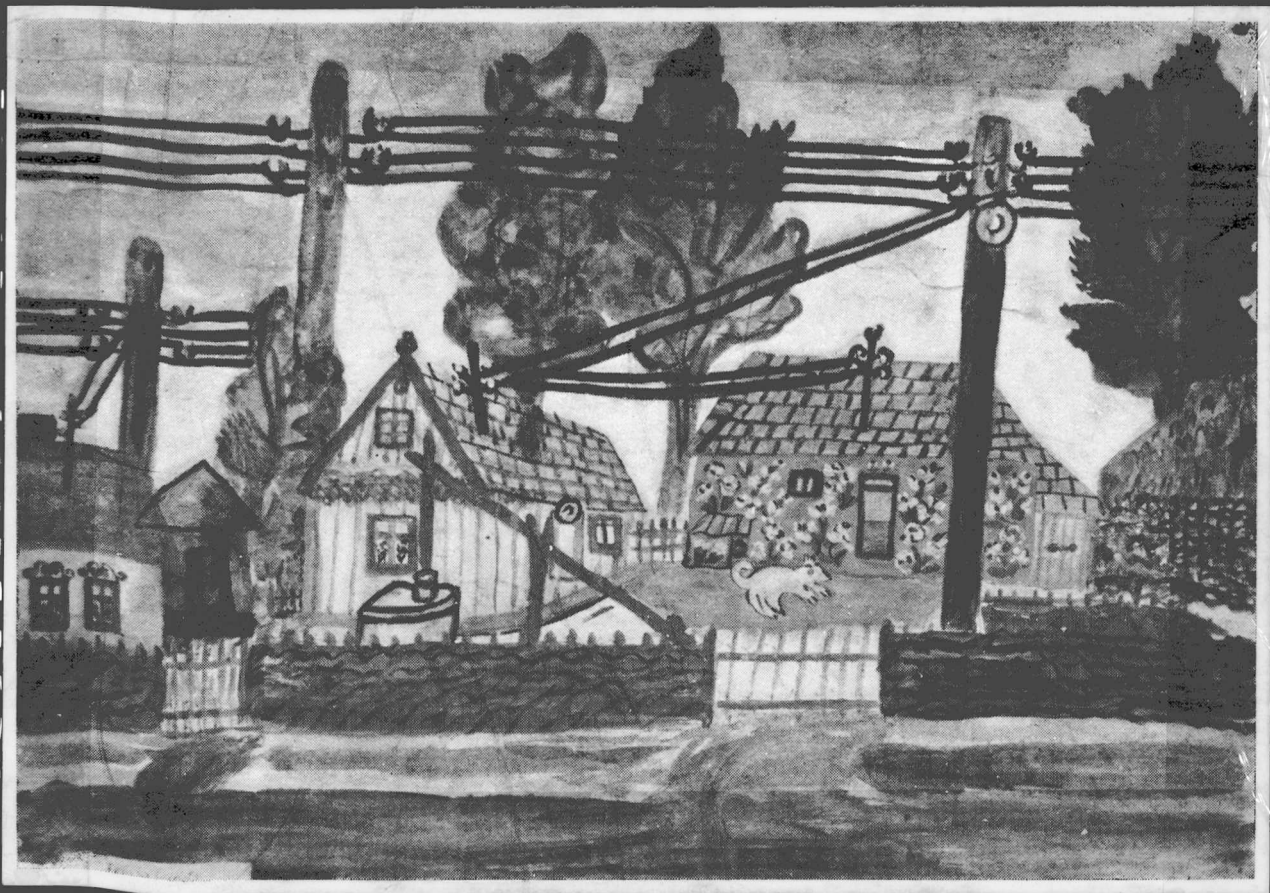


POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 5

ROK IX

1955

P A Ń 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:

Felicja Curyło. „Elektryfikacja“.

POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 5

ROK 1955

TREŚĆ:

Rozprawy

Str.

Aleksander Jackowski	Z problematyki współczesnej amatorskiej twórczości plastycznej	257
Franciszek German	Pieśni ludowe w życiu Adama Mickiewicza . . .	296

Sprawozdania

Maria Przeździecka	Wystawa sztuki ludowej Warmii i Mazur w Olsztynie	313
Maria Przeździecka	Wystawa X-lecia sztuki ludowej, w Gdańsku .	318



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

Z PROBLEMATYKI WSPÓŁCZESNEJ AMATORSKIEJ TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ

ALEKSANDER JACKOWSKI

Mówimy — sztuka ludowa, sztuka prymitywu, sztuka amatorów plastyków. A jednak pojęcia te nie są na pewno tak jasne, jakby to się wydawało w pierwszej chwili. Co więcej, na każdym niemal kroku jesteśmy świadkami nieporozumień, jakie one wywołują.

Utożsamia się więc sztukę ludową z wszelką twórczością artystyczną chłopów czy robotników, nie dostrzegając tego, że pojęcie „sztuka ludowa” ma swój określony zakres i nie obejmuje wszelkich przejawów artystycznej twórczości ludu. Kiedy indziej spotkać się można z nierozróżnianiem sztuki amatorskiej od ludowej. Wreszcie traktuje się przeważnie sztukę amatorską jako zjawisko jednolite, nie dostrzegając tego, że obejmuje ona w istocie bardzo różne kategorie. Takich nieporozumień można oczywiście wyliczyć znacznie więcej.

Trudno się temu dziwić. Kłopotów nie sprawiają jedynie te pojęcia, których jednoznaczny sens i zakres ustalił się w toku praktyki. Inaczej bywa z pojęciami nowymi lub takimi, które kształtują się dopiero w naszych oczach, ulegając w nowych warun-

kach daleko idącym przemianom. Trudno wówczas o świadomość pojęć, o precyzję definicji. Słowa są elastyczne, rozciągliwe, wieloznaczne — te same mogą określać odmienne treści i potrzebna jest zazwyczaj pewna stabilizacja zjawisk, aby w codziennej praktyce wykrystalizowały się jednoznaczne określenia. Sądzę, że dotychczasowe doświadczenia pozwalają już na wyciągnięcie pewnych wniosków.

Konieczne jest więc przedyskutowanie tych zagadnień, zrozumienie sensu zachodzących przemian — i to nie tylko ze względu na czystość teoretycznych założeń, ale przede wszystkim w trosce o codzienną praktykę, o właściwe kierowanie procesami zachodzącymi w rozwoju współczesnej twórczości ludowej. Pierwszą bodaj że próbą postawienia i częściowego omówienia tych zagadnień była II Ogólnopolska Konferencja poświęcona badaniom nad sztuką. I właśnie w klimacie tamtych dyskusji powstały niniejsze uwagi, które być może przyczynią się do podjęcia bardziej konkretnej wymiany poglądów i sprecyzowania sensu podstawowych interesujących nas pojęć.

Sztuka ludowa a twórczość artystyczna ludu

Zacznijmy od rozróżnienia pojęć — sztuki ludowej i artystycznej twórczości ludu. Nie są one bynajmniej równoznaczne, a utożsamianie ich prowadzi właśnie często do wyciągania fałszywych wniosków. Przede wszystkim dlatego, że sztuka ludowa stanowi dziś dla nas pojęcie o określonej zawartości. Mówimy o tradycyjnym podłożu tej sztuki, o jej cechach stylowych, o jej określonym charakterze, pozwalającym niemal zawsze rozpoznać naszą sztukę ludową na tle sztuki innych narodów, a wreszcie odróżnić dzieła sztuki ludowej od nie-ludowej, tworzonej przez artystów plastyków oraz przez rzemiosło miejskie czy przemysł.

„Sztuka ludowa” — jest pojęciem, ukształtowanym dawniej w zasadzie w okresie rozbicia społeczeństwa na klasy, w okresie odrębnego kształtowania się ludowej kultury wsi i małych miasteczek. U podstaw tej sztuki leżały odmienne warunki bytu ludu pracującego. Sztuka ludowa rozwijała się bowiem w społeczności odseparowanej w poważnym stopniu

od kultury warstw uprzywilejowanych. Tworzył ją chłop, rzemieślnik i dopiero w ostatnim okresie — robotnik.¹ Zrozumiałe więc, że sztuka ludowa odzwierciedlała poglądy, dążenia i marzenia tych

¹ Nie miejsce tu oczywiście na rozważanie przyczyn, które spowodowały, że twórczość robotnicza kształtowała się zupełnie inaczej niż chłopska. Przejawiała się ona przeważnie w pieśni, natomiast w zakresie plastyki wykazywała cechy w zasadzie zbliżone do tych, które wyróżniamy dziś w twórczości amatorskiej grup robotniczych. Nie można więc mówić o stylu czy roli tradycji w odniesieniu do twórczości plastycznej robotników. Istnieją natomiast pewne dyspozycje właściwe danemu zawodowi czy środowisku, zamiłowania do pewnych tematów (majsterkowanie, modelowanie, zabawka). W sensie estetycznym twórczość robotników znajdowała się w zasadzie w orbicie wpływów dwóch grup: sztuki ludowej wraz z całym jarmarczno-odpustowym pograniczem oraz drobnomieszczaństwa, którego norma gustu, smaku tym silniej działała na środowisko robotnicze, że wiązała się z pojęciem awansu życiowego, a zwłaszcza kulturowego.



warstw. Toteż znajdziemy w niej i przejawy ideologii postępowej, walki o lepsze jutro, wiary w zwycięstwo sprawiedliwości, jak też i świadectwa wpływu ideologii klas panujących, a także zabobon, zafobanie. Te treści właściwe sztuce ludowej przejawiały się w mniejszym lub większym stopniu w poszczególnych dziedzinach twórczości. Silnie odbiły się na charakterze ludowej rzeźby, grafiki czy malarstwa, niemal niezauważalne są np. w zdobnictwie czy stroju, chociaż i tu uważne spojrzenie socjologa wykryć może związki zachodzące między samym zdobieniem a funkcją jego w stroju, meblu czy architekturze.

Lecz problem treści nie wyczerpuje zagadnienia. Zresztą o ludowych treściach możemy mówić nie tylko w sztuce ludowej, ale również i w dziełach artystów wykształconych, nie zawsze nawet pochodzących ze środowiska ludowego. Zdarza się nawet, np. w „Trumnie chłopskiej” Gieryskiego, że arysta wyraża obraz wsi głębiej i trafniej, niż czynią to dzieła wiejskich świątkarzy czy wycinankarek.

O specyficznej wartości sztuki ludowej decyduje więc nie tylko ładunek treściowy — ale przede wszystkim *f o r m a*. To wszystko, co składa się na artystyczną odrębność ludowej sztuki naszego kraju, na odrębność sztuki poszczególnych regionów. Na jej *s t y l*.

Styl ten jest oczywiście historycznie uwarunkowany i wytworzył się przez wspólny wysiłek artystyczny wielu pokoleń ludowych twórców, tworzących na użytek własny, dla społeczności wiejskiej o wyraźnie ukształtowanych nawykach estetycznych.

Nie miejsce tu na wyliczanie przyczyn powodujących powstanie takiego właśnie, a nie innego stylu ludowego, tj. odrębnego charakteru formalnego wytworów ludowej sztuki. Wystarczy, jeśli podkreślimy szczególną rolę tradycji, gdyż właśnie *t r a d y c j a* była w sztuce ludowej szkołą technik artystycznych, była wyrazem upodobań całego środowiska. W sztuce ludowej bowiem jednostka twórcza o tyle tylko może rozwijać się, zyskać aprobatę ogółu, o ile respektuje istniejącą tradycję, o ile odpowiada upodobaniom ogółu. Doświadczenie prywatne twórcy mieć musi zawsze charakter ogólny, i po to, aby zyskać prawo obywatelstwa, musi ono odpowiadać nie zdefiniowanemu, a przecież istniejącemu w świadomości ludu konwencjiom artystycznym. Dlatego właśnie w oparciu o tradycję mógł się kształtować specyficzny styl, który nazywamy ludowym, a którego cechy w szeregu wartościowych opracowań podkreślali T. Seweryn, T. Dobrowolski, K. Piwocki i J. Grabowski, wychodząc zresztą z różnych założeń metodologicznych.

Ne oznacza to oczywiście zupełnego negowania roli jednostki twórczej. Utalentowana jednostka wzbogaca tradycję, wnosi do niej nowe, własne elementy, które z kolei stają się dla innych znowu obowiązującym wzorem. Doświadczenie, tradycja — przechodziły z ojca na syna. Świątkarz rzeźbiąc miał przed oczyma liczne stacje czy kapliczki wykonane przez swoich poprzedników. Hafciarka uczyła się na tkaninach zdobionych przez jej poprzedniczki. Tradycja nie jest czymś martwym i zmieniała się niejednokrotnie, niekiedy nawet w dość szybkim tempie. Tak np. w ciągu ostatniego półwiecza istotnym zmianom uległy tonacja kolorystyczna, układ i szerokość pasów w stroju łowickim czy opoczyńskim. Mimo to jednak można powiedzieć, że cechą podstawową sztuki ludo-

wej jest oparcie się jej o wzorce wykształcone przez tradycję, przez kolektywną twórczość wielu pokoleń. Dlatego właśnie w sztuce ludowej tradycja doniosła do naszych dni to jedynie, co było trwałe, co nosiło znamiona prawdziwego artystyzmu, co w logiczny sposób wynikało z materiału i właściwości jego obróbki. C z a s oczyszczał sztukę ludową z tego, co w niej było przypadkiem, co stanowiło naleciałość, co narzuciła jej moda. Zachowywało się i rozwijało to jedynie, co zyskało trwałą aprobatę ludowej społeczności, to, co można już było nazwać sumą twórczego wysiłku naszego ludu.²

Dlatego właśnie sztuka ludowa stanowi jeden z ważkich elementów naszej kultury narodowej. I jeśli stwierdzamy, iż w pojęciu *n a r o d u* zawiera się między innymi odrębność układu psychicznego, przejawiająca się w kulturze, to pamiętajmy, że w szcze-

² Na ten moment należy zwrócić szczególną uwagę. Stanowi on bowiem bardzo ważny wskaźnik, mówiący o przynależności wytworu do tzw. „sztuki ludowej”. Można oczywiście wymienić szereg innych pobocznych cech, które w takim czy innym zestawieniu mogą (ale nie muszą!) występować w sztuce ludowej — ale żadna z nich sama nie decyduje o tym, czy coś jest, czy nie jest ludowe. W ostatecznej instancji bowiem *ludowa* jest taka sztuka, *takie* dzieło, *które* odpowiada potrzebom i upodobaniom ludu (a ściślej biorąc regionowi etno-kulturowemu w określonym czasie) i zgodne jest z zasadniczą linią miejscowej tradycji.

Wyodrębnione kryterium *treści ideowych* samo w sobie nie stanowi, jak to już podkreślaliśmy, o tym, czy dany wytwór jest ludowy. W sztuce ludowej spotykamy się bowiem zarówno z nurtem postępowym, jak i z wstecznym. Trudno przy tym mówić o jakiejś ponadczasowej wymowie wytworów ludowej sztuki. Jest ona historycznie zmienna, konkretna i dzieło, które dawniej wyrażało dążenia ludu, jego potrzeby i upodobania, po kilkudziesięciu latach może już być mu obojętne, a nawet obce. Przykładem — obrazy czy rzeźba. Tak więc kryterium *treści* musi być zawsze traktowane konkretnie, w odniesieniu do całej sytuacji, środowiska, czasu.

Podobnie błędne jak ponadczasowe widzenie ludowych treści, jest zawężanie ich w wąski, wulgarny sposób jedynie do tego, co postępowe. Sztuka ludowa wyraża przecież w swoisty sposób stopień świadomości mas, a więc i to, co było w danym czasie wsteczne, tak jak i w świadomości ludowych mas, obok dążeń postępowych, istniały i tendencje wsteczne. Negować istnienie tych elementów — to znaczy przekreślić historyczną prawdę, odrzucić wielki dorobek np. ludowej sztuki sakralnej czy tworzonej na użytek bogatego chłopca.

Również zawodne okazać się może stosowanie jedynie kryterium *formy*. Jest ona bowiem także historycznie określonym pojęciem, konkretnym dla danego regionu i ulegającym określonym przemianom. Sama forma nie świadczy przy tym jeszcze, czy coś jest istotnie bliskie ludowi, czy też stanowi pseudo-ludowe naśladownictwo, przedrzeźnianie sztuki ludowej. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy operuje się ludowymi motywami, bez zrozumienia związku z materiałem i funkcji w danym przedmiocie. Ludowa forma wynika z konkretnych założeń funkcyjnych, z wycucia materiału, narzędzia, roli wytworu. Jest więc określona funkcją, treścią. Forma sama w sobie, oderwana od innych współczynników, nie stanowi jeszcze decydującego kryterium, chociaż w praktyce stanowi najważniejszy moment rozpoznawczy.

Obok tych kryteriów wysuwa się nieraz i inne, jak np. pochodzenie twórcy, funkcji wytworu, wreszcie jakości. Sprawa *pochodzenia*, pozornie oczywista, w istocie rzeczy wcale nie jest tak jasna. Okazuje się bowiem, że poważną pozycję w sztuce ludowej odgrywa-

gólnie silny i, jeśli tak można powiedzieć, masowy sposób przejawia się ona w sztuce ludowej j.³

Ale nie cała rozwijająca się na wsi twórczość artystyczna jest sztuką ludową. Na tej samej wsi istnieli przecież ludzie tworzący na użytek innych środowisk, dla dworu, kościoła, miasta. Istnieli i istnieją ludzie, którzy czuli potrzebę wypowiedzenia się w innych formach niż ukształtowane przez tradycję. Znamy przykłady chłopów malujących od wczesnej młodości różne obyczajowe obrazki czy piszących utwory prozą lub wierszem, dalekie od tradycji folkloru. Oczywiście jest to jeden z przykładów artystycznej twórczości jednostek pochodzących z ludu, nie można jednak utożsamiać tego ze sztuką ludową, będącą wytworem kolektywu, a więc noszącą określony charakter.

ją wytwory, a nawet całe działy, tworzone przez rzemieślników miejskich itp. (np. druki na płótnie, obraznictwo, zabawkarstwo itp.). Z drugiej strony, sama formalna przynależność twórcy do środowiska np. wiejskiego wcale nie przesądza, że dzieło jego jest ludowe. Obraz wiejskiego malarza amatora, malowany w konwencji impresjonistycznej, nie będzie tworem sztuki ludowej, chociaż twórca jego spełnia warunek „pochodzenia”. Tak więc moment ten nie może stanowić jakiegś automatycznej cechy wyróżniającej.

Zawodne jest również kryterium *funkcji wytworu*. Stanowi ono co prawda ważny współczynnik, wskazujący na żywotność czy obumieranie pewnych form i zjawisk w środowisku własnym, ale nie decyduje samo w sobie o ludowości danego wytworu. Ludowe są np. malowanki łowickie Wiechno czy Kołaczyńskiej, mimo iż głównym odbiorcą jest dziś miasto, CPLiA.

Nie wszystko zresztą, co przeznaczone jest na użytek ludu, dla wsi — jest sztuką ludową. Wieś wchłania dziś duży zasób rzeczy pochodzenia miejskiego, obcego własnej, tradycyjnej kulturze. Fakt, że coś tworzone jest specjalnie dla odbiorcy wiejskiego, nie przesądza jeszcze sprawy, stanowi tylko jeden z elementów.

Wreszcie kryterium *jakości*, spotykane wciąż jeszcze w pracach niektórych historyków sztuki. Polega ono na tym, że za ludowy uważa się wytwór grzeszący prymitywizmem, nieudolnością i topornością wykonania. Nikt oczywiście nie neguje faktu, że duża część dzieł ludowych artystów daleka jest od technicznej precyzji, właściwej zawodowemu rzemieślnikowi czy uczonemu artyście. Ale nie stanowi to żadnej zasady, żadnej specjalnej cechy wyróżniającej. Co więcej, istnieją nawet takie działy ludowego rzemiosła artystycznego, jak tkanina, haft, wycinanka, które odznaczają się często zdumiewającą wirtuozerią i doskonałością wykonania.

³ Ten właśnie moment przesądza, dlaczego taką rolę wyznaczamy dziś sztuce ludowej. Dlaczego traktujemy ją nie tylko jako sumę osiągnięć artystycznych (jak moglibyśmy np. traktować sztukę innych narodów), ale jako ważny wkład ludu do skarbcza narodowej sztuki. Dlaczego dążąc do podkreślenia cech naszej narodowej kultury, inspirowany się w poważnym stopniu ludową sztuką. Dlaczego np. w czasie Festiwalu, aby nadać dekoracji miasta charakter polski, sięgnięto do form zapożyczonych ze sztuki ludowej.

Oczywiście nie sądzę jednak, aby zespół historycznie wytworzonych cech psychicznych, który znalazł również wyraz i w obliczu sztuki ludowej, był czymś stałym, niezmiennym. Myślę, że wcześniej nawet ulegają przemianom same cechy psychiczne społeczeństwa, niż zachodzą zmiany w sztuce. Ale sztuka ludowa zachowuje swoją wartość nawet wówczas, gdy traci bezpośredni związek z życiem, potrzebami i zamiłowaniem społeczeństwa. Tak np. w naszej sztuce wiele elementów nosi dziś charakter reliktu, przestaje się bezpośrednio tłumaczyć — obumierają nawet w żywej praktyce sztuki ludowej w swym środowisku, zachowują natomiast wartość historyczną i artystyczną w tradycji naszej kultury artystycznej.

Jest to szczególnie istotne dziś, kiedy ciśnienie własnego środowiska na wsi słabnie, kiedy następuje rozkład tradycyjnej kultury wiejskiej, kiedy sztuka ludowa przestaje już wystarczać środowisku wiejskiemu. Procesy zacierania się „przeciwieństw klasowych, likwidacja zacofania wsi wiążą się dzisiaj bezpośrednio z przenikaniem do wsi wszelkich form naszej współczesnej kultury i cywilizacji. O ile więc dawniej uzdolniony twórca ludowy tworzył przeważnie w kręgu otaczającej go sztuki (a w każdym razie pod najsilniejszym jej wpływem), o tyle dzisiaj oddziałujące na niego radio, film, prasa, fotografia i reprodukcja jedno- i wielobarwna, a wreszcie książka, plakat itd. Nic dziwnego, że i inny staje się dziś jego horyzont kulturalny, inne tęsknoty i inne dążenia. Tradycyjna forma ludowej wypowiedzi przestaje wystarczać. Jest za sztywna, a przede wszystkim za wąska. Nie daje przecież niemal żadnego wzoru dla wyrażenia tego wszystkiego, co dzieje się obok nas i w nas samych. Więcej — ta sama konwencja, w ramach której rozwinęła się tradycyjna sztuka ludowa, dziś już nie wystarcza, a czasem nawet przeszkadza. I wielu uzdolnionych młodych ludzi na wsi czy w środowisku robotniczym sięga do nowych form wyrazu, chcąc wypowiedzieć się w sposób pełny, nie skrupowany symboliczno-dekoracyjnymi założeniami tradycyjnej ludowej konwencji.

Stąd też, jeżeli mówić o wpływach działających dziś na twórców wiejskich, to szukać ich należy już nie tylko we wzorach tradycyjnych, ale raczej w kręgach oddziaływania całej naszej współczesnej kultury. Inna rzecz, że inwazja nowej kultury na wieś, na środowiska robotnicze niesie ze sobą nie tylko osiągnięcia np. naszej plastyki, ale brzemienność jest niestety również i we wzory drobnomieszczańskie szmery, przenikającej różnymi drogami, różnymi sposobami. Od „wzoru kulturalnego” ohydny drobnomieszczański mieszkania, poprzez fabryczne (niestety nie tylko dawne!) makaty, różne wzorniki hafciarskie, pudełka do czekoladek, winiety ściennych kalendarzy, aż po tandetę pamiątkarską i złe wzory naszej sztuki reprodukowane w różnych gazetach i tygodnikach itp.

Czy to znaczy, że tradycyjna sztuka ludowa przestaje oddziaływać na środowisko wiejskie? Na pewno w jakimś sensie tak. Inna jest przecież rola jej dzisiaj w środowisku. Inna i mniejsza. Jeśli bowiem dawniej sztuka ludowa zaspokajała większość artystycznych potrzeb środowiska, dzisiaj dzieje się to w coraz mniejszym stopniu. Zwążył się zakres jej oddziaływania, ograniczając się raczej do technik zdobniczych. Dodajmy, że ludowe artystyczne rzemiosło w coraz silniejszym stopniu obsługuje dziś miasto, i to raczej środowisko inteligentkie, oraz służy celom eksportowym, coraz słabiej zaś zaspokaja potrzeby wsi. Nie ludźmy się, nawet takie np. wyklejanki łowickie Wiechno czy Kołaczyńskiej nie znajdują już dziś żadnego niemal oddźwięku w rodzinnych wsiach, a produkowane są bądź dla CPLiA, bądź też z okazji różnych konkursów. Nie znaczy to oczywiście, jakoby zmierzch ludowej sztuki tradycyjnej był sprawą miesięcy czy lat. Na pewno sztuka ludowa rozumiana w sensie tradycyjnym zachowa się przez długie lata, a niektóre jej działy mogą się nawet rozwijać (np. tkanina), nie zmienia to jednak faktu, iż staje się

ona obecnie tylko jednym ze sposobów artystycznej wypowiedzi środowiska wiejskiego (i to nie zawsze najważniejszym).

Obok niej — rozwija się, i to coraz silniej, twórczość szukająca źródeł inspiracji w całym dorobku naszej sztuki, jak też w bezpośredniej obserwacji życia. Twórczość czerpiąca zresztą również i z dorobku tradycyjnej sztuki — **t w ó r c z o ś ć a m a t o r s k a**.

Ta twórczość amatorska jest dziś coraz bardziej masowa i obejmuje wszystkie warstwy i grupy społeczne. Z tego powodu na pewno można uważać ją za prawowitego następcę dawnej tradycyjnej sztuki ludowej. Toteż nierzadko nazywa się dziś artystyczne wytwory amatorskie — sztuką ludową, stawiając tym samym znak równości między tradycyjną sztuką ludową a sztuką amatorską. Jest to jednak tylko **p o z o r n i e** słuszne. W istocie rzeczy bowiem, *sztuka amatorska nie jest i nie może być utożsamiana ze sztuką ludową*. Dlaczego?

- a) Sztuka ludowa — ta, której dorobkiem tak się wszyscy szczycimy — powstać mogła jedynie w warunkach klasowego podziału społeczeństwa. I właśnie ta specyficzna sytuacja ekonomiczno-społeczna określiła charakter rozwoju tej sztuki, wyjątkową rolę tradycji, powolność zachodzących w niej przemian, względną izolację na tle całokształtu rozwoju sztuki narodowej, wreszcie — typowe i względnie trwałe cechy myślenia artystycznego, składające się na odrębność *stylu*. Sztuka ta — jak uprzednio wskazywaliśmy — mimo zmian, jakie zaszły w strukturze społecznej naszego kraju, wciąż jeszcze żyje, a nawet w niektórych dziedzinach ulega interesującym przemianom. Specyficzny charakter tej sztuki, odrębność jej stylu, a w dużej mierze i fakt istnienia środowisk, w których nadal powstaje i żyje — sprawiają, że określenie „sztuka ludowa” jest dla niej w pełni uzasadnione i ma konkretną zawartość pojęciową.
- b) Sztuka amatorska nie jest żadną kategorią sztuki, mieszczą się w niej absolutnie wszystkie możliwe kierunki, nie można mówić o jej cechach stylowych czy treściowych. Wyróżnia ją *tylko* to, że nie jest ona profesjonalna i że prze-

ważnie tworzona jest z mniejszą świadomością przebiegu procesu artystycznego, z mniejszym bagażem wiadomości fachowych, z pominięciem doświadczenia, które przekazuje szkoła w procesie nauki.

- c) Określić sztukę amatorską jako „ludową” — to znaczy, rozumując logicznie, uznać ją w naszym ustroju za sztukę ludu, to jest całego społeczeństwa. Ale tu nasuwają się wątpliwości. W takim wypadku bowiem „ludowe” będą zarówno obrazki malowane amatorsko, dla własnej satysfakcji przez profesora uniwersytetu, jak też przez robotnika czy dorożkarza z Mławy. I przyznam, że nie bardzo rozumiem, dlaczego taki obrazeczek profesora ma być tak samo „ludowy”, jak obrazek robotnika z Nowej Huty. Coś tu chyba nie jest w porządku.

Ale jeśli mimo to uznamy, że każda twórczość, która wywodzi się z naszego społeczeństwa, jest ludowa (w takim sensie, jak np. mówimy: ludowa ojczyzna, czy: budowniczy Polski Ludowej), to ludowymi będą przecież nie tylko obrazki profesora czy dorożkarza, ale i prace Pronaszki, Taranczewskiego czy Eibischa! Tylko że jak rozumieć wówczas sens nazwy nowej instytucji powołanej do sprawowania opieki metodycznej nad ruchem amatorskim: „Centralny Dom Twórczości Ludowej”? Przecież instytucja ta nie opiekuje się chyba Dunikowskim czy Eibischem?

Określając więc sztukę amatorską jako „ludową”, tj. sztukę naszego ludu — dochodzimy do tego, że albo sztuka zawodowa (uczona) mieści się również w obrębie tego pojęcia, albo też poza nim, co w obu wypadkach równie jest pozbawione sensu.

Dlatego też wydaje się, że najrozsądniej i najlogiczniej byłoby nazywać twórczość amatorską — twórczością amatorską, a twórczość ludową opartą o tradycję — twórczością ludową lub sztuką ludową. A jeśli chcemy być już bardzo ściśli i podkreślać to, że chodzi nam jednak o dawno ukształtowane pojęcie sztuki ludowej, przechodzące dziś różne zmiany — to mówimy: tradycyjna sztuka ludowa.

Tyle o sprawach terminologii. Z kolei przejdźmy do omówienia zagadnień twórczości amatorskiej i na tym tle — twórczości plastycznej.

T w ó r c z o ś ć p l a s t y c z n a n a t l e p r o b l e m a t y k i r u c h u a m a t o r s k i e g o

Na początku określimy, co rozumieć będziemy przez pojęcie „amatorstwo”. Przez pojęcie to rozumiemy twórczość uprawianą dla własnej przyjemności, w zasadzie więc niezarobkowo i bez uprzedniego fachowego przygotowania. To wszystko, co można powiedzieć w krótkiej, roboczej definicji. Podkreślam — roboczej, ponieważ wymienione wyżej cechy wcale nie wyczerpują zagadnienia. Przede wszystkim nie można stosować ich ani zbyt rygorystycznie, ani mechanicznie.

Tak np. kryterium pracy dla własnej przyjemności, w zasadzie słuszne i obowiązujące, nie wyczerpuje zagadnienia. Szkic malarski robiony przez rzeźbiarza na marginesie jego pracy, a więc dla przyjemności — trudno przecież nazwać amatorskim. Z drugiej strony,

zdarza się, że niektórzy amatorzy sprzedają swe prace. Są i wypadki szczególne, np. twórczość Nikifora, który malarstwo swe traktuje jako wewnętrzną konieczność i jedyne — obok jałmużny — źródło utrzymania. Jeśli jednak twórczość Nikifora mimo to zaliczamy do kategorii naiwnych realistów, to dlatego, że cały świat jego wyobrażeń, jego warsztat artystyczny, bliższy jest umysłowości i wrażliwości „prymitywisty”, amatora, niż wykształconego artysty, o świadomości ukształtowanej przez środowisko twórcze, szkoły itp.

Zresztą szkoła, fachowe przygotowanie — chociaż stanowi pomocnicze kryterium, nie rozwiązuje jednak problemu. W większości wypadków sprawa fachowych studiów przesądza o tym, czy zaliczymy danego twórcę

do kategorii artystów uczonych, zawodowych, czy do amatorów. Nie stanowi to jednak reguły. Artysta, który nie ukończył żadnej specjalnej uczelni plastycznej, może na drodze żmudnych własnych poszukiwań osiągnąć doskonałość warsztatu twórczego. Nie zapominać, że z pozycji amatorskich startowali tacy wielcy malarze, jak Van Gogh, Gauguin, Utrillo, a u nas Michałowski czy Słewiński.

O tym, czy ktoś jest amatorem, decyduje w ostatecznej instancji jego własny stosunek do swojej twórczości, potwierdzony i zobiektywizowany przez praktykę, przez ocenę środowiska. Moment, w którym Van Gogh poczuł się malarzem i zrozumiał, że twórczość artystyczna jest głównym, jedynym celem jego życia — zdecydował o tym, że przestał być amatorem. Własna decyzja stanowi tu o przekroczeniu Rubikonu, dzielącego amatorstwo od zawodownictwa. Ale decyzja potwierdzona przez życie, przez praktykę, przez historię.

Są oczywiście wypadki krańcowe, gdy twórczość czyjaś jest wyraźnie amatorska, naiwna, prymitywna, dyletancka, i są takie, gdzie trudno mówić o wyraźnej granicy. Gdy obraz może równie dobrze wisieć na salonie okręgowym czy nawet ogólnopolskim, jak i na wystawie plastyków amatorów. Gdy artysta odrębnością swej wizji stanowi zjawisko samo w sobie — niepowtarzalne jak każda wielka twórczość — np. Nikifor czy Ociepka, i takie, gdy osiąga doskonałość przeciętnego poziomu ogólnego (np. prace niektórych absolwentów ognisk).

Pojęcie amatorstwa jest szerokie, obejmuje rozległą dziedzinę, od prymitywu aż po osiągnięcia o dużym ciężarze gatunkowym, od dyletantyzmu aż po pełną dojrzałość artystyczną i warsztatową.

Tyle o zasięgu samego pojęcia. Ale określenie zasięgu nie tłumaczy jeszcze zjawiska, które jest przecież, jak wszystkie zjawiska świadomości społecznej, osadzone konkretnie w czasie i przestrzeni.

Twórczość amatorska nie jest pojęciem nowym. Nie będę tu omawiał genezy zjawiska, wystarczy przypomnieć, że z twórczością amatorską spotykamy się już w XVI—XVII wieku. Znane są amatorskie zespoły teatralne czy muzyczne, które istniały na dworach i w rezydencjach magnackich. Spotykamy się również ze zjawiskiem amatorskiej twórczości plastycznej, które to zjawisko szczególnie silnie występowało w końcu XVIII i w XIX wieku.

Amatorstwo kwitło w różnych środowiskach. Tworzyło nie tylko ważny rozdział w historii naszej kultury artystycznej, ale wpływało bezpośrednio na rozwój mecenatu, na wysoki poziom świadomości artystycznej środowiska. Malował amatorsko sam król Stanisław Poniatowski. Malowały panienki z dobrych domów, początkowo z arystokratycznych, później mieszczańskich. Po amatorsku zajmowali się również malarstwem wybitni twórcy w innych dziedzinach, zwłaszcza pisarze i poeci. Znane są rysunki Goethego, Puszkina, Krasińskiego. Ale szczególne zainteresowanie się sztuką amatorską datuje się od lat 1905—09, tj. od czasu gdy Paryż odkrywa urok sztuki prymitywnej, a Apollinaire lansuje twórczość H. Rousseau, po czym następuje fala zaintere-

sowań „niedzielnymi artystami“ („peintres du dimanche”), jak nazywano celnika Rousseau, praczkę Seraphine, listonosza Vivina czy drwala Dietricha.

Mówiąc jednak o twórczości amatorskiej, o ruchu amatorskim, mamy na myśli nie historię zainteresowań sztuką amatorów, ale konkretne zjawisko, żywotne w naszej kulturze i związane nierozzerwalnie z pojęciem rewolucji kulturalnej, z likwidacją wszelkich barier klasowych, społecznych i kulturalnych. Cechą specyficzną tego zjawiska jest to, że ruch amatorski stanowi u nas potężną dźwignię rozwoju kulturalnego mas, że jest szkołą kształcącą rzesze odbiorców, źródłem ujawniania się wybitnie utalentowanych jednostek artystycznych, a wreszcie — że ruch amatorski stwarza nowe i nieraz niepoślednie wartości artystyczne. W odróżnieniu więc od charakteru amatorskiej twórczości w ustrojach klasowych jest ona u nas zjawiskiem obejmującym najszersze masy, faktem społecznym. A chodzi przecież w naszym ustroju — jak to sformułował B. Bierut — o „ogarnięcie atmosferą i pragnieniem wiedzy, samokształcenia, upodobań kulturalnych i artystycznych milionowych mas młodzieży robotniczej i chłopskiej i przyswojenie przez te masy wiedzy i upodobań artystycznych, obudzenie zainteresowań kulturalnych w milionowych rzeszach ludu pracującego i ich zaspokojenie“.⁴

Ruch amatorski obok działalności naszych szkół i rozwoju szkolnictwa stanowi właśnie jedną z podstawowych form realizacji tych zadań. Dzięki niemu możliwe się staje zniesienie „rogatek kulturalnych”, wciągnięcie najszerszych rzesz społeczeństwa w orbitę działania sztuki.

Możemy więc powiedzieć, że podstawowym nadrzędnym zadaniem ruchu amatorskiego jest wychowanie człowieka, rozszerzanie jego świadomości społecznej i kulturalnej. Współuczestniczenie w procesie twórczości artystycznej pogłębia wrażliwość, wyrabia smak estetyczny, kształtuje uczucia — przyczynia się do wyrobienia tych cech moralnych i etycznych, które pragniemy widzieć w człowieku naszej epoki. Podkreślam tę zasadniczą społeczną funkcję ruchu amatorskiego, jako że w obecnym okresie obserwujemy masowy proces powstawania nowej inteligencji, przeważnie technicznej. Inteligencji, kształconej na ogół nader jednostronnie, kosztem tzw. dyscyplin humanistycznych. W ciągu ostatnich 10 lat ponad 2 miliony ludzi przeszło ze wsi do miast, do fabryk, kopalni, hut, szkół zawodowych. Wielu z nich jest dziś doskonałymi majstrami, rzemieślnikami o wysokiej kulturze pracy zawodowej. Potrzeb kulturalnych tych ludzi nie tylko nie umieliśmy zaspokoić, ale nieraz i nie staraliśmy się nawet o to, aby je tym ludziom uprzytomnić. Rezultaty? Wystarczy przypomnieć tzw. „cienie” wychowania nowego obywatela Nowej Huty czy innych wielkich zakładów przemysłowych.

Dopiero na dalszym planie w hierarchii ważności masowego ruchu artystycznego leżą inne jego funkcje, które pokrótce omówimy.

⁴ „Nowe Drogi“, nr 11/1952 r., str. 107.

Zbliżanie wielkich osiągnięć światowej kultury do szerokich mas

Mówimy wiele o społecznym oddziaływaniu sztuki. Niestety w praktyce nie wygląda to różowo. Do ogromnej ilości wsi, a nawet miasteczek nie docierają nasze teatry, zespoły muzyczne i estradowe. Nie wszędzie dochodzi film. Kulturalne odłogi leżą tuż pod Warszawą. Szczytowe osiągnięcia naszej kultury do ludzi nie docierają i dotrzeć nie mogą. I nie wystarczy — jeśli mówimy o plastyce — wydać w „Sztuce” serii reprodukcji dzieł malarstwa polskiego, a nawet światowego, i rzucić do sklepów w powiatach, czy gromadach, aby zaczęły oddziaływać. Bez ruchu amatorskiego, bez działalności świetlic, domów kultury, bez tysięcy zespołów teatralnych, mu-

zycznych, plastycznych — nie można kontynuować ofensywy kulturalnej, docierać z dorobkiem naszej sztuki do mas. Jest to tym ważniejsze, że sztuka ludowa, dawniej powszechna i oddziałująca na własną społeczność, dziś jest już w coraz silniejszym stopniu reliktem.⁵ Nie tylko nie zaspokaja rosnących potrzeb swego środowiska, ale wyizolowana od zachodzących przemian może się nawet stać w pewnych wypadkach czynnikiem wstecznym, hamującym. Nową kulturę trzeba organizować, tak jak organizuje się nauczanie powszechne, jak przeprowadzało się walkę z analfabetyzmem czy akcję rozwoju czytelnictwa.

Tworzenie nowych wartości artystycznych

Przy całej świadomości przodującej roli sztuki profesjonalnej, trzeba jednak stwierdzić, że twórczość amatorska nie jest jedynie powielaniem już istniejących wartości. Szczególnie w zakresie sztuki plastycznej mówić można o cennych osiągnięciach, o wartościach trwałych i nawet niepowtarzalnych — np. w twórczości H. Rousseau czy naszego Nikifora.

A nawet w wypadkach gdy twórczość amatorska nie osiąga tej wysokiej rangi, nierzadko zbliża się swym poziomem do dzieł sztuki uczonej, czasem górując nawet świeżością inwencji, indywidualnym i twórczym w swej odkrywczości widzeniem świata i znajomością realiów, co wynagradza istniejące usterki formalne i niedostatek techniki.

Ujawnianie wybitnych talentów

Poważne znaczenie ruchu amatorskiego polega właśnie na tym, że stwarza on możliwości dla ujawniania się ukrytych talentów, przez co daje w zasadzie możliwość przeprowadzania właściwej rekrutacji młodzieży na studia artystyczne. Piszę: w zasadzie, ponieważ sprawa ta nie wygląda jeszcze tak różowo, jakby to wyglądało z niektórych notatek prasowych, ponieważ pomimo słusznej zasadniczej linii naszej polityki kulturalnej — problem *Janków Muzykantów* nie został jeszcze w pełni rozwiązany. Odnosi się to zwłaszcza do zagadnień twórczości plastycznej, która wymaga niezmiernie przemyślanych form opieki i w której liczne próby kierowania na uczelnie plastyczne uzdolnionych twórców nie zawsze dawały pozytywne rezultaty.⁶

Omówione powyżej zadania ruchu amatorskiego kształtują się różnie w poszczególnych dziedzinach. I różne są też dotychczasowe doświadczenia rozwoju ruchu amatorskiego w zakresie teatru, muzyki czy plastyki. Można więc mówić o specyfice poszczególnych dziedzin i specyfice opieki nad nimi.

Tak np. znaleźliśmy w zasadzie przekonujące formy pracy dla zespołów teatralnych, jasna jest też na ogół linia rozwojowa amatorskich zespołów tanecznych, chóralnych czy muzycznych. Można się spierać o szczegóły, ale w zasadzie formy pracy są tam właściwie rozwiązane, efekty artystyczne bywają nieraz wysokie, członkowie pracują z satysfakcją. W toku przygotowywania np. przedstawień teatralnych zapoznają się z lekturą dotyczącą danego zagadnienia lub okresu. Znane są przykłady zespołów, których członkowie, pracując np. nad sztuką Gogola czy Fredry, sięgali do innych dzieł pisarza, zapoznawali się z licznymi materiałami dotyczącymi historii danej epoki itd. Nie ulega wątpliwości, że udział w tego rodzaju zespołach teatralnych nie tylko rozwijał świadomość uczestników, ale dawał im również rzetelną satysfakcję artystyczną, zwłaszcza, gdy ze-

spół spotkał się z uznaniem widowni, uzyskał nagrodę na konkursie czy Festiwalu itd. Jasne, że w zasadzie praca w takich zespołach rozwija wrażliwość artystyczną uczestnika, tworząc z niego zaawansowanego widza, świadome i czujnie reagującego na przedstawienia widziane w zawodowym teatrze, wrażliwego nie tylko na treści przedstawienia, ale i na charakter inscenizacji, na każdy odcień wykonawstwa.

Podobnie oczywiście wygląda sprawa w zespołach muzycznych, chóralnych czy tanecznych, w których satysfakcja osobista również wiąże się przeważnie ze wzrostem świadomości artystycznej, z uwrażliwieniem na sztukę.

Tak, ale zauważmy, że wszystko to dotyczy dziedzin *odtwórczych*, w których rola amatora sprowadza się do wykonawstwa. Znacznie trudniej

⁵ Inaczej przedstawia się sprawa z folklorem — zwłaszcza z pieśnią, tańcem, muzyką i literaturą ludową, które zachowują nadal swoją żywotność.

⁶ Analiza tego zjawiska wykracza poza ramy niniejszego artykułu, na tym miejscu chciałbym jedynie zasygnalizować trudności zagadnienia, szczególnie w tym wypadku, gdy utalentowana jednostka posiada już wyrobiony, własny profil artystyczny (co zachodzi również i w przypadku twórców ludowych) lub też gdy odbiega ogólnym poziomem rozwoju kulturalnego od poziomu kolegów na uczelni, co powoduje liczne zahamowania, urazy itd. Problem ten przedstawia się pomyślniej w zakresie amatorstwa muzycznego czy teatralnego, przy czym niepoślednią rolę odgrywa tu fakt, iż utalentowane jednostki przechodzą uprzednio przez zespoły, które dają im pewne minimum ogólnego przygotowania kulturalnego i zawodowego. Również w zakresie plastyki zaobserwować można, że jednostki przechodzące do szkolnictwa zawodowego po ukończeniu Ogniska Kultury Plastycznej, dają sobie na ogół radę, odpadają zaś amatorzy nieorganizowani.

przedstawia się jednak sprawa w zakresie twórczości amatorskiej, a więc w tych dziedzinach, w których amator sam tworzy nowe wartości, jak np. w twórczości literackiej, w kompozycji czy plastyce. Trudniej — z wielu powodów. Przede wszystkim z uwagi na społeczny sens twórczości. Ostatecznie każdy — czy to będzie wielki, uznany artysta, czy skromny amator — tworzy jakoś dla ludzi, przynajmniej dla bliskiego otoczenia. Ale twórczość bez nadziei na jakikolwiek oddźwięk w społeczeństwie — jest gorzka i trudna. Dlatego u amatorów literatów, kompozytorów czy plastyków tyle poczucia krzywdy wobec niezrozumienia, nieuznania przez innych.

Członek zespołu teatralnego czy muzycznego uczestniczy w przygotowaniu programu, po czym uzyskuje satysfakcję artystyczną w postaci kilku publicznych występów. Sprawa jest więc tym samym załatwiona. Zaczyna się normalna praca nad nowym repertuarem. Ale jaką satysfakcję ma kompozytor czy literat amator? Jak rzadko usłyszeć może swoje utwory ze sceny, z estrady czy poczytać wydrukowane w piśmie. Stosunkowo najmniej jest tu istotny problem kompozytorów samouków. Jest ich niewiele. I to rozumiałe. Muzyka w najsilniejszym stopniu wymaga znajomości reguł. Tu bez fachowej pomocy, bez systematycznej nauki wiele się nie osiągnie.

Gorzej — z literatami. Wydawnictwa nasze, tygodniki, prasa zalewane są setkami, tysiącami utworów samorodnych poetów czy prozaików. Znajdują się tam i prace świadczące o dużej wrażliwości, wyostrzonym zmyśle obserwacji. Ci najzdolniejsi stają się często zawodowymi pisarzami, dziennikarzami (reportażystami). Zresztą — literatura jest jedyną dziedziną sztuki, w której właściwie zawsze zaczyna się od amatorstwa. Czy istnieje możliwość rozsądnego organizowania tej twórczości? W pewnym stopniu na pewno tak. Pisanie jest przecież zawsze wyrazem jakiejś szczególnej wrażliwości na życie. I nie trudno wykorzystać literackie upodobania dla koresponden-

cji z terenu, dla zasilania miejscowych gazetek ściennych konkretnym „mięsem”. Niekoniecznie muszą przecież puchnąć od banałów. Ale przyjmijmy nawet, że twórczość amatorska w tym zakresie nie znajduje żadnego oddźwięku, staje się po prostu pisananiem do szuflady. Pozostawia wówczas zrozumiałą gorycz, ale i jakąś nadzieję na przyszłość.

Najtrudniej przedstawia się jednak sprawa w zakresie twórczości plastycznej. Do wszystkich wymienionych już aspektów dochodzą tu bowiem jeszcze dodatkowe. Pierwszy to sprawa osobistej satysfakcji. Satysfakcję daje uczestniczenie w życiu, poczucie społecznego sensu swojego wysiłku. I tu okazuje się, że plastyka amatorska, zwłaszcza rzeźba, malarstwo i grafika (faworyzowane przez organizatorów ruchu amatorskiego i ognisk) — są właściwie niemal że nieprzydatne praktycznie, oderwane od funkcji użytkowej, którą spełniały np. wytwory tradycyjnego artystycznego rzemiosła ludowego. Jedyną formą publicznego pokazu prac staje się w tych warunkach udział w wystawach, co — jak postaram się wykazać w dalszej części artykułu — też nie jest ani łatwe, ani wystarczające. Zrozumiałe również, że praca amatora plastyka daje mu w rezultacie sporą liczbę dzieł rocznie, z którymi, po prostu mówiąc, nie wiadomo często, co robić. W tych warunkach umasowienie ruchu plastycznej twórczości amatorów jest szczególnie odpowiedzialne, nie tylko bowiem nie daje gwarancji wszechstronnego rozwoju kulturalnego, ale nie rzadko powoduje rozgoryczenie, zawiść w stosunku do artysty zawodowca. Niemalą rolę odgrywa przy tym fakt, iż twórczość plastyczna jest na ogół nader kosztowna, i obok wszystkich innych spraw — ta również sprzyja niezdrowej tendencji sprzedawania prac, konkutowania z artystą zawodowcem, ubiegania się o nagrody itd. Wszystko to wskazuje na trudności, jakie zarysowują się w zakresie opieki i organizacji twórczości plastyków amatorów. Ale nim przejdziemy do problemów opieki, rozpatrzmy sam charakter amatorskiej twórczości plastycznej.

C h a r a k t e r a m a t o r s k i e j t w ó r c z o ś c i p l a s t y c z n e j

Czy można mówić o odrębnych, specyficznych cechach amatorskiej twórczości plastycznej, pozwalających na odróżnienie jej od np. sztuki „uczonej” czy ludowej?

Mówiliśmy już o specyfice sztuki ludowej, o cechach formalnych, pozwalających rozpoznać ją natle różnych wytworów artystycznych. Cech takich w sztuce amatorskiej nie znajdziemy. Istnieje ona bowiem zawsze obok każdej sztuki, przy czym trudno nieraz ustalić granice np. między sztuką amatorską a sztuką ludową czy „uczoną”. W swych szczytowych dziełach, wzorowanych na kategoriach sztuki ludowej czy „uczonej”, twórczość amatorska przejawia identyczny z nimi charakter, osiągając nieraz wręcz profesjonalną doskonałość.

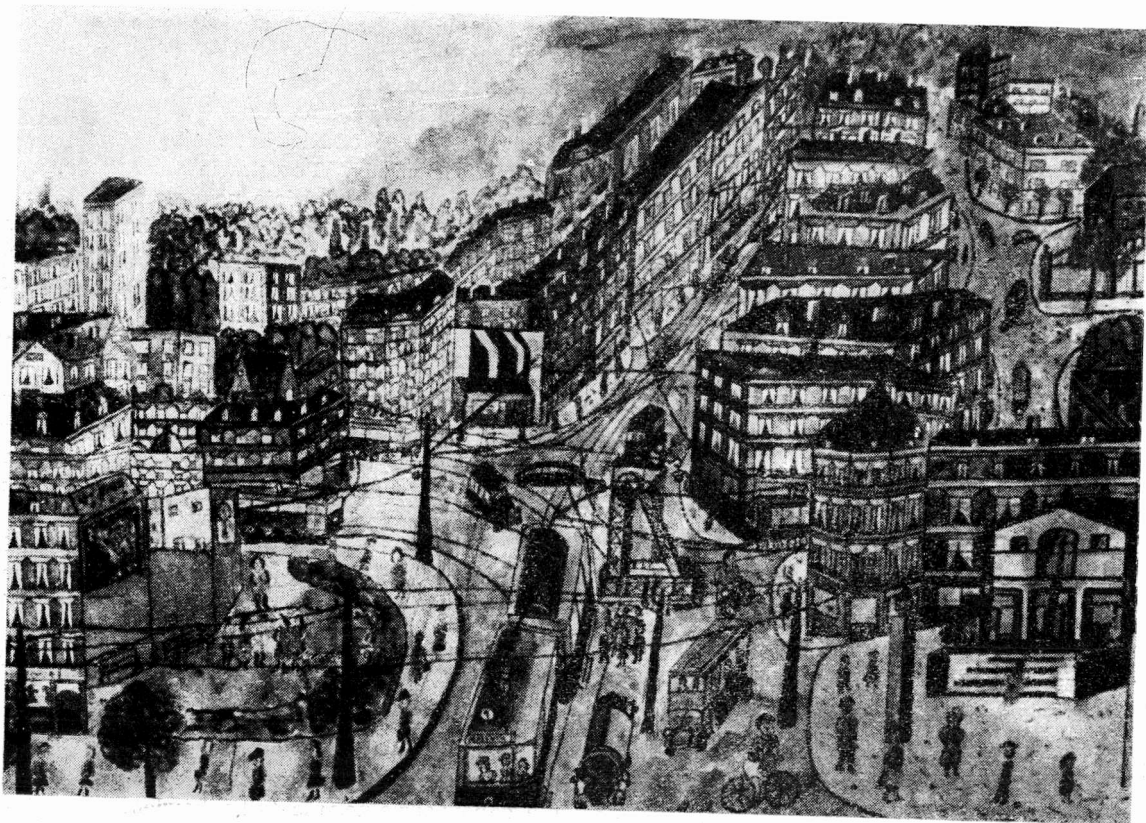
Ale problem sztuki amatorskiej nie da się sprowadzić jedynie do ram zależności od sztuki „uczonej” czy ludowej. Obok wymienionych form spotykamy w sztuce amatorskiej również rozległy zakres twórczości „prymitywnej”, konstruowanej w mniejszej czy większej izolacji od wszelkich wpływów, żyjącej w kręgu własnych doznań, obserwacji i potrzeb twórczych. I bodaj że ten zakres amatorskiej twórczości plastycznej przedstawia z estetycznego punktu wi-

dzenia najwyższą wartość, stanowiąc istotny wkład w dorobek naszej sztuki.⁷

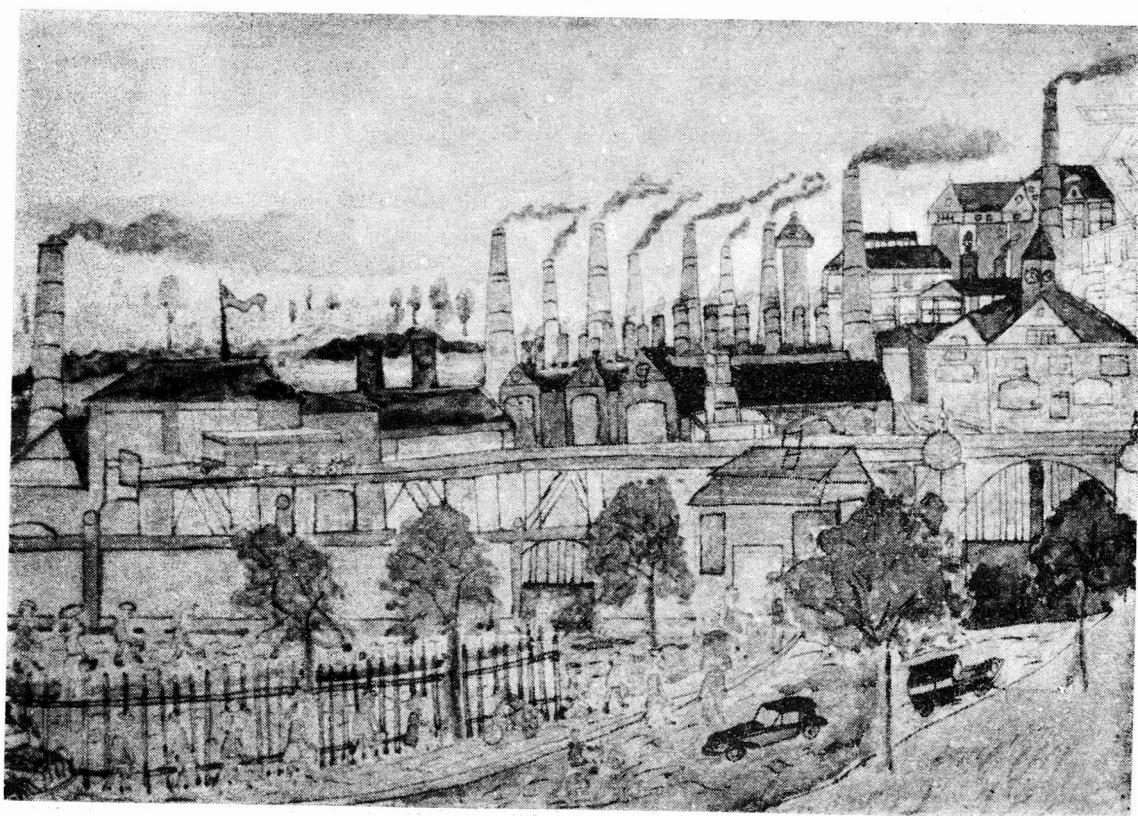
Możemy również mówić w ramach sztuki amatorskiej o twórczości np. chorych umysłowo (bardzo interesujące wystawy takich prac organizował corocznie przed wojną szpital im. Jana Bożego w Warszawie; por. ryc. 51), o twórczości młodzieży szkolnej,

⁷ Przyjmuję tu określenie „prymitywiści”, nader powszechne w literaturze przedmiotu. Prymitywista współczesny to człowiek przeważnie oderwany od kultury swego środowiska, w dużym stopniu pozostający w kręgu własnych poszukiwań i doznań twórczych. Bliski jest sztuce dziecka, stanowi też zazwyczaj jakby dalszą jej kontynuację. Prymitywista wie o sztuce bardzo niewiele, tworzy na własną rękę, brak mu zazwyczaj tego, co nazywamy багаżem kulturalnym.

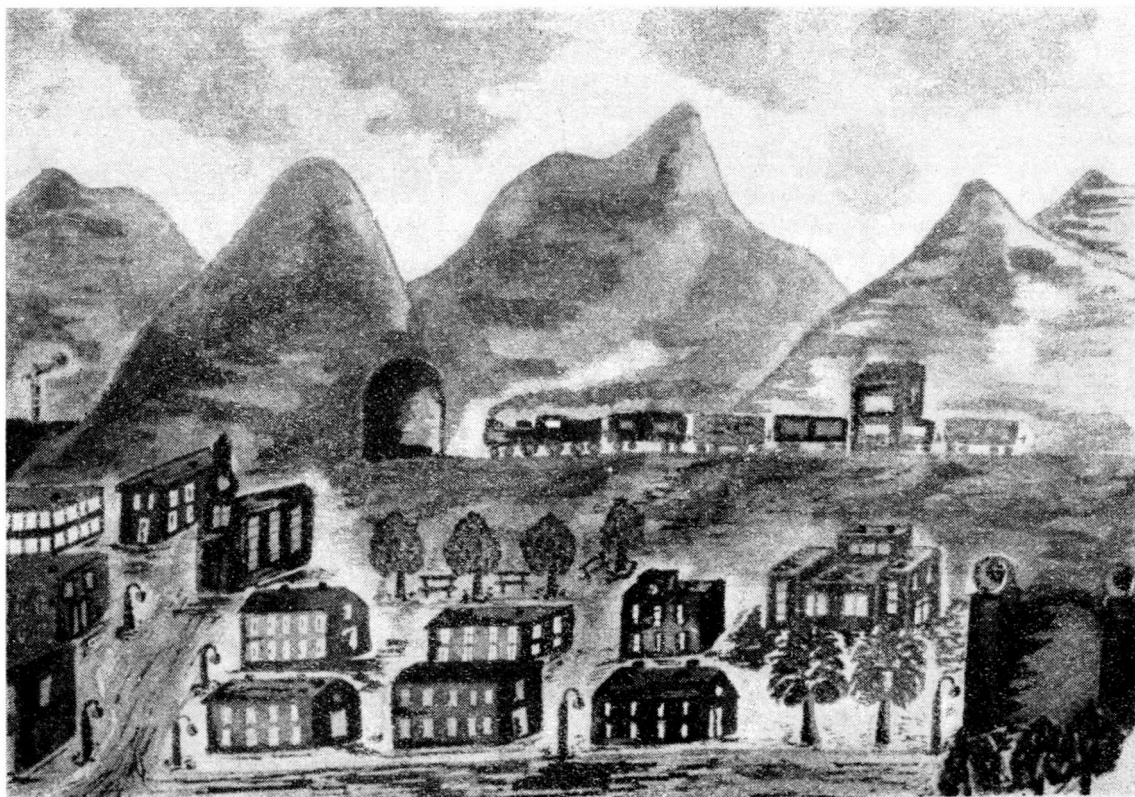
Pojęcie „prymitywów, prymitywistów” powstało we Francji na początku naszego stulecia. Warto podkreślić, że mówiąc o współczesnym malarstwie prymitywnym — miano na myśli nie sztukę ludów prymitywnych, nie do niej nawiązywano, ale szukano analogii z prymitywami flamandzkimi, z naiwnym widzeniem i wyrażaniem świata właściwym sztuce wczesnego średniowiecza.



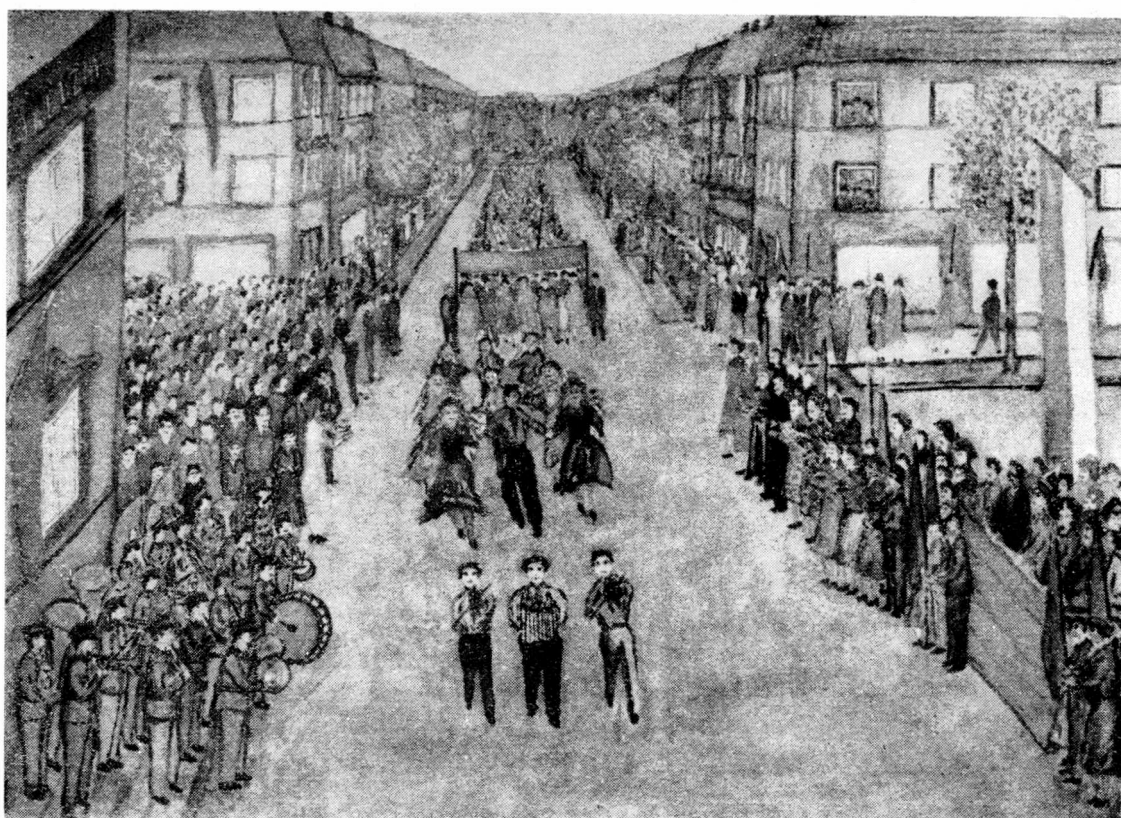
Ryc. 1. Paweł Stolorz, hutnik. „Rynek w Stalinogrodzie“.



Ryc. 2. Paweł Stolorz. „Zakłady hutnicze w Szopienicach“.



Ryc. 3. Leopold Wróbel, ślusarz. „Zakopane“.



Ryc. 4. B. Starzewski. „1 Maja“.

robotników, chłopów czy inteligencji. Powoduje to taką rozpiętość, że trudno mówić o wspólnych kryteriach. Jak można bowiem porównywać ze sobą np. obrazy malowane dla własnej przyjemności przez historyka sztuki, a więc amatorskie — z takąż twórczością analfabety, nie znającego w ogóle dorobku sztuki światowej, perspektywy czy światłocienia. Zbyt wielka jest w tym wypadku różnica b a g a ż u k u l t u r a l n e g o !

Różna jest poza tym skala zainteresowań i ambicji występujących w obrębie sztuki amatorskiej. Obok bowiem dyletantów, kopiujących przeróżne wzory — od laurkowych róż, aż po „Szał” Podkowińskiego czy w lepszym wypadku „Mojżesza” Michała Anioła — spotykamy indywidualności twórcze, chociażby takie jak Ociepka, Nikifor, Paweł Stolorz.

Dodajmy, że zainteresowanie czy zamiłowanie do twórczości plastycznej nie rozstrzyga bynajmniej kwestii talentu. Toteż obok wybitnie uzdolnionych, prawdziwych artystów amatorów, spotykamy się również i z twórczością nieudolną, nieporadną, pozbawioną wszelkich cech artyzmu. Z twórczością, którą w najlepszym wypadku nazwać można dyletancką.

Tak więc dochodzimy do wniosku, że nie można mówić o jakiejś jednej określonej sztuce amatorskiej i że w każdym wypadku należałoby bliżej określać, o jaki rodzaj sztuki chodzi.

Omówmy więc poszczególne grupy.

Pierwszą, niewątpliwie najciekawszą grupą jest *twórczość samorodna*, nie ulegająca w zasadzie wpływom sztuki ludowej ani uczoney.⁸ Reprezentuje ona najbardziej samodzielną twórczość plastyczną, jaką spotykamy w sztuce amatorskiej. Ale grupa ta nie jest jednolita. Dzieli się oczywiście na nieudolnych i obdarzonych wielkim talentem, na ludzi o niskim stopniu rozwoju i o intensywnym życiu wewnętrznym, na tych, którzy reagują jedynie na otaczający ich świat, i takich, dla których źródłem doznań jest świat fantazji, marzeń, snów. Łączy ich wszystkich jednak samodzielnność ich twórczości, nikła zależność od jakichkolwiek tradycji.

Rozpatrując twórczość malarzy samorodnych uważam za celowe podzielenie jej na dwie podgrupy: na twórczość prymitywistów i naiwnych realistów. Co ich odróżnia? W przypadkach krańcowych jest to chyba wyraźne. Prymitywiści są mniej dojrzały wewnętrznie, ich życie toczy się w większej izolacji od

środowiska. To często analfabeci, ludzie z tych czy innych powodów mający utrudniony kontakt z innymi ludźmi, z naszą kulturą, książką, gazetą, reprodukcją.

Naiwni realisci zaś to ludzie o bogatym życiu wewnętrznym, o większym zasobie obserwacji. Jeśli pierwsi dążą do pokazania świata, ci chcą pokazać ten świat takim, jakim chcieliby go widzieć. Ożywiają i napędzają go swoimi wyobrażeniami. Ich siłą jest twórcza, organizująca wyobraźnia.

Wraz z rozwojem naszej kultury, upowszechnianiem oświaty i dorobku cywilizacji, ginie kategoria prymitywistów. Jest ona w dużej mierze dziedzictwem przeszłości, zacofania, izolacji. Nie widzę natomiast powodów, dla których mieliby zniknąć naiwni realisci. Ich siłą i walorem jest odrębne widzenie świata, własna wizja rzeczy. A tego — mam nadzieję — nie zniszczą nawet złe wpływy schematycznej sztuki.

Oczywiście, przeprowadzony tu podział rysuje się jasno jedynie w przypadkach skrajnych, przeważnie bowiem różnice między jedną a drugą kategorią są, jeśli tak można powiedzieć, nie tyle jakościowe, ile ilościowe. Mimo to wydało mi się celowe omówienie obu tych kategorii oddzielnie.

Prymitywiści. Są to twórcy najbliżsi sztuce dziecka, najbardziej nieporadni w technice pracy. Nie znają trudności, nie znają ujęć czy sytuacji niemożliwych. Malują wszystko, szukając śmiało sposobu oddania rzeczy, o którą im chodzi. Gdy trzeba, patrzą jednocześnie i z dołu i z góry, kiedy indziej, gdy chcą pokazać wnętrze domu, jak „Diabeł kulawy” Lesage’a, podnoszą dachy czy przezroczytymi czynią ściany. Nie boją się szukać znaków plastycznych na wyrażenie różnych stanów psychicznych. Są śmiali, twórczy i nieporadni. Umieją namalować rzeczy najtrudniejsze — pokazać uczucie, całą symbolikę wielkich spraw, a jednocześnie wielki kłopot sprawia im zwykła ulica biegnąca w dal. Nie znają przecież praw perspektywy, światłocienia, trójwymiarowości brył, ruchu.⁹ Do wszystkiego dochodzić muszą sami i raz jeszcze dokonywać odkryć, które historia sztuki zna już od stuleci. Dlatego w obrazkach ich świat jest nieco różny od tego, do jakiego przywykliśmy. Bo też i różne jest ich widzenie i nasze. I nie dziwny się. Widzenie świata jest przecież nie tylko sprawą oczu, ale i twórczego doświadczenia. A im właśnie doświadczenia tego nie dostaje. Tworzą w samotności, w izolacji, bez całego doświadczenia naszej kultury. Niektórzy — ponieważ żyją na odludziu, bez kontaktu z dorobkiem cywilizacji; inni — odcięci barierą odrębności psychicznych od środowiska.

Ale też dzięki temu inwencja ich nie jest skrzepowana żadnymi schematami. Tak np. Paweł Stolorz prostymi, prymitywnymi środkami osiąga sugestię ruchliwego, pełnego zgiełku miasta w „Rynku stalinogrodzkim” (ryc. 1) (proszę spojrzeć, jaką rolę odgrywa w jego obrazku spleciona sieć przewodów elektrycznych, jak organizuje pulsujący rytm ruchliwego centrum). Stolorz przy tym buduje obraz wielopiętrowy, czym zastępuje nieumiejętność rozwiązywania normal-

⁸ „Twórca samorodny — to talent wychowujący sam siebie, w oderwaniu niejako od ogólnego nurtu, istniejący ubocznie, jakby nie było w ogóle właściwego świata literatury lub sztuki, a jego droga odbywała się przypadkami, mozołnymi odkryciami światów już dawno odkrytych, jemu przecież zupełnie nie znanych.”

(Stanisław Czernik: Znowu sprawa talentów ludowych. *Wiśń*, nr 39/1949.)

„Samorodny artysta ludowy, porajac się z trudnością technicznego opanowania materiału, dąży nieświadomie do jak największych uproszczeń. Uproszczenia te, osiągnięte kosztem możliwie najmniejszego wysiłku, mają poddawać odbiorcy maksimum wyrazu. Stąd w prymitywie schematyzm i ubóstwo formy, która ma wyrażać więcej niż osiąga. Prymityw jest więc niewątpliwie świadectwem bezpośredniego stosunku do tworzywa artystycznego.”

(Julian Przyboś: *Prymitywizm a twórczość ludowa*. Zaranie Śląskie, 1929, V, s. 54.)

⁹ „Prymitywni — pisze J. Białostocki — myślą plastycznie w kategoriach fantazji i symbolu znakowego. Ich realizm jest realizmem pojęciowym, intelektualnym. Malują to, co wiedzą o wyglądzie przedmiotów.” (Kuznica, nr 27/1949.)

nej perspektywy. Interesująco rozwiązuje również Stolorz obraz „Zakłady hutnicze w Szopienicach” (ryc. 2).

W kategoriach sztuki prymitywnej można również mówić o pracach Leopolda Wróbla (ryc. 3) czy B. Starzewskiego (ryc. 4).

Naiwni realiści. Ci już wiedzą więcej. Malarstwo ich bogatsze jest i bardziej wielostronne od malarstwa prymitywistów. Bogatszy jest również ich kapitał wrażeń, a nawet konkretnej wiedzy o sztuce. Sztuka jest dla nich nie tylko formą poznania natury — co często się zdarza u prymitywistów — ale w silniejszym stopniu wyraża ich myśli, stany uczuciowe, przeżycia. W twórczości ich mieszają się elementy

ki czy widziane reprodukcje i obrazy. Wzruszający — nie swoją nieporadnością, ale właśnie jakąś poetycką odrębnością widzenia, która przebija się przez ich twórczość wszędzie, w każdym niemal temacie.¹⁰

Oczywiście i oni są różni, i to nie tylko dyspozycjami czy skalą talentu, ale nawet rodzajem i ciężarem swej wiedzy, doświadczeń, świadomości twórczej. Inny jest np. nasz Ociepka, inny zaś Henri Rousseau czy Nikifor.

Ociepka tkwi w kręgu ludowo-religijnych przedstawień. „Tematyka jego obrazów — pisze M. Żywirska¹¹ — wyrosła nie tylko z jego osobistych wyobrażeń i wierzeń, ale jest związana silnymi węzłami z całokształtem atmosfery kultury ludowej Śląska.



Ryc. 5. Teofil Ociepka, maszynista elektrowni. „Rozpacz”.

konkretnej obserwacji i fantazja. Znajdujemy w niej i baśń, i marzenie sennie, i ślady przeżyć religijnych; własny, często zaskakująco twórczy stosunek do świata. Zaryzykowałbym powiedzenie, że naiwni realiści inspirowali się czasem bardziej literaturą (niekoniecznie pisaną lub istniejącą naprawdę!), niż samą obserwacją. Są czasem „ludowi”, ale nie w sensie bliskości tradycyjnej ludowej sztuce. Krąg ich wrażeń, zainteresowań bliski jest często atmosferze jarmarku czy odpustu. Chcą być wierni i prawdziwi wobec rzeczywistości, ale ich wierność nie jest dosłowna. Ma za to naiwny wdzięk, często jakiś liryzm, poetycki klimat. Są wzruszający, gdy pragną malować świat tak jak inni, nawet gdy kopiuje pocztów-

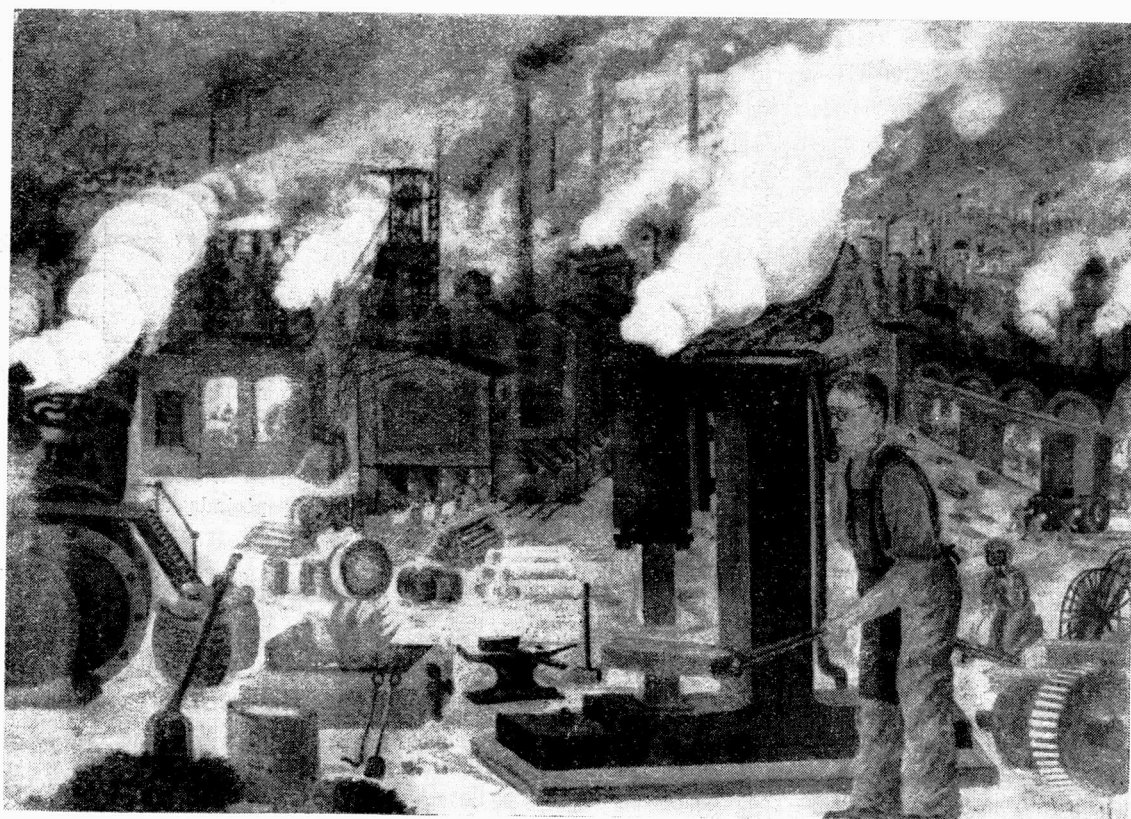
Jego swoista interpretacja wątków religijnych, wzbogacająca jej treść całą plejadą duchów, dziwacznych

¹⁰ To do nich odnoszą się najlepiej zdania, napisane o amatorach przez Jerzego Malinę: „Amatorzy dorównują w prostocie i odwadze realizacji dzieciom: realiści z przekonania — fanteści w rzeczywistości. Są wszyscy trochę niezręczni, zawsze coś deformują nieświadomie; przeceniają znaczenie detalu, mają zawsze jakiś sentyment dla fotografii lub oleodruku... Mają jednak wszyscy wielkie poczucie dekoratywności bardzo swojej, rytmu i kompozycji.” (Życie Literackie, nr 106/1954.)

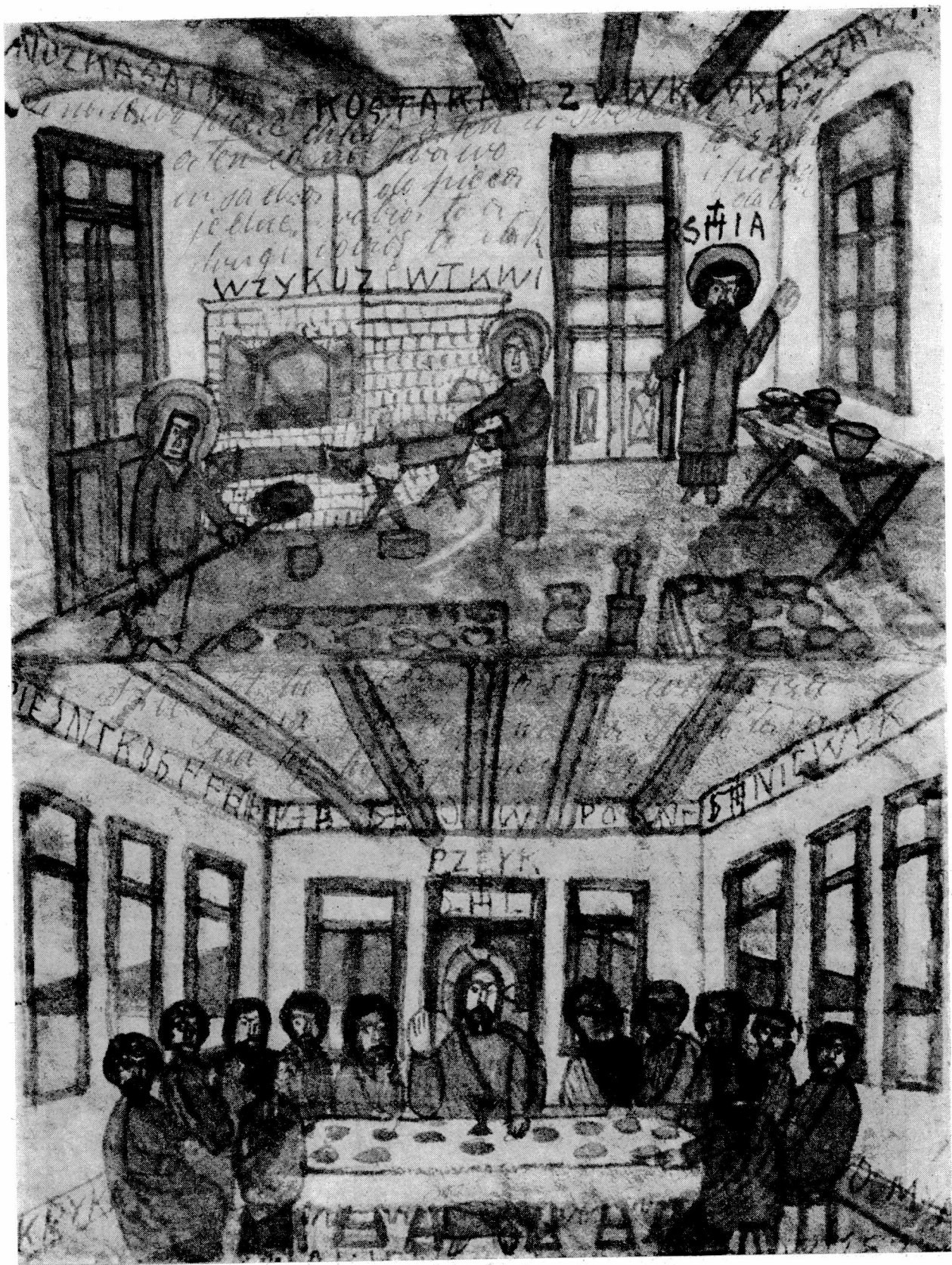
¹¹ Maria Żywirska: Twórczość plastyczna górników, cz. III, Ociepka Teofil. Polska Sztuka Ludowa, nr 4—5/1951, s. 134.



Ryc. 6. Teofil Ociepka, „Pozdrowienie Warszawy“.



Ryc. 7. Teofil Ociepka, „Śląsk“.



Ryc. 8. Nikifor. „Ostatnia wieczerza”.



Ryc. 9. Teofil Ociepka. „Morze“.



Ryc. 10. Teofil Ociepka. „Górnik w lesie“.



Ryc. 11. Teofil Ociepka, „Mamut“.



Ryc. 12. Teofil Ociepka, „Dżungla“.



Ryc. 13. Felicja Curyło, gospodyni wiejska z Zalipia. „Kwiaty“.

Ryc. 14. Seraphine de Senlis, praczka (Francja). „Drzewo kwiatów“.

stworów, jest bezpośrednim wyrazem świata baśni i legend ludowych.” Jednocześnie „zaczął malować późno... mając 35 lat. Był już wtedy dojrzałym człowiekiem o głębokim życiu wewnętrznym, które pozwoliło mu zbudować swój własny światopogląd. Gdy zdobył się na malowanie, stało się ono dla niego raczej środkiem wyrażania jego przeżyć wewnętrznych, a nie doznań artystycznych.”

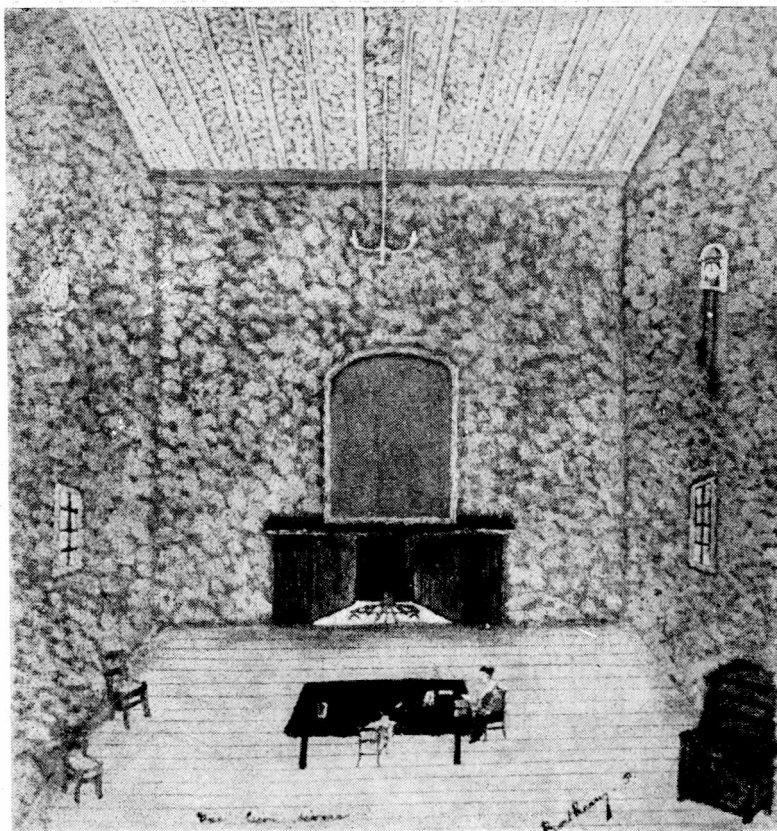
Nikifor zaś jest analfabetą. Żyje jednak z nieustannym poczuciem swojej krzywdy, swojego uposzczenia. Toteż na każdym obrazku bezwzględnie rysuje litery, całe wyrazy, nawet jeśli stanowią przypadkowe zlepki zauważonych słów. Życie wewnętrzne Nikifora jest bogate, pełne naiwnej wiary w lepszy świat, gdzie sprawiedliwość nagrodzi ziemskie krzywdy, a malarze chodzić będą w glorii. Właśnie malarze — bo Nikifor wierzy głęboko w swoje posłannictwo, w wielką rolę malarzy, którzy tu, na ziemi, głoszą prawdę o świecie i ukazują to, czego inni ludzie sami by nigdy ujrzeć nie mogli.

Henri Rousseau, „ojciec“ naiwnych realistów, był natomiast nader wszechstronnie wykształconym człowiekiem. Prawda, że był celnikiem w Paryżu, ale wkrótce potem zajmuje się już przepisywaniem akt adwokackich i aby zyskać pieniądze na życie (oraz malowanie) udziela lekcji muzyki, kompozycji i dykcji. Pisze poezje oraz sztukę teatralną.

Oczywiście można by mówić i o innych realistach naiwnych — mniej czy bardziej kulturalnie zaawansowanych, o różnej skali wrażliwości czy różnych zainteresowaniach twórczych, ale jak się wydaje, trzy wymienione przykłady charakteryzują dostatecznie rozpiętość ich twórczości.

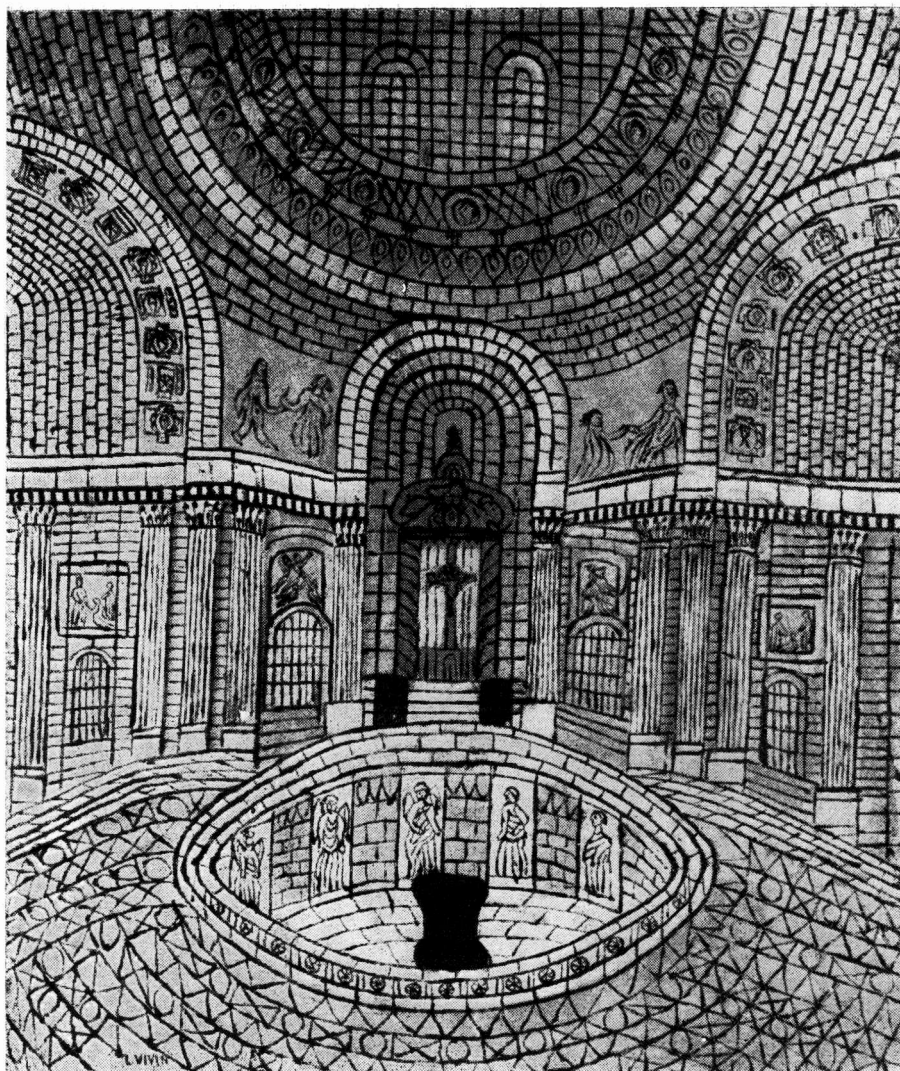


Ryc. 15. Paul Bertheau (Francja).
„Lekcja“.

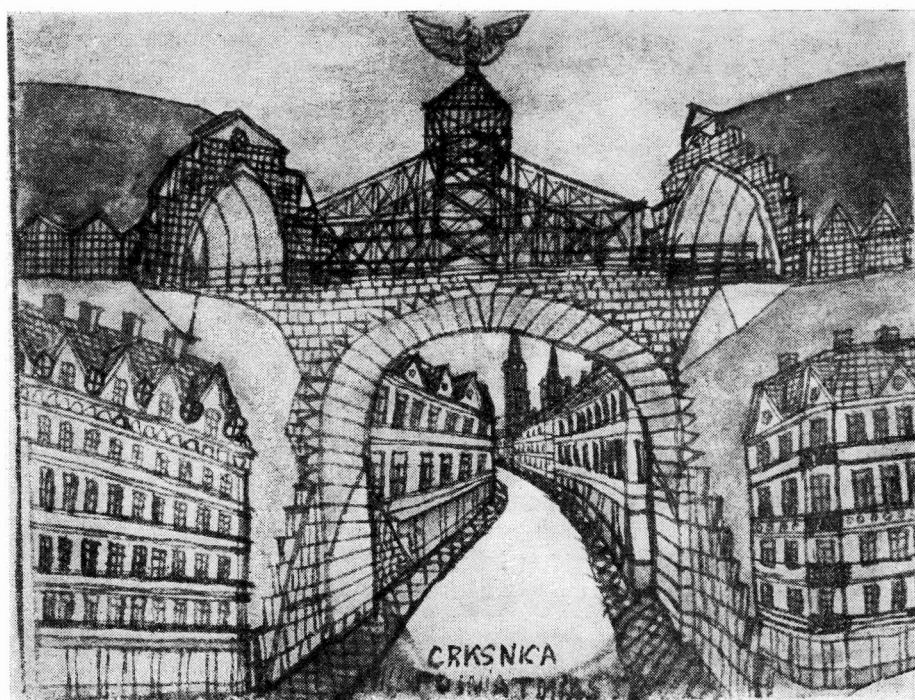


Ryc. 16. Teofil Ōciepka. „Szachy“.





Ryc. 17. Louis Vivin (Francja).
„Grób Napoleona“.



Ryc. 18. Nikifor. „Most“.



Ryc. 19. Henri Rousseau,
„Spacer“.



Ryc. 20. Henri Rousseau,
„Pejzaż“.



Ryc. 21. Adolf Dietrich, drwal (Szwajcaria). „Portret chłopca“.

Warto dodać jeszcze, że o ile prymitywiści są na ogół nieporadni, o tyle realiści naiwni reprezentują niekiedy wysokie umiejętności, nabyte w toku pracy. Można więc mówić np. o mistrzostwie kolorystycznym H. Rousseau czy prac Nikifora z lat największego rozwoju jego talentu. Ale mistrzostwo to jest niepełne, ograniczone, wycinkowe. Nie dotyczy wszystkich zagadnień malarskich, a nawet zależy od podjętego tematu. Tak np. analiza prac Nikifora z różnych okresów przekonała mnie, że podejmując zupełnie nowe założenie (np. portrety kuracjuszy), staje się nieporadny, brak mu tego opanowania formy, kompozycji, które osiąga np. w wielkich seriach, złożonych z kilkuset (a nawet do paru tysięcy!) wariantów tego samego tematu.

Naiwni realiści, podobnie jak prymitywiści, nie są skrupowani żadnymi normami estetycznymi, żadnymi konwencjami. Nie wiedzą, co „można“, a czego nie można, nie znają doświadczeń, które są siłą, ale i słabością każdego wykształconego twórcy. Dlatego tak łatwo podejmują decyzje, na które mało kto by się zdobył. Dlatego mają tę dziecinną, niefrasobliwą niemal odwagę podejmowania w swych pracach tematów i artystycznych skrótów, które przeciętny zawodowy malarz uznałby za absolutnie niewyrażalne lub obciążone secesją, ekspresjonizmem itp. (np.

T. Ociepki „Rozpacz“, ryc. 5). Mówią, że Ociepka to „nasz Meksykanin“. Porównanie nie pozbawione słuszności. Ale chyba nie tyle przez sposób malowania, lecz raczej przez podobną postawę wobec życia, decyzję pokazania w sugestywny sposób swego zamiaru. Sugestywny, a więc artystycznie prawdziwy. Przyjrzyjmy się, jak konsekwentnie buduje swoje „Pozdrowienie Warszawy“, stwarzając radosny, świąteczny nastrój ulicy, pełnej uśmiechniętych ludzi. Jak skupia uwagę na punkcie centralnym — kwiatciarce i jej radosnym, barwnym stoisku. A wysuwając te wielkie, piękne kwiaty i paprocie na pierwszy plan obrazu, stwarza sugestię jakiegoś bukietu kwiatów dla Warszawy (ryc. 6). Jak różne i śmiałe są obrazy Ociepki! Ile w nich ciągłej twórczej pracy wyobraźni, poszukiwań nowych rozwiązań dla zamierzonego tematu (np. autoportret na tle huty, zatytułowany „Ślask“, ryc. 7, czy fantastyczna, ni to z baśni, ni to ze snu wysnuta „Dżungla“, ryc. 12). Czy też pełen poetyckiej fantastyki obraz „Górnik w lesie“ (ryc. 10).

Ociepka, realizując swoje fantastyczne wizje, nie liczy się wcale z dosłowną, naturalistyczną prawdą, ustawia np. Skarbka obok konkretnych urządzeń kopalnianych. Kiedy indziej maluje morze, spienione bałwany o fantastycznych grzywach. Jest w ukła-

dzie obrazu dużo dekoracyjności, ale nie ona decyduje o charakterze. Ociepka daje własną sugestywną wizję morza, pełnego skłębionych fal, niespokojnych jak żywe, dziwne twory. I nie dziwiłbym się, gdyby nagle z tego Ociepkowego morza wyrżał zmierzwiony leń Neptuna czy innego Wodnika albo wynurzyła się postać dziwożony-syreny. Bo nawet morze jest u Ociepki jego własną opowieścią-baśnią o morzu (ryc. 9).

Inna, a przecież podobna w swym naiwnym realizmie i przemieszaniu elementów „prawdziwych” z fantazją i marzeniem — jest twórczość Nikifora.¹² Wzrusza jakaś prymitywna konkretność obrazków, w których święci są równie realni jak my, śmiertelni, i w których wszystko jest nawet na „tamtym” świecie po ziemsku konkretne. Spójrzmy, jak np. Nikifor widzi „Ostatnią wieczerzę”. Na dolnej połowie kartki przedstawia samo wydarzenie, w górnej zaś połowie śpieszy z naiwnie logicznym komentarzem, pokazując przygotowania do wieczerzy, w których święci krzątają się po kuchni, pieką chleby na uczcie (ryc. 8).

Twórczość prymitywistów i naiwnych realistów związana jest ze stopniem ich świadomości kulturalnej, psychiką, zależną od tradycji obyczajowych i kulturowych środowiska społecznego, w którym żyją. Te momenty określają przeważnie treść obrazów, podję-

te tematy. Będą to więc osobiste sprawy między Nikiforem a Stwórcą, serie liczące po kilkaset różnych wariantów, tragicznych pejzaży z samotną postacią artysty, wnętrz kościelnych, pejzaży miejskich, widoków willi i portretów, które w dużej mierze tłumaczą się tym, że Nikifor żyje w uzdrowisku, maluje obrazki, które sprzedaje później jako pamiątki. Będą to także pejzaże śląskie Stolorza.

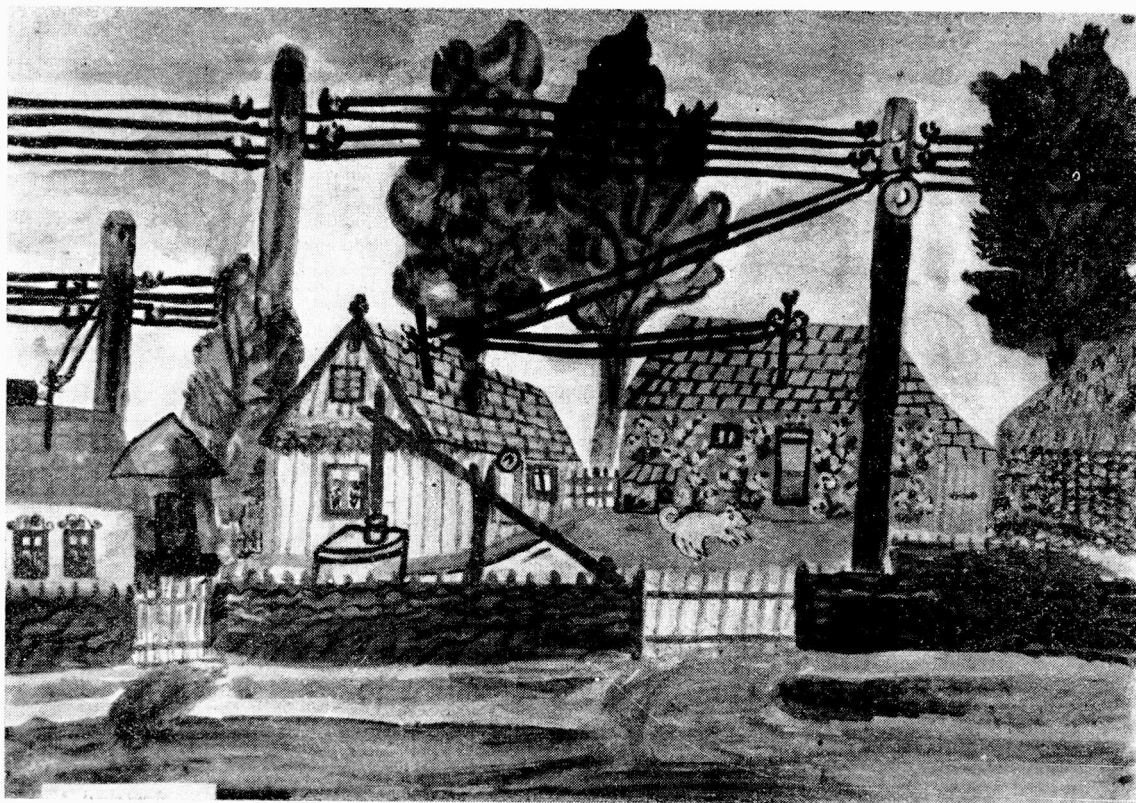
Oczywiście można znaleźć i cechy wspólne różnym malarzom, zestawiać np. Leopolda Wróbla z Pawłem Stolorzem, czy posuwając się dalej — wykazać pewne wspólne postawy naszych twórców i naiwnych realistów np. francuskich (por. ryc. 13, 15, 17, 19, 20).¹³ Nie zmienia to jednak faktu, że w twórczości malarzy prymitywnych przejawia się nie tylko ich własna postawa czy dyspozycja artystyczna, ale istnieją i pewne cechy, właściwe kulturze artystycznej środowiska czy psychice narodowej. Tylko więc na podstawie tych cech artystycznych można niekiedy nader łatwo rozpoznać obrazy malarzy francuskich, włoskich czy tworzących w kręgu kultury niemieckiej (Szwajcar — Dietrich; por. ryc. 21, 22).

¹² Por. Andrzej Banach: Nikifor. Polska Sztuka Ludowa, nr 3/1955, s. 131—170.

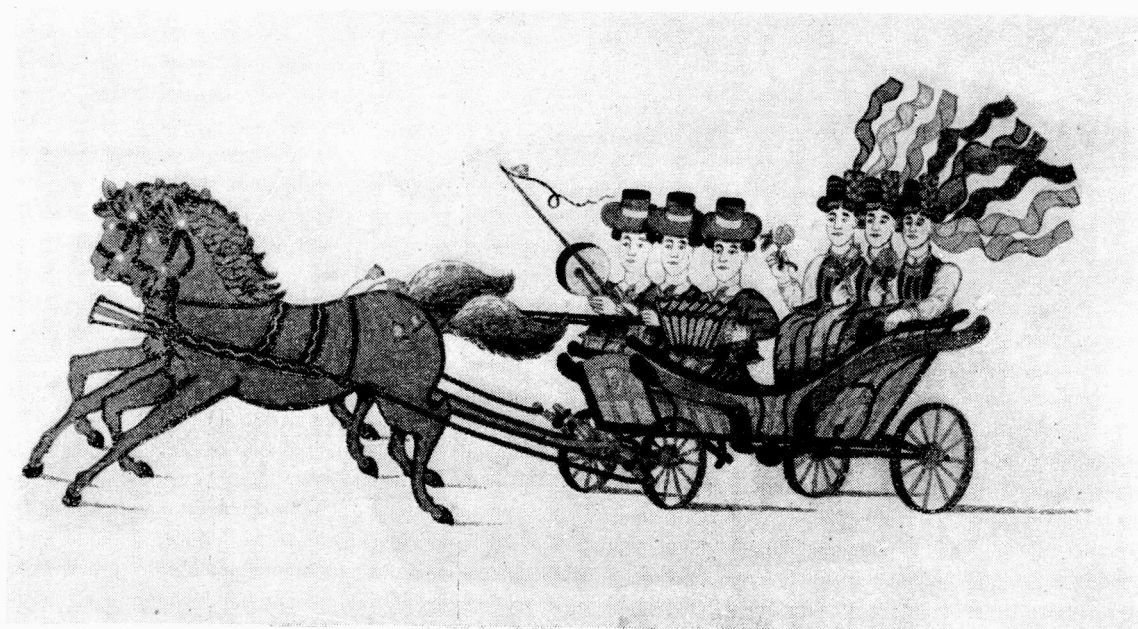
¹³ Również M. Żywirską porównuje w cytowanym już artykule twórczość Ociepki z H. Rousseau. Píše także o tym J. Białostocki: „Ciekawa jest zbieżność między tymi polskimi artystami a ich francuskimi poprzednikami i kolegami. Silne podobieństwa można zaobserwować między Stepniem a Vivinem, Staligą a Utrillem.” (cyt. art. z „Kuźnicy”).



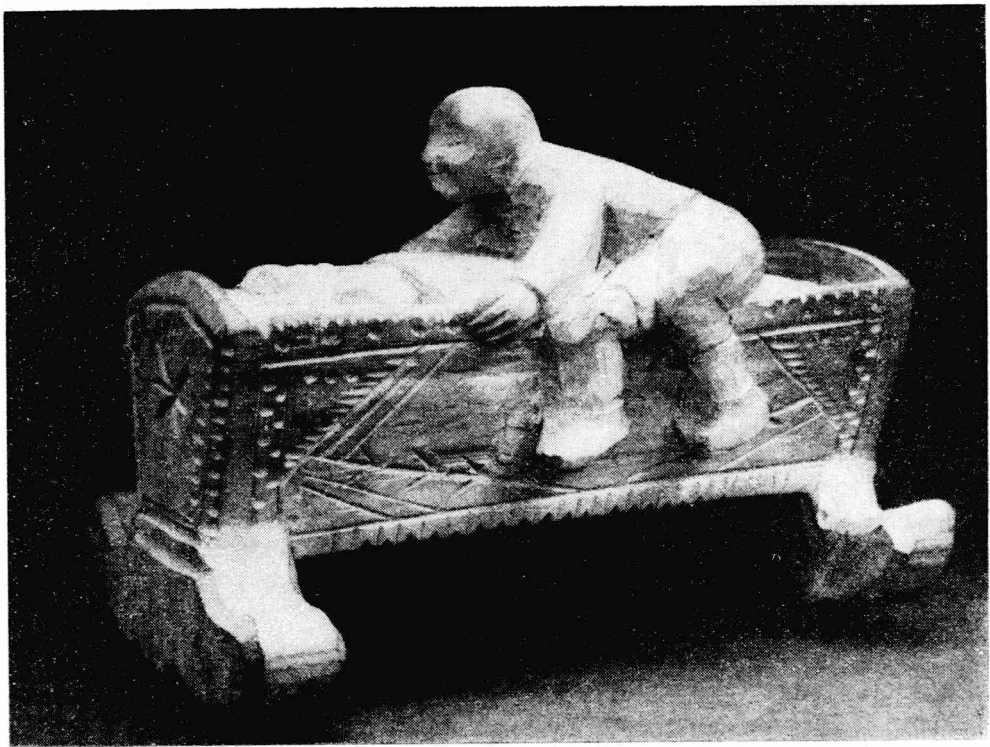
Ryc. 22. Rosine Viva (Włochy). „Pejzaż”.



Ryc. 23. Felicja Curyło. „Elektryfikacja“.



Ryc. 24. Konstanty Lenkiewicz, rolnik. „Drużby“.



Ryc. 25. Stanisław Kalemba, rolnik. „Kołyska”. Rzeźba w drzewie.



Ryc. 26. Helena Roj-Kozłowska. „Swaty”. Obraz na szkle.

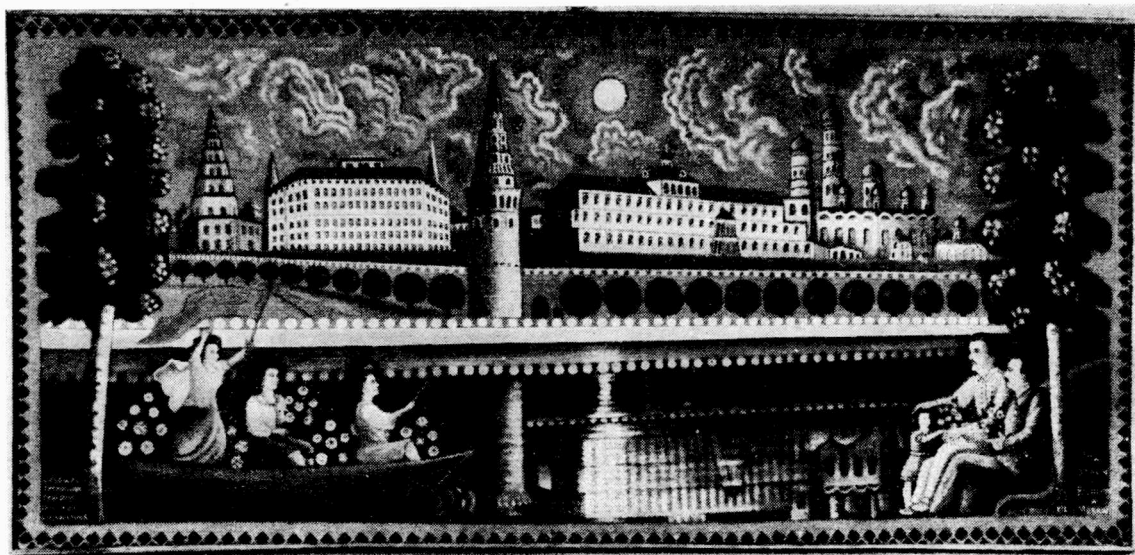
Tyle o tej pierwszej w kolejności omawiania grupy prymitywistów i naiwnych realistów. I chociaż nie reprezentuje ona przeciętnego charakteru amatorskiej twórczości plastycznej ani nie stanowi centralnego ogniwa w naszej walce o społeczny sens opieki nad sztuką amatorską, to jednak przyznać trzeba, że z punktu widzenia wartości artystycznych przedstawia się ona najciekawiej, reprezentuje bowiem to, co najbardziej twórcze i samodzielne w amatorstwie plastycznym.¹¹

Z kolei omówimy *twórczość amatorską związaną z tradycyjną sztuką ludową*. Tę dziedzinę reprezentuje grupa twórców, do której należą zarówno artyści ludowi podejmujący nowe założenia tematyczne i formalne, oparte (w mniejszym czy większym stopniu) o tradycję ludową, jak też i amatorzy robotnicy, a nawet i inteligenci tworzący w klimacie bliskim ludowej kulturze.

Nie będę tu mówił o nowych poszukiwaniach tematycznych np. w wycinance, wyklejance czy w dywanach. Obracają się one bowiem w kręgu trady-

my już do czynienia z interesującym nas problemem. Tak np. wybitna malarka ludowa z Zaliwia — Felicia Curyło obok malowanek o charakterze dekoracyjnym, opartych na motywach roślinnych, maluje również obrazki tematyczne, np. „Elektryfikacja” (ryc. 23). W malowance tej występują skrótowo podane motywy zdobnicze chat, ale jest w nich również i obserwacja zagrody plus wiedza o niej. I właśnie ten dodatek wiedzy o przedmiocie — jest tu szczególnie charakterystyczny. Karton powstał przecież w dniach elektryfikacji wsi, elektryfikacji, o którą z takim uporem zabiegała właśnie Curyłowa. Toteż słupy i druty mają w jej obrazku znaczenie dominujące. Poprzez ich równoległe ciągi widzimy zagrodę czy też schematycznego pieska. Curyłowa umiała zwrócić uwagę widza na to, co najważniejsze — na elektryczność, a przy tym intuicja artystki kazała jej potraktować druty i słupy dekoracyjnie, wykorzystać je w budowie kompozycji.

Wyraźny związek z ludową formą ma również malowanka Lenkiewicza (ryc. 24), tak w schemacie



Ryc. 27. Timofiej Tichoniuk, rolnik. „Stalin i Bierut na Kremlu”.

cyjnych form i stanowią naturalną kontynuację sztuki ludowej. Tam jednak, gdzie ludowy twórca przekracza próg tradycyjnej formy, gdzie próbuje „na własną rękę” rozszerzyć skalę i środki wyrazu, ma-

biegnących koni, bliskich wycinance, jak i w rytmicznym układzie siedzących na wozie dziewcząt i chłopców. Do tradycji rzeźby ludowej nawiązuje St. Kalemba nie tylko realiami, ale rodzajem uproszczeń formy rzeźbiarskiej i ornamentyki (ryc. 25).

Warto tu zwrócić uwagę na to, że zarówno Curyłowa, jak Kalemba i Lenkiewicz wychodzą z pozycji ludowych artystów i w dalszej pracy twórczej przechodzą dosyć harmonijnie od ludowego, tradycyjnego widzenia rzeczy do nowych form, nowych tematów. Toteż można twórczość ich rozpatrywać jako swoiste pogranicze sztuki ludowej i obszarów leżących już poza nią, raczej w kręgu twórczości indywidualnej, której cechą odróżniającą np. od naiwnych realistów jest przewaga czynnika dekoracyjnego, stanowiącego siłę formotwórczą większości ich prac.

Charakteryzując ogólnie stosunek twórczości takich artystów do sztuki ludowej, należy podkreślić, że nawiązują oni nie tyle do ludowych motywów, co do

¹¹ Trudno dziś przewidzieć, czy i w jakim stopniu istnieć będzie w naszym ustroju twórczość „prymitywów”. Wydaje mi się, że pewne jej formy raczej zanikną, te zwłaszcza, które wiążą się z izolacją od naszej kultury, od środowiska. Likwidacja analfabetyzmu, rozwój czytelnictwa, film, radio, prasa, ruch świetlicowy, a szczególnie powszechność oświaty — czynią niemożliwym w przyszłości casus Nikifora. (Myślę tu zwłaszcza o całej treściowo-emocjonalnej stronie jego twórczości.) Ale nie dostrzegam przyczyn, które miałyby wogóle zlikwidować twórczość prymitywną, twórczość naiwnych realistów. Argumentem tu może być chociażby H. Rousseau, znający nieźle literaturę, muzykę, co nie przeszkodziło mu być jednym z najbardziej wzruszających i wyrafinowanych malarzy kręgu „naiwnych realistów”.



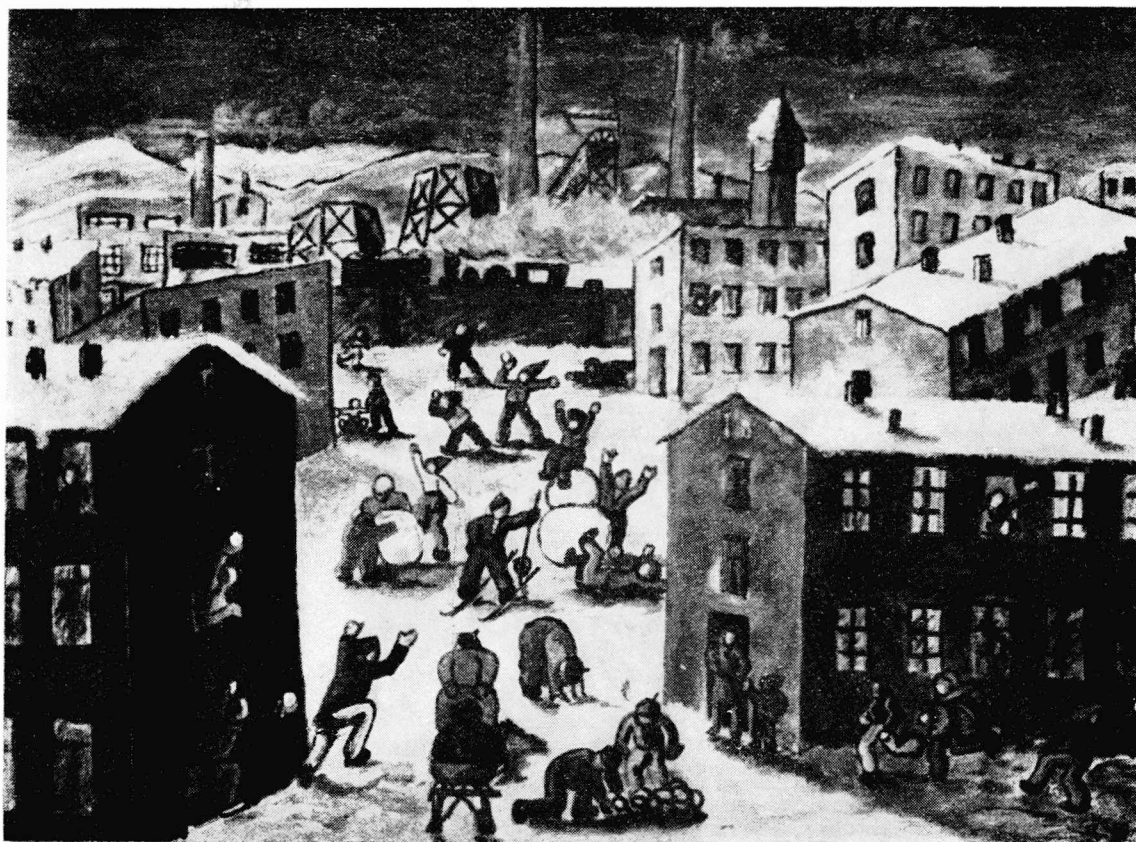
Ryc. 28. Paweł Wróbel, górnik. „Wycieczka“.



Ryc. 29. Paweł Wróbel. „Karuzela“.



Ryc. 30. Paweł Wróbel, „Wieś rybacka“.



Ryc. 31. Paweł Wróbel, „Zima w mieście“.



Ryc. 32. Paweł Wróbel. „Taniec“.

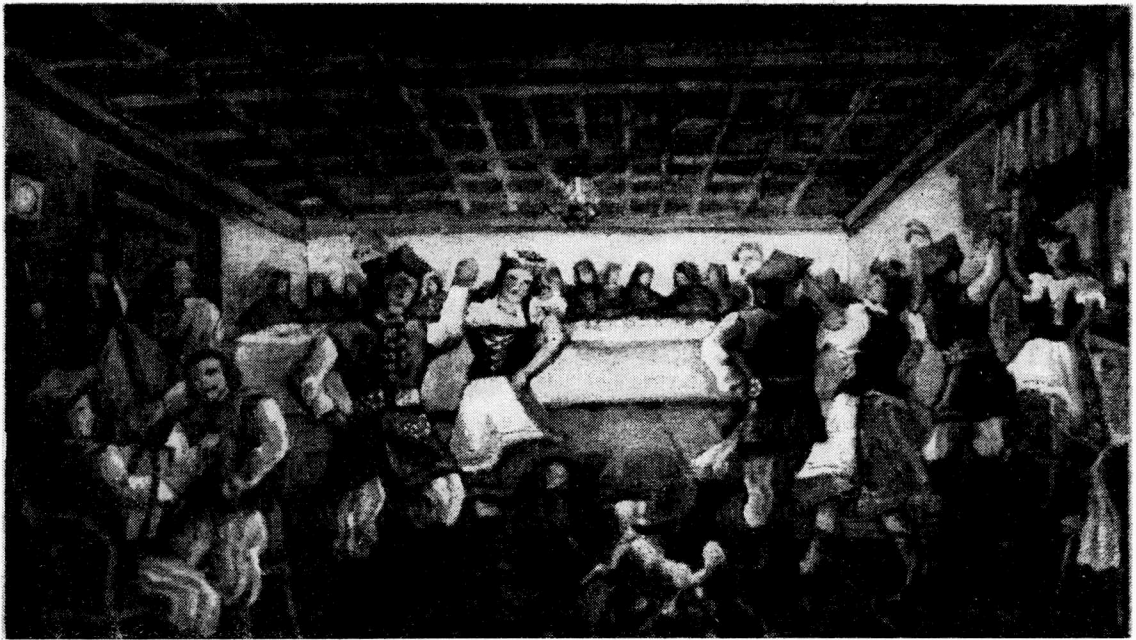
ludowego widzenia rzeczy. Podobnie bowiem jak w sztuce ludowej, mało interesuje ich bezpośrednia obserwacja natury, w twórczości swojej realizują niemal zawsze *wiedzę* o przedmiocie, a więc nie przedstawiają rzeczy takimi, jakie są w danej chwili, ale nadają im charakter takich, jakie ich zdaniem być powinny. Dodać należy, że obok tego ludowego widzenia rzeczy występują, w ich twórczości również perspektywa czy światłocien, zapożyczone już ze sztuki uczonej. Trzecią cechą charakterystyczną, właściwą również tradycyjnej sztuce ludowej, jest dekoracyjne traktowanie dzieła, przy jednoczesnym pogłębieniu wyrazu psychologicznego, nawet przez stosowanie pewnej ekspresji.

Odrębnym zagadnieniem jest twórczość H. Roj-Kozłowskiej, która w swym malarstwie na szkle przeszła daleką drogę — od kopii autentycznych obrazów podhalańskich, poprzez samodzielną twórczość związaną ze stylem i charakterem tradycyjnych przedstawień, aż po prace z lat ostatnich, nawiązujące do historii (Kostka-Napierski), do folkloru (ryc. 26). Na

przykładzie Roj-Kozłowskiej można obserwować cały proces emancypacji ludowych artystów — od prymitywnego widzenia świata aż po świadome przejęcie i zrozumienie zasad kompozycji, ornamentu itp.

Innego rodzaju nawiązanie do sztuki ludowej występuje w twórczości np. T. Tichoniuka. Trudno tu nawet mówić o jakimś wpływie samej sztuki ludowej. Występuje tu raczej związek ze sztuką peryferyjną, leżącą gdzieś na granicy sztuki jarmarcznej, odpustowej. W tym właśnie klimacie, opromienionym z jednej strony urokiem naiwnej sztuki jarmarcznej, ludowych festynów, z drugiej zaś tkwiącym w sferze oddziaływania straszliwego drobnomieszczaństwa, tkwi dziwny obraz T. Tichoniuka „Stalin i Bierut na Kremlu“ (ryc. 27).

Ale o ile w ogóle naiwny i uroczy kicz Tichoniuka leży gdzieś między sztuką jarmarcznych malowideł (ekranów ulicznych fotografów) i drobnomieszczańskimi ohydami, o tyle twórczość Pawła Wróbla mieści się na przecięciu wpływów tej właśnie ludowej, jarmarczno-odpustowej kultury i oddziaływania twórczości pro-



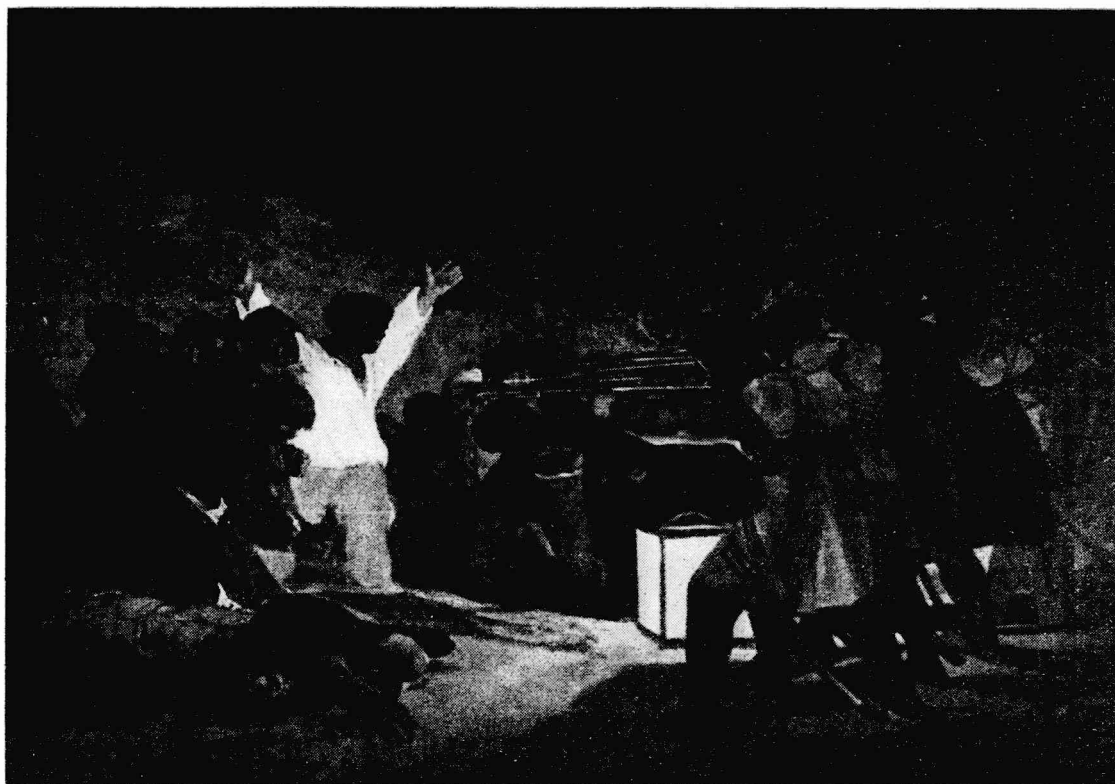
Ryc. 33. Edward Gawlik. „Krakowiak“.



Ryc. 34. Aleksander Orłowski. „Zabawa w karczmie“.



Ryc. 35. Grabowski. „Śmierć Belojannisa.”



Ryc. 36. Fr. Goya. „Rozstrzelanie”.



Ryc. 37. Jerzy Mastej. Kopia „Mojżesza” Michała Anioła.

fesjonalnej.¹⁵ Wróbel łączy z kulturą ludową pamięć dzieciństwa (w obrazach przedstawiających dom rodzinny ze szczególną pieczołowitością podkreśla ludowy ornament na malowanych sprzętach) oraz szczególne umiłowanie wszelkich ludowych zabaw, wesołych miasteczek, festynów. W wielu obrazach przedstawia gwarne place, pełne wesołych ludzi, bawiących się koło karuzeli czy na wycieczce (ryc. 28 i 29). Wróbel wyjątkowo wrażliwy jest na ruch. Gest jest dla niego właściwie wszystkim. Wróbel nie maluje np. niemal nigdy twarzy, nie obchodzą go stany psychiczne ludzi, ale tylko przez ruch, gest charakteryzuje ich działanie, ich konkretną sytuację. Frapują go sceny masowe — rozwiązuje je z dużym dowcipem, widać, że go to bawi i cieszy. Ale twórczość Wróbla należy już właściwie częściowo do trzeciej grupy — którą stanowi *sztuka amatorska rozwijająca się w sferze oddziaływania sztuki uczonej, profesjonalnej*.

Oczywiście oddziaływanie sztuki uczonej na sztukę amatorską jest bardzo różnorodne. W niektórych wypadkach ledwie zauważalne, polegające raczej na ins-

piracji, w innych — silne, określające charakter twórczości. Nie zawsze też jednakowo oceniać można rezultaty takiego oddziaływania. Zaczniemy od przykładu — twórczego, rozsądnego stosunku do wielkiego dziedzictwa sztuki, przykładu, w którym nawiązanie nie przekreśla indywidualnych cech amatora, a właśnie sprzyja ich rozwojowi, rozszerzając horyzonty i wzbogacając myślenie plastyczne. Taka jest właśnie twórczość P. Wróbla.

Wróbel nie jest obojętny na dorobek historyczny światowej sztuki. Wiele jego prac wskazuje nie tylko na dużą wrażliwość i chłonność artystyczną, ale i na świadomy stosunek wobec różnych zjawisk zachodzących w sztuce uczonej. Porównajmy chociażby trzy obrazy (ryc. 28, 31, 32) — tak różne od siebie, a przy tym nie zatracające cech właściwych malarzowi. Wróbel zna reprodukcję dzieł sztuki, chodzi na wystawy, poza tym — o czym też trzeba powiedzieć — przez kilka miesięcy uczęszczał na kursy, utrzymywał i później kontakt ze swym wykładowcą, pożyczając od niego książki o sztuce i reprodukcje. Jest również — co stwierdza M. Żywirska — pod urokiem wystawy malarstwa francuskiego, która była bodaj że w 1950 r. zorganizowana w Katowicach (przeważały reprodukcje).

W przypadku Wróbla możemy więc mówić o twórczym, osobistym stosunku do sztuki uczonej, przy którym artysta zachowuje własną postawę artystyczną, i nie ulega żadnej, zaczerpniętej z zewnątrz konwencji.

Ale możemy mówić również o przykładach mniej twórczej postawy, gdy wyraźnie występuje zapożyczenie pewnych form czy nawet gotowych rozwiązań. Nie jest to zresztą dziwne — jeśli się zważy, że sztuka uczona jest dla amatora wielką i często bardzo sugestywną szkołą. Tak np. E. Gawlik malując obraz „Krakowiak” w ciekawy sposób zinterpretował płótno A. Orłowskiego „Zabawa w karczmie”, nawiązując również w rozwiązaniu kompozycyjnym do schematu „Ostatniej wieczerzy” Leonarda da Vinci (por. ryc. 33 i 34). Twórczo adaptuje rozwiązanie kompozycji Goyi w obrazie „Śmierć Belojannis” F. Grabowski (por. ryc. 35 i 36). Nie ogranicza się on do uwspółcześnienia realiów, ale konsekwentnie przebudowuje układ Goyi, przystosowując go do swojej koncepcji. Nie tylko więc wykasowuje z tła zamek czy zmienia źródło światła, ale w twórczy sposób przekomponowuje grupę rozstrzeliwanych. Jego Belojannis ma z tyłu skrepowane ręce, ale pomimo to całą postacią wyraża moc, wolę walki. To nie człowiek padający pod gradem kul, ale bohater. On właśnie, a nie pluton egzekucyjny wyraża w tym układzie siłę, wolę zwycięstwa. Grabowski konsekwentnie prowadzi swoje założenie — nadaje więc inny wyraz również pozostałym postaciom (np. chłopiec z podniesioną pięścią).

Przykład ten pokazuje, że sięgając do arcydzieł jako wzoru, nie szkolony amator może dać własny, interesujący obraz, i mimo całej nieporadności technicznej osiągnąć przekonujący efekt.

Może być wreszcie mowa nawet o bezpośrednim kopiowaniu. Jest to zresztą jedna z bardziej rozpoznawalnych form pracy amatorów. Pomijam tu w tej chwili sprawę kopii jako jednego z elementów wychowania plastycznego. Chodzi mi o kopie traktowane jako ostateczny rezultat zainteresowań i wysiłku

¹⁵ M. Żywirska, tamże, s. 141—147.

amatora. Zjawisko to występuje szczególnie wyraźnie tam, gdzie mamy do czynienia z amatorem pozbawionym inwencji i twórczych ambicji, dla którego jednak obcowanie ze sztuką wiąże się z zainteresowaniami odtwórczymi. Wierna kopia sprawia mu rzetelną satysfakcję, jako sprawdzian rzemieślniczej precyzji (ryc. 37).¹⁶ Kopii takich nie można oceniać w kategoriach artystycznych. Niosą one jednak pewien pożytek doskonaląc sprawność oka i ręki oraz pogłębiając znajomość odtwarzanych dzieł.

Specyficzny sens ma kopiowanie polegające na przenoszeniu wzoru na inną technikę, inny materiał. To już nie jest ściśle kopiowanie — można mówić raczej o transpozycji. Wartość jej polega przede wszystkim na tym, że wiąże w sposób naturalny rzemiosło z problemami artystycznymi. Charakterystyczne, że ten rodzaj twórczości obejmuje przeważnie rzemieślników. Tak np. ślusarz Luchter precyzyjnie wykonuje w metalu kopię „Kopernika” Matejki (ryc. 38); ktoś inny, z zawodu stolarz, odtwarza w drzewie techniką intarsji portret Mickiewicza (ze znanej głowy Dunikowskiego). I nie jest to chyba bez znaczenia dla ich dalszego rozwoju zawodowego, wskazuje bowiem na nowe możliwości, pogłębia smak i wzbogaca wyobraźnię.

Nie jest natomiast obojętne, dlaczego się kopiuje, a przede wszystkim — co się kopiuje. Wśród mniej czy bardziej dyletanckich kopii masowo nadsyłanych na konkursy czy wystawy niepokoi nie tyle brak uzdolnienia autorów, ile zastraszająco zły smak. Przeróżenie ogarnia, gdy widzi się te „Szale” Podkowiń-

skiego, cikliwe główki odrobione „jak żywe”, straszliwe kwiaty czy łabędzie na jeziorze.

Równie silnie zaniepokoić muszą dyletanckie prace, w których ambicje autorów idą w kierunku dorównywania temu, co widzą na naszych wystawach i salonach, przy czym przejawia się to zarówno w tematyce (produkcyjna, historyczne kompozycje, sceny batalistyczne), jak i w formie, dążącej ku naturalistycznej, niemal fotograficznej wierności. I tu dopiero widać, jaki wpływ mają złe obrazy, wiszące na naszych wystawach, reprodukowane i popularyzowane w prasie. Jak dobrze „pasują” do złego, mieszczańskiego smaku. Na pewno ani Bylina, ani Żółtowski, ani inni nasi konwencjonalni naturaliści typu Krajewskich nie przypuszczali, że ich twórczość takimi drogami trafi „pod strzechy”. A niestety trafia (por. ryc. 42, 43, 45). Patriotyczny czy sentymentalno-cikliwy, konwencjonalny kicz stanowi poważne ostrzeżenie dla wszystkich opiekunów amatorskiej twórczości plastycznej (ryc. 41). Świadczy o tym, że panoszy się zły smak, najgorsze drobnomieszczańskie wzory, szczególnie powszechne — jak wskazują wystawy — w środowiskach urzędniczych i rzemieślniczych.

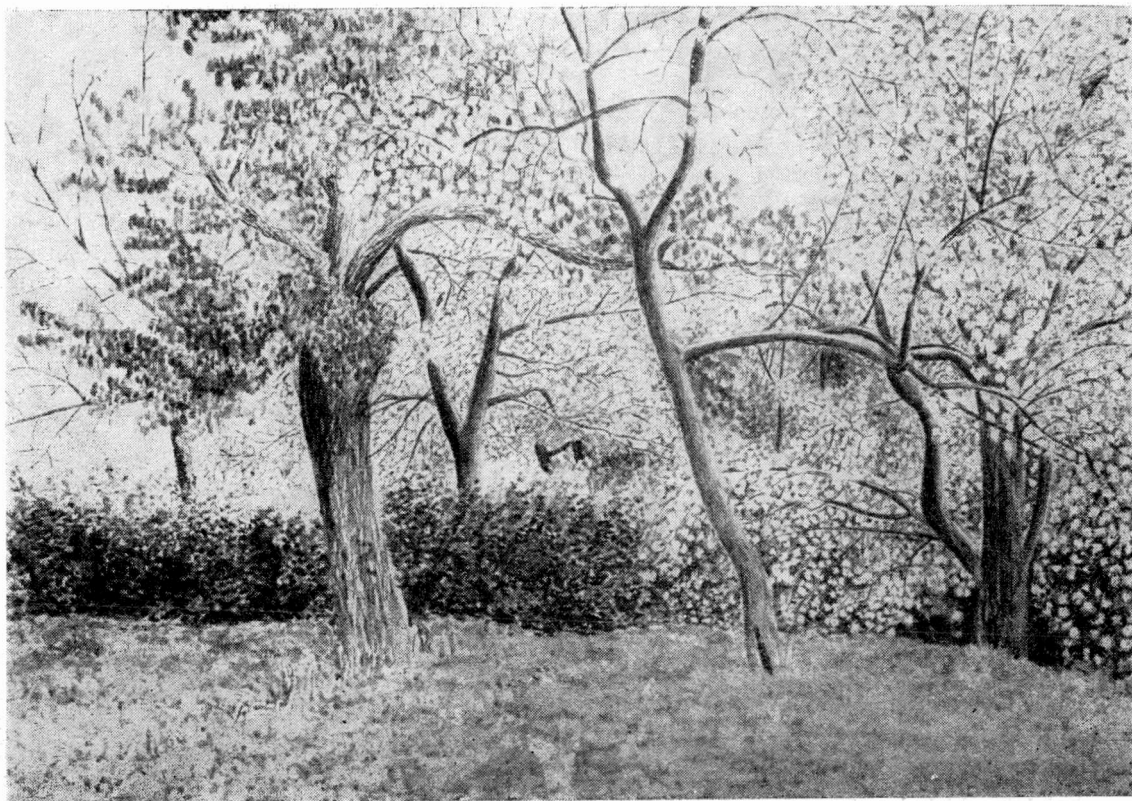
Problem wpływów nie ogranicza się jednak do naturalizmu. Na amatorów plastyków oddziałuje również impresjonizm, pointylizm, a nawet kubizm. Rzadko jednak spotyka się jakiś twórczy, osobisty stosunek do tych źródeł inspiracji. Prace Z. Słabej są tu raczej wyjątkiem (np. ryc. 39). Przeważają rzeczy nieudolne, pretensjonalne, bezsensowne (np. ryc. 40).

Takie tendencje do pretensjonalności, do złego drobnomieszczańskiego smaku, do konwencjonalności — przykre są w twórczości amatorskiej, od której się oczekuje właśnie więcej świeżości. Ale szczególnie ostro niepokoją, gdy się je spotyka u wychowanków ognisk plastycznych. I tu dochodzimy do zasadniczego problemu — opieki nad twórczością amatorską.

¹⁶ Zjawisko to występuje również wśród mniej wyrobionych odbiorców, zwłaszcza w środowiskach robotniczych, chłopskich i rzemieślniczych. Spotykamy się tam niemal powszechnie z tym, że ocena dzieła sztuki w poważnym stopniu mierzy się precyzją, pracowitością wykonania.



Ryc. 38. Luchter. Transpozycja na metal „Kopernika” J. Matejki.



Ryc. 39. Zofia Ślaba, „W sadzie“.

Zagadnienie opieki nad twórczością amatorską

Stwierdźmy od razu: opieka ta nie jest ani dostateczna, ani celowa. Zasadniczym jej błędem jest jakieś mechaniczne podchodzenie do amatorów plastyków. Traktuje się ich jak jedną grupę, nie dostrzegając tego, że w istocie rzeczy nie można mówić o dyspozycjach i postawach artystycznych wspólnych wszystkim amatorom.

A przecież — jak to już uprzednio starałem się wykazać — zupełnie inny problem występuje przy opiece nad prymitywistami i naiwnymi realistami, zwłaszcza nad ludźmi starszymi, o wyraźnie skryształizowanym profilu artystycznym, inny — w wypadku młodych, uzdolnionych amatorów, mających ambicje wzorowanie się na sztuce uczonej. Pierwszym — kursy czy systematyczne studia nie tylko nie przyniosą pożytku, ale mogą wręcz przytępić czy zabić ich wrażliwość, nie dając niczego w zamian. Drugim — systematyczna opieka przynieść może duże korzyści, rozwijając ich zdolności, rozszerzając wiedzę i przygotowując najzdolniejszych do przejścia na drogę normalnych studiów w liceach czy akademiach plastycznych.

Tak więc podstawowym warunkiem prawidłowej opieki jest uwzględnianie różnic istniejących między poszczególnymi grupami twórczości artystycznej (o czym mówiliśmy w poprzednim rozdziale), jak też uwzględnianie odmiennych ambicji i dyspozycji indywidualnych.

Słuszne dla jednych metody nauczania mogą okazać się dla innych bezużyteczne, a nawet szkodliwe. Bio-

racząc przykład krańcowy — regularna nauka rysunku czy studium aktu nie tylko nic nie da np. Ociepce, ale wręcz może mu zaszkodzić, zabijając w nim jego własny sposób widzenia artystycznego. Ten sam zaś rysunek i akt mogą być bardzo celowe dla uzdolnionego amatora, tworzącego w kręgu naszych „uczonych” pojęć o sztuce.

Powiedzmy wyraźnie: dla kształcenia artystów plastyków nie ma innej drogi poza normalną szkołą. I ogniska w stosunku do utalentowanej młodzieży, mającej ambicje artystyczne, mogą tylko spełniać rolę przygotowawczą. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa dokształcania plastycznego ludzi dorosłych, którzy nie będą przecież nigdy zawodowymi malarzami, a twórczość swoją traktują jako wartościową rozrywkę bądź jako osobisty sposób wypowiedzania swoich przeżyć czy wzruszeń. Tym ludziom potrzebna jest raczej pomoc w ogólnym rozwijaniu swoich zamiłowań, w rozszerzaniu wiedzy, pogłębianiu wrażliwości. Inaczej wreszcie wygląda zagadnienie prymitywistów, naiwnych realistów — typu L. Wróbla, Ociepki czy Nikifora. W tym wypadku nie widzę żadnej potrzeby artystycznego patronatu nad nimi. Jeśli trzeba — zapewnimy im znośne warunki materialne, pomóżmy w sprawach organizacyjno-bytowych, ale nie wtrącajmy się do ich twórczości. Jest ona w pewnym sensie doskonała. I umiemy to uszanować.

Muszą więc ulec daleko idącym zmianom istniejące formy pracy i programy nauczania. Ogniska, których właściwym celem było krzewienie kultury plastycz-



Ryc. 40. Przykład złej rzeźby, opartej na pseudoformalistycznych założeniach.

nej, stały się w istocie małymi akademiami, stawiały sobie podobne zadania, stosowały podobne metody nauczania i co najgorsze — rozpałały podobne ambicje jak szkoły plastyczne. A ponieważ i zakres ich działania był mniejszy, i przede wszystkim zupełnie inna struktura uczestników — ambicje dociągnięcia do poziomu zawodowców wydawały o wiele za często i za dużo manierycznych dyletantów. A nawet jeśli się udawało podciągnąć amatora do poziomu poprawności — to co z tego?

Przecież rola ognisk nie polega na tym, aby wyprodukowały tych kilku czy kilkunastu przeciętnych plastyków.

Zagubiono sens ognisk. Zapomniano, czym mają być. A jeszcze w 1949 r. Wł. Strzemiński tak trafnie sformułował ich rolę pisząc: „Zadaniem ognisk kultury plastycznej jest wykształcenie plastyka amatora na kulturalnego znawcę sztuki. Wznosząc jego poziom — oddziałuje ognisko na otoczenie, z jakim się styka dany amator.”¹⁷

Niestety te właśnie podstawowe zadania zostały w praktyce zepchnięte na dalszy plan. Zapomniano,

¹⁷ Władysław Strzemiński: Amatorstwo plastyczne. *Wiśń*, nr 15/1949.

Przykłady negatywne. Ryc. 41. „Nowe życie”. Ryc. 42. „Po bitwie”. Ryc. 43. „Śmierć gen. Świerczewskiego”. Ryc. 44. „I Dywizja Kościuszkowska nad Odrą”.



41

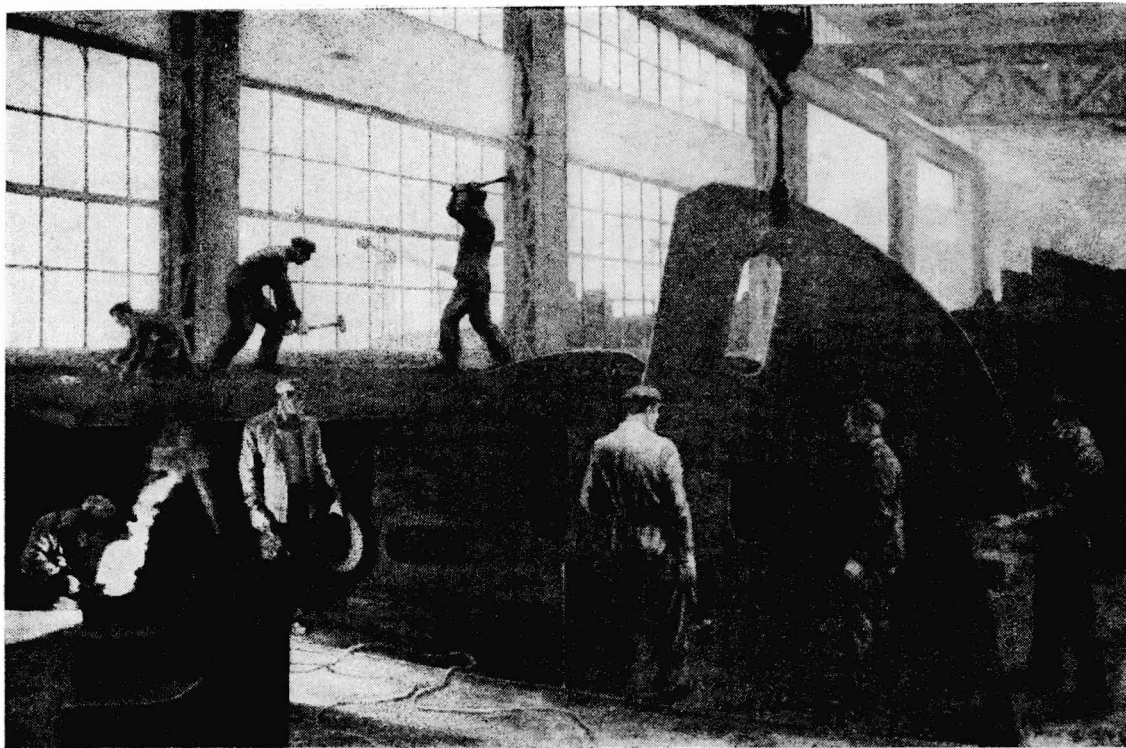


42



43

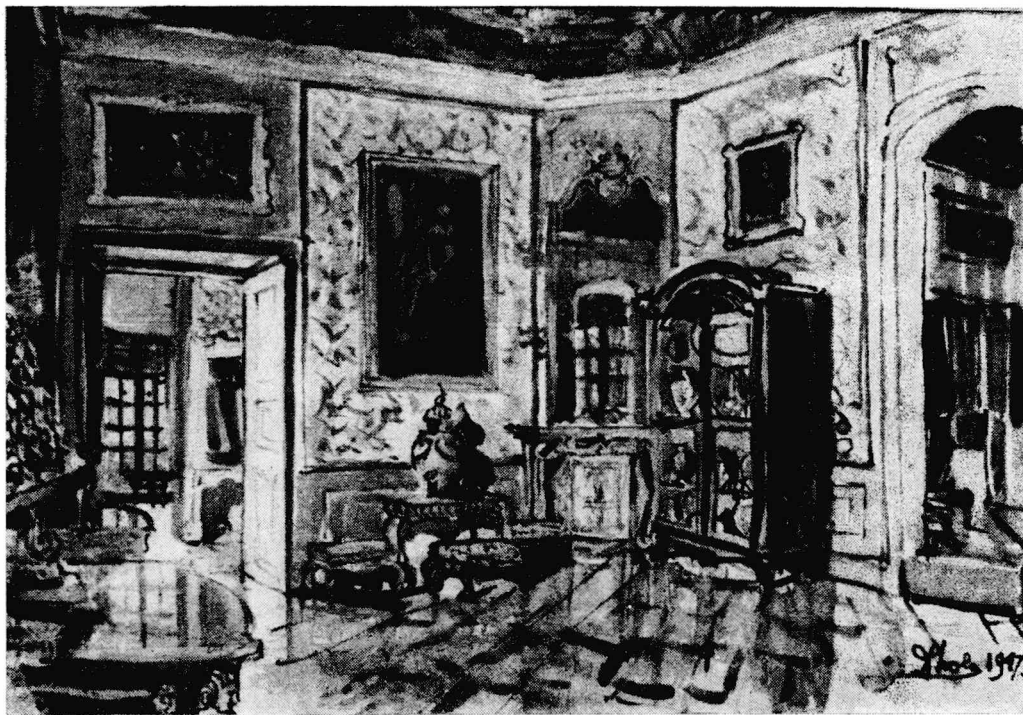




Ryl. 45. Przykład naturalistycznego obrazu o tematyce produkcyjnej. „W stoczni”.



Ryc. 46. Stanisława Smolik-Bemowa. „Młodzież w Polsce Demokratycznej”.



Ryc. 47. Donald Solo. „Wnętrze pałacu w Wilanowie“.



Ryc. 48. Marian Szymas. „Odbudowa Gdańska“.



Ryc. 49. Dolatowski. Rysunek do powieści E. Zoli: „Germinal”.



Ryc. 50. Dolatowski. Rysunek do powieści E. Zoli „Germinal”.

że chodzi przecież o pełny rozwój człowieka, a nie o to, by przekazać mu w stosunkowo krótkim czasie jakąś sumę warsztatowej wiedzy. A rezultat? Zamiast rozwijać ogólną kulturę artysty amatora — budziło się w nim fałszywe ambicje i nadzieje. Zamiast wrażliwego odbiorcy — tworzyło się „nie zrozumianego”, zapoznanego artystę.

Dodajmy do tego nie zawsze rozsądną reklamę prasową, bezsensowne zachwyty ze strony dyletanckiej krytyki (bo taka przeważnie zajmowała się ruchem amatorskim)¹⁸, no i wreszcie złą organizację konkursów (forsowanie za wszelką cenę „nowego tema-

¹⁸ Krytyka prasowa na pewno odegrała poważną rolę w popularyzacji sztuki ludowej i amatorskiej, w ugruntowaniu przeświadczenia samych twórców o społecznej wartości ich pracy. Ale obok tych osiągnięć trzeba widzieć i ujemną rolę złej, doraźnej, dyletanckiej krytyki. Celowała w tym swego czasu „Wieś”, ale również i na łamach innych poważnych czasopism, gdy tylko trzeba było sięgnąć do omówienia np. wystawy sztuki ludowej czy amatorskiej, pojawiały się nowe, nikomu dotąd nie znane nazwiska i czytaliśmy w rezultacie nieodpowiedzialne peany na cześć ludzi, którzy na pewno zasługiwali na uwagę, ale nie na epitety „genialny” czy „znakomity”, jakimi szafowano bez zmużenia oka. Taka np. Krystyna Pałys potrafiła pisać o b. interesującym wycinankarzu lubelskim I. Dobrzyńskim: „genialny ten samouk, kierując się wrodzonym zmysłem artystycznym i wielkim smakiem, doszedł do stosowania w swoich kompozycjach płaskich wszelkich zasad przestrzeganych przez artystów zawodowych i stworzył własną technikę bez śladu cech zapożyczonych. Te prawdziwe arcydzieła zdradzają doskonale wycucie linii i konturu, przy mistrzowskim wykorzystaniu wszystkich walorów formy i barwy, z pominięciem jakiegokolwiek fałszywej stylizacji.” (Wieś, nr 48/1953.) Co zdanie, to bzdura. I o tej własnej technice bez zapożyczeń (!), i braku fałszywej stylizacji. Nie chcę być złośliwym, ale



Ryc. 51. Obraz umysłowo chorej (melancholiczki) z wystawy w szpitalu Jana Bożego, Warszawa 1937.

tu”), wystaw oraz dziwaczną politykę nagród, a stąd jasne, jak w tych warunkach mogły powstać wypaczenia ruchu plastyków amatorów, sprawiające, że wielu z nich chciało zrezygnować z własnej pracy, a poświęcić się sztuce. Różne instytucje, do najwyższych instancji rządowych i partyjnych włącznie, zasypane były listami w tych sprawach. A pisali, co gorsze, nie młodzi, lecz ludzie często już po czterdziestce. Chłopi, którzy chcieli rzucić ziemię, buchalterzy mający za sobą lata pracy, robotnicy fachowcy itd. Pisano również w innej sprawie: domagając się opieki, a właściwie płatnych zamówień. Rosło niezdrowe, konkurencyjne nastawienie w stosunku do

zawodowych malarzy czy rzeźbiarzy. Tak więc fałszywe tory opieki nad ruchem amatorów plastyków doprowadziły w rezultacie do tego, że dla wielu — ogniska czy nawet kursy stały się przeszkodą w życiu, a nie pomocą. Utrudniały ogólny awans kulturalny, kształtując zamiast wrażliwych odbiorców dla naszej profesjonalnej sztuki — rozgoryczonych konkurentów.

Czy można było tego uniknąć? Chyba tak. Błędy i wypaczenia, o których piszę może nawet przejaśkrawiając je trochę, nie wypływały tylko z przyczyn obiektywnych, jak np. z braku wykwalifikowanych kadr instruktorskich, ale przede wszystkim z nie-

czyja to wina, że w ostatnich latach Dobrzyński właśnie zatrzymał się w rozwoju i wpadł w fałszywą stylizację... Nic dziwnego, że takie elaboraty musiały mącić w głowie, dawać niepotrzebne iluzje, podsycać fałszywe ambicje. Ostatecznie i nasi najwięksi — Gierzyński, Matejko, Dunikowski nieczęsto słyszeli podobne pochwały!

W ogóle należy chyba jak najostrzej przestrzec przed stosowaniem w ocenie twórczości ludowej czy amatorskiej zaniżonych kryteriów. Warto przypomnieć, że w sztuce „ulgowa taryfa” nie istnieje i istnieć nie może. Że brak wykształcenia i pochodzenie nie stanowią żadnej podstawy dla odmiennych ocen estetycznych. Trzeba pamiętać, że jedyną drogą prawidłowego rozwoju jest awans kulturalny — trudna, żmudna droga przez szkoły, przez wykształcenie zawodowe, specjalne artystyczne. I to, co daje nasz ustrój, to nie automatyczne wyrównanie krzywd ludu pracującego, jego zacofania wobec inteligencji twórczej swego narodu, ale prawo równego (choć na pewno wciąż jeszcze bardzo *t r u d n e g o*) startu.

A każdy nawet cień przeciwstawienia pochodzących z ludu i nie posiadających wykształcenia jednostek — naszej inteligencji twórczej (nb. też już w poważnej części wywodzącej się z ludu!) jest obiektywnym szkodnictwem, niezależnie od intencji, które powodowały niefortunnym dziennikarzem czy działaczem.

Czas już skończyć z tym nonsensem, że na wystawach twórczości ludowej entuzjazm wzbudzają nieudolne wytwory np. amatora rzeźbiarza, a wystarczy, aby wstąpił on np. do Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i po kilku miesiącach wystawił nieco lepszą pracę, aby została ona poddana już słusznej i ostrej krytyce. (Zresztą, powiedzmy szczerze, w szkole, nawet jeśli amator nasz osiągnie znaczne postępy, nikogo to już nie będzie obchodziło.)

Wreszcie wspomnieć należy o fałszywym nastawieniu i inspirowaniu amatorów, bo i ono również miało miejsce. Czytelnik sam osądzi, ile szkody mogły przynieść, a zapewne i przyniosły podobne — powiedzmy jasno — brednie. Oto np. jakiś p. A. Z. pisał o wystawie amatorów plastyków:

„Na końcu wreszcie kilka słów o tych, którzy jeszcze niezupełnie właściwie pojęli wymagania, jakie stawia przed plastyką nowy styl socjalistyczny... (O T. Ociepcie — przyp: A. J.). Jego barwna i nie pozbawiona uroku kompozycja »Raj ptaków« nie ma nic wspólnego z socjalistycznym realizmem... Także Wróbel, towarzysz pracy Ocieпки, podlega pewnym skazom formalistycznym: zbyt schematyczne traktowanie płamy barwnej i przesadzony syntetyzm w ujęciu formy niepotrzebnie wypaczają właściwą intencję artystyczną tego płodnego amatora.” (Nowa Kultura, nr 33/1951).



Ryc. 52. Sankiewicz. „Pokój”. Miedź.

zrozumienia istotnych zadań i celów opieki nad amatorami, z patrzenia na ruch amatorski przez pryzmat zawodowej twórczości plastycznej (por. ryc. 45, 48).

Tak np. zasadnicze formy opieki obejmowały grafikę, malarstwo i rzeźbę, nie uwzględniając niemal zainteresowań dla rzemiosła artystycznego, zdobnictwa, plastyki użytkowej. Te ostatnie działy traktowane były wyraźnie na dalszym planie, pomijane niemal zupełnie w konkursach czy na wystawach. I znów po tej linii kształciły ogniska, kładąc punkt ciężkości na rysunek, studia z natury, sposób malowania. Natomiast w efektach i w pracy nie widać, by przywiązywano dostateczną wagę do uczenia np. zasad ornamentu i tego wszystkiego, co może być najbardziej przydatne w kierunku kształcenia plastyka-użytkowca, a przecież w tym kierunku istnieją duże perspektywy pracy dla amatora, szczególnie dla rzemieślników czy pracowników niektórych dziedzin przemysłu. Zdobyta wiedza i doświadczenia artystyczne w tym zakresie dawałyby się bezpośrednio wyzyskać w pracy zawodowej, rozszerzając jej zakres i wzbogacając możliwości. I niezmiernie ważne jest, aby umieć w praktyce właściwie organizować prace amatorów, nastawiać ich działanie na konkretne, użyteczne formy (np. ryc. 52). Najgorzej bowiem, gdy twórczość własna przestaje sprawiać zadowolenie, gdy rodzi się poczucie jej bezużyteczności, nieprzydatności. A takiego przeświadczenia w dużym stopniu muszą nabierać amatorzy zajmujący się tylko rzeźbą czy malarstwem.

Dlatego celowe wydaje się propagowanie i popieranie wszelkich form współpracy artystycznej z zespołami teatralnymi (dekoracje, kostiumy), z teatrami lalkowymi (kukły, strona plastyczna inscenizacji),

a nawet z zespołami pieśni i tańca (strój, kompozycja kolorystyczna całości itp.). Najważniejsze jest jednak wciągnięcie amatorów plastyków w prace świetlicy, i to zarówno przy urządzaniu jej, jak i przy wykonywaniu okolicznościowych dekoracji; włączanie inwencji plastycznej amatorów do konkursów czytelnich i pracy bibliotek. Także ilustracje do przeczytanych książek stanowić mogą interesującą zawsze wystawę, dającą satysfakcję ich twórcy, a zachętę do czytania — widzom. Słuszne jest też wciąganie amatorów plastyków do redagowania gazetek ściennych, „błyskawic” itp. Celny satyryczny rysunek działa często mocniej niż dobry nawet tekst. Wreszcie, aby wyczerpać zagadnienie, za celowe uważam propagowanie formy szkiców, notatek rysunkowych — bądź dotyczących pewnych wydarzeń, bądź robionych np. w czasie wycieczek, zwiedzania stolicy itp. Oczywiście świetlice i powiatowe domy kultury powinny częściej, a może nawet systematycznie organizować wystawy prac amatorów plastyków, i to zarówno z zakresu pamiątkarstwa, rzemiosła artystycznego, zdobnictwa, jak wspomnianych wyżej szkiców, ilustracji do książek, plakatów politycznych czy satyrycznych, a wreszcie rzeźb i obrazów.

Problem wystaw jest zresztą w ruchu amatorskim szczególnie ważny. Wystawy stanowią bowiem jedyną właściwą formę pokazania dorobku plastyka amatora. Toteż słuszne jest organizowanie ich, i to wielostopniowe — od świetlicowych przez powiatowe, wojewódzkie aż do ogólnopolskich.

Ale wystawy takie nie mogą być mechanicznym odbiciem „Zachęty” czy salonów okręgowych. Stają się wówczas nonsensem i pogłębiają tylko istniejący już zamęt. Problematyka sztuki amatorskiej wymaga

specjalnego przemyslenia nawet form ekspozycji, układu demonstrowanych prac.

W dotychczasowych zaś wystawach ogólnopolskich nie stosowano właściwych, przemyślanych kryteriów oceny przyjmowanych prac. Nie określono nawet zakresu pojęcia „amator”.¹⁹ Na III Ogólnopolskiej Wystawie Twórczości Plastyków Amatorów spotykaliśmy np. prace artystów ludowych (niczym nie odbiegające od tradycyjnych form sztuki ludowej), dosłownie zaś obok nich obrazki prymitywów, dzieci (najmłodszy uczestnik liczył 10 lat), absolwentów ognisk, a wreszcie doskonale technicznie prace à la Noakowski, robione bodaj że przez architekta. Pokazywano więc jednocześnie wachlarz od nieudolnych, pierwszych prób aż po doskonałe, pełne kultury i profesjonalnej dojrzałości rysunki, rzeźby czy obrazy (np. ryc. 46, 49, 50). Co gorsza, przyznawano również nagrody i wyróżnienia — kierując się z konieczności i jakimiś fantastycznymi kryteriami oceny, w których mieszały się ze sobą: dydaktyka, polityka (faworyzowanie ważnych tematów), a wreszcie estetyka.

Uważam, że przyszłe wystawy muszą wyraźnie dzielić się na poszczególne działy, wyodrębniać prace ognisk od prac samouków-prymitywów itd. Niezbędne też jest zaopatrywanie obrazów w wyjaśniające metryki. Nazwisko samo niewiele mówi widzowi. A przecież na wystawie interesuje nas nie tylko bezwzględny poziom artystyczny dzieła, ale i środowisko, z jakiego pochodzi plastyk amator, jego zawód, wiek, wykształcenie ogólne i plastyczne.

Pożądane jest także urządzenie różnego rodzaju wystaw problemowych, pokazujących np. drogę rozwoju amatora pozostającego pod opieką ogniska czy zespołu plastycznego, oraz organizowanie wystaw demonstrujących prace określonych grup twórców — jak np. górników, rzemieślników, chłopów itp. Dopiero takie, sensownie przemyślane wystawy mogą pozwolić na wyciąganie wniosków dotyczących np. przewagi różnych zainteresowań w poszczególnych grupach²⁰ i celowości takich, a nie innych metod opieki.

¹⁹ Tak np. uważano, że amatorem jest człowiek, który ma za sobą kilka lat Akademii, ale nie uzyskał końcowego dyplomu lub też nie jest członkiem Związku Plastyków.

Twórczość amatorska ma różne aspekty. Chodzi o to, by uwzględnić je w sposób harmonijny, a jednocześnie widzieć zawsze zasadniczy kierunek i cel pracy z amatorem — ogólne dobro człowieka, jego rozwój ideowy i artystyczny. Aby nie odrywać człowieka od jego środowiska, od jego normalnych dążeń i pracy.

Wiemy, że są wypadki, gdy otoczenie ceni amatora plastyka, pomaga mu; zdarza się nawet, że sąsiedzi zastępują go w czasie robót polowych, aby mógł wykonać pracę na konkurs czy wystawę (tak było np. z T. Tichoniukiem czy P. Hulką). Ale obok tego spotykamy się często z obojętnością czy lekceważeniem ze strony środowiska. Wtedy im dalej idzie artysta amator w swych poszukiwaniach, im poważniej się rozwija artystycznie, tym trudniejszy staje się często jego kontakt z otoczeniem. Skarży się na to Wróbel, skarżą Ociepka, Centkowski i wielu innych.

Sądzę, że zjawisko to można w dużej mierze objaśnić. Po prostu rośnie człowiek — rozwija się, awansuje kulturalnie, a środowisko pozostaje bez zmian, takie, jakie było. Świadczy to, że nie potrafimy powiązać pracy wychowawczej ze szkoleniową. Że kursy, zespoły twórczości czy nawet ogniska ograniczają się do pracy z twórcami, a zbyt małą wagę przykładają do sprawy wychowania kulturalnego społeczeństwa.

A przecież chodzi nam dziś nie tylko o to, aby z ludu wyrastali artyści — to bowiem ostatecznie zdarzało się u nas i przed wojną, ale przede wszystkim o to, aby rośli oni *r a z e m z l u d e m*. I na tym właśnie polega głęboki, sens przemian, jakie zachodzą w naszym ustroju. I na tym też polega społeczny sens amatorskiego ruchu artystycznego.

²⁰ Trzeba podkreślić, że poszczególne grupy zawodowe mogą mieć pewne cechy charakterystyczne, wyróżniające je w danej dziedzinie twórczości np. w malarstwie. Tak więc dla górników typowe jest zainteresowanie pejzażem, barwnością świata, traktowanie sztuki jako jakiegoś odprężenia, ekwiwalentu za mrok kopalni. Natomiast wśród chłopów amatorów, nie spotykamy niemal nigdzie „czystego” krajobrazu. Przyroda występuje tam zawsze w powiązaniu z człowiekiem, jego pracą. Przewagę pewnych cech ma zapewne twórczość innych grup zawodowych, ale to wymaga szczegółowych studiów, właśnie w oparciu o problemowe wystawy.

Fotografie wykonali: B. Gajdzik: 1, 3, 5, 24, 30, 31, 32. E. Kozłowska: 2, 4, 6, 7, 9, 25, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50; 52. J. Świdorski: 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17; 18, 19, 20, 21, 22, 51. T. Kaźmierski: 10, 34. L. Żukowski: 16. St. Deptuszewski: 24. Wł. Dziurzycki: 33. CAF: 44.

PIEŚŃ LUDOWA W ŻYCIU ADAMA MICKIEWICZA*

FRANCISZEK GERMAN

Motto:

*I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowymi.*

Cyprian Norwid

WSTĘP

Pieśń ludowa jest tworem zbiorowego i bezmiejscowego geniuszu ludu. Toteż daremny byłby w tym wypadku trud poszukiwania twórczej indywidualności. Chociaż jej kompozytorem była jakaś utalentowana jednostka, pieśń ludowa nie żyła jednak życiem indywidualnym, lecz była organiczną częścią zbiorowości i jej ducha. Z tego też powodu nie znamy nazwisk twórców. Pieśni ich, czarujące pięknem melodii i tętniące odrębnym rytmem, wyśpiewała zbiorowa dusza ludu. Mają one ścisły związek z tym wszystkim, czym żyje lud, i kryją w sobie wielkie bogactwo całego jego życia. Jest w nich bezpośredniość i żywiołowość, spontaniczny impuls; stąd pochodzi ich charakter prymitywu, a zarazem odrębność, zależna od warunków, które je kształtują.

Cechą pieśni ludowych jest przenikająca je głęboka i czarująca swą prostotą poezja. Toteż prymitywy oryginalnej pieśni ludowej zasilają zawsze ożywcymi sokami twórczość poezji i muzyki artystycznej.¹

Pierwsze zainteresowania pieśnią ludową w Euro-

pie spotykamy dopiero w wieku XVIII. Pobudką do pracy nad przekazaniem potomności tego rodzaju śpiewów i czynem naprawdę rewolucyjnym było ukazanie się w Anglii pierwszego zbioru melodii ludowych wydanych przez Allana Ramsy'ego w r. 1724. Pierwszy zbiór tekstów słownych pieśni ludowych wydał w roku 1760, również w Anglii, arcybiskup Thomas Percy pt. „The reliques...”. W latach 1760—1765 Macpherson ogłosił „Pieśni Osjana”, a w r. 1778 wyszedł pierwszy tom pieśni różnych narodów pt. „Volkslieder”, który w wydaniu z r. 1807, uzupełnionym z rękopisu, otrzymał nazwę „Stimmen der Völker in Liedern”. Nie były to oryginalne pieśni ludowe, ale parafrazy z poezji różnych ludów dokonane przez Niemca J. D. Herdera. Jego wielką zasługą było m. in. to, że swoim śmiałym czynem uczył narody słowiańskie, jak mają cenić twórczość ludową. Na apel Herdera zabrano się z zapałem w całej Słowiańszczyźnie do odgrzebywania skarbów ukrytych w śpiewach gminnych. Im to niektóre narody słowiańskie zawdzięczają w wielkim stopniu swoje odrodzenie narodowe, a Polska — unarodowienie własnej kultury. Już w dwa lata po ukazaniu się pierwszego tomu „Głosów” Herdera wychodzi w Rosji „Novoje i połnoje sobranije rossijskich piesen” (1780—1781), dalej „Mołodczik z mołodkoju na gulianije” (1790), Kałatalina: „Noviejszij vsieobszczij piesennik” (1810), „Pracza” (1815), Daniłowa: „Drievnija russkija stichotvorienija starinnych małorossijskich piesen” (1819), „Russkija skazki” w pięciu tomach (1820), Popowa: „Noviejszij vsieobszczij i połnyj piesennik” (1819) oraz „Russkija narodnija piesni” (1820). Rosja miała wielu przygotowanych fachowych pracowników i im to zawdzięcza bogactwo swoich zbiorów pieśni ludowych.

Kolejno ukazywały się zbiory śpiewów gminnych innych krajów słowiańskich. W Polsce² pionierem

* Rozdział obszernej pracy naukowej: Mickiewicz w muzyce.

Objaśnienia skrótów użytych w przypisach.

Dzieła — Dzieła Adama Mickiewicza, Wydanie Narodowe, W-wa 1949 n.

Kor. — Listy Adama Mickiewicza, cz. I, II i III — Dzieła, t. XIV, XV i XVI, W-wa 1954—1955.

Kor. fil. — Archiwum Filomatów, część I, Korespondencja 1815—1823, wydał Jan Czubek, Kraków 1913, tomy I—V.

Poezja fil. — Archiwum Filomatów, część III, 1, 2. Poezja Filomatów, 2 tomy, wydał Jan Czubek, Kraków 1922.

Żywot — Władysław Mickiewicz: Żywot Adama Mickiewicza... Poznań 1890—1895, tomy I—IV. Wydanie drugie. Poznań 1929—1931, tomy I—II. (Odsyłacze dotyczą wydania drugiego.)

¹ Józef M. Reiss: Podręczna encyklopedia muzyki, zeszyt III, s. 390 (w sprzedaży księgarniskiej nie ukazał się). Por. też Jan St. Bystroń: Polska pieśń ludowa, wybór opracowań, Kraków 1920, tegoż autora: Artyzm pieśni ludowej, 1921, oraz St. Niewiadomski: Pieśń ludowa w stosunku do muzyki artystycznej, Muzyka, 1926, nr 6.

² Polska pieśń ludowa, w przeciwieństwie do pieśni ludowej Zachodu, odznacza się odrębnymi cechami charakterystycznymi; wyróżnia ją niezwykle bogactwo form i melodii. Por. Reiss: op. cit.

na polu zbierania pieśni ludowych był Joachim Lelewel. W r. 1801 spisał on, głównie w powiatach radziwińskim i łukowskim, wiele śpiewów gminnych, wśród których przeważają krakowiaki. Niestety przeleżały one niemal sto lat wśród rękopisów historyka przechowywane pieczołowicie przez jego brata, Prota, który pod koniec życia ofiarował rękopis Wincentemu Korotyńskiemu; ogłosił je dopiero jego syn, Ludwik, w r. 1899.³

Pierwsze zbiory polskich pieśni ludowych wychodzą u nas w osobnych wydaniach dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. Ogłosili je kolejno: ks. Orobz i Ignacy Woykowski (1828), Wacław z Oleska (tekst słowny) i Karol Lipiński (melodie) z obszerną przedmową pierwszego z nich o pieśni ludowej (1833)⁴, Kazimierz Wł. Wójcicki i Ignacy Dobrzyński (1836), Józef Konopka (1840), J. J. Lipiński (1842), Oskar Kolberg (126 melodii z tow. fort. — 1842) i inni.⁵ Wszystkie te zbiory Mickiewicz dobrze znał. O niektórych z nich zachowały się ciekawe wypowiedzi poety.

Jeśli chodzi o uczonych, krytyków i poetów polskich⁶, to pierwszym, który zwrócił uwagę na znaczenie pieśni ludowych, był Ignacy Krasicki. W jego dziele „O rymotwórstwie i rymotwórcach” oraz w pracach Tadeusza Czackiego „O litewskich i polskich prawach” i w „Rozbiorze dziejów narodu polskiego” mamy wiele ważnych wypowiedzi z interesującej nas dziedziny pieśni gminnych. Niemal równocześnie z Czackim wystąpił ks. Hugo Kołłątaj i w liście do Jana Maja, księgarza krakowskiego, pisanym 15 lipca 1802 r. z więzienia w Ołomuńcu, na marginesie głównej myśli rozwinął projekt swego poprzednika. Kopię tego listu przesłał Kołłątaj Czackiemu, a ten przedstawił go warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk. W r. 1804 powstała z inicjatywy tegoż Towarzystwa „deputacja”, która miała w programie zebranie materiałów etnograficznych wśród ludu litewskiego. Badania te nie przyniosły wprawdzie poważniejszych wyników, ale ożywiły znacznie ruch na polu zbierania pieśni ludowych. Oprócz wspomnianych zasłużyli się tutaj: ks. Staszic, ks. Jan Paweł Woronicz jako autor „Rozprawy o pieśniach narodowych”, odczytanej w latach 1803 i 1805 na posiedzeniach publicznych Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, dalej Ksawery Bohusz, ks. Albertrandi, Fijałkowski i inni.

Wszystkie prace tych autorów miały przeważnie na uwadze lepsze poznanie najdawniejszej przeszłości

nie tylko narodu polskiego, ale i całej Słowiańszczyzny. Wypowiedzi ich o znaczeniu pieśni ludowych łączą się z ich poglądami na te sprawy. Karol Królikowski w znanej Mickiewiczowi rozprawie „O śpiewach z muzyką...” („Pamiętnik Warszawski” 1817) zwraca uwagę poetów na skarby ukryte w pieśniach ludowych i radzi im naśladowanie tych śpiewów pod względem muzykalności i melodyjności wiersza.

Wśród wielu badaczy zamierzchłej przeszłości Słowiańszczyzny interesuje nas tutaj zwłaszcza Adam Czarnocki, znany jako Zorian Dołęga Chodakowski.

W r. 1818 wyszła jego rozprawa „O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem”. Entuzjasta ten wołał w swoim płomiennym apelu: „Trzeba pójść i zniżyć się pod strzechę wieśniaka w różnych odległych stronach, trzeba śpieszyć na jego uczty, zabawy i różne przygody. Tam, w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nucą się dawne śpiewy.” Z relacji Domeyki wiemy, że Mickiewicz brał udział w tego rodzaju obrzędach ludu, okraszanych suto pieśniami gminnymi. Chodakowski zebrał w swoim tragicznym życiu około 2.000 śpiewów ludowych. Korzystali z nich Puszkina, Gogol, a zwłaszcza słynny etnograf ukraiński Maksymowicz, który włączył do swego zbioru wielką ilość pieśni zebranych przez naszego etnografa. Kiedy po śmierci Zoriana, w r. 1825, wciągnięto Mickiewicza z ramienia władz carskich do obejrzenia zawartości jego zbiorów, poeta nie znalazł tam już nic godnego uwagi. Chciwie ręce potrafiły w krótkim czasie „zaopiekować się” nimi. W wykładach paryskich i w „badaniach” odnoszących się do prehistorii Słowian oparł się Mickiewicz m. in. na rozprawie Chodakowskiego.

Rok 1818 oprócz rozprawy Czarnockiego przynosi dwie inne pozycje, w których czytamy m. in. o znaczeniu i wartości pieśni ludowych. Pierwsza — pióra K. L. Szyrmy, a druga — K. Brodzińskiego. Lach Szyrma po przejrzeniu pieśni ludowych zebranych przez Chodakowskiego ogłosił dwie w oryginale czerwonoruskim i przeróbce polskiej.⁷ Te dwie piosenki ludowe poprzedził Szyrma ciekawym listem do redaktora pisma, w którym uważa za rzecz pożyteczną „zatrudnić się zbieraniem pieśni gminnych, baśni, powieści, przesądów, wróżb, śpiewów itp.” Apel Szyrmy wywarł współcześnie ogromny wpływ na młodych autorów, którzy otrzymali w nim wyraźne wskazówki co do korzystania ze skarbnicy poezji ludowej.

Brodziński w trzecim ustępie rozprawy „O klasyczności i romantyczności”, charakteryzując romantyzm niemiecki, pisał: „Pieśni ludu były początkiem poezji... z pieśni ludu sądźmy o jego obyczajach i namiętnościach”, one „są źródłem najpiękniejszej poezji”, a „sztuka robiąca z nich całość uwiecznia zarazem i charakter narodu, i jego oświecenie... Na pieśniach ludu ugruntowała się poezja Greków, Anglików, do nich wrócili Niemcy.” Z nich czerpali: Homer, Tasso, Szekspir i wielu innych.⁸ O pieśniach ludu pisał Brodziński wiele, m. in. w „Liście do Redaktora Dziennika Warszawskiego” w 1826 r.⁹ Ważne

³ Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza, t. I. W-wa 1899, s. 33—92 i Prawda, książka poświęcona Al. Świętochowskiemu, W-wa 1899, s. 220—223.

⁴ W r. 1830 wyszły: Piosenki sielskie — S. Witwickiego, poprzedzone przedmową autora o pieśniach ludowych; Mickiewicz znał je.

⁵ Dawniejsi etnografowie muzyczni zwracali największą uwagę przede wszystkim na formalne aspekty muzyki ludowej, natomiast zbyt mało zastanawiali się nad jej funkcją społeczną. (Por. Polska Sztuka Ludowa, 1954, nr 5, s. 301.) Ta troska jest zdobyczą dopiero ostatnich lat.

⁶ Rozprawy i artykuły o pieśniach ludowych od r. 1815 wyliczają — Edmund Kołodziejczyk: Bibliografia słowianoznawstwa polskiego, Kraków 1911; Franciszek Gawełek: Bibliografia ludoznawstwa polskiego, Kraków 1914, i inni.

⁷ Dziennik Wileński z maja 1818, s. 486 n.

⁸ K. Brodziński: O klasyczności i romantyczności, oprac. Al. Łucki. Kraków (s.a.) Bibl. Nar., S. I, nr 10, s. 81, w. 297—328.

⁹ Rozprawę jego pod takim tytułem ogłosił z rękopisu dr Al. Łucki w Nieznanych pismach prozą, Kraków 1910, s. 139. Por. też Pisma estetyczno-krytyczne K. B., t. II, W-wa 1934, s. 49—55.

są też i inne rozprawy autora „Wiesława”, jak: „Rzut oka na pieśni ludu u starożytnych Greków”, „O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego”, „O francuskich pieśniach ludu”.¹⁰ Brodziński zasłużył się również swoimi przekładami pieśni ludowych różnych narodów, czym budził i szerzył zamiłowanie do śpiewów gminnych. „Hasło rzucone przez Brodzińskiego — pisał przed laty J. Treliak — że pieśni ludu są najbogatszym źródłem poezji, stało się hasłem naszych młodych poetów. Rzucili się oni do pieśni i podań ludowych, jako do zaklętych skarbów poezji narodowej. Tę rudą złotą trzeba było przetopić i przełać w odpowiednią kunsztowną formę; taką formę podawała poezja romantyczna w balladzie.”¹¹

Zanim Mickiewicz wystąpił ze swoimi „Balladami i romansami”, zaznajomił się z treścią rozpraw Brodzińskiego i współczesnych mu oraz wcześniejszych autorów. W r. 1820 przestudiował m. in. obszerną rozprawę swego profesora Leona Borowskiego pt. „Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy”, drukowaną w „Dzienniku Wileńskim”. Poecie trafiło do przekonania twierdzenie uczonego, że pieśni i podania ludowe to jedyne źródło, z którego miał wytrysnąć strumień wody orzeźwiającej naszą poezję.

PIEŚŃ GMINNA W ŻYCIU POETY

Wśród wszystkich rodzajów pieśni Mickiewicz okazał największe zainteresowanie właśnie dla pieśni ludowej. Zauważono,¹² że „poeta w soczewce duszy swej skupiał i załamywał promienie upodobań czasów, w których żył. Młodość jego przypada na lata powszechnego w Europie zainteresowania się pieśniami ludowymi... W nich tajnie drzemiące twórcze pierwiastki mają być skutecznym renesansowym zastrzykiem narodowości dla poezji głównie i muzyki. Romantyzm podniósł pieśń ludową na piedestał narodowego twórcy o wartości niezgłębionej. Nic dziwnego, że poeta w takiej atmosferze kultu pieśni gminnej chłonał w siebie od samego dzieciństwa, zrazu podświadomie, później z celem świadomym zużytkowania pieśni gminnej w twórczości poetyckiej, zamiłowanie, uwielbienie, predylekcję do pieśni ludowej.”

Zetknął się z nią już w latach „sielskich anielskich”. Służąca pp. Mickiewiczów, Gąsiewska, stary Błażej i służba folwarczna znali bardzo wiele pieśni ludowych i często je śpiewali. Utkwiły one mocno w pamięci dziecka i wywarły wielki wpływ na jego rozwój umysłowy, zwłaszcza na wyobraźnię przyszłego poety. Jakże mógł mu zazdrościć Krasiński, który do 6 roku życia wychowywał się w otoczeniu służby francuskiej i nie znał skarbów ukrytych w naszych śpiewach ludowych, co odczuł potem boleśnie w życiu.

Ignacy Domeyko jeszcze po latach wspominał o tym, że Mickiewicz i Czeczot¹³ jako uczniowie szkoły no-

„Gdybyśmy — pisał Borowski — chcieli być troskliwymi w ich wyszukaniu, nie tylko byśmy zdołali przeniknąć właściwy poetycki sposób myślenia i uczucia przodków naszych, lecz może by się odkryły starożytne powieści, dumy religijne i historyczne podania, godne iść w porównanie z pięknymi balladami angielskimi i poezją trubadurów. Dotąd, gdyśmy tego nie uczynili, wolimy się niedbale stosować do naszego wieku, w którym światło filozofii spędziło błogi urok poezji, i na wzór innych narodów usiłujemy śpiewać dla czystego rozsądku.”

Oprócz rozpraw traktujących o poezji ludowej, Mickiewicz poznał wiele jej klejnotów, ich artystyczne przeróbki i naśladownictwa oraz utwory nowej szkoły poetów niemieckich. Czytał też wiele artykułów polemicznych, poświęconych nowemu kierunkowi i przeciw niemu wymierzonych, a zachęcony przykładem towarzyszy Zana i Czeczota, którzy lud i jego sprawy wysuwali na pierwszy plan, sięgnął do skarbnicy przechowywanych w pamięci legend i pieśni i zaczął pisać.

Zanim zajmiemy się wykazaniem wpływu pieśni ludowej na twórczość Mickiewicza, przypatrzmy się wprawdzie jej roli w życiu poety.

wogródzkiej polubili pieśni ludowe, przypatrywali się kiermaszom, targom i odpustom, bywali na weselach chłopskich, dożynkach i pogrzebach. Wszędzie mieli niemało okazji słuchania okolicznościowych śpiewów naszego ludu.

Ta skłonność i upodobanie w tego rodzaju pieśniach przybierze na sile w czasie ich studiów uniwersyteckich. Mickiewicz i jego przyjaciele interesują się teraz bliżej śpiewami ludowymi w rodzimych narzeczach i propagują je odważnie. Moc ożywcza bijąca z prymitywu tych pieśni, niczym z zaczarowanego źródła wszelkiej obfitości, udziela się szerokim masom młodego i starszego pokolenia. Odtąd arie włoskie i francuskie, tak bardzo popularne w czasach młodości Adama, stopniowo, ale konsekwentnie schodzą na dalszy plan.

Dzięki mrówczej pracy niektórych badaczy i skąpym wypowiedziom samego poety udało się ustalić pewne tytuły piosenek ludowych popularnych w tych czasach i ulubionych przez studentów wszechnicy wileńskiej. Powszechnie nucono wówczas piosenki: „Pójdźcie gąski”, „Nie mam srebra ani złota”, stare pieśni myśliwskie: „Pojedźmy na łów, towarzyszu mój” i „Siedzi sobie zając pod miedzą” oraz równie starą pieśń o chmielu, którą zużytkował poeta w „Konradzie Wallenrodzie”, i inne.

Pieśń ludowa towarzyszyła Mickiewiczowi nie tylko w okresie wileńskim. Lata spędzone w gronie „przyjaciół Moskali” i na Zachodzie dają mu wiele okazji do zetknięcia się ze śpiewami ludowymi różnych narodów.

Cenną wypowiedź poety o śpiewach gminnych zawiera jego rozprawka o F. Karpińskim z r. 1827: „Przez śpiewy gminne — czytamy tam — o których wspominamy, rozumiemy śpiewy polskie, ballady

¹⁰ Pisma estetyczno-krytyczne, t. I, s. 111 n., 129 n. i 151 n.

¹¹ J. Treliak: Młodość Mickiewicza, I, 214.

¹² Dr S. Zetowski: Upodobania śpiewacze A. Mickiewicza, Śpiewak, 1934, nr 6, s. 83.

¹³ I. Domeyko: List do Bohdana Zaleskiego „O młodości Mickiewicza”, Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza I, 146.

i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku. Niektóre z tych śpiewów noszą piętno starożytności, ale kiedy się one tworzyły, czy w Litwie, czy z Polski przeniesione, dotąd nikt sobie pracy nie zadał wybadać.¹⁴

Pieśń gminna w czasach poety „odniosła zupełne zwycięstwo nad zastarzałym duchem klasycyzmu, sam nawet Mickiewicz odczuwał dobrze tę potęgę i niezwykłą moc”¹⁵ śpiewów ludowych w „Pieśni Wajdeloty” wołając:

„O pieśni gminna, ty stoisz na straży
Narodowego pamiątek kościoła,
Z archanielskimi skrzydłami i głosem —
Ty czasem dzierżysz i miecz archaniola.”

Z chwilą kiedy Mickiewicz zaczął głosić postępnictwo pieśni gminnej, a Chopin dał się poznać jako nieśmiertelny twórca „Mazurków” — stosunek do pieśni ludowej uległ zmianie na korzyść. Teraz już nie wazono się gardzić tą pieśnią. Ona była dla poety często balsamem kojącym bolesne godziny rozstania z krajem i przyjaciółmi, ona umilała mu dalsze życie w zachodniej Europie. O pieśni ludowe prosił Mickiewicz rodaków w czasie przyjęć i uczt wydanych na jego cześć w Berlinie w czerwcu 1829 r. Pieśni tego rodzaju wchodziły w skład programu wokalnego ułożonego w przeddzień wyjazdu poety z tego miasta. Odyńiec zanotował, jak to w czasie wizyty Mickiewicza u Goethego w Weimarze, w sierpniu tegoż roku, gawędzono m. in. „o pieśniach ludowych i Goethe z żywym zainteresowaniem rozpytywał się i słuchał, co mu Adam, a w części i ja także, mówiliśmy o różnaitości i różnicy w charakterze i tonie prowincjonalnym pieśni naszych; i sam to potem przy obiedzie przed drugimi powtarzał, a zwłaszcza Eckermanowi słowo w słowo prawie to samo, co słyszał od Adama, o śpiewach gminnych w różnych stronach Polski.”¹⁶

O pieśniach ludowych rozmawiał Mickiewicz niejednokrotnie z samym Odyńcem. Poeta znał zapewne rozprawkę przyjaciela pt. „Rzecz o śpiewach ludu między rzekami Bugiem, Wkrą i Niemnem mieszkającego”, drukowaną w „Noworoczniku Polskim” z 1833 r. Na zapytanie Odyńca, czy poezja ludowa jest źródłem poezji uczonej, poeta odpowiedział: „Poezja ludowa nie jest źródłem, ale tylko, jak wiejska dziewczyna, czerpie wprost dłonią i pije ze źródła, nim je potem wodociągami do miasta na fontanny i na herbatę sprowadzą.” Źródłem tym według opinii Mickiewicza jest „Rzeczywistość i Prawda”.¹⁷ Wkrótce po tej rozmowie powiedział Mickiewicz towarzyszowi podróży¹⁸, że „pieśni ludowe nie dla czego innego uważane są powszechnie za najprawdziwsze źródło poezji narodowej, jak dlatego, że z nich te tylko pozostały w pamięci ludu, które rzeczywiście do serca i umysłu jego trafiły”. Według relacji Odyńca, Mickiewicz zachęcał Ignacego Chodźkę do zebrania i wydania melodii piosenek ludowych.¹⁹

Bohdan Zaleski będzie wspominał po latach rzewnie „błogie wieczory zimowe u Adama w roku 1833”, które „nie zamierzchną nigdy w pamięci przyjaciół”. Nucili oni wówczas „w chorówód za wieszczem” najrozmaitsze pieśni ludowe.²⁰

W roku 1835 Mickiewicz należał do grona założycieli Towarzystwa Polskiego Miłośników Słowiańszczyzny, które miało za zadanie m. in. szerzyć zamilowanie do pieśni ludowych.

W czasie pobytu w Lozannie w r. 1840 poeta uczył sam córeczkę Marynię pieśni ludowych, a jak wysoko je cenił, mówią nam o tym jej wspomnienia. „Kiedyśmy byli sami — pisała później²¹ — o zmroku, mama zasiadała do fortepianu, a ojciec uczył mnie śpiewać: »Wanda leży w naszej ziemi«, »Poleciała przepióreczka w proso«, »Nasza dziewczyna robocza była, wzięwszy kądziółkę po wsi chodziła« i bardzo mu ulubioną piosenkę: »Pojedziemy na łów, towarzyszu mój«. Z powodu tej ostatniej bardzo się uśmieł, bo nauczyły się ją śpiewać i małe Jundziłłówny, a stąd wszczęły się między nami kłótnie i wyrzuty: »Dlaczego ty śpiewasz moją piosenczkę?« Często też ojciec mi nucił smętną piosenkę: »Idźcie żołnierze borem, lasem, przymierając z głodu czasem«, ale ta ostatnia zawsze mnie wprawiała w wielki smutek. Ponieważ mowa tam była o bracie i siostrze, wyobrażałam sobie zaraz Władzia żołnierzem, konika powracającego do mnie po jego śmierci, i nigdy do końca dosłuchać nie mogłam zbyt żalosnej dla mnie śpiwki. W tym czasie p. Bohdan Zaleski przyjechał do Lozanny i coś mówiono wieczorem o poezji; ja siedząc na ziemi przysłuchiwałam się niby rozmowie, lecz w istocie nic nie rozumiałam. Wtem ojciec nucił zaczął: »Idźcie żołnierze borem, lasem...« Nim doszedł do końca, rozbeczalam się rzewnie i zanosić się zaczęłam od płaczu.

»Otóż widzisz — rzekł ojciec do przyjaciela — jak silnie działa poezja ludowa.«

Ale od tej pory piosenki tej już mi nie śpiewał.”

W tym czasie wybrał się Mickiewicz w towarzystwie przyjaciół w góry. Po latach opowiedział Bohdan Zaleski Walerianowi Kalince następującą przygodę: „Z Józefem (Zaleskim) i z Mickiewiczem puściliśmy się we trzech w wędrowkę po Szwajcarii. Gdyśmy idąc ku Mont-Blanc rozłożyli się na górze odpoczywając, poczęliśmy śpiewać polskie i litewskie pieśni. Mickiewicz je lubił bardzo, więc każdy sobie coś przypomniał. Wtem przechodzi niedaleko od nas jakiś z pozoru Szwajcar, figura okragła, protestancka, a ten także zaczyna jakąś pieśń litewską na głos zawodzić. »Pan Polak?« — »A tak. A panowie także. Jaka godność?« Powiedzieliśmy nasze nazwiska. Pytał Mickiewicz i nas, skąd rodem i czym się trudnimy. Był on profesorem w Szwajcarii. Razem z Jezuitami opuścił Białoruś, osiadł w Szwajcarii, trudniąc się nauczycielstwem, i dobrze mu się wiodło, bo sobie dość znaczny kapitalik uciulał. Człowiek książkowy, na pół literat, bo i wiersze pisał po polsku i po francusku, ale Mickiewicza nic nie znał. »O widzisz, Bohdanie — rzecze Adam — jak głośnie nasze imię. Nam się zdawało, że wszyscy nas w Europie znają, a tu Polak nic nie słyszał.« Polak ów nazywał się Budo-

¹⁴ Dziela, t. V. Pisma prozą, cz. I, s. 231.

¹⁵ S. Zdzarski: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w., W-wa 1901, s. 31—32.

¹⁶ A. E. Odyńiec: Listy z podróży (wybór), Lwów (s. a.), Bibl. Nar., s. I, nr 117, s. 49 i 52.

¹⁷ Tamże, s. 125.

¹⁸ Tamże, s. 159.

¹⁹ Tamże, s. 220.

²⁰ J. B. Zaleski: Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania „Pana Tadeusza”, list do syna Adama przez... Paryż 1875, s. 13.

²¹ M. Gorecka: Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu... wyd. 3, Kraków 1897, s. 13—14.

bołski.”²² Z Bohdanem śpiewał wówczas Mickiewicz m. in. polską pieśń ludową o Twardowskim „zasłyszaną między zaściankową szlachtą na Litwie”. Adam „pamiętał z lat dziecinnych jedną zwrotkę pieśni o Twardowskim”, którą obecnie „pośpiewywali długo”, a która według relacji Zaleskiego brzmi:

„Jak się masz, Twardowski? jak się ma dusza?
Twardowski nie zważa i dalej rusza,
Drum — drum! drum — drum! i dalej rusza.”²³

Po powrocie Mickiewicza do Paryża pieśń ludowa niejednokrotnie rozbrzmiewała w jego domu. Zdarzało się też, że zamiast śpiewu rozlegał się tam dźwięk fortepianu: „grano prześliczne melodie słowiańskie, z których Mozart... czerpał niektóre temata.”²⁴

O melodiach ludowych grywanych w domu Mickiewiczów w latach 1848 lub 1849 opowiadał synowi poety Antoni Dessus.²⁵

Słowiańskie pieśni ludowe, w wykonaniu zapewne Ksawery Deybell, słyszał u Mickiewicza Rosjanin Teodor Czyżow, który zapisał ten fakt w swoim pamiętniku pod datą: Paryż, 12 lipca 1844 r.²⁶

Mickiewicz był dobrym znawcą pieśni ludowej; ona była dla niego wyrazem najwyższego piękna. Słusznie zauważono, że „Mickiewicz studiami osobistymi nad pieśnią ludową uprzedza właściwie rozwój tej nauki w Polsce”.²⁷

Kiedy pewnego razu przyniesiono mu w Paryżu zbiory pieśni i bajek gminnych krakowskich, litewskich, ruskich i galicyjskich, tak się o nich wyraził w rozmowie z Aleksandrem Chodźką dnia 25 czerwca 1846 roku: „Dziwna rzecz, że wszystkie, z bardzo małymi wyjątkami, te pieśni słyszałem i wyuczyłem się ich dzieckiem, w Nowogródku, w rodzicielskim domu. Służąca nasza, Gąsiewska, umiała je wszystkie i śpiewała z dziewczętami przychodzącymi praść. Mogę dziś jeszcze każdą zanucić i błędy wydawców sprostować.” Poeta uważał za „najlepiej zebrane, bo sumiennie i bez pretensji, pieśni krakowskie, najgorzej klechdy Wójcickiego. Są one pokiereszowane i (są) to tylko treści naszych bajek.” Do najpiękniejszych piosenek ludowych zaliczał Mickiewicz m. in. „Piosenki o kukułce”.²⁸

Syn poety, Władysław, dodaje, że na egzemplarzu „Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego” z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska (Zaleskiego) we Lwowie w r. 1833, który to egzemplarz do dziś znajduje się w Muzeum Mickiewicza w Paryżu, poeta zrobił kilka poprawek w pieśni 132. W zbiorze tym czytamy na stronie 305:

„Sowka po boru lata,
Kasia z Jasieńkiem gada:
»nie gadaj, Kasiu, z Jasiem,
będziesz miała sokoła!«
Coż ci, sowko, do tego,

do sokoła mojego?

mamże ja rodu dosyć...” itd.

Mickiewicz sprostował ten zapis następująco:

„Nie gadaj, Kasia, z Jasiem,

Będzie sokół pod pasem.

Coż ci, sowko, do tego,

Do sokoła mojego.

Mam ja urody dosyć (dosyć urodziwa).”

Cenną wiadomość o tym, jak wielką ilość pieśni ludowych znał Mickiewicz od dzieciństwa i zapamiętał je na całe życie, przekazał nam Wiktor Baworowski po rozmowie z wieszczem w r. 1853 w Paryżu²⁹: „W domu rodzicielskim (poety) — zanotował on — było kilka służących dziewczek, z których mianowicie jedna posiadała ogromny zapas powiastek, podań i powieści. Tyle się w młodych latach nasłuchał, że zna nie tylko wszystkie pieśni gminne, zawarte w zbiorach, lecz prócz tych i wiele innych: »wyrósł w lasach«, miał zatem sposobność obeznania się z tą literaturą ludową. Pieśń gminną nad wszystko przenosi. Ustęp z »Pana Tadeusza« (o grzybobraniu) osnuty na takichże podaniach. Cytuję początek pieśni ludowej:

»Siedzi borowik, Borów pułkownik...« itd.³⁰

Jest to tylko próbka jego wiadomości w tym względzie, mógłby bowiem o grzybach książkę napisać.”

Z kolei warto poznać sąd Mickiewicza o pieśniach ludowych poszczególnych narodów, zwłaszcza słowiańskich, oraz stopień ich znajomości u poety. W przeglądzie tym pierwsze miejsce należy przyznać pieśni ludowej białoruskiej, którą autor „Ballad i romanśów”, obok polskiej, uważał za najbliższą, a nazywał przeważnie litewską.

Z ludem białoruskim, jego zwyczajami i pieśnią zetknął się poeta już w dzieciństwie. W pieśniach gminnych Białorusi znajdował szczególne upodobanie. Pobudką do bliższego zajęcia się nimi mogły być w pewnej mierze rozprawy na temat pieśni białoruskiej, drukowane w prasie wileńskiej. Poeta znał zapewne drukowany w r. 1817 w „Dzienniku Wileńskim” szkic Marii Czarnowskiej o zwyczajach ludu na Białorusi, gdzie autorka przytoczyła pieśni śpiewane przez lud białoruski. W trzy lata później ukazała się bezimienna rozprawa: „Obrzędy weselne ludu wiejskiego w gubernii mińskiej w powiecie borysowskim”.³¹ Autor przytoczył tutaj pieśni weselne w oryginale i w tłumaczeniu polskim. Wilno było wówczas, obok Witebska, drugim ogniskiem zainteresowań i studiów nad gwarą białoruską.

Z całego grona kolegów Mickiewicza na wszechnicy wileńskiej — do białoruszczyzny wciągał go najwięcej chyba Jan Czeczot, kolega i zaufany przyjaciel od pierwszej klasy szkoły nowogródzkiej. W czasach studenckich Czeczot miał ustaloną opinię naj-

²² Z opowiadania Bohdana Zaleskiego w Hyères 12 maja 1873 roku, spisane przez ks. Waleriana Kalinkę. Rkpś Bibl. Jagiell. 3-a/26, nr 5, II, k. 8.

²³ J. B. Zaleski: Pisma, Lwów 1877, II, s. 128.

²⁴ Żywot, III, s. 195.

²⁵ Żywot, IV, s. 255.

²⁶ Twórczość, 1947, zesz. 3, s. 23.

²⁷ S. Windakiewicz: Prolegomena do „Pana Tadeusza”, Kraków 1918, s. 39.

²⁸ Żywot, II, s. 10.

²⁹ A. Mickiewicz: Dzieła wszystkie, t. XVI, Rozmowy... W-wa 1933, s. 371.

³⁰ Pełny tekst tej białoruskiej pieśni o wojnie grzybów ogłosił Hieronim Łopaciński. Por. 3 art. tegoż autora: 1. Pieśń o grzybach wspomniana w „Panu Tadeuszu”, Tygodnik Ilustrowany, 1899, nr 27; 2. Do pieśni o grzybach, wspomnianej w „Panu Tadeuszu”, Wisła 1899, tom XIII, s. 676—677; 3. Jeszcze o pieśni o „Wojnie grzybów”, wspomnianej w „Panu Tadeuszu”, Wisła, 1902, tom XVI, s. 105.

³¹ Tygodnik Wileński, r. 1820, s. 377 n.

głośniejszego piosenkarza. Lubił pisać po białorusku lub w narzeczu białoruskim i był jednym z budźcieli literatury białoruskiej. Z Mickiewiczem pozostawał w stałym kontakcie i korespondowali ze sobą. Na imieninach filomatów śpiewano m. in. białoruskie piosenki Czeczota; znajdujemy je w ich „Korespondencji”. I tak „kochany Janko” donosił Mickiewiczowi, że w dniu imienin Jeżowskiego w r. 1819 „intonowano” chórem piosenkę białoruską: „Lisiczka, żouty hrybok”³², a potem, z jeszcze „większym zapalem”: „Slimaczkou nie baicca” i „Konik po polu du-reje.”³³

W tymże roku filomaci urządzili uroczysty wieczór na cześć Jarosza, tj. Franciszka Malewskiego. Sprawozdawcą z przebiegu uroczystości i tym razem był Czeczot, który pisał do Adama wierszem m. in. o ciężkiej doli ludu³⁴:

„Śpiewek w tej ułożon mowie,
Jaką to nasi biedni kmiotkowie,
Gnębieni ciężką przemocą,
Gdy się od roboty pocą
I dla nas niewdzięcznych trują,
Proste wiodąc, tkliwe pienia,
Echo śpiących gajów budzą,
W pieniach szukają ulżenia!”

Pieśni białoruskie śpiewała Mickiewiczowi nieraz Maryla, a po jej zamążpójściu z szacunku dla żony i talentu poety śpiewał je i sam Wawrzyniec Puttkamer. Słyszał je Odyniec w r. 1823 w domu Puttkamera, który o śpiewie męża Maryli tak pisał: „Śpiewał zwłaszcza z upodobaniem francuskie piosenki żołnierskie, albo nasze własne ludowe. Z tych ostatnich utkuła mi zwłaszcza w pamięci jedna rusińska, i to nie tylko ze swojej melodii, chociaż bardzo wdzięcznej, i na temat której Maryla ułożyła też bardzo wdzięczne wariacje na fortepian... Piosenka zaś, o której wspominałem, była następująca:

„Da czerez moj dwor,
Da czerez moj dwor,
Da ciaciora laciela.”³⁵
Nie dau mnie Boh,
Nie dau mnie Boh,
Kaho ja chciała.»

Słowa te w ustach męża Maryli, śpiewane przy akompaniamencie jej samej, mogłyby ująć za najwymowniejszy komentarz ówczesnego ich między sobą stosunku.”³⁶ „Jeszcze w r. 1829 — dodaje Odyniec — zapytywał mnie Adam, czy znam piosenkę rusińską: „Da czerez moj dwor...” Odpowiedziałem, nie myśląc, że znam i że słyszałem dorobioną do niej muzykę i wariacje na ten temat. Nie wymówiłem wprawdzie przez kogo, ale twarz jego zmieniła się tak nagle, że mi żal było szczerze nieuwagi mojej... istotnie powiedzieć by można, że około tej piosenki dałby się ugrupować niejako cały dramat.”

W domu pp. Puttkamerów natomiast sytuacja nie przedstawiała się tragicznie i „nieraz braterski ich

uścisk lub wzajemne ucałowanie ręki stanowiły jakby finał“ białoruskiej sentymentalnej piosenki.³⁷

Z listów Zana i Malewskiego do Mickiewicza z listopada 1819 r. dowiadujemy się, że filomaci śpiewali też „sławniejszą co do muzyki” białoruską piosenkę: „A jak przydzie kalada”.³⁸

Na imieniny Mickiewicza tegoż roku Czeczot ułożył powinszowanie w narzeczu białoruskim i na wzór białoruskich pieśni ludowych. Piosenka ta, pełna naiwnego wdzięku, śpiewana na nutę ludową, zaczynała się od słów: „Ach sztoż my waszeci skażem”.

W następnym roku filomaci śpiewali na imieninach Józefa Jeżowskiego taneczną piosenkę białoruską: „Siem dniow małaciła”, która w przeróbce zjednała wykonawcom „wielu stronników i naśladowców”.³⁹

O śpiewaniu jednej piosenki białoruskiej przez Mickiewicza i Czeczota nad głową śpiącego Zana w czasie noclegu w Konwaliszkach, leżących w połowie drogi z Nowogródka do Wilna, dowiadujemy się z dowcipnie opisaney przygody w liście p. Tomasza do Wereszczaków.⁴⁰ „Usnąłem — czytamy i dziś nie bez uśmiechu — ...Wtem słyszę głosy, różne podniesione pieśni «Da pakińcie horła drać»⁴¹, piszczenie i hudyżenie⁴² w uszach wystraszyło sen z mojej głowy. Ocknąłem się, widzę Adama i Czeczota. Nie mogłem przypomnieć, gdzie jestem: we śnie, czy na jawie? w Tuhanowiczach, czy w Wilnie? Wiedziałem bowiem dobrze i pamiętałem, że mnie oznajmiono, iż Czeczot już do Wilna pojechał, Adam ledwo za tydzień pojedzie. Ukryłem więc głowę, aby dłużej marzyć tak przyjemnie; nim wyszedłem z tej nieprzytomności, naśmiano się z mojego zadziwienia i z moich pytań, i z mojego dumania.”

Pieśni białoruskie były popularne nie tylko wśród filomatów. Śpiewano je i na pensjach wileńskich, gdzie uczyli niektórzy z nich. I tak piosenkę: „Czem ty mienia ogarczyła”⁴³ śpiewała w końcu grudnia 1822 r. panna Kuncewiczówna z pensji Kozłowskiej.⁴⁴

Pieśni białoruskie nucili w „chorowód za wieszczem” jego przyjaciele jeszcze w wiele lat po wyjeździe z Wilna, w okresie pisania „Pana Tadeusza”.

W r. 1837 poeta wyczytał z przyjemnością informację o ukazaniu się zbioru Czeczota: „Piosenki wieśniacze znad Niemna”. Interesowały go też pieśni białoruskie zebrane w kilku innych zbiorach „kochanego Janka”, który wyrabiał się na zdolnego etnografa; jego powrót z wygnania na Litwę ucieszył bardzo poetę. Jszcze na dwa lata przed śmiercią wspominał Mickiewicz rzuennie śpiewki gminne białoruskie ze zbiorów Czeczota, które „mu zjednały tam u nas wiele współczucia”.⁴⁵

W Paryżu gawędził Mickiewicz nieraz z Aleksandrem Rypińskim na temat pieśni białoruskich, które ten znakomity i niestety u nas zapomniany etnograf wydał częściowo w r. 1840 w nadsekwąńskiej stolicy

³⁷ Odyniec: Listy z podróży (wybór), s. 220—222.

³⁸ Kor. fil., I, 281 i 302.

³⁹ Kor. fil., I, 461.

⁴⁰ Kor. fil., II, 415.

⁴¹ Pieśń ułożona w narzeczu białoruskim przez D. Chlewińskiego.

⁴² Hudzenie (z białoruskiego) — gędenie, granie.

⁴³ Czemuś ty mię zasmuciła. Początek białoruskiej piosenki ludowej.

⁴⁴ Kor. fil., IV, 402.

⁴⁵ Kor., III, 473.

³² Kor. fil., I, 142. Pierwszy wiersz trzeciej strofy białoruskiej piosenki, utworzonej przez Czeczota.

³³ Kor. fil., I, 149.

³⁴ Kor. fil., I, 275.

³⁵ Przez me podwórze leciała cieciora (samica cietrzewia). Por. Poezja filomatów, I, 108, na s. 109 melodia tej piosenki prawdopodobnie układu Maryli Wereszczaków.

³⁶ A. E. Odyniec: Wspomnienia... W-wa 1884, s. 257.

w zbiorze: „Białoruś“... Obszerny zbiór pieśni białoruskich, zapisanych przez Rypińskiego jeszcze przed rokiem 1830, przepadł mu w czasie powstania listopadowego.

Mimo dobrej znajomości ludu białoruskiego i jego poezji zamiast kontaktów z takimi zbieraczami i znawcami śpiewów ludowych tego narodu jak Rypiński, Mickiewicz nie poświęcił poezji Białorusinów ani jednego osobnego wykładu w Collège de France. Chociaż czar tej poezji promieniował na „Ballady i romanse”⁴⁶ oraz na „Dziady” wileńskie i inne utwory naszego poety, chociaż przyjaciele Czeczot i Chodźko tak obficie czerpali ze źródła białoruskiej pieśni gminnej, mimo to znajdujemy w kilku wykładach poety-profesora tylko luźne, ale cenne uwagi i spostrzeżenia dotyczące Białorusi.

Lakoniczną, lecz godną przypomnienia wypowiedź Mickiewicza o Białorusi i jej pieśniach ludowych zanotował Aleksander Chodźko w rozmowie z poetą w Paryżu dnia 1 kwietnia 1847 r.: „Ze wszystkich narodów słowiańskich — mówił Adam — Rusini (czyt. Białorusini), to jest chłopie gubernii Pińskiej i w części Mińskiej i Grodzieńskiej przechowali najwięcej słowiańskiego. W ich bajkach i pieśniach jest wszystko. Zabytków pisanych mało, tylko kodeks litewski pisany ich językiem najharmonijniejszym i najmniej skażonym ze wszystkich dialektów słowiańskich. Życie ich całe w duchu. Na ziemi przeszli całą historię okropnej nędzy i ucisku. Nawet ziemia, na której mieszkają, uboga, sucha, bezpłodna, piaski albo bagna.”⁴⁷

W najbliższym sąsiedztwie pieśni ludowych białoruskich, tak bardzo cenionych przez Mickiewicza, pozostaje jego predylekcja do śpiewów gminnych litewskich. Należy tutaj mieć na uwadze nie tylko pieśni ludowe zanotowane w języku litewskim, ale przede wszystkim te, które były popularne w stronach rodzinnych poety w czasach jego młodości: chodzi tu zarówno o pieśni ludowe polskie i białoruskie, jak i o pisane gwarą polsko-białorską. Takie rozumienie terminu „pieśń litewska” nasuwają słowa Mickiewicza z jego rozprawki o F. Karpińskim. „Lud prosty w Litwie — czytamy tam — mówi dialektem ruskim (tj. białoruskim), zmieszany z polską mową, albo językiem litewskim, zupełnie od słowiańskiej mowy różnym.”⁴⁸

W zainteresowaniu poety pieśnią ludową litewską — podobnie jak i białorską — niemałą rolę odegrała lektura młodzieńca traktująca o Litwie i jej dziejach oraz o życiu i obyczajach ludu litewskiego. Mickiewicz znał nie tylko wiele rozpraw naukowych z tej dziedziny, ale i przekłady i przeróbki pieśni gminnych litewskich ogłaszanych w prasie.

Jeszcze w r. 1806 ks. Franciszek Ksawery Bohusz odczytał na posiedzeniu Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk rozprawę: „O początkach narodu i języka litewskiego”, drukowaną w „Roczniku” tegoż Towarzystwa, t. VI. Obok tej rozprawy wydrukowano

kilka pieśni ludowych litewskich w tłumaczeniu Ludwika Osieńskiego. Przedrukował je Stefan Witwicki w przedmowie do swoich „Piosnek sielskich”, wydanych w Warszawie w r. 1830, z następującą uwagą: „Przytaczam je, jako mogące dać wyobrażenie o duchu pieśni litewskich, prawie u nas nieznanych.” Są to następujące piosenki: 1) „Bardzo raniuchno wschodziło słońeczko”⁴⁹ (12 wierszy), 2) „Miałem konika, układny, choć mały” (12 wierszy), 3) „Wkrótce pół lata upłynie” (32 wiersze). „Czwartą także zamieszczoną, o Wandzie — dodaje Witwicki — opuszczam, jako nie należącą do pieśni gminnych.” Pieśni te znał Mickiewicz, jeśli nie z „Rocznika” Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, to na pewno z przedmowy Witwickiego do wspomnianego zbioru jego wierszy, którego egzemplarz posiadał w swojej bibliotece z dedykacją autora. W r. 1820 „Tygodnik Wileński” wydrukował Emeryka Staniewicza „Śpiewy ludu litewskiego”⁵⁰ i „Piosnkę weselną ludu litewskiego” ogłoszoną przez Leona Rogalskiego⁵¹.

W dwa lata później napisał Kazimierz Brodziński rozprawkę „O poezji ludu litewskiego”⁵², według „uczonego Rheza w Królewcu”, który wydrukował wiadomość o poezji ludu litewskiego⁵³. Rozprawkę swoją ilustrował Brodziński własnymi przekładami pieśni ludowych litewskich z niemieckiego, tłumaczom zaś śpiewów gminnych litewskich, ogłoszonych w tygodnikach wileńskich, zrobił zarzut, że ich przekłady „zdają się być nader od właściwego ducha prostoty oddalone” i że spotyka się w nich „wyrazy, a szczególnie przymiotniki, które pieśniom ludu zupełnie są obce”.⁵⁴

W latach 1826—1829 Ferdynand d'Eckstein, publicysta francuski, ogłosił w czasopiśmie „Le Catholique” kilka artykułów o ludowych pieśniach słowiańskich i litewskich, które zapewne były znane Mickiewiczowi.

Trzy piosenki litewskie, znane autorowi „Konrada Wallenroda”, w wolnym przekładzie z języka litewskiego ogłosił w r. 1829 A. E. Odyniec w roczniku „Melitele”, a J. I. Kraszewski tłumaczył śpiewy gminu litewskiego i wydrukował w rozprawie pt. „Dajnos”.⁵⁵

Być może, że zainteresowały Mickiewicza bliżej: „Piosenki gminne litewskie” w tłumaczeniu popularnego bajkopisarza St. Jachowicza.⁵⁶

Sam Mickiewicz najprawdopodobniej przetłumaczył starą piosenkę litewską o koniu Kiejstuta, którą dołączył do przypisów historycznych „Grażyny” (w. 512), ale nie przyznał się do autorstwa przekładu. Przekład ten z mazurkową melodią Wojciecha Sowińskiego

⁴⁶ Słusznie zauważył ostatnio St. R. Dobrowolski że „bez białoruskiej pieśni ludowej, bez ludowej poezji narodu białoruskiego nie byłoby wielu ballad Adama Mickiewicza, a jeśli nawet byłyby, inny nosiłoby charakter”. Nowa Kultura, 1954, nr 42. Art. „Na szlaku braterstwa”.

⁴⁷ Żywot, III, 455.

⁴⁸ Dzieła, V, 231.

⁴⁹ Autorstwo tej piosenki, spopularyzowanej przez muzykę Chopina, przypisywano mylnie S. Witwickiemu, na co zwrócił uwagę jeszcze w r. 1859 bezimienny recenzent (Józef Sikorski) „Pieśni Chopinowskich” w Ruchu Muzycznym, a po nim F. Hoesick w monografii o Chopinie z r. 1904.

⁵⁰ Tygodnik Wileński, 1820, X, 9—15, 187—192.

⁵¹ Tamże, 381.

⁵² Pamiętnik Warszawski, 1822, III, 235—236, przedruk w Pismach estetyczno-krytycznych, W-wa 1934, I, 398—408.

⁵³ W piśmie: Beiträge zur Kunde Preussens, I Bd, 6 Heft, 1817.

⁵⁴ K. Perić: K. Brodziński i serbska pieśń ludowa, Lwów 1924, s. 20.

⁵⁵ Atheneum, 1844, II, 137—201.

⁵⁶ Przedruk 3 z tych piosenek gminnych litewskich w zbiorze: Niezapominajki, Lwów 1882, s. 190.

pt. „Do konika Kiejstutowego”, że wziętną o Mickiewiczowskim tłumaczeniu, znajdujemy w albumie tegoż muzyka: „Melodies Polonaises. Album lyrique...” Paris, Pinard (około 1836 r.).⁵⁷

Mickiewicz brał też w kilku balladach „myśli ze śpiewów litewskich” i cytował niektóre z nich w „Panu Tadeuszu”.⁵⁸

W okresie studiów uniwersyteckich i w latach do 1824 pieśni ludowe litewskie nieraz urozmaicały zabawy i zebrania filomackie i towarzyskie. Na imię Adama w r. 1819 Czeszot przygotował kilka pieśni ludowych; wśród nich jedna była w „narzeczu litewskim”.

Już w r. 1823 F. Grzymała w trzecim tomie „Astrei” zauważył, że „pieśni, podania, a nawet zabobony ludu litewskiego i pogranicznych narodów są główną podstawą jego (Mickiewicza) poezji. Chce on stworzyć poezję ludu, w czym mu obfita mitologia litewska i obfite źródła śpiewów i podań ludu tamecznego w wielkiej są pomocy.”

Pieśń ludowa litewska, usłyszana przez Cypriana Daszkiewicza i najprawdopodobniej przez Mickiewicza, gdyż obaj wtedy mieszkali razem i stołowali się w Moskwie, na wieczorze u pp. Kozłowskich w lutym 1828 r., wzruszyła do głębi biednego wygnańca. Oto jego słowa z listu pisanego w tym czasie do Heleny Szymanowskiej: „Byliśmy wczoraj na obiedzie u Kozłowskich... byli śpiewy... ale kiedym usłyszał śpiew po litewsku, zadrżało serce i duch się ściał w piersiach. Tak, gdy od ojczyzny oderwana ziemi, gałązka żyje obcymi wzmaganą sokami w dalekiej ustroni młda i niezielona, przeniesiona pod rodzinne niebo odradza się i zakwita, i ja prawdziwie po litewsku nie rozumiem, ale serce przeczuwa, a dusza poznaje, co swoje.”⁵⁹

Z listu Marii Szymanowskiej, pisanego zaraz po wyjeździe Mickiewicza z Rosji, tj. w maju 1829 r., dowiadujemy się, że poeta nauczył kompozytorkę nieznanej bliżej pieśni litewskiej, do której ona dorobiła melodię. Po wyliczeniu kilku napisanych ostatnio kompozycji muzycznych wymienia ona „piosenkę litewską, coś mnie Pan nauczył i którą często sobie gram, czasem zapłaczę... nie zaśpiewam”.⁶⁰

W miesiąc później, tj. w czerwcu 1829 r., na jednym z przyjęć w Berlinie Mickiewicz grał na fortepianie „jednym palcem ze słuchu melodie do piosenek litewskich”.⁶¹

Bohdan Zaleski pamiętał niektóre pieśni ludowe litewskie śpiewane wspólnie z Mickiewiczem w Paryżu w okresie pisania „Pana Tadeusza” i potem w Szwajcarii w 1840 r.

W związku z zainteresowaniem poety gminnym śpiewami ludowymi może ktoś zapytać, czy i w jakim stopniu Mickiewicz znał język litewski oraz czy posiadał jakieś zbiory lub chociaż pojedyncze pieśni tego rodzaju. Już w r. 1908 syn wieszcz, Władysław, pisał⁶², że w Muzeum poety w Paryżu znajduje się

„Jedyny znany autograf Mickiewicza po litewsku”, ofiarowany tam przez jego córkę, Marię. We wspomnieniach syna z tegoż roku czytamy dalej, że „Mickiewicz lubił słuchać starego przyjaciela, Korylskiego⁶³, śpiewającego mu litewskie pieśni ludowe. Pewnego razu wszczęła się dyskusja o jakiejś piosnce. Mickiewicz wziął za pióro i jedną spamiętaną zwrotkę rzucił na papier.” Dziejami tego autografu litewskiego zajęli się dwaj badacze polscy M. Brensztejn i J. Otrębski⁶⁴, którzy przeprowadzili jego drobiazgową analizę.

„Na prośbę moją — czytamy w pierwszej części tej rozprawy Brensztejna — syn wieszczu uprzejmie nadesłał z Paryża w liście, datowanym 12 lipca 1921 r., następujące wiadomości uzupełniające: »Bywał u śp. ojca mego Korylski, który grywał z nim wieczorami w szachy, a czasem śpiewał piosenki ludowe polskie i litewskie. Zdarzyło się, że kiedy śpiewał piosnkę litewską, śp. ojciec mój przerwał mu uwagą, że jedną zwrotkę niedokładnie powtarza, i sprostowanie to napisał. Siostra moja (Maria Gorecka) ówiarłkę tę papieru zachowała, ale ani ona, ani ja nie wiemy, czy śp. ojciec nasz umiał czy nie po litewsku. Zwrotka po litewsku, którą spamiętał, świadczy, że ten język nie był mu zupełnie obcym. Działo się to na Batignolach, rue de la Santé, w 1851 czy 1852 r.«”

Brensztejn udowodnił, że mamy tutaj nie jedną zwrotkę, jak sądził syn poety, ale „trzy fragmenty, pochodzące z trzech różnych pieśni”...

„Fragmenty te — pisze Brensztejn — okazują się urywkami dajń litewskich, co jest tym ciekawsze, że według zapewnienia (w r. 1921) najlepszego dziś znawcy i wydawcy dajń prof. uniw. kowieńskiego Michała Birżiszki, są one wariantami dotychczas zupełnie nie znanymi. Same pieśni natomiast są znane, a nawet zostały już przez rozmaitych wydawców ogłoszone drukiem... Co do autentyczności omawianego autografu Mickiewicza nie może być najmniejszej wątpliwości. W przeciwieństwie jednak do obojga świadków wysunąć należy przypuszczenie, że poeta napisał powyższe urywki dajń nie samorzutnie, nie z pamięci, ale raczej ze słów i pod okiem Kobeckiego-Korylskiego. Świadcetwo Wł. Mickiewicza przytoczyliśmy na początku niniejszej rozprawy; twierdzi on wyraźnie, że Mickiewicz sprostował tekst Korylskiego i »sprostowanie to napisał«. Podobnie wyjaśnia sprawę Maria Gorecka. Zapytana umyślnie o ten szczegół w r. 1922, prostując pewne twierdzenie A. Niewiarowicza, oświadczyła, że nigdy nie brała lekcji języka

⁶³ Korylski vel Kobecki Ludomił (?) ur. ca 1785 na Żmudzi zm. 1857 w Paryżu. Studiował na Uniw. Wil., ok. 1820 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie uczył prywatnie. W powstaniu 1831 r. służył w artylerii, potem przebywał w Austrii, Szwajcarii, krótko w Alzacji, a następnie do śmierci w Paryżu. Lubiał nauki mat. i przyr., w których celował; pisma jego wylicza Estreicher (II, 345, 392). Charakter miał nadzwyczaj szlachetny, za co go lubił bardzo Mickiewicz, którego dzieci uczył matematyki. Zmarł w nędzy. Lit. o K.: Nekrolog w Wiadomościach Polskich, 1857, nr 24 z 13 VI; M. Gorecka: Wspomnienia o A. M., wyd. 3, Kraków 1897, s. 86—91; Wł. Mickiewicz: Pamiętniki, W-wa 1926, I, 49—50; M. Brensztejn: Dajń litewskie zapisane przez A. M., Wilno 1927, s. 7—8.

⁶⁴ M. Brensztejn: Dajń litewskie zapisane przez A. Mickiewicza; J. Otrębski: Uwagi językowe nad tekstem litewskim zanotowanym ręką A. Mickiewicza. Wilno 1927, Rozpr. i mater. W. I. Tow. Przyj. Nauk w Wilnie, t. I, z. 4, s. 1—25.

⁵⁷ S. Zetowski: Mickiewicz tłumaczem piosenki o koniu Kiejstuta, Ruch Literacki, 1936, nr 4, s. 128.

⁵⁸ O tym obszerniej w rozdziale: Pieśń ludowa w twórczości A. M.

⁵⁹ A. M.: Dzieła, t. IX, Paryż 1880, s. 41.

⁶⁰ Tamże, s. 107.

⁶¹ W. Bełza: Kronika... z życia A. Mickiewicza, Lwów 1884, s. 242.

⁶² Przegląd Biblioteczny, W-wa r. 1908, I, 187—183.

litewskiego i nigdy po litewsku nie śpiewała. Zdarzyło się, że raz powtórzyła (czy nie za Korylskim?) zwrotkę litewskiej pieśni „Oj liko, liko» i na tym koniec. Słyszała, jak śp. ojciec poprawiał Korylskiego śpiewającego po litewsku, i poprawkę spisał.

Otóż w końcowym ustępie wyjaśnienia — pisać dalej Brensztejn — musiała p. Gorecka zawieść pamięć. Mickiewicz nie »poprawiał« Korylskiego, lecz napisał ze słuchu zwrotki trzech dajń, przezeń śpiewanych. Przekonywa nas o tym wyraźnie bliższe przyjrzenie się autografowi. Na podstawie cech charakterystycznych niektórych wyrazów ustalić należy przede wszystkim, że dochowane w autografie urywki dajń podane w dialekcie żmudzkiem, czyli dolno-litewskim. Dowodzą tego ponad wszelką wątpliwość formy żmudzkie wyrazów... Jakoż stwierdzić można bez trudu, a niezbiecie, że pisarz zachowanego autografu dialektu tego nie znał, a tekst pisał nie z pamięci, ale ze słuchu. Już w ogólnym rzucie oka spostrzegamy ujawnioną w autografie niepewność w utrwalaniu chwytanego uchem brzmienia wielu słów, dla zapisującego niezrozumiałych... Bo też istotnie Mickiewicz nie słyszał dialektu żmudzkiego bezpośrednio z ust ludu, nie był w stronach, gdzie on jest w użyciu. Zamierzona w lecie 1820 r. podróż jego do Połagi nie odbyła się, przynajmniej nie ma na jej potwierdzenie świadectw niewątpliwych, bezspornych. Natomiast ludność okolic Kowna, w które się zapuszczał, używa narzecza górno-litewskiego, czyli auksztajckiego, różniącego się od dialektu dolno-litewskiego, czyli żmudzkiego. A różnica ta wówczas musiała być bardzo znaczna.. Mickiewicz spisał omawiane urywki dajń litewskich ze słuchu, a tekst ich niezupełnie dobrze rozumiał.

Ze sprawą tą wiąże się zagadnienie inne, szersze już, a wyraźnie dotąd nie rozstrzygnięte: czy Adam Mickiewicz w ogóle umiał po litewsku? Syn poety pytania tego, jak wiemy, rozstrzygnąć nie mógł. Ale poza świadectwem jego posiadamy tu jeszcze inne wskazówki, mianowicie dwie, i to wręcz sobie przeczące.

Jedną zostawił Adam Rzążewski (pisujący pod kryptonimem Aër). Około r. 1880 bawił on w Paryżu i przygotowywał się do napisania obszernej monografii o twórczości A. Mickiewicza. W tym celu odwiedzał żyjących jeszcze przyjaciół i znajomych poety i przeprowadzał z nimi osobne wywiady. Na tej podstawie stwierdził stanowczo: »Mickiewicz, jak zapewniają ci, którzy go znali dokładnie i blisko, nie umiał po litewsku.«⁶⁵

Świadectwo drugie, mówiące co innego, jest wcześniejsze, pochodzi bezpośrednio od jednego ze znajomych A. Mickiewicza; cóż, kiedy wiarogodność jego została bardzo osłabiona. Mowa o »Wspomnieniach« Alojzego Ligezy Niewiarowicza.⁶⁶ Opowiada on, że kiedyś w Paryżu u Mickiewiczów, po wieczerzy wigilijnej, najstarsza córka poety, Maria, przy akompaniamencie fortepianu odśpiewała w języku litewskim »pieśń melodyjną... utworzoną nad brzegami

Niemna«. Gdy zaś Niewiarowicz jako pochodzący z »litewskiej Białorusi«, nie rozumiał jej treści, usłyszał od Mickiewicza wyrzut, iż »nie umie po litewsku«, z czego można by wyciągnąć wniosek, że sam poeta język ten znał... »Wspomnienia« Niewiarowicza nie są źródłem zasługującym na bezwzględną wiarę. Można by je więc kwestionować również w obchodzącym nas tu szczególe. A jednak ustępu, mówiącego o śpiewaniu pieśni litewskich u Mickiewicza, nie należy zaliczać ryczałtowo do »bredni«; widzieliśmy, że dzieci poety w zasadzie go potwierdzają. Ostatecznie i w punkcie spornym Maria Gorecka przyznaje, że »raz powtórzyła zwrotkę litewskiej pieśni«. Toteż można by przyjąć zgodnie poniekąd ze świadectwem Niewiarowicza, że język ten nie był Mickiewiczowi zupełnie obcy. Cokolwiek byśmy powiedzieli o umieszczonym w przypisach do »Grażyny« tłumaczeniu jego dawnej piosenki litewskiej o koniu Kiejstuta, pewne jest, że mógł słyszeć język litewski w uniwersytecie z ust kolegów, że słyszał go w czasie swoich podróży między Wilnem i Kownem i podczas wycieczek w okolice kowieńskie. Jako profesor Collège de France studiował autorów rozprawiających o języku litewskim, Ecksteina, Dankowskiego i in., tematowi temu poświęcił część wykładu z dn. 24 marca 1843 r. W latach zaś późniejszych, u siebie w domu, chętnie się przysłuchiwał, gdy mu w tym języku śpiewał dajny Żmudzin Korylski, i tekst ich dla pamięci sobie zanotował.

Nie mamy jednak żadnego przekonującego dowodu, który by nas upoważnił do twierdzenia, że Adam Mickiewicz władał językiem litewskim. Sposób zaś, w jaki zapisał owe fragmenty dajń, dowodzi, że jego znajomość tego języka, jeżeli w ogóle zachodziła, to była bardzo szczupła.

Streszczając powyższe wywody — kończy Brensztejn — ustalić możemy wnioski następujące:

1. Dajny zostały zapisane ze słów słyszanych z ust Żmudzina Kobeckiego-Korylskiego.
2. Zapisał je niewątpliwie sam Mickiewicz.
3. Upada wersja o »poprawieniu« ich przez Mickiewicza.
4. Zapisane zostały w narzeczu żmudzkiem, czyli dolno-litewskim.
5. Mickiewicz narzecza tego nie znał."

Cenne spostrzeżenia i wnioski Brensztejna potwierdził i uzupełnił J. Otrębski w dodatku pt. »Uwagi językowe nad tekstem litewskim zanotowanym ręką Adama Mickiewicza«. Ten znakomity językoznawca słusznie zauważył, że zachowany tekst litewski jest pieśnią ludową, której jedną z głównych cech jest wiele zdrobnień, czyli tzw. deminutiwów. Przypuszcza on, że »mamy tu do czynienia z dialektem wschodniej Telewyszczyny lub terytoriów z nią bezpośrednio na wschód sąsiadujących«. Otrębski odnosi »wrażenie, że treść omawianych dajń autor na ogół rozumiał«, czego dowodem jest fakt, że »podział ciągłego tekstu na wyrazy jest najczęściej prawidłowy... Sam sposób przekazania tekstu pod względem fonetycznym sprawia wrażenie korzystne... W roztrząsanych dajnach omyłki ograniczają się do strony dźwiękowej, są to prawie wyłącznie omyłki w przejmowaniu dźwięków. Wszelkie prawdopodobieństwo przemawia więc za tym, że dajny utrwalono na piśmie wprost z ust kogoś, kto je recytował; wtedy właśnie była możliwość popełnienia pomyłek

⁶⁵ (Adam Rzążewski) Aër: Studia nad pojedynczymi utworami A. Mickiewicza, I, »Pan Tadeusz«, Dziennik Poznański, 1884, nr 134 z 12 VI.

⁶⁶ A. Ligeza Niewiarowicz: Wspomnienia o A. Mickiewicz, Lwów 1878, s. 166—167.

dźwiękowych i sposobność do dokonania poprawek w wyrazach, które niedokładnie zasłyszano.”

Ostatecznie Otrębski dochodzi do tego samego wniosku, co i Brensztejn: „Sposób przekazania »daj« nie daje podstawy do twierdzenia, że Mickiewicz język litewski posiadał; przeciwnie, wskazuje raczej na to, że Mickiewicz po litewsku, jeżeli w ogóle umiał, to — w moim przynajmniej przekonaniu — niedostatecznie.”

Znając niektóre pieśni ludowe litewskie, mógł Mickiewicz znać również jakieś śpiewy gminne łotewskie. Niestety brak jakiegokolwiek wypowiedzi poety lub innych wiadomości nie daje możliwości udowodnienia takiej hipotezy.

W „Księżce mickiewiczowskiej”, wydanej w stułecie urodzin poety, ogłoszono obszerny zbiór pieśni ludowych łotewskich opatrzonych komentarzem, w którym brak jednak wypowiedzi ich naukowego wydawcy w interesującej nas sprawie.⁶⁷

Jedynie w balladzie „O Poraju silnej ręki i nadobnej Maryli” (I. cz. „Dziadów”) motyw ludowy może być m. i. pochodzenia łotewskiego.⁶⁸

Podobnie ma się rzecz z przypuszczeniem, czy Mickiewicz znał także śpiewy estońskie. W każdym razie nieobcą mu była „Piosenka pospólstwa estońskiego” w tłumaczeniu Leona Rogalskiego, drukowana w „Tygodniku Wileńskim” w 1820 roku.⁶⁹

Przystępując do wykazania znajomości pieśni ludowych rosyjskich przez Mickiewicza, należy mieć na uwadze fakt, że w Rosji zainteresowanie poety śpiewami gminnymi słowiańskimi wcale nie słabnie. Owszem, dzięki kontaktom przyjacielskim z takimi znawcami i zbieraczami bylin, legend i podań oraz pieśni ludowych rosyjskich, jak: Puszkina, Mikołaja Polewoj i Piotra Kirejewski, poznał nasz poeta przynajmniej niektóre z nich. Wprawdzie w czasie pobytu autora „Konrada Wallenroda” w Rosji nie znano takiej ilości bylin, które udostępnił dopiero w latach 1861—1867 Rybnikow w obszernym zbiorze, ale mógł Mickiewicz znać mniejsze i popularne ich zbiorki z lat 1806 i 1818. Chociaż wiele z tych bylin nie odpowiadało teorii epopei Mickiewicza, były jednak wśród nich takie, które miały charakter mistyczny, stanowiący dla poety kryterium epiki.

Mnóstwo pieśni ludowych rosyjskich zawierał dwutysięczny zbiór Z. Dołęgi-Chodakowskiego. Czy Mickiewicz korzystał w jakiś sposób z tej bogatej skarbnicy, trudno dziś ustalić, gdyż przybył on do Rosji w cztery lata po śmierci naszego etnografa.

W latach 1836 i następnych spotykał się Mickiewicz w Paryżu kilkakrotnie z Gogolem. W czasie rozmów, prowadzonych w obecności Bohdana Zaleskiego, głównym tematem były pieśni ludowe rosyjskie i inne, które autor „Rewizora” zbierał namiętnie w ciągu szeregu lat i był ich dobrym znawcą oraz szczęśliwym posiadaczem licznych ich zbiorów drukowanych, trudnych nieraz do nabycia.

⁶⁷ G. Manteuffel: *Łotwa i jej pieśni gminne*, Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci A. M. w stułecia (!) rocznicę jego urodzin, W-wa 1899, s. 166—260. Tamże wykaz bibliograficzny zbiorów pieśni ludowych łotewskich od pocz. 19 w.

⁶⁸ Władysław Weryho: *Podania łotewskie spisane i przełożone przez...* W-wa 1892, s. 168, nr 21.

⁶⁹ *Tygodnik Wileński*, 1820, IX, 56—58, 118—121, 177—183.

W kilka lat później w wykładach paryskich poświęcił Mickiewicz wiele miejsca Rosji. Losy narodu rosyjskiego — jak to ostatnio zauważył prof. Tadeusz St. Grabowski — jego pochodzenie i skład etniczny, ewolucja dziejowa i prastara tradycja uwieczniona w bogactwie pieśni ludowych, bylin i latopisów interesują Mickiewicza bardziej niż bogata literatura naszego wschodniego sąsiada, w której nie wyczuwał dostatecznej siły ducha narodowego.

Przy sposobności omawiania staroruskiego „Słowa o pułku Igora” poeta rozwija swoje poglądy na pieśń ludową, i to nie tylko wielko- i małoskłą, ale w ogóle słowiańską.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że pieśń ludowa rosyjska prowadzi poetę-profesora prostą drogą do najważniejszego w Rosji i w Polsce zagadnienia — socjalnego, do żalosnej niedoli ludu słowiańskiego na wielu ziemiach Polski i Rosji.⁷⁰

Jeśli chodzi o znajomość i zainteresowania Mickiewicza pieśnią ludową ukraińską, to datują się one od czasów wileńskich. Nieobca mu była wówczas „Piosenka ukraińska o Bohdanie Chmielnickim”, którą ogłosił Leon Rogalski w 1820 r.⁷¹

W okresie romantyzmu muzyka ukraińska, a przede wszystkim ukraińska pieśń ludowa obudziła wielkie zainteresowanie u współczesnych kompozytorów niemal całej Europy.

W Rosji jeśli nie mógł Mickiewicz zapoznać się z samym zbiorem pieśni ukraińskich Maksymowicza, to przynajmniej czytał ich recenzję pióra Szewyriowa, jednego ze swych „przyjaciół-Moskali”, drukowaną w „Moskiewskim Wiestniku”.

Później, już w Petersburgu, w notatce z r. 1829 dla W. Żukowskiego, pisał Mickiewicz, że „pieśni historyczne (Dumy ukraińskie)” Bohdana Zaleskiego pisane po polsku „są prawdziwymi arcydziełami poezji ludowej”.⁷²

Tenże Zaleski całymi dniami recytował Adamowi małoskłą pieśń ludową, wprowadzając autora „Pana Tadeusza” w „rajską dziedzinę ułudy”, i śpiewał razem z nim w gronie bliskich przyjaciół gminne śpiewy narodu ukraińskiego. Niektóre z tych pieśni zawierał zbiór Wacława z Oleska, znany dobrze Mickiewiczowi.

Ukraińskie pieśni ludowe śpiewali mu czterej kożacy przy akompaniamencie skrzypiec i bębna pod namiotem w Burgos u Sadyka Paszy. Był to zapewne śpiew łabędzi, ostatni w życiu poety.

Mimo to i wbrew znajomości licznych w historii Polski i jej arcydziełach literackich odbłasków Ukrainy i jej melancholijnie rzewnych pieśni ludowych, przepojonych pierwiastkami artystycznymi, jak rzadko które śpiewy, Mickiewicza nie stać było, podobnie jak przedtem z pieśnią białoruską, i tym razem na jeden jedyny, ale osobny wykład o literaturze ludowej narodu ukraińskiego.

Natomiast jakże obszernie wykladał w Paryżu o dziejach i literaturze Słowian zachodnich i połud-

⁷⁰ Tadeusz St. Grabowski: *Wykłady paryskie Mickiewicza w wydaniu narodowym*, *Tygodnik Powszechny*, Kraków 1954, nr 27 z 4.VII. Z cennych uwag i wyników badań prof. Grabowskiego korzystałem często w rozdziale niniejszej pracy.

⁷¹ *Tygodnik Wileński*, 1820, IX, 347—350.

⁷² *Kor.*, I, 422.

niowych i o roli pieśni ludowej w ich życiu na przestrzeni historii.

Pierwsze zainteresowanie takimiz śpiewami czeskim u Mickiewicza pojawia się najprawdopodobniej już w czasach studenckich. Dzięki Malewskiemu i Czeczotowi, którzy pierwsi z młodzieży wileńskiej zwrócili uwagę na autorów czeskich z epoki odrodzenia narodowego z początkiem XIX w., Mickiewicz mógł okazać pewne zainteresowanie dla literatury czeskiej. Dodatnim bodźcem w tym kierunku byłyby interesujące artykuły i informacje o literaturze czeskiej drukowane w prasie wileńskiej i w „Pamiętniku Warszawskim”. Czy i o ile korzystał z tych artykułów Mickiewicz, dotychczasowy stan badań nad wileńską epoką życia poety nie daje odpowiedzi.

W końcu grudnia 1822 r. Malewski przeznaczał dla Adama — w liście berlińskim do T. Zana — dwa głośne utwory: „Rękopis Króloworski”⁷³ i „Słowiańskie pieśni ludowe”⁷⁴ z następującą uwagą: „Pieśni czeskie przypadną, spodziewam się, do smaku”.⁷⁵ Czy istotnie przypadły one już wtedy Mickiewiczowi „do smaku” oraz czy chociaż dotarły do rąk Adama od Zana — nie wiemy. „Rękopis Króloworski” mógł wypożyczyć z biblioteki uniwersyteckiej wileńskiej, która otrzymała go wraz z innymi książkami od Hanki w r. 1819.

Swoje skromne wówczas wiadomości o Czechach Mickiewicz znacznie poszerzył w Rosji, w czasie długich rozmów z Malewskim. Tutaj miał też możliwość częstego kontaktowania się z tamtejszymi słowianofilami i filologami słowiańskimi, a zwłaszcza z Puszkinem, który miał w swojej bibliotece m. in. zbiory czeskich pieśni ludowych. O Czechach pisały dużo również czasopisma rosyjskie, które Mickiewicz stale czytywał.

W latach 1829 i 1832 bawił poeta przelotnie w Pradze i w Karlowych Warach, gdzie zawarł osobistą znajomość z pierwszymi budzicielami odrodzenia narodowego, a m. in. z Hanką i Czelakowskim. Ten zbyt krótki (2—3 dni) pobyt Mickiewicza w gościnnym mu kraju wywarł na poecie silne wrażenie i trwale zapisał się w jego sercu i umyśle. Później w Paryżu poeta-profesor sięgał do źródeł czeskich, tj. dzieł naukowych i poetyckich, które czytywał w oryginale. Pomogli mu też przyjaciele przynosząc niektóre materiały pomocnicze. Pewną — i to dość wybitną — rolę odegrał tutaj Bogdan Jański w czasie rozmów prowadzonych z Mickiewiczem w latach 1834—1840, m. in. na temat literatury czeskiej, na co do'ychczas nie zwrócono uwagi. Jański był dobrym znawcą zarówno dziejów, jak i literatury Czech i pisywał z tej dziedziny znakomite artykuły do encyklopedyj francuskich. Poeta cenił talent Jańskiego, który w swoim (do dziś niestety nie wydanym) obszernym i znakomitym pamiętniku niejedną piękną kartę poświęcił

dziejom przyjaźni z Mickiewiczem. Sami zaś Czesi wyrazili opinię, że Jański z obcokrajowców dał najlepszy opis ich dziejów i literatury.⁷⁶

W wykładach X i XI kursu I. zajął się poeta-profesor bliżej mistyfikacjami Hanki, tj. „Rękopisem Króloworskim”⁷⁷ i w słowach najwyższego uznania cytował z tego utworu, rozumie się w języku francuskim, poemat bohaterski o Zaboju i Ludieku. Pełen zachwytu dla pieśni rzekomego dzieła Hanki, streścił Mickiewicz w wykładzie XII z tego zbioru poemat „Jarosław” (rzekomo z XIII wieku) z dziejów najazdu Tatarów na ziemię słowiańskie.

Hanka zapraszał Mickiewicza do ponownego przyjazdu do Czech, ale poeta nasz nie skorzystał z zaproszenia. W liście tym, z datą: Praga, 5 maja 1832, wspominał Hanka o przesłanym mu dawniej zbiorze swoich piosenek.⁷⁸ Następnie posłał czeski poeta Mickiewiczowi egzemplarze: „Rękopisu Króloworskiego” (1835) ze swoim podpisem, gramatyki (1839) i „Pieśni” (z r. 1841) z dedykacją: „Sławnemu Mickiewiczowi W. Hanka”. W Muzeum Mickiewicza w Paryżu znajduje się jeszcze i drugi egzemplarz tychże „Pieśni” Hanki z taką samą dedykacją. Hanka nie otrzymawszy od Mickiewicza odpowiedzi, czy przesyłka doszła jego rąk, wysłał drugi egzemplarz. Wreszcie Mickiewicz zdecydował się napisać do swego czeskiego wielbiciela i skierował do niego list dziękczynny za te „dary” i „łaskawą pamięć”.⁷⁹

Ze Słowian południowych i zachodnich najobszerniej mówił Mickiewicz w Paryżu o Serbach, Chorwatach, Dalmatyńcach i Czarnogórcach. W latach uniwersyteckich Mickiewicza prasa wileńska podawała o Słowianach południowych tylko nieliczne wzmianki; natomiast czasopisma warszawskie zamieszczały w tym czasie dość obszerne wiadomości o literaturze naszych pobratymców. Mimo to do r. 1826 brak w korespondencji poety wszelkich śladów lektury poezji Serbów i pewności, czy zainteresowała go ona i w jakim stopniu. Jedynie w „Korespondencji filomatów” natrafiamy na jedną informację potwierdzającą zajęcie się młodzieży wileńskiej ludową poezją serbochorwacką jeszcze przed opuszczeniem Wilna przez Mickiewicza.

I tak w liście Czeczota do Mickiewicza z 30.IX. — 2.X. (12—14.X.) 1819 r. czytamy: „Zacząłem i ja czytać w Pamiętniku Naukowym serbskie piosenki: co za przedziwne, jak wdzięczne! Chciałem Ci jedną tu wypisać, ale musiałeś je czytać.”⁸⁰ Czy słowa zachwytu przyjaciela podziały zachęcająco na Mickiewicza w kierunku zainteresowania się z jego strony tymi piosenkami już wówczas, trudno stwierdzić. Obaj wpraw-

⁷⁶ Bogdan Jański: Pamiętniki (rkps.) i Rozmaitości lwowskie, 1838, nr 18 z 5 V.

⁷⁷ W autentyczność jego wierzyli i inni wielcy poeci, historycy, paleografowie i językoznawcy.

⁷⁸ A. Mickiewicz: Dzieła, t. IX, Paryż 1880, s. 148.

⁷⁹ Kor., II, 561. O stosunku A. M. do literatury czeskiej najobszerniej pisał prof. Konrad Górski w Pamiętniku Literackim, r. XXII—XXIII, przedruk w publikacji: Literatura a prądy umysłowe XIX w., W-wa 1938, i inni.

⁸⁰ Kor. fil., I, 142. Chodzi tu zapewne o pieśni ludowe Vuka Stefanovića Karadžića drukowane w Pamiętniku Naukowym, 1819, s. 385—392. Są to piosenki: „Ryba i dziewojka”, „Sztaby koja najwolila”; „Dziewojka sama sebe opisuje” i „Tudzia majka zła swekerwa”.

⁷³ Wacław Hanka (1791—1861), poeta i filolog czeski, w r. 1819 wydał rzekomo przez siebie odnaleziony cykl poezji staroczeskich (Rękopis Královorsky), który okazał się mistyfikacją.

⁷⁴ Franciszek Czelakowski (1799—1852), również poeta i filolog czeski, prof. filologii słowiańskiej we Wrocławiu i w Pradze, wydał m. in. wielki, na wzór Herdera, zbiór słowiańskich pieśni ludowych pt. Slovanské národní písně, t. I, Praga 1882, t. II (z ded. K. Brodzińskiemu), 1825, t. III, 1827; są to oryginały z tłumaczeniem wydawcy.

⁷⁵ Kor. fil., IV, 396—397.

dzie musieli mieć trudności w rozumieniu ich treści, ale pewną pomoc przynosiło ich podobieństwo do białoruskich śpiewów gminnych. Mimo to Mickiewicz nie dał Czeczotowi odpowiedzi na jego domysł i pewnego rodzaju pytanie zawarte w słowach listu „musiałeś je czytać“.

Poprzednio z cytowanego już listu Malewskiego do Czeczota z końca grudnia 1822 i z początku stycznia 1823 r. dowiedzieliśmy się, że posłał on przyjaciółm m. in. „Slovanské národní písně“ Czelakowskiego, w których były również tłumaczenia 26 pieśni serbskich.

Pewnych wiadomości o Mickiewiczowskiej lekturze serbskich śpiewów ludowych⁸¹ z trzytomowego wydania pieśni Vuka z lat 1823—1824 w tłumaczeniu K. Brodzińskiego (z niemieckiego) oraz obszernych informacji dotyczących sądu tegoż tłumacza o pieśniach ludowych dostarcza nam dopiero list Adama do Odyńca z Moskwy z 6/18/X.1826 roku. „Czytałem z wielkim upodobaniem — pisał wówczas autor »Sonetów krymskich« do przyjaciela w Warszawie — ...piosenki sławiańskie (w tłumaczeniu) Brodzińskiego. Ale przedmowa do tych piosenek⁸² zadziwiła mnie niepomaha...“⁸³

Słusznie przypuszcza prof. H. Batowski⁸⁴, że „niejedną z tych piosenek“, które czytał w r. 1824⁸⁵ musiał sobie późniejszy profesor w Collège de France przypominąć, gdy wertował pieśni Vuka dla swoich wykładów. Dwie z nich przytoczył swoim słuchaczom; są to pieśni... (»Kletve de vojacke« i »Slavuju da ne pjeva-rano«). Lektura rozprawy Brodzińskiego i pieśni ludowych w jego przekładzie była tym pierwszym bodźcem, który skłonił Mickiewicza do żywego zainteresowania się śpiewami gminnymi, a wśród nich i serbskimi. Z pomocą przyszły poecie i tutaj czasopisma rosyjskie, zamieszczające często obszerne rozprawy i o tych śpiewach. Z czasem na pogłębienie wiadomości o pieśniach ludowych serbskich u autora „Konrada Wallenroda“ wpłynęły wielce rozmowy z Puszkinem, który znał wyśmienicie pieśni serbskie i na te tematy pisał niektóre swoje utwory.

Po wyjeździe z Rosji spotkał się Mickiewicz w Pradze z Hanką, a w Weimarze z Goethem, z którymi rozmawiał m. in. o pieśniach ludowych. Nie jest wyłączone, że mówili wówczas i o śpiewach serbskich, dla których autor „Fausta“ miał szczególne upodobanie i znakomicie je przekładał z oryginału.

Po otrzymaniu nominacji na profesora literatur sławiańskich w Paryżu, niemal w przeddzień rozpoczęcia wykładów, zwracał się Mickiewicz do przyjaciół z prośbą o rychłe dostarczenie mu odpowiednich książek pomocniczych. W końcu listopada 1840 r. prosił o to głównie Bohdana Zaleskiego, na którego liczył najwięcej. Niestety list Adama zaginął, a poeta, zniecierpliwiony daremnym oczekiwaniem

pomocy, takie oto robił mu wymówki w drugim liście: „Czekałem od Ciebie książek sławiańskich. Zmiłuj się, zaraz niezwłocznie przyslij mi serbskie śpiewy; jeśli masz tłumaczenie niemieckie lub jakie inne, udziel mi. Nie wiem, gdzie znaleźć co historycznego do epoki Marka królewicza, a nie mam siły iść szukać w bibliotece.“⁸⁶

Zaleski, otrzymawszy ten drugi list Mickiewicza, przyszedł mu rychło z pomocą i na następnym liście Adama, po słowach „Książki odebrałem“, taki zrobił dopisek: „Przed rozpoczęciem kursu w Collège de France trudno było Adamowi w Paryżu o książki sławiańskie. Posłałem w skok do użytku, co miałem u siebie dzieł czeskich, serbskich i moskiewskich. Później pomnożył się znacznie zapas jego przysłaniem z Petersburga i Pragi.“⁸⁷

Inny przyjaciel Adama, Stefan Witwicki, w obawie, czy i drugi list Mickiewicza dojdzie rąk Zaleskiego, tegoż samego dnia, co i autor „Pana Tadeusza“, tj. 2 grudnia 1840 r., pisał do Bohdana: „»Geschichte für (!) slavische Litteratur« Szafarzyka i »Pieśni serbskie«, tłumaczenie niemieckie z przedmową⁸⁸, o te dwie rzeczy pisał do Ciebie Adam, ale że nie jest pewny, czy list oddał na pocztę, czy stracił, więc ja drugi raz o to piszę.“⁸⁹ Dzień 2 grudnia 1840 r. należał do gorących chwil w życiu Mickiewicza. Tegoż dnia pisał on również do Ferdynanda d'Ecksteina, znanego publicysty francuskiego, z pochodzenia Duńczyka, zajmującego się także sławistyką, z prośbą o wypożyczenie mu wyżej wymienionego niemieckiego przekładu serbskich śpiewów ludowych.⁹⁰ Były to lata ogromnego zainteresowania pieśnią ludową serbską u największych p'isarzy i poetów w całej prawie Europie.

⁸⁵ Kor., II, 355. Epoki Marka Królewicza nigdy nie było, o czym Mickiewicz nie wiedział.

⁸⁶ Kor., II, 341. Zaleski był nie tylko głównym dostawcą literatury pomocniczej do wykładów, a wśród nich i zbiorów pieśni ludowych, m. in. serbskich, ale i ich tłumaczem od r. 1836. Zostały one wydane dopiero w 16 lat później, tj. w 1852 r. (Poezje, t. IV.) Jeszcze w lecie 1840 r. Mickiewicz planował napisanie w następnym roku razem z Zaleskim i Goszczyńskim jakiegoś poematu sposobem serbskich rapsodów. Oprócz przekładów poezji serbskiej pióra Zaleskiego, Adam znał z czasopism również fragmenty tych śpiewów w tłumaczeniu R. Zmorskiego. Żaden z tych przekładów nie może być porównany z nowoczesnymi i świetnymi tłumaczeniami tejże poezji, dokonanymi przez A. Bogusławskiego i Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego. Por. Jugosłowiańska poezja ludowa, ze wstępem prof. dra G. Gesemanna oraz komentarzem i artykułem o dawniejszych przekładach, W-wa 1938, Bibl. Jugosłowiańska, t. XI. Zob. świetną recenzję tego zbioru napisaną przez prof. M. Jakóbcza w Roczniku Literackim 1938, W-wa 1939, s. 178—180. Recenzent podkreślił m. in., że „są to pierwsze w literaturze polskiej przekłady wierne, nierymowane, jak oryginały, odpowiadające im rytmicznie“.

⁸⁷ Chodzi tu o niemiecki przekład pieśni serbskich Vuka Stefanovića Karadžića pt. Volkslieder der Serben, Halle 1825—1826 w 2 t., pióra niemieckiej poetki i sławistki współczesnej Mickiewiczowi — Teresy Albertyny von Jacob, występującej pod anagramem Talvi. Autorka ta poprzedziła swój (niepełny) przekład wstępem historycznym rojącym się od błędów i nieścisłości; korzystał z niego Mickiewicz w pierwszej połowie historycznej części wykładu XVI. Egzemplarz tego wydania miał poeta w swoim księgozbiore.

⁸⁸ S. Witwicki: Listy do J. B. Zaleskiego, Lwów 1901, s. 41.

⁸⁹ Kor., II, 334.

⁸¹ Te pieśni serbskie (9) wymienia według pierwszych wierszy każdego przekładu prof. Henryk Batowski w cennej pracy: Mickiewicz a Słowianie do r. 1840, Lwów 1936, s. 162. Z wyników tej pracy korzystałem obficie w całym rozdziale swej rozprawy.

⁸² Przedmową tą był List do Redaktora Dziennika Warszawskiego o pieśniach ludu, z dodaniem własnego tłumaczenia pieśni sławiańskich, a wśród nich i serbskich, druk. w Dzienniku Warszawskim, 1826, IV, 173—184, nast. do s. 202 — teksty pieśni.

⁸³ Kor., I, 278—279.

⁸⁴ Batowski: op. cit., 162.

Ogromny rozgłos zyskał wówczas dwutomowy zbiór serbskich poezji ludowych Vuka Stefanovića Karađića (1787—1864), ogłoszony w Wiedniu w latach 1814—1815, następnie w nowym i pełniejszym wydaniu pt. „Narodne srpske pjesne” w latach 1823—1833, w czterech tomach. Z tego ostatniego wydania korzystał Mickiewicz w wykładach paryskich i miał w swojej bibliotece jego egzemplarz, otrzymany prawdopodobnie od Zaleskiego, oraz z ich przekładów niemieckiego i francuskiego. Dla Serbów i innych południowych Słowian miał Mickiewicz szczególną sympatię ze względu na ich bohaterską postawę w ciągu wieków w zmaganiach z niewolą zaborcy tureckiego.

„W pieśni ludowej serbsko-chorwackiej — pisze ostatnio prof. Tadeusz St. Grabowski⁹⁰ — skrytykowały się niejako te niespożyte siły ludów bałkańskich, wypowiadając się w formie bajecznie rytmicznych rapsodów bohaterskich lub głęboko tragicznych śpiewów żalosnych, odsłaniając przed obcym mu światem bogactwo inwencji twórczej, potęgę odwiecznej tradycji; prostotę, czystość obyczajów i bujność nieokiełzanej fantazji. To było główne źródło, z którego czerpał Mickiewicz-poeta, Mickiewicz-profesor musiał oprzeć swą wiedzę na badaniach, odkryciach i hipotezach wielu słowiańskich i niesłowiańskich uczonych.”

Serbom i ich pieśniom poświęca Mickiewicz wykłady od XV do XXII kursu I. Uwagę przykuwa tutaj szczególnie wierny historycznie i piękny pod względem literackim opis panowania ostatniego księcia Serbii z epoki jej niepodległości, „cara Lazara”. W opisie tym posługiwał się Mickiewicz oryginalnym wydaniem pieśni serbskich ze zbioru Vuka. Wspaniałe są tutaj porównania odnoszące się do bohaterów tzw. „junackiej” poezji serbskiej i postaci z epoki Homera oraz tragedii starogreckich. Dla ilustracji roztoczonych obrazów, pełnych plastyki, przytacza poeta kilka najbardziej charakterystycznych śpiewów gminnych serbskich z Vuka. Do najpiękniejszych należy zaliczyć tutaj „Zaślubiny kniazia Lazara” i „Legendę o narodzie świętych”.

Mickiewicz-poetę zachwyca w serbskiej poezji ludowej zarówno forma, jak i treść. Imponuje mu też harmonia i muzyka wiersza w języku serbskim, który pod tym względem przewyższa wszystkie dialekty słowiańskie.

„Poezja (ludowa) serbska — głosił Mickiewicz w wykładzie XVI kursu I — zachowując istotną treść opowiadań, a ciągle zmieniając się co do formy, jest razem i starodawną, i młodą, ponieważ była śpiewana przez cały lud, wygłaszana przez rapsodów i tym sposobem żyła życiem ludu”.⁹¹

Potem wylicza Mickiewicz główne gniazda twórczości poetyckiej Serbów. Należały do nich krainy górskie. „Tam to zrodziła się poezja bohaterska, powtarzana następnie przez plemiona nizin, które w swoim narzeczu powtarzają te same zwrotki, zmieniając tylko niektóre wyrazy. Ale na nizinach wielka poezja zacieśniała swój zakres; śpiewają tam rzadziej rapsodie bohaterskie, wołają (natomiast) poezje niewieście, powiastki, historie o strachach i widmach.” W dalszym ciągu przypomina Mickiewicz za Vukiem,

że ci wędrowni śpiewacy serbscy, „którzy mają piękny głos, nie dbają o treść poetycką, wołają roztaćcać swój talent, powtarzając zwrotki bardziej muzykalne. Ale najwyborniejszymi śpiewakami są ci, którzy wiersze jedynie wygłaszają, wtórując sobie na głos, instrumentem mało znanym, o jednej strunie. Wygłaszają te utwory jakby *recitativo*, przygrywając sobie, najczęściej śpiewają tylko ustępy wyrażające najsilniejsze uczucia i przedstawiające wydarzenia ważniejsze.”⁹²

Mickiewicz pociągały bardzo typowe postacie śpiewaków serbskich, z których wielu potrafiło wyskandować przy akompaniamencie gęśli do półtora tysiąca wierszy.

Następny, tj. XVII wykład kursu I jest poświęcony przeglądowi zabytków serbskiej poezji ludowej. Tok zajmującego wykładu wielce ożywiają obszernie cytaty z omawianych serbskich śpiewów gminnych. Takich cytatów nie brak również w wykładach XVIII i XIX. Oprócz bohaterskiej poezji ludowej, której omówieniu poeta poświęca najwięcej miejsca, interesuje go jeszcze jeden typ ludowych pieśni serbskich, tj. takich, które są przepojone elementem cudowności. Reprezentuje je w wykładzie XX pieśń pt. „Zidanie Skańdra”, o królu Wukaszynie.

W następnym wykładzie (XXI) zajmuje się Mickiewicz tzw. pieśniami żeńskimi. Poeta nazywa je niewieściami i zauważa, że „są śpiewane tylko po domach i na zebraniach chłopców i dziewcząt... wychodzą one na jaw publiczny jedynie za pośrednictwem ślepych kobiet, które dla pieśni niewieścich spełniają tę samą rolę, co starcy dla pieśni epicznych. Ale starcy niekiedy poprawiają układ utworu, natomiast stare kobiety psują często pieśni serbskie, bo niszczą ów aromat, ową muzykalność stylu, która stanowi główną ich zaletę. Nic równie powabnego jak styl tych pieśni; przewyższa on nawet poprawność i dobitność stylu epickiego. Jest to szczyt doskonałości, jaką styl słowiański mógł osiągnąć. Wdzięk ten pochodzi niewątpliwie z czystości obyczajów tego ludu, ze skromności jego życia. Jak nie podobna naśladować naiwnych gestów dziecka, tak samo sztuka nigdy nie potrafi podrobić dziewiczej nieskazitelności ludowej piosenki słowiańskiej.”⁹³ Tę część wykładu ilustruje poeta-profesor znowu szeregiem takich piosenek ludowych, których nie było u Greków i „ledwie ślad” ich zachował się w kilku utworach „Antologii greckiej”. Przeważa w nich głównie element miłości, ale nie brak tu również objawów zamięłowania i uwielbienia dla przyrody, zachwytów dla muzyki i dowcipu oraz tzw. przekomarzania się.

„Harmonia stylu — mówił dalej Mickiewicz — z przedmiotem wynika przede wszystkim stąd, że pieśni te tworzą się samorzutnie. Owa poezja to piękne kwiecie, którego wszystkie pąki rozwinęły się samorzutnie i we właściwej porze... Tam, tj. w Serbii, poezja istnieje w swojej mocy pierwiastkowej, są to niejako rudymenty sztuki.”

W wykładzie XXII omówił autor „Pana Tadeusza” „różne tłumaczenia poezji” ludowej serbskiej. Tym słuchaczom, którzy nie znali języka Serbów, „a chcieliby przeczytać w całości poematy”, podawane w wy-

⁹⁰ Tygodnik powszechny, 1954, nr 46.

⁹¹ Dzieła, VIII, 197.

⁹² Op. cit., 198.

⁹³ Op. cit., 269.

kładach fragmentarycznie, radzi Mickiewicz przeczytać je w znanym mu przekładzie, tj. angielskim Bowringa⁹⁴, a „jeszcze lepiej w przekładzie niemieckim” wspomnianej p. Talvj.

Następnie omówił Mickiewicz szczegółowo dzieje głośnej mistyfikacji, dokonanej w r. 1827 przez Prospera Mérimée.⁹⁵ Mickiewicz z początku wierzył, że Mérimée istotnie przełożył oryginalne pieśni ludowe serbskie (dał temu wiarę również tacy znawcy śpiewów gminnych serbskich w oryginale, jak Puszkini i inni, a nawet sami Serbowie). Mérimée ogłosił w swoim fałszyfikacie jedną z oryginalnych pieśni serbskich pt. „Žona Hassan-agi”⁹⁶, którą Mickiewicz znał już dawniej, najprawdopodobniej z tłumaczenia Brodzińskiego Herderowskich „Volkslieder”. Mérimée drwił sobie z tych wszystkich badaczy, którzy uważali jego „Guzla” za utwór oryginalny, ale w drugim jej wydaniu przyznał się do fałszerstwa. Mimo woli dał jednak pewnego rodzaju satysfakcję Mickiewiczowi i Puszkiniowi, którego przekład ballady „Trzech Budrysów” uważał za oryginalny utwór autora „Rusłana i Ludmiły”. O Mérimée i jego zbiorze pisał Mickiewicz jeszcze w końcu 1840 r. do J. Micheleta: „Co do guzli (gęśli)⁹⁷, istnieje ona na przekór sceptycyzmowi wieku, istnieje tak dalece, że liczę na to, iż za mą sprawą Pan usłyszysz ją kiedyś lub raczej zobaczysz, gdyż ten instrument słowiański nie jest bardziej dźwięczny niż mój wykład wczorajszy, co nie dowodzi jeszcze, abyśmy nie mieli istnieć. Znam dziełko Mérimée. Przetłumaczył on bardzo pomysłowo pieśni słowiańskie, które nie istnieją, ale tytuł jego dzieła: »La Guzla« jest słowiański i oznacza rzecz istniejącą, namacalną, którą wszyscy u nas znają i której jeden okaz istnieje w Paryżu.”⁹⁸

W wykładzie XXII rozstaje się Mickiewicz z literaturą serbską XIV wieku. O narodzie serbskim i jego poezji ludowej w zakończeniu wyraził opinię, że „żyć będzie nadal zamknięty w swej przeszłości, przeznaczony być muzykiem i poetą całego plemienia słowiańskiego, nie przeczuwając nawet, że kiedyś stanie się największą chlubą literacką Słowian”.

⁹⁴ John Bowring (1792—1872), angielski mąż stanu i uczonec, wielbiciel i tłumacz poezji słowiańskich, wydał m. in. przekład wybranych pieśni serbskich pt.: *Narodne srpske pjesne. Servian Popular Poetry*. 1827. J. B. kontaktował się też z polskimi poetami i przetłumaczył niektóre ich poezje na język angielski.

⁹⁵ Prosper Mérimée (1803—1870), wybitny pisarz francuski i członek Akademii, ogłosił bezimiennie zbiór apokryficznych tłumaczeń z pieśni, iliryskich, tj. serbskich, pt.: *La Guzla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, 1827.

⁹⁶ O tej pieśni pisał ostatnio prof. Tadeusz St. Grabowski w *Tygodniku Powszechnym*, 1955, nr 3.

⁹⁷ O serbskiej „guzli” (gęśli) mówił Mickiewicz w wykładzie wstępnym. Michelet sądził pod wpływem informacji zawartej w artykule z *Journal des Savants*, że wyraz „guzla” wymyślił Mérimée. Por. Kor., II, 338, objaśnienia, 4. Z wydania narodowego listów Mickiewicza, a zwłaszcza z niektórych komentarzy korzystałem przy pisaniu niniejszej rozprawy.

⁹⁸ Kor., II, 337—338. O odkryciu uznanego za gęśl słowiańską zabytku w r. 1949 na terenie Gdańska, pisała ostatnio A. Simon w art.: *Na drodze historycznego rozwoju gęśli słowiańskich. Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego*, Kraków 1950, s. 347—353.

O innych Słowianach, jak Łużycanie, Słowacy, Słowenci i Bułgarzy, i ich pieśniach ludowych nie ma bliższych danych w wykładach Mickiewicza za pewne z powodu braku odpowiednich źródeł naukowych; przyniosły je dopiero lata późniejsze.

Na zakończenie tych rozważań o znajomości przez Mickiewicza pieśni ludowych poszczególnych narodów słowiańskich należy zwrócić jeszcze uwagę na rolę czynnika muzyki w ludowej poezji słowiańskiej, w rozumieniu poety-profesora.

Na tę sprawę rzucił ostatnio snop światła prof. Tadeusz St. Grabowski⁹⁹, który sądzi, że „Mickiewicz dlatego tak się zachwycił tą poezją, wszystko jedno jakiego ludu, jugosłowiańskiego czy czeskiego, rosyjskiego, ukraińskiego czy polskiego, ponieważ wyczuwał jej ścisłą łączność z muzyką, i to muzyką jako najistotniejszym źródłem poezji. A ponieważ zarówno jedno, jak i drugie bada poeta na gruncie życia realnego, codziennych zajęć, trosk, radości i smutków, słowem *ęrga kai hēmerai* pracującego ludu, przeto nadał temu pogładowi piętno wyraźnego realizmu, bo nierozdzielny związek z życiem i pracą, mimo atmosfery romantycznego idealizmu, w jakiej wzrósł, tworzył i działał.

Oto na przykład, jak Mickiewicz w kursie II wyklada genezę pieśni rolnika słowiańskiego: »Rolnik, który orząc pola i patrząc w słońce, znajdzie nutę, co nie wiezieć skąd doń przyszła, tworzy prawdziwą poezję liryczną. Dlatego to we wszystkich pieśniach narodowych panuje ten sam spokój, ta sama czystość, zbożność, jaką podziwiamy w poezji hebrajskiej i w chórach greckich. Przeciwnie, poezja oderwana od śpiewu popadła w abstrakcyjne rozumowania i musiała wezwać w pomoc niższe namietności.« (W. XIII, str. 162—3.)

Punkt wyjścia do tego wywodu stanowi twierdzenie poety, że »b e z m u z y k i n i e m a s z p o e z j i l i r y c z n e j«. I zaraz odzywa się romantyczny rezonans ideowy w twierdzeniu, jakże trafnym, że »p r a w d z i w a m u z y k a w y p ł y w a z p i e r w i a s t k u n i e m a t e r i a l n e g o...«, bo muzyka działając na ducha poety poskramia materię, powściąga jej siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny. (Ibidem, w. 65—7 i 75—77.)

W tej wypowiedzi — kończy prof. Grabowski — tkwi cały Mickiewicz liryk, autor sonetów, »Ody do młodości«, »Improwizacji«, a zarazem wielbiciel pieśni gminnej.”

Upodobania śpiewacze Mickiewicza nie kończą się na pieśniach ludowych słowiańskich. Nieobce mu były również i inne śpiewy różnych narodów Europy i nawet pozaeuropejskich.

W Kownie zachwycił się Mickiewicz pieśniami ludowymi niemieckimi, które sprawiły mu wielką radość, gdyż przypominały poemat Byrona, a mianowicie I pieśń „Korsarza”. Oto co pisał w tej sprawie w kwietniu 1820 r. do J. Jeżowskiego¹⁰⁰: „Gdybyś słyszał klarynety, skrzypce i śpiewy niemieckich fliśców, pijących na pokładzie piwo! Jest w tych przeciągłych śpiewach coś bardzo przyjemnego; przywołają mi na pamięć śpiew korsarzów w Bajronie.”

⁹⁹ *Tygodnik Powszechny*, 1955, nr 3.

¹⁰⁰ Kor., I, 79.

Było to zapewne pierwsze zetknięcie się poe'y z pozasłowiańską pieśnią ludową.

Jeśli chodzi o zbiory śpiewów gminnych niemieckich, to znał na pewno pieśni z Herdera „Volkslieder”, o czym sam informował w przedmowie „O krytykach i recenzentach warszawskich”. Po latach, w wykładach paryskich (9.V.1843), złoży Mickiewicz hołd Herderowi jako „jednemu z największych mężów, jakich wydały Niemcy”. Innych oryginalnych pieśni ludowych niemieckich Mickiewicz najprawdopodobniej nie znał, ale nieobce mu były ich artystyczne opracowania przez Goethego, Schillera, braci Grimm i innych. Jeszcze w kraju, a potem w Rosji znane były naszemu poecie popularne pieśni włoskie, zwłaszcza arie operowe. Z pieśnią ludową włoską i jej zbieraczami zetknął się Adam dopiero w latach 1829 i następnych, w samych Włoszech. Brak wprowadzie o tym bezpośredniej informacji od samego Mickiewicza, natomiast od Odyńca i syna poety, Władysława, mamy w tej sprawie pewne wiadomości. Od nich dowiedzieliśmy się dawniej, że poeta miał listy polecające od Marii Szymanowskiej i od księżny Wołkońskiej do Włocha Perruchiniego, muzyka i śpiewaka, który „z pasją zbierał pieśni ludowe”, a zwłaszcza włoskie i kilkakrotnie śpiewał je na prośzonych wieczorkach Mickiewiczowi i jego przyjacielowi, towarzyszącemu mu wówczas w podróżach. Było to w październiku 1829 r. w Wenecji. Nasi podróżnicy wybrali się na regaty do Lido, gdzie odbywało się święto winobrania.

„Wiele gondoli — czytamy w barwnym opisie Odyńca¹⁰¹ — i łodzi różnego rodzaju płynęło razem z nami... Tłum ten składał się po największej części z klas niższych... Wracaliśmy już po zachodzie, ale jeszcze dobrze za światła... Z niektórych łodzi słychać było muzykę i śpiewy. Nie były to strofy Tassa, ale jakieś bardzo melodyjne, więcej rzewne niż wesołe piosenki. I musi to być ogólny charakter tutejszych piosenek ludowych, bo i te, które p. Perruchini nam śpiewał, były wszystkie w tymże rodzaju. Pan Perruchini zaś zajmuje się właśnie w tej chwili zbieraniem i wydawaniem motywów i melodyj miejscowych. Adam jednakże utrzymuje, że, choć Włosi słyną z muzykalności, żadna z tych piosenek nie ma tak wdzięcznej nuty, jak np. nasze: »Pójdźcie, pójdźcie, gąski moje, do domu!« albo »Nasza dziewczyna robocza była...«”

Pieśni ludowe włoskich gondolierów spopularyzował znany Mickiewiczowi osobiście kompozytor niemiecki Mendelssohn-Bartholdy.

Poeta nasz mógł jeszcze nieraz zetknąć się ze śpiewami ludowymi włoskimi w czasie częstych wycieczek i w przejazdach przez wioski Italii.

Tak było też we Francji i w Szwajcarii. Bliski znajomy poety z Rosji, śpiewak włoski Ricci, śpiewał mu czasem ludowe romanse francuskie.

O pieśniach ludowych francuskich miał poeta pewne informacje od Brodzińskiego, który interesował się nimi, czego ślady pozostały w jego twórczości. Nie jest wyłączone, że jakiś wpływ pod tym względem wywarły na Mickiewicza kontakty i rozmowy ze zbieraczami i znawcami śpiewów gminnych francuskich i słowiańskich, jak: Xavier de Maister (brat Józefa), Prosper Mérimée, Cyprian Robert, następca naszego

poety na katedrze literatur słowiańskich w Paryżu, i Voiart (Elise).

Przystępując do omówienia stopnia znajomości przez Mickiewicza angielskiej poezji ludowej, należy stwierdzić, że w okresie powstawania „Ballad i romansów” nie znał on tej poezji w oryginale, natomiast czytał wiele utworów poezji artystycznej różnych autorów, którzy czerpali hojnie ze skarbcza śpiewów gminnych Anglii.

W latach studiów uniwersyteckich poeta znalazł zachętę do angielszczyzny ze strony profesora Borowskiego, który poezję angielską cenił wyżej od francuskiej, a w pieśniach ludowych angielskich widział głęboką prawdę życia, potęgę i głębię uczuć. Mickiewicz zbyt słabo znał wówczas język angielski, by mógł przeżywać głębokie piękno zawarte w oryginalnej twórczości Anglików. Nie bez wpływu na niego była „brytanomania” Brodzińskiego i Niemcewicza, którzy zajmowali się bliżej pieśnią ludową angielską. Z czasem autor „Ballad i romansów” opanował wcale dobrze język angielski i nie tylko znakomicie tłumaczył Byrona, ale mógł swobodnie oddać się lekturze pieśni gminnych angielskich. W okresie wykładów paryskich poeta-profesor posługiwał się m. in. angielskim przekładem śpiewów ludowych słowiańskich pióra Johna Bowringa.

Po powrocie z Anglii, na krótki czas przed śmiercią, odwiedził Chopin Mickiewicza, a znając jego predykcję do pieśni ludowych nie tylko polskich, grał mu zapewne poznane ostatnio stare ballady szkockie, dalej pieśni ludowe szwedzkie, śpiewane przez wybitną śpiewaczkę Jenny Lind, oraz norweskie, słyszane od swego ucznia, Tomasza Tellefsena. Można przypuszczać, że w czasie przerw w graniu gawędzili obaj geniusze na temat tego, jaka jest różnica między pieśniami ludowymi poszczególnych narodów, oraz o tym, co je łączy.¹⁰²

Z innych śpiewów gminnych, jakie interesowały Mickiewicza, należy wspomnieć jeszcze o melodiach pieśni cygańskich, w które poeta wstuchiwał się i którymi był oczarowany.

Dodatkowo wpływały na niego również śpiewy ludowe hiszpańskie, a zwłaszcza ich oryginalne melodie, wykonywane nieraz na życzenie Mickiewicza przez bardzo zdolnego gitarzystę S. Szczepanowskiego, przebywającego przez pewien czas w Hiszpanii.

W końcu należy pamiętać, że nie tylko pieśń ludowa europejska odegrała wielką rolę w życiu i twórczości Mickiewicza; pociągały go nawet także „Pieśni Madagaskaru”, z którymi zaznajomił się nie z oryginału, ale w tłumaczeniu K. Brodzińskiego z języka francuskiego.¹⁰³

Mamy również garść informacji o skłonności, jaką Mickiewicz okazał nawet dla pieśni ludowych perskich. Z początkiem 1842 r. Aleksander Chodźko prosił go o skontaktowanie listowne z Ignacym Szczepanowskim¹⁰⁴, a ten miał mu wkrótce przyjść z pomocą

¹⁰¹ Listy z podróży (wybór), s. 219—220.

¹⁰² A. Chybiński: Tomasz Tellefsen, norweski uczeń Chopina, *Kurier Literacko-Naukowy*, 1935, nr 46—47.

¹⁰³ Pieśni Madagaskaru, z francuskiego, z prozy p. Parny przełożone... W-wa 1819.

¹⁰⁴ Ignacy Szczepanowski, uczestnik powstania listopadowego, na emigracji sekretarz Towarzystwa Literackiego Przyjaciół Polski w Londynie, korespondent londyński Trzeciego Maja, a w r. 1847 urzędnik pocztowy w Londynie.

w przygotowaniu pracy o pieśniach ludowych perskich w języku angielskim.¹⁰⁵ Chodźko wahał się, gdzie ma wydać swój przekład tych śpiewów — we Francji czy w Anglii; ostatecznie zdecydował się wydać je w Anglii, za co go Mickiewicz pochwalił.¹⁰⁶

Z zachowanego listu Chodźki (Paryż, 9 marca 1842) do Adama dowiadujemy się, że zawarł on z wydawnictwem Asiatic Society umowę w sprawie wydania perskich pieśni ludowych we własnym opracowaniu. I rzeczywiście jeszcze w tym samym roku wyszły one

w Londynie pt. „Specimens of the popular poetry of Persia as found in the adventures and improvisations of Karoglu, minstrel of Northern Persia and in the people inhabiting the shores of the Caspian sea”. Zbiór ten zyskał wielki rozgłos. Są to pieśni perskiego zbójnika-poety Kōroglu oraz śpiewy o nim w tłumaczeniu angielskim i z objaśnieniami. Mickiewicz znał je również z częściowych tłumaczeń na języki niemiecki i francuski.

Z n a n e M i c k i e w i c z o w i p i e ś n i z b l i ż o n e d o l u d o w y c h.

Jak już zauważono¹⁰⁷, „w najbliższym sąsiedztwie z pieśniami ludowymi, którego linia graniczna mającej prawie w niedostrzegalnej wyrazistości, omal że całkowicie zatarta w znamionach różniczkowych, pozostają pieśni Karpińskiego. Pisane »w serdeczności z żywego serca« — jak trafnie czar ich uchwycił Kraszewski — pełne czystego czucia, miłsze nad galanterię i dowcip francuski (według charakterystyki Brodzińskiego), były podówczas modne i znane, śpiewane przy fortepianie, solo lub chóralnie nie tylko w salonach, po domach obywatelskich, po rodzinach rzemieślniczych, ale i po dworach i dworach wiejskich, skąd zawędrowały, co rzadko w udziale zaszczytnym spotyka pieśń artystyczną, pod strzechy wieśniacze; krótko mówiąc, były one istotnie na ustach wszystkich. Przedziwny jakiś oman, który tajnie emanował z niekunsztownych strof, tryskających naturalnym uczuciem, porwał w swój wir działania i Mickiewicza.”

Słusznie więc pisał Hellenius¹⁰⁸: „Pieśni Karpińskiego wzruszały silnie Mickiewicza, pobudzały go do najwznioślejszych, cudownych, nieporównanych improwizacji; natchnienie przepełniało jego myśl, serce; gdy w tym był uniesieniu, dosyć było zagrać piosenkę Karpińskiego, jedną zaśpiewać strofę, improwizacja, raczej pieśń nad pieśniami była gotowa.” Chodzi tu o głośną melodię „Filona”, której rola w życiu Mickiewicza była ogromna.

Do ludowych zbliżone są również pieśni nabożne Karpińskiego, znane dobrze Mickiewiczowi. Wnet po ukazaniu się zdobyły one wielką popularność sięgając naszych czasów.

Promieniści śpiewali je często. „Korespondencja” i „Poezja filomatów” mówi nam, że pieśń „Kiedy ranne wstają zorze” rozpoczynała wymarsz na majówki za miasto przy akompaniamencie muzycznym Frejenda i Chodźki.¹⁰⁹

Pieśń tę zgodnie z tradycją, nuci stary Maciek, kiedy krząta się z rana w dworku dobrzyńskim.¹¹⁰

Obok pieśni Karpińskiego popularne były swego czasu również niektóre śpiewy Fr. D. Kniaźnina. W usta ludu przeszły zwłaszcza jego patriotyczna ko-

łysanka „Matka obywatelka”, zaczynająca się od słów „Śpij, moje dziecię”, i niemniej popularna „Oda do wąsów”, śpiewana z humorem przez filomatę O. Pietraszkiewicza, który na pamiątkę Sobieskiego i Pułaskiego nosił wąs sumiasty i lubił śpiewać: „Ozdoba twarzy, pokrętne wąsy”.¹¹¹

Słusznie zauważono, że „kto się rozkoszuje pieśniami ludowymi, musi sięgnąć do prostych pieśni nabożnych, w rytmikę ludowej nieraz melodii ujętych, i zachwyt swój przenosić na nie także. Nic dziwnego, że Mickiewicz był również wielbicielem prostych pieśni religijnych¹¹², z których nade wszystko przynosił koledy.”¹¹³ Śpiewano je tradycyjnie w domu rodzicielskim poety. Po latach powie on do Al. Chodźki z przekonaniem, że koleda jest arcydziełem poezji.

„W Paryżu, po willi — wspomina z rozrzewnieniem Al. Niewiarowicz — którą Mickiewicz nazywał z litewska »kucią«, jak ją nazywano w Nowogródzkim, w jego rodzinnych stronach, wszyscy obecni śpiewali zawsze koledy, rozpoczynając od tej rzewnej a pięknej »Anioł pasterzom mówił«. Po niej następowały wszystkie inne koledy i pieśni nabożne, zwykle w Polsce na Boże Narodzenie śpiewane.”¹¹⁴

Córka poety, Maria, przekazała nam barwny i rzewny opis wieczoru wigilijnego w domu rodzicielskim.¹¹⁵ „W każdą kucią — czytamy tam — wieczorem dawała się nagle słyszeć za drzwiami koleda »W żłobie leży, k t ó ż p o b i e ż y«, której ojciec z widocznym rozrzewnieniem słuchał, półgłosem wtórując ulubionej pieśni, która w nas tyle wspomnień budziła. Byli to przyjaciele i znajomi, którzy zawsze z tą samą a zawsze miłą występowali niespodzianką. Ojciec dopiero otwierał im drzwi i sam ich śpiewowi przewodniczył. Wieczór kończył się ponczem, a jak było więcej gości i ożywienia, tańcami i polonezem, w którym ojciec występował, zawsze powtarzając, że to jedyny taniec tak piękny, poważny, dla każdego wieku stosowny... Zasympialśmy z myślą rozmarzoną tymi pieśniami, wspomnieniami krajowymi, żalując tylko, że tak niezmierzony przeciąg czasu, rok cały, oddzielał nas od drugiej podobnej uroczystości.”

¹⁰⁵ List Al. Chodźki z 17.III.1842. Rkps. w Muzeum Mickiewicza w Paryżu.

¹⁰⁶ Kor., II, 422.

¹⁰⁷ Dr S. Zetowski: Upodobania śpiewacze A. Mickiewicza. Śpiewak, Katowice 1934, nr 7—8, s. 101.

¹⁰⁸ (Iwanowski) Helleniusz Eu(stachy): Wspomnienia lat minionych... t. II, Kraków 1876, s. 717.

¹⁰⁹ Kor. fil., II, 95, 98. Poezja fil., II, 310, 314.

¹¹⁰ Pan Tadeusz, ks. VI, w. 567 n.

¹¹¹ Kor. fil., II, 64.

¹¹² Według Mickiewicza, pieśni religijne były jednym ze źródeł poezji narodowej. Z dziećmi śpiewał co roku w Wielki Piątek Gorzkie żale i ulubione pieśni Maryjne, znane jeszcze z czasów dzieciństwa.

¹¹³ Śpiewak, 1934, s. 115.

¹¹⁴ A. Niewiarowicz: Wspomnienia o A. M., s. 165—166.

¹¹⁵ M. Gorecka: Wspomnienia o A. M., s. 41—42, w. 3.

Po odejściu od stołu wigilijnego, poeta zapadał w głęboką zadumę. Brzmiało mu w uszach dalekie echo kołęd śpiewanych w domu rodziców na Litwie, a potem w więzieniu, gdzie — jak zanotował jego współtowarzysz niedoli, I. Domeyko¹¹⁶, „dochodziła nas przy wtórowaniu dalekiego organu przytłumiona pieśń »Przybieżeli pastuszkowie«, która to pieśń przenosiła nas w progi domowe, gdzie po nas matki i siostry płakały.”

Teraz przypomniał sobie Mickiewicz również wigilię w domu Ankiewiczów w r. 1829, gdzie, na prośbę poety, pani domu zagrała mu ulubioną melodię staropolskiej kołedy „Anioł pasterzom mówił”.

Czar kołęd pociągnął samego Mickiewicza, mimo ulewnego deszczu, w późną noc na pasterkę do Santa Maria Maggiore, a w następnym dniu oglądał on tam „wystawione prawdziwe jasełka Zbawiciela”.¹¹⁷

Nie zapominajmy, że upajające melodie kołędowe zapowiadają Konradowi z „Dziadów” ostateczny ratunek¹¹⁸, a nad księdzem Piotrem chór aniołów śpie-

wa cichutko na nutę „Anioł pasterzom mówił” — „Pokój temu domowi”.

Chociaż jeden z emigrantów pokpiwał sobie z Mickiewicza, że „śpiewa z babami kantyczki”¹¹⁹, poeta, jako wielki miłośnik śpiewów ludowych tak świeckich, jak i religijnych, jeszcze w r. 1848 przysłuchiwał się śpiewom polskich kołęd w kościele Bazylianek i według relacji E. Geritza darował Makrynie Mieczysławskiej „owe z Iszkoldzi przyniesione kantyczki”.¹²⁰

Sąd Mickiewicza o kołędach w tym roku był taki sam jak przed dziesięciu laty w rozmowie z Bogdanem Jańskim, zanotowanej przez tego ostatniego dnia 19 czerwca 1838 r.: „Poszedłem do Mickiewicza — pisał Jański. — Święte jego myśli o poezji, o arcydziele w naszej pieśni z kantyczek.”¹²¹

¹¹⁸ J. Turczyński: Rozbiór dzieł A. Mickiewicza, 1892, zes. 3, s. 178.

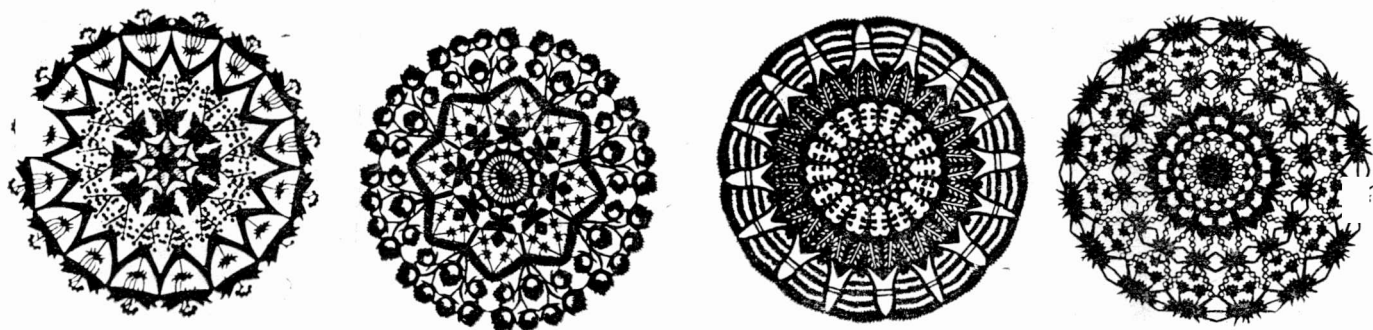
¹¹⁹ (Wojciech Darasz): De la littérature slave, Paryż 1845, s. 98.

¹²⁰ Żywot, IV, 10—11.

¹²¹ Bogdan Jański: Pamiętniki (rękopis). Fragmenty cytują — ks. P. Smolikowski: Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego, Kraków 1892 n., i Wł. Mickiewicz: Żywot, II, s. 371—372.

¹¹⁶ H. Mościcki: Promieniści... wyd. 3, W-wa 1928, s. 61.

¹¹⁷ Żywot, II, 75—76.



Ryc. 1. Wycinanki wykonane przez Romualda Olszewskiego z Giżycka.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ WARMII I MAZUR W OLSZTYNIE

MARIA PRZEŹDZIECKA

Zorganizowana we wrześniu r.b. przez WRN i Muzeum Mazurskie w Olsztynie przy współpracy CPLiA Wystawa Sztuki Ludowej Warmii i Mazur miała na celu zobrazowanie na tle zabytków i przekazów tradycyjnych ogólnego dorobku tych ziem w zakresie ludowej twórczości w ciągu 10-lecia Polski Ludowej. Główną uwagę skoncentrowano na zagadnieniach stroju, haftu, tkactwa i ceramiki; w działach tych w porównaniu z poprzednimi wystawami znalazły się nowe pozycje.



Ryc. 2. Zabawka mazurska. Rekonstrukcję wykonał W. Okulewicz z Olsztyna.

Na plan pierwszy wysunięto strój i problemy jego rekonstrukcji. Jest to zadanie bardzo trudne gdyż zachowane z tej dziedziny zabytki są dziś wielką rzadkością. Toteż na wystawę pozyskano tylko jeden oryginalny i kompletny strój kobiecy oraz kilka fartuchów i czepców. Niestety autentyczny ten strój mazurski, pochodzący z końca XIX w., stanowi odmianę powstałą w tym czasie pod wpływem strojów miejskich.

Szkoda, że nie udało się zdobyć na wystawę chociażby fragmentów bardziej tradycyjnej odmiany kobiecego ubioru (strój męski zaginął wcześniej), która wśród mniej zamożnych warstw ludności mazurskiej przetrwała jeszcze pierwszą wojnę światową. Najdłuższą żywością i najbardziej charakterystyczną częścią tego stroju kobiecego był „kittel”, czyli spódnica fałdowana lub marszczona pierwotnie z trzech prostych pólek, a następnie również z klinów i szyta z samodzielnego materiału tkanego przeważnie w prążki. Spódnice tę nakładano zawsze na „kittel spodni”, również samodzielny, o szerszych i barwniejszych pasach. „Kitle” takie występują jeszcze w terenie, a dałoby się też znaleźć i dopasowaną bluzkę, czyli tzw. „kabot”, który około 1900 roku pojawił się po „kabotach” luźnych¹.

Braki w oryginałach starano się częściowo zastąpić fragmentami grafiki historycznej ilustrującymi zajęcia i stroje ludu. Pomimo to powiązanie pomiędzy przekazami tradycyjnymi i rekonstrukcjami obecnymi strojów wypadło może nieco słabo, tym bardziej że stroje odtworzone przez trzy różne instytucje różnią się poważnie między sobą i mniej doświadczony widz nie wie, które z nich są właściwe.

Najwięcej błędów można dostrzec w stroju młodej pary „mazursko-warmińskiej” rekonstruowanym przez Wojewódzki Zarząd Spółdzielni „Samopomoc Chłopska”. W ubiorze kobiecym czepiec jest zbyt uproszczony; koszula z wstawkami z tkanych pasów w kolorach granatowym i czerwonym nie spotykana w terenie nawet w przekazach ustnych; gorset z czerwonego płótna obszyty czarną tasiemką zygzakowatą budzi również pewne zastrzeżenia. Najlepsza jest stonsunkowo spódnica, lecz niestety włożona została na białą halkę, wykończoną białą koronką, zamiast na

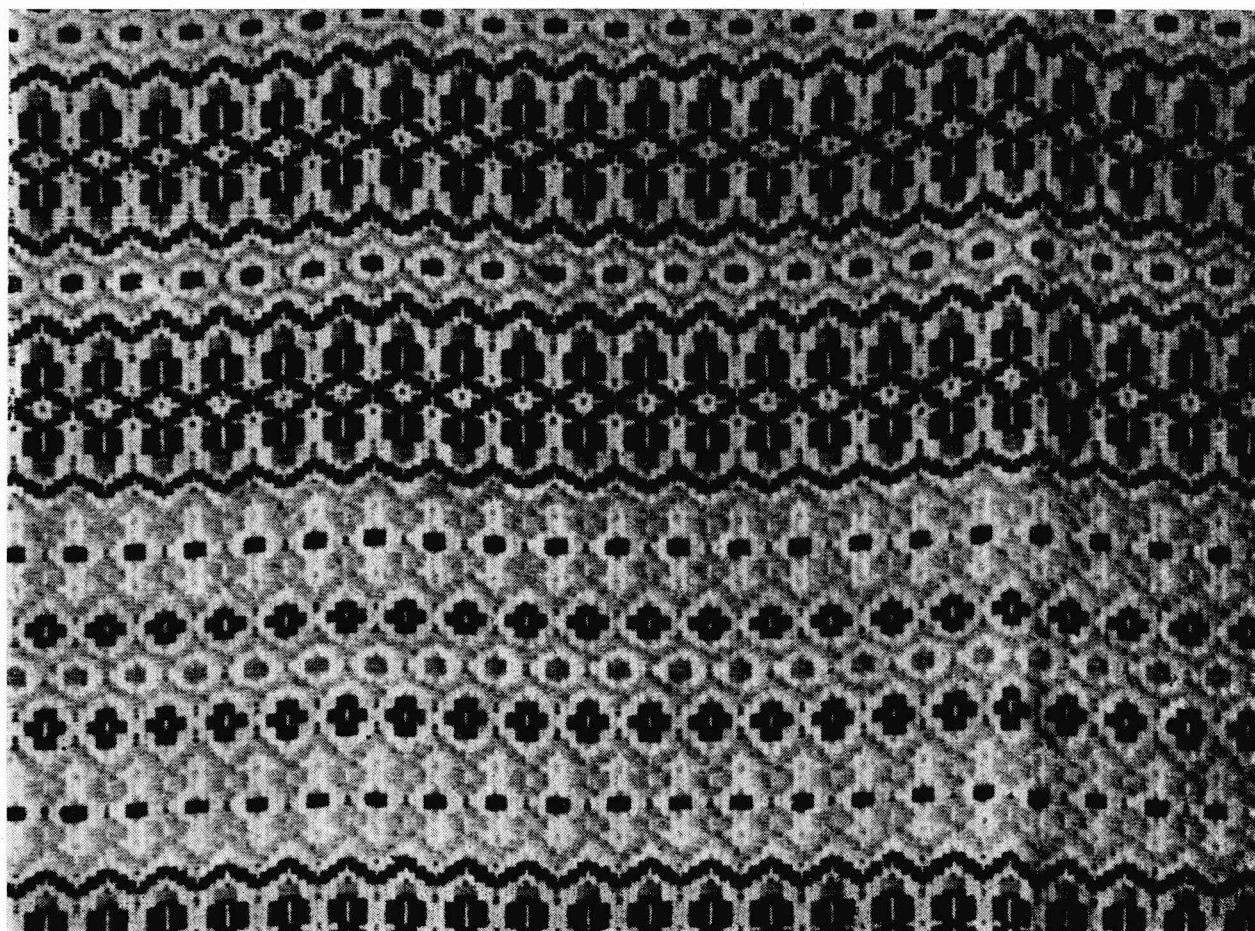
¹ Materiały Sekcji Badania Plastyki Ludowej PIS w Krakowie.

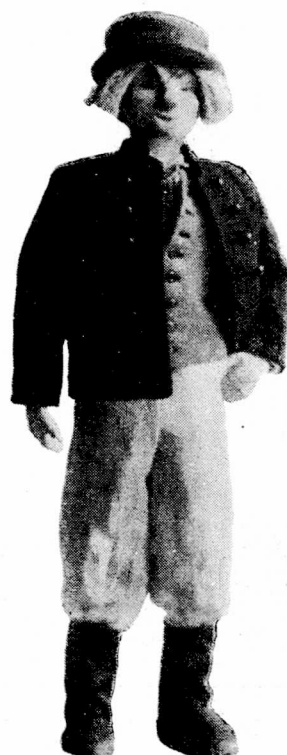


Ryc. 3. Rekonstrukcje mazurskich strojów roboczych, wykonane przez T. Modzelewską i W. Grabowską.



Ryc. 4. Narzuta nawiązująca do wzorów niemieckiej szkoły w Elku. Wyk. Leszczyńska i Borkowski ze Spółdzielni PLiA „Tkanina” w Mikołajkach, pow. Mrągowo.





Ryc. 5. Rekonstrukcje mazurskich strojów dziewczyny i kawalera, wykonane przez T. Modzelewską i W. Grabowską.

drugą spódnicę (tzw. „kitel spodni”), uszytą z podobnego materiału w pasy. Ubiór męski stanowi poważne nieporozumienie. Pomijając brązowy kapelusz (noszono przeważnie czarne), kamizelka nie była w mazurskim stroju męskim nigdy traktowana jako ubiór wierzchni, a tym bardziej z okazji ślubu, i pokazywano najwyżej jej przód, przy czym tył sztyty był z reguły z materiału podszewkowego lub ze zwykłego płótna. Wystąpienie pana młodego na weselu w samej kamizelce uważane byłoby raczej za nieprzyzwoite. Poważne wątpliwości budzi również sam krój kamizelki, a zwłaszcza brak guzików. Spodnie samodzielne w prążki cechowały raczej strój codzienny, a nie odświętny.

Na pierwszy rzut oka lepsze wrażenie sprawia rekonstrukcja stroju dziewczęcego wykonana przez Wojewódzki Dom Kultury. Spódnica uszyta z materiału odrobionego techniką ludową, sposobem tzw. „w struk”, oraz fartuch z wetkanymi czerwonymi pasami — sugerują większą ścisłość rekonstrukcji. Aksamitny gorset ciemnobrązowy i koszula z bogatymi wstawkami o wzorach tkanych czerwonymi nićmi — nie znajdują natomiast potwierdzenia w przekazach stroju tradycyjnego. Wyrażnym nieporozumieniem jest ubranie dziewczyny w czepiec noszony wyłącznie przez mężatki.

Najbardziej udane rekonstrukcje strojów stanowią modele opracowane na podstawie materiałów naukowych, zgromadzonych przez Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Przedstawiają one 3 pary strojów mazursko-warmijskich: odświętny i roboczy starszych gospodarzy (ryc. 3) oraz strój dziewczyny i kawalera (ryc. 5). Stroje te za mało może wykazują zróżnicowanie kolorystyczne i techniczne tradycyjnych tkanin ubraniowych, zwłaszcza kobiecych, w których powszechnie występowały prążki i kratki, a tkaniny rzadkowe (diagonale) tkane były na odmiennego koloru osnowie, przez co uzyskiwano bardzo ciekawe efekty. Na spódnicę, czyli tzw. „kitle”, używano wielu technicznych odmian tkanin wykonywanych „w struk” — w paski „proste” lub „łamane”, spłotem „czynowatym” (rzadkowym) — w pasy lub tkane sposobem nazywanym przez miejscowe tkaczki „na

minewit” — w prążki. Ponadto przy stoju roboczym należałoby może raczej wprowadzić bardziej tradycyjny „kobot” prosty zamiast wciętego.

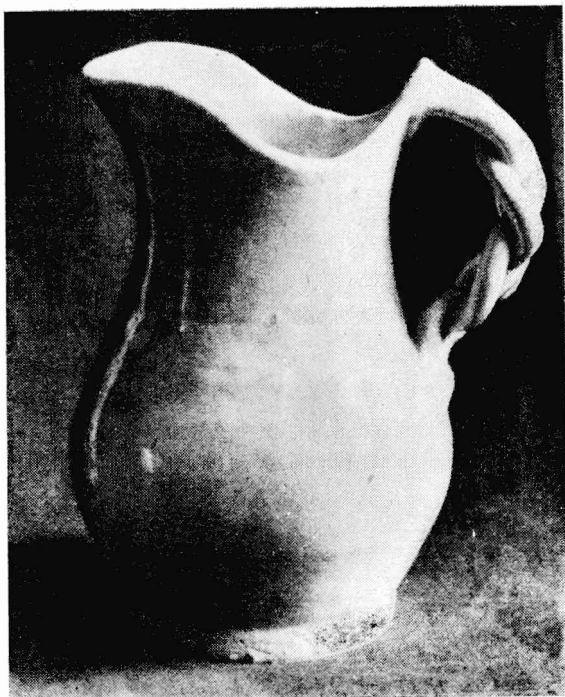
Ogólnie biorąc, omawiane modele stanowią poważne osiągnięcie i warto, by zarówno Wojewódzki Dom Kultury, jak i Wojewódzki Zarząd Spółdzielni „Samopomoc Chłopska” poszły tą samą drogą i nawiązały ściślejszą współpracę z Muzeum Mazurskim w Olsztynie.

Następnym zagadnieniem wiążącym się ze strojem jest haft ludowy: złoty i kolorowy — występujący na czepcach oraz biały z okolic Kwidzyna, Sztumu i Paśleki — eksponowany w formie zdjęć fotograficznych.

Próba rekonstrukcji haftu na czepcach wykonana przez Józefę Izdebską wypadła stosunkowo pomyślnie. Ogólne wrażenie psują jednak nie dobrany materiał w zbyt ostrym kolorze żółtym oraz brzydka biała koronka. Problem warmijskich haftów białych z motywami postaci kobiecych i ptaków wśród ornamentyki roślinnej został jedynie zaznaczony, a dalsze badania, które niewątpliwie Muzeum nad tą ciekawą odmianą haftów podejmie, pozwolą może z czasem przystąpić do jej reaktywowania.

Bardzo ważnym działem sztuki ludowej Mazur i Warmii jest tkactwo, które uprawiane było do drugiej wojny światowej prawie w każdym domu. Nic też dziwnego, że wystawa olsztyńska została dosłownie zasypana tego rodzaju wyrobami. Niedobrze tylko stało się, że zgromadzone eksponaty sugerują pewną jednorodność tkactwa mazurskiego w stosowanej ornamentyce, gdyż w „płachtach” i obrusach, przytłaczających ilościowo inne wyroby, panują wszędzie różne układy przetykań wykonanych prawie wyłącznie w kratę prostą lub skośną. Znalazły się tu jedynie dwa przykłady tak charakterystycznego dla tradycyjnego tkactwa układu pasowego², z których jeden należało chyba raczej wyeliminować, jako nawiązujący silnie do niemieckich wzorów (ryc. 4), wprowadzonych w okresie międzywojennym przez szkołę w Elku, drugi zaś stanowi nową próbę roz-

² J. Grabowski: Sztuka ludowa Warmii i Mazur, Polska Sztuka Ludowa nr 4—5/1948, s. 6—14.



Ryc. 6. Dzbanek o polewie jasnobrazowej. Wyk. Erazm Szysko z Kaflarni Biskupiec.

wiązania pasów złożonych z motywów rombów. Odczuwa się wyraźny brak „placht” opartych na wzorach tradycyjnych, notowanych z poprzednich wystaw³.

Nie eksponowano również zupełnie występujących jeszcze w terenie tkanin ubraniowych wyrabianych dawniej na „kitle” i późniejsze „sukienki” kobiece, przy czym pierwsze z nich mają tak charakterystyczny dla polskiego tkactwa ludowego układ pasowy.

³ jw.

Należałoby może pomyśleć o produkcji tego rodzaju tkanin w spółdzielniach CPLiA, tym bardziej że żyją jeszcze tkaczki umiejące je wykonywać. Pasowe układy kolorystyczne z tych tkanin można by było również wykorzystać przy produkcji szalików, które obecnie (sądząc z eksponowanych na wystawie) nie wykazują żadnych cech regionalnych.

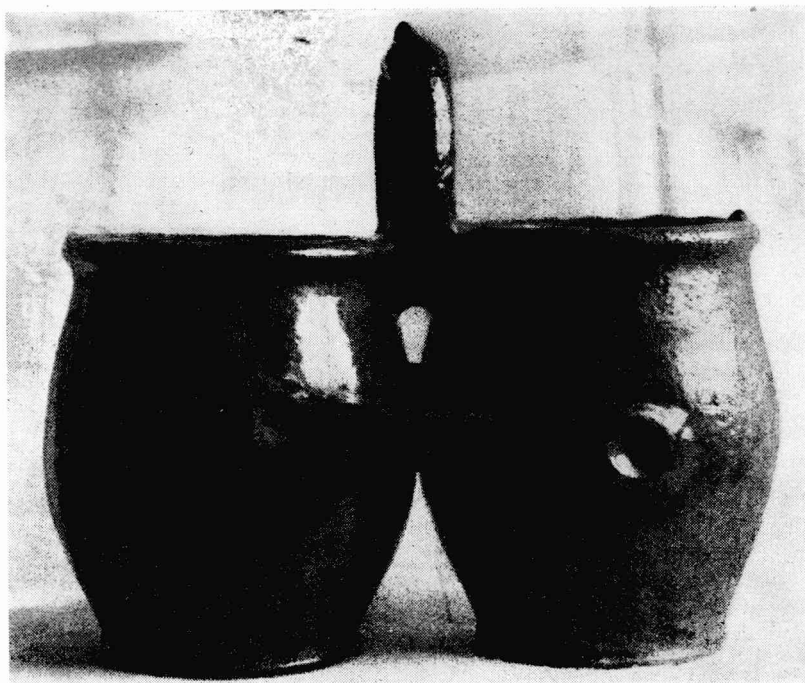
Na uwagę zasługują podjęte próby rekonstrukcji tradycyjnych kilimów mazurskich oraz dywanów wiązanych. Trudno jest dziś osądzić, czy próby te spowodują ożywienie dawno wygasłych odmian tkactwa — podobnie jak to nastąpiło np. z sokólskimi dywanami dwuosnowowymi — w każdym razie warto chyba spróbować. Dotychczas wykonane zostały kopie kilku kilimów oraz dywan mazurski reprodukowany u Hahma.⁴

Z innych odmian tkactwa pokazano na wystawie jedynie fragment starego dywanu dwuosnowowego, pochodzącego z powiatu ostródzkiego, o gęsto rozsiąanych motywach gałązek winogronowych, oraz szmaciaki, które tym razem nie wniosły nic nowego⁵.

Po raz pierwszy eksponowano na wystawie tegorocznej współczesne garncarstwo ludowe, które zostało obecnie na tych terenach wznowione. Niestety brakuje tu odpowiedniego zestawienia z ceramiką tradycyjną i przeciętny widz nie jest zorientowany, w jakim stopniu nawiązuje ona do dawnego garncarstwa mazurskiego. Ponadto zestawienie takie wpłynęłoby może dydaktycznie na samych wytwórców, mobilizując ich do bliższego zainteresowania się wyrobami dawnymi, zgromadzonymi w muzeach w Olsztynie, Szczytnie i Kwidzynie oraz z pewnością występującymi również w terenie, skoro około 35 lat temu ta gałąź sztuki ludowej była jeszcze w pełni żywotna — wyrabiano pięknie polewane i zdobione miski, dwojaki zwane tu „spojakami” lub „spółnokami”, dzbanki, a nawet tzw. „siwaki”. Szersze nawiązanie do ceramiki tradycyjnej pozwoliłoby uniknąć zapożyczania form z wyrobów blaszanych, co nastąpiło np. w wypadku dzbanka przedstawionego na ryc. 6.

⁴ K. Hahm: Ostpreussische Bauernteppiche, Berlin 1937.

⁵ K. Pietkiewicz: Szmaciaki mazurskie, Polska Sztuka Ludowa nr 4—5/1951, s. 131—133.



Ryc. 7. Dwojaki o polewie ciemnobrazowej. Wyk. Jan Orłowski z Gieryk, pow. Morąg.

Nowością na terenie Mazur i Warmii jest wycinanka (ryc. 1) wykonywana obecnie przez Romualda Olszewskiego z Giżycka. Nie ma ona żadnego oparcia w miejscowej tradycji, stanowi raczej przejaw sztuki amatorskiej, uprawianej z dużym poczuciem dekoracyjności i kompozycji. Dzięki walorom plastycznym mogą wycinanki Olszewskiego z powodzeniem być wykorzystane do dekoracji świetlic.

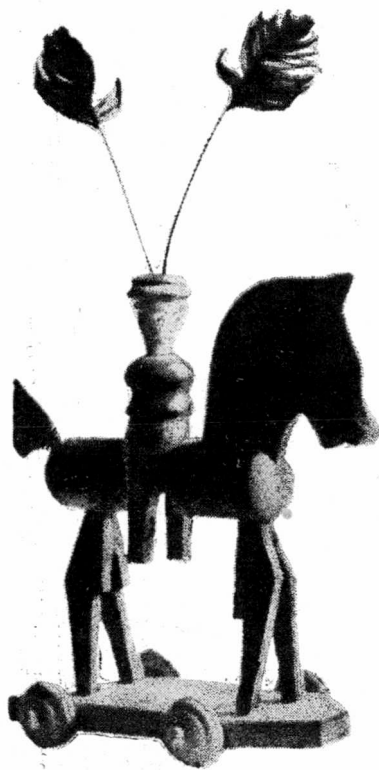
Pozostałe działy sztuki ludowej, a mianowicie kaflarstwo, meblarstwo i budownictwo — reprezentowały jedynie okazy tradycyjne. Kaflarstwo — w składzie znanym z innych wystaw i publikacji⁶; budownictwo w fotografiach i modelach obrazowało bogactwo form występujących w terenie; słabiej natomiast wypadły meble, gdzie kilka zaledwie niewątpliwie bardzo ciekawych eksponatów nie dawało obrazu różnorodności i bogactwa form oraz wzorów zdobnictwa. Należało może uzupełnić je kilku zdjęciami i pokazać np. jeszcze „ślubanek”, szafkę narożną i kilka typów skrzyń.

Osobny dział stanowi pamiątkarstwo, z którym wiąże się zagadnienie wykorzystania motywów ludowych w obecnym rzemiośle. W zakresie pamiątkarstwa przejawem pozytywnym jest wprowadzenie

również na tym terenie miniaturowych rekonstrukcji skrzyń mazurskich. Żałować jedynie należy, że pokazane na wystawie nie stanowią kopii najciekawszych okazów zachowanych w terenie czy znajdujących się w muzeach. Pomocne dla wykonawców skrzyń miniaturowych mogłyby być też materiały zgromadzone przez Sekcję Badania Plastyki Ludowej PIS w Krakowie. Mogące się częściowo zaliczać do wyrobów pamiątkarskich rekonstrukcje zabawek mazurskich w postaci koni i jeźdźców na koniach (ryc. 2 i 8) są bardzo udane i należy życzyć sobie tylko, by większe ich ilości znalazły się w sprzedaży. Rzeźby w drzewie przedstawiające ptaszki na gałązkach nie przejawiają cech regionalnych. Niektóre drewniane broszki i korale nawiązują luźno do ornamentyki ludowej w swych malowanych motywach. Natomiast liczne na wystawie drobne rzeźby i płaskorzeźby w kości słoniowej nie mają już chyba ze sztuką ludową tego terenu nic wspólnego, a wykonane z szyszek „dziady leśne” tracą ogromnie niemieckim drobnomieszczaństwem.

Ogólnie oceniając, tegoroczna wystawa olsztyńska stanowi poważną pozycję w łańcuchu dotychczasowych wystaw organizowanych na tym terenie.

⁶ J. Grabowski: o. c., s. 16—36.



Ryc. 8. Zabawka mazurska. Rekonstrukcję wykonał W. Okulewicz z Olsztyna.

Fotografowała Maria Przeździecka.



Ryc. 1. Rekonstrukcja kościerzńskiego stroju dla użytku świetlicowego.

WYSTAWA X-LECIA SZTUKI LUDOWEJ W GDAŃSKU

MARIA PRZEŹDZIECKA

Gdańsk i jego okolice, a zwłaszcza tereny zamieszkałe przez Kaszubów — mają bogate i ciekawe tradycje sztuki ludowej, nad której wznowieniem pracowano usilnie w okresie dziesięciolecia. Tradycje te uległy pewnym wypaczeniom wskutek germanizacji w czasie zaborów, jak i wcześniejszej na tym obszarze urbanizacji, a także w wyniku nie zawsze właściwie prowadzonych akcji zmierzających do podniesienia dobrobytu wsi kaszubskich. Praca obecna jest tym trudniejsza, że wymaga nie tylko wznowienia, lecz również oczyszczenia gdańskiej sztuki ludowej z różnych obcych miejscowemu ludowi naleciałości. Osiągnięcia w tej dziedzinie i obecną twórczość ludową na tle jej najlepszych form tradycyjnych obrazuje wystawa zorganizowana w sierpniu rb. przez Wydział Kultury WRN oraz Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej w Gdańsku.

Twórcom ludowym biorącym udział w wystawie przyznano nagrody pieniężne w łącznej wysokości 6 tysięcy zł. Należy przy tym podkreślić słuszną — specjalnie na tym ubogim w zabytki sztuki ludowej obszarze — decyzję przyznania nagrody zasłużonemu zbieraczowi zabytków Julianowi Rychowskiemu z Chojnic, który wyszukał w terenie szereg wartościowych okazów, a wśród nich również skrzynkę z 1717 roku, rzeźbioną we wzory geometryczne.

W ogólnej problematyce wystawy na plan pierwszy wysuwa się wielokrotnie dyskutowane zagadnienie haftów kaszubskich. Organizatorzy wystawy sięgnęli do historycznych materiałów porównawczych, znajdując je w szesnastowiecznych księgach cechowych Gdańska, z których trzy powiększone zdjęcia „motywów regionalnych” umieszczono obok osiemnastowiecznych ornatów haftowanych w Żukowie oraz złotohaftowanych czepców kaszubskich, występujących w stroju ludowym XVIII i XIX wieku. Pokryty osiemnastowiecznym haftem pas (pochodzący ze wsi Sworzegacie, pow. Chojnice) budzi pewne zastrzeżenia, gdyż prawdopodobnie jest to fragment szaty liturgicznej wtórnie zastosowany. W chronologii historycznej

bezpośrednio po tych haftach następują przykłady wielobarwnych haftów Teodory Gulgowskiej i jej uczennic z Wdzydz (1907—1939) oraz hafty Maksymiliana Lewandowskiego z Kościerzyny (1937—1939) i Franciszki Majkowskiej z Wejherowa (1937). Hafty te, stanowiące punkt wyjścia — zwłaszcza w zakresie kolorystyki — dla obecnych haftów kaszubskich, nie są ściśle biorąc ludowe, ale jedynie oparte na motywach ludowych zaczerpniętych głównie ze zdobnictwa mebli (skrzyń, kredensów) i stąd prawdopodobnie ich zdecydowany koloryt polichromatyczny, w przeciwieństwie do ludowego haftu na czepcach¹, który był przeważnie złoto-srebrny z dodatkiem niekiedy kilku stonowanych kolorów cieniowanych osiemnastowieczną modą.

Ostatnio podjęta została na Kaszubach próba „uspołkojenia” kolorystycznego haftów. Akcja ta, prowadzona przez CPLiA w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki, rozpoczęła się w końcu 1953 r. kursem kierowanym przez art. plast. Halinę Kintopf. W wyniku tego kursu znalazły się na wystawie obok dotychczasowych haftów wielobarwnych również próby „uporządkowania wzornictwa i zharmonizowania kolorystyki”. Pokazane eksponaty świadczą, że próby te nie zostały jeszcze przeprowadzone do końca, np. wzorowany na złotogłowiach kaszubskich złoty haft wykonany na białym tle jest mdły. Ten sam haft na tle bardziej zbliżonym w kolorystyce do materiałów używanych na czepce pozwoliłby zapewne osiągnąć znacznie lepsze efekty kolorystyczne. Eksponowane hafty białe na szarym płótnie nawiązują chyba zbyt słabo do motywów tradycyjnych reprezentowanych np. na białych szatach liturgicznych z Żarnowca.

Zagadnienie osobne stanowią „próby przystosowania haftu do form użytkowych”. Przykładem ich są ozdobne wielobarwnym haftem kaszubskim chustki na głowę, bluzki i fartuchy. Przedmioty te nie są

¹ E. Frankowski: Złotogłowie kaszubskie. Polska Sztuka Ludowa nr 3/1954, s. 146—161.

jednak najczęściej ani w pełni regionalne, ani należycie przystosowane do użytku miejskiego — jaka jest więc ich użyteczność? Bardziej udaną próbę adaptacji haftów kaszubskich do współczesnego stroju stanowi błękitna czapka sukienna, zdobiona wzorem w kolorze beżowym, którą wykonała art. plast. Anna Smolanowa, pomysłowo wykorzystując elementy czepca, jak również złoty haft kaszubski na modnym pasku z czarnego aksamitu.

Osiągnięciem dziesięciolecia jest po raz pierwszy pokazana na wystawie próba rekonstrukcji strojów kościerzynskiego (ryc. 1) i warmińskiego opracowanych do użytku świetlic.

Wobec trudności wynikających z braku dostatecznych źródeł zwłaszcza w zakresie dawnych ubiorów kaszubskich, należy wyrazić pewien żal, że organizatorzy wystawy, eksponując rekonstrukcję stroju kościerzynskiego, nie zechcieli jej w jakiś sposób udokumentować, ażeby zwiedzający orientowali się, w jakiej mierze rekonstrukcja odpowiada dawnym strojom kaszubskim. Dokumentacja taka byłaby tym potrzebniejsza, że np. forma kaftana męskiego — zarówno w swym zdobnictwie, jak i w kroju — budzi duże zastrzeżenia co do słuszności jej rozwiązania.

W odniesieniu do rekonstrukcji stroju warmińskiego należy zaznaczyć, że Muzeum Mazurskie w Olsztynie posiada materiały naukowe pozwalające na ściślejsze jego odtworzenie, czego dowodem były umieszczone na zorganizowanej w tym samym czasie wystawie w Olsztynie modele tradycyjnych strojów.

Drugą obok haftów najżywotniejszą obecnie gałęzią sztuki ludowej jest kaszubska ceramika, najlepiej społeczeństwu naszemu znana w postaci zdobionych malaturami wyrobów Leona Necla, które też najobficiej zgromadzono na wystawie gdańskiej. Szkoda, że nie umieszczono wyrobów innych garncarzy, jak



Ryc. 2. Rzeźba w drzewie przedstawiająca chłopca zżywiającego tabakę. Wyk. Apolinary Pas-twa ze wsi Wąglikowice, pow. Kościerzyna. Wys. 28 cm.



Ryc. 3. Forma do pierników.

np. Bronisława Jagielskiego z Gostyczyna (pow. Tuchola) oraz Bronisława Mrzygłoda z Kadyn, którzy brali udział w poprzednio organizowanym konkursie pamiątkarskim. Ciekawe formy ceramiki o pięknej ciemnobrązowej polewie dostarczył Józef Kazimierzczak, uczeń Meissnera, pracujący obecnie w warsztacie Leona Necla. Na uwagę zasługują jego dzbanki z lekko wybrzuszoną szyją (ryc. 4), mające szlachetniejszą formę od podobnych dzbanków Leona Necla tzw. „pelikanów”.

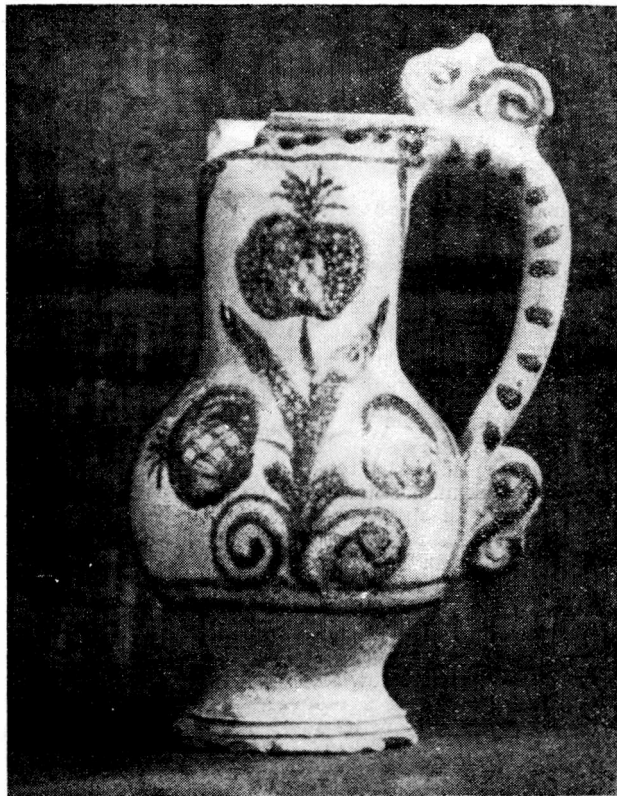
Zastanawiał brak na wystawie ceramiki Meissnera, znanego dotychczas z ciekawych i indywidualnie pojętych wyrobów. Warto, aby odpowiednie czynniki zajęły się tym garncarzem i stworzyły mu warunki umożliwiające podjęcie przerwanej pracy.

Dla zilustrowania związków obecnej ceramiki kaszubskiej z ceramiką osiemnasto i dziewiętnastowieczną umieszczono znaleziony ostatnio w Chojnicach dzbanuszek z roku około 1750, kropielnicę i kilka fragmentów talerzy. Dzbanuszek z Chojnic (ryc. 5) ma kobaltowej barwy wzór, z którego mogły się wywieść charakterystyczne dla Neclów formy kwiatów. Kropielnica zdobiona jest wzorem łuskowatym występującym również u Necla. Dwojaki o prymitywnym wzorze tulipanowatym (własność Muzeum we Wdzy-dzach), wykonane przez jednego z przodków Necla, obrazują wzbogacenie dekoracyjności ceramiki kaszubskiej, jakie od tego czasu nastąpiło. Inne fragmenty ceramiki osiemnastowiecznej wykazują luźniejsze związki ze współczesną ludową twórczością.

Słabo wypadł dział kaflarstwa ludowego, w którym jako najstarszy przykład wystawiono zdobiony kafel gzymśowy z 1890 roku, pochodzący z garncarni w Grucznie. Jest to kafel nie właściwie nie mówiący i w niczym nie nawiązujący ani do kafli Meissnera — o wzorach przeniesionych z haftów, ani do kafli Necla — zdobionych takimi samymi motywami, co reszta jego ceramiki. Szkoda, że organizatorom wystawy nie udało się znaleźć ciekawszych okazów kaflarstwa tradycyjnego, którego istnienie sygnalizują



Ryc. 4. Dzbanek o polewie ciemnobrązowej. Wyk. Józef Kazimierzak z Kartuz. Wys. 21 cm.



Ryc. 5. Dzbanek z Chojnic. Ok. 1750. Wzór kobaltowy na białym tle. Wys. 19 cm.

zarówno zniszczony przez Niemców piec znajdujący się w zorganizowanym przez prof. A. Wrzosa Muzeum w Dębku koło Żarnowca, jak i kafele z obecnych zbiorów Muzeum Pomorskiego w Gdańsku.

Lepiej pod tym względem powiodło się w zakresie snycerstwa, gdyż drewniana skrzynka datowana „1717” jest okazem bardzo ciekawym. Występują na niej bogato rozbudowane motywy geometryczne w postaci gwiazd cyrklowych, kół i drobnych ornamentów wypełniających. Należałoby może przy okazji pomyśleć o wskrzeszeniu tradycji tej pięknej snycerki i zastąpieniu motywami geometrycznymi stosowanych przez Otylię Szczukowską z Wejherowa motywów przenoszonych z hafciarstwa.

Dobrym przykładem współczesnej rzeźby pełnej była figurka chłopca zażywającego tabakę (ryc. 2) wykonana przez Apolinarego Pastwę ze wsi Wąglikowice (pow. Kościerzyna).

Inne gałęzie sztuki ludowej ilustrowały formy pier-nikarskie, obrazy na szkle, meble i zdjęcia architektury. Jedną spośród kilku eksponowanych form pier-nikarskich jest o tyle ciekawa, że pokazuje kobietę w spódnicy zdobionej falbanami, podobnej do spódnic, jakie noszono na Warmii (ryc. 3). Obrazy na szkle nie różnią się specjalnie od niektórych form występujących na Śląsku, w jednym tylko wypadku ornament malowanego na szkle obramienia nawiązywał wyraźniej przez swoje bardzo uproszczone motywy granatu do form ornamentalnych spotykanych w innych dziedzinach kaszubskiej sztuki ludowej. W dziale meblarstwa znalazły się barwnym ornamentem zdobione skrzynie i kredens wypożyczone ze zbiorów Muzeum w Kartuzach. W zakresie budownictwa pokazano przeważnie fragmenty charakterystyczne i tradycyjne, np. podcienia szczytowe i narożne oraz szczegóły ich konstrukcji.

Współczesną twórczość ludową obrazowały m. in. wyroby plecione z korzenia sosny (dzbanszki, płaskie koszyki, tace, oplatane butelki), szereg wyrobów z bursztynu (nie reprezentujących specjalnie nowych form) oraz pomysłowe i proste zarazem wyroby z ro-

gu wykonane bez żadnych ozdób rzeźbionych (tabakierki, puzderka i guziki). Wznowienie tradycji wyrobów z rogu (wykonywa je Alojzy Formela z Kartuz) jest osobistym osiągnięciem Teresy Trojanowicz z Wojewódzkiego Domu Twórczości Ludowej w Gdańsku. Wyroby te na równi z przedmiotami z bursztynu i plecionymi mogłyby znaleźć doskonale zastosowanie jako artykuły pamiątkarskie, wzbogacając ich dotychczasowy asortyment.

W zakresie pamiątkarstwa ostatni konkurs zorganizowany w lipcu 1954 r. w Gdańsku² wpłynął na podniesienie ogólnego poziomu tego rodzaju wyrobów, przyciągając do współpracy większą liczbę artystów plastyków. Uwidoczniło się to również na obecnej wystawie, gdzie znalazły się opisane wyżej adaptacje haftów kaszubskich wykonane przez A. Smolanową, popielniczki z kutego żelaza projektowane przez Lesława Kiernickiego oraz tkaniny dekoracyjne Anny Fiszerowej, która zastosowała w nich tradycyjną technikę ludowych druków ręcznych (obok umieszczono kilka oryginalnych desek do druków ludowych).

Ogólnie biorąc, dodatnią stroną wystawy było historyczne usystematyzowanie zebranych eksponatów oraz wyeksponowanie kilku nowych pozycji czy zagadnień. Należą do nich snycerskie zdobnictwo o motywach geometrycznych i problem związków mogących zachodzić między haftami a dawnym zdobnictwem książkowym.

Bardzo pomysłowo i rzeczowo rozwiązane zostały ekrany wprowadzające w problematykę wystawy. Odczuwało się jednak brak katalogu z dobrym artykułem wstępnym, który byłby tu tym bardziej pomocny, że względy estetyki ekspozycji, dość utrudnionej przez rodzaj pomieszczenia, spowodowały pewne przetasowanie eksponatów i wyrwanie ich z właściwych im zespołów (np. prawie całą długością sali zostały oddzielone od siebie hafty historyczne i tradycyjne ludowe od haftów późniejszych).

² T. Trojanowicz: Konkurs pamiątkarstwa w Gdańsku, Polska Sztuka Ludowa nr 4/1954, s. 233—241.

Fotografowała Maria Przeździecka.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1744. Pap. ilustrac.
kl. III 100 g A1 + karton biały kl. III 160 g B1. Nakład 3000 egz. B-6-14854

Cena zł 12.—



Druk ukończono w styczniu 1956 r.