewczyno	Kolberg: Pieśni, II, nr 5	Informacja mylna.

T A B L I C A I I I

Nr	Str.	Pieśń			Jest	Powinno być
1	75	O turze, co złote różki ma	wiersz 6 i 7		szczyre	szyre
2	83	Strala	zwrotka 2	wiersz 4	dalej	dali
3	103—6	O dzieciach powracających z niewoli tureckiej	" 18	" 4	swej	swojej
4	112—3	Wszystkim ludziom jest świadomo	" 4	" 1	patrzyj	patrzaj
5	115—9	Jasio z wojenki jedzie	" 18	" 2	tobie	tobiem
6	121—2	Brat zabija siostrę	" 3	" 3	jużem się ja	jużem się już ja
					rozmyśliła	rozmyśliła
7	127—8	Kochanek jadąc do dziewczyny umiera	" 1	" 1 i 2	zabronić	zbronić
8	129—30	Pod Krakowem we wsi co się było stało	wiersz 2		pokochało	zakochało
9	135—9	Wyprawa pana do młyna	zwrotka 9	wiersz 1	na próg	za próg
10	"	" " "	" 24	" 1	panie	pan
11	"	" " "	" 25	" 1	panie	pan
12	"	" " "	" 36	" 1	mnie	—
13	143	Złote ziarno	wiersz 12		a pan młody	a młody pan
14	147—8	Bóg zapłać	zwrotka 5	wiersz 1	ławy, ściany	ściany, ławy
15	154—6	Pożegnanie domu	" 6	" 3	ławy, stoły	stoły, ławy
16	164	Wianek weselny I.	" 4	" 3	oj tyła mi dobrze	o tyła mi dobrze
17	174	Na wieczór przedślubny	" 3	" 3	przez	przed
18	175	Po wianek	" 1	" 4	nie masz ci ja doma	nie masz ci ji doma
19	178	Przeleciały ptaszki	" 1	" 2	Mareskie	Marewskie
20	188	Wyszła Kasiénka	" 3	" 3	wsie	wsio
21	193—4	Kole lasa	" 3	" 3	uciekaj, nie uciekaj	uciekaj, nie cekaj
22	206	Zimnego wiatru	" 2	" 2	do	to
23	211—12	Pieśń gaikowa	" 11	" 1	pierscionka	pierscienia
24	"	" " "	" 12	" 2	pawie	panie
25	"	" " "	" 15	" 2	prosił o jej	prosił jej o
					o wieniec	wieniec
26	213	Podkoziółek	—	" 1	podkoziółka	podkoziółek
27	214	Z pieśni dożynkowej	—	" 15	dożęli	dożęlim
28	222—4	Hej, z góry jadą Mazurę	" 1	" 1	Hej, z góry	Hej, z góry, z góry
29	231—2	Jasieńko z Kasią polubili się	" 6	" 3	mi	
30	232—3	Dumka dziewczęcia	" 2	" 2	Jasieńku	Jasiuleńku
31	"	" " "	" 4	" 2	w rynku	w ryku (płocie)
32	"	" " "	" 6	" 2	Jasieńka	Kochanka
33	238	Skoczył z konia nieuważnie	" 3	" 1	dziew zę	złoto
34	243—4	A z wieczora czarna burza	" 6	" 3	stada	stado
35	245—6	Powiedzże mi, powiedz	" 3	" 2	ciebie	siebie
36	246—7	Lipeńka	—	" 9	Jasteczku	Jasieńku
37	"	" " "	—	" 17	goni	płynie
38	"	" " "	—	" 22	bystro	bystra
39	"	" " "	—	" 24	mam ja	mam-li
40	251—52	Jedzie konik z miasta	" 1	" 3	miła	mała
41	263	Po cóżeś chodziła	" 1	" 4	na rękę	na ręce
42	266	Droga do dziewczyny	" 1	" 2	mi	ma
43	267—8	Przyjechało siedmiu	" 1	" 1	stojałam se	stojała se
44	272—4	Grzebiujszczek ji łupod	" 2	" 2	wtórowany	wytórowany
45	275	Nie są to ptaszki, tylko kawalerowie	" 2	" 3	dziewuki	dziewuli
46	277—8	Biała lelija	" 2	" 1	lelijo	lelija
47	296	Pierse kury zapiały	" 2	" 2	I se zdjąn te buci-	I zdjąn se bucicki
					cki	
48	324	Gdzie będziesz nocowała	" 1	" 1	pszczołeczko	pscóleńko
49	326	Mam babę, mam	—	" 2	nie sprzedam	i sprzedam
50	332—3	A dała się moja pani matka	tytuł i	" 1	mię	mi
51	343—4	Foleciała gaska	" 3	" 1	te	to
52	357—8	Piosenka świniopasa	—	" 14	docy	decy

GARNCARSTWO LUDOWE

Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1955

Postęp techniczny zwięził możliwości produkcyjne garncarstwa ludowego. Już upowszechnienie pieców kuchennych krytych blachą, dało pierwszeństwo praktyczniejszym i wytrzymalszym „żeliwniakom” przed gliniakami, skutkiem czego masowo, fabrycznie wytwarzane garnki żelazne i emaliowane stały się groźnym konkurentem kruchego towaru, obwożonego po targach i jarmarkach. Także wprowadzenie wirówek ograniczyło konieczność posługiwania się w gospodarstwie wiejskim naczyniami zasobowymi. Poza tym rozkruszanie się zwyczajów ludowych, w których gliniaki spełniały ważną rolę, też nie wychodziło garncarzom na dobre. W tych warunkach garncarstwo — jako przemysł typowo glebae adscriptus, nawskroś ludowy, bo uprawiany przez lud i na użytek ludu — traciło coraz bardziej swój cel i podstawy rozwoju.

A jednak w garncarstwie odbija się poziom kultury materialnej i obyczajowej przeszłości, a nadto poziom sztuki życia codziennego. Dlatego warto było zająć się tym tematem.

Praca Romana Reinfussa o polskim garncarstwie ludowym wypełnia dotkliwą lukę w naszej literaturze naukowej, niezbyt zasobnej nawet w monograficzne opracowania ważniejszych ośrodków garncarskich, a pozbawionej syntetycznego przedstawienia całokształtu tegoż przedmiotu. Napisana jest przejrzysto i zrozumiale dla szerokiego kręgu czytelników, a do nauki wnosi wiele nowego materiału, zdobytego podczas badań terenowych, prowadzonych systematycznie od kilku lat przez Państwowy Instytut Sztuki, badań indywidualnych oraz czynnej współpracy z akcją konkursową, organizowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w różnych województwach. Autor dokonał czynu pionierskiego, podawszy po raz pierwszy w naszej literaturze w sposób zwięzły dzieje rzemiosła garncarskiego od zarania młodszej epoki kamiennej aż do naszej współczesności, w której wytwórcy zrzeszeni zostali w spółdzielniach; po raz pierwszy podał przegląd form i zdobnictwa naczyń wyrabianych na obszarze Polski Ludowej i po raz pierwszy scharakteryzował żywe do dziś w terenie ogniska garncarskie. To wszystko jednym tchem należy powiedzieć o książce Reinfussa, obfitującej w bogactwo rzetelnie zebranego i dobrze uporządkowanego materiału. Nadto należy podkreślić, że fotografie przedmiotów zostały doskonale wybrane przez autora. Ilustrują one istotnie najlepsze okazy polskiego garncarstwa ludowego zarówno co do kształtu, jak i co do zdobnictwa. Szkoda, że do poziomu samej selekcji nie dostosowano technicznego poziomu reprodukcji. Niemal wszędzie raz nas tło poplamione, a jego proporcja w stosunku do samego przedmiotu często jest wadliwa. Nadto należy zauważyć, że dolepione na końcu książki errata obejmują, niestety, tylko 1/3 ilości pomyłek drukarskich. Mimo tych i innych usterek, książkę należy uważać za udaną pozycję wydawnictwa „Sztuka”.

Ponieważ jednak badania ceramiki ludowej w Polsce bynajmniej nie dobiegły końca, a w bliskim czasie można się spodziewać monograficznych opracowań ważnych, a niedostatecznie poznanych ośrodków garncarskich, wydaje mi się, że pożądane jest zaopatrzenie niniejszej recenzji w dodatkowe uwagi.

Przede wszystkim należałoby ustalić terminologię technologiczną garncarstwa, która w książce Reinfussa nie zawsze jest trafna. A więc: *czerep*em nazywa się zwykle nie surowe tworzywo naczynia glinianego, ale już wypalone. Jest on z zasady porowaty w naszych naczyniach ludowych z powodu wypalania ich w temperaturze niskiej. *Angoba* nie nazywa się u nas polewa, lecz powłoka z glinki, występująca w ludowych naczyniach glinianych jako pobiałka (aczkolwiek francuskie słowo *engobe*, a więc to, co scala się z innym przedmiotem, może od-

nosić się zarówno do pobiałki, jak i szkliwa). *Glinka* kolorowa nie jest tym samym co polewa, *polewa* zaś nie jest czymś innym niż glazura, gdyż polewa, glazura, szkliwo — to jedno.

W podanych przez autora informacjach odnoszących się do techniki produkcji nie ma żadnych uchybień. Odnaczają się one zwięzłością. Niemniej wydaje mi się, że niektóre uwagi wymagają rozszerzenia. Jeśli np. czytamy, że garncarze prażony ołów mełli w żarnach na proszek i przesiewając przez sito okurzali naczynia, ale „w wielu ośrodkach zapomniano już o tym sposobie” — wydaje mi się, że należałoby dodać, że to odwrócenie się od tego rodzaju techniki glazurowania było wynikiem smutnych doświadczeń garncarzy, którzy stwierdzili (szczególnie na Ukrainie), że pył ołowiu zatruchiwał ich organizm, wywołując różne schorzenia, kurcze żołądka, krwotok wewnętrzny, a nawet utratę wzroku i epilepsję. (Także nadmiar ołowiu w niskotopliwym szkliwie, wylugowywany przez kwasy w potrawach, stawał się przyczyną rozmaitych objawów zatrucia organizmu z chorobą „kolik” na czele).

Rozdział o kształtach naczyń warto by w przyszłości uzupełnić materiałem gwarowym. Lud bowiem, którego język spełniał dobrze rolę narzędzia porozumiewania się ludzi między sobą, wytworzył wcale bogatą onomastykę kształtów naczyń, regionalnie zróżnicowaną, podobnie zresztą jak samo garncarstwo. Odnosi się ona przeważnie do pojemności naczyń lub ich kształtu ogólnego. Wystarczy wspomnieć, że w czasopiśmie warszawskim „Pamiętniku Religijno-Moralnym” z r. 1854 autor artykułu o Ilży, wywołując w XVI i XVII w. towar gliniany do Gdańska i Szwecji — podobnie jak Kołaczyce, Denków i Bydgoszcz — takie znał nazwy garnków: „*plaszczyn*” — to jest miski, pokrywy i rynki; „*drobiszcz*” — było nazwą małych garnków; „*podpnia*” — tak zwały się kwartówki; „*obszerniaki*” — to trzykwaterekówki; „*pnia*” — to garnce; „*jagielniki*” — dwugarnce; „*kruszc*” — stągwie. W Olkuskim zaś, wedle Si. Cieszeńskiego, duży gliniany garnek zwał się „*stempoczek*”, mniejszy — „*grosoczek*”, przysadzisty zaś, a pojemny — „*kempioczek*”. Garnek kwartowy nazywał się „*carecka*”, naczynie do topienia słoniny — „*rynecka*”, a trójnóżek — „*koziołeczek*”. W Sandomierszczyźnie znane są duże „*wodziaki*” oraz kociołki do parzenia bieleziny, zw. „*polewanica*”. Na Śląsku Cieszyńskim karmiono niemowlęta z naczyń glinianego z rurką, zwanego „*cypek*”, która to nazwa wodzi się od płóciennego czepka, używanego pierwotnie w razie potrzeby za smoczek do ssania kaszki osłodzonej. Do pogłębienia więc problemu garncarstwa, a w szczególności występujących w nim form, pożądane jest przeprowadzenie odnośnych badań językowych.

Autor, dociekając źródeł wpływów postronnych na ceramikę ludową, nie wspominał — i słusznie — o wpływie zagranicy. W znanych mi bowiem statutach cechów garncarskich nie czytałem o obowiązku odbywania takiej praktyki za granicą, choć wzorem zachodnio-europejskim wymagano tego od czeladników cechu malarzy, złotników, rzeźbiarzy itp. Stwierdzenie tego faktu uzasadniałoby w znacznym stopniu rodzimność formy polskiego garncarstwa ludowego. Autor wspominał natomiast i o innych źródłach wpływów: manufakturach, szkołach oraz o ingerencji inteligentów. Tu należy zaznaczyć, że patronacka akcja inteligentów sięga czasów dawniejszych niż moda na ludowość, powstała wprawdzie w okresie Romantyzmu, ale jako zjawisko społeczne rozwijająca się dopiero od początku XX w. Jakimi drogami mogły powstawać u ludu niektóre formy ceramiczne, daje nam

przykład M. Łopuszańska, która w „Gazecie Rzemieślniczej“ nr 5 z r. 1905 podaje, że w Pawłowie lubelskim ks. Piotrowski dostarczał garncarzom „modeli według wykopalisk starosłowińskich lub też wedle greckich urn“, a czynność tę uważał za „chwalębną“.

Poważniejszego natomiast uzupełnienia wymaga rozdział pracy Reinfussa traktujący o formie i zdobnictwie. W omawianiu zagadnienia formy nie możemy ograniczyć się do analitycznego przedstawienia części składowych naczynia: nóżek, brzuśca, szyjki, ucha i kołnierza (bo tak, antropomorfizując naczynie, nazywa lud jego części). Formę bowiem charakteryzuje synteza tych członów wypowiadająca się nie w „wymodelowanym konturze“ (str. 49), ale — lepiej powiedzieć — w profilu, którego ukształtowanie jest w garncarstwie bodaj zasadnicze, jako podstawa artystycznej wartości formy. Profil właśnie stanowi w znacznym stopniu *differentia specifica* między polskim garncarstwem ludowym a analogicznymi formami zagranicznego pochodzenia. Określenie profilu — co prawda trudne do wyśłowienia — należy do obiektywnego opisu, w którym stopień odchylenia najwyższej wydatości brzuśca w górę od połowy wysokości naczynia gra dużą rolę. Najważniejsza jednak jest ocena profilu ze stanowiska estetycznego, co jako wyraz naszej wrażliwości na formę, smaku i kultury artystycznej — decyduje o hierarchii zakwalifikowania przedmiotu do sztuki.

W charakterystyce składowych części formy garncarskiej autor mało uwagi poświęcił uchu. Tymczasem ten na pozór mało znaczny dodatek jest w kompozycji naczynia problemem bynajmniej nie błahym. Garncarz ludowy kształtuje je i nalepia bez wahania, trafia zawsze w sedno, bez namysłu wybierając z wielu możliwości jedną — najlepszą, oczywiście za nieomylnym podszeptem tradycji. Ale ceramik, kształcony w szkole, biedząc się nad wyborem formy ucha, rozwiązać musi zagadnienie zestrojenia dwóch rzeczy niejednorodnych: naczynia wytoczonego na kole i ucha mieszzonego w dłoniach a nadto bryły z linią, a kierunku odśrodkowego z dośrodkowym. Nieobojętne są w tej pracy punkty nalepienia ucha, jego grubość i długość, a nade wszystko kształt, który by

uzupełniał naczynie, harmonizował z nim, okraszał je, a nie popadał w konflikt z charakterem tworzywa, to jest nie naśladował w glinie kutego żelaza, giętego drutu, rzniętego drzewa lub obłaka plecionego z pręcia. Tylko ten, kto biedził się nad tym problemem z gliną w dłoni, wie, jak trudno osadzić ucho, aby ono było dostatecznie duże, grube i silne, by mogło spełniać swe funkcjonalne zadanie, a jednocześnie — by posiadało kształt zgodny z formą przedmiotu, z którym jest ściśle związane.

Sama doskonałość techniczna nie gra tu roli przodu. Same ręce wprawne nie wystarczają do wykonania pięknego garnka. Podobnie ma się rzecz z szatą zewnętrzną naczynia. Tym bardziej że nie zawsze zależy ona od garncarza. U garncarza ludowego żadna barwa nie jest ustalona, bo technologia jego, nie oparta o chemię, nie pozwala mu na preparowanie barwnych szkliw o zamierzonym kolorze ani też na niezawodne kierowanie procesem wypalania. Wskutek tych braków wiedzy fachowej wychodzą spod jego ręki różne fioleto i czernie manganu, różne zielenie miedzi oraz żółcienie i brązy ugrów. Można by dojść do paradoksalnego twierdzenia, że garncarz ludowy umie wiele, dzięki temu, że wie mało. W istocie jednak umiejętność jego jest krucha. Toteż ogień płata nieraz złośliwe figle garncarzowi, narażając go na straty materialne, ścierając mu malowidło i przeinaczając jego pracę. Ten niepowołany dekorator, od którego żaden garncarz ustrzec się nie może, zabawia się nieraz w artystę, dając w szkliwie istny poemat nieuchwytnych lśnień i drzeń oraz trudnych do wyrażenia uroków zamazań ornamentu. Podziwiamy wtedy kwiaty, których żaden ogrodnik nie hoduje, i ptaki, które w żadnym kraju nie żyją, i gwiazdy, które na żadnym niebie nie świecą.

Ale nade wszystko cieszy nas świadome działanie garncarza ludowego i jego trafny wybór środków, które nie pozwalają mu na zagubienie się między prawdą natury a elementarnymi postulatami sztuki. Danie wyrazu radości i umotywowanie naszego zachwytu nad dziełami naszych artystów — garncarzy też należy do obowiązku piszących o sztuce.

Tadeusz Seweryn

CERAMIKA LUDOWA NA I OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWIE CERAMIKI I SZKŁA ARTYSTYCZNEGO WE WROCŁAWIU

Staraniem Ministerstwa Kultury i Sztuki zorganizowana została w IV kwartale ubiegłego roku w Muzeum Śląskim we Wrocławiu I Ogólnopolska Wystawa Ceramiki i Szkła Artystycznego, ilustrująca powojenny dorobek Polski w zakresie wszystkich działów ceramiki artystycznej i szkła dekoracyjnego.

Obfity materiał wystawowy, eksponowany w sposób estetyczny w kilku obszernych salach, ujęty został w szereg działów, poczynawszy od mało na ogół znanych wyrobów ceramicznych, znajdujących zastosowanie w dekoracji architektonicznej, poprzez użytkowe wyroby fabryczne z porcelany, porcelitu, fajansu, kamionki, do eksperymentalnych osiągnięć Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i różnych uczelni plastycznych czy poszczególnych artystów, kończąc na ceramice ludowej, na której w niniejszej recenzji skupimy naszą uwagę.

Wyroby ludowe wystawione zostały w dwóch obszernych salach oraz w części przyległego korytarza. Mniejsze przedmioty, jak np. okazy ludowej rzeźby — w oszklonych gablotkach, naczynia zaś — na obitych szarym płótnem otwartych stopniach. Koncepcja wystawy w dziale wyrobów ludowych była

zupełnie prosta. Na wstępie dano przegląd form, wstępujących w garncarstwie ludowym, dalej różne rodzaje wyrobów garncarskich, w zależności od gatunku surowca, techniki wykonania i zdobienia (biskwity, siwaki, naczynia malowane i glazurowane), drobną galanterię i rzeźbę ludową (ptaszki z Iłży, plastyka figuralna z Medyni Głogowskiej i Urzędowa), wreszcie przegląd ceramiki ludowej ilustrujący jej zróżnicowanie regionalne. Na zakończenie przedstawione zostało zagadnienie roli nadzoru CPLiA w dziedzinie podnoszenia poziomu artystycznego ludowej ceramiki. Układ wystawy mimo swej prostoty okazał się nieco trudny dla zwiedzających, gdyż zanadto rozpraszał poszczególne zespoły. Naczynia z tych samych ośrodków widzieliśmy raz jako przykłady form użytkowych, po raz drugi jako okazy tej czy innej techniki, trzeci zaś raz wśród zespołów regionalnych, a czasem jeszcze czwarty — wśród osiągnięć nadzoru artystycznego CPLiA. Ponadto został on w szczególności tu i ówdzie pozacierany przez „chochlika wystawowego“, który dla osiągnięcia efektu estetycznego — bez skrupułów przestawia garnki kpiąc z sy-

stematyki i lekceważąc wytyczne opracowanego przez fachowców scenariusza.

Materiału wystawowego dostarczyła organizatorom Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, co miało tę dobrą stronę, że uwolniło ich od konieczności penetracji terenowej, ale równocześnie zawężyło zasięg wystawy do ekspozatów z ośrodków zorganizowanych w CPLiA, bądź też przez nią w ten czy inny sposób kontrolowanych. Ta jednostronność wyboru materiału wystawowego dosyć ujemnie zaciążyła na całości, zubożając wystawę, która skutkiem tego wykazywała poważne braki. I tak np. w przeglądzie różnych form zastosowania naczyń glinianych brakło choćby zdobionych maślnic do wyrobu masła, czy podkurzaczy dla pszczelarzy; wśród technik zdobniczych pominięto siwaki z dekoracją w postaci czarnej malatury; zaś w przeglądzie regionalnym poszczególne ośrodki, jak np. Bolimów czy Pawłów, potraktowane zostały w sposób jednostronny.

Nie były reprezentowane takie doskonałe pracownice, jak np. Jeleśniańskiego z Milówki, Bilińskiego ze Starego Sącza, Czezelewskiego z Sielczyka (pod Białą Podlaską), Józefa Głuszka z Chałupki i wiele innych.

Obficie natomiast pokazano wyroby z pracowni zrzeszonych w CPLiA, jak np. spółdzielnia w Kartuzach (L. Necel, Meissner, Kazimierzczak), spółdzielnie we Włodawku (wyroby W. Nowakowskiego), Sieradzu (H. Muszyński, Pertkiewicz), Tomaszowie Mazowieckim (E. Arkuszyński, J. Budkiewicz, J. Malczewski, Trześniowski), Łowiczu (L. Konopczyński), Białsku-Białej (W. i F. Matusiakowie), Iłży (W. Kitowski, Kosiarska, S. Luba, S. Pastuszkiewicz, J. Połetek, J. Purski, A. Rokita, F. Bąbel, T. Bąbel, K. Ciepiewski, C. Jeż), Puławsku (W. Latoszek, Z. Plagowski, E. Piotrowski), Białymstoku (W. Gacki, A. Kraszewski, J. Panas, L. Sołociukiewicz, G. Szeremietiew), Pawłowie (E. Farion, J. i P. Witek, K. Żołnacz), w Janowie Lubelskim (J. Noworol, A. i J. Stańko oraz cała rodzina Startków), Łańcucie (E. Chmiel, W. Jurek, W. Kępa, S. Kot, J. Plizga, W. Prucnal, A. Ruta, J. Schodziński, E. Welc, J. Woś).

Wyroby zaprezentowane na wystawie to przeważnie poprawnie pod względem technicznym wykonana produkcja bieżąca, którą znamy z wielu już wystaw czy publikacji. Z innych należy wymienić wyroby Kazimierzczaka z Kartuz, które ciemną, gładką glazurą odbiegają od powszechnie znanych wyrobów kaszubskich Necla czy Meissnera, oraz malowane wyroby Matusiaków z Bielan w powiecie Oświęcim.

Po raz pierwszy na wystawie wrocławskiej pokazano świeżo reaktywowaną ceramikę „flamerowaną” z Puławsku. Flamerowanie naczyń, niegdyś dosyć rozpowszechnione na terenie Kurpiowszczyzny (Pułtusk, Wyszaków, Serock), polegało na tym, że plastyczne jeszcze naczynie gliniane polewano białą angobą, czyli tzw. „tonem”, a następnie ryto wzór za pomocą ryłka. Po wysuszeniu i wypaleniu naczynia malowano je barwnymi farbami podszkliwnymi, które w drugim wypale pokrywano bezbarwną glazurą¹.

Według badań M. Żywirskiej, która garncarstwu kurpiowskiego poświęciła osobną pracę, flamerowanie zamarło na Kurpiach pod koniec pierwszego dziesięciolecia międzywojennego (w latach 1928–1930).

Obecnie, dzięki wysiłkom nadzoru artystycznego CPLiA, zarzucona technika zdobnicza odżyła. Wyroby E. Piotrowskiego, Z. Plagowskiego i Wł. Latoszka — zarówno w formie, jak i ogólnym charakterze dekoracji — starają się nawiązywać do tradycji. Nie zawsze się to jednak udaje, czego przykładem może być dzban E. Piotrowskiego, ozdobiony na brzusku linią łamaną i szeregiem rytmicznie powtarzających się kłosów. Byłoby może wskazane, aby nadzór artystyczny spółdzielni garncarskiej w Puławsku nakłonił na początek garncarzy miejscowych do powtarzania dawnych wzorów, znanych z cytowanej pracy Żywirskiej. Dopiero gdy wzięją się oni z powro-

tem w reaktywowaną technikę dekoracyjną, przejdą do rozwijania i pomnażania tradycyjnego zasobu dekoracyjnego.

Ważny moment wkrzeszenia zarzuconej techniki dekoracyjnej zbyt może słabo został wykorzystany, zwłaszcza zaś tam, gdzie podsumowywano osiągnięcia nadzoru artystycznego CPLiA, niesłusznie natomiast w tym dziale znalazły się wyroby K. Rogowskiego z Białej Podlaskiej, który nie jest zrzeszony w spółdzielni CPLiA, poziom jego wyrobów trudno więc zapisać na poczet zasług cepeliowskiego nadzoru².

Skoro już mowa o zasługach, nasuwa się jeszcze jedna uwaga. Na wystawie wrocławskiej zupełnie nie podkreślono roli, jaką w dziedzinie opieki nad ceramiką ludową odgrywa od wielu lat prowadzona akcja Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wiele ośrodków garncarskich, których produkcja zdobi dziś witryny sklepów CPLiA, zostało odkrytych lub uaktywnionych w kierunku artystycznym przez konkursy i wystawy organizowane przez Wydział Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Niekiedy dopiero na tych właśnie wystawach zapoznawali się pracownicy CPLiA z nie znanymi im ośrodkami garncarskimi i nawiązywali pierwsze kontakty handlowe z wytwórcami.

Ze sprawą ceramiki ludowej wiąże się w pewnej mierze akcja prowadzona przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego, który w wytwórni fajansów we

² Ten sam błąd powtarza się na str. 86 katalogu wystawy, gdzie K. Rogowski figuruje w dziale zatytułowanym „Spółdzielnie garncarskie CPLiA”.



Ryc. 1. Reaktywowana ceramika „flamerowana”.
Wyk. Zdzisław Plagowski, Pułtusk.

¹ Maria Żywirska: *Garncarstwo Puszczy Białej. Prace i Materiały Etnograficzne*, T. VII, str. 345.



Ryc. 2. Reaktywowana ceramika „flamerowana”.
Wyk. Władysław Latoszek, Pułtusk.

Włocławku organizował kolektywy projektanckie, złożone z miejscowych robotnic fabrycznych lub specjalnie w tym celu zaproszonych malarek ludowych z Powiśla Dąbrowskiego. Na wystawie wrocławskiej działalność ta została zilustrowana dosyć jednostronnie — przez serię talerzy malowanych przez kolektyw robotnic z fabryki fajansów we Włocławku. Nie był natomiast w sposób równorzędny zadokumentowany dorobek kolektywu malarek ludowych z Powiśla Dąbrowskiego, co ze względu na wnioski wypływające z porównania mogłoby być niezwykle interesujące.

Ceramiki produkowanej przez fabryki i w pracowniach zakładów naukowych omawiać nie będziemy, gdyż przekraczałoby to już ramy niniejszej recenzji. Wspomnieć jednak należałoby o nielicznych wypadkach, kiedy czy to w toku nauki, czy już w produkcji plastyk-dekorator sięga do doświadczeń ludowej sztuki zdobniczej. Przykłady tego rodzaju można było obserwować wśród wyrobów uczniów prof. R. Krzywca. Wytrawny ten pedagog docenił wartość ceramiki ludowej jako elementarza, na którym początkujących adeptów sztuki należy uczyć pierwszych liter alfabetu zdobienia bryły obrotowej. Ze pojętni uczniowie potrafią później z tych wiadomości samodzielnie korzystać, widać z prac dawnej uczennicy prof. Krzywca, Ireny Drózd, która w oparciu o ludowe formy dekoracji ceramicznej potrafiła znaleźć własny sposób plastycznego wyrazu, czego liczne dowody dała dekorując wyroby spółdzielni w Suwałkach.

W związku z wystawą wrocławską został wydany katalog, stanowiący pracę zbiorową pod redakcją M. Starzewskiej, który dzięki swej bogatej treści stanowi cenną pozycję bibliograficzną. Interesujące nas zagadnienia ceramiki ludowej znajdujemy w rozdziałach pisanych przez Janinę Oryńczynę i Kornelię Popławską.

Praca Oryńczyny („Zagadnienia ceramiki ludowej” str. 55—65) w układzie treści nawiązuje do ekspozycji. Omawia więc w niej autorka zagadnienie funkcjonalności wyrobów garncarskich i jej związek z formą naczyń ludowych, następnie zajmuje się pokrótce techniką wyrobu i zdobienia oraz analizy drobnej plastyki figuralnej, wyrabianej w Iłży, Medyni Głogowskiej czy Urzędowie. W zakończeniu szkicuje sytuację garncarstwa ludowego, które, tra-

cąc odbiorcę w wiejskim środowisku, zyskuje go w mieście, i omawia działalność CPLiA na odcinku ochrony tej wiedzącej gałęzi ludowej twórczości artystycznej. Artykuł J. Oryńczyny, napisany w sposób niezwykle powściągliwy, i to wyłącznie z punktu widzenia CPLiA, nie daje właściwego obrazu skomplikowanych „zagadnień ceramiki ludowej”. Autorka nie wspomina, że obok paru ośrodków garncarskich, które jako tako prosperują, pod boki opiekuńczej CPLiA upadają z roku na rok ośrodki o wspaniałych niekiedy tradycjach artystycznych, jak np. znane od paru stuleci Kołaczyce; że wielu ciekawych form ludowej ceramiki, mimo istniejących możliwości, nie reaktywano; że są całe województwa, które nie posiadają „swojej” ludowej ceramiki artystycznej (jak np. woj. krakowskie), gdyż nikt nie zajął się istniejącymi tam do dziś ośrodkami garncarskimi; że ceramikę ludową w bogatszym wyborze można zakupić właściwie tylko w stolicy, gdyż poza tym sklepy w ceramikę ludową są fatalnie zaopatrywane; że wreszcie nikt szczerze nie chce zainteresować się ludową ceramiką artystyczną, gdyż jest z nią mnóstwo kłopotu, a obrót z punktu widzenia handlowego (wobec niskich cen) — niewielki.

Pisząc o ludowej ceramice, autorka jest jak gdyby skrepowana swym oficjalnym stanowiskiem, które nie pozwala jej przyjąć postawy bardziej bojowej, jaka cechuje wypowiedzi niektórych współautorów katalogu, nie cofających się przed jasnym stawianiem zagadnień również i tam, gdzie wymagają one krytyki i domagają się poprawy. Na marginesie pracy Oryńczyny jeszcze jedna drobna uwaga. Autorka pisze na str. 57, że „siwaki Fryderyka Bąbla są jego osobistą innowacją z r. 1954”. Wiadomość ta, oparta być może na wypowiedzi samego Bąbla, nie odpowiada prawdzie. Twórcy ludowi, zwłaszcza bardziej znani, jak większość artystów w ogóle, lubią dokoła swojej osoby stwarzać legendę. W rzeczywistości siwaki wyrabiane były w ośrodkach garncarskich położonych koło Denkowa znacznie wcześniej. Świadectwem tego są zachowane do dziś w Kątach Denkowskich piece służące specjalnie do wypału siwaków, przy czym niektóre z nich w r. 1954 były już nieczynne.

Druga ze wspomnianych autorek, K. Popławska, pisze o współpracy artystów z zakładami seryjnej

produkcji. Zagadnieniami związanymi z twórczością ludową zajmuje się ona tylko marginesowo, kreśląc obraz stosunku, jaki kształtuje się między zawodowym plastykiem a ludowymi garncarzami zatrudnionymi w zakładzie ceramicznym. Według słów autorki, „plastycy kierujący produkcją w tych zakładach w pełni doceniają piękno miejscowych form i nie krępują inicjatywy garncarzy“ (str. 72). Obserwacje jednak czynione bezpośrednio w cepeliowskich zakładach ceramicznych nie potwierdzają tego idyllicznego obrazu. W rzeczywistości plastycy zawodowi, zapatrzeni we własną twórczość artystyczną, najczęściej nie interesują się możliwościami współpracujących z nimi garncarzy i bynajmniej niedają im sposobności ujawniania swych artystycznych umiejętności. Przykładem może być pewna plastyczka, która w r. 1953 jako kierownik artystyczny malowała sama wyroby spółdzielni ceramicznej w Suwałkach, nie wiedząc nawet o tym, że pracujący w jej zakładzie garncarze pamiętają jeszcze ludowe zdobnictwo

i umieją malować naczynia. Przykładów takich można by podać więcej.

Wytyskając autorkom zbyt optymistyczny sposób obrazowania rzeczywistości, czynimy to nie z recenzenckiej nadgorliwości, każące szukać przysłowiowej „dziury w całym“, lecz dlatego, że unikanie wiernego malowania sytuacji w dziedzinie sztuki ludowej stwarza pozory, jakoby na tym odcinku wszystko było „w największym porządku“, co wprowadza w błąd opinię publiczną i usypia czujność społeczeństwa. Tymczasem wiemy, że w dziedzinie ludowej twórczości artystycznej bynajmniej nie dzieje się dobrze. Im bliżej poznajemy zawiły splot zagadnień wiążących się ze współczesną ludową twórczością artystyczną, tym więcej odsłania się mankamentów i bolączek. Odkrywanie ich i dyskusowanie jest naszym wspólnym obowiązkiem. Pamiętajmy o tym, że każda dolegliwość wtedy dopiero może być leczona, gdy ją dokładnie poznamy.

Rss.

Fotografował Michał Maśliński

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ woj. WARSZAWSKIEGO

W dniach od 29 marca do 6 kwietnia otwarta była w Warszawie Wystawa Sztuki Ludowej i Rękodzieła Ludowego, zorganizowana przez Związek Samopomocy Chłopskiej, a mająca stanowić uzupełnienie zjazdu twórców ludowych okręgu warszawskiego, który obradował w tym okresie w stolicy. Celem wystawy było, jak informuje katalog, zapoznanie ogółu zwiedzających, a szczególnie wiejskich działaczy kulturalno-oświatowych z dorobkiem artystów ludowych woj. warszawskiego. Samym zaś autorom eksponowanych prac wystawa miała pokazać złe i dobre przykłady poszukiwań nowych rozwiązań tematycznych i kompozycyjnych we współczesnej sztuce ludowej.

Ten słuszny cel wystawy nie całkiem jednak został zrealizowany. Złożyły się na to pewne niedociągnięcia zarówno w doborze eksponatów, jak i w samej ekspozycji.

Niezrozumiałe jest umieszczenie wystawy w znacznej odległości od centrum miasta, niedostateczne informowanie o jej adresie (nieliczne afisze), jak również zlikwidowanie jej na 7 dni przed ustalonym terminem. Z tych też powodów wiele osób zainteresowanych sztuką ludową nie mogło obejrzeć zgromadzonych eksponatów. A niewątpliwie warto je było zobaczyć.

Wystawa obejmowała następujące działy: tkactwo, strój, wycinankę, zdobnictwo wnętrza oraz ceramikę. Naczelne miejsce na wystawie — ze względu na ilość zgromadzonych eksponatów i ich wartości artystyczne — zajmowało tkactwo. W dziale tym, jak i we wszystkich pozostałych, eksponaty ułożone były według podziału terytorialnego, powiatami. Należałoby oczekiwać rozmieszczenia wystawionych tkanin w jakiejś kolejności chronologicznej. Tymczasem układ eksponatów pochodzących z różnych okresów był w obrębie poszczególnych powiatów tak dalece niejednolity, że nie pozwalał na prześledzenie ciągłości rozwojowej tkactwa ludowego w danym powiecie. Nie przemysłany układ zacierał zupełnie różnice w czasie powstawania i nasileniu użytkowania poszczególnych tkanin. Brak było również danych umożliwiających wyróżnienie prac najbardziej typowych dla danego powiatu. Utrudnia to wyprowadzenie jakichś wniosków dotyczących rozwoju tkactwa w różnych regionach.

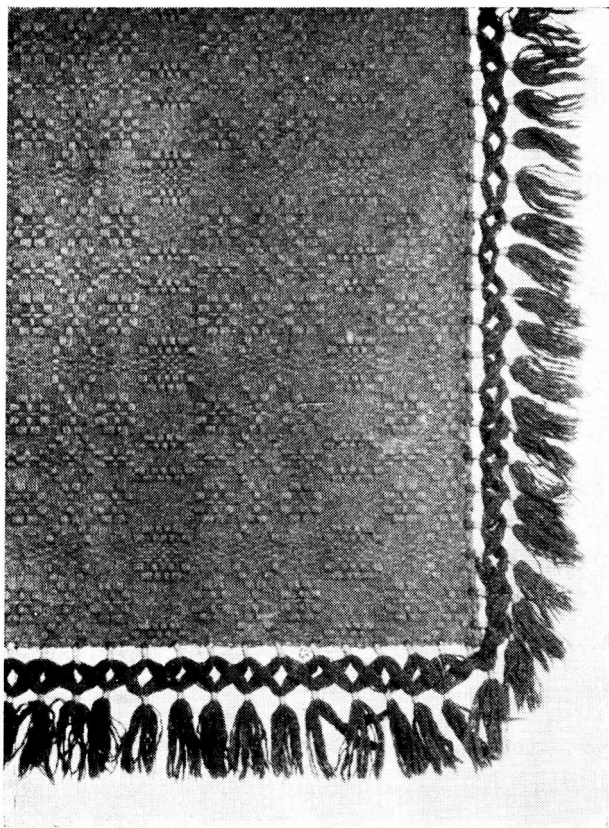
Wobec więc trudności ujęcia historycznego, omówimy reprezentowane na wystawie działy twórczości tkackiej w kolejności podyktowanej ilością zgromadzonych eksponatów.

Najliczniejsze były tkaniny przetykane i pasiaki. Pasiaki występują zarówno w dziale stroju, jak i w dziale tkanin dekoracyjnych, służących do nakrywania łóżek, skrzyń, zawieszania na drzwiach i wreszcie użytkowanych jako chodniki. Na specjalne wyróżnienie zasługują „gurowe“ zapaski Marii Żurawskiej z Rudzianka (tkane w czerwono białe paseczki na zielonym tle) i fartuch wykonany przez Kurpiowską Spółdzielnię Przemysłu Ludowego w Pniewie (w wąsko tkane paski utrzymane w kolorach białym, szarobłękitnym i czerwonym). Szkoda tylko, że ten ostatni pasiak, ukryty za białą lnianą spódnicą, nie był udostępniony do oglądania w całości. Nie pozwalało to ocenić w pełni jego walorów artystycznych. Pasiaki dekoracyjne — w przeciwieństwie do pasiastych zapasek wełnianych — były czysto lniane. Wyjątek stanowiło kilka pasiastych kilimów wełnianych, z których na specjalną uwagę zasługują: kilim w kolorowe pasy chabrowe i granatowe — wykonany przez Stanisławę Jastrzębską z Siennicy, zielony dywan w kolorowe pasy — praca Marii Mładzkiej z Rudzianka i „sorc“ wełniany w szerokie pasy popielate na tle czerwonym — dzieło Julii Mazurek z Rudzianka. Wiązki barwnych pasów w omawianych tkaninach rozłożone są asymetrycznie. Zestawienia barwne, bardzo jaskrawe, nie rażą dzięki odpowiedniemu dobraniu sąsiadujących z sobą kolorów i szerokości pasów.

Tak tkaniny pasiaste, jak i przetykane wełniane, również bardzo licznie eksponowane na wystawie, przeważnie łączone były z dwóch szerokości materiału.

Ze specjalnym zainteresowaniem oglądaliśmy na wystawie dekoracyjne tkaniny dwuosnowowe, które na Mazowszu mają swoją bardzo starą tradycję sięgającą XVI wieku.

Wśród dywanów dwuosnowowych znalazły się znane już z poprzednich wystaw i konkursów dywany Dominiki Bujanowskiej z Węgrowa. Jej bogatą twórczość charakteryzującą się obecnie różnorodnością w doborze barw, reprezentowało niestety tylko kilka tkanin utrzymanych w kolorach czarnym i białym, lub brązowym i białym. Typowe byłoby to dla jej twórczości początkowej, wzorowanej ściśle na podlaskich dywanach dwuosnowowych pochodzenia rzemieślniczego, ale nie obrazowało całej jej twórczości do roku 1954. Z żalem musimy stwierdzić, że nie sięgnięto zupełnie do jej ostatnich prac, które niewątpliwie pozwoliłyby prześledzić proces rozwoju twórczego tej



Rys. 1. Dywan-narzuta zielono-czarny. Wyk. Maria Wierzbicka z Zelechowa (pow. Mińsk Mazowiecki).

artystki. W żadnym wypadku nie możemy tego uważać za przegląd dotychczasowego dorobku Bujanowskiej.

Z grupy tkanin przetykanych pochodzących z powiatu Mińsk Mazowiecki zwracały uwagę zbliżone do siebie kolorystycznie zielono-czarne dywany, świadczące — przez udany dobór barw i rysunek wzoru — o wysokim poziomie artystycznym twórców. Wymienić tu należy szczególnie piękny dywan-narzutę Marii Wierzbickiej, uderzający powagą barw i szlachetną prostotą ornamentu (rys. 1). Nie można też pominąć doskonałej pracy Julii Budzyńskiej ze Starowoli (ryc. 2), o wzorach komponowanych na zasadzie krzyża, jak również dywanu Ireny Pałdyny z Posiadała, o gwiazdzystych motywach ornamentacyjnych.

Ten sam typ techniki tkackiej, co dywany, reprezentują wystawione kapy i makaty. Specjalną uwagę zwraca tkanina o wzorach ciemnoczerwono-seledynowych, wykonana przez Stanisławę Krzywaniak z Węgrowa (ryc. 3), obok niej narzuta Marii Mladzkiej z Rudzienka, tkana na białym postoniu turkusową wełną w drobny wzór okienkowy (ryc. 4), wreszcie szafirowo-biała kapa Stanisławy Cholewińskiej, również z Rudzienka. Autorka, dzięki umiejętnemu doborowi splotu, stworzyła rozwiązanie kompozycyjne specjalnie interesujące swoją oryginalnością.

Bardzo ciekawe byłoby stwierdzenie, o ile przedstawione powyżej ostateczne osiągnięcia w dziedzinie ludowego tkactwa dwuosnowowego nawiązują do starych mazowieckich tradycji tkackich. Wskazane byłoby więc szczególnie silny nacisk położyć na przesłedzenie produkcji tkackiej na omawianym terenie w jej różnych fazach rozwoju, i to zarówno w początkowej fazie produkcji rzemieślniczej, jak i późniejszej produkcji wiejskiej. Dopomóc w tym mogłaby właśnie omawiana wystawa, gdyby znalazły się na niej eksponaty najbardziej typowe ze wszystkich ośrodków produkcji tkackiej z terenu Mazowsza z ostatnich lat. Byłoby to pewnego rodzaju podsumowaniem rozwojowego procesu tkactwa i jego osiągnięć

oraz dałoby prawdopodobnie bardzo bogaty materiał porównawczy.

Obok tkanin naprawdę pięknych — znalazły się na wystawie eksponaty nie przedstawiające żadnej wartości artystycznej, wykazujące natomiast wyraźny wpływ kultury drobnomieszczańskiej. Za przykład służyć tu może obrus Wandy Jakubowskiej z Pogorzał Krzywicy, na którym nieładny motyw naturalistycznie potraktowanych kwiatów przypomina wzory drukowane w okresie międzywojennym przez różne tygodniki, a zwłaszcza przez wydawnictwo o raczej epigonalnym charakterze „Bluszcz” itp. Nieludowy charakter tego obrusa szczególnie jest widoczny wskutek kontrastu, jaki tworzy z umieszczonym obok szmaciakiem, utrzymanym w pastelowych kolorach, a reprezentującym twórczość XIX wieku. Szmaciak ten ma charakter użytkowy. Autor, nie kierowany specjalną chęcią ozdobienia go, stworzył mimo to dzieło oryginalne, a równocześnie charakterystyczne dla twórczości ludowej tego okręgu. Inaczej ma się sprawa z obrusem. Twórczyni sięgnęła do wzorów miejskich, ściśle mówiąc drobnomieszczańskich, które zmieniły piękny motyw róży, spotykany często w ludowych wzorach, na rażący kolorystycznie i kompozycyjnie kwiat całkowicie rozwinięty, pełny, na długiej łodyżce z krzycząco zielonymi liśćmi.

Na wystawie znalazły się także firanki siatkowe. Są one, jak wiadomo, najmłodszą, rozwijającą się dopiero gałęzią twórczości ludowej, propagowaną przez CPLiA ze względu na ich łatwy zbyt w mieście. Brak jakichkolwiek objaśnień dotyczących pochodzenia i ogromnego zasięgu rozpowszechnienia firanek siatkowych w różnych rejonach Polski mógłby nasuwać błędny wniosek o ich regionalnej specyfice mazowieckiej. Firanki — podobnie jak i lniane haftowane serwety na stół czy komplety podobnych w typie małych serwetek — wyrabiane są dopiero od kilku lat. Szczególnie silnie produkcja ich rozwija się w spółdzielniach ludowych, produkujących prawie wyłącznie na rynek miejski. Wielką zasługą wytworzących te nowe wyroby placówek jest przeniesienie na nie starych wzorów z haftowanych koszul czy wycinanek. W ten sposób przy zachowaniu ciągłości tradycji tworzą się nowe formy, cieszące się dużym popytem w mieście, a tym samym propagujące tam osiągnięcia ludowej twórczości artystycznej.

Wymienić tu należy wzorową spółdzielnię w Pniewie, opierającą swoją produkcję we wszystkich jej działach na wzorach ludowych, charakterystycznych dla Puszczy Białej. Również i w dziale stroju najbogaciej reprezentowany na wystawie był ten teren, na którym pniewska spółdzielnia rozwinęła swoją działalność.

W zakresie tradycyjnego stroju ludowego Puszczy Białej na wystawie znalazły się eksponaty zarówno starsze, jak i wykonane ostatnio. Z lat 1900 pokazana została stara „kiecka” utrzymana w charakterystycznym dla tego okresu kolorze czerwonym. Z lat 1930 wystawiono „kitel” zielony, nowy fartuch i pięknie haftowaną koszulę — pracę Ewy Mielcarek. Znaczenie gorzej przedstawiał się strój z Puszczy Zielonej. Eksponaty, mimo że było ich wiele, nie tworzyły zwartej całości. Oglądaliśmy tam spódnice brązową „w oczka”, w zielone pasy ułożone poprzecznie, dwa fartuchy „od przyodziewku”, pasiaste (z przewagą kolorów czerwonego i lila, przecięte czarno-zielonymi paskami), oprócz tego czarny gorset zdobiony czerwonymi tasiemkami i nowe czółko wykonane przez Konopkównę dla CPLiA. Szkoda, że nie pokazano koszuli, która — chociaż nie tak bogato haftowana jak w Puszczy Białej — dostarczałaby materiału do uchwycenia różnic i podobieństw w zakresie haftu na tych dwóch sąsiadujących ze sobą terenach, które w innych dziedzinach wytwórczości są często — do siebie zbliżone. Okręg sannicki reprezentowały jedynie dwa gorsety, wyszywane koralikami. Zaznaczyć należy, że starsze i do ostatnich czasów częściej spotykane są gorsety z haftem płaskim. Z tego terenu wystawiono także „zarekawki”, również wyszywane koralikami. Pokazanie ich w oderwaniu od całego stroju sannickiego nie pozwoliło na podkreślenie specyficzności tego stroju, w którym za-

rękawki te odgrywają swoją rolę. Największym brakiem tego działu ekspozycji było całkowite pominięcie stroju kołbielskiego, który nawet w obecnej dobie urbanizacji wsi i zaniku stroju ludowego jest jeszcze ciągle żywy. Jest to tym bardziej dziwne, że wsię, w których strój ten powszechnie występuje (jak na przykład Rudzienko), w innych działach wytwórczości były bogato reprezentowane. Strój kołbielski, bardzo zbliżony do sannickiego, mógłby wskazać na zapożyczenia, upodabnianie się i różnicowanie pewnych form na terenach sąsiedzkich.

Na wystawie warszawskiej stosunkowo bogato reprezentowany był dział wycinanek. Pokazano wycinanki z powiatów: Ostrołęka, Gostynin, Węgrów i Mińsk Mazowiecki.

Omawianie materiału zaczniemy od powiatu Ostrołęka, z którego dano przegląd wycinanek ostatniego dziesięciolecia. Zobaczyliśmy więc wszystkie ich typy, zaczynając od najstarszych „leluj” i „kólek” jedno i wielobarwnych, do nowych wycinanek tematycznych. Bardzo interesujące było pokazanie wielobarwnych naklejanek o kształcie kolistym, które dotychczas słabo było reprezentowane na innych wystawach. Z informacji zebranych w czasie Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego w 1954 roku wiemy, że na terenie Tatr i Wolkowego znano od dawna wycinanki wielobarwne. Były to zarówno kółka, jak i wycinanki tematyczne. Porównanie „leluj” eksponowanych na wystawie wykazało nowe tendencje twórców ludowych polegające na zastępowaniu dawnych motywów nowymi. Występowało to między innymi na przykładach zastąpienia tradycyjnych kogutków, umieszczanych symetrycznie po obu stronach „lelui”, gołąbkami i napisem „Pokój”.

Z wycinanek tematycznych pokazano dwie bardzo ciekawe prace Stanisławy Bakułowej. Reprezentują one kierunek w wycinankarstwie, zarzucający typową dla wycinanek symetrię. Sam proces wycinania poprzedzony jest obrysowaniem konturów wycinanych postaci i przedmiotów. Nie wiadomo, czy prace te można zaliczyć do wycinanek tematycznych, czy też traktować je jako odrębny, nowy kierunek w twórczości ludowej. Dotychczas nikt bliżej nie zajmował się tym zagadnieniem. Wymienione prace obrazują zajęcia gospodarskie. Są to „Warsztat tkacki” i „Zagroda”. „Zagroda” wykonana jest z papieru czarnego. Motywy mają układ pasowy, przy czym w każdym z trzech poziomych pasów przedstawione zostały schematycznie kontury budynków gospodarczych oraz sylwetki ludzi wykonujących różne prace w obrębie zagrody. Nie brak też sylwetek zwierząt. Wycinanka wykonana jest bardzo starannie i drobniawo. Uwypuklone zostały niektóre szczegóły ubioru, a nawet sposób zaczesania włosów, co sprawia wrażenie dokładnego zdjęcia z natury. Wycinanka zatytułowana „Warsztat tkacki”, wykonana również z czarnego papieru, pokazuje w podobnej, a zarazem również dekoracyjnej formie, kolejne czynności poprzedzające proces powstawania tkaniny.

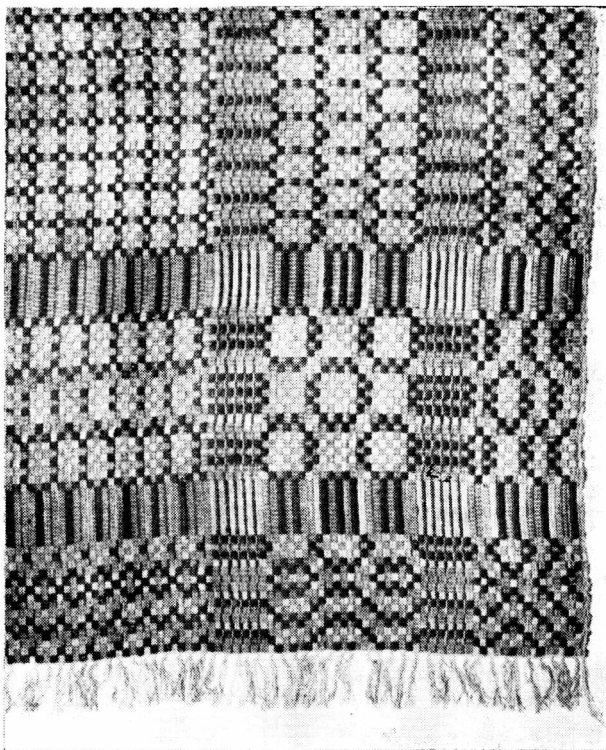
Nie pokazano wycinanek o tematyce religijnej, które jako rzecz nowa istnieją na Kurpiach od 1945 roku, a więc są wytworem dziesięciolecia, które przede wszystkim ilustrowano materiałami zebranymi na wystawie.

Drugim powiatem, z którego wystawiono dość dużo wycinanek, jest Gostynin. Znalazły się tu prace artystek ludowych z Sannik. Okres okupacji niemieckiej całkowicie przerwał produkcję wycinanek w Sannikach i dopiero zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w 1951 roku konkurs pobudził artystki sannickie do wznowienia tego rodzaju twórczości. Wycinanki z powiatu gostynińskiego nawiązują do łowickich. Widzimy tu więc tradycyjne „klapoki” i „kodry”. W zdobieniu powtarza się motyw pawi i kogutków. Na wystawie pokazano przeważnie wycinanki tematyczne z Sannik. Wobec zbyt małej liczby wycinanek innych typów zaciemniło to obraz twórczości wycinankarek z tego okręgu, w którym właśnie wycinanki tematyczne występują stosunkowo rzadko.

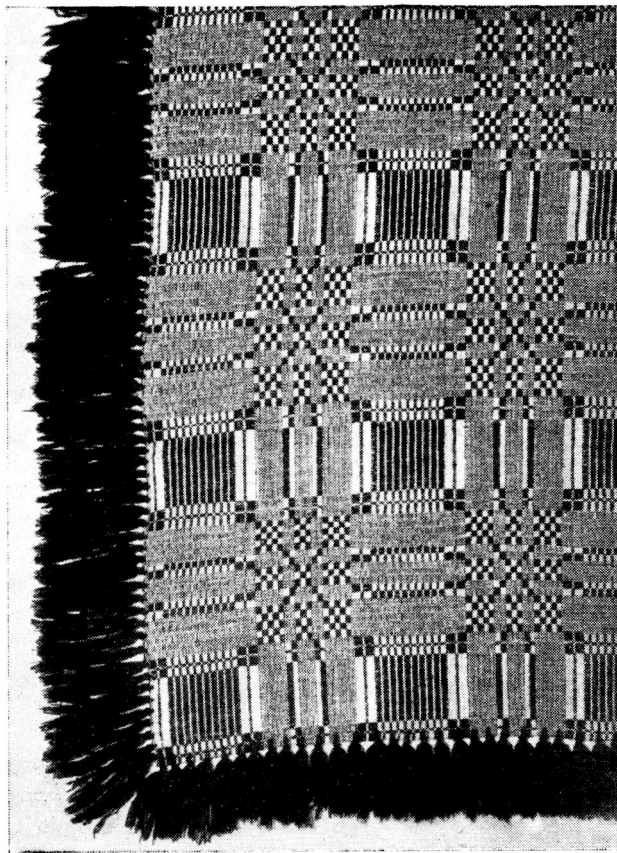
Wśród tych wycinanek tematycznych zwracają uwagę prace Marii Król, która szuka nowych treści



Ryc. 2. Dywan-narzuta. Wyk. Julia Budzyńska ze Starowsi (pow. Mińsk Mazowiecki).



Ryc. 3. Dywan-narzuta ciemnoczerwono-seledynowy. Wyk. Stanisława Krzywiak z Węgrowa.



Ryc. 4. Dywan-narzuta biało-turkusowy. Wyk. Maria Mładzka z Rudzienka (pow. Mińsk Mazowiecki).

dla swojej twórczości. Naklejanki jej w formie nawiązują do tematycznych wycinanek łowickich. Jest wśród nich cykl wielobarwnych naklejanek o tematyce produkcyjnej, pokazujących prace w polu.

Ciekawe są dzieje wycinanek podlaskich, które znalazły się na wystawie. Na terenie Podlasia produkcja wycinanek została zarzucona już dawno. Niegdyś znano tu jedynie wycinanki z kolorowego opłatka. Miały one kształt gwiazdzisty i były jedno lub wielobarwne. Wznowienie tej dziedziny twórczości miejscowe artystki zawdzięczają plastykowi Bartodziejskiemu, który młodzież w szkole nauczył robić wycinanki. Kierowniczka miejscowej placówki CPLiA przypomniała kobietom podlaskim o dawnych wycinankach z opłatka, pokazała im dawne wzory i zachęciła do wycinania ich z papieru kolorowego. Wycinanki te utrzymane są w kolorach jasnych, przypominają w ten sposób pastelowe kolory opłatka. Wystawione eksponaty wykonane były jednak mało starannie.

Powiat Mińsk Mazowiecki reprezentowały cztery wycinanki kołbielskie. Niefadne i bardzo niestarannie wykonane, nie nadawały się właściwie do pokazywania na wystawie.

Z powiatu Węgrów eksponowano na wystawie kilka „wydmuszek-owijanek”, wykonanych przez Scholastykę Chrupek ze wsi Poszewka. Wydmuchane skorupki jajek owinięte były spiralnie trawą sitowia i ozdobione kolorową wełną. Szkoda, że było ich tak mało i że wszystkie reprezentowały ten sam typ. Skromna ilość pokazanych wydmuszek dziwi nas tym bardziej, że afisz propagujący wystawę zapowiadał urządzenie osobnego działu pisanek.

Afisz zapowiadał również pokazanie przedmiotów charakteryzujących kulturę wnętrza. W tym zakresie naliczyliśmy zaledwie kilka eksponatów. Były to między innymi kwiaty z piór wykonane przez Czesławę

Konopkę ze wsi Tatary, pow. Ostrołęka. Tego typu ozdoby nie są znane na Kurpiach. Nie wiadomo, czy jest to realizacja pomysłu twórczyni, czy też nawiązanie do łowickich kul z ciasta z zatkniętymi w nie piórami. Zaliczone również do kultury wnętrza pieczywo obrzędowe reprezentowane było na wystawie paroma eksponatami. Były to figurki zwierząt wyrobu Marii Konopki ze wsi Tatary.

Ceramika była działem stosunkowo bardzo skromnie reprezentowanym na wystawie warszawskiej w porównaniu z tkactwem czy wycinanką. Znalazły się tu jedynie wyroby Eugeniusza Piotrowskiego, garncarza ze wsi Stare Miasto, powiat Pułtusk: miski, dzbanki, dwojaczki oraz fiasza. Naczynia te — z wyjątkiem może misek, które kształtem swym przypominały wytwory z kaszubskiej pracowni Necla — nawiązywały do tradycyjnych form dekoracyjnego garncarstwa pułtuskiego. Wykonane starannie, zdobione kredową lub ciemnobrunatną polewą oraz ornamentem roślinno-geometrycznym stanowiły przykład dobrej, zdecydowanie jednak nienajciekawszej twórczości tego typu. Niezrozumiały wydaje się fakt, że organizatorzy wystawy, mogąc dysponować bardzo dużym i różnorodnym materiałem, ograniczyli się do eksponowania wytworów jednego tylko garncarza. Mogło to nasuwać zwiedzającym myślny wniosek, jakoby garncarstwo na Mazowszu i Podlasiu było czymś wyjątkowym, spotykanym sporadycznie. A wiadomo przecież, że tereny te mają rozwinięte ośrodki produkcji garncarskiej, takie jak: Płock, Radzymin, Gostynin, Wyszaków, Ostrołęka, Myszyniec, Brok i wiele innych. Zilustrowanie ich twórczości na wystawie wykazałoby istnienie tu starych i bogatych tradycji garncarskich oraz zapoznałoby zwiedzających z całokształtem zagadnienia, a nie tylko z tak drobnym jego fragmentem.

Na marginesie wystawy warszawskiej nasuwa się szereg uwag, z których przynajmniej najbardziej ważne trzeba będzie omówić.

Zacznijmy od strony technicznej, od ekspozycji. I tu od razu staje przed zwiedzającym pytanie: czy organizatorzy wystawy skorzystali z doświadczeń, jakie wniosły 134 tego rodzaju imprezy organizowane w ciągu dziesięciolecia na terenie całego kraju, i czy rzeczywiście włożyli maksimum wysiłku w to, aby wystawa urządzona w Stolicy była pełnowartościowa tak pod względem artystycznym jak i popularyzatorsko oświatowym? Warszawska Wystawa Sztuki Ludowej i Rękodzieła Ludowego nie spełniła swych zadań. Układ wystawy wielodziałowej, obejmującej przy tym dosyć znaczne i zróżnicowane terytorium, wymaga bardzo przemyślanej, logicznej i przejrzystej ekspozycji, i tylko gdy te warunki zostaną spełnione, zwiedzający wyniesie z wystawy wszechstronne korzyści, a tym samym wystawa spełni swe zadanie. Wydaje się, że najlepszy byłby podział następujący: wyodrębnienie terytorium, a w jego ramach poszczególnych zagadnień (np. tkactwo, wycinanki) w układzie chronologicznym, przechodząc od typów najstarszych do współczesnych. Pozwoliłoby to na prześledzenie rozwoju przedstawionych zagadnień. Na omawianej wystawie zachowany jest wprawdzie układ terytorialny, nie uwzględniono jednak kryterium czasowego. Niesłuszne było również pominięcie kryterium wartości artystycznej, które niewątpliwie powinno być uwzględnione na wystawie sztuki. Przypadkowy układ przedmiotów, przemieszanie starych z nowymi, typowych z nietypowymi, wartościowych z bezwartościowymi — utrudnia zorientowanie się w zagadnieniach nawet fachowcom, nie mówiąc już o publiczności, nie zawsze zorientowanej w skomplikowanych zagadnieniach sztuki ludowej.

Bezwzględnym zubożeniem wartości wystawy było ograniczenie się do zaprezentowania na niej tylko siedmiu powiatów woj. warszawskiego. Sądząc zaś z nazwy wystawy, spodziewać by się można zobaczenia eksponatów obrazujących całokształt dorobku twórczości ludowej znacznie szerszego okręgu.

Z każdego z powiatów reprezentowanych na wystawie wybrano zaledwie kilka wsi. Wyroby z tych miejscowości powtarzają się we wszystkich działach wystawy, co może sugerować myślny wniosek, jakoby

różnorodne gałęzie wytwórczości artystycznej rozwijały się tylko w pewnych ośrodkach. Nie wystąpiłoby to tak jaskrawo, gdyby twórczość wybranych wsi była najbardziej charakterystyczna i wykazująca ciągłość rozwojową danej dziedziny, typową dla danego okręgu. W działach reprezentowanych bardzo małą liczbą eksponatów nie zawsze trafny był ich dobór, jak to już wspomniano przy omawianiu działów kultury wnętrza i ceramiki.

Jeśli chodzi o stronę techniczną organizacji wystawy, to poza niezbyt trafnie dostosowanym lokalem i złym oświetleniem, dawał się odczuć brak chociażby jednej mapy, która by pozwoliła zorientować się osobom mniej obznajmionym z terenem Mazowsza i Podlasia w usytuowaniu powiatów i ośrodków, których twórczość ilustrowana była na wystawie. Nie ułatwiało to prześledzenia pewnych związków i podobieństw w kulturze tych terenów.

Wiele do życzenia pozostawiała również estetyka ekspozycji. Tkaniny poprzybijane gwoździami wprost do ściany, wycinanki przyklejone do szyb, ceramika poustawiana na haftach itp. — wszystko to nie odpowiadało warunkom, jakie stawia się wystawie tego typu.

Brak wyczerpujących napisów utrudniał zwiedzającemu uzyskanie bliższych wiadomości o oglądanych przedmiotach. Katalog podawał informacje lakoniczne, niekompletne, a częstokroć niezgodne z napisami objaśniającymi przy eksponatach.

Jeszcze jedna sprawa pozostaje do omówienia. Jest to zagadnienie elitaryzacji pewnych ośrodków artystycznych wytwórczości ludowej, które sugeruje nam warszawska Wystawa Sztuki Ludowej i Rękodzieła Ludowego. Fakt powtarzania się pewnych wsi, a w ramach ich tych samych nazwisk, znanych nam z wielu poprzednich wystaw nasuwa myśl, jakoby twórczość ludowa nie upowszechniała się, ogarniając coraz to szersze tereny, lecz przeciwnie, ograniczała się tylko do pewnych ośrodków, rodzin lub jednostek.

Wspomniane wyżej usterki nie mogą jednak umniejszyć zasługi, jaką położyli działacze Związku Samopomocy Chłopskiej dla popularyzacji sztuki ludowej. Wystawa warszawska nie jest jedyną tego rodzaju wystawą organizowaną przez Związek Samopomocy Chłopskiej. Wystawa warszawska, lubelska, białostocka i inne są wykładnikami polityki kulturalnej prowadzonej przez tę organizację na wsi.

W tym więc wypadku sprawa właściwej organizacji i ekspozycji wystawy urasta do ważnego problemu społecznego. Należałoby się wobec tego spodziewać, że Związek Samopomocy Chłopskiej przezwycięży stosunek do tego rodzaju imprez i na przyszłość roztoczy nad nimi troskliwą opiekę, zapewni im sprawniejszą organizację i fachowe wykonawstwo.

I. Cywińska, A. Gerlach, T. Rogalanka

Fotografował Jan Świdorski

PRACE I MATERIAŁY ETNOGRAFICZNE, TOM X, ZESZYT 1

Str. 270 ryc. 67, tablic 27, w tym 4 barwne.

Wydawnictwo Zakładu im Ossolińskich, Kraków — Wrocław

W ramach wydawnictw redagowanych przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, a wydawanych obecnie przez Ossolineum — ukazał się zeszyt 1 tomu X „Prac i Materiałów Etnograficznych”. Obejmuje on część prac etnograficznych ośrodka krakowskiego, przygotowanych redakcyjnie pod kierunkiem prof. Kazimierza Moszyńskiego. Drugi podobny zeszyt, pod redakcją prof. Kazimierza Dobrowolskiego, znajduje się jeszcze pod prasą.

Treść zeszytu 1 wypełnia pięć prac. Otwiera go artykuł Władysława Jareckiego pt. „Ludowy przemysł drzewny Lasowiaków”, w którym po krótkim wstępie, zawierającym zarys dziejów osadnictwa dawnej Puszczy Sandomierskiej, autor omawia technikę obróbki drzewa i związane z tym rzemiosła: bednarstwo, kołodziejstwo i ciesielstwo.

W drugiej z kolei pracy, pt. „Szałaństwo w limanowskim Beskidzie Wyspowym”, Leopold Węgrzynowicz daje sumiennie zarysowany obraz życia pasterskiego na tym tak mało znanym terenie. Pracę swą autor rozpoczyna opisem polan, na których odbywa się wypas, następnie przechodzi kolejno do omówienia pojęcia „szałas”, ilości szałasów i owiec (w latach 1923—1933), organizacji wspólnoty szałasniczej, budownictwa i sprzętu pasterskiego, a wreszcie gospodarki szałasniczej i techniki wyrobu serów. Przy tej okazji autor wspomina o wyrobie serków o kształtach dekoracyjnych, wytłaczanych z drewnianych form, i publikuje rysunek (ryc. 2, str. 33) ilustrujący kilka charakterystycznych motywów zdobniczych występujących na serkach w tej części Beskidu Wyspowego. Artykuł kończy krótki opis magii pasterskiej.

Zdzisław Szewczyk publikuje „Materiały do stroju męskiego górali ochotnickich”. Ochotnica — jedna z największych co do obszaru wsi w Polsce, leżąca na północno-zachodnich kresach powiatu nowotarskiego — stanowi wyjątkowy obiekt dla badań etnograficznych, gdyż jest idealnym terenem do śledzenia postępującego procesu „podhalanizacji” kultury grup góralskich sąsiadujących z Podhalem i Nowotarszczyzną.

Długa ta, 17-kilometrowa łańcuchówka w swej części zachodniej jest już wyraźnie „podhalańska”, podczas gdy wschodni kraniec wsi zachowuje jeszcze szereg elementów swej dawnej kultury. Zjawisko to występuje szczególnie jaskrawo w stroju, zwłaszcza męskim, który był przedmiotem badań Szewczyka.

Autor podaje najpierw ogólny opis wsi, (jednakże z pominięciem danych historycznych), a następnie przechodzi do omówienia poszczególnych części ubioru. Opisy utrzymane są według jednolitego schematu, obejmującego nazwę gwarową, materiał, krój i zdobnictwo. Właśnie ze względu na ten ostatni punkt, sumiennie przez Szewczyka rozpatrywany, praca ta stanowi pozycję, o której powinni pamiętać etnografowie specjalizujący się w dziedzinie ludowego zdobnictwa.

W związku z omawianiem zdobnictwa stroju męskiego najwięcej uwagi poświęcił autor wyszyciom na spodniach. Znajdujemy tam rozwój dekoracji przyporów „na starą modę” — od prostego sznurka, obrzeżającego krawędź przypora, poprzez jednopętlową czerwono-niebieską „kluckę”, przypominającą w kształcie obcegi, po najnowszą modę „góralską”, która z kultury nowotarskiej przedostała się przez

pasmo Lubania do ochotnickiej doliny, niosąc ze sobą rombówate „krzesiwko” (zwane tu „szpic”) wraz z meandrowatym „gadzikiem” dokoła przyporów, a później i rozbudowanej formy parzenicy z panoszącym się na hacie podhalańskim motywem dziegiernika.

Elementem charakterystycznym dla dawnych ochotnickich ubiorów męskich, choć opartym na motywach nowotarskich, były „portki” z obszyciami w postaci „kluczek”, obok których haftowano po stronie zewnętrznej szereg czerwonych kółek z niebieskimi środkami. Na południe od Lubania owych kolistych zdobin nie haftowano, zaś w Tylmanowej, sąsiadującej z Ochotnicą od wschodu — obok „klucki”, a czasem zamiast niej, występuje motyw sercowaty, przejęty do tamtejszego stroju, jak sądzi autor, z północy (Sądeckizny).

Podobnie jak z ozdobami na spodniach, ma się rzecz z innymi elementami męskiego ubioru ochotnickiego, w którym wpływ podhalański, a ściślej nowotarskie, nawarstwiają się na starszym podkładzie miejscowym. Ze zjawiskiem tym spotykamy się w sposobie wykonania i zdobienia sukmany, kapelusza, kierpców czy baranich serdaków.

Pracę swą Szewczyk zamyka podsumowaniem, w którym stara się naszkicować wygląd najstarszego ochotnickiego stroju męskiego, a następnie jego zmienność w nawiązaniu do przemian, jakim ulegały od wieku XIX ubiory górali całego „starostwa czorsztyńskiego”, którego część stanowiła niegdyś również i Ochotnica. Autor omawia przy tym różnicowanie ubiorów męskich w zależności od zamożności, wieku, kończy zaś opisem ubioru weselnego.

Praca Szewczyka, którą tu omówiliśmy w dużym skrócie, stanowi niewątpliwie pozycję wartościową, rozszerzającą naszą wiedzę o góralskich ubiorach ludowych. Mimo sumiennych studiów terenowych, nie udało się jednak autorowi uniknąć pewnych, drobnych zresztą, usterek bądź niedopowiedzeń. Dotyczą one zarówno strony terminologicznej, jak i opracowania poszczególnych elementów ubiorów. I tak np. pisząc o spodniach płóciennych, Szewczyk podaje dwie nazwy: „gacie” i „hołóśnie” (str. 53). Pomijając już sprawę pisowni, która powinna wyglądać nieco inaczej („chołóśnie”), nasuwa się tu pewne zagadnienie, które wymagałoby ze strony autora wyjaśnienia. Nazwą „chołóśnie” („chołoszni”) określano bowiem — zarówno na terenach polskich, jak i ruskich — z reguły spodnie wełniane. Jeżeli w Ochotnicy wyraz ten używany jest w innym znaczeniu (co się czasem wy-

jatkowo zdarza), należało się tym faktem bliżej zainteresować i wyjaśnić go. Opisując dawny kapelusz, który miał być wykonany z „czarnego sukna” (?), autor opisuje formę podhalańską ze skrzelami opuszczonymi w dół, nie informuje natomiast, czy przed tą napływową formą nakrycia głowy nie noszono wcześniej jeszcze kapeluszy ze skrzelami podwiniętymi do góry, co w kręgu wpływów spiskich jest zjawiskiem typowym (Ruś Szlachecka, Szczawnica, Sromowce etc.). Pisząc o spinkach do koszuli, nie wspomina autor o ich formie, której bynajmniej nie przesądza jeszcze fakt, że wyrabiane były przez Kubina, spinkarza i fajczarza podhalańskiego. Niekiedy autor zbyt bezkrytycznie przyjmuje wypowiedzi informatorów, widoczne to jest np. tam, gdzie mówi o kożuszkach (str. 68), które rzekomo miały pojawić się „przed 60 laty, gdy ustała moda na lajbiki”. Autor jakby zapomina, że Ochotnica, jedna z najstarszych w tych stronach wsi założonych przez pasterzy wołoskich (1416 r.), nie mogła z kożuchami zapoznać się dopiero po wyjściu z mody sukiennych kamizelek, czemu zresztą przeczą poza tym materiały z sąsiednich terenów góralskich — czy to polskich (Podhale, Gorce), czy ruskich (Łemkowszczyzna).

W zakończeniu, gdzie autor omawia przemiany stroju ochotnickiego, niezbyt jasno rysuje się stare podłoża i pierwsza, najdawniejsza fala wpływów idąca z Sądeckizny (str. 75). Plastyczniej występuje dopiero wpływ stroju nowotarskiego na ubiory górali zamieszkujących „starostwo czorsztyńskie”. Zagadnienie to było już jednak w literaturze poruszone, o czym autor nie wspomina, pomijając w ogóle cytowanie w swej pracy literatury etnograficznej.

Po artykule Szewczyka następuje obszerna praca Tadeusza Seweryna, pt. „Mechaniczna i chemiczna ludowa broń łowiecka”, której — ze względu na brak powiązania z zagadnieniami sztuki — na tym miejscu omawiać nie będziemy. Kończy zaś tom Alfred Zaręba, który publikuje „Słownictwo Niepołomic”. Praca ta, ze względu na dialektologiczny charakter predysponowana raczej do specjalnych czasopism językoznawczych, łączy się z problematyką ściśle etnograficzną o tyle, że w parustronicowym wyborze tekstów znajdujemy gwarowe opisy wesela, pogrzebu, chodzenia po szczodrakach oraz kilka notatek z zakresu magii i demonologii ludowej. Niezaprzeczną wartość dla badań etnograficznych mają również załączone do artykułu tablice (20 sztuk) zawierające rysunki przedmiotów z zakresu kultury materialnej, z dokładnie oznaczoną ludową terminologią.

Rss.

KILKA UWAG NA MARGINESIE ARTYKUŁU „CERAMIKA POMORSKA”

W numerze 4 „Polskiej Sztuki Ludowej” z r. 1954 ukazał się artykuł Marii Przeździeckiej pt. „Ceramika pomorska”, w którym autorka — opierając się na zabytkowym materiale zgromadzonym na wystawie „Dawna Ceramika Pomorska”, zorganizowanej w r. 1953 przez Muzeum Pomorskie w Gdańsku — omawia artystyczną produkcję ceramiczną na Pomorzu Wschodnim. Artykuł, napisany przez młodą autorkę na ogół dobrze, zawiera jednak ustępy budzące zastrzeżenia bądź też wymagające sprostowania.

I tak Klonowicz w swym „Flisie” nie określa naczyń bydgoskich jako „wielkich podłużnych garnków”. Szczegół ten, który mógłby być przydatny przy identyfikacji wyrobów bydgoskich, zaczerpnęła autorka zapewne z pracy Kołaczkowskiego¹, nie podając źródła tej informacji, co umniejsza jej wartość. (Wskutek niejasnej w pracy Kołaczkowskiego stylizacji od-

powiedniego zdania można odnieść wrażenie, że cytując on Klonowicza, i to zapewne wprowadziło autorkę w błąd).

Wspominając o publikowanym przez Seckera² zaginionym obecnie ławaterzu fajansowym, zawierającym w dekoracji herb Gdańska i datę 1697 — jednym z najstarszych wyrobów fajansowych przypisywanych Gdańskowi — cytując autorka za Seckerem niemiecki napis umieszczony na nakrywie: „Ich Martin Fehlau wohlbedacht. Hab diesen Wasserkrahn gemacht. Der Meisterin zu Zier und Ehr. Auf Stolzenberg war ich in Lehr”, po czym pisze: „Na podstawie wyżej przytoczonego napisu, powtórzonego bez należytego zrozumienia, oraz odkrytej na odwrocie naczynia plamy zielonej Secker uważa, że jest to wyrób osiemnastowieczny, wykonany według pierw-

¹ Kołaczkowski J.: Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków 1888, s. 176.

² Secker H. F.: Die alte Töpferkunst Danzigs. Leipzig 1915, odbitka z der Cicerone, Jahrg. VII, s. nrb. 12.

wzoru z r. 1697.⁴ Zaszło tu niewątpliwie nieporozumienie. Secker bowiem nie kwestionuje daty ani nie przesuwając czasu powstania lawaterza na wiek osiemnasty, stwierdza tylko, że nakrywa lawaterza dorobiona została z gipsu, przy czym przypuszcza, wnosząc o poprawnego pod względem stylistycznym wykonania nakrywę oraz z pisowni i brzmienia wiersza, iż odtworzono ją na podstawie zniszczonego oryginału. Odnosnie do przypadkowej plamy, wykonanej zieloną polewą na odwrocie zbiornika na wodę, Secker zauważa jedynie, że jest to fakt godny uwagi, ponieważ ta sama zieleni począwszy od połowy 18 wieku staje się jednym z głównych znamion rozpoznawczych dla zachodnio-pruskich fajansów.

Wydaje się mało prawdopodobne, żeby kafele portretowe z pieca w Dworze Artusa przedstawiać miały „różne osoby ze środowiska mieszczańskiego i szlacheckiego”. Portrety na kablach renesansowych nie były wykonywane z natury, lecz opierały się na popularnych sztychach i drzeworytach, przedstawiających możnowładców i znane osobistości różnych krajów (wzory były szeroko rozpowszechniane i wędrowały z kraju do kraju). Portrety na kablach z Dworu Artusa nawiązują wyraźnie do współczesnych portretów dworskich, a z dwóch portretów, które udało się zidentyfikować, jeden przedstawia Karola V (bardzo często pojawiającego się na renesansowych kablach), drugi — cesarza Maksymiliana. Portrety na kablach z Dworu Artusa nie powtarzały się po sześć — jak podaje autorka — lecz częściej; na ok. 190 kabl portretowych, zawartych w trzech dolnych kondygnacjach pieca, zastosowano 12 wzorów.

Nie sądzę, aby można było „zaryzykować” twierdzenie, że w kaflarstwie niemieckim tego okresu portrety, zwłaszcza współczesne, nie są zbyt szeroko rozpowszechnione⁵; jeśli wierzyć literaturze fachowej, omawiany typ dekoracji występuje na terenie Niemiec często i jest dla okresu Renesansu szczególnie charakterystyczny.

Przechodząc do pomorskiej produkcji siedemnastego wieku, autorka pisze, iż import holenderskich wyrobów musiał zaważyć na wyrobach miejscowych, „które tracą swą pierwotną barwność i ograniczają się przeważnie do kolorów niebieskiego i białego” oraz iż z „nielicznych zabytków, które można na pewno przypisać Gdańskowi, widać, że siedemnastowieczne wyroby wykazują wyraźne wpływy holenderskie zarówno w kolorystyce, jak i we wzorach”.

Przypuszczam, że pisząc o pierwotnej barwności wyrobów miejscowych, autorka ma na myśli polichromowane kafele z I połowy XVI w., brak bowiem podstaw do przypuszczeń, by w XVI wieku powstawać tu miały jeszcze jakieś inne wyroby ceramiczne o wielobarwnej dekoracji. Trudno jednak w zubożeniu pod względem kolorystycznym dekoracji pomorskich kabl dopatrywać się wpływów holenderskich, w późnorenansowym kaflarstwie europejskim bowiem w ogóle zauważyć się daje zanikanie zwyczajów polichromowania reliefów na kablach i przeważnie nawrót do dawnych pólw jednobarwnych (zazwyczaj zielonej, czasem czarnej lub brunatnej). Obok kabl o pólwach jednobarwnych występują także — choć rzadziej — kafele, w których pólwa ła różni się barwą od pólwy zastosowanej w reliefie. Wśród nielicznych kabl siedemnastowiecznych, trafiających się na Wschodnim Pomorzu, spotykamy tak kafele o pólwach jednobarwnych, jak i kafele dwubarne, biało-niebieskie, przy czym ostatnie charakterem dekoracji reliefowej i barwą zbliżają się silnie do kabl wyrabianych w siedemnastym wieku w Lüneburgu.

Z wymienionych przez autorkę siedemnastowiecznych wyrobów fajansowych żaden nie może być, niestety, „na pewno” przypisany produkcji gdańskiej. Dzbany z herbem Gdańska i datą 1637, z Muzeum Narodowego w Krakowie, jeśli nie jest wyrobem hamburskim, to w każdym razie kształtem, charakterem dekoracji i datą bardzo zbliża się do dzbanów hamburskich, a sama obecność w dekoracji herbu Gdańska nie może mieć decydującego znaczenia dla atrybucji. Z większą pewnością przypisać można za Seckerem Gdańskowi zaginiony lawaterz z herbem

Gdańska i datą 1697 — choć i tu mamy do czynienia z zabytkiem odosobnionym, nie wykazującym w dekoracji większych analogii z fajansami gdańskimi z pierwszej połowy XVIII wieku, a napis, który mógłby rozstrzygnąć sprawę, znajdował się, jak już o tym wspomniano, na części dorobionej i tym samym autentyczność tekstu może nasuwać wątpliwości.

Dwa zakupione ostatnio przez Muzeum Pomorskie w Gdańsku jako wyrób pomorski talerze fajansowe o roślinnej dekoracji wykonanej szklawą farbą zieloną (jeden z datą 1686 reprodukowany w artykule „Ceramika pomorska” na ryc. 7) zaliczyć trzeba do odrębnej grupy wyrobów fajansowych, których główne centrum produkcji i dość szeroki, jak się zdaje, zasięg nie zostały dotychczas ustalone. Opierając się na pewnych analogiach, wykazywanych przez te nieznane mi uprzednio wyroby, z fajansami pomorskimi — jak jednostronne nakładanie pólwy, sposób kształtowania odwrocia talerzy z dość charakterystycznym wałkowatym zgrubieniem przy brzegu, postępowanie się w dekoracji szklawą farbą zieloną, znamienne dla dekoracji fajansów pomorskich drugiej połowy w. XVIII, stosowaną jednak także wcześniej (jak o tym świadczy obecność tej farby na talerzu pomorskim datowanym: 1723, a także przypadkowa plama na lawaterzu z r. 1697) oraz podobieństwo czerepu — eksponowałem omawiane dwa talerze na wystawie „Dawna Ceramika Pomorska” jako przypuszczalny wyrób warsztatów wschodnio-pomorskich (w etykietażu miejsc powstania określone było jako Pomorze Wschodnie z pytajnikiem). Już w czasie trwania wystawy kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Gebethner, zwrócił mi uwagę, że biorąc udział w akcji zabezpieczania zabytków na Śląsku w r. 1945 napotkał tam podobne typy talerzy i pewną ich ilość zgromadził w Muzeum Narodowym w Warszawie; kilka talerzy z tej grupy — jak słusznie zauważa autorka — znajduje się w magazynach Muzeum Śląskiego, a Bossert³ publikuje dwa analogiczne talerze ze zbiorów Muzeum Narodowego w Pradze, przypisując je produkcji północno-czeskiej; ostatnio dowiedziałem się z nadesłanej kwerendy, że występują one również na terenie Niemiec i że interesuje się tam nimi Instytut Sztuki Stosowanej w Berlinie, określając je, ze względu na teren najczęstszego występowania, roboczym mianem fajansów żytańskich („Zittauern Fayencen”). — Czy istnieją jakieś związki między omawianą grupą fajansów a produkcją pomorską, na co wskazywać by mogły wzmiarkowane wyżej analogie, trudno orzec — zwłaszcza że wykruszenie się w czasie ostatniej wojny materiału zabytkowego na Pomorzu (zniszczeniu uległo ok. 80% zbiorów ceramicznych dawnego Muzeum Miejskiego w Gdańsku) uniemożliwia dziś stwierdzenie, czy występowały tu one częściej. (Poza talerzami zakupionymi przez Muzeum Pomorskie znamy mi jest w chwili obecnej jeszcze tylko jeden pochodzący z terenu Pomorza talerz tego typu, znajdujący się w posiadaniu prywatnym).

W kaflarstwie wschodnio-pomorskim autorka dopatruje się począwszy od pierwszych lat XVIII wieku dwóch dróg rozwojowych: jedną wiąże z typem kabl o dekoracji malarskiej ujętej obramieniem reliefowym, drugą z kablami o dekoracji wyłącznie malarskiej. Charakteryzując obie grupy kabl, pierwszej przypisuje przeciętnie wysoki poziom techniczny i przez cały czas wysoki i stosunkowo wyrównany poziom artystyczny oraz przewagę w dekoracji tematów mitologicznych, religijnych, egzotycznych i sielankowych; drugiej — kierunek bardziej rodzimy zarówno pod względem techniki(?), jak i rysunku, a w tematyce dominowanie scen z życia mieszczaństwa i chłopstwa: „To co w pierwszej grupie stanowi raczej wyjątek, np. chłop z ciężkim brzemieniem drow na plecach, w drugiej staje się regułą”.

³ Bossert H. Th.: Volkskunst in Europa. Berlin 1941, tabl. 102, ryc. 1, 3.

Trochę trudno się z tym zgodzić. Materiał zabytkowy nie wykazuje, aby kafle o dekoracji czysto malarskiej ustępowały pod względem poziomu artystycznego kafiłom, których dekoracja malarska uzupełnia się z dekoracją reliefową. Techniczne opracowanie niektórych kafił malowanych, pochodzących z terenu Torunia, jest wprawdzie gorsze niż kafił gdańskich z reliefowymi kartuszkami (mniej lśniąca, trochę niedobrze rozprowadzona, szarawa polewa), w zamian kafle z Elbląga, gdzie malarska dekoracja — jak się zdaje — przeważała, wykazują poziom techniczny raczej wyższy od gdańskich. Przeprowadzony przez autorkę podział tematów, wiążących się rzekomo bądź z jednym — bądź z drugim typem dekoracji kafił, również nie odpowiada wymowie materiału zabytkowego. Spróbuję to zilustrować cyframi:

W grupie kafił o dekoracji reliefowo malarskiej: 1) **tematy mitologiczne** nie były na wystawie „Dawna Ceramika Pomorska“ w ogóle reprezentowane, spotkałem się jednak w dekoracji 3 kafił gdańskich z 1 połowy XVIII w. (zawartych w piecu będącym późniejszym montażem) z przedstawieniem Bachusa, Wenus i Amora; 2) **tematy religijne** reprezentowane były na wystawie przez 8 kafił (ze scenami z Nowego Testamentu), pochodzących jednak z jednego pieca; dodać do tego trzeba wzmiankowany przez Seckera piec ze scenami biblijnymi z probostwa Św. Wojciecha; napotkałem też 4 kafle ze scenami biblijnymi wmontowane w dwa piece o świeciskiej poza tym dekoracji kafił; 3) **tematy egzotyczne** znam tylko z dwóch czy trzech kafił pieca, w którym ogół kafił wykazuje rokokowe sceny rodzajowe; 4) wśród reliefowych kafił gdańskich z 1 połowy XVIII w. trafiają się stosunkowo często kafle w rodzaju kafła reproduktowanego w artykule Przeździeckiej na ryc 21, zawierające w trochę nieporadnie malowanej dekoracji obok motywów zwierzęcych, jak jelenie, ptaki, konie, psy itp., **typy chłopów czy uboższej ludności miejskiej** (niezależnie od kafił, znajdujących się w Muzeum Pomorskim, znane mi są jeszcze dwa piece z analogicznymi kafiłami), tematykę tę reprezentowały na wystawie jeszcze 4 kafle z Torunia, a nie można pominąć nie istniejącego już, lecz publikowanego przez Seckera pieca z typami domokrażców gdańskich i pieca ze scenami rybackimi na probostwie w Helu.

Wśród kafił o malowniczej wyłącznie dekoracji: 1) **tematykę zaczerpniętą z mitologii** wykazują dwa eksponowane na wystawie kafle z przedstawieniem Merkurego i Amora oraz kafel środkowy elbląskiego pieca w Muzeum Czartoryskich (Zeus i Io); 2) **sceny biblijne** odnajdujemy w dekoracji eksponowanych na wystawie 5 kafił (pochodzących z trzech pieców) oraz na kafiłach pieca w Muzeum Czartoryskich i na kafiłach nie istniejącego już pieca publikowanego w katalogu zbiorów Basnera⁴ 3) **tematyka egzotyczna** reprezentowana była na wystawie przez cztery kafle z postaciami pseudo-Chińczyków; 4) **jedenaste** eksponowanych na wystawie kafił zawiera w dekoracji postacie chłopów i drobnych **mieszczan** (przy czym nadmienić trzeba, że na kafiłach należących do tej samej serii spotykamy się również z przedstawieniami tego rodzaju, jak pierrot, Chinka, postać z komedii włoskiej itp., zaczerpniętymi niewątpliwie z rycin), a w zbiorach Muzeum Pomorskiego w Toruniu znajduje się jeszcze parę kafił z pieca dekorowanego typami rzemieślników.

Rokokowe sceny rodzajowe należą do najczęściej spotykanych tak w pierwszej, jak i w drugiej grupie kafił (w grupie kafił o dekoracji wyłącznie malarskiej, niezależnie od zachowanych zabytków, tematykę tę wykazuje jeszcze pięć zniszczonych pieców elbląskich, uwzględnionych na wystawie przy pomocy powiększonych fotografii).

Powyższe zestawienie, nie oparte na jakiejś dokładnej inwentaryzacji, lecz na materiale zgromadzonym na wystawie „Dawna Ceramika Pomorska“ oraz

na zabytkach zapamiętanych, nie rości sobie pretensji do całkowitego wyczerpania materiału zabytkowego w zakresie omawianych grup tematycznych. Niewątpliwie do każdej z tych grup można by jeszcze dorzucić po kilka przykładów — i po stronie kafił o dekoracji reliefowo malarskiej, i wyłącznie malarskiej. Niemniej wydaje się ono dostatecznie przekonujące, jeśli chodzi o stwierdzenie, że w omawianych dwóch typach dekoracji kafił nie posługiwano się odrębnym doбором tematów. Tematyka wiązała się raczej z czasem powstania, a także — choć w mniejszym, zdaje się, stopniu — z miejscem powstania kafił.

Nie wiem, na czym autorka opiera twierdzenie, że „wcześniejsze kafle o malowanej ornamentyce roślinnej, pochodzące z czasu około połowy XVIII w., są wielobarwne“; nie napotkałem żadnego przykładu wschodnio-pomorskiego kafła o wielobarwnej dekoracji roślinnej, którego czas powstania odnieść by można do połowy XVIII wieku — czas powstania najwcześniejszych datowanych kafił z dekoracją kwiatową przypada na ostatnie lata XVIII wieku. Najwcześniejszym datowanym kafłem wśród kafił o dekoracji wyłącznie malarskiej nie jest kafel z datą 1724 ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie, lecz kafel z datą 1716 ze zbiorów Muzeum w Elblągu. Mangano-wa farba brunatna występuje najwcześniej na kafłu datowanym: 1742 (na talerzu fajansowym już w r. 1730), a nie na kafłu datowanym: 1748.

Opierając się na podanej przez Glogera⁵ wiadomości o kafiłach wykonanych w Gdańsku dla Rzewuskich oraz do dostarczonej przez Łozińskiego⁶ wiadomości o piecach gdańskich we dworze w Drodzowicach (przytoczonych przez Łozińskiego dla poparcia twierdzenia, iż „zdarzały się“ w Polsce „piece z kafił polewanych i malowanych, najczęściej gdańskich, a wtedy były prawdziwą ozdobą i osobliwością mieszkania“) autorka pisze: „Z występowania w Polsce siedemnastowiecznej pieców gdańskich należy wyciągnąć wniosek, że w tym wieku musiała się już wykształcić charakterystyczna dla nich forma, która zwłaszcza w piecach elbląskich (?) wykazuje wiele cech wspólnych ze słynnymi siedemnastowiecznymi szafami gdańskimi.“ Nie widzę przyczyny, dla której występowanie w XVII wieku w Polsce pieców gdańskich miałyby świadczyć o ustaleniu się już w tym czasie ich charakterystycznej formy — znanej z drugiej połowy XVIII wieku, a materiał zabytkowy nie daje żadnych podstaw do przypuszczeń — raczej przeczy — by stać się to miało wcześniej niż w czterdziestych latach osiemnastego wieku. Znany typ „szafy gdańskiej“ pojawia się dopiero w początkach wieku osiemnastego (wcześniejsze szafy gdańskie wzorowane były na szafach holenderskich⁷ i analogii między piecami elbląskimi a szafami gdańskimi doszukać się można tylko w masywnych, pośrodku przełamanych i tworzących tzw. „gdański szczyt“ gzymsach wieńczących szaf gdańskich z pierwszej połowy XVIII wieku — brak zaś analogii między piecami elbląskimi a szafami gdańskimi z wieku siedemnastego.

Charakteryzując w oparciu o pracę Seckera piece elbląskie, autorka twierdzi, że zasadniczym typem pieca elbląskiego był piec trójkondygnacyjny. Nie jest to słuszne; wprawdzie w Elblągu, w przeciwieństwie do Gdańska, występowały piece o trzech kondygnacjach, przeważały jednak — sądząc ze znanego obecnie materiału zabytkowego — piece o dwóch kondygnacjach.

Zdaniem autorki, „zasadnicza różnica między osiemnastowiecznymi piecami gdańskimi a niemieckimi polega na tym, że te ostatnie straciły w dobie baroku swój charakter reprezentacyjny“. Wygląda to na nieporozumienie; w okresie baroku piec nie tylko w

⁴ Wichmann H.: Kunst u. Kunsthandwerk im Hause Basner in Zoppot. Danzig 1925, tabl. 39.

⁵ Gloger Z.: Encyklopedia staropolska. Warszawa 1901, t. III, s. 305.

⁶ Łoziński W.: Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów 1921, s. 50.

⁷ Por. Behling Lottlisa: Der Danziger Dielenschrank u. seine holländischen Vorläufer. Danzig 1942.

Niemczech utracił swą dawną pozycję głównej dominanty i zeszedł do roli jednego z esprzetów składających się na urządzenie wnętrza — była to tendencja raczej ogólna i piece gdańskie się w niej nie wyłamały; z dużym umiarem rozwiązywane gdańskie piece bynajmniej nie wyróżniają się okazałością wśród współczesnych mebli gdańskich, a produkcja ozdobnych pieców, rozwijająca się w tym samym czasie na terenie Niemiec, ujawnia nawet niejednokrotnie dążenie do ujęć znacznie bardziej reprezentacyjnych.

Strauss w swej pracy „Kacheln u. Öfen der Mark Brandenburg“ nie przytacza — jak podaje autorka — przykładów pieców hamburskich o dekoracji zdradzającej wpływy holenderskie, lecz stwierdza tylko wpływy Hamburga w piecach o biało polewanych kaflach i niebieskiej dekoracji, występujących w północno-zachodniej części Marchii Brandenburskiej. Opierając się na przeprowadzonej przez Charlotte Steinbrucher charakterystyce pieców hamburskich, Strauss zauważa jednak, że w formach piece brandenburskie różnią się od hamburskich — brak im np. znamiennych dla pieców hamburskich wnek półcylindrycznych, zdobnych rocaillami nóg fajansowych i pilastrów krawężnych (piece brandenburskie tego typu, podobnie jak gdańskie, przeprute są arkadami na wylot i spoczywają na podstawach drewnianych). Strauss uważa, że do pieców brandenburskich bardziej zbliżone są w budowie — podobne zresztą do hamburskich — piece wyrabiane w Lüneburgu, gdzie w XVIII w. na pierwszy plan produkcji wysunęły się piece o kaflach biało polewanych z niebieską dekoracją. Niektóre ze znajdujących się w Brandenburskiej pieców omawianego typu nasuwają Strausowi podejrzenie — ze względu na wysoki poziom dekoracji — że mogą być importem z któregoś z północno-niemieckich ośrodków produkcji, większo jednak uważa za wyrób miejscowy⁸.

Jak wynika z cytowanych danych, Hamburg nie był „jedynym obok Gdańska (chyba także Elbląga i Torunia) większym ośrodkiem, który wytwarzał piece tego typu“⁹. Produkcja kaflí nawiązujących w dekoracji do fliz holenderskich była bardziej rozpowszechniona, niż sądzi autorka — nie jest wyłączone, że wyrabiano je także w innych dzielnicach Polski, nie tylko na Pomorzu Wschodnim¹⁰. Nie wpływa to oczywiście na pozbawienie pieców gdańskich cech oryginalności. Tak jednak postępowanie się kaflami omawianego typu, jak i ogólny nawet schemat konstrukcyjny — o oryginalności tej, same w sobie nie rozstrzygają, spotyka się je bowiem także w innych ośrodkach. Dopiero sposób rozwiązywania poszczególnych elementów formy i dekoracji, wraz z drugorzędnymi, niemniej charakterystycznymi szczegółami

oraz proporcje zestawu decydują w końcowym efekcie o ich odrębnej aparycji.

Autorka nie ma racji twierdząc, że „trzy główne cechy pieców hamburskich, a mianowicie: niska w górnej kondygnacji, skośnie ścięte narożniki i fajansowe nogi występują także w piecach gdańskich“; ani półcylindryczne niszce, znamienne dla pieców hamburskich, ani nogi fajansowe (autorka niekonsekwentnie na innym miejscu przyjmuje za Seckerm, że piece gdańskie ustawiano zawsze na drewnianych podstawach) — w Gdańsku nie występują, a sfazowane narożniki są na tyle pospolite, że mogą być charakterystyczne dla pieców hamburskich tylko w formie pilastrów krawężnych, również nie występujących w piecach gdańskich. (Podobne elementy spotyka się natomiast w piecach elbląskich).

Charakteryzując wschodnio-pomorską produkcję ceramiczną w. XVIII, autorka twierdzi: „Od pierwszej połowy XVIII w. pojawia się w produkcji zarówno naczyń fajansowych, jak i kaflí dążność do świadomego liczenia na odbiorców z niższych warstw społecznych, w związku z czym w ceramice pomorskiej zaczyna upadać fałszywa w założeniu dążność do naśladowania porcelany chińskiej, japońskiej czy europejskiej i następuje nawrót do przedstawień rodzimych“.

Coś tu się nie zgadza. O produkcji pomorskiej XVII wieku wiemy niewiele. Parę okazów kaflí i fajansów, z mniejszym lub większym prawdopodobieństwem przypisanych tej produkcji, nie naśladuje porcelany chińskiej ani japońskiej (jedynie dzban z datą 1637 zawiera w deokracji pewne elementy wschodnio-azjatyckie); o naśladowaniu porcelany europejskiej nie może być w tym czasie mowy, ponieważ w Europie produkcja porcelany zaczęła się rozwijać dopiero w pierwszej ćwierci XVIII wieku; nie spotykamy się z tymi naśladownictwami także w dekoracji wcześniejszych kaflí i fajansów z wieku XVIII (samo uleganie rozpowszechnionej modzie jednobarwnej dekoracji niebieskiej nie jest chyba wystarczające, żeby uznać je za naśladownictwa porcelany). Dopiero około roku 1740 pojawiają się wzory pseudochińskie — przejmowane w dość swobodnych interpretacjach z fajansów holenderskich; w drugiej połowie XVIII wieku rozpowszechniają się w dekoracji kaflí modne rokokowe scenki rodzajowe, wykazujące pewne związki z tego typu dekoracją europejskiej porcelany, a następnie przyjmują się wzory kwiatowe — pokrewne naturalistycznym wzorom kwiatowym wprowadzonym do dekoracji fajansów pod wpływem porcelany miśnieńskiej — które utrzymują się jeszcze w początkach wieku XIX.

Na podstawie znanego materiału zabytkowego można sądzić, że produkcja obliczona na zbyt wśród uboższych warstw społecznych rozwijała się w XVIII wieku równolegle do produkcji przeznaczonej dla odbiorców zamożnych. Po połowie wieku XVIII pierwszy kierunek zaczyna przeważać w wyrobach fajansowych, w produkcji ozdobnych pieców jednak odwrotnie, właśnie na trzecią ćwierć XVIII wieku przypada okres największego rozkwitu, a już sam charakter pieców wyłącza możliwość przynależności odbiorców do niższych warstw społecznych.

Jan Chranicki

W ZWIĄZKU Z UWAGAMI O ARTYKULE „CERAMIKA POMORSKA”

W cennych uwagach, którymi uzupełnił mój artykuł o ceramice pomorskiej wybitny jej znawca, dyrektor Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, Jan Chranicki, znajduje się kilka punktów wymagających wyjaśnienia, gdzie różnica poglądów wynika z odmiennego ustawienia zagadnienia. Pragnę zwrócić tu uwagę jedynie na najważniejsze z nich.

W kaflarstwie renesansowym niewątpliwie cechą charakterystyczną kaflí europejskich są przedstawienia portretowe znanych osobistości (wzorowane

na popularnych sztychach niekiedy samych tylko osób koronowanych), jednak nie znamy dotychczas zabytkowych pieców z innych krajów, gdzie byłaby nagromadzona tak duża ilość różnorodnych portretów jak na kaflach pieca gdańskiego z Dworu Artusa¹.

¹ P. Simson (Der Artushof in Danzig. Danzig 1900, str. 176) podaje, że na piecu w Dworze Artusa było 268 kaflí portretowych.

Chodziło mi o podkreślenie zjawiska masowości występowania kafli portretowych na jednym zabytku.

Zubożenie kolorystyczne, jakie nastąpiło po wielobarwnym renesansowym kaflarstwie reliefowym, było zjawiskiem powszechnym, któremu uległo również kaflarstwo pomorskie. Charakterystyczny jest tu jednakże fakt, że w przeciwieństwie do sąsiednich terenów niemieckich, gdzie w tym okresie występują kafle jednobarwne, w kaflarstwie pomorskim zjawiają się dwubarwne biało-niebieskie, które łączyć chyba należy z ogólnymi motywami niderlandzkimi, które w Polsce stają się w sztuce XVII wieku dominujące.

Dużą przyjemność sprawił mi fakt, że wysunięte w moim artykule zastrzeżenia co do pomorskiego pochodzenia talerzy eksponowanych na wystawie znalazło potwierdzenie we wnikliwych badaniach dyrektora Chranickiego.

Produkcję kaflarską, poczynając od początku XVIII wieku, podzieliłam na dwie drogi rozwojowe, przy czym zaznaczyłam, że „jedna wywodzi się od kafli ze sceną rodzajową w otoczeniu ozdób reliefowych, druga zaś od kafli o dekoracji wyłącznie malarskiej”². Do pierwszej grupy zaszereżowałam wszystkie kafle posiadające obramienie reliefowe oraz kafle naśladujące takie obramienie techniką malarską. Drugą grupę stanowią kafle nie nawiązujące w niczym do obramień reliefowych. Pod kątem widzenia tego podziału charakteryzowałam też grupy kafli o „typie reliefowym” i „zdobionych malarsko”. Dlatego uwagi i zestawienia statystyczne dyrektora Chranickiego, jako przeprowadzone na zasadzie odmiennego podziału, gdzie wydzielona jest jedna grupa kafli — ozdobionych reliefami i druga — o dekoracji wyłącznie malowanej, zawierająca również kafle o malowanych obramieniach wywodzących się z reliefu, dały wyniki odmienne od moich.

Drugim nieporozumieniem, podobnie istotnym jak poprzednie, jest interpretacja określenia „kafle gdańskie”, które dyrektor Chranicki rozumie sensu stricto jako wykonane w Gdańsku, ja zaś (co jest niewątpliwie niewłaściwe) traktowałam w sensie szerszym, tak jak w Polsce używano terminu „piece gdańskie”, którym to terminem określano ogólnie produkcję pomorską.

Wzmianka w moim artykule o wielobarwnej ornamentyce roślinnej występującej na kaflach z około połowy XVIII wieku umieszczona została na podsta-

wie notatki sporządzonej na wystawie w Gdańsku. Być może zakradła się tu jakaś pomyłka wskutek wadliwego odczytania podpisu pod eksponatami.

Przy podkreślaniu odrębności XVIII-wiecznych pieców pomorskich, czyli gdańskich — w szerszym ujęciu, od współczesnych im pieców niemieckich chodziło o wydobywanie najbardziej istotnych różnic. Piece niemieckie zatracają w tym okresie swoją tektoniczną formę, a często nawet podział na poszczególne kafle, naśladując w kształcie bogato zdobione komody czy inne meble. Zaś dostosowany na ogół do mebli kolor miał na celu zamaskowanie odrębności pieca we wnętrzach tego okresu³. Inaczej sprawa ta przedstawiała się na Pomorzu, gdzie produkowano w tym okresie wyłącznie piece o formach tektonicznych, złożonych z oddzielnych kafli pokrytych malaturą na białym tle. Piece takie nie utożsamiały się ani formą, ani kolorytem z meblowym wyposażeniem, stanowiły odrębne akcenty wnętrza.

Cenna jest uwaga dyrektora Chranickiego, że piece podobne do pomorskich i hamburskich występowały też w Lüneburgu.

Ostatnia uwaga o poruszonym w moim artykule problemie pojawiania się w pomorskiej produkcji ceramicznej od pierwszej połowy wieku XVIII dążności do liczenia na odbiorców z niższych warstw i nawrotu do przedstawień rodzimych w kierunku swistej interpretacji wzorów obcych — nie jest zbyt jasno sformułowana i wygląda na nieporozumienie. Określenie „pierwsza połowa” oznaczać może zarówno lata pierwsze, jak i lata 40—50, i dlatego nie bardzo widzę powód, aby można było z mego tekstu wyciągnąć wniosek o zarzuceniu naśladownictwa porcelany europejskiej przed jej wynalezieniem. Nieporozumieniem wydaje mi się również powoływanie się tu na wyroby XVII-wieczne, skoro mowa jest o pojawieniu się tej tendencji w wieku następnym.

Maria Przeździecka

³ A. Roeper i H. Bösch (Sammlung von Oefen in allen Stilarten von XVI bis Anfang XIX Jahrhundert. München 1895) podają szereg ilustracji tego rodzaju pieców.

K. Strauss: Kachelne und Oefen der Mark Brandenburg, Strassburg 1926, str. 27 („... so fasste man ihn (Ofen) im Zeitalter des Barocks lediglich als Wärmesponder auf, als ein „Möbel“, mit dem man sich eben abzufinden hatte”) i str. 28 („Man suchte damit den Ofen den schwarzen, schweren Eichenmöbeln anzupassen. Dies galt ganz besonders für Norddeutschland“).

² Polska Sztuka Ludowa, nr 4/1954, s. 223.



Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1024 Pap. ilustrac.
kl. III 100 g A1 + karton biały kl. III 160 g B1. Nakład 3000 egz. B-6-9066

Cena zł 12.—



Druk ukończono we wrześniu 1955 r.